

12

Bach-Jahrbuch

1972

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

58. Jahrgang 1972



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1972



Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postfach 727
Geschäftsstelle 3000 Hannover, Rumannstraße 10

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, 34 Göttingen, Dahlmannstraße 14
Prof. Dr. Werner Neumann, 7022 Leipzig, Menckestraße 23
Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1972
Lizenz 420. 205-237-72. ES 13 B. H 3892
Printed in the German Democratic Republic
Satz und Druck: VEB Typodruck, Bereich Leipzig. III-18-90

INHALT

	Seite
<i>Hartmut Braun</i> (Freiburg i. Br.), Eine Gegenüberstellung von Original und Bearbeitung, dargestellt an der Entlehnung eines Corellischen Fugenthemas durch J. S. Bach	5
<i>Hans Eppstein</i> (Stocksund, Schweden), Über J. S. Bachs Flöten-sonaten mit Generalbaß	12
<i>Detlef Gojowy</i> (Bonn), Lied und Sonntag in Gesangbüchern der Bach-Zeit. Zur Frage des „Detempore“ bei Chorälen in Bachs Kantaten	24
<i>Ulrich Meyer</i> (Kästorf), Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen (BWV 651–667)	61
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs „Rittergutskantaten“ BWV 30a und 212	76
<i>Joachim-Hermann Scharf</i> (Halle), Die historische Röntgenaufnahme zur Kontrolle der Rekonstruktion des Antlitzes Johann Sebastian Bachs	91
<i>Peter Schmiedel</i> (Leipzig), Zum Gebrauch des Cembalos und des Klaviers bei der heutigen Interpretation Bachscher Werke	95
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Der Schreiber „Anonymus 400“ – ein Schüler Johann Sebastian Bachs	104
<i>Siegfried Vogelsänger</i> (Soest), Zur Herkunft der kontrapunktischen Motive in J. S. Bachs „Orgelbüchlein“ (BWV 599–644)	118

ABKÜRZUNGEN

- AfMf = *Archiv für Musikforschung*
 AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
 BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vorher Königliche Bibliothek) Berlin
 Bd., Bde. = Band, Bände
 BG = *J. S. Bachs Werke*, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
 BJ = *Bach-Jahrbuch*
 BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
 c. f. = cantus firmus
 Dok I, II = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
 Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*; in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5–162
 hrsg. = herausgegeben
 Jg. = Jahrgang
 Mf = *Die Musikforschung*
 MfM = *Monatshefte für Musikgeschichte*
 MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949 ff.
 NBA = Neue Bach-Ausgabe. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954 ff.
 Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1875, Bd. II, Leipzig 1880
 TBSst = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg
 Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957
 Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
 Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958

Eine Gegenüberstellung von Original und Bearbeitung, dargestellt an der Entlehnung eines Corellischen Fugenthemas durch J. S. Bach

Von Hartmut Braun (Freiburg i. Br.)

Bei der Gegenüberstellung handelt es sich um das Fugato, den zweiten Satz aus der vierten der zwölf *Sonate da chiesa à tre*, op. 3, Modena 1689, von Arcangelo Corelli¹ und um die in Weimar um 1709 entstandene Orgelfuge in h-Moll (BWV 579) von Johann Sebastian Bach.² Die Übernahme und Bearbeitung fremder Werke, auch ohne die Autoren zu nennen, war bis 1750 allgemein üblich. Von Bach und Händel beispielsweise sind viele Bearbeitungen eigener und fremder Werke bekannt.³ Einen Sonderfall stellen Übernahmen ausschließlich von Themen dar, die völlig selbständig bearbeitet werden. So hat Bach vielfach Fugenthemen, vor allem aus italienischen Triosonaten von Legrenzi, Albinoni und Corelli, entliehen.⁴ Dabei entstanden völlige Umgestaltungen und neue Durchformungen des gleichen musikalischen Gedankens, die gegenüber der Vorlage weitgehende Selbständigkeit aufweisen. In welcher Weise eine solche Bearbeitung erfolgte, soll am Beispiel der obengenannten Werke gezeigt werden.

Arcangelo Corelli (geb. am 17. 2. 1653 zu Fusignano, gest. am 8. 1. 1713 in Rom) gehörte zu der Bologneser Geigerschule, deren Stilhaltung in allen seinen Werken deutlich wird.⁵ Er gilt als der eigentliche Begründer der Violinsonatenform.⁶ Seine Werke beschränken sich hauptsächlich auf das Gebiet der Sonate und des Konzertes. Darin leistete er aber Mustergültiges von bleibendem Wert. Klare Allgemeinverständlichkeit paarte sich mit ausdrucksvoller Darstellung. Seine Werke, die der Nachwelt erhalten geblieben sind, lassen vermuten, daß er „lange an seinen Arbeiten gefeilt und gebessert“ haben muß, „ehe er sie, auf der Höhe seines Lebens und Könnens, in wohlgeordneten Reihen den Verlegern übergab“.⁷ Diesen Eindruck erhält man durchaus auch von der klar durchdachten Anlage seiner hier in Frage stehenden h-Moll-Fuge. Corelli benützt dafür ein Doppelthema, bestehend aus einem Hauptthema und einem gleichbleibenden Gegensatz. Seinem Typ nach ist das Hauptthema eine Kombination von melodischem Thema und „Pfeilerthema“:⁸

¹ *Les Oeuvres de Arcangelo Corelli*, hrsg. von J. Joachim und F. Chrysander, Bd. I, London o.J., S. 142 ff.

² NBA IV/6, S. 71–74.

³ H. Engel, Artikel *Bearbeitung*; in: MGG I, Sp. 1460.

⁴ J. Müller-Blattau, *Geschichte der Fuge*, Kassel 1963, S. 69 ff.

⁵ B. Paumgartner, Artikel *Corelli*; in: MGG II, Sp. 1668 ff.

⁶ Spitta I, S. 422.

⁷ B. Paumgartner, a.a.O., Sp. 1675.

⁸ Aus einfachen großen Notenwerten bestehend.

Tendenz, wobei die erreichten Stufen meist mit längeren Notenwerten markiert werden:

Beispiel 2

oder

oder

Offensichtlich sind diese Figuren dem Anfang des ersten Themas nachgebildet. Die abspringenden Achtelnoten erinnern an den Schluß des zweiten Themas. Eine zweite Gruppe wird aus dem zweiten Thema gewonnen:

Beispiel 3

Die Achtelnoten können auch gleichmäßig, d. h. ohne Tonwiederholung, durchlaufen. Die dritte Gruppe ist kein eigentliches Motiv, sondern ein Kontrapunkt von sekundschriftweise absteigenden, überwiegend langen, aber auch kürzeren Notenwerten, dem zweiten Teil des ersten Themas entnommen:

Beispiel 4

Er kommt seltener vor, ist aber in den Akkordverbindungen des ausgesetzten Generalbasses des öfteren latent enthalten. Die erste Gruppe vertritt außerdem an drei Stellen den Gegensatz, und zwar in der dritten Engführung, wo das zweite Thema fehlt (T. 27–30), und in T. 6–8 bzw. 31–32, wo das zweite Thema verspätet einsetzt. Im Verlauf der Fuge werden Regionen der Tonikaparallele, der Dominante, gestreift bzw. erreicht.

Ohne Zweifel hat Bach die „Gegenüberstellung des Kernthemas zu einem obligaten Kontrapunkt“, deren thematische Grundlinien in Gegenbewegung zueinander verlaufen, wie anfangs beschrieben wurde, gereizt.⁹ Rein umfangmäßig ist Bachs Orgelfuge gegenüber Corellis Fugato von 39 Takten zu 102 Takten erweitert. Zunächst nimmt Bach eine vierte Stimme dazu. Die Möglichkeit bietet sich erstens durch das Instrument, zweitens läßt sich der Dua-

⁹ G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. II, 2. Aufl., Berlin 1959, S. 859.

lismus der Thematik mit einer geraden Stimmenzahl klarer verdeutlichen, und drittens ist dadurch eine größere Steigerung der Engführung gegeben, auf die noch näher eingegangen wird. Bach hat sich vor allem die Entfaltungsmöglichkeiten der Themensubstanz zunutze gemacht. Er erweitert Corellis sechs Themenkomplexe auf insgesamt zehn. Den ganzen Aufbau gliedert er durch zwei ausgedehnte Zwischenspiele von sechs und zehn Takten unter Ausnutzung der orgeleigenen Gegebenheiten.¹⁰ Spitta (I, S. 422) sieht nur in dem Thema und auch noch in der Engführung des ersten Gedankens eine Gemeinsamkeit. Folgende Untersuchungen lockern diese Einschränkungen in mancher Hinsicht. Etwas gedrängter übernimmt Bach den ersten Gedanken der Engführung von erstem und zweitem Thema. Das zweite Thema wird etwas erweitert, indem der Grundton durch das nochmalige Ergreifen des Leittons ausharmonisiert wird:

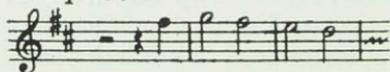
Beispiel 5



Corellis T. 5 und 8, die nur harmonischen Sinn haben,¹¹ fallen weg. Bei den weiteren Einsätzen werden die knäuelartigen Engführungen Corellis aufgegeben, die gleichzeitigen Einsätze der beiden Themen aber *a u s n a h m s l o s* beibehalten. Genau wie Corelli setzt Bach den zweiten Einsatz des ersten Themas nicht als Quintbeantwortung, sondern als *Dux* (T. 4–7). Erst beim dritten Einsatz in den beiden Unterstimmen (T. 11–15) erscheint das erste Thema als *Comes*, ebenso das zweite, das zugleich der Modulation in die Dominante fis-Moll dient. Nach dem weiteren Einsatz der beiden Themen als *Duces* in den T. 21–25 und in der zweiten und dritten Stimme ist die erste Durchführung zu Ende, obwohl der Einsatz des Kernthemas in der ersten Stimme ausgeblieben ist. Er wurde durch das zweite Thema vertreten in T. 6–8. Daraus läßt sich erkennen, was sich auch am Schluß noch bestätigt findet, daß dieser gleichbleibende Gegensatz bei Bach noch höhere thematische Bedeutung gewinnt als bei Corelli.

Von T. 25 an beginnt das erste Zwischenspiel, das die erste Durchführung von der zweiten trennt. Die erste und zweite Stimme korrespondieren mit einem Entfaltungsmotiv in Sechzehntelbewegung, das mit einer Sechzehntelpause beginnt und mit einer Viertelnote endigt; in der dritten Stimme erklingt der sekundschrittweise absteigende Kontrapunkt, ganz ähnlich der dritten Gruppe freien Materials bei Corelli:

Beispiel 6



¹⁰ G. Frotscher, a.a.O., S. 859.

¹¹ J. Müller-Blattau, a.a.O., S. 71.

während der Baß pausiert. In T. 28 werden zweite und dritte Stimme spiegelbildlich vertauscht. Mit dem Einsatz der beiden Themen als Duces in den Unterstimmen nach T. 30 beginnt eine neue Durchführung, in der das Hauptthema zum ersten Male in der *O b e r s t i m m e* in der Dominante auftritt. Gewissermaßen zur Bekräftigung dieser Tatsache einerseits wird es in derselben Stimme gleich noch einmal in der Tonika als Dux wiederholt. Andererseits ist damit gleichzeitig ein Höhepunkt gesetzt. Hier nämlich liegt genau der Mittelpunkt der Fuge. Das zweite Thema kontrapunktiert in der dritten Stimme. In T. 53–57 erklingt nun das erste Thema im Baß, als Kontrasubjekt dazu das zweite Thema eingeführt in den beiden Oberstimmen (T. 53–58). All diese Einsätze erscheinen als Duces. Der Themenkomplex in dieser Verdichtung unterstreicht mit Nachdruck die Mitte als Kulminationspunkt.

Danach wird übergeleitet zu dem zweiten Zwischenspiel, das ein neues, diesmal überwiegend durchlaufendes Sechzehntelmotiv in der ersten und am Anfang auch in der dritten Stimme beherrscht; nur zu Beginn wechselt es mit dem ersten Motiv aus dem ersten Zwischenspiel. Es bewegt sich hauptsächlich in der Dominante. Der erste thematische Gedanke erscheint wieder in T. 72, und zwar als Scheineinsatz in der dritten Stimme. Die eigentliche Durchführung setzt in T. 74 mit dem ersten Thema als Dux im Baß ein, während das zweite Thema in der dritten Stimme (T. 75) zunächst in der Tonikaparallele kontrapunktiert, dann sofort anschließend in derselben Stimme in der Tonika von neuem beginnt.

Nach T. 78 beginnt eine große freie Fortspinnung, die mit steigendem motivischen Geschehen, bei dem alle vier Stimmen beteiligt sind, die großartige Engführung vorbereitet. In diesen elf Takten wird bei fortwährender Modulation zum erstenmal die Subdominante erreicht, nachdem sie in T. 45 nur beiläufig gestreift wurde. Die doppelte vierfache Engführung der beiden Themen beginnt in T. 90. Zunächst tritt nur das erste Thema auf, das, vom Baß angefangen durch alle Stimmen geführt wird. Dort erscheint es in der Tonika als Dux, setzt hierauf sofort auf der vierten Zählzeit desselben Taktes in der dritten Stimme als Comes ein und im nächsten Takt in der ersten Stimme als Dux, gefolgt von dem Einsatz auf der vierten Zählzeit in der zweiten Stimme wieder als Comes. Erst in T. 93 wird das zweite Thema hinzugezogen. Es beginnt gleichzeitig in den beiden Unterstimmen, und zwar im Baß in der Subdominantparallele, in der dritten Stimme als Dux. Mit dem Einsatz im Baß erfolgt nun eine Modulation über einen Trugschluß nach G-Dur. Die Subdominante ist auch in dem wiederholten gleichzeitigen Einsatz des zweiten Themas, diesmal in die beiden Oberstimmen versetzt, vorherrschend. In der zweiten Stimme erscheint das zweite Thema wieder in der Subdominantparallele, in der ersten Stimme in der Subdominante; beide endigen in e-Moll. Diese meisterhafte Engführung übertrifft Bach nur noch in der fünffachen Engführung am Schluß der b-Moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers. Vorliegende Fuge klingt aus, indem das erste Thema noch einmal in der Grundtonart als Dux in der Oberstimme und das zweite Thema in T. 98 im Baß erscheinen. Mit einer einfachen Kadenz (IV-V-I) schließt die Fuge.

Daß das zweite Thema bei Bach erhöhte thematische Bedeutung hat, ist daraus zu sehen, daß es erstens immer zusammen mit dem ersten Thema auftritt; zweitens wird die Subdominante nur von ihm ergriffen, und zwar innerhalb der Engführung, während das erste mit Ausnahme von T. 38 immer in der Tonika steht. Und drittens fungiert das zweite Thema am Schluß noch einmal als thematischer Vertreter, hervorgehoben durch den letzten Einsatz. Sein erster Einsatz in der Oberstimme am Anfang der ersten Durchführung als Vertreter des Hauptthemas wurde schon erwähnt. Der seltene Gebrauch der verwandten Tonarten für beide Themen, besonders für das erste, beweist die Sparsamkeit in den harmonischen Mitteln, wie Bach überhaupt an dem harmonischen Grundriß Corellis ziemlich festhält. Außer der Tonikaparallele, Dominante und Subdominante, die bei Corelli erreicht oder ergriffen werden, verwendet Bach zusätzlich noch die Dominant- und Subdominantparallele.

Während Corelli schon vom siebenten Takt an mit Engführungen arbeitet und diese Technik bis ans Ende beibehält, macht Bach aus jeder Engführung Corellis eine vollständige Durchführung. Schon allein dadurch wird die Fuge vergrößert, aber auch gegliedert. Dazu kommen noch die zwei ziemlich ausgedehnten Zwischenspiele, außerdem die langen Strecken freier Fortspinnungen. Dafür verwendet Bach ebenfalls die erste Motivgruppe Corellis, die er zugleich jedesmal, wie auch Corelli, wenn alle Stimmen an den Engführungen beteiligt sind, mit einer Ausnahme am Schluß, als Gegensatz zu den Themen benutzt, allerdings mit aufsteigender Tendenz:

Beispiel 7

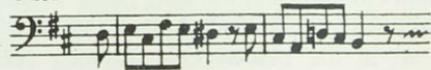


Außerdem findet sich bei Bach, wie bereits erwähnt, der absteigende Kontrapunkt wieder (Beispiel 6), der hier viel häufiger bzw. auch in Verkürzung auftritt. An Stelle der zweiten Motivgruppe Corellis treten bei Bach harmonische Figurationen in Achtelbewegung auf, die meist sequenzierend in den Unterstimmen verwendet werden:

Beispiel 8



oder



Neues Material erscheint in den Zwischenspielen, es sind die oben beschriebenen Sechzehntelfiguren. Ebenfalls neu ist die korrespondierende Behandlung von Achteln und halben Notenwerten in den beiden Unterstimmen von T. 35–37. Diese Motivgruppe taucht etwas abgewandelt noch einmal in der ersten und dritten Stimme von T. 62–64 am Anfang des zweiten Zwischenspiels auf, wo sie Ähnlichkeit hat mit der ersten Fortspinnung des zweiten

Themas in der Fuge Corellis. Innerhalb dieses Materials leuchten die Themen klar hervor, werden abwechselnd in einem bestimmten Verhältnis auf die vier Stimmen verteilt: Das erste Thema erscheint viermal in der ersten Stimme, dreimal in der zweiten, dreimal in der dritten, viermal in der vierten; das zweite Thema dreimal in der ersten, dreimal in der zweiten, sechsmal in der dritten, viermal in der vierten. Im ganzen werden die Themen vielseitiger ausgeschöpft als bei Corelli. Obwohl sie meistens in der Tonika erscheinen, könnte man nicht sagen, daß die Fuge farblos oder eintönig wirke, was außerdem auch die gliedernden und auflockernden Zwischenspiele unterdrücken. Außer den beschriebenen Themeneinsätzen und der Engführung am Schluß geschieht satztechnisch nichts Besonderes. Bach verzichtet wie Corelli sowohl auf eine Vergrößerung, Verkürzung oder Umkehrung der Themen als auch auf den üblichen Orgelpunkt auf der Dominante am Schluß. Offensichtlich wollte Bach die thematische Verzahnung, die ja ohnehin schon eine Umkehrung einschließt, nicht durch Umgestaltungen auflösen. Hierzu ließ er sich sicherlich durch die Vorlage beeinflussen. Einflüsse bestanden aber auch durchaus in den Motivgruppen, auf die schon nachdrücklich hingewiesen wurde, und in dem harmonischen Grundriß.¹² Dieser Sachverhalt gestattet also direkte Rückschlüsse auf Bachs positives Verhältnis zu Corellis Stil.¹³

Trotz allem hat Bachs Fuge einen ganz anderen Charakter. Das liegt nicht zuletzt an der unterschiedlichen Disposition der beiden Fugen. Durch die mit Ausnahme des Anfangs stets auftretenden Engführungen der Corellischen Fuge erhält diese einen prägnanten und energischen Charakter.¹⁴ Bei Bach ist das Stimmgeschehen wesentlich geschmeidiger, was vor allem der durchlaufende Kontrapunkt bewirkt, der ja bei den Engführungen Corellis jedesmal aussetzt. Gewisse Ruhepunkte entstehen auch, indem er die Kadenzten auskomponiert, bei Bach dagegen werden sie meistens umspielt; die Linie verläuft somit kontinuierlich weiter, und die Bewegung bleibt stets im Fluß; dank reicherer Modulation wirkt aber die Gleichmäßigkeit keineswegs farblos. Andererseits fordert die Fuge Bachs durch die Minimalzeitwerte von Sechzehnteln in den Zwischenspielen, die übrigens Hermann Keller bemängelt¹⁵ – die Zwischenspiele stören zwar die Einheit der Fuge, lockern sie aber doch in Anbetracht der Länge angenehm auf –, ein etwas langsames Tempo als die Corellis. Sie erhält somit einen etwas besinnlichen (nach Charles-Marie Widor¹⁶ sogar „resignierten“) Charakter.¹⁷

¹² Solche Ergebnisse führen über Spittas Einschränkung hinaus.

¹³ Vgl. E. Platen, *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*; in: BJ 1961, S. 35.

¹⁴ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 71.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ In seinem Kommentar der vierbändigen, in Zusammenarbeit mit A. Schweitzer besorgten Bachausgabe (G. Schirmer, New York).

¹⁷ H. Keller, a.a.O., S. 71.

Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß

Von Hans Eppstein (Stocksund, Schweden)

Bachs Sonatenwerk hat die Forschung längst nicht in dem Maße beschäftigt, wie es seiner historischen Bedeutung und seinem künstlerischen Gewicht entsprechen würde; für die verschiedenen ihm zugehörigen Werkgruppen gilt dies jedoch in unterschiedlichem Grade. Zu den am wenigsten beachteten Sonaten gehören ohne Zweifel die für ein Melodieinstrument mit Generalbaß. Besetzungsmäßig handelt es sich hier – im Gegensatz zu den Sonaten für Solovioline, für ein Melodieinstrument (Querflöte, Gambe, Violine) und obligates Klavier, für Orgel – um traditionsgebundene Werke. Ihre Anzahl ist gering: Nach heutiger Auffassung, so wie sie sich u. a. in ihrer Aufnahme in die NBA spiegelt, sind es nur vier, und diese wenigen Kompositionen bilden nun wieder in keiner Weise eine Einheit; sie sind nur in Einzelquellen überliefert, strukturell und stilistisch sehr verschiedenartig und dazu von unterschiedlicher Besetzung: Zwei rechnen mit Violine, die beiden übrigen mit Querflöte. Die beiden Violinsonaten stellen in verschiedener Hinsicht Außenseiter in Bachs Kammermusik dar und sollen uns im Rahmen dieser Studie nicht beschäftigen. Die Flötensonaten erscheinen im Vergleich hierzu bedeutend „normaler“. In der einschlägigen Literatur werden sie fast völlig übergangen oder höchstens mit wenigen Worten abgetan. Ihrer Individualität ist man überhaupt nicht gerecht geworden, wobei in früheren Jahren die Einbeziehung der heute als unecht beiseite gelegten Sonate in C-Dur (BWV 1033) ein erschwerendes Moment bildete. Die folgenden Zeilen stellen so einen ersten Versuch dar, diesen beiden Sonaten näherzukommen und sie besser als bisher geschehen, in den Zusammenhang von Bachs Kammermusik-Oeuvre einzuordnen.

BWV 1033 liegt in mehreren Abschriften vor, die ältesten von Carl Philipp Emanuel Bach und dessen Hamburger Schreiber Michel (BB *Mus.ms.Bach St 460* bzw. 440), zu deren erstgenannter laut TBSt 2/3, S. 88, auch der Titel wahrscheinlich von C. P. E. Bach herrührt. Zuweisungen von seiner Hand sind jedoch nicht in sämtlichen Fällen überzeugend, wenn es auch heute unmöglich ist festzustellen, worauf die anzunehmenden Irrtümer beruhen. Für den Ausschluß der Sonate aus NBA VI/3 waren insbesondere die Echtheitszweifel Friedrich Blumes maßgebend, die dieser schon in seinem Artikel *Johann Sebastian Bach* in MGG I geäußert hatte (Mitteilung von Dr. Alfred Dürr). Indessen: Worauf sich auch Blumes Zweifel gründen mögen, so erscheinen sie vollauf berechtigt. Für Querflöte hat Bach erst in Köthen zu komponieren begonnen (vgl. weiter unten), und daß er zu dieser Zeit noch ein so schwaches Werk geschrieben haben sollte, ist wenig überzeugend. Von vielen möglichen negativen Argumenten – wo hätte Bach übrigens eine Sonate mit einer so steifen Sequenz begonnen wie hier? – seien nur diese angeführt: die rhythmische Monotonie zusammen mit dem Mangel an melodisch-motivischem Profil im einleitenden Andante und im Allegro, weiter die schablonenhafte Führung des Basses in diesen Sätzen und ihr auffallender, u. a. auf dem geringen Anteil von Vorhaltsdissonanzen beruhender Mangel an klanglicher Spannung. Merkwürdig ist nun die wesentlich höhere musikalische Qualität der beiden letzten Sätze, nicht zum wenigsten im Hinblick auf die eben genannten Momente. Ihr melodischer Duktus steht dem Bachs bedeutend näher, auch wenn etwa die Form des Adagios sowie seine Kürze und die vergleichsweise Unbestimmtheit seiner The-

matik Bachs direkte Urheberschaft nicht wahrscheinlich machen. In Menuett I, dessen auskomponierte Klavierstimme manchen von Bachs authentischen Menuetten, z. B. dem in der ersten Klavierpartita (B-Dur), nicht unähnlich ist, fällt als ein feiner melodischer Zug auf, wie die vier ersten Takte zum Schluß in komprimierter Gestalt wiederkehren, und auch im zweiten Menuett finden sich geistreiche Einzelheiten, z. B. die geschickte Sequenzarbeit in T. 5–7, der Anklang an den Anfang im Baß, T. 25, und der Abschluß mit der Schlußwendung von Menuett I. Die Möglichkeit, daß Bach in irgendeiner Form an der Entstehung dieser beiden Sätze beteiligt ist, läßt sich somit nicht völlig von der Hand weisen.

Die Ungleichmäßigkeit des Ganzen ist nicht leicht zu verstehen. Man könnte sich vorstellen, daß die Sonate das Werk zweier Schüler ist – wobei der Urheber der beiden letzten Sätze seinem Kollegen entschieden überlegen war – und daß Bach korrigierend eingegriffen hat. Eine solche Entstehung in disparaten Teilen könnte auch die eigentümliche und kaum für Bach charakteristische Gesamtform des Werkes begreiflich machen. Sollte die Zuweisung durch C. P. E. Bach eventuell auf einem solchen pädagogischen Anteil seines Vaters beruhen? Wie auch immer – es erscheint undenkbar, die Sonate als Ganzes Bach zuzuschreiben, und solange sein Anteil daran nicht klargestellt werden kann, dürfte es am richtigsten sein, sie aus seinem Sonatenwerk auszuschneiden.

Daß es innerhalb von Bachs Ensemblesonaten markante Entwicklungszüge gibt, hat man lange Zeit kaum gesehen. Sie galten – wohl zu Recht – als größtenteils in Köthen entstanden, und damit begnügte man sich. In einer Arbeit über die Sonaten mit obligatem Klavier (hier im weiteren als M/Kl-Sonaten bezeichnet)¹ habe ich versucht, u. a. Antwort auf diese Fragen zu finden, und auch wenn sich einige der dort aufgewiesenen Einzelheiten als irrig erweisen sollten, so dürften gewisse Grundzüge dennoch feststehen. Einer darunter ist, daß sich innerhalb dieses Werkkomplexes verschiedene Stadien abzeichnen, wobei unter den M/Kl-Sonaten im ganzen gesehen die mit Flöte am Anfang, die mit Gambe in der Mitte und die mit Violine (die sich ihrerseits chronologisch aufgliedern lassen) am Ende stehen; ein anderer, daß die Idee der Sonate mit obligatem Klavier keineswegs den Ausgangspunkt von Bachs Ensemble-sonatenschaffen darstellt: er hat sichtlich (vor allem) mit Triosonaten begonnen und hieraus zunächst M/Kl-Sonaten mit Flöte bzw. Gambe transkribiert, und auch als er späterhin direkt mit obligatem Klavier konzipierte, hat er das „Trio“ für zwei Instrumente nicht aufgegeben, ihm aber einen völlig neuen Typ echter Duokomposition beigelegt.²

Ist Bach somit in seinem Sonatenschaffen, stärker als früher angenommen und stärker, als es das erhaltene Oeuvre ausweist, von der traditionellen Triobesetzung ausgegangen, die ihm jedoch allmählich als unbefriedigend erschien, so liegt die parallele Annahme nahe, daß er zunächst auch gleich vielen seiner Zeitgenossen Solosonaten mit Generalbaß geschrieben, bald aber die viel reicheren Möglichkeiten des eigentlichen Duosatzes erkannt und diesen vor allem

¹ H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966.

² Für alle Einzelheiten dieses faszinierenden Prozesses, dessen Erkenntnis Wesentliches zum Bilde des denkenden, bewußt an Problemlösungen arbeitenden Musikers Bach beiträgt, sei auf die obengenannte Arbeit verwiesen.

in zahlreichen langsamen Sätzen der M/Kl-Sonaten mit Violine zu genial neuartigen Schöpfungen ausgewertet hat.³ Für die Violinsonate mit Continuo BWV 1023 nimmt ihr Herausgeber in NBA VI/1, G. Hauswald, eine Entstehung noch in Weimar an, für BWV 1021 spätestens gegen 1720. Mit der Querflöte ist Bach dagegen erst in Köthen bekannt geworden; jedenfalls sind sämtliche Flötenstimmen in datierbaren Werken der vorköthener Zeit für Blockflöte bestimmt,⁴ während in datierten Köthener Kompositionen (Kantaten, Brandenburgische Konzerte) weitgehend die Querflöte verwendet wird. Hieraus hat man überall den einfachen Schluß gezogen, die Flötensonaten einschließlich derer mit Generalbaß seien mit Sicherheit den Köthener Jahren zuzurechnen. Mit der Möglichkeit späterer Entstehung im Zusammenhang eines (wie auch immer motivierten) stilistischen „Rückfalls“ hat man also überhaupt nicht gerechnet, obwohl es hierfür gerade unter den Sonaten ein wohlbekanntes Beispiel gibt: Bach hat Jahrzehnte, nachdem die Triosonate für ihn inaktuell geworden war, innerhalb des „Musikalischen Opfers“ nochmals auf diese Besetzung zurückgegriffen. Offensichtlich war dies eine Konzession an den musikalischen Geschmack des Berliner Hofes, die sich leicht mit seinem eigenen Wunsch nach hoher Polyphonie vereinbaren ließ. Sollte man nicht auch für die Flötensonaten eine solche Eventualität einkalkulieren, anstatt sich im voraus auf eine bestimmte Entstehungszeit festzulegen, wie plausibel diese auch zunächst erscheinen mag?

Was zu dieser Vorsicht insbesondere mahnt, ist die enorme Verschiedenheit der beiden Flöten-Continuosonaten, die von der Forschung bisher nie eingehender diskutiert worden ist; sie sind alles andere als ein Zwillingsspaar. Die in e-Moll (BWV 1034) ist, im Ganzen gesehen, eine erheblich „strengere“ sowie größer dimensionierte Komposition als die in E-Dur (BWV 1035). Sie ist im wesentlichen eine Kirchensonate, jedenfalls soviel oder sowenig wie die Mehrzahl der M/Kl-Sonaten, denen sie, speziell denen mit Violine, in vieler Hinsicht nahesteht (mehr hierüber weiter unten). Das E-Dur-Werk stellt dagegen eine ausgesprochene Kammersonate dar, wie Bach kaum eine zweite geschrieben hat. Daß man dies nicht erkannt hat, dürfte u. a. darauf zurückzuführen sein, daß nur der dritte unter ihren vier auch tempomäßig der sonata da chiesa entsprechenden Sätzen eine Tanzüberschrift hat, und gerade diese – *Siciliano* – kommt nicht selten in Kirchensonaten vor, auch bei Bach selbst (u. a. Violinsonate c-Moll, BWV 1017). Sämtliche Sätze sind zweiteilig. Der

³ Einzelne Sätze der M/Kl-Sonaten von ausgesprochenem Solocharakter haben vielleicht ursprünglich eine Generalbaßbegleitung gehabt; der dritte Satz der Violinsonate f-Moll steht in einer erhaltenen älteren Fassung (siehe NBA VI/1) dem Generalbaßsatz noch sehr nahe, und in der wahrscheinlich ältesten Gestalt der Violinsonate G-Dur hat Bach noch einen Satz mit Continuo aufgenommen (falls nicht ein Streicherduo beabsichtigt war), dessen Oberstimme zwar verloren, aber rekonstruierbar ist (vgl. hierzu meinen Aufsatz über diese Sonate in AfMw 1964, Heft 3/4, sowie meine Ausgabe der sechs Violinsonaten im G. Henle Verlag, München-Duisburg). Man vergleiche auch den zweiten Satz der Flötensonate mit obligatem Klavier h-Moll.

⁴ Vgl. hierzu A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951.

erste ist ohne Wiederholungen und hat außerdem eine Coda, eine in Bachs langsamen Sonatensätzen häufige Formanlage; seine Melodik ist kompliziert und expressiv, im Charakter eines hochgespannten Präludiums. Die drei folgenden Sätze dagegen sind – einzig in Bachs Sonatenschaffen – alle nach Suitenart in zwei Reprisen angelegt; der erste hat deutlich den Charakter eines Rigaudons, der zweite eines Sicilianos, der letzte einer (beschleunigten) Polonaise. Es handelt sich also sichtlich um eine viersätziges sonata da camera, so wie etwa Corelli zahlreiche geschrieben hat, nur daß dieser nach dem Präludium hauptsächlich die traditionell zentralen Suitensätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue (sowie Gavotte) verwendet,⁵ während Bach eine freie Typenfolge hat, wenn auch, wie bereits bemerkt, ebenfalls in der allgemeinen Sonatenordnung Langsam-Schnell-Langsam-Schnell; das Sonatenmäßige ist auch dadurch unterstrichen, daß das Siciliano in der Paralleltönenart steht, was in Kammersonaten (nach Suitenmanier) sonst ungebrauchlich ist.⁶ Doch zunächst zu BWV 1034. Wie bei der Mehrzahl der M/Kl-Sonaten sind hier concertomäßige Züge eingearbeitet: Das erste Allegro ist gleich vielen M/Kl-Allegros eine „Tuttifuge“,⁷ der langsame Mittelsatz baut sich wie die entsprechenden in BWV 1014 und 1016 (sowie in den beiden Violinkonzerten; verwandte Züge finden sich auch in anderen Sonaten) über einem Ostinato auf. Was die Tuttifuge betrifft, so ist deren Struktur – fugierte „Tutti“-ritornelle, Zwischensätze mit „Solo“-charakter – klar ausgeprägt, doch liegt ein Unterschied, der sich als Zeichen früherer Entstehung deuten läßt, gegenüber den der M/Kl-Sonaten darin, daß in den Soloabschnitten⁸ keine Zitate des Fugenthemas vorkommen. Bach hat jedoch in anderer, individuell diesem Satz angepaßter Weise Tutti- und Soloteile miteinander integriert. So gibt er dem (gestaltmäßig wechselnden) Kontrasubjekt der Fugenteile ein solomäßiges, figurativ laufartiges Gepräge, das er in den Abschnitten noch verstärkt, die in den ersten beiden Tuttis den eigentlich fugierten Teilen angehängt, durch Baßführung und Kadenzierung aber noch eindeutig den Tuttis zugehörig sind (T. 9–15 und 32–39). Einen ähnlich aus Tutti- und Soloelementen gemischten Abschnitt fügt er in T. 48–55 dem zweiten Solo an, und in das Schlußtutti T. 55–70 schiebt er nochmals einige Solotakte ein (59 ff.), gibt ihm dazu eine Art Miniaturkadenz (T. 68–69) mit einem durch Querstand verschärften Höhepunktsblitz, der mit seiner Dissonanzspannung innerhalb der Solomelodik wie ein Vorläufer zu der Kadenz am Ende des ersten Satzes der Violinsonate h-Moll wirkt (Notenbeispiel 1). Die Betonung des motorischen Elements in der Solomelodik teilt der Satz mit einigen wahrscheinlich relativ frühen unter den M/Kl-Sonaten, nämlich dem zweiten der Violinsonate A-Dur und dem vierten der Gambensonate G-Dur. Zu dem erstgenannten steht der Flötensatz aber noch in einer weiteren Beziehung: die Fugenthemen sind einander so auf-

⁵ W. S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959, S. 75.

⁶ W. S. Newman, a.a.O., S. 79.

⁷ Zu diesem Begriff vgl. H. Eppstein, *Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen*; in: BJ 1969, S. 9.

⁸ Die Ausdrücke Tutti und Solo sind hier immer in Anführungszeichen zu denken.

fallend ähnlich, daß es scheint, als habe Bach hier bewußt versucht, aus gleichartigen Grundelementen zwei verschiedene Themen zu bilden (Beispiel 2). In beiden Fällen ist aus einem Motiv mit anapästischem Ansatz und im Zickzack geführten Achteln eine dreiteilige Sequenz entwickelt (terzweise steigend im Violin-, fallend im Flötensatz) und außerdem nur eine überwiegend anapästisch rhythmisierte Skalenbewegung verwendet; das Violinthema erscheint hierbei als die glücklichere Lösung, u. a. weil Bach hier die Monotonie und relative Kraftlosigkeit vermeidet, die bei dem Flöthema aus dem Beginn mit der – fallenden! – Sequenz erwächst. Es liegt nahe anzunehmen, daß beide Themen ziemlich kurz nacheinander entstanden sind, wobei das Flöthema das ältere sein dürfte. Daß dieses in seinem Sequenzteil, dessen melodisches Skelett in jedem Sequenzglied aus vier sekundweise fallenden Tönen besteht, auch strukturelle Ähnlichkeit mit dem Fugenthema im Mittelteil des ersten Satzes der gleichfalls „frühen“ Violinsonate G-Dur, BWV 1019, aufweist (Beispiel 3), unterstreicht weiterhin die Familienzugehörigkeit dieses Satzes zu entsprechenden der M/KI-Sonaten.

Ähnliche Beziehungen zeigen sich bei dem Andante inmitten der Sonate. Sein Ostinatobaß ist dem der Violinsonate E-Dur nahe verwandt (Beispiel 4). Beide beruhen auf der harmonischen Grundkonstruktion I-VI-IV-V, bei der Violinsonate in reiner Viertaktigkeit, im Flötensatz aber durch (leicht veränderte) Wiederholung des ersten Taktes sowie durch Einschub eines V-Taktes an vierter Stelle zur Sechstaktigkeit ausgeweitet; in beiden Fällen präsentiert Bach (wie sonst nur in den Violinkonzerten) den Ostinato einleitungsweise für sich. Das Ostinatoprinzip selbst ist im Flötensatz mit einer an die Violinkonzerte gemahnenden Freiheit gehandhabt. Bemerkenswert an dessen Aufbau ist, wie Bach auch in den „freien“ Mittelteil (T. 19–42) seiner ABA-Gestalt den Ostinato zweimal einfügt, einmal verändert (T. 26–31), einmal strikt (in Moll, T. 36–41), die Oberstimme aber teilweise unabhängig hiervon verlaufen läßt, so etwa in der Sequenz, die die T. 19–27 zusammenhält. Ganz individuell ist auch, wie er im ersten Eckteil die Solostimme zunächst in „schüchternen“ Melodiefragmenten eintreten (man fühlt sich trotz völlig verschiedener Affektlage von fernher an den Beginn der Violinsonate f-Moll erinnert) und erst allmählich zu einer zusammenhängenden Kantilene kommen läßt, und ihr im Schlußteil, der sich ebenso wie der erste (von der Baßeinleitung hierbei abgesehen) auf zwei Ostinatoeinsätze gründet, einen entsprechenden „Abgang“ gibt.

Ist bei diesem Satz der Baß naturgemäß völlig untergeordnet und ein eigentliches polyphones Wechselspiel somit unmöglich, so hat Bach beim ersten Satz, einem *Adagio ma non tanto* von hoher Ausdrucksspannung (vgl. etwa die sehr „unbequemen“ T. 14–16, Beispiel 5), den Baß wenigstens gelegentlich in die thematische Arbeit einbezogen; und diese ist im Gegensatz zu dem melodisch quasi improvisativen Andantesatz sehr intensiv, mit vielfachen expressiven Umgestaltungen der tragenden Motive, wobei das – außer dem des ersten Taktes – Wichtigste bezeichnenderweise (in T. 5) vom Baß introduziert wird. Der letzte Satz schließlich, in zwei Reprisen und wie die entsprechenden Sätze

der Violinsonaten in h-Moll, A-Dur und c-Moll mit Einschlag von fugierter Arbeit, unterscheidet sich von diesen u. a. dadurch, daß der fugenmäßige – hier überwiegend kanonische – Teil nicht auf dem Hauptthema aufbaut (wohl um dem solistischen Moment in diesem fast hitzig temperamentvollen Stück genügend Raum zu geben), sondern in der Mitte der beiden Reprisen steht, wobei der lange Auftakt mit fünf hämmernden Achtern auf gleicher Tonhöhe mit dem des Themas in h-Moll identisch ist. Gemeinsam mit zwei der genannten Sätze ist auch, daß das Hauptthema nach Giguenmanier in der zweiten Reprise umgekehrt wird. Der Satz ist sichtlich als effektvolles, thematisch, harmonisch und dynamisch stark profiliertes (vgl. u. a. den Umschlag von $\frac{3}{4}$ - in $\frac{3}{8}$ -Takt gegen Schluß jeder Reprise) und flötistisch dankbares Finale gedacht, bezieht aber wiederum den Baß vielfach – keineswegs nur im Kanonteil – in das thematische Spiel ein, wobei sogar das Laufwerk der Flötenstimme in T. 65–68 nur eine Wiederholung der Baßtakte 19–22 darstellt. Strukturell steht diese Sonate also der Mehrzahl der M/Kl-Werke nahe (am wenigsten doch denen für Flöte), und dies gilt auch für die Vereinigung von großem Ernst und Gemüthaftigkeit in dem langsamen und konzertantem Spiel in den schnellen Sätzen. Jene sind dreistimmig oder auch darüber, während hier das lineare Skelett aus nur zwei Stimmen besteht; dies schränkt natürlich die Möglichkeiten zu polyphoner Arbeit ein, und wo der Baß in den Hintergrund tritt, ist diese im Gegensatz zu den dreistimmigen Sonaten a priori unmöglich. Als Ganzes hat diese Sonate den Rang eines bedeutenden Werkes, wenn auch nicht von dem immensen inneren Gewicht der Sonate h-Moll für Flöte und obligates Klavier. Wenn Bach, der in Köthen offensichtlich weitgehend aus eigener Initiative komponiert hat (wer sollte auch das Wohltemperierte Klavier, wer die Werke für Solostreichinstrumente oder die M/Kl-Sonaten in Auftrag gegeben haben?), auf diesem Weg nicht weitergegangen ist, so wohl kaum, weil ihm diese spieltechnisch anspruchsvolle, aber auch dankbare Sonate mit ihrer Dichte der musikalischen Ereignisse als individuelle Schöpfung mißglückt vorgekommen wäre. Da ihm aber, wie aus seiner Werkliste hervorgeht, ein Duospiel mit selbständiger und fertig ausgearbeiteter Klavierstimme (also ohne die Nötigung, seine avancierte harmonische Kunst nur skizzenhaft ausdrücken zu können und die konkrete Gestaltung anderen, solchen Aufgaben schwerlich immer gewachsenen Musikern überlassen zu müssen) immer mehr als die optimale Form kammermusikalischen Zusammenwirkens erschien, verlor die generalbaßbegleitete Solosonate für ihn gleich der Triosonate bald das Interesse.

Dies ist also die Situation der Flötensonate in e-Moll, und die traditionelle Annahme, sie sei in Köthen entstanden, erfährt vom Musikalischen her eine Bestätigung.⁹ Wahrscheinlich ist sie vor den M/Kl-Sonaten geschrieben, doch

⁹ Die älteste erhaltene Niederschrift dieser Sonate stammt von J. P. Kellner, der um 1725 (bis mindestens 1727, nicht 1726, wie gewöhnlich angegeben) zahlreiche Kompositionen Bachs kopiert hat. Rein äußerlich ist also frühe Leipziger Entstehung denkbar, jedoch sehr unwahrscheinlich.

ohne größeren zeitlichen Abstand und wohl ungefähr gleichzeitig mit den Triosonaten, die teilweise in jenen aufgegangen sind. Entsprechendes über Entstehung und Entstehungszeit der E-Dur-Sonate zu behaupten, wie dies meistens geschieht (und noch im Kritischen Bericht ihrer Ausgabe in NBA VI/3 wiederholt wird), wäre jedoch voreilig. Hier läge nämlich der Fall vor, daß Bach eine einzige reine Kammersonate (nur die – offensichtlich nicht ohne Bedenken in NBA aufgenommene – Sonate für Violine und Generalbaß in e-Moll kann bedingt noch hierher gerechnet werden) neben über einem Dutzend solcher von viersätziger Da-chiesa- oder auch gelegentlich dreisätziger Concerto-Anlage geschrieben hätte. Natürlich läßt sich diese Möglichkeit nicht völlig von der Hand weisen, aber sie ist keineswegs größer als die, daß das Werk später entstanden ist. Zwei unter den drei erhaltenen Abschriften gehen laut Vermerken auf ein Autograph zurück, das er bei einem seiner Besuche in Potsdam (1741 oder 1747; von weiteren ist nichts bekannt) für den königlichen Kämmerer Fredersdorf angefertigt hat, sicherlich zur Weitergabe an den flötenspielenden König selbst.¹⁰ Für diesen Zweck empfahl sich natürlich, dem Können und dem Geschmack Friedrichs entsprechend, ein leichteres Werk mit unkomplizierter Melodik und ebensolcher Polyphonie, eine ausgesprochene Solokomposition also. Daß Bach unter seinen sonst so andersartigen Sonaten zufällig eine einzige solche aus Köthener Tagen hätte liegen haben sollen, erscheint wenig wahrscheinlich, viel eher dagegen, daß er sie ad hoc neukomponiert hat.¹¹ Sie ist kürzer und sowohl technisch wie geistig bedeutend weniger anspruchsvoll als die in e-Moll (der Tonumfang, der in der letzteren d¹-g³ beträgt, ist hier in den Grenzen e¹-e³ gehalten); aber Bach war, wie wir z. B. aus seinen Klaviersuiten wissen, nicht willens oder auch außerstande, sich dem Durchschnitt der Dilettanten anzupassen, und prägte auch „leichteren“ Werken den Stempel seiner Persönlichkeit auf.

So geschah es auch hier, und damit kam ein reizvolles Mittelding zwischen „gelehrter“ und divertierender Musik zustande (nach Mozarts berühmter Äußerung über seine „leichten“ Klavierkonzerte KV 413–415: „hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum“). Das präludierende Adagio ma non tanto verzichtet im Gegensatz zu seinem Pendant in BWV 1034 auf jegliche imitative Verknüpfung der beiden Stimmen, doch ist der Baß

¹⁰ Vgl. NBA VI/3, Kritischer Bericht, S. 22 f. – Fredersdorf, viele Jahre hindurch Friedrichs Vertrauter, war Musikersohn, als Soldat „vermutlich Hoboist“ und soll in Küstrin dem Kronprinzen „durch sein Flötenspiel manche trübe Stunde gekürzt haben“ (J. Richter, *Die Briefe Friedrichs des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf*, Berlin-Grünwald 1926, S. 19). Der erhaltene Briefwechsel beginnt erst 1745 und bricht für das Jahr 1747 am 30. April ab, also genau eine Woche vor Bachs Ankunft in Potsdam. Er handelt nicht selten von praktischen Einzelheiten der Musik bei Hofe, ist aber leider für die Beziehungen Bachs zu Berlin völlig unergiebig.

¹¹ Die in Fußnote 10 zitierten Quellenvermerke geben keine klare Auskunft, sprechen aber eher für als gegen diese Auffassung; vgl. auch die ebendort, S. 24, wiedergegebene Bemerkung zu einer verlorenen weiteren Quelle.

linear und motivisch durchgeformt und die Oberstimme mit ihrer wechselnden Rhythmik weder für Spieler noch Hörer einfach, zugleich aber von ausgesprochen mildem Ausdruck. Es folgt ein munteres und unkompliziertes Allegro, im wesentlichen ein reines Solostück, das, wie bereits festgestellt, als Rigaudon bezeichnet werden kann; sein charakteristisches Hauptmotiv (Beispiel 6) bleibt zwar – außer in den Schlußtakt, wo der Baß das Thema aufgreift – der Flöte vorbehalten, wird aber rhythmisch gelegentlich auch im Baß angedeutet. Mit diesem Satz wird es klar, daß Bach hier ganz anderes als das concertohafte Gepräge seiner „normalen“ Sonaten im Sinn hat. Für die von Mozart so fein formulierte Balance zwischen Artistischem und Anspruchslosem ist der folgende Satz, das Siciliano, ein besonders ansprechendes Beispiel: Hier stehen die beiden Stimmen zwar weitgehend in imitativem, gelegentlich kanonischem Wechselspiel; nichts aber hindert den „nichtkenner“, sein Interesse ganz auf die zärtlichen Tongänge der Flöte zu konzentrieren, denn ihre schön geschwungene Melodik ist völlig in sich geschlossen und auch als reines „Solo“ von hohem Reiz. Der polonaisenartige Finalsatz ist wiederum überwiegend ein Solostück für die Flöte (beide Allegrosätze verzichten also völlig auf imitative Arbeit!), wenn auch Bach nach dem devisenhaften Beginn dem Baß ein viertaktiges Solo zugeteilt hat, das der „kenner“ acht Takte später in der Flöte wiederentdecken darf, und obwohl er den charakteristischen Dreiachtelauftakt des Hauptmotivs vielfach als Baßrhythmus verwendet.

Mit dieser bei aller relativen Anspruchslosigkeit seiner durchaus würdigen (und vor allem im Siciliano von unverkennbar „bachischem“ Tonfall getragenen), hellgetönten Sonate scheint also Bach sich dem preußischen Hof empfohlen zu haben, wobei es näherliegt, an seinen ersten Besuch im Jahre 1741 zu denken, da er beim zweiten ja eingeladen war und eine solche Introdution kaum brauchte. Es wäre erfreulich, wenn die Vermutung, daß sie direkt für diesen Zweck geschrieben ist, sich auf einen festeren Grund stellen ließe. Zwei Wege wären hier denkbar und könnten sich gegenseitig ergänzen. Der eine hätte einer Untersuchung zu gelten, inwieweit BWV 1035 als typisches Spätwerk anzusehen ist. Hier fehlt es jedoch an Vergleichsmöglichkeiten. Der heitere Grundton dieser Sonate hat zwar markante Parallelen, etwa in späten Profankantaten, in mehreren Sätzen des zweiten „Wohltemperierten Klaviers“ und vor allem im Mikrokosmos der Goldberg-Variationen, aber alle diese Werke sind strukturell so völlig andersgeartet, daß keine stichhaltigen Ähnlichkeitsbeziehungen aufgewiesen werden können. Die Triosonate im „Musikalischen Opfer“ ist von BWV 1035 völlig verschieden. – Man könnte aber auch zu erforschen suchen, wie weit Bach sich eventuell dem Geschmack des Berliner Hofes angepaßt hat. Die in den Sonaten von Quantz und Friedrich II. vorherrschende Dreisätzigkeit nach dem Modell Langsam-Schnell-Schnell¹² hat er nicht übernommen. Möglicherweise ließe sich die starke Betonung des

¹² Vgl. W. S. Newman, a.a.O., S. 277 bzw. 299.

Solocharakters sowie die Vermeidung starker Affekte als Folge einer solchen Anpassung deuten, aber wiederum hindert der Mangel an Vergleichsmöglichkeiten, vor allem also an weiteren Kammersonaten Bachs, eine bestimmtere Aussage. So bleibt kein anderes Argument als das oben angeführte: daß eine Sonate von der Art von BWV 1035 der Welt von Bachs Köthener Sonaten eigentlich gänzlich fremd ist und daß es darum wahrscheinlicher ist, daß sie direkt für Potsdam geschrieben ist. Es sei hier übrigens auf eine eigenartige Einzelheit hingewiesen, die zum mindesten eher für die hier formulierte Vermutung spricht: Der in Beispiel 6 zitierte charakteristische Beginn des ersten Allegros stimmt genau mit dem des Rigaudons in Couperins viertem „Concert royal“ überein (Beispiel 7), was sich schon darum nicht einfach als Zufall abtun läßt, weil auch die vergleichsweise seltene Tonart E-Dur beiden Sätzen gemeinsam ist. Couperin wiederholt sein Motiv, wie aus dem Notenbeispiel hervorgeht, einen Ton höher, und auch diese Idee findet sich bei Bach, nämlich da, wo er kurz vor Schluß des Satzes das Thema in den Baß verlegt (Beispiel 8). Gewiß könnten Couperin und Bach auch hierin einer gemeinsamen Anregung gefolgt sein, aber sehr wahrscheinlich erscheint dies nicht. Die „Concerts royaux“ kamen 1722 heraus, und falls Bach – vielleicht ganz unbewußt – sich hier an Couperin angeschlossen hat, so dürfte dies wahrscheinlich erst in seiner 1723 beginnenden Leipziger Zeit geschehen sein. In Leipzig aber hatte er zunächst wenig Ursache (und kaum Zeit) zum Sonatenschreiben.

So ist es also durchaus denkbar, daß die Flötensonate in E-Dur Bachs Spätwerk angehört. Es ist schwer begreiflich, wie Hans-Peter Schmitz, der Herausgeber von NBA VI/3, die frühe Entstehung durch einen Vergleich mit der Triosonate aus dem „Musikalischen Opfer“ zu begründen suchen kann;¹³ beide Werke sind ja aus gänzlich verschiedenen Intentionen heraus geschaffen, und die heiter-gelassene Einfachheit von BWV 1035 hat nichts mit Primitivität oder Unreife zu tun. Ihre Entstehungszeit muß vorderhand als ungewiß gelten; es wäre aber schon ein Gewinn, wenn auf Grund unserer Überlegungen die übliche mechanische Zusammenkoppelung der beiden, als musikalische Individualitäten so klar geprägten und so verschiedenartigen Flöten-Continuosonaten ein Ende fände: Die in e-Moll gehört sicher dem Kreis von Bachs Köthener Kammermusikwerken an, die in E-Dur dagegen höchst wahrscheinlich nicht.

¹³ Kritischer Bericht, S. 24.

Beispiel 1

a) BWV 1034 II

6 6 6 5 6 6 7 6 7
4 5 4 4 6 5 7 6 7

b) BWV 1014 I

Beispiel 2

a) BWV 1015 II

Allegro

b) BWV 1034 II

Allegro

Beispiel 3

a) BWV 1019 I

7 4+ 5 5 6 6

Musical notation for Example 4, showing a treble and bass staff. The bass staff includes fingerings: 6, 6, 6/4, 6/5, 6, 6/5, 6/4, 5, 6/4.

Beispiel 4

a) BWV 1034 III

Andante

Musical notation for Example 4a, showing a bass staff with a sequence of chords and fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 4, 3.

b) BWV 1016 III

Adagio ma non tanto

Musical notation for Example 4b, showing a grand staff with a sequence of chords and fingerings.

Beispiel 5

BWV 1034 I

Musical notation for Example 5, showing a treble and bass staff with a sequence of chords and fingerings: 4+ 2, 4+, 6, 6, 6, 4+ 2, 6, 4, 6, #, 6, 6, 6, 5, 6.

Musical notation for Example 5, showing a treble and bass staff with a sequence of chords and fingerings: 6, 4, 6, 6, 5, 4, #.

Beispiel 6

BWV 1035 II

Allegro

Musical notation for Example 6, showing a treble staff with a sequence of chords and fingerings.

Beispiel 7

Couperin, Concert royal Nr. 4, Rigaudon

Légèrement, et marqué

Musical score for Beispiel 7, Couperin's Rigaudon. The score is in G major (three sharps) and 2/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The second system continues the piece, featuring fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6) and slurs in both hands.

Beispiel 8

BWV 1035 II

Musical score for Beispiel 8, BWV 1035 II. The score is in G major (three sharps) and 2/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The second system continues the piece, featuring fingerings (6, 5, 3, 2) and slurs in both hands.

Lied und Sonntag in Gesangbüchern der Bach-Zeit

Zur Frage des „Detempore“ bei Chorälen in Bachs Kantaten

Von Detlef Gojowy (Bonn)

Die vorliegende, vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen angeregte Untersuchung gilt der – auch bei der Beurteilung von Quellen schon aufgetauchten – Frage, ob Bach bei der Verwendung von Chorälen in den Kantaten für einen bestimmten Sonn- oder Festtag den Anweisungen der zeitgenössischen Gesangbücher folgte oder ob und inwieweit er hierbei nach eigenem textlichen und musikalischen Ermessen verfuhr.

Über das „Detempore“ im protestantischen Choral, d. h. über die Frage seiner Zuordnung zu den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres, existieren Untersuchungen von Rochus Frh. von Liliencron.¹ Liliencron kam bei der Analyse von fünfzehn – örtlich verschiedenen – Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts zu der Überzeugung, daß eine solche – ursprünglich nicht vorhandene² – feste liturgische Zuordnung von Choral und Sonntag sich im 17. Jahrhundert allmählich herausgebildet habe, und zwar besonders auf Grund des in den Gesangbüchern sich einbürgernden Zuweisungsregisters, das die Lieder des jeweiligen Sonn- und Festtages bestimmt. Auf diese Ergebnisse Liliencrons beruft sich u. a. Paul Graff,³ auf Paul Graff wiederum Günther Stiller in seinen Untersuchungen über *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*.⁴

Ansatzpunkt unserer Untersuchungen war eine Fortführung der Liliencron'schen Studie unter besonderer Berücksichtigung des Lebensraumes und der Wirkungszeit Johann Sebastian Bachs, also unter spezieller Erfassung der diesbezüglichen Leipziger Traditionen, aber auch der seiner thüringischen Heimat und seiner weiteren Lebensstationen.⁵ Daneben wurden, wie in der Bachforschung auch sonst üblich, die Dresdner Gesangbücher erfaßt, in denen

¹ *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700*, Schleswig 1893, S. 36–89.

² Bei der Beurteilung dieses Sachverhaltes wird man berücksichtigen müssen, daß in den außereuropäischen Musikkulturen die Zuordnung von musikalischem Objekt und Jahreszeit – unter magischen und symbolischen Vorzeichen – nichts Außergewöhnliches darstellt, das Prinzip des „detempore“ im Grunde also ein archaisches Prinzip ist. Vgl. hierzu u. a. Zofia Lissa, *Aufsätze zur Musikaesthetik*, Berlin 1969, S. 17 f.

³ *Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands bis zum Eintritt der Aufklärung und des Rationalismus*, Göttingen 1921, S. 133.

⁴ Berlin 1970, S. 220, Anm. 130.

⁵ Spärlich sind hierbei bislang Belege aus dem Raum Köthen-Anhalt, Region eines reformierten Hofes. Die hier erfaßten Gesangbücher aus Bernburg, Köthen und Zerbst datieren nach Bachs Köthener Schaffenszeit, besitzen keine Register und sind lediglich in Ermangelung geeigneterer Belege mit berücksichtigt. Welche Gesangbücher für den lutherischen Gottesdienst zu Bachs Köthener Wirkungszeit verwendet wurden, bleibt un-

oftmals der Anspruch auf Gültigkeit im ganzen kursächsischen Bereich erhoben wird, wie auch zu Vergleichszwecken weitere Gesangbücher aus diesem Bereich, u. a. auch in der Erwägung, in Ostsachsen die Heimat Picanders zu berücksichtigen, Bachs wichtigsten Textdichters der Leipziger Zeit. Aus diesem Grund wurde auch Darmstadt – Wirkungsort von Georg Christian Lehms⁶ – in die Untersuchung einbezogen.

Bei dieser Erweiterung des Belegmaterials mußte auch der Ansatzpunkt unserer Fragestellung eine Modifikation erfahren. Die in der Fragestellung stillschweigend vorentschiedene Feststellung, daß es Vorschriften der zeitgenössischen Gesangbücher gebe und diese eindeutig seien, erwies sich desto mehr der Überprüfung bedürftig, je mehr die Ausweitung des Belegmaterials Differenzen erkennen ließ: Differenzen nicht nur regionaler Art etwa zwischen thüringischen und sächsischen Gesangbüchern, sondern auch von Ort zu Ort oder unter Gesangbüchern desselben Ortes. Auch wenn Paul Graff⁷ einen Unterschied zwischen amtlichen und nichtamtlichen Gesangbüchern zu bedenken gibt, bleibt doch zu konstatieren, daß solche Differenzen auch Gesangbücher betreffen, die durch landesfürstliches oder Ratsprivileg, durch ein Vorwort des zuständigen Superintendenten oder die Billigung einer theologischen Fakultät eine amtliche „Approbation“ erfahren.

Liliencron's Theorie eines im 17. Jahrhundert entstandenen Detempore des protestantischen Choral's ist denn auch in neueren Untersuchungen auf Widerspruch gestoßen. Dem Einwand Walter Reckziegels:⁸ „Die Übereinstimmung der ‚Detempore-Register‘ oder ‚Festregister‘ in den vorliegenden Gesangbüchern ist allerdings nicht so groß, wie Liliencron sie darzustellen bemüht ist“, läßt sich auch nach unseren Ergebnissen wenig entgegensetzen. Der Anteil der Lieder, die in mehr als zehn Prozent der ausgewerteten Gesangbücher eine gemeinsame Zuweisung erfahren, liegt zumal bei den Sonntagen meist unter zwanzig Prozent des gesamten zugewiesenen Liedgutes. Der Gedanke des „Detempore“ im Sinne einer festgefügteten Zuordnung von Lied und Sonntag bzw. Festtag kann somit nicht Ausgangspunkt dieser Untersuchung, sondern nur ihr Gegenstand sein.

Dabei erscheint es – auch zum Verständnis der folgenden Übersichten – zweckmäßig, sich die Form dieser Zuordnungen zu vergegenwärtigen. Die Zuweisung von Liedern kann im protestantischen Gesangbuch auf zweierlei Weise geschehen: durch *Rubriken* und durch *Register*.

Unter *Rubriken* sind jene – durch Kapitelüberschriften gekennzeichneten – Abschnitte des normalen lutherischen Gesangbuches verstanden, durch die die darin enthaltenen Lieder in inhaltlich bestimmte Gruppen (das Jenaer Gesangbuch 1737, s. u. Nr. 38, spricht von *Klassen*) eingeteilt werden. Neben *Rubriken*, die eine zeitliche Bestimmung fixieren (Adventslieder, Weihnachts-

geklärt; nach einer Vermutung von Prof. Dr. D. Chr. Mahrenholz, dem für diesen Hinweis gedankt sei, könnten es die Leipziger gewesen sein.

⁶ Vgl. E. Noack, BJ 1970, S. 7–18.

⁷ A.a.O., S. 257.

⁸ *Das Cantional von Johannes Hermann Schein*, Berlin 1963, S. 77.

lieder, Osterlieder usw.), beziehen sich andere Rubriken auf allgemeine Anlässe und Glaubensinhalte (Lieder vom Kreuz, von der Buße, von der Rechtfertigung, den heiligen Zehn Geboten usw.) – die Einteilung der Gesangbücher ist in dieser Hinsicht oft unterschiedlich und wird besonders im Zeitalter des Pietismus um neue Möglichkeiten und Varianten bereichert.

Die Zusammenstellung geistlicher Lieder für alle Anlässe des Lebens geht ursprünglich auf die Böhmisches Brüder zurück; das erste gedruckte Gesangbuch in dieser zyklischen Aufteilung sind die 1501 erschienenen „*Pisničky*“ (Lieder), denen noch vor Luther weitere Ausgaben folgten (vgl. Antonín Škarka, Vorrede zu: Jan Amos Komenský, *Duchovní písně*, Prag 1952. Für den Hinweis danke ich Herrn Dr. V. Karbusický). Eine besondere Vielfalt der Rubriken-Anlässe findet sich dementsprechend in Gesangbüchern der (die böhmischen Traditionen fortsetzenden) Herrnhuter Brüdergemeinde (vgl. Nr. 36), von der entscheidende Einflüsse auf den Pietismus ausgingen.

Die zeitlich bestimmten Rubriken sind gewöhnlich folgende: Adventslieder (oder bezeichnet als *Lieder von der Menschwerdung Jesu Christi*), Weihnachtlieder (*Lieder von der Geburt Christi*), Neujahrslieder (auch *von der Beschneidung Christi*), Epiphaniastlieder (*Erscheinung Christi*), Passionslieder (*vom Leiden und Sterben Jesu Christi*), Lieder zu den Marienfesten (*Mariae Reinigung, Empfängnis und Verkündigung*), Osterlieder (*von der Auferstehung Jesu Christi*), Himmelfahrtslieder, Pfingstlieder (*vom heiligen Geist*), Trinitatslieder (*von der heiligen Dreifaltigkeit, der heiligen Taufe*), Lieder zum Johannis- und Michaelisfest sowie – von Fall zu Fall – Lieder zum Gründonnerstag (*vom heiligen Abendmahl*), zu den Apostelfesten und zum Reformationstag.

Keine Rubriken existieren für die Sonntage der „festlosen Zeit“, keine spezielleren Einteilungen gibt es auch für die einzelnen Sonntage der Advents- oder Passionszeit und für die einzelnen Feiertage des Weihnachts-, Oster- oder Pfingstfestes. (Die einzige Ausnahme unter den erfaßten Gesangbüchern bildet das Weißenfelsische Gesangbuch 1714 [s. u. Nr. 83], das eine Rubrikeinteilung Sonntag für Sonntag über das ganze Kirchenjahr praktiziert.) In dieser Ermangelung liegt offensichtlich der strukturelle Anlaß für die Herausbildung des zweiten – historisch jüngeren – Zuweisungsprinzips: des Sonn- und Festtagsregisters.

Das Register der Lieder, so auf die Sonn- und Festtage können gesungen werden, steht gewöhnlich am Schluß des Gesangbuches an zweiter Stelle nach dem alphabetischen Register, seltener am Anfang. Es leistet jene – in den Rubriken nicht praktizierte – speziellere Zuordnung und ist jedenfalls zunächst in dieser ergänzenden Funktion verstanden worden. So heißt es noch im Eisenacher Gesangbuch 1673 (s. u. Nr. 24) in seiner Überschrift *Register/oder Benachrichtigung/was ieden Sontags (weil die hoben Festtage solcher Anweisung nicht bedürftig) vornehmlich gesungen werden kan*. Dieses Gesangbuch befand sich im Besitz Bachs.⁹

⁹ Vgl. C. Freyse, *Fünfzig Jahre Bachhaus*; in: BJ 1957, S. 185.

Die Entstehung des Registers hat Walter Reckziegel¹⁰ untersucht. Nach seinen Ergebnissen tritt eine vollständige kirchenjährliche Liedzuordnung erstmals im Gesangbuch von Johann Eichhorn, Frankfurt (Oder) 1556, auf;¹¹ das erste selbständige Festregister erscheint im niederdeutschen Gesangbuch seines Schwiegersohnes Andreas Kellner, Stettin 1576, das erste hochdeutsche Register wieder bei Eichhorn, Frankfurt (Oder) 1579, und es wird von Johann Beyer in Leipzig 1583 übernommen. Zu den frühesten Belegen gehört auch das – hier mit herangezogene – Cantional von Georg Weber aus Weißenfels (Weißenfels 1588, s. u. Nr. 82).¹²

Obwohl die frühesten Belege solcher Register demnach mehr als ein Jahrhundert vor Bachs Schaffenszeit liegen, hat sich dieses Zuweisungsprinzip im Laufe dieser Zeit niemals so durchgreifend und konsequent eingebürgert wie das der Rubriken. Während eine Rubrikeneinteilung in allen hier untersuchten Gesangbüchern praktiziert ist (wobei im Inhalt, im Titel der Rubriken, wie angedeutet, Variationen zu bemerken sind), enthält rund ein Drittel der Belegstücke kein Register.¹³

Auch was Art und Inhalt der Zuweisungen in den restlichen betrifft, sind qualitative Unterschiede zwischen Rubriken und Registern zu bemerken. Die Zuweisungen der Rubriken zu den Festen und Festzeiten umfassen immerhin einen gemeinsamen „Kernbestand“ traditionellen Liedgutes – ungeachtet jener Unterschiede, die hinsichtlich der Aufnahme neugeschaffenen Liedgutes von Gesangbuch zu Gesangbuch auch hier bestehen. Die Register verfahren bei der Zuweisung von Festliedern (die nicht ihre ursprüngliche Aufgabe ist) zunächst „lustlos“ und begnügen sich oft mit einem Hinweis auf die Rubrik. Ihr eigentlicher Ansatzpunkt ist die Ausgestaltung der von den Rubriken vernachlässigten Sonntage. Aber auch dabei ist der Spielraum der Register größer, sind ihre Übereinstimmungen geringer als die Übereinstimmungen der Rubriken zu den Festen.

Das Verhältnis zwischen Register und Festrubriken umfaßt folgende Möglichkeiten:

- a) Das Register verweist auf *die Lieder dieses Festes*, d. h. auf die Rubrik.
- b) Es verweist auf andere Rubriken, beispielsweise zu Neujahr auch auf die *Jesuslieder*.
- c) Es wählt einige Lieder aus der zugehörigen Festtagsrubrik aus, mitunter schematisch: so ist im Erfurter Gesangbuch 1678–1692 (s. u. Nr. 27 f.) je-

¹⁰ A.a.O., S. 86 ff.

¹¹ A.a.O., S. 89.

¹² L. Finscher, *Das Cantional des Georg Weber aus Weißenfels*; in: Jahrbuch für Liturgie und Hymnologie, 3. Jg., Kassel 1957, S. 62.

¹³ Zur Auswahl der untersuchten Gesangbücher bleibt festzuhalten, daß sie im Rahmen der oben angeführten Überlegungen auf zufälliger Basis, nicht gezielt erfolgte. Da Bibliothekskataloge keine entsprechenden Hinweise enthalten, stellt sich erst bei der Benutzung eines Gesangbuches heraus, ob es ein Register enthält.

weils das erste und letzte Lied der Rubrik aufgezählt –, meist aber in einer gezielten, Schwerpunkte setzenden Auswahl.

- d) Es schlägt Lieder aus anderen Rubriken vor.
- e) Kombinationen dieser Möglichkeiten.

Für die Sonntage, zu denen keine Rubriken existieren, bestehen folgende Möglichkeiten:

- a) Das Register verweist auf eine oder mehrere Rubriken (meist nichtfestlichen Charakters, also *Lieder vom christlichen Leben und Wandel, von der Buße* usw., je nach Gliederung des Gesangbuches und unter Einfluß des Sonntagsevangeliums oder der Epistel).
- b) Das Register wählt bestimmte Lieder aus der angegebenen Rubrik („... *in-sonderheit*: ...“).
- c) Das Register gibt Liedvorschläge außerhalb der angegebenen Rubrik („... *item*: ...“).
- d) Das Register gibt Liedvorschläge ohne Bezug auf eine Rubrik.
- e) Kombinationen dieser Möglichkeiten.

Da in Liliencrons Untersuchungen der Begriff des *proprium*¹⁴ auftaucht, bleibt hierzu differenzierend festzustellen: Ein *propriales*, exklusives Zuordnungsverhältnis zwischen Lied und Zeitanlaß wird ausschließlich durch die Rubriken begründet. Hier – und nur hier – wird ein und dasselbe Lied jeweils nur einem und demselben Festtag, derselben Festzeit zugeordnet. Die Zuweisungen der Register begründen kein *propriales* Verhältnis mehr; vielmehr kann ein und dasselbe Lied durch sie den verschiedensten Sonntagen zugewiesen werden, soweit es zu den Schriftlesungen paßt, und dies geschieht auch. Kaum ein Sonntag, dem nicht in irgendeinem der untersuchten Gesangbücher „Nun lob, mein Seel, den Herren“ oder „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ zugewiesen wäre: je „allgemeiner“ der Inhalt eines Liedes ist, desto öfter wird es auch im Lauf des Kirchenjahres benutzt.

Eher ließe sich sagen, daß die Register ein ursprüngliches – durch die Rubriken gegründetes – *propriales* Detempore zerstören, indem sie es z. B. ermöglichen, einem Festtag mit einem „*Proprium*“ zugehöriger Choräle auch andere, aus anderen Rubriken stammende Lieder zuzuweisen.

Festzuhalten bleibt, daß die Register im Normalfall zumindest bei den Festtagen die oben geschilderte ergänzende Funktion behielten (vornehmlich die der Zuweisung neuen Liedgutes); erst in späterer Zeit, so in dem pietistisch geprägten Hallischen Gesangbuch von Johann Freylinghausen (s. u. Nr. 33) ist der Versuch unternommen, das Register gewissermaßen zur Agende, seine Funktion von einer ergänzenden zu einer konstitutiven auszuweiten, indem der ganze Verlauf des Gottesdienstes mit Eingangsliedern, Liedern zur Epistel- und Evangelienlesung durch das Register minutiös festgelegt wird – na-

¹⁴ A.a.O., S. 36 ff.: *Das proprium de tempore et de sanctis*.

türlich unter besonderer Berücksichtigung des neuentstandenen, pietistischen Liedgutes.

Wenn Liliencron's Detempore-Theorie dennoch einen unbestreitbar richtigen Kern enthält, dann im Hinblick auf die tatsächlich und eindeutig im Verlauf des Kirchenjahres festliegende Perikopenreihe der Evangelien- und Schriftlesungen. An ihr orientiert sich die Auswahl der Lieder in den Registern. In mehreren Gesangbüchern, etwa in dem eben zitierten Hallischen oder im Leipziger Gesangbuch 1725 (s. u. Nr. 54), stellen die Register diesen Bezug ausdrücklich klar, indem sie die vorgeschlagene Liedauswahl an die Angabe der jeweiligen Evangelien- oder Epistelstelle knüpfen (wodurch dasselbe Lied zum selben Sonntag eventuell zweimal in Vorschlag kommen kann). Deutlich heißt es z. B. auch in den Erfurter Gesangbüchern 1678–1692 (s. u. Nr. 27 f.) bei den Liedern zum Sonntag nach Weihnachten: *Neben den Liedern von der Gebuhr Christi kömmt mit dem Evangelio überein und kan gesungen werden . . .*

Das „Detempore“ des Chorals in der Festlegung durch die Register erweist sich somit als abhängig vom „Detempore“ der Schriftlesungen, also nicht als eine unmittelbare Zuordnung von Lied und Zeitpunkt in einem archaischen, kultischen Sinne.

Sicherlich und unbestreitbar ergeben sich in der Frage, welches Lied mit einer bestimmten Evangelienstelle übereinkommt, zwangsläufige Übereinstimmungen. So erfährt zum Sonntag *Misericordias Domini* – Evangelium: Johannes 10,1–12, vom guten Hirten und seinen Schafen – das Lied „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ eine Zuweisung in 33 Fällen, in über der Hälfte der beteiligten Gesangbücher. Aber Übereinstimmungen dieses Ausmaßes sind selten, und ob man – außer in solchen Ausnahmefällen – vom „Hauptlied“ eines Sonntages sprechen kann, wie Stiller dies mehrfach tut,¹⁵ erscheint zweifelhaft.¹⁶

Ohne Zweifel lassen sich regionale und lokale Traditionen erkennen: Gewisse Lieder werden nur in Thüringen, andere nur in Sachsen oder nur in Leipzig

¹⁵ A.a.O., S. 220, 221, 225, 228, 229, 231 u.a.

¹⁶ Eventuell ist man in der Praxis weniger dem Prinzip der Fixierung als dem Prinzip der Variation gefolgt. Mit dieser Möglichkeit lassen Aufzeichnungen rechnen, die im Archiv der Leipziger Nikolaikirche über die in den Jahren 1759 bis 1780 zu den einzelnen Sonntagen gesungenen Lieder existieren. Für den Einblick in diese noch unveröffentlichten Arbeitsergebnisse bin ich Fräulein Christine Fröde, Leipzig, zu Dank verbunden. – An Stelle eines einzigen „Hauptliedes“ ist hier geradezu eine bewußte Tendenz erkennbar, das in einem Jahr gesungene Lied im folgenden nicht zu wiederholen. Der Ermessensspielraum, der schließlich auch in den Rubriken und in den Registern hinsichtlich der Auswahl zwischen verschiedenen Chorälen verbleibt, wurde in diesem Fall planvoll genutzt. Die Auswahl der Lieder stimmt mit keiner eines der hier untersuchten Gesangbücher überein – eine Feststellung, die auch für Bachs Liedauswahl in seinen Kantaten gelten muß. Die Wahlfreiheit, die der Kantor oder zumindest der Prediger in der Wahl geeigneten Liedgutes auch schon zu Bachs Zeiten gehabt haben muß, gleichgültig, ob Registeranweisungen der Gesangbücher diese Wahl ermöglichten oder nicht, wird jedenfalls nicht unterschätzt werden dürfen.

einem Sonntag zugewiesen. Unabhängig von Konventionen und Überlieferungen ist die Frage, welches Lied sich zu welcher Evangelienstelle eignet, offenbar nicht entschieden worden.

Ebenso unbestreitbar ist aber auch der Ermessensspielraum, in dem sich der Herausgeber eines Gesangbuches oder selbst der Redaktor einer Neuauflage (vgl. hier die Differenzen zwischen den Gesangbüchern Nr. 15 und 16) bei dieser Entscheidung bewegt haben muß. Nur so sind jene weitreichenden Differenzen zwischen den Anweisungen der Register zu erklären, die – wenn es sich tatsächlich um bindende liturgische Vorschriften gehandelt hätte – in diesem Ausmaß wohl nicht vorstellbar wären. Und gegen die Annahme einer bindenden Zuweisung spricht schließlich die Tatsache, daß auch in Gesangbüchern des 18. Jahrhunderts die Sonn- und Festtagsregister mitunter vollständig fehlen.

Unter diesen Voraussetzungen wird man Bachs Wahl von Chorälen für die Kantaten eines bestimmten Sonn- oder Festtages beurteilen müssen. In vielen Fällen entspricht diese Wahl den gängigsten Zuweisungen der Gesangbuchregister. In anderen Fällen wählt er Lieder, die nur in vereinzelten Gesangbüchern oder nirgendwo eine Zuweisung erfahren. Eine Interpretation, nach der das eine „eine Anknüpfung an liturgische Traditionen“ bedeutet, das andere dagegen ein Abweichen von ihnen, erscheint nach diesen Voraussetzungen schon im Ansatz verfehlt.

Unserer Auswertung unterlagen die folgend genannten 85 Gesangbücher. Ihre Aufzählung erfolgt alphabetisch nach Herkunfts- bzw. Bestimmungsort;¹⁷ innerhalb dieser Gliederung chronologisch.

Bei den Bibliotheksnachweisen bedeuten die folgenden Abkürzungen: BB = Deutsche Staatsbibliothek Berlin, DK = Bibliothek des Landeskirchenamtes Dresden, Gö = Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, HK = Gesangbucharchiv der Kirchenmusikschule Hannover, SL = Sächsische Landesbibliothek Dresden, ZW = Zentralbibliothek der deutschen Klassik, Weimar; jeweils mit nachgestellter Signatur.

Gesangbücher, die in die engere Auswertung einbezogen wurden, sind mit einem Sigel bezeichnet; in den Zuweisungen übereinstimmende Gesangbücher werden unter demselben Sigel erfaßt.¹⁸

¹⁷ In Differenzfällen zwischen Verlags- und Bestimmungs- bzw. Herkunftsort wird in der Regel nach Bestimmungs- bzw. Herkunftsort verfahren, z. B. das Schemellische Gesangbuch, Leipzig 1736 (Nr. 71), das für Naumburg-Zeit bestimmt ist, unter „Naumburg“ eingeordnet. Mit dieser Gruppierung wird kein Ordnungsprinzip verfochten.

¹⁸ Z. B. unveränderte Neuauflagen desselben Gesangbuches; sie sind statistisch damit als „ein Gesangbuch“ gewertet. Dieses Verfahren läßt Einwände zu, etwa wo es sich um Neuauflagen eines besonders beliebten und verbreiteten Gesangbuches handelt, dessen „statistisches Gewicht“ höher veranschlagt werden müßte. Die unlösbare Frage: „wie hoch“ läßt vielleicht die hier praktizierte Gleichbehandlung aller Zuweisungsschemata gerechtfertigt erscheinen.

Ifd. Titel – Bemerkungen Nr.	Erscheinungsdaten	Bibliothek	Sigel
1 <i>Geistliche Lieder / Collecten und Psalmen</i> . Vorr.: Dr. M. Luther	Arnstadt: Nicolaus Sing – Erfurt: Joh. Schäfer 1666	Herzog-August-Bi- bliothek Wolfen- büttel: <i>Tl 174</i>	A 1
2 <i>Arnstädtisches verbessertes Ge- sangbuch</i> . Hrsg.: J. Chr. Olearius	Arnstadt: Nicol. Bach- mann 1705	Gö: <i>H. E. Rit I</i> <i>10.808</i>	A 2
3 <i>Geistliches Neu-vermehrtes Al- tenburgisches Gesang- u. Gebet- buch . . .</i> Vorr.: Carl Andreas Redel	Altenburg: Joh. Ludwig Richter 1719	Gö: <i>H. E. Rit I</i> <i>10795²</i>	Ab
4 <i>Das neue Teutsche und Wendi- sche Gesangbuch</i> . Vorr.: G. Mat- thaci, Joh. Ast und Joh. Wauer. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Budißin: Johann Wilisch 1710 (Bautzen)	Gö: <i>Cant. Geb. 256</i>	B 1
5 <i>Geistreiches Gesang-Buch oder Alter und Neuer auserlesener Lie- der-Schatz . . .</i>	Budißin: David Richter 1730 (Bautzen)	SL: <i>1 A 1569</i>	B 2
6 <i>Neues Gesang-Buch . . . der Hof Gemeinde in Ballenstädt</i> . (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Bernburg: J. L. Starke (1768)	HK	
7 <i>Das vollständige Cellische Ge- sangbuch</i>	Lüneburg: Joh. Stern 1697	Gö: <i>H. E. Rit I</i> <i>11028</i>	C
8 <i>Gesangbuch Cbristl. Psalmen und Kirchenlieder</i>	Dresden: Gimel Ber- gen-Verl.: Andreas Krü- ger 1622	Gö: <i>H. E. Rit I</i> <i>11125</i>	D 1
9 <i>Geistreiches Gesangbuch . . . Auf Kubrf. Durchl. zu Sachs. . . Ver- ordnung</i> . Vorr.: C. Chr. Dedekind	Dresden: 1678	SL: <i>39.8⁰10318</i>	D 2
10 <i>Geist- u. Lehrreiches Kirchen- und Haus-Buch nach Arth vormals edirten Dreßdn. Hof-Gesang- Buchs</i>	Dresden: Christophor Matthesius 1694	Gö: <i>H. E. Rit I</i> <i>11.131</i> <i>150</i> <i>Dresden</i>	D 3
11 <i>Auserlesenes und vollständ. Ge- sangbuch . . . Lieder, welche in denen Chur-Sächs. Kirchen pfl- gen gesungen zu werden . . .</i>	Dresden: Joh. Chr. Zim- mermann und Joh. Nic. Gerlach 1720	Gö: <i>H. E. Rit I</i> <i>11.138</i>	D 4
12 Derselbe Titel (übereinstimmend mit 11)	derselbe Verlag, Dres- den 1728	HK	(D 4)
13 Derselbe Titel (ohne Register; vermutl. Verlust)	derselbe Verlag, Dres- den 1730	DK	(D 4)
14 Derselbe Titel	Dresden: Gerlach 1750	DK	(D 4)
15 <i>Das Privilegirte Ordentl. und Vermehrte Dreßdnische Gesang- Buch . . .</i> Vorr.: B. W. Marperger	Dresden: Christoph He- kels seel. Sohn 1725	Universitätsbiblio- thek Erlangen	D 5
16 <i>Das Privilegirte Ordentl. und Ver- mehrte Dreßdnische Gesang-Buch</i>	Dresden und Leipzig: Chr. Hekels seel. Sohn 1733	DK: <i>Hymn. 228</i>	D 6

lfd. Nr.	Titel – Bemerkungen	Erscheinungsdaten	Bibliothek	Sigel
17	Derselbe Titel (übereinstimmend mit 16)	Dresden und Leipzig: Fr. Hekel 1736	DK: <i>Hymn. 228a</i>	(D6)
18	<i>Das Ordentl. und Vermehrte Dreßdnische Gesang-Buch</i> . Vorr.: anonym 1724 (übereinstimmend mit 16)	Dresden und Leipzig: Fr. Hekel 1741	Gö: <i>H. E. Rit I</i> 11.140	(D6)
19	Titel wie 16 (übereinstimmend mit 16)	Dresden und Leipzig: Fr. Hekel 1745	DK: <i>Hymn. 229</i>	(D6)
20	Ohne Titelblatt (Verlust); Dekelaufrschrift: <i>In das Rötische Kirch-Stübgen</i> . Vorr.: Bernhard W. Marperger 1725 (übereinstimmend mit 16)	(Verlust)	DK: <i>Hymn. 231a</i>	(D6)
21	<i>Das Große Cantional oder Kirchen-Gesangbuch</i>	Darmstadt: Henning Müller 1687	Gö: <i>Cant. Geb. 9</i> ; ebenso DK	Da
22	<i>Neu vermehrtes Darmstädtisches Choral-Buch . . .</i> Von Christoph Graupnern. (Ohne Sonn- und Festtagsregister) (zu Darmstadt vgl. auch Nr. 32)	Darmstadt 1728	DK	
23	<i>Evangelisches Gesang-Buch . . . Der Gemeinde in Ebersdorf gewidmet . . .</i> (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Ebersdorf: 1742	SL: 29/80/4769	
24	<i>Neues Vollständiges Eisenachisches Gesangbuch . . .</i> (in Bachs Besitz nachgewiesen. Vgl. Conrad Freyse, <i>Fünfzig Jahre Bachhaus</i> ; in: BJ 1957, S. 185) (Der Auswertung unterlagen nur die Register)	Eisenach: Joh. Günther Rörer 1673	Bachhaus Eisenach	E 1
25	<i>Eisenachisches Neu-vermehrtes Gesang-Buch</i> . Vorr.: H. Joh. Habermann	Eisenach: Michael Urban 1700	ZW: <i>Eb 33</i>	E 2
26	<i>Eisenachisches Neu-vermehrtes Gesang-Buch</i> (weitgehend übereinstimmend mit 25)	Eisenach: Joh. Ad. Boethius 1711	Gö: <i>H. E. Rit I</i> 11.168	E 3
27	<i>Christlich vermehrt und gebessertes Gesang-Buch . . . mit . . . Rabts-Freyheit der Stadt Erfurd</i> . Vorr.: Nicolaus Stenger	Erfurt: K. Chr. Kirsch Verl.: Joh. Brand 1678	HK	Er
28	Derselbe Titel (übereinstimmend mit 27)	Erfurt: Joh. Georg Hertz 1692	ZW: <i>S 7; 23</i>	(Er)
29	<i>Das andächtigt singende und betende Freyberg</i> . Vorr.: Chr. F. Wilisch	Freiberg: Christoph Matthaei 1738	HK	F

Ifd. Nr.	Titel – Bemerkungen	Erscheinungsdaten	Bibliothek	Sigel
30	<i>Geistliches neu-vermehrtes Gotthaisches Gesang-Buch</i>	Gotha: Christoph Reyer 1699	Gö: H. E. Rit I 11.318	G
31	Derselbe Titel (übereinstimmend mit 30)	(Gotha): Christoph Reyer 1708	Gö: H. E. Rit I 11.318 ⁴	(G)
32	<i>Geistreiches Gesang-Buch . . . vormal in Halle gedruckt . . . Vorr.: E. Ph. Züchlen. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)</i>	Darmstadt: Sebastian Griebel 1698	Gö: H. E. Rit I 11.065	
33	<i>Geist-reiches Gesang-Buch . . . Zum dritten Mal herausgegeben von Job. Anastasio Freylinghausen</i>	Halle: Waisenhaus 1706	Gö: Cant. Geb. 175	H 1
34	<i>Hallisches Neu-eingerichtetes Gesangbuch . . . Herausgegeben von einem Ministerio der Stadt Halle</i>	Halle: Jacob Schütze 1713	Gö: H. E. Rit I 11357	H 2
35	<i>. . . Gesangbuch . . . Geistreicher Lieder . . . Mit königl. Preuß. Privil. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)</i>	Halle: Joh. Montag 1715	HK	
36	<i>Das Gesangbuch der Gemeinde in Herrn-Hutb. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)</i>	Herrnhut: Waisenhaus 1735	HK	
37	<i>Jenaisches neu-vermehrtes Gesangbuch . . . Vorr.: Jesaia Friedrich Weissenborn (1724)</i>	Jena: Joh. David Werther o.J.	Gö: H. E. Rit I 11759	J 1
38	<i>Geistreiches Gesang-Buch. Vorr.: Joh. Georg Walch</i>	Jena: Peter Fickelscher 1737	HK	J 2
39	<i>Neu vermehrtes und Neueingerichtetes Gesang-Buch. Hrsg.: Joh. Conrad Lobethan. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)</i>	Köthen: Waisenhaus 1733	BB: BS.686/Hb 2394	K
40	<i>Geistliche Lieder D. Martini Lutheri . . .</i>	Leipzig: Michael Lautzenberger/Verl.: Bartholomei Voigt 1612	HK	L 1
41	<i>Geistliche Lieder D. M. Luth. und anderer frommen Christen . . . Mit churf. S. Freyheit</i>	Leipzig: Andreas Mauritzsch 1621	Gö: Poet. Germ. II 2597	L 2
42	<i>. . . Cantional v. Joh. Hermann Schein. (Der Auswertung unterlagen nur die Register)</i>	Leipzig: 1627	Neuausgabe Kassel 1965, 1967	L 3
43	<i>New-zugerichtetes Lutherisches Gesang-Büchlein . . .</i>	Leipzig: Gottfr. Grossens sel. Erben 1638	Gö: H. E. Rit I 11910	L 4
44	<i>New zugerichtetes . . . Gesang-Büchlein . . . Cum privil. elect. Sax. (übereinstimmend mit 43)</i>	Leipzig: Gottfr. Grossens seel. Erben 1651	Gö: H. E. Rit I 11912	(L 4)
45	<i>Geistliche Lieder und Psalmen . . . D. Martini Lutheri. Vorr.: Johann Bauer. (Sonn- und Festtags-</i>	Leipzig: Johann Bauer 1664	HK	L 5

lfd. Nr.	Titel – Bemerkungen	Erscheinungsdaten	Bibliothek	Sigel
	register unvollständig, ab Joh. d. Täufer)			
46	<i>Vorrath von alten und neuen Christl. Gesängen . . .</i> (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Leipzig: Schürich u. Götzische Erben u. Johann Fritzsche 1673	SL: 33/80/4986	
47	<i>Johann Quirsfelds vermehrter Sing- und Beth-Altar.</i> (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Leipzig: Caspar Lunitius 1689	SL: 34/80/9996	
48	<i>Leipziger Kirchen-Andachten.</i> Vorr.: L. Gottlob Friedrich	Leipzig: Caspar Würdig 1694	Bach-Archiv Leipzig (Film)	L 6
49	<i>Georgi Serpili . . . Neuerfertigte Lieder Concordanz . . . Dabey ein dazugehöriges Gesang-Buch . . .</i> (Register und Rubriken unvollständig)	Leipzig/Dresden/Pirna: Mieth/Zimmermann/Ludewig 1696	Gö: <i>Tb. Past.</i> 510/55	L 7
50	<i>Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer . . . Mit Approbation der Theol. Fak.</i> („Wagnersches Gesangbuch“)	Leipzig: Andreas Zeidler 1697	Gö: <i>Cant. Geb.</i> 97	L 8
51	<i>Geistreicher Lieder-Schatz</i> von M. Christian Scriver. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Leipzig: J. Fr. Braun 1715	Gö: <i>H. E. Rit I</i> 11922	L 9
52	<i>Andächtiger Seelen Vollständiges Gesang-Buch . . .</i> Vorr.: M. Martin Grünwald	Zittau und Leipzig: Joh. Jac. Schöps 1717	Gö: <i>H. E. Rit I</i> 14010 ²	L 10
53	<i>Geistreiches Gesangbuch</i> (an: <i>Des mit JESU verlobten . . . Frauen-Zimmers Allerschönster Seelen-Schmuck</i>). (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Leipzig: Eyssel 1723	SL: 35/80/7825	
54	<i>Andächtige Hertzens-Music . . .</i> Vorr.: Walther Marperger	Leipzig: Moritz Georg Weidmann 1725	BB: <i>Hb</i> 3063	L 11
55	<i>Geistliche Himmels-Rüstung . . .</i> <i>Nebst einem vollständigen Gesang-Buch . . .</i> Vorr.: D. Joh. Günther. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	12. Aufl. Leipzig: Anna Maria Heß 1722/1725 (Gesangbuch)	BB: <i>Hb</i> 3061	
56	<i>Leipziger Gesang-Buch . . . Von Gottfried Vopelio</i>	3. Aufl. Leipzig: Christoph Klinger 1707	Gö: <i>H. E. Rit I</i> 11917 ³	L 12
57	<i>Neu eingerichtetes geistreiches Gesang-Buch.</i> (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Leipzig: Hospital St. Georgen 1730	BB: <i>Hb</i> 3069; SL: 29/80/4724; Bach-Archiv Leipzig	
58	<i>Christian Zeisens Himmels-schöne Königliche Braut-Kammer angebunden: Geistreichs Gesangbuch.</i> (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Leipzig: Eyssel 1731	SL: 5/80/1606	

Ifd. Titel – Bemerkungen Nr.	Erscheinungsdaten	Bibliothek	Sigel
59 <i>Des . . . Frauenzimmers Aller- schönster Seelen-Schmuck.</i> (Ohne Sonn- und Festtagsregister) (vgl. auch Nr. 71)	Leipzig: Joh. Julius Schönermark 1735	DK	
60 <i>Das privilegierte Vollständige und verbesserte Leipziger Gesang- Buch.</i> Hrsg.: Carl Gottlob Hof- mann. (Der Auswertung unterla- gen nur die Register, die – un- vollständig – nur bis 7. Sonntag n. Tr. reichen. Hier wurde Über- einstimmung mit Nr. 65 festge- stellt; die weiteren Zuweisungen auch der Rubriken wurden aus diesem Exemplar ergänzt)	Leipzig: Barnbeck 1737	Bach-Archiv Leip- zig (Film)	L 13
61 <i>Theologia in Hymnis oder Univer- sal-Gesang-Buch . . .</i> Hrsg.: M. Joh. Jac. Gottschald, Eubenstock. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Leipzig: Joh. Chr. Mar- tini 1737	SL: 30/8 ^o /327	
62 <i>Neu eingerichtetes geistreiches Gesang-Buch.</i> (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Leipzig: Hospital St. Georgen 1739	BB: Hb 3067	
63 <i>Geistliche Himmels-Rüstung . . . Nebst einem vollständigen Ge- sangbuch.</i> Vorr.: D. Joh. Günther. (Ohne Sonn- und Festtagsregister) (vgl. auch Nr. 73)	Leipzig: Chr. Friedrich Geßner 1741	BB: BS 879/ Hb 3070	
65 <i>Das privilegierte und vermehrte Leipziger Gesang-Buch . . .</i> Hrsg.: Carl Gottlob Hofmann (vgl. auch Nr. 60)	Leipzig: Heinrich Barn- beck 1750	Gö: H. E. Rit 1 (L 13) 11926	
66 <i>Neues Musicalisches Seelenpara- deis.</i> Hrsg.: Johann Rist. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Lüneburg: Joh. Stern 1660	HK	
67 <i>Vollständiges Lüneburgisches Ge- sang-Buch.</i> Vorr.: Caspar Her- mann Sandhagen	Lüneburg: Joh. Stern 1702	Gö: H. E. Rit 1 12.069	Lü
68 <i>Vermehrtes Gesang-Buch . . .</i> (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Mühlhausen: (Verlag unlesbar) 1697	Gö: H. E. Rit 1 12299	M
69 <i>Naumburgisches Gesang-Buch . . .</i> Hrsg.: Joh. Martinus Schamelius (Register unvollständig, nur bis Rogate reichend, übereinstim- mend mit Nr. 70; aus diesem weiter ergänzt)	Naumburg: Balthasar Boßögel 1717	HK	N 1
70 <i>Naumburgisches glossiretes Ge- sang-Buch . . .</i> Hrsg.: Joh. Marti-	Naumburg: Boßögel 1720	ZW: A,5: 91a	(N 1)

Ifd. Titel – Bemerkungen Nr.	Erscheinungsdaten	Bibliothek	Sigel
nus Schamelius (übereinstimmend mit Nr. 69, vgl. oben)			
71 <i>Musicalisches Gesang-Buch . . . vornehmlich denen ev. Gemeinden im Stifte Naumburg-Zeitz . . .</i>	Leipzig: Breitkopf 1736	Gö: <i>Cant. Geb.</i> 84	N 2
Hrsg.: Georg Christian Schemelli. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)			
72 <i>Benjamin Schmolken's Heiligen Flammen der himmlischgesinnten Seele.</i> (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	(Pirna): 1738	HK	
73 <i>Neu vermehrtes Rochlitzer Gesang-Buch . . . Evangelischer Lieder Die in denen Chur-Sächsischen Landen . . . gesungen werden.</i> Vorr.: M. Chr. Sigismund Green	Rochlitz: Georg Stephan / Leipzig: Friedrich Köhl (Verlag) 1746	DK: <i>Hymn.</i> 630 ^l	R
74 <i>Neu vermehrte Solmisch-Wildenfelsische Hauß- und Kirchen-Andachten.</i> (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Schneeberg: Heinrich Fulde 1719	SL: 36/80/5844	
75 <i>Evangelisch-Auserlesenes . . . Ertzgebürgisches Gesang-Buch . . .</i> Vorr.: Joh. Jac. Gottschaldt	Schneeberg: Carl Wilh. Fulde 1728	Gö: <i>H. E. Rit I</i> 11.195	Sn
76 <i>Vollständiges Neu aufgelegtes und Vermehrtes Evangelisches Gesang-Buch</i>	Sondershausen: Jac. Andreas Bock 1730	Gö: <i>H. E. Rit I</i> 13.680	So
77 <i>Kirchen Geseng und Geistliche Lieder . . .</i> Vorr.: Antonius Probus, Weimar. Superintendent.; Hrsg.: Melchior Vulpius, Kantor zu Weimar. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Leipzig, Erfurt: Heinrich Birnstil 1604	ZW: <i>S,6: 7b</i>	2d
78 <i>Weimarisches Gesang-Buch . . .</i> Hrsg.: Conrad v. d. Lage	Weimar: Joh. Andreas Müller 1681	Bach-Institut Göttingen (Film)	W 1
79 <i>Die alte itzt vermehrte Weimarische Wasserquelle . . .</i> Vorr.: Joh. Friedr. Bauch. (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	(Weimar): Joh. Leonh. Mumbach 1708	BB: <i>Hb</i> 3942	
80 <i>Weimarisches Gesang-Buch Oder Schuldiges Lob Gottes . . .</i> Vorr.: Joh. Georg Lairitz (. . . Hofprediger)	Weimar: Joh. Leonh. Mumbach 1708	ZW: <i>S,6: 7c</i>	W 2
81 <i>Schuldiges Lob Gottes oder Geistreiches Gesang-Buch . . .</i> Hrsg.: Joh. Georg Lairitz	Weimar: Joh. Leonh. Mumbach 1713	Gö: <i>H. E. Rit I</i> 13785	W 3
82 <i>Geistliche Lieder und Psalmen . . .</i> Hrsg.: Georg Weber (vgl. hierüber	Weißenfels: Georgi u. Baumann 1588	Gö: <i>Cant. Geb.</i> 93a	Wf 1

lfd. Titel – Bemerkungen Nr.	Erscheinungsdaten	Bibliothek	Sigel
L. Finscher; in: <i>Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie</i> , 3/1957, S. 62–78; nur die Register sind ausgewertet)			
83 <i>Hoch-Fürstlich Sachsen-Weißenfelsches Vollständiges Gesang- und Kirchen-Buch</i> . . . (Ohne Register, jedoch Liedanordnung Sonntag für Sonntag)	Weißenfels: Joh. Christoph Brühl 1714	BB: <i>Hb</i> 3962	Wf 2
84 <i>Neu eingerichtetes und vermehrtes Weißenfelsches Gesang-Buch</i> . . . Hrsg.: Joh. Mich. Schumann (nur die Register sind ausgewertet)	Weißenfels: Heinr. Aug. Richter (1724)	DK: <i>Hymn.</i> 770	Wf 3
85 <i>Jeverisches Gesang-Buch</i> . (Ohne Sonn- und Festtagsregister)	Zerbst: Gottfr. Heinr. Bernuth 1751	Gö: <i>H. E. Rit I</i> 11770	Z

Von diesen 85 Gesangbüchern sind 51 – Register besitzende oder sonst als Belegstücke ins Gewicht fallende – in die engere Auswertung einbezogen.

Das im 18. Jahrhundert bedeutend angewachsene Liedrepertoire und die nicht minder angewachsene Zahl der Zuweisungen¹⁹ erlauben es im Rahmen dieser Studie nicht, auch nur die am häufigsten zugewiesenen Lieder namentlich aufzuführen. Wir begnügen uns mit ihrer zahlenmäßigen Erfassung²⁰ und identifizieren lediglich die von Bach benutzten Choräle hinsichtlich ihrer festgestellten oder fehlenden Zuweisungen.

Soweit Bachs Entscheidungen mit den Zuweisungen entlegener Gesangbücher zusammenfallen, wird eine Abhängigkeit Bachs von diesen Zuweisungen sicherlich nicht angenommen werden können; Übereinstimmungen dieser Art können nicht mehr besagen, als daß die Wahl dieses Liedes zur Zeit Bachs „theologisch möglich“ war. Bei anderen, Bach-nahen Gesangbüchern²¹ ist natürlich auch an einen direkten Einfluß zu denken.

Viele der von Bach gewählten Lieder erfahren jedoch in keinem Gesangbuch eine Zuweisung. Die Wahl dieser Lieder wird sich nur mit Hilfe der allgemei-

¹⁹ Vgl. hierzu Stiller, a.a.O., S. 220, Anm. 132. Nicht erst 1725, sondern auch schon in einigen älteren Gesangbüchern beginnt dieses von Stiller vermerkte Anwachsen der Zuweisungen.

²⁰ Hierbei bleibt zu berücksichtigen: In einigen Gesangbüchern – C (Nr. 7), H 1 und 2 (Nr. 33 und 34), L 7 (Nr. 49), Lü (Nr. 67) und R (Nr. 73) – ist einiges „Sondergut“: ansonsten unbekannte Lieder, die offenbar nur in diesen sehr umfangreichen Gesangbüchern als Neuschöpfungen auftreten, beiseite gelassen worden. Diese Lieder sind in den Zahlenangaben nicht mit erfaßt; die Zahlenangaben stellen somit „Mindestwerte“ dar.

²¹ Vgl. hierzu W. Neumann, *Zur Frage der Gesangbücher Johann Sebastian Bachs*; in: BJ 1956, S. 112–123. Daneben kommen womöglich E 1 und L 11 in Betracht.

nen Rubrikenverweise in den Registern oder aus dem literarischen und theologischen Zusammenhang des Kantatentextes interpretieren lassen. Die Frage, inwieweit Bachs Textdichter an der Wahl dieser Lieder beteiligt waren, muß schon darum offenbleiben, weil von vielen Kantaten der Textdichter nicht bekannt ist.

Das Verhältnis der Liedauswahlen Bachs zum „offiziellen“ kirchlichen Liedrepertoire ergibt dabei folgendes Bild:

Entweder fallen seine Entscheidungen – besonders zu den Festen – mit den häufigsten Zuweisungen der Gesangbücher zusammen; oft handelt es sich hierbei um jene alten Luther-Lieder, die den gemeinsamen „Kernbestand“ der evangelischen Gesangbücher bilden.

Oder sie betreffen verhältnismäßig entlegene Choräle, die nur in wenigen Gesangbüchern oder überhaupt keine Zuweisung erfahren. Im ersten Fall sind es häufig Gesangbücher pietistischer Prägung wie Ab; H2; L11; R oder Sn, mit denen Bachs Entscheidungen übereinstimmen.

Weithin unberücksichtigt bleibt in Bachs Kantaten dagegen das „Mittelfeld“ des zeitgenössischen gebräuchlichen Liedgutes. Nur ein geringer Teil der – selbst in den Gesangbüchern seiner unmittelbaren Umgebung – zugewiesenen Lieder findet in seinen Kantaten Verwendung. Es hat fast den Anschein, als ob er in seinen Kantatenjahrgängen – vielleicht um Wiederholungen zu vermeiden – bewußt jene Lieder aussparte, die im Gottesdienst von der Gemeinde gesungen wurden.

1. Advent / Advent:²²

Die Register zum 1. Adventssonntag verweisen auf die Rubrik der Adventslieder in A1,2; B2; D1,2,6; E1-3; Er; F; G; H1; J1; L4,8,10,12,13; Lü; N1; R; Sn; So; Wf3. Auf Lieder zu Beginn des neuen Kirchenjahres verweisen G; R; Wf3; auf Lob- und Danklieder Wf3; auf Jesuslieder H2. Ein einziges Register für alle Adventssonntage hat L3.

Insgesamt 143 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 36, 61, 62 „Nun komm, der Heiden Heiland“: alle Gesangbücher; die lateinische Version „Veni redemptor gentium“ daneben in L3, 4, 6, 12, 13;

BWV 36, 61 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“: B2; C; D6; E1-3; H1; J1, 2; L4, 11; Lü; N1; Sn; Wf3.

2. Advent:

Auf die Lieder vom Jüngsten Tage bzw. vom Jüngsten Gericht verweisen A2; B2; C; D4, 6; E1-3; Er; G; H1; J1, 2; L4, 12, 13; N1; R; Sn; Wf3; auf die

²² Bei der Identifizierung der Choräle in Bachs Kantaten folgen wir W. Neumann, *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte*, Leipzig 1967. Zum Vergleich wurde herangezogen W. Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 3. Aufl., Leipzig 1967. – Die Zusammenordnung der Lieder für den 1. Advent mit den allgemeinen Adventsliedern empfiehlt sich wegen der häufigen diesbezüglichen Hinweise in den Registern.

Rubrik der Adventslieder F; L8, 10, 12; auf die Lieder von Himmel, Höll und Ewigkeit E2, 3; J1; von Himmel und Höll J2; von der Ewigkeit B2; vom ewigen Leben Wf3; auf die Christentumslieder E1; auf Lieder vom Wort Gottes und Gebet Wf3.

Insgesamt 78 Lieder erfaßt.

Ohne Beleg:

BWV 70a „Meinen Jesum laß ich nicht“.

3. Advent:

Lieder vom Kreuz schlagen vor E2, 3; G; J1, 2; Wf3; darüber hinaus von Verfolgung E2, 3; G; J1, 2; Anfechtung E2, 3; J1, 2; vom Kampf im Christentum L11; Rechtfertigungs- und Christentumslieder E1; vom Wort Gottes und der christlichen Kirche E2,3; J1, 2; Jesuslieder G; Wf3; bzw. Lieder von der Liebe zu Jesu Sn; Trostlieder Wf3; Adventslieder L12. Dieselben Lieder für den 3. und 4. Advent verzeichnen A1; D1; L1, 2, 12; So; Wf1; dieselben Lieder wie für den 1. Advent Da; wie für den 1. und 2. Advent L1.

Insgesamt 78 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 186a „Von Gott will ich nicht lassen“: Ab; F; N1; Sn; Wf3.

4. Advent:

Lieder von der (heiligen) Taufe schlagen vor B2; D4, 5; E1-3; F; J1, 2; R; Sn; Lieder von Kreuz und Verfolgung, Jesuslieder, vom Wort Gottes und der christlichen Kirche G und Wf3; Lieder von der Rechtfertigung E1; von der Verleugnung seiner selbst Sn; Adventslieder A2; E2, 3; J1, 2; L12. Zur Inventargemeinschaft 3. und 4. Advent vgl. oben. Lieder wie für den 1. Advent verlangt Da; wie für den 1. und 2. Advent L1.

Insgesamt 74 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 132 „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“: A1; D2; Da; E1; H2; L1, 2, 4; Sn; So; W2, 3.

Ohne Beleg:

BWV 147a „Ich dank dir, lieber Herre“.

1. Weihnachtstag:²³

Spezielle Zuweisungen geben Ab; B2; D1-3, 5; G; H1, 2; J2; L4, 6(r), 11; Sn; Wf2(r). Im Register auf die Rubrik Weihnachtslieder verweisen A1, 2; B2; D1, 2, 4-6; E1-3; F; G; H1; J1, 2; L3, 4, 6, 10, 11, 13; N1; Sn; W2, 3; Wf3; daneben auf die Jesuslieder B2 und Wf3. Keine allgemeine Rubrik hat Wf2; Advents- und Weihnachtslieder gemeinsam verzeichnet H1.

²³ Kennzeichnung durch (s) bedeutet Zuweisung durch die Register zum 1. Weihnachtstag, Kennzeichnung durch (r) solche durch die Rubrik der Weihnachtslieder, die in den untersuchten Gesangbüchern rund 260 Lieder umfaßt und von Weihnachten bis Epiphania gilt. Die gleiche Kennzeichnung wird, wo dies sinnvoll erscheint, zu den weiteren Festtagen praktiziert.

Insgesamt 54 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 91, 248^I „Gelobet seist du, Jesu Christ“: (s): Ab; D1, 2; H2; L4; Wf2, 3; (r): A1, 2; Ab; B1, 2; C; D1-6; Da; E2, 3; Er; F; G; H2; J1, 2; K; L1, 2, 4, 5-13; Lü; M; N1, 2; R; Sn; So; W1-3; Wf1, 2;

BWV 110 „Wir Christenleut“: (s): Ab; H2; Wf2, 3; (r): A1, 2; Ab; B1, 2; D1-6; E2, 3; Er; F; G; H2; J1, 2; K; L3, 4, 7-13; Lü; N1, 2; R; Sn; So; W1-3;

BWV 191 „Gloria in excelsis Deo“: (r): D1, 3; L2;

BWV 197a „Ich freue mich in dir“: (r): Ab; B2; D4-6; J2; L13; N1, 2; R; Sn;

BWV 248^I „Vom Himmel hoch, da komm ich her“: (s): D1, 2; L6; Wf2;

(r): alle Gesangbücher.

Ohne Beleg:

BWV 248^I „Wie soll ich dich empfangen“.

2. Weihnachtstag (Fest des Märtyrers Stephanus):

Spezielle Zuweisungen geben Ab; B2; D2, 5, 6; E2, 3; H1, 2; J1, 2; L4, 11, 13; W1, 3; Wf2, 3. Zuweisungen für den 2. und 3. Weihnachtstag gemeinsam hat L6 (r). Auf die Rubrik Weihnachtslieder bzw. Lieder von der Geburt Christi verweisen D6; E1-3; J1, 2; So; Wf3; auf Lieder von der Kirche, Gottes Wort und Verfolgung L4; auf Kreuz- und Trostlieder Wf3. Dieselben Lieder wie zum hl. Christtag (1. Weihnachtstag) verlangt D1.

Insgesamt 84 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 40 „Wir Christenleut“: (s): L6; (r): A1, 2; Ab; B1, 2; D1-6; E2, 3; Er; F; G; H2; J1, 2; K; L3, 4, 6-13; Lü; M; N1, 2; R; Sn; So; W1-3;

BWV 40 „Schwing dich auf zu deinem Gott“: (s): H2;

BWV 40 „Freuet euch, ihr Christen alle“: (r): Ab; B2; D4-6; F; G; H2; K; L8, 10, 11; Lü; N2; R; Sn; So; W1 (2 Versionen in D4 und Sn);

BWV 121 „Christum wir sollen loben schon“: (s): D1; L6; Wf2; (r): alle Gesangbücher;

BWV 248^{II} „Wir singen dir, Immanuel“: (s): H2; (r): Ab; B2; D4-6; F; H2; J1, 2; K; L11, 13; Lü; N2; R; Sn; W2, 3; Z;

BWV 248^{II} „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“: (r): Ab; B2; D3-6; E2, 3; Er; F; G; H2; J1, 2; K; L6-8, 10-13; Lü; M; N1, 2; R; Sn; So; W1-3; Z;

BWV 248^{II} „Schaut, schaut, was ist für Wunder dar“: (r): Ab; B2; D4-6; F; J2; L13; Lü; N2; Sn.

Ohne Beleg: BWV 57 „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht“.

3. Weihnachtstag (Tag des Evangelisten Johannes):

Spezielle Zuweisungen geben A2; Ab; B2; D1, 5, 6; E3; H1, 2; J2; L4, 11, 13; R; W3; Wf3; gemeinsame Zuweisungen für den 2. und 3. Weihnachtstag L6; auf die Lieder zum 1. Weihnachtstag verweist D2. Auf die Rubrik der Weihnachtslieder (Geburt Christi) verweisen D1; E2, 3; J1; Wf3; Wf3 darüber hinaus auf die Jesuslieder.

Insgesamt 64 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 64, 248^{III} „Gelobet seist du, Jesu Christ“: (s): D2, 6; H1; J2; L11; (r): siehe 1. Weihnachtstag;

BWV 64 „Jesu, meine Freude“: (r): A1; J2; So; W2;

BWV 133 „Ich freue mich in dir“: (r): siehe 1. Weihnachtstag;

BWV 151 „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich“: (s): D6; H1; L6, 11; (r): A1, 2; Ab; B1, 2; D1-6; Da; E2, 3; F; G; H2; J1, 2; K; L1, 3-5, 7-13; Lü; N1, 2; R; Sn; So; W1-3;

BWV 248^{III} „Laßt Furcht und Pein“: (s): H1; (r): D4; F; Lü; R;

BWV 248^{III} „Fröhlich soll mein Herze springen“: (r): Ab; B2; D4-6; F; G; H2; J2; L11, 12; Lü; N1, 2; R; Sn; So; Z.

Ohne Beleg: BWV 64 „Was frag ich nach der Welt“.

Sonntag nach Weihnachten:

Auf die Rubrik Weihnachtslieder verweisen A1; D1, 2; Da; E1-3; Er; F; G; H1; J1, 2; L11; Sn; W3; Wf3; Lob- bzw. Lob- und Danklieder fordern N1; Sn und Wf3. Lieder vom Kreuz vermerken E1-3; J1, 2; Wf3; vom Wort Gottes, von Verfolgung und Anfechtung darüber hinaus E2, 3; J1, 2. Jesuslieder notiert Sn; Lieder von den heiligen Zehn Geboten B2.

Insgesamt 68 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 28 „Helft mir Gotts Güte preisen“: A1, 2; Ab; D4-6; F; G; L11, 13; N1; R; W1-3; Wf3 (zur Rubrikenfrage siehe Neujahr);

BWV 28 „Nun lob, mein Seel, den Herren“: D6; Da.

Ohne Beleg:

BWV 122 „Das neugeborne Kindelein“ (jedoch als Neujahrslied in A1, 2; Ab; D3, 4, 6; Da; E2, 3; Er; F; G; H1; J1, 2; L4, 6-10, 12, 13; Lü; M; N1, 2; R; Sn; So; W1-3).

Neujahr (Beschneidung Christi):²⁴

Auf die Rubrik der Neujahrslieder verweisen A2; B2; D4-6; Da; E2, 3; Er; F; H1; J2; L4, 8, 10, 11, 13; Lü; N1; R; Sn; So; Wf3. Speziell auf die Beschneidung Christi beziehen sich D1-3 und L4; Lieder vom Namen Jesu bzw. Jesuslieder geben B2; D4, 5; E3; F; J2; L4, 11; Lü; R; Sn; Wf3 an. Die Weihnachtslieder bleiben laut L1; W1-3 und Wf3 weiter im Repertoire. Lob- bzw. Lob- und Danklieder verzeichnen D4-6; F; L11; Wf3. Die Lieder von der christlichen Kirche erwägt Wf3, auf die Lieder zum Tag der unschuldigen Kindelein bezieht sich u. a. L2.

Insgesamt 190 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 16 „Helft mir Gotts Güte preisen“: A1, 2; Ab; B1, 2; C; D1-6; Da;

²⁴ Wir übergehen die Zuweisungen zum Tag der unschuldigen Kindelein in A1; D2; L1, 4; W2, 3. – Für die Neujahrslieder gilt, ähnlich wie für die Advents- und Weihnachtslieder, daß die Angaben der Register zumeist wenig spezifiziert sind und häufig nur auf die Rubrik Neujahrslieder verweisen.

E2, 3; Er; F; G; H1, 2; J1, 2; K; L1-13; N1, 2; R; Sn; So; W1-3; Wf2, 3; Z;

BWV 16, 190 „Herr Gott, dich loben wir“: Wf2;

BWV 41, 171, 190 „Jesu, nun sei gepreiset“: A1, 2; Ab; B2; C; D1-6; E2, 3; Er; F; G; H2; J1, 2; L1-13; Lü; N1, 2; R; Sn; So; W2, 3; Wf3;

BWV 248^{IV} „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen“: Ab; B1, 2; D4-6; E2, 3; F; G; H1; J1, 2; K; L7-11, 13; Lü; M; N1, 2; R; Sn; So; W1,3; Z;

BWV 248^{IV} „Jesu, du mein liebstes Leben“: B1; D4; L7; Sn; Z.

Ohne Beleg:

BWV 143 „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“.

Sonntagnach Neujahr (Taufe Christi):

Auf die Rubrik Weihnachtslieder verweisen E1; G; H2; L11; W1; Wf3; auf die Neujahrslieder G; L11; W1; Wf3. Lieder von Kreuz, Anfechtung und Verfolgung bestimmen E2, 3; J1, 2; von Kreuz und Verfolgung A1, 2; G; von Kreuz und Anfechtung D5; von Verfolgung L4; vom Kreuz H2; Wf3. Klage- und Trostlieder schreibt Sn vor; Trostlieder auch Wf3. Gesänge von der christlichen Kirche sind in G und Wf3 empfohlen. Lieder von der Taufe sind in L11, von der Taufe Christi in D2 und Wf3 erwähnt.

Insgesamt 61 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 58, 153 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“: H2;

BWV 153 „Befehl du deine Wege“: H2; L11.

Ohne Beleg:

BWV 58 „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“;

BWV 153 „Schau, lieber Gott, wie meine Feind“;

BWV 248^V „Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte“ (jedoch als Weihnachtslied in B2; D4; L8, 10, 11; N2);

BWV 248^V „Nun, liebe Seel, nun ist es Zeit“.

Epiphanias (Fest der heiligen drei Könige):

Auf die zugehörige Festrubrik verweisen A2 (Gesänge von der Erscheinung Christi); B2 (Fest der Weisen); D5, 6; E2, 3 (von der Offenbarung oder Erscheinung Christi); Er; H1; J1, 2; L11, 13; R; Sn; So. Auf die Weihnachtslieder greifen zurück A1, 2; C; Er; G; L1, 2, 4, 8, 11, 12 (Weihnachtslieder bis auf Lichtmeß); Lü; N1; W1, 2; Wf3. Neujahrslieder sind vorgeschlagen in A1, 2; N1; Sn; W1, 2; Wf3. Loblieder in D5, 6; Jesuslieder in N1; Sn; Wf3. Insgesamt 99 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 65 „Ein Kind, geboren zu Bethlehem“: C; D2; M; Lü;

BWV 248^{VI} „Ich steh an deiner Krippen hier“: N1 (jedoch als Weihnachtslied in Ab; B2; D3-6; E2, 3; F; G; J1, 2; L7, 9, 10, 13; Lü; N1, 2; R; Sn; So; W2, 3; Z).

Ohne Beleg:

BWV 65 „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“;

BWV 123 „Liebster Immanuel“;

BWV 248^{VI} „Ihr Christen auserkoren“ (jedoch als Weihnachtslied in B₂; C₃; D₄; E₂, 3; F; J₁; L_ü).

1. Sonntag nach Epiphania:

Rubrikenvorschläge lauten Weihnachtslieder in L_I, 2, 8, 10; S_n; W₁; von der Offenbarung Christi D₁; von den hl. Zehn Geboten B₂; D₄; E₂, 3; J₁, 2; N₁; Sabbat- und Gesetzeslieder E₁; Schullieder L₄; Gesänge vom Katechismus D₂; vom Wort Gottes und der christlichen Kirche E₂, 3; J₁, 2; von Kreuz und Verfolgung G; Kreuzlieder W_f₃; Jesuslieder G; W_f₃; von der Liebe zu Jesu S_n; von der Übergabe des Herzens L₁₁; Psalmen L₁.

Insgesamt 82 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 124, 154 „Meinen Jesum laß ich nicht“: B₂; D₄-6; F; L₁₁, 13; R;

BWV 154 „Jesu, meiner Seelen Wonne“: N₁; W_f₃.

Ohne Beleg:

BWV 32 „Weg, mein Herz, mit den Gedanken“.

2. Sonntag nach Epiphania:

Lieder vom Ehestand fordern F; L₄; S_n; vom Hausstande A₂; S_n; Kreuz- und Hauslieder auch E₁; Lieder von göttlicher Vorsorge F und S_n; Jesus-, Kreuz-, Trost- und Tischlieder W_f₃; vom Vertrauen auf Gott S_n; von göttlicher Allmacht F. Dieselben Lieder für den 2. und 3. Sonntag nach Epiphania verzeichnet L₁.

Insgesamt 70 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 13 „In allen meinen Taten“: F;

BWV 155 „Es ist das Heil uns kommen her“: E₁.

Ohne Beleg:

BWV 3 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“;

BWV 13 „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“.

3. Sonntag nach Epiphania:

Kreuz- und Trostlieder bestimmen B₂; N₁; W_f₃; Kreuz- und Sterbelieder E₁; Klage- und Trostlieder S_n; von Kreuz und Verfolgung G. Lieder vom Glauben nennen B₂; G; W_f₃; vom Gebet G; S_n; W_f₃; von Buße und Rechtfertigung E₂, 3; J₁, 2; von der Rechtfertigung D₄; vom ewigen Leben G; von Seuchen und Krankheiten, zu aller Gefahr und Trübsal L₄; von der Übergabe des Herzens und Gelassenheit an Gott L₁₁. Jesuslieder nennt W_f₃. Inventargemeinschaft für den 2. und 3. Sonntag nach Epiphania verzeichnen L₁ und L₁₁.

Insgesamt 69 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 72, 111 „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“: D₆; H₂; L₄, 6; W_f₃;

BWV 73, 156 „Herr, wie du willst, so schicks mit mir“: L₁₁;

BWV 73 „Von Gott will ich nicht lassen“: A_b; E₁; E_r; H₂;

BWV 156 „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt“: A₂.

4. Sonntag nach Epiphania:

Lieder von der christlichen Kirche schreiben vor A2; E1; L11; Sn; vom Kreuz B2; E1; G; Wf3; vom Gebet G; Wf3; von Verfolgung G; L4; Jesuslieder E2, 3; G; J1; Wf3; Trostlieder E2, 3; J1; Wf3. Lieder bei allgemeiner Not nennt Sn. Lieder nach Anleitung des Evangeliums fordern L10 und 12. Insgesamt 81 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 14 „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“: A1; B2; D1, 4, 6; Da; E2, 3;

Er; F; G; H1; J1, 2; L1, 2, 4, 11, 13; N1; Sn; So; W1-3;

BWV 81 „Jesu, meine Freude“: D6; E1; G.

Mariä Reinigung / Lichtmeß:²⁵

Die Register verweisen auf die Lieder dieses Festes in A1; B2; D5, 6; E2, 3; Er; G; H1; J1, 2; L11; R; bzw. auf den Gesang Simeonis in L1, 2, 4. Lieder von Tod und Sterben sind angezeigt in A2; D2; J2; L4, 11; R; Wf3; Lieder von Jesu Opferung in D1, 2. Weihnachtslieder schlagen vor A2; C; Da; W1-3; Wf3; Adventslieder D4; Jesuslieder B2.

Insgesamt 73 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 83, 125 „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“: A1, 2; Ab; B2; C; D1, 2, 4-6; Da; E2, 3; Er; F; G; H1, 2; J1, 2; L1-8, 10, 12, 13; Lü; M; R; Sn; So; W1-3; Wf1, 2;

BWV 157 „Meinen Jesum laß ich nicht“: Er.

Ohne Beleg:

BWV 158 „Welt, ade, ich bin dein müde“.

Septuagesimä:

Die Register empfehlen Lieder vom tätigen Christentum und vom Kampf im Christentum in L11; vom christlichen Leben in G; Wf3; und Wandel in G; bzw. heiligen Leben B2; ewigen Leben G; Wf3; von der Rechtfertigung E1; G; Wf3; vom Wort Gottes D2; und der christlichen Kirche D2, 5; Sn; von Kreuz und Verfolgung L3. Standes- und Berufslieder schlägt B2 vor; Christen- und Sabbatlieder E1. Dieselben Lieder für Septuagesimä und Sexagesimä verzeichnen C; E1; D1; Da; L2; Lü.

Insgesamt 81 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 144 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“: F; Sn.

Ohne Beleg:

BWV 84 „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“;

BWV 92 „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“;

BWV 144 „Was mein Gott will, das gscheh allzeit“.

²⁵ Wir übergehen die Zuweisungen zum 5. und 6. Sonntag nach Epiphania, für die keine Kantaten Bachs vorliegen. – Die Zuweisungen zu Mariä Reinigung sind wiederum zum größten Teil der Rubrik entnommen, auf die in den Registern verwiesen wird.

Sexagesimä:

Lieder vom Wort Gottes sind genannt in D₅; E₂, 3; G; J₁, 2; S_n; Wf₃; von der christlichen Kirche in D₅; E₂, 3; G; J₁, 2; L₁₁; Wf₃; Tischgesänge in D₁, 2; Lieder vom Fasten dagegen in D₅; vom Kreuz in G; Wf₃; von Verfolgung in G. Zur Inventargemeinschaft Septuagesimä und Sexagesimä vgl. oben.

Insgesamt 61 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 18 „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“: Er; Wf₁;

BWV 126 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“: A₁, 2; D₄; F; N₁; R; S_o;
W₁₋₃.

Ohne Beleg: BWV 126 „Verleih uns Frieden gnädiglich“.

Estomihi / Quinquagesimä:

Auf die Gattung Passionslieder verweisen A₂; C; D₅, 6; E₂, 3; F; G; H₁; J₁, 2; L₈, 10-13; L_ü; R; S_n; Wf₃; auf Fastenlieder E₁; auf Bußgesänge E₂, 3; J₁, 2; Lieder von Buß und Beicht L₃; Sterbelieder B₂; G; N₁; S_n; Lieder vom Kreuz B₂; E₁; Wf₃; vom Gebet G; Wf₃; von der Rechtfertigung D₅; Lob- und Danklieder G; Trostlieder Wf₃; Jesuslieder G.

Insgesamt 63 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 22 „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“: Da;

BWV 127 „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“: Ab; S_n.

Ohne Beleg (vgl. jedoch die allgemeine Zuweisung von Passionsliedern):

BWV 23 „Christe, du Lamm Gottes“;

BWV 159 „Jesu Leiden, Pein und Tod“;

BWV 159 „O Haupt voll Blut und Wunden“.

Okuli:²⁶

Rubrikenhinweise beziehen sich auf Lieder vom christlichen Leben und Wandel und vom Wort Gottes in G; Wf₃; bzw. Christentumslieder E₁; Lieder vom Kampf S_n. Dieselben Lieder für Invokavit, Reminiszere und Okuli verzeichnen A₁; C; E₁₋₃; J₁, 2; L₁, 2; L_ü; S_o; W₁₋₃. Inventargemeinschaft mit Reminiszere notieren D₁, 2; L₁₀; mit Invokavit L₁₁.

Insgesamt 76 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 80a „Ein feste Burg ist unser Gott“: A₁, 2; Ab; D₁, 4, 6; Da; E₂, 3;
Er; F; G; H₁, 2; J₁; L₁₀, 13; S_o; W₁₋₃; Wf₁.

Mariä Verkündigung:²⁷

Auf die Lieder dieses Festes, d. h. auf die Rubrik, verweisen A₂; B₂; D₅, 6; E₃; F; J₂; L₄, 11; R; S_n; auf die Adventslieder bzw. Lieder von der Mensch-

²⁶ Wir übergehen die Zuweisungen zu den Sonntagen Invokavit und Reminiszere, für die keine Kantaten Bachs vorliegen.

²⁷ Wir übergehen die Zuweisungen für die Sonntage Lätare und Judika, für die keine Kantaten Bachs vorliegen. Die Zuweisungen zu Mariä Verkündigung basieren wiederum auf Registern und Rubriken.

werdung Christi B₂; D₂; F; L₄; R; auf die Weihnachtslieder Sn und Wf₃; auf die Jesuslieder Wf₃.

Insgesamt 62 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“: C; D₅, 6; E₂, 3; H₁, 2; J₁, 2; Lü; Wf₃ (nur s).

Palmsontag:²⁸

Auf die Rubrik der Passionslieder verweisen A₂; B₂; D₂; E₁₋₃; F; J₁, 2; L₄, 8, 10, 11, 13; N₁; R; Sn; Wf₃; auf die Adventslieder Ab; B₂; D₄, 6; E₁₋₃; Er (1. Advent); F; J₁, 2; R; Sn; Wf₃; auf die Jesuslieder Wf₃; auf Lieder von der Nachfolge Christi Sn. Dieselben Lieder wie für Judika verlangt D₂; wie für Estomihi bzw. Quinquagesimä Ab und D₆. Folgende weitere Inventargemeinschaften bestehen: Judika, Palmarum und Karfreitag in L₁, 2; Palmarum, Gründonnerstag und Karfreitag in A₁; E₁, 2.

Insgesamt 70 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 182 „Jesu Leiden, Pein und Tod“: Ab.

1. Ostertag / Ostern:²⁹

Auf die Rubrik der Osterlieder (Lieder von der Auferstehung) wird verwiesen in A₂; B₂; D₁, 2, 4-6; Da; E₂, 3; Er; F; G; H₁, 2; J₁, 2; L₃, 4, 8, 10-13; Lü; N₁; R; Sn; Wf₃; diese Lieder sollen gesungen werden bis zur Betwoche in L₃; bis Kantate in L₈, 10, 12; bis Himmelfahrt in B₂; L₄. Als einzige weitere Rubrik sind die Jesuslieder in Wf₃ erwähnt.

Insgesamt 168 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 4 (I), 158 (III) „Christ lag in Todesbanden“: (s): H₁; (r): A₁, 2; Ab; B₁, 2; C; D₃₋₆; Da; E₂, 3; Er; F; G; H₂; J₁, 2; K; L₁₋₁₃; Lü; M; N₁, 2; R; Sn; So; W₁₋₃; Wf₁₋₃; Z (vgl. auch unter 3. Ostertag);

BWV 6 (II) „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“: (s): E₂, 3; J₁ (vgl. auch unter 2. Ostertag);

BWV 31 (I) „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“: L₄;

BWV 66 (II) „Christ ist erstanden“: A₁, 2; Ab; B₁, 2; C; D₁₋₃, 5, 6; Da; E₂, 3; Er; F; G; H₁, 2; J₁, 2; K; L₁₋₆, 8-12; Lü; M; N₁, 2; R; Sn; So; W₁₋₃; Wf₁, 2; Z (in mehr als einer Version in D₁; F; L₂, 4, 8, 12) (vgl. auch unter 2. Ostertag);

²⁸ Die Zahl der Lieder bezieht sich nur auf die ausdrücklich zu Palmarum notierten Lieder ohne Berücksichtigung der genannten Inventargemeinschaften.

²⁹ Wir übergehen die Zuweisungen für Gründonnerstag und Karfreitag, für die keine Kantaten Bachs vorliegen. – Der Hinweis der Register auf die Rubrik Osterlieder ist auch hier so allgemein, daß sich eine gemeinsame Behandlung erforderlich macht. Zuweisungen, die ausschließlich durch das Register für den 1. Ostertag erfolgen, machen wir durch (s) kenntlich. Von dieser Regelung ausgenommen sind die Gesangbücher E₁; L₃; Wf_{1,3}, von denen nur die Register untersucht wurden. – Bei der Untersuchung der Osterlieder weisen wir auf die Kantaten Bachs zu allen drei Ostertagen hin und machen diese Bestimmung durch I, II oder III kenntlich.

BWV 145 (III) „Erschienen ist der herrlich Tag“: A₁, 2; Ab; B₁, 2; D₁-6; Da; E₂, 3; Er; F; G; H₁, 2; J₂; K; L₃₋₅, 7-13; Lü; M; N₁, 2; Sn; So; W₁-3; Wf₂; Z (vgl. auch unter 3. Ostertag);

BWV 145 (III) „Auf, mein Herz, des Herren Tag“: B₂; R (vgl. auch unter 3. Ostertag);

ohne BWV-Nr. (II) (Kantate „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“) „Heut triumphieret Gottes Sohn“: A₁, 2; Ab; B₁, 2; D₁-6; Da; E₂, 3; Er; F; G; H₁, 2; J₁, 2; K; L₁-3; M; N₁, 2; R; Sn; So; W₁-3; Wf₂, 3 (vgl. auch unter 2. Ostertag).

2. Ostertag:

Spezielle Zuweisungen geben A₁(r); Ab; D₂, 5, 6; G; H₁, 2; J₂; L₄, 6(r), 11, 13; R (s und r); W₁(r); Wf₃. In den Registern wird auf die Osterlieder verwiesen in D₁, 2; Er; G; H₁, 2; L₁₀, 11; Wf₃; auf die Jesuslieder in H₂ und Wf₃. Gemeinsame Zuweisungen für den 2. und 3. Ostertag gibt L₆.

Insgesamt 48 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 6 (II) „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“: Ab; D₂; G; L₄, 13 (vgl. auch unter 1. Ostertag);

BWV 66 (II) „Christ ist erstanden“: (r): vgl. 1. Ostertag;

ohne BWV-Nr. (II) (Kantate „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“) „Heut triumphieret Gottes Sohn“: (r): vgl. 1. Ostertag.

Ohne Beleg:

BWV 6 (II) „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“.

3. Ostertag:

Spezielle Zuweisungen geben dieselben Gesangbücher wie zum 2. Ostertag. Auf die Rubrik der Osterlieder verweisen D₂, 6; E₃; H₁, 2; L₁₀, 11; Wf₃; auf die Lieder des 1. Ostertages D₁; E₂; G; J₁; So; auf die Lieder von der Buße L₄; auf Jesuslieder Wf₃. Lieder zum 2. und 3. Ostertag gemeinsam verzeichnet L₆.

Insgesamt 50 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 145 (III) „Erschienen ist der herrlich Tag“: (s): Ab; L₆; (r): vgl. 1. Ostertag;

BWV 145 (III) „Auf, mein Herz, des Herren Tag“: (r): vgl. 1. Ostertag;

BWV 158 (III) „Christ lag in Todesbanden“: (s): Ab; H₂; (r): vgl. 1. Ostertag.

Quasimodogeniti:

Osterlieder fordern A₁, 2; D₂, 6; E₁-3; Er; G; H₁ (speziell die Lieder des 3. Ostertages); J₁; L₃, 6, 8, 10, 12; Sn; So; W₁-3; Wf₁, 3. Bußlieder schlagen vor A₂; G; Wf₃; Lieder von der Absolution D₂. Glaubenslieder sind angegeben in G; Wf₃; Jesuslieder ebenfalls in G; Wf₃. Trinitatislieder verzeichnet L₁₁; Friedenslieder E₁; Lieder von Christi Freundlichkeit und Leutseligkeit H₂.

Insgesamt 70 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 67 „Erschienen ist der herrlich Tag“: H2; Wf3 (vgl. auch unter 1. Osters-
tag);

BWV 67 „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“: als Osterlied (r): L8, 10; Lü.
Ohne Beleg:

BWV 42 „Verleih uns Frieden gnädiglich“;

BWV 42 „Verzage nicht, o Häuflein klein“.

Misericordias Domini:

Die Register verzeichnen Osterlieder in A1; D2; L1-3, 8, 10, 12; W2, 3; Je-
suslieder und Lieder vom christlichen (Leben und) Wandel in G; Wf3; Kir-
chen- und Christentumslieder in E1. Die Lieder übers Evangelium notiert
L11; vom Hirtenamt Christi H2; vom Lehrstand Sn; von der Nachfolge Jesu
Christi L11.

Insgesamt 61 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 85, 104, 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“: A1, 2; Ab; B2; C;
D4-6; Da; E1-3; Er; F; G; H1; J1, 2; L2, 4, 6, 11, 13; Lü; N1; R; Sn;
So; W2, 3; Wf1, 3.

Ohne Beleg:

BWV 85 „Ist Gott mein Schild und Helfersmann“.

Jubilate:

Lieder vom Kreuz nennen A2; B2; D1, 2, 4, 5; E1-3; G; J1, 2; L4, 11; N1;
Wf3; in Verbindung damit Lieder von der Anfechtung D1, 2, 4, 5; E2, 3;
J1, 2; von Verfolgung D1, 2; G; Trostlieder E2, 3; J2; L11; Wf3; Klage-
und Trostlieder Sn; vom Kreuz und Leiden N1; von Christi Hingange zum
Vater H2; vom ewigen Leben Wf3; Kirchenlieder E1. Die Osterlieder gelten
noch in L3, 8, 10, 12.

Insgesamt 78 Lieder erfaßt.

Ohne Beleg:

BWV 12 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“;

BWV 103 „Barmherzger Vater, höchster Gott“;

BWV 146 „Lasset ab von euren Tränen“.

Kantate:

Lieder von der Rechtfertigung schreiben B2; D4; E2, 3; J1 und Sn vor;
Kreuzlieder sowie Lieder vom christlichen Leben und Wandel G; Wf3; dazu
von Verfolgung G; Buß- und Danklieder E1. Osterlieder sind in D1, 2; L3,
8, 10 und 12 vorgesehen; auf die Pfingstlieder greift bereits Sn vor.

Insgesamt 66 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 108 „Gott Vater, sende deinen Geist“: D6; H1, 2; R;

Ohne Beleg:

BWV 166 „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“;

BWV 166 „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl“.

Rogate (Vocem iucunditatis):

Auf die Lieder vom Gebet verweisen A₂; E₁; G; J₂; L₁₁; S_n; Wf₃; auf die Lieder vom Vaterunser D₂; E₂, 3; Er; J₁; daneben auf die Trostgesänge E₂, 3; J₁, 2; auf Jesuslieder G; Wf₃; Osterlieder gelten noch in D₂ und L₃.

Insgesamt 59 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 86 „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“: H₂.

Ohne Beleg:

BWV 86 „Es ist das Heil uns kommen her“;

BWV 87 „Selig ist die Seele“.

Himmelfahrt:

Auf die Rubrik der Lieder dieses Festes verweisen A₂; B₂; D₄₋₆; E₂, 3; Er; F; H₁; J₁, 2; L₄, 8, 10-13; Lü; R; Wf₃; auf die Jesuslieder außerdem Wf₃.

Insgesamt 94 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 11 „Gott fährt auf gen Himmel“: (s): Ab; (r): D₃₋₆; E₂, 3; F; G;

H₁; J₁, 2; K; L₇, 11, 13; Lü; R; S_n;

BWV 11, 43 „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“: (s): Ab; D₆; H₂; J₂; (r):

B₂; D₃, 4; F; G; H₁; J₁; L₁₀, 11, 13; Lü; N₂; R; Z;

BWV 128 „Auf Christi Himmelfahrt allein“: (r): Ab; B₂; C; D₄₋₆; E₂, 3;

F; G; H₁; J₁, 2; K; L₈, 10, 12, 13; Lü; N₁, 2; R; S_n; S_o; Z.

Ohne Beleg:

BWV 37 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“;

BWV 37 „Ich dank dir, lieber Herre“;

BWV 128 „O Jesu, meine Lust“.

Exaudi:

Lieder vom christlichen Leben und Wandel und Kreuzlieder geben G und Wf₃ an; von Verfolgung G; L₄; vom Gebet L₁₁; Kirchen- und Kreuzlieder E₁. Osterlieder gelten noch in L₃. Dieselben Lieder wie für Himmelfahrt und Jubilate bestimmen D₁, 2; Er.

Insgesamt 75 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 183 „Zueh ein zu deinen Toren“: H₂; L₁₃.

Ohne Beleg:

BWV 44 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“;

BWV 44 „In allen meinen Taten“.

1. Pfingsttag / Pfingsten:³⁰

Die Register zum 1. Pfingsttag verweisen auf die Rubrik der Pfingstlieder (auch: Vom heiligen Geiste, Von der Sendung des hl. Geistes) in A₂; Ab; C; D₁, 2, 4-6; Da; E₂, 3; Er; F; G; H₁; J₁, 2; L₄, 8, 10-13; N₁; R; W₂; Wf₃.

Insgesamt 178 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 59(I) „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“: A₁, 2; Ab; B₁, 2; C; D₁₋₆;

³⁰ In der Darlegung der Zuweisungen wird wie zu Ostern verfahren, vgl. Fußnote 29.

Da; E2, 3; Er; F; G; H1, 2; J1, 2; K; L1-13; Lü; M; N1; Sn; So; W1-3; Wf1, 2; Z (in mehr als einer Version A1, 2; Ab; C; D1, 2, 4, 6; E3; F; L2, 4, 8-10; Lü; M; N1; Sn; W2, 3; Z); in der lateinischen Version „Veni sancte spiritus“: B2; D2-6; E2, 3; Er; L2, 4, 8, 12, 13; Sn; So; Z (2 Versionen Er; L4, 8; So);

BWV 68 (II) „Also hat Gott die Welt geliebt“: (r): D4-6; F; L13; Sn (vgl. auch unter 2. Pfingsttag);

BWV 74 (I) „Gott Vater, sende deinen Geist“: (s): H2; (r): Ab; B2; D4-6; E2, 3; F; G; H1; J1, 2; K; L7, 11, 13; Lü; N2; R; Sn; Z;

BWV 172 (I) „Wie schön leuchtet der Morgenstern“: (s): H2; L11;

BWV 175 (III) „O Gottes Geist, mein Trost und Rat“: (r): C; F; L7; Lü; Z (vgl. auch unter 3. Pfingsttag).

2. Pfingsttag:

Spezielle Zuweisungen geben Ab; B2; D5, 6; Er; G; H1, 2; J2; L4, 11, 13; R (teils r); Wf2, 3. Auf die Pfingstlieder wird verwiesen in A2; D1, 2; Da; E2, 3; H1; J1; L8, 11, 12; Lü; So; Wf3; auf die Lieder vom Glauben und christlichen Leben in Wf3; auf die Jesuslieder in B2. Dieselben Lieder wie zum 1. Pfingsttag bestimmt G.

Insgesamt 50 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 68 (II) „Also hat Gott die Welt geliebt“: Ab; B2; D5, 6; G; H1, 2; J2; L11, 13; R; Wf3; (r): vgl. 1. Pfingsttag.

Ohne Beleg:

BWV 174 (II) „Herzlich lieb hab ich dich“.

3. Pfingsttag:

Spezielle Zuweisungen geben Ab; B2; D1, 2, 5, 6; Er; G; H1, 2; J2; L4, 11, 13; R; Wf3. Auf die Pfingstlieder wird verwiesen in C; D1, 2; Da; E3; H1; J1; L6, 8, 12; Lü; So; Wf3; in Wf3 daneben auf die Jesuslieder und die Lieder vom christlichen Leben und Wandel; auf Lieder von der Buße in D5. Die Lieder des 1. Pfingsttages übernimmt G.

Insgesamt 39 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 175 (III) „O Gottes Geist, mein Trost und Rat“: (r): vgl. 1. Pfingsttag.

Ohne Beleg:

BWV 184 (III) „O Herre Gott, dein göttlich Wort“.

Trinitatis:

Auf die Rubrik der Trinitatis- oder Dreieinigkeitslieder verweisen die Register in A2; B2; D2, 4-6; Da; E2, 3; Er; F; G; J1, 2; L4, 8, 10-13; N1; R; Sn; Wf3; auf die Lieder vom Glauben daneben B2; Wf3; von der Taufe Wf3.

Insgesamt 142 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“: (s): Ab; (r): D5, 6; J2; K; L7, 13; R; Sn;

BWV 176 „Was alle Weisheit in der Welt“: (s): R; (r): Ab; D₃₋₆; F; G; H_{1, 2}; J_{1, 2}; K; L_{7, 8, 10, 11, 13}; Lü; N₂; Z.

Ohne Beleg: BWV 165 „Nun laßt uns Gott, dem Herren“.

1. Sonntag nach Trinitatis:

Die Rubriken verweisen auf die Lieder vom Jüngsten Gericht in B₂; E₁; S_n; von der Hölle in E₂; J_{1, 2}; S_n; Wf₃; vom Sterben in A₂; B₂; G; Wf₃ (Tod); vom Kreuz in B₂; G; Wf₃; vom Himmel in E_{2, 3}; J_{1, 2}; von der Auferstehung Wf₃; vom ewigen Leben A₂; G; Wf₃; von der Ewigkeit A₂; B₂; E_{2, 3}; J₁; Wf₃. Lieder von der Rechtfertigung und der Eitelkeit nennt E₁; von Verfolgung G; Trostlieder Wf₃.

Insgesamt 91 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“: D₆; H₂; L₁₁; N₁; R; W₃; Wf₃.

Ohne Beleg:

BWV 39 „Kommt, laßt euch den Herren lehren“;

BWV 75 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“.

2. Sonntag nach Trinitatis:

Die Zuweisungen der Register betreffen Lieder von der christlichen Kirche in D₅; E₁; S_n; vom christlichen Leben und Wandel in G; Wf₃; Kommunionlieder E₁; S_n; Abendlieder S_n; Jesuslieder Wf₃.

Insgesamt 58 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 2 „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“: A_{1, 2}; Ab; C; D_{1, 4}; Da; E_{2, 3}; Er; F; G; J_{1, 2}; L_{1, 2, 4, 6, 8, 10-12}; Lü; N₁; S_n; So; W₁₋₃; Wf₃;

BWV 76 „Es woll uns Gott genädig sein“: A₁; Er; G; L_{1, 2}; W₁₋₃.

3. Sonntag nach Trinitatis:

Auf die Lieder von der Buße verweisen A₂; B₂; D_{1, 2, 4, 5}; Da; E₁₋₃; G; J_{1, 2}; L_{3, 4, 6, 8, 10-12}; N₁; R; S_n; W₁; Wf₃. Lieder von der Rechtfertigung verzeichnen E₁; Wf₃; von der Beichte L_{3, 8, 12}; Lob- und Danklieder E_{2, 3}; J₁; nur Loblieder J₂.

Insgesamt 74 Lieder erfaßt, darunter:

ohne BWV-Nr. (Kantate zum 3. Sonntag nach Trinitatis im Parodiebezug zu

BWV 167)³¹ „Nun lob, mein Seel, den Herren“: Da; E₁; Er.

Ohne Beleg:

BWV 21 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“;

BWV 135 „Ach Herr, mich armen Sünder“.

Johannistag:

Auf die Lieder dieses Festes verweisen die Register in A₂; B₂; D_{5, 6}; E₃; F; G; J₂; L₁₁; N₁; S_n. Die Lieder von der hl. Taufe nennen B₂; D_{4, 5}; L₃;

³¹ BB *Mus.ms.Bach P 1159^{VIII}*, Abschrift Franz Hausers mit dem Textbeginn „Auf, Menschen, rühmet Gottes Güte“; vgl. den künftigen Krit. Bericht I/29 der NBA.

Wf₃; Lob- und Danklieder D₄, 5; L₁₁; Wf₃. Lieder übers Evangelium gibt L₁₁ an.

Insgesamt 60 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 7 „Christ unser Herr zum Jordan kam“: (s): A₁, 2; C; D₁, 6; Da; F; G; J₂; L₁, 2, 5, 8, 10, 12; L_ü; W₂, 3; Wf₁; (r): L₆, 13;

BWV 30 „Tröstet, tröstet, meine Lieben“: (s): Ab; (r): F; J₂; L₈, 10, 11, 13; L_ü; R; Sn; Z;

BWV 167 „Nun lob, mein Seel, den Herren“: (s): A₂; B₂; D₆; Da; F; G; H₁; L₁₃.

4. Sonntag nach Trinitatis:

Lieder von den hl. Zehn Geboten fordern die Register in B₂; D₁, 2, 4, 5; E₂, 3; J₁, 2; L₁₁, 13; N₁. Gesetz- und Christentumslieder nennt E₁. Lieder vom christlichen (Leben und) Wandel verzeichnen E₂, 3; J₁, 2; L₄; Wf₃; vom Gebet J₂; vom Vaterunser E₂, 3; J₁; von der Aufrichtigkeit gegen den Nächsten Sn; Tugendlieder Wf₃.

Insgesamt 63 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 24 „O Gott, du frommer Gott“: Ab; C; D₄, 6; F; H₁; L₁₁; L_ü; Sn; W₁; Wf₂;

BWV 177, 185 „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“: A₂; Ab; D₂, 4-6; Da; F; G; H₁, 2; L₁₁, 13; N₁; Sn; So; Wf₃.

Mariä Heimsuchung:

Auf die Lieder dieses Festes oder Gesänge unter diesem Titel verweisen A₂; B₂; D₅, 6; Er; F; G; H₁; J₂; L₁₁; N₁; R; auf die Lob- und Danklieder D₄, 5; L₁₁; auf Danksagungsgesänge Er; L₄, 5; auf die Jesus- und Loblieder Wf₃. Dieselben Lieder wie zu Mariä Verkündigung bestimmt L₆.

Insgesamt 68 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 147 „Jesu, meiner Seelen Wonne“: D₅, 6; J₂.

5. Sonntag nach Trinitatis:

Registerzuweisungen beziehen sich auf Lieder vom Wort Gottes in G; Wf₃; vom Vaterunser E₂, 3; J₁; oder vom Gebet in E₁; J₂; auf Tischlieder E₁₋₃; J₁, 2; Hauslieder E₁; Bußlieder Wf₃.

Insgesamt 72 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 88, 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“: A₂; B₂; D₄, 6; F; H₁; L₁₁, 13; N₁; Sn; W₃; Wf₃.

6. Sonntag nach Trinitatis:

Auf die Lieder von den (hl.) Zehn Geboten verweisen B₂; D₁, 2, 4; E₂, 3; J₁, 2; L₄, 5; N₁; Sn; dasselbe meint offenbar E₁ mit Gesetzlidern. Lieder von der Rechtfertigung notieren B₂; D₁, 2, 5; E₁₋₃; G; J₁, 2; L₁₁; Sn; Wf₃; von der Buße D₂; E₂, 3; J₁, 2; von der Selbstverleugnung L₁₁; von der Ab-solution D₂; vom christlichen Leben Wf₃; vom christlichen Leben und Wan-

del G; Christentumslieder E1; vom Kampf im Christentum und tätigen Christentum L11; Tugendlieder Wf3; Lieder vom Vaterunser B2; von der Liebe gegen den Nächsten Sn.

Insgesamt 58 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 9 „Es ist das Heil uns kommen her“: A1, 2; Ab; C; D2, 6; Er; F; G; H2; L1-6, 8, 10, 12, 13; Lü; R; Sn; W1-3; Wf2.

7. Sonntag nach Trinitatis:

Loblieder schreiben vor D5; G; Wf3; Danklieder B2; D5; G; N1; Haus- und Tischlieder E1; Tischlieder A1, 2; B2; Er; N1; W2, 3; Lieder von Teuerung L4; von Teuerung und Hungersnot E2, 3; J1, 2; von Gottes Vorsorge Wf3. Lieder von den Zehn Geboten und Bußlieder bestimmt daneben J2; Kreuzlieder B2. Dieselben Lieder wie zum 6. Sonntag nach Trinitatis fordern E2, 3; J1; L11; dieselben Lieder wie zu Lätare D1.

Insgesamt 59 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 186 „Es ist das Heil uns kommen her“: H2;

BWV 187 „Singen wir aus Herzensgrund“: Er; L11, 13; Sn.

Ohne Beleg:

BWV 107 „Was willst du dich betrüben“.

8. Sonntag nach Trinitatis:

Lieder von der christlichen Kirche nennen B2; D4, 5; E2, 3; J1, 2; L4, 5, 11; Wf3; Kirchen- und Christentumslieder auch E1. Lieder vom Wort Gottes verzeichnen daneben B2; E2, 3; J1, 2; Wf3; Lieder vom Lehrstand Sn; Katechismuslieder B2. Lieder vom christlichen Leben vermerkt noch Wf3; von der Aufrichtigkeit im Christentum Sn.

Insgesamt 59 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 178 „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“: A2; Da; Er; F; G; H2; Sn; So.

Ohne Beleg:

BWV 45 „O Gott, du frommer Gott“;

BWV 136 „Wo soll ich fliehen hin“.

9. Sonntag nach Trinitatis:

Lieder vom Jüngsten Gericht nennen B2; G; Sn; Wf3; vom ewigen Leben G; Buß- und Rechtfertigungslieder E1; Bußlieder B2; von den Zehn Geboten D4; vom christlichen Leben und Wandel G; vom christlichen Leben Wf3; von der Liebe gegen den Nächsten und christlicher Weisheit Sn.

Insgesamt 69 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 94 „Was frag ich nach der Welt“: D5, 6; R.

Ohne Beleg:

BWV 105 „Jesu, der du meine Seele“;

BWV 168 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“.

10. Sonntag nach Trinitatis:

Bußlieder verzeichnen A2; B2; D5; E1; G; L11; N1; W3; Wf3; Lieder in Kriegszeit, vom Krieg usw. A2; B2; L4; N1; Sn; vom Frieden G; Wf3; von der christlichen Kirche G; Wf3; Kreuzlieder B2.

Insgesamt 62 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 46 „O großer Gott von Macht“: A2; Ab; D2; H2; L4, 5, 11; Sn; W3; Wf2, 3;

BWV 101 „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“: Ab; C; D4, 6; Er; G; H1; L6, 11, 13; Lü; N1; Sn; So; W1; Wf3.

Ohne Beleg:

BWV 102 „So wahr ich lebe, spricht dein Gott“.

11. Sonntag nach Trinitatis:

Bußlieder werden auch zu diesem Sonntag vorgeschrieben durch A2; B2; D1, 2, 4, 5; E1-3; Er; G; J1, 2; L4, 5; N1; Sn; W1; Wf3; daneben Lieder von der Rechtfertigung in D1, 2, 4, 5; E1-3; Er; J1, 2; L11; Sn; Lieder von der Beichte in Er; L11; von der Absolution in D1, 2. Lieder von den Zehn Geboten fordern D1, 2; vom christlichen Leben (und Wandel) Wf3; G.

Insgesamt 82 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“: C; D6; H1; Lü;

BWV 179 „Ich armer Mensch, ich armer Sünder“: D6; Lü;

BWV 199 „Wo soll ich fliehen hin“: D2; L4, 5.

12. Sonntag nach Trinitatis:

Die Register nennen Loblieder in C; L11; Lü; W1; Wf3; Danklieder in B2; E1; L11; W1; Lieder vom Kreuz in G; L3; Wf3; dazu von Verfolgung in G; L3; Klage- und Trostlieder in Sn; Lieder bei Krankheiten bzw. Krankenlieder in E1; Sn; Lieder vom Gebet in Sn; von der Eitelkeit in E1; von göttlichen Werken in L11.

Insgesamt 65 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 69a „Was Gott tut, das ist wohlgetan“: D4-6; F; L11, 13; N1; Sn.

Ohne Beleg:

BWV 137 „Lobe den Herren“.

13. Sonntag nach Trinitatis:

Lieder von den Zehn Geboten geben an D1, 2, 6; E2, 3; F; J1, 2; L5, 11; Gesetzlieder E1; Tugendlieder Wf3; Lieder von der Rechtfertigung B2; D1, 2; E1-3; J1; Lieder vom christlichen Leben und Wandel G; Wf3; von brüderlicher Liebe . . . und christlichem Glauben L11; von Friedfertigkeit, Versöhnlichkeit, Liebe gegen den Nächsten Sn. Jesuslieder erwähnen G; Wf3.

Insgesamt 64 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 33 „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“: E2, 3; F; G; J1, 2; N1; Sn;

BWV 77 „Wenn einer alle Ding verstünd“:³² C; H1; L11; Lü;

BWV 164 „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“: D6; E2, 3; H2; J1, 2.

14. Sonntag nach Trinitatis:

Auf die Lieder von der Buße verweisen B2; D1, 2, 5; E2, 3; J1, 2; L5; von der Rechtfertigung E2, 3; J1, 2; vom Gebet E1; G; L11; Wf3; vom Kreuz G; L11; Wf3; dazu von Verfolgung G; Trostlieder L11. Loblieder nennen G; Sn; Wf3; Danklieder B2; E1; G; L11; Sn; Sn daneben Lieder von der Dankbarkeit. Gesänge von Krankheiten vermerkt L4.

Insgesamt 62 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 17 „Nun lob, mein Seel, den Herren“: D1, 4, 6; Da; E2, 3; Er; F; G; H2; J1, 2; L1-3, 5, 8, 10, 12, 13; N1; W1;

BWV 25 „Treuer Gott, ich muß dir klagen“: Ab; Da; F; W3; Wf3.

Ohne Beleg:

BWV 78 „Jesu, der du meine Seele“.

15. Sonntag nach Trinitatis:

Die Register verweisen auf die Lieder vom christlichen Leben und Wandel in G; Wf3; auf die Christentumslieder in E1; auf die Lieder vom Kreuz in B2; E1; G; Wf3; dazu von Verfolgung in G. Standes- und Berufslieder bestimmt B2; Hauslieder E1. Die Tischlieder nennen E2, 3; J1, 2 zusammen mit den Liedern vom Vaterunser (J2 vom Gebet). Lob- und Danklieder verzeichnet G; Danklieder auch B2. Lieder vom Vertrauen auf Gott erwähnt Sn; von Gottes Vorsorge Wf3; von göttlichen Werken und von der Gelassenheit L11. Auf die Lieder zum 7. Sonntag nach Trinitatis und zu Lätare verweist Sn.

Insgesamt 84 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 138 „Warum betrübst du dich“: A1, 2; Ab; C; D1, 2, 4, 6; Da; E2, 3; Er; F; G; H1, 2; J1, 2; L1-3, 5, 6, 8, 10-13; Lü; N1; R; So; W1-3.

Ohne Beleg:

BWV 51 „Nun lob, mein Seel, den Herren“;

BWV 99 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“.

16. Sonntag nach Trinitatis:

Auf die Sterbelieder (auch Lieder von Tod und Begräbnis usw.) verweisen A2; B2; C; D1, 2, 4, 5; E1-3; Er; G; H1 (von Tod und Auferstehung!); J1, 2; L3, 4, 11, 13; Lü; N1; Sn (auf den Tod junger Leute, Erinnerung und Zubereitung, Verlangen nach Tod) und Wf3. Weitere Verweisungen lauten Kreuzlieder in B2; G; Wf3; von Verfolgung G; von Elend, vom jüngsten Gericht, Himmel und Hölle C; Lü; Eitelkeit- und Krankenlieder E1.

Insgesamt 76 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 27 „Welt, ade, ich bin dein müde“: W3;

³² Als Schlußchoral von BWV 77 von C. F. Zelter identifiziert; vgl. W. Neumann, *Sämtliche Kantatentexte*, S. 258.

- BWV 27 „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“: Ab; F; H₂;
 BWV 95 „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“: C; D₆; Da; F; G; H₂;
 BWV 95 „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“: D₁, 2; G; L₁, 2, 5.
 Ohne Beleg:
 BWV 8 „Liebster Gott, wann werd ich sterben“;
 BWV 95 „Christus, der ist mein Leben“;
 BWV 95 „Valet will ich dir geben“;
 BWV 161 „Herzlich tut mich verlangen“.

Michaelistag:

Auf die Festrubrik (auch Lieder von den Engeln genannt) verweisen die Register in B₂; D₄₋₆; F; H₁; J₂; L₄, 12; N₁; R; S_n; Wf₃. Zusätzliche Bestimmungen lauten vom christlichen Leben in Wf₃; von der Selbstverleugnung, vom Kampf im Christentum in L₁₁.

Insgesamt 77 Lieder erfaßt, darunter:

- BWV 130 „Herr Gott, dich loben alle wir“: A₁, 2(r); Ab; B₁(r), 2(r); C(s); D₁(s), 2(r), 3(r), 4(r), 5(r), 6; E₂(r), 3(r); Er; F; G(r); H₁(r), 2(s); J₁(r), 2(r); L₃(s), 4(r), 5, 6(r), 7(r), 8, 10, 11(r), 12, 13(r); Lü; N₁(r), 2(r); R(r); S_n(r); So; W₁(s), 2, 3; Wf₂(r), 3(s) (alle nicht bezeichneten: r und s); vgl. „Herr Gott, dich loben wir“: (s): D₁, 2, 4; H₁; Lü;
 BWV 149 „Herzlich lieb hab ich dich“: (s): B₂; D₄₋₆; Er; F; G; J₂; L₁₃.
 Ohne Beleg:
 BWV 19 „Freu dich sehr, o meine Seele“.

17. Sonntag nach Trinitatis:

Lieder von den hl. Zehn Geboten bestimmen D₁, 2, 4; E₂, 3; J₁, 2; L₃, 5; N₁; Gesetzlieder E₁; Lieder vom christlichen Leben und Wandel G; Wf₃; von der christlichen Kirche B₂; D₅; L₁₁; Christentumslieder E₁; allgemeine Sonntagsglieder gibt R an; Sonntagsglieder S_n; Sabbatlieder E₁; Wochenlieder L₁₁. Lieder vom Kreuz verzeichnen G; Wf₃; daneben von Verfolgung G. Lieder vom Wort Gottes nennt L₁₁; von der Nachfolge Christi S_n.

Insgesamt 61 Lieder erfaßt, darunter:

- BWV 148 „Auf meinen lieben Gott“:³³ Da; N₁; S_n.
 Ohne Beleg:
 BWV 114 „Ach lieben Christen, seid getrost“;
 BWV 47 „Warum betrübst du dich, mein Herz“.

18. Sonntag nach Trinitatis:

Die Register verweisen auf die Lieder von den Zehn Geboten in B₂; D₁, 2, 4; E₂, 3; J₁, 2; L₅, 11; auf die Gesetzlieder in E₁; auf Lieder vom christlichen Leben und Wandel in G; L₃, 8, 10, 12; Wf₃; auf Lieder von der Recht-

³³ Der Choral ist ohne Text überliefert; vgl. W. Neumann, *Sämtliche Kantatentexte*, S. 284.

fertigung in B₂; E₁₋₃; J₁, 2; auf Bußlieder in E₂, 3; J₁, 2; auf Jesuslieder in G; Wf₃; auf Lieder vom Wort Gottes in B₂; von der Liebe in L₁₁. Auf die Lieder zum 4., 6., 13. und 22. Sonntag nach Trinitatis verweist Sn.

Insgesamt 67 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 96 „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“: A₁, 2; C; D₁, 2, 4-6; Da; E₁; Er; F; G; H₁, 2; L₃₋₆, 8, 10, 12, 13; Lü; N₁; R; So; W₁₋₃.

Ohne Beleg:

BWV 169 „Nun bitten wir den heiligen Geist“.

19. Sonntag nach Trinitatis:

Auf die Lieder von der Buße verweisen A₂; B₂; D₁, 2, 4, 5; G; L₄, 5, 11; Wf₃; von der Rechtfertigung D₁, 2; Sn; von der Beichte L₁₁; von der Absolution D₁, 2. Danklieder verzeichnen E₁; G; Loblieder G; Wf₃. A₂; G und Wf vermerken die Lieder vom Kreuz; G auch die von Verfolgung. Lieder vom tätigen Christentum, vom Kampf im Christentum und der Selbstverleugung gibt L₁₁ an; die Krankenlieder berücksichtigt E₁. Lieder wie zum 18. Sonntag nach Trinitatis bestimmen E₂, 3; J₁, 2; Lieder wie zum 12. und 21. Sonntag nach Trinitatis Sn.

Insgesamt 60 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 5 „Wo soll ich fliehen hin“: Ab; C; F; Lü; W₁;

BWV 48 „Ach Gott und Herr“: C; F; Lü; W₁.

Ohne Beleg:

BWV 48 „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir“;

BWV 56 „Du, o schönes Weltgebäude“.

20. Sonntag nach Trinitatis:

Lieder vom Glauben nennen G; Wf₃; vom christlichen Leben und Wandel L₁₁; von der christlichen Kirche B₂; vom Wort Gottes G. Lieder vom hl. Abendmahl verzeichnet B₂; Kommuniionslieder E₁. Lieder von Kreuz und Anfechtung vermerkt neben Bußgesängen E₂. Lob- und Danklieder gibt L₁₁ an; Danklieder auch E₁. Lieder von der Ewigkeit nennt B₂; Jesuslieder verzeichnen G und Wf₃. Lieder wie zum 2. Sonntag nach Trinitatis bestimmt Sn. Insgesamt 64 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 49 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“: A₁, 2; D₂, 4-6; Da; Er; F; G; H₁, 2; L₃₋₆, 8, 10-13; N₁; R; W₂, 3; Wf₃;

BWV 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“: A₂.

Ohne Beleg:

BWV 162 „Alle Menschen müssen sterben“.

21. Sonntag nach Trinitatis:

Die Lieder vom Kreuz bestimmen A₂; B₂; E₁₋₃; G; J₁, 2; L₁₁; Wf₃; von der Anfechtung daneben E₂, 3; J₁, 2; von Verfolgung G; die Krankenlieder E₁; Lieder in aller Gefahr, Trübsal und Not L₄; Klagelieder nennen D₄, 5. Zugleich werden Trostlieder in D₄, 5; L₁₁; Wf₃ angegeben; Lieder vom

Glauben in G; L11; Wf3; Danklieder in B2. Lieder von der Buße verzeichneten E2, 3; J1, 2. Lieder wie zum 12. und 19. Sonntag nach Trinitatis bestimmt Sn.

Insgesamt 81 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 38 „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“: E1; L3-6, 8, 10; Sn; W1;

BWV 109 „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“: Ab;

BWV 188 „Auf meinen lieben Gott“: D6; G; H1; L4-6.

Ohne Beleg:

BWV 98 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“.

Reformationsfest:

Rubriken für diesen Feiertag existieren in D4; L6; R; Sn; die Register berücksichtigen ihn mit speziellen Zuweisungen in Ab; D4, 5; L11. Auf die Lieder vom Wort Gottes und der christlichen Kirche verweisen die Register in D5, 6; F; J2; L11.

Insgesamt 18 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 80 „Ein feste Burg“: Sn.

Ohne Beleg:

BWV 79 „Nun danket alle Gott“;

BWV 79 „Nun laßt uns Gott, dem Herren“.

22. Sonntag nach Trinitatis:

In allen Verweisungen der Register sind die Bußlieder genannt in A2; B2; D1, 2, 4, 5; E1-3; G; J1, 2; L4, 5, 11; N1; Sn; W1; Wf3. Lieder vom christlichen Leben und Wandel nennen G; Wf3; von den Zehn Geboten E2, 3; J1, 2; vom Gebet E1; J2; vom Vaterunser E2, 3; J1; Lieder von der Rechtfertigung E1; Todeslieder E2. Lieder wie zum 4. und 18. Sonntag nach Trinitatis bestimmt Sn; Lieder für den 22. und 23. Sonntag nach Trinitatis gemeinsam schreibt E2 vor.

Insgesamt 49 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 89 „Wo soll ich fliehen hin“: Da; Er; L4, 5; S0; W3.

Ohne Beleg:

BWV 55 „Werde munter, mein Gemüte“;

BWV 115 „Mache dich, mein Geist, bereit“.

23. Sonntag nach Trinitatis:

Lieder von der christlichen Kirche schreiben B2; D4, 5; E1 (Kirchenlieder) und L11 vor; dazu Lieder vom Wort Gottes B2; L11. Lieder vom christlichen Leben und Wandel sind in G und Wf3 angegeben; dazu Lieder von Kreuz und Verfolgung in G; Tugendlieder in Wf3. Die Kombination Lieder von den Zehn Geboten, vom Vaterunser und Bußgesänge findet sich in E2, 3; J1, 2. Lieder vom obrigkeitlichen Stand und von der Aufrichtigkeit nennt Sn; Lieder wie zum 22. Sonntag nach Trinitatis bestimmt J2.

Insgesamt 60 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 52 „In dich hab ich gehoffet, Herr“: B2; C; D4, 6; F; G; H2; LÜ; W1; Wf3;

BWV 139 „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“: B2.

Ohne Beleg:

BWV 163 „Wo soll ich fliehen hin“.

24. Sonntag nach Trinitatis:

Sterbelieder (Lieder von Tod, Begräbnis usw.) zeigen an A2; B2; C; D3, 4; E1-3; Er; G; J1, 2; L4, 5, 8, 10-12; LÜ; N1; Sn; W1; Wf3; Sn zusätzlich besonders „bei junger Leute Beerdigung“. Lieder vom Kreuz verzeichnen daneben A2; B2; G; Wf3; vom Glauben G; Wf3; von der Auferstehung Sn; vom Jüngsten Gericht, Himmel und Hölle und von menschlichem Elend C und LÜ; die Eitelkeit- und Krankenlieder nennt E1. Lieder wie zum 16. Sonntag nach Trinitatis schreiben D1, 2, wie zum 12. nach Trinitatis Sn vor.

Insgesamt 80 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 26 „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“: W1.

Ohne Beleg:

BWV 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“;

BWV 60 „Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist“.

25. Sonntag nach Trinitatis:

Die Lieder vom Jüngsten Tage bzw. vom Jüngsten Gericht schreiben vor A2; B2; D1, 4, 5; E1 (Gerichtslieder); F; G; L3-5, 10; LÜ; N1; Sn; W1; Wf3. Dazu kommen Lieder in Kriegszeit, Kriegsnot in B2; N1; bzw. vom Frieden in G; von Kreuz und Anfechtung D4, 5; vom Kreuz E1; von der Buße B2; N1; Sn; Wf3. Die Kombination Tod und Sterben, Himmel, Höll und Ewigkeit haben E2, 3; J1; Lieder von Tod, Himmel und Hölle nennt auch J2; Sterbelieder F und L11; Lieder von Elend, Tod, Hölle und Himmel LÜ; vom ewigen Leben D1. Lieder wie zum 2. Advent bestimmen D1, 2. Dieselben Lieder für den 25., 26. und 27. Sonntag nach Trinitatis notieren A1; C; D1, 4; E2, 3; F; J1; L1, 2; LÜ; S0; W1-3; für den 25. und 26. Sonntag nach Trinitatis Er.

Insgesamt 62 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 90 „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“: B2; L4, 5, 11; N1;

BWV 116 „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“: Ab; D6; H1; Sn.

26. Sonntag nach Trinitatis:

Auf die Lieder vom Jüngsten Tag usw. verweisen B2; D2; G; L3, 10, 12, 13; N1; Sn; Wf3; auf die Gerichtslieder E1. Lieder von der Hölle verzeichnen Sn; Wf3; von der Seligkeit Sn. Lieder vom ewigen Leben vermerken G; Wf3; von der Ewigkeit A2; B2. Lieder vom christlichen Leben und Wandel

gibt L₃ an; Lieder übers Evangelium verlangen H₁ und L₁₁. Zur Inventargemeinschaft 25.-27. Sonntag nach Trinitatis vgl. oben. Dieselben Lieder für den 26. und 27. Sonntag bestimmen B₂; L₁₁; S_n.

Insgesamt 61 Lieder erfaßt.

Ohne Beleg:

BWV 70 „Freu dich sehr, o meine Seele“;

BWV 70 „Meinen Jesum laß ich nicht“.

27. Sonntag nach Trinitatis:³⁴

Auf die Lieder vom Jüngsten Tag usw. verweisen B₂; L₄, 5; R; S_n; Lieder von der Hölle vermerken A₂; S_n; Wf₃; von der Auferstehung R; vom ewigen Leben A₂; Wf₃; von der Ewigkeit B₂. Klage- und Trostlieder gibt D₅ an; Lieder übers Evangelium H₂. Zu Inventargemeinschaften vgl. 25. und 26. Sonntag nach Trinitatis. Zusätzlich auf den 26. Sonntag nach Trinitatis verweisen E₁ und G.

Insgesamt 58 Lieder erfaßt, darunter:

BWV 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“: D₅, 6; Da; Er; L₄, 5, 8, 10-13.

³⁴ Übergangen sind, als für Bachs Schaffen belanglos, die Zuweisungen der Gesangbücher zu den Apostelfesten.

Für freundliche Unterstützung dieser Untersuchung habe ich besonders Herrn Konrad Marwinski und Herrn Claus Oefner zu danken, für hilfreiche Auskünfte Frau Dir. Lange, Herrn Oberkirchenrat Gerhard, Herrn Pfarrer Schröter und Herrn Dr. Schulze, desgleichen Frau Froriep und weiteren Mitarbeitern der genannten Bibliotheken und Archive.

Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen (BWV 651–667)

Von Ulrich Meyer (Kästorf)

I

Die folgende Arbeit¹ geht aus von Ergebnissen, zu denen Hans Klotz im Kritischen Bericht NBA IV/2 gelangte. Diese bestätigen weithin die Sicht Spittas, korrigieren aber das Bild, welches sich aus anderer Literatur ergibt, in einigen wichtigen Punkten.

1. Es handelt sich um siebzehn, nicht um achtzehn Choräle.² Da der Choral „Vor deinen Thron tret ich“ „als in Bachs letzten Lebensmonaten entstandenes Werk eine Einzelbetrachtung verdient“ (Klotz), da er ferner in Bachs Leipziger Sammelhandschrift mit eigener Orgelmusik nicht unmittelbar auf die anderen Bearbeitungen folgt, kann er diesen nicht zugezählt werden.
2. Zu allen Siebzehn Chorälen bieten die Quellen jüngere und ältere Fassungen. Die jüngeren Fassungen stellen mehr oder weniger tiefgreifende Bearbeitungen der älteren dar.
3. Die jüngeren, in der Sammelhandschrift zusammengestellten Fassungen entstammen der späten Leipziger Zeit. Bach nahm diese Neufassung „wohl in seinem letzten Lebensjahrzehnt, vielleicht sogar erst 1749“ (Klotz) vor.
4. Die älteren Fassungen schuf Bach sämtlich in Weimar,³ „damals ohne Zusammenhang miteinander“. Die Siebzehn Choräle sind „die Quintessenz seiner weimarischen Erzeugnisse auf diesem Felde“ (Spitta).

Wird nun die Frage nach der inneren Einheit dieser Choräle gestellt, so ist zunächst daran zu erinnern, daß die anderen Sammlungen von Kirchenliedbear-

¹ Verwendete Literatur: Spitta I, besonders S. 601–609. – H. Luedtke, *Seb. Bachs Choralvorspiele*; in: BJ 1918, S. 1–96. – A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908. – F. Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*; in: BJ 1929, S. 1–89. – R. Steglich, *J. S. Bach*, Potsdam 1935. – H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, besonders S. 180–192. – A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950. – H. Klotz, NBA IV/2, Krit. Bericht, besonders S. 13–15, 58–59. – C. Wolff, *Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke*; in: Bach-Interpretationen, Göttingen 1969, S. 144–167. – H. H. Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*; in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung CLXX), S. 247–289. – M. Geck, *Bachs künstlerischer Endzweck*, ebenda, S. 552–567.

² Die Angabe *Achtzehn noch ungedruckte Choralvorspiele* im Titel der Originalhandschrift stammt nicht von Bach selbst, sondern von der Hand des späteren Besitzers des Bandes, H. G. Poelchau.

³ Vgl. dagegen Geck, a.a.O., S. 565: „... zwischen 1747 und 1749 schreibt er die 18 Orgelchoräle nieder, von denen ein nicht geringer Teil ad hoc komponiert worden sein dürfte, sich dem kontrapunktischen Spätwerk jedenfalls gut einfügt...“

beitungen für die Orgel, welche Bach anlegte und zum Teil veröffentlichte, eine solche Einheit klar aufweisen.

So sind den Chorälen des *Orgelbüchleins* bei aller sonstigen Unterschiedlichkeit gemeinsam der mit einer Ausnahme unterbrechungslos erklingende c. f. und die dadurch bedingte Knappheit der Form; die Anordnung innerhalb der Sammlung nach dem Kirchenjahr; schließlich die meist charakteristisch ausgeprägten, einheitlich durchgeführten Kontrapunkte. Die *Sechs Choräle* (BWV 645–650), ebenfalls in mancherlei Hinsicht „von verschiedener Art“, wie Bach selber im Titel sagt, sind doch untereinander verbunden durch die ostinatohaften, imitativen oder monodischen Periodenbildungen in den Gegenstimmen; die Sechszahl unterstreicht hier wie oft die Zusammengehörigkeit. Kontrapunkte dort, Perioden hier dienen dazu, „exprimere scopum textus, sensum et affectus verborum“ im Sinne der *musica poetica*.⁴

Die im *Dritten Teil der Klavierübung* enthaltenen Bearbeitungen sind in Faktur und Format so verschieden, daß ein allen gemeinsames musikalisches Prinzip nicht festzustellen ist. Dennoch erreicht Bach, indem er sich auf Bearbeitungen zur Missa und zum Katechismus beschränkt und diese nach Melodie, Text und theologischem Hintergrund mit allen Mitteln seines Spätstils interpretiert, große Geschlossenheit. Sie wird verstärkt durch den zyklischen Aufbau der Sammlung, welchen Wolff⁵ überzeugend dargestellt hat. Vielfältige Ordnungsprinzipien und Zahlenbeziehungen lassen Klavierübung III als musikalischen Kosmos erscheinen; zyklische Disposition ist hier Element der *musica speculativa*, welche „nur die Rationes und Proportiones, Art und Weiß der Music betrachtet / aber zu keiner Übung fürgenommen wird“.⁶

Die *Kanonischen Veränderungen* (BWV 769) schließlich weisen schon im Titel auf das sie verbindende Prinzip der Kanonik hin. War die Anordnung der fünf Sätze im Druck durch den Gesichtspunkt der Steigerung bestimmt, so werden sie im späteren Autograph achsialsymmetrisch neu geordnet. Die nachträgliche Zentralstellung des den c. f. in die Kanonik einbeziehenden Satzes ist offenbar wiederum Ausdruck der *musica speculativa*.

Die *Kanonischen Veränderungen* folgen in der Leipziger Sammelhandschrift unmittelbar auf die Siebzehn Choräle. Die geänderte Reihenfolge der Kanonsätze zeigt, daß Bach bis in seine letzte Lebenszeit hinein mit Fragen zyklischer Anordnung beschäftigt war. Wie verhält es sich damit in den Siebzehn Chorälen?

Klotz meint, daß Bach auch sie „als Zyklus verstanden wissen wollte“. Dies zeigten die als Rahmen fungierenden beiden Anrufungen des Heiligen Geistes; ferner einige von Bach „zugunsten einer zyklischen Ordnung“ geänderte Registriervorschriften: die beiden Rahmensätze BWV 651 und 667 sowie BWV 661 (vgl. die Übersicht am Schluß dieser Arbeit) seien erst in der Überarbeitung mit der bei BWV 665 gestrichenen Bezeichnung *Organo pleno* ver-

⁴ Eggebrecht, a.a.O., S. 266 f., zum „frühneuzeitlichen Expressionsbegriff“.

⁵ C. Wolff, a.a.O., S. 149–152.

⁶ J. A. Herbst 1643, zitiert nach Eggebrecht, a.a.O., S. 261.

sehen worden, womit Anfang, Ende und Mitte des Zyklus markiert werden sollten, letzteres wie in Klavierübung III durch die Credo-Fuge. Dies wiederum würde bedeuten, daß Bach ursprünglich noch vier weitere Stücke für den Zyklus geplant habe, aber zur Vollendung seiner Arbeit nicht mehr gekommen sei.

Die Rahmenfunktion der ersten und der letzten Bearbeitung ist in der Tat unbestreitbar. Alle weiteren Argumente für die zyklische Ordnung erscheinen jedoch als nicht stichhaltig. Ein Vergleich der frühen und der späten Fassungen zeigt, daß Bach seine schon in Weimar reichlich gegebenen Spielanweisungen bei der Neufassung allgemein vervollständigte und berichtigte. Wie hätte er BWV 651, 661 und 667 mit den majestätischen c.-f.-Führungen im Baß und dem bewegten Gegenstimmensatz anders als *Organo pleno* bezeichnen sollen? Bei BWV 665 fiel diese Bezeichnung ebenfalls nicht „zugunsten einer zyklischen Ordnung“, sondern weil das Stück einem anderen Formtypus zugehört und überdies vermutlich den Sopran als führende Stimme hat. Die Hypothese von der Mittelstellung von BWV 661 scheitert daran, daß die vier weiteren angeblich geplanten Stücke nicht nachweisbar sind. Man muß doch wohl ausgehen von dem, was vorliegt und durch den Rahmen klar eingegrenzt ist. Zudem steht in Klavierübung III zentral nicht ein *Organo-pleno*-Stück, sondern die kleine Credo-Bearbeitung im französischen Stil, was interessanterweise, wie Wolff⁷ zeigt, in den Klavierübungen I und IV genaue Entsprechungen hat.

Ein Rahmen allein macht freilich noch keinen Zyklus; er ist allenfalls ein Ansatz zu zyklischer Bildung. Ein solcher Ansatz zeigt sich auch in den Gruppen der je drei Bearbeitungen von „Nun komm, der Heiden Heiland“ und von „Allein Gott in der Höh sei Ehr“. Ihnen ist gemeinsam, daß der c. f. zuerst im Sopran, am Schluß im Baß liegt. Auch tonartlich ist eine Ordnung erkennbar: Die erste Gruppe steht durchgehend in g dorisch, die zweite ist symmetrisch A-G-A angeordnet.

Nur kurz sei auf Luedtkes⁸ Vermutung hingewiesen, die Gruppen von mehreren Bearbeitungen desselben c. f. hätten liturgische Funktion: sie seien jeweils als Vor-, Zwischen- und Nachspiel zum Liede gedacht. Es gibt für diese Vermutung keinen Anhaltspunkt.

Die Siebzehn Choräle sind nicht angeordnet nach dem Kirchenjahr, der Liturgie oder der Dogmatik. Sie zeigen keine zyklische Disposition, allenfalls Ansätze dazu.^{8a} Sie sind – damit wird der Einzelbetrachtung vorgegriffen – nicht

⁷ C. Wolff, a.a.O., S. 154.

⁸ H. Luedtke, a.a.O., S. 72.

^{8a} Auffällig ist, wenn man die Übersicht betrachtet, die gliedernde Funktion der Bezeichnungen „Fantasia“ und „Trio“. Geht man einmal von der Vermutung aus, Bach habe die Sammlung zunächst nach BWV 664 enden lassen wollen, dann liegen, eingegrenzt und untergliedert durch jene Bezeichnungen, 14 Stücke vor, die symmetrisch um eine zwischen BWV 657 und BWV 658 verlaufende Mittelachse angeordnet sind. Die 14 ist Bachs Namenszahl. BWV 652 bis 654 stehen nach der folgenden Untersuchung in der

verbunden durch ein gemeinsames Prinzip wie charakteristischen Kontrapunkt, Periode oder Kanon; auch nicht durch jenen durchgehend engen Bezug zum Text wie die Choräle in Klavierübung III. Mehr: nach Kellers Urteil „sind die Unterschiede des Stils (und des Wertes!) der einzelnen Bearbeitungen so groß, daß man nicht einmal von einer rein musikalischen Einheit der Sammlung sprechen kann“. In der Tat stehen zumindest BWV 652 und 657 nicht auf der Höhe der anderen Stücke. Warum wurden sie dennoch aufgenommen? Und warum ließ Bach in den Siebzehn Chorälen Ordnungsprinzipien zurücktreten, die ihm sonst wichtig waren? Leiteten ihn bei ihrer Zusammenstellung andere Gesichtspunkte? Ein Hinweis auf mangelndes Kritik- und Dispositionsvermögen im Alter würde ihm kaum gerecht.

Zur Beantwortung der Fragen und zum Verständnis dieser Choräle seien einige Thesen aufgestellt und im folgenden aus den Bearbeitungen begründet.

1. Die Sammlung der Siebzehn Choräle ist Bekenntnis des alten Bach zur Tradition, Reverenz vor den Vätern und Lehrern, namentlich vor Buxtehude, Böhm und Pachelbel.
2. Sie ist zugleich Bestandsaufnahme, Rechenschaft über den Weg, den der junge Bach, von diesen Vorbildern herkommend, in Weimar zurücklegte. Zu diesem Weg gehören auch die schwächeren Stücke.
3. Die Siebzehn Choräle lassen die Entwicklung der kompositorischen Mittel von Bachs Choralkunst sichtbar werden. Wichtigstes dieser Mittel ist die Kontrapunktierung des c. f. durch Motive, Themen und Perioden, die zu meist aus dem c. f. selbst gewonnen sind.
4. Die Sammlung dokumentiert Bachs Streben nach Einheitlichkeit, Ausdruckskraft und Textbezug der einzelnen Bearbeitung; sie zeigt verschiedene Stufen im Erreichen dieser Ziele. Darin liegt ihre innere Einheit.

II

Die Faszination, welche die Musik *Buxtehudes* auf Bach ausübte, wird sichtbar in Bachs Urlaubsüberschreitung 1705/06; sie wirkt in seinem Werk nach. Unter den Siebzehn Chorälen sind nicht weniger als sechs, welche nach Buxtehudes Weise den c. f. kolorieren und auf besonderem Manual den anderen Stimmen gegenüberstellen. Dieser Typus „zog Bach nicht nur durch die Gelegenheit an, welche er zur Erprobung einer gewissen Art der Fertigkeit und eines wählerischen Klangsinnes bot, Dinge denen Bach in Weimar noch größere Bedeutung beilegte, als später, sondern offenbar hatte auch die Schwie-

Buxtehude-, BWV 655 bis 658 in der Pachelbel-Nachfolge. Die angeschlossenen zwei Dreiergruppen über gleiche cantus firmi sind in sich so geordnet, daß die Trios in der erwähnten Weise gliedernd wirken. – Trifft diese Hypothese zu, dann hätte Bach selber diesen Aufbau zerstört, weil ihm die Anfügung weiterer, Böhm nachfolgender Stücke wichtiger erschien. Der Vorgang wäre im Sinne der folgenden Überlegungen bezeichnend.

rigkeit Reiz für ihn, etwas daraus zu machen, was seinen strengen Ansprüchen genügt“, bemerkt Spitta.

Schon die dem Vorbild am nächsten stehende Arbeit „*Komm, Heiliger Geist*“ (BWV 652) weist diesem gegenüber erhebliche Abweichungen auf. Dietrich hat gezeigt,⁹ daß Bach die historischen Typen zu aktualisieren versuchte, indem er sie „in das Gewand der modernen Suitentanzrhythmik“ hüllte. Dabei entspricht das Genus des Tanzes dem jeweiligen Formtypus. „Die ‚phlegmatisch‘ schleichenden Gebilde, wie sie Buxtehude liebt, gehen bequem in das Gewand einer Sarabande ein.“ So auch hier. Dabei ist bezeichnend für Bachs Bemühen um Einheitlichkeit, daß der kolorierte c. f. sich der ruhigen Dreierbewegung nicht entzieht; er „schmilzt ganz in die Struktur der Gegenstimmen ein“. In diesen Zusammenhang gehört eine Veränderung, welche Bach in Leipzig vornimmt: er reduziert in der späten Fassung die Zahl der Verzierungen im c. f. auf etwa ein Viertel, erhöht sie in den Mittelstimmen fast auf das Doppelte und nähert so c. f. und Gegenstimmen einander weiter an.

In einem zweiten Punkt geht Bach ebenfalls über Buxtehude hinaus. Führt dieser die Zeilen bald mit, bald ohne Vorimitation ein, so arbeitet Bach ganz regelmäßig: jede der neun Liedzeilen wird in jeder der drei Begleitstimmen vorimitiert, die erste Zeile zusätzlich im Baß nachimitiert. Hier aber gereicht die Länge des c. f. dem Stück, das „wohl aus früher Zeit Bachs stammt“ (Keller), zum Schaden: 37 nacheinander und noch dazu in gleicher Mensur erklingende Liedzeilen sind zuviel, sie ermüden den Hörer und können auch durch das norddeutsch bewegte, freie „finale alleluaticum“ (Klotz) nicht wieder gutgemacht werden.

In der ersten Bearbeitung des Adventliedes „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ (BWV 659) deutet ein Einzelzug auf die besondere Nähe zu Buxtehudes Bearbeitung desselben c. f. hin: Die Ausweitung in die Oberoktave zur abschließenden Melismatik findet sich genau gleich hier wie dort. Doch tut Bach einen wichtigen Schritt über Buxtehude hinaus. Er entwickelt alle vier Vorimitationen aus der ersten Liedzeile; sie enthalten sämtlich die c.-f.-Tonabfolge d'-c'-f'-es'(-d') im Alt, (g-)f oder fis-b-a(-g) im Tenor. Dieses Gerüst wird freilich von Imitation zu Imitation stärker durch Figuration verhüllt und ist deshalb nicht leicht zu erkennen.

Verhüllt wird auch der kolorierte c. f. durch sequenzartige Erweiterungen der Zeilenanfänge, vereinfacht dargestellt:

- Z. 1 fis'-b', g'-c'', a'-d'', b'-es'';
 Z. 2 b'-c'', c''-d'', d''-es'';
 Z. 3 b'-c''-d''-b',¹⁰ c''-d''-es''-c'';
 Z. 4 wie Z. 1.

Die so ausgeweiteten Zeilen werden über frei gestaltete melismatische Bögen zu ihren vorgegebenen Zieltönen geführt. Bach wandelt hier auf den Spuren

⁹ F. Dietrich, a.a.O., S. 62.

¹⁰ Die jeweils ersten c.f.-Töne in den T. 19-22 ergeben nochmals die Folge b'-c''-d''-b'.

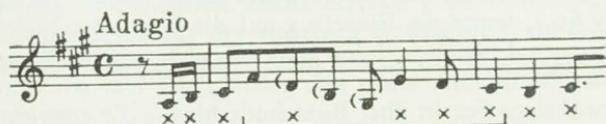
Böhms. Dessen besondere Manier besteht nach Spitta darin, daß die einzelne Zeile „durch Zerlegung in ihre einzelnen melodischen Hauptmomente und durch Wiederholung, Versetzung, Umspielung, mannigfache Verknüpfung derselben thematisch erschöpft wird“.¹¹

In einem weiteren Punkt erinnert Bachs Bearbeitung an Böhms: die ostinatohaften Baßansätze in den T. 1, 8, 9, 16^b–17^a und 24 sind in dem gangartigen Basso quasi ostinato vorbereitet, den Spitta am gleichen Ort als weitere Eigentümlichkeit des Lüneburger Meisters kennzeichnet. – Ostinato im Baß, Sequenzierung im Diskant, aber auch die Beibehaltung des Tongerüsts in den Zeilenzwischenspielen von Alt und Tenor sind Mittel der Wiederholung. Diese gewinnen für Bachs Choralarbeit wachsende Bedeutung, denn sie dienen der Geschlossenheit und Eindringlichkeit, welche er anstrebte.

Die beiden ersten Bearbeitungen von „*Allein Gott in der Höb sei Ebr*“ (BWV 662, 663) nehmen unter den hier besprochenen sechs Chorälen eine interessante Mittelstellung ein. Auf der einen Seite vollenden sie im Reichtum von c.-f.-Koloratur und Harmonik das Erbe Buxtehudes. Spitta bemerkt zu BWV 662, das Stück habe „vom Typus . . . den gesamten coloristischen Flimmer“; zu BWV 663, die Kunst der Klangmischung sei hier „auf eine unerreichte Höhe gesteigert“.

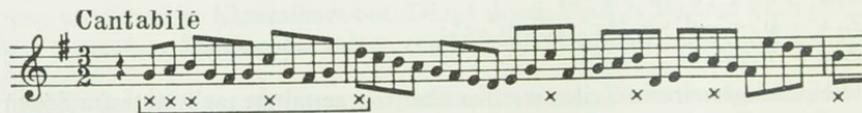
Auf der anderen Seite geschieht Neues, für Bachs weitere Arbeit Bezeichnendes in den Gegenstimmen. Sie sind thematisch-motivisch gearbeitet; die Thematik ist aus dem Liedanfang gewonnen; vor allem: die Motivik dringt nun kontrapunktierend in die c.-f.-bestimmten Parteien ein.

So bestimmt das Thema



den ausgedehnten Einleitungsteil des ersten Stückes. Seine charakteristische Kurzform aber durchzieht motivisch die ganze Bearbeitung. Sie erklingt zu jeder der c.-f.-Zeilen ein-, zwei- oder gar dreimal. Die einheitliche, konsequent verarbeitete Thematik erweist sich als Klammer, die das innere Auseinanderfallen des breit angelegten, melismatisch überreichen Stückes verhindert.

Das Thema der zweiten Bearbeitung lautet



Zu einer kanonisch geführten Vorimitation der fünften und sechsten Zeile tritt ein weiterer Kontrapunkt hinzu:



Das Aufwärtsdrängen beider Motive wird durch begleitende, aufwärts führende Skalenausschnitte unterstützt. Beide werden im zweiten Teil abwechselnd dem c. f. kontrapunktiert. Bach hält an ihnen fest bis hin zur großen Aufwärtsbewegung der Schlußtakte. Die Bedeutung dieser Bewegung wird unterstrichen durch die Hervorhebung des zweiten Motivs auf dem c.-f.-Klavier in T. 110–113.¹² So erreicht Bach auch hier, bei aller koloristischen Freiheit, überzeugende Geschlossenheit.

Die zwei letzten hierher gehörenden Bearbeitungen, BWV 654 und 653, sind „fertiger“ Bach. Buxtehude ist in ihnen im dialektischen Sinne des Wortes „aufgehoben“: seine Buntheit ist überwunden, seine Farbigkeit erhalten. Beide Stücke sind wie BWV 652 in Sarabandenbewegung gehalten. Beide führen Themen, die aus dem c. f. gewonnen sind, durch alle Gegenstimmen; sie lassen diese – das ist neu – in voller Länge auch zum c. f. hinzu erklingen.

In „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 654) gibt die erste Zeile des Aufgesanges, dann die des Abgesanges, abschließend wieder die des Aufgesanges das thematische Material. Die Begleitstimmen variieren es vielfältig. Zu dem charakteristisch ausgeschmückten Themenkopf bildet im ersten Teil die dem kolorierten c. f. entnommene, kontrapunktisch verarbeitete Wendung



ein Gegenstück. Im zweiten Teil spielen thematische Kurzformen wie



eine besondere Rolle; sie erklingen etwa T. 77/78 und T. 85 in allen Begleitstimmen gleichzeitig, enggeführt zum c. f. An einer Stelle wie T. 88–90 ist Chromatik nicht motivisch, sondern im Wortsinn von chroma, als expressiver Farbwert, wirksam.

Die Dichte dieser Bearbeitung wird noch übertroffen durch die von „An Wasserflüssen Babylon“ (BWV 653). Der Diskant trägt in diesem kunstvollen Stück eine kolorierte Fassung der ersten beiden c.-f.-Zeilen vor. Diese acht-

¹² Vgl. die ganz ähnliche Hervorhebung der chromatischen Linie auf dem c.f.-Klavier am Schluß der großen Bearbeitung des Zehn-Gebote-Liedes (BWV 678) in Klavierübung III.

taktige Periode wiederholt er, ganz oder geteilt, unaufhörlich. Nicht nur der c.-f.-Tenor nimmt sie auf, auch Alt und Baß verarbeiten sie in immer neuen Engführungen. So entsteht ein in allen Stimmen und vom ersten bis zum letzten Ton thematisch gesättigter Satz. Vergleicht man ihn mit der fünfstimmigen Urfassung, so zeigt sich: Die thematische Substanz bleibt trotz des Fortfalls der fünften Stimme durchgehend erhalten. Durch die Verlegung des c. f. in den Tenor tritt der „ostinate Sopran“ (Keller) als solcher deutlicher hervor. Vor allem: Bach koloriert Sopran und Alt nach dem Vorbilde des c. f. durch und gleicht sie diesem an. (Ein Ansatz dazu findet sich schon in einer vierstimmigen Variante.) In dieser Bearbeitung ist das Ideal höchster innerer Einheit erreicht, ähnlich wie später im ebenfalls monothematischen ersten „Kyrie“ in Klavierübung III.

In dem Maße, wie Bach Motive, Themen, Perioden entwickelt und dem c. f. kontrapunktiert, gewinnt er nicht nur musikalische Geschlossenheit, sondern auch Bezug zu den Texten. BWV 652 zeigt einen solchen allenfalls im „finale alleluaticum“. Die Verhüllung von c. f. und Vorimitationszeile in BWV 659 kann verstanden werden als Ausdruck des „Geheimnisses der Menschwerdung des Gottessohnes“ (Keller). Die absteigende Linie im Thema von BWV 662 weist in die gleiche Richtung: auf die Kondeszendenz, die gnädige Herablassung Gottes in dem, den die dritte Strophe des Liedes anredet „Versöhner der, die warn verlornt“. Ganz anders die durchgehende Aufwärtsbewegung in BWV 663, die wie in der großen Bearbeitung desselben Liedes aus Klavierübung III den Blick nach oben lenkt: das Lob der Engel gilt dem, der in der Höhe wohnt.

Die Ornamentik in BWV 654 verwirklicht die Aufforderung „Schmücke dich“; Sarabandenrhythmus und farbig-expressive Klanglichkeit tragen dazu bei, den Grundton des Liedes wiederzugeben: „Heilige Lust und tiefes Bangen / nimmt mein Herze jetzt gefangen“ (Strophe 3). Zu BWV 653 schließlich ist zu fragen, ob die Überschrift „An Wasserflüssen Babylon“ lediglich auf die unter diesem Namen bekannte Melodie hinweist, Bach aber bei der Bearbeitung an Paul Gerhards Text dachte „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld / der Welt und ihrer Kinder“. Wie dieser Text die Leidensgeschichte Jesu erzählt und nicht beklagt, sondern als göttliche Liebestat meditiert, so umkreist die Musik unablässig jene ersten Zeilen, gleichfalls eher erzählend und meditierend als klagend.

III

Hat von den Siebzehn Chorälen ein gutes Drittel den kolorierten c. f., so tritt diese Bearbeitungsweise später bei Bach zurück. Sie kommt etwa in Klavierübung III gar nicht vor. Um so wichtiger wird ihm die Weise *Pachelbels*, den c. f. kaum oder gar nicht verändert in großen Werten zu führen. Spitta hat sie unübertrefflich charakterisiert:¹³ „Wenn nun die Chormelodie den Kern

¹³ Spitta I, S. 111.

einer solchen Tonandacht bilden sollte, so mußte sie auch musikalisch als solche hervortreten; sie mußte über allem schweben, alles an sich heranziehen, von sich alle bewegenden Keime aussenden. Diese wiederum hatten die Aufgabe, der Melodie Wesen in ihren verschiedensten Seiten zur Entfaltung zu bringen . . . und, um alles zu vollenden, auch von dem Inhalt der Dichtung durch ausdrucksvolle musikalische Gestalten ein Bewußtsein aufdämmern zu lassen.“ Pachelbel schwebte dieses Ideal vor; Bach verwirklichte es, insbesondere auch in der zuletzt genannten Hinsicht.

Von der Bearbeitung „*Nun danket alle Gott*“ (BWV 657) kann man das freilich noch nicht sagen. Hier wird jede Liedzeile streng in jeder der drei Unterstimmen, zum Teil in Engführung, vorimitiert (mit Ausnahme der letzten Zeile, die nur in Alt und Tenor vorimitiert wird). Dem c.-f.-Sopran werden zeilenweise wechselnde Motive kontrapunktiert. Diese sind jedoch so kurz und floskelhaft, die Imitationen so schulmäßig, daß von „ausdrucksvollen musikalischen Gestalten“, die dem Inhalt des großen Lobliedes entsprechen, kaum etwas hörbar wird. „Das Stück ist wohl sehr alt“ (Klotz).

Ähnlich früh, „ein Werk, das höchstens noch in den ersten weimarerischen Jahren verfaßt sein kann“ (Spitta), ist die kleinere Bearbeitung von „*Jesus Christus, unser Heiland*“ (BWV 666). Bei diesem Stück fällt der unregelmäßige Aufbau ins Auge. Zu Zeile 1 wird in den Unterstimmen imitierend ein kurzes Achtelmotiv eingeführt; im Anfang sind, verteilt auf Tenor und Alt, auf die guten Zählzeiten die c.-f.-Töne e-h-h-a-h-e' eingearbeitet; zum Motiv tritt im Sopran der c. f., Zeile 2 und Zeile 3 bringen den c. f. im Tenor, anschließend im Sopran, dazu ein zweites Achtelmotiv und ein Sechzehntelmotiv in gerader und in Gegenbewegung. Zeile 4 führt den c. f. dagegen durch alle Stimmen in der Abfolge Tenor - Alt - Baß - Sopran und verbindet ihn durchgehend mit zwei festen Gegenstimmen. Ähnlich unterschiedlich verhalten sich auch Zeilenzwischenspiele und Nachspiel zueinander. Die Partien ohne Sopran sind dreistimmig, die abschließenden mit Sopran vierstimmig; der Sopran führt also. Auch in diesem schönen Stück ist der Ausdruck noch „neutral, unbestimmter“ (Keller) als später.

Letzteres und die formale Unregelmäßigkeit mag Bach unbefriedigt gelassen und ihn bewogen haben, die kleinere als „Modell“ (Keller) für die größere Bearbeitung desselben Liedes (BWV 665) zu verwenden. Trifft dies zu, dann hat er selbst, indem er beide Bearbeitungen in die Leipziger Sammelhandschrift aufnahm, hier ein Stück seiner kompositorischen Entwicklung festgehalten. Denn die größere Bearbeitung im Allemandenrhythmus führt, was die kleinere nur in der letzten Zeile tut, den c. f. in allen vier Zeilen in der Abfolge Tenor - Alt - Baß - Sopran durch und verbindet damit in Zeile 1 ein festes Gegenthema, in Zeile 2 bis 4 (wie jene in Zeile 4) einen festen Gegenstimmensatz. Es erklingen so viermal vier c.-f.-Zeilen, dazu viermal vier feste, nur die Stimmen vertauschende Begleitkomplexe. Die Wiederholungen bewirken Geschlossenheit der Form und Intensivierung des Ausdrucks. Die prägnanten Gegenstimmen sind offenbar, worauf oft hingewiesen wurde, durch den Text inspiriert. Das gesangliche Gegenthema des Anfangs, die im folgen-

den in großen Intervallen aufeinander losgehenden¹⁴ Gegenstimmen, der sich anschließende chromatische Teil und das den Schluß bestimmende, emporreißende Zweiunddreißigstelmotiv entsprechen den vier Zeilen der ersten Strophe: „Jesus Christus, unser Heiland / der von uns den Gotteszorn wandt / durch das bitter Leiden sein / half er uns aus der Höllen Pein.“

Daß der c. f. hier durch alle Stimmen in gleichen Werten erklingt, weist nochmals auf das Vorbild *Böbms.* In dessen ähnlichen Arbeiten schließt die Bearbeitung jeder Zeile mit einem Baßeinsatz; so auch in Bachs „Valet will ich dir geben“ (BWV 735). Hier dagegen erklingt abschließend stets der Sopran. Sah Bach ihn nicht als „Nachimitation“ (Keller), sondern als führende Stimme? Dafür spricht, daß es sich so auch in BWV 666 verhält; sodann die Steigerung zur Vierstimmigkeit im 3. und 4. Teil des Stückes bei Einsatz des Soprans; schließlich die Tatsache, daß Bach in der Leipziger Fassung die Bezeichnung der frühen Fassung „in organo pleno“ fortläßt, welche auf führenden Baß hinweist.

Auch in den folgenden zwei Bearbeitungen verwendet Bach wechselnde Motive. Die drei Verse von „O Lamm Gottes, unschuldig“ (BWV 656) bringen nach zweifacher, tonal beantworteter Vorimitation den c. f. zunächst im Sopran, dann im Tenor, schließlich im Pedalbaß, der bis dorthin pausiert. Die darin und im Anwachsen von der Drei- zur Vierstimmigkeit liegende Steigerung wird verstärkt durch die den Versen zugeordneten Kontrapunkte. In Vers 1 ist es ein achttöniges Motiv, dessen Ausdruckswert vor allem im Schlußintervall liegt, das, auf gute Taktzeit eintretend, von der Sekunde bis zur Septime variiert wird. Das viertönige Motiv in Vers 2, von der Quarte bis zur Sexte aufwärts ausgeweitet, hat geradezu Exclamatio-Charakter; es entspricht darin der Anrufung „O Lamm Gottes“. In Vers 3 schließlich erklingen nacheinander vier Motive. Die ersten beiden – im einzelnen verschieden gedeutet¹⁵ – sind aus dem c. f. gewonnen (cis–d–e T. 104; cis–cis . . cis T. 122) und steigern, triolisch drängend, die Spannung hin zu der das „Verzagen“ ausdrückenden fünfstimmigen Ballung über die absteigende chromatische Quarte, die sich in ausschwingendem, dem Worte „Frieden“ zugeordnetem Skalenlaufwerk löst.

„Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ (BWV 667) führt den c. f. zunächst im Sopran, dann im Baß. Der erste Durchgang verwendet als kontrapunktierende Figuren in den Mittelstimmen die „figura corta“ γ , im Baß die „syncope consonans desolata“ γ γ . Nach Schmitz¹⁶ ist die figura corta im

¹⁴ Vgl. die Gegenstimmen in der großen Bearbeitung desselben Liedes (BWV 688) in Klavierübung III.

¹⁵ Das erste Motiv sieht Keller als Chiasmus an; aber sind chiasmatische Figuren bei Bach nicht stets viertönig? – Im zweiten Motiv findet Spitta eine „Versinnlichung des Tragens“; Keller meint, es „malt das geneigte Haupt des Erlösers, sein Zusammensinken am Kreuz“; Schweitzer hört darin die Stimmen in einem fort „All Sünd hast du getragen“ wiederholen (A. Schweitzer, a.a.O., S. 464).

¹⁶ A. Schmitz, a.a.O., Kapitel IV.

anapästischen Rhythmus aufweckend; die Baßfigur nimmt den Akkorden die Schwere; beides ist auf den „spiritum vivificantem“ des Nizänums zu beziehen. Steglich¹⁷ sieht in den Sechzehnteln die Feuerzungen, im Baß deren Niederschweben abgebildet. Beide Deutungen erscheinen einleuchtend. Sie entsprechen den Anfangsstrophen des Liedes. Die charakteristische Motivik hat Bach veranlaßt, diesen ersten Teil in das Orgelbüchlein aufzunehmen.

Im zweiten Teil erklingen über dem c. f. komplementär durchlaufende Sechzehntel. Einzelne Figuren werden sequenzierend wiederholt. Doch ist die Figuration insgesamt nicht einheitlich motivisch durchgestaltet. Dieser Durchgang, vielleicht auf die Schlußstrophe des Liedes zu beziehen, erinnert in der Anordnung von glänzendem Laufwerk über fundamentalem Baß an die zweiten Teile Pachelbelscher Bearbeitungen vom Kombinationstypus Fuge – Choral.

IV

Die zuletzt besprochenen fünf Stücke sind gekennzeichnet durch Motive, welche innerhalb der Stücke wechseln, sehr unterschiedliche Ausdruckskraft haben und nur in zwei Fällen, BWV 666 und 656, angedeuteten Bezug zum c. f. zeigen. Den restlichen sechs der Siebzehn Choräle ist dagegen gemeinsam, daß in ihnen Motive, Themen oder Perioden verarbeitet werden, die alle aus dem c. f. gewonnen sind, das jeweilige Stück einheitlich durchziehen und in ihrer Prägnanz dessen Charakter bestimmen. Wieder wird man sagen können, daß in diesen Bearbeitungen das historische Vorbild, Pachelbel, „aufgehoben“ ist.

„Von Gott will ich nicht lassen“ (BWV 658) führt den c. f. als Tenor im Pedal. Die Vorimitation ist eigenartig geformt: Sie „biegt den Abstieg der Melodie in einem enthusiastischen Aufstieg in die höhere Oktave um“ (Keller). Dabei entsteht ein Motiv, welches die Gegenstimmen durchgehend beherrscht.

Es steuert im Rhythmus  die kleine Sexte als Spitzenton an, um in einer Akkordbrechung auszuschwingen.

Mit Recht spricht Keller von einer das Stück kennzeichnenden „geradezu leidenschaftlichen Hingebung“. Steht sie wirklich, wie er meint, im Gegensatz zum Ton „ruhigen Vertrauens“ im Text? Dort heißt es in den Strophen 6 und 8: „... wir werden nach dem Tod / tief in die Erd begraben / wenn wir geschlafen haben / will uns erwecken Gott . . . / Darum, ob ich schon dulde / hier Widerwärtigkeit / wie ich auch wohl verschulde / kommt doch die Ewigkeit / ist aller Freude voll . . .“. Texte dieser Art ließen Bach mehr als einmal Musik der Todessehnsucht und der Ewigkeitsfreude schreiben. Die anapästische figura corta, nach Schmitz „aufweckend“, nach Schweitzer „Freuden-“, nach Keller „Seligkeitsrhythmus“, und ihre ständige Aufwärtsführung im Motiv; die expressive Wirkung der kleinen Sexte bis in das $\frac{8}{4} - \frac{7}{4}$ der Schlußtake hinein; schließlich in diesen Takten der durch mehrfache Überlagerung

¹⁷ R. Steglich, a.a.O., S. 122.

von synkopierten und guttaktigen Anschlägen hervorgerufene Effekt des Glockengeläutes – dies alles deutet auf ein Verständnis der Bearbeitung im Sinne der zitierten Strophen.

Eine Sonderstellung nehmen unter den Siebzehn Chorälen die konzertanten Trios BWV 655 und BWV 664 ein. Auf der einen Seite zeigen sie, den Orgelsonaten nahestehend, Bach bereits in Weimar als Meister der Triokunst. Andererseits knüpfen sie, wie schon Spitta feststellt, wiederum an Pachelbels Kombinationstypus an, vereinheitlichen diesen jedoch: Folgt dort auf eine Fuge über die erste Liedzeile als zweiter Teil eine c.-f.-Durchführung mit figurierten Gegenstimmen, so wird hier ebenfalls aus der ersten Zeile ein Thema gewonnen und verarbeitet, wozu gegen Schluß der c. f. erklingt, jedoch ohne daß die Gegenstimmen ihren Charakter ändern. Dietrich weist¹⁸ auf die Rolle hin, welche in diesen Stücken die meist sequenzierenden Zwischenspiele haben: Bach gestaltet sie zu „Gebilden von großen Dimensionen“ aus, die den Trios „die Breite und den virtuosen Glanz der norddeutschen Choralfantasie erobern“ und zugleich den „eigentlichen Imitationsatz“ durch die „aus dem italienischen Instrumentalkonzert übernommenen klang- und spielfreudigen Figurationen“ auflockern.

„Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 655) führt ein siebentöniges Kopfmotiv imitierend durch die drei Stimmen. Kontrapunkte sind das auch in der g-Moll-Fuge verarbeitete Motiv



und ein (in der letzten Fassung elegant verbessertes) Trillermotiv. Die belebende Pause im Baß am Ende des zweiten Taktes gibt Gelegenheit zur Wiederholung des Taktes mit vertauschten Oberstimmen. Diese drei Anfangstakte, „quicklebendig“, „ungewöhnlich konsonant“ und „wie ein Glockenspiel klingend“ (Keller), bestimmen den Charakter des Stückes; sie kehren mehrfach, auch abschließend wieder. Vom Einsatz des Baß-c.-f. an tritt das Kopfmotiv besonders hervor: es wird in die Sequenzierungen einbezogen. T. 63 erinnert an die entsprechende Stelle im Stück gleichen Namens im Orgelbüchlein; die zweite Hälfte des Taktes stimmt hier wie dort genau überein.

In „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 664) heißt der Kontrapunkt:



Ihm folgt sogleich innerhalb des Themas seine Umkehrung. Beide Formen werden alternierend das Stück hindurch verarbeitet. Das figurierte Thema wird, vereinfacht und mit festem Gegenstimmensatz, dreimal im Pedal gebracht (T. 9 ff., 16 ff., 28 ff.). Ein glänzendes Zwischenspiel T. 35–52, gipfelnd

¹⁸ F. Dietrich, a.a.O., S. 21 ff.

in kanonisch-symmetrischer Sequenzierung verminderter Dominantseptnonenakkorde, wird T. 56–73 versetzt und stimmenvertauscht wiederholt; die Sequenzierung klingt nach zwei Baß-c.-f.-Zeilen abschließend nochmals an.

Hört man in diesen beiden Bearbeitungen den allgemeinen Ausdruck unbeschwerten Lobpreises, wie er sich auch in den entsprechenden Texten findet, so ist das dritte Trio der Sammlung „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ (BWV 660) von ganz anderer Art. Pachelbelsche Imitations-, Böhmische Ostinato- und Buxtehudesche Kolorierungskunst sind hier integriert und verbunden mit jener um die äußere klangliche Erscheinung unbekümmerten, bohrenden Intensität, die Spitta als Bachs „Idealismus“ bezeichnet. Ein der ersten c.-f.-Zeile entnommenes Kopfmotiv im ersten Baß eröffnet das Stück; es wird alsbald kanonisch vom zweiten Baß befolgt. Die Kanonik setzt sich in Sechzehntelfiguration, die in die Tiefe absteigt, bis zum Ende des dritten Taktes fort. Darauf folgt ebenfalls in die Tiefe führende Sequenzierung von Sechzehntel- und Achtelfiguration mit Schlußwendung, die zum Einsatz des Diskant-c.-f. führt. Dieser wird hier wie in allen Zeilen von dichten Imitationen des in der Einleitung gegebenen Materials begleitet. Die Kanonik erklingt noch dreimal: T. 15 ff., 20 ff., 26 ff.; ebenso die Sequenzierung: T. 11 ff., 29 ff., 38 ff. Jede Zeile wird durch den stets von g ausgehenden Kanon vorbereitet; die Zeilen 1 und 4 sind zusätzlich jeweils durch die Sequenz gerahmt. So ergibt sich ein periodischer Ablauf vom Aufbau A–B–A':



Ein textlicher Bezug des eigenartigen Stückes ist wohl nur, worauf Keller hinweist, in Strophe 3 zu finden: „... fuhr hinunter zu der Höll...“

Die dritte Bearbeitung desselben Liedes, BWV 661, stellt sich über dem im Baß geführten c. f. als Gegenstimmenfuge dar. Das dreitaktige Thema umspielt die erste Liedzeile.¹⁹ Von der Mitte des Stückes (T. 45) an wird es in der Umkehrung durchgeführt, zur letzten c.-f.-Zeile in zwei Engführungen von Grundgestalt und Umkehrung. Wieder tragen ausgedehnte sequenzierende Zwischenspiele zu Breite und Glanz des Stückes bei, das man mit Keller dem trinitarischen Lobpreis der letzten Liedstrophe zuordnen möchte.

Die Siebzehn Choräle werden eröffnet durch die Fantasia super „*Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*“ (BWV 651). Das den Anfang des c. f. in „ekstatische Bewegung umsetzende Thema“ (Keller) ist zugleich in Musik umgesetzter Text. Heißt es dort „Du heilige Brunst...“, „dein brünstig Lieb entzünd in ihn“, so macht der Themenkopf das Züngeln des Feuers sicht- und hörbar. Die Fantasia als ganze vergegenwärtigt Apostelgeschichte 2,2: „Und es ge-

¹⁹ Hat Spitta dies hier und im folgenden Stück übersehen, wenn er die Bearbeitungen als „Choralfantasien“ bezeichnet, deren Charakteristikum doch nach seiner eigenen Definition (I, S. 599 u. ö.) das frei erfundene Thema sein soll?

schah schnell ein Brausen vom Himmel als eines gewaltigen Windes und erfüllte das ganze Haus, da sie saßen.“

Wie in Ausdruckskraft und Textbezug, so ist die Bearbeitung auch in Einheitlichkeit vollkommen. Denn ähnlich wie in „An Wasserflüssen Babylon“ gibt auch hier das dreitaktige Thema Material für den gesamten Riesenbau ab. Kein Takt des Gegenstimmensatzes über dem Baß-c.-f., kein Zwischenspiel-takt ist ohne solche thematischen Elemente. In der viel kürzeren Weimarer Fassung fehlte noch das „finale alleluaticum“ T. 89–103. Auch das Thema dieses nachkomponierten Teils wächst aus der Anfangsthematik heraus; zugleich umschreibt es den c. f. zum ersten „Halleluja“ und deutet in seiner Tril-lerfigur dieses Wort aus.²⁰

Eine Übersicht mag das Gesagte verdeutlichen:

Aus dem c. f. zu den Worten „Komm, Heiliger Geist . . .“ ist das Hauptthema a gewonnen; es wird ergänzt durch die Wendung b („ . . . Herre Gott“). Das Thema setzt aus seinem ersten Teil die Zwischenspielmotivik c heraus, zu welcher das Motiv d erklingt. Aus dem zweiten Teil des Hauptthemas und aus dem c. f. erwächst das Schlußthema e. Klammern zeigen die nach Gestalt und Länge unterschiedlichen Bauelemente an, Zahlen bezeichnen die Häufigkeit ihres Auftretens. Scheinbar trockene Statistik kann das Zugleich von Extensität und Intensität dieser großartigen Bearbeitung erhellen.

Vergleicht man diese „Fantasia“ mit der alten norddeutschen „Choralfantasia“, so treten Ausgangspunkt, Streben, Weg und Ziel Bachs, wie sie die Sieb-

²⁰ Vgl. den Schlußteil von „In dir ist Freude“ (BWV 615) im Orgelbüchlein.

zehn Choräle insgesamt dokumentieren, noch einmal deutlich hervor. Dietrich hat, in etwas anderem Zusammenhang, den Unterschied so charakterisiert:²¹ Für den Komponisten einer norddeutschen Fantasie „hat die Chormelodie rein formale Bedeutung, indem die Vielheit ihrer Zeilen ihm ebenso viele verschiedene Themen und zugleich den Anlaß zu vielfachem Wechsel der Satzweisen ‚ad ostendum ingenium‘ liefert“. Dem Komponisten einer Choralfuge dagegen „schwebt . . . die Chormelodie als etwas Ganzes, Einheitliches vor, als Form eines Grundaffekts, einer Grundstimmung, die sein Stück vorzubereiten hat. Er darf den Choral nicht auseinander spielen, sondern muß sich und seine Zuhörer in ihn hineinspielen . . . Zu dieser Auffassung bekannte sich Bach.“

Übersicht der Siebzehn Choräle in der Reihenfolge und mit den Bezeichnungen der Leipziger Originalhandschrift (*Mus.ms.Bach P 271*)

BWV 651	Fantasia super Komm, Heiliger Geist	in organo pleno canto fermo in Pedal.
BWV 652	Komm, Heiliger Geist alio modo	à 2 Clav. et Ped.
BWV 653	An Wasserflüssen Babylon	a 2 Clav. et Pedal
BWV 654	Schmücke dich, o liebe Seele	a 2 Clav. et Pedal
BWV 655	Trio super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	a 2 Clav. et Pedal
BWV 656	O Lamm Gottes, unschuldig 3 Versus	
BWV 657	Nun danket alle Gott	a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Soprano.
BWV 658	Von Gott will ich nicht lassen	canto fermo in pedal.
BWV 659	Nun komm, der Heiden Heiland	a 2 Clav. et Ped.
BWV 660	Trio super Nun komm, der Heiden Heiland	a due Bassi è canto fermo
BWV 661	Nun komm, der Heiden Heiland	in organo pleno. canto fermo in Pedal.
BWV 662	Allein Gott in der Höh sei Ehr	a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Sopr.
BWV 663	Allein Gott in der Höh sei Ehr	a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Tenore
BWV 664	Trio super Allein Gott in der Höh sei Ehr	a 2 Clav. et Ped.
BWV 665	Jesus Christus, unser Heiland sub Communione	pedaliter
BWV 666	Jesus Christus, unser Heiland alio modo	
BWV 667	Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist	in Organo pleno con Pedale obligato

²¹ F. Dietrich, a.a.O., S. 13 f.

Johann Sebastian Bachs „Rittergutskantaten“

BWV 30a und 212

Von Werner Neumann (Leipzig)

Zu den bedeutsamen Ereignissen des ländlichen Lebens gehörte in der Feudalzeit die Neuübernahme einer Gutsherrschaft schon deshalb, weil der Gutsherr mit weitreichender obrigkeitlicher Machtbefugnis ausgestattet war. Die fälligen Huldigungsfeierlichkeiten wurden meist mit einem dörflichen Volksfest verknüpft, bei dem auch musikalische Aufführungen größeren oder kleineren Ausmaßes ihren Platz fanden.

Aus Bachs Leipziger Schaffenszeit sind uns zwei Werke erhalten, die mit solchen Ereignissen unmittelbar zusammenhängen: die Kantaten BWV 30a und 212. Beide beziehen sich auf Rittergüter in der Umgebung Leipzigs, die erste auf das zum Amt Pegau gehörige Gut Wiederau, etwa 20 km südsüdwestlich von Leipzig entfernt, die zweite auf das 5 km südwestlich von Leipzig gelegene Gut Kleinzschocher, das jetzt zum inzwischen erweiterten Stadtgebiet gehört. Das 1705 wahrscheinlich von dem bekannten Leipziger Baumeister Johann Gregor Fuchs errichtete imposante Gutsgebäude Wiederau hat sich, wenn auch in restaurierungsbedürftigem Zustand, bis heute erhalten und dient zur Zeit kommunalen Zwecken. Vom gesamten Rittergutskomplex Kleinzschocher sind nach Zerstörungen im zweiten Weltkrieg nur Nebengebäude und ein löwenbekröntes Portal übriggeblieben, das seit 1962 eine Erinnerungstafel mit Hinweis auf Bachs Kantatenaufführung trägt.

Im umfangreichen Gelegenheitsschaffen Bachs nehmen die beiden Kantaten einen hervorragenden und markanten Platz hinsichtlich ihrer musikalischen Faktur, ihrer kulturhistorischen Aussage und ihrer Überlieferungsgeschichte ein. Ihre Neubearbeitung im Rahmen der Neuen Bach-Gesamtausgabe (Bd. I/39) bot Gelegenheit zur Neubefragung des musikalischen und archivalischen Quellenmaterials und zur Klärung einiger offener Fragen.

Quellenmäßig sind beide Werke bestens belegt, da sich neben Bachs Originalhandschriften auch die gedruckten Libretti Christian Friedrich Henricis erhalten haben, das erste in großformatigem Präsentdruckbogen, der heute dem Bachschen Partiturautograph beigeheftet ist, das zweite im Sammelband *Picanders neu herausgegebene Ernst-Scherzhaftige und Satyrische Gedichte*, Teil V, Leipzig 1751 (S. 283–287). Erfreulicherweise sind auch die in die zweite Hälfte der Leipziger Periode fallenden Aufführungsdaten überliefert: der 28. 9. 1737, belegt durch Angabe auf dem Präsentdruck, und der 30. 8. 1742, nachgewiesen in einer zeitgenössischen Chronik.

Die Vermutung, daß Bach in beiden Fällen die festlichen Aufführungen persönlich leitete, besitzt schon deshalb einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, da beide Huldigungsempfänger prominente Persönlichkeiten des Dresdner Hoflebens waren, dem Bach ja mindestens seit der Ernennung zum Hofcompositeur (19. 11. 1736) auch dienststellungsmäßig verpflichtet war. Die

Wiederau-Kantate gewinnt damit ihre Sonderstellung als erste Huldigungsleistung des Hofcompositeurs. Das am nächsten Tag (29. 9. 1737) einfallende Michaelisfest mit seinen kirchenmusikalischen Verpflichtungen braucht dem Wiederau-Unternehmen nicht hinderlich gewesen zu sein, zumal sich ja Bach notfalls im Kantordienst vertreten lassen konnte, wie es anderweitig belegt ist (vgl. Dok II, 383).

Als Akteure der beiden ländlichen Exkursionen wird man sich Mitglieder des studentischen Collegium musicum vorstellen dürfen. Wenn auch der erste Termin gerade in den Zeitraum fällt, der uns als Interimszeit in Bachs Leitung (August 1737 bis September 1739) bekannt ist, so dürften doch schon auf Grund des freundschaftlichen Verhältnisses zum Nachfolger C. G. Gerlach für solche Sonderunternehmen Bachs auch weiterhin einzelne Mitglieder des studentischen Klangkörpers zur Verfügung gestanden haben.¹

Obwohl vom gleichen Dichter stammend und auf gleichartige Ereignisse zielend, sind die beiden Kantaten von größtmöglichem Gegensatz in ihrem geistigen Habitus, in ihrer musikalischen Formensprache, ihrem Aufführungsapparat, ihrer künstlerischen Grundtendenz. Am meisten aber unterscheiden sie sich in ihrer Überlieferungsgeschichte und ihrem musikpraktischen Nachleben. Denn während die Kleinzschocher-Kantate als „Bauernkantate“ schon längst zum beliebten Repertoirestück des Konzertlebens und zum bevorzugten Untersuchungsobjekt der Bachästhetik gehört, ist die Wiederau-Kantate bisher praktisch ungenutzt geblieben – eine Folge des kuriosen Editionsschicksals, das sie innerhalb der alten Bach-Ausgabe erfahren hat. Obwohl sie quellenmäßig durch Partiturautograph und Originalstimmensatz in eindeutiger Weise überliefert ist, hat man ihr keine eigene Ausgabe zugebilligt, sondern sie zu einer unselbständigen Variante der kirchlichen Parodiefassung BWV 30 („Freue dich, erlöste Schar“) degradiert. Diese uns heute unverständlich erscheinende Entscheidung des erfahrenen und verdienten Editors Wilhelm Rust in BG V/1 stimmt indes mit seiner in BG XX/2 (S. XI) geäußerten Ansicht überein, „dass Bach unter der Last seiner vielen Berufsgeschäfte Compositionen für besondere Gelegenheiten gleich mit der Absicht concipirte, sie späterhin zu Kirchenmusiken umzuarbeiten, wenn sich der geeignete Text dazu fand. Bis dahin dienten sie ihm, gleich einem bildenden Künstler, als Cartons oder Modelle in vorübergehendem Probestoffe.“²

Auf Grund dieser verhängnisvollen Fehleinschätzung³ ist uns der „vorübergehende Probestoff“ der weltlichen Werkfassung als Ganzes vorenthalten worden. Denn anlässlich der Edition von BWV 30 in BG V/1 hat Rust ledig-

¹ Vgl. W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*; in BJ 1960, S. 5–27.

² Vgl. hierzu W. Neumann, *Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens*; in: BJ 1965, S. 81–83.

³ Sie findet sich in ähnlicher Form auch bei Spitta (II, S. 454): „Das meiste aus den weltlichen Cantaten hat er hernach ohne durchgreifende Umarbeitung für Kirchenmusiken verbraucht, wo es sich denn vollständig an seinem Platze zeigt. Daraus folgt, daß es in der Originalgestalt nicht ganz zweckentsprechend gewesen sein kann.“

lich im Anhang die weltlichen Rezitativvarianten (Satz 2, 4, 6, 8, 10, 12) und die in der Kirchenkantate unberücksichtigte Arie (Satz 11) mitgeteilt, von den übrigen Sätzen jedoch nur die Texte wiedergegeben. Zweiunddreißig Jahre später hat dann Paul Graf Waldersee im Anhang von BG XXXIV wenigstens den vollständigen Vokalpart mit unterlegtem Continuo bekanntgemacht, aber für den Orchesterpart weiterhin nur auf die Veröffentlichung der Kirchenkantate in BG V/1 verwiesen. Eine vokal-instrumentale Zusammenschau des Werkganzen war damit praktisch unmöglich gemacht, sie wäre aber auch auf dieser Editionsbasis gar nicht legitim gewesen; denn zu einer Kombination des weltlichen Vokalparts mit dem kirchlichen Instrumentalpart bietet der Quellenbefund keine Handhabe. Bach hat nämlich sowohl für die weltliche Fassung BWV 30a als auch für die spätere kirchliche Fassung BWV 30 eigenständige Partituren angelegt (BB *Mus. ms. autogr. Bach P 43* und *P 44*) und durch eingreifende Zubereitung des ursprünglichen Stimmensatzes (BB *Mus. ms. autogr. Bach St 31*) mittels Streichungen, Tekturen und Nachträgen diesen für die Zweitfassung verwendbar gemacht.⁴

Aus der mangelhaften Trennung des überlieferten Quellenmaterials in Richtung der beiden Werkfassungen⁵ ergaben sich beträchtliche Editionsfehler Rusts, deren verhängnisvollster die Übernahme des Bläserchors (Tromba I, II, III, Timpani) aus der weltlichen in die kirchliche Fassung ist. Denn aus dem Quellenmaterial resultiert eindeutig, daß die große Festbesetzung von Bach nur der weltlichen Huldigungskantate (BWV 30a) zugedacht war, so daß sich die Johannistagskantate (BWV 30) entgegen dem bisherigen Gebrauch mit der schlichteren und der Kirchenjahrsituation besser entsprechenden Klangform begnügen muß.⁶

Als *Dramma per musica* mit instrumental-vokaler Großbesetzung und allegorischer Rollentheatralik (Zeit, Glück, Elster, Schicksal) reiht sich die Wiederau-Kantate in die Gruppe repräsentativer Huldigungsmusiken höfischer oder akademischer Bestimmung ein (BWV 205, 205a, 206, 207, 207a, 213, 214, 215, 249a, 249b). Ihr musikalischer Aufbau zeigt konventionellen Zuschnitt, ihre Ausdruckshaltung ist vom zeitüblichen Barockpathos bestimmt, ihr Textinhalt ist auf den Gemeinplätzen zeitgenössischer Huldigungsposie angesiedelt. Aufführungsort der klangüppigen Kantate dürfte der mit Plastiken Balt-

⁴ Vgl. die genaueren Darstellungen des Umgestaltungsprozesses im Kritischen Bericht zu NBA I/39.

⁵ Begünstigend in diesem Sinne wirkte die bibliothekarische Benennung und literarische Zitierung des gemeinsamen Stimmensatzes stets nur mit dem kirchlichen Titel „Freue dich, erlöste Schar“, da die ursprünglichen Vokalstimmen durch die der Parodiefassung ausgetauscht sind.

⁶ Bachs eindeutige Besetzungsangabe auf dem Partiturnumschlag von BWV 30 lautet: *4 Voci | 2 Travers. | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | e | Continuo*; dagegen hat C. P. E. Bach später eigenmächtig zugefügt: *e se piace a 3 Trombe e Tamburi* (dies offenbar nach Einsicht in die weltliche Werkfassung). In gleiche Richtung weist seine Angabe auf dem Originalstimmensatz: *2 Trombe | Tamburi | ad libitum*, womit hier die drei von W. F. Bach nachgefertigten (nicht authentischen) Stimmen gemeint sind.

hasar Permosers (1651–1732) kunstvoll ausgestattete Schloßpark gewesen sein,⁷ wo auch der vom Dichter heranbemühte Elsterfluß seine Rolle am wirkungsvollsten zu spielen vermochte.

Die Parodiefrage stellt sich nicht nur in Hinblick auf die erwähnte Weiterverwendung als Kirchenkantate (BWV 30), sondern vor allem auch hinsichtlich der Herkunft einzelner Sätze aus früheren Werken. Daß die Tenorarie „So wie ich die Tropfen zolle“ (Satz 11) Parodiepartner in den Sopranarien „Großer Gönner, dein Vergnügen“ (BWV 210, Satz 8) und „Großer Fleming, alles Wissen“ (BWV 210a, Satz 8) hat, ist seit langem bekannt, ohne daß die Abhängigkeitsrichtung eindeutig geklärt wurde. Obwohl die Wiederau-Kantate, entgegen Arnold Scherings Ansicht (BJ 1933, S. 54–55), wesentlich früher als die zwei anderen Kantaten zu datieren ist, verrät die Bachsche Niederschrift der Tenorarie, daß nicht eine direkte, sondern eine indirekte Parodiebeziehung mittels einer gemeinsamen, unbekanntes Frühform vorliegt.⁸ Die Annahme, daß letzten Endes ein polonäsenartiger Suitensatz den Ausgangspunkt für die Bachsche Arienkomposition gebildet hat, gewinnt angesichts der tanzmäßigen Melodiestructur einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit. Er wäre etwa in seinen beiden Symmetriehälften aus den Arienaktakten 19–24 und 39–44, denen bezeichnenderweise die beiden Texthälften zugeordnet sind, leicht zu rekonstruieren:

- | | | | |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| a | So wie ich die Tropfen zolle,
daß mein Wiedrau grünen solle,
so fügt auch euern Segen bei. | b | Pfleget sorgsam Frucht und Samen,
zeigt, daß euch Hennicks Namen
ein ganz besonders Kleinod sei. |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|

⁷ Dies allerdings nicht das Verdienst Hennicks, sondern der Vorbesitzer des Rittergutes. Fünf der „1724“ signierten Figuren (Venus Anadyomene und Vier Jahreszeiten) wurden nach 1926 dem Dresdner Zwinger eingefügt, wo sie auch die Zerstörungen des zweiten Weltkrieges glücklicherweise überstanden haben (Mitteilung des Instituts für Denkmalpflege, Dresden).

⁸ Vgl. die näheren Begründungen im Kritischen Bericht zu NBA I/40, S. 54–58.

Eine Beziehung dieser Melodie könnte auch zu jener *Aria tempo di Polonaise* bestanden haben, die zu einer *Abend-Music bey Antritt des 1725sten Jahres* für den Leipziger Gouverneur Joachim Friedrich Graf von Flemming gehört und im Sammelband *Picanders Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Teil I, Leipzig 1727 (S. 34–37) veröffentlicht ist (Wiedergabe textlich normalisiert):

Großer Flemming, dein Vergnügen
müsse nie sein Ende sehn!
Was die Sehnsucht kann begehren,
was das Schicksal kann bescheren,
wird dir von sich selbst geschehn.

Die prosodische Parallelität zu der Arie BWV 210a, Satz 8, ist offensichtlich:

Großer Flemming, alles Wissen
findet Schutz bei deinen Füßen,
du stehest denen Künsten bei.
Aber unter denen allen
liebt dein gnädiges Gefallen
ein angenehme Melodei.

Wenn man sich die erste Verszeile („Großer Flemming, dein Vergnügen“) wiederholt denkt – dies wird durch die Zweitaktrepetition geradezu herausgefordert –, erhält man eine ideale Paßform der Textunterlage.

Auch für andere Sätze der Wiederau-Kantate hat man nach potentiellen Parodiebezügen Ausschau gehalten. So hat Friedrich Smend (*Job. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten V*, 1948) erstmals auf die formale Entsprechung der Arien BWV 30a, Satz 7, und BWV Anh. 11, Satz 9, aufmerksam gemacht und eine diesbezügliche Vorlageabhängigkeit daraus abgeleitet:

Ich will dich halten
und mit dir walten,
wie man ein Auge zärtlich hält.

Ich habe dein Erhöhen,
dein Heil und Wohlergehen
auf Marmorsäulen aufgestellt.

Ich will ihn hegen,
ich will ihn pflegen
und seiner Seele freundlich tun.

Mein Auge soll ihn leiten,
mein Arm soll vor ihn streiten,
auf meinen Händen soll er ruhn.

Angeichts der in der zweiten Strophe ausgeprägten Doppelzeilenparallelität, die zu der Zweitaktrepetition der Hauptthemen besser paßt, und der günstigeren Melodielage der Textworte „Händen“ und „ruhn“, ist man geneigt, mit Smend die zweite Arie als Vorlage der ersten für möglich zu halten, doch scheidet diese Hypothese am Quellenbefund. Bachs Niederschrift der Arie BWV 30a, Satz 7, läßt nämlich Korrekturreichtum und dispositionelle Unsicherheit erkennen, die im Widerspruch zu der vollkommenen, sich gleichsam selbst unterlegenden Paßform der Parodiedichtung stehen und eher auf eine Eigenvertonung des Textes schließen lassen. Die auffällige Zwillingsähnlich-

keit der Dichtung ließe sich dann einfach als unmotivierte Schablonenarbeit Picanders deuten, oder aber als von Bach zwar bestellten, aber schließlich nicht verwerteten Parodietext. Für den von Smend herangezogenen Parodiepartner („Ich will ihn hegen“) läßt sich aber, wie später zu zeigen sein wird, eine viel überzeugendere Abhängigkeitsbeziehung knüpfen (vgl. S. 89).

Auch für die Altarie, Satz 5, hat Smend (a.a.O., S. 8, und in *Bach-Gedenkschrift Zürich 1950*, S. 44) mit der gleichen Methode prosodischer Kongruierung einen Vorlagepartner zu finden geglaubt, und zwar in Satz 1 der Thomaschul-Kantate (BWV Anh. 18), also jenem Satz, den André Pirro (*L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris 1907, S. 348–350) mit einleuchtender Argumentation schon als Vorlage für den Eröffnungschor des Himmelfahrts-Oratoriums (BWV 11) in Anspruch genommen hatte. Inzwischen hat Alfred Dürr (*Hans Albrecht in Memoriam*, Kassel 1962, S. 121–126) auf Grund eingehender Analyse des Wort-Ton-Verhältnisses in den beiden Parodiewärttern Smends Hypothese zurückweisen können.

Schließlich hat Smend (MfV, 1952, S. 144–152) mit derselben Methode glaubhaft zu machen versucht, daß die Sätze 1 und 5 unserer Kantate (bzw. ihrer Parodiefassung BWV 30) später von Bach in die Trauungskantate BWV 195 übernommen worden sind, indem sie den Sätzen 8 und 6 des nur textlich belegten zweiten Teils einer Frühfassung als Vorlage dienten. Als Stütze dieser These gilt ihm einerseits die ideale Paßform der Texte, die sich „auf die Tonsätze aus der Wiederau-Musik in vollkommener Weise singen lassen, ohne daß an den Notenlinien auch nur das Geringste verändert werden müßte“, und andererseits die Tatsache, daß „auch der Instrumentalpart der beiden Sätze in reizender Weise sinnvoll wird, wenn er mit dem Wortlaut der Trauungsstücke in Verbindung kommt“. Natürlich ist mit allen solchen auf prosodische Ähnlichkeit gegründeten Parodievermutungen die kompositorische Realität dieser Werkbeziehungen letztlich nicht nachzuweisen.

Der überlieferte Präsentdruck der Wiederau-Kantate gibt uns neben dem Aufführungsdatum einige weitere Aufschlüsse über die Entstehungsgeschichte des Werkes. Im Titelblatt wird uns der Huldigungsempfänger vorgestellt als *Johann Christian von Hennicke, Erb-Lehn- und Gerichts-Herr auf Wiederau, Ibro Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Hochbetrauter würcklicher Gebeime Rath, Staats-Minister und Vice-Cammer-Präsident, wie auch Cammer-Director des Stifts zu Naumburg u. Zeitz, etc.*

Es handelt sich um den am 13. 6. 1681 in Halle geborenen und schließlich am 8. 6. 1752 in Wiederau verstorbenen Höfling, der aus einfachsten Sozialverhältnissen stammend, sich über verschiedene Lakaienposten allmählich in höhere Staatsämter emporgearbeitet und durch nützliche Hilfeleistungen die Gunst des Dresdener Hofes gesichert hatte. 1728 war er vom Kaiser geadelt worden, 1734 war er zum Vizekammerpräsident und Kammerdirektor der Stifte Naumburg, Merseburg und Zeitz und 1737 zum Wirklichen Geheimen Rat und Konferenzminister ernannt worden. Später folgte die Erhebung in den Freiherrenstand (1741) und schließlich in den Reichsgrafenstand (1745). Im März 1738 bestellte er bei der Leipziger Universität im kurfürstlichen Auf-

trage eine Huldigungsmusik für den bevorstehenden Besuch der Monarchenfamilie zur Leipziger Ostermesse – ein Auftrag, der zur Librettodichtung Gottscheds und (gewiß nicht ohne Zutun Hennickes) zur Kantatenkomposition Bachs „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden“ (BWV Anh. 13) führte, die schließlich am 28. 4. 1738 mit großem Pomp aufgeführt wurde, wie die Leipziger Stadtchronik Salomo Riemers zu berichten weiß: *Abends um 9. Ubr aber brachten die auf hiesiger Universitet Studirende eine schöne Nacht Musique mit vielen Wachs Fackeln, unter Trompeten und Paucken schöne Nacht Musique mit vielen Wachs Fackeln, unter Trompeten und Paucken von dem Herrn CapellMeister Job. Sebastian Bachen componiret und aufgeführt wurde.* Kein Wunder, daß Bach nach solchem Erfolg das von der Universität angewiesene Honorar von 58 Talern in der Quittung vom 5. 5. selbstbewußt aufteilen konnte in *50 rthl. vor mich, und 8 rthl. vor die StadPfeifer.* Es kann als sicher gelten, daß diese späte Dienstleistung Bachs für die Universität noch ganz im Einflußbereich der ein Halbjahr früher dargebrachten Wiederau-Huldigung stand. Ob Bach über die hofdienstlichen Verbindungen hinaus mit Henricke auch persönliche Beziehungen pflegte, entzieht sich unserer Kenntnis. Möglicherweise ist ihm der einflußreiche Höfling für sein Verhältnis zum Dresdner Hof von Nutzen gewesen. Wenn aber die Charakterisierung Hennickes in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* (11. Bd., 1880) der Wahrheit entspricht, dürfte dem Hofcompositeur aus dieser Bekanntschaft wenig Gewinn in menschlicher Hinsicht erwachsen sein. Es heißt dort: „Obgleich weder an Geist noch Charakter hervorragend, vielmehr eine gemeine Natur, aber durch Geschick, Schlaueit, Gewissenlosigkeit zu Allem brauchbar, schwang er sich, namentlich als Günstling und Werkzeug Brühl's, immer mehr empor.“

Jedenfalls wird man bei der Einschätzung der Bachschen Huldigungsmusiken nicht dem Irrtum verfallen dürfen, deren künstlerischen Wert in Relation zu dem zwischen Komponist und Adressat bestehenden Sympathiegrad zu setzen; denn die Wiederau-Kantate ist eine der schönsten und imposantesten Profankantaten Bachs. Überhaupt dürfte die Initiative zu Gelegenheitsmusiken häufig nicht vom Komponisten, sondern vom Dichter ausgegangen sein. In unserem Falle zeichnet als Gratulant neben Johann Siegemund Beiche, Kammerkommissar und Amtmann,⁹ und Christian Schilling, Amtsvorsteher (später auch Bürgermeister) im zuständigen Amtsbereich Pegau,¹⁰ bemerkenswerterweise auch der Librettist Christian Friedrich Henrici, der acht Jahre später dem zum Reichsgrafen avancierten Henricke abermals eine poetische Huldigung darbrachte (*Picanders neu herausgegebene Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte*, Teil V, Leipzig 1751, S. 350).

⁹ Er hatte am 23. 6. 1732 bei der Taufe des Bachsohnes Johann Christoph Friedrich Pate gestanden.

¹⁰ Die Identifizierung mit Johann Christian Schilling, Pastor in Stöntzsch und Werben (Dok II, 402), beruht auf einem Irrtum.

Daß Picander auch für die Bauernkantate als Initiator (oder wenigstens Mitinitiator) angesehen werden muß, ergibt sich aus der Tatsache, daß ihm „im Jahre 1740 die Kreyß-Land-Steuer- auch Stadt-Tranck-Steuer-Einnahme zu Leipzig, und die Wein-Inspection ertheilet ward, bey welchem allen die Poesie ihm nicht wenig beförderlich gewesen“ (H. J. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. XXVIII, 1741), während der Huldigungsempfänger als Kreishauptmann zugleich Vorsteher der „Land-, Trank-, Pfennig- und Quatember-Steuer“ (Leipziger Adreßkalender 1736 und 1746) und damit Picanders unmittelbarer Vorgesetzter war, dem gegenüber aus diesem Anlaß eine poetische Ergebnheitsbezeugung opportun erscheinen mußte.

Freilich ist nicht auszuschließen, daß Bach durch persönliche Kontakte mit dem Huldigungsempfänger den Auftrag zur Schaffung des Werkes selbst erhielt. Denn Carl Heinrich von Dieskau (geb. 30. 8. 1706, gest. 16. 5. 1782), dem diese Huldigung galt, war als Sproß eines uralten einflußreichen Adelsgeschlechts, mit dem Stammsitz in Dieskau bei Halle, ebenfalls ein am Dresdner Hofe hochgeschätzter und häufig zu Sonderdiensten auserwählter Kammerherr,¹¹ der auch mit Hennicke nicht nur in hofdienstlicher, sondern auch persönlicher Beziehung stand, wie eine spätere Patenschaft Hennickes im Dieskauschen Hause (16. 5. 1745) bezeugt. Vielleicht kam auf diese Weise sogar der spezielle Auftrag zur Schaffung einer lustigen Huldigungsmusik dörflichen Charakters zustande, da sich gerade am Dresdner Hofe solche burleske Stücke großer Beliebtheit erfreuten; z. B. veranstaltete man im Juni 1725 anlässlich einer Hochzeitsfeier im Schloß Pillnitz „Bauerndivertissements, bei denen die Künstler in Bauernkleidern fungierten“.¹²

Da sich ein aufschlußgebender Präsentdruck des Textes, wie er für BWV 30a vorliegt, nicht erhalten hat und der spätere Textabdruck im Sammelband *Picanders neu herausgegebene Ernst-Scherzhaft und Satyrische Gedichte*, Teil V, Leipzig 1751 (S. 283–287) nur die Überschrift *Auf eine Huldigung. Cantate en burlesque* sowie im Text die Orts- und Personennamen nur in Initialkürzung bietet, wären wir über Ort, Zeit und nähere Umstände der Kantatenaufführung schlecht orientiert, wenn uns nicht eine schon von Spitta¹³ genutzte Lokalchronik zu Hilfe käme. Der damalige Pfarrer von Großzschocher, M. Heinrich Engelbert Schwartze (1704–1767), hat uns in seinem 1744 in Leipzig erschienenen Büchlein *Historische Nachlese Zu denen Geschichten der Stadt Leipzig, Sonderlich der umliegenden Gegend und Landschaft*¹⁴... ausführlich über Gutsherrschaften, Adelsgeschlechter, kirchliches und schulisches

¹¹ Unter anderem durfte er Friedrich August II. im Jahre 1734 auf seiner Reise nach Polen zur Königskrönung begleiten.

¹² Nach M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 1861/62, II, S. 158 f.

¹³ II, S. 656.

¹⁴ Durch Auswertung weiteren Aktenmaterials aus dem Staatsarchiv Leipzig und dem Archiv der Nikolaikirche Leipzig konnte zusätzliches lokalgeschichtliches Detail beigebracht werden.

Leben, soziale Verhältnisse und denkwürdige Ereignisse „des Leipzigerischen und Merseburgischen Creyses“ berichtet und damit auch den zeitgeschichtlichen Hintergrund der Bauernkantate gezeichnet.

Das Rittergut Kleinzschocher, das von 1740 bis 1742 von der verwitweten Frau Christiana Sybilla Dieskau geb. von Vitzthum-Eckstädt, der Mutter unseres Kammerherrn, geleitet wurde, war nach deren Tode (2. 5. 1742), ebenso wie schon vorher die Rittergüter Cospuden und Knauthain, auf dem Erbwege in den Besitz des Sohnes gelangt. Die fällige Erbhuldigung wurde zusammen mit dem 36. Geburtstage (30. 8.) des Kammerherrn zu einem großen Doppelfest ausgestaltet, bei dem auch Bachs Bauernkantate ihren Platz fand. Es ist durchaus anzunehmen, daß sich der Komponist an diesem Festtage selbst auf den Weg nach dem übrigens landschaftlich reizvollen Dorf Kleinzschocher im Südwesten Leipzigs gemacht hat, um seiner originellen Komposition zur rechten Wirkung zu verhelfen. Seine korrekturreiche, konzeptartige Partiturniederschrift (BB *Mus. ms. autogr. Bach P 167*) hätte er überdies wohl kaum in eine andere Hand geben können.

Ganz im Gegensatz zur repräsentativen Großbesetzung der Wiederau-Kantate, bedurfte Bach in Kleinzschocher nur einer kleinen Musikantenschar, die sich aus dem studentischen Collegium musicum rekrutiert haben mag, da neuere Forschungen erwiesen haben, daß Bach die Leitung dieses akademischen Klangkörpers offenbar bis in jene Jahre innehatte.¹⁵ Die Verlebendigung der musikalischen Huldigungsburleske mittels Kostümierung, Gestik und szenischer Ausdeutung darf ebenso angenommen werden wie die Realisierung der musikalischen Aufforderung, zum Schluß gemeinsam „in unsere alte Schenke zu waten“, zumal der Chronist zu berichten weiß, daß die dem Gutshof zugeordnete Dorfschenke *Der graue Wolf* gerade in jenem Jahr gründlich renoviert worden war.

Zu den bedauerlichen Merkwürdigkeiten der genannten Chronik gehört nun aber, daß ihr Verfasser zwar weitschweifig über allerhand Ereignisse und Festlichkeiten aus den Gutsherrschaftsbereichen berichtet und insbesondere anlässlich der vorjährigen Gutsübernahme durch Frau Christiana Sybilla (5. 7. 1741) eine umfangreiche und detaillierte Darstellung des Festgeschehens einschließlich der musikalischen Ausgestaltung gibt, daß er aber ausgerechnet das uns interessierende Ereignis des 30. 8. 1742 mit der kurzen Bemerkung abtut, daß „bey eingetretener Nacht ein schönes Feuerwerck“ gezündet wurde, „dergleichen wohl in hiesigen Gegenden auf dem Lande niemahls gesehen worden“.¹⁶ Dieses für die Bachhistorik enttäuschende Versäumnis ist so auffallend, daß man nach Gründen suchen muß, die dies verständlich machen. Ein Aktenband des Nikolai-Archivs schafft hier Aufklärung. Der Chronist war nämlich gerade um diese Zeit¹⁷ durch Entscheid des Dresdner Hofes und

¹⁵ Vgl. BJ 1960, S. 10.

¹⁶ A.a.O., S. 231.

¹⁷ Akten vom 8. und 9. 8. 1742.

nachziehende Verfügung des Leipziger Superintendenten Deyling infolge skandalöser Verfehlungen¹⁸ für ein Vierteljahr von seinem Amt als Großzschocherscher Pfarrer suspendiert worden, so daß er wohl kaum das Huldigungsfest im nachbarlichen Rittergut Kleinzschocher persönlich miterlebt hat – sehr zum Schaden der Bachgeschichte, die sonst wohl zu dem interessantesten zeitgenössischen Aufführungsbericht eines Bachschen Werkes gekommen wäre.

Die Foppereien des Eingangsduetts („Der Pfarr' mag immer büse tun“) bestrafen natürlich ohnehin nicht ihn, sondern seinen Kollegen M. Johann Gottlieb Erlemann (1698–1774), der seit 1726 das Pastorenamt in Kleinzschocher innehatte. Auch sonst können wir einige der durch die Dichtung apostrophierten Personen identifizieren. Der im letzten Rezitativ aufgeforderte „Herr Ludwig“ ist der Advokat Gottlieb Christoph Ludwig, der laut Gutsakten „in Vollmacht Ihrer Excellenz des Hochwohlgebobrnren Herrns, Herrn Carl Heinrichs von Dieskau“ die notariellen Geschäfte erledigte. Der mitaufgeforderte Steuer-Reviser muß einer von den drei bzw. vier Creyß-Steuer-Revisoren gewesen sein, die in den Leipziger Adreßkalendern 1736 und 1746 namentlich aufgeführt werden. Der in den Sätzen 5 und 6 aufs Korn genommene Schösser

Der Herr ist gut: Allein der Schösser,
das ist ein Schwefelsmann,

. . .

Ach, Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm
mit uns armen Bauersleuten üm!

. . .

war der in Dieskau Diensten auch in Knauthain arbeitende Johann Wilhelm Müller (1699–1773), *Königl. Majest. in Poblen und Churfl. Durchl. zu Sachsen wohlbestallter Steuer Procurator und berühmter Rechts-Consulent in Leipzig*, wohnhaft am Ranstädter Tor. Über die üblichen Machtbefugnisse hinausgehend, oblagen ihm in der Gutsherrschaft Kleinzschocher als Gerichtsdirektor auch alle wichtigen Justizakte (Prozesse, Kontrakte, Pfändungen, Hinterlassenschaftsregelungen u. a.).¹⁹

Unter den von Picander eingeflochtenen Anspielungen auf Angelegenheiten des Steuerwesens bedürfen zwei fiskalische Fachausdrücke besonderer Erläuterung. Ein „neu Schock“ (Satz 5), „welches dasiger Orten sonderlich in Straß-Geldern gewöhnlich ist, beträget 60 gute Groschen, oder 2 Rthlr. 12 Groschen“ (H. J. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. XXXV, 1743). Der Ausdruck „caducke Schocke“ (Satz 10) bedeutet – wohl in Ableitung vom lateinischen Adjektiv

¹⁸ Auf Grund von Beschwerden der Bevölkerung waren ihm in einer umfangreichen Anzeigeschrift u. a. unwürdige Amtsführung, Schuldenmacherei, Trunksucht, Unterschlagung und zweifelhafte Frauengeschichten zur Last gelegt worden.

¹⁹ Sein 1728 in Knauthain geborener Sohn Carl Wilhelm hat später als verdienstvoller Bürgermeister Leipzigs Berühmtheit erlangt.

caducus (hinfällig) – „in Sachsen die Schocke der Grundsteuer, die auf jetzt ganz wüsten, unangebauten Flecken baften, und also nicht mehr entrichtet werden können“.²⁰

Besondere Aktualität erzielt Picanders Libretto aber durch Bezugnahme auf konkrete Begebenheiten des Gutslebens. Satz 5 („... wenn man den Finger kaum ins kalte Wasser steckt“) dürfte auf die Bestrafung eines Gutsangehörigen wegen unerlaubten Fischens im nahen Elsterfluß anspielen. Satz 9 zielt mit den Versen

Ist unser Dorf nicht gut genug
 letzt bei der Werbung durchgekrochen?

auf eine glimpflich abgelaufene Zwangsrekrutierung, bei der der Gutsherr „zu der am 31. May und 13. Aug. angestellten doppelten Auslosung der jungen Mannschaft im Leipzigschen Creyße als Commissarius ernennet“ worden war und „dieselbe in dem Amt-Hause zu Leipzig reguliren helfen“ mußte, was ihm offenbar so gut gelang, daß laut Chronik am 1. Termin nur ein Bauernbursche und am 2. Termin sogar niemand aus Zschocher einrücken mußte.

Die „alte Weise“ mit dem Text „Gib, Schöne, viel Söhne“ (Satz 18) enthüllt ihren Sinn erst durch des Chronisten Mitteilung, daß die „bobe Familie ... in ihrer sonst hochbeglückten 9. jährigen Ehe nur mit 5. noch lebenden Fräulein Töchtern geseegnet“ war und daß „das sehnliche Seuffzen ihrer Unterthanen ... wegen eines jungen Hrn. und Erben noch nicht erhöret worden“ ist. Erst am 16. 5. 1745 konnte für den lang erwarteten Sohn ein Jubeltauffest mit repräsentativer, vom sächsischen Herrscherpaar angeführter und auch Minister Hennicke einschließender Patenliste veranstaltet werden, doch starb der „Erbfolger“ schon am 20. 3. 1748.

Der originellen Librettodichtung Picanders, dem leider schon nach acht Verszeilen der obersächsische Bauernmundartatem ausgeht, hat Bach eine ebenso originelle Musik beigegeben, die in seinem Gesamtschaffen nicht ihresgleichen hat. Der Kontrast zu der Wiederau-Kantate kann nicht größer gedacht werden: Statt thematischer Entwicklung – melodische Reihung, statt Erfindung – Zitat, statt kompositorischer Kunstfertigkeit – satztechnische Primitivität, statt großformaler Weitung – kleinflächige Vielfalt.²¹

Dies buntschillernde Werkmosaik, das uns heute als Kuriosität amüsiert, besaß natürlich für den damaligen Hörer eine ganz andere Aktualität, da er die Möglichkeit zur inhaltlichen Apperzeption der aus dem umgangsmäßig vertrauten Volksmusikgut stammenden Melodiezitate hatte. Schon die sieben-teilig zusammengeflückte Potpourri-Ouvertüre muß bei allen Anwesenden ein

²⁰ F. B. Weber, *Allgemeines deutsches terminologisches ökonomisches Lexikon und Idioticon*, Leipzig 1838.

²¹ Dies natürlich unter Beiseitelassung der zwei großen Dacapo-Arien (Satz 14 und 20), die als Ausblicke in die städtische Welt dem burlesken Werk als Kontrast dienen.

entdeckerfreudiges Schmunzeln ausgelöst haben, das sich im weiteren Verlauf der zitatreichen Sätze gewiß zu hellem Lachen gesteigert hat.

Bachforschung und Volksliedkunde haben bisher wenig dazu getan, um auch uns solchen heiteren Werkgenusses teilhaftig werden zu lassen. Man hat sich im wesentlichen mit Spittas (II, S. 658) richtiger Erkenntnis des Tanzcharakters der Sätze 2, 4, 6, 12, 22, 24 zufriedengegeben, ohne die textinhaltlichen oder lokalsituationsmäßigen Beziehungen weiter zu verfolgen.²²

Nur für das „Zehntausend-Dukaten-Lied“ (Satz 16) konnte Spitta die Brücke zu einem alten französischen Jagdlied schlagen, das in einer von Graf Sporcks Hausdichter Gottfried Benjamin Hancke 1724 besorgten Umdichtung zu einem Lieblingslied des Grafen geworden war.²³ Auch daß die eigenartige Instrumentierung des Liedes mit Horn auf Sporcks Vorliebe für das von ihm aus Frankreich importierte Waldhorn anspielt, hat Spitta schon erkannt. Aber die Beziehungen dieser Sporck-Reminiszenzen zum Hause Dieskau bleiben nach wie vor ungeklärt. Ebenso wüßte man gern, ob das berühmte „Folie d'Espagne“-Thema der Sarabandenarie (Satz 8) hier etwa mit lokalgezieltem Effekt (vielleicht als Lieblingsmelodie des Kammerherrn) kompositorisch eingesetzt wurde.

Daß Bach diesmal mit einem besonders starken Musikinteresse des Huldigungsempfängers zu rechnen hatte, ergibt sich schon daraus, daß dieser von 1748 an in den Dresdner Hof- und Staatskalendern sowohl als „Directeur des Plaisirs“ als auch als „Director der Königl. Capell- und Cammer-Music“ geführt wird.

Wenig überzeugend ist Spittas (II, S. 660–661) Versuch, die zwei Instrumentalzitaten des Satzes 3, unter Umkehrung der Reihenfolge und Versetzung auf gleiche Tonalitätsebene, zu einer einheitlichen Melodie zusammenzufügen



und sie zu dem Quodlibethema der Goldberg-Variationen (BWV 988) in Beziehung zu setzen, für das der Bachschüler Johann Christian Kittel (nach einer Notiz Georg Poelchaus auf seinem Exemplar der Originalausgabe der Klavierübung IV, später BB)²⁴ den Text „Ich bin so lang nicht bei dir gewest“

²² Die in den Sätzen 4, 6, 12 zutage tretenden polnischen Einflüsse (Polonaise, Mazurka) resultieren zweifellos aus den politisch gegebenen Kulturbeziehungen der Hofhaltungen Dresden-Warschau; vgl. Alicja Simon, *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker*, Zürich 1916.

²³ Vgl. hierzu die weiteren Darlegungen und Musikbeispiele P. Nettls in Mf VI, 1953, S. 326.

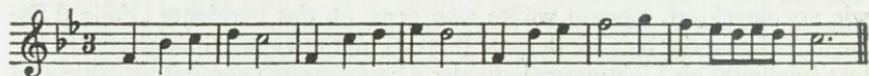
²⁴ Das Poelchau-Exemplar ist offenbar verschollen, da die beiden Exemplare des heutigen BB-Bestands Am.B. 83 und DMS 224676 Rara (dieses jetzt Staatsbibliothek Berlin-Dahlem) weder ihrer Provenienz noch ihrem äußeren Zustand nach in Frage stehen und

überliefert hat (laut Spitta II, S. 654, Anm. 103):²⁵



Da sich jedoch dieser aufsteigende Melodiezug in zahlreichen weiteren Volksweisen wiederfindet,²⁶ bleibt es durchaus möglich, daß Bach ein anderes Liedzitat im Sinne hatte.

Das Thema der großen Sopranarie (Satz 14) konnte Paul Nettl (a.a.O., S. 326) als „galantes Vokabular der Zeit“ überzeugend nachweisen. Es findet sich, neben anderen Vorkommnissen, als „Menuet“ in Gregorio Lambranzis „*Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul*“, Nürnberg 1716, in folgender Gestalt:



Merkwürdigerweise hat man aber an diese Arie die Parodiefraße noch niemals gestellt, obwohl sie durch ihren Schönschriftcharakter nicht weniger parodieverdächtig ist als ihr Baßarien-Partner (Satz 20), für den die Herkunft aus Satz 7 der Kantate BWV 201 seit langem erwiesen ist. Schon der Text läßt deutlich mehrere Merkmale einer behelfsmäßig angepaßten Zweitausfertigung erkennen.

Klein-Zschocher müsse
so zart und süße
wie lauter Mandelkerne sein.

In unsere Gemeine
zieh heute ganz alleine
der Überfluß des Segens ein.

Bachs doppeltaktig angelegte Kopfthematik



da K. Soldans Mitteilung im 1937 datierten Vorwort seiner Urtextausgabe von Klavierübung IV (E.P. Nr. 4462), daß es sich um *Anm.B.* 83 handle, dessen letztes Blatt in Verlust geraten sei, wohl auf einem Irrtum beruht.

²⁵ Vgl. hierzu Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, Bd. 2, Leipzig 1893, Nr. 1045, 1046, 1008a, und F. M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Bd. 1, Leipzig 1886, S. 147.

²⁶ Das Deutsche Volksliedarchiv Freiburg i. Br. (W. Suppan) hat dankenswerterweise diese Ansicht voll bestätigt und u. a. auch auf Erk-Böhme, Bd. 1, Nr. 156b II („Es war einmal ein Müllerin“), aufmerksam gemacht.

fordert für das erste Zeilenpaar eine textliche Parallelität, die hier in dem einzügigen Textverlauf mit dem Verlegenheitsreim „müsse – süße“ und der unmotivierten Zäsur nicht gegeben ist.

Ähnliches gilt für das zweite Zeilenpaar, das wiederum in einzügiger Form und mit dem Flickwort „alleine“ (als erzwungenem Reimpartner zu „Gemeine“) nichts von der Viertaktentsprechung der Bachschen Vertonung widerspiegelt:

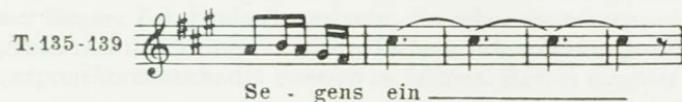
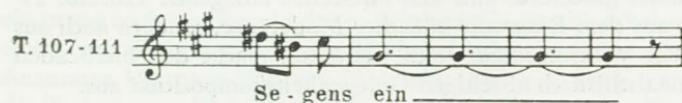
T. 97-104



T. 125-132



Weiterhin erscheint die zweimalige lange Haltenote im Mittelteil textinhaltlich wenig motiviert:



(dazu auch einmal instrumental T. 116-121^a)

Als vollwertiger Textpartner bietet sich dagegen jene Arie an, deren bisherige Inanspruchnahme für eine Parodiebeziehung zu Satz 7 der Wiederau-Kantate mit wichtigen Gründen in Zweifel gezogen werden konnte (vgl. S. 81): die von der „Landes-Fürscheidung“ gesungene Arie „Ich will ihn hegen“ aus der verschollenen Namenstagskantate (3. 8. 1732) „Es lebe der König, der Vater im Lande“ (BWV Anh. 11). Bei dieser – bereits auf S. 80 wiedergegebenen – Arie ist die inhaltliche und formale Gleichgewichtigkeit der Zeilenpaare (mit den vollwertigen Endreimen „hegen – pflegen“ und „leiten – streiten“) gegeben, und die lange Haltenote erhält nun ihre Motivation durch das Textwort „ruhn“. Die musikalisch verschollene Arie „Ich will ihn hegen“ darf also mit großer Wahrscheinlichkeit als Vorlage für die Arie „Kleinzschocher müsse“ angesehen werden, während der bisher angenommene Parodiebezug zu Satz 7 der Wiederau-Kantate als hinfällig betrachtet werden muß.

Unsere Darlegungen wollen deutlich machen, daß in Bachs originellster Kantatenschöpfung offenbar noch manches in kompositorischer und folkloristischer

Richtung zu entdecken bleibt. Dagegen wird die sozialkritische Ergiebigkeit des burliesken Stückes offenbar erheblich überschätzt. Wenn auch einige mokante Seitenhiebe auf exponierte Persönlichkeiten der Kleinzschocherschen Feudalherrschaft fallen, so ist doch nicht zu verkennen, daß das Bauernstück weder von noch für Bauern gespielt wurde, sondern als Belustigungsstück dem exklusiven Gutsherrschaftskreis diente, der die Foppereien wohl nicht als ernsthafte Kritik, sondern als witzige Bestätigung eigener Machtbefugnis entgegengenommen hat. Der wendige und adelshörige Gelegenheitspoet Picander wäre auch wohl kaum der Mann für eine aggressive Sozialkritik gewesen. Indem er aber in seiner Dichtung nicht, wie allgemein üblich, die Tölpelhaftigkeit des Bauernstandes als Amüsierziel setzt, sondern mit Mieke und ihrem Liebsten ein junges Bauernpaar in die Szene stellt, dem das Herz auf dem rechten Fleck sitzt und das mit lebensweisen Ratschlägen aufzuwarten und sich in städtischen Lebensformen sicher zu bewegen weiß, bezeugt er seine Sympathie mit dem ländlichen Lebenskreis, dessen Reize er sicher schon als Leipziger Student gerade in der Zschocherschen Gegend, einer der beliebtesten Ausflugs- und studentischen Vergnügungsstätten des Leipziger Kreises, aus eigener Anschauung und in lebendigem Umgang mit der dörflichen Bevölkerung kennengelernt hatte.

Daß Bach nun dieses geschickte und ihm zweifellos zusagende Libretto Picanders nicht nur aus dem Reservoir höfischer Modetänze, sondern auch aus dem ursprünglichen Volksmusikgut reich bestückte, macht den bleibenden Wert dieser personalstilistisch abseitigen Gelegenheitskomposition aus.

Die historische Röntgenaufnahme zur Kontrolle der Rekonstruktion des Antlitzes Johann Sebastian Bachs

Von Joachim-Hermann Scharf (Halle)

Heinrich Bessler¹ hat in einer umfassenden Darstellung über den Stand der Bach-Ikonographie um das Jahr 1959 berichtet, ein Forschungsgebiet, zu dem er selbst Entscheidendes beigetragen hat. Seine subtilen Untersuchungen haben ohne jeden Zweifel zur Folge gehabt, daß unsachgemäße Polemiken über Echtheit oder Unechtheit der Bach-Bildnisse seltener geworden sind und kaum noch begründete Zweifel an der Richtigkeit der Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs durch den Leipziger Anatomen Wilhelm His^{2, 3} blieben.

Für den Anatomen ergeben sich Gründe zu Einwänden gegen einige Bemerkungen Besslers, die nicht seine Beweisführung betreffen, sondern spezifisch anatomie-geschichtliche Details in seiner Darstellung.⁴ Er vertritt nämlich die Ansicht, die Profilmethode zur Rekonstruktion der Weichteile über einem Schädel stamme von His und werde u. a. in der Gerichtsmedizin angewandt. Auf diese Unstimmigkeiten wurde bereits hingewiesen.⁵ Die Profilmethode, ein streng nach den Regeln der projektiven Geometrie arbeitendes Verfahren, wurde von einem der Väter der Mathematischen Morphologie, dem Hallenser Anatomen Hermann Welcker (8. 4. 1822 bis 11. 9. 1897) entwickelt. His hat die Technik von Welcker übernommen.^{6, 7} Leider haben die Gerichtsmediziner längere Zeit hindurch geglaubt, das sehr arbeitsintensive Verfahren umgehen und durch eine einfachere Technik (Photodeckungsverfahren bzw. Superprojektionsmethode) ersetzen zu können. Erst in neuester Zeit kehrt man

¹ H. Bessler, a) *Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1956. – b) *Zum Problem der Bachbildnisse*; in: Mf 11, 1958, S. 215–218. – c) *Die Gebeine und die Bildnisse Johann Sebastian Bachs*; in: BJ 1959, S. 130–148.

² W. His, *Johann Sebastian Bach, Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz. Bericht an den Rath der Stadt Leipzig im Auftrage einer Commission erstattet*, Leipzig 1895.

³ W. His, *Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bach's Gebeine und Antlitz nebst Bemerkungen über dessen Bilder*. Abhandlungen der Mathematisch-Physikalischen Klasse der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 22, 1895, S. 379–420.

⁴ Siehe Bessler, BJ 1959, S. 131 oben.

⁵ J. H. Scharf, *Hermann Welckers Bedeutung für die Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs*; in: BJ 1965, S. 5–9.

⁶ S. 402, 403, 408 f. der in Fußnote 2 sowie S. 13, 14 der in Fußnote 3 zitierten Arbeit.

⁷ a) B. Solger, *Hermann Welcker* †; in: Anatomischer Anzeiger, Bd. 14, Jena 1898, S. 102 bis 112. – b) J. H. Scharf, *Hermann Welcker*; in: H. Freund u. A. Berg, *Geschichte der Mikroskopie*, Bd. 2, Frankfurt (Main) 1964, S. 483–493. – c) J. H. Scharf, *Der Anatomstreit um Schillers Schädel*; in: Nova acta Leopoldina N.F. 29, Nr. 171 (1964), S. 179–194.

zum leistungsfähigeren Originalverfahren zurück, das inzwischen weiter verfeinert werden konnte.^{8, 9}

His war aber ohne Zweifel der erste, der auf die Idee kam, in Erweiterung des ebenen (zweidimensionalen) Rekonstruktionsverfahrens von Welcker auf drei Dimensionen eine plastische Personalrekonstruktion zu erzielen. Wenn Besseler¹⁰ beklagt, die Bach-Büste von Carl Seffner stimme nur in gewissen Grundzügen, nicht aber in den Einzelheiten, dann kann der Morphologe das nicht ohne Gegenkritik zur Kenntnis nehmen. Seffner hat als geschickter Bildhauer unter Anleitung des genialen Anatomen His das geliefert, was *wissenschaftlich* vertretbar ist. Die Individualrekonstruktion der Gesichtszüge über einem Schädel nach anatomischen Regeln kann niemals volle photographische Genauigkeit erbringen, sondern nur eine geometrische Ähnlichkeit. Ist diese zu erzielen, kann der fragliche Schädel als identifiziert gelten. Eine lebensstreuere Wiedergabe kann sekundär erreicht werden, wenn Portraitphotographien des Toten zur Verfügung stehen. Da sich jeder Porträtist künstlerische Freiheiten erlaubt, kann dagegen die Verwendung von Gemälden oder Graphiken bei der sekundären Verbesserung sogar zu Verfälschungen führen. Ein warnendes Beispiel ist die verfehlt Schiller-Rekonstruktion durch Gerassimov,¹¹ bei der versucht wurde, auf einem falschen Schädel ein Gesicht zu gestalten, das den künstlerischen Schiller-Darstellungen entsprechen sollte.

Daß Welcker als der Entdecker des geometrischen Rekonstruktionsverfahrens mit der Leistung von His und Seffner einverstanden war, hat er selber bezeugt.¹² Welcker war selbst hochmusikalisch und hat sich um das Musikleben von Halle verdient gemacht. Für ihn war die Bach-Büste „ein überaus werthvolles, der Welt gemachtes Geschenk“.

Bei ihm stand indes lebenslang die wissenschaftliche Wahrheit an erster Stelle.

⁸ Parallelenverfahren usw. zur Identifizierung Lebender oder Toter an Hand von Portraitphotos aus verschiedenen Lebensjahren: E. Frhr. v. Eickstedt u. W. Klenke, *Anthropologisches Gutachten zur Frage der Identität Anna Anderson / Großfürstin Anastasia*; in: *Homo*, Zeitschrift für vergleichende Forschung am Menschen 11, 1960, S. 197–215. – O. Reche, *Eine neue Methode zur Erleichterung der Beweisführung in Identifizierungs-Prozessen*; in: *Homo* 16, 1965, S. 113–116.

⁹ H. Helwin, *Die Profilanalyse, eine Möglichkeit der Identifizierung unbekannter Schädel*; in: *Morphologisches Jahrbuch* 113, 1969, S. 465–499. – H. Helwin, *Problematik der Weichteilrekonstruktion auf dem menschlichen Schädel*; in: *Morphologisches Jahrbuch* 116, 1971, S. 503–513. – H. Helwin und A. Simon, *Ergänzende Untersuchungen zum sog. Fotodeckungsverfahren unter Berücksichtigung der Gesichtswichteile in der Profillinie*; in: *Biologische Rundschau* 8, 1970, S. 114–118. – P. Tautz, H. Helwin, E. Steinicke und C. Koehn, *Die Exhumierung Hermann Welckers*; in: *Anatomischer Anzeiger* (im Druck).

¹⁰ S. 130 der in Fußnote 10 zitierten Arbeit.

¹¹ Siehe Abb. 4a der in Fußnote 7c zitierten Arbeit, außerdem Fußnote 10.

¹² H. Welcker, *Das Profil des menschlichen Schädels mit Röntgenstrahlen am Lebenden dargestellt*; in: *Correspondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie* 27, 1896, S. 38 f.

Er mußte sich also erst davon überzeugen, ob die Leipziger denn auch Johann Sebastian Bach richtig rekonstruiert hätten.

Wilhelm Conrad Röntgen hatte 1895 seine revolutionierende Entdeckung gemacht, also in der gleichen Zeit, in der in Leipzig Bachs Gebeine untersucht wurden. Kurz nachdem His seine Ergebnisse publiziert hatte, stellte Welcker die neuen Strahlen in den Dienst der Bachforschung. Um eine Kontrolle der Weichteilmittelwerte zu ermöglichen, die naturgemäß aus Messungen an Leichen stammten, mußte er Vergleichswerte vom Lebenden bekommen. Als noch immer führender Fachmann hatte der fast 76jährige sofort erkannt, daß die Rekonstruktion der Nase besonders kritisch war.

Die ersten Röntgenröhren entbehrten einer Kühlvorrichtung und waren leistungsschwach. Welcker mußte eine volle Stunde bei festgestelltem Kopf vor der Röhre sitzen, die abwechselnd jeweils eine Minute eingeschaltet und eine Minute gekühlt wurde. Nach der Auswertung teilte er folgende Maße mit:

Meßverfahren	mittlere Weichteildicke [mm] über			
	Stirn	Stirn-Nasen- winkel	Mitte des Nasenbeins	Nasenbein- spitze
Einstichtechnik (1882)	4,3	5,9	3,3	2,2
Einstichtechnik (1896)	4,7	5,6	3,3	2,3
Röntgen-Photogramm (N = 1)	4,4	5,7	3,1	2,0
Einstichtechnik (His)	oben 4,08 unten 5,17	5,45	3,29	nicht gemessen

Aus den Meßreihen von 1882 und 1896 an Leichen hatte Welcker entnommen, daß die Weichteile auf dem Nasenrücken von oben nach unten dünner werden. Die Röntgenaufnahme seines eigenen Schädels bestätigt dies am Lebenden. Welcker stellte fest, daß bis auf eine gewisse Differenz auf dem Nasenrücken die Profilrekonstruktion Johann Sebastian Bachs durch His und Seffner anatomisch einwandfrei gelungen sei. His¹³ hatte diesen Irrtum aber bereits selbst bemerkt und anerkannt: Er hatte über der Nasenbeinspitze nicht nachgemessen (s. Tabelle). So kommt es, daß die Nase der Bach-Büste im oberen Teil etwas zu kräftig wirkt.

Die Platte der historischen Röntgenaufnahme ist leider verschollen.¹⁴ Um so erfreulicher war es, als der Enkel Welckers, der Cottbusser Chirurg Prof. Dr. Ernst-Rulo Welcker (11. 12. 1904 bis 30. 4. 1971), auf Grund der Publikation¹⁵ in einem Schreiben vom 9. 11. 1967 mitteilte, daß sich im Nachlaß seines

¹³ Siehe Fußnote 3.

¹⁴ S. 7 der in Fußnote 5 zitierten Arbeit.

¹⁵ Siehe Fußnote 5.

Großvaters eine zeitgenössische Originalkopie der Platte gefunden habe. Die Reproduktion läßt die von Welcker auf der Platte an der entscheidenden Nasenstelle eingezeichnete Strichelung erkennen, deren obere Reihe trotz der weichen Strahlung wegen Überbelichtung in der Kopie undeutliche Weichteilkontur markiert. Die untere Punktreihe zeigt die Übergangslinie des nicht mehr durchstrahlten Knochens in den durchstrahlten Nasenbeinanteil. Dazwischen ist eine aus vier Punkten bestehende Reihe eingetragen, deren beide am weitesten links stehende Punkte mit denen der obersten Reihe in der Verkleinerung konfluieren. Diese – hier zusammenfließenden – Punkte haben einen Abstand von 2 mm (s. Tabelle). Hier hatte His nicht gemessen, was die etwas dicke Nase der Bach-Büste zur Folge hatte. Der Unterschied wird deutlich, wenn man mit Tafel VIII aus His' Publikation¹⁶ vergleicht. Aber dies ist der einzige Fehler, der His und Seffner unterlaufen ist.

Die leistungsschwache Röntgenröhre hat freilich den Schädel nicht durchstrahlt – dreißig Minuten Expositionszeit waren zuwenig, aber dafür sind die Weichteile gut wiedergegeben. Es wäre reizvoll gewesen, die Originalplatte heute logitronisch zu kopieren!

Als die Kopie wiederauftauchte, wurde eine Veröffentlichung vorgesehen. Zusammen mit E. R. Welcker sollte eine Erinnerungsarbeit für das Jahr 1972, das Jahr der 150. Wiederkehr des Geburtstages und der 75. Wiederkehr des Todestages des Mannes vorbereitet werden, der die Voraussetzungen dafür schuf, daß wir heute das Antlitz Johann Sebastian Bachs besser kennen, als es durch künstlerisch frei gestaltete und vom Zahn der Zeit angenagte Porträts allein überliefert worden wäre.

Der unerwartet frühe Tod des Wiederauffinders der Aufnahme läßt es nun zur traurigen Pflicht werden, die Veröffentlichung auch der Erinnerung an Ernst-Rulo Welcker zu widmen.

¹⁶ Siehe Fußnote 2.

Zum Gebrauch des Cembalos und des Klaviers bei der heutigen Interpretation Bachscher Werke¹

Von Peter Schmiedel (Leipzig)

Es ist schon oft die Frage gestellt worden, inwieweit ein Vortrag Bachscher Klaviermusik auf dem heutigen Klavier bzw. Flügel dem Bachschen Werk gerecht wird, und es sind schon mehrfach die verschiedensten Antworten gegeben worden. „Sollen wir Bachs Werk mit den Darstellungsmitteln unserer Zeit neu gestalten? – oder: Sollen wir es im Aufführungs- und Klangstil seiner Zeit wiedererstehen lassen?“ – So formulierte Werner Neumann² die Fragestellungen der extremen Meinungen, und er charakterisierte beide weiter: „Die geistige Aussagekraft der Bachschen Musik sei unabhängig von der Klangmaterie“ so die einen, und sie „sei unveräußerlich an die originale Klangmaterie gebunden“ – die anderen.

Man könnte es für unnötig halten, der Fülle des Gesagten noch eine weitere Äußerung hinzuzufügen. Allein, soviel auch bisher an Gründen vorgebracht wurde, bei erneuter Beschäftigung damit ergeben sich doch wieder neue Gesichtspunkte. So sei es gestattet, dieser Fülle einige weitere Gedanken beizusteuern.

I

Zunächst sollen einige klangliche und spieltechnische Unterschiede beschrieben werden, aus denen dann bestimmte Folgerungen gezogen werden sollen.

Da ist als erstes beim Cembalo der Kontakt des Spielers mit der zu erregenden Saite während der Impulsgebung. Der Druck beim Spannen der Saite durch die Zunge und das Abgleiten der Saite von dieser wird, über Docke und Taste vermittelt, vom Spieler wahrgenommen. Die anreizende Zunge ist durch ihre mittelbare Verbindung mit dem Spieler ein verlängertes Sinnesorgan, mit dem die Druck- und Bewegungsverhältnisse beim Spannen und Abgleiten der Saite ertastet werden. Beim Clavichord ist dieses mittelbare Kontaktverhältnis noch enger und hinsichtlich des ganzen Tones noch umfassender, weil weniger Zwischenglieder vorhanden sind und außerdem noch während des Ausklingens des Tones dieser Kontakt fortbesteht und der Ton durch die weiterhin aufrechterhaltene Verbindung noch während des Klingens beeinflusst werden kann.

Beim Flügel wird durch den Tastenschwung der Hammer an die Saite geschleudert. Der Kontakt mit dem Hammer reißt ab, bevor noch eine Berührung mit der Saite eingetreten ist. Anstelle des Ertastens des Vorganges im Instrument tritt das Von-sich-Schleudern des Hammers.

¹ Bearbeitetes Referat auf der Bach-Konferenz des Instituts für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität Leipzig 1968.

² Werner Neumann, *Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft*; in: BJ 1967, S. 102.

Der Ort, an dem der überschüssige Tastenschwung abgefangen wird, liegt, diesen Verhältnissen entsprechend, beim historischen Cembalo hinter der Anreißstelle, nämlich dort, wo die Docke mit ihrem oberen Rand gegen die Dockenleiste schlägt, beim Klavier und beim Flügel unter der Taste. Beim Cembalo wird also das ohnehin weit nach außen reichende Tasten noch weiter hinausgelockt, beim Flügel wird die noch vor ihrem rechten Beginn schon abgerissene Tastverbindung durch den Abfangort unter der Taste noch weiter zurückverlegt, vom Geschehen zurück näher an den Spieler gewiesen. Beim modernen Cembalo wird durch Abfangen des Tastenhubes unter der Taste die Aufmerksamkeit auf das Kontakterlebnis mit der Saite ebenfalls untergraben. Beim Cembalo kann der Spieler die Übertragung der Energie auf die Saite so lange verfolgen, bis sie ganz von der Saite aufgenommen wird, und er entläßt die Saite erst dann zu ihrem eigenen Schwingen. Er kann also die Bewegungsform, die Geste des Spannens und des Freilassens zum Schwingen gestalten und kontrollieren. Beim Klavier wird nur die Energie vom Spieler entlassen in Form von Wucht des Hammers. Erst das letzte Ergebnis dieses Wurfes, der entstehende Klang kann wieder sinnlich erlebt werden – wie beim Cembalo auch. Die Bewegungsform, die Geste des Spannens und Anregens der Saite zum Schwingen entzieht sich der sinnlichen Wahrnehmung. Das letzte Erlebnis des Spielers bei dieser Kontrolle der Bewegung ist das der abgeschleuderten Wucht.

Daraus ergeben sich auch verschiedene Möglichkeiten für die Beeinflussung des Tones. Beim Cembalo liegt sie auf dem Felde der Klangfarbe, welche ja ein Ausdruck der Schwingungsgeste des schwingenden Körpers ist. Und diese hat der Spieler innerhalb gewisser Grenzen in der Kontrolle. Die Saite kann hart angerissen werden, sie kann aber auch durch langsames Niederdrücken der Taste allmählich von der Zunge herabgleiten und eine etwas weichere Tongebung bilden, wie es von Dräger³ beschrieben wird. Das Ergebnis ist wohl auch ein, wenn auch geringer, Lautstärkeunterschied, in erster Linie aber ein Unterschied im Timbre, im Klangeinsatz und in der Klangfarbe des Tones selbst. Carl Philipp Emanuel Bach⁴ bietet in seinem *Versuch* in § 15 die Möglichkeit des verschiedenen Anschlages „so wunderbar es auch scheint“, und Forkel⁵ sagt: „Die sogenannten Flügel [Cembali], obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag statt findet, waren ihm doch zu seelenlos . . . Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren . . . und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattirungen des Tons hervor gebracht werden könne.“ Diese Mannigfaltigkeit in den Schattirungen betrifft hauptsächlich die Klangfarbe. Denn weder Cembalo noch Clavichord sind zu einer größeren dynamischen

³ H. H. Dräger, *Anschlagmöglichkeiten beim Cembalo*; in: AfMf VI, 1941, S. 223.

⁴ C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753–1762, 2 Bde., Faksimile, Leipzig 1957.

⁵ J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Neuauflage, Kassel, Basel 1950, S. 337.

schen Schattierung in der Lage. Ein Forte drücken sie nicht vornehmlich durch größere Energie, sondern viel mehr durch größere Fülle in der Klangfarbe aus.

Der Ton des heutigen Flügels und Klaviers ist wesentlich lauter als der des Cembalos und des Clavichordes. Er entfaltet mehr Schallenergie. Wird doch durch die Wucht des Hammers und die starke Saitenspannung wesentlich mehr Energie in die Saite geschlagen bzw. geschleudert als beim Zupfen der schwach gespannten Cembalosaite. Einem Saitenzug des Cembalos von unter 6 kg steht ein solcher von 70 bis 85 kg im heutigen Flügel für eine einzelne Saite gegenüber.

Klavier und Flügel können daher auch, der heutigen Konzertpraxis entsprechend, große Säle klanglich-energetisch füllen und eine große Hörerschaft erreichen, ein Cembalo wird in einem vollbesetzten Saal in den letzten Reihen nicht alle Feinheiten hören lassen, wenn auch die Tragfähigkeit der wesentlich leiseren Töne des Cembalos, ja selbst die der Clavichordtöne, erstaunlich ist. Vor allem aber besitzen Klavier und Flügel durch ihre größere Schallenergie und deren Beeinflussbarkeit eine vielgerühmte größere dynamische Kontrastbreite als das Cembalo, dessen Lautstärkevariabilität ganz gering, ja nahezu nicht vorhanden ist. Lediglich in der Registrierung und der Stimmenzahl lassen sich terrassenförmig abgestufte p-f-Klangwirkungen erzielen, die aber bei weitem nicht das erreichen können, was der Flügel erreicht, denn eine zweite Klangquelle hebt die Lautstärke durchaus nicht auf den doppelten Wert an, wie aus Akustik und Psychoakustik bekannt. Diese Verstärkung des Tones durch zusätzliche Saitenchöre oder Stimmen wird vornehmlich als eine Klangfarbenänderung, eine zunehmende Fülle und nicht in erster Linie energetisch empfunden. Ähnliche Verhältnisse liegen bei anderen Instrumentengruppen vor. So bemerkt Gurlitt,⁶ wie auf der Tonkzellenlade der Barockorgel mit geringem Winddruck das Plenum durchaus nicht dynamisch lauter ist. Es ist nur voller. Walter Holy⁷ berichtet vom „druckschwachen Ansatz“ beim Clarinblasen als eigentlichem Geheimnis des Clarinblasens, wodurch „die echte Clarintrompete mit schlankem Ton dem Holzbläser- und Streicherensemble ein unaufdringlicher, idealer Klangpartner ist“.

Klavier und Flügel dagegen können dank ihrer größeren Abstufungsbreite in der Dynamik gerade auf dynamischem Gebiet starke und differenzierte Unterschiede hören lassen. Das entspricht auch dem vornehmlichen Erlebnis des Spielers, der mehr die abgeschleuderte Energie erlebt und nicht die bei der Tonerzeugung waltende Bewegungsgeste im Tasten wahrnehmen und beeinflussen kann. Die verarmte Klangfarbe des Klaviers und Flügels ist auch kaum in der Lage, größere Farbunterschiede wirksam werden zu lassen, wohl aber dynamische Unterschiede, in deren technischer Ausführung die Möglichkeit eines Crescendo gegeben ist. Es rückt immer das ins Feld der Aufmerksamkeit, was sich verändert. Verändert sich die Lautstärke, so wird sie beson-

⁶ W. Gurlitt, *Das historische Klangbild im Werk Job. Seb. Bachs*; in: BJ 1951/52, S. 28.

⁷ Auszug des Diskussionsbeitrages von W. Holy; in: BJ 1967, S. 119.

ders beachtet und dominiert im Sinneserlebnis als Steigerung der Energie (nicht in erster Linie des Timbre). Alles ist auf ein Wirksammachen der Energie und ihrer Abstufung eingerichtet. So auch die heutige Gewichtstechnik des Klavierspiels, die Arm und Schultergelenk, mitunter sogar den ganzen Oberkörper einbezieht. Wie rühmt dagegen Forkel die Hand Bachs, die sich beim Spiel überhaupt nicht bewegt habe. Nur bei den vorderen Fingergliedern sei eine leise Bewegung sichtbar gewesen. Von den Tasten hat sich die Hand überhaupt nicht entfernt. Unsere Klaviermusik ist energetisch. Und selbst die Abstufungen der Spielenergie lassen sich über große Säle hin hörbar machen, was mit den farblichen Schattierungen der Cembali nicht ohne weiteres möglich ist.

Beim Cembalo muß also auf eine Darstellung des Crescendo verzichtet werden, dynamische Akzente, Kontraste und Übergänge müssen anders ausgedrückt werden. Hans Hering⁸ möchte ohnehin für die Interpretation Bachscher Werke auch auf dem Klavier keine kontinuierlichen dynamischen Veränderungen zulassen, sondern plädiert für eine Terrassendynamik, und Klaus Speer⁹ entwickelt ein System von Artikulationen, die den Mangel der Betonungsmöglichkeit durch Phrasierung ersetzen sollen. Es wird oft die Meinung geäußert, daß dieser Mangel des Cembalos durch geschickte Spielweise ersetzt werden soll.

Es ist jedoch zu fragen, ob das wirklich ein Mangel des Cembalos ist oder ob es nicht vielmehr der Ausdruck einer ganz anderen Musizierhaltung ist, einer Haltung, die den Rhythmus bzw. das Metrum eben nicht betonen, sondern messen möchte und die auch Steigerungen nicht durch Betonungszuwachs, sondern durch Gestaltzuwachs (Klangvolumen u. ä.) auszudrücken als ihr angemessen empfindet. Man sollte die Möglichkeit mehr in den Kreis der Betrachtung nehmen, daß man die Takte und die dynamischen Veränderungen nicht betonen muß, sondern durch geeignete Artikulierung und Klanggeste in ihrer Gestalt kenntlich machen kann. Wenn man betont, will man den Takt durch den eigenen Willensschlag oder -impuls hervorheben. Wenn man dynamisch in gleicher Ebene bleibt, gestaltet man den Zeitablauf mit einer Artikulierung, mit einer Geste. Die Haltung des den Rhythmus betonenden Spielers ist eine Ich-behauptende. Er schleudert seine eigene Willensenergie in das Geschehen und bestimmt dieses damit. Derjenige Spieler, der die Geste, die Klanggestalt zu formen hat, kann seine Energie nicht einfach von sich werfen. Er muß auf das zu Gestaltende Rücksicht nehmen und sich in dessen Gesetze einordnen. Er handelt unter Hintanstellung seiner bloßen Willensimpulse, indem er sich objektiveren Gesetzen unterstellt und sie zu handhaben unternimmt. Das beim Flügel mögliche Crescendo verstärkt noch den Eindruck des Persönlich-Willenshaften, ja Triebhaften. In Mannheim soll man aufgestanden sein, als das erste Orchester-Crescendo erklang.

⁸ H. Hering, *Die Dynamik in Job. Seb. Bachs Klaviermusik*; in: BJ 1949/50, S. 65–80.

⁹ K. Speer, *Die Artikulation in den Orgelwerken Job. Seb. Bachs*; in: BJ 1954, S. 66–74.

Sowohl Spieltechnik als auch Klangerlebnis stehen also unter diesem Gegensatz. Im Flügel spricht sich die freie Persönlichkeit, mitunter auch rücksichtslos, aus. Im Cembalo wird die Zeit in Gesten gestaltet, und das Handeln des Rhythmus, damit zugleich das Handeln des Spielers, ordnet sich in ein geformtes oder zu formendes Ganzes ein. Der Gegensatz Bach-Beethoven wird so schon vom Instrument her gesehen ein gravierender Gegensatz in der Beziehung Ich - Umwelt und ein wichtiges Entwicklungsmoment in der Kulturgeschichte der Menschheit.

Diese Gegensätze sind hier extrem ausgesprochen. Es lassen sich viele Gründe finden, sie zu mildern. Aber sie sind prinzipiell vorhanden, und es sollte hier wenigstens die Aufmerksamkeit wieder einmal auf sie gelenkt werden.

II

Das bisher Gesagte sollte auf prinzipielle Züge im Unterschied der Rhythmik beider Instrumentenarten hinweisen. Der dabei beteiligte Klangfarben-Unterschied wurde zwar erwähnt, soll aber noch deutlicher beschrieben werden. Im Aufsatz von Trendelenburg, Thienhaus und Franz¹⁰ heißt der letzte Satz: „Das Bestreben nach einer wachsenden Schalleistung, d. h. nach einer Erweiterung des Dynamikbereiches, hat zwangsläufig eine Klangfarbenverschiebung in Richtung der tiefen Frequenzen zur Folge gehabt.“ Durch die geringe Spannung und die dadurch mögliche geringe Stärke ist die Saite des Cembalos biegefreudiger als die des Klaviers und läßt wesentlich mehr und höhere Partialtöne entstehen. Die tiefen Partialtöne, für die die Saite in größeren Abschnitten oder im Ganzen zu schwingen hat, treten nicht so stark aus dem ganzen Klang hervor wie beim Klavier. Nachdem der kurze Einschwingvorgang verklungen ist, liegt also eine reich ausgestattete Partialtonreihe in harmonischer Ordnung vor.

Beim Flügel dagegen mit seinem enormen Saitenzug und seinen starken Saiten teilt sich die Saite nicht so leicht in Schwingungsabschnitte ein. Es entstehen hauptsächlich die unteren Partialtöne, während sich in den oberen Gebieten ein Geräuschkpektrum ausbildet, aus dem die harmonischen Partialtöne nicht mehr hervortreten. Diese Bevorzugung der tiefen Partialtöne wird noch dadurch gefördert, daß ein verhältnismäßig breiter Filzhammer anschlägt. Beim Cembalo wird dagegen mit einem harten, schmalen Kiel gezupft, was die Teilschwingungen fördert.

Außerdem besitzt der Flügel keine rein harmonische Partialtonreihe. Die wenigen Partialtöne seiner Reihe haben einen zunehmend größeren Abstand voneinander, je höher sie liegen. Die starken und sehr angespannten Saiten bieten den höheren Partialschwingungen größeren Biege-widerstand als den tieferen. Das hat zur Folge, daß die höheren Teilschwingungen schneller schwingen als nur in einer ganzzahlig vielfachen Frequenz der Grundschwingung bzw.

¹⁰ F. Trendelenburg, E. Thienhaus und E. Franz, *Zur Klangwirkung von Klavicord, Cembalo und Flügel*; in: *Akustische Zeitschrift*, Jg. 5, Heft 6, 1940, S. 323.

schneller als nur in einem reinen Bruchteil der Grundschwingungsdauer. Sie spreizen also die harmonische Reihe etwas auseinander, je höher sie liegen und sind nur noch „verstimmte“ Harmonische. Die Verzerrung des Ohres erzeugt dagegen reine Harmonische, die sich mit diesen verstimmten in Schwebungen begegnen. Die wenigen Partialtöne beim Flügel sind also nicht rein, sondern verstimmt und verstärken den Geräuschanteil des Tones. Eine Verarmung der harmonischen Reihe geht mit einer stärkeren Diffusität des ganzen Klanges Hand in Hand.

Das Cembalo bringt also Töne hervor, die eine reich differenzierte Gestalt haben. Aber diese Gestalt ist durchdrungen und zusammengefaßt von dem harmonischen Gesetz, es ist eine harmonische Reihe, die sich da als Klang auseinanderfächert. Der Flügel liefert Töne, die in ihrer Gestalt verarmt sind. Die Reihe wird auf nur wenige untere Glieder zurückgewiesen. Sie verschließt sich mehr in sich um den Grundton herum. Die Glieder, die weiter hinaus in das Klangfarbenfeld weisen, sind diffuses Geräusch oder höchstens verstimmte, schwebende Teiltöne. Isolation oder gesetzlose Willkür zeichnet die energiereichen Töne des Flügels aus, reich gestaltete, aber vom zusammenfassenden harmonischen Gesetz durchdrungene Differenzierung die energieärmeren des Cembalos. Auch darin erkennt man die bei der Rhythmik entwickelten Gegensätze.

Der Klangeinsatz ist beim Cembalo scharf und geräuschartig, aber zeitlich präzise, gemäß der zeitgestaltenden Art des Cembalotones. Der Anschlag des Klaviers ist dagegen, wenn auch energiereicher, so doch unpräziser und in der Gestalt weicher. Während die Töne des Cembalos dank ihrer großen Partialtonreihe besser miteinander verschmelzen, werden sie doch durch ihren scharfen Klangeinsatz deutlich einzeln hervorgehoben. Selbst in einem vielstimmigen Satz lassen sich die Töne der Mittelstimmen verdeutlichen, wenn auch der ganze Satz eine schöne Verschmelzung aufweisen kann. Das Klavier kann die Töne einer Mehrstimmigkeit mehr dynamisch als klanglich profilieren. Bei ihm verwischen sich daher die einzelnen Stimmen auch leichter zu einem undurchsichtigen Gesamt ereignis. Obwohl die einzelnen Töne an sich mehr isoliert voneinander sind und in ihrem Klang nicht so gut harmonisch verschmelzen, entsteht auf dem Klavier eher ein diffuses Ganzes, das seine gestaltete Zusammensetzung aus präzisen Einzelgliedern eher verwischt als zur Geltung bringt.

III

Die Verarmung der Klangfarbe unseres heutigen Klaviers bleibt auch in einer weiteren Hinsicht nicht nur eine Frage der Klangfarbe selbst. Sie strahlt ebenso wie auf den Rhythmus auch auf die Tongesellschaft oder Tonbeziehung, das Tonsystem aus.

Es ist wahrscheinlich, daß eine direkte Tonverwandtschaft, die im simultanen Klang auch als Konsonanz auftritt, an der Koinzidenz erlebt wird. Das ist das Zusammenfallen von Teiltönen. Zum Beispiel fallen bei der Quinte jeder

zweite Teilton des oberen Quinttones mit jedem dritten des unteren zusammen, bei der Quarte jeder vierte mit jedem dritten des unteren, bei der Terz jeder vierte mit jedem fünften usw. Das Zahlenverhältnis des Intervalls drückt zugleich das Verhältnis der koinzidierenden Teiltöne der beiden Intervalltöne aus. Ein Tonsystem besteht zwar nicht nur aus solchen Konsonanzen oder direkten Tonverwandtschaften, sondern auch aus der abstrakteren Gruppe der indirekten Verwandtschaften. Zum Beispiel sind bei einer pythagoräischen Quintreihe jeweils nur die Quintnachbarn direkt verwandt, die weiteren Verwandtschaften werden durch die Erinnerung an die zwischenliegenden Glieder gebildet. Dennoch treten in jedem Tonsystem in den Konsonanzen, aber auch in den Harmonien, den Dreiklängen usw. ganz bestimmte Koinzidenzstrukturen auf, die mit ihren Koinzidenzpunkten am realen Klang erlebt werden können. Damit ist die Tonverwandtschaft kein abstrakter Akt der willkürlichen Beziehungssetzung oder -vereinbarung, sondern eine Beziehung der Töne, die zwar im Seelischen erlebt wird, aber bis zum realen Klang hinaus ihre realen Wurzeln hat.¹¹

Es ist offenkundig, daß Töne mit reicher Partialtonreihe eine größere Zahl von Koinzidenzpunkten besitzen als obertonarme Töne, daß solche obertonreiche Töne also die Tonverwandtschaft deutlicher vors Ohr stellen, die anderen sie eher verbergen. Das Cembalo stellt daher die Zusammengehörigkeit der Töne im System plastisch hin, der Flügel isoliert die Töne auch im Hinblick auf das System. Die wenigen und noch dazu verstimmten und schwebenden Partialtöne des Flügels und der große diffuse Geräuschteil seiner Klänge läßt eine geordnete Reihe von Koinzidenzpunkten gar nicht aufkommen. Die Beziehungen der Töne in der Systemgesellschaft erscheinen auf dem Flügel willkürlich, weil nicht am realen Klang erlebbar. Sie können dann auch in einer beliebigen Weise als zusammengehörig hingestellt oder erlebt werden. Etwa durch Erinnerung an früher in reinen Koinzidenzen erlebte Systeme (historisch „gewachsene“) oder durch Aufstellung neuer Systeme, die auf Koinzidenz bzw. Konsonanz keine Rücksicht mehr nehmen müssen, oder in einer Hinentwicklung auf beziehungslose Töne wie in der punktuellen Musik. Eine Notwendigkeit, aus der Natur des Tones heraus das System zu bilden, besteht für solche klangerme, isolierte Töne nicht. Und da die Verwandtschaft ein wesentliches Moment des Melodischen ist, wird durch einen Gebrauch solcher Töne das Melodische selbst in Frage gestellt. Es ist die Situation mancher heutigen Musik, die aus der Akustik verlorengegangene Handhabe zum Tonbeziehen durch andere als hörbare Strukturen zu ersetzen und in abstrakter Form willkürlich wieder einzuführen.

Damit hat Bach nichts zu schaffen. In seiner sicheren Harmonik und seiner Linearität und melodischen Entwicklung verlangt er einen Klang, der mit einer plastischen Koinzidenz eine plastische Tonverwandtschaft und Konsonanz hinzustellen in der Lage ist, der aber andererseits die Töne, insofern sie auch linear bezogen sind, durch präzisen und individuellen Toneinsatz vonein-

¹¹ P. Schmiedel, *Zur Frage der Dur-Moll-Polarität*; in: AfMf, Jg. 13, 1956, S. 142.

ander abheben kann. Ein derart isolierter Ton wie der heutiger Flügel entzieht seiner Musik die klangliche Grundlage für sein Tonsystem, für seine Klänge und für seine melodischen Linien. Man musiziert mit einem Klang, der dieses sein System von Tonbeziehungen als Willkür erscheinen läßt, welches so, aber auch ganz anders aus diesen Tönen hätte zusammengesetzt werden können. Die innere Notwendigkeit, ja die innere Wahrheit im Zusammenhang von Einzelton einerseits und seiner Vergesellschaftung andererseits ist aufgehoben. Beim Cembalo dagegen bildet die Intervallkoinzidenz der Einzeltöne die Grundlage der Musik im akustischen Klanggeschehen und verlangt eine Beachtung ihrer sozialen Fähigkeiten, verlangt eine Formung des Ganzen unter Beachtung ihrer eigenen Sozialgesetze. Eine logische Einheit geht vom Ganzen zum Einzelton und umgekehrt, von der akustischen zur tieferen Geistesgestalt und umgekehrt. Beim Flügel bricht der Einzelton und das Ganze seiner Beziehungen auseinander. Das Ganze muß in willkürlicher Art aus den dazu im Grunde ungeeigneten Einzeltönen zusammengestellt werden, die Gründe für diese Zusammenstellung liegen nicht in den Tönen, sondern werden ihnen von außen auferlegt.

Indem die Toneinsätze des Klaviers die klangliche Präzisierung vermissen lassen, tritt bei Klavierinterpretation zum Verlust der inneren logischen Einheit zwischen Ton und Ganzem der Verlust der äußeren Klarheit und Durchsichtigkeit der Stimmigkeit und somit des Aufbaues.

IV

Es ist nicht nur eine Wandlung der Klangfarbe, die zwischen Cembalo und Flügel stattgefunden hat. Es ist eine Veränderung der Grundlagen dessen, was man unter Musik versteht in so starkem Maße, daß man kaum noch von einer bloßen Stilwandlung sprechen kann.

Auf der einen Seite wird der Rhythmus aus einer gemessenen und in Gesten gestalteten, noch mehr dem Modalen zuzurechnenden, im Zeitverlauf eingebetteten Gestalt zu einem durch die Betonung impulsierten Willensvorgang, in dem sich die Persönlichkeit in ihrer Willenskraft und Willkürlichkeit geltend macht, besonders ausgeprägt in den dynamischen Steigerungen. Auf der anderen Seite wird die Tonbeziehung aus ihrem vom Ton bestimmten natürlichen Gefüge gelöst, ihrer Bindung entledigt und der Willkür unterstellt, die so weit gehen kann, daß sie eine Beziehung ganz leugnet und die Melodie in Frage stellt. Dazwischen, im Klang, verarmen die Gestalt und Modulationsfähigkeit, verfälschen die Zusammenklänge und lassen das Fühlen des Klanges nahezu unausgebildet.¹²

Bachs Tongefüge wird in diesem heutigen Klang zu einer intellektuellen Abstraktion einerseits degradiert, wenn man das System ins Auge faßt, zu einem

¹² P. Schmiedel, *Die Begriffe Melodie, Harmonie und Rhythmus und ihre Beziehung zum menschlichen Erleben sowie zur akustischen Schwingung*; in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966, Kassel, Leipzig 1970, S. 469.

subjektiven Willensakt andererseits, wenn man Rhythmus und Dynamik ins Auge faßt. Daß außerdem auf die wirklich schöne und interessante Klangfarbe verzichtet werden muß, entzieht dem Gefühl und der Klarheit das, was Bach selbst in ihr zu erleben voraussetzte.

Das „Gewand“ des Tones, seine Farbe, ist zugleich Funktion und Einordnung des Einzelgliedes in den ganzen Zusammenhang. Nimmt man es heraus, dann müssen alle anderen Funktionen willkürlich zusammengestellt werden. Es entfällt die innere Notwendigkeit in allen Zügen der Gesamtheit.

Das ist die innere Bedeutung der Frage, ob Cembalo oder Klavier. Die praktische Frage, welche Instrumentenform man wirklich nehmen soll, ist damit noch nicht entschieden. Aber sie kann von dem gewonnenen Ergebnis her beurteilt werden.

Das Klavier spricht die Sprache unserer Zeit. Soll man also Bach in die uns verständliche Sprache übersetzen? Es wird entweder ein totes akustisches Geschehen daraus, weil das Klangereignis nicht in der Lage ist, den alten Geistgehalt, der sich, vom Sinnesereignis angefangen bis zum inneren seelischen Gestalterlebnis erstreckt, entstehen zu lassen. Man muß von vornherein auf die geschilderte, alles durchdringende innere Einheit verzichten. Vielleicht kann man zwar die innere Gestalt ahnen lassen, aber sie wird von der akustischen Struktur nicht aufgebaut, bleibt von ihr isoliert im Gebiet der reinen „Bedeutung“, somit abstrakt und tot. Oder es wird aus heutiger Spielpraxis heraus ein neuer Inhalt in den alten abstrakten und leeren Bau gegossen, der mit diesem nie beabsichtigt war und dem das alte Formgewand an allen Ecken und Enden zu eng ist.

Oder soll man das alte Klanggewand anziehen und die alte Sprache sprechen? Kann man das wirklich und versteht sie heute überhaupt jemand? Man wird ohnehin nicht über alle Hürden der Kompromisse hinwegsetzen können. Kompromisse, die sich beim Cembalgebrauch notwendig machen und die die alte Einheit mit ihrem Leben doch nicht so recht erstehen lassen. Sie stellen sich ein bei der Konstruktion des neuen Cembalos (z. B. siehe oben S. 96), die nicht nur in dem obenerwähnten Punkt sich der modernen Musizierhaltung anzupassen versucht, bei der Spieltechnik des heutigen Spielers selbst, die nur schwerlich aus der inneren Haltung des damaligen Spielers (wer kann Rhythmik „gestalten“ ohne zu schlagen?) erfolgen kann, bei der Akustik des Saales, die sich meist nach heutigen Erfordernissen richtet, oder bei der Wand der Hörgewohnheiten des heutigen Hörers, der durch sein Unverständnis der alten Musizierhaltung gegenüber als letztes Glied der Interpretationskette ebenfalls versagen kann. Er ist auf die innere Haltung, die sich in der Klaviermusik ausspricht, eingestellt.

So scheint es fast, als sei die Zeit nicht mehr da, das Bachsche Werk in seiner ganzen umfassenden Wahrheit erklingen zu lassen. Und doch könnte ein Eingehen auf seine wirklichen Lebensbedingungen die Hoffnung auf ein wirkliches Erlebnis seines wahren Wesens wecken.

Der Schreiber „Anonymus 400“ – ein Schüler Johann Sebastian Bachs

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Ein Erkenntniszuwachs aus der Identifizierung unsignierter und undatierter Bach-Abschriften des 18. Jahrhunderts muß nicht stets vorrangig der Quellenfiliation zugute kommen. Gelegentlich kann eine personale Komponente – etwa das Verhältnis eines Schülers zu J. S. Bach – stärker akzentuiert sein, zuweilen auch der Aspekt einer praktischen Beschäftigung mit den Werken des Thomaskantors. In dieser Hinsicht vermag sich die Zuweisung bestimmter Handschriften an gewisse Personen vom Odium des philologischen Selbstzwecks zu befreien und statt dessen Bausteine zur Geschichte des Bach-Verständnisses und damit des Bach-Bildes zu liefern.

Eine von der Quellenbedeutung her überwiegend periphere, im vorgenannten Sinne jedoch aussagekräftige Gruppe von Bach-Abschriften gelangte erstmals in das Blickfeld der Öffentlichkeit, als die Neue Bach-Ausgabe in ihrem ersten Kantatenband eine angeblich durch Johann Philipp Kirnberger (1721 bis 1783) abschriftlich überlieferte frühe Fassung der Adventskantate BWV 36 vorlegte. Seitdem sind einige weitere Kopien desselben Schreibers untersucht und in einschlägigen Katalogen sowie in mehreren NBA-Bänden als zusammengehörig gekennzeichnet worden, wobei die einstige Zuweisung an Kirnberger widerrufen werden mußte. Über den gegenwärtigen Stand der Untersuchungen berichtet die folgende Tabelle; daß eine vollständige Übersicht der hier aufgeführten Handschriften bisher nirgends veröffentlicht ist, mag im Fehlen einer Schreiberkonkordanz zwischen Kast¹ und Blechschmidt² begründet liegen, wiewohl Kasts Klassifizierung „An. 400“ eindeutig auf das Vorkommen der betreffenden Schriftzüge in den Beständen der Amalien-Bibliothek verweist.

BWV	Besitzer Signatur Vorbesitzer	Schreiber Schrifttyp	Wasserzeichen	De-tempore- Bestimmung Durch Original- Hss. belegte Auf- führungsdaten	NBA, Krit. Berichte
36	BB (Dahlem) <i>Am. B. 106</i> „Kirnberger“	JSB XXXII a	WELENAV (?)	1. Advent vor 2. 12. 1731; 2. 12. 1731 (Neufassung)	I/1, S. 21 f. I/27, S. 90
64	BB (Dahlem) <i>Am. B. 104</i> „Kirnberger“	JSB XXXI a	nicht erkennbar	3. Weihnachtstag 27. 12. 1723; nach 1735	

¹ TBSt 2/3; vgl. aber a.a.O., S. X: An. 400 ff. = Kopisten der Amalienbibliothek.

² E. R. Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek*, Berlin 1965 (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 8).

16	BB (Dahlem) <i>P 100</i> Singakademie	An. 400 a	Schildart. Wap- penfigur, ICL	Neujahr 1. 1. 1726; 1730 oder 1731; nach 1735	I/4, S. 77-79
184	BB (Dahlem) <i>P 77</i> Singakademie	An. 400 a	Einhorn, IME	3. Pfingsttag 30. 5. 1724; 15. 5. 1731	I/14, S. 151 bis 157; I/4, S. 78
229	BB (Dahlem) <i>P 609</i> F. A. Grasnick	An. 400 a	nicht erkennbar; IFS in Schrifttafel (nur Umschlag)	Sterbemotette ?	III/1, S. 151 f.; I/4, S. 78
42	BB <i>Am. B. 32</i> „Kirnberger“	JSB XXXII b	nicht erkennbar	Quasimodogeniti 8. 4. 1725; 1. 4. 1731; nach 1735	
180	BB (Dahlem) <i>P 46</i> „Kirnberger“ G. Poelchau	An. 400 b	Wappen(?), nicht identifiziert	20. p. Trinitatis 22. 10. 1724; ?	I/4, S. 78
91	BB <i>Am. B. 36</i> „Kirnberger“	JSB XXXII b	Kursächs. Wap- pen zwischen Zweigen, IDL oder IFB?	1. Weihnachtstag 25. 12. 1724; 1732 /1735; nach 1735	I/2, S. 120 bis 122, 128; I/27, S. 90

Zur Erklärung und Ergänzung dieser Tabelle bedarf es nur weniger Bemerkungen. Die Schreiberzuweisungen J. S. Bach XXXI bzw. XXXII nach Blechschmidt (aufbauend auf den Arbeiten von Wolfgang Plath) und Anon. 400 nach Kast beziehen sich auf ein und denselben Schreiber; die Schrifttypen „a“ und „b“ sollen – zunächst als Arbeitshypothese – dessen früheres bzw. späteres Stadium kennzeichnen. Die *P*-Signaturen der BB wollen wie üblich als *Mus. ms. Bach P* verstanden werden. Auf die Kritischen Berichte der NBA und auf einige wenige eigene Ermittlungen stützen sich die noch mangelhaften Wasserzeichenangaben; fachmännische Untersuchungen dürften hier zu wesentlich präziseren Zuweisungen führen.³ Die Angaben zur Chronologie – bezogen auf die Originalhandschriften der Leipziger Zeit – fußen auf den bekannten Veröffentlichungen von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen.⁴ Als bedeutungsvoll für die Überlieferung der Partituren erweisen sich vor allem die oben durch „Kirnberger“ angedeuteten Possessorenvermerke am Ende der jeweils ersten Notenseite von sämtlichen hier genannten *Am. B.*-

³ Nach Wisso Weiß³ für die NBA hergestelltem Wasserzeichen-Katalog (Ms.) taucht das Zeichen WELENAV in St 64 (BWV 97) auf, das in *Am. B.* 36 beobachtete in Stimmen (teilweise Dubletten) zu BWV 93 und 97. Eine genauere Datierung dieser Stimmen steht noch aus.

⁴ Dürr *Chr* bzw. *TBSt* 4/5.

Handschriften sowie von *Mus. ms. Bach P 46*. Ob Kirnberger wirklich Schreiber dieses Namenszuges ist, muß z. Z. offengelassen werden; dessen ungeachtet kann als sicher gelten, daß die betreffenden Handschriften sich zeitweilig im Besitz dieses Bach-Schülers befunden haben und daß sie – vermutlich nach dessen Tode (1783), jedoch nicht nach 1787 – anschließend der Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen einverleibt worden sind. Lediglich BWV 180 blieb hiervon ausgenommen (das Werk war als *Am.B. 43/1* schon abschriftlich vorhanden) und gelangte so über den Sammler Georg Poelchau (1773–1836) in den BB-Bestand. Wenn Poelchau sowohl am Ende der Partitur von BWV 180 als auch auf dem Titelblatt des Konvoluts *Mus. ms. Bach P 46* einen Hinweis auf Kirnberger als Schreiber anbrachte, so ist dies um so weniger beweiskräftig, als das Titelblatt noch andere Fehlzuweisungen erkennen läßt: BWV 167 „Kirnberger“ statt Christian Gottlob Meißner, BWV 148 „Harrer“ statt Johann Christoph Altnickol.

Ähnliche Fehldeutungen und Irrtümer sind auch einigen anderen Handschriften unserer Gruppe nicht erspart geblieben. Wohlmeinende Bibliothekare versahen im 19. Jahrhundert *P 77* (BWV 184) mit einem von J. S. Bach geschriebenen Titelumschlag, der zweifellos richtiger zum Originalstimmensatz *St 24* gehört hätte,⁵ und *P 100* (BWV 16) erhielt in gleicher Weise einen anläßlich der Erbteilung von 1750 durch Carl Philipp Emanuel Bach beschrifteten Titelumschlag, der ebenfalls zu Originalpartitur bzw. -stimmen gehört haben muß. In gewissem Sinne ist dieses Vorgehen freilich zu entschuldigenden, da selbst Karl Friedrich Zelter als anerkannte Autorität auf dem Gebiete der Bach-Handschriften der Partitur von BWV 184 attestiert hatte: „*Von der untersten Accolade der zweiten Seite an, ist diese Partitur, so wie die Überschrift auf der ersten Seite, von des Componisten eigener Hand.*“ Noch älter als diese wohl kurz nach dem 13. 10. 1812 niedergeschriebene Notiz muß jener Vermerk auf dem Titelumschlag von BWV 229 sein, der kurz und bündig besagt: „*Nach der Kenner Anzeige des Componisten Bach eigene Hand.*“ Zur Erläuterung dieser und ähnlicher verzeihlichen Fehlzuweisungen sei hier ein Abschnitt aus Konrad Amelns Quellenbeschreibung zu *P 609* zitiert:

„Die Handschrift unterscheidet sich deutlich von den Schriftzügen Bachs. Es handelt sich aber auch nicht um die Hand eines berufsmäßigen Kopisten, der eine Abschrift auftragsgemäß herstellte – er hätte sie bestimmt nicht in dieser Verfassung seinem Auftraggeber abzuliefern gewagt. Der Schreiber muß daher einer der Schüler oder Verehrer Bachs gewesen sein, der die Handschrift für sich selbst herstellte . . . Die neuere Bach-Literatur bezeichnet diesen Schreiber . . . vorsorglich als Anonymus 400; doch dürfte feststehen, daß es sich um einen Schreiber handelt, der zu Bachs Handschriften Zugang hatte, gleichzeitig auch mit Kirnberger in gewissen Beziehungen stand, da seine Abschriften teils in den Besitz der *Am.B.* übergingen, teils als Vorlage für Abschriften der *Am.B.* gedient haben. Charakteristisch für seine flüssige und nicht sehr ordentliche Schrift sind die ganzen Noten, die nach rechts hin eine kleine Spitze oder

⁵ Vgl. aber das auf S. 114 Gesagte.

ein Häkchen bekommen, ferner die Auflösungszeichen, deren Form ein Mittelglied zwischen einem *b* und einem *y* darstellt.“

Einwandfrei steht fest, daß keine der Abschriften unserer Gruppe als Schönschriftkopie eines Sammlers oder Verlegers gelten kann, sondern daß die gedrängte, flüchtig und oft unordentlich wirkende Aufzeichnungsform den Nichtkenner zu der Annahme führen mußte, hier müsse der Komponist selbst am Werke gewesen sein. Scheinbar bedenkliche Konsequenzen ergaben sich hieraus insofern, als die in *P 609* der Bach-Motette folgende Abschrift einer *Sonata a 3 Voc. di Heinichen* als vermeintliche Abschrift von der Hand Bachs einen willkommenen Beleg für die Beziehungen Bachs zu dem bedeutenden Dresdener Hofkapellmeister zu liefern schien.⁶ Daß diese letztgenannte Annahme in gewisser Weise auch jetzt noch aufrechterhalten werden kann, ergibt sich aus dem weiteren Zusammenhang.

Die Identifizierung unseres Schreibers, die durch Amelns Zusammenfassung bereits weitgehend vorbereitet war, blieb wie so oft dem Zusammenwirken von Vorsatz und Zufall vorbehalten. Den speziellen Anlaß gab ein Versuch zur näheren Datierung der bisher nur allgemein Bachs Leipziger Jahren zuzuweisenden Motette „Komm, Jesu, komm“ (BWV 229). Das Ergebnis dieser Überlegungen sei hier kurz referiert.

Seit den Forschungen Bernhard Friedrich Richters und J. Bachmairs⁷ ist bekannt, daß der von Paul Thiemig (Thymich) verfaßte Text in Johann Schelles Vertonung bei der Trauerfeier für den Universitätsprofessor und Thomaschulrektor Jacob Thomasius am 14. 9. 1684 in Leipzig aufgeführt worden ist und daß ein geringfügig veränderter Nachdruck des Textes mit dem Zusatz „*In eigener Melodey*“ 1697 in der – von Bach als Quelle verwendeten – achtbändigen Gesangbuchsammlung Paul Wagners erschien. Des weiteren existiert ein – auch von Spitta herangezogener – Hinweis auf eine Komposition des späten 18. Jahrhunderts, die 1873 im Neudruck herauskam⁸ und aus einem „handschriftlichen Choralbuch der Kirche zu Nieder-Wiesa. 1773“, also einer

⁶ Vgl. G. Haußwald, *Bach und der Dresdener Komponistenkreis*; in: *Johann Sebastian Bach 1750/1950. Im Auftr. des Bach-Ausschusses des Landes Sachsen hrsg. von G. Haußwald*, Dresden 1950, S. 18–23, besonders S. 21 f. Vor S. 21, a.a.O., ein Faksimile der ersten Seite der Heinichen-Kopie. Vgl. außerdem MGG, Art. Heinichen, sowie P. Rubardts Ausgabe der Sonate (Halle 1952). Zum anschließenden unbezeichneten C-Dur-Trio Telemanns in *P 609* vgl. NBA III/1, Kritischer Bericht, S. 151, sowie BJ 1951/1952, S. 36 (das Incipit hier in F-Dur).

⁷ BJ 1912 bzw. BJ 1932.

⁸ *Reformatorisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus. Oder Allgemeines Choralbuch für die Deutsche evangelische Kirche . . . Zweiter Theil. Allgemeines vierstimmiges Kirchen- und Haus-Choralbuch für die Königlich Preußisch-Schlesischen Lande . . . hrsg. von F. A. L. Jakob und E. Richter*. Zweiter Theil. Berlin: Adolph Stubenrauch (1873), S. 728. Exemplar in BB, *Mus. O.* 2139^{II}. B. F. Richters einstige Vermutung, Text und Weise könnten aus Schlesien stammen, war also nicht völlig abwegig. J. Schelles Vertonung kursierte möglicherweise auch noch anonym im Notenbestand der Thomaschule; vgl. die von A. Schering, *AfMw I* (1918/19), zitierte Katalogeintragung: „*Komm Jesu meine Lieb ist müde*“ (sic).

offenbar 1773 begonnenen Sammelhandschrift, stammt. Entgegen Spitta und anderen ist sicherlich nicht das sächsische Dorf Niederwiesa gemeint, sondern der gleichnamige schlesische Ort, bekanntlich im Jahre 1748 für kurze Zeit Wirkungsstätte des Bach-Schülers Johann Christoph Altnickol. Die Vermutung, daß dieser Überlieferungszusammenhang auf eine Entstehung der Bachschen Motette vor 1748 bzw. auf eine (Wieder-)Aufführung in den Jahren 1744–1748 – der Leipziger Zeit Altnickols – deuten könne, wird jedoch dadurch widerlegt, daß die in Niederwiesa bezeugte Weise am Anfang fast wörtlich mit Schelles Vertonung übereinstimmt.

Als etwas ergiebiger erweist sich eine andere, bisher anscheinend unbeachtete Quelle. Eine 1785 von Georg Peter Weimar veröffentlichte Motettensammlung⁹ enthält auf S. 38–47 ein „*Motett V. vom Herrn Kapellmeister Ernst Bach in Eisenach*“ überschriebenes Vokalwerk, dessen Schluß folgende „*Arie*“ (!) bildet: „Nun schließ ich sanft in deine Hände, / und sage: Welt, zu guter Nacht! / Eilt gleich mein Lebenslauf zum Ende; / ist doch der Geist wohl angebracht. / Er wird bey seinem Heiland ewig stehen / weil ich denselben hier im Glauben schon gesehen.“ Die Vermutung liegt nahe, daß Johann Ernst Bach (1722–1777) während seines Besuchs der Leipziger Thomana (seit dem 16. 1. 1737), jedenfalls aber vor der Rückkehr nach Eisenach (1741) J. S. Bachs Motette kennengelernt haben könnte und später Teile ihres Textes für eine eigene Komposition wiederverwendete.

Einen bedeutsamen neuen Anhaltspunkt im Hinblick auf die Chronologie – und damit kehren wir zu unserer Handschriftengruppe zurück – lieferte im Unterschied zu den vorgenannten Textbezügen eine bisher unterschätzte musikalische Quelle: die im Notenanhang zu Christoph Nichelmanns theoretischem Hauptwerk „*Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*“ (Danzig 1755, Vorwort datiert 20. 1. 1755)¹⁰ abgedruckten Teile der Schlußaria von Bachs Motette, deren Lesarten nahezu völlig mit denen von *P 609* übereinstimmen. Die in diesem Zusammenhang vorgenommene Überprüfung der einschlägigen Autographen (BB *Am.B.* 517–522, 586–588, 591, *Ms. Tbulemeier 169–173* u. a.) brachte überraschend die Gewißheit: Die Handschrift *P 609* stammt wie alle obengenannten Kopien von der Hand des Bach-Schülers Christoph Nichelmann.¹¹

⁹ *Versuch von kleinen leichten Motetten und Arien verschiedener Komponisten für Schul- und Singeböre brsg. von Georg Peter Weimar. Zweyter Theil auf die Fasten, Leichen- und Dank-Fälle eingerichtet. Leipzig, bey Siegfried Lebrecht Crusius 1785.* Exemplar in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Slg. Becker, III. 1. 158.

¹⁰ Neudruck der auf J. S. Bach bezüglichen Passagen und Notenbeispiele vorgesehen für Dok III, Nr. 668.

¹¹ Eine brauchbare Faksimileprobe im Notenband NBA III/1, S. IX; vgl. außerdem Anm. 6. Über Nichelmann als Schreiber berichtet Blechschmidt, S. 42 f. Hier, wie in TBSt 1, S. 24, wird nur die Spätschrift nachgewiesen. Autographen außerhalb der *Am.B.* nur bei Döllmann (vgl. Anm. 13), S. 91–97, aufgeführt. K. F. Zelters 1800–1802 angelegtes Verzeichnis der *Am.B.*-Handschriften (BB *Mus.ms.autogr.theor.Zelter 5*, von Blechschmidt anscheinend nur an Hand einer späteren Abschrift benutzt) bringt für Ni-

Mit dieser Erkenntnis lösen sich manche Probleme gleichsam von selbst: die völlig auf Berlin konzentrierte Überlieferung, die Übernahme eines Teils der Handschriften aus dem Nachlaß des 1762 gestorbenen Nichelmann in den Besitz Kirnbergers, die Anfertigung von Reinschriften für die Amalienbibliothek nach Vorlagen aus dem Besitz Nichelmans, die Einverleibung der Vorlagen selbst in diese Bibliothek, sofern die betreffenden Werke dort noch nicht vorhanden waren.¹²

Eine sichere Datierung der Bach-Kopien und speziell der Motette BWV 229 war damit jedoch noch nicht möglich, und entsprechende Versuche blieben vorerst ergebnislos, da die wenigen datierten Eigenschriften Nichelmans eine deutliche Entwicklung der Schriftzüge zunächst nicht erkennen ließen. So mußte nach anderen Hilfsmitteln Ausschau gehalten werden, um das erstrebte Ziel auf Umwegen erreichen zu können.

Einige verwertbare Einzelheiten liefert die Biographie Christoph Nichelmans, der als Hauptquelle ein wohl auf Grund autobiographischer Mitteilungen verfaßter Abriß aus der Feder Friedrich Wilhelm Marpurgs in dessen *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* (Bd. I, Teil 5, Berlin 1755) zur Verfügung steht.¹³ Der am 13. 8. 1717 in Treuenbrietzen geborene und in seinem Heimatort musikalisch vorgebildete Nichelmann kam am 6. 10. 1730 als Alumne auf die Leipziger Thomasschule und wurde von J. S. Bach „um desto williger“ aufgenommen, als er befähigt genug war, „um bey Aufführung der Musiken als erster Diskantist dienen zu können“. Hier übte er „neben den Schullectionen besonders die Musik“, genoß Bachs Unterricht „in den öffentlichen Stunden“ (!) und erhielt „auch noch besonders Anweisung ... im Clavierspielen“ von Wilhelm Friedemann Bach. „Unter der Aufsicht seiner vortreflichen Lehrmeister“ wagte er darüber hinaus erste Kompositionsversuche.

Ein „Trieb, die theatralische Musik näher kennenzulernen“, beendete den auf sechs Jahre veranschlagten Schulbesuch vorzeitig: Im Oktober 1733 verließen Nichelmann und ein Mitschüler heimlich die Schule, um nach Hamburg zu ge-

chelmans Bach-Kopien wie für die Kompositionsautographen nur sehr unklare bzw. falsche Zuweisungen. Bezeichnend für die Ähnlichkeit mancher Schriftformen mit denen C. P. E. Bachs ist, daß eine autographe jedoch unsignierte Es-Dur-Fantasia für Klavier von C. P. E. Bach sich in das Konvolut BB *Mus.ms.autogr.Nichelmann 1* verirrt hat und demgemäß von Döllmann (S. 65) einer – allerdings negativen – Beurteilung unterzogen wurde.

¹² Singulär in Am.B. sind an Originalen Nichelmans *Am.B.* 32 (BWV 42), 36 (BWV 91), 104 (BWV 64) und 106 (BWV 36). *Am.B.* 19 ist eine Abschrift nach *P 609*. Die Übernahme von BWV 16 und 180 war unnötig, da die Werke als *Am.B.* 102 (Kopie nach Bachs Autograph; vgl. hierzu besonders BJ 1968, S. 83, Anm. 17) bzw. 43/1 (Abschrift aus Breitkopfs Vertrieb) bereits vorlagen. Daß auch BWV 64 in einer Breitkopf-Kopie vorhanden war (*Am.B.* 44/11), war wohl übersehen worden.

¹³ Neudruck entsprechender Abschnitte vorgesehen für Dok III, Nr. 674. Die Dissertation von H. Döllmann, *Christoph Nichelmann (1717–1762), ein Musiker am Hofe Friedrichs des Großen*, Münster 1938, bietet nur wenige für uns brauchbare Ergänzungen.

hen. Hier gelang es dem Sechzehnjährigen, mit Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann und Johann Mattheson in Verbindung zu treten und seine musikalische Ausbildung weiter zu vervollkommen. Mit nur einjähriger Unterbrechung – Nichelmann weilte als Klavierlehrer auf einem Landgut bei Oldenburg – dauerte dieser Hamburger Aufenthalt bis Ende 1738. Über Treuenbrietzen reiste Nichelmann dann nach Berlin, arbeitete für ein Jahr als Sekretär eines Grafen, der ihn zeitweilig auf seine preußischen Güter mitnahm, und kehrte noch 1739 wieder nach Berlin zurück. Hier ließ er sich von Johann Joachim Quantz im Kontrapunkt nach Fux unterrichten, da er nach Quantz' Meinung „weder die erforderliche Richtigkeit im Setzen noch hinlängliche Uebung hätte“, und gewann für die Vokalkomposition die Unterstützung von Karl Heinrich Graun. Die vergebliche Suche nach einer festen Anstellung führte ihn im August 1744 erneut nach Hamburg in der Absicht, nach England oder Frankreich weiterzureisen, doch rief ihn ein Befehl des Preußenkönigs Friedrich II. einige Monate später nach Berlin zurück.

Am 16. 3. 1745 trat Nichelmann als Kammermusiker (zweiter Cembalist neben C. P. E. Bach) und Komponist in die Hofkapelle ein und wirkte hier bis Ende 1755. Nach der überraschend begehrten und genehmigten Entlassung aus den Diensten des Königs versuchte er erfolglos, außerhalb Berlins Fuß zu fassen,¹⁴ und mußte sich bis zu seinem Lebensende (20. 7. 1762) als Musiklehrer durchschlagen.

Unklar bleibt, welche Rolle Nichelmann in Berlin neben C. P. E. Bach zu spielen vermochte. Eine festumrissene Aufgabenstellung für den zweiten Cembalisten wurde anscheinend erst 1756 eingeführt; so sah sich Nichelmann offenbar auf diesem Gebiete ebenso in den Hintergrund gedrängt wie als Instrumentalkomponist durch Quantz, als Vokalkomponist durch K. H. Graun. Wenn eine 1755 anonym veröffentlichte Kritik an Nichelmans „Melodie nach ihrem Wesen“ wirklich aus der Feder des Bach-Sohnes stammt, wie eine ebenfalls 1755 gedruckte anonyme Replik vermutet, so könnte dies Nichelmans Ausscheiden aus der Hofkapelle mit verursacht haben.¹⁵ Überhaupt aber scheinen die Jahre nach 1750 – und nur sie kämen ja für eine Quellenüberlieferung von Werken J. S. Bachs über C. P. E. Bach an Nichelmann in Frage – nicht frei von krisenhaften Erschütterungen gewesen zu sein.

Der despotische Musikgeschmack des Preußenkönigs muß schon in dieser Zeit zu Konflikten geführt haben,¹⁶ deren Auswirkungen sich etwa in den Bewer-

¹⁴ Vgl. etwa den Döllmann nicht bekannten Brief Nichelmans vom 31. 3. 1756 an den Weissenfelder Organisten Johann Conrad Schwalbe (*Signale für die musikalische Welt*, Jg. 24, 1866, S. 634) mit dem Angebot von „Composition“ und „musikalischer Hand-Arbeit auf dem Clavier“. Vergeblich blieb auch eine am 2. 2. 1756 an Telemann gerichtete entsprechende Bitte (Erstdruck des Briefes in: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Ausgabe sämtlicher erreichbarer Briefe von und an Telemann*. Hrsg. von Hans Große und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972. Eine Photokopie des Nichelmann-Briefes verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. H. Große, Magdeburg).

¹⁵ Vgl. auch Döllmann, S. 18 ff.

¹⁶ Mancherlei Anekdoten ranken sich um das gespannte Verhältnis zwischen C. P. E. Bach

bungen C. P. E. Bachs um das Kantorat an St. Johannis in Zittau (1753) und um das Leipziger Thomaskantorat (August 1750, nach dem Tode J. S. Bachs, und Sommer 1755, nach dem Tode Gottlob Harrers) zeigen. Als charakteristisch kann aber auch C. P. E. Bachs in mehrfacher Hinsicht übertriebene Beschwerde im Frühjahr 1755 gelten, in der es heißt, er könne nicht mit 300 Talern auskommen und habe jährlich 600 Taler zugesetzt, Nichelmann und Agricola wären seine Schüler gewesen und bekämen 600 Taler, er bäte um Vermehrung seiner Bezüge oder um seine Entlassung.¹⁷ Bemerkenswert hieran ist, daß Nichelmans Biographie von diesem Schülerverhältnis nichts weiß oder es absichtlich unerwähnt läßt; vielleicht hatte C. P. E. Bach nach dem Weggang W. F. Bachs an die Dresdner Sophienkirche (Juni 1733) in Vertretung des Bruders Nichelmann Klavierunterricht erteilt, ohne daß mit dieser Annahme eine Ausbildung in den Jahren 1740 bis 1744 völlig ausgeschlossen werden soll. Ob die persönliche Sympathie des Königs oder aber künstlerische Leistungen maßgebend dafür waren, daß – laut Kapelletat 1754/55 – Nichelmann 500 Taler Gehalt bekam, C. P. E. Bach als der dienstältere Cembalist jedoch nur 300, entzieht sich leider unserer Kenntnis; zweifellos aber hat dieser Zustand die Beziehungen zwischen beiden Musikern ungünstig beeinflußt.¹⁸

Wenn dessen ungeachtet angenommen werden sollte, Nichelmann habe nach 1750 Werke J. S. Bachs vorwiegend nach Quellen aus dem Besitz C. P. E. Bachs kopiert, zur selben Zeit aber auch Zugang zum Handschriftenbesitz seines einstigen Lehrers W. F. Bach in Halle gehabt, so müßte sich diese Vermutung durch Beobachtungen an den obenerwähnten Kompositionsautographen Nichelmans stützen lassen. Hier ergibt sich folgendes.

Die früheste datierte Handschrift Nichelmans ist die einer Overtüre in B-Dur mit dem (wohl nicht eigenhändigen) Schlußvermerk „*Nichelmann 1737*“ (Ms. *Tbulemeier* 172).¹⁹ Es folgt ein „*Concerto con Cembali obligato*“ vom 8. Dezember 1740 (Am. B. 586), das wie die vorhergenannte Handschrift als

und Friedrich II. Eine der wichtigsten findet sich bezeichnenderweise in einer kurz nach der Französischen Revolution erschienenen Quelle (*Framery/Ginguenè, Encyclopédie Méthodique. Musique. Paris M.D.CC.XCI., S. 69*) und wird vom Autor M. Suard irrtümlich auf J. S. Bach bezogen: „*Vous croyez, que le roi aime la musique; non il n'aime que la flûte: & encore si vous croyez qu'il aime la flûte, vous vous trompez, il n'aime que sa flûte.*“

¹⁷ Nach H. Miesner, BJ 1937, S. 137–139.

¹⁸ Mit Beginn der Anstellung Carl Friedrich Christian Faschs wurden die Einkommensrelationen umgekehrt.

¹⁹ Auch hier findet sich schon die für nahezu alle Nichelmann-Partituren charakteristische Durchnummerierung von Pausentakten. Die Sammlung des Preußischen Staatsministers Friedrich Wilhelm von Thulemeier gelangte durch testamentarische Verfügung am 14. 8. 1811 in die Bibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasiums und befindet sich jetzt in BB; durch Kriegseinwirkung hat sie nennenswerte Verluste erlitten. Vgl. (Robert Eitner), *Thematischer Katalog der von Thulemeier'schen Musikalien-Sammlung*, Leipzig 1899 (Beilage zu MfM, Bd. 30, 1898, und 31, 1899).

Wasserzeichen das Amsterdamer Wappen²⁰ erkennen läßt – ebenso wie ein undatiertes unvollendetes Klavierkonzert G-Dur (*Am. B. 591*), dessen Schriftzüge der Niederschrift von 1737 nahestehen. In den übrigen datierten Handschriften der Berliner Zeit überwiegen Zittauer Wasserzeichen: Z mit Umschrift ZITTAU bzw. Gekrönter Doppeladler, Brustschild mit Z belegt (*Am. B. 520*, Cembalokonzert vom 4. 11. 1743, *Am. B. 519*, Cembalokonzert vom 8. 9. 1751, *Am. B. 588*, Cembalokonzert vom 30. 1. 1758); lediglich im spätesten datierten Werk (*Ms. Thulemeier 170*, Cembalokonzert vom 17. 8. 1759)²¹ fehlen derartige Merkmale. Eine Datierungshandhabe für die oben zusammengestellten Bach-Abschriften ergibt sich indirekt nur insofern, als trotz der unvollständigen Unterlagen als sicher gelten kann, daß weder das auf Nichelmanns Hamburger Jahre zu beziehende Amsterdamer Wappen noch die für Berlin charakteristischen Zittauer Zeichen dort vertreten sind.

Wenn Nichelmanns Schriftzüge innerhalb der datierten Autographen auch keine eindeutige Entwicklung erkennen lassen, so sind doch in den Bach-Abschriften zwei unterschiedliche Schriftstadien zu beobachten. Charakteristisch für das in der Tabelle mit „a“ bezeichnete ist ein senkrechter Abstrich im Violinschlüssel sowie ein gerader oder schräger Aufstrich am oberen Teil des c-Taktzeichens. Das Stadium „b“ ist durch das Fehlen des Abstrichs beim Violinschlüssel gekennzeichnet, sofern nicht in b-Tonarten das erste vorgezeichnete b jeweils mittels eines kurzen Abstrichs direkt aus dem Violinschlüssel herausgezogen wird. Der sonst auftretende Violinschlüssel ähnelt einem spiegelverkehrten S, während das c-Zeichen sich der aus den Autographen J. S. Bachs bekannten Form nähert. Dieses Stadium „b“ ist von 1737 an in den datierten Handschriften kontinuierlich zu verfolgen, während Belege für „a“ dort fehlen.

Da Nichelmann über diese Beobachtungen hinaus Quellen zur Abschrift benutzt hat, die sich nach 1750 teils im Besitz der Bach-Söhne, teils in dem der Leipziger Thomasschule befanden, gemäß den bisherigen Untersuchungen in den Kritischen Berichten der NBA auch Frühfassungen bzw. Lesarten ante correcturam überliefert (z. B. die „Kirnberger“-Fassung von BWV 36, vor dem 2. 12. 1731 anzusetzen, sowie BWV 91, Satz 5 und 6, vor der Fassung letzter Hand von 1744 bzw. später),²² bleibt unter Berücksichtigung der „Wanderjahre“ seit 1733 nur die eine Möglichkeit, die Kantatenabschriften und die Kopie der Motette BWV 229 in die Leipziger Jahre zu verlegen,²³ d. h. in den Zeitraum zwischen Oktober 1730 und Oktober 1733.

²⁰ Vgl. dessen Abbildung (Form von 1794) bei K. Th. Weiß, *Handbuch der Wasserzeichenkunde*, bearb. und hrsg. von W. Weiß, Leipzig 1962, S. 97. In *Am. B. 586* nur ein Bogen mit diesem Zeichen.

²¹ Dieses Werk ist irrtümlich auch C. P. E. Bach zugeschrieben worden, vgl. TBSt 2/3, Wq n. v. 33. Auch Wq n. v. 36 stammt von Nichelmann (autograph *Am. B. 521*). Vgl. H. Uldall, *Das Klavierkonzert der Berliner Schule*, Leipzig 1928 (*Sammlung musikwiss. Einzeldarstellungen*. 10), S. 67, außerdem Anm. 11.

²² Vgl. Dürr Chr. S. 77.

²³ Hervorgehoben sei, daß die krause Textschrift in den Kantaten und die regelmäßigeren

Gegen diese Datierung scheint zunächst die sehr versiert und ausgeschriebene wirkende Handschrift zu sprechen, die – wie etwa ein Vergleich mit der Fröhschrift W. F. Bachs zeigt – einem Dreizehn- bis Sechzehnjährigen kaum zuzutrauen sein sollte. Dem kann jedoch entgegengehalten werden, daß frühe Schriftzeugnisse etwa von C. P. E. Bach (1729),²⁴ Johann Andreas Kuhnau (1718)²⁵ oder Christian Gottlob Meißner (1723)²⁶ durchaus unkindlich wirken und nicht auf das tatsächliche Lebensalter von fünfzehn und sechzehn Jahren schließen lassen. Es kann auch vergleichsweise auf die Biographie des schon erwähnten Johann David Heinichen verwiesen werden, nach der Heinichen schon mit dreizehn Jahren „*allbereit an kleinen Ortben starcke Kirchen-Musiquen componiret, und selbst dirigiret*“ haben soll. Und schließlich ist auch Marpurgs Bericht von 1755 nochmals anzuführen, aus dem ja ersichtlich ist, daß Nichelmann um seiner musikalischen Weiterbildung willen die Leipziger Thomana besuchte und aus demselben Grunde dann den Schulbesuch vorzeitig abbrach, daß er mithin 1730 mit nicht geringen Vorkenntnissen nach Leipzig gekommen sein muß.

Akzeptiert man die Datierung der genannten Kopien in den Zeitraum 1730 bis 1733 – wobei das Schriftstadium „a“ wohl mit dem Schwerpunkt auf 1731 liegen müßte, während das Stadium „b“ etwa 1733 oder Ende 1732 anzusetzen wäre²⁷ –, so stellt sich die Frage nach dem Zweck der Anfertigung solcher Abschriften. Da sich aus der Überlieferung ergibt, daß die Handschriften nicht nur von Nichelmann geschrieben sind, sondern auch aus seinem Besitz stammen, wird man an Studienzwecke, nicht an Aufführungsabsichten zu denken ha-

Schriftzüge in dem in Anm. 14 genannten Brief an Telemann nur noch entfernte Ähnlichkeit aufweisen.

²⁴ Vgl. Dürr Chr., passim.

²⁵ Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Slg. Becker III.2.121. Eine Untersuchung der Leipziger Kuhnau-Hss. soll in einem späteren Beitrag erfolgen.

²⁶ Vgl. BJ 1968, S. 80 ff., und Dürr Chr., passim.

²⁷ Die frühesten Formen dürften in *Am.B.104* (BWV 64) vorliegen. Bedenken könnten angesichts der folgenden Bemerkung Schmieders aufkommen (BWV, S. XIII, Nr. 20): „Eine von Kirnbergers Hand stammende Abschrift der Kantate ... (BWV 180) ... (Mus.ms.Bach P 46) enthält quer durchgestrichen den Schluß eines Musikstückes und ein weiteres vollständiges Stückchen. Diese beiden, offenbar für Klavier bestimmten Sätze, namentlich der zweite, eine Art Arioso im Stile Carl Philipp Emanuel Bachs, weisen eher auf einen Kleinmeister der Jahrhundertmitte als auf Sebastian Bach als Komponisten hin.“ Es ist jedoch nicht zu erweisen, daß Nichelmanns Kompositionsskizzen in zeitlicher Nähe zur Anfertigung der Kantatenabschrift anzusetzen sind. Ähnliche Skizzen finden sich auch in *Ms.Thulemeier 173^{III-VI}* auf der letzten Seite der Sonate IV. Eine Identifizierung und Datierung der Skizzen wurde nicht versucht. Die Arbeit von Douglas Lee, *The Instrumental Works of Christoph Nichelmann: A Thematic Index (Detroit Studies in Music Bibliography. 19.)* war nicht erreichbar. Der inzwischen erschienene Aufsatz desselben Verfassers *Christoph Nichelmann and the early Clavier Concerto in Berlin*; in: *Musical Quarterly*, Vol. LVII, No. 4, Oct. 1971, S. 636–655, tangiert unsere Untersuchung nur unwesentlich (Identifizierung von *Ms. Thulemeier 270*).

ben.^{27a} Eine Ausnahme ist vielleicht für BWV 184 zu konstatieren, denn diese Kantate ist – möglicherweise auch infolge eines Zufalls – nicht in der Amalienbibliothek vertreten. Berücksichtigt man, daß Nichelmann in *P* 77 erst von der zweiten Seite an zu schreiben beginnt, so läßt sich annehmen, daß diese Kopie – die einzige, in der neben Nichelmann ein anderer Schreiber auftritt – eine Gemeinschaftsarbeit von zwei Thomasschülern darstellt,²⁸ im Auftrag J. S. Bachs angefertigt wurde und in dessen Besitz verblieb.

Weitere Schlußfolgerungen aus unserer Neudatierung können im folgenden nur angedeutet werden, da noch nicht für alle Werke Quellenuntersuchungen innerhalb der NBA vorliegen und diese hier nicht vorweggenommen werden sollen. Unklar bleibt vor allem, ob Nichelmanns Abschriften in direktem Zusammenhang stehen zu Wiederaufführungen der betreffenden Kantaten, an denen er als Chorsänger oder als Sopransolist teilgenommen haben könnte. Daß solche Wiederaufführungen im fraglichen Zeitraum nicht nur in keinem Falle ausgeschlossen sind, sondern sich mehrfach sogar exakt belegen lassen, muß zu denken geben. Nicht zu klären ist jedoch von hier aus, warum die bereits am 1. April 1731 wiederaufgeführte Kantate 42 in Nichelmanns späterer Schrift vorliegt. Immerhin ließe sich annehmen, daß Nichelmann sich erst nach einer weiteren Aufführung zur Abschrift entschlossen hätte. Auch bleibt ungewiß, ob etwa die Frühfassung von BWV 36 am 1. Advent 1730 nochmals erklang,²⁹ ehe Bach sie durch die endgültige Gestalt von 1731 ersetzte.

Bleibt so die Identifizierung und Datierung der Bach-Kopien Nichelmanns für die Kantatenüberlieferung von nur untergeordneter Bedeutung, so liefert der Schrifttyp „a“, der in *P* 609 auch in den zugehörigen Kopien der Triosonaten von Heinichen und Telemann zu finden ist, doch einen willkommenen Anhaltspunkt zur Datierung der Motette „Komm, Jesu, komm“. 1731 oder 1732 wird man jetzt deren Entstehung bzw. Wiederaufführung ansetzen können, ohne daß eine exakte Zuordnung zu einer bestimmten Trauerfeier damit möglich würde: Zu groß ist die Zahl allein derjenigen Standespersonen, die in dem fraglichen Zeitraum beerdigt worden sind und für die sich vorhergehende Beziehungen zu Bach dokumentarisch nachweisen lassen.³⁰ Genannt seien die Universitätslehrer Gottlieb Kortte (9. 4. 1731), Johann Schmid (3. 6. 1731) und Johann Burkhard Mencke (4. 4. 1732), der Theologe Justus Gotthard Rabener (27. 8. 1731), der Jurist Friedrich Heinrich Graff d. Ä. (3. 12. 1731) sowie die Kaufleute Georg Heinrich Bose (6. 10. 1731) und Peter Hohmann

^{27a} Dieser Annahme widerspricht allerdings die ebenfalls dem Typ „a“ zuzuweisende Stimmenabschrift von Vivaldis Violinkonzert B-Dur *P* 327 (*Ms. Thulemeier* 232; Wasserzeichen WELENAV). Diese im Hinblick auf BWV 980 besonders wichtige Hs. soll in einem späteren Beitrag eingehender behandelt werden.

²⁸ Ein eigentümlicher Parallelfall zu der in Anm. 12 genannten Hs. *Am.B.* 102 (BWV 16).

²⁹ Zum 1. Advent 1730 vgl. Dok II, S. 141 f. (Aufzeichnung des Thomasküsters Johann Christoph Rost).

³⁰ Zu den biographischen Bezügen vgl. Dok I und II sowie W. Neumann, *Eine Leipziger Bach-Gedenkstätte. Über die Beziehungen der Familien Bach und Bose*; in: BJ 1970, S. 19–31.

(6. 1. 1732). Verlockend wäre es freilich, den Text auf den im Alter von nahezu 82 Jahren verstorbenen hochverdienten Theologieprofessor und achtmaligen Rector magnificus Johann Schmid zu beziehen, doch muß dies bis auf weiteres offengelassen werden.

Zu fragen ist nunmehr, ob die oben erfaßten Abschriften von Vokalwerken den gesamten Bach-Besitz Nichelmanns repräsentieren. Dies ist schon angesichts des Notenanhangs der mehrfach erwähnten theoretischen Schrift von 1755 unwahrscheinlich. Dort ist nicht nur die Sopransolo(!)-Kantate BWV 84 mit ihrem originalen Beginn und einer dem Zeitgeschmack entsprechenden simplifizierten Fassung der Singstimme vertreten,³¹ sondern es werden auch die Sarabande der französischen Suite E-Dur, BWV 817, und die ersten Takte des Kyrie I aus der h-Moll-Messe³² zitiert. In Ermangelung entsprechender Abschriften läßt sich nicht sagen, ob Nichelmann – abweichend zum oben geschilderten Sachverhalt – hier etwa auf den Quellenbesitz C. P. E. Bachs zurückgreifen konnte, also zwischen 1751 und 1755 Zugang zu J. S. Bachs Originalhandschriften erhielt, oder ob die Bekanntschaft mit BWV 84 (entstanden 1727) und BWV 232¹ (entstanden vor dem 27. 7. 1733) ebenfalls auf seine Leipziger Jahre zurückgeht.

Über diese vagen Hinweise hinaus lassen sich jedoch noch drei Abschriften Bachscher Instrumentalkonzerte ermitteln, als deren Urheber Nichelmann ersichtlich wird. Die Tatsache, daß Eitners Katalog der Sammlung Thulemeier Bachs Cembalokonzert E-Dur, BWV 1053, in Entsprechung zum apokryphen Titel der Handschrift *Ms. Thulemeier 270* Nichelmann zuschreibt – der Irrtum wurde erst von Uldall (1926) aufgeklärt –, gab Anlaß, hier nach weiteren Spuren zu suchen.³³ Tatsächlich liegt in *Ms. 270* eine Reinschriftpartitur eines unbekanntenen Schreibers vor, doch mit den gleichen Schriftzügen, die wir in den Stimmen von Nichelmanns Cembalokonzert von 1759 (*Ms. Thulemeier 170*) vorfinden. Die vier Streicherstimmen hingegen – nicht mehr vorhanden ist eine *Cembalo-Concertato*-Stimme – lassen eindeutig die Schriftzüge Christoph Nichelmanns erkennen. Darüber hinaus konnte dessen Handschrift in einer Kopie des 5. Brandenburgischen Konzerts, BWV 1050, festgestellt werden, die mit der Titelaufschrift „*Ausgeschriebene Clavier-Concerte von allerley Autoren* [die beiden letzten Wörter durchgestrichen] *Job. Seb: und C. P. E. Bach*“ in Stimmen unter der Signatur *Ms. Thulemeier 3* vorliegt. Fast alles ist hier von einem unbekanntenen Schreiber kopiert, die erste Cembaloseite aber zeigt Nichelmanns Schriftzüge.

³¹ Vgl. H. H. Eggebrecht, *Scheibe gegen Bach – im Notenbeispiel*; in: *Das Musikleben*, Jg. 5 (1952), S. 106–108.

³² Eigentümlicherweise bringt Nichelmann in Takt 4 des Kyrie die Violastimme nicht in der spätesten Lesart, sondern in der 2. Korrekturschicht (vgl. NBA II/1, Kritischer Bericht, S. 238).

³³ Auf eine Aufzählung der mancherlei – teilweise unrichtigen – Ergänzungen, die Rudolf Jacobs, um die Jahrhundertmitte Lehrer am Joachimsthalschen Gymnasium und für die Bibliothek verantwortlich, auf den Titelseiten angebracht hat, soll hier verzichtet werden.

Auf die Berliner Zeit deuten die beiden schon oben in anderem Zusammenhang erwähnten Zittauer Wasserzeichen. Möglicherweise geht diese Abschrift auf die Widmungspartitur von 1721 zurück, die sich schon in den 1750er Jahren im Besitz Kirnbergers befunden haben kann.

Die Annahme eines gespannten Verhältnisses zwischen C. P. E. Bach und Nichelmann und die daraus gezogene Schlußfolgerung, daß Abschriften aus Nichelmanns Berliner Zeit nicht auf den Quellenbesitz des Bach-Sohnes zurückgehen, wird nun allerdings erschüttert durch eine weitere Konzertabschrift, die unter der Signatur *Ms. Thulemeier 4* das Cembalokonzert BWV 1052 überliefert – ursprünglich übrigens ohne Nennung eines Komponisten. Während die Streicherstimmen in der Partitur sowie die Auflagestimmen von Kopistenhand stammen, ist in der Cembalostimme der Partitur ebenso die Schrift Nichelmanns zu erkennen, wie in bestimmten Korrekturen der Streicherstimmen (Nachtrag fehlender Takte, Ausschreibung des Da-capo-Teils im 3. Satz).

Ein erstaunliches Bild aber bieten die ersten Seiten der Auflagestimme für das Cembalo: sie sind mit Streichungen, Überschreibungen, Änderungen und ähnlichen Eingriffen von der Hand Nichelmanns so stark angefüllt, daß man versucht ist, hier den Komponisten am Werke zu sehen und das lange Zeit umstrittene Konzert Nichelmann zuzuschreiben. In der Tat wäre es ohne die Kenntnis der vorhandenen Originalquellen (BB *Mus. ms. Bach P 234* und *St 350*) schwierig, hier zu einem anderen Schluß zu kommen. So aber hat es den Anschein, als habe zunächst eine Kopie der in einem Stimmensatz von der Hand C. P. E. Bachs (*St 350*) überlieferten Frühfassung vorgelegen, die dann von Nichelmann mittels umfangreicher Korrekturen in die bekannte Spätfassung übergeführt worden ist. Das Auftreten der schon mehrfach erwähnten Zittauer Wasserzeichen weist abermals auf die Berliner Jahre, so daß wiederum nach einer Deutung der Zusammenhänge gesucht werden muß.

Im Sinne unserer oben geäußerten Annahme scheint folgendes möglich: Nichelmann fußt entweder auf einer Abschrift aus seinen eigenen Leipziger Jahren – in dieser Zeit wäre die Niederschrift von C. P. E. Bachs Stimmensatz *St 350* denkbar –, oder die Stimmen befanden sich schon vor 1750 im Besitz des Bach-Sohnes und wurden in der vielleicht noch ungetrübten ersten Berliner Zeit von Nichelmann kopiert. Erst später stand diesem die Letztfassung zur Verfügung, wobei an eine Vermittlerrolle des seit 1741 in Berlin lebenden Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola (1720–1774) zu denken wäre. Daß dessen bald nach 1740 gefertigte Abschriften³⁴ der Konzerte BWV 1052 und 1053 (*Am. B. 62* und *63*) Nichelmann zur Verfügung gestanden haben könnten, wäre um so eher denkbar, als beide Musiker auch über ihre dienstlichen Obliegenheiten hinaus in Kontakt standen und Mitglieder des 1749 gegründeten sogenannten „Donnerstagsklubs“ waren.

Daß alle drei Bach-Konzerte in Partitur und Stimmen vorliegen – im Unterschied zu den „Studien“-Partituren der obengenannten Vokalwerke –, läßt in

³⁴ Vgl. BJ 1970, S. 52, 56, 64 (A. Dürr).

erfreulicher Weise an eine praktische Bach-Pflege in Berlin nach 1750 denken, wobei die Trennung Nichelmanns vom erstarrenden Musikleben des Hofes und seine zweifellos erfolgende erneute Hinwendung zu Kreisen der Kenner und Liebhaber, mit denen er schon vor seinem Eintritt in die Hofkapelle eng verbunden gewesen war, auch einen beachtenswerten soziologischen Aspekt der Bach-Pflege eröffnet.³⁵ Es war dies eine Zeit, in der Konzerte J. S. Bachs noch nicht als veraltet gegolten haben werden, in der noch Reste einer lebendigen Tradition existierten und in der noch nicht die Theoretikerstreitigkeiten zwischen Marpurg und Kirnberger das Bach-Bild zu überschatten begannen, eine Zeit auch, in der sich noch nicht eine wesentliche Komponente des Berliner Bach-Interesses in der Sammeltätigkeit J. Ph. Kirnbergers dokumentierte und erschöpfte – einer Sammeltätigkeit freilich, der wir die Bewahrung wesentlicher Teile der hier beschriebenen Handschriften verdanken.

³⁵ Die Frage, ob Teile der Thulemeier-Sammlung etwa aus dem Musikalienschatz der Hofkapelle Friedrichs II. stammen, könnte nur durch eine umfassende Untersuchung beantwortet werden. Vorerst möchten wir dies als unwahrscheinlich ansehen. Für Aufführungen außerhalb des Hofes kämen vor allem die 1749 gegründete „Musikübende Gesellschaft“ bzw. deren Vorläufer in Frage.

Zur Herkunft der kontrapunktischen Motive in J. S. Bachs „Orgelbüchlein“ (BWV 599 – 644)

Von Siegfried Vogelsänger (Soest)

Über das „Orgelbüchlein“ Bachs ist bereits viel geschrieben, über einige seiner Stücke mancherlei gerätselt und mitunter auch manch gewagte Deutung versucht worden. Besonders seit Albert Schweitzers Aussage, daß es „das Wörterbuch der Bachschen Tonsprache“ sei,¹ gibt es mehrere detaillierte Untersuchungen, die zugleich zeigen, von welch verschiedenen Ansatzpunkten man dabei ausgehen kann.

Findet man z. B. bei Hans Erwin Huggler² ausführliche Analysen unter Zuhilfenahme des Vokabulars der klassischen Harmonie- und Formenlehre, so bedient sich dagegen Ernst Arfken³ bei seinen Auslegungen der barocken Figurenlehre, dabei m. E. allerdings den Bogen häufig überspannend, wenn er Beziehungen zwischen den Orgelbüchlein-Chorälen einerseits und Bibel, Bekenntnisschriften und Dogmatik andererseits herzustellen sucht.

Doch gilt es bei allen Interpretieren als ausgemacht, daß „Bach zur Chormelodie ein Motiv kontrapunktieren (läßt), welches symbolhaft einen Hauptgedanken oder die Stimmung des Textes darstellt“.⁴

In den folgenden Ausführungen soll jedoch der Nachweis dafür erbracht werden, daß Bach die kontrapunktischen Motive eines Stückes häufiger aus dem jeweiligen c. f. selbst abgeleitet hat, als das bisher angenommen wurde.

Die Kompositionstechnik, Kontrapunkte zu einem c. f. aus seinem Material selbst zu gewinnen, ist allerdings nicht erst von Bach entwickelt worden, sondern findet sich sowohl bei seinen Zeitgenossen als auch bei Vertretern früherer Komponistengenerationen, wie Hans Luedtke⁵ und Fritz Dietrich⁶ in ihren einschlägigen Untersuchungen nachgewiesen haben. Eine Sonderstellung nimmt dabei Michael Praetorius ein, der im Titel seiner „Musae Sioniae“ IX von 1610 Chorsätze nennt, die auf „eine vom Autore erst erfundene Art“ komponiert sind.⁷ Damit meint er solche Choralbearbeitungen, in denen jeweils „eine Clausul mit dem Texte aus dem Choral genommen und dieselbe Contrapunctsweise zum gantzen Choral durch und durch geführt (wird)“.⁸ Hier

¹ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Wiesbaden 1957, S. 247.

² H. E. Huggler, *Johann Sebastian Bachs Orgelbüchlein*, Bern 1935.

³ E. Arfken, *Das Weimarer Orgelbüchlein Johann Sebastian Bachs*, Göttingen 1965.

⁴ A. E. Cherbuliez, *Johann Sebastian Bach – Sein Leben und sein Werk*, Frankfurt a. M. 1957, S. 81.

⁵ H. Luedtke, *Seb. Bachs Choralvorspiele*; in: BJ 1918, S. 1–96.

⁶ F. Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*; in: BJ 1929, S. 1–89.

⁷ M. Praetorius, *Musae Sioniae IX*, Neuausgabe, Wolfenbüttel 1929, S. V.

⁸ Ebenda, S. IX.

werden die begleitenden Motive also nicht mit den Zeilen fortlaufend verändert – wie das etwa in den c.-f.-gebundenen Kompositionen Samuel Scheidts die Regel ist –, sondern nur jeweils ein oder – seltener – zwei Zeilen aus dem c. f. entnommen und zu „beibehaltenen Kontrapunkten“ gemacht.

Wie die nähere Betrachtung der Praetorius-Sätze zeigt, folgt dabei die Wahl der jeweiligen c.-f.-Zeile offenbar nicht primär musikalischen, sondern textinhaltlichen Auswahlkriterien. Dabei kann jede Zeile eines Liedes – oder sogar nur ein Teil von ihr – Kontrapunkt werden, wenn darin eine nach Meinung des Komponisten wesentliche Textaussage enthalten ist. (Man untersuche daraufhin die Sätze zu „Nun komm, der Heiden Heiland“, „Gelobet seist du, Jesu Christ“, „Es ist das Heil uns kommen her“, „Vater unser im Himmelreich“, „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ u. ä. in den „Musae Sioniae“ V und IX).⁹

Diese Kompositionstechnik ist also grundverschieden von der „auf Motetten Art“, bei der jede Zeile eines c. f. durchimitiert wird, wengleich auch dort die Choralzeilen als „Wortsymbole“ (Luedtke) verstanden werden können. Hier will der Komponist „mehr, als nur dem Choral im mehrstimmigen Satz zu klingendem Leben zu verhelfen, er sieht nun seine Aufgabe darin, auf seine Art Exegese zu treiben“.¹⁰

Die Tatsache, daß auch in manchen Choralbearbeitungen des Orgelbüchleins die kontrapunktischen Motive nur jeweils aus einzelnen Zeilen des betreffenden c. f. abgeleitet sind, ist allerdings nicht völlig unbekannt. So findet sich z. B. bei Hermann Keller der Hinweis darauf, daß die Kontrapunkte zu „Helft mir Gottes Güte preisen“ (BWV 613), „Christum wir sollen loben schon“ (BWV 611) und „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ (BWV 635) Zitate der ersten Choralzeilen sind, woraus dann – wohl mit Recht – geschlossen werden darf, daß es der Sinn des jeweiligen Stückes sei, „unablässig Gottes Güte zu preisen“, „Christum zu loben“ oder „uns die Gebote fest einzuprägen“.¹¹

Selbst bei „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 632) oder „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 636) wird man Kellers Auffassung zustimmen können, nach der die Kontrapunkte aus dem „Kopf“ des c. f. abgeleitet sind, so daß die c.-f.-freien Stimmen ständig „Herr Jesu Christ“ oder „Vater unser“ deklamieren, ohne daß man sich jedoch nun – Bachs Verfahren vergrößernd – den Text fortlaufend unterlegt und mitgesprochen oder -gesungen denken müßte.

Eine ähnliche Bearbeitungsweise hat Luedtke auch bei einigen der „großen“ Choralvorspiele Bachs nachgewiesen, so bei „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 656) und „Valet will ich dir geben“ (BWV 736).¹² Im Zusammenhang

⁹ Ebenda, S. 88–90, 121, 128; *Musae Sioniae V*, Neuausgabe, Wolfenbüttel 1937, S. 114, 128.

¹⁰ A. Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius*, Berlin 1959, S. 23.

¹¹ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 156, 164.

¹² H. Luedtke, a.a.O., S. 60 ff.

mit den Untersuchungen Bachscher Kantaten hat Hermann Sirp dafür den Begriff der „choralmotivischen Bearbeitung“ eingeführt und verwendet ihn, „wenn aus einer Choralweise ein rhythmisch und melodisch selbständiges Motiv gewonnen wird“.¹³

Kann man also davon ausgehen, daß Bach im Orgelbüchlein kontrapunktisches Material aus einzelnen Zeilen des jeweiligen c. f. abgeleitet hat, dann ist allerdings nicht einzusehen, warum er nicht – ähnlich wie Praetorius – den Akzent auch auf andere als die ersten Zeilen gelegt haben sollte; denn daß der Skopus eines Chorals häufig nicht dort – nicht einmal immer in seiner ersten Strophe – zu finden ist, leuchtet unmittelbar ein. Gerade aber bei Bach ist es wichtig, „nicht nur auf den Sensus zu achten . . ., sondern auch auf den Skopus“.¹⁴

Diese spezielle Möglichkeit der Gewinnung kontrapunktischer Motive aus einem c. f. ist im Orgelbüchlein bisher wohl einzig darum unerkant geblieben, weil man sich allzusehr an den „Kopfzeilen“ der Choräle orientierte oder dort, wo das nicht gegeben schien, dem „poetischen Gedanken“ (Schweitzer) oder dem „objektiven Inhalt“ (Dietrich) des Textes nachspürte, aus denen man sich dann die Motive von Bach in „freier Auslegung“ oder „Abmalung“ des „charakteristischen Grundaffekts“ (Dietrich) geschaffen dachte. Auch Huggler kommt – trotz seiner detaillierten Analysen sämtlicher Orgelbüchlein-Choräle – zusammenfassend zu dem Ergebnis: „Es schälen sich also als Hauptprinzipien heraus: die geschlossene einheitliche Motivik, die auf ein oder zwei (meist) von der Chormelodie unabhängige Motive zurückgeht, und andererseits die charakteristische und eigenpersönliche Darstellung des Textgehaltes.“¹⁵

Solche Widersprüche zu dem tatsächlichen musikalischen Sachverhalt erklären sich nicht zuletzt aus der profilierten Gestalt der Kontrapunkte, so daß ihre Herkunft nicht immer sogleich zu erkennen ist. Darum wird es die Hauptaufgabe der folgenden Einzelanalysen sein, diese Abhängigkeiten aufzuzeigen und eine mögliche Deutung einzuleiten. Eine Hilfe beim Auffinden dieser Motivquellen im c. f. sind mitunter die charakteristischen Wendungen, die ihm Bach im Orgelbüchlein gegeben hat – manchmal auch das gesamte Satzbild einzelner Zeilen –, so daß häufig ein Blick auf jene Stellen genügt, um Bachs exegetischer Intention auf die Spur zu kommen.

Die Umkehrung dieser These – daß nämlich die kontrapunktischen Motive den c. f. beeinflußt hätten – ist m. E. nicht stichhaltig; denn Tatsache ist, daß der c. f. zunächst vorhanden war, so daß es naheliegt, daß er als Inspirationsquelle für die Erfindung der Motive gedient hat. Andernfalls ließen sich die Motive nicht so eindeutig als Verschlüsselungen der c.-f.-Teile nachweisen.

¹³ H. Sirp, *Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied*; in: BJ 1931, S. 2.

¹⁴ A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950, S. 75.

¹⁵ H. E. Huggler, a.a.O., S. 119.

Außerdem zeigen die Analysen, daß damit auch immer Hinweise auf bestimmte Texte verbunden sind, was gerade bei Bach kaum als Zufall zu werten ist.

Einzelanalysen

In „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ (BWV 599) verändert Bach den c. f. in der ersten und letzten Zeile (T. 1, 8). Denkt man sich den durch die Sechzehntelpause unterbrochenen Text von Zeile 1 fortgesetzt als nachdrückliche Bitte („Nun komm, nun komm“), dann ist damit wohl ein Hinweis auf Bachs Intention gegeben und die „Bedeutung“ der kontrapunktischen Motive klar.

Auch die Pause unterstreicht diese Bitte: Da sie nach dem ersten c.-f.-Ton einsetzt, kann sie kaum zur Respiration oder als Einsatzmarkierung gedacht sein, sondern einzig zur Hervorhebung der folgenden Figur. Dem entspricht, daß die Pause bereits bei den Musiktheoretikern des 16. Jahrhunderts einen Ausdruckswert besaß.¹⁶

Bei der Verwendung dieses Sechzehntelmotivs in den Mittelstimmen wird das „Komm“ jeweils durch die Aufwärtsbewegung hervorgehoben, während das Herabkommen mit der Abwärtsbewegung zwischen zwei Motiven verdeutlicht wird; dies geschieht besonders charakteristisch in der Katabasis der Tenorstimme (T. 3). Diese Bewegung wird im Verlauf des Satzes jedoch nicht zu einer „Figura corta“ – wie Arfken meint –, denn deren „aufweckender Ausdruck“ (Schmitz) kommt hier nicht zur Wirkung, weil das erste Sechzehntel zumeist an die vorhergehende Figur angebunden ist.

Durch diese Überbindungen entstehen aber auch nicht „zerrende Synkopen“ (Arfken), sondern es bildet sich immer erneut das auftaktige Hauptmotiv. Ebenso wenig kann hier m. E. von „klagenden und quälenden Bewegungen der Mittelstimmen“ die Rede sein,¹⁷ sondern hier wird durch die häufigen Halbtonschritte und den dichten harmonischen – z. T. fünfstimmigen – Satz das inständige Bitten unterstrichen.

Ähnliches gilt für die Baßstimme: Wenngleich auffällt, daß sie sich fast durchgehend in auftaktig punktiertem Rhythmus bewegt, so kann man sie doch nicht isoliert von den Oberstimmen betrachten und ihr einen französischen Overtürenrhythmus beilegen (Arfken), denn der müßte dann auch unter Dehnung der Punktierungen akzentuierter gespielt werden als die Oberstimmen; dadurch aber würde der Satz gespalten zwischen jene und den Baß. Vielmehr steht der Baß hier eindeutig im Komplementärrhythmus zu den Mittelstimmen, wie Arfken selbst bemerkt, jedoch im Widerspruch zu seiner folgenden Aussage: „Beide Rhythmen schließen sich gegenseitig aus, greifen aber ineinander“ (wie das?).¹⁸ Durch diese Komplementäranlage der Baßstimme ergibt sich allerdings eine rhythmische Verschiebung des Mo-

¹⁶ M. Ruhnke, *Das musiktheoretische Werk des Magisters Joachim Burmeister*, Kassel 1954, S. 166 ff.

¹⁷ E. Arfken, a.a.O., S. 46.

¹⁸ Ebenda, S. 47.

tivs, so daß es als „Umkehrung“ wirkt; damit aber wird gerade der Bitte Nachdruck verliehen (T. 3–9).

So gut sich also der Gedanke ausnehmen mag, das erste Stück des Orgelbüchleins sei eine Ouvertüre (Arfken), sowenig läßt sich das aus dem Notentext ableiten. Das mag auch der Beginn der letzten Zeile verdeutlichen (T. 7–8): Hier wirkt der abrupte Abbruch des dichten fünfstimmigen Satzes unmittelbar nach Beginn der Schlußzeile nicht wie ein Einzug, sondern eher wie ein „Einbruch“ und das einzig zurückbleibende dissonante „leere“ H im Baß eher wie ein Überraschtsein oder Erschrecken über die Tatsache, „daß Gott solch Geburt ihm bestellt“, wie Arfken selbst bemerkt.

Bei „*Gelobet seist du, Jesu Christ*“ (BWV 604) möchte man auf den ersten Blick Huggler zustimmen, der meint: „Entgegen dem Stil der meisten Choräle des Orgelbüchleins fehlt hier . . . die motivische Einheit der kontrapunktierenden Stimmen.“¹⁹ Geht man jedoch an die genaue Untersuchung, dann fällt auf, daß Baß und Mittelstimmen sich nicht nur „zum komplementären Sechzehntelrhythmus ergänzen, wodurch eine gleichmäßige Grundbewegung durch das ganze Stück zieht“,²⁰ sondern auch aus dem gleichen Material stammen, nämlich aus der zweiten Choralzeile („daß du Mensch geboren bist“).

Das zeigt der Beginn der Altstimme auf den ersten Blick, denn sie zitiert den c. f. wörtlich in Bachs Fassung (T. 4); ihr folgt im Komplementärrhythmus der Tenor mit dem gleichen Motiv. Diese Motivik behalten beide Stimmen während des ganzen Satzes unverändert bei, z. T. auch im Komplementärrhythmus zum c. f. (T. 1, 3, 5, 8).

Analysiert man die Baßfigur auf ihren Kern hin, so schält sich der zweite Teil von Zeile 2 heraus; dieser Orgelchoral wird also von Mittelstimmen und Baß noch unter den ersten, lang ausgehaltenen c.-f.-Tönen mit dem Zitat der gesamten Zeile eröffnet. Im weiteren Verlauf des Satzes zitiert der Baß ebenfalls den Beginn der zweiten Zeile, in T. 3 sogar gemeinsam mit dem Sopran in einer Imitation des Einsatzes von Alt und Tenor in T. 1, wodurch die Analyse der Baßfigur ihre Bestätigung erfährt.

Bei der Analyse des Orgelchorals „*Der Tag, der ist so freudenreich*“ (BWV 605) fällt zunächst auf, daß Bach hier nicht die bekannte oder die seinem Chorsatz BWV 294 zugrunde liegende c.-f.-Fassung verwendet, sondern eine relativ schlichte. Bei der weiteren Analyse stellt sich heraus, daß der Text „*Der Tag, der ist so freudenreich*“ hier nicht unterlegt werden kann, denn dann müßte der Auftakt zu T. 4 und der – von Bach gedehnte und rhythmisch verschobene – Beginn von Zeile 7 (T. 11) wegfallen, weil dafür im Text keine Silben vorhanden sind. Das trifft eigentlich auch für den Auftakt zur letzten Zeile zu (T. 17); dafür hat Bach jedoch in dem obengenannten Chorsatz eine persönliche Lösung gefunden, die er auch im Orgelbüchlein verwendet, und zwar gleich noch an drei weiteren Stellen des Stückes (T. 4, 7, 15). Läßt sich also Strophe 1 des Liedes hier nicht ohne weiteres unterlegen, geht man aber

¹⁹ H. E. Huggler, a.a.O., S. 18.

²⁰ Ebenda, S. 19.

dennoch von der Annahme aus, daß Bach einen bestimmten Text gemeint – und nicht nur das „Genrebildchen“ eines „freudenreichen Tages“ (Keller) gemalt – habe, dann muß man nach einer anderen Strophe suchen, die hier zwanglos unterlegt werden kann; dies ist die zweite:

Ein Kindelein so löblich ist uns geboren heute
 von einer Jungfrau säuberlich, zu Trost uns armen Leuten.
 Wär uns das Kindelein nicht geboren, so wärn wir allzumal verlorn;
 das Heil ist unser aller.
 Ei, du süßer Jesu Christ, der du Mensch geboren bist:
 Behüt uns vor der Hölle!

An diesem Text muß sich also die weitere Interpretation ausrichten, wenn sie Bachs „Inventionen“ näherkommen will; gleichzeitig aber muß sie Beweismaterial für diese zunächst hypothetische Feststellung sammeln. Darum soll hier auch nicht weiter auf Arfken's Deutung eingegangen werden, da ihr die erste Strophe zugrunde liegt.

Dieser Versuch, eine andere als die von Bach im Titel angegebene Strophe heranzuziehen und zu unterlegen, mutet auf den ersten Blick gewagt und unhaltbar an. Eine Begründung und Legitimation für ein solches Verfahren hat aber bereits Luedtke gegeben, der an den „Schüblerschen Chorälen“ nachzuweisen sucht, „daß die Titel der Bachschen Choralwerke für Orgel nur die gebräuchliche Melodie, den bearbeiteten Cantus firmus anzeigen, nicht aber, welche Textstrophe als tondichterischer Vorwurf gedacht ist. . . So sind denn starke Zweifel gerechtfertigt, ob Bachs äußere Angaben stets die tatsächliche liturgische Verwendung und Textunterlage anzeigen, und die musikalische Analyse hat frei von vorgefaßter Regel in zwei Richtungen ihren Blick zu schärfen: Die liturgische Verwendung sucht sie aus dem Geist der Form herzuleiten, die Textwahl sucht sie aus den individuellen Zügen der einzelnen Kompositionen zu erkennen“.²¹

Für die Wahrscheinlichkeit, daß Bach Strophe 2 vertont hat, spricht sogleich die folgende Tatsache: Unterlegt man dem c. f. diesen Text, dann fallen auf die obengenannten charakteristischen Veränderungen des c. f. textverwandte Stellen, von denen nur die Wiederholung und die Schlußzeile abweichen:

„ist uns geboren heute“; (||: „zu Trost uns armen Leuten“ :||); „wär uns das Kindelein nicht geboren“; „der du Mensch geboren bist“; „Behüt uns vor der Hölle“.

Für die Vermutung, daß Bach diese Textzeilen bewußt ins Auge gefaßt und darum einheitlich variiert hat, spricht die Tatsache, daß er ähnliche Varianten des c. f. bei musikalisch gleichen oder verwandten Stellen unterläßt (T. 2, 9) und auch auf die Möglichkeit verzichtet, Durchgangstöne und Verzierungen anzubringen (T. 11, 12, 14), an denen sonst zahlreiche seiner Chorsätze und seiner Choralbearbeitungen mit getrennt zu spielendem c. f. reich sind.

²¹ H. Luedtke, a.a.O., S. 7.

Auf Grund der obengenannten charakteristischen Wendungen gerät der c. f. in eine starke Spannung zwischen Mixolydisch und Dur, und zwar so, daß die mixolydische Wendung immer abwärts weist und die Dur-Wendung immer aufwärts. In diese Spannung werden auch Mittelstimmen und Baß hineingezogen, wobei durch Verwendung der mixolydischen Septime als Dominantseptime der umgedeuteten Tonika ein starkes Gefälle zur Subdominante hin entsteht, das sich bis in die Mittelstimmen im Schlußtakt hinein auswirkt.

Dieses Gefälle steht in engem Zusammenhang mit der Katabasis des Basses. Diese Figur „ist ein harmonischer Periodus, wodurch etwas niedriges, gering- und verächtliches vorgestellt wird, z. E. Er ist hinunter gefahren. Ich bin sehr gedemüthiget u. d. g.“²² Es bedarf wohl kaum einer näheren Erläuterung, daß sich daraus eine Analogie zu dem obengenannten Text in Bachs charakteristischer Vertonung ableiten und somit eine enge Beziehung zwischen jenen c.-f.-Zeilen und dem Baß nachweisen läßt; diese Verbindung wird noch unterstrichen durch die auch im Baß wiederholt vorkommende mixolydische Septime (T. 6, 8, 9, 15).

Die niederfahrende Bewegung der Katabasis wirkt sich auch auf die Zeilenschlüsse des gesamten Satzes aus: Unter den obengenannten bedeutsamen c.-f.-Zeilen wird sie zum doppelten Quintfall (T. 4, 5, 7, 16) und in der letzten Zeile zum abwärts gerichteten Dreiklang; dort wirkt sie außerdem wie eine doppelte Imitation des c. f. (T. 17–19).

Dieser letzte Teil des Satzes verdient noch weitere Beachtung, weil sein Beginn in T. 13 mit einer überraschenden Wendung gegen die beiden ersten Teile abgesetzt wird; eine Erklärung dafür könnte die beginnende Anrede sein („Ei du süßer Jesu Christ“). Dieser „Effekt“ wiederholt sich im Schlußtakt zwischen den Schlußtönen von Sopran und Baß mit einem Tritonus-Vorhalt der Mittelstimmen. Der Kernsatz dieser Anrede („der du Mensch geboren bist“) wird gleichfalls hervorgehoben dadurch, daß alle Stimmen die charakteristische mixolydische Wendung des c. f. imitieren. Diese Tatsachen unterstützen ebenfalls die Annahme, daß Strophe 2 gemeint sei.

Bei der Analyse der Mittelstimmen fällt zunächst auf, daß sich beide – ähnlich wie in „Gelobet seist du, Jesus Christ“ – komplementärrhythmisch ergänzen, dabei jedoch im Unterschied zu jener Bearbeitung eine genau halbtaktig ostinat wiederkehrende Figur bilden. Diese setzt sich aus zwei Motiven zusammen, die vom Alt und Tenor getrennt vorgetragen und nur gelegentlich variiert werden; dabei zieht der Tenor zu Beginn des Mittelteils zweimal die gesamte Figur an sich (T. 6, 8), und der Alt beschließt diesen Teil auf die gleiche Weise (T. 13).

Auf den engen motivischen Zusammenhang zwischen Sopran und Tenor hat bereits Huggler hingewiesen.²³ Dieser besteht zunächst in rhythmischer Hinsicht: Der Tenor hat als ostinate Figur genau die Wendung, die Bach dem c.

²² J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 148.

²³ H. E. Huggler, a.a.O., S. 22.

f. an den wiederholt zitierten Stellen (T. 4, 7, 15, 18) gegeben hat, läßt aber an eben diesen Stellen dem c. f. den Vortritt durch Verzicht auf die Punktierung; nur in T. 18 geht er in einer sextparallelen Climax mit ihm konform. Parallelstellen dazu sind der Beginn von Zeile 6 (T. 8), in der Alt und Tenor diese Figur ausführen und der Schluß von Teil 1 in T. 5.

Darüber hinaus aber nimmt der Tenor auch noch die charakteristische melodische Form dieser Zeilen auf (T. 3, 9, 13, 14, 15). Das gilt auch für solche Stellen, an denen er den Sopran nicht wörtlich zitiert, sondern lediglich dadurch imitiert, daß er sich diatonisch im Terz- oder Quartraum bewegt, mitunter nur in einer Richtung, dabei das Vorbild auch umkehrend. So bleibt hier kaum eine Note, die sich nicht aus dem c. f. ableiten läßt.

Bei der Analyse der Altstimme fällt als Abweichung vom allgemeinen Satzbild zunächst die obengenannte Variante in T. 5 auf; reduziert man sie auf ihren melodischen Kern, dann tritt dabei Zeile 5 hervor („wär uns das Kindlein nicht geboren“). Dazu finden sich zwei Parallelstellen, die den Zufall abschließen, in T. 14–15 – hier sogar mit der charakteristischen mixolydischen Wendung – und in T. 3 ff., letztere allerdings als eine nicht so überzeugende Variante.

Darüber hinaus hat der Alt vor allem die rhythmische Figur aus Hauptnote und unterer Nebennote in Zweiunddreißigsteln und abschließender Achtelnote. Für sie bietet Bachs c. f. keine Quelle; sie kommt aber in der bekannten c.-f.-Fassung in Zeile 1 und 8 vor auf „löblich“ und „Jesu Christ“. Ergänzt man diese Altfigur mit der darunter befindlichen Tenorfigur, dann entsteht daraus die gesamte Schlußfloskel dieser Zeilen; dabei ist die den Text berücksichtigende Notation Vorbild für die Stimmverteilung. Beide Stimmen ergeben außerdem in ihrer Bewegung miteinander das „Kindelwiegen“, denn der Akzent des ostinaten Mittelstimmen-Motivs fällt immer auf die erste Hälfte der Zweiunddreißigstelfigur. Der Bewegungsvorgang ist also denkbar plastisch: Er entspricht genau dem Schwunggeben und Zurückschwingen einer Wiege.

Bei zwei weiteren Weihnachtschorälen, die sich wiederum in der Satzanlage gleichen, hat Bach ebenfalls die kontrapunktischen Motive aus dem jeweiligen c. f. abgeleitet; es sind die Bearbeitungen zu „Gottes Sohn ist kommen“ und „In dulci jubilo“. Beiden ist gemeinsam, daß in ihnen der c. f. im Kanon zwischen Sopran und einem im Pedal zu spielenden Tenor durchgeführt wird; beide sind im Dreihalbetakt notiert (Bach hat also „Gottes Sohn ist kommen“ vom *tactus imperfectus* in den *tactus perfectus* versetzt); der c. f. verläuft in beiden in Ganzen und Halben mit einigen Vierteldurchgängen, zu dem die bewegten Mittelstimmen in Vierteln und Achteln bzw. Achteltriolen kontrastieren.

Bei „*Gottes Sohn ist kommen*“ (BWV 600) fällt sogleich auf, daß Alt und Baß jeweils in einer eigenen, an keiner Stelle unterbrochenen Bewegung verlaufen, und zwar der Alt in Achteln und der Baß in Vierteln. Der Baß beginnt sofort mit dem Zitat der ersten c.-f.-Zeile („Gottes Sohn ist kommen“) – daß sie tatsächlich gemeint ist, erkennt man an der lydischen Quarte b/e –,

über welcher der Alt – ebenfalls in B-Dur – mit einem eigenen Motiv einsetzt, so daß hier wiederum die Subdominante eine besondere Betonung erfährt (der Alt geht übrigens auf dem fünften und sechsten Viertel von T. 1 mit dem Sopran in Quintparallelen).

Die Baßfigur wird jedoch sofort im Sinne des Textes „Kommen hier auf diese Erden“ umgedeutet – musikalisch ausgeführt als Umkehrung, bekräftigt durch abschließende abwärts gerichtete Intervalle – und in dieser Form ganztaktig sequenziert. Diese Figur beherrscht den Baß fast ausschließlich; nur an zwei Stellen wird daraus eine diatonisch absteigende Tonleiter. Hier verdient besonders T. 9–10 Beachtung, denn dort erreicht der Baß in einem Dezimengang den Tiefpunkt C, der in T. 11–12 noch einmal bekräftigt wird durch den Septfall C/D; der Text an dieser Stelle heißt „hier auf diese Erden“.

Diesen Satz greift auch der Alt auf und zitiert ihn gleich zu Beginn in Form der verschlüsselten dritten c.-f.-Zeile. Diese Figur behält er das ganze Stück hindurch bei, z. T. in Varianten und mit angehängten Sequenzen.

Bei der Textunterlegung unter „*In dulci júbilo*“ (BWV 608) zeigt sich, daß Bach – ähnlich wie in seinem Chorsatz (BWV 368) – die Wörter „Wonne“, „Sonne“ und „O“ durch Verzierungen hervorhebt. Dies gilt besonders für das letzte „O“ des Soprans in T. 31, das gleich noch zweimal nach Art des Jubilus in T. 27 sequenziert wird. Diese Verzierungen des c. f. sind wiederum Hinweise auf die Herkunft der Kontrapunkte der Mittelstimmen: sie sind die Verschlüsselung der dritten bzw. sechsten Zeile in T. 9 bzw. 17 („unsers Herzens Wonne“, „und leuchtet als die Sonne“); diese Figur wird zunächst kanonisch im Alt und Baß durchgeführt.

Von T. 25 an erfolgt jedoch eine Trennung dieser beiden Stimmen: Während der Baß die Figur mit geringfügigen Varianten beibehält und am Taktbeginn von T. 27–29 jeweils den Tenor-c.-f. unterstreicht, schließt sich der Alt dem Sopran an und imitiert dabei wiederholt dessen „O“-Jubilus (T. 25, 27, 31). Auf diese Weise läuft der Satz von T. 25–32 in zwei Ebenen ab: Während Sopran und Tenor die letzte Choralzeile vortragen und dabei wiederholt vom Alt unterstützt werden, schlägt der Baß durch Beibehaltung der Anfangsfigur die Brücke zwischen dem ersten Teil des Satzes und dem Nachspiel.

In diesem Nachspiel (T. 33–37) greifen Sopran und Alt zunächst die Figur des Basses auf (der Sopran wird hier also ebenfalls zum Kontrapunkt über dem Halteton des Tenors); in sie aber wird hineinverflochten der O-Jubilus in der Umkehrung (Alt T. 34, 36, Baß T. 36). So erfährt der Schluß nicht nur eine Beruhigung durch das abwärts schwebende Triolenmotiv – zunächst wieder mit subdominantischer Wirkung (T. 33–35) –, sondern auch eine starke Konzentration durch dessen Verknüpfung mit dem rhythmisch querständigen Viertelmotiv; diese Wirkung ist bereits durch die rhythmischen Kadenzierungen in T. 16–17 und 29–32 (Alt und Baß) vorbereitet.

Einer Reihe von Choralbearbeitungen über österliche Lieder liegt eine verwandte Motivik zugrunde; auch sie läßt sich aus dem jeweiligen c. f. ableiten. In „*Erstanden ist der heilige Christ*“ (BWV 628) beginnen die Mittelstimmen mit einem Aufwärtsmotiv, das im Verlauf des Satzes auch umgekehrt wird

und gelegentlich in Viertelbewegungen vorkommt (Alt T. 1, 10). Von diesem Motiv ist die Tenorstimme am eindeutigsten geprägt; sie verwendet es im Verlauf des Satzes im Umfang von über zwei Oktaven, und Schweitzers Terminus „Auferstehungsmotiv“ dafür ist gewiß nicht abwegig.

Dem widerspricht aber nicht, daß sich für dieses Motiv eine Vorlage im „Halleluja“ des Liedes findet, und zwar sowohl in der auf- als auch in der absteigenden Form (T. 4–8, 12–14), so daß die absteigende Figur nicht nur als „bewegungsausgleichend“ (Huggler) zu interpretieren ist. Diese c.-f.-Fassung erreicht Bach dadurch, daß er die Terzsprünge der Melodie ausfüllt; außerdem betont er die Aufwärtsbewegung, indem er in das letzte Halleluja ein h einfügt (T. 15).

Die Aufwärtsbewegung der Kontrapunkte wirkt in T. 3–4 und 12–13 wie eine Vorimitation des c. f.; von der Abwärtsbewegung ist insbesondere die letzte Zeile geprägt: Nach zwei parallelen Abgängen von Alt und Tenor (T. 15 bis 16) beschließt der Tenor den Satz mit einer weiteren Sequenz und bleibt allein auf dem D zurück, ein im Orgelbüchlein einmaliger Fall.

Die Baßfigur in ihrem regelmäßigen Ablauf von auftaktigen Quartern oder Quinten kann als Rahmenintervall des Mittelstimmenmotivs gedeutet werden; sie betont mit diesen offenen Sprüngen ebenfalls den Auferstehungsgedanken.

Dieser Satz mutet fast wie eine Vorstudie an zu „Heut triumphieret Gottes Sohn“ (BWV 630), dessen Satzbild bereits durch die $3/2$ -Notierung eine Verwandtschaft verrät. Doch ist dies nicht das einzige Merkmal: Beide Lieder gleichen sich auch im Aufbau durch die doppelten „Halleluja“-Rufe an den Zeilenschlüssen, die zudem melodisch fast identisch sind. Bachs Bearbeitung setzt offensichtlich wiederum an diesem „Halleluja“ an und leitet daraus das Motiv der Mittelstimmen ab; auch die Vorimitationen dieser Zeilen kommen hier wieder vor (T. 8, 20). Diese Mittelstimmenbewegung wird vom Baß in der ersten Hälfte seiner drei Takte umfassenden Figur vorwiegend in Quint- und Quartschritten kontrapunktiert; diese können wiederum als Rahmenintervall des diatonischen Motivs verstanden werden.

In der zweiten Hälfte der Baßfigur, die jeweils mit den Zeilenschlüssen zusammenfällt, greift auch die Achtelbewegung der Mittelstimmen auf sie über; sie wird hier jedoch zu einer charakteristischen Figur, die Schweitzer als das alttestamentliche Bild des Keltertretens interpretiert,²⁴ während Keller sie aus der Baßstimme eines „schlichten vierstimmigen Chorsatzes“ entstanden denkt („wie ein Bildhauer aus einem Block seine Gestalten durch Wegnehmen herausmeißelt“).²⁵

Wenn die eingangs geäußerte Vermutung richtig ist, daß Bach mit Verdichtungen des Satzbildes auch auf bestimmte Textzeilen aufmerksam machen will, dann trifft das hier besonders für das abschließende „Halleluja“ zu: Es wird

²⁴ A. Schweitzer, a.a.O., S. 431.

²⁵ H. Keller, a.a.O., S. 150.

zunächst dadurch hervorgehoben, daß der Baß die Achtelfigur um die Hälfte verlängert (T. 22–23); aber damit nicht genug, wird sie unter dem Schlußton des c. f. noch einmal aufgegriffen und nach einem einleitenden Oktavsprung viermal im Umfang von insgesamt rund zwei Oktaven sequenziert.

In diese Bewegung werden auch die Mittelstimmen hineingezogen: Sie kontrapunktieren den Baß in punktiertem Rhythmus, gehen dann über dem Orgelpunkt in einen Komplementärrhythmus über und steigern durch einen zweiten Tenor, der die Baßfigur aufgreift, den Schluß zur Fünfstimmigkeit. Über diesem dichten Gewebe klingt das d" des Soprans mit seinen Repetitionen wie eine Fanfare; diese Töne sind dem c. f. von Bach angefügt worden und dürfen wohl als eine Wiederholung des letzten „Halleluja“-Rufes verstanden werden.

Die Satzanlage zu „*Erschienen ist der herrliche Tag*“ (BWV 629) ist kanonisch gearbeitet. Möglicherweise wird hier der Einfluß Johann Gottfried Walthers wirksam; denn es ist bekannt, daß Bach „mit dem Vetter in fliegenden Blättern, gewissermaßen in Billett- und Briefform Kanons austauschte, und wir sehen, daß er in seinen Orgelkompositionen während der Weimarer Zeit immer schwierigere kontrapunktische Probleme aufsucht“.²⁶

Bach verteilt diesen c.-f.-Kanon auf Sopran und Baß und gibt den Mittelstimmen ein eigenes Motiv, das den ganzen Satz beherrscht. Es ist geprägt vom „aufweckenden“ Rhythmus der *Corta* in auf- und absteigender Form; dabei bewegen sich die Mittelstimmen sowohl in parallelen Terzen und Sexten als auch in Gegenbewegung zueinander, dies vor allem an den Zeilenschlüssen.

Die Ableitung dieses Motivs aus dem c. f. ist nicht so eindeutig zu bestimmen wie in den beiden vorhergehenden Bearbeitungen. Geht man hier von dem Schluß-„Halleluja“ aus, dann könnte das Motiv dessen Umkehrung zu einem Auferstehungssymbol sein. Eine andere Möglichkeit besteht darin, das Motiv als diatonische Ausfüllung des Quintsprunges zu Beginn des Liedes zu sehen; doch ergäbe das keine spezifische Aussage, es sei denn, man wollte die Quinte als „sieghaftes“ Intervall bezeichnen.

Die Lösung liegt aber vermutlich im Schluß von Zeile 3, denn dort wird die Wendung auf „triumphiert“ vom Baß variiert (T. 12); das ist genau der Rhythmus des Mittelstimmenmotivs in der Vergrößerung. Diese Interpretation bekommt Nachdruck durch Kellers Hinweis, es handle sich bei der Bewegung dieses Satzes um einen „triumphierenden Rhythmus“.²⁷

In „*Christ lag in Todes Banden*“ (BWV 625) kommt der Kontrapunkt vornehmlich in der absteigenden Form vor und geht durch alle Stimmen, ist aber im Tenor und Baß am reinsten vertreten. Auf der Suche nach Bachs interpretatorischen Intentionen stößt man u. a. auf die Verzierungen des c. f. in T. 7; sie fällt auf die Zeile „Gott loben und ihm dankbar sein“. Dabei wird der c. f. noch dadurch hervorgehoben, daß Alt und Tenor ein bis zwei Oktaven unter ihm in Gegenbewegung verklingen, während der Baß zunächst pausiert

²⁶ H. Kretschmar, *Bach-Kolleg*, Leipzig 1922, S. 46.

²⁷ H. Keller, a.a.O., S. 162.

(hier zum einzigen Male über eine Viertelpause lang) und dann den c. f. imitiert. Diese Baßfigur setzt sich sogleich in einer Aufwärtsbewegung fort, und zwar in einem Passus duriusculus, der nach Christoph Bernhard²³ ein Hinweis auf das Kreuz ist.

Doch kann man das Hauptmotiv des Satzes auch als Umformung des „Halleluja“ verstehen (T. 12–13). Für diese Möglichkeit spricht die Schlußsteigerung ab T. 11 mit der Vorimitation im Alt, der Einführung eines neuen Motivs in den Mittelstimmen, der Schlußbestätigung im Tenor und der Vergrößerung des Hauptmotivs im Baß.

Die drei Bearbeitungen zu „Christ ist erstanden“ (BWV 627) sind noch einmal ein eindeutiger Hinweis darauf, daß den Orgelbüchlein-Chorälen ein bestimmter Text zugrunde liegt, denn Bach hat dieses Lied durchkomponiert, was kaum unabhängig von seinem Text zu interpretieren sein wird.

Der Kontrapunkt zu Strophe 1 ist am eindeutigsten im Baß vertreten; er ist abgeleitet aus der zweiten c.-f.-Zeile („von der Marter alle“). Bemerkenswert ist jedoch, daß diese Zeile mit der vierten („Christ will unser Trost sein“) fast identisch ist und von Bach auch wörtlich wie jene vertont wird; sie kann also ebenfalls gemeint sein. Dieser Kontrapunkt betont mit dem synkopischen Einsatz und dem triumphierenden Rhythmus der Figura corta den Auferstehungsgedanken, der sich auch in den über vierzig Leittonwendungen widerspiegeln mag; diese stammen ebenfalls aus Bachs c.-f.-Fassung, wie der Beginn der ersten Zeile zeigt.

Zu beachten sind sodann die Halbe-Pausen im Pedal: Die erste setzt nach der ersten Zeile ein (T. 3), die zweite folgt auf die dritte Zeile (T. 11); dagegen wird der Übergang von der zweiten zur dritten Zeile und von der vierten zum „Kyrieleis“ durch das Pedal überbrückt (in T. 15 sogar durch die besonders spannungsvolle D- $\frac{5}{2}$ -Wendung). Das ergibt eine asymmetrische Dreiteilung von Strophe 1: Zeile 1 steht mit der Überschrift für sich; dann folgen Zeile 2–3 und Zeile 4 mit dem „Kyrieleis“ als zwei zu Beginn identische Teile.

Das kontrapunktische Motiv von Strophe 2 „Wär er nicht erstanden“ wirkt auf den ersten Blick lediglich als Variante zu dem von Strophe 1. Das mag damit zusammenhängen, daß es aus der gleichen c.-f.-Zeile abgeleitet ist; so stellt sich hier also die gleiche Frage nach dem Text („so wär die Welt vergangen“ oder „so lobn wir den Vater Jesu Christ“).

In dieser Bearbeitung setzt sich von Anfang an eine gleichmäßiger fließende Bewegung durch, denn während das Motiv in Strophe 1 aus zwei halbtaktigen Synkopenfiguren besteht, ist hier die zweite Hälfte eine beruhigende Fortspinnung der ersten. Dieses Motiv beginnt zunächst in halbtaktigem Abstand zwischen Mittelstimmen und Baß. Dadurch entsteht eine komplementärrhythmische Wendung mit halbtaktiger Wiederkehr, die im ersten Teil des Satzes

²³ J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 77.

nur an zwei Stellen überspielt wird (T. 6, 7, 9). In T. 7 führt das zu einer Steigerung im Alt (wobei man geneigt ist, dem punktierten „cis“ einen Praller zu geben); hier ist also eine erste Zäsur des Satzes zu sehen, die mit der des Textes korrespondiert. In T. 9 kündigt sich bereits eine durchlaufende Bewegung an; darüber hinaus vereinigen sich mit Beginn dieses zweiten Teiles häufig zwei Stimmen zu dem Hauptmotiv, mitunter sogar in wechselnder Kombination (T. 10–11). Der Schluß dieser Zeile erfährt noch eine besondere Betonung durch eine ganztaktige Pause im Pedal; „damit rückt die Stelle, welcher das Wort ‚auferstanden‘ zugrunde liegt, für einen Takt in hellere Klangregionen, was möglicherweise als eine bewußte symbolische Ausdeutung aufzufassen ist“.²⁹

Mit der Pedalpause in T. 12 beginnt in den Oberstimmen eine durchlaufende Sechzehntelkette, die zunächst während des Textes „so loben“ zweiundeinhalb Takte lang beibehalten wird. Sie ist für den gesamten weiteren Satzverlauf die bestimmende Grundbewegung, wird aber im letzten Takt durch eine über Alt, Tenor und Baß abwärts laufende Imitation aufgefangen und dann zur Grundbewegung von Strophe 3. In der zweiten Strophe spielt auch die Leittonwendung wieder eine Rolle: Hier kommt sie sogar über neunzigmal vor.

Neben dem Hauptmotiv dieses Satzes existiert ab T. 2 noch eine weitere Figur; sie besteht aus diatonisch aufsteigenden Linien, die im Baß zur Bildung einer aufwärts gerichteten Achtelbewegung führen (T. 6, 9, 15). Bemerkenswert für die Stelle in T. 6–7 ist, daß neben der Aufwärtsbewegung – die den Grundgedanken der Auferstehung symbolisiert – der Text dieser Zeile („vergangen“) in dem – spieltechnisch unbequemen – Fall des Basses zum Ausdruck kommt.

Dieses zweite Motiv wird in der Verkürzung auf Sechzehntel zum durchlaufenden Hauptmotiv von Strophe 3 „Halleluja“; hier erinnert es mit seinem ersten Aufwärtsgang im Tenor an die Bearbeitungen von „Erstanden ist der heilige Christ“ und „Heut triumphieret Gottes Sohn“. Daß diese Verwandtschaft keine zufällige ist, geht aus T. 11 hervor: hier hat Bach den Schluß des „Halleluja“ zu eben dieser Figur umgebildet; sie wird vom Baß sofort in der Vergrößerung imitiert.

In weiterer Analogie zu den obengenannten Sätzen wird dieses Motiv sowohl in Auf- wie in Abwärtsbewegung verwendet und umfaßt damit den gesamten dritten „Halleluja“-Ruf in Bachs Fassung (T. 9–11). Dieses „Halleluja“ wird noch durch weitere Einzelheiten des Satzes hervorgehoben: Hier ist die einzige Stelle, an der der Baß eine durchgehende Achtelbewegung hat, zunächst in charakteristischer Umformung des Hauptmotivs (T. 9–11). Dazu bringt der Alt am Schluß von T. 9–10 zweimal eine Corta, die vom Tenor komplementärhythmisch ergänzt wird; damit wird der Triller in T. 15 zu dem Text „froh“ vorbereitet.

In Strophe 3 wird noch eine weitere Figur aus Strophe 2 fortgeführt: Es ist der Schluß des Hauptmotivs, der hier zur Pedalfigur wird und vor allem im

²⁹ H. E. Hugler, a.a.O., S. 80.

ersten und letzten Teil des Satzes vorkommt (T. 2, 7, 8, 14–22). Am Schluß wird dieses Motiv mehrfach sequenziert, während die Mittelstimmen parallel miteinander in eine eigene Bewegung übergehen. Diese führt zunächst zu einer Beruhigung (T. 21) und geht dann in das Hauptmotiv von Strophe 1 über (T. 22), so daß damit ein Rahmen um alle drei Strophen gebildet wird. Diese Analysen dürften hinreichend gezeigt haben, daß man bei den Orgelbüchlein-Chorälen vom jeweiligen c. f. in Bachs Fassung ausgehen muß, wenn man seinen interpretatorischen Intentionen näherkommen will. Untersuchungen an weiteren Beispielen bestätigen das; man analysiere daraufhin z. B. „Vom Himmel hoch“ (Strophe 2), „Wir Christenleut“, „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“, „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“, „Das alte Jahr vergangen ist“, „Christus, der uns selig macht“, „Es ist das Heil uns kommen her“, „In dich hab ich gehoffet, Herr“.

