

St. m.

R

Bach-Jahrbuch

1983

| | | |
|-----|------|----|
| | | u |
| bi | 6-4 | ww |
| bi | 164. | |
| DT | 16 | |
| ubi | 7.T. | |

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

69. Jahrgang 1983



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1983



9

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle 7010 Leipzig, Postfach 727

Geschäftsstelle 3500 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 29

—
Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, 7022 Leipzig, Menckestr. 23

Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge, MA 02138

Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

—
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1983

Lizenz 420.205-215-83. LSV 6720. H 5366

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: Druckhaus Aufwärts III/18/20-456/83

Buchbinderische Weiterverarbeitung: Karl Geyer

00780

INHALT

| | |
|---|-----|
| <i>Ulrich Siegele</i> (Tübingen), Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit | 7 |
| <i>Gerd Wachowski</i> (Rothenburg ob der Tauber), Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu den Druckausgaben von 1765 bis 1932 und zur Frage der Authentizität | 51 |
| <i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), „150 Stück von den Bachischen Erben“. Zur Überlieferung der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs | 81 |
| <i>Felix Friedrich</i> (Altenburg), Johann Sebastian Bach und die Trost-Orgel zu Altenburg. Bemerkungen zur Problematik der „Bach-Orgel“ | 101 |
| <i>William H. Scheide</i> (Princeton, N. J.), Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit in Picanders Kantatenjahrgangs-Vorbemerkung und im Werkverzeichnis des Nekrologs auf Johann Sebastian Bach | 109 |
| Kleine Beiträge | |
| <i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Forkel und die Köthener Trauermusik Johann Sebastian Bachs | 115 |
| <i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Zur Aufführungsgeschichte von Bachs Johannes-Passion | 118 |
| <i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes? | 119 |
| Besprechungen | |
| Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperirte Clavier II. Facsimile of the autograph manuscript, London 1980 (<i>Christoph Wolff</i> , Cambridge, MA) | 123 |
| The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate. A Facsimile of the Edition Hamburg 1790, New York, London 1981 (<i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig) | 125 |
| Walter Kolneder, Lübbes Bach-Lexikon, Bergisch Gladbach 1982 (<i>Georg von Dadelsen</i> , Tübingen) | 127 |
| Friedemann Otterbach, Johann Sebastian Bach – Leben und Werk, Stuttgart 1982 (<i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig) | 129 |
| Anhang | |
| Résumés der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch) | 133 |

ABKÜRZUNGEN

- BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin
 Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 = *Tübinger Bach-Studien*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Heft 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK)
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke*. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, herausgegeben von Werner Neumann, Leipzig 1974
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
- Dok I, II, III = *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
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
- DSB = Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 = Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. 26.
- Fs. = Festschrift
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. I/II, Leipzig 1790-1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1-4, Leipzig 1812-1814
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- JbP = *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*
- Krause I = *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig* [Katalog], bearbeitet von Peter Krause, Leipzig 1964 = Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. [3].
- Krause II = *Originalausgaben und ältere Drucke der Werke Johann Sebastian Bachs*

in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig [Katalog], bearbeitet von Peter Krause, Leipzig 1970 = Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. [5].

- Mf = *Die Musikforschung*
MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949-1979
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.
SIMG = *Samme!bände der Internationalen Musikgesellschaft*
Spitta I, II = Philipp Spitta. *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880
SPK = Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin (West)
T. = Takt(e)
Walther L. = Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732
ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit

Von Ulrich Siegele (Tübingen)

Diese Studie hat das Ziel, kulturpolitische Rahmenbedingungen für Bachs Leipziger Wirken zu erhellen. Sie untersucht also das Verhältnis von Struktur und Individuum und führt auf einer anderen Ebene meine frühere Studie über *Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik* weiter, die hauptsächlich Fragen der kirchenmusikalischen Organisation betraf.¹ Der hier vorgelegte erste Teil stellt die Verhandlungen über die Wiederbesetzung des Kantorats an der Thomasschule nach Johann Kuhnaus Tod dar. Diese Verhandlungen, die in fünf Etappen verliefen, machen deutlich, welche Stellung im kulturpolitischen Kontext der Zeit die Leipziger Ratsherren Bach gaben. Die Fortsetzung, deren Erscheinen für den nächsten Jahrgang vorgesehen ist, stellt zunächst die Reaktion Bachs auf diese Verhandlungen dar, warum er sich für Leipzig entschied, warum er Köthen verließ. Der kulturpolitische Rahmen hat Bachs Leipziger Amtszeit bestimmt. So fällt von hier aus neues Licht auf die Ereignisse und Äußerungen der Jahre 1729/30 und 1749/50. Die Entscheidungen, womit Bach sich innerhalb des kulturpolitischen Kontexts der Zeit orientierte, lassen seinen Lebensentwurf und gelungene wie mißlungene Versuche der Realisierung erkennen. Hieraus wird deutlich, welche Stellung er selbst sich gab. So können Fremdeinschätzung und Selbsteinschätzung aufeinander bezogen werden.

Die Studie geht zurück auf das Referat *Fragen zu Bachs Entscheidung für Leipzig*, das ich auf dem wissenschaftlichen Kolloquium *Johann Sebastian Bach, Leipziger Wirken und Nachwirken* der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR am 3. Dezember 1981 in Leipzig gehalten habe. Ich danke Prof. Dr. Werner Felix und Dr. Armin Schneiderheine für die Einladung und den Anstoß, ein lange erwogenes Vorhaben in Angriff zu nehmen. Die Weiterarbeit brachte neue Gesichtspunkte und hat die dort vorgetragenen Thesen modifiziert. Geblieben ist die Absicht, durch eine Analyse der Motivationen und Intentionen der handelnden Personen und Institutionen Lücken, die die dokumentarische Überlieferung läßt, zu schließen. Schon die Referate und Diskussionen des Leipziger Kolloquiums haben mich zur Weiterarbeit angeregt; ich nenne hier Prof. Dr. Karl Czok (Leipzig), Tatjana Frumkisova (Moskau), Andreas Glöckner (Leipzig), Dr. Ortun Landmann (Dresden) und Dr. Martin Petzoldt (Leipzig). Inzwischen haben mich mit Auskünften entgegenkommend unterstützt: Dr. Werner Menke in Müllheim (Baden) über Hamburger Akten zu Telemann, das Stadtarchiv Braunschweig (gez. Angel) über Andreas Christoph Duve, das Staatsarchiv Hamburg (Dr. Eckardt und Dr. Schneider) über Akten zu Telemann und die Hamburger Währung, das Statistische Bundesamt in Wiesbaden (Dr. Rasch) über die Entwicklung der Kaufkraft. Ich danke allen, die mir geholfen haben, so auch den Mitgliedern eines Tübinger Seminars im Winter 1981/82, besonders aber Dr. Hans-Joachim Schulze in Leipzig, der eine Auskunft des Pfarramts Reichenbach im Vogtland eingeholt und überhaupt diese Arbeit auf mancherlei Weise gefördert hat.

¹ In: *Festschrift Georg von Dadelsen*, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 313-351.

I. BERUFUNG

Kantorenpartei und Kapellmeisterpartei

Hans-Joachim Schulze hat, unter dem Zitat „... *da man nun die besten nicht bekommen könne*...“, *Kontroversen und Kompromisse vor Bachs Leipziger Amtsantritt* dargestellt.² Ich sehe das Verdienst seiner Studie darin, gegenüber den bisherigen Darstellungen klargestellt zu haben, daß der Leipziger Rat kein geschlossener Block mit einheitlicher Meinung war, sondern daß sich dieses Gremium aus einzelnen Mitgliedern mit verschiedenen Meinungen zusammensetzte und daß die Vertreter einer bestimmten Meinung eine Koalition schließen mußten, um ihrer Meinung zu politischer Wirksamkeit zu verhelfen. Als nach Johann Kuhnaus Tod am 5. Juni 1722 die Wiederbesetzung des Kantorats an der Thomasschule anstand, gab es offensichtlich zwei Parteien. Die eine Partei betrieb die Wiederbesetzung im Sinne des traditionellen Schulamts. Der Inhaber des Amts sollte zwar die Musik, sicher so gut wie möglich, verstehen, aber ebensogut den wissenschaftlichen Unterricht, die Information verstehen können, sollte Schulmann und Musiker in einer Person sein. Ich nenne diese Partei die Kantorenpartei. Die andere Partei betrieb die Wiederbesetzung im Sinne eines modernen städtischen Musikdirektorats. Der Inhaber des Amts sollte ein hoch-, möglichst höchstqualifizierter Musiker hinsichtlich der kompositorischen, praktischen und organisatorischen Fähigkeiten sein, vom wissenschaftlichen Unterricht, der Information aber freigestellt werden, so daß er sich ganz auf die Musik konzentrieren konnte, nur Musiker, das freilich auf höchstem Niveau, zu sein brauchte. Ich nenne diese Partei die Kapellmeisterpartei.

Die Gesamtheit des Leipziger Ratskollegiums trat nur bei wichtigen Anlässen in den Drei Räten zusammen. „Die auf Lebenszeit gewählten Ratsherren, deren Zahl 1723 einschließlich der drei Bürgermeister 32 betrug, bildeten unter Vorsitz je eines Bürgermeisters einen sitzenden und zwei ruhende Räte, die sich in jährlichem Wechsel in der Führung der Amtsgeschäfte ablösten. Entscheidungen, die die Kompetenz eines Rates überschritten, aber nicht die Mitwirkung aller drei Räte erforderten, traf der aus den ältesten Mitgliedern der drei Räte bestehende Enge Rat“ – auch „die Enge“ oder „die Herren *Seniores*“ genannt.³ Für die Wiederbesetzung des Kantorats an der Thomasschule war dieser Enge (oder Ältesten-) Rat das entscheidende Gremium. Er diskutierte die Argumente und traf die Wahl, die die Drei Räte nurmehr zu bestätigen hatten.⁴ Deshalb sind die Auszüge der Protokolle des Engen Rats, die Bitter veröffentlicht hat, die wichtigste Quelle.⁵ Der Enge Rat bestand aus den drei

² In: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 18./19. September 1975*, Leipzig 1977, S. 71–77 (künftig: Schulze in Ber. Lpz. 1975).

³ Dok II/129 Kommentar, auch Dok II/615.

⁴ So spricht die Schlußbemerkung Dok II/129 von einer „Consultation“, also nicht von einer Wahl, sondern von einer Beratung.

⁵ C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, 2. Aufl., Berlin 1881 (Reprint Leipzig 1978: Nachwort, Personen- und Werkverzeichnis von H.-J. Schulze), Bd. IV, S. 102–109. Bitters

Bürgermeistern; dazu kamen neun weitere Mitglieder. Die Protokolle der Sitzungen sind weniger Diskussions-, eher Ergebnisprotokolle. Sie enthalten mindestens die Vorlage des Tagesordnungspunkts und den Beschluß. Doch waren die Abstimmungen häufig namentlich; in diesem Fall sind dann, außer dem Votum selbst, erläuternde Bemerkungen einzelner Mitglieder protokolliert. Die Stimmabgabe erfolgte, bei gleichbleibender Zusammensetzung des Gremiums, in einer ein für allemal festgelegten Reihenfolge; nur der gerade regierende Bürgermeister, der den Vorsitz führte, hatte, auch wenn er nicht ohnedies an erster Stelle stand, für die Vorlage des Tagesordnungspunkts Vortritt. Je weiter vorn ein Mitglied bei der Stimmabgabe rangierte, desto nachhaltiger konnte es stets das Ergebnis der Abstimmung beeinflussen.⁶ Ich gebe hier die Namen der zwölf Mitglieder des Engen Rats, wie er damals zusammengesetzt war, in der festgelegten Reihenfolge und füge in Klammern ihr Alter im Jahr 1722 hinzu.⁷ Zunächst die drei Bürgermeister: Abraham Christoph Platz (64, Bürgermeister seit 1705), Gottfried Lange (50, Bürgermeister seit 1719), Adrian Steger (60, Bürgermeister seit 1721). Dann die übrigen Mitglieder: Johann Franz Born (53), Johann August Hölzel (55), Gottfried Wagner (70), Zacharias Jöcher (46), Gottfried Konrad Lehmann (61), Johann Ernst Kregel d. Ä. (70), Johann Job (58), Johann Jakob Kees (45), Peter Hohmann d. Ä. (59). Man muß sich also ein Gremium mit einem Durchschnittsalter von etwa 60 Jahren vorstellen. Regierender Bürgermeister war im Amtsjahr 1721/22 Adrian Steger, im Amtsjahr 1722/23 Gottfried Lange; der Wechsel erfolgte am 31. August 1722.⁸ Sprecher der Kantorenpartei war Bürgermeister Platz; ihm sekundierte Bürgermeister Steger. Sprecher der Kapellmeisterpartei war Bürgermeister Lange; ihm sekundierte Johann Franz Born.

Die amtlichen Protokolle dokumentieren die Zielvorstellungen und Machtverhältnisse der beiden Parteien innerhalb des Leipziger Rats, nämlich innerhalb des repräsentativen Verfassungsorgans des Dienstherrn. Diese Zielvorstellungen und Machtverhältnisse haben zunächst die Entscheidung bestimmt, wer zur Probe zugelassen, wer gewählt wird, dann die Voraussetzung gegeben für das Wirken des gewählten Amtsinhabers, eine Voraussetzung, die von ihm nur insoweit beeinflußt werden konnte, als er eine bestimmte Zielvorstellung besonders treffend verkörperte und ihr damit Überzeugungskraft verlieh. Deshalb sind die amtlichen Protokolle des Leipziger Rats die zentrale Quelle für

Quellenangabe ist irreführend; er schöpft nicht aus den Schulakten *Tit. VII B 117* (vgl. Dok II/133 Kommentar), sondern aus den „Enge-Protokollen“ *Tit. VIII 60a*. Von den sieben Nummern Bitters Nr. 5 als Dok II/119, Nr. 6 als Dok II/121 (nur ein Votum), Nr. 7 als Dok II/127 (ohne den Schlußsatz: „Alhier bin weiter zu protocolliren gehindert etc.“). Der Einheitlichkeit halber zitiere ich durchgehend nach Bitter, emendiere aber gelegentlich stillschweigend seinen Text.

⁶ Dieser Sachverhalt war den Ratsherren klar und wurde auch ausgesprochen (Dok II/418).

⁷ Die Angaben der Protokolle ergänzt aus Dok II, Personenverzeichnis (dazu Dok III, S. 660 f.), und C. H. Bitter, Reprint, Personenverzeichnis.

⁸ Der Ratswechsel erfolgte stets am Montag nach Bartholomäi (Dok II/264 Kommentar), also am letzten Montag im August, so daß der neue Rat einerseits stets am Beginn einer Woche, andererseits in jedem Fall am 1. September, dem eigentlichen Beginn des Amtsjahrs, eingeführt war.

die Verhandlungen über die Wiederbesetzung des Kantorats an der Thomaschule. Aber sie sind nicht die einzige Quelle.

Die beiden Parteien des Leipziger Rats betrachteten die Kandidaten vornehmlich als Funktion ihrer jeweiligen Zielvorstellung, inwiefern sie sie verkörpern und zu ihrer Durchsetzung beitragen konnten. Die Kandidaten dagegen betrachteten die Bewerbung um die Stelle als Funktion ihrer persönlichen Situation. Das Interesse der Partei, die einen bestimmten Kandidaten unterstützte, und das Interesse dieses Kandidaten konnten, selbst wo er sich mit der Zielvorstellung der Partei identifizierte, nie völlig ineinander aufgehen. Die persönliche Situation der Kandidaten war zwar auch, aber doch zum wenigsten privat bestimmt. Denn sie standen in anderen Dienstverhältnissen, und ihre derzeitigen Dienstherrn hatten und vertraten ebenfalls eigene Interessen. Diese Interessen der derzeitigen Dienstherrn gingen weder in den Interessen der Bewerber um das Leipziger Amt noch gar in den Interessen des Leipziger Rats und einer seiner Parteien auf, widersprachen ihnen eher. So verändert sich die Perspektive auf denselben Vorgang je nachdem, ob er vom Leipziger Rat und dort von der einen oder der anderen Partei, ob er vom Kandidaten oder vom derzeitigen Dienstherrn des Kandidaten betrachtet wird. Das Urteil über ein und denselben Vorgang variiert – gemäß den verschiedenen Interessen – je nachdem, ob man, soweit vorhanden oder zugänglich, die Akten des Leipziger Rats, die Selbstzeugnisse der Kandidaten oder die Akten ihrer jeweiligen Dienstherrn benützt. Der Wechsel der Perspektive ist also durch die Tatsache, daß es um Verhandlungen geht, gegeben.

Außer den unmittelbar handelnden Personen und Institutionen gab es noch eine Größe, deren Interesse, oder zumindest Möglichkeit, wenn auch vielleicht nicht ausschließlich, so doch hauptsächlich darin bestand, über das, was da verhandelt wurde, informiert zu werden: die Öffentlichkeit. Dieses Interesse wurde durch Zeitungen befriedigt und bezog sich vorzüglich auf die Personen und ihr Auftreten in dieser Öffentlichkeit, also auf ihr Eintreffen in Leipzig, die Proben und das Ergebnis der Wahl: Das ist der Inhalt der Meldungen.⁹ Öffentlichkeit ist aber zugleich auch öffentliche Meinung. Die Meldungen dienten nicht stets der bloßen Information der Öffentlichkeit über den tatsächlichen Stand der Verhandlungen, sondern sollten bisweilen eine öffentliche Meinung bilden, um so den Gang der Verhandlungen zu beeinflussen. Das Metier einer solchen Öffentlichkeitsarbeit, einer solchen Informationspolitik hat die Kapellmeisterpartei, auch darin ein Kind der neuen Zeit, beherrscht und ausgeübt.

⁹ H. Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*, in: H. Husmann (Hrsg.), *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte*, Hamburg 1956, S. 22–45, hier 38–41. Von den 14 Meldungen, die über die Ereignisse von Kuhnau's Tod bis zu Bachs Antrittsmusik unterrichten, sind 12 im *Hollsteinischen Correspondenten*, 2 im *Hamburger Relations-Courier* erschienen. Die Frist zwischen Datum der Meldung und Datum des Erscheinens beträgt meist 6 oder 7, einmal 8 Tage; eine Ausnahme wird später diskutiert. Ich gebe stets das Datum der Meldung; denn es ist anzunehmen, daß eine Meldung, die der Leipziger Korrespondent einer Hamburger Zeitung machen konnte, am selben Tag auch in Leipzig bekannt war. Vgl. Dok II/124, 131, 138 und 140 (Zitate hier durchgehend nach Becker).

Ich stelle nun die fünf Etappen über die Wiederbesetzung des Kantorats an der Thomasschule nach Johann Kuhnaus Tod dar und suche dabei die verschiedenen Perspektiven, soweit möglich, zur Geltung zu bringen.

Die erste Etappe

Die erste Etappe ist die Nominierung, Wahl und Absage Telemanns. Der Enge Rat befaßte sich mit der Nachfolge Kuhnaus zum erstenmal am 14. Juli 1722, dem 39. Tag nach dessen Tod. Der Regierende Bürgermeister Steger stellt die Bewerber vor: 1. Johann Friedrich Fasch, Kapellmeister des Grafen Morzin in Böhmen, 34 Jahre. – 2. Georg Balthasar Schott, Organist der Neuen Kirche in Leipzig, 36 Jahre. – 3. Christian Friedrich Rolle, Kantor in Magdeburg, 41 Jahre. – 4. Georg Lenck, Kantor in Laucha an der Unstrut, 37 Jahre. – 5. Johann Martin Steindorff, Kantor in Zwickau, 59 Jahre. – 6. Georg Philipp Telemann, Musikdirektor in Hamburg, 41 Jahre.

Ich füge zunächst ausgewählte biographische und bibliographische Hinweise zu den einzelnen Bewerbern ein: 1. J. F. Fasch: Außer B. Engelke, *Johann Friedrich Fasch*, SIMG 10, 1908/09, S. 263–283 besonders *Dokumentation zu Johann Friedrich Fasch 1688–1758*, = Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation 15, Blankenburg (Harz) 1981 (enthält u. a. S. 11–16 Faschs *Lebenslauf* aus: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge* III/1, Berlin 1757, S. 124–129). Aufgrund der zur Verfügung stehenden Unterlagen ist es mir unmöglich, zu klären, wie Faschs Bewerbung in Leipzig (die zwischen Kuhnaus Tod und der ersten Sitzung des Engen Rats erfolgt sein muß), die drei Schreiben Stölzels, womit dieser Fasch zur Übernahme der Stelle in Zerbst überredete, und Faschs Zusage in Zerbst chronologisch ineinandergreifen, ob insbesondere Faschs Bewerbung in Leipzig vor Beginn des Briefwechsels mit Stölzel oder währenddem erfolgt ist und ob etwa Faschs Zusage in Zerbst etwas mit der Wahl Telemanns (wodurch Faschs Bewerbung um diese Stelle hin-fällig scheinen konnte) zu tun hat. (Daß Gotha für Zerbst tätig wurde, erklärt sich daraus, daß der regierende Fürst von Anhalt-Zerbst mit einer Prinzessin von Sachsen-Gotha verheiratet war.) Auf jeden Fall halte ich es für ausgeschlossen, daß Fasch sich noch in Leipzig beworben hat, nachdem er in Zerbst schon fest zugesagt hatte. Deshalb gebe ich seine vorhergehende Dienststellung. Übrigens hätte Fasch die Erziehung seiner Tochter (der persönliche Grund, der ihn schließlich zur Aufgabe der Stellung beim Grafen Morzin bewog) in Leipzig vermutlich so gut wie in Zerbst wahrnehmen können. Zu den Grafen Morzin und ihren Besitzungen vgl. J. Siebmachers *Großes Wappenbuch*, Bd. 30: *Die Wap-pen des böhmischen Adels*, Neustadt an der Aisch 1979, S. 150f. (Reprint aus der Originalausgabe IV/9). WaltherL (S. 240) nennt Prag als Ort von Faschs Engagement beim Grafen Morzin; und auch Faschs Brief vom 28. Oktober 1721, den H. R. Jung, *Johann Friedrich Fasch in Greiz*, in: *Thüringer Heimat* 4, 1959, S. 101–110 zitiert, ist aus Prag datiert.^{9a} – 2. G. B. Schott: D. Härtwig, MGG 12, Sp. 53f.; ergänzend Dok II, S. 550. – 3. C. F. Rolle: E. Valentin, MGG 11, Sp. 653. Universität Halle Immatrikulation 23. 1. 1703 Jur. (der Bruder Christian Ernst, ebenfalls aus Halle, 22. 7. 1711 Theol.). – 4. G. Lenck: In Reichenbach im Vogtland am 8. November 1685 getauft und am Vortag geboren (Mitteilung des Pfarramts). Universität Leipzig depositus Sommersemester 1703, immatrikuliert Sommersemester 1708 (dieselben Daten wie J. F. Fasch). Vgl. A. Werner, *Städtische und fürstliche*

^{9a} Das Prager Palais Morzin (heute die Botschaft der Volksrepublik Rumänien) befindet sich in der Nerudagasse auf der Kleinseite, Nr. 256-5 (V. Volavka, *Kunstwanderungen durch Prag*, Prag 1966, S. 148 u. 152).

Musikpflege in Weissenfels, Leipzig 1911, S. 26; W. Braun, Mf 15, 1962, S. 142–144; die Vermutung B. F. Richters, BJ 1905, S. 50, Zeile 6–8 wäre zu prüfen. – 5. J. M. Steindorff: J. Mattheson, *Grundlage einer Ebrén-Pforte*, Hamburg 1740, S. 339–342, auch S. XL; E. L. Gerber, ATL 2, Sp. 574; H. Löffler, BJ 1930, S. 106. – 6. G. Ph. Telemann: Einschlägig H. Große, *Georg Philipp Telemann und seine Beziehungen zu Leipzig*, in: Sächsische Heimatblätter 13, 1967, S. 115–125.

Die sechs Bewerber verteilen sich zu drei und drei auf die beiden Parteien. Diese Ausgewogenheit, diese Parität zwischen den beiden Parteien wenigstens hinsichtlich der Zahl der Bewerber kann auf zwei verschiedenen Wegen zustande gekommen sein. Es kann eine allgemeine Ausschreibung der Stelle und dann, schon vor dieser Sitzung, eine Vorauswahl stattgefunden haben. Es ist aber ebenso möglich, daß sich die beiden Parteien vorweg darauf geeinigt haben, jede Partei habe das Recht, drei Kandidaten vorzuschlagen. Dann hätte eine beschränkte Ausschreibung stattgefunden: Jede Partei hätte bei potentiellen Kandidaten, die ihrer Vorstellung entsprachen, angefragt und sie zur Bewerbung aufgefordert. Im Lauf der Verhandlungen werden Anzeichen darauf hindeuten, daß der zweite Weg beschritten worden ist. Auf jeden Fall aber zeigt die Parität zwischen den beiden Parteien hinsichtlich der Zahl der Bewerber, daß die Umstände der Wahl als präkär empfunden wurden: Es herrschte keine Übereinstimmung über das Prinzip, nach dem die Qualifikation der Bewerber beurteilt werden sollte, sondern es standen zwei unterschiedliche Prinzipien der Beurteilung zur Diskussion. Jede Partei hatte eine Prioritätenliste ihrer drei Kandidaten festgelegt, die Kapellmeisterpartei die Reihenfolge Telemann, Fasch, Schott, die Kantorenpartei die Reihenfolge Rolle, Lenck, Steindorff. Die Liste der jetzt stärkeren, der Kapellmeisterpartei, wurde vor der Liste der jetzt schwächeren, der Kantorenpartei genannt, mit der einzigen Abweichung, daß der Spitzenkandidat der jetzt stärkeren, der Kapellmeisterpartei, von der ersten an die letzte Stelle gerückt wurde; denn er war ja der Mann, über den nun weiter diskutiert werden sollte.

Telemann war als Musiker „schon bekannt“, nicht bloß allgemein, sondern gerade am Ort selbst, wo er sich durch vielfältige musikalische Aktivitäten während seiner Studienzeit hervorgetan hatte. Dazu gehörte auch die Gründung des ersten Collegium musicum der Stadt, das noch immer blühte und als sichtbares Zeichen das Gedächtnis seines Gründers wachhielt. Zwar lag Telemanns Studienzeit zwei Jahrzehnte zurück. Doch war allseits in Erinnerung, daß man ihm schon damals Aussichten auf die Nachfolge Kuhnaus gemacht hatte.¹⁰ Freilich hatte seine Kandidatur einen Haken. Der Kantor der Thomasschule war am wissenschaftlichen Unterricht mit fünf Lateinstunden (Grammatik, Luthers Katechismus, Maturini Corderii Colloquia scholastica) in Tertia und Quarta

¹⁰ Telemanns Autobiographie von 1740 in: J. Mattheson, *Grundlage einer Ebrén-Pforte*, Hamburg 1740, S. 354–369, hier 359 u. 366; B. F. Richter, BJ 1905, S. 50 f. – Als Telemann am 1. September 1704 die Wahl zum Organisten der Neuen Kirche eröffnet wird, heißt es (H. Große in *Sächsische Heimatblätter* 13, 1967, S. 117): „Es wäre zwar das Einkommen von keiner Wichtigkeit, daferne Er aber seine Geschicklichkeit erwiese, so würde wohlgedachter Rath Ihn ferner zubefördern bedacht seyn.“

beteiligt.¹¹ Bürgermeister Platz, der Sprecher der Kantorenpartei, erhebt sogleich diese Forderung: „Es habe der Cantor in denen obern Classen mit zu informiren.“ Telemann nun will dieser Forderung nicht nachkommen; das hat Bürgermeister Platz gegen ihn einzuwenden: „welches ihm nur in der person Telemanns der dergleichen nicht zu über nehmen gesonnen, bedenklich sey.“ Zwar hatte der Regierende Bürgermeister schon einen Vorschlag zur Lösung vorgetragen: Telemann wolle sich „wegen der Schularbeit mit einem von denen untern Collegen vergleichen“. Das meint: der Kantor schließt mit einem in der Rangordnung der Schule unter ihm stehenden Kollegen einen Vergleich, nämlich einen Privatvertrag des Inhalts, daß dieser Kollege die fünf Stunden des Kantors, und zwar auf dessen Kosten (also ohne Inanspruchnahme öffentlicher Mittel) übernimmt.¹² Trotz dieses Vorschlags zur Lösung stellt Bürgermeister Platz den Antrag, Auskunft bei Telemann einzuholen, wie er sich die Lösung der Frage vorstelle: „und müsse man wenigst hören, wie er die information einzurichten und sich diesfalls zu vergleichen gedenke.“ Dieser Antrag wird zum Beschluß erhoben: „Man wolle vorhero“ – vor der Probe und insbesondere vor der Wahl – „diesfalls mit ihm communiciren lassen und könnten ihm die Verrichtungen“ – also die Unterrichtsverpflichtungen des Kantors – „bei der Schule überschicket werden.“

Telemann wollte also von der Information freigestellt und nur mit der Musik befaßt sein. Die Kapellmeisterpartei, auf die Gewinnung eines renommierten Musikers erpicht, war bereit, ihm hierin in jeder Weise entgegenzukommen. Nicht so die Kantorenpartei. Ihr lag daran, jemanden zu gewinnen, der mindestens ebensowehr Schulmann wie Musiker war. Gegenüber der Forderung, daß der Kandidat auch als Schulmann ausgewiesen sein müsse, und dem Prinzip, daß „der Cantor in denen obern Classen“, und zwar in eigener Person „mit zu informiren“ habe, trat für sie der Gesichtspunkt einer besonderen musikalischen Qualifikation des Kandidaten zurück. Doch war der Kantorenpartei klar, daß sie derzeit die schwächere Position hatte und gegen Telemann, der, wie auch ihr Sprecher anerkennen mußte, „wegen seiner Geschicklichkeit in der Music . . . bekannt“ war und zudem alte Zusagen für sich hatte, nichts ausrichten konnte. Seine Nominierung *primo et unico loco* stand nun einmal fest. Die Nennung eines Gegenkandidaten hätte diesen und die Partei nur kompromittiert. Deshalb beschränkte sich der Sprecher der Kantorenpartei darauf, das Prinzip und die Bedenken gegen die Person Telemanns, der diesem Prinzip nicht entsprach, zu Protokoll zu geben und mit seinem Antrag den Beschluß zu erwirken, daß wenigstens vorher Auskunft über die Frage der Information von Telemann eingeholt werde.

Telemann wurde eingeladen und traf am 1. August, dem 18. Tag nach dieser Sitzung, in Leipzig ein, legte am 9. August, dem 10. Sonntag nach Trinitatis, seine Probe ab. Zwei Tage später, am 11. August, vollzog der Enge Rat die Wahl. Der Regierende Bürgermeister Steger eröffnete die namentliche Abstimmung. Bürgermeister Lange nannte hierauf die Begründung, warum die Kapell-

¹¹ Dok II/129 Kommentar.

¹² Zu den Termini „vergleichen“ und „Vergleich“ s. Dok II/147, letzter Absatz, ferner die diesbezüglichen Äußerungen in Dok II/129 u. 130.

meisterpartei, deren Sprecher er war, Telemann an erster Stelle nominiert hatte und für seine Wahl eintrat: er sei „der berühmteste Componist“, gab ihm seine Stimme und fügte bezüglich des Streitpunkts zwischen den Parteien – über den vom Sprecher der Gegenpartei erwirkten Beschluß hinweggehend – hinzu: „die Sache wegen der lectionen könne man noch aussetzen.“ Johann Franz Born, Stiftsrat und Direktor des Konsistoriums,¹³ stimmte ebenfalls für Telemann und gab sich als Parteigänger Langes zu erkennen, indem er dessen Bemerkung bezüglich des Streitpunkts zwischen den Parteien wörtlich wiederholte: „die lectiones könne man noch aussetzen“; er reklamierte aber sogleich das Mitspracherecht der von ihm geleiteten Behörde (dessen Ausübung er natürlich im Sinne seiner Partei zu beeinflussen gewillt war): „es werde doch mit dem Consistorio diesfalls zu conferiren seyn.“ Der Standpunkt der Kantorenpartei drohte unterzugehen. Da bemerkte Johann August Hölzel, nachdem er ebenfalls Telemann seine Stimme gegeben hatte: „das übrige werde der Regierende H(err) Bürgerm(eister) besorgen.“ Übrig war vor allem noch die Regelung der Information. Auch diese Sache glaubte Hölzel also bei Steger in guten Händen. Johann Job und Peter Hohmann erinnerten ebenfalls daran: „wegen der information wäre auch zu prospiciren“, Vorsorge zu treffen; „wegen der Schularbeit werde man sorgen“. Der Regierende Bürgermeister versicherte: „Es solle alles besorget“ werden, und er wolle „von H(ernn) Telemann, wie er die lectiones einzurichten gemeinet, vernehmen“, also den früheren Beschluß wenigstens nachträglich noch zur Ausführung bringen. Offensichtlich hatte es Telemann bis zu diesem Zeitpunkt seiner Wahl (und gewiß nicht ohne Rückendeckung durch seine Partei) verstanden, eine Meinungsäußerung zu der Frage, „wie er die information einzurichten und sich diesfalls zu vergleichen gedenke“, zu umgehen.¹⁴

Am Ende hatten alle anwesenden Ratsherren für Telemann gestimmt.¹⁵ Eines der zwölf Mitglieder des Gremiums freilich fehlte: Bürgermeister Platz, der Sprecher der Kantorenpartei. Natürlich besteht die Möglichkeit, daß er tatsächlich verhindert war, an der Sitzung teilzunehmen. Weit wahrscheinlicher ist jedoch, daß er der Abstimmung aus Protest fernblieb. Er hätte, nach der Eröffnung der Abstimmung durch den Regierenden Bürgermeister, als erster seine Stimme abzugeben gehabt. Gegen Telemann zu stimmen war sinnlos und kompromittierend, für Telemann zu stimmen gegen seine Überzeugung, um so mehr, als der von ihm erwirkte Beschluß bislang mißachtet worden und die Frage der Information noch immer ungeklärt war. So entzog er sich. Die Kapellmeisterpartei freilich konnte darin das Eingeständnis der Niederlage sehen. In der Sitzung der Drei Räte, die am selben Tag die Wahl Telemanns bestätigte, heißt es: „wegen Verwaltung der Music sey an seiner Person kein Zweifel zu tragen, wegen der Lectionen, die aber nicht gar wichtig, werde

¹³ Spitta II, S. 8 Anm. 13.

¹⁴ Die Schlußbemerkung des Regierenden Bürgermeisters über den Ersatz der lateinischen durch die deutsche Sprache bei der Präsentation und den Gratulationen zielt kaum speziell auf Telemann, der ja in Hamburg eine lateinische Antrittsrede gehalten hat.

¹⁵ J. J. Kees hatte sein zustimmendes Votum mit der Einschränkung versehen: „wisse er von seiner conduite nichts.“

gestalt zu treffen seyn.“ „Wegen der Lectionen, die aber nicht gar wichtig“: Diese für die Kantorenpartei provozierende Formulierung klingt wie der Hohn der Kapellmeisterpartei.¹⁶

Der sachliche Kontroverspunkt zwischen den Parteien, der sich in Telemann personalisierte, war die Frage der Information. Die Kantorenpartei betrachtete sie als wichtig; die Kapellmeisterpartei suchte sie als unwichtig hinzustellen. Die Kantorenpartei drang auf eine Festlegung; die Kapellmeisterpartei suchte die Festlegung zu umgehen. Die Kantorenpartei wünschte die Sachentscheidung vor der Personalentscheidung; die Kapellmeisterpartei setzte die Personalentscheidung vor der Sachentscheidung durch. Bei der Vorstellung der Bewerber sagte der Regierende Bürgermeister Steger, Telemann wolle sich „wegen der Schularbeit mit einem von denen untern Collegen vergleichen“, also auf privater Basis und eigene Kosten mit einem der in der Rangordnung der Schule unter ihm stehenden Kollegen die Übernahme seiner Stunden vereinbaren. So weit, so gut – sollte man denken. Aber wie paßt dazu der Antrag von Bürgermeister Platz, man müsse wenigstens vorher Auskunft von Telemann einholen, „wie er die information einzurichten und sich diesfalls zu vergleichen gedenke“, eine Auskunft, die, wie ausdrücklich vermerkt wird, auch bei der Wahl noch nicht vorlag? Entweder hat Telemann den Vorschlag gemacht; dann ist er keine weitere Auskunft schuldig. Oder er ist darüber Auskunft schuldig; dann hat er keinen Vorschlag gemacht. Er kann auch gar keinen Vorschlag gemacht haben. Denn der Beschluß lautet: „... und könnten ihm die Verrichtungen bei der Schule überschicket werden.“ Ehe Telemann wußte, worin seine Unterrichtsverpflichtungen bestanden, kann er sich nicht dazu geäußert haben, wie er sich ihre Ablösung vorstellte. Telemann wird in seinem Bewerbungsschreiben nur allgemein gesagt haben, er beabsichtige nicht, die Information zu übernehmen, doch solle es an ihm nicht mangeln, daß eine Lösung gefunden werden könne. Der Regierende Bürgermeister trug einen Vorschlag zur Lösung vor. Dieser Vorschlag aber stammte nicht von Telemann, sondern von der Kantorenpartei, der der Regierende Bürgermeister angehörte. Die Kantorenpartei suchte Telemann erst noch auf diese Lösung zu verpflichten. Aber Telemann wich aus. Denn die Kapellmeisterpartei hatte weitergehende Pläne. Sie wollte die „Theilung“ von wissenschaftlichem Unterricht und musikalischen Aufgaben, die Abtrennung der Information von den anderen dienstlichen Pflichten des Kantors; sie wollte die Freistellung des Kantors von der Infor-

¹⁶ Die Sitzung der Drei Räte ist belegt bei E. Kroker, *Bachs Berufung in das Kantorat der Thomasschule*, in: E. Kroker, Aufsätze zur Stadtgeschichte und Reformationsgeschichte, Leipzig 1929, S. 137–148, hier 138. H. Große, a. a. O., S. 121, zitiert aus einem der drei Protokolle dieser Sitzung (*Tit. VIII 42*), vermerkt aber nicht, wer die Äußerung tat. Wie mir H.-J. Schulze mitteilt, ergibt sich aus dem Zusammenhang des Ratsprotokolls, daß es der Regierende Bürgermeister Steger war. Nach dem Zusammenhang der Verhandlungen indessen bezeichnet der Zusatz „die aber nicht gar wichtig“ die Position der Kapellmeisterpartei. Steger hatte, obwohl Angehöriger der Kantorenpartei, als Regierender Bürgermeister in der Sitzung der Drei Räte den Beschluß des Engen Rats zu vertreten, der die Vorstellungen der Kapellmeisterpartei realisierte. Bürgermeister Lange begründet sein Votum für Telemann hier ähnlich wie zuvor in der Sitzung des Engen Rats: „als einem sehr berühmten Musico.“

mation, und zwar von Amts wegen, nicht bloß auf privater Basis. Das war die „Gestalt“, die Anstalt, die Einrichtung, die sie wegen der Lektionen zu treffen beabsichtigte.

In dieser Frage der Information stand die Definition des Amts des Kantors zur Diskussion. Drei Positionen sind genannt: das traditionelle Prinzip der Kantorenpartei, daß die Information unverzichtbarer Bestandteil des Amts sei, folglich vom Amtsinhaber in eigener Person verrichtet werden müsse; das progressive Ziel der Kapellmeisterpartei, daß die Information abzutrennen und das Amt einzig und allein musikalischen Aufgaben zu widmen sei; die Konzession der Kantorenpartei angesichts der Unvermeidbarkeit der Wahl Telemanns, daß als einmalige Ausnahme vom traditionellen Prinzip diesem Amtsinhaber gestattet werde, auf privater Basis eine Vertretung für die Information zu vereinbaren. Die Kantorenpartei verteidigte die hergebrachte Definition des Amts. Die Kapellmeisterpartei zielte auf eine neue Definition des Amts. Die Kantorenpartei machte einen Kompromißvorschlag: Sie verlangte zwar den Verzicht auf den öffentlich-rechtlichen Akt einer neuen, verlangte also die Wahrung der hergebrachten Definition des Amts, war aber unter dieser Voraussetzung bereit, der privatrechtlich vereinbarten Freistellung dieses Amtsinhabers von der Information als einer einmaligen Ausnahme zuzustimmen. Wahrung der hergebrachten Norm, öffentlich-rechtliche Setzung einer neuen Norm, Genehmigung einer privatrechtlich vereinbarten Ausnahme von der hergebrachten Norm: In diesem Dreieck rechtsdogmatischer Punkte bewegen sich die Verhandlungen von Anfang bis Ende. Die Kapellmeisterpartei ging auf den Kompromißvorschlag der Kantorenpartei nicht ein. Denn sie hoffte, mit der Überzeugungskraft der Persönlichkeit Telemanns an ihr Ziel eines ausschließlich musikalisch definierten Amts zu gelangen.

Am 13. August, zwei Tage nach den Sitzungen des Engen Rats und der Drei Räte, eröffnete der Regierende Bürgermeister Steger Telemann die Wahl mit der für die Kapellmeisterpartei maßgebenden Begründung: „Weil Er nun, wegen seiner Music, in der Welt bekannt wäre“, und übertrug ihm das Amt. Erstaunlicherweise ist keine Antwort Telemanns protokolliert. Nach der Form hätte er für die Wahl danken und die Annahme des Amts erklären müssen.¹⁷ Er hat gewiß gedankt, aber keine förmliche Erklärung abgegeben: deshalb schweigt das Protokoll. Er hatte schon den vorbereiteten Revers, der ihm unmittelbar vor der Eröffnung der Wahl vorgelegt wurde, nicht unterschrieben; denn das hätte ja gerade die verbindliche Annahme des Amts überhaupt und im besonderen eine endgültige Festlegung hinsichtlich der Information bedeutet.¹⁸ Doch wird er kaum, ohne ein weiteres Wort zu sagen, weggegangen sein. Er wird geltend gemacht haben, das Vorliegen seiner Hamburger Entlassungsurkunde sei die Voraussetzung für die Annahme des Leipziger Amts; er werde, sobald er zurückgekehrt sei, in Hamburg um seine Entlassung einkommen und, wenn er sie erhalten habe, den Revers unterschreiben. Das war korrekt; dem konnte nicht widersprochen werden. Auch wird er seine Terminvorstellung ge-

¹⁷ Vgl. Dok II/133.

¹⁸ Zum Revers s. Dok I/92 Kommentar, zur Reihenfolge: Unterzeichnung des Reverses – Eröffnung der Wahl Dok II/615 Kommentar.

nannt haben, dieselbe, die er dann ebenso beim Antrag auf Ernennung zum Universitätsmusikdirektor nannte: Er werde erst in der Michaelismesse, also nach dem 29. September kommen können.¹⁹ Denn er wollte (vermutlich auch aus finanziellen Gründen) sein Hamburger Amt, das er um Michaelis 1721 angetreten hatte, wenigstens ein volles Jahr lang wahrgenommen haben. Das alles muß die Zustimmung des Regierenden Bürgermeisters gefunden haben; denn Telemann erhielt am folgenden Tag, dem 14. August, 22 Gulden 18 Groschen gleich 20 Reichstaler Reisekosten erstattet.²⁰ Außerdem übernahm die Stadt die Kosten seines Aufenthalts.²¹

Die Frage der Information blieb, wenn sie überhaupt diskutiert wurde, weiterhin offen. Das lag auch insofern im Interesse der Kapellmeisterpartei, als am letzten des Monats das Amt des Regierenden Bürgermeisters von dem Angehörigen der Gegenpartei Steger an ihren Sprecher Lange überging, der dann die besten Möglichkeiten hatte, die Frage nach ihrer Zielvorstellung einer Lösung zuzuführen. Doch scheint Steger Telemann dadurch endlich zu einer Meinungsäußerung haben bewegen zu wollen, daß er dem Rektor der Thomasschule Johann Heinrich Ernesti anläßlich der Mitteilung der Wahl am 14. August auftrag, er möchte Telemann „seine Stunden“ – also „die Verrichtungen bei der Schule“, von denen damals im Beschluß die Rede war – „behörig anweisen“. Es ist aber fraglich, ob Ernesti überhaupt noch Gelegenheit dazu bekam. Denn nach vierzehntägigem Aufenthalt, also am 14. oder 15. August, reiste Telemann wieder von Leipzig ab.²²

Auf den 5. August, den 4. Tag nach Telemanns Eintreffen in Leipzig und den 4. Tag vor seiner Probe, ist eine Zeitungsmeldung datiert, die vier Mitteilungen enthält (ich füge ins Zitat die Zählung ein): „(1.) Am verwichenen Sonnabend als den 1. dieses ist der berühmte Virtuose von Hamburg allhier ankommen, welcher (2.), wie man sagt, das hiesige durch Absterben des weit und breit berühmten Cantoris Kuhnau ledig gewordene Cantorat erhalten, und (3.) be-

¹⁹ B. F. Richter, BJ 1905, S. 58 zusammen mit 51; derselbe, BJ 1925, S. 2.

²⁰ E. Kroker, a. a. O., S. 138, erwähnt die Erstattung der Reisekosten zweimal, bei der Reise nach Leipzig und, wie der Buchungstext lautet, „zur rückreise nach Hamburg“. Indessen bezieht sich die zweite Erwähnung auf die erste. Der Betrag ist also offensichtlich nur einmal gezahlt worden.

²¹ Nach E. Kroker, a. a. O., S. 139, werden dem Aktuar J. Ch. Götz im Brühl, bei dem sich Telemann „wegen der vacanten Cantor Stelle“ vierzehn Tage lang aufgehalten hatte, am 25. September 1722 seine Auslagen „vor zehrung und andere accomodirung“, ausführlicher: „vor zehrung, Stube, Licht und Brief-Porto“ in Höhe von 16 Talern 3 Groschen aus der Stadtkasse bezahlt. Ich glaube nicht, daß man daraus auf eine zweite Reise Telemanns nach Leipzig, für die auch gar kein Grund zu sehen ist, schließen kann. Es ergäbe sich sonst auch der merkwürdige Sachverhalt, daß Telemann für eine erste Reise-, nicht aber Aufenthaltskosten, für eine zweite Reise Aufenthalts-, nicht aber Reisekosten ersetzt bekommen hätte. Die Zahlung an Götz bezieht sich auf Telemanns einzigen Aufenthalt anläßlich der Probe im August. Der seit Kroker angenommene zweite Aufenthalt ist zu streichen (so schon implizit Schulze in Ber. Lpz. 1975, S. 73).

²² Als Dauer von Telemanns Aufenthalt werden anläßlich der Zahlung an Götz vierzehn Tage genannt. Es muß offenbleiben, ob Tag der Ankunft und Tag der Abreise als zwei Tage oder als ein Tag, ob also Tage oder Nächte gezählt sind. Je nachdem ist Telemann vom 1. bis zum 14. oder bis zum 15. August in Leipzig geblieben.

vorstehenden Sonntag in der Kirchen zu St. Thomä die Probe ablegen, (4.) nachgehends aber wieder nach Hamburg kehren, und daselbst seinen Abschied nehmen wird.“ Diese Meldung wäre nicht weiter erstaunlich, wenn sie nur die Mitteilungen 1 und 3 über das Eintreffen Telemanns in Leipzig und über den Termin und den Ort seiner Probe enthielte. Erstaunlich aber sind, für eine Zeitungsmeldung, die Mitteilungen 2 und 4. Schon vor der Probe wird mitgeteilt, daß Telemann die Stelle erhalten wird. Das ist ein glatter Vorgriff nicht so sehr auf die Probe als vor allem auf die Wahl. Und schon vor der Probe wird mitgeteilt, was Telemann hernach tun wird, nämlich nach Hamburg zurückkehren und dort seinen Abschied nehmen. Das ist ebenfalls ein Vorgriff auf die Wahl, setzt ihren positiven Ausgang voraus und impliziert, daß Telemann, ehe er seinen Abschied von Hamburg erhalten hat, die Wahl nicht annehmen wird, daß also mit einer endgültigen Entscheidung über die Besetzung der Stelle in nächster Zeit nicht zu rechnen ist. Folgerichtig beschränkt sich die nächste Meldung auf die Mitteilung, daß die Probe stattgefunden hat und ein Erfolg war: „Verwichenen Sonntag als am 9. dieses hat der berühmte Virtuose Msr. Telemann in der Kirchen zu St. Thomä allhier unter ansehnlicher Frequenz von Hohen und Niedern seine Probe-Music als Cantor mit besonderer Approbation abgelegt.“ Diese Meldung stammt vom 14. August, also vom Tag nach der Eröffnung der Wahl an Telemann, vom Tag, an dem er abreiste oder sich zur Abreise auf den nächsten Tag rüstete. In dieser Sache würde vorerst nichts weiter geschehen. Der positive Ausgang der Wahl und die Abreise Telemanns ohne endgültige Annahme des Amtes waren vorweg angekündigt; nur der positive Ausgang der Probe blieb nachzutragen. Mehr war im Moment nicht mitzuteilen.

In den Mitteilungen 2 und 4 der ersten Meldung sehe ich ein Stück Informationspolitik der Kapellmeisterpartei. Der Korrespondent selbst beruft sich für die Mitteilung 2 auf eine Quelle: „wie man sagt.“ Heute würde er schreiben: „wie aus gewöhnlich gut unterrichteter Quelle verlautet.“ Diese Quelle hat die Mitteilung 2 und ebenso die Mitteilung 4 in bestimmter Absicht in Umlauf gebracht. Das erste Ziel ist die Kantorenpartei. Die Mitteilung 2 stellt die Wahl Telemanns als eine abgemachte Sache und als unproblematisch hin. Die Wahl war aber keine abgemachte Sache, zumindest nicht unproblematisch. Denn die Kantorenpartei erstrebte die verbindliche Annahme ihres Kompromißvorschlags bezüglich der wissenschaftlichen Unterrichtsverpflichtungen des Kantors: Die Kapellmeisterpartei und ihr Kandidat sollten sich auf die Ausnahme einer privatrechtlich vereinbarten Vertretung verpflichten. Damit wäre eine neue Definition des Amtes verhindert, seine hergebrachte Definition gesichert gewesen.

Die Kantorenpartei hatte zwei Gelegenheiten, ihren Vorstellungen Geltung zu verschaffen: anläßlich der Wahl und anläßlich der Eröffnung der Wahl an den Kandidaten, der üblicherweise die Unterzeichnung des Reverses vorausging. Genau auf diese beiden Gelegenheiten zielen die beiden Mitteilungen. Denn wenn die Kantorenpartei, wenn der Regierende Bürgermeister Steger und ihr Sprecher, Bürgermeister Platz, den Plan gehabt haben sollten, die verbindliche Annahme ihres Kompromißvorschlags durch die Kapellmeisterpartei und den Kandidaten zur Voraussetzung ihrer Zustimmung zur Wahl zu machen – jetzt mußten sie von diesem Plan Abstand nehmen. Die Öffentlichkeit interessierte

sich in erster Linie für das öffentliche Wirken des Kantors, allenfalls in zweiter Linie für sein Wirken im geschlossenen Kreis der Schule. Hätte die Kantorenpartei nach einer erfolgreichen öffentlichen Probe – und am Erfolg der Probe war beim berühmtesten Musiker Deutschlands nicht zu zweifeln – die Wahl, die in der Öffentlichkeit als schon abgemacht und unproblematisch galt, mit Hinweis auf die wissenschaftlichen Unterrichtsverpflichtungen des Kantors, auf die Information verhindert oder auch nur deswegen Schwierigkeiten gemacht – sie hätte dafür in dieser Öffentlichkeit kaum auf Verständnis rechnen können. Und wenn der Regierende Bürgermeister Steger gehofft haben sollte, Telemann würde vor der Eröffnung der Wahl den Revers unterzeichnen, der den Kompromißvorschlag der Kantorenpartei fixierte, so wurde er im voraus darüber belehrt, daß Telemann zum gegenwärtigen Zeitpunkt das Amt gar nicht annehmen, also auch den Revers nicht unterzeichnen werde, und das mit Hinweis auf die juristisch unanfechtbare Argumentation, daß der Kandidat zur Annahme des neuen Amtes erst nach der Entlassung aus dem alten Amt imstande sei. Überdies war durch die Mitteilung 4 jedem Gerede, das nach der Abreise Telemanns in der Öffentlichkeit hätte entstehen oder in Umlauf gebracht werden können, die Spitze genommen. Durch die den amtlichen Handlungen vorgehende Informationspolitik der Kapellmeisterpartei war die Kantorenpartei für diese amtlichen Handlungen praktisch handlungsunfähig gemacht. Auch dieses Vorgehen, das er als inkorrekt empfinden mußte, mag für Platz ein Grund gewesen sein, der entscheidenden Sitzung des Engen Rats fernzubleiben.

Die Mitteilungen 2 und 4 hatten aber auch noch ein anderes Ziel: nämlich Hamburg. Die Stadt wurde über das vorbehaltlose Interesse Leipzigs an Telemann unterrichtet, auf sein Entlassungsgesuch vorbereitet, zugleich aber seines korrekten Verhaltens – Annahme in Leipzig erst nach Entlassung in Hamburg – versichert. Insofern diente die Mitteilung 4 auch dem Schutz Telemanns gegenüber seinem gegenwärtigen Dienstherrn.

Am 3. September, dem 20. oder 19. Tag nach seiner Abreise von Leipzig, schrieb Telemann sein Entlassungsgesuch an den Hamburger Senat.²³ Er macht zwei Gründe geltend: Der erste spricht für Leipzig, nämlich die „gute Beschaffenheit“ der Station, also die höheren Einkünfte, die er dort zu erwarten hat und auf die zu sehen er zur Versorgung seiner Familie verpflichtet ist; der zweite spricht gegen Hamburg, nämlich die „hiesigen für mich anitzo nicht *favorable*-scheinenden *Conjuncturen*“, womit er aktuell den Widerstand der Oberalten (der 15 Ältesten der Erbgessenen Bürgerschaft²⁴) gegen seine öffentlichen Konzerte meint. Denn die Oberalten hatten am 17. Juli 1722 – also um die Zeit, als Telemann die Einladung, zur Probe nach Leipzig zu kommen, erhielt – einen Antrag an den Senat gestellt, mit dem sie eine für Samstag, den 18. Juli vorgesehene „Aufführung der beiden in Frankfurt komponierten Frühlingskantaten (auf Texte von Barthold Hinrich Brockes) im Hof von Holland um 16 Uhr“ zu unterbinden trachteten: „Weil der hiesige Cantor Telemann aber mahl vor Geld in einem öffentlichen Wirtshause seine Music aufzuführen

²³ G. Ph. Telemann, *Briefwechsel*, hrsg. von H. Große u. H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 30 f., auch W. Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's*, Kassel 1942, Anh. S. 72 f.

²⁴ Dazu E. Kleßmann, *Telemann in Hamburg*, Hamburg 1980, S. 39 u. die Anm. S. 169 f.

gesonnen . . . ; als ersuchen Oberalten, daß dem Cantori solche Music unter einer ernstlichen Strafe ein vor alle mahl noch heute verbothen werden möge.“ Allerdings hatte dieser Antrag, soweit zu sehen, keinen Erfolg.²⁵

Am 9. September beschloß dann der Senat, das Entlassungsgesuch dem Collegium Scholarchale, der Schulbehörde zur Stellungnahme zu überweisen. Und nun schweigen die Akten erst einmal für Wochen. Offensichtlich war die Schulbehörde unschlüssig, was zu tun sei, und tat deshalb gar nichts. Wie es scheint, hat Telemann selbst die Sache wieder in Gang gebracht, indem er am 16. Oktober sein Michaelisquartal abheben wollte.²⁶ Die Stadtkämmerei aber verweigerte die Auszahlung. Sie wußte, daß Telemann um seine Entlassung eingekommen war, betrachtete die Zahlung der Umzugskosten von Frankfurt nach Hamburg angesichts einer nur einjährigen Dienstzeit als unangemessen, behielt deshalb als Pfand das Michaelisquartal der Besoldung vorsorglich ein und fragte beim Senat an, „wie die Affaire stehe“ und was zu tun sei. Am 21. Oktober ersuchte dann die Schulbehörde den Senat, alles daranzusetzen, um Telemann zu halten. Der Senat schloß sich dieser Meinung an und wünschte, „daß man diesen berühmten Musicum, dessen Kirchen-Music der Stadt noch Ehre macht, auch ihrer Erbaulichkeit halber durchgängige approbation findet beyhalten könne“; er nahm die Leipziger Versprechungen, die „promesse von ungleich mehren Vortheilen, denn derselbe allhie bis dato gehabt“, zur Kenntnis und anerkannte angesichts einer von Telemann vorgelegten Aufstellung seiner sämtlichen Einkünfte, „wie es eine pure Unmöglichkeit sey, mit einer sehr zahlreichen Familie nur nothdürftig davon auszukommen“. Die Verhandlungen schlossen am 6. November mit der Gewährung einer Verbesserung aus der Stadtkämmerei in Höhe von 400 Mark. Diesen Betrag hatte Telemann selbst genannt; für Begründung und Höhe konnte er sich auf einen Vorgang berufen. Dazu kam eine Zulage von mindestens einer der Kirchen.

Vor diesen Verbesserungen betrug Telemanns Einkünfte aus seiner Hamburger Stelle nach seinen eigenen Angaben 1408 Mark;²⁷ sie setzten sich zusammen aus einem Fixum, das sich auf 800 Mark von der Kämmerei und 160 Mark von den fünf Hauptkirchen, zusammen also auf 960 Mark belief, und aus Akzidenzien in Höhe von 448 Mark. Die Summe von 1408 Mark Courant entsprach 500 Reichstalern Courant. Die Verbesserungen, die Telemann als Ergebnis der Verhandlungen erhielt, betrug 400 Mark von der Kämmerei und 50 Reichtaler gleich 140 Mark von St. Petri, zusammen 540 Mark. Das Fixum war also auf 1500 Mark Courant erhöht worden. Rechnet man dazu die von Telemann selbst genannten Akzidenzien in Höhe von 448 Mark, dann betrug als Ergebnis der Verhandlungen seine jährlichen Einkünfte aus der Hamburger

²⁵ E. Kleßmann, a. a. O., S. 183; W. Menke, a. a. O., S. 118 f., ferner Anh. S. 2 u. 72; M. Schneider, DDT 28, S. XXXII u. XLI f. – Zum folgenden W. Menke, a. a. O., Anh. S. 72–76 u. 88 unter 5; Schreiben des Staatsarchivs Hamburg vom 1. März 1982.

²⁶ Der 16. Oktober war der erste Jahrestag von Telemanns Hamburger Amtseinführung (E. Kleßmann, S. 33 u. Anm. S. 169).

²⁷ H. Hörner, *Georg Philipp Telemanns Passionsmusiken*, Borna–Leipzig 1933, S. 41 f. – Das Schriftstück ist derzeit verschollen. Ob jemand etwas über seinen Verbleib oder die Existenz einer vollständigen Kopie, ob jemand etwas über einen Nachlaß Hörners (gestorben 1968 in Tokio) weiß?

Stelle 1948 Mark Courant. In Reichstalern Courant heißt das: die Erhöhung betrug etwa 200, die neue Summe etwa 700 Reichstaler. Über die Einkünfte aus dem Kantorat an der Thomasschule in Leipzig unterrichtet Bachs Brief an Georg Erdmann vom 28. Oktober 1730: sie beliefen sich auf durchschnittlich 700 Reichstaler Courant.²⁸ Telemanns Hamburger Einkünfte sind also im Zuge der Verhandlungen auf die Summe erhöht worden, die er in Leipzig zu erwarten gehabt hätte.

Ich füge hier ein Resümee über die Währungen, die Paritäten und die Kaufkraft ein und stütze mich dafür vor allem auf diese Unterlagen: F. v. Schrötter u. G. Schmoller, *Das Preußische Münzwesen im 18. Jahrhundert*, Münzgeschichtlicher Teil I = Acta Borussia, Berlin 1904; F. v. Schrötter, *Wörterbuch der Münzkunde*, Berlin u. Leipzig 1930; E. Waschinski, *Währung, Preisentwicklung und Kaufkraft des Geldes in Schleswig-Holstein von 1226-1864*, Neumünster 1952; H. Rittmann, *Deutsche Geldgeschichte 1484-1914*, München 1975; Schreiben des Staatsarchivs Hamburg vom 1. und 11. 3. 1982; Schreiben des Statistischen Bundesamts in Wiesbaden vom 1. 4. 1982 mit Anlagen. Nach dem Leipziger Münzrezeß zwischen Kurbrandenburg, Kursachsen und dem Gesamthaus Braunschweig-Lüneburg von 1690 hatten der als Münze geprägte Reichsspeziestaler, die Rechnungsmünze des Reichstalers Courant und die Rechnungsmünze des rheinisch-kaiserlichen Guldens (gleich dem als Münze geprägten Zweidrittelstück) das feste Verhältnis von 4 : 3 : 2 oder, im Wert Guter Groschen, von 32 : 24 : 16; in Sachsen war außerdem die traditionelle Rechnungseinheit des Guldens meißnisch zu 21 Guten Groschen verbreitet. In Hamburg galt die Mark zu 16 Schilling. Die Hamburger Bankwährung war im Prinzip auf den Reichsspeziestaler bezogen, der mit 3 Mark Banco verbucht wurde. Hierzu stand das Kurantgeld nicht in einem festen Verhältnis; es wurde vielmehr nach Angebot und Nachfrage notiert. Als mittlerer Kurs scheint ein Disagio von 25 0/0 annehmbar, wonach für 1 Reichsspeziestaler (= 3 Mark Banco = 48 Schilling Banco) 60 Schilling Courant bezahlt werden mußten. Doch ist eine Umrechnung über die für die Bedürfnisse des Handels geschaffene Bankwährung im vorliegenden Fall unzulässig, zumal zwischen Hamburger Kurantgeld und Kurantgeld des Leipziger Rezesses ein fester Wechselkurs von 3 Mark Courant (48 Schilling Courant) = 1 Reichstaler Courant (24 Gute Groschen) in Gebrauch war. Allerdings scheint mir diese gängige Parität die Hamburger Kurantwährung zu niedrig zu bewerten. Ich folge deshalb dem Realwertprinzip, dem Verhältnis der Münzfüße. Das Kurantgeld des Leipziger Rezesses war nach einem 12-Taler- gleich 36-Mark-Fuß, das Hamburger Kurantgeld nach einem 34-Mark-Fuß ausgebracht. Aus dem Verhältnis 36 : 34 folgt die abgerundete Parität 1 Reichstaler Courant = 45 Schilling Courant. Die Kaufkraft des Reichstalers Courant in der in Frage stehenden Zeit kann grob mit 72 DM, bezogen auf 1981, angenommen werden.

Die Erhöhung des Fixums, die Telemann erhalten hatte, war beträchtlich. Es entspricht also den Tatsachen, wenn er später die Ablehnung des Leipziger Rufs so begründet: „es beliebte der Stadt Hamburg, diesen Ruf, durch ansehnliche Verbesserung meines Unterhalts, abzulehnen“.²⁹ Vielleicht sollte man die Formulierung beim Wort nehmen: Nicht Telemann, sondern die Stadt Hamburg hat den Ruf abgelehnt, hat, zugleich mit der Erfüllung von Telemanns finanziellen Vorstellungen, das Entlassungsgesuch als erledigt betrachtet.

²⁸ Dok I/23. Vgl. zu der von Bach genannten Summe die Argumentation bei C. H. Bitter, a. a. O. I, S. 182. Übrigens muß offenbleiben, ob die 50 Reichstaler, die Bach seinem Vertreter bei der Information zahlte, in den 700 Reichstalern noch inbegriffen oder schon vorher abgezogen sind.

²⁹ Autobiographie von 1740, a. a. O., S. 366.

In den Verhandlungen ist stets nur von Telemanns erstem Grund die Rede. Doch muß auch der zweite Grund eine Lösung gefunden haben, die Telemanns Interessen wahrte. Die „für mich anitzo nicht *favorable*-scheinenden *Conjuncturen*“, von denen das Entlassungsgesuch spricht, meinten zuerst den Widerstand der Oberalten gegen seine öffentlichen Konzerte. In der Formulierung des Antrags der Oberalten an den Senat vom 17. Juli 1722: „Weil der hiesige Cantor Telemann aber mahl vor Geld in einem öffentlichen Wirtshause seine Music aufzuführen gesonnen“, bezieht sich „aber mahl“ nur auf „vor Geld“; denn das erste Konzert Telemanns hatte am 3. April 1722 nicht in einem „öffentlichen Wirtshause“, sondern im Drillhaus, dem Exerzierhaus der Bürgerwehr, in einem städtischen Gebäude also stattgefunden.³⁰ Die Oberalten wollten sagen: zum zweitenmal für Geld und jetzt auch noch in einem öffentlichen Wirtshaus. In diesem Zusammenhang nun fällt auf, daß in der *Hamburger Konzertchronik von 1721 bis 1767*, die Menke mitteilt,³¹ in den nächsten 20 Jahren nur drei Konzerte in einem „öffentlichen Wirtshause“ angekündigt sind; diese drei Konzerte aber haben nichts mit Telemann zu tun.³² Alle anderen Ankündigungen von Konzerten lauten auf das Drillhaus.³³ Vielleicht ist also ein Kompromiß ausgehandelt worden: Die Oberalten konzedierte Telemann die Veranstaltung allgemein zugänglicher Konzerte gegen Eintrittsgeld, Telemann seinerseits verzichtete auf „öffentliche Wirtshäuser“ als Ort dieser Konzerte.³⁴ So sprach nun alles für, nichts gegen Hamburg. Am oder bald nach dem 6. November sandte Telemann das Schreiben, womit er absagte, nach Leipzig. Am 20. November war seine Absage auch in der Öffentlichkeit bekannt: „Es ist die hiesige Cantor-Stelle zu dato noch nicht besetzt, und weiß man auch nicht, wem selbige dürfte aufgetragen werden; weil der hierzu berufene Musicus aus Hamburg solche vor dißmahl nicht annimmt, sondern bey seiner vorigen Stelle, wie man nunmehrö höret, verbleibet.“

Die zweite Etappe

Die zweite Etappe ist die Aufstellung einer ersten Dreierliste. Der Enge Rat befaßte sich mit der Nachfolge Kuhnaus erneut am 23. November, dem 17. Tag, nachdem in Hamburg die Entscheidung gefallen war. In der Sitzung fehlen die

³⁰ M. Schneider, DDT 28, S. XLI.

³¹ W. Menke, a. a. O., Anh. S. 1–65.

³² In der einen Ankündigung vom 27. November 1724 (S. 8) deutet der gegenüber dem normalen verdoppelte Eintrittspreis von 2 Mark auf das Gastspiel eines auswärtigen Virtuosen; in den beiden nächsten Ankündigungen vom 16. Dezember 1727 und 6. März 1728 (S. 13) ist Hurlbusch genannt.

³³ Auch die Übersicht, die J. Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*, Altona und Leipzig 1890, S. 60–68, über „Concertaufführungen unter Telemann“ gibt, verändert das Bild nicht. Zwar wird auf den 16. Mai 1730 ein Konzert „im neuen Amtshause der Weinhändler“ angekündigt (S. 67). Der Eintrittspreis betrug aber einen halben Reichstaler gleich anderthalb Mark, war also um die Hälfte höher als normal; demzufolge handelt es sich um eine Ausnahme, möglicherweise auch hier um das Gastspiel eines auswärtigen Virtuosen.

³⁴ Vielleicht umfaßte der Kompromiß auch eine Vereinbarung über die Höhe des Eintritts-

Herren Hölzel, Jöcher und Kregel. Inzwischen regierte Bürgermeister Lange. So fällt ausgerechnet dem Sprecher der Kapellmeisterpartei die peinliche Aufgabe zu, die Absage ihres Spitzenkandidaten mitzuteilen. Er sagte: Telemann „entschuldige sich, daß er nicht dimittirt werden wolle“, äußert aber Zweifel an dieser Begründung: „so man dahin stelle, und wie hierunter von ihm verfahren worden.“ Die Bewerber werden neu vorgestellt; denn jede Partei hat einen Kandidaten nachgeschoben, die Kapellmeisterpartei Georg Friedrich Kauffmann, Kapellmeister in Merseburg, 43 Jahre,³⁵ die Kantorenpartei Andreas Christoph Duve, Kantor in Braunschweig, 46 Jahre³⁶. Die nachgeschobenen Kandidaten werden vorweg genannt, wieder zuerst der der Kapellmeisterpartei, dann der der Kantorenpartei. Hierauf folgen die Bewerber, die schon in der ersten Sitzung am 14. Juli genannt worden waren (Telemann natürlich ausgenommen), und zwar in rückläufiger Reihenfolge: Steindorff, Lenck, Rolle, Schott, Fasch. Dadurch kommt der neue, zweite Spitzenkandidat der Kapellmeisterpartei wieder an die letzte Stelle zu stehen. Fasch, inzwischen Kapellmeister in Zerbst, war, wie vordem Telemann, am Ort selbst schon bekannt, nämlich als Gründer des zweiten Collegium musicum der Stadt. Lange versieht die Nennung seines Namens mit dem Zusatz: „ein geschickter Mensch“, womit er meint: ein in der Musik geschickter Mensch.

Noch kann der Sprecher der Kapellmeisterpartei ihren nachgeschobenen Kandidaten vor dem der Gegenpartei nennen, vor allem aber ihren neuen Spitzenkandidaten nominieren; doch das verdankt er nur dem Vorteil, den die Geschäftsordnung dem Regierenden Bürgermeister mit der Vorlage des Tagesordnungspunkts gibt. Denn die Absage Telemanns ist für die Kapellmeisterpartei nicht nur peinlich; sie ist eine Schlappe. Mit dieser Absage hat sie nicht nur ihren fähigsten Kandidaten, sondern, mindestens vorerst, auch die Chance verloren, eine neue Definition des Amts durchzusetzen. Die Kapellmeisterpartei ist geschwächt. Die Kantorenpartei fühlt sich gestärkt. Nun ist sie gewillt, auf

preises, der dann auf 1 Mark begrenzt worden wäre; in diesem Fall könnte zudem die Gebühr für die Überlassung des Drillhauses festgelegt worden sein. Plausibel übrigens wäre, wenn den Oberalten gar nicht allein Telemanns Konzerte, sondern ebenso sehr seine Tätigkeit bei der Oper, wo am 13. Juli 1722 Telemanns „Sieg der Schönheit“ uraufgeführt worden war, ein Dorn im Auge gewesen wären: Sie hätten sich gegen die Konzerte gewandt, gleichzeitig die Oper gemeint. Offensichtlich ging es auch beim zweiten Grund des Entlassungsgesuchs ums Geld: Hier standen beträchtliche Nebeneinnahmen Telemanns zur Diskussion.

³⁵ F. W. Riedel, MGG 7, Sp. 749–753, und besonders J. Rifkin in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, 9, S. 830 f., auch E. L. Gerber, NTL 3, Sp. 21 f.

³⁶ Andreas Christoph Duve wurde – nach Kirchenbüchern aus der Stadt Braunschweig – am 30. Juli 1676 als Sohn des Pastors an der Aegidienkirche Achatius Duve zu St. Aegidien getauft, war Kantor an der Martinikirche (durch Tauf- und Beerdigungseinträge seiner Familie seit 1713 bezeugt) und wurde am 5. November 1749 zu St. Martini beerdigt (Mitteilung des Stadtarchivs Braunschweig vom 1. März 1982). Universität Helmstedt Immatrikulation Andreas Christoph Duve 19. März 1701, Achatius Duve 16. Juni 1664 (zu ihm G. Seebaß u. F.-W. Freist, *Die Pastoren der Braunschweigischen Evangelisch-Lutherischen Landeskirche*, Wolfenbüttel 1969 und 1974, II, S. 75 Nr. 964 f., u. I, S. 40).

der Wahrung der hergebrachten Definition des Amtes zu bestehen, und zwar ohne die Konzession einer privatrechtlich vereinbarten Ausnahme. Ihr Sprecher, Bürgermeister Platz, hat als erster das Wort; jetzt ist es an ihm, zu höhen: „Man habe nicht ursach sich zu betrüben, daß Telemann nicht herkomme.“ Ergänzt könnte der Satz lauten: Man, nämlich die Kantorenpartei, habe nicht, wie die Kapellmeisterpartei, Ursache, sich zu betrüben, es sei ihr vielmehr gerade recht, daß Telemann nicht herkomme, denn er habe ohnehin dem von ihr vertretenen traditionellen Prinzip nicht entsprochen. „Man habe hauptsächlich bey dem Cantor dienst dahin zu gedencken, daß das Subjectum nicht allein die Music verstehe“ – wie die Kandidaten der Kapellmeisterpartei –, „sondern auch informiren könne“ – wie die Kandidaten der Kantorenpartei. Dieses Prinzip sei nun zur Anwendung zu bringen. Zwar kann Platz der Kapellmeisterpartei ihren neuen Spitzenkandidaten, den ihr Sprecher als Regierender Bürgermeister bei der Vorlage zu nominieren Gelegenheit hatte, nicht verbieten: „man könne Faschen die Probe . . . lassen“, aber unter Anwendung des Prinzips: „in musiciren und informiren“ – Telemann hatte offensichtlich gar keine Probe im Informieren abgelegt. Am Informieren, das war sicher, würde Fasch wie jeder andere Kandidat der Kapellmeisterpartei scheitern. Dann käme einer der Kandidaten der Kantorenpartei zum Zug. Denn wenn Platz auch nichts mehr dagegen unternehmen konnte, daß Fasch an erster Stelle stand: an einziger Stelle würde diesmal der Kandidat der Kapellmeisterpartei nicht stehen. Er nominiert zur Probe Rolle und Duve, fügt allerdings einschränkend hinzu: „einer von beyden“. Vielleicht erlaubte die Geschäftsordnung einem Mitglied des Gremiums die Nominierung auch nur eines Kandidaten. Doch Bürgermeister Steger übernimmt sogleich den anderen: Er „votiret zur Probe auf Faschen, Tufen und Rollen“ (die nun festgelegte Reihenfolge, die den nachgeschobenen Duve vor den früheren ersten Kandidaten Rolle stellt, zeigt, daß auch Platz seinen Spitzenkandidaten an letzter Stelle genannt hatte³⁷). Um aber den Kandidaten der Gegenpartei auf dem ersten Platz dieser Dreierliste mit Sicherheit zu paralisieren, beharrt Steger nachdrücklich auf der Anwendung des Prinzips: „sowohl in musiciren als auch in informiren.“ Er ergänzt: „und zwar ied(em) 20 Thlr. zu Reise Kosten.“ Vermutlich ist das eine Mahnung zur Sparsamkeit: Mit diesen 20 Talern sollten alle Aufwendungen abgegolten sein; nicht daß, wie bei Telemann, die Stadt außerdem auch noch die Kosten des Aufenthalts erstatten mußte.³⁸

Die Geschäftsordnung hatte, nach Langes Vortrag, Platz und Steger das Wort gegeben. Das Zusammenspiel dieser beiden hatte die Kapellmeisterpartei ausmanövriert. Was blieb da Johann Franz Born anderes übrig, als zuzustimmen: er „lässet sich gefallen“ – kann also nichts mehr dagegen unternehmen –, „daß

³⁷ Ebenso wird Dok II/261 in den Sitzungen beider Gremien der Spitzenkandidat an letzter Stelle genannt.

³⁸ Vielleicht hatte Telemann seinem Wirt auf eigene Faust gesagt, die Stadt werde die Kosten seines Aufenthalts erstatten. Als der Wirt sich dann bei der Stadt meldete, war die Übernahme dieser Kosten zunächst umstritten, erfolgte aber schließlich doch, weil letzten Endes nicht Telemann, sondern ein Leipziger Bürger geschädigt gewesen wäre. Das erklärte die Verzögerung der Auszahlung, die wohl nicht von ungefähr erst unter der Regierung von Bürgermeister Lange erfolgte.

zur Probe aufgestellt werden Fasch, Tufen und Rolle“ – natürlich unterschlägt er als Angehöriger der Kapellmeisterpartei den Zusatz: in Musizieren und Informieren. Außerdem aber bringt er die beiden Kandidaten, die seine Partei auf die Plätze zwei und drei nominiert haben würde, in die Diskussion, nämlich Kauffmann und Schott, setzt also den nachgeschobenen Kauffmann zwischen Fasch, der auf der ersten, und Schott, der auf der letzten Stelle bleibt. Er „lobet Kauffmann in Merseburg“, lobt ihn, gemäß der Linie seiner Partei, „wegen der Music“; „jedoch könne er nicht informiren“. Weiter: er „hätte seine Absicht auf Schotten gerichtet gehabt, da man die N(eue) Kirche unter einerley Directorium bringen können“; damit faßt er eine Lösung des problematischen Verhältnisses zwischen der Leitung der Musik der beiden Hauptkirchen und der Neuen Kirche ins Auge: Durch die Wahl des Musikdirektors der Neuen Kirche zum Kantor an der Thomasschule würde die Leitung der Musik der beiden Hauptkirchen und der Neuen Kirche in einer Hand vereinigt.³⁹ – Gottfried Wagner „conformiret sich auf die benannten 3. Personen und daß jeder von ihnen 20 thlr. zur Hin- und HerReise bekomme“ – unterstützt also Stegers Vorschlag zur Sparsamkeit. Die übrigen anwesenden Ratsherren stimmen zu. Das Ergebnis dieser Sitzung ist die Dreierliste Fasch, Duve, Rolle. Dem Spitzenkandidaten der Kapellmeisterpartei auf Platz eins stehen auf den Plätzen zwei und drei der Spitzen- und der nächste Kandidat der Kantorenpartei gegenüber. Die Kantorenpartei ist also nach der Zahl der Kandidaten im Vorteil. Wichtiger aber ist das: Sie hat ihr Prinzip einer Probe nicht nur im Musizieren, sondern ebenso im Informieren durchgesetzt und dadurch ihren beiden Kandidaten gegenüber dem Kandidaten der Gegenpartei eine bedeutend größere Chance verschafft. Die Kantorenpartei hat, durch Telemanns Absage begünstigt, den Versuch einer neuen Definition des Amts abwehren und seine hergebrachte Definition uningeschränkt, selbst ohne Konzession einer Ausnahme, sichern können.

Durch die Diskussion dieser Sitzung sind die sieben vorgestellten Kandidaten zunächst einmal in zwei Klassen eingeteilt worden: Drei stehen auf der Liste, vier stehen nicht auf der Liste. Genaugenommen allerdings sind drei Klassen gebildet worden, denn von den vier Kandidaten, die nicht auf der Liste stehen, sind die beiden Kandidaten der Kapellmeisterpartei, Kauffmann und Schott, als Anwärter auf einen Listenplatz genannt, die beiden Kandidaten der Kantorenpartei, Lenck und Steindorff, nach der Nennung ihrer Namen bei der Vorstellung überhaupt nicht wieder erwähnt worden.

Mit den Proben freilich war man ins Gedränge gekommen. Denn der 1. Advent lag nahe, am 29. November, sechs Tage nach der Sitzung; danach aber schwieg die Musik für drei Sonntage. Da man eine weitere Verzögerung vermeiden wollte, verfiel man auf die ungewöhnliche Lösung, drei Proben an einem Tag, eben an diesem 1. Advent, abzuhalten, nämlich die erste vor, die zweite nach der Predigt des Hauptgottesdiensts und die dritte in der Vesper.

Die Frist für die Einladung der Kandidaten war knapp bemessen. Deshalb waren sie nach Möglichkeit im voraus darauf vorbereitet worden. Der Regie-

³⁹ Siehe dazu vorerst H.-J. Schulze in Ber. Lpz. 1975, S. 72, und U. Siegele in Fs. Dadelsen, S. 339–344, besonders 341 Anm. 37.

rende Bürgermeister wandte sich an den neuen Spitzenkandidaten seiner Partei. Wie Lange vorging, berichtet Fasch⁴⁰: „Kaum war ich 8 Wochen in Zerbst, als ich vom seel. Herrn Hofrath Langen zu Leipzig, als damaligen regierenden Bürgermeister zwey Schreiben hintereinander erhielt, um wegen vacanter Cantoratsstelle, da der Hr. Telemann solche abgeschrieben hatte, daselbst die Probe zu thun.“ Lange schrieb also, wie Fasch ausdrücklich sagt, in seiner Eigenschaft als Regierender Bürgermeister an ihn, und zwar „zwey Schreiben hintereinander“ – was wohl heißt, daß das zweite Schreiben Langes eintraf, ehe Fasch das erste beantwortet hatte. Fasch sagt auch, wann er die Schreiben erhielt: „Kaum war ich 8 Wochen in Zerbst.“ Fasch hatte seinen Dienst zu Michaelis angetreten, war möglicherweise etwas früher dort eingetroffen. Acht Wochen nach dem 29. September ist der 24. November; das ist der Tag nach der fraglichen Sitzung des Engen Rats. Wenn Faschs „kaum“ nicht eine bloße Redensart ist, also tatsächlich ein, zwei Tage weniger als acht Wochen meint, wenn nicht überhaupt acht Wochen für zwei Monate stehen, dann müßte Lange in jedem Fall schon vor der fraglichen Sitzung an Fasch geschrieben haben. Plausibel wäre, daß Lange nach dem Eingang von Telemanns Absage, aber vor der fraglichen Sitzung Fasch mitgeteilt hatte, er sei, als nächster Kandidat der Kapellmeisterpartei, nach dieser Absage auf den ersten Platz ihrer Liste vorgerückt, also ihr neuer Spitzenkandidat. Vermutlich hatte Lange das Ziel, bei Fasch, wie vordem bei Telemann, eine Nominierung *primo et unico loco* und eine Probe nur im Musizieren durchzusetzen. Als naheliegenden Termin dieser Probe kündigte er den 1. Advent an. Andererseits war Lange natürlich klar, daß durch Telemanns Absage die Position seiner Partei geschwächt, daß es also ungewiß war, ob er sein Ziel würde erreichen können. Vielleicht hat er Fasch schon gefragt, ob er eventuell zu einer Probe auch im Informieren bereit sei. Schließlich wußte Lange, daß Fasch inzwischen und erst kürzlich seinen Dienst als Kapellmeister in Zerbst angetreten hatte, und es mußte ihm daran gelegen sein, möglichst noch vor der nächsten Sitzung des Engen Rats, auf der die Sache verhandelt wurde, zu erfahren, ob sich Fasch imstande sehe, seine Bewerbung aufrechtzuerhalten. Als keine Antwort von Fasch eingetroffen war, blieb Lange in der Sitzung gar nichts anderes übrig, als zunächst einmal Fasch zu nominieren.

Lange konnte Fasch zwar nominieren. Aber ohne eine endgültige Zusage seines Kandidaten konnte er sich, zumal nach dem Fiasko mit Telemann, nicht für ihn exponieren. Die Kapellmeisterpartei hatte also auch einen internen Grund, in dieser Sitzung Faschs Lozierung an erster und einziger Stelle erst gar nicht zu betreiben. Aus demselben Grund konnte sie auch keine Öffentlichkeitsarbeit für ihn in Gang setzen. Die Zeitungsmeldung vom 24. November, dem Tag nach dieser Sitzung, dokumentiert die (zumindest im Sinne der Kapellmeisterpartei) ungeklärte Situation: „Zu der annoch ledigen Cantor-Stelle geben sich gegenwärtig verschiedene Competenten an, wer aber selbige erhalten dürfte, ist noch unbekandt.“

Nach der Sitzung teilte Lange in einem zweiten Schreiben Fasch das Ergebnis

⁴⁰ Lebenslauf, in: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge . . .*, III/1, Berlin 1757, S. 124–129, hier 128 f.

mit: Nominierung auf Platz eins einer Dreierliste vor zwei Kandidaten der Kantorenpartei, Termin der Probe, Probe auch in der Information. Fasch schrieb ab. Er hatte zwei Gründe, einen objektiven und einen subjektiven. Einerseits konnte er, kaum daß er seinen Dienst in Zerbst angetreten hatte, dort nicht gleich wieder um seine Entlassung einkommen oder, wenn er darum eingekommen wäre, sie nicht erhalten: „es war mir aber ohnmöglich meine gnädigste Herrschaft zu verlassen.“ Andererseits wollte er sich der Forderung, die Probe auch in der Information ablegen zu müssen, nicht stellen. Insofern ist die Rechnung der Kantorenpartei aufgegangen, sie werde durch die Forderung einer Probe sowohl im Musizieren wie im Informieren den Kandidaten der Gegenpartei aus dem Feld schlagen.

In dem anderen Punkt allerdings, daß dann die Entscheidung zwischen ihren beiden Kandidaten fallen werde, ist die Rechnung der Kantorenpartei nicht aufgegangen. Denn ihr zweiter Kandidat Rolle entschuldigte sich für diesen 1. Advent.⁴¹ Vielleicht war ihm die Frist zu kurz, vielleicht war er zu diesem Termin in Magdeburg nicht abkömmlich. Johann Franz Born hatte in der Sitzung die Anwärter der Kapellmeisterpartei auf die Plätze zwei und drei, Kauffmann und Schott, vorsorglich genannt. Warum sollten anstelle von Fasch und Rolle jetzt nicht diese beiden, die schon genannt und an der Reihe waren, die Probe ablegen? Kauffmann, der vielleicht schon einmal, am 11. Sonntag nach Trinitatis, dem 16. August, also eine Woche nach Telemanns Probe, eine Kantate in einer der Hauptkirchen aufgeführt hatte, war aus dem nahen Merseburg schnell herbeigeht; Schott, Organist und Musikdirektor der Neuen Kirche und damit Leiter des von Telemann gegründeten Collegium musicum, war am Ort selbst verfügbar. Für die Proben fielen Fasch und Rolle aus. Aber Fasch hatte seine Bewerbung zurückgenommen, stand also nicht mehr zur Verfügung und war Kandidat der Kapellmeisterpartei; Rolle dagegen hatte sich nur für den 1. Advent entschuldigt, stand also weiterhin zur Verfügung und war Kandidat der Kantorenpartei. Für beide indessen – nicht nur für den ersten, sondern auch für den zweiten – setzte nun die Kapellmeisterpartei eigene Kandidaten ein, für Fasch ihren nächsten Kandidaten Kauffmann, für Rolle ihren letzten Kandidaten Schott. Der Beschluß hatte gelautet: Fasch, Duve, Rolle; die Realität lautete: Kauffmann, Duve, Schott. Das zahlenmäßige Verhältnis der Kandidaten der beiden Parteien wurde dadurch umgekehrt: Aus einer Liste mit einem Kandidaten der Kapellmeisterpartei und zwei Kandidaten der Kantorenpartei sind Proben mit zwei Kandidaten der Kapellmeisterpartei und einem Kandidaten der Kantorenpartei geworden. Am 1. Dezember, zwei Tage nach den Proben, wird gemeldet: „In der Niclas Kirchen machte am neulichen Sonntage der Herr Capell-Meister von Merseburg vor der Predigt seine Probe, nach geendigter Predigt aber ein anderer von Braunschweig, und zur Vesper Msr. Schotte in einer andern Kirchen.“ Die Meldung trägt die Handschrift der Kapellmeisterpartei. Denn ihre beiden Kandidaten werden kenntlich gemacht: Wer der Kapellmeister von Merseburg war, war bekannt,

⁴¹ Rolle kann weder zu diesem Zeitpunkt seine Bewerbung zurückgenommen noch der anberaumten Probe unentschuldigt ferngeblieben sein: Weder im einen noch im andern Fall wäre er weiter als Kandidat geführt worden.

und Schott wird mit Namen genannt. Von Duve, dem Kandidaten der Kantorenpartei aber heißt es abschätzig anonym, ja disqualifizierend: „ein anderer von Braunschweig.“ Über den Erfolg der Proben und die Aussichten für die Besetzung des Amtes schweigt sich die Meldung aus.

Die dritte Etappe

Die dritte Etappe ist die Aufstellung einer zweiten Dreierliste.

Die Proben vom 1. Advent hatten, ihrer besonderen Umstände wegen, ein Nachspiel. Mit der Liste Fasch, Duve, Rolle, die am Ende der Sitzung vom 23. November stand, hatte jede der beiden Parteien ihre eigenen Hoffnungen verbunden. Die Kantorenpartei hatte darauf gerechnet, ihr Prinzip einer Probe im Musizieren und Informieren werde den Kandidaten der Gegenpartei Fasch aus dem Feld schlagen und die Entscheidung werde dann zwischen ihren beiden Kandidaten Duve und Rolle fallen. Die Kapellmeisterpartei hatte darauf gerechnet, ihr Kandidat Fasch werde als Musiker und Persönlichkeit dermaßen überzeugen, daß demgegenüber das Prinzip einer Probe im Musizieren und Informieren hinfällig würde und die Kandidaten der Gegenpartei Duve und Rolle verblaßten. Generell war es ja für die Kandidaten der Kantorenpartei schwer, sich den Kandidaten der Kapellmeisterpartei gewachsen zu zeigen. Denn die Proben im Musizieren, wo die Kandidaten der Kapellmeisterpartei den Kandidaten der Kantorenpartei überlegen waren, fanden in der Kirche, also vor aller Öffentlichkeit statt; die Proben im Informieren dagegen, wo die Kandidaten der Kantorenpartei den Kandidaten der Kapellmeisterpartei überlegen waren, fanden (wenn sie überhaupt stattfanden) in der Schule, also unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt.

Fasch nahm seine Bewerbung zurück. Die Kantorenpartei glaubte sich am Ziel. Mißlich zwar, daß Rolle sich entschuldigte. Aber Duve würde die Probe machen und Rolle die seine nachholen. Es würden immer noch Proben nur ihrer Kandidaten sein, und darauf würde eine Wahl nur zwischen diesen ihren Kandidaten folgen. Aber gerade das durfte die Kapellmeisterpartei nicht zulassen. Sie mußte von vornherein verhindern, daß Kandidaten der Gegenpartei Proben machten ohne Konkurrenz ihrer eigenen Kandidaten. Deshalb setzte sie für die Kandidaten Fasch und Rolle die Kandidaten Kauffmann und Schott, die in der vorhergehenden Sitzung als Anwärter auf einen Listenplatz genannt worden waren, allerdings bislang nicht auf einer ordnungsgemäß beschlossenen Liste gestanden hatten, ein. Diese Substitution ohne neuerlichen Beschluß des Engen Rats war verfahrensrechtlich anfechtbar. Das wußte auch die Kapellmeisterpartei. Aber die Tatsache, daß Duve sich im selben Gottesdienst mit Kauffmann, am selben Tag mit Schott hatte vergleichen lassen müssen, war nachher nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Die Proben fanden statt. Die Kantorenpartei protestierte. Es mochte noch hingehen, daß Fasch durch Kauffmann, ein Kandidat der Kapellmeisterpartei durch einen anderen Kandidaten der Kapellmeisterpartei ersetzt worden war; das war zwar formal bedenklich, fiel aber material allein in die Verantwortung der Kapellmeisterpartei. Daß aber Rolle durch Schott, ein Kandidat der Kantorenpartei durch einen Kandidaten der Kapellmeisterpartei ersetzt worden war, konnte die Kantorenpartei

in keinem Fall hinnehmen; denn damit hatte die Kapellmeisterpartei material in die Rechte der Kantorenpartei eingegriffen. Die Probe Kauffmanns mochte bloß strittig sein; die Probe Schotts war von vornherein ungültig.⁴²

Die Probe Duves allerdings war gültig, aber kein Erfolg: Schon die Zeitungsmeldung versenkte ihn, der fortan nicht mehr erwähnt wird, in die Anonymität. Um so gelegener kam es der Kantorenpartei, daß ihr die Kapellmeisterpartei durch einen verfahrensrechtlichen Verstoß die Möglichkeit gab, formal die Gültigkeit der Proben der beiden nächsten Kandidaten der Kapellmeisterpartei anzufechten. Denn hätte aufgrund dieser Proben die Wahl stattgefunden, wäre es gerade nicht, wie sie doch gerechnet hatte, eine Entscheidung zwischen ihren beiden Kandidaten, sondern eine Entscheidung zwischen den beiden Kandidaten der Kapellmeisterpartei auf der ordnungsgemäß beschlossene Liste gestanden hätte, die Gelegenheit gegeben werde, seine Probe nachzuholen. Da zunächst einmal keine Proben stattfinden konnten, wurde die Entscheidung bis nach dem Ende des *Tempus clausum* vertagt.

Dieser Vorgang macht eine fundamentale Voraussetzung des ganzen Verfahrens deutlich. Im Leipziger Rat scheinen damals, jedenfalls bei derartigen Personalfragen wie der Wahl des Kantors an der Thomasschule, Kampfabstimmungen nicht üblich gewesen zu sein. Diese Konvention machte keine Probleme, solange über das Prinzip, nach dem die Qualifikation der Kandidaten beurteilt werden sollte, Übereinstimmung bestand oder wenigstens nur Kandidaten einer Richtung zur Wahl standen. Jetzt aber standen zwei unterschiedliche Prinzipien der Beurteilung und auch die entsprechenden Kandidaten zur Wahl. Da jede Partei für die Wahl auf die Stimmen der Gegenpartei angewiesen war, konnte die Entscheidung durch eine Wahl nicht mehr getroffen werden. Die Entscheidung konnte nur dadurch fallen, daß es einer der beiden Parteien gelang, die Kandidaten der Gegenpartei aus dem Feld zu schlagen, das dann

⁴² Nach der Zeitungsmeldung fanden die Proben von Kauffmann und Duve „in der Niclas Kirchen“, die Probe von Schott „in einer anderen Kirchen“ statt. Wegen der Möglichkeit, auf ein und denselben Sonntag drei Proben ansetzen zu können, war die Ausnahme gemacht worden, daß, was am 1. Advent nicht üblich war, in der Vesper Figuralmusik aufgeführt wurde. Wollte man auch in diesem Fall die an Feiertagen gebräuchliche Alternation der Hauptkirchen annehmen, dann hätte Schotts Probe in St. Thomas stattgefunden. Allerdings bezeichnen die Zeitungsmeldungen, mit der einzigen Ausnahme der Ankündigung der Probe Graupners, sonst die beiden Hauptkirchen zweifelsfrei mit Namen. Es wäre also zu erwägen, daß Schotts Probe in der Neuen Kirche stattgefunden hat. Vielleicht war sie überhaupt auf den Protest der Kantorenpartei hin aus einer der Hauptkirchen in die Neue Kirche, wo Schott tun konnte, was er wollte, verlegt worden. Hätte Schotts Probe tatsächlich in der Neuen Kirche stattgefunden, dann haftete ihr zudem der Makel an, daß sie mit Schotts eigenen, nicht mit den in den Hauptkirchen üblicherweise Mitwirkenden stattgefunden hätte.

von ihren Kandidaten allein beherrscht wurde. Damit war die Strategie festgelegt. Dieses Spiel freilich wäre unmöglich oder doch langweilig gewesen, wenn beide Parteien gegenüber den Fragen des Verfahrens dieselbe Haltung eingenommen hätten. Denn dann wäre jeder Verhandlungsschritt determiniert, also vorhersehbar und nicht mehr durch die eine oder andere Partei beeinflussbar gewesen. Tatsächlich bestand hier ein charakteristischer Unterschied zwischen den beiden Parteien: In Fragen des Verfahrens ging die Kapellmeisterpartei, wenn es ihr nützlich schien, pragmatisch vor; die Kantorenpartei dagegen argumentierte stets formaljuristisch.

Der Enge Rat verhandelte die Sache weiter am Tag nach dem 4. Advent, dem letzten Sonntag des Tempus clausum, nämlich am 21. Dezember, dem 28. Tag nach der vorhergehenden Sitzung. Der Regierende Bürgermeister Lange bezieht sich in der Vorlage zunächst auf die damals beschlossene Dreierliste: „Diejenigen, so wegen des Cantorats zur probe aufgestellt werden solten, wären lezthin denominiret.“ Dann macht er drei Mitteilungen: 1. Zwei nachträgliche Bewerbungen sind eingegangen: „es hätten sich noch mehrere gemeldet“, nämlich Christoph Graupner, Kapellmeister in Darmstadt, 39 Jahre, und Johann Sebastian Bach, Kapellmeister in Köthen, 37 Jahre – also zwei Kandidaten der Kapellmeisterpartei. – 2. Fasch hat seine Bewerbung zurückgenommen. Es liegt nahe, daß Lange Faschs objektiven Grund, er könne nicht, kaum daß er seinen Dienst angetreten habe, schon wieder seine Entlassung beantragen oder gar bekommen, verschweigt. Denn zuvor hatte Telemann die Verweigerung der Entlassung als Grund seiner Absage geltend gemacht; eine Wiederholung dieses Grundes der Absage war tunlichst zu vermeiden, damit nicht jedem weiteren Kandidaten der Kapellmeisterpartei der Argwohn anhafte, er könne vielleicht seine Entlassung nicht bekommen, sei also deshalb nicht wirklich verfügbar. Dagegen konnte Lange Faschs subjektiven Grund, die Ablehnung der Information, ohne Bedenken nennen, damit sogar auf ein beifälliges Kopfnicken der Kantorenpartei rechnen: „Fasch aber erkläre sich, daß er nicht mit informiren könne.“ – 3. „Der Merseburger“ – also Kauffmann – „bitte nochmahls ihn zur probe zu laßen.“ Hier ist nicht zu lesen: „Der Merseburger bitte nochmahls, ihn zur Probe zu lassen“, sondern: „Der Merseburger bitte, nochmahls ihn zur Probe zu lassen“, oder: er „bitte, ihn nochmahls zur Probe zu lassen“.⁴³ Tatsächlich hatte Kauffmann ja, wie die Zeitungsmeldung vom 1. Dezember belegt, am 1. Advent die Probe abgelegt. Er wiederholt also nicht seine Bitte um Zulassung zur Probe, sondern er bittet, die Probe wiederholen zu dürfen. – Nach diesen Mitteilungen ist sogleich der Beschluß notiert: „Rolle, Kauffmann, auch Schotte sollen zur probe, insonderheit zum informiren zugelassen werden.“

Nach dem, was vorgegangen war, ist es verständlich, daß Lange in der Vorlage die Proben des 1. Advents übergeht und sich unmittelbar auf die in der vorhergehenden Sitzung ordnungsgemäß beschlossene Dreierliste bezieht. Die drei Mitteilungen, die er macht, betreffen nur die Lage der Kapellmeisterpartei; Lange handelt hier weniger als Regierender Bürgermeister, eher als Sprecher seiner Partei. Die Mitteilungen der Kantorenpartei, die das Protokoll ver-

⁴³ So schon C. Wolff, BJ 1978, S. 81.

schweigt und die, da sie nur negativer Art waren, vielleicht überhaupt nicht ausgesprochen worden sind, sind zu ergänzen: Duve steht nach der Probe vom 1. Advent nicht weiter zur Diskussion; Lenck und Steindorff (er wohl vor allem wegen seines Alters) kommen für einen Listenplatz nicht in Frage und werden deshalb nicht mehr genannt.

Die Kapellmeisterpartei war von seiten der Kantorenpartei konfrontiert mit der Anfechtung der Gültigkeit der Proben ihrer beiden Kandidaten Kauffmann und Schott und mit der Forderung, den Kandidaten Rolle der Gegenpartei seine Probe nachholen zu lassen. Das Argument war die fortdauernde Gültigkeit der in der vorhergehenden Sitzung ordnungsgemäß beschlossenen Liste. Dagegen, daß Rolle seine Probe nachholte, konnte auch die Kapellmeisterpartei nichts einwenden. Denn er hatte ja tatsächlich auf dieser Liste gestanden und sich aus anerkanntem Grund entschuldigt. Dennoch mußte sie verhindern, daß nun Rolle als einziger verbliebener Kandidat dieser Liste die Probe machte und dann, falls die Probe nicht eine Katastrophe war, gewählt werden mußte. Das Mittel, das zu verhindern, war die Bitte Kauffmanns, seine Probe wiederholen zu dürfen. Kauffmann selbst, der von der Anfechtung seiner Probe, aber auch von seiner guten Chance wußte, fiel es nicht schwer, diese Bitte auszusprechen; er getraute es sich offensichtlich zu, es auch mit Rolle aufzunehmen. Indem er so seine Bereitschaft erklärte, die Probe zu wiederholen, kam er einer Diskussion darüber, ob seine angefochtene Probe nun letztlich gültig oder ungültig sei, zuvor. Das war im Sinn der Kapellmeisterpartei. Die Kantorenpartei aber konnte die Bitte Kauffmanns schwerlich mit dem Hinweis auf die früher beschlossene Liste ablehnen. Denn mit welchem Argument wollte sie der Kapellmeisterpartei einen Ersatzmann für Fasch abschlagen? Und wenn Rolle tatsächlich so gut war, wie sie behauptete, was konnte es ihm dann abträglich sein, sich mit Kauffmann zu messen? So oder so würde er sich mit Kauffmanns Leistung vom 1. Advent vergleichen lassen müssen. Indem aber die Kantorenpartei – durch das taktische Geschick der Kapellmeisterpartei genötigt – der Zulassung Kauffmanns zur Probe zustimmte, hatte sie ihre verfahrensrechtlich wohlbegründete Position aufbrechen lassen. Wenn schon nicht allein Rolle seine Probe nachholen durfte, sondern überdies Kauffmann zur Probe zugelassen wurde, mit welchen Gründen sollte dann Schott eine Probe verweigert werden? So wurde, wie das Protokoll vermerkt, „auch“ Schott zur Probe zugelassen.

Anstatt daß die Kantorenpartei die fortdauernde Gültigkeit der früheren Dreierliste hatte behaupten können, hat die Kapellmeisterpartei den Beschluß einer neuen Dreierliste durchgesetzt. Die neue Liste lag in der Konsequenz der vorhergehenden Sitzung, der früheren Liste und der inzwischen eingetretenen Veränderungen. Von der früheren Liste waren der erste Kandidat Fasch und der zweite Kandidat Duve weggefallen, nur der dritte Kandidat Rolle noch übrig. Er, der schon einmal auf der Liste gestanden hatte, rückte nun von Platz drei auf Platz eins vor. Die Anwärter auf die nächsten Plätze, Kauffmann und Schott, waren in der vorhergehenden Sitzung schon genannt worden und erhielten nun die freien Listenplätze zwei und drei. Am Ende der zweiten Sitzung hatte die Dreierliste Fasch, Duve, Rolle gestanden, bei der auf einen Kandidaten der Kapellmeisterpartei zwei Kandidaten der Kan-

torenpartei folgten; am Ende dieser dritten Sitzung stand die Dreierliste Rolle, Kauffmann, Schott, bei der auf einen Kandidaten der Kantorenpartei zwei Kandidaten der Kapellmeisterpartei folgten.

Die Zulassung zur Probe geschah unter der Bedingung: „insonderheit zum informiren“. Vielleicht hatte schon Duve, nach dem mangelnden Erfolg seiner Probe in der Musik, keine Probe im Informieren mehr abgelegt. Gewiß haben Kauffmann und Schott (die ohnedies keine Passion dafür hatten), nach der Anfechtung ihrer Proben durch die Kantorenpartei, keine Proben im Informieren abgelegt. „Insonderheit“ meint also: „diesmal aber bestimmt“. Die Kantorenpartei hat weiterhin den Versuch einer neuen Definition des Amtes abgewehrt und die hergebrachte Definition uneingeschränkt, ohne Konzession einer Ausnahme, gesichert. Indem sie ihr Prinzip einer Probe sowohl im Musizieren wie im Informieren wahren konnte, hat sie ihrem Kandidaten gegenüber den Kandidaten der Gegenpartei die größere Chance verschafft. Allerdings: sie hatte bisher nur den formellen Beschluß, der jetzt bestätigt war, durchgesetzt. Die Durchsetzung dieses Beschlusses in die Tat war ihr bisher nicht gelungen, und ob sie ihr gelingen würde, war offen.

Beide Parteien haben, gegenüber der vorhergehenden Sitzung, zunächst einmal den Verlust ihrer jeweiligen Spitzenkandidaten zu verbuchen, die Kapellmeisterpartei die Absage von Fasch, die Kantorenpartei das Ausscheiden von Duve. Doch stand, aufs Ganze gesehen, hinsichtlich der Kandidaten die Kapellmeisterpartei besser da. Das wird deutlich, wenn man sich die Entwicklung der Kandidatenlisten der beiden Parteien vergegenwärtigt. Die beiden Parteien hatten sich vorweg darauf geeinigt, jede Partei habe das Recht, drei Kandidaten vorzuschlagen. So legte zu Beginn der Verhandlungen jede Partei eine nach Prioritäten geordnete Liste ihrer drei Kandidaten vor, die Kapellmeisterpartei die Liste Telemann, Fasch, Schott, die Kantorenpartei die Liste Rolle, Lenck, Steindorff. Telemann, der Spitzenkandidat der Kapellmeisterpartei, wurde außer Konkurrenz eines Kandidaten der Kantorenpartei nominiert und gewählt. Telemann sagte ab. Für die zweite Etappe haben sich beide Parteien darauf geeinigt, jede Partei habe das Recht, einen Kandidaten nachzuschieben: Die Kapellmeisterpartei setzte Kauffmann an die zweite Stelle zwischen ihre verbliebenen Kandidaten Fasch und Schott, die Kantorenpartei Duve an die erste Stelle vor ihre bisherigen Kandidaten Rolle, Lenck und Steindorff. Auf die Dreierliste kamen der neue Spitzenkandidat der Kapellmeisterpartei Fasch, der neue Spitzenkandidat der Kantorenpartei Duve und der zweite Mann der Kantorenpartei Rolle. Fasch sagte ab. Durch die Absagen von Telemann und Fasch hatte die Kapellmeisterpartei zwei Kandidaten verloren. Sie sah sich berechtigt, für die dritte Etappe diese beiden Plätze aufzufüllen: Sie nominierte Graupner und Bach und verfügte nun, mit Kauffmann und Schott, die ihr verblieben waren, über vier Kandidaten. Gegen dieses Verfahren war nichts einzuwenden. Gleichzeitig aber hatte die Kantorenpartei nicht nur das Ausscheiden von Duve, also einen Abgang an der Spitze ihrer Liste, sondern, indem Lenck und Steindorff nicht mehr in Frage kamen, auch zwei Abgänge am Ende ihrer Liste zu verzeichnen. Offensichtlich war sie nicht imstande, diese Verluste durch die Gewinnung neuer Kandidaten auszugleichen, verfügte also nur noch über einen einzigen Kandidaten, nämlich Rolle.

Dafür aber konnte sie nicht die Kapellmeisterpartei verantwortlich machen: Das war ihr eigenes Pech.

Mit der dritten Etappe hatte sich das zahlenmäßige Verhältnis der Kandidaten drastisch zugunsten der Kapellmeisterpartei verschoben: Es stand nun 4:1. Die nachträglich nominierten Kandidaten Graupner und Bach allerdings werden nur eben genannt und nicht weiter berücksichtigt. Die Kapellmeisterpartei hatte in der Verhandlungssituation der dritten Sitzung auch gar keine andere Möglichkeit, als sich an die in der zweiten Sitzung genannten Anwärter auf einen Listenplatz zu halten. Ihr erstes Ziel mußte sein, zu verhindern, daß Rolle als einziger verbliebener Kandidat der ersten Liste seine Probe nachholte; denn das hätte mit ziemlicher Sicherheit zugleich seine Wahl bedeutet. Der Aufbau neuer Kandidaten war demgegenüber eine spätere Sorge.

Die vierte Etappe

Die vierte Etappe ist die Wahl und Absage Graupners. Die erste Etappe hatte dem Ziel einer neuen Definition des Amts gehört, ohne daß jedoch die Kapellmeisterpartei dieses Ziel hätte erreichen können. Die zweite und die dritte Etappe hatten der Wahrung der hergebrachten Definition des Amts gehört, ohne daß jedoch die Kantorenpartei diese Definition hätte abschließend sichern können; ja, sie konnte in der zweiten Etappe nicht einmal die Konsequenz dieser Definition für die Proben, nämlich Proben auch in der Information, durchsetzen, bekam in der dritten Etappe nicht einmal mehr die Gelegenheit zu einem Versuch in dieser Richtung. Denn die vierte Etappe trat ein. Sie gehörte wieder dem Ziel einer neuen Definition des Amts. Die Kapellmeisterpartei hat sich gefaßt und steht mit derselben Sicherheit da wie bei der Wahl Telemanns. Schon damals, in der ersten Etappe, ist der Unterschied der Parteien deutlich geworden: Die Kantorenpartei wünscht die Sachentscheidung vor der Personalentscheidung, die Kapellmeisterpartei die Personalentscheidung vor der Sachentscheidung. Jede Partei hat also ihre eigene Vorstellung über das Verhältnis von Sache und Person im Mechanismus des Entscheidungsprozesses: Die Kapellmeisterpartei sucht mit dem Kandidaten die neue Definition des Amts, die Kantorenpartei mit der hergebrachten Definition des Amts den Kandidaten durchzubringen. Deshalb lag der Nachdruck der Kantorenpartei auf der Wahrung der Definition des Amts, der Nachdruck der Kapellmeisterpartei auf der Persönlichkeit des Kandidaten, eines Kandidaten, der sich mit ihrem Ziel einer neuen Definition des Amts identifizierte und der bereit war, sich dafür ohne Vorbehalte einzusetzen. Telemann war eine solche Persönlichkeit; deshalb war in der ersten Etappe die Kapellmeisterpartei stark. Fasch hatte Vorbehalte und Kauffmann verkörperte, wie es scheint, das Ziel nicht treffend genug; deshalb war nach Telemanns Absage die Kapellmeisterpartei schwach, ohne daß freilich die Kantorenpartei diese Schwäche für eine Entscheidung zu ihren Gunsten hätte nützen können. Jetzt hatte die Kapellmeisterpartei wieder eine Persönlichkeit, wie sie sie brauchte, gefunden: Sie präsentiert am Christfest Graupner als ihren neuen Spitzenkandidaten. Vielleicht ist er das insgeheim schon früher, schon zum Zeitpunkt der dritten Sitzung des Engen Rats am 21. Dezember gewesen. Dann hätte in dieser Sitzung

die Kapellmeisterpartei zwei Ziele gehabt: Sie mußte die Absicht der Kantorenpartei vereiteln, nur noch Rolle seine Probe nachholen zu lassen und dann das Verfahren zum Abschluß zu bringen; und sie mußte Zeit gewinnen, damit Graupner Gelegenheit erhalte, sich in Leipzig musikalisch vorzustellen. Denn das konnte erst nach dem Ende des *Tempus clausum*, am Christfest geschehen.⁴⁴ Nachdem diese musikalische Vorstellung ihres neuen Spitzenkandidaten ein überzeugender Erfolg war, wurde die Kapellmeisterpartei propagandistisch tätig; auf den folgenden Tag, den 26. Dezember, ist diese ausführliche Meldung datiert: „Nachdem der Hamburgis(che) Direct(or) H(er)r Telemann zwar erst die Vocation zum Cantorat angenommen, hernach aber solche wieder ausgeschlagen, so ist zum grossen Nachtheil der Schüler der Schulen zu St. Thomas solches Cantorat noch vacant, und geniesset des seel(igen) Herrn Cantoris Kuhnau hinterlassene Frau Wittibe noch biß dato alle Einkünffte. Doch dürften folgende, wie man versichert, instehende Neu-Jahrs-Messe die Probe allhier thun, nemlich: der Capellmeister Graupner von Darmstadt, der Hoff-Organist Petzoldt von Dreßden, und der Capellmeister Kauffmann von Merseburg, da denn mit nächstem zu vernehmen seyn dürffte, wem dieser importante Posten aufgetragen werden wird.“

Diese Meldung ist eine Presseverlautbarung der Kapellmeisterpartei. Sie besteht aus zwei Sätzen. Der erste Satz publiziert das Urteil über Telemann, der zweite die Dreierliste der Partei (nur der letzte Teil des ersten Satzes, daß bislang Kuhnaus Witwe noch alle Einkünfte genieße, wird ein Zusatz des Korrespondenten für seine am Verbleib des Geldes stets interessierte Leserschaft sein). Diese Version über Telemanns *conduite*, die hier zum erstenmal dokumentiert ist, hat die Geschichtsschreibung weithin beeinflusst. In der ersten Meldung über Telemanns Absage vom 20. November hatte es noch geheißen, daß Telemann die Leipziger Stelle „vor dißmahl nicht annimmt, sondern bey seiner vorigen Stelle . . . verbleibet“. Jetzt heißt es, er habe „zwar erst die Vocation zum Cantorat angenommen, hernach aber solche wieder ausgeschlagen“. In den Drei Räten wird Bürgermeister Lange später diese Version wiederholen: Telemann „hätte auch versprochen alles zuthun, jedoch aber sein Versprechen nicht gehalten“, er habe „aber sein Wort nicht gehalten“.⁴⁵ Tatsächlich hat Telemann die Stelle nicht endgültig angenommen; denn er hat den Revers, die rechtskräftige Verpflichtung, nicht unterschrieben. Insofern ist die erste Meldung vom 20. November korrekt. Indessen hatte die Kapellmeisterpartei, wenigstens von ihrem Standpunkt aus, mit dem Vorwurf gewiß des schlechten Benehmens, ja sogar des Wortbruchs so unrecht auch wieder nicht. Denn sie hatte es ja arrangiert, daß Telemann den Revers nicht zu unterschreiben brauchte, um eine bindende Festlegung hinsichtlich der Information, eine unwiderrufliche Annahme des Kompromißvorschlags der Kantorenpartei – Wahrung der hergebrachten Definition des Amts, Genehmigung einer privatrechtlich vereinbarten Vertretung für diesen Amtsinhaber – zu ver-

⁴⁴ F. Noack, BJ 1913, S. 145–162, macht die Aufführung eines Magnificat, die in der Vesper des ersten Weihnachtstags stattgefunden haben mußte, wahrscheinlich. Doch braucht das nicht die einzige Komposition, die Graupner an diesem Tag aufführte, gewesen zu sein.

⁴⁵ Dok II/129 u. 130.

meiden, um sich also den Weg zu einer neuen Definition des Amtes offenzuhalten. Sie hatte die Absicht damit verbunden, sich die Freiheit einer Verwirklichung ihrer Zielvorstellung, nicht, Telemann die Freiheit der Annahme oder Ablehnung der Wahl zu wahren; sie glaubte, Telemann fühle sich ebenso an sie gebunden, wie sie sich an ihn gebunden hatte. Aber Telemann huldigte demselben Pragmatismus wie die Partei, die ihn als ihren Spitzenkandidaten nominiert hatte; er nützte die Freiheit, die ihm verblieben war, nach seinem Sinn und sagte, als es ihm nützlich schien, ab. Das war juristisch unanfechtbar. Nur: im Sinne des Erfinders war es nicht. Die Kapellmeisterpartei sah sich verschmäht und sitzengelassen.⁴⁶

Doch war es nicht ihre gekränkte Eitelkeit, die sie veranlaßte, Telemann durch die Presse die Meinung zu sagen und ihm nachdrücklich vor Augen zu stellen, welchen „importanten Posten“ er sich hatte entgehen lassen. Telemann wird, als ihm der „Hollsteinische Correspondent“ am 1. Januar 1723 diesen Neujahrsgruß aus Leipzig ins Haus brachte, als er ihn las und wußte, daß ganz Hamburg ihn las, kaum sonderlich berührt gewesen sein; denn er hat die Sache durchschaut. Die Geschichtsschreibung hätte es gewiß leichter gehabt, sich von der Version der Kapellmeisterpartei zu lösen, wenn sie hätte erkennen können, daß die Kapellmeisterpartei nicht ein absolutes Urteil über Telemanns Verhalten publizieren wollte, sondern in einer bestimmten Situation ein bestimmtes Ziel verfolgte. Der Kapellmeisterpartei ging es nicht um Moral, sondern um Taktik. Als Mittel zum taktischen Zweck freilich war auch die Moral recht. Der Kapellmeisterpartei mußte es in dem Moment, als sie sich anschickte, ihren neuen Spitzenkandidaten auf den Schild zu heben und für ihn zu kämpfen, darum zu tun sein, den Rücken frei zu haben. Sie mußte alle Schuld, die etwa ihr für die Verzögerung des Verfahrens und für den daraus wachsenden „großen Nachtheil der Schüler der Schulen zu St. Thomas“ gemacht werden konnte, von sich abwälzen. Als Sündenbock, dem die Alleinschuld aufgebürdet werden konnte, war Telemann, nachdem er nun einmal nicht mehr kam, immer noch dienlich: Er war weitab, und man würde in nächster Zeit ja doch nicht mehr miteinander zu tun haben. Die Publikation des Urteils über Telemann hat die Funktion, naheliegende und vielleicht auch ausgesprochene Vorwürfe öffentlich zurückzuweisen und damit der Kapellmeisterpartei den ungehinderten Kampf für ihren neu gekürten Spitzenkandidaten Graupner zu ermöglichen. Insofern sind die beiden Sätze der Meldung, das Urteil über Telemann und die Dreierliste der Partei, nicht zufällig nebeneinandergestellt, sondern streng aufeinander bezogen.

Die Dreierliste, die die Kapellmeisterpartei hier publiziert – die Zeitungsmeldung beruft sich wieder auf eine sichere Quelle –, lautet: Graupner, Petzold, Kauffmann. Kauffmann, seit der Absage von Fasch der erste Kandidat der Partei, ist zurückgedrängt, nicht nur auf den zweiten, sondern auf den dritten Platz. Denn nach dem Spitzenkandidaten Graupner wird ein neuer Name ge-

⁴⁶ Daß es, wenn auf die Wahl durch den eine Stelle vergebenden Dienstherrn die Absage des gewählten Kandidaten erfolgte, zu einer unterschiedlichen Beurteilung des Vorgangs kam, ist verständlich und kein Einzelfall (vgl. Dok I/2–4 und II/62–65).

nannt: Christian Petzold, Hoforganist in Dresden, 45 Jahre.⁴⁷ Er wird nur hier in dieser Meldung genannt, nicht in den Protokollen des Engen Rats, ist also schließlich nicht in das formelle Verfahren aufgenommen worden. Das kann verschiedene Gründe haben. Vielleicht hat er gar keine Bewerbung eingereicht, sei es aus eigenem Entschluß oder weil der Dresdner Hof abwinkte. Vielleicht hat ein Einspruch der Kantorenpartei verhindert, daß er eine Bewerbung einreichte oder daß die schon eingereichte Bewerbung zugelassen wurde; denn er wäre ja ein überzähliger Kandidat der Kapellmeisterpartei gewesen. Dann wäre die Nennung seines Namens in der Zeitungsmeldung der Versuch der Kapellmeisterpartei, die Kantorenpartei unter Druck zu setzen, um doch noch eine Aufnahme Petzolds in das formelle Verfahren zu erreichen. Die Tatsache, daß Petzolds Name öffentlich genannt werden konnte, belegt in jedem Fall, daß Verhandlungen, ihn für eine Kandidatur zu gewinnen, im Gange waren und als aussichtsreich betrachtet wurden. Durch die Lozierung von Graupner und Petzold vor Kauffmann ist Schott von der Dreierliste verdrängt worden, auf der auch Bach keinen Platz gefunden hat.

Der Enge Rat befaßte sich mit der Nachfolge Kuhnaus wieder am 15. Januar 1723, dem 25. Tag nach der vorhergehenden Sitzung. Graupner überzeugt so sehr, daß die Kapellmeisterpartei die Wahl ihres neuen Spitzenkandidaten noch vor der Probe durchsetzen kann. Gegenüber der Überzeugungskraft einer Persönlichkeit war mit dem Hinweis auf die hergebrachte Definition des Amtes wenig auszurichten: Die Kantorenpartei war schon deshalb einigermaßen machtlos, überdies durch den anhaltenden Mangel an geeigneten Kandidaten in ihrer Aktionsfähigkeit eingeschränkt; so war ihr Widerstand gering. Der Regierende Bürgermeister und Sprecher der Kapellmeisterpartei vermeidet es, an die vorhergehende Sitzung anzuknüpfen, macht die Vorlage im Bewußtsein der neuen Situation: „es habe sich der Capelmeister von Darmstadt H(er)r Graupner gemeldet und werde aufn Sontag die probe machen, . . . käme es nur darauf an, ob, wenn es mit der probe wohl ablieffe, ihm das Cantorat aufgetragen werden . . . solle.“ Graupner war in Leipzig nicht in gleicher Weise wie Telemann und Fasch, nämlich als Gründer eines Collegium musicum bekannt, sein Name nicht mit einer Institution verbunden. Deshalb wurde seine Kandidatur durch Empfehlungsschreiben abgesichert: „der habe nun allendhalben ein gutes Lob, wie unterschiedene Briefe auswiesen.“ Person und Qualifikation Graupners waren also kein Problem. Ein Problem aber war, ob er seine Entlassung erhalten werde: „nur wäre praecautio zu nehmen, daß er bey seinem Hoffe dimittiret werden könne.“ Doch glaubte die Kapellmeisterpartei, doppelte Vorsorge getroffen zu haben, um sich nicht schließlich auch bei diesem Spitzenkandidaten dem nun schon sattsam bekannten Absagegrund gegenüberzusehen, um vor allem einem möglichen Einwand der Gegenpartei zuvorzukommen. Einerseits nämlich hatte sie eine Äußerung Graupners zu dem Bedenken erwirkt, „welches man ihm vermeldet, welcher jedoch, daß er nicht fest verbunden sey, und was ihn zur mutation bewege, sich erkläret“; andererseits wartete sie mit dem Vorschlag auf, „ob man nicht vorher an den Herrn Landgrafen schreiben“, also von Amts wegen seine Entlassung erbitten solle.

⁴⁷ Über ihn G. Hempel, MGG 10, Sp. 1163, und besonders H.-J. Schulze, BJ 1979, S. 57 f.

Zunächst hatten zwei Angehörige der Kantorenpartei, die Bürgermeister Platz und Steger, das Wort. Bürgermeister Platz ist mild. Er hat gegen Person und musikalische Qualifikation des Kandidaten keine Einwände, „kenne H(ern) Graupner zw(ar) nicht special, jedoch mache er eine gute gestalt und schiene ein feiner Mann zu seyn, glaube auch, daß er ein guter Musicus wäre“; übrigens hat Platz nur hier bei Graupner und zuvor einmal, in vergleichbarer Situation, bei Telemann Anlaß gesehen, sich zur musikalischen Qualifikation eines Kandidaten zu äußern. Dann macht Platz den üblichen Vorbehalt seiner Partei, ohne diesmal auf irgendwelche Konsequenzen zu dringen: „nur wäre dahin zu sehen, daß er auch mit die information in der Schule verrichte.“ Mit einem Schreiben an Graupners Dienstherrn ist er einverstanden. Bürgermeister Steger dagegen verhehlt kaum den Ärger der Kantorenpartei über ihre Niederlage und enthält sich der eigenen Stimme: „Er sey kein Musicus“, kein Anhänger der Kapellmeisterpartei und ihrer Prinzipien; die musikalische Qualifikation des Kandidaten im Sinne der Kapellmeisterpartei könne er nicht beurteilen. Für die Wahl Graupners müßten also die die Verantwortung übernehmen, die sie betrieben, denen die musikalische Qualifikation des Kandidaten wichtig sei und die etwas von Musik, an der ihm als Selbstzweck nichts liege, verstünden: er „beziehe sich auf des Regierenden Herrn Bürgerm(eisters) judicium und was der Capelmeister von Dreßden“ – Heinichen – „von ihm geschrieben“. Er ist ebenfalls mit einem Schreiben an Graupners Dienstherrn einverstanden und macht abschließend zwei Vorschläge zum Verfahren. Der erste lautet: „man könne . . . auch die andern in der probe noch hören.“ Dieser Vorschlag erinnert zunächst einmal formal an den Beschluß einer Dreierliste für die Zulassung zur Probe, ein Beschluß, der in der vorhergehenden Sitzung gefaßt und bisher nicht aufgehoben war. Im Sinne der Kantorenpartei verfolgt er den besonderen Zweck, Graupners Nominierung primo et unico loco zu relativieren und ihrem gegenwärtig einzigen Kandidaten Rolle, auch im Hinblick auf eine nicht auszuschließende Absage Graupners, eine Chance zu wahren. Allgemein aber mag Steger daran gedacht haben, Vorsorge für den Fall einer Absage Graupners zu treffen. Denn wenn die Proben nicht alsbald, vor Beginn des Tempus clausum, stattfänden, würden sie erst wieder nach dessen Ende möglich sein. Dann bedeutete eine Absage Graupners eine Verzögerung des Verfahrens um mehrere Wochen. Der zweite Vorschlag Stegers zum Verfahren lautet: „inzwischen aber und bis er seine dimißion erlanget, die Sache nicht in die 3 Räte bringen.“ Steger will also die Wahl Graupners erst nach Vorlage der Entlassungsurkunde abschließend durch die Drei Räte bestätigen lassen; er beantragt diesen Aufschub, damit die Stadt nicht in die gleiche Peinlichkeit wie bei Telemann gerate, vor allem aber, damit der Kantorenpartei ein Handlungsspielraum erhalten bleibt. Bürgermeister Platz stimmt ausdrücklich zu.

Schon Lange hatte gesagt, Graupner „werde aufn Sonntag die probe machen“; er terminiert die Probe auf einen Sonntag und knüpft die Entscheidung für Graupner an die Bedingung, „wenn es mit der probe wohl ablieffe“, hat also eine Probe nur im Musizieren im Sinn. Steger sagt, daß man die anderen Kandidaten „in der probe noch hören“ könne; er will also in der Probe die Kandidaten nur „hören“, unterläßt vor allem den Zusatz „sowohl in musiciren als

auch in informiren“, „insonderheit zum informiren“. ⁴⁸ Wie in der ersten Etappe, wie bei Telemann, ist also keine Probe im Informieren, nur eine Probe im Musizieren vorgesehen. Indem die Kantorenpartei die Kandidaten in der Probe nur noch hören will, also eine Probe nur im Musizieren erwartet und auf eine Probe im Informieren verzichtet (oder sie jedenfalls nicht einmal als Beschluß durchsetzen kann), hat sie die uneingeschränkte Wahrung der hergebrachten Definition des Amtes aufgegeben: Mindestens die Konzession einer Ausnahme, die Genehmigung einer privatrechtlich vereinbarten Vertretung in der Information muß nach diesem Verfahren bewilligt werden. Die Kantorenpartei bringt diese Frage nicht zur Sprache; vielleicht hatte sie das für die Zeit nach Vorliegen der Entlassungsurkunde vorgesehen, vielleicht waren auch die Positionen inzwischen so klar abgesteckt, daß sie gar nicht mehr ausgesprochen werden mußten. Da aber über diese Frage keine Vereinbarung getroffen, ja nicht einmal diskutiert worden ist, bleibt der Weg zu einer neuen Definition des Amtes offen.

Der nächste Redner, Johann Franz Born, ist Angehöriger der Kapellmeisterpartei. Er stimmt für Graupner, weil dieser „so ein gutes Lob“, also so gute Empfehlungen habe, und fügt hinzu, „wie denn Kauffmann auch ihn besser als sich selbst halte“. In die noble Anerkennung, die Kauffmann Graupner zollt, verpackt Born die Mitteilung, daß Kauffmann sich nicht mit Graupner messen will und deshalb darauf verzichtet, von der Bewilligung seiner Bitte auf Wiederholung der Probe Gebrauch zu machen. Auch die übrigen Ratsherren, von denen nur Johann Jakob Kees fehlt, stimmen für Graupner, mit Ausnahme von Johann Job, der eine eindeutige Stimmabgabe umgeht. Doch gibt es, in dieser Zustimmung für Graupner, beträchtliche Nuancen. Johann August Hölzel, Angehöriger der Kantorenpartei, ist unwillig über die Schwäche, die Platz und Steger gezeigt haben, und beginnt mit einer Provokation: „Rolle solle Telemannen übertreffen“ – wieviel mehr wird Rolle dann erst Graupner übertreffen. Mit seinem Zusatz, „und könne man ihn ebenfalls hören“, präzisiert er Bürgermeister Stegers Vorschlag, „man könne . . . die andern in der probe noch hören“: Er stellt dem Spitzenkandidaten der Kapellmeisterpartei den einzigen und damit Spitzenkandidaten der Kantorenpartei zur Seite. Gottfried Wagner nominiert alsbald den dritten Mann und gibt „zu überlegen, ob man Rollen und Bachen noch zur probe admittiren solle“. Damit steht die neue, dritte Dreierliste: Graupner, Rolle, Bach. Gottfried Konrad Lehmann, Vorsteher der (also Referent des Rats für die) Thomasschule ist Angehöriger der Kantorenpartei; ihr Kandidat „Rolle werde als ein geschickter und gelehrter Mann“ – ein zur Musik geschickter und zur Schule gelehrter Mann – „gelobet“, genüge also als einziger Kandidat der hergebrachten Definition des Amtes (was bei Graupner gerade nicht der Fall sei). Johann Ernst Kregel war vielleicht aus Sparsamkeit oder bloßem Überdruß „zweifelhaft ob man noch mehr proben laßen machen solle“, zielt also darauf, eine neue Dreierliste zu vermeiden und Graupners Lozierung primo et unico loco zu wahren. Johann Job ist Angehöriger der Kantorenpartei. Er umgeht es, sich

⁴⁸ Daß von der Probe in der Einzahl gesprochen wird, ist auch dann der Fall, wenn sie im Musizieren und im Informieren gefordert wird, hat also nichts zu sagen.

direkt für den Spitzenkandidaten der Gegenpartei auszusprechen: „Er kenne Graupnern nicht von person es werde aber viel gutes von ihm gesprochen.“ Das Hauptproblem sieht er in der Frage der Entlassung: Er „wäre nur zweifelhaft, ob selbiger seine dimission so leicht erhalten werde, dahero wohl gut seyn werde, daß man an Herrn Landgr(af) schreibe“. Doch ist die Frage der Entlassung ein Problem auch bei dem Kandidaten der eigenen Partei: „wegen Rollens sey er ebenfalls zweifelhaft indem er zu Magdeburg sich aufhalte“, also dort gebunden sei; denn Rolle war in Magdeburg erst am 13. Februar 1722, vor weniger als einem Jahr, in sein Amt eingeführt worden. Die Unsicherheit bezüglich der Entlassung betraf also nicht nur den Spitzenkandidaten der Kapellmeisterpartei, sondern auch den einzigen verbliebenen Kandidaten der Kantorenpartei. Johann Job hatte offensichtlich ein spezielles Interesse an der Gewährleistung der Entlassung. Daß der Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt damit Schwierigkeiten zu machen pflegte, war bekannt.⁴⁹ Wegen Rolle hat er vielleicht in Magdeburg oder bei ihm selbst vorgefühlt. Abschließend bekräftigt Job, wie zuvor schon Platz, das Prinzip seiner Partei, doch auch er, ohne auf irgendwelche Konsequenzen zu dringen: „mit der information wäre auch mit darauf zu sehen.“

Die Kapellmeisterpartei war in diese Sitzung mit dem Ziel gegangen, positive Beschlüsse auf zwei Fragen zu erlangen: „ob, wenn es mit der probe wohl abliefe, ihm das Cantorat aufgetragen werden auch ob man nicht vorher an den Herrn Landgrafen schreiben solle.“ Sie erlangte beide Beschlüsse, die Wahl Graupners und die Zustimmung zu einem Brief an den Landgrafen von Hessen-Darmstadt mit der Bitte um Graupners Entlassung. Aber die Kantorenpartei hatte die Wahl Graupners mit zwei Einschränkungen versehen können: Die endgültige Bestätigung der Wahl durch die Drei Räte wurde bis zum Vorliegen der Entlassungsurkunde vertagt; und: Graupner wurde nicht an erster und einziger Stelle, sondern nur an erster Stelle einer neuen Dreierliste gewählt. Die beiden Einschränkungen griffen insofern ineinander, als die neue Dreierliste wirksam wurde, wenn die Bestätigung der Wahl durch die Drei Räte wegen Verweigerung der Entlassung nicht zu erfolgen brauchte. Überdies verschaffte der Aufschub der Bestätigung der Wahl durch die Drei Räte der Kantorenpartei Luft: Sie brauchte jetzt nicht eine Diskussion um die Information zu führen, die sich vielleicht von selbst erübrigte.

Die neue, dritte Dreierliste lautete: Graupner, Rolle, Bach. Wenn überhaupt die Nominierung Graupners *primo et unico loco* durch eine Dreierliste relativiert wurde, dann war klar, daß auf den zweiten Platz der einzige verbliebene Kandidat der Kantorenpartei, Rolle, Anspruch hatte. Auf den dritten Platz hätte die Kapellmeisterpartei nach ihren Prioritäten zunächst Petzold nominiert; er war aber nicht in das formelle Verfahren aufgenommen worden. Nach Petzold war Kauffmann an der Reihe; er aber war zurückgetreten, weil er sich nicht mit Graupner messen wollte. So standen für den dritten Platz Schott und Bach bereit. Bach wurde vorgezogen und nominiert; Schott blieb außerhalb der Liste.

⁴⁹ Vgl. E. Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, S. 181 f., 183, auch 213.

Auf die bevorstehenden Proben bezieht sich Johann Franz Born, wenn er zu überlegen gibt, „ob nicht die Thomas-Schüler dahin zu verbinden, daß wenn man sie brauche, sie möchten sich befinden, wo sie wolten, sie sich gebrauchen lassen wolten“. Vielleicht hatte es auch in dieser Beziehung bei den Proben am 1. Advent Schwierigkeiten gegeben. Allerdings wurde zunächst einmal nur die Probe von Graupner auf den 17. Januar, den 2. Sonntag nach Epiphania, angekündigt: „Künftigen Sonntag wird allhier in der Kirchen der Hochfürstl. Darmstädtische Capellmeister, Hr. Graupner, seine Probe, wegen der ledigen Cantor-Stelle, auf E. E. Hochweisen Rahts Befehl machen; worauf selbige Bedienung alsdenn wohl ehestens wieder dürfte ersetzt werden.“⁵⁰ Die Klausel, daß Graupner seine Probe „auf E. E. Hochweisen Rahts Befehl“ mache, dient wieder dem Schutz des Kandidaten gegenüber seinem gegenwärtigen Dienstherrn. Am 29. Januar wird gemeldet: „Nach der neulich gemachten Probe wegen der ledigen Cantor-Stelle hat man zu dato noch nichts gewisses vernommen, wem selbige Stelle von E. E. hochweisen Rathe dieser Stadt dürfte gegeben werden.“ Diese Meldung bezieht sich direkt auf die vorige Meldung, nimmt die frühere Ankündigung einer baldigen Entscheidung zurück und belegt, daß inzwischen, am Sonntag Septuagesimä, dem 24. Januar, keine Probe stattgefunden hat; auch kündigt sie keine weitere Probe an. Am 5. Februar heißt es dann: „Am Fest-Tage Mariä Reinigung machte Msr. Schotte, Director des Collegii Musici, seine Probe in der Niclas-Kirche, wegen der noch immer ledig stehenden Cantor-Stelle.“ Diese Meldung belegt zunächst, daß auch am Sonntag Sexagesimä, dem 31. Januar, keine Probe stattgefunden, dann, daß Schott an Mariä Reinigung, dem 2. Februar, seine Probe abgelegt hat. Nach der vom Engen Rat am 15. Januar beschlossenen Dreierliste wäre nach Graupner als nächster Kandidat Rolle an der Reihe gewesen. Rolle hat seine Bewerbung zurückgenommen. So konnte Schott, der auf der vom Engen Rat am 21. Dezember beschlossenen Dreierliste gestanden und dadurch die Berechtigung für eine Probe hatte, an Rolles Stelle die Probe ablegen. Richtig hätte natürlich Bach auf den zweiten Platz vor-, Schott auf den dritten Platz einrücken sollen. Aber vermutlich traf Rolles Absage so knapp ein, daß Bachs Termin, der schon auf den 7. Februar, auf Estomihi, den letzten Sonntag vor Beginn des Tempus clausum, vereinbart war, nicht mehr geändert werden konnte; mit Schott dagegen war rasch ein Arrangement zu treffen.

Dafür, daß Rolle seine Bewerbung zurückgenommen hat, stehen nach Lage der Dinge fünf Gründe zur Diskussion: 1. Rolle hätte, wie Johann Job schon geargwöhnt hatte und wie angesichts der kurzen Dienstzeit in Magdeburg plausibel wäre, im Falle der Wahl seine Entlassung nicht bekommen können. – 2. Rolle wollte sich, wie Kauffmann, nicht mit

⁵⁰ Die Meldung ist irrtümlich auf den 18. Januar datiert. Da sie Graupners Probe, die am 17. Januar stattfand, auf „künftigen Sonntag“ ankündigt, muß sie vor diesen Tag, wahrscheinlich auf den 16. Januar, den Tag nach der Sitzung des Engen Rats, datiert werden. Die Frist zwischen Datum der Meldung und Datum des Erscheinens wäre überdies bei einer Datierung auf den 18. Januar mit vier Tagen ungewöhnlich kurz, läge bei einer Korrektur auf den 16. Januar dagegen mit sechs Tagen im Bereich des Üblichen. Übrigens ist von den 13 zweifelsfrei datierten Meldungen keine auf einen Sonntag oder Montag datiert; auch das spricht gegen den 18. Januar, der ein Montag war. – Graupners Probe hat, aufgrund der Alternation der beiden Hauptkirchen, in St. Thomas stattgefunden.

Graupner messen, vielleicht auch nicht mit Bach, den er persönlich kannte; denn Kuhnau, Rolle und Bach hatten ja 1716 gemeinsam die Orgel der Liebfrauenkirche in Halle abgenommen.⁵¹ – 3. Vielleicht war das erfolglose Abschneiden von Duve nicht in erster Linie auf seine mangelnde Qualifikation, sondern auf einen Boykott der Mitwirkenden zurückzuführen. Vielleicht hatte es die Kapellmeisterpartei verstanden, auf die Mitwirkenden insgesamt, auf einzelne Gruppen wie die Alumnus, die Stadtmusikanten, die Helfer oder auf einzelne Personen einzuwirken und dadurch das Ergebnis der Probe des Kandidaten der Kantorenpartei negativ zu beeinflussen. Auch sonst ging die Kapellmeisterpartei, wenn es ihr nützlich schien, pragmatisch vor; warum also nicht hier? Verständlich, wenn Rolle sich dem nicht aussetzen mochte. – 4. Die Proben fanden nur im Musizieren, nicht auch im Informieren statt. Rolle sah also keine Gelegenheit, die spezifische Qualifikation, die ihn, den einzigen Kandidaten der Kantorenpartei, gegenüber den Kandidaten der Kapellmeisterpartei auszeichnete, unter Beweis zu stellen. – 5. Auch das Gegenteil ist denkbar. Rolle hatte am Altstädtischen Gymnasium nur Musikunterricht zu halten und war von allen sonstigen Lehrverpflichtungen entbunden.⁵² In Magdeburg war er also von der Information befreit. In Leipzig aber hätte er nie von der Information befreit werden können; denn der bloße Wunsch hätte die Kantorenpartei, die das einem ihrer Kandidaten auch nie zugestanden hätte, desavouiert. Vielleicht war Rolles Kandidatur auf der Liste der Kantorenpartei ein Mißverständnis infolge mangelhafter gegenseitiger Kenntnis. Vielleicht hat die Partei sich in ihm, er sich in der Partei getäuscht. Dann hätte die Rücknahme der Bewerbung das Mißverständnis einvernehmlich gelöst.

Am 9. Februar wird gemeldet: „Am verwichenen Sonntage Vormittage machte der Hochfürstl. Capellmeister zu Cöthen, Mr. Bach, allhier in der Kirchen zu St. Thomä wegen der bisher noch immer vacant stehenden Cantor-Stelle seine Probe, und ist desselben damahlige Music von allen, welche dergleichen ästimiren, sehr gelobet worden.“⁵³ Diese Probe notiert Riemer⁵⁴: „Den 7. *Dom. Esto Mibi* legte Hr. Sebastian Bach als damahliger Capellmeister zu Cöthen, seine Probe ab, zu der von des seeligen Herrn Kuhnau vacant gewordene Cantorat Stelle“, und trägt nach: „Einige Zeit vorhero hatten ihrer viere die Probe zu dem Cantorat abgelegt als 1). der Capellm. von Altenburg, Hr. Graupner Capellm. von Darmstadt u. Hr Georg Balthasar Schott *Dir. Musices* in der Neuen Kirche.“ Der „Capellm. von Altenburg“ ist Kauffmann, Kapellmeister von Merseburg. Den vierten aber hat Riemer nicht vergessen zu nennen; er konnte ihn, dessen Probe kein Erfolg war, nicht nennen, weil sein Name zumindest gleich hernach, vielleicht sogar von vornherein in der Öffentlichkeit unterdrückt worden war: Es ist Duve. Tatsächlich haben ja einige Zeit vor Bach „ihrer viere“ die Probe abgelegt: am 1. Advent Kauffmann, dessen Probe nicht eo ipso ungültig, sondern nur umstritten war, Duve und Schott, dessen Probe zwar eo ipso ungültig war, der aber am 2. Februar eine gültige Probe nachgeholt hatte, ferner am 17. Januar Graupner.⁵⁵

⁵¹ Dok II/76 u. I/85. – Außerdem war Rolles Bruder Christian Ernst damals in Köthen als Organist an St. Agnus und in der Hofkapelle tätig (E. König, BJ 1959, S. 164, und BJ 1963/64, S. 56 f.).

⁵² E. Valentin, MGG 11, Sp. 653.

⁵³ Die Meldung über Bachs Probe ist eine der beiden Meldungen, die nicht im *Hollsteinischen Correspondenten*, sondern im *Hamburger Relations-Courier* erschienen sind. Zu Bachs Probe vgl. C. Wolff, BJ 1978, S. 78–94.

⁵⁴ Dok II/123.

⁵⁵ Telemanns Probe wird, als einer abgeschlossenen Phase der Verhandlungen angehörig, in

Nachdem Graupner seine Probe erfolgreich abgelegt hatte, erhält er am 20. Januar aus der Stadtkasse 40 Reichstaler Reisekosten⁵⁶ – den doppelten Satz vielleicht in Würdigung besonderer Dienste, etwa am Christfest. Außerdem erhält er das auf denselben Tag datierte Schreiben, worin der Leipziger Rat den Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt um gnädige Entlassung seines Kapellmeisters bittet.⁵⁷ Noch am selben oder am folgenden Tag wird Graupner aus Leipzig abgereist sein. Um den 31. Januar, also um den elften oder zehnten Tag nach seiner Abreise aus Leipzig, übergibt er in Darmstadt, zusammen mit seinem eigenen Entlassungsgesuch, das Schreiben des Leipziger Rats. Am 7. Februar unterrichtet er den Regierenden Bürgermeister Lange.⁵⁸ Und nun geschieht erst wieder einmal gar nichts. Unter dem 12. März erkundigt sich Lange bei Graupner nach dem Stand der Dinge und fügt ein Schreiben an den Darmstädter Geheimrat von Kametzky bei. Der Hof reagiert ablehnend. Als letzten Versuch übergibt Graupner am 20. März ein zusammenfassendes Memorial, aber ohne Erfolg. Er wird zum Landgrafen gerufen, der, nebst anderen Vergünstigungen, Graupners Gehalt auf 900 Gulden (gleich 600 Reichstaler Courant) erhöht. Am 22. März, also am zehnten Tag nach dem Datum von Langes Anfrage, schreibt Graupner ab. Am folgenden Tag, dem 23. März, schreibt Geheimrat von Kametzky seine Antwort und schickt sie, unter Ein-schluß von Graupners Brief, nach Leipzig.⁵⁹

Die fünfte Etappe

Die fünfte Etappe ist die Wahl Bachs. Der Enge Rat befaßte sich mit der Nachfolge Kuhnaus zum letztenmal am 9. April, dem siebzehnten Tag, nachdem Graupners Schreiben in Darmstadt durch das Schreiben des Geheimrats von Kametzky ergänzt worden war. Der Regierende Bürgermeister Lange hatte bei der Vorlage wieder einmal eine Absage mitzuteilen: „Auf den man bei dem Cantorat reflexion genommen, nemlich Graupnern, könne seine di-

dieser Rechnung übergangen. – Eine Zahlung von Reisekosten an Kauffmann und Duve läßt sich nicht nachweisen. H.-J. Schulze hat deshalb die Kassenbücher der Ratseinnahmestube noch einmal eingehend befragt, jedoch keine diesbezüglichen Buchungen gefunden. Der Nachweis für Bach Dok II/125.

⁵⁶ E. Kroker, a. a. O., S. 140.

⁵⁷ Text bei Richter, BJ 1905, S. 54 f., und, nicht ganz vollständig, bei W. Nagel (*Das Leben Christoph Graupner's*, SIMG 10, 1908/09, S. 568–612), S. 591 f.

⁵⁸ Text bei Nagel, S. 592; Referat bei Kroker, S. 140. Hier schreibt Graupner, daß er das Schreiben des Leipziger Rats und sein eigenes Entlassungsgesuch „vor 8 Tagen“ übergeben habe. Der 31. Januar war, wie der 7. Februar, ein Sonntag. Vielleicht hat Graupner Schreiben und Gesuch einen Tag früher oder später übergeben. Graupners Brief an Lange belegt auch, daß für seinen Dienstantritt in Leipzig „künftige Ostern“ (also das Ende des Tempus clausum) in Aussicht genommen war.

⁵⁹ Graupners Schreiben vom 22. März bei Nagel, S. 593 f., und bei Kroker, S. 141. Dieser Brief Graupners an Lange belegt die Anfrage Langes an Graupner vom 12. März und die Einlage an Kametzky sowie Graupners Memorial vom „vergangenen Sonnabend“, dem 20. März. Referate des Schreibens von Kametzky an Lange bei Nagel, S. 594, und Kroker, S. 141. In die Schlußphase der Verhandlungen, zwischen die beiden Schreiben Langes vom 12. und Graupners Memorial vom 20. März, gehört die Aktennotiz von

mißion nicht erhalten, der Landgraff zu Hessen-Darmstadt wolle ihn schlechterdings nicht dimittiren.“ Nun schon der dritte Kandidat der Kapellmeisterpartei sagt ab, und wieder lautet die Begründung, er könne seine Entlassung nicht bekommen. Aber Lange handelt auch diesmal weniger als Regierender Bürgermeister, eher als Sprecher seiner Partei. Denn die Kantorenpartei hätte ja, was das Protokoll verschweigt und was vielleicht überhaupt nicht ausgesprochen worden ist, ebenfalls eine Absage mitzuteilen: Ihr einziger Kandidat Rolle hat seine Bewerbung zurückgenommen.

Wieder also haben beide Parteien den Verlust ihrer jeweiligen Spitzenkandidaten, diesmal die Absagen von Graupner und Rolle, zu verbuchen. Nun waren drei Kandidaten übrig: „sonst sey in Vorschlag der Capellmeister zu Cöthen Bach, Kauffmann zu Merseburg und Schotte alhier kommen.“ Kauffmann steht wieder auf der Liste. Mit der Absage Graupners war der Grund seines Rücktritts hinfällig geworden. Die Kantorenpartei hatte sich entschlossen, seine Probe vom 1. Advent als gültig passieren zu lassen. Kauffmann hätte also wieder an den Platz, den er freiwillig geräumt hatte, treten können. Nach den bisherigen Nominierungen hätte man diese Reihenfolge der übrigen Kandidaten erwartet: Kauffmann, Bach, Schott. Schott war, auch nach seiner gültigen Probe von Mariä Reinigung, an letzter Stelle verblieben. Bach dagegen hat sich durch seine Probe auf den ersten Platz gesetzt und Kauffmann auf den zweiten Platz verwiesen. Bach war nicht, wie die bisherigen Spitzenkandidaten beider Parteien, wie Telemann, Fasch, Kauffmann und Graupner, wie Duve und Rolle, von seiner Partei als Spitzenkandidat nominiert worden, sondern er hatte sich selbst in der Probe vor Kauffmann zum neuen Spitzenkandidaten der Kapellmeisterpartei qualifiziert. Anders gesehen: Bach hat sich durch die Leistung seiner Probe vom vorletzten auf den vorvorletzten Platz der Liste der Kapellmeisterpartei, die ihn nominiert hatte, vorgearbeitet. Dieser vorvorletzte Platz war – nachdem Telemann abgesagt, Fasch seine Bewerbung zurückgenommen, Graupner seine Entlassung nicht bekommen hatte und Petzold nicht in das formelle Verfahren aufgenommen worden war – der erste Platz dieser Liste. Das war der ganze individuelle Spielraum, den ein Mann von der einzigartigen Qualifikation Bachs hatte.

Übrigens aber waren alle drei verbliebenen Kandidaten Kandidaten der Kapellmeisterpartei; folglich fährt Lange fort: „aber alle 3 würden zugleich nicht informiren können.“ Proben im Informieren hatte bisher niemand abgelegt, gewiß keiner der Kandidaten der Kapellmeisterpartei, aber vermutlich auch nicht Duve, der einzige Kandidat der Kantorenpartei, der überhaupt eine Probe abgelegt hat. Auch Schott und Bach sind Anfang Februar darum herumgekommen. Sie profitierten von der Situation, die die Kapellmeisterpartei mit Hilfe der Persönlichkeit ihres Kandidaten Graupner hatte schaffen können. Diese Situation sucht Lange zu perpetuieren: „bey Telemannen habe man schon auf

Kametzky, die Nagel S. 593 wiedergibt (die Marginalnotiz dazu nach der Unterredung des Landgrafen mit Graupner und vor Kametzkys Schreiben an den Leipziger Rat). Zur Situation in Darmstadt allgemein vgl. E. Noack, a. a. O., besonders S. 207–210. – Die über das sonst Bekannte hinausgehenden Angaben von W. Kleefeld, JbP für 1897, S. 70, sind leider mangelhaft belegt (dazu auch Dok II/132).

die Theilung reflectiret.“ Er geht aufs Ganze, stellt den Antrag auf die „Theilung“ von wissenschaftlichem Unterricht und musikalischen Aufgaben, auf die Abtrennung der Information von den anderen dienstlichen Pflichten des Kantors; er stellt den Antrag, das Amt einzig und allein musikalischen Aufgaben zu widmen, den Antrag auf die neue Definition des Amts. Bürgermeister Platz, der Sprecher der Kantorenpartei, erhebt sogleich Einspruch: „Das letztere finde Er aus erheblichen Ursachen vor bedenklich“; und dann folgt der berühmte-berühmte Ausspruch: „da man nun die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen, es sey von einem zu Pirna ehmahls viel gutes gesprochen worden.“

Um diesen Ausspruch zu verstehen, muß man sich zunächst eine Voraussetzung klarmachen. Diese Ratsherren haben, selbst bei der kulturpolitischen Entscheidung über die Besetzung des Kantorats an der Thomasschule, die gewiß aufs Ganze der Politik der Stadt Leipzig gesehen minderen Rang hatte, ihren Kopf beieinander. Nie findet sich während der Sitzungen eine Abschweifung, nie fällt eine beiläufige Bemerkung – oder wenigstens hat der Protokollführer sie nicht notiert. Jeder Satz, jedes Wort, das überliefert ist, trifft ins Schwarze. Die Voraussetzung heißt also: Der Ausspruch des Bürgermeisters Platz verfolgt die konkrete Absicht, der Verhandlung eine bestimmte Wendung zugunsten der Kantorenpartei zu geben. Was war Platzens Zweck und Ziel? Solange man den Leipziger Rat als geschlossenen Block mit einheitlicher Meinung betrachtete, konnte der Ausspruch nur Ausdruck allgemeiner Resignation sein: Da man nun einmal die Besten, nämlich Telemann und Graupner, nicht bekommen könne, müsse man eben Mittlere wie Bach nehmen. Aber warum bringt Platz dann den „zu Pirna“ in die Diskussion? Sollte er doch noch einer der Besten sein? Hans-Joachim Schulze, der erkannt hat, daß der Leipziger Rat in dieser Frage aus zwei Parteien mit gegensätzlichen Zielvorstellungen bestand, hat den Ausspruch so verstanden: Da man nun die Besten, nämlich die besten Musiker, also die Kandidaten der Kapellmeisterpartei nicht bekommen könne, müsse man mittlere Musiker nehmen, die aber dafür gute Schulmänner seien, also Kandidaten der Kantorenpartei. Als einen solchen mittleren Musiker und guten Schulmann bringt Platz den „zu Pirna“ in die Diskussion. Aber standen nicht noch drei Beste, drei bloße Musiker, drei Kandidaten der Kapellmeisterpartei zur Wahl? Auch so gelesen, trifft das Argument nicht.

Um Zweck und Ziel des Ausspruchs zu verstehen, muß man sich Gang und Stand der Verhandlungen, insbesondere die weitere Entwicklung der Kandidatenlisten jeder der beiden Parteien, vergegenwärtigen. Für die dritte Etappe hatte die Kapellmeisterpartei ihren Bestand auf vier Kandidaten aufgefüllt; der Kantorenpartei dagegen war nur noch ein Kandidat verblieben. Während der vierten Etappe hatte jede der beiden Parteien den Verlust eines Kandidaten zu verbuchen. So verfügte jetzt die Kapellmeisterpartei noch über drei, die Kantorenpartei aber über keinen Kandidaten mehr. Damit war das Spiel, das die beiden Parteien spielten, gemäß den Regeln aus. Gewinner war die Kapellmeisterpartei, Verlierer die Kantorenpartei. Aber Bürgermeister Platz war nicht gewillt, klein beizugeben. Er suchte die Situation zugunsten der Kantorenpartei zu nutzen. Hier seine Argumentation: Beide Parteien konnten diesmal „die besten“, nämlich ihre Spitzenkandidaten, die an erster Stelle Lo-

zierten nicht bekommen. Beide Parteien müßten folglich „mittlere“, nämlich weiter hinten, genauer: zwischen dem Ersten und dem Dritten in der Mitte Lozierte nehmen. Die Kantorenpartei verfügte aber über keinen „mittleren“, über keinen Kandidaten auf dem zweiten Platz mehr. Deshalb hatte sie das Recht, einen Gegenkandidaten zu dem nun zum Zuge kommenden zweiten Kandidaten der Kapellmeisterpartei zu nominieren. Denn Bach hatte sich ja nur an die Spitze der verbliebenen Kandidaten der Kapellmeisterpartei gesetzt; ein Kandidat der Kantorenpartei stand ihm nicht gegenüber. Eine Wahl Bachs unter diesen Bedingungen wäre nur eine Wahl innerhalb der Kandidaten der Kapellmeisterpartei, ohne Konkurrenz eines Kandidaten der Kantorenpartei.

Platzens Argumentation war rein formal, betraf allein das Verfahren. Ein materiales Urteil über die Qualifikation der Kandidaten hatte er nicht im Sinn, hätte er als Anmaßung betrachtet; vor allem hätte ein solches Urteil den Gang des Verfahrens nicht beeinflussen können, da ja gerade über die Prinzipien, nach denen die Qualifikation der Kandidaten zu beurteilen war, keine Einigkeit zwischen den Parteien bestand. Die formale Argumentation dagegen konnte nicht so leicht abgewiesen, das formale Recht der Kantorenpartei auf einen eigenen Kandidaten schwerlich bestritten werden. So nominierte er einen Gegenkandidaten seiner Partei zu dem nun zum Zuge kommenden Kandidaten Bach der Gegenpartei: Christian Heckel, Jahrgang 1676.⁶⁰

Dieser Vorschlag war raffiniert. Denn Heckel, seit 1699 Kantor in seiner Geburtsstadt Bischofswerda, seit 1717 Substitut und vom folgenden Jahr an Kantor in Pirna, hatte, vor Antritt seiner ersten Stelle, in Leipzig sieben Jahre die Thomasschule und hernach anscheinend drei Jahre die Universität besucht, also zehn Jahre hier gelebt und Beziehungen geknüpft, später dem Rat der Stadt Leipzig seine *Historische Beschreibung der Stadt Bischofswerda* (Dresden 1713) gewidmet. Er war nicht nur als Schulmann, sondern durch diese Publikation auch als Gelehrter ausgewiesen. Als Musiker aber hätte der Schüler von Schelle und Kuhnau so gut wie Graupner ein Empfehlungsschreiben des Dresdner Hofkapellmeisters Heinichen vorlegen können, der 1721 bei einer Tochter Heckels Pate gestanden hatte und den die Leipziger Parteiungen nicht zu kümmern brauchten.

An dieser Stelle bricht das Protokoll ab, weil der Protokollführer in die Steuereinnahmestube gehen mußte und dadurch gehindert war, weiter zu protokollieren;⁶¹ auch ist die einst gewiß vorhandene, „auf losen Blättern geführte Ersatznachschrift nicht erhalten geblieben“⁶². Der Fortgang der Sitzung muß also rekonstruiert werden. Es ist fraglich, ob Platz jemals daran glaubte, eine Neueröffnung des Verfahrens, also die Zulassung Heckels zu einer nachträglichen Probe, durchsetzen zu können, ja, ob er es überhaupt beabsichtigte. Auf jeden Fall hatte er gegenüber der Kapellmeisterpartei eine Rechtsposition auf-

⁶⁰ Er zählte also 1722, im Bezugsjahr aller anderen Altersangaben, 46 Jahre. Vgl. H. Volkmann, *Christian Heckel, ein sächsischer Kantor des beginnenden 18. Jahrhunderts*, ZfMw 13, 1930/31, S. 369–384.

⁶¹ C. H. Bitter, a. a. O., I, S. 159, u. IV, S. 109.

⁶² Schulze in Ber. Lpz. 1975, S. 75.

gebaut. Nun standen sich gegenüber der Antrag der Kapellmeisterpartei auf die neue Definition des Amts und der Antrag der Kantorenpartei auf einen eigenen Kandidaten. Es kam zum Kompromiß. Jede der beiden Parteien ließ ihren Antrag fallen. Die Kapellmeisterpartei akzeptierte die Definition des Amts, die die Kantorenpartei vertrat, die Kantorenpartei akzeptierte den Kandidaten, den die Kapellmeisterpartei präsentierte. Der Kompromiß suchte also die Sachentscheidung der Kantorenpartei und die Personalentscheidung der Kapellmeisterpartei zu vereinigen. Jedoch blockierte die Sachentscheidung der Kantorenpartei die Personalentscheidung der Kapellmeisterpartei; denn dem Kandidaten der Kapellmeisterpartei war ein Wirken unter der von der Kantorenpartei vertretenen Definition des Amts nicht möglich. Deshalb zeigte sich die Kantorenpartei zu dem Zugeständnis bereit, der privatrechtlich vereinbarten Freistellung dieses Amtsinhabers von der Information als einer einmaligen Ausnahme zuzustimmen. Es kam also zu dem Kompromiß, den die Kantorenpartei bereits bei der Nominierung Telemanns angeboten hatte, den sie aber damals nicht durchsetzen konnte. Dieser Kompromiß war formal ein Ausgleich; denn jede der beiden Parteien hatte auf ihren Antrag verzichtet. Ja, die Kantorenpartei hatte überdies ein Zugeständnis gemacht. Trotzdem hatte sie bei diesem Kompromiß material gewonnen. Jetzt rächte sich, daß die Kapellmeisterpartei zuerst auf die Person, zahlte sich aus, daß die Kantorenpartei zuerst auf die Sache setzte. Denn die Kapellmeisterpartei hatte nur in der Person, die Kantorenpartei aber in der Sache gewonnen. Der Sieg der Kapellmeisterpartei war ein Sieg des Augenblicks, der Sieg der Kantorenpartei ein Sieg der Dauer. Die Kapellmeisterpartei hatte ihren Kandidaten durchgebracht. Das war im Augenblick öffentlich sichtbar. Die Kantorenpartei hatte ihre Definition des Amts gesichert. Das Wirken des Kandidaten im Amt war deshalb von der Zustimmung der Kantorenpartei zu seiner privatrechtlich vereinbarten Freistellung von der Information abhängig. Früher oder später mußte dieses Wirken ein Ende finden. Dann trat die hergebrachte Definition wieder in ihren durch keine Konzession geschmälernten Stand. Das wurde auf die Dauer öffentlich sichtbar. Die bevorstehende Amtszeit war ein Ausnahmezustand. Für den Kandidaten war der Kompromiß faul.

Um vor Überraschungen sicher zu sein, griff die Kantorenpartei den Beschluß, den sie bei der Nominierung Telemanns erwirkt hatte, dessen Verwirklichung sie aber dann nicht hatte durchsetzen können, auf: Dem Kompromiß mußte auch der Kandidat, der auf dieser Grundlage gewählt wurde, verbindlich zustimmen, und zwar noch vor der Bestätigung seiner Wahl durch die Drei Räte. Der andere Punkt, dessen vorherige Klärung nach den gemachten Erfahrungen im Interesse beider, vornehmlich freilich der Kapellmeisterpartei lag, war die Gewährleistung der Entlassung. Man wollte auch hier vor weiteren Überraschungen sicher sein und wählte eine ähnliche Regelung, wie sie die Kantorenpartei bei Graupner vorgeschlagen hatte: Der Kandidat mußte noch vor der Bestätigung seiner Wahl durch die Drei Räte hierüber eine verbindliche Erklärung abgeben. Zur Realisierung dieser Vorstellungen über das weitere Verfahren dachte man sich ein System von vorläufiger Mitteilung und vorläufiger Verpflichtung aus, das der Bestätigung der Wahl vorgelagert wurde.

Als über die Kompromißformel und das weitere Verfahren Einigkeit bestand,

wurde Bach, der sich in der Probe als neuer Spitzenkandidat der Kapellmeisterpartei qualifiziert hatte, einstimmig gewählt. Der Regierende Bürgermeister Lange sandte sogleich die vorläufige Mitteilung an Bach, er sei im Engen Rat gewählt, doch bedürfe es noch vor der Bestätigung der Wahl durch die Drei Räte einer vorläufigen Verpflichtungserklärung von seiner Seite. Wahrscheinlich hat Lange den Text des provisorischen Reverses beigelegt, in jedem Fall die Punkte, auf die es ankam, geschrieben. Bach mußte fünf verbindliche Versprechungen abgeben, von denen die erste sogleich im Fall der endgültigen Wahl, die anderen hernach mit Dienstantritt wirksam wurden⁶³: 1. Er werde sich von seiner Köthener Bestallung losmachen und die Entlassungsurkunde vorlegen; dafür war eine Frist von drei bis höchstens vier Wochen gesetzt. Bach wollte sichergehen und beantragte seine Entlassung sofort. Wann er die auf den 13. April datierte Urkunde ausgehändigt bekam, ist offen;⁶⁴ die Zusage, daß sie ausgestellt würde, wird er alsbald erhalten haben. Diesen Punkt konnte er also ohne Bedenken unterschreiben. – 2. Er werde sich „der Schul-Ordnung, so bereits vorhanden, oder noch aufgerichtet werden möchte, . . . gemäs verhalten“. Diese Anerkennung der Dienstordnung war nicht zu umgehen, konnte auch unverfänglich erscheinen, hatte aber, wie sich bald und nachhaltig herausstellen sollte, angesichts der in der neuen Schulordnung vom 13. November 1723 festgesetzten Verteilung der Akzidenzien ihre Tücken.⁶⁵ – 3. Er werde die Alumnen „nicht alleine in denen darzu gehörigen ordentlichen Stunden, sondern auch *privatissime* im Singen ohne Entgeld *informiren*“. Dieser Privatunterricht war also ausdrücklich als Teil der Dienstaufgaben anzuerkennen, kam ihm aber im musikalischen Bereich seines Amts zugute. – 4. Er werde, was ihm „sonst darbey zu thun obliegt, allenthalben gebührend verrichten“. Die Erfüllung aller anderen Dienstaufgaben konnte als eine Selbstverständlichkeit erscheinen. Doch schloß dieser Punkt die Anerkennung des Prinzips der Kantorenpartei, daß die Übernahme der Information in eigener Person unverzichtbarer Bestandteil des Amtes sei, stillschweigend ein.⁶⁶ – 5. Er verspreche „nicht weniger, daferne, iedoch mit vorbewusst und Bewilligung E. E. Hochweisen Raths, zu meiner *sublevation* bey *informiren* in der Lateinischen Sprache jemand erfordert werden solte, denselben aus meinen eigenen Mitteln ohne von E. E. Hochweisen Rathe, oder sonst etwas zu begehren, davor vergnügen will“. Das war die Ausnahme von der Norm, die die Kantorenpartei in diesem Einzelfall konzedierte hatte.⁶⁷ Bach glaubte, diesen Punkt ohne Bedenken akzeptieren zu können; denn die Freistellung von der Information entsprach gewiß seinem Wunsch, war vermutlich auch zuvor mit Bürgermeister Lange besprochen worden. Die beiden Teile des Kompromisses waren implizit gegeben, der eine Teil in Bachs Person, der andere Teil in Punkt 4; die Ermöglichung des Kompromisses war explizit genannt in Punkt 5. Indem Bach als Person sich auf die Punkte 4 und 5 ver-

⁶³ Dok I/91.

⁶⁴ Dok II/128.

⁶⁵ Fs. Dadelsen, S. 349 f. Anm. 59.

⁶⁶ Endgültig Dok I/92, Ziffer 10.

⁶⁷ Endgültig Dok I/92, Ziffer 11.

pflichtete, ratifizierte er für sein Teil den Kompromiß der beiden Parteien. In welche Falle er damit lief, spürte er erst später.

Bach reiste nach Leipzig und fertigte am 19. April, zehn Tage nach der Sitzung des Engen Rats, den provisorischen Revers aus. Drei Tage später, am 22. April, traten die Drei Räte zusammen, um Bachs Wahl zu bestätigen. Zwei Protokolle der Sitzung sind überliefert, publiziert als Dok II/129 (A) und II/130 (B). Das zweite Protokoll von der Hand des Oberstadtschreibers Carl Friedrich Menser ist kompetent und beschränkt sich auf das Wesentliche, das erste, von einer weniger routinierten Hand, ist weniger präzise und bringt manches (heute freilich oft auch willkommene) Ornament; teils bestätigen sich die Protokolle gegenseitig, teils ergänzen sie sich. Diese Protokolle lesen sich wie ein Spiel mit vertauschten Rollen. Das dokumentiert jedoch nicht einen plötzlichen Gesinnungswandel beider Seiten, sondern das Ritual, nach dem der Kompromiß vollzogen wurde. Der Sprecher der Kapellmeisterpartei, der Regierende Bürgermeister Lange, anerkennt das Prinzip der Kantorenpartei, das er vorher stets zu unterlaufen suchte; mehr noch: Obwohl er in der Sitzung des Engen Rats am 9. April erklärt hatte, alle drei Kandidaten, also auch Bach, „würden zugleich nicht informiren können“ (was sie als Kandidaten der Kapellmeisterpartei auswies), behauptet er nun, Bach genüge dem Prinzip der Kantorenpartei. So sagt er: Bach habe „nebst der *Music* . . . die *Information*, und müste der *Cantor* in den *Colloquiis Corderi* und der *Grammatic informiren*, welches er auch thun wolte“ (A); und: „Nun komme es bey dem *Cantorat* nicht allein auf die *Music* an, sondern auch auf das *informiren* in der Schule, deßen sich gedachter Bach auch erkläre“ (B). Im Engen Rat, wo die Konflikte ausgetragen wurden, hätte diese Anerkennung des Prinzips der Kantorenpartei durch den Sprecher der Kapellmeisterpartei desorientiertes Erstaunen, seine Behauptung, einer der Kandidaten seiner Partei genüge dem Prinzip der Gegenpartei, den zurückweisenden Widerspruch der Gegenpartei hervorgerufen. Hier dagegen, wo der Konflikt im Kompromiß aufgefangen war, anerkennt die Kantorenpartei ihrerseits den Kandidaten der Kapellmeisterpartei, der ihrem Prinzip nicht genügt. Der Sprecher der Kantorenpartei, Bürgermeister Platz: „Zur *Information* der Jugend müste er sich *accomodiren*. Bach wäre geschickt darzu, und wolte ers thun“ (A); und: „zumahl da er sich erkläret, nicht nur die Knaben in der *Music*, sondern auch sonst in der Schule geordneter maßen zu *informiren*“ (B). Noch fehlt der Schlüssel für die Vertauschung der Rollen. Platz, dem selbst der Kompromiß zu weit ging und der schwer daran trug, spielt nur darauf an: „man werde sehen, wie er das letzte“ – die *Information* – „bewerckstelligen möchte“ (B). Steger folgt in der Anerkennung des Kandidaten bis in die Formulierung seinem Vorredner, spricht dann die vereinbarte Ausnahmeregelung offen aus: Bach „hätte sich erkläret, nicht alleine als *Cantor*, sondern auch als *Collega* bey der Thomas-Schule seine Treue zu bezeigen. Als *Collega quartus*“ – der Kantor war zwar nicht *Collega quartus*, hatte aber in (Tertia und) Quarta zu unterrichten – „wolte Er sich mit den andern *Praeceptoribus* setzen, so seine *Vices* vertreten solten“ (A); und: „zumahl da er sich erkläret, sowohl bey der *Music* als in der Schule zu *informiren*, möcht er bey dem letztern nicht allendhalben fortkommen können, würde man ihm, es durch andere person verrichten zu laßen, nicht entgegen seyn“ (B).

Die Information hat in der Diskussion der Sitzung eine gewisse Rolle gespielt. Johann Franz Born beteiligt sich an dem Spiel mit vertauschten Rollen und sagt mit den Worten von Platz und Steger: „zumahl Herr Bach sich erkläret, die *information* mit zu übernehmen“ (B). Außerdem äußern sich noch fünf Ratsherren zu dieser Frage.⁶⁸ Ein anderer Punkt ist – es wäre merkwürdig, wenn er nicht zur Sprache gekommen wäre – die Gewährleistung der Entlassung. Schon Platz bemerkt: „iedoch daß Bach sich zu Cöthen los mache“ (B). Außerdem kommen darauf zu sprechen Johann Franz Born (A) und Johann Job, der in der Sitzung des Engen Rats vom 15. Januar seine Zweifel wegen der Entlassung Graupners und Rolles geäußert hatte (A und B); endlich greift Bürgermeister Lange in seiner Schlußbemerkung die Frage auf (A).⁶⁹ Information und Entlassung waren die beiden Punkte, auf die es ankam. Über diese Punkte hinaus ist nicht viel geredet oder jedenfalls nicht viel protokolliert worden. Bürgermeister Platz gibt seinem Unwillen über das langwierige Hin und Her Ausdruck und entschuldigt unter der Mahnung, nun nicht weiter Zeit zu verlieren, die Zustimmung seiner Partei zu einem Kandidaten der Gegenpartei: „Weil die *Vacanz* so lang gewesen; so hätte man Ursach zur wahl zu schreiten. Es wäre zu wünschen, daß man es mit dem dritten traffe“ (A). Zur Person Bachs indessen äußert er sich positiv: „Es möchte Bach in guter *renommé* seyn u. laße Er sich deßen person gefallen“ (B). Bürgermeister Steger sucht zu beruhigen: „Danckte vor die Sorgfalt, und wäre vorgebracht worden, warum es sich verzogen, und wes wegen Herr Bach zu nehmen“ (A). Er, der sich doch bei der Wahl Graupners in der Sitzung des Engen Rats vom 15. Januar der eigenen Stimme enthalten hatte, trauert nun Graupner nach: „Er hätte gewünschet, daß Graupner es annehmen können, richte aber nunmehrö seine Gedanken auf Bachens“ (B), äußert sich dann jedoch ebenfalls positiv: „Bachs Person wäre so gut als Graupner“ (A). Zum Schluß aber fällt er aus der angenommenen Rolle, die ihm der Kompromiß auferlegte, und sucht für die Kantorenpartei zu retten, was zu retten ist, indem er Bach an die stilistische Leine legt und auf das Musikideal dieser Partei verpflichtet: „und hätte er solche *Compositiones* zu machen, die nicht *theatralisch* wären“ (A); damit pocht er gegenüber der Kapellmeisterpartei auf die Einhaltung einer Bestimmung, die 1701, bei der Bestallung Kuhnaus, in den Revers des Thomaskantors aufgenommen worden war: „Zu Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen die *Music* dergestalt einrichten, daß sie nicht zulang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht *opernhaftig* herauskommen, sondern die Zuhörer

⁶⁸ J. F. Troppaneger (A und B), J. E. Kregel d. J., G. L. Baudiß, G. W. Küstner, J. J. Mas-cov (alle A).

⁶⁹ Die Diskussionen hier und im Falle Graupners zeigen, daß die Stadt Leipzig nur dann bereit war, einen Kandidaten in ihre Dienste anzunehmen, wenn er eine reguläre Entlassungsurkunde vorlegen konnte, also von seinem früheren Dienstherrn in Gnaden entlassen war. Ein Übergang wie der Bachs von Weimar nach Köthen kam für die Stadt Leipzig nicht in Frage. Es müssen besondere politische Umstände gewesen sein, die es Leopold von Anhalt-Köthen erlaubten, Bach, der in Weimar die Dimission erzwungen hatte und „mit angezeigter Ungnade“ entlassen worden war (Dok II/84), in seine Dienste anzunehmen.

vielmehr zur Andacht aufmuntere.“⁷⁰ In den Leipziger Hauptkirchen sollte also der *Stylus luxurians theatralis* verboten, höchstens der *Stylus luxurians communis* erlaubt sein. Bachs musikalische Qualifikation war von der Probe her, mit der er sich an die Spitze der Kandidaten gesetzt hatte, bekannt. So fällt hier darüber kaum ein Wort. Gottfried Wagner bemerkt, „Bach wäre ihm gerühmet worden“ (A); Johann Ernst Kregel d. J. nennt ihn „einen sehr geschickten mann“ (B). Am substanziellsten (und überdies zutreffend) urteilt Bürgermeister Lange: er „*excellirte im Clavier*“ (A) – freilich nicht gerade der Ausweis, den man für das zu vergebende Amt erwartet.

Bachs Unterschrift unter den provisorischen Revers war die Voraussetzung der Bestätigung seiner Wahl durch die Drei Räte gewesen. Diese Bestätigung war am Ende der Sitzung einstimmig erfolgt. Nach allen Vorkehrungen war diesmal ein Zwischenfall nicht mehr zu befürchten. Man konnte die Sache, wenn auch inoffiziell, so doch unbedenklich, alsbald publizieren. Die Zeitungsmeldung vom folgenden Tag, dem 23. April, beruft sich wieder auf eine Quelle: „Man sagt vor gewiß, daß der Fürstl. Anhalt-Cöthensche Capellmeister, Herr Bach, die Vocation zum erledigten Cantorat habe erhalten und angenommen.“ Am 5. Mai, dem dreizehnten Tag nach der Bestätigung der Wahl, erschien Bach auf dem Rathaus, legte seine Entlassungsurkunde vor und unterzeichnete den endgültigen Revers. Dann wurde er in die Ratsstube vorgelassen, wo ihm der Regierende Bürgermeister Lange im Sitzenden Rat eröffnete, „daß sich zum *Cantorn* Dienste bey der Schule zu *St. Thomae* zwar unterschiedene gemeldet: weil Er aber vor den *capablesten* darzu erachtet worden, So hätte man Ihn einhellig erwehlet“. Bach „danckte gehorsamst, daß man auf ihn *Reflexion* machen wollen, und verspräche alle Treu und Fleiß“⁷¹. Auf den Tag genau elf Monate nach Johann Kuhnaus Tod war das Kantorat an der Thomasschule wieder besetzt.

⁷⁰ Dok I/92, Ziffer 7; dazu Schulze in Ber. Lpz. 1975, S. 72.

⁷¹ Dok II/133, dazu II/146.



Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs

Untersuchungen zu den Druckausgaben von 1765 bis 1932 und zur Frage der Authentizität

Von G e r d W a c h o w s k i (Rothenburg ob der Tauber)

Übersicht

A. Vorbemerkung

B. Die Ausgaben der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs

1. Die Birnstiel-Ausgabe von 1765/1769
2. Die Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787
3. Die Breitkopf-Ausgabe von 1832
4. Die Friese-Ausgabe von 1843
5. Die Peters-Ausgabe von 1850/1865
6. Die Bachgesellschaft-Ausgabe von 1892
7. Die Breitkopf-Ausgabe von 1898
8. Die Oxford-Ausgabe von 1929
9. Die Peters-Ausgabe von 1932

C. Einzeluntersuchungen

1. Die Dubletten
2. Zur Authentizität der 185 Choräle

A. VORBEMERKUNG

Innerhalb des kompositorischen Gesamtwerks von Johann Sebastian Bach nehmen die Choräle sowohl unter Berücksichtigung ihrer relativ großen Anzahl als auch im Hinblick auf ihre allgemeinmusikalische Bedeutung eine wichtige Stellung ein.

Es sind mehr als 400 dieser Choralgesänge überliefert, hauptsächlich vierstimmige, homophon gesetzte Choräle, aber auch figurierte Choräle und solche mit kleineren oder größeren instrumentalen Zwischenspielen.

Der überwiegende Teil dieser Sätze stammt aus den erhaltenen Kantaten, Motetten, Passionen und Oratorien Bachs und ist den BWV-Nummern von 1 bis 252 zuzuordnen.

Der andere Teil besteht aus Chorälen, die sich nicht als Einzelbestandteile größerer Vokalkompositionen Bachs nachweisen lassen. Seit dem Erscheinen dieser Choralsätze in der alten Bach-Gesamtausgabe, herausgegeben von Franz Wüllner im Jahre 1892, wird ihre Zahl mit 185 angegeben – eine Zahl, die jedoch nicht ganz zutreffend ist, weil Wüllner als Redaktor dieser Ausgabe sich von unzuverlässigen Kriterien leiten ließ.¹ Im BWV finden wir die „185“² Choräle fortlaufend unter den Nummern 253 bis 438.

Als Quellen für diese 185 Choräle dienten bislang die 1765 bis 1787 von Carl

¹ Vgl. Abschnitt B 6: Die Bachgesellschaft-Ausgabe von 1892.

² Diese Zahl wird im folgenden als Arbeitstitel beibehalten.

Philipp Emanuel Bach herausgegebenen Ausgaben „Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge“.³ In seiner Untersuchung „Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs“⁴ stellt Friedrich Smend eine weitere bedeutsame Quelle vor: die Handschrift der Musikbibliothek der Stadt Leipzig Ms. R 18.⁵ An diesem Manuskript wird man bei künftigen wissenschaftlichen Untersuchungen zu den Bachschen Chorälen nicht vorbeigehen können.

Bis heute ist es noch nicht gelungen, eine hinreichend verlässliche Antwort auf die Frage zu geben, wie die 185 Choräle in das Gesamtschaffen Bachs einzuordnen sind.

Handelt es sich um Einzelstücke aus verlorengegangenen größeren Vokalwerken Bachs (Kantaten, Motetten, Passionen, Oratorien)? Das würde die oft geäußerte Vermutung bestätigen, daß über die Hälfte der kirchlichen Werke Bachs verschollen ist. Der Nekrolog⁶ spricht noch von fünf Jahrgängen „von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage“ und von fünf „Paßionen“ bei der Aufzählung der „ungedruckten Werke des seligen Bachs“. Vor diesem Hintergrund wurde mehrfach der Versuch einer Einordnung der 185 Choräle unternommen, so von Friedrich Smend,⁷ der in einigen dieser Choralätze Vertonungen der bekanntlich nur im Libretto erhaltenen Markus-Passion zu erkennen glaubt, oder Klaus Häfner,⁸ der zahlreiche Sätze den Choraltexten des Picanderschen Kantatenjahrgangs von 1728/29 zuordnet. Schließlich weist auch C. P. E. Bach in seinen Vorworten zu den Ausgaben von 1765 und 1784 bis 1787 auf den vokalen Ursprung der Stücke hin. Die von ihm erwähnte Verstärkung des Basses durch ein sechzehnfüßiges Continuo-Instrument deutet auf Bachs kirchenmusikalische Aufführungspraxis seiner Kantaten, Motetten, Passionen und Oratorien.

Oder aber haben wir in den 185 Chorälen jeweils selbständige Kompositionen beziehungsweise einzelne Sammlungen von Chorälen zu verschiedenen Anlässen vor uns? Diese These könnte gestützt werden durch die Tatsache, daß der Choral – wie Philipp Spitta⁹ mitteilt – nicht nur in Bachs „eigenen Tonwerken, sondern auch im Compositionsunterricht desselben eine bedeutsame Rolle“ spielte. Wir wissen, daß Bach seine Schüler im Compositionsunterricht auch Choräle aussetzen ließ;¹⁰ es könnten also durchaus auch einzelne Choräle als Satzstudien aus seiner Unterrichtspraxis in die Sammlung seines Sohnes Carl Philipp Emanuel geraten sein. Entgegen der Annahme, daß die Choräle

³ Vgl. Abschnitte B 1 und 2: Die Birnstiel-Ausgabe von 1765/1769 bzw. Die Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787.

⁴ BJ 1966, S. 5–40 (im folgenden zitiert als Smend I).

⁵ Detaillierte Beschreibung der Quelle in Krause I, S. 51 f. – Zur Entstehung und Überlieferung der Hs. R 18 vgl. auch den Beitrag von H.-J. Schulze im vorliegenden Jahrgang (Anm. der Schriftleitung).

⁶ Vgl. Dok III, S. 80 ff., besonders S. 86.

⁷ F. Smend, *Bachs Markus-Passion*, BJ 1940–1948, S. 1–35 (im folgenden zitiert als Smend II).

⁸ K. Häfner, *Der Picander-Jahrgang*, BJ 1975, S. 70–113.

⁹ Spitta II, S. 596 f.

¹⁰ Spitta II, S. 607 ff.; vgl. auch A. Schweitzer, *J. S. Bach* (Neuaufgabe), Leipzig 1954, S. 189 f.

alle aus verlorengegangenen größeren Vokalwerken Bachs stammen, weist Bernhard Friedrich Richter in seinem Vorwort zu den 1898 bei Breitkopf erschienenen 389 Choralgesängen Bachs¹¹ auf bestimmte Gruppen von liturgisch zusammengehörigen Chorälen hin und führt aus:

„Dem gegenüber darf wohl darauf hingewiesen werden, daß bei einer großen Anzahl dieser 185 Choräle der Ursprung aus Kantaten, Passionen und dergleichen doch recht unwahrscheinlich ist. Man beachte nur die vielen Morgen- und Abendlieder, ferner Sätze wie das ‚Heilig‘, ‚Herr Gott, dich loben wir‘, ‚Wir glauben all an einen Gott‘ u. a. m. Sollten diese aus Kantaten stammen? Viele davon sind doch wohl von Bach selbständig bearbeitet worden, und möglicherweise sind unter ihnen auch die 88 ‚vollständig geschriebenen‘ Choräle uns erhalten, mit denen Bach sein Handexemplar des Schemellischen Gesangbuches versehen hatte. (Vergl. Spitta, J. S. Bach, II. S. 594.)“

Wie immer man auch die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung der 185 Choräle beantworten mag, über die Schwierigkeit der Einordnung hinaus ergibt sich noch ein weiteres Problem: die Frage nach der Authentizität. Handelt es sich bei allen diesen Stücken wirklich um Originalkompositionen Bachs beziehungsweise von ihm autorisierte Sätze? Mit dieser Frage berühren wir ein äußerst diffiziles Problem; denn schon unter den aus größeren Vokalwerken erhaltenen und verbürgten Chorälen finden wir Sätze, die Bach nicht selbst komponiert, sondern von anderen Komponisten entlehnt hat, so den Satz „Welt ade, ich bin dein müde“ von Johann Rosenmüller, den Bach vermutlich aus dem Vopeliusschen Gesangbuch von 1682 als Schlußchoral in seine Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ (BWV 27) übernahm. Daß Bach weitere Sätze mit geringfügigen oder weitergehenden Retuschen aus dem genannten Gesangbuch entlehnt haben könnte, hat kürzlich Emil Platen¹² festgestellt. Wenn also schon bei den in Vokalwerken nachweisbaren Chorälen Bachs Autorschaft nicht immer sicher ist, wieviel schwieriger ist dann die Echtheitsfrage bei den 185 Chorälen, die wir ausschließlich aus den nach 1750 gedruckten Quellen kennen.

B. DIE AUSGABEN DER VIERSTIMMIGEN CHORÄLE J. S. BACHS

Die folgende Zusammenstellung der wichtigsten Ausgaben der Choräle Johann Sebastian Bachs in chronologischer Reihenfolge – von den ältesten Sammlungen hin bis zu Veröffentlichungen aus neuerer Zeit – soll einen geschichtlichen Überblick über die maßgeblichen Bemühungen um die Bachschen Choräle vermitteln und gleichzeitig als Einführung in die vielschichtige Problematik bei der Erforschung dieser Werkgattung des Bachschen Schaffens dienen. Zunächst werden die verschiedenen Ausgaben jeweils kurz beschrieben – a) Titel; b) Herausgeber; c) Erscheinungsort und -jahr, Verleger; d) Inhalt und Ausstattung –, alsdann folgt – unter e) – eine Darstellung ihrer jeweiligen Bedeutung und ihrer Besonderheiten. Dabei wird in Hinblick auf Genauigkeit

¹¹ Vgl. Abschnitt B 7: Die Breitkopf-Ausgabe von 1898.

¹² E. Platen, *Zur Echtheit einiger Choralsätze Bachs*, BJ 1975, S. 50–61.

und Ausführlichkeit das Schwergewicht auf die ältesten, heute schwerer zugänglichen Sammlungen gelegt. In diesem Zusammenhang sei auf die detaillierten Beschreibungen der vor dem Erscheinen der BG veröffentlichten Choral-sammlungen bei Peter Krause, *Originalausgaben und ältere Drucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*,¹³ hingewiesen.

Die Titel der Ausgaben sind hier in der originalen Orthographie wiedergegeben. Verschiedene Schriftarten, -grade und -stärken der Vorlagen wurden nicht kenntlich gemacht. Erklärende Zusätze zu den Titeln sind in eckige Klammern gesetzt. Der einfache Schrägstrich zeigt den Zeilenwechsel im Original an, der doppelte Schrägstrich wurde verwendet, um im Original auf zwei und mehr Zeilen verteilte, aber eine Einheit bildende Angaben zusammenfassen zu können.

1. Die Birnstiel-Ausgabe von 1765/1769¹⁴

a) Titel:

Teil 1: Johann Sebastian Bach / vierstimmige / Choralgesänge / gesamlet / von / Carl Philipp Emanuel Bach. / - / Erster Theil. / [Vignette] / - / Berlin und Leipzig, / gedruckt und zu finden bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, Königl. privil. Buchdrucker, 1765.

Teil 2: Johann Sebastian Bach / vierstimmige / Choralgesänge / - / Zweyter Theil. / [Vignette] / - / Berlin und Leipzig. / gedruckt und zu finden bey Friderich Wilhelm Birnstiel Königl. privil. Buchdrucker. 1769.

b) Herausgeber¹⁵:

Teil 1: Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) – bis mindestens Nr. 32 – und Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Teil 2: Johann Friedrich Agricola (1720-1774)

c) Erscheinungsort und -jahr, Verleger:

Teil 1: Berlin und Leipzig 1765, Friedrich Wilhelm Birnstiel

Teil 2: Berlin und Leipzig 1769, Friedrich Wilhelm Birnstiel

d) Inhalt und Ausstattung:

Teil 1: Vorrede¹⁶; 100 von 1 bis 100 numerierte vierstimmige Choräle in Klaviernotation mit zwei Systemen, Diskant- und Baßschlüssel; Druckfehlerverzeichnis; Queroktavformat

Teil 2: 100 von 101 bis 200 numerierte vierstimmige Choräle in Klaviernotation mit zwei Systemen, Diskant- und Baßschlüssel; Queroktavformat

¹³ Krause II, S. 60-67; für die Ausgaben von 1765/69 und 1784-1787 vgl. auch die Tabelle bei Smend I, S. 26-30.

¹⁴ Faksimilenachdruck (Teil 1 und 2 in einem Band, Format geringfügig verkleinert), Hildesheim und New York 1975.

¹⁵ Zum komplizierten Sachverhalt hinsichtlich der Redaktion dieser Ausgabe vgl. Smend I, S. 5 ff.

¹⁶ Dok III, S. 179 f.

e) Bedeutung und Besonderheiten:

Bei dieser zweiteiligen Ausgabe, die im ganzen 200 Choräle in 195 Sätzen (5 Sätze sind doppelt enthalten) umfaßt, handelt es sich um die erste gedruckte Sammlung Bachscher Choralgesänge überhaupt. Mit Ausnahme des Satzes Nr. 48 (Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte, BWV 377), der bereits 1758 im dritten Teil von Friedrich Wilhelm Marpurgs „*Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*“ abgedruckt worden war,¹⁷ sind alle Choräle Erstdrucke.

Der Vorrede C. P. E. Bachs ist zu entnehmen, daß mit dieser Ausgabe nicht ein praktisches Chorgesangbuch vorgelegt werden sollte, daß vielmehr – den „Liebhabern der Orgel und des Claviers zu gefallen“ – alle Choralsätze von ursprünglich vier auf zwei Systeme zusammengeführt wurden und diese Sammlung somit eine Art Lehr- und Beispielbuch der Setzkunst seines Vaters darstellt. Im Hinblick auf diese Konzeption des Herausgebers ist es dann auch erklärlich, daß alle 200 Choräle mit Ausnahme der dreistrophig durchkomponierten Nr. 134 (Kyrie Gott Vater, BWV 371) ohne Text mitgeteilt werden, daß offenbar große Willkür bei der Wahl der Choralüberschriften herrschte und ein die praktische Verwendung erleichterndes Inhaltsverzeichnis völlig fehlt. Für den Gebrauch der Sammlung am Tasteninstrument spricht auch, daß der Stoff auf Recto- und Verso-Seiten derart verteilt wurde, daß Umblättern innerhalb eines Satzes nicht erforderlich war. Immerhin jedoch findet sich in der Vorrede noch der Hinweis auf das ursprünglich mitgehende sechzehnfüßige Instrument (Violone) und damit auf die eigentliche Besetzung und Bestimmung dieser Choräle als Vokalkompositionen.

Um doppelte Hilfslinien zu vermeiden, wurden die Mittelstimmen je nach Stimmverlauf in das untere beziehungsweise obere System gedruckt, wodurch diese oft überladen sind und das Notenbild sehr unübersichtlich gestalten.

Beide Teile enthalten darüber hinaus zahlreiche Druckfehler, wobei die des ersten Teils durch das dort angeführte Druckfehlerverzeichnis entschärft werden.

Da C. P. E. Bach seine Herausgebere Tätigkeit erst aufnahm, „nachdem schon einige Bogen davon gedruckt waren“, sind in den ersten Teil der Sammlung vier nicht von Bach stammende Choralsätze hineingeraten. Es sind die Nummern 6, 15, 18 und 31. Wie Smend¹⁸ daraus richtig schließt, kann also C. P. E. Bachs redaktionelle Arbeit frühestens beim nächstfolgenden Bogen, also zwischen den Nummern 32 und 33, begonnen haben.

Besondere Erwähnung verdient noch die Tatsache, daß die Birnstiel-Ausgabe – als einzige Quelle – unter der Nr. 168 (*Da Jesus an dem Creutze stund*, ohne BWV-Nr.) einen doch höchstwahrscheinlich echten Choralsatz Johann Sebastian Bachs enthält,¹⁹ der aus unerfindlichen Gründen in die nächstfolgende Ausgabe Bachscher Choräle (die Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787) und in fast alle auf sie zurückgehenden späteren Sammlungen nicht aufgenommen wurde und so bei der Würdigung des Bachschen Gesamtwerks keine Berücksichtigung fand.

¹⁷ Tafel VIII, Fig. 5; vgl. Dok III, S. 125 f.

¹⁸ Smend I, S. 6.

¹⁹ Vgl. Smend I, S. 12.

2. Die Breitkopf-Ausgabe von 1784-1787

a) Titel:

- Teil 1: Johann Sebastian Bachs / vierstimmige / Choralgesänge. / [Vignette] / Erster Theil. / - / Leipzig, / bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1784.
 Teil 2: Johann Sebastian Bachs / vierstimmige / Choralgesänge. / [Vignette] / - / Zweyter Theil. / - / Leipzig, / bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1785.
 Teil 3: Johann Sebastian Bachs / vierstimmige / Choralgesänge. / [Vignette] / - / Dritter Theil. / - / Leipzig, / bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1786.
 Teil 4: Johann Sebastian Bachs / vierstimmige / Choralgesänge. / [Vignette] (die gleiche wie in Teil 2) / - / Vierter Theil. / - / Leipzig, / bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1787.

b) Herausgeber²⁰:

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

c) Erscheinungsort und -jahr, Verleger:

- Teil 1: Leipzig 1784, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf
 Teil 2: Leipzig 1785, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf
 Teil 3: Leipzig 1786, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf
 Teil 4: Leipzig 1787, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf

d) Inhalt und Ausstattung:

- Teil 1: Vorrede;²¹ 96 von 1 bis 96 numerierte vierstimmige Choräle in Klaviernotation mit zwei Systemen, Diskant- und Baßschlüssel;
 Quartformat
 Teil 2: 98 von 97 bis 194 numerierte vierstimmige Choräle in Klaviernotation mit zwei Systemen, Diskant- und Baßschlüssel;
 Quartformat
 Teil 3: 89 von 195 bis 283 numerierte vierstimmige Choräle in Klaviernotation mit zwei Systemen, Diskant- und Baßschlüssel;
 Quartformat
 Teil 4: 88 von 283 bis 370 numerierte vierstimmige Choräle in Klaviernotation mit zwei Systemen, Diskant- und Baßschlüssel; alphabetisches „Verzeichniß der Choräle 1sten, 2ten, 3ten und 4ten Theils“;
 Quartformat

e) Bedeutung und Besonderheiten:

Die Breitkopf-Ausgabe von 1784-1787 ist bedeutsam durch ihre Eigenschaft als die Hauptquelle Bachscher Choräle, auf welche nahezu alle späteren Sammlungen Bachscher Choralgesänge zurückgehen. Sie enthält insgesamt 371 Choräle in 347²² Sätzen (22 Sätze sind doppelt, einer sogar dreifach enthalten).

²⁰ Die näheren Umstände hinsichtlich der Redaktion dieser Ausgabe schildert Arnold Schering in *Job. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle*, BJ 1918, S. 141-150 (im folgenden zitiert als Schering Kb).

²¹ Fast gleichlautend mit der Vorrede zur Birnstiel-Ausgabe, vgl. Dok III, S. 404 f.

²² Diese Zahl wurde bisher irrtümlich mit 348 angegeben; vgl. Abschnitt C 1: Die Dubletten.

Bei den ersten beiden Teilen von 1784 und 1785 handelt es sich um einen Wiederabdruck der Birnstiel-Ausgabe von 1765/1769, wobei die vier fraglos unechten Sätze (1765: 6, 15, 18, 31) sowie ein weiterer, als echt anzunehmender Satz (1769: 168) und außerdem eine der in der Birnstiel-Ausgabe auftretenden Dubletten (1769: 190 [= 1765: 68]) ausgelassen wurden. Die Choräle des dritten und vierten Teils erschienen erstmalig im Druck.

Was die Zweckbestimmung dieser Sammlung anbetrifft, so gilt generell das für die Birnstiel-Ausgabe Gesagte. Es war kein Chorgesangbuch beabsichtigt; so fehlt auch hier in den meisten Fällen der Text zu den Chorälen, die Choralüberschriften wurden wiederum sehr willkürlich gewählt. Im Gegensatz zur Birnstiel-Ausgabe erleichtert diesmal jedoch ein Inhaltsverzeichnis das Auffinden einzelner Sätze. Diese wurden wie 1765/1769 auf Recto- und Verso-Seiten so verteilt, daß man innerhalb eines Chorals nicht umzublättern brauchte. Freilich mußten aus diesem Grunde, dann auch wegen des veränderten Formats der Neuausgabe und schließlich, weil jetzt jeder Satz am Anfang einer neuen Zeile begann, Umstellungen in der Reihenfolge der Choräle gegenüber der Ausgabe von 1765/1769 vorgenommen werden.

Das Notenbild ist gegenüber der Birnstiel-Ausgabe sehr viel übersichtlicher, denn jetzt wurden Sopran und Alt fast durchweg im oberen und Tenor und Baß im unteren System notiert.

Leider erfolgte die Redaktion wieder äußerst flüchtig. Zu vielen aus der Birnstiel-Ausgabe übernommenen Druckfehlern kamen zahlreiche neue hinzu. Einmal (1786: 206) fehlt sogar ein ganzer Takt. Darüber hinaus nahm C. P. E. Bach als Redaktor zahlreiche Eingriffe in den Notentext vor und verfälschte die originale Setzweise seines Vaters.

3. Die Breitkopf-Ausgabe von 1832

a) Titel:

371 / vierstimmige Choralgesänge / von / Johann Sebastian Bach. / - / Dritte Auflage / - / Eigentum der Verleger. / - / Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. / Pr. 3 Thlr.

b) Herausgeber:

Carl Ferdinand Becker (1804-1877)

c) Erscheinungsort und -jahr, Verleger:

Leipzig 1832, Breitkopf & Härtel

d) Inhalt und Ausstattung:

Vorwort; alphabetisches Inhaltsverzeichnis; 371 von 1 bis 371 numerierte vierstimmige Choräle in Klaviernotation mit zwei Systemen und modernen Schlüsseln; Queroktavformat

e) Bedeutung und Besonderheiten:

Die Breitkopf-Ausgabe von 1832 bietet einen fast notengetreuen Nachdruck der Ausgabe von 1784-1787 mit allen Druckfehlern und den durch C. P. E. Bach

erfolgten Abänderungen. Bei gleichbleibender Reihenfolge der Choräle wurde lediglich die Numerierung geändert: Aus der 1786/87 doppelt erscheinenden Nr. 283 wurden Nr. 283 und 284, so daß sich die Gesamtzahl der Nummern von 370 auf 371 erhöhte. Außerdem ersetzte man im oberen System den Diskantschlüssel durch den modernen Violinschlüssel.

Das Vorwort verspricht größere „Authenticität und Correctheit“ des Inhalts dieser Ausgabe gegenüber ihren Vorgängern. Davon kann jedoch kaum die Rede sein; eine grundlegende Revision ist nicht erfolgt. Vielmehr wurde Becker zur Abfassung des Vorworts gebeten, „nachdem der Druck des Ganzen schon geendet war“²³.

4. Die Friese-Ausgabe von 1843

a) Titel:

JOH. SEB. BACH'S / vierstimmige / Kirchengesänge. / Geordnet / und mit einem Vorwort / begleitet / von / C. F. BECKER, / Organisten an der Nicolaikirche und Lehrer an der Musikschule zu Leipzig. / - / Eingetragen in das Archiv des Vereins. / - / Mit Johann Sebastian Bach's Portrait. / - / Leipzig, 1843. / Verlag von Robert Friese.

b) Herausgeber:

Carl Ferdinand Becker (1804–1877)

c) Erscheinungsort und -jahr, Verleger:

Leipzig 1843,²⁴ Robert Friese

d) Inhalt und Ausstattung:

Vorwort; alphabetisches „Verzeichniß der Melodien“; 459 meist vierstimmige Choräle (210 zum Teil mehrfach unterteilte Nummern) in Partiturnotation mit vier Systemen und alten Schlüsseln; Oktavformat

e) Bedeutung und Besonderheiten:

Mit der Zahl von 459 Choralätzen ist die Friese-Ausgabe von 1843 die bis dahin umfangreichste Sammlung Bachscher Choräle. Wie dem Vorwort zu entnehmen ist („... zum erstenmal zum Studium, wie für die Ausführung Bach'scher Werke ...“), beabsichtigte der Herausgeber, dem Publikum erstmals eine Ausgabe Bachscher Choräle für den praktischen Gebrauch als Chorgesangbuch vorzulegen.

Zu diesem Zweck stellte Becker das originale Partiturbild mit vier Systemen und dem C-Schlüssel für Sopran, Alt und Tenor wieder her. Außerdem versah er den Notentext mit Phrasierungsbögen entsprechend den dazugehörigen Choraltexten; letztere jedoch werden dem Benutzer unverständlicherweise vor-

²³ Mitteilung Beckers im Vorwort zur Friese-Ausgabe von 1843 (vgl. Abschnitt B 4).

²⁴ Erscheinungsjahr der vollständigen Sammlung, die von 1841 bis 1843 zunächst in sechs Lieferungen erschien.

enthalten. Die Wahl der Choralüberschriften erfolgte mit der gleichen Willkür wie in den früheren Ausgaben. Zur Erleichterung des Gebrauchs wurden sehr viele Sätze transponiert und alle Choräle mit gleicher Melodie beziehungsweise gleichem Text unter einer Nummer in gleicher Tonart mitgeteilt. Die Baßstimme behandelte der Herausgeber in der Weise, wie es C. P. E. Bach in seinen Vorworten zu den Ausgaben von 1765/1769 und 1784–1787 im Falle der vokalen Verwendung empfohlen hatte.

Als Vorlage für seine Ausgabe diente Becker in der Hauptsache die Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787. Er berichtigte zwar einige Fehler und Irrtümer, verfuhr aber im ganzen recht freizügig mit dem ihm vorliegenden Notentext, nahm daran Änderungen vor und ließ einige Sätze sogar ganz fort. Weitere Vorlagen waren das Schemellische Gesangbuch von 1736, aus dem der Herausgeber einige Lieder vierstimmig bearbeitete und seiner Sammlung einfügte, sowie Ausgaben Bachscher Motetten und Orgelwerke und anderes mehr.

Bei Nr. 59 (Jesu Leiden, Pein und Tod) finden wir unter D einen *Aus D nach A transp[onierten]* Satz, der ausschließlich in dieser Ausgabe auftaucht. Peter Krause bezeichnet ihn als „nicht im BWV“²⁵ stehend. Es handelt sich jedoch um den Choralchor „Jesu, der du warst tot“ aus der Baßarie „Mein teurer Heiland, laß dich fragen“ aus der Johannes-Passion (1843: 59 D = BWV 245/60).

5. Die Peters-Ausgabe von 1850/1865²⁶

a) Titel:

Teil 1: JOHANN SEBASTIAN BACH'S / mehrstimmige / Choralgesänge und geistliche Arien. / – / ZUM ERSTENMAL / unverändert nach authentischen Quellen / mit ihren ursprünglichen Texten / und / mit den nöthigen kunsthistorischen Nachweisungen / herausgegeben / von / LUDWIG ERK, /

Lehrer der Musik am königl. Seminar für Stadtschulen in Berlin. / ERSTER THEIL. / 150 Gesänge, unter diesen 22 bisher nicht gedruckte. / – 1850 – // [links:] In dieser Bearbeitung Eigenthum des Verlegers. [Mitte in 4 Zeilen untereinander:] LEIPZIG / IM BUREAU DE MUSIQUE / VON / C. F. PETERS. [rechts:] Eingetragen in das Vereins Archiv. // London, J. J. Ewer & C^o St Petersburg, M. Bernard. / Pr. 3 Rthlr.

Teil 2: JOHANN SEBASTIAN BACH'S / mehrstimmige / Choralgesänge und geistliche Arien. / – / ZUM ERSTENMAL / unverändert nach authentischen Quellen / mit ihren ursprünglichen Texten / und / mit den nöthigen kunsthistorischen Nachweisungen / herausgegeben / von / LUDWIG ERK, /

Lehrer der Musik am königl. Seminar für Stadtschulen in Berlin. / [links:] 1. Theil 3 Thlr. [rechts:] 2. Theil 3 Thlr. / – // [links:] In dieser Bearbeitung Eigenthum des Verlegers [Mitte in 4 Zeilen untereinander:] LEIPZIG / IM BUREAU DE MUSIQUE / VON / C. F. PETERS. [rechts:] Eingetragen in das Vereins Archiv. // London, J. J. Ewer & C^o St Petersburg, M. Bernard.

b) Herausgeber:

Ludwig Erk (1807–1883)

²⁵ Krause II, S. 65.

²⁶ Vgl. auch Abschnitt B 9: Die Peters-Ausgabe von 1932.

c) Erscheinungsort und -jahr, Verleger:

Teil 1: Leipzig 1850, C. F. Peters

Teil 2: Leipzig 1865, C. F. Peters

d) Inhalt und Ausstattung:

Teil 1 und 2:

jeweils Vorwort; insgesamt 307 in beiden Bänden jeweils alphabetisch geordnete, meist vierstimmige Choräle (z. T. mit Instrumentalparten), vorwiegend in Klaviernotation mit zwei Systemen und modernen Schlüsseln, 10 Lieder aus dem Schemelligebuch und 3 Lieder aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach (von 1725), jeweils für eine Singstimme und Generalbaß; unterlegter originaler Text; jeweils Quellennachweis; jeweils alphabetisches Verzeichnis der die Choräle enthaltenden Kantaten, Motetten, Passionen usw.; jeweils alphabetisches Inhaltsverzeichnis (Teil 2 mit anschließenden Berichtigungen zu Teil 1); Queroktavformat

e) Bedeutung und Besonderheiten:

Wie schon der Titel dieser Ausgabe erkennen läßt, erhebt der Herausgeber den Anspruch, erstmals einen authentischen Text der Bachschen Choräle veröffentlicht zu haben. In seinem Vorwort betont Erk, daß er nicht nur „einen gewöhnlichen Abdruck aus früheren Ausgaben, sondern vielmehr . . . einen aus den Original- und andern verlässigen, meist ältern, Handschriften hervorgegangenen“ vorgelegt hat.

Dabei verfuhr er nach folgenden Grundsätzen:

1. Quellennachweis beziehungsweise Nachweis der die Choräle enthaltenden Vokalwerke,
2. Unterlegung der Originaltexte, „so wie sie nämlich Sebastian Bach selbst unterlegt hat“,²⁷
3. Angabe der die Textstrophen enthaltenden Lieder (im Quellennachweis),
4. Angaben über Herkunft der Melodien und Texte (im Notenteil, zum Teil auch im Quellennachweis),
5. alphabetische Anordnung der Choräle nach den „Original-Benennungen, oder doch wenigstens auf die gebräuchlichsten derselben“,²⁸
6. Nachweis der Instrumentalbegleitungen (im Quellennachweis).

Im ersten Teil der Sammlung stellte Erk hauptsächlich Sätze zusammen, zu denen die Originalquellen (Partituren oder Stimmen) oder frühe Handschriften zur Verfügung standen. Dabei erscheinen 22 Nummern erstmals im Druck, nämlich die Choräle Nr. 11, 22, 29, 54, 80, 85, 87, 88, 91, 98, 125, 126, 128, 130, 136, 145, 148, 149, drei Lieder aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach (von 1725), Nr. 43, 44 und 111, sowie unter der Nr. 150 der Choralchoralsatz „Aus tiefer Not“ (BWV 38/1). Unter der Nr. 134 teilt Erk den fünfstimmigen Satz „Welt ade! ich bin dein müde“ mit, der bekanntlich von Johann Rosenmüller (um 1619–1684) stammt und von Bach unverändert als Schluß-

²⁷ Vorwort zu Teil 1.

²⁸ Ebenda.

choral in die Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ (BWV 27) übernommen wurde.

Der zweite Teil enthält eine große Zahl von Chorälen aus der Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787. Dazu schreibt Erk im Vorwort: „Rücksichtlich der aus der 2. Ausgabe von 1784–87 entnommenen Choralätze sei bemerkt, daß meine Auswahl sich vor allem nur auf solche Nummern erstreckt, deren Harmonisierung mir in Bezug auf etwaige Änderungen und eigenwillige Zusätze möglichst unverdächtig schien.“ Bei der Auswahl verfuhr er übertrieben skeptisch. Nur rund die Hälfte der 185 Choräle²⁹ befand er für würdig, in seine Sammlung aufgenommen zu werden. Dabei nahm er seinerseits zum Teil fragwürdige Eingriffe vor, wie etwa Transpositionen in vermutliche Originaltonarten. Als Erstdrucke wurden 20 Choräle unter den folgenden Nummern veröffentlicht: 159, 171a, 201, 205, 218, 221, 229, 240, 256, 264, 271, 274, 275, 279, 303, 304, 308, 310, 314³⁰ und 220 (Herr Gott, dich loben alle wir, BWV Anh. 31; dieser Satz, der nach Erk als Ersatz für den Schlußchoral der gleichnamigen Kantate BWV 130 gilt, erscheint ausschließlich in dieser Ausgabe und ist den zweifelhaften Werken Bachs zuzurechnen).

Im ganzen hat Ludwig Erk sorgfältige Forschungsarbeit geleistet. Aus der heutigen Sicht der Dinge müssen uns jedoch seine starken Vorbehalte gegen C. P. E. Bach als Redaktor der Ausgabe von 1784–1787 als übertrieben erscheinen. Erks Verdienst besteht darin, einen umfassenden Quellennachweis geliefert und die Originaltexte wiederhergestellt zu haben, wodurch die ursprüngliche Bestimmung der Choräle als Vokalwerke in den Vordergrund gerückt wird.

6. Die Bachgesellschaft-Ausgabe von 1892

a) Titel:

Joh. Seb. Bach's / Motetten, / Choräle und Lieder. / – / Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft / zu Leipzig

b) Herausgeber:

Franz Wüllner (1832–1902)

c) Erscheinungsort und -jahr, Verleger:

Leipzig 1892, Breitkopf & Härtel

d) Inhalt und Ausstattung (nur die Choräle betreffend):

Vorwort; ausführlicher Textteil mit einer Tabelle, die synoptisch alle Choräle der Ausgaben von 1784–1787, von 1850/1865 und die bereits in der BG veröffentlichten Choräle in alphabetischer Reihenfolge erfaßt sowie Angaben über Entstehung und Erstveröffentlichung der Melodien enthält; Notenteil mit 185 alphabetisch geordneten vierstimmigen Chorälen aus der Sammlung von C. P. E. Bach (1784–1787) in Partiturnotation mit vier Systemen und alten Schlüsseln; unterlegter Text

²⁹ Vgl. hierzu die Vorbemerkung (Abschnitt A).

³⁰ Krause II, S. 67, zählt irrtümlicherweise noch Nr. 260 dazu; dieser Choral (BWV 195/6) erschien bereits 1864 in BG 13/1.

e) Bedeutung und Besonderheiten:

Nachdem bis zu dieser Ausgabe, dem 39. Band der BG, alle bis dahin bekannten erhaltenen Kantaten, Passionen und Oratorien Bachs (außer fragmentarischen und zweifelhaften Werken) und somit auch alle darin enthaltenen Choräle durch die Bachgesellschaft veröffentlicht worden waren, erschien nun eine Ausgabe mit 185 Chorälen, die nicht als Einzelbestandteile größerer Vokalwerke Bachs nachweisbar waren. Mit der Herausgabe dieses Bandes, der außerdem die Motetten und Schemelli-Lieder sowie Arien und Lieder aus dem Notenbuch der Anna Magdalena Bach enthielt, wurde Franz Wüllner betraut. Leider ließ dieser es an der textkritischen Sorgfalt fehlen, durch die sich die BG sonst auszeichnet. Als einzige Quelle verwendete er die Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787; die Birnstiel-Ausgabe von 1765/1769 zog er überhaupt nicht zu Rate, und die verdienstvollen Erkenntnisse und Forschungsergebnisse von Ludwig Erk umging er mit in seinem Textteil dargebrachten fadenscheinigen Argumenten. So lieferte Wüllner nur einen Nachdruck der Ausgabe von 1784–1787, wobei er noch zahlreiche eigene Irrtümer hinzufügte. Im Zuge seiner unkritischen Arbeit versäumte er es auch, textliche Beziehungen zwischen den 185 und den bis dahin in der BG veröffentlichten Chorälen aufzuzeigen und in angemessener Weise die Dublettenfrage darzustellen. So kam denn durch Wüllner überhaupt erst die Zahl der „185 Choräle“ zustande, ein Begriff, der sich leider zu Unrecht etablierte und bis heute seinen festen Platz in der Bachforschung behauptet. Wüllner übernahm auch die willkürlichen Textüberschriften getreu von der alten Breitkopf-Ausgabe und stellte lediglich – entsprechend den Vorreden von C. P. E. Bach – das originale Satzbild der Choräle mit vier Systemen und alten Schlüsseln wieder her.

7. Die Breitkopf-Ausgabe von 1898

a) Titel:

JOH. SEB. BACH / 389 CHORAL-GESÄNGE / FÜR GEMISCHTEN CHOR / HERAUSGEGEBEN VON BERNH. FRIEDR. RICHTER / ...

b) Herausgeber:

Bernhard Friedrich Richter (1850–1931)

c) Erscheinungsort und -jahr, Verleger:

Leipzig 1898, Breitkopf & Härtel

d) Inhalt und Ausstattung:

Vorwort mit anschließendem Verzeichnis der Choräle, diesen wurde für die in älteren Ausgaben schwankenden Bezeichnungen derselben Melodie eine einheitliche Benennung gegeben; zwei Register, wobei die Choräle im ersten alphabetisch nach Textanfängen und im zweiten nach ihrer inhaltlichen Bestimmung geordnet sind; 389 alphabetisch geordnete, meist vierstimmige Choräle (zum Teil mit obligaten Instrumenten, zum Teil mit kürzeren instrumentalen Zwischenspielen), vorwiegend in Klaviernotation mit zwei Systemen und modernen Schlüsseln (die obligaten Instrumente wurden zum Teil transponiert und auf zwei Systeme zusammengezogen), darüber jeweils Angaben über Herkunft der Melodie und des Textes; unterlegter Text

e) Bedeutung und Besonderheiten:

Nach dem Erscheinen (1894) des 41. Bandes der BG (Ergänzungsband mit fragmentarischen und nicht verbürgten Kirchenkantaten, hrsg. von Alfred Dörffel) waren alle bis dahin bekannten Choräle Bachs komplett veröffentlicht, und Breitkopf & Härtel faßte sie nun in einem gesonderten Band zusammen. Von den darin enthaltenen 389 Stücken entstammen 204 den Kantaten, Motetten, Passionen und Oratorien (einschließlich der Trauungschoräle BWV 250–252), während die 185 verbleibenden aus dem 39. Band der BG übernommen wurden.

8. Die Oxford-Ausgabe von 1929

a) Titel:

Teil 1 und 2:

THE / FOUR-PART / CHORALS / OF J. S. BACH / With the German Text of the Hymns / and English Translations / Edited, with an historical Introduction, Notes / and critical Appendices, by / CHARLES SANFORD TERRY / ...

b) Herausgeber:

Charles Sanford Terry (1864–1936)

c) Erscheinungsort und -jahr, Verleger:

Teil 1 und 2:

London 1929, Oxford University Press

d) Inhalt und Ausstattung:

Teil 1: Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abbildungen; Vorwort; ausführliche historische Einleitung mit zahlreichen Abbildungen; 255 alphabetisch (A bis M) geordnete, meist vierstimmige Choräle (Nr. 135, „Herr Gott, dich loben alle wir“, mit obligaten Trompeten), vorwiegend in Klaviernotation mit zwei Systemen und modernen Schlüsseln, darüber jeweils Angaben über Herkunft der Melodie und des Textes; jeweils beigegebener deutscher Text mehrerer Strophen mit englischer Übersetzung (meistens von Terry)

Teil 2: 152 alphabetisch (M [Fortsetzung] bis W) geordnete, meist vierstimmige Choräle (Nr. 269, „Nun freut euch, lieben Christen gmein“, und Nr. 285, „O Gott, du frommer Gott“, mit obligatem Basso continuo), vorwiegend in Klaviernotation mit zwei Systemen und modernen Schlüsseln, darüber jeweils Angaben über Herkunft der Melodie und des Textes; jeweils beigegebener deutscher Text mehrerer Strophen mit englischer Übersetzung (meistens von Terry); insgesamt 81 Lieder und Choräle aus dem Schemelli-Gesangbuch, dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach (von 1725), der angeblich von Johann Philipp Kirnberger stammenden Sammlung Bachscher Choralvorspiele für Orgel und aus einer Handschrift von Johann Ludwig Krebs³¹ sowie der nur im Generalbaß überlieferte Schlußchoral der Kantate BWV 163, jeweils für eine Singstimme und Generalbaß ohne Textbeigabe, 3 Melodien ohne Basso continuo aus der Handschrift von Johann Ludwig Krebs ohne Textbeigabe;

³¹ P 802. Zu BWV 519–523 vgl. Spitta II, S. 838 f.

- Anhang I: Kritische Anmerkungen zum Notentext;
 Anhang II: Metrisches Verzeichnis der Melodien;
 Anhang III: Chronologische Tabelle der Melodien;
 Anhang IV: alphabetisches Verzeichnis der Verfasser der Melodien;
 Anhang V: alphabetisches Verzeichnis der Textdichter

e) Bedeutung und Besonderheiten:

Welche Grundsätze den Verfasser bei der Herausgabe dieser Sammlung geleitet haben, erfahren wir aus dem Vorwort und der sich daran anschließenden Einleitung. Gemäß der ursprünglichen Bestimmung der Bachschen Choräle als Vokalkompositionen für gemischten Chor wollte Terry endlich ein vollwertiges Chorgesangbuch mit sämtlichen Chorälen Bachs erscheinen lassen. Wenn auch die Herausgeber der Sammlungen von 1850/1865 (Erk), 1892 (Wüllner) und 1898 (Richter) bestrebt waren, in diese Richtung zu gehen und die untextierten Klaviersätze der früheren Ausgaben abzulösen, so enthielten ihre Editionen laut Terry mit meist nur einer einzigen Strophe doch zu wenig Text, um als praktikables Choralbuch für gemischten Chor gelten zu können.

Außerdem beabsichtigte Terry, den kritischen Apparat zu den Chorälen nachzuliefern, den – so Terry – Wüllner 1892 vorenthielt. Tatsächlich ist der sehr umfangreiche Anhang mit den textkritischen Anmerkungen wohl das besonders hervorzuhebende Verdienst dieser Ausgabe. So ist denn auch der Notentext laut Vorwort das Ergebnis eines sorgfältigen Vergleichs der ältesten Sammlungen und der Handschriften. Dabei kommt Terry zu dem Schluß, daß Wüllner und die auf ihn zurückgehenden späteren Herausgeber zahlreiche Choräle fälschlich und voreilig als Dubletten ausgeschieden haben, die als Träger interessanter Varianten wieder ins Blickfeld gerückt werden müßten.

Der Vollständigkeit halber nahm Terry sämtliche Lieder des Schemelli-Gesangbuchs und des Notenbüchleins der Anna Magdalena Bach sowie andere Lieder und Choräle (siehe oben unter d) in seine Sammlung auf.

Die Oxford-Ausgabe von 1929 verfolgte also den doppelten Zweck einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe einerseits und eines praktischen Choralgesangbuchs andererseits – ein Kompromiß, der nicht in allen Einzelheiten geglückt ist. So fehlt den Generalbaßliedern ein unterlegter Text.

Immerhin handelt es sich tatsächlich um die vollständigste Sammlung Bachscher Choräle und Lieder, die mit 490 Nummern alle früheren Ausgaben an Umfang übertrifft. Besondere Beachtung verdient die ausführliche Einleitung, die einen guten Überblick über die Geschichte der Ausgaben Bachscher Choräle vermittelt.³²

³² Terrys These, P 831 sei die direkte Vorlage für die Drucke von 1765/1769, wurde durch Smend widerlegt (Smend I, S. 16 f.).

9. Die Peters-Ausgabe von 1932

a) Titel:

Teil 1 und 2:

JOHANN SEBASTIAN BACH / - / MEHRSTIMMIGE / CHORÄLE / ZUM ERSTEN MAL MIT DEN ZUGEHÖRIGEN TEXTEN UND / DEN QUELLEN-NACHWEISEN HERAUSGEGEBEN VON / LUDWIG ERK / VÖLLIG NEU DURCHGESEHENE UND BERICHTIGTE AUSGABE, BESORGT VON / FRIEDRICH SMEND / ...

b) Herausgeber:

Friedrich Smend (1893-1980)

c) Erscheinungsort und -jahr, Verleger:

Teil 1 und 2:

Leipzig 1932, C. F. Peters

d) Inhalt und Ausstattung:

Teil 1 und 2:

jeweils gleichlautende Vorrede; insgesamt 302 alphabetisch geordnete, meist vierstimmige Choräle (zum Teil mit Instrumentalparten), vorwiegend in Klaviernotation mit zwei Systemen und modernen Schlüsseln, 11 Lieder aus dem Schemelli-Gesangbuch, 1 Lied aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach (von 1725), 2 Choräle aus der angeblich von Johann Philipp Kirnberger stammenden Sammlung Bachscher Choralvorspiele für die Orgel sowie der nur im Generalbaß überlieferte Schlußchoral der Kantate BWV 163, jeweils für eine Singstimme und Generalbaß; unterlegter originaler Text;

jeweils Quellennachweis; jeweils alphabetisches Verzeichnis der die Choräle enthaltenden Kantaten, Motetten, Passionen usw. (für beide Teile);

jeweils alphabetisches Inhaltsverzeichnis (für beide Teile)

e) Bedeutung und Besonderheiten:

Für die Würdigung dieser Ausgabe gilt im wesentlichen das zur Ausgabe von 1850/1865 Gesagte. Die Übernahme des Titels der Erkschen Sammlung deutet darauf hin, daß Smend seine Veröffentlichung nur als revidierte Neuauflage verstanden wissen wollte.

Die Neuauflage enthält gegenüber der Vorlage folgende Änderungen und Berichtigungen:

1. Der Notentext, die Wortunterlegung, Phrasierung usw. wurden eingehend revidiert und nach dem neuesten Stand der Forschung berichtigt; dabei wurden einige von Erk transponierte Sätze, deren einzige Quelle die Breitkopf-Ausgabe von 1784-1787 ist, wieder in die dort gewählten Tonarten zurückgeführt.
2. Ebenso wurden die Angaben über Herkunft der Melodien und Texte nach dem neuesten Erkenntnisstand ergänzt und berichtigt.
3. Dubletten und „nur ganz wenige Stücke, deren Echtheit mit starken Gründen bezweifelt wird“, wurden ausgeschieden.
4. Aus dem Schemelli-Gesangbuch und dem Notenbüchlein der Anna Magda-

- lena Bach wurden diesmal nur Lieder im Sinne von Chorälen als evangelischen Gemeindeliedern aufgenommen. In diesem Sinne wurden für die Sammlung einige Stücke neu erschlossen, wie die beiden Choräle aus der sogenannten Kirnbergerschen Sammlung Bachscher Choralvorspiele für Orgel oder auch der in der Originalpartitur nur als bezifferter Baß ausgeführte Schlußchoral der Kantate BWV 163.
5. Die figurierten oder obligate Instrumentalparte (Vor-, Zwischen- und Nachspiele) enthaltenden Choräle wurden gesondert in einem Anhang (Nr. 306 bis 317) zusammengefaßt.
 6. Die Sätze wurden neu angeordnet; dabei trat an die Stelle der zweimaligen Alphabetreihe nun eine einzige Alphabetordnung.
 7. Die Register wurden erneuert.

C. EINZELUNTERSUCHUNGEN

1. Die Dubletten

Bekanntlich enthalten die Birnstiel-Ausgabe von 1765/1769 und die Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787 zahlreiche Choralsätze zweimal und in einem Fall sogar dreimal. Als Herausgeber dieser Sammlungen hat C. P. E. Bach also offensichtlich wenig Mühe darauf verwandt, identische Sätze als solche zu erkennen und dementsprechend nur einmal abzdrukken. Aber auch die Herausgeber der späteren, auf C. P. E. Bachs Ausgaben zurückgehenden Sammlungen haben diese Dubletten vielfach übernommen.

Das Verzeichnis auf S. 68 f. gibt eine Übersicht über die in den Drucken von 1765/1769 und 1784–1787 enthaltenen Dubletten in der Reihenfolge ihres erstmaligen Auftretens in den Sammlungen. Dabei sind die Choralüberschriften in ihrer originalen Orthographie und Interpunktion wiedergegeben.

Wie sich der Tabelle entnehmen läßt, enthält die Sammlung von 1784–1787 insgesamt 22 Choralätze zweimal und einen sogar dreimal. Beim Neudruck der Birnstiel-Ausgabe hat C. P. E. Bach nur eine der dort auftretenden Dubletten als solche erkannt und ausgeschieden (Nr. 3 des Verzeichnisses). Die übrigen vier hat er in die Ausgabe von 1784–1787 mit herübergenommen und noch zahlreiche neue hinzugefügt. In vier Fällen treten die Dubletten innerhalb der ersten beiden Teile (1784, 1785) auf (Nr. 3, 4, 10, 15 des Verzeichnisses), elfmal wird ein Choralatz aus den ersten beiden Teilen in einem späteren (1786, 1787) wiederholt (Nr. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16), die restlichen acht Dubletten (Nr. 17 bis 24) befinden sich innerhalb der beiden letzten Teile (1786, 1787).

Der Grund für die doppelte Aufnahme von Chorälen scheint meistens in verschiedenen Choralüberschriften für denselben Satz zu liegen (Nr. 1, 2, 3, 5, 9, 10, 11, 14, 15, 21, 23, 24), wobei der dritte Satz von „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (1787, 304) durch die Beigabe des Textanfangs der 7. Strophe desselben Liedes eine Besonderheit darstellt. In vier der genannten Fälle könnte

noch zusätzlich die unterschiedliche Tonart (Höhertransposition) des Duplikats das Versehen herbeigeführt haben (Nr. 1, 5, 10, 15); letzteres gilt wohl auch für Nr. 12.

Nach welchen Kriterien hat nun die Bachforschung die Dubletten als solche klassifiziert? In den meisten Fällen handelt es sich dabei um Sätze, deren Melodie- und Baßstimmen jeweils gleich lauten und die harmonische Grundsubstanz weitgehend festlegen, so daß in diesen Fällen auch die Mittelstimmen meistens in gleicher Weise verlaufen. Geringfügige Unterschiede, wie verschiedene Balkung der Achtelfiguren, unterschiedliche Notierung der Vorhalte, Auftreten von Ornamenten (zum Beispiel *tr*), Wechsel der Oktavlage im Baß, Stimmenvertauschung zwischen den Mittelstimmen, Durchgangs- und Wechselnoten, rhythmische Varianten (zum Beispiel Punktierungen), Erinnerungsakzidentien, Wiederholungszeichen hier und ausgeschriebene Wiederholungen dort – das alles sind offenbar Merkmale, die den doppelten Abdruck zweier in der Substanz identischen Sätze nicht rechtfertigen.

Wenn solche oder ähnliche Kriterien beim Ausschneiden von Dubletten maßgebend waren, dann müssen innerhalb der Gattung Choräle einige Ungereimtheiten in der BWV-Numerierung auffallen:

1. Eine innerhalb der Originaldrucke von 1765–1787 auftretende Dublette (1769, 152, beziehungsweise 1785, 148 = 1769, 182, beziehungsweise 1785, 177) wurde als solche weder von Wüllner, Terry und Smend, noch von Schmieder in ihren Tabellen³³ gekennzeichnet. So konnte es dazu kommen, daß ein Choralatz zwei BWV-Nummern trägt:
„Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ“, BWV 253 = „Uns ist ein Kindlein heut' gebor'n“, BWV 414.
Somit enthält die Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787 nicht 348 verschiedene Sätze, wie bisher immer angegeben, sondern deren nur 347.
2. Unverständlicherweise fügt Schmieder den 185 Chorälen der BG (Bd. 39) unter der BWV-Nummer 279 noch den Satz „Christ lag in Todesbanden“ hinzu, den er als „Variante zu [BWV-]Nr. 278“ bezeichnet (BWV 253 bis 438 ergibt 186 Choräle!), obwohl dieser Choral als Schlußsatz der Kantate „Der Friede sei mit dir“ bereits die BWV-Nummer 158/4 trägt (hier mit dem Text der 5. Strophe des genannten Liedes).
3. Der Satz „Christus, der ist mein Leben“, BWV 282, ist identisch mit dem gleichlautenden Choral aus der Kantate „Christus, der ist mein Leben“, BWV 95, wo er einen Bestandteil des aus Orchesterritornell, Tenorrezitativ und Chorälen bestehenden Eingangskomplexes bildet, was sowohl Wüllner als auch Schmieder entgangen ist.
4. Der Satz „O Gott, du frommer Gott“, BWV 398, ist identisch mit dem Schlußchoral der unvollständig überlieferten Kantate „Ehre sei Gott in der Höhe“, BWV 197a (hier mit dem Text der 4. Strophe des Liedes „Ich freue mich in dir“ von Caspar Ziegler, 1697), was Wüllner übersehen und Schmieder nur mit einem Vergleichsvermerk³⁴ berücksichtigt hat.

³³ BG 39, S. LII–LIX; Ch. S. Terry, *The Four-Part Chorals of J. S. Bach*, Bd. I, S. VIII; Smend I, S. 26–30; BWV, S. 380–387.

³⁴ BWV, S. 385.

Verzeichnis der Dubletten

1765/1769

| | | | |
|----|-----------|-------------------------------------|-------------|
| 1. | 1765, 26 | Zeuch ein zu deinen Thoren. | = 1765, 87 |
| 2. | 1765, 56 | Das neugebohrne Kindelein. | = 1769, 183 |
| 3. | 1765, 68 | Was Gott thut das ist wohl gethan. | = 1769, 190 |
| 4. | 1769, 104 | Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ. | = 1769, 130 |
| 5. | 1769, 152 | Uns ist ein Kindlein heut gebohren. | = 1769, 182 |

1784-1787

| | | | |
|-------|-----------|---|----------------------------|
| 1. | 1784, 5 | An Wasserflüssen Babylon. | = 1787, 308 |
| 2. | 1784, 9 | Ermuntre dich, mein schwacher Geist. | = 1787, 360 |
| 3. | 1784, 23 | Zeuch ein zu deinen Thoren. | = 1784, 88 |
| 4. | 1784, 52 | Das neugeborne Kindelein. | = 1785, 178 |
| 5. | 1784, 63 | Freu dich sehr, o meine Seele. | = 1786, 256 |
| 6./7. | 1784, 85 | Wie schön leuchtet der Morgenstern. | = 1786, 195 = 1787, 304 |
| 8. | 1784, 91 | Verleih uns Frieden gnädiglich. | = 1786, 259 |
| 9. | 1784, 93 | Wach auf mein Herz und singe. | = 1786, 257 |
| 10. | 1785, 100 | Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ. | = 1785, 126 |
| 11. | 1785, 120 | Was mein Gott will, das gescheh allezeit. | = 1787, 348 |
| 12. | 1785, 125 | Allein Gott in der Höh sey Ehr. | = 1787, 325 |
| 13. | 1785, 131 | Liebster Jesu wir sind hier. | = 1787, 327 |
| 14. | 1785, 144 | Wer in dem Schutz des Höchsten ist. | = 1787, 317 |
| 15. | 1785, 148 | Uns ist ein Kindlein heut gebohren. | = 1785, 177 |
| 16. | 1785, 156 | Ach Gott, wie manches Herzeleid. | = 1787, 307 |
| 17. | 1786, 198 | Christus der uns selig macht. | = 1787, 306 |
| 18. | 1786, 199 | Hilf Gott, daß mirs gelinge. | = 1787, 301 |
| 19. | 1786, 201 | O Mensch bewein dein Sünde groß. | = 1787, 305 |
| 20. | 1786, 235 | Heilig, heilig etc. | = 1787, 318 |
| 21. | 1786, 236 | O Jesu du mein Bräutigam. | = 1787, 294 |
| 22. | 1786, 248 | Sey Lob und Ehr dem höchsten Guth. | = 1787, 353 |
| 23. | 1786, 254 | Weg mein Hertz mit den Gedanken. | = 1786, 282 |
| 24. | 1787, 312 | Allein Gott in der Höh sey Ehr. | = 1787, 352 |

| | |
|--|--------------|
| Helft mir Gottes Güte preisen. | BWV 28/6 |
| item | BWV 122/6 |
| item | BWV 144/3 |
| Durch Adams Fall ist ganz verderbt etc. (ein Ganzton höher in a) | BWV 18/5 |
| Ach bleib bey uns Herr Jesu Christ. (ein Ganzton höher in A) | BWV 414, 253 |
| Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld. (ein Halbton höher in As) | BWV 267 |
| Du Lebensfürst Herr Jesu Christ. | BWV 248/12 |
| Helft mir Gottes Güte preisen. | BWV 28/6 |
| Das neu gebohrne Kindelein. | BWV 122/6 |
| Jesu deine tiefen Wunden. (eine kleine Terz höher in B) | BWV 194/6 |
| item | BWV 36/4 |
| item | BWV 36/4 |
| (mit Textmarke: Wie bin ich doch so herzlich froh etc.) | |
| Verleih uns Frieden genädiglich. | BWV 42/7 |
| Nun last uns Gott den Herren. | BWV 194/12 |
| Durch Adams Fall ist ganz verderbt. (ein Ganzton höher in a) | BWV 18/5 |
| Ich hab in Gottes Herz und Sinn. | BWV 103/6 |
| item (ein Ganzton höher in A) | BWV 104/6 |
| item | BWV 373 |
| Herr wie du willst, so schicks mit mir. | BWV 339 |
| Ach bleib bey uns Herr Jesu Christ. (ein Ganzton höher in A) | BWV 414, 253 |
| item | BWV 3/6 |
| item | BWV 283 |
| Hilf Gott daß mirs gelinge. | BWV 343 |
| O Mensch beweine deine Sünde groß. | BWV 402 |
| Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth. | BWV 325 |
| Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht. | BWV 335 |
| item | BWV 117/4 |
| Freu dich sehr o meine Seele. | BWV 25/6 |
| Der Herr ist mein getreuer Hirt. | BWV 112/5 |

Zusammenfassend ist festzustellen: Dieselben Kriterien, die offensichtlich bei der Klassifizierung von Dubletten innerhalb der Drucke von 1765–1787 angewandt wurden, hätten auch beim Vergleich dieser Choräle mit den anderen, nicht in den Sammlungen enthaltenen und den überlieferten Vokalwerken Bachs entstammenden Choralätzen gelten müssen.

Es folgt:

BWV 253 = BWV 414

BWV 279 = BWV 158/4

BWV 282 = BWV 95/1 (ohne Instrumentalpart)

BWV 398 = BWV 197 a/4.

2. Zur Authentizität der 185 Choräle

Eine Schlüsselrolle bei der Beschäftigung mit den frühesten gedruckten Ausgaben der Bachschen Choräle spielt die Frage, auf welche handschriftlichen Vorlagen sie sich zurückführen lassen. Wenn man Friedrich Smends Erkenntnissen³⁵ folgen will, so bilden sowohl je eine Handschrift aus Marpurgs als auch aus C. P. E. Bachs Besitz die Vorlagen für den ersten Teil der Birnstiel-Ausgabe von 1765/1769. Der zweite Teil geht auf ein Manuskript zurück, das der Verleger Birnstiel sich selbst besorgt hatte. Als Vorlage für die Teile 1 und 2 der Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787 diente die Birnstiel-Ausgabe; die Teile 3 und 4 beziehen ihr Material aus der umfangreichen Choral Sammlung von C. P. E. Bach, die Johann Philipp Kirnberger mit finanzieller Hilfe seiner Schülerin, der Prinzessin Anna Amalie von Preußen, käuflich erworben hatte.³⁶

Smend erbringt den schlüssigen Nachweis, daß eine der Vorlagen wiederum für C. P. E. Bachs umfangreiche Sammlung von Chorälen seines Vaters die bereits erwähnte Handschrift *R 18* der Musikbibliothek der Stadt Leipzig ist: „Auf den ersten Blick ist klar, daß zwischen *R 18* und den Drucken von 1786 und 1787 engste Beziehungen bestehen. In drei Abschnitten von Breitkopfs Teil 3 und 4 ist ein auffallender Parallelismus zwischen Druck und Handschrift festzustellen:

Teil 3 (1786), 248–280 entspricht *R 18*, 1–59,

Teil 4 (1787), 283–312 entspricht *R 18*, 60–93,

Teil 4 (1787), 348–370 entspricht *R 18*, 97–149.“³⁷

Beim Vergleich von *R 18* mit den Teilen 3 und 4 der Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787 erkennen wir, daß C. P. E. Bach bei der Aufnahme der Choralätze aus dem Manuskript in seine Sammlung teilweise die Reihenfolge der Choräle genau beibehalten, manchmal jedoch auch Umstellungen vorgenommen und sich oft auch ganz von der Anordnung in der Vorlage entfernt hat. So gehen – wie aus der bei Smend in der Tabelle B des Anhangs („Inhaltsübersicht der

³⁵ Smend I, S. 22.

³⁶ Vgl. Schering Kb, S. 143.

³⁷ Smend I, S. 19.

Handschrift *R 18*, verglichen mit dem Inhalt der Drucke³⁸) zu ershen ist – alle 33 Choralsätze von 1786, 248 bis 1786, 280 direkt auf die Handschrift *R 18* zurück, mit nur zwei Ausnahmen:

1786, 258: „Mein Augen schließ ich jetzt etc.“ und

1786, 270: „Befiehl du deine Wege.“

Über den Ursprung des ersten Satzes läßt sich nichts sagen. Für den zweiten Choralsatz jedoch bildet ebenfalls die genannte Handschrift, genauer gesagt der Choral *R 18*, 34. „Befiehl du deine Wege“, die unmittelbare Vorlage, denn:

1. Beide Sätze stehen jeweils im selben Umkreis.

2. Beide Sätze tragen die gleiche, vom Originaltext („Der Leib zwar in der Erden“) abweichende Textmarke.

3. Die Baßstimmen der beiden Sätze sind völlig identisch.

Von drei geringfügigen Schreibfehlern abgesehen, bietet *R 18*, 34 den notenge-treuen Text von BWV 161/6, jedoch ohne den harmonisch konstitutiven Instrumentalpart (obligate Flötenstimme). Im Gegensatz zu Schmieder³⁹ ist Smend jedoch der Auffassung, es handle sich bei diesem Choral um einen selbständi-gen Satz (der dann wohl auch eine eigene BWV-Nummer erhalten müßte).⁴⁰

Meines Erachtens – diese These mag gewagt erscheinen – hat C. P. E. Bach, um diesen harmonisch besonders charakteristischen Satz als vollwertigen vier-stimmigen Choral in seine Sammlung aufnehmen zu können, terzlose Akkorde vervollständigt und einige stimmführungstechnische Retuschen vorgenommen. Man beachte besonders die ungewöhnliche Schlußwendung mit dem Sextvorhalt im Tenor:



1786, 270 (Schluß)

Sollte diese zwar reizvolle, aber im Bachschen Choralschaffen einzig dastehende Wendung wirklich aus der Feder Johann Sebastian Bachs stammen?⁴¹

Ähnlich liegt der Fall bei dem Choralsatz 1787, 288: „Nun ruhen alle Wälder“. Entgegen Smend⁴² bin ich der Meinung, daß auch dieser Satz direkt auf die Handschrift (*R 18*, 66) zurückzuführen ist, denn:

1. Beide Sätze stehen wieder jeweils im selben Umkreis.

2. Beide Sätze tragen wieder die gleiche, vom Originaltext („So sei nun, meine Seele“) abweichende Textmarke.

³⁸ Smend I, S. 30–34.

³⁹ BWV, S. 381.

⁴⁰ Smend I, S. 9.

⁴¹ Vgl. auch die Ausführungen S. 73 ff.

⁴² Vgl. Smend I, S. 32.

3. Die Baßstimmen der beiden Sätze sind einander sehr ähnlich.

Wiederum finden wir in *R 18*, 66 den annähernd notengetreuen Text von BWV 97/9 unter Weglassung des harmonisch konstitutiven Instrumentalparts (2 obligate Violinen, obligate Viola); und so drängt sich auch hier die Vermutung auf, der Redaktor habe an der Fassung der handschriftlichen Vorlage einige Ergänzungen und Änderungen vorgenommen, um den Satz als vollwertigen vierstimmigen Choral für seine Sammlung gewinnen zu können. Sollte es sich mit diesem Choral so wie dargestellt verhalten, dann trüge er zu Unrecht die eigene BWV-Nummer 392 und könnte allenfalls als „Variante“ zu BWV 97/9 betrachtet werden.

Die Frage, warum C. P. E. Bach nicht noch andere Sätze, die in *R 18* ohne Instrumentalpart überliefert sind, in ähnlicher Weise bearbeitet und seiner Sammlung einverleibt hat, muß offenbleiben.

Beim eingehenden praktischen Studium der 185 Choräle gewinnt man den Eindruck, daß das „natürlich fließende der Mittelstimmen und des Baßes“ – so charakterisiert C. P. E. Bach die Choräle seines Vaters im Vorwort zu den Drucken von 1765 und 1784–1787 – nicht unbedingt in allen Sätzen anzutreffen ist. Was gemeint ist, soll das folgende Notenbeispiel verdeutlichen (Ich dank' dir, Gott, für all' Wohltat, BWV 346):

The image shows a musical score for BWV 346, 'Ich dank' dir, Gott, für all' Wohltat'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a prominent bass line with many notes circled, and various rests and accidentals throughout the piece.



1786, 223

Auffallend ist die häufige Verwendung der Kadenzfloskel D_{43}^{87b} , innerhalb einer Zählzeit (hier, wie auch in allen anderen noch zu nennenden Fällen: ein Viertel) untergebracht. Die „nachschlagende Septime“ als Sechzehntel tritt dabei ausschließlich im Tenor auf, und zwar dreimal am Ende (Fermate) und einmal innerhalb einer Choralzeile. Beim Spielen des Chorals in einem angemessen fließenden Tempo empfindet man, zumindest am Schluß einer Choralzeile, den gedrängten harmonischen Verlauf auf einem Viertel als eine Störung des natürlichen Stimmenflusses, ja die nachschlagende Sechzehntel-Septime klingt geradezu holprig – obgleich sie nur durchgängig auftritt.

Die untenstehende Zusammenstellung enthält sämtliche Bach-Choräle in alphabetischer Reihenfolge, in denen die Kadenzfloskel D_{43}^{87b} oder c_{43}^{87b} (folgt meistens: T bzw. t) auftritt, wohlgemerkt: innerhalb einer Zählzeit, wobei die nachschlagende Septime als Sechzehntel im Tenor erklingt.

Die folgenden drei Notenbeispiele sollen die möglichen Erscheinungsformen der Floskel verdeutlichen:



BWV 286, Schluß



BWV 317, T. 4



BWV 292, T. 8

Choralüberschrift⁴³

| | BWV | 1784–1787, Nr.: |
|---|-----|-----------------|
| 1. Ach Gott, erhör' mein Seufzen | 254 | 186 |
| 2. Als der gütige Gott | 264 | 159 |
| 3. Als Jesus Christus in der Nacht | 265 | 180 |
| 4. Christ ist erstanden | 276 | 197 |
| 5. Christus, der uns selig macht | 283 | 198, 306 |
| 6. Christus ist erstanden, hat überwunden | 284 | 200 |
| 7. Da der Herr Christ zu Tische saß | 285 | 196 |
| 8. Danket dem Herren | 286 | 228 |
| 9. Das walt Gott Vater und Gott Sohn | 290 | 224 |
| 10. Den Vater dort oben | 292 | 239 |

⁴³ Nach BWV, S. 380–387.

| Choralüberschrift | BWV | 1784-1787, Nr.: |
|--|--------|-----------------|
| 11. Der Tag, der ist so freudenreich | 294 | 158 |
| 12. Du großer Schmerzensmann | 300 | 164 |
| 13. Erbarm' dich mein, o Herre Gott | 305 | 33 |
| 14. Es wird schier der letzte Tag herkommen | 310 | 238 |
| 15. Für Freuden laßt uns springen | 313 | 163 |
| 16. Gott, der du selber bist das Licht | 316 | 225 |
| 17. Gott, der Vater, wohn' uns bei | 317 | 134 |
| 18. Gott des Himmels und der Erden | 248/53 | 34 |
| 19. Gottlob, es geht nunmehr zu Ende | 321 | 192 |
| 20. Gott sei gelobet und gebenedeiet | 322 | 70 |
| 21. Herr Gott, dich loben wir | 328 | 205 |
| 22. Herr Jesu Christ, du hast bereit't | 333 | 226 |
| 23. Herr, straf mich nicht in deinem Zorn | 338 | 221 |
| 24. Heut ist, o Mensch, ein großer Trauertag | 341 | 168 |
| 25. Hilf, Gott, daß mir's gelinge | 343 | 199, 301 |
| 26. Ich dank' dir, Gott, für all' Wohltat | 346 | 223 |
| 27. Ich danke dir, o Gott, in deinem Throne | 350 | 229 |
| 28. Jesu, der du selbstest wohl | 355 | 169 |
| 29. Jesus Christus, unser Heiland [, der von uns den Gotteszorn] | 363 | 30 |
| 30. Jesus Christus, unser Heiland [, der den Tod] | 364 | 174 |
| 31. Kyrie! Gott Vater in Ewigkeit | 371 | 132 |
| 32. Laß, o Herr, dein Ohr sich neigen | 372 | 218 |
| 33. Lobet den Herren, denn er ist freundlich | 374 | 227 |
| 34. Mein' Augen schließ ich jetzt | 378 | 258 |
| 35. Meines Lebens letzte Zeit | 381 | 345 |
| 36. Mitten wir im Leben sind | 383 | 214 |
| 37. Nun freut euch, Gottes Kinder all | 387 | 185 |
| 38. Nun freut euch, lieben Christen g'mein | 388 | 183 |
| 39. O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen | 406 | 219 |
| 40. Was betrübst du dich, mein Herze | 423 | 237 |
| 41. Wenn wir in höchsten Nöten sein | 431 | 68 |

Wie die Übersicht zeigt, tritt die beschriebene Kadenzfloskel innerhalb des gesamten Choralwerks in 41 Sätzen auf, und zwar bis zu sechsmal (BWV 328) innerhalb eines einzigen Chorals. Auffallend ist dabei die Tatsache, daß von den 41 Sätzen allein 40 in der Gruppe der 185 Choräle zu finden sind, für die ja die Drucke von 1765-1787 neben der Handschrift *R 18* die einzige Quelle darstellen. Nur in einem einzigen Fall (BWV 248/53) erscheint die Floskel in einem Satz aus der Gruppe von Chorälen, die darüber hinaus auch in den Vokalwerken Bachs nachweisbar sind und deren Authentizität daher gesichert ist. Darf man daraus vielleicht schließen, daß die Floskel nicht ein spezifisches Satzmerkmal des Bachschen Chorals ist und daß C. P. E. Bach als Redaktor auch hier eigenmächtige Eingriffe vorgenommen haben könnte?

Wollte man die obenstehende Zusammenstellung noch um alle die Choräle erweitern, in denen eine Septime als Sechzehntel nachschlägt, der für die Flos-

kel charakteristische vorangehende Quartvorhalt jedoch fehlt, oder in denen die als Sechzehntel nachschlagende Septime im Alt liegt, dann müßte man der Liste mindestens 27 Choräle hinzufügen: BWV 155/5, 259, 262, 263, 268, 273, 281, 295, 297, 301, 325, 330, 335, 347, 352, 357, 365, 366, 373, 396, 397, 401, 402, 409, 411, 424, 425. Mit Ausnahme von BWV 155/5, wo mehrere Punktierungen sinnfällig den unterlegten Text („erschrecken“) musikalisch ausmalen und dadurch eine Sonderstellung einnehmen, handelt es sich wieder ausschließlich um Sätze aus der Gruppe der 185 Choräle, also der nicht hundertprozentig verbürgten Choräle Bachs. Um dieser Frage weiter nachzugehen, betrachten wir noch einige Choräle, die uns nicht nur aus den Drucken von 1765–1787, sondern auch aus Kirchenkantaten Bachs beziehungsweise der Handschrift *R 18* zugänglich sind:

1. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig, BWV 26/6, T. 4:



Kantate Nr. 26
(autograph)

1784, 48

2. O Ewigkeit, du Donnerwort, BWV 397, T. 10/11:



R 18, 23

1786, 274

In beiden Fällen weist die Lesart der Drucke die Fassung mit der als Sechzehntel nachschlagenden Septime im Tenor auf, wohingegen im Original beziehungsweise in der handschriftlichen Vorlage die Septime im Tenor als Achtel gleichzeitig mit der Antizipation des Schlußtons im Sopran erklingt (vgl. auch BWV 40/8, Takt 4 und 16, mit 1784, 8 – der Sachverhalt ist hier ganz ähnlich). So kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, C. P. E. Bach habe aus stimmführungstechnischen Gründen (Vermeidung beziehungsweise Abschwächung von offenen Quintparallelen zwischen Sopran und Tenor) Änderungen an der Setzweise seines Vaters vorgenommen, der seinerseits einen weichen Stimmenfluß einer schulmäßigen Stimmführung vorgezogen hat.

3. Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 140/7, T. 10 und 11 beziehungsweise T. 5/6:

Kantate Nr. 140 (autograph)
und *R 18*, 17

1785, 179

Hier liegt der Sachverhalt ähnlich: Im Druck erscheint der Choral nicht nur in auf die Hälfte verkleinerten Notenwerten, der Redaktor hat dazu das C des Tenors in die Septime Es geändert und diese noch als Sechzehntel nachschlagen lassen.

4. Werde munter, mein Gemüte, BWV 244/48, T. 4:

Matthäus-Passion
(autograph)

1785, 121

Hier und in einem ähnlich gelagerten Fall (vgl. BWV 28/6, T. 8 und 10, beziehungsweise *R 18*, 8 mit 1787, 23 und 88) wurde im Druck die Septime (zur Vermeidung von Quinten?) ganz fortgelassen. Warum dieses Verfahren bei der Übernahme der Choräle aus den Vorlagen in die Sammlung nicht regelmäßig Anwendung fand, bleibt ungeklärt.

Eine weitere satztechnische Besonderheit, die uns fast ausschließlich in der Gruppe der 185 Choräle begegnet, ist der Quartvorhalt in einer der Mittelstimmen am Ende einer Choralzeile, zum Beispiel:

BWV 266, T. 12/13

BWV 285, Schluß

Die folgende Zusammenstellung enthält – abgesehen von stark figurierten oder mit größeren instrumentalen Zwischenspielen versehenen Sätzen – sämtliche Bach-Choräle in alphabetischer Reihenfolge, bei denen im Vokalpart der Quartvorhalt als Verschlussel, also am Schluß einer Choralzeile auftritt. Die ohnehin sehr seltenen Vorhalte in obligaten oder Colla-parte-Instrumentalstimmen sind nicht berücksichtigt.

| Choralüberschrift ⁴⁴ | BWV | 1784–1787, Nr.: |
|--|--------|-----------------|
| 1. Als der gütige Gott | 264 | 159 |
| 2. Als vierzig Tage nach Ostern | 266 | 208 |
| 3. Befehl du deine Wege | 161/6 | 270 |
| 4. Christ ist erstanden | 276 | 197 |
| 5. Christ lag in Todesbanden | 278 | 370 |
| 6. Christ lag in Todesbanden | 279 | 261 |
| 7. Christus, der uns selig macht | 283 | 198, 306 |
| 8. Christus ist erstanden, hat überwunden | 284 | 200 |
| 9. Da der Herr Christ zu Tische saß | 285 | 196 |
| 10. Das alte Jahr vergangen ist | 289 | 313 |
| 11. Das walt Gott Vater und Gott Sohn | 290 | 224 |
| 12. Das walt mein Gott, Vater, Sohn und heiliger Geist | 291 | 75 |
| 13. Den Vater dort oben | 292 | 239 |
| 14. Des heil'gen Geistes reiche Gnad' | 295 | 207 |
| 15. Erbarm' dich mein, o Herre Gott | 305 | 33 |
| 16. Erstanden ist der heil'ge Christ | 306 | 176 |
| 17. Es ist das Heil uns kommen her | 9/7 | 289 |
| 18. Es woll' uns Gott genädig sein | 312 | 351 |
| 19. Gott, der Vater, wohn' uns bei | 317 | 134 |
| 20. Gott lebet noch | 320 | 234 |
| 21. Herr Gott, dich loben wir | 328 | 205 |
| 22. Herr Jesu Christ, du hast bereit't | 333 | 226 |
| 23. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott | 336 | 189 |
| 24. Herr, nun laß in Friede | 337 | 190 |
| 25. Herr, wie du willst, so schick's mit mir | 339 | 144, 317 |
| 26. Ich dank' dir, Gott, für all' Wohltat | 346 | 223 |
| 27. Ich dank' dir schon durch deinen Sohn | 349 | 188 |
| 28. Ich danke dir, o Gott, in deinem Throne | 350 | 229 |
| 29. Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt | 351 | 19 |
| 30. Jesu, der du selbstn wohl | 355 | 169 |
| 31. Jesu, Jesu, du bist mein | 357 | 244 |
| 32. Jesus, meine Zuversicht | 365 | 175 |
| 33. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist | 370 | 187 |
| 34. Lobet den Herren, denn er ist freundlich | 374 | 227 |
| 35. Mein' Augen schließ ich jetzt | 378 | 258 |
| 36. Nun sich der Tag geendet hat | 396 | 240 |
| 37. O Haupt voll Blut und Wunden | 244/72 | 89 |
| 38. O Lamm Gottes, unschuldig | 401 | 165 |
| 39. O Mensch, bewein' dein' Sünde groß | 402 | 201, 305 |
| 40. O wir armen Sünder | 407 | 202 |

⁴⁴ Nach BWV, S. 380–387.

| Choralüberschrift | BWV | 1784–1787, Nr.: |
|---|------|-----------------|
| 41. Seelenbräutigam | 409 | 141 |
| 42. Singet dem Herrn ein neues Lied | 411 | 246 |
| 43. Sollt ich meinem Gott nicht singen | 413 | 220 |
| 44. Verleih uns Frieden gnädiglich | 42/7 | 91, 259 |
| 45. Was bist du doch, o Seele, so betrübet | 424 | 193 |
| 46. Weltlich Ehr und zeitlich Gut | 426 | 211 |
| 47. Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut | 433 | 135 |
| 48. Wie bist du, Seele, in mir so gar betrübt | 435 | 242 |
| 49. Wir glauben all an einen Gott | 437 | 133 |
| 50. Wo Gott zum Haus nicht gibt sein' Gunst | 438 | 157 |

Wie der Übersicht zu entnehmen ist, tritt der Quartvorhalt als Verschluss innerhalb des gesamten Choralwerks in 50 Sätzen auf, und zwar bis zu fünfmal (BWV 328) innerhalb eines einzigen Chorals. Wieder fällt auf, daß der überwiegende Teil, nämlich 46 Sätze, der Gruppe der 185 Choräle angehört, während nur vier Sätze (BWV 9/7; 42/7; 161/6; 244/72) in der Reihe der authentischen, in Bachs Vokalwerken nachweisbaren Choräle zu finden sind.

Zwar findet sich in den Fällen, wo außer den Drucken von 1784–1787 noch die Handschrift *R 18* als Quelle verfügbar ist (BWV 278, 279, 312), der beschriebene Quartvorhalt auch in dem Manuskript; dennoch kann es schwerlich Zufall sein, daß von 50 Sätzen der beschriebenen Art nicht weniger als 46 in der Reihe der nicht sicher verbürgten Choräle stehen, zumal, wenn man zwei der anderen vier Sätze als Besonderheiten betrachten muß. Bei BWV 9/7 ist der Quartvorhalt offensichtlich textbezogen (vgl. die entsprechende Behandlung der Textsilbe „Nein“ in der Echo-Arie des Weihnachts-Oratoriums, BWV 248/39, beziehungsweise in der Parodievorlage BWV 213/5). Auch BWV 161/6 ist in Anbetracht der mit dem Vokalpart harmonisch korrespondierenden, durchlaufenden obligaten Flötenstimme als Sondertyp anzusehen und in seiner Anlage nicht mit den anderen Chorälen vergleichbar; es fehlen hier übrigens auch die das Ende der Choralzeilen markierenden Fermaten. Mithin bleiben lediglich zwei vergleichbare authentische Fälle gegenüber 46 nicht verbürgten. Der Quartvorhalt in einer der Mittelstimmen am Zeilenende muß demnach als ausgesprochene Ausnahmerecheinung im Bachschen Choralatz gesehen werden, und so drängt sich auch hier wieder der Schluß auf, daß die aufgeführten Choralätze – zumindest in den Lesarten der Drucke von 1784–1787 – nicht in allen Teilen authentisch sind.

Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisse ist es bedauerlich, daß zum Beispiel der Schlußchoral der Kantate „Der Friede sei mit dir“ (BWV 158) in der NBA in der nicht verbürgten Fassung mit Quartvorhalt und weiteren merkwürdigen Varianten gemäß der Ausgabe von 1784–1787 erscheint. Die BG bietet die glaubwürdigere Lesart des abschriftlichen Kantatenmanuskripts.

Der Verfasser ist sich des hypothetischen Charakters der Vermutungen bewußt, die in den verschiedenen Einzeluntersuchungen geäußert werden. Keinesfalls soll pauschal behauptet werden, die genannten Choräle seien nicht von Johann Sebastian Bach. Es konnte jedoch nachgewiesen werden – wenn auch nur durch

quantitative Untersuchung des gesamten Choralwerks –, daß zahlreiche der 185 Choräle gewisse satzstilistische Merkmale aufweisen, die im allgemeinen im Bachschen Vokalsatz gar nicht oder nur äußerst selten anzutreffen sind. Die genannten Beispiele konnten das Vorgehen C. P. E. Bachs als Redaktor der Ausgabe von 1784–1787 im einzelnen erhellen. Auf alle Fälle aber darf man wohl die Schlußfolgerung wagen, daß gegenüber einigen der 185 Choräle Skepsis in bezug auf die Echtheit zumindest einzelner Floskeln angebracht ist. Diesen Vermutungen sind natürlich besonders die zahlreichen Choräle ausgesetzt, die gehäuft untypische Satzmerkmale in sich tragen (wie etwa BWV 328), und man darf vielleicht feststellen, daß derartige Sätze wie BWV 276, 328 oder 437 wenn nicht unecht, so doch aber nicht als Vokalsätze im Sinne von Chorälen denkbar sind, die Bestandteile von Kirchenkantaten oder ähnlichen Werken bilden.

„150 Stück von den Bachischen Erben“

M

Zur Überlieferung der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

In der Nacht vom 26. zum 27. Juli 1783 starb in Berlin, seinem langjährigen Wirkungsort, einer der treuesten Schüler Johann Sebastian Bachs, Johann Philipp Kirnberger. Bis in seine letzten Lebenswochen hatte er versucht, einen Lieblingsplan der Verwirklichung näherzubringen und den Leipziger Verleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf zu einer vollständigen Ausgabe von Bachs vierstimmigen Chorälen zu bewegen.¹ Sechs Jahre lang war Kirnberger in beinahe jedem Brief an Breitkopf mehr oder minder ausführlich auf dieses Vorhaben zu sprechen gekommen, hatte am Ende die Manuskriptvorlage sogar unentgeltlich zur Verfügung gestellt und auf jegliches Honorar verzichtet, doch alles ohne Erfolg.

Nach bisheriger Kenntnis wäre Kirnberger der dritte Herausgeber gewesen, der sich um eine Edition der Bach-Choräle bemühte. Seine Vorgänger waren Friedrich Wilhelm Marpurg und Carl Philipp Emanuel Bach.² Marpurg zielte ursprünglich auf eine Sammlung von Sätzen verschiedener Autoren, doch kam sie nicht zustande. Eine sichere Spur findet sich allerdings erst in einer Abhandlung aus dem Jahre 1758 (Abdruck des Satzes BWV 377).³ Gegen Ende des Siebenjährigen Krieges ergab sich dann eine Zusammenarbeit mit dem Berliner Verleger Friedrich Wilhelm Birnstiel, die aber nach Marpurgs Anstellung im königlichen Lotterieamt (1763) vorzeitig endete. Daß der 1765 erschienene erste Band der Birnstiel-Ausgabe⁴ bis mindestens Nr. 31 (dies ist der letzte von vier Choralsätzen, die C. P. E. Bach 1765 als unecht beanstandete) auf Marpurgs Sammlung zurückgeht, hat Friedrich Smend⁵ mit Recht betont. Will man den eben erwähnten Satz BWV 377 mit ins Spiel bringen, so wäre Marpurgs Anteil sogar bis Nr. 48 auszudehnen. Woher Marpurg seine Vorlagen bezog, ist bislang unklar. Seine Sammeltätigkeit könnte schon vor 1750 begonnen haben und bis zu seiner Begegnung mit Johann Sebastian Bach zurückreichen. Durch seine Beziehungen zu den beiden ältesten Bach-Söhnen dürfte Marpurg auch nach 1750 noch Zugang zu Quellen ersten Ranges gehabt haben.

Inwieweit Marpurgs Absichten mit den Plänen C. P. E. Bachs kollidierten, läßt sich schwer sagen. Dieser jedenfalls verstand sich als „eigentlichen Sammler“⁶ der Choräle seines Vaters, was ihn nicht hinderte, nach dem Scheitern

¹ Vgl. Dok III, Nr. 821 ff., 839 ff., 877 ff. Kirnbergers Interesse an hymnologischen Fragen belegt Dok III, Nr. 879.

² Die in Dok III, Nr. 823, geschilderten Notmaßnahmen bei der Fortführung der Birnstiel-Ausgabe mögen hier außer Betracht bleiben.

³ Vgl. Dok III, Nr. 697.

⁴ Zu den im folgenden zitierten Ausgaben vgl. Krause II, S. 60 ff., sowie den Beitrag von G. Wachowski im vorliegenden Jahrgang.

⁵ BJ 1966, S. 6.

⁶ Vgl. Dok III, Nr. 753.

von Verhandlungen mit dem Verleger Birnstiel seine handschriftlichen Kollektaneen bereits 1771 mit allen Rechten an Kirnberger abzutreten.⁷ Dessen Bemühungen muß C. P. E. Bach von Hamburg aus genau beobachtet haben. Kaum war nach Kirnbergers Tode eine Anstandsfrist von einigen Wochen verstrichen, fragte C. P. E. Bach schon bei Breitkopf nach dem weiteren Schicksal der Choräle.⁸ Eigentümlicherweise muß die Antwort positiv ausgefallen sein und auch einen Termin in Aussicht gestellt haben, denn in dieser Angelegenheit meldete der Bach-Sohn sich erst wieder im Juli des folgenden Jahres. Im Gegenzug dürfte der Verleger sich erkundigt haben, ob C. P. E. Bach auf der Titelseite als Herausgeber und Sammler in Erscheinung zu treten wünsche. Darauf erklärte dieser am 18. August 1784 seinen Verzicht auf derartige Hinweise⁹ und schickte ein zum Abdruck auf der Titelblattrückseite bestimmtes, dann aber – entgegen den Vorstellungen des Bach-Sohnes – doch ein „a partes Blatt“ erforderndes Vorwort.¹⁰ Dieses stellt eine geringfügig veränderte Neufassung des Textes dar, der 1765 dem ersten Band der Berliner Choralausgabe beigelegt worden war.

Der Drucklegung stand nun nichts mehr im Wege. Ende des Jahres war der erste Teil der Sammlung fertiggestellt, die drei übrigen folgten in Jahresabständen, so daß das Unternehmen 1787 abgeschlossen war. Ein wesentliches Kapitel der Wirkungsgeschichte Johann Sebastian Bachs nahm damit seinen Anfang, nachdem ein gleichartiger Versuch in den Jahren 1765 und 1769 sich teilweise als Fehlstart erwiesen hatte. Ein nennenswerter Bereich von Bachs Vokalwerk war dem engen Kreise der „Eingeweihten“ entrückt und so umfassend sichtbar gemacht, daß die Einseitigkeit bis zu einem gewissen Grade dadurch kompensiert wurde.

Sicherlich war der Verleger stolz auf das Zustandekommen der nicht gerade risikolosen Veröffentlichung – mit welchem Recht, mußte der Verkaufserfolg zeigen. Immerhin scheint die Ausgabe genügend Abnehmer gefunden zu haben und nach einiger Zeit restlos vergriffen gewesen zu sein. So konnte man 1831 an eine Neuauflage denken, ohne allerdings die Mühe einer Textrevision damit zu verbinden. Kennzeichnend für das Vorgehen erscheint, daß erst nach Abschluß der Arbeiten am Notenteil ein Experte für die Vorrede gesucht wurde – man fand ihn in dem derzeitigen Leipziger Petri-Organisten und Musiksammler Carl Ferdinand Becker. Damit wurde eine nicht eben rühmliche Traditionslinie fortgesetzt, die bis 1752 zurückreicht und auch die Choralausgaben von 1765 und 1784 einschließt.¹¹

Seine Bereitwilligkeit scheint Becker nachträglich bereut zu haben. Als ein anderer Leipziger Verleger ihm die Möglichkeit zu einer eigenen Ausgabe der Choräle bot – sie erschien 1841 bis 1843 in Lieferungen –, unterließ er nicht

⁷ Vgl. Dok III, Nr. 754 und 897.

⁸ Dok III, Nr. 882.

⁹ In den Leipziger Meßkatalogen von 1784 an werden die Choräle als „gesammelt und revidirt von C. P. E. Bach“ annonciert (vgl. Dok III, Nr. 829a); auch anderwärts wird die Publikation den „Werken“ des Bach-Sohnes zugerechnet.

¹⁰ Dok III, Nr. 896 und 897.

¹¹ Mit einem *Fait accompli* hatte es bereits Friedrich Wilhelm Marpurg im Zusammenhang mit der Kunst der Fuge zu tun; vgl. Dok III, Nr. 648.

einen Hinweis auf das Zustandekommen seiner Beteiligung an der Ausgabe von 1831. Darüber hinaus übte er als erster Kritik an der Revisionsarbeit C. P. E. Bachs und Kirnbergers, wenngleich im wesentlichen allgemeinerer Art. Eine Möglichkeit zu gründlichem Quellenvergleich bestand für ihn augenscheinlich nicht.

Dies war eine Aufgabe, der sich als erster Ludwig Erk unterzog. Das Ergebnis seiner mühevollen Recherchen legte er 1850 und 1865 in einer zweibändigen Auswahlgabe vor. Sein Vergleich zwischen Originalhandschriften sowie zuverlässigen Abschriften einerseits, der Breitkopf-Ausgabe, die ihm im Neudruck von 1831 vorlag, andererseits führte zu einem vernichtenden Urteil über jene Veröffentlichung. Doch ungeachtet der von Erk beigebrachten großen Zahl von Beispielen meinte später der Herausgeber der Choräle in BG, Franz Wüllner, Erk gehe in seiner Kritik entschieden zu weit und habe selbst Fehler übernommen. Von wirklichen Verunstaltungen in der Ausgabe von 1784–1787 könne keine Rede sein. Ob Wüllner hier aus Überzeugung urteilte oder nur Rücksicht auf Verlagsinteressen nahm, steht freilich dahin.

Erks Auswahl fand 1932 ihre Erneuerung in der noch jetzt gebräuchlichen Peters-Ausgabe, deren Revision Friedrich Smend besorgt hat. Angesichts ihrer Qualität kann diese sich neben der vollständigen praktischen Breitkopf-Ausgabe mit 389 Sätzen (Bernhard Friedrich Richter) behaupten. Das exakteste und wissenschaftlich brauchbarste Material bietet gleichwohl nach wie vor die 1929 von Charles Sanford Terry besorgte Edition.

Einen wesentlichen Anstoß zur erneuten wissenschaftlichen Beschäftigung mit der zugegebenermaßen spröden Materie¹² der Choralausgaben gab – basierend auf der jahrzehntelangen Vertrautheit mit dem Gegenstand – Friedrich Smend im Bach-Jahrbuch 1966.¹³ Er führte vor allem den Nachweis, daß die 1964 erstmals umfassend von Peter Krause beschriebene Handschrift *R 18* der Musikbibliothek der Stadt Leipzig¹⁴ als Quelle für die Bände III und IV der Ausgabe von 1784–1787 gedient hat. Die nachfolgenden Bemerkungen verstehen sich als Fortführung der verdienstvollen Arbeit Smends, und dies auch in den Fällen, da eine abweichende Quellenbewertung zur Kritik an Smends Arbeitsergebnissen zwingt.

Nach Smend¹⁵ wäre die Handschrift *R 18* erstmals im Neujahrsangebot 1764 des Hauses Breitkopf nachweisbar und zwischen 1765 und 1769 von C. P. E. Bach erworben worden, könne demzufolge nicht mit einer 1777 von Kirnberger brieflich erwähnten Sammlung mit nochmals 150 Chorälen identisch sein, da C. P. E. Bachs Sammlung bereits 1769 vollständig gewesen sein müsse. Demnach hätte das Haus Breitkopf im Laufe der Zeit drei Sammlungen mit vierstimmigen Chorälen Johann Sebastian Bachs besessen: eine erste, die der Berliner Verleger Birnstiel vor Inangriffnahme des zweiten Teils seiner Aus-

¹² Bei Spitta (II, S. 596) finden sich nur spärliche Mitteilungen.

¹³ *Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs*, BJ 1966, S. 5–40. Wiederabdruck in: F. Smend, *Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze*, hrsg. von C. Wolff, Kassel etc. 1969, S. 237–269.

¹⁴ Krause I, S. 51 f.

¹⁵ BJ 1966, S. 24.

gabe für 30 Taler erworben hätte, eine zweite, 1764 nachweisbare – identisch mit *R 18* –, eine dritte, 1777 erwähnte.

Inwieweit diese Vermutungen den Tatsachen entsprechen, soll im folgenden untersucht werden. Dabei kann das komplizierte Bild der Gesamtüberlieferung von Bachs Chorälen nur hin und wieder mit einigen Strichen skizziert werden, da eine umfassende Darstellung den Rahmen eines Aufsatzes sprengen würde.

Nach neueren Erkenntnissen können weder Marpurg noch C. P. E. Bach oder Kirnberger den Rang des ersten und zum Teil auch „eigentlichen“ Sammlers von Bach-Chorälen beanspruchen, vielmehr gebührt dieser¹⁶ einem bis vor kurzem wenig beachteten Alumnus der Thomasschule zu Leipzig, einem von jenen, die Bach 1730 in seinem „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“ als „brauchbar“ bezeichnet hatte. Einen einschlägigen Hinweis lieferte bereits die Feststellung, daß der Schreiber der Choralsammlung identisch mit jenem „Hauptkopisten F“ ist,¹⁷ der im ersten Jahrzehnt der 1730er Jahre für Bach als Notenschreiber tätig war und sich beispielsweise wesentlich an den Stimmen zum Weihnachts-Oratorium beteiligte. Inzwischen konnte Andreas Glöckner feststellen,¹⁸ daß es sich um Johann Ludwig Dietel (1713–1773) handelt, der 1727 bis 1735 die Thomasschule besuchte, 1736 an der Universität Leipzig immatrikuliert wurde und später Substitut und dann Kantor in seinem Heimatort Falkenhain, nordöstlich von Leipzig, geworden ist.

Daß die Handschrift *R 18* in Dietels Leipziger Zeit entstand, ist kaum zu bezweifeln. So weisen die speziellen Formen der Notenschrift annähernd auf das Jahr 1735 und auch die im Papier auftretenden Wasserzeichen deuten auf 1735 oder allenfalls 1736.¹⁹ Darüber hinaus läßt auch das Repertoire Schlüsse auf die Entstehungszeit zu: Choralsätze aus dem 1734/35 entstandenen Weihnachts-Oratorium finden sich erst im letzten Fünftel der Sammlung, und der späteste exakt zu datierende Choral, der Schlußsatz der für den 30. Januar 1735 komponierten Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ (BWV 14), erscheint erst als Nr. 129 von 150 beziehungsweise 149 Sätzen.²⁰

Sind somit aufgrund der diplomatischen Merkmale sowie des Repertoires der Quelle Zeit und Ort von deren Entstehung mit ziemlicher Gewißheit zu be-

¹⁶ Mutatis mutandis, da in *R 18* nur knapp 150 Choräle enthalten sind.

¹⁷ Dürr Chr 2, S. 149.

¹⁸ BJ 1981, S. 57 ff.

¹⁹ Vorhanden sind zwei Faszikel (Lagen zu je 12 Bogen) mit Fadenheftung, dazu zwei vollständig beziehungsweise teilweise beschriebene Bogen mit dem Register. Das unbenutzte letzte Blatt des zweiten Registerbogens wurde (nachträglich?) nach vorn umgeschlagen und als Titelseite beschriftet (vgl. S. 86). Von den 96 Seiten der beiden Faszikel sind die Seiten 82 bis 96 nur rastriert; hier hätten noch etwa 25 Choräle Platz gefunden. Denkbar wäre, daß beide Faszikel aus einem festen Einband herausgelöst worden sind und dieser den originalen Titel getragen haben könnte. – Als Wasserzeichen erscheinen hauptsächlich HR (Ligatur, einstrichig) + Posthorn beziehungsweise Kleiner Doppeladler, in einem Falle, bei dem als Umschlag dienenden Registerbogen, das „Barockornament“ (zu diesem vgl. Dürr Chr 2, S. 143; die Form in den dort genannten Quellen sowie in *St 356* weicht von derjenigen in *R 18* ab).

²⁰ Nicht als Beweis, doch immerhin als Indiz zu werten ist die Tatsache, daß Choräle aus Spätwerken (1735 ff.) wie BWV 8 (D-Dur-Fassung), 11, 30, 195 oder 197 in *R 18* nicht auftreten.

stimmen, so bleibt man hinsichtlich der Frage nach Anlaß und Auftrag auf Vermutungen angewiesen. Mancherlei Ungereimtheiten, auf die bereits Smend aufmerksam machte, scheinen gegen eine direkte Verbindung zu Bach zu sprechen. Darauf wird später einzugehen sein. Das in *R 18* vorfindbare Repertoire und dessen Aufzeichnungsform lassen bei Berücksichtigung von Lesarten und Konkordanzen gleichwohl einige Grundsätze für die Anlage der Sammlung erkennen:

1. Gesammelt werden vierstimmige Choräle von Johann Sebastian Bach.
2. Vierstimmige Sätze, die strenggenommen keine Choräle sind, können einbezogen werden.
3. Jeder Satz wird nur einmal aufgenommen.
4. Die Aufzeichnung erfolgt in Partitурform ohne Angabe von Singstimmen und Instrumenten und ohne Bezifferung; die vier Systeme gelten für die üblichen Singstimmen.
5. Die Aufzeichnung erfolgt in der Tonart der Vorlage.
6. Als Überschrift (Textmarke) dient der Beginn der ersten Strophe des in der Vorlage verwendeten Liedes oder eines anderen mit der betreffenden Melodie üblicherweise verknüpften Liedtextes.²¹
7. Als Vorlagen dienen Originalpartituren oder -stimmen, bei letzteren nach Möglichkeit die Vokalstimmen.
8. Eine bestimmte Reihenfolge ist nicht vorgeschrieben, doch stehen zusammengehörige Sätze möglichst zusammen; maßgebend hierfür können Melodie, Textmarke, Beschaffenheit der Vorlage oder aber die Abfolge des Kirchenjahres sein.
9. Bei Sätzen mit obligaten Instrumenten oder mit instrumentalen Zwischenspielen wird nur der Vokalpart übernommen und in die Gestalt des „schlichten vierstimmigen Satzes“ verwandelt.
10. Bei Wiederholungen in der Vorlage wird der Unterschied von prima und seconda Volta nicht beachtet.
11. Zu tiefe Töne im Baß werden durch Oktavierung umgangen.

Ausnahmen beziehungsweise Verstöße gegen einen oder mehrere von diesen Grundsätzen kommen verhältnismäßig häufig vor; auch aus dieser Sicht erscheint die Frage nach dem Urheber der Sammlung einigermaßen prekär. Insbesondere wäre zu klären, in welchem Maße das Repertoire von *R 18* als durch Bach autorisiert gelten kann. Immerhin weist die Datierung – zweite Jahreshälfte 1735 als nächstliegende Möglichkeit – auf einen denkbaren Zusammenhang mit der Vorbereitung des Schemelli-Gesangbuches,²² das heißt auf eine spezielle und intensive Beschäftigung Bachs mit Fragen des Choralsatzes.

Da die Person des als Schreiber nachgewiesenen Johann Ludwig Dietel nicht

²¹ Dieser Aufgabe sah sich der Kompilator von *R 18* besonders häufig nicht gewachsen. In ästhetischer Hinsicht bemerkenswert ist, daß die Aufgabenstellung eine Trennung der Sätze von den zugehörigen Texten – jedenfalls von den speziellen Strophen – vorsah.

²² Dessen Vorrede stammt vom 24. April 1736 (vgl. Dok II, Nr. 379), die Fertigstellung wurde am 3. Juli 1736 gemeldet (Dok III, S. 659).

ausschließlich auf eine Beziehung zu Bach deutet, sondern auch an eine Herkunft der Quelle aus der Musikpraxis an der Leipziger Neuen Kirche denken läßt – deren Musikdirektor und Organist Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761) war mit Dietel verwandt und stand mit diesem wie auch mit anderen Schülern und Helfern Bachs in enger Verbindung²³ –, ist zu fragen, ob die Überlieferung von *R 18* die Entstehungsgeschichte klären helfen kann. Hier ergibt sich folgendes.

Spätestens 1764 muß die Handschrift im Besitz des Leipziger Verlagshauses Breitkopf gewesen sein, denn in Breitkopfs Neujahrsangebot von 1764 ist folgender Titel eindeutig auf unsere Quelle zu beziehen: „Bach, J. S. Capellmeisters und Musikdirektors in Leipzig, 150 Choräle, mit 4 Stimmen. a 6 thl.“²⁴ Zum Beweis ist die Beschriftung des bei *R 18* befindlichen, ehemals leeren Umschlagbogens anzuführen, der von der Hand des jüngeren Breitkopf den Titel „Vierstimmige Choräle / von / J. S. Bach“ enthält sowie von derselben Hand eine Umfangsberechnung für anzufertigende Kopien. Die Kalkulation nimmt 36 Bogen für eine vollständige Abschrift an, was bei dem üblichen Preis von vier Groschen pro Bogen genau sechs Taler ergibt.

Als nächster Besitzer ist der Berliner Musiksammler Otto Karl Friedrich von Voß (1755–1823) nachweisbar. Dies zeigt ein zusätzlicher, für die Voß-Sammlung typischer Konzeptpapierumschlag mit aufgedruckter Kartusche und der Beschriftung „Vierstimmige / Choräle / von / J. Seb. Bach.“ Auf eine relativ frühe Erwerbung deutet die rechts oben angebrachte Nummer „264. Part“, die auf den vor 1806 anzusetzenden ältesten Teil von Voß' Musikalienkatalog zu beziehen ist.²⁵ Aus der Sammlung Voß wird die Handschrift in den Besitz der ebenfalls in Berlin ansässigen Familie Rudorff übergegangen sein. Die näheren Umstände sind nicht bekannt, doch dürfte ihre Klärung kaum Wesentliches zur Sache beitragen.

Daß Breitkopf die Handschrift relativ früh, vielleicht schon vor 1800, verkaufte und damit eine „Stammhandschrift“ abgab, die ehemals als Vorlage für Verkaufsabschriften hatte dienen sollen, erklärt sich in diesem speziellen Fall allein durch den Umstand, daß ihr Repertoire in die 1784–1787 gedruckte „vollständige“ Sammlung von Bachs Chorälen eingegangen und dadurch die Chance für einen Absatz von handschriftlichen Kopien weitgehend geschwunden war.²⁶

Wie viele derartige Kopien seit 1764 überhaupt angefertigt worden waren, bleibt ungewiß; nachweisen läßt sich lediglich eine einzige. Es handelt sich um die Handschrift *Am. B. 48* aus der Sammlung der Prinzessin Anna Amalia von

²³ Vgl. BJ 1981, S. 60, 65 f., 75 (A. Glöckner).

²⁴ Vgl. Dok III, Nr. 711.

²⁵ Den Hinweis auf den Zusammenhang mit der Sammlung Voß verdanke ich Herrn Andreas Glöckner, Leipzig. Zur Person des Sammlers vgl. NBA I/21 Krit. Bericht, S. 54 ff., zum Partiturenkatalog der Sammlung Voß (*DSB Mus. ms. theor. K 21*) vgl. NBA II/2 Krit. Bericht, S. 44 f.

²⁶ 1793 annoncierte der Berliner Musikalienhändler Rellstab noch Bach-Choräle „in 4 Systemen zum Studio geschrieben“ (Dok III, Nr. 956), doch liegen hierzu keine weiteren Erkenntnisse vor.

Preußen, wobei Schreiber, Wasserzeichen²⁷ und auch das für die „Leipziger Abschriften“ in der Amalien-Bibliothek typische Querformat die Provenienz hinlänglich belegen. Die Abschrift erweist sich in allen Belangen als Kopie nach *R 18*, wobei lediglich – mit wechselndem Erfolg – versucht worden ist, die in *R 18* gelegentlich fehlerhafte Numerierung in Ordnung zu bringen und hin und wieder einige offensichtliche Schreibfehler der Vorlage durch Konjekturen zu beseitigen.

Die erwähnte Breitkopf-Abschrift kann nicht später als 1783 in die Sammlung der Prinzessin Anna Amalia gelangt sein,²⁸ wurde vermutlich aber schon einige Zeit früher erworben. Allerdings kollidiert diese Annahme in merkwürdiger Weise mit einem Brief Johann Philipp Kirnbergers an Breitkopf (1. Juli 1777), in dem Kirnberger den Verleger hinsichtlich der diesem zur Ansicht zugesandten Choralsammlung (offenbar der 1771 angekauften Kollektaneen C. P. E. Bachs) um seine Entscheidung bittet und dann fortfährt: „Sie haben mir auch gemeldet, daß Sie selbst noch 150 Stück von den Bachischen Erben an Sich gekauft hätten, vielleicht sind sie hiebey mit, wo nicht so wäre es sehr gut, sie mit bey zu fügen, vorher aber mögte ich sie gerne erst sehen, ob sie 1) wirklich von J. S. Bach und 2) ob sie correct sind...“²⁹ Da diese Äußerung nach Lage der Dinge nur auf die Sammlung *R 18* zielen kann, ist es schwer zu erklären, daß Kirnberger die Existenz einer nach dieser Quelle angefertigten Abschrift in der Bibliothek seiner Dienstherrin nicht bekannt gewesen sein sollte.

Smend folgend an eine andere – seither verschollene – Sammlung im Besitz Breitkopfs zu denken, geht offenbar auch nicht an. Da die Zählung in *R 18* bis 150 reicht, tut es nichts zur Sache, daß de facto nur 149 – genaugenommen nur 148 verschiedene – Choräle enthalten sind. Eine schwerer zu beantwortende Frage ist, ob es sich tatsächlich um eine Erwerbung „von den Bachischen Erben“ handelt. Daß Breitkopf wichtige Teile des Bachschen Nachlasses an Notenhandschriften erworben hatte – dies muß spätestens 1761 erfolgt sein –, war im Verlag offenbar allgemein bekannt. Ob allerdings eine sichere Unterscheidung dieser Musikalien von denjenigen aus den Nachlässen des Thomaskantors Gottlob Harrer (1703–1755) und des Neukirchenorganisten Carl Gottlieb Gerlach³⁰ immer möglich war, steht dahin. Denkbar wäre, daß Ende des 18. Jahrhunderts noch Ankaufsunterlagen existierten, die die finanziellen Aufwendungen auswiesen und gleichzeitig das Vertriebsrecht sicherten. Insoweit sollte die überlieferte Aussage Breitkopfs bis zum Beweis des Gegenteils als zutreffend angenommen werden.

²⁷ Als Wasserzeichen (durchweg Bruchstücke) ist zu erkennen: a) Monogramm EL, b) Springendes Einhorn, belegt mit L. Dies weist auf die Papiermühle Niederlöbnitz bei Freiberg (Sachsen) und deren Inhaber (1729–1780) Ephraim Lenk. Vgl. Y. Kobayashi, *Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften*, in: Beiträge zur Bachforschung 1, Leipzig 1982, S. 79–84. Die je etwa zur Hälfte beteiligten Schreiber sind bei E. R. Blechschmidt (*Die Amalien-Bibliothek*, Berlin 1965 = Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8.) als „J. S. Bach XV“ und „J. S. Bach XI“ registriert; der erstere ist bislang nur in *Am. B.* 48 nachgewiesen, der letztere kommt in einer Anzahl weiterer Breitkopf-Kopien vor.

²⁸ Vgl. Dok III, Nr. 887.

²⁹ Dok III, Nr. 824.

³⁰ Vgl. A. Glöckner, in BJ 1984.

Erschwert wird der weitere Gang der Untersuchung durch die Tatsache, daß keine der für die Druckausgaben von 1765/1769 und 1784–1787 unmittelbar verwendeten Quellen erhalten geblieben ist. Insbesondere gilt dies für die überwiegend von C. P. E. Bach zusammengetragene und meist eigenhändig geschriebene.³¹ 1771 an die Prinzessin Anna Amalia abgetretene Handschrift, die nach C. P. E. Bach über 300, nach Kirnberger über 400 Choräle enthalten haben soll. Möglicherweise handelt es sich aber bei der noch kaum berücksichtigten Handschrift *Am. B. 46^{II}* um einen Abkömmling dieser Sammlung. *Am. B. 46^{II}* muß wie alle entsprechenden Handschriften der Amalien-Bibliothek vor 1787 entstanden sein, ist – in diesem Falle – aber schon 1783 nachweisbar³² und möglicherweise einige Jahre früher, aber wohl kaum vor 1776 geschrieben.³³ Im Unterschied zu der „Leipziger“ Handschrift *Am. B. 48* handelt es sich bei *Am. B. 46^{II}* nach Wasserzeichen, Schreiber und Format („Berliner“ Hochformat) um ein typisches Berliner Erzeugnis.

Die in dieser Handschrift enthaltenen Choralsätze lassen sich mit Leichtigkeit in zwei Gruppen trennen.³⁴ Die erste umfaßt 369 Sätze in zweisystemiger Aufzeichnung, wobei das obere System häufig alle drei Oberstimmen aufnehmen muß und die Niederschrift so das Aussehen einer Generalbaßaussetzung gewinnt. Die zweite Gruppe – im folgenden zwecks leichter Unterscheidung als *Am. B. 46^{IIa}* bezeichnet – enthält 111 Choräle, die wie bei *R 18* und *Am. B. 48* vier Systeme einnehmen. Wichtiger als dies ist allerdings, daß sämtliche 111 Sätze dem Repertoire von *R 18* entstammen³⁵ und sich bei genauerem Zusehen als Widerspiegelung einer Zwischenstation auf dem Wege von *R 18* zu den Teilen III und IV der Ausgabe von 1784–1787 entpuppen.³⁶

Um eine Zwischenstation handelt es sich schon insofern, als weder die 149 Sätze des *R 18*-Repertoires noch die 111 Choräle aus *Am. B. 46^{IIa}* im Zusammenhang in die Druckausgabe übernommen worden sind. Zu beobachten ist vielmehr ein Kürzungsverfahren, das in zwei Etappen vor sich gegangen sein muß.³⁷ Das Ergebnis des ersten Arbeitsganges liegt in dem Repertoire von *Am. B. 46^{IIa}* vor, in dem von 149 Sätzen (*R 18*) nur noch 111 erscheinen.³⁸ Eliminiert wurden

³¹ Vgl. Dok III, Nr. 822.

³² Ebenda, Nr. 887.

³³ Die eine der hier enthaltenen Abschriften des Choralatzes BWV 370 scheint eine Kopie nach Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*, Bd. II/1, Berlin 1776, zu sein (vgl. Dok III, S. 222).

³⁴ S. 65–214 beziehungsweise S. 217–334. Die Seiten 3–64, Choralbearbeitungen für Orgel enthaltend, bleiben hier unberücksichtigt. Die Zählung „369“ nach Blechschmidt, a. a. O. Etwa vier Zehntel dieser ersten Gruppe entsprechen drei Viertel des Repertoires der Birnstiel-Ausgabe.

³⁵ Nach Lage der Dinge müßte die Übernahme aus dem *R 18*-Repertoire auf Kirnberger zurückgehen, doch bedarf dies weiterer Prüfung.

³⁶ In einigen Fällen sind hier schon die überarbeiteten Versionen enthalten, die dann im Druck herauskamen.

³⁷ Smends Feststellungen zur Frage der Übernahmen und Streichungen (a. a. O., S. 21 f.) sind entsprechend zu modifizieren.

³⁸ Vgl. die Inhaltsübersicht S. 94 ff. Konkordanzen zwischen *R 18* und *Am. B. 46^{II}* (S. 65 bis 214) sind dort mit x gekennzeichnet, solche zwischen *R 18* und *Am. B. 46^{II}* (S. 217–334), also dem von uns *Am. B. 46^{IIa}* genannten Teil, erhalten den Kennbuchstaben a.

aus dem *R 18*-Repertoire Sätze, die anderweitig überliefert und in den Teilen I und II der Druckausgabe schon enthalten (beziehungsweise für diese Teile vorgesehen) waren, weiterhin solche, die als defektiv erkannt wurden (Fehlen von Stimmen, hauptsächlich von obligaten Instrumentalstimmen), als Dubletten oder als unecht galten und schließlich in einigen Fällen wohl auch übersehen wurden.

Von den 111 auf *R 18* zurückgehenden Sätzen aus *Am. B. 46^{IIa}* fanden schließlich 73 Aufnahme in Teil III und IV der Druckausgabe. Der zweite Kürzungsgang hatte nochmals 38 Sätze eliminiert, darunter wiederum eine Anzahl von Dubletten, von als unecht oder als defektiv geltenden Sätzen, schließlich auch einiges unzweifelhaft Echte.

Es liegt auf der Hand, daß derartige Vorgänge nicht dazu angetan sind, die in *R 18* hier und da vorfindbaren Ordnungsprinzipien auch im Druck noch durchscheinen zu lassen. Des weiteren ist zu fragen, in welcher Weise der Druck die Quelle *R 18* unverfälscht wiedergibt und wie hoch andererseits der Quellenwert von *R 18* veranschlagt werden darf.

Um mit der letztgenannten Frage zu beginnen: Nirgends in *R 18* sind Spuren erkennbar, die auf eine Revision der Handschrift durch Johann Sebastian Bach schließen lassen. Trotzdem braucht das nicht zu bedeuten, daß die Sammlung ohne sein Wissen und Wollen zusammengetragen beziehungsweise begonnen worden ist. Zu vielfältig sind die Verbindungsfäden, die das *R 18*-Repertoire mit spezifischen Verhältnissen in Bachs Œuvre verknüpfen. Nur einigen von ihnen kann im Rahmen dieser Darstellung nachgegangen werden.

Von 149 (148 verschiedenen) Sätzen sind fast genau zwei Drittel in Kantaten, Passionen, Oratorien und Motetten wiederzufinden. Der Rest ließe sich bedenkenlos verschollenen Kantaten und anderen Chorwerken zuweisen, spräche nicht ein Satz wie *R 18,6* (BWV 299) dagegen, der als Einzelwerk im 1725 begonnenen Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach eingetragen ist. In diesem Zusammenhang erhebt sich aufs neue die schon oft gestellte Frage nach der Entstehungsgeschichte und dem Zweck solcher Einzelchoräle. Nach einem Bericht C. P. E. Bachs aus dem Jahre 1775, dem auch Forkels Bach-Biographie von 1802 folgt, dienten Choräle normalerweise als Übungsstoff, an dem Bachs Schüler ihre Fähigkeiten erproben mußten: Zuerst wurden ihnen Diskant und Baß vorgegeben, und sie hatten nur die Mittelstimmen auszusetzen, später mußten sie auch den Baß selbständig erfinden.³⁹ Daß in Handschriften von Kantaten und anderen Werken neben ganz oder teilweise aus fremder Feder stammenden Sätzen wie BWV 43/11⁴⁰ auch solche partiellen Schülerarbeiten gestanden haben könnten, muß ernstlich erwogen werden.

Darüber hinaus ist an Einzelsätze und Gruppen von Chorälen zu denken, die für Trauungen, Beerdigungen, Gedächtnisfeiern, das Kurrendesingen und andere Zwecke bestimmt gewesen sein könnten.⁴¹ Als Beispiel seien die drei

³⁹ Vgl. Dok III, Nr. 803, Abschnitt 9 (sowie Dok III, Nr. 767, S. 219), und J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 39.

⁴⁰ *R 18*, 107; vgl. E. Platen, *Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs*, BJ 1975, S. 50 ff.

⁴¹ Vgl. das von W. Blankenburg (*Acta Musicologica* 50, 1978, S. 148) diskutierte einschlä-

Trauungschoräle BWV 250–252 angeführt, über deren Herkunft sich kaum etwas ermitteln ließe, wäre nicht ausnahmsweise die entsprechende Originalhandschrift erhalten geblieben.

Die Anordnung der Choräle in *R 18* läßt zuweilen jegliche Systematik vermischen,⁴² zuweilen folgt sie streng oder mit merkwürdig willkürlichen Ausnahmen bestimmten Prinzipien. Von *R 18,67* bis *R 18,96* ist die Folge des Kirchenjahres weitgehend eingehalten, anderwärts sind gewisse Komplexe deutlich oder wenigstens umrißhaft zu erkennen.⁴³ Viele Besonderheiten und Ausnahmefälle erscheinen erwähnenswert, so etwa die Einordnung der Choräle BWV 248/59 und 248/64 (*R 18,121* und *122*) an einer „ungeeigneten“ Stelle des Weihnachts-Oratoriums – möglicherweise bedingt durch ihre Herkunft aus der verschollenen Kantate BWV 248a.

Manches Licht fällt auf diese Weise auch auf die heikle Frage der Identifizierung. So zeigt der Zusammenhang, daß bei *R 18,76* entgegen Smend nicht BWV 12/7 gemeint ist, sondern BWV 69a/6. In gleicher Weise ist *R 18,110* nicht mit BWV 59/3 identisch, sondern mit BWV 175/7 (unter Weglassung der Obligatinstrumente). Diese letztgenannte Berichtigung wird nur durch den „Zufall“ ermöglicht, daß die Pfingstkantate BWV 175 erhalten geblieben ist. Anderenfalls würde man *R 18,110* unbedenklich mit BWV 59/3 gleichsetzen. Da die beiden Choralsätze (BWV 59/3 und 175/7 abzüglich der Instrumente) sich nur durch eine einzige Note unterscheiden, kann die Frage der wirklichen oder vermeintlichen Dubletten bei den handschriftlichen und gedruckten Choral-sammlungen nicht allein mit einem Hinweis auf die mangelnde Sorgfalt der Sammler und Herausgeber beantwortet werden. Unter dem Aspekt mehrfacher Verpflanzung von Chorälen⁴⁴ aus einem Werk in ein anderes muß in einer Anzahl von Fällen damit gerechnet werden, daß scheinbar identische Sätze verschiedenen Werken entstammen, ihre (geringfügigen) Notentextabweichungen auf den Komponisten zurückzuführen sind und sie insoweit nicht Dubletten, sondern Varianten darstellen. In *R 18* scheint dies für das Satzpaar *R 18,1* und *R 18,100* zuzutreffen, während es sich bei *R 18,119* und *R 18,134* tatsächlich um eine „echte“ Dublette handeln dürfte.

Was die Authentizität von Fassungen und Lesarten betrifft, ist *R 18* offensichtlich durch eine große Zahl von Abschreibfehlern belastet. Systemverwechslungen zwischen Baß und Basso continuo sind relativ häufig, jedoch insofern aufschlußreich, als sie jeweils auf eine Partitur als Vorlage schließen lassen. Gleiches gilt für einen bösen Irrtum in *R 18,3*, der ebenfalls auf Kopie nach einer

gige Zitat aus C. F. Beckers Vorrede zu der Choralausgabe von 1831. Eine entsprechende Bemerkung der Redaktion (also wohl von Johann Friedrich Rochlitz) in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, 1810, Sp. 433 f.: C. P. E. Bach und Kirnberger „sammlen . . . die Blättchen . . .“

⁴² Smend (a. a. O., S. 19) nimmt das für das gesamte Repertoire an.

⁴³ Zwischen *R 18,12* und *R 18,33* sind besonders häufig Werke anzutreffen, die zwischen 1730 und 1733 von Bachs Schüler Christoph Nichelmann kopiert worden sind (vgl. BJ 1972, S. 104 f.); die Choräle *R 18,61* bis *R 18,64* scheinen aus der verschollenen Markus-Passion BWV 247 zu stammen (vgl. BJ 1940–1948, S. 9 ff.). Auffällige Spuren verschollener Kantatenjahrgänge sind dagegen nicht zu entdecken.

⁴⁴ Vgl. BJ 1956, S. 99 (A. Dürr).

(nicht erhaltenen) Partitur deutet. Hinsichtlich des Weglassens von instrumentalen Zwischenspielen⁴⁵ stellt sich die Frage nach dem Berater, der dem Schreiber von *R 18* die Herstellung solcher Versionen nahelegte und erleichterte. In bezug auf das Weglassen von Obligatinstrumenten braucht nicht angenommen zu werden, daß die so tradierten rudimentären Fassungen als das „letzte Wort“ gelten sollten; hier war vielleicht nur die Übernahme eines Gerüsts geplant, dem eine spätere Überarbeitung zgedacht war.⁴⁶ In einem Falle gibt es sogar ein bemerkenswertes Vorbild für diese Verfahrensweise: Der Choralatz BWV 137/5 mit obligaten Trompeten und Pauken ist wenige Jahre nach seiner Entstehung in die Trauungskantate BWV 120a versetzt (und nach D transponiert) worden. Für diese Gestalt hat Bach eigenhändig vorgeschrieben „Die Trompetten u. Paucken pausiren den 1[sten] Vers“, was praktisch auf eine reduzierte Version wie bei *R 18*,77 hinausläuft.

Spezielle Betrachtung verdient der „Unfall“ in *R 18*,32, wo bei einem Choralatz aus der Motette „Jesu, meine Freude“ die Stimme Soprano II vergessen wurde. Eine willkürliche Reduzierung kommt hier sicherlich nicht in Betracht, eher ein begreifliches Versehen. Geht man davon aus, daß die Choräle dieser Motette (wie die aus manchen anderen Werken auch) für *R 18* nach Stimmen kopiert wurden, so wäre der als *R 18*,21 überlieferte Choral BWV 227/7 als der letzte in den Stimmen ausnotierte Choral gleichsam mechanisch aufgesucht und exzerpiert worden. Bei nachträglicher Durchsicht der Stimmen ergab sich, daß noch mehr Choräle enthalten waren – so wurde der Eingangssatz BWV 227/1 als *R 18*,31 übernommen. Ihm schloß sich als *R 18*,32 der Satz BWV 227/3 an, und in der Annahme, daß wie bei BWV 227/7 und 227/1 auch hier Soprano II mit Soprano I identisch sei, unterblieb eine nochmalige Überprüfung.

Insgesamt ist festzustellen, daß in den mittels anderer Quellen – vor allem originaler Partituren und Stimmensätze – nachprüfaren Fällen zwar gravierende Schreibversehen in *R 18* zu entdecken sind, jedoch in keinem Falle willkürliche Eingriffe. Somit wäre die Frage nach Echtheit und Authentizität der Sätze eher den von *R 18* benutzten Vorlagen zu stellen.

Eine eingehende Untersuchung im Blick auf Lesarten und Textverderbnisse, aber auch in stilistischer Hinsicht erscheint schon deshalb angebracht, weil – wie der Übersicht auf S. 94 ff. zu entnehmen ist – *R 18* für eine beträchtliche Anzahl wertvoller Sätze die eigentliche Quelle darstellt, also Überlieferungsträger ist. Daß diese wichtige Handschrift für die Choralausgabe von 1784–1787 erst mit Beginn des letzten Drittels⁴⁷ herangezogen worden ist, erscheint merkwürdig, jedoch nicht unerklärlich. Zugänglichkeit des Materials, Kollationierung, „Appendix“-Charakter in den Kollektaneen, geplante Aufteilung der Edition, vielleicht auch gewisse Echtheitszweifel von seiten der Verantwortlichen können hier ins Feld geführt werden. Entscheidend war aber wohl ein anderer Grund: Wie schon bei der Diskussion des Repertoires von *R 18* und *Am. B.* 46^{IIa} angedeutet, wurde dieses auf etwa die Hälfte reduziert. Einem strengen Aus-

⁴⁵ Beispielsweise bei *R 18*,122 = BWV 248/64.

⁴⁶ Vielleicht gehört auch das Fehlen eines originalen Titels für die ganze Sammlung zu diesem „Rohzustand“. Vgl. aber auch Fußnote 19.

⁴⁷ Ab Bd. III, Nr. 248.

leseverfahren fielen zahlreiche Sätze berechtigt, andere unberechtigt zum Opfer. Diejenigen, die vor den Augen des Zensors Gnade fanden, wurden in manchen Fällen unverändert zum Druck befördert, bei anderen genügte die Emendierung offensichtlicher Schreibfehler. Eine nicht geringe Zahl von Chorälen wurde jedoch harmonisch und satztechnisch „angereichert“, wofür hier folgende Beispiele stehen mögen:

R 18,87 = BWV 19/7, Vokalstimmen

Two staves of music. The top staff is labeled 'T. 6' and the bottom staff is labeled 'T. 23'. Both staves show a vocal line with a treble clef and a figured bass line with a bass clef. The music is in a common time signature and features a mix of quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

Druck 1786, Nr. 297

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a common time signature and features a mix of quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

R 18,58 = BWV 375

Two staves of music. The top staff is labeled 'T. 6' and the bottom staff is in bass clef. The music is in a common time signature and features a mix of quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

Druck 1786, Nr. 276

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a common time signature and features a mix of quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

An dieser Stelle mag unsere Untersuchung vorläufig innehalten. Ihr Ziel war, auf einige spezielle Probleme der Überlieferung von Bachs vierstimmigen Chorälen hinzuweisen. Einzeluntersuchungen sollen zu gegebener Zeit folgen.⁴⁸

⁴⁸ Sie haben sich – im vorliegenden Beitrag oft nur gestreift – Fragen zu widmen wie Echtheit, stilistische Entwicklung, Chronologie, Provenienz, müssen aber auch die Person und die Motive des Bearbeiters bei substantiellen Eingriffen beleuchten. Darüber hinaus

Daß die Leipziger Sammlung *R 18* im Blick auf Alter und Repertoire als überaus wertvoll zu gelten hat, braucht kaum nochmals betont zu werden. Ist sie doch für 41 Sätze alleiniger Überlieferungsträger (alle sonst für diese Sätze bekannten Quellen sind von *R 18* abhängig),⁴⁹ für weitere 15 Sätze die älteste derzeit greifbare Abschrift, die damit nicht nur eine willkommene Konkordanz darstellt, sondern auch eine schätzbare Datierungshilfe.

Die Klassifizierung von *R 18* als Überlieferungsträger hat Konsequenzen für die Beurteilung der Druckausgabe von 1784–1787, besonders (aber nicht allein) ab Nr. 248. Daß die aus *R 18* übernommenen Sätze dort mehrfach mit erheblichen Abweichungen publiziert wurden, hat bereits Friedrich Smend angemerkt. Doch erst aus der Ermittlung von Alter und Herkunft der Handschrift *R 18* sowie der Feststellung, daß in einer nicht kleinen Zahl von Fällen dem Druck keine andere als ebendiese Quelle zugrunde liegt, ergibt sich die künftige Verfahrensweise: Die handschriftliche Version ist (vorbehaltlich notwendiger Fehlerverbesserungen) an die Stelle der Druckfassung zu setzen, während diese nur noch als spätere – wenngleich gutgemeinte – Bearbeitung gelten kann.⁵⁰

Angesichts der Erfahrungen mit der Handschrift *R 18* kann dieser freilich auch nicht blindlings vertraut werden. Zumindest theoretisch muß mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß bei singular überlieferten Sätzen eine Abschrift nur der Vokalstimmen vorliegt, hingegen obligate Instrumente weggelassen wurden, daß in der Baßstimme eigenmächtige Tief- oder Hochoktavierungen vorgenommen wurden oder aber Kontaminierungen von Basso- und Basso-continuo-Stimmen unterlaufen sind.

In den Teilen der Druckausgabe von 1784–1787, die von der *R 18*-Überlieferung unabhängig sind, wird man Lesarten, die von Bachs Originalpartituren und -stimmen abweichen, ruhigen Gewissens den Herausgebern des Druckes zur Last legen können, wie man auch berechnete Emendationen zu deren Gunsten verbuchen darf. In den Fällen aber, in denen die Druckausgaben von Birnstiel und Breitkopf sowie die mit ihnen zusammenhängende Quelle *Am. B. 46*¹¹ (die „369 Choräle“) die einzigen Überlieferungsträger darstellen, wird man skeptisch bleiben und „interessante“ Stellen mit Zurückhaltung beurteilen müssen. Von Fall zu Fall bleibt zu überlegen, ob hier Johann Sebastian Bach allein am Werk war oder aber sein zweitältester Sohn oder sein Schüler Kirnberger „im Sinne des Meisters“ eingreifen zu sollen geglaubt haben.⁵¹

geht es um die Frage nach dem „wirklichen“ Herausgeber der Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787.

⁴⁹ Die von Smend (a. a. O., S. 18 f.) negativ beantwortete Echtheitsfrage ist nochmals aufzuwerfen.

⁵⁰ Dies gilt etwa für *R 18*, 34, 90, 117, 135 und 139; vgl. hierzu Smend, a. a. O., S. 21, sowie Wachowskis (aus unserer Sicht vollauf zu bestätigenden) Verdacht des Vorliegens fremder Eingriffe.

⁵¹ Es geht also um Kirnbergers Frage (vgl. Fußnote 29), ob die „150 Stück von den Bachischen Erben . . . wirklich von J. S. Bach und . . . correct sind“, und um Kirnbergers Nutzanwendung hieraus.

Anhang: Der Inhalt der Handschrift R 18⁵²

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 6 | 7 |
|----|---------|--------------------------|-----------------------------------|----------------------|--|
| 1 | (117/4) | – | Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut | a III,248* | Û; Variante zu BWV 117/4 und zu R 18,100 |
| 2 | 260 | – | Allein Gott in der Höh sei Ehr | a III,249* | Û |
| 3 | 303 | – | Ein feste Burg ist unser Gott | a III,250* | Û; zu BWV 80 a gehörig? Vgl. R 18,35 |
| 4 | 67/7 | Quasim. 1724 I | Du Friedefürst, Herr Jesu Christ | x I,46 a I,42 | |
| 5 | 288 | – | Das alte Jahr vergangen ist | x II,166 II,162 | D |
| 6 | 299 | – | Dir, dir, Jehova, will ich singen | x III,209 | Vgl. P 225 = Klavierb. der A. M. Bach 1725 ff. |
| 7 | 362 | – | Jesu, nun sei gepreiset | a III,252* | Û |
| 8 | 28/6 | S. n. Weihn. 1725 III | Helft mir Gott's Güte preisen | I,26,87 a I,23,88 | |
| 9 | 345 | – | Ich bin ja, Herr, in deiner Macht | a III,251* | Û |
| 10 | 77/6 | 13. p. Trin. 1723 I | Ach Gott, vom Himmel sieh darein | a III,253* | |
| 11 | 25/6 | 14. p. Trin. 1723 I | Weg, mein Herz, mit den Gedanken | x a III,254* | Verbesserte Fassung: III,282 |
| 12 | 64/8 | 3. Weihn. 1723 I | Jesu, meine Freude | x II,142 II,138 | |
| 13 | 64/2 | desgl. | Gelobet seist du, Jesu Christ | x II,164 II,160 | |

⁵² Die Spalten 1–7 enthalten folgende Angaben:

- 1 Laufende Nummer in R 18 (im Original römische Zahlen mit nachträglichen Korrekturen; diese hier nicht berücksichtigt).
- 2 BWV-Nummer.
- 3 Bei Konkordanzen in erhaltenen Vokalwerken: Perikope, Entstehungsjahr, Zugehörigkeit zu einem Kantatenjahrgang.
- 4 Textmarke (normalisiert).
- 5 Konkordanzen in handschriftlichen Choral-sammlungen: x = *Am. B. 46^{II}*, S. 65–214; a = *Am. B. 46^{II}*, S. 217–334 (= „*Am. B. 46^{IIa}“*); vgl. S. 88 sowie Fußnote 34.
- 6 Konkordanzen in gedruckten Choral-sammlungen: obere Zeile = Ausgabe Berlin 1765/69, untere Zeile = Ausgabe Leipzig 1784–1787, * = Veröffentlichung aufgrund von R 18.
- 7 Bemerkungen; Û = R 18 ist Überlieferungsträger, D = R 18 ist älteste erhaltene Quelle.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---------------------|----------------|-------------------------|---------------------------------------|---|--|--|
| 13 ^(bis) | 64/4 | desgl. | Was frag ich nach der Welt | a | III,255* | |
| 14 | 184/5 | 3. Pfingst. 1724 I | O Herre Gott, dein göttlich Wort | x | I,16 | x und Drucke transp. |
| 16 | 226/2 | Trauerf. 1729 | Komm, heiliger Geist | a | I,14 I,73 | Drucke transp. |
| 16 ^(bis) | 140/7 | 27. p. Trin. 1731 II | Wachet auf, ruft uns die Stimme | x | II,185 II,179 | Drucke verkürzte Notenwerte |
| 18 | 194/6 | Trin. 1724 I | Jesu, deine tiefen Wunden | a | I,66 I,63 III,256* | Drucke transp. (außer III,256) |
| 19 | 194/12 | desgl. | Nun laßt uns Gott dem Herren | x | I,99 | |
| 20 | 42/7 | Quasim. 1725 III | Verleih uns Frieden gnädiglich | a | I,93 III,257* I,97 I,91 III,259* | |
| 21 | 227/7 | Trauerf. | Jesu, meine Freude | | | D; Druck falsche Text- marke: „Gute Nacht. V. 5“ Ü |
| 22 | 307 | – | Es ist gewißlich an der Zeit | a | III,283* III,260* | |
| 23 | 397 | – | O Ewigkeit, du Donnerwort | a | III,274* | Ü; vgl. BWV 513 = Außen- stimmen von BWV 397 D |
| 24 | 158/4 (279) | Ostern? | Christ lag in Todesbanden | a | III,261* | |
| 25 | 180/7 | 20. p. Trin. 1724 II | Schmücke dich, o liebe Seele | x | I,25 | Drucke transp. |
| 26 | 2/6 | 2. p. Trin. 1724 II | Ach Gott, vom Himmel sieh darein | a | I,22 III,262* | |
| 27 | 115/6 | 22. p. Trin. 1724 II | Straf mich nicht in deinem Zorn | x | I,42 | Drucke transp. |
| 28 | 3/6 | 2. p. Epiph. 1725 II | Ach Gott, wie manches Herzeleid | a | I,38 II,160 II,156 IV,307 | Druck IV, 307 bearb. |
| 29 | 353 | – | Jesu, der du meine Seele | a | III,269* | Ü |
| 30 | 84/5 | Septuag. 1727 III | Wer weiß, wie nahe mir mein Ende | a | II,116 II,112 | |
| 31 | 227/1 | Trauerf. | Jesu, meine Freude | a | III,263* | D |
| 32 | 227/3 | desgl. | Jesu, meine Freude | | | D; Soprano II fehlt in R 18,32 Vgl. NBA I/1, S. 40 |
| 33 | (361/5) | 1. Advent | Wie schön leuchtet der Morgenstern | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|----|-------|--------------------------|--|--------|------------------------------|---|
| 34 | 161/6 | 16. p. Trin. 1716? | Befehl du deine Wege | a | III,270* | R 18,34 ohne obl. Instru- mente D; vgl. R 18,3 |
| 35 | 80/8 | Reform. 1728/30 | Ein feste Burg ist unser Gott | a | III,273* | |
| 36 | 169/7 | 18. p. Trin. 1726 III | Nun bitten wir den heiligen Geist | | II,101 a II,97 | |
| 37 | 48/3 | 19. p. Trin. 1723 I | Ach Gott und Herr | a | III,279* | |
| 38 | — | — | Denket doch, ihr Menschenkinder | a | | Ü |
| 39 | 389 | — | Nun lob, mein Seel, den Herren | a | III,268* | Ü |
| 40 | 48/7 | 19. p. Trin. 1723 I | Herr Jesu Christ, du höchstes Gut | a | III,266* | |
| 41 | 90/5 | 25. p. Trin. 1723 I | Vater unser im Himmel- reich | a | III,267* | |
| 42 | 361 | — | Jesu, meines Herzens Freud | a | III,264* | Ü |
| 43 | 144/3 | Septuages. 1724 I | Was Gott tut, das ist wohlgetan | x | I,68,II,190 a I,64 | |
| 44 | 144/6 | desgl. | Was mein Gott will, das gescheh allzeit | a | III,265* | |
| 45 | 304 | — | Eins ist Not, ach Herr, dies eine | a | III,280* | Ü |
| 46 | 60/5 | 24. p. Trin. 1723 I | Es ist genug | x a | III,216 | |
| 47 | 434 | — | Wer weiß, wie nahe mir mein Ende | x a | II,149 II,146 | D |
| 48 | 315 | — | Gib dich zufrieden und sei stille | a | III,271* | Ü; vgl. BWV 512 im Klav- vierb. der A. M. Bach 1725 ff. |
| 49 | 348 | — | Ich dank dir, lieber Herre | a | III,272* | Ü |
| 50 | — | — | Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst | a | | Ü |
| 51 | 382 | — | Mit Fried und Freud ich fahr dahin | x a | I,53 I,49 | D |
| 52 | 159/5 | Estomihi 1729? IV? | Jesu Leiden, Pein und Tod | x a | I,63 I,59 | |
| 53 | 340 | — | Herzlich lieb hab ich dich, o Herr | a | III,277* | Ü |
| 54 | 334 | — | Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir | | I,78 a I,73 | D |
| 55 | 122/6 | S. n. Weihn. 1724 II | Das neugeborne Kindelein | x | I,56, II,183 I,52, II,178 | |
| 56 | 133/6 | 3. Weihn. 1724 II | Ich freue mich in dir | x | I,64 I,61 | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|----|-------|-------------------------|---|--------|--------------|--|
| 57 | 393 | — | O Welt, sieh hier dein Leben | a | III,275* | Ü |
| 58 | 375 | — | Lobt Gott, ihr Christen allzugleich | a | III,276* | Ü |
| 59 | 436 | — | Wie schön leuchtet der Morgenstern | a | III,278* | Ü |
| 60 | 127/5 | Estomihi 1725 II | Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott | a | IV,283(bis)* | |
| 61 | 257 | — | Wär Gott nicht mit uns diese Zeit | a | IV,284* | Ü |
| 62 | 270 | — | Befiehl du deine Wege | a | IV,285* | Ü |
| 63 | 331 | — | Herr, ich habe miß- gehandelt | a | IV,286* | Ü |
| 64 | 302 | — | Ein feste Burg ist unser Gott | x a | I,23 I,20 | D |
| 65 | 314 | — | Gelobet seist du, Jesu Christ | a | IV,287* | Ü |
| 66 | 97/9 | Trauang (?) 1734 | Nun ruhen alle Wälder | a | IV,288* | R 18, 66 ohne obl. Instr.; a und Druck- fassung = Be- arbeitung (BWV 392) Drucke transp. |
| 67 | 177/5 | 4. p. Trin. 1732 II | Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ | | 1,69 1,71 | |
| 68 | 185/6 | 4. p. Trin. 1723 I | Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ | | | R 18, 68 ohne obl. Instr. |
| 69 | — | — | Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ | a | | Ü |
| 70 | 9/7 | 6. p. Trin. 1735? II | Es ist das Heil uns kommen her | a | IV,289* | |
| 71 | 105/6 | 9. p. Trin. 1723 I | Jesu, der du meine Seele | a | | R 18, 71 ohne obl. Instr. |
| 72 | 94/8 | 9. p. Trin. 1724 II | Was frag ich nach der Welt | a | IV,290* | |
| 73 | 101/7 | 10. p. Trin. 1724 II | Nimm von uns, Herr, du treuer Gott | a | IV,291* | |
| 74 | 113/8 | 11. p. Trin. 1724 II | Herr Jesu Christ, du höchstes Gut | a | IV,293* | |
| 75 | 179/6 | 11. p. Trin. 1723 I | Ich armer Mensch, ich armer Sünder | x a | IV,338 | |
| 76 | 69a/6 | 12. p. Trin. 1723 I | Was Gott tut, das ist wohlgetan | x a | IV,292* | |
| 77 | 137/5 | 12. p. Trin. 1725 II | Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen | | | R 18,77 ohne obl. Instr. |
| 78 | 31/9 | 1. Ostert. 1724 I | Wenn mein Stündlein vorhanden ist | | | R 18, 78 ohne obl. Instr. |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|-----|---------|--------------------------|--|--------|--------------------|---|
| 79 | 66/6 | 2. Ostert. 1724 I | Alleluja. Aus dem Liede Christ ist erstanden | | | <i>R 18</i> , 79 ent- hält nur Schlußteil |
| 80 | 33/6 | 13. p. Trin. 1724 II | Allein zu dir, Herr Jesu Christ | | I,13 I,13 | |
| 81 | 390 | – | Nun lob, mein Seel, den Herren | a | IV,295* | Ü |
| 82 | 164/6 | 13. p. Trin. 1725 III | Herr Christ, der einge Gottessohn | x a | II,105 II,101 | |
| 83 | 335 | – | Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht | x a | III,236 IV,294* | D |
| 84 | 78/7 | 14. p. Trin. 1724 II | Jesu, der du meine Seele | a | IV,296* | |
| 85 | 130/6 | Michaelis 1724 II | Herr Gott, dich loben alle wir | a | | <i>R 18</i> , 85 ohne obl. Instr. |
| 86 | 380 | – | Meinen Jesum laß ich nicht | a | IV,298* | Ü |
| 87 | 19/7 | Michaelis 1726 III | Weg, mein Herz, mit den Gedanken | a | IV,297* | <i>R 18</i> , 87 ohne obl. Instr. |
| 88 | 8/6 | 16. p. Trin. 1724 II | Liebster Gott, wann werd ich sterben | x | I,47 I,43 | E-Dur- Fassung |
| 89 | 95/6 | 16. p. Trin. 1723 I | Wenn mein Stündlein vorhanden ist | | | <i>R 18</i> , 89 ohne obl. Instr. |
| 90 | 421 | – | Warum betrübst du dich, mein Herz | a | IV,299* | Ü |
| 91 | 114/7 | 17. p. Trin. 1724 II | Ach, lieben Christen, seid getrost | a | IV,300* | |
| 92 | 96/6 | 18. p. Trin. 1724 II | Herr Christ, der einge Gottessohn | a | IV,302* | |
| 93 | 5/7 | 19. p. Trin. 1724 II | Auf meinen lieben Gott | a | IV,303* | |
| 94 | 38/6 | 21. p. Trin. 1724 II | Aus tiefer Not schrei ich zu dir | | I,14 IV,350* | |
| 95 | – | – | [Auf, auf, mein Herz, mit Freuden] | | | Ü; vgl. BWV 441 |
| 96 | 62/6 | 1. Advent 1724 II | Nun komm, der Heiden Heiland | x a | I,46 I,51 | x und Drucke transp. |
| 97 | 430 | – | Wenn mein Stündlein vorhanden ist | a | IV,351* | Ü |
| 98 | 108/6 | Kantate 1725 III | Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn | x a | I,51 I,46 | |
| 99 | 312 | – | Es woll uns Gott genädig sein | a | IV,351* | Ü |
| 100 | (117/4) | – | Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut | a | IV,353* | Ü; Variante zu BWV 117/4 und zu <i>R 18,1</i> |
| 101 | 112/5 | Miseric. D. 1731 II | Der Herr ist mein getreuer Hirt | x a | IV,312 IV,352* | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|-----|--------|--------------------------|--|---|--|------------------------------|
| 102 | 103/6 | Jubilate 1725 III | Ich hab in Gottes Herz und Sinn | | II,124 ^(bis) a II,120 IV,348* | |
| 103 | 100/6 | o. Bestimm. 1732/35 | Was Gott tut, das ist wohlgetan | a | | R 18,103 ohne obl. Instr. |
| 104 | 360 | — | Jesus, meiner Seelen Wonne | a | IV,349* | Ü |
| 105 | 87/7 | Rogate 1725 III | Jesu, meine Freude | | I,94 a I,96 | |
| 106 | 85/6 | Miseric. D. 1725 III | Ist Gott mein Schild und Helfersmann | | II,126 II,122 | |
| 107 | 43/11 | Himmelf. 1726 III | Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ | | II,106 II,102 | |
| 108 | 44/7 | Exaudi 1724 I | Nun ruhen alle Wälder | a | IV,354* | |
| 109 | 385 | — | Nun bitten wir den heiligen Geist | | I,40 a I,36 | D |
| 110 | 175/7 | 3. Pfingstt. 1725 III | Komm, heiliger Geist | | | R 18,110 ohne obl. Instr. |
| 111 | 174/5 | 2. Pfingstt. 1729 IV | Herzlich lieb hab ich dich, o Herr | x | I,60 I,56 | |
| 112 | 74/8 | 1. Pfingstt. 1725 III | Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn | | IV,369* | |
| 113 | — | — | O Gott, du frommer Gott | | | Ü |
| 114 | 129/5 | Trinit. (?) 1726 II | O Gott, du frommer Gott | | | R 18,114 ohne obl. Instr. |
| 115 | 358 | — | Jesu, meine Freude | a | IV,355* | Ü |
| 116 | 39/7 | 1. p. Trin. 1726 III | Freu dich sehr, o meine Seele | x | I,71 a I,67 | Drucke transp. |
| 117 | 422 | — | Warum sollt ich mich denn grämen | a | IV,356* | Ü |
| 118 | 10/7 | Mar. Heims. 1724 II | Meine Seel erhebt den Herren | x | a IV,357* | |
| 119 | 248/12 | 2. Weihn. 1734 | Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ | a | I,10 a I,9 IV,360* | Dublette zu R 18,134 |
| 120 | 248/17 | 2. Weihn. 1734 | Vom Himmel hoch da komm ich her | a | | |
| 121 | 248/59 | Epiph. 1735 | Es ist gewißlich an der Zeit | a | IV,361* | |
| 122 | 248/64 | desgl. | Ach Herr, mich armen Sünder | a | | R 18,122 ohne obl. Instr. |
| 123 | 248/28 | 3. Weihn. 1734 | Gelobet seist du, Jesu Christ | a | | |
| 124 | 248/35 | desgl. | Wir Christenleut | a | IV,359* | |
| 125 | 248/33 | desgl. | Warum sollt ich mich denn grämen | x | II,143 II,139 | |
| 126 | 248/46 | S. n. Neuj. 1735 | In dich hab ich gehoffet, Herr | | I,81 I,77 | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 6 | 7 |
|----------------------|--------------------|------------------------|--|---------------------------|---|
| 127 | 359 | — | Jesu, meiner Seelen Wonne | a IV,364* | Ü |
| 129 | 14/5 | 4. p. Epiph. 1735 | Wär Gott nicht mit uns diese Zeit | x II,187 a II,182 | |
| 130 | 154/8 | 1. p. Epiph. 1724 I | Meinen Jesum laß ich nicht | x II,156 II,152 | |
| 131 | 91/6 | 1. Weihn. 1724 II | Gelobet seist du, Jesu Christ | I,57 I,53 | |
| 132 | 41/6 | Neujahr 1725 II | Jesu, nun sei gepreiset | x I,11 I,11 | R 18,132 ohne Instrumental- part D |
| 132 ^(bis) | 429 | — | Wenn mein Stündlein vorhanden ist | x I,55 I,51 | Ü |
| 133 | 278 | — | Christ lag in Todesbanden | IV,370* | Dublette zu |
| 134 | 248/12 | 2. Weihn. 1734 | Ermuntre dich, mein schwacher Geist | x I,10 a I,9 | R 18,119 |
| 135 | 417 | — | Von Gott will ich nicht lassen | a IV,363* | Ü |
| 137 | 245/3 (245/7) | Karfreitag 1724 | Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen | x I,62 I,58 | |
| 138 | 245/5 (416) | desgl. | Vater unser im Himmel- reich | x I,50 I,47 | |
| 139 | 245/11 (245/15) | desgl. | O Welt, sieh hier dein Leben | I,65 a I,62 IV,362* | a und Druck IV,362 bearb. (BWV 395) |
| 140 | 244/40 (244/48) | Karfreitag 1727 | Jesu, meiner Seelen Wonne | II,125 a II,121 | |
| 141 | 245/17 (245/27) | Karfreitag 1724 | Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen | II,115 a II,111 | |
| 142 | 394 | — | O Welt, sieh hier dein Leben | a IV,365* | Ü |
| 143 | 245/26 (245/52) | Karfreitag 1724 | Valet will ich dir geben | II,112 a II,108 | |
| 144 | 271 | — | Befiehl du deine Wege | a IV,366* | Ü |
| 145 | 267 | — | An Wasserflüssen Babylon | x I,5 a I,5 IV,308* | D; x u. Drucke — außer IV,308 — transp. (?) |
| 146 | 354 | — | [Jesu, der du meine Seele] | a IV,368* | Ü |
| 147 | 248/42 | Neujahr 1735 | Jesu, meiner Seelen Wonne | a IV,367* | R 18,147 ohne obl. Instr. |
| 148 | 248/53 | S. n. Neuj. 1735 | Gott des Himmels und der Erden | x I,39 I,34 | |
| 149 | — | — | Liebster Gott, wann werd ich sterben | | Ü; Variante zu R 18,88 in Es |
| 150 | 386 | — | Nun danket alle Gott | x I,36 I,32 | D |

Johann Sebastian Bach und die Trost-Orgel zu Altenburg

Bemerkungen zur Problematik der „Bach-Orgel“*

Von Felix Friedrich (Altenburg)

Die Frage nach der authentischen Orgel zur Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke ist in letzter Zeit, auch bedingt durch die publikumswirksamen Reihen „Bachs Orgelwerke auf Silbermannorgeln“ in den Medien Fernsehen und Schallplatte, mit neuer Dringlichkeit gestellt worden; nicht zuletzt durch den diesen Anthologien anhaftenden Unterton der allein richtigen Zuordnung Bach – Silbermann. Dieser Problematik stellte man sich schon zu Beginn unseres Jahrhunderts im Verlauf der innerhalb der „elsässisch-deutschen Orgelreform“ geführten Diskussionen über die Barockorgel. Bereits damals hatte man den scheinbaren Idealfall einer direkten Beziehung zwischen Bachs Orgelwerken und Silbermanns Orgelbau als grundlegenden Irrtum erkannt.¹ Obwohl in den letzten Jahren verdienstvolle Forschungsarbeiten von Frank-Harald Greß² sowie von Winfried Schrammek³ neue Gesichtspunkte hinsichtlich der Unhaltbarkeit jener These vorgetragen haben, konnte sich die fragwürdige Anschauung hartnäckig behaupten.

Sicherlich ist es an dieser Stelle wichtig, die Definition des sehr allgemeinen Terminus „Bach-Orgel“ noch stärker zu präzisieren, als es schon 1927 Hans Löffler⁴ auf der 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg (Sachsen) angeregt hatte. Der zugegebenermaßen problematische Begriff „Bach-Orgel“ – problematisch, weil es eine „Bach-Orgel“ als historischen Typ nie gegeben hat – ist anwendbar auf:

1. ein Instrument, das Bach dienstlich gespielt hat;
2. ein Instrument, das Bach selbst gekannt, gespielt, begutachtet beziehungsweise disponiert hat;
3. ein Instrument, das sich aufgrund der historischen, wissenschaftlichen und

* Referat, gehalten im Rahmen des wissenschaftlichen Kolloquiums *Johann Sebastian Bach – Leipziger Wirken und Nachwirken* der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR, Leipzig, Dezember 1981; für den Druck geringfügig verändert.

¹ H. Löffler, *J. S. Bach und die Orgeln seiner Zeit*, in: Bericht über die 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg/Sa., Kassel 1927, S. 122–132; G. Frotscher, *Zur Problematik der Bach-Orgel*, BJ 1935, S. 107 ff.

² F.-H. Greß, *Gottfried Silbermann und Johann Sebastian Bach – zwei Konzeptionen von Orgelklang und Orgelspiel*. Vortrag zum Kolloquium der 3. Gottfried-Silbermann-Tage des Bezirks Karl-Marx-Stadt 1980 (Manuskript).

³ W. Schrammek, *Johann Sebastian Bach, Gottfried Silbermann und die französische Orgelkunst*, in: *Bach-Studien* 5, Leipzig 1975, S. 93 ff.; ders., *Versuch über Johann Sebastian Bachs Vorstellung von Orgelbau, Orgeldisposition und Orgelregistrierung*, in: *Bach-Studien* 7, Leipzig 1982, S. 192 ff.; ders., *Forderte Johann Sebastian Bach Orgelpedalregister im 32-Fuß-Ton?*, Referat, Leipzig 1977 (Manuskript).

⁴ Löffler, a. a. O. (vgl. Fußnote 1).

organologischen Erkenntnisse, insbesondere aufgrund des unter 1. und 2. Bemerkten, zur Wiedergabe der Bachschen Orgelmusik eignet.

Der letzte – resultierende – Punkt ist sicherlich der entscheidende, denn nur aus der Kenntnis der Äußerungen von Bach selbst beziehungsweise von seinen Zeitgenossen über die Orgel und die bachsche Behandlungsart der Orgel läßt sich eine aussagekräftige Feststellung über das authentische Bach-Instrument treffen.

Die Orgel von Tobias Heinrich Gottfried Trost (1673–1759) in der Schloßkirche Altenburg,⁵ eines der 35 in dieser oder jener Form urkundlich nachweisbaren Instrumente, mit denen Bach konfrontiert wurde, nimmt seit ihrer sorgfältigen Restaurierung in den Jahren 1974 bis 1976 unter den Barockorgeln der mitteldeutschen Landschaft einen herausragenden Platz ein. Sie gilt als das reifste und klanglich überzeugendste Werk des Thüringer Orgelbauers, der stilistisch in der Nachfolge seines Vaters Johann Tobias Gottfried Trost steht. Dessen Herkunft – in organologischer Hinsicht – ist allerdings noch nicht gesichert; sein Schaffen nähert sich sowohl Thüringer als auch süddeutschen Klangrichtungen.

Entsprechend der eingangs getroffenen Definition läßt sich das Altenburger Instrument zunächst eindeutig der Kategorie 2 zuordnen. Der Besuch Bachs in Altenburg und das Kennenlernen der Orgel sind dokumentarisch gesichert.⁶ Durch mehrere Archivalien des Staatsarchivs Weimar ist der Termin dieser Orgelbesichtigung etwa Anfang September 1739 anzusetzen. Die Trost-Orgel war zu diesem Zeitpunkt nahezu fertiggestellt; die Abnahme durch Gottfried Heinrich Stölzel und Johann Gottfried Golde erfolgte einen reichlichen Monat später.⁷ Der Bericht über den Besuch Bachs, der möglicherweise gleichzeitig mit einer Visite Johann Adolph Scheibes stattfand, ist in einem Schriftstück der herzoglichen Kammer, also aus zweiter Hand, überliefert. Er vermerkt, daß sich „Bach... auf dieser Orgel... hören laßen, und beyläuffig von der Construction des Wercks judiciret, daß es gut dauerhaft sey, und daß der Orgelmacher in Ausarbeitung ieder Stimme Eigenschaft und behöriger Lieblichkeit wohl reussiret habe“⁸. Das zugehörige Konzept⁹ enthält sogar die Aussage, daß Trost erlaubt werden möge, zur bevorstehenden Orgelabnahme einen Musikverständigen hinzuzuziehen, „worzu auch besagter Capelmeister Bach sich auf bereits beschehenes ersuchen mit offeriret haben mag“. Allerdings wurde diese Anmerkung in dem Schriftstück wieder gestrichen. Über einen – wie anzunehmen ist – weiteren Besuch des Thomaskantors in der

⁵ *Geschichte und Rekonstruktion der Trost-Orgel in der Konzertballe Schloßkirche Altenburg*, Altenburg 1978 (Beiträge zur Altenburger Heimatkunde, hrsg. vom Schloß- und Spielkartenmuseum Altenburg. 10.); F. Friedrich, *Die Altenburger Schloßorgel*, in: Sächsische Heimatblätter 21, 1975, H. 5; H. Löffler, *G. H. Trost und die Altenburger Schloßorgel*, in: Musik und Kirche 3, 1931, S. 76 ff., und 4, 1932, S. 171 ff., 280 ff.

⁶ Staatsarchiv Weimar, *Domänenfideikommißarchiv Altenburg, Repos. F. VIII. 7*, und *Friedensteinisches Archiv Gotha, K 3 XXVI. 148 a* (vgl. Dok II, S. 368); vgl. auch H. Löffler, *J. S. Bach in Altenburg*, BJ 1927, S. 103 ff.

⁷ Abnahmegutachten vom 22. Oktober 1739.

⁸ Vgl. Fußnote 6 bzw. Dok II, S. 368.

⁹ *Repos. F. VIII. 7* (vgl. Fußnote 6), Bl. 399; vgl. Dok II, S. 369

Altenburger Schloßkirche berichtet ein lange Zeit unbeachtet gebliebenes Dokument, ein Bericht in den „Dresdner Gelehrten Anzeigen auf das Jahr 1798“,¹⁰ wo es heißt:

„Das Nachgeben des Organisten gegen die singende Gemeinde ist besser als sich durchsetzen wollen. Nur wenige vermögen die Gemeinde so zu lenken wie der alte Bach, der auf der großen Orgel in Altenburg einmal den Glauben aus D-moll spielte, beim zweiten Vers aber die Gemeinde ins Es-moll hob, und beim dritten gar ins E-moll. Das konnte aber auch nur ein Bach und eine Orgel in Altenburg. Das sind und haben wir nicht alle.“

Als „große Orgel“ kommt nur die Trost-Orgel in Frage, die beiden anderen zu dieser Zeit in Altenburg vorhandenen Instrumente¹¹ erfüllen in keiner Weise diesen Anspruch.

Und schließlich läßt sich in einer Handschrift der B-a-c-h-Fuge für Orgel von Johann Ludwig Krebs die folgende Notiz finden: „Diese Fuge ist wegen des Themas BACH berühmt, welche der Verfasser auf der Orgel ausgeführt, da man ihm sagte, daß der alte Sebastian Bach in der Kirche sey.“¹²

Eine präzise Terminierung dieser beiden Ereignisse ist bisher nicht möglich. Mit Sicherheit fallen sie nicht mit dem ersten Besuch Bachs zusammen, denn die Trost-Orgel war im September 1739 noch nicht eingeweiht und konnte somit der Gemeinde nicht präsentiert werden. Vorsicht geboten ist ohnehin bei dem letzten Zitat. Krebs trat erst sechs Jahre nach Bachs Tod die Stelle als Hoforganist in Altenburg an. Außerdem geht nicht eindeutig aus dem Text hervor, ob überhaupt die Altenburger Orgel gemeint ist.

Zu fragen ist nunmehr nach dem persönlichen Verhältnis zwischen Bach und Trost sowie nach stilistischen Verbindungslinien. Hypothetisch ließe sich eine erste Begegnung während Bachs Mühlhäuser Amtszeit 1707/08 ansetzen. Zur gleichen Zeit schuf Trost sein frühreifes zweimanualiges Orgelwerk für die Kirche St. Walpurgis in dem unweit von Mühlhausen gelegenen Großengottern. Diese Orgel läßt bereits alle Charakteristika der Trostschen Bauart ausgeprägt erkennen. Ihre Vorzüge waren den Zeitgenossen durchaus bewußt, denn sowohl Adlung¹³ als auch das Abnahmeprotokoll¹⁴ äußern sich überaus anerkennend.

Eine zweite Begegnung zwischen Bach und Trost stellt sich weniger hypothetisch dar: Bei dem Orgelneubau in St. Wenzel zu Naumburg¹⁵ waren Bach als Gutachter, Trost als Begutachteter beteiligt. Dem schließlich verwirklichten Projekt Zacharias Hildebrands ging ein Entwurf Trosts¹⁶ vom 28. März 1743

¹⁰ Anonym, *Etwas über Orgelspielen*, in: *Dresdner Gelehrte Anzeigen*, 1798, Nr. 7, sowie in: *Leipziger Intelligenz-Blatt*, 1798, Nr. 23. Vgl. auch *Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, Kassel 1981, S. 38.

¹¹ In Frage kommen noch die Orgeln in der Bräuerkirche (Hohlbeck, 1686) und in der St.-Bartholomäi-Kirche (Johann Lange, 1598), kleinere Instrumente im Vergleich zur Trost-Orgel.

¹² Vgl. Dok III, S. 624.

¹³ J. Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Bd. 1, S. 236.

¹⁴ Staatsarchiv Weimar, *Kultusministerium Altenburg*, Nr. 10 803, Bl. 92.

¹⁵ Stadtarchiv Naumburg, *Loc. 64 No. 53*.

¹⁶ Ebenda, Bl. 32a-39a.

voraus. In diesem Dispositionsentwurf ist Trosts starkes Engagement für einen Orgeltyp erkennbar, der schon auf die klanglichen Forderungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorausweist. Durch Bachs Kontakt¹⁷ mit dem Naumburger Rat wurde Hildebrandt als ausführender Orgelbauer ins Gespräch gebracht – ein Indiz, daß Bach sich Trosts klanglichen Grundsätzen nicht vorbehaltlos anschloß, wobei allerdings die Frage offenbleibt, ob Trosts Entwurf Bach überhaupt vorgelegen hat und inwieweit Bach an der Gestaltung von Hildebrandts Disposition mitgewirkt hat. Von Hildebrandts Klangkonzeption soll später noch die Rede sein.

Konträr der Klangauffassung Gottfried Silbermanns und dessen logischem und lückenlosem Obertonaufbau führt Trost neben dem Prinzipalchor den Eng- und Weitchor systematisch durch. Die Obertöne fehlen, dafür besitzen die Mixturen nach Thüringer Bauart eine Terzreihe. Die Achtfußlage ist sehr stark präsent und individualisiert. Insgesamt baut Trost technisch überzeugend, farbig und einfallsreich, letzteres im Detail ganz im Gegensatz zu Silbermann, dessen Instrumente Johann Friedrich Agricola bereits 1768 so charakterisierte¹⁸:

„An seinen Orgeln, finden ächte Orgelkenner weiter nichts zu tadeln, als: die allzueinförmige Disposition, welche blos aus einer übertriebenen Behutsamkeit, nichts von Stimmen zu wagen, wovon er nicht ganz gewiß versichert war, daß ihm nichts daran mißrathen würde, herrührte; ferner die allzueigensinnige Temperatur, und endlich die allzuschwachen Mixturen und Cimbeln, ... Drey Dinge, welche er alle sehr leicht hätte ändern können. Dagegen bewundern Kenner: die vortreffliche Sauberkeit, Güte und Dauerhaftigkeit, der Materialien sowol als der Arbeit; ... die ungemein prächtige ... Intonation; und die überaus leicht und bequem zu spielenden Claviere.“

Gewiß ein sehr kritisches Urteil, das aber trotzdem dem Sachverhalt angemessen ist. Auf keinen Fall soll mit diesem Zitat einer Polemik gegen Silbermanns Orgelbaukunst das Wort geredet werden; es geht lediglich um Verdeutlichung der Relationen.

Über Bachs Vorstellungen von der Orgel wurde vielfach geschrieben.¹⁹ Eine Wiederholung ist hier nicht erforderlich. Die Disposition der Altenburger Trost-Orgel läßt bei einem Vergleich mit Entwürfen beziehungsweise Gutachten Bachs gleichermaßen Trennendes, aber auch erstaunlich viel Verbindendes erkennen. Recht anschaulich zeigen dies die Dispositionen der Orgeln

¹⁷ U. Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, Leipzig 1962, S. 86 ff.

¹⁸ J. F. Agricola, in: Adlung, a. a. O. (vgl. Fußnote 13); Bd. 1, S. 212.

¹⁹ Wichtige Literatur hierzu (Auswahl): U. Dähnert, *Johann Sebastian Bach's Ideal Organ*, in: *The Organ Yearbook* 1, 1970, S. 21 ff.; W. David, *Johann Sebastian Bachs Orgel*, Berlin 1951; G. Frotscher (vgl. Fußnote 1); D. Kilian, *NBA IV/5–6 Krit. Bericht*, besonders S. 183 ff.; J. Kloppers, *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs*, Dissertation, Frankfurt am Main 1965; H. Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, Mf 3, 1950, S. 189 ff.; ders., *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel 1975, S. 375; K. Matthaëi, *Johann Sebastian Bachs Orgeln*, in: *Bach-Gedenkschrift 1950*, Zürich 1950, S. 118 ff.; H. Wunderlich, *Das kleine Orgelbuch der Hauptkirche St. Jacobi Hamburg*, Hamburg 1977, S. 10 ff.

in Mühlhausen (Divi Blasii²⁰) und Bad Berka²¹. Die erstgenannte Disposition ist für alle Untersuchungen über die „Bach-Orgel“ von entscheidender Bedeutung. Die andere, Bach zugeschriebene, aber nur in einer peripheren Quelle überliefert, zeigt ebenfalls eine überraschende Übereinstimmung mit der etwas größeren zweimanualigen Trost-Orgel in Altenburg. Zusätzlich anführen ließe sich ein drittes Instrument, die von Johann Scheibe in der Leipziger Paulinerkirche erbaute Orgel.²²

Mit der aus den überlieferten Dokumenten zu erschließenden Klangvorstellung Bachs stimmt die Altenburger Trost-Orgel in folgenden wesentlichen Punkten überein:

1. Jedes Werk ist plenumfähig.
2. Jedes Werk ist verschmelzungsfähig.
3. Prinzipal-, Flöten- und Streicherchöre sind völlig ausgebaut und damit stark ausgeprägt.
4. Die von Bach ausdrücklich geforderten Stimmen Glockenspiel, Viola di Gamba 8', Flaute douce 4', Nasat 3' sowie Sesquialtera sind vorhanden.
5. Die Gravität des Pedals ist durch die drei Zungenstimmen Posaune 32', Posaune 16' und Trompete 8' sowie den Principal 16' in hohem Maße gewährleistet.

6. Das Hauptwerk basiert auf zwei labialen 16'-Registern, die dem Organo pleno zusammen mit dem 32' im Pedal ebenfalls Gravität verleihen.

7. Als typisch thüringische Klangeigenschaft sind Terzmixturen vorhanden.

Dazu käme die Stimmung der Trost-Orgel nach Neidhardt, die einer gleichschwebend temperierten Stimmung sehr angenähert ist. Bei der Restaurierung konnte diese Stimmung dem reichhaltigen Aktenmaterial in allen Einzelheiten entnommen und wiederhergestellt werden.

Andererseits beschreitet Trost in Altenburg auch Wege, die durchaus nicht im Einklang mit Bachs Auffassungen stehen. Es handelt sich um folgendes:

1. Die Zungenstimmen sind prozentual relativ schwach vertreten. Im Manual fehlt eine 16'-Zungenstimme wie auch eine Schalmey oder ein Krummhorn.
2. Das Pedal enthält kein labiales 32'-Register.
3. Das Pedal besitzt fast ausschließlich Baßfunktion. Es wird durch die für Trost typischen Transmissionsregister lediglich verselbständigt. Als Cantus-firmus-Stimme im 4'- und 2'-Bereich ist es kaum oder gar nicht geeignet.

Außerdem sind der Größe der Trost-Orgel durch den Raum beziehungsweise das Platzangebot auf der Nordempore der Schloßkirche von vornherein Grenzen gesetzt gewesen. Hier bietet sich zu weitergehenden Beobachtungen die größere, dreimanualige Trost-Orgel in Waltershausen (Thüringen) an.

Die Bedeutung der Trost-Orgel als Bach-Instrument deutlich unterstreichend, fällt dieser Vergleich insgesamt in gravierender Weise zugunsten Trosts aus. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang, was Trost selbst über die Anwendung einiger Register seiner Altenburger Orgel geschrieben hat,²³ so zu

²⁰ Vgl. Dok I, S. 152 f.

²¹ Vgl. Dok II, S. 406.

²² Vgl. Dok I, S. 163 ff.

²³ *Repos. F. VIII.* 7 (vgl. Fußnote 6), Bl. 43 ff.

Groß-Quintadena 16', die „einer Orgel die beste Gravität geben muß“, zu Bordun 8', „welcher von starcker und pompeuser Mensur gemacht wird, und sowohl bequem beym vollen Werck, als zu anderen Verwechslungen zu gebrauchen ist...“ oder über Hohlflöte 8', „eine schöne Stimme, ohne welche die Vox humana sich nicht recht ausnimmt...“.

Diese Anmerkungen wie auch eine mehrere Seiten lange Anweisung zur Pflege der Altenburger Trost-Orgel²⁴ zeigen Trosts Experimentierfreudigkeit. Allein sein reichhaltiges 8'-Arsenal läßt eine Entwicklungslinie des spätbarocken Orgelbaues erkennen. Hier offenbart sich am deutlichsten der Unterschied zu Silbermann, der einen eigenwilligen Sinn für „rationale Systematik“²⁵ besaß und dessen Stil von Anfang an feststand. Auch gegenüber Hildebrandt, der sich von Silbermann zwar löste, aber dies im Sinne einer Rückkehr zu barocken Tendenzen der Schnitger-Schule, disponiert Trost sehr progressiv in Richtung auf Empfindsamkeit und Orgelromantik. Infolgedessen eignet sich der Orgelklang Trosts ausgezeichnet für spätbarocke Orgelmusik. Auf diese klangliche Übereinstimmung, beispielsweise mit dem Schaffen von Johann Ludwig Krebs, ist an anderer Stelle²⁶ bereits hingewiesen worden.

In den Instrumenten von Trost und auch von Hildebrandt vereinen sich norddeutsche Elemente (Schnitger), französische Einflüsse (Silbermann) und süddeutsche Bauart (Gabler). Nicht zuletzt durch diese vielfachen Komponenten besitzen die Trost-Orgeln außerordentlich interessante und reiche Kombinationsmöglichkeiten ihrer Stimmen. Den nach 1735 entstandenen Orgelkompositionen Bachs (Clavier-Übung III, Choralbearbeitungen, Canonische Veränderungen) kommt diese Farbigkeit und Vielfalt der Register besonders entgegen. Farbigkeit und Klangabstufung werden bei den genannten Werken von der Kompositionsweise her ausdrücklich gefordert. Hier ist an Forkel²⁷ zu erinnern, nach dessen Bericht Bach eine farbige „ihm eigene Art zu registrieren“ besaß, die „ihn zu neuen Verbindungen der Stimmen“ untereinander führte.

Die Kombination „Bach auf Silbermannorgeln“ durch eine neue mit „Bach auf Trostorgeln“ ersetzen zu wollen, wäre ein suspektes Unternehmen. Gewiß läßt Bachs Musik keine einseitige Festlegung auf einen bestimmten Orgeltyp zu. Einer der Altmeister unseres Jahrhunderts auf dem Sektor der Forschungsarbeit über den barocken Orgelbau, Paul Rubardt, sei abschließend zitiert. 1965 schrieb er²⁸:

... die Trost-Orgel ist in der Tat ein wundervolles Werk und überragt für mich an geordneter Obertönigkeit, an Schönheit der einzelnen Register, an Mischungsmöglichkeiten und im grandiosen Pleno doch sehr die mir bekannten Silbermannorgeln... Nachdem ich nun außer Zach. Hildebrandt in Naumburg, nach einigen Orgeln des J. Wagner in der Mark auch

²⁴ K 3 XXVI. 148 a (vgl. Fußnote 6), Bl. 146 ff.

²⁵ Kloppers (vgl. Fußnote 19), a. a. O.

²⁶ F. Friedrich, *Johann Ludwig Krebs – Eine Wertung und Würdigung des Bachschülers zu dessen 200. Todestag 1980*, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 13, Blankenburg (Harz) 1980, S. 49 ff.

²⁷ J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 45.

²⁸ Eintragung vom 24. April 1965 in das Gästebuch der Trost-Orgel zu Waltershausen (Thür.).

Ihre Trost-Orgel [gemeint ist das Instrument zu Waltershausen] kennen lernen durfte, werde ich immer mehr in meiner schon seit langem gehegten Meinung bestärkt, daß es in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts doch Orgelwerke gegeben hat, die es zumindest mit Silbermann aufnehmen können, ja ihn in Vielem sehr übertreffen . . .“

Mehr als bisher sollte man bei der Frage nach der „Bach-Orgel“ der Trost-Orgel Beachtung schenken als einem Typ des spätbarocken thüringischen Orgelbaues und Typ einer Orgel- und Musiklandschaft, der Bach zutiefst verbunden war. Mit Recht gehört so die Altenburger Trost-Orgel künftig zu den erwähnenswerten und bedeutenden Bach-Stätten und Pflegestätten Bachscher Orgelmusik in Leipzigs Umgegend.

A n h a n g

Orgel in der Konzerthalle-Schloßkirche Altenburg von Tobias Heinrich Gottfried Trost, 1739
Disposition:

| | | | |
|---------------------|-----|---|----|
| Hauptwerk (I) | | Oberwerk (II) | |
| * Groß-Quintadena | 16' | Geigenprincipal | 8' |
| * Flaute traverse | 16' | Lieblich Gedackt | 8' |
| Principal | 8' | Vugara | 8' |
| * Bordun | 8' | Quintadena | 8' |
| Spitzflöte | 8' | Hohlflöte | 8' |
| Viol di Gamba | 8' | Gemshorn | 4' |
| Rohrflöte | 8' | Flaute douce 2 f. | 4' |
| * Octave | 4' | Nasat | 3' |
| Kleingedackt | 4' | Octave | 2' |
| Super Octave | 2' | Waldflöte | 2' |
| Blockflöte | 2' | Superoctava | 1' |
| Quinte | 3' | Cornet 5 f. | |
| Sesquialtera 2 f. | | Mixtur 4-5 f. | |
| * Mixtur 8-9 f. | | Vox humana | 8' |
| Trompete | 8' | Tremulant | |
| Glockenspiel c-c''' | | | |
| Tremulant | | | |
| P e d a l : | | Windkoppel (Pedalkoppel) | |
| Principalbaß | 16' | Manual-Schiebekoppel | |
| Violonbaß | 16' | * 5 Transmissionen aus dem Hauptwerk | |
| Subbaß | 16' | in das Pedal | |
| Octavenbaß | 8' | Umfang: Manuale C-c''' | |
| Posaune | 32' | Pedal C-c' | |
| Posaune | 16' | Mechanische Schleiflade | |
| Trompete | 8' | Stimmtonhöhe: Chorton | |
| | | Stimmung: ungleichschwebend, nach Neidhardt I | |

Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit in Picanders Kantatenjahrgangs-Vorbemerkung und im Werkverzeichnis des Nekrologs auf Johann Sebastian Bach

Von William H. Scheide (Princeton, NJ)

In der wissenschaftlichen Kontroverse um die Frage von Bachs Vertonung des Picander-Jahrgangs¹ hat sich jüngst erneut Klaus Häfner zu Wort gemeldet.² Den Angelpunkt der Diskussion bildet nach wie vor die Vorbemerkung des von Philipp Spitta und Rudolf Wustmann noch benutzten, seit dem zweiten Weltkrieg jedoch verschollenen einzigen nachweisbaren Exemplars des Picanderschen Textdrucks von 1728:

Gott zu Ehren, dem Verlangen guter Freunde zur Folge und vieler Andacht zur Beförderung habe ich mich entschlossen, gegenwärtige Cantaten zu verfertigen. Ich habe solches Vorhaben desto lieber unternommen, weil ich mir schmeicheln darf, daß vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters, Bachs, dürfte ersetzt, und diese Lieder in den Haupt-Kirchen des andächtigen Leipzigs angestimmt werden.³

In seiner Analyse der Grammatik von Picanders zweitem Satz behauptet Häfner, daß sich „vielleicht“ auf „Mangel“ und nicht auf „dürfte ersetzt“ bezieht (H 2, S. 158). Demnach würde das Adverb zur Modifizierung eines Substantivs anstatt eines Verbs gedient haben. Dieser offensichtliche Irrtum leitet sich her von einer durch Einschleichen eines partizipialen Adjektivs vorgenommenen Umformulierung des Picanderschen Wortlauts. Häfner liest die Worte „daß vielleicht der Mangel . . .“ als „daß der ihnen vielleicht anhaftende Mangel . . .“⁴ Da Picander jedoch „vielleicht“ nicht zwischen „der“ und „Mangel“ plazierte, muß die Häfnersche Umformulierung als eine unzulässige Sinnabänderung angesehen werden.

Nun schreibt Häfner ferner in diesem Zusammenhang:

... der Sinn der beiden Picanderschen Sätze ist eindeutig. Um . . . Mißverständnissen vorzubeugen, seien sie in modernisierender und zugleich interpretierender Formulierung hier nochmals wiedergegeben: . . . (H 1, S. 76).

Wie aber kann ein „eindeutiger Satz“ zu „Mißverständnissen“ führen? Sollten

¹ Darunter vor allem die folgenden Beiträge: S 1 = W. H. Scheide, *Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?*, Mf 14, 1961, S. 60–63; S 2 = W. H. Scheide, *Nochmals Mizlers Kantatenbericht – Eine Erwiderung*, Mf 14, 1961, S. 423–427; H 1 = K. Häfner, *Der Picander-Jahrgang*, BJ 1975, S. 70–113; S 3 = W. H. Scheide, *Bach und der Picander-Jahrgang – Eine Erwiderung*, BJ 1980, S. 47–51.

² H 2 = Picander, *der Textdichter von Bachs viertem Kantatenjahrgang. Ein neuer Hinweis*, Mf 35, 1982, S. 156–162.

³ Dok II, Nr. 243. – PJ I = Textdruck 1728; PJ II = Neuausgabe 1732.

⁴ H 1 enthält zwei verschiedene Umformulierungen (S. 77 und Anm. 36), von denen die zweite in H 2 wiederholt wird (S. 158). Die erstere wird oben zitiert, die andere fügt „aus stilistischen Gründen“ zwei weitere Worte ein, um die Verbindung von „vielleicht“ und „dürfte“ mit „angestimmt werden“ vollends auszuschalten.

hier in der Tat Mißverständnisse möglich sein (und Häfner scheint dies anzunehmen), dann wäre der Picandersche Satz eben nicht eindeutig, sondern mehrdeutig und erlaubte verschiedene Interpretationen. Doch nehmen wir ein anderes Beispiel, wo offenbar grammatikalische Eindeutigkeit keine Frage ist. Laut Häfner wäre PJI

ohne Bachs Mitwirkung sinnlos und von vornherein zum Scheitern verurteilt gewesen ... handelte es sich dabei doch um Texte, die erst „durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters“ Leben, ja Existenzberechtigung erhielten (H 2, S. 160).

Nun gilt dies freilich eben nur unter der Voraussetzung, daß „vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth ... dürfte ersetzt ... werden“. Zwei Wörter sind hier von entscheidender Bedeutung. Erstens das „dürfte“ – nach Häfner eine zugegebenermaßen „vage“ und „unbestimmte“ Ausdrucksweise, die aber ohne Bezug auf „angestimmt werden“ ist (H 1, S. 77; H 2, S. 158). Wie dem auch sei, „dürfte“ darf keinesfalls von „ersetzt“ getrennt werden, und darüber schweigt sich Häfner aus. „Dürfte ersetzt“ deutet jedoch nicht auf Gewißheit, sondern vielmehr auf Ungewißheit. Es bleibt in der Tat vage und unbestimmt; nicht eindeutig, sondern mehrdeutig. Zweitens das problematische Adverb „vielleicht“ – das weder auf die Adjektive „unvergleichlichen“ oder „poetischen“ noch auf irgendein Substantiv, sondern nur auf das Verb „dürfte ersetzt werden“ sich beziehen kann.⁵ Dadurch aber wird die Wahrscheinlichkeit von Bachs Ersetzen des Mangels an poetischer Anmut deutlich abgeschwächt.

Ganz offensichtlich spielt die Frage von Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit hinsichtlich des Verständnisses der Picanderschen Vorbemerkung eine wichtige Rolle. Ich selbst habe mich immer für die Mehrdeutigkeit ausgesprochen. Das heißt: Obgleich ich es für unwahrscheinlich halte, daß Bach „60 (oder sogar 62)“⁶ Kantatentexte aus dem Picander-Jahrgang vertonte, räume ich ein, daß diese Möglichkeit in der Tat besteht – freilich nur neben einer Reihe von anderen. Häfner hingegen vertritt den Standpunkt der Eindeutigkeit und kann folglich keine abweichenden Meinungen gelten lassen. Dies ist meiner Ansicht nach die schwieriger zu haltende Position, wie auch die durchaus anfechtbaren Ergebnisse von Häfners Bemühungen immer wieder erweisen.

Hierzu gehört auch die Frage, warum PJI mit dem Johannisfest, nicht aber

⁵ Hier sollte an Häfners Behauptung erinnert werden: „Aber selbst im umgekehrten Fall [d. h. unter dem Zugeständnis, daß ein Adverb kein Substantiv modifizieren kann] ändert dies nichts am Gesamtsinn“ (H 1, S. 77, Anm. 35). Doch ein Gesamtsinn, an dem sich durch Hinzufügen des Adverbs „vielleicht“ nichts ändert, kann nur so verstanden werden, als habe er das Moment des Ungewissen von vornherein schon enthalten. Dieser entscheidende Punkt wird jedoch von Häfner weder in H 1 noch in H 2 berücksichtigt.

⁶ H 2, S. 156, bezieht sich widersprüchlich auf die „1975 vorgetragene These“ (H 1, S. 76 ff.). Nach H 1 war PJI „inhaltlich nicht mit PJ II deckungsgleich ... , sondern muß weniger Kantaten enthalten haben als PJ II“ (S. 76 f.). H 2 jedoch verweist auf „Meine 1975 vorgetragene These, 60 (oder sogar 62) der 70 Dichtungen des von Picander 1728 erstmals veröffentlichten Kantatenjahrgangs“ als „Textgrundlage“ von Bachs 4. Kantatenjahrgang (S. 156). Demnach wären also PJI und PJ II mit je 70 Texten doch deckungsgleich (siehe auch S 3),

mit dem 1. Advent (wie PJ II) begann und warum Bach überhaupt in der Vorbemerkung genannt wird. Nach Häfner

... besteht kaum ein Zweifel daran, daß [Bach] der Initiator des Unternehmens war, daß die Picander-Texte somit auf seine Anregung hin entstanden (H 1, S. 81).⁷

Dies erinnert an Spittas Bemerkung:

Dieser Jahrgang... scheint einem unerwartet ausgesprochenen Wunsche (Bachs) seine Entstehung zu verdanken... (II, S. 175).

Doch Spitta knüpft hier unmittelbar an die Motivation Picanders (das „Verlangen guter Freunde“) an. Bach konnte demnach aber nur einer jener guten Freunde gewesen sein. Oder auch Picander zählte ihn gar nicht zu dieser Gruppe. Wenn aber Bach gar der „Initiator des Unternehmens“ gewesen sein sollte, dann überrascht die Tatsache, daß 64 % der Texte eine Form aufweisen, die sonst innerhalb des erhaltenen Œuvres in weniger als 4 Prozent der Textvertonungen vorkommt (keine Beispiele nach 1729). Meine Erklärung wäre, daß Picander die Texte „dem Verlangen guter Freunde zur Folge“ und ohne Bach zu berücksichtigen geschrieben hat.

Es scheint jedoch durchaus nicht undenkbar, daß Picander – etwa in Erinnerung an die Matthäus-Passion – auf eine Fortsetzung der guten Zusammenarbeit im Blick auf einen ganzen Kantatenjahrgang hoffte. Gewiß würde er dies Bach gegenüber auch geäußert haben, und sei es nur mit der Frage, ob der „unvergleichliche Herr Capell-Meister“⁸ vielleicht an dessen Vertonung interessiert sei. Es läßt sich vorstellen, daß Picanders Eindruck von Bachs Reaktion in die kontroversen Sätze der Vorbemerkung eingeschlossen ist. Ebenfalls kann man annehmen, daß Picander davon wußte, daß zwei frühere Jahrgänge Bachs jeweils mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis begonnen hatten, und daß er darum diesen Termin anstrebte – nicht zuletzt in der Hoffnung, hierdurch Bachs Interesse noch weiter anzuspornen. Und vielleicht erklärt sich der Jahrgangsbeginn mit dem Johannistag am ehesten mit einem nur knapp verpaßten 1.-Sonntag-nach-Trinitatis-Termin.

In diesem Zusammenhang orientiert sich Häfner an einer Bemerkung Wustmanns zu BWV 197 a: „... das zweite Viertel dieses Jahrgangs [wurde] zu Michaelis 1728 ausgegeben...“⁹ Häfner schließt daraus, daß PJI in vierteljährlichen Lieferungen erschienen sei, und zwar nach Art der zum Mitlesen gedachten *Texte zur Leipziger Kirchen-Music*. Somit würde also eine Erklärung für die Erscheinungsweise in Lieferungen gegeben sein, gleichzeitig eine Bestätigung für Bachs Vertonung der Texte. Dies scheint der „neue Hinweis“ im Titel von H 2 zu beinhalten.

⁷ Aber Bach mag BWV 84 sehr wohl bereits für Septuagesimä 1727 komponiert haben, und zwar als Vertonung einer Variante des Septuagesimä-Textes von PJ I.

⁸ Man beachte die ehrerbietige Form der Erwähnung Bachs, die nahelegt, daß es Picander war, der etwas von Bach erhoffte, und nicht umgekehrt.

⁹ R. Wustmann, *Job. Seb. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913, S. 297 (zu Nr. 188); vgl. H 2, S. 159. Da Wustmann nicht bemerkte, daß Picanders Michaelistext von Bach in BWV 149 vertont worden war, ist es möglich, daß seine Informationsquelle sich an einer anderen Stelle des Druckes (vielleicht im Vorwort) befand.

Verschiedene Punkte müssen jedoch in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden. 1. Kein erhaltenes Exemplar der *Texte zur Leipziger Kirchen-Music*¹⁰ erfaßt den Zeitraum eines Vierteljahres. Der Zeitraum ist im Durchschnitt sehr viel kürzer. 2. Kein erhaltener Textdruck enthält Stücke, die nicht zur Aufführung gedacht waren (ein Textdruck springt – im Unterschied zu PJI – von Estomihi nach Mariä Verkündigung unter Auslassung der Passionssonntage; ein anderer Textdruck endet – wiederum im Unterschied zu PJI – mit dem 1. Advent).¹¹ 3. Es gibt keine Anzeichen dafür, daß die Textdrucke jemals im Sinne einer kompletten Jahrgangssammlung mit einem entsprechenden Titelblatt konzipiert waren. 4. Keiner der erhaltenen Textdrucke gibt einen Autorennamen an.

Aus den obigen Gründen muß Häfners Erklärung der vierteljährlichen Lieferungen in Zweifel gezogen werden. Merkwürdigerweise hat aber Häfner den von ihm selbst gegebenen Hinweis (H 2, S. 159) auf Picanders *Sammlung Erbaulicher Gedancken* nicht konsequent verfolgt. Denn diese Sammlung war nach den Worten des Autors „Stück-weise“ in den Jahren 1724/25 erschienen und umspannte ein vollständiges Kirchenjahr. Picander mag also dieses Muster 1728/29 schlicht wiederholt haben. Doch sollte man hinsichtlich der *Sammlung Erbaulicher Gedancken* bemerken, daß 1. Bach im Vorwort unerwähnt bleibt, 2. die Gedichte nicht als Kantatentexte zu verstehen sind und 3. Bachs Kantatenschaffen zwischen Advent 1724 und Trinitatis 1725 keinerlei Verbindung mit Picanders „stückweise“ vorgelegter Publikation aufweist. Wir schließen daraus, daß sich die „stückweise“ Erscheinungsform von PJI an der *Sammlung Erbaulicher Gedancken* orientiert und daß sie nichts mit einer Vertonung durch Bach zu tun hat.

Doch scheint es, daß man – von welcher Seite auch immer man dem Picander-Jahrgang begegnet – mit Mehrdeutigkeit zu rechnen hat. Dies gilt gerade auch für Häfners insistierende Auslegung des „Gesamtsinns“ der Picanderschen Vorbemerkung, der eben nicht eindeutig für eine Vertonung aller Texte durch Bach spricht.¹² Und hier hilft auch der Hinweis auf die vermeintliche Zuverlässigkeit des Mizlerschen Werkverzeichnisses kaum weiter:

Die wenigen Zahlenangaben im Werkverzeichnis des Nekrologs erweisen sich dort, wo sie überprüfbar sind, als zuverlässig (H 2, S. 156).

Nehmen wir an, daß sich „korrekt“ und „zuverlässig“ darauf beziehen, daß die Zahlenangaben mit der korrespondierenden Gesamtanzahl von erhaltenen Werken übereinstimmen. Nun enthält Mizlers Katalog der unveröffentlichten

¹⁰ Vgl. die Faksimilierung der sechs erhaltenen Textdrucke in BT, S. 422 ff.

¹¹ Dies erscheint wichtig im Hinblick auf die Beurteilung meiner Behauptung – die Häfner für „etwas vorschnell“ hält (H 2, S. 159) –, daß nämlich PJI aller Wahrscheinlichkeit nach Texte enthielt, die Bach 1728/29 gar nicht vertonen konnte, was eben „Häfners Hypothese den Boden entzieht“ (S 3, S. 51).

¹² Picanders Vorbemerkung enthält im zweiten Satz zwei Verben („dürfte ersetzt, und . . . angestimmt werden“), aber nur je einmal „daß“ und „werden“. Hieraus ergeben sich nun verschiedene Möglichkeiten, beispielsweise „vielleicht“ auf „angestimmt“ wie auch auf „ersetzt“ oder „werden“ auf „ersetzt“ wie auch auf „angestimmt“ zu beziehen. Folglich kann der von Häfner beschworene „Gesamtsinn“ der Passage wohl nur so ver-

Werke Bachs 16 Nummern.¹³ Bei sieben (Nr. 2, 4, 5, 7, 8, 15, 16) finden sich keine genauen Zahlenangaben. Bei vier weiteren finden sich zweifelsfrei korrekte Zahlenangaben (Nr. 6: 6 Orgel-Trios; Nr. 9: zweimal 24 Präludien und Fugen; Nr. 11: 6 Englische Suiten; Nr. 12: 6 Französische Suiten). Jedoch sind in zwei Fällen die Titelangaben fehlerhaft (Nr. 13: 6 Sonaten für Violine ohne Baß; Nr. 14: 6 Sonaten für Violoncello solo), bei Nr. 10 sind nur 6 statt 7 Toccaten¹⁴ angegeben, und bei Nr. 3 kann die Fünffzahl der Passionen¹⁵ schlechterdings nicht stimmen. Läßt man nun Nr. 1 (5 Kantatenjahrgänge) aus dem Spiel, so zeigt sich, daß unter den insgesamt 15 verbleibenden Nummern lediglich bei vier die Angaben dem exakten Werkbestand entsprechen. Dies aber entspricht nicht meiner Vorstellung von einem korrekten und zuverlässigen Katalog. Ich halte es darum für gerechtfertigt, meinen Standpunkt von 1961 zu bekräftigen:

Ich glaube, daß die Formulierung des Nekrologs durch die Annahme von fünf, vier oder auch drei Jahrgängen erklärt werden kann. Ich behaupte jedoch nicht, genau zu wissen, wieviele Kantatenjahrgänge Bach komponiert hat (S 2, S. 423).

Beim Verfolgen der Frage von Bachs Mitwirkung am Picander-Jahrgang wie auch bei der Bewertung von Mizlers Angaben über die Anzahl der Kantatenjahrgänge begegnet man immer wieder und zwangsläufig dem Phänomen der Mehrdeutigkeit der Quellenaussage. Dies, so scheint es, ist das Grundproblem. Ihm läßt sich nur begegnen, indem die verschiedenen Wahrscheinlichkeiten so lange abgewogen werden, bis das am wenigsten Unwahrscheinliche das Übergewicht gewinnt.

standen werden, als spiegele er Picanders Ungewißheit wider – Ungewißheit hinsichtlich der Anzahl der von Bach zu erhoffenden Kompositionen –, da er wohl wußte, daß der „Herr Capell-Meister“ nicht sämtliche Texte vertonen konnte.

¹³ Dok III, Nr. 666, S. 86.

¹⁴ Der Kommentar in Dok III, S. 93, läßt BWV 915 beiseite und nennt nur die sechs Toccaten BWV 910–914 und 916.

¹⁵ Unter Einbeziehung auch der unechten Lukas-Passion BWV 246.

Forkel und die Köthener Trauermusik Johann Sebastian Bachs

Über Bachs künstlerischen Beitrag zu den am 23. und 24. März 1729 in Köthen abgehaltenen Beisetzungs- und Trauerfeierlichkeiten für seinen einstigen Dienstherrn Fürst Leopold von Anhalt-Köthen ist die Nachwelt durch den von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfaßten, 1754 in Mizlers *Musikalischer Bibliothek* abgedruckten Nekrolog unterrichtet. Es heißt da, auf Bach bezogen: „Er hatte noch das traurige Vergnügen, seinem so innig geliebten Fürsten, die Leichenmusic von Leipzig aus, zu verfertigen, und sie in Person in Cöthen aufzuführen“ (Dok III, Nr. 666, S. 84).

Diese *Leichenmusic* hat die Forschung immer wieder beschäftigt. Sie ist verschollen. Doch konnte im vorigen Jahrhundert Wilhelm Rust (BG 12/2 [1863], S. V; BG 20/2 [1873], S. VIII ff.) mit der Kantatendichtung „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ aus Picanders *Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichten* (1732, 1748) eine für die Köthener Trauerfeierlichkeiten entstandene Textvorlage beibringen und anhand prosodischer Korrespondenzen zur Matthäus-Passion und zu der Trauer-Ode BWV 198 nachweisen, daß Picanders Text auch wirklich für Bach verfaßt und von diesem – teilweise im Rückgriff auf bereits Vorhandenes – in Musik gesetzt worden war.

Während die ältere Forschung, wie die Formulierung des Nekrologs nahelegt, ohne weiteres davon ausging, daß es sich bei Bachs *Leichenmusic* um eine einzige Komposition handelte, und einfach von „der“ Köthener Trauermusik sprach und diese seit Rust und Spitta (I, S. 766; II, S. 450) mit der Picander-Kantate „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ BWV 244 a gleichsetzte, konnte Friedrich Smend (*Bach in Köthen*, Berlin 1951, Kap. X und XI) anhand wiederaufgefundener Dokumente zeigen, daß wir nicht nur mit einer, sondern mit zwei Köthener Funeralkompositionen zu rechnen haben: Außer der Trauerkantate BWV 244 a, die am Morgen des 24. März im Gedächtnisgottesdienst in der reformierten Köthener Stadtkirche aufgeführt wurde, erklang eine weitere Trauermusik zur Beisetzung des Fürsten am Abend des 23. März. Ein von Smend aus Köthener Hofakten beigebrachter Honorarauszahlungsvermerk (Dok II, Nr. 259) bezieht sich ausdrücklich auf beide Darbietungen. Der Aktenbeleg nennt Bach an der Spitze der Musiker und als einzigen mit Namen und Titel; es ist also nicht daran zu zweifeln, daß auch die abendliche Beisetzungs-musik unter seiner Leitung gestanden hat, und infolgedessen ist kaum ein Zweifel daran möglich, daß auch sie aus seiner Feder stammte. Bedauerlicherweise hat sich von diesem Werk jedoch noch weniger erhalten als von dem am nachfolgenden Tage aufgeführten: Wir kennen nicht einmal den Text.

Obwohl mit Quellenfunden in den letzten Jahrzehnten nicht eben verwöhnt, konnte die Bach-Forschung bislang immer noch hoffen, daß wenigstens eine der beiden Trauermusiken wieder auftaucht. Veranlassung dazu boten zwei Bemerkungen in Johann Nicolaus Forkels Buch *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1802) und ergänzend dazu der 1819

in Göttingen gedruckte Versteigerungskatalog von Forkels Nachlaß. Die beiden Bemerkungen beziehen sich auf eine Trauermusik für Leopold mit „vielen ganz vorzüglich schönen Doppelchören“ (S. 8) beziehungsweise Doppelchören „von ungemeiner Pracht und vom rührendsten Ausdruck“ (S. 36) und lassen erkennen, daß Forkel hier aus eigener Anschauung spricht. Der Versteigerungskatalog verzeichnet unter dem Namen Johann Sebastian Bachs auf S. 139 mit der Nummer 124 c–e die Partiturhandschrift einer dreiteiligen „Trauer-Musik“ (vgl. hierzu auch Smend, Anm. 91 auf S. 168). Da die Trauer-Ode BWV 198, die sich ebenfalls in Forkels Besitz befand und von ihm in ähnlicher Weise und in Zusammenhang mit der Köthener Trauermusik behandelt wird, im Katalog an anderer Stelle erscheint (S. 137, Nr. 95; ausdrücklich als Trauermusik für die sächsische Kurfürstin Christiane Eberhardine bezeichnet) und der Katalog keine weiteren Bachschen Trauermusiken anführt, konnten sich, wie schon Rust erkannte, Forkels oben angeführte Bemerkungen nur auf das unter Nr. 124 c–e genannte Werk beziehen.

Für Rust galt damit als ausgemacht, daß es sich bei der Forkelschen Partiturhandschrift nur um „die“ Köthener Trauermusik „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ handeln konnte (BG 20/2, S. VIII; hier ist sogar vom „Autograph“ die Rede, wozu der Forkelsche Nachlaßkatalog jedoch keine Veranlassung gibt). Spitta scheint Rusts Ansicht zu teilen (I, S. 766), merkt aber immerhin als bedenklich an, daß Forkel die Parodiebeziehungen zwischen der Trauermusik und der Matthäus-Passion, die ihm ja schwerlich entgangen sein könnten, nicht erwähnt (II, S. 450, Anm. 19). Smend (S. 91) greift diesen Einwand auf und erweitert ihn: Auf jeden Fall müsse Forkel ja die musikalische Übereinstimmung der Chöre „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ und „Komm wieder, teurer Fürstengeist“ (BWV 244 a/1 beziehungsweise 7) mit den Rahmensätzen der Trauer-Ode BWV 198 erkannt, auch müsse die Erwähnung dieser Zusammenhänge sich ihm geradezu aufgedrängt haben. Smend macht mit einleuchtenden Argumenten klar, daß jene Forkelsche Trauermusik mit BWV 244 a nicht identisch gewesen sein kann: Weder könne die von Forkel betonte Doppelchörigkeit ein so stark hervortretendes Merkmal der Kantate BWV 244 a gewesen sein, noch war diese dreiteilig, wie die Trauermusik in Forkels Nachlaß. Vielmehr umfaßte sie nach Ausweis des Köthener Originaltextdrucks von 1729 vier Teile. Smends Folgerung: Forkels Partiturhandschrift enthielt nicht BWV 244 a, sondern eben jene „andere“ Köthener Trauermusik, die am Abend des 23. März zur Beisetzung des Fürsten erklingen ist. Smends Deutung fand freilich nicht ungeteilt Beifall: In seiner Rezension des Smendschen Buches (Mf 6, 1953, S. 384) gibt Alfred Dürr zu bedenken, daß eine dreiteilige Trauermusik wohl doch den zeitlichen Rahmen der nächtlichen Beisetzungsfeier gesprengt haben würde, und macht deutlich, daß die Aufführung eines groß angelegten doppelchörigen Werkes in enger zeitlicher Nachbarschaft zu der umfangreichen Trauermusik BWV 244 a die in Köthen gegebenen Möglichkeiten denn doch überstiegen haben dürfte.

Die Handschrift aus Forkels Nachlaß blieb spurlos verschwunden; und daß sie so spurlos verschwinden konnte, war ein Rätsel für sich, das einen Mann wie Rust auf den schon fast kurios zu nennenden Verdacht kommen ließ, die Handschrift werde der Parodiebeziehungen der Trauermusik zur Matthäus-

Passion wegen aus „falscher Pietät für Bach“ zurückgehalten (BG 20/2, S. VIII). Doch die Lösung des Rätsels liegt auf einer anderen Ebene: Die Handschrift ist erhalten, aber was ihren Inhalt angeht, so war Forkel im Irrtum. Sie enthält zwar in der Tat eine Trauermusik, tatsächlich auch doppelchörig, aber nicht die gesuchte, sondern ein Werk von Johann Ludwig Bach (1677–1731) für Herzog Ernst Ludwig von Meiningen aus dem Jahre 1724. Die Handschrift (P 398) stammt aus dem Besitz Georg Poelchau (der aus Forkels Nachlaß auch die Originalpartitur der Trauer-Ode BWV 198 erwarb; vgl. NBA I/38 Krit. Bericht, S. 98). Die Titelseiten der drei Teile der umfanglichen Partitur zeigen noch die bei der Auktion 1819 eingetragenen Katalognummern 124.c bis 124.e. Der erste Teil trägt den Titel „Trauer Music. / Prima Pars: / Text: / *ψ*: 116: V. 16: / O Herr ich bin dein / Knecht etc: / [folgt Besetzungsliste] / del. / J. Ludwig Bach: / Kapellmeister in Meinungen“. Die Titelseiten der beiden folgenden Teile sind analog angelegt, nur lautet die Komponistenangabe hier jedesmal einfach *del. / Bach*. Bei näherer Betrachtung der Komponistenangabe auf der Titelseite des ersten Teils zeigt sich nun, daß offenbar auch hier zunächst nichts anderes gestanden hat als der Familienname: Alles andere ist späterer Zusatz, die Worte *Kapellmeister in Meinungen* sichtlich von Poelchau, ebenso der Vorname *Ludwig* (während das *J* von anderer Hand stammen mag). Verräterisch ist, daß der Vorname *Ludwig* auf Rasur steht; und zweifellos hat hier zeitweilig „Sebastian“ gestanden. Mit dieser älteren Namenseintragung wird Poelchau – und vielleicht schon Forkel – die Handschrift gutgläubig erworben haben.

Es bedarf keines besonderen stilistischen Fingerspitzengefühls zu erkennen, daß es sich hier nicht um ein Werk Johann Sebastian Bachs handelt. Poelchau dürfte sehr rasch bemerkt haben, daß die Handschrift nicht das enthielt, was der Komponistname auf dem Titelblatt versprach, und wahrscheinlich war es für ihn nicht einmal besonders schwierig, den wahren Komponisten zu ermitteln. Da er keine Veranlassung hatte, die Ergebnisse seiner Nachforschungen der Öffentlichkeit mitzuteilen, beschränkte er sich darauf, den Komponistenvornamen zu korrigieren und auf dem Vorsatzblatt folgenden Vermerk anzubringen: „Zweychörige Trauermusik / auf den Tod / des Hert[z]ogs Ernst Ludwig von Meinungen / von seinem Capellmeister / Job. Ludwig Bach / gefertigt im Jahr 1724 / in 3 Theilen. / Der Zweite Theil enthält Arien welche / der seel. Hertzog im Leben selbst gefertigt.“ Die Zuschreibung an den Meininger Vertreter der Musikerfamilie ist sicherlich zutreffend und fügt sich, wie auch die Behandlung des Werkes bei Karl Geiringer (*Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 126 f.) erkennen läßt, überzeugend in das stilistische Gesamtbild des Kantatenschaffens Johann Ludwig Bachs ein. Für Poelchau ergab sich der entscheidende Anhaltspunkt für die Identifizierung des Komponisten offenbar aus einem Hinweis auf die Person des Betrauerten am Beginn des zweiten Teils, wo sich überschriftartig angegeben findet: „Arien. / Welche des Höchst Seeligsten Hertzogs Ernst Ludewigs / Durchl: noch im Leben gemacht über seinen Fürstl: / Leichen Text . . .“ Bei einer mehr als oberflächlichen Beschäftigung mit dem Werk hätte schon Forkel erkennen müssen, daß es sich zumindest nicht um eine Trauermusik für den Hof in Köthen handelte. Er hätte damit der Nachwelt manches Kopfzerbrechen erspart.

Die Bach-Forschung braucht nun für die Beisetzungsmusik am 23. März 1729 nicht mehr mit einem groß angelegten doppelchörigen Werk zu rechnen und kann getrost ein nach Umfang und Besetzung kleiner dimensioniertes annehmen; und sie hat Grund, die beiden Köthener Trauermusiken endgültig verloren zu geben. Sie ist um eine bescheidene Erkenntnis reicher und um eine Hoffnung ärmer.

(Der vorliegende Beitrag geht inhaltlich zurück auf einen Teil meines Referats *Bachs Trauermusiken – Anmerkungen zum Werkbestand* beim Wissenschaftlichen Kolloquium der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR: „Johann Sebastian Bach – Leipziger Wirken und Nachwirken“, Leipzig, 3. bis 5. Dezember 1981).

Klaus Hofmann (Göttingen)

Zur Aufführungsgeschichte von Bachs Johannes-Passion

Die Partiturausgaben der Johannes-Passion in BG und NBA erwähnen in ihren Revisionsberichten verschiedentlich Zusätze in den Originalstimmen (*St III*), die die Hand Carl Philipp Emanuel Bachs erkennen lassen. Auch wenn eine exakte Datierung dieser Zutaten ohne neue Quellenfunde kaum möglich sein dürfte, wäre doch wenigstens zu fragen, ob jene Einfügungen vor oder nach 1750 anzusetzen sind. Insbesondere gilt dies für folgenden Text zu Satz 39 (67):

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,
Um die ich nicht mehr trostlos weine,
Ich weiß, einst gibt der Tod mir Ruh.
Nicht stets umschliebet mich die Gruft,
Einst, wenn Gott, mein Erlöser, ruft,
Dann eil auch ich verklärt dem Himmel Gottes zu.

Die hier vorfindbaren Schriftzüge C. P. E. Bachs lassen sich am ehesten mit Briefen aus der ersten Hälfte der 1770er Jahre in Verbindung bringen, während älteres Vergleichsmaterial wenig beziehungsweise keine Übereinstimmung aufweist. Dies gilt auch für gewisse nachgetragene Überschriften und Nummerierungen, von denen hier nur der in der Stimme *Tenore Evangelista* bei Satz 39 (67) angebrachte Vermerk „Coro, No. 7“ erwähnt sei.

Als nächstliegende Erklärung für den geschilderten Befund bietet sich die Vermutung an, daß gewisse Sätze der Johannes-Passion – in Entsprechung zu der bereits von Heinrich Miesner nachgewiesenen Verfahrensweise bei der Matthäus-Passion – bald nach 1770 von C. P. E. Bach in ein Passions-Pasticcio versetzt worden sind und so in Hamburg eine oder mehrere Wiederaufführungen erlebten. Ob Aussicht besteht, die übrigen Bestandteile des Pasticcios zu ermitteln, läßt sich schwer sagen, zumal von Aufführungsbelegen wie Anzeigen oder Textdrucken bisher nichts bekannt ist. Dessenungeachtet liegt kein

Anlaß vor, die Neutextierung von Satz 39 etwa vor C. P. E. Bachs Hamburger Jahren (1768–1788) anzusetzen oder sie gar mit Johann Sebastian Bachs Praxis in Verbindung zu bringen.

Literatur und Quellen

NBA II/4 Krit. Bericht (A. Mendel), besonders S. 57 f., 60, 171 f., 285.

H. Miesner, *Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Leipzig 1929, S. 58 ff.

C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 1, S. 274 ff.

BT, S. 243.

E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, Faksimilebeigaben nach S. 32.

Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Briefe C. P. E. Bachs an Breitkopf in Leipzig, 1765 bis 1788.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

M

Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes?

Die „musicalisch-Bachische Familie“ gilt als bodenständig, weite Reisen – und gar nach Italien – bilden berichtenswerte Ausnahmen. Einer durch Johann Sebastian Bach festgehaltenen Familientradition zufolge sollen im frühen 17. Jahrhundert drei Brüder – einer von ihnen mit dem Spitznamen „der blinde Jonas“ – auf Kosten eines Grafen von Schwarzburg-Arnstadt nach Italien geschickt worden sein, „um die Music beßer zu excoliren“¹. Dokumentarbelege hierfür haben sich bisher nicht finden lassen. Als nächster Italienfahrer wäre der Jenaer Stadt- und Universitätsorganist Johann Nikolaus Bach (1669 bis 1753) zu nennen, dessen Reise zwischen 1690 und 1694 anzusetzen ist. Dies ergibt sich aus einer indirekten Mitteilung in Johann Gottfried Walthers Musiklexikon von 1732, aus gewissen Stileigentümlichkeiten seiner Werke² sowie aus der nachweislichen Beherrschung der italienischen Sprache, in der Johann Nikolaus Bach sogar Unterricht erteilen konnte.³

An dritter Stelle anzuführen ist Johann Sebastian Bachs jüngster Sohn Johann Christian (1735–1782), über den Carl Philipp Emanuel Bach Ende 1774 folgendes in die Familienchronik eintrug: „Gieng nach des seeligen Vaters Tode zu seinem Bruder C. P. E. Bach nach Berlin, welcher ihn erzog und informirte. Reiste a(nn)o 1754 nach Italien. Ist jetzt in Englland bey der Königin in Diensten (inter nos, machte es anders als der ehrliche Veit).“⁴

Diese gleichsam autorisierte Mitteilung ist von der Forschung weithin akzeptiert worden. Lediglich Charles Sanford Terry gab in seiner Johann-Christian-

¹ Dok I, S. 256.

² Vgl. Spitta I, S. 855 sowie 130 ff.

³ Mf 21, 1968, S. 291 (H. Koch).

⁴ Dok III, S. 287.

Bach-Biographie (1932) zu bedenken, ob es statt 1754 nicht 1756 heißen müßte und erst die zunehmende Kriegsgefahr den jungen Bach zur Abreise veranlaßt haben könnte. Dieses Argument wird gelegentlich noch diskutiert,⁵ das Gewicht der Quellen scheint jedoch eindeutig zugunsten der Jahreszahl 1754 zu sprechen.

Tatsächlich ist der Hinweis auf 1754 nicht nur in der Notiz C. P. E. Bachs – einer Information aus erster Hand – enthalten, sondern auch in dem hiervon unabhängigen (?) J.-C.-Bach-Artikel in Ernst Ludwig Gerbers Tonkünstler-Lexikon von 1790.⁶ Hinzu kommt eine biographische Mitteilung über Johann Christian Bach in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* (Bd. 1, Teil 6, Berlin 1755, S. 505), an deren Schluß es heißt: „Ist vor kurzem nach Italien gereiset.“⁷

Daß dieses „vor kurzem“ auch auf das Jahr 1755 zu beziehen sein könnte, ist bisher anscheinend nicht erwogen worden. Indessen läßt Marpurgs frühe Publikation eine solche Deutung durchaus zu. Von Band 1 der „Beyträge“ erschienen – entgegen ursprünglicher Planung – nur Teil 1 und 2 noch 1754, Teil 3 bis 6 dagegen 1755, die Teile 1 bis 6 von Band 2 kamen durchweg 1756 heraus. Somit wird Bd. 1/6 mit der Notiz über den Bach-Sohn kaum vor der Jahresmitte 1755 vorgelegen haben. Entsprechend weit in das laufende Jahr reichen die in den beiden letzten Teilen von Band 1 besprochenen Ereignisse: Die für 1755 belegte⁸ Anstellung von Knut Lambo als Organist der Nikolaikirche Hamburg (1/5, S. 475), die „unlängst“ erfolgte Berufung von Johann Ringk in das Organistenamt der Berliner Marienkirche (1/5, S. 477; die Probe fand am 6. Januar 1755 statt)⁹ und die Aufführung von Carl Heinrich Grauns Oper „Ezio“ im März 1755 (1/6, S. 501). Dazu kommen Ankündigungen von 1755 erschienenen Publikationen, vor allem von Werken Marpurgs (1/6, S. 514); bedeutsam erscheint in diesem Zusammenhang, daß eine hier angezeigte und in Nürnberg gedruckte Sonatensammlung Marpurgs in einer Nürnberger Zeitung vom 29. Mai 1755 annonciert wird.¹⁰

Alles das schließt zumindest nicht aus, daß Johann Christian Bach erst im Frühjahr 1755 abgereist sein könnte. Will man der Legende Glauben schenken, daß er durch italienische Sängerinnen am preußischen Hofe nicht nur über die Möglichkeiten seines Fortkommens in Italien unterrichtet worden wäre, sondern sich sogar einer in die Heimat zurückreisenden Sängerin hinzugesellt habe,¹¹ so wäre an jenes – namentlich noch nicht ermittelte – Ensemblemitglied zu denken, von dem es Ende März 1755 in einem Brief des Preußenkönigs an

⁵ H. Miesner, *Eine Anmerkung zu Cb. S. Terrys „Johann Christian Bach“*, ZfMw 14, 1931/32, S. 226 f.; BJ 1936, S. 109 f. (ders.); MGG 1, Sp. 943.

⁶ Bd. 1, Sp. 84: „Er gieng 1754 von Berlin ab nach Mayland . . .“ Möglicherweise liegt eine Kompilation von Nachrichten aus zweiter Hand vor.

⁷ Dok III, S. 108.

⁸ C. H. Bitter, *Job. Seb. Bach*, 2. Aufl., Berlin 1881, Bd. 1, S. 156.

⁹ C. Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin 1908, S. 170, 297.

¹⁰ Mf 16, 1963, S. 358 (H. Heussner).

¹¹ Nach J. N. Forkels *Musikalischem Almanach auf das Jahr 1783*; vgl. BJ 1936, S. 109 f., sowie Dok III, S. 369.

seinen Kämmerer Fredersdorf heißt: „Wegen der Sengerin weis ich nicht, Was Sie vohr die Reise haben wil.“¹²

Daß gegenüber den bisher diskutierten Angaben tatsächlich das Jahr 1755 zu bevorzugen ist, läßt sich einer in diesem Zusammenhang noch ungenutzten Quelle entnehmen, Friedrich Wilhelm Marpurgs *Legende einiger Musikbeiligen* (Breslau 1786). Wenige Seiten nach mehreren Marchand-Anekdoten, bei denen Marpurg offensichtlich auf die entsprechenden Passagen seiner „Beiträge“ von 1755 zurückgreift (1/5, S. 450 ff.),¹³ wird Matthesons Versuch, „durch eine Folge auf- und wiederabsteigender Töne einen Regenbogen zu schildern“, aufs Korn genommen und ihm Grauns „vortrefliche Paßionscantate der Tod Jesu“ gegenübergestellt. Nach Marpurg hatte Graun in der Arie „Ein Gebet um neue Stärke, / Zur Vollendung edler Werke, / Theilt die Wolken, dringt zum Herrn etc.“ bei dem Ritornell zwischen den Worten „theilt die Wolken – theilt die Wolken“ keineswegs ein Gemälde beabsichtigt. „Allein man höre die Arie, zumal in einer spatiösen Kirche singen, und gebe auf Wörter und Musik und seine Empfindung acht, wenn die besagten Wörter mit ihren Zwischensätzen vorkommen. Wenigstens konte der davon gerührte Londner Bach, der bey der allerersten Aufführung dieser Cantate in der Domkirche zu Berlin zugegen war, bey der sehr feinen Empfindung die er hatte, sich nicht enthalten, diesen Ausdruck des Grauns, so simpel er ist, für einen malerischen Meisterzug zu erkennen.“¹⁴

Nach Angabe des für die Erstaufführung „in der Ober- Pfarr- und Domkirche zu Berlin“ bei Friedrich Wilhelm Birnstiel gedruckten Textbuches¹⁵ sowie nach einem Bericht der nachmaligen Vossischen Zeitung fand die erwähnte „allererste Aufführung“ von Grauns „Tod Jesu“ am 26. März 1755 statt. Über die Art der Darbietung liegt ein ausführlicher Bericht Karl Friedrich Zelters aus späterer Zeit vor; danach wirkte C. P. E. Bach als Accompagnist mit und spielte den „Flügel“. Der Komponist gehörte nicht zu den Ausführenden, sondern weilte unter den Zuhörern.¹⁶

Am folgenden Tage gab es im Opernhaus wie üblich eine Festaufführung anläßlich des Geburtstages der Mutter Friedrichs II., doch erschien der König

¹² *Die Briefe Friedrichs des Grossen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf, hrsg. und erschlossen von J. Richter*, Berlin 1926, S. 368.

¹³ Vgl. Dok III, S. 107 und 424 ff.

¹⁴ *Legende einiger Musikbeiligen* . . . , S. 306.

¹⁵ Exemplar: SPK, Beilage zu *Am. B.* 177. Vgl. W. Lott, *Die beiden Uraufführungen des „Tod Jesu“ im März 1755*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 29, 1924, S. 123–127; I. König, *Studien zum Libretto des „Tod Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun*, München 1972, S. 46, 138; W. Hobohm, *Telemann und Ramler*, in: *Telemann und seine Dichter. Konferenzbericht der 6. Magdeburger Telemannfesttage 1977, Magdeburg 1978, Teil II*, S. 61 ff.

¹⁶ Flugblatt Zelters, ehemals BB *Mus. Kg 330* (Beilage zum Druckexemplar von Grauns „Tod Jesu“, 1760); vgl. C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1898, S. 462; S. Loewenthal, *Die musikübende Gesellschaft zu Berlin* . . . , Diss., Basel 1928, S. 14. Zur Situation im Vorjahre (1754) vgl. BJ 1965, S. 14.

gegen seine Gewohnheit nicht im Zuschauerraum – ein Indiz für die sich bereits im Frühjahr 1755 zuspitzende politische Lage.¹⁷

Unabhängig davon gab es für Johann Christian Bach in dieser Zeit ausreichend Gründe, Berlin so bald wie möglich zu verlassen:

Die Unvereinbarkeit der von Marpurg ihm attestierten „feinen Empfindung“ mit dem konservativen Berliner Stil, wie ihn Quantz und der König am ausgeprägtesten verkörperten.

Die offenbar schon früh entwickelte Affinität zur Oper und zum italienischen Stil und das Streben, Studien an der Quelle zu treiben, nach Möglichkeit in Neapel, der „Musikhochschule Europas“, der „Capitale du monde musicien“.¹⁸ Permanente personelle Krisen in Theater und Hofkapelle, bedingt durch die Geschmacksdiktatur des Königs sowie dessen – angesichts politischer Probleme und kostenaufwendiger Kriegsvorbereitungen – schwankendes Kunstinteresse.

Pläne C. P. E. Bachs, seine Stellung am preußischen Hofe aufzugeben und gegebenenfalls in einer Stadt zu wirken, in der kein Opernhaus existierte (Bewerbungen in Leipzig 1750 und 1755, in Zittau 1753).¹⁹

Nach alledem besteht wenig Anlaß, an der Glaubwürdigkeit von Marpurgs Bericht zu zweifeln. Für die Berliner Ausbildungs- und Schaffensjahre des jüngsten Bach-Sohnes muß künftig der Zeitraum von Sommer 1750 bis (mindestens) Frühjahr 1755 in Betracht gezogen werden. Wohin Johann Christian Bachs Reise, die er zwischen dem 26. März und etwa der Jahresmitte 1755 angetreten haben muß, zuerst führte, wissen wir nicht. Neben Mailand und Bologna ist schon hier vor allem an Neapel zu denken, wo an der Spitze des Staates ein Herrscherpaar stand, dem Gottsched und Johann Sebastian Bach im April 1738 mit der Kantate „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden“ (BWV Anh. 13) gehuldigt hatten: Der musikalisch wenig interessierte Karl III. und die den Künsten um so tatkräftiger zugewandte Maria Amalia, eine geborene Prinzessin von Sachsen. Vielleicht konnte ein sächsischer Untertan hier leichter als anderwärts Fuß fassen.²⁰

Hans-Joachim Sch ulz e (Leipzig)

¹⁷ G. Thouret, *Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker*, Leipzig 1898, S. 58.

¹⁸ Vgl. MGG 9, Sp. 1331 und 1333 f.

¹⁹ Vgl. BJ 1937, S. 137 ff. (H. Miesner).

²⁰ Der Vollständigkeit halber sei noch C. P. E. Bachs jüngster Sohn, der Maler Johann Sebastian Bach (1748–1778), genannt, der seit 1776 in Rom weilte und hier gestorben ist (vgl. H. Miesner, BJ 1936, S. 111 ff.). Daß er als Stipendiat nach Italien gereist war, zeigt W. Handrick, *Geschichte der sächsischen Kunstakademien Dresden und Leipzig und ihre Unterrichtspraxis 1764–1815*, Diss. (masch.-schr.), Leipzig 1957, S. 164–166.

BESPRECHUNGEN

M

Johann Sebastian Bach: Das Wohltemperirte Clavier II. Facsimile of the autograph manuscript in the British Library Add. MS 35021, with an introduction by Don Franklin and Stephen Daw, London 1980 (British Library Music Facsimiles I).

In England kennt man das sogenannte „coffee-table book“, ein eher als Schaustück denn für den Bücherschrank gedachtes bibliophiles Kuriosum. Die Faksimileausgabe des II. Wohltemperierten Klaviers gerät notgedrungen in diese Sonderkategorie, und zwar weniger der ausgezeichneten Papier-, Druck- und Reproduktionsqualität als vielmehr des geradezu monströsen Formates wegen. Ein Band mit den Außenmaßen 40×57 cm ist denn auch alles andere als handlich und schon gar nicht fürs Notenpult geeignet. Zwar sollte ein Faksimile gewiß nicht mit der üblichen Musikalie konkurrieren müssen. Nichtsdestoweniger sollte es eine anschauliche Vorstellung von der ursprünglichen Funktion der Handschrift vermitteln können. Hier freilich muß die Kritik einsetzen: So willkommen es ist, dieses bedeutendste in England lagernde Bach-Autograph in einer unverkleinerten und drucktechnisch mustergültigen Faksimileausgabe verfügbar zu haben, so unsinnig scheint es, die Quelle in ihrem heutigen buchbinderischen Zustand zu reproduzieren. Muß schon das Original heute – aus welchen Gründen auch immer – seinen ursprünglichen Zustand verleugnen, um so tunlicher wäre es für die Bibliothek gewesen, diesen in einer Reproduktion (zumal in einer hauseigenen Reihe) wenigstens annähernd wiederherzustellen.

Das Originalmanuskript, ein aus dem Nachlaß Muzio Clementis stammendes Teilautograph und die zweifellos wichtigste Quelle des Werkes, bestand im Unterschied zu dem von Bach in Buchform gehaltenen Autograph des I. Wohltemperierten Klaviers ursprünglich aus einer Mappe von losen Blättern, sogenannten Auflagebögen, in dem damals handelsüblichen und handlichen Format von etwa 32×21 cm. Wohl ist jene Mappe nicht mehr erhalten, doch läßt sich erkennen, daß die seinerzeit inliegenden und heute im aufgeschlagenen Zustand gebundenen Einzelbögen in der Mitte gefalzt waren und auf den Innenseiten jeweils ein Präludium, auf den Außenseiten die zugehörige Fuge enthielten. Hätte man diesen Originalzustand für Faksimilezwecke rekonstruiert, etwa in Form einer Laschenmappe, so würde dem aufmerksamen Betrachter eine wichtige Einzelheit kaum entgehen können, daß nämlich die Auflagebögen in zwei verschiedene Gruppen mit der jeweiligen Titelfassung „Praeludium“ beziehungsweise „Prelude“ zerfallen. Das instruktive Vorwort der kenntnisreichen Herausgeber stellt alle notwendigen Daten bereit, um die Scheidung der beiden Quellengruppen untermauern zu können. Nur die eigentliche Konsequenz dieses Quellenbefundes, daß nämlich einst zwei wahrscheinlich vollständige Originalmanuskripte nebeneinander bestanden haben müßten,

wurde merkwürdigerweise nicht erwogen. Die folgende Tabelle verdeutlicht diese gewiß hypothetische, wenngleich plausible Quellenscheidung:

| Autograph A (Typus „Praeludium“) | | | Autograph B (Typus „Prelude“) | | |
|----------------------------------|-----------|--------------------|--------------------------------|-----------|--------------------|
| Nr. Tonart | Schreiber | Papier/ Rastral | Nr. Tonart | Schreiber | Papier/ Rastral |
| Erhaltene Teilquelle a 1: | | | Erhaltene Teilquelle b 1: | | |
| 2 | c-Moll | AMB | 1 | C-Dur | JSB (+ WFB) III/A |
| 6 | d-Moll | AMB | 3 | Cis-Dur | JSB II/C |
| 7 | Es-Dur | JSB | 8 | dis-Moll | JSB II/C |
| 9 | E-Dur | AMB | 13 | Fis-Dur | JSB (+ WFB) II/C |
| 10 | e-Moll | JSB | 17 | As-Dur | JSB IV/D |
| 11 | F-Dur | JSB + AMB | 18 | gis-Moll | JSB V/C |
| 14 | fis-Moll | JSB | 21 | B-Dur | JSB (+ WFB) II/C |
| 15 | G-Dur | AMB | 22 | b-Moll | JSB (+ WFB) II/C |
| 16 | g-Moll | JSB | 23 | H-Dur | JSB (+ WFB) IV/B |
| 19 | A-Dur | JSB | | | |
| 20 | a-Moll | JSB | | | |
| 24 | h-Moll | JSB | | | |
| Verlorene Teilquelle a 2: Rest | | | Verlorene Teilquelle b 2: Rest | | |

In der Teilquelle a 1 findet sich die Beteiligung von Anna Magdalena Bach (AMB) als Kopistin, während in der Teilquelle b 1 offensichtlich die Hand Wilhelm Friedemanns (WFB) auftaucht. Von vielen Kompositionen Bachs, insbesondere Klavier- und Orgelwerken, hat es seinerzeit mehrere Autographe gegeben (so etwa von der Fantasie BWV 906). Und Gründe für die Teilung und Zusammenwürfelung einer Loseblattsammlung (vielleicht im Zusammenhang mit der Erbteilung 1750?) sind leicht vorstellbar. Die Teilquelle ab 2 muß freilich als spurlos verschollen gelten – es sei denn, das erhaltene Einzelautograph der Fuge As-Dur (*P* 274) ist ein Abkömmling. Vollends verloren zudem scheint das Kompositionsautograph, von dem die Quellen A und B abhängen. Wie aber steht es mit diesen Autographen A und B beziehungsweise deren Rumpfbestand im sogenannten „Londoner Autograph“ etwa hinsichtlich der Entstehungsgeschichte des Werkes? Zeigen sich hier vielleicht Spuren von zu differenzierenden Fassungen? Nur eine systematische Aufarbeitung der frühesten Abschriften wird hier Klarheit verschaffen, sicherlich auch neue Fragen aufwerfen. Indessen wird sich an der singulären Autorität der Londoner Hauptquelle, deren willkommene Faksimilierung zum Studium einer Vielzahl von Werkaspekten auffordert, nichts ändern.

Christoph Wolff (Cambridge, MA)

The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate. A Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg, 1790. Annotated, with a Preface, by Rachel W. Wade. New York, London: Garland, 1981. XXIII, 194 S. (Garland Reference Library of the Humanities. 240).

Wenn Carl Philipp Emanuel Bach jahrzehntelang in gesicherten wirtschaftlichen Verhältnissen leben und sich gelegentlich sogar als „nicht arm“ bezeichnen konnte (3. Mai 1788 an Breitkopf in Leipzig), so ist dies nicht allein auf Begabung, Fleiß, Anpassungsfähigkeit und Originalität zurückzuführen, sondern in nicht geringem Maße auch auf Geschäftssinn und Ordnungsliebe. Für die Art, das eigene Œuvre zu verzeichnen – erstmals in einem autobiographischen Beitrag für Burneys „Tagebuch seiner Musikalischen Reisen“ (deutsche Fassung, Bd. 3, Hamburg 1773), später in (nicht erhaltenen) Niederschriften, die als Basis für das 1790 gedruckte Nachlaßverzeichnis (NV) gedient haben –, ist denn auch ein waches Urheberrechtsbewußtsein typisch, das den bisherigen Ertrag des Geschaffenen, den gegenwärtigen Wert und die künftigen Absatzmöglichkeiten fest im Auge behält. 1773 werden die autorisierten, „mit meinem Wissen und Willen“ erschienenen Druckwerke genau verzeichnet, das Ungedruckte summarisch, 1790 im NV sind in entsprechender Weise die Instrumentalkompositionen bevorzugt und durch Hinweise auf Druckausgaben beziehungsweise durch Incipits spezifiziert. Unterschobenes, Altes, unzulänglich Vervielfältigtes akzeptiert der Bach-Sohn nicht: „Man hat Ihnen viele Sachen verkauft unter meinem Nahmen, die nicht von mir sind“ (9. Januar 1787 an Westphal in Schwerin); „ich habe vor kurzem ein Ries und mehr alte Arbeiten von mir verbrannt und freue mich, daß sie nicht mehr sind“ (21. Januar 1786 an Eschenburg in Braunschweig); „die geschriebenen Sachen, die Breitkopf von mir verkauft, sind theils nicht von mir, wenigstens sind sie alt und falsch geschrieben“ (26. August 1774 an Forkel in Göttingen; ähnlich schon 1753 im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil I, S. 62).

In diesem Sinne spiegelt das NV auf annähernd der Hälfte der Druckseiten den wesentlichen Ertrag einer fast sechs Jahrzehnte umspannenden kompositorischen Tätigkeit, ohne letzte Vollständigkeit zu erreichen oder auch nur anzustreben. Ein weiteres Drittel umfaßt das noch von C. P. E. Bach zur Veröffentlichung vorbereitete Verzeichnis seiner weitberühmten Kollektion von Musikerporträts sowie den Katalog einer graphischen Sammlung, die größtenteils auf seinen jüngsten Sohn, den 1778 in Rom verstorbenen Maler Joh. Seb. Bach d. J. zurückgeht. Die verbleibenden Seiten verzeichnen Kompositionen verschiedener Meister, das sogenannte „Alt-Bachische Archiv“ sowie C. P. E. Bachs Erbteil an Werken seines Vaters, soweit diese sich 1790 noch in Hamburg befanden. Obwohl nur 15 Druckseiten einnehmend, verhilft der zuletzt genannte Bestand dem NV zu einer Spitzenposition unter seinesgleichen. Als Dokumentation über eine der bedeutendsten privaten Musiksammlungen des 18. Jahrhunderts ist es von der Forschung denn auch kontinuierlich genutzt worden. Ernst Ludwig Gerber, Carl Ludwig Hilgenfeldt, Carl Hermann Bitter, Max Schneider, Alfred Dürr, Christoph Wolff, um nur einige Namen zu nennen, haben sich seiner in teilweise grundlegenden Quellenarbeiten mit unterschiedlicher Zielstellung, doch stets mit nennenswertem Gewinn bedient,

Daß Heinrich Miesners kommentiertem Neudruck (in BJ 1938, 1939 und 1940 bis 1948) nach über vier Jahrzehnten ein Faksimilenachdruck mit neuem Registerteil und ausführlichen Annotationen folgt, spricht selbst schon für die Unentbehrlichkeit des NV für die gegenwärtige und künftige Forschung. Für die Wiedergabe des Originals und dessen Kommentierung (einige ärgerliche Schreibfehler ausgenommen) verdient diese Ausgabe hohes Lob. Daß sie als Vorlage ein Exemplar benutzen konnte, das die Porträtsammlung mit authentischen Preisangaben versieht, verleiht ihr zusätzlichen Wert; man erfährt bei dieser Gelegenheit, daß die Ölporträts von Johann Ambrosius Bach und Johann Sebastian Bach neben denjenigen der Sängerin Cuzzoni und des Gambisten Abel mit 30 Mark am höchsten veranschlagt waren.

Vor Ausbruch des zweiten Weltkriegs konnten lediglich acht Exemplare des NV nachgewiesen werden. Von diesen sind einige inzwischen verlorengegangen, dafür andere bekannt geworden, so daß die Herausgeberin wieder acht Exemplare benennen kann. Weitere Stücke mögen sich in unbekanntem Privatbesitz befinden, darunter vielleicht diejenigen aus dem Besitz des Bach-Schülers Johann Christian Kittel (Nr. 734 im Versteigerungskatalog von dessen Sammlung, Erfurt 1809), des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln (Katalog von Georg Kinsky, Bd. 4, 1916, S. 93) und des Sammlers Werner Wolffheim (Versteigerungskatalog Berlin 1929, Bd. I, Nr. 247).

Hinsichtlich der im NV aufgeführten Quellen trifft die Feststellung der Herausgeberin im Prinzip zu, daß ein Großteil – speziell der Werke Johann Sebastian und C. P. E. Bachs – in die ehemalige Königliche Bibliothek Berlin gelangt ist und heute – bedingt durch den Krieg und seine Folgen – getrennt in DSB und SPK aufbewahrt wird. Über der „Standardüberlieferung“ auf dem Wege von C. P. E. Bach über Sammler wie Schwencke, Gähler, Westphal, Poelchau, Nägeli, Voß, Zelter und die Berliner Singakademie an die BB sollten allerdings andere Überlieferungswege nicht außer acht gelassen werden. Der Verkauf von Materialien aus dem Nachlaß von Johann Sebastian Bach durch C. P. E. Bach seit den 1750er Jahren – als bekanntestes Beispiel sind hier die 18 Kantaten von Johann Ludwig Bach zu nennen (vgl. Dok III, S. 149 f.) – ist ebenso zu berücksichtigen wie Geschenke von Handschriften und Büchern an Burney, Forkel, Johann Jakob Heinrich Westphal und andere. Daß das „Alt-Bachische Archiv“ sich in der Bibliothek der Singakademie Berlin befand und infolge der Kriegsereignisse als vernichtet oder verschollen gelten muß, ist bekannt; auf welche anderen im NV verzeichneten Quellen dies gleichfalls zutrifft, läßt sich gegenwärtig schwer sagen. Handschriften, mehrheitlich wohl autograph, zu 37 Klavierkonzerten C. P. E. Bachs lagen Hans Uldall für seine Dissertation (1926) über das Klavierkonzert der Berliner Schule noch vor. Die ausführlich über Quellen und Kataloge referierende Dissertation von Ernst Suchalla (Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Orchesterwerke, Mainz 1968) erwähnt diese Singakademie-Quellen merkwürdigerweise nirgends. Daß das späte Doppelkonzert für Cembalo und Hammerklavier Wq 47 ausnahmsweise erhalten geblieben ist, konnte Erwin R. Jacobi bekanntgeben (Mf 12, 1959, S. 488 f.), doch nehmen weder Suchalla noch die NV-Ausgabe hiervon Notiz. Als Geschenk Zelters befindet sich die Sonate „No. 114“ (Wq 65/23)

in Goethes Autographensammlung (Weimar, Goethe-Schiller-Archiv); das Rondo „No. 209“ (Wq 61/4), ehemals in der Heyerschen Sammlung, sah der Schreiber dieses Berichtes 1960 auf Schloß Fasanerie bei Fulda.

Zweifellos wird noch geraume Zeit vergehen und viel Forschungsarbeit vonnöten sein, bis einmal eine Ausgabe des NV vorgelegt werden kann, die alle dort aufgeführten Quellen zu identifizieren und auch zu lokalisieren vermag. Dies betrifft nicht nur die Bachiana im engeren Sinne, sondern auch die Werke anderer Komponisten; im letzteren Falle kommt es besonders auf die Feststellung an, ob es sich um Materialien aus dem Nachlaß Johann Sebastian Bachs oder um Erwerbungen C. P. E. Bachs handelt. Verhältnismäßig leicht fällt die Entscheidung bei vier Kantatenjahrgängen von Johann Friedrich Fasch und Georg Philipp Telemann (NV, S. 86), unter ihnen der „Lingische“ Jahrgang Telemanns aus den 1720er Jahren auf Texte des Eisenachers Hermann Ulrich von Lingen sowie der 1748 in Schlesien gedruckte, wegen einer Vignette so genannte „Engeljahrgang“. Hier gibt ein Brief C. P. E. Bachs vom 11. April 1771 an Telemanns Enkel Auskunft, in dem der Bach-Sohn zur Abschrift entlehene Musikalien aufführt, speziell „3 Telemannische Jahrgänge und einen dergleichen Faschischen“ (Allgemeine Musikalische Zeitung 4, 1869, S. 179 f.). Doch das ist eine Ausnahme. Häufig genug steht die Forschung praktisch noch am Anfang. Für alle einschlägigen Vorhaben wird die Neuausgabe des NV als eines nahezu unausschöpfbaren Zeitdokuments als unentbehrliches Arbeitsinstrument dienen.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Walter Kolneder, *Lübbes Bach-Lexikon*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe, 1982. 320 S.

„Das Bach-Lexikon strebt bei guter Lesbarkeit einen ausreichenden Überblick über den Stoff an, biographische Artikel zur Familie, über wichtige Zeitgenossen und Personen, die in der Bachforschung tätig waren und die Bachrezeption tragen, stehen neben Werkartikeln“ – so heißt es im Vorwort, und man kann ergänzen, daß damit die Auswahlkategorien für die Stichworte keineswegs erschöpft sind: Orte und Lokalitäten, musikalische Termini, Instrumente und Besetzung, ja allgemeine Probleme der Forschung und der Rezeption werden behandelt. Ein solches Lexikon, das den Liebhaber Bachscher Musik schnell und zuverlässig über Personen und Sachen unterrichtet, wäre in der Tat ein Gewinn, und man fragt sich, warum es das nicht schon längst gibt. So greift man erwartungsvoll nach dem handlichen, geschmackvoll aufgemachten Oktavbändchen – und ist enttäuscht.

Über den Wert eines Lexikons entscheidet die Auswahl der Stichworte, ihre umfangsmäßige Gewichtung, die nach Bedeutung, Reichhaltigkeit und Richtigkeit zu bemessende Qualität der Informationen und schließlich die „praktische Einrichtung“, das meint die Beachtung jener Hilfsmittel und Regeln, die dem Benutzer langes Suchen ersparen.

Mit dem ersten, der Auswahl der Stichworte kann man insgesamt einverstän-

den sein, wenn auch manches Wichtige, so die „Leipziger Gottesdienstordnung“ fehlt, wie denn überhaupt die Funktionsgebundenheit der musikalischen Hauptgattungen zu kurz kommt. Mit dem zweiten, der „umfangmäßigen Gewichtung“, steht es schon bedenklicher. Warum etwa ist der Artikel „Arnstadt“ doppelt so lang wie der Artikel „Weimar“, und warum steht für „Charles Burney“ mehr Raum zur Verfügung als für „Joh. Nik. Forkel“? Die Beispiele stehen für viele. Oft sprengt die Mitteilung eines Aperçus oder einer zufällig aufgelesenen Notiz den angemessenen Rahmen. Doch damit sind wir schon beim dritten, der Fülle und Qualität der Informationen. Dem Verfasser scheint oft mehr an der Mitteilung einer provokanten Meinung (seiner eigenen oder der eines anderen) als an sachlicher Information zu liegen. Was soll der Benutzer mit einem immerhin fast vier Spalten langen Artikel „Bach-Forschung“ anfangen, in dem die Namen Forkel, Rust, Schweitzer, Schering und Smend, Neumann und Dürr fehlen und Spitta nur als Urheber zweier Irrtümer zitiert wird, statt dessen aber, ohne daß die Geschichte und die Ergebnisse der Forschung auch nur berührt würden, mit mißverständenen Belegen aus überdies falsch zitierten Werken die Skepsis des praktischen Musikers gegen die doch im Grunde papierne Wissenschaft lustvoll genährt wird? Wenn sich uns Bachs Musik ohne jede Erläuterung erschlösse und keine Fragen des Wie und Warum in uns wachriefe, brauchten wir auch kein Bach-Lexikon. Ebenso wie der Artikel „Bach-Forschung“ gehen viele andere Sachartikel um die Hauptsache herum und erschöpfen sich in Nebensächlichkeiten.

Bei den Werkartikeln fällt zunächst die uneinheitliche Disposition auf. Lediglich die zahlreichen Kantatenartikel sind nach einem einheitlichen, allerdings wenig ergiebigen Schema gearbeitet. Besondere oder klassifizierende Merkmale, etwa ob es sich um eine „Choralkantate“ handelt, bleiben meist unerwähnt. Jedoch werden neben den Dichtern des speziellen Kantatentextes selbst auch die der Choralstrophen genannt: ein Verfahren, das bei diesen Kurzangaben doch eher in die Irre führt. Dafür fehlt dann aber bei der Johannes-Passion der Hinweis auf die Dichtung von Brockes, und bei der Matthäus-Passion muß man lange suchen, bis man, reichlich versteckt, den Textdichter Picander entdeckt. (Ein Hinweis auf die Parodiebeziehung zur Trauermusik für den Fürsten Leopold fehlt.) Seite 275 wird ein bisher unbekannter Kantatendichter Georg Michael Pfefferkorn genannt (er ist ebenso wie Caspar Neumann irrtümlich von den Kirchenlieddichtern hier hereingerutscht), wogegen der wichtige Erdmann Neumeister fehlt. Oft widersprechen sich die Angaben. Seite 13 soll das „Italienische Konzert“ bereits in Köthen entstanden sein, S. 160 (richtiger) kurz vor Ostern 1735. Seite 53 wird beklagt, daß Max Schneiders Aufsatz im BJ 1911 über „Das sogenannte Orgelkonzert von Wilhelm Friedemann Bach“ (in dem Wilhelm Friedemanns Manipulationen im Autograph seines Vaters nachgewiesen werden) immer noch nicht recht zur Kenntnis genommen worden sei. Seite 287 f. aber heißt es, das betreffende Autograph sei erst „kürzlich“ gefunden worden.

Viele Angaben des Lexikons sind einfach falsch, ungenau oder mißverständlich (eine Fehlerliste ergäbe ein neues Lexikon!) Vielfach sind sie auch längst von der Forschung überholt (zum Beispiel Seite 20: Die Continuoaussetzung zur Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ stammt nicht von Bach,

sondern von Penzel; Seite 163 f.: Der ursprüngliche Einleitungsschor der Johannes-Passion war „Herr, unser Herrscher“, nicht „O Mensch, bewein dein Sünde groß“). Kolneder wendet sich mit Recht gegen mancherlei Legendenbildung und Mystifikationen, aber die ob der opernhaften Matthäus-Passion empörte „adelige Witwe“ spukt auch bei ihm noch herum (S. 189). Viele der Irrtümer und Fehler wären durch einen Blick in die neuere Literatur und vor allem in die Kritischen Berichte der Neuen Bach-Ausgabe zu vermeiden gewesen. Soviel zum Inhaltlichen.

Was die Hilfen zur praktischen Handhabung betrifft, so hat der Verlag offenbar noch wenig lexikalische Erfahrung. Sonst hätte er ein Verweisungssystem, bei dem die Verweisungspfeile hinter statt vor den Stichworten stehen, und oft genug bei Wörtern, die so im Artikelalphabet gar nicht vorkommen (zum Beispiel Seite 35 Verweis auf „Notenbüchlein“, gemeint ist „Büchlein“), nicht durchgehen lassen. Auch auf ein Abkürzungsverzeichnis hätte er drängen müssen, zumal der Autor statt der eingeführten Abkürzungen lieber neue erfindet, beispielsweise statt NBA die NGA einführt, die man aber wiederum nicht unter dem Buchstaben N findet, sondern deren Bedeutung man erst aus dem Artikel „Gesamtausgaben (GA)“ erschließen muß. Ein Literaturverzeichnis fehlt, und es wäre bei den vielen unpräzisen Titelangaben besonders nötig. Der Raum dafür ließe sich leicht einsparen, wenn man auf die beiden höchst fraglichen Bach-Bilder Seite 7 und 19 verzichtete.

Gewiß findet man in dem Büchlein auch Anregendes, Gewinnbringendes. Aber einige herzhaft und erfrischende Urteile, Äußerungen von Komponisten, Interpreten und Kritikern, die den langen Weg der Bach-Rezeption in origineller und oft sehr widersprüchlicher Weise beleuchten, entschädigen nicht für den allzu leichtfertigen Umgang mit den Ergebnissen der Forschung. Sie entschädigen auch nicht für die mangelnde Disposition der Artikel und für die zahlreichen Irrtümer und Nachlässigkeiten. Information ist eine ernste Sache!

Georg von Dadelsen (Tübingen)

Friedemann Otterbach, *Johann Sebastian Bach – Leben und Werk*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982. 248 S.

„Es überrascht nur, daß seit langem nicht mehr versucht worden ist, den Wandel des Bach-Verständnisses in einem neuen Bach-Porträt zu zeichnen. Einen solchen Versuch einer modernen, Person, Werk und Zeit erfassenden Monographie legt Otterbach hier vor, unpräzise, durchaus als ein anspruchsvolles ‚Bach-Buch für alle‘. Seine Darstellung erfaßt den ‚historischen‘ Bach mit dem Blick unserer Zeit, im Rahmen einer weitgespannten Einführung in die sozialen Verhältnisse, das musikalische Denken und die kompositorischen Praktiken des Barock. . . . das Persönlichkeitsbild tritt aus den extensiv zitierten Quellen scharf, oft schroff hervor, jedenfalls ohne die Verwischungen einer beschönigenden, den falschen Geniebegriffen huldigenden Biographie. Die Erläuterung der Einzelwerke Bachs zu verbinden mit dem Einblick in ihre – heute nicht mehr klar genug erkennbare – ursprüngliche Funktion, d. h. in die formalen und inhaltlichen Bedingungen, die ihnen Anlaß und Auftrag von vornherein setzten, sah der Autor als eine seiner wichtigsten Aufgaben. Hier liegen die Voraussetzungen für das erweiterte und vertiefte Bach-Verständnis. Ist man nicht gewohnt, Bachs Werke

als autonome Kunstmusik zu hören, ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts, das sie wiederentdeckt hat?“ (Aus dem Werbetext des Verlages.)

Einem Autor, der sich zutraut, als Außenseiter das zu leisten, was die Spezialisten sich seit Jahr und Tag aus mehr oder minder guten Gründen versagen, kann Mut und Risikobereitschaft gewiß nicht abgesprochen werden. Gleichwohl erzeugen kritische Biographien mit derartigem Anspruch ein gewisses Unbehagen, weil sie – nicht ohne koketten Seitenblick zum großen Vorbild, dem Mozart-Buch von Wolfgang Hildesheimer – in dem löblichen Bestreben, neue und ungewöhnliche Perspektiven aufzuzeigen und damit der etablierten Forschung die Enge ihres Blickfeldes nachdrücklich vor Augen zu halten, ihrer *épater-le-bourgeois*-Haltung mehr Aufmerksamkeit widmen als dem Gegenstand selbst. Diesen Vorwurf kann man auch dem Autor der vorliegenden Biographie nicht ersparen. Gewiß wäre es unbillig, von einem Schriftsteller und Rundfunkautor, der über Dufay promoviert, eine Geschichte der Tanzmusik sowie ein Buch über Musikinstrumente vorgelegt hat, zu fordern, daß er sich in relativ kurzer Zeit alle Arcana der Bach-Forschung zu eigen macht. Wer aber hochgesteckte Ziele verfolgt und zugleich „modern und ein wenig salopp“ formulieren möchte (S. 10), hat mehr als jeder andere Veranlassung, seine Aussagen wieder und wieder kritisch zu prüfen, insbesondere wenn er soeben einen Preis für die „allgemeinverständliche Darstellung neuer Forschungsergebnisse“ empfangen hat. Bücher für Kinder und populärwissenschaftliche Abhandlungen verlangen ein ungewöhnlich hohes Maß an Selbstdisziplin und Verantwortung.

Von dieser Warte aus gesehen, stellt jeder Fehler, jede Unzulänglichkeit dieses Buches sich als ein Ärgernis dar.

Was ist von der Kompetenz eines Autors zu halten, der behauptet, Bachs „Werkkatalog enthält über 1000 sicher von seiner Hand stammende Kompositionen; darüber hinaus sind zahllose Werke von ihm verschollen“ (S. 119) und „Von den über tausend überlieferten Werken . . . ist ungefähr die Hälfte für Instrumente komponiert (BWV 525–1080), die andere Hälfte für Gesang (BWV 1–524)“ (S. 166)?

Schwierigkeiten beim Umgang mit der deutschen Sprache bleiben zuweilen folgenlos („Der Lehrling übte fünf bis sechs Jahre lang eine meist recht harte Lehrzeit aus“; S. 9), wecken anderenorts das Verlangen nach einigen Lektionen in Grammatik („Weit verbreitet, hatte es auch Bach in seiner Bibliothek stehen“; S. 162, über Fux' *Gradus ad Parnassum*), führen im Extremfall aber auch zu Falschaussagen („Ernesti ging so weit, daß er Bach neben Unzuverlässigkeit sogar Bestechung vorwarf“; S. 46, gemeint ist Bestechlichkeit).

Wohlfeile Verallgemeinerungen sind – wie zu befürchten – schnell bei der Hand. So haben wenige Autoren bisher bestritten, daß Bachs Amtsführung Schwächen aufwies, sein Charakter nicht frei von Mängeln war; gleichwohl heißt es (S. 17): „Indessen neigt die Bach-Literatur dazu, sie zu beschönigen.“ Wer oder was unter „die Bach-Literatur“ fällt, wird nicht gesagt; vielleicht ist die S. 221 ff. mitgeteilte Auswahl von mehreren hundert Titeln gemeint, die viele nützliche und kennenswerte Arbeiten verzeichnet, leider aber auch alle Konjunkturerzeugnisse der letzten zwanzig Jahre in schöner Ausführlichkeit berücksichtigt.

An ungeschützten Behauptungen ist gleichfalls kein Mangel: „Selbstverständlich sind die französischen und italienischen Merkmale bei Bach nicht strikt geschieden“ (S. 153); „eine für die Orgel geschriebene Komposition dient selbstverständlich von vornherein kirchlichen Zwecken“ (S. 119).

Menge und Unübersichtlichkeit der in einer weitverzweigten Spezialliteratur vorgelegten Forschungsergebnisse legen dem Autor einer gedrängten Darstellung nahe, sich für Kompilation oder Konfrontation zu entscheiden, letzteres im Zweifelsfall unter stolzer Verachtung des anderwärts Geleisteten. So gesehen, nimmt es nicht wunder, daß in der vorliegenden Veröffentlichung das Biographische wenig mehr als ein Fünftel ausmacht, während den Abhandlungen über „Bachs Musik in ihrer Zeit“ und „Die Werke“ breiter Raum gegönnt ist und vieles dort Gesagte sich als Gegenentwurf zum Gängigen entpuppt.

Relativ wenig Neues bietet der biographische Teil. Behauptungen der Art, daß Bach vor der Übernahme des Thomaskantorats „über den Akzidentien-Verdienst keine oder falsche Überlegungen angestellt zu haben“ scheine (S. 39), darf man wohl auf das Konto „salopper Formulierungen“ schreiben. Anderwärts werden Möglichkeiten verschenkt: So vermißt man klärende Hinweise über die Ursachen des vielgeschmähten Hamburger Ämterverkaufs (S. 20).

Das eigentliche Anliegen des Buches vertreten dessen zweiter und dritter Teil. Hier finden sich verhältnismäßig reiches Material, anregende Gedanken, unkonventionelle Überlegungen. Doch allzu häufig wechseln wiederum Licht und Schatten. Die an sich nützliche Auseinandersetzung mit den „kompositorischen Praktiken des Barock“ führt zu einer Überstrapazierung der Figurenlehre, die die Qualität der Musik aus den Augen zu verlieren droht. Anknüpfend an Erdmann Neumeisters bekannte Formulierung, eine Kantate sähe nicht anders aus als ein Stück von einer Oper, zusammengesetzt aus „stilo recitativo“ und Arien, heißt es: „Folgt man dieser Anschauung und prüft daraufhin Bachs Werk, läßt sich tatsächlich eine Art Theatralisierung der geistlichen Musik in den Kantaten, Oratorien und Passionen erkennen. Nicht selten deutet der Text imaginative Szenen mit verschiedenen Personen und Personengruppen an“ (S. 101). Dies suggeriert eine ursächliche Beziehung; das szenische Moment in die Kirchenmusik eingebracht zu haben, war aber weder Neumeisters Absicht, noch ist es sein Verdienst.

Daß Bach seine Musik „überwiegend funktional konzipiert“ habe (S. 77), wird bis zum Überdruß betont; es ist die sattsam bekannte Anschauung (deren Grenzen Rudolf Ellers Aufsatz in Bach-Studien 5, Leipzig 1975, aufzeigt), daß sozusagen keine Note ohne Amt und Auftrag komponiert worden sei. Anderwärts werden Bach gewisse „Ansätze zu musikalischer Autonomie“ eingeräumt (S. 77 ff.), doch dominiert die Animosität gegen wirkliche oder vermeintliche Traditionen des 19. Jahrhunderts.

Massive Kritik gilt Bachs Texten und den Instrumentalisten in seiner Vokalmusik (S. 193 ff., 190 ff.). Man erfährt bei dieser Gelegenheit, daß eine Mittelstimme einer Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier „gesanglicher gestaltet ist“ als die Singstimme der Arie „Buß und Reu“ aus der Matthäus-Passion. Glücklicherweise hat der hier mehrfach als Kronzeuge bemühte Ferruccio Busoni nirgends gefordert, dieses durch jenes zu ersetzen.

Die „zeitbedingte“ „zweifelhafte Qualität vieler Texte“ wird eingehend geschildert: „Dem heutigen Leser bzw. Hörer, dem sich ein solches barockes Sprachbild abgelöst von seinem zeitgeschichtlichen Kontext präsentiert, muß es notwendigerweise wie ein ‚schlechter Witz‘ vorkommen. Der ursprünglich tiefe Ernst des Textes verkehrt sich dadurch in sein Gegenteil“ (S. 194). Gilt das nicht gleichermaßen für, sagen wir, Richard Wagner und auch so manches Werk des 20. Jahrhunderts? Welcher Text hat „abgelöst von seinem zeitgeschichtlichen Kontext“ überhaupt Bestand? Eine Polemik gegen „die Vorstellung, der Tod bringe Vergnügen, eine heitere Empfindung mit sich“ stößt ins Leere, wenn nicht einmal die zeitübliche Bedeutung der Vokabel Vergnügen bekannt ist: hier geht es um Zufriedenheit, Genügsamkeit, ein Sichabfinden, nicht um Vergnügen im heutigen Sinne.

Es bekräftigt den zwiespältigen Gesamteindruck, wenn neben gut ausgewählten und kommentierten Bildbeigaben wieder Bachs angebliche Beteiligung am Stich der Clavier-Übung III aufgetischt wird (S. 133), eine Abschrift als Autograph erscheint (S. 97; der Fehler schon in NBA I/14 infolge eines Eingriffs von unbefugter Hand) und vor allem das unausrottbare sogenannte Altersbildnis auftaucht, von dem spätestens seit Conrad Freyses Abhandlung über „Bachs Antlitz“ feststeht, daß es Bach gar nicht darstellen kann.

Die Stretta über „Beschränkung der musikalischen Gedanken“, „Längen“, „Schematisierung“ und „Erstarrung der Formen“ mündet in ein markiges Zitat über die wahre Bach-Kennerschaft aus einem Briefe des Thomaskantors Moritz Hauptmann vom 15. Februar 1859 an Johannes Brahms. Der Adressat war allerdings nicht Brahms, sondern Franz Xaver Schnyder von Wartensee (BJ 1971, S. 82 ff.).

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

ANHANG

Englische Resümees

Ulrich Siegele: *Bach's Position in Leipzig Cultural Politics During His Time.* When the position of cantor at the Thomasschule was filled after the death of Johann Kuhnau, the Leipzig town council aligned itself into two parties, the Cantor's faction and the Capellmeister's faction. The proceedings, which took place in five stages, are discussed here on the basis of available documents. In the end Bach, as candidate of the Capellmeister party, was elected.

Gerd Wachowski: *The Four-Part Chorales of Johann Sebastian Bach: Investigations Concerning the Printed Editions from 1765 to 1932, as well as Questions of Authenticity.*

The nine most significant editions of Bach's four-part chorales are given a bibliographic description and are evaluated with regard to their intended purposes and the state of knowledge concerning them. A number of chorales were revised by an unknown hand before their first publication in the late eighteenth century, as can be shown by peculiarities of compositional technique.

Hans-Joachim Schulze: "150 Pieces from the Bach Estate": *On the Transmission of the Four-Part Chorales of Johann Sebastian Bach.*

The manuscript R 18 in the Leipzig Musikbibliothek is more important for the transmission of Bach's four-part chorales than has hitherto been recognized. It was compiled during Bach's lifetime and in his immediate surroundings. Nevertheless many questions remain unanswered: they concern above all the commissioner and the function of the collection, but also the authenticity of certain chorale settings.

Felix Friedrich: *Johann Sebastian Bach and the Trost Organ at Altenburg: Observations on Problems Concerning the "Bach-Organ".*

Heinrich Gottfried Trost, a significant Thuringian organmaker of Bach's time plays with respect to Bach's "organ-ideal" a not inconsiderable role. The organ in the castle church of Altenburg, built in 1739 by Trost and known to have been played by Bach, documents in a remarkable way since its restoration a few years ago the transformation of the "sound-ideal" in the late Baroque.

William H. Scheide: *Clarity and Ambiguity in Picander's Cantata-Cycle Preface and in the Works List in Johann Sebastian Bach's Necrology.*

That Christian Friedrich Henrici compiled at Bach's wishes his cycle of sacred cantata texts published in 1728 seems to be selfevident, but this supposition has nothing to confirm it. A critical evaluation of relevant documents leaves other answers as well in the realm of the possible.

Französische Resümees

Ulrich Siegele: La situation de Bach dans la politique culturelle leipzigéoise de son époque

Quand, à la mort de Johann Kuhnau, le poste de maître de chœur fut à nouveau occupé, il exista dans le conseil de ville de Leipzig deux factions – celle du maître de chœur contre celle du maître de chapelle. Les délibérations, qui se sont déroulées en cinq étapes, sont ici reconstituées à partir des documents accessibles. A la fin, c'est Bach, en tant que candidat de la faction « maître de chapelle », qui fut choisi.

Gerd Wachowski: Les chorales à quatre parties de Bach: recherches à propos des éditions imprimées entre 1765 et 1932, et sur la question d'authenticité

Parmi les publications de chorales à quatre parties de Bach, les neuf éditions considérées les plus importantes sont décrites sur le plan bibliographique, puis évaluées quant à leurs buts d'origine, d'après l'état actuel de nos connaissances. Nombre des chorales furent révisées d'une autre main avant leur première édition vers la fin du dix-huitième siècle, comme il est indiqué par des particularités dans l'écriture musicale.

Hans-Joachim Schulze: « Cent-cinquante pièces de la succession de Bach »: sur la transmission des chorales à quatre parties de Johann Sebastian Bach

Pour ce qui concerne la transmission des chorales à quatre parties de Bach, le manuscrit R 18 de la Musikbibliothek de Leipzig est plus important qu'on ne l'a pensé jusqu'ici: ce manuscrit date du vivant de Bach, et provient de son cercle immédiat. Il reste néanmoins plusieurs questions à résoudre, à propos surtout du personnage qui l'a commandé et du but original de la collection, mais aussi de l'authenticité de certaines pièces.

Felix Friedrich: Johann Sebastian Bach et l'orgue Trost à Altenburg: remarques sur le problème de « l'orgue de Bach »

Heinrich Gottfried Trost, un facteur d'orgues considérable de Thuringie à l'époque de Bach, joue un rôle non négligeable par rapport à « l'orgue idéal » de Bach. Nous savons que l'orgue de l'église du château d'Altenburg, construit par Trost en 1739, fut joué plus tard par Bach; depuis sa restauration d'il y a plusieurs années, cet orgue documente de façon remarquable la transformation des conceptions sonores à la fin de l'époque baroque.

William H. Scheide: Clair et obscur dans la préface au cycle de cantates par Picander, et dans le catalogue d'œuvres de la nécrologe de Johann Seb. Bach. Il semblerait évident que Christian Friedrich Henrici compila son cycle de textes destinés aux cantates d'église (publié en 1728) à la demande de Bach; or cette supposition n'a aucun fondement concret. L'examen critique des documents pertinents fait entrer d'autres explications dans le domaine du possible.

Russische Resümees

Ulrich Siegele: Положение Баха в контексте ляйпцигской культурной политики его времени.

Когда после смерти Иоганна Кунау в Городском Совете Ляйпцига обсуждалась кандидатура нового кантора Томасшуле, мнения разделились: одни считали, что им должен стать „капельмайстер“, то есть музыкант крупного масштаба, другие — обычный кантор. Как позволяют судить сохранившиеся документы, Бах был избран кандидатом на место Томаскантора стараниями приверженцев первой точки зрения, отстаивавших её в ходе пятиэтапных переговоров.

Gerd Wachowski: Четырёхголосные хоралы И. С. Баха. Печатные издания 1765-1932гг.

Девять наиболее важных изданий четырёхголосных хоралов Баха снабжены библиографическими описаниями, касающимися практических и научных целей этих публикаций. Свойственные ряду хоралов особенности композиционной техники свидетельствуют об их дальнейшей, в сравнении с первыми изданиями конца XVIII века, не баховской обработке.

Hans-Joachim Schulze: „150 хоралов из баховского наследия“. К вопросу о бытовании четырёхголосных хоралов И. С. Баха.

Хранящаяся в Ляйпцигской Музыкальной библиотеке рукопись R 18 в гораздо большей степени, чем это считалось до сих пор, позволяет судить о бытовании четырёхголосных хоралов Баха. Она составлялась в баховское время и в баховской среде. Однако, многие вопросы пока остаются без ответа: они касаются прежде всего заказчика и назначения собрания, а также аутентичности отдельных хоралов.

Felix Friedrich: И. С. Бах и орган Троста в Альтенбурге. Замечания к проблеме „Орган Баха“

Генрих Готфрид Трост, один из самых известных тюрингских органных мастеров, по-видимому сыграл немаловажную роль в формировании баховского идеала инструмента. Построенный Тростом в 1739 году для дворцовой церкви в Альтенбурге и недавно отреставрированный орган — на нём по достоверным сведениям, играл сам Бах — свидетельствует о том изменении звукового идеала, которое характерно для позднего Барокко

William H. Scheide: Что подтверждено и что остаётся неясным в примечаниях Пикандера к его Выпуску кантатных текстов, а также в списке сочинений Баха, опубликованном в Некрологе?

То что Христиан Фридрих Хенрици публиковал свои тексты к циклу кнтаат 1728 года, следуя пожеланиям Баха, является само собой напрашивающимся, но ничем не доказанным предположением. Критическая проверка соответствующих документов позволяет сделать и другие выводы.

Tschechische Resümees

Ulrich Siegele: Bachovo postavení v lipské kulturní politice jeho doby

Když po smrti Johanna Kuhnaua bylo znovu obsazeno místo kantora na Tomášské škole, existovala v lipské radě dvě seskupení – jedno se zasazovalo více za kantora, druhé za kapelníka. Na základě dosažitelných dokumentů jsou popsána jejich vzájemná jednání, která probíhala v pěti etapách. Nakonec byl zvolen Bach jako kandidát skupiny kapelnístra.

Gerd Wachowski: Čtyřhlasé chorály Johanna Sebastiana Bacha. Průzkum tisků od 1765 do 1932 a otázka autentičnosti

Devět nejdůležitějších vydání Bachových čtyřhlasých chorálů je popsáno bibliograficky a vyhodnoceno s přihlédnutím k cílům těchto vydání a k jejich stavu poznání. Určitý počet chorálů byl před jejich prvním zveřejněním v 18. století přepracován cizí rukou. To lze prokázat na zvláštostech v způsobu kompozice.

Hans-Joachim Schulze: „150 chorálů z Bachova dědictví“. K čtyřhlasým chorálům Johanna Sebastiana Bacha

Pro dochování Bachových čtyřhlasých chorálů je rukopis R 18 z lipské hudební knihovny důležitější než bylo dosud předpokládáno. Tento rukopis vznikl za Bachova života a v jeho bezprostředním okolí. Přesto zůstávají mnohé otázky ještě nezodpovězeny: otázky týkající se iniciátore a účelu sbírky, dále též otázky autentičnosti jednotlivých vět chorálů.

Felix Friedrich: Johann Sebastian Bach a Trostovy varhany v Altenburgu. Poznámky k problematice „Bachových varhan“

Heinrich Gottfried Trost, významný durynský stavitel varhan z Bachovy doby, hraje zřejmě významnou roli v pohledu na Bachovu představu ideálních varhan. Varhany v zámeckém kostele v Altenburgu byly postaveny Trostem v roce 1739. Bach na nich prokazatelně hrál. Po jejich renovaci před několika lety bylo možno pozoruhodným způsobem dokumentovat změnu zvukového ideálu v pozdním baroku.

William H. Scheide: Jednoznačnost a víceznačnost v Picanderově předmluvě k ročníku kantát a v seznamu děl v nekrologu na J. S. Bacha

Že Chr. Fr. Henrici svůj ročník textů duchovních kantát publikovaný 1728 sestavil na Bachovo přání se dá sice silně předpokládat, ale nelze to ničím prokázat. Kritický průzkum příslušných dokumentů ukázal, že jsou možná i jiná řešení.

M2 8° 10



