

Bach-Jahrbuch

1986

ZSWK	we	h k
Kubi	17.4	R
	17.4.	
B...	114	
Mubi	17.2-	

BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

72. Jahrgang 1986



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN



G7

CIP-Kurztitelaufnahme:

Bach-Jahrbuch / im Auftr. der Neuen
Bachgesellschaft hrsg. von...-
Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. -
(Veröffentlichungen der Neuen Bachge-
sellschaft;...)

Jg. 72. 1986. - 1985. - (...; 1986)

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle 7010 Leipzig, Postfach 727

Geschäftsstelle 7000 Stuttgart 1, Joh.-Seb.-Bach-Platz

—
Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Hans-Joachim Schulze, Redaktion Bach-Jahrbuch, 7010 Leipzig, Thomaskirchhof 16, Postfach 1301

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

Redaktionsschluß: 15. Oktober jeden Jahres

—
Evangelische Verlagsanstalt GmbH. Berlin 1985

Lizenz 420. 205-140-85. LSV 6720. H 5486

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: Messedruck Leipzig III-18-127

00850

INHALT

<i>Helmut K. Krause</i> (Kingston, Ontario), Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs.	7
<i>Ulrich Siegele</i> (Tübingen), Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit (Schluß)	33
<i>Christian Abrens</i> (Bochum), Joh. Seb. Bach und der „neue Gusto“ in der Musik um 1740	69
<i>Hans Wolfgang Theobald</i> (Würzburg), Zur Geschichte der 1746 von Johann Sebastian Bach geprüften Johann-Scheibe-Orgel in Zschortau bei Leipzig	81
<i>Walter Salmen</i> (Innsbruck), Reflexionen über Bach in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts	91

Kleine Beiträge

<i>Robert Hill</i> (Köln), Die Herkunft von Bachs „Thema Legrenzianum“	105
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Ein süddeutsches Bach-Dokument aus dem Jahre 1751	109
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Ein weiteres süddeutsches Bach-Dokument aus dem 18. Jahrhundert	113
<i>Alfred Dürr</i> (Bovenden), Zum Eingangssatz der Kantate BWV 119	117
<i>Alfred Dürr</i> (Bovenden), Noch einmal: Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?	121
<i>Peter Williams</i> (Edinburgh), Noch einmal: J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters?	123
<i>Hans-Günter Ottenberg</i> (Dresden), Zur Frage der Authentizität der Choralbearbeitung „Aus der Tiefe rufe ich“ (BWV 745)	127
<i>Manfred Langer</i> (Halle/Saale), Franz Hauser und die Lukas-Passion BWV 246	131

Besprechungen

Christoph Wolff, Walter Emery u. a.: The New Grove BACH FAMILY, New York, London 1983 (<i>Gerhard Herz</i> , Louisville, Ky)	135
Peter Williams, The Organ Music of J. S. Bach. Volume III: A Background, Cambridge, London, New York 1984 (<i>George B. Stauffer</i> , New York, NY)	140
Nikolaus Harnoncourt, Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart, Salzburg und Wien 1984 (<i>Alfred Dürr</i> , Bovenden)	143

Anhang

Resümées der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	149
--	-----

ABKÜRZUNGEN

- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
- 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
- BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
- DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
- Dok I, II, III, IV = *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 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
Band IV: *Werner Neumann, Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Leipzig, Kassel 1979
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5–162
- 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. Nr. 26.
- Dürr K = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Erläutert von Alfred Dürr*, Kassel, München 1971, 2. Aufl. 1975
- Dürr St = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1951
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- Fs. = Festschrift
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Jb. = Jahrbuch

- 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 1954ff.
- Schering L II = Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. II, von 1650 bis 1723, Leipzig 1926
- Schering L III = Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. III, von 1723 bis 1800, Leipzig 1941
- SIMG = *Sammelbände 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)
- TBSt 1, 2/3, 4/5 = *Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg*
 Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957
 Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
 Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958
- Wq = *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, hrsg. von Alfred Wotquenne, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1964
- WZ = Wasserzeichen
- Z. = Zeile
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs

Von Helmut K. Krausse (Kingston, Ontario)

Über die Rolle Erdmann Neumeisters als Begründer der madrigalischen Kantatenform ist schon viel geschrieben worden,¹ und die Tatsache, daß nur fünf der mehr als 500 Neumeisterschen Texte von Bach vertont wurden, gibt immer noch einige Rätsel auf. Die Wurzeln von Neumeisters Kantatenschaffen, das sich über mehr als zwei Jahrzehnte erstreckt, können in seiner Rolle als Gelehrter, als Hofmann und als Prediger gesehen werden: Als junger Magister in Leipzig war er der führende Sprecher der galanten Schule in der Poesie; durch seine Beziehungen zum Weißenfelsischen Hof, seine Bekanntschaft mit dem Kapellmeister Johann Philipp Krieger² und mit Telemann hatte er Einblick in die neuesten Strömungen in der weltlichen und kirchlichen Musikpflege; als schriftkundiger und wortgewandter Prediger strebte er in seinen Kantatentexten nach einer Vertiefung und Pointierung der kirchlichen Verkündigung.³

Neumeisters Kantatenschaffen ist hauptsächlich durch seine frühen Jahrgänge bekannt, die zuerst einzeln und dann 1717 als *Fünffache Kirchenandachten* im Druck erschienen. Die von Bach vertonten Texte sind dem III. (zuerst 1711 erschienenen) und dem IV. (zuerst 1714 veröffentlichten) Jahrgang dieser Sammlung entnommen. Während spätere Textsammlungen, darunter die *Fortgesetzten Fünffachen Kirchenandachten*,⁴ sowie die zahlreichen Lieddichtungen

¹ Hier sei nur auf die grundlegende Studie von P. Brausch verwiesen: *Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen. I. Geschichte der Kantate bis Gottsched*, Dissertation (masch.-schr.), Heidelberg 1921, sowie auf die Arbeiten von A. Dürr, besonders Dürr K.

² „Neumeisters erster, der ganzen Folgezeit Richtungweisender Versuch, der protestantischen Kirchenmusik poetisches Neuland zu erschließen, entsprang Anregungen . . . die ihm Kriegers Musiken und ein reger Gedankenaustausch mit dem Komponisten gegeben hatten“ (DDT 53/54, *Johann Philipp Krieger (1649–1725)*. 21 *Ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. von M. Seiffert, neu hrsg. von H. J. Moser, Wiesbaden und Graz 1958, S. LXXXIV).

³ „Wenn die ordentliche Amts-Arbeit des Sonntags verrichtet, versuchte ich das Vornehmste dessen, was in der Predigt abgehandelt worden, zu meiner Privat-Andacht in eine gebundene Rede zu setzen. Woraus . . . auch gegenwärtige Cantaten gerathen sind.“ Zitiert nach A. Dürr, *Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. v. W. Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung, Band 170.), S. 296. Vgl. dazu auch G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin, Kassel 1970, S. 200.

⁴ (Hamburg, 1726.) Der Band enthält drei Jahrgänge, von denen der erste, der 1718 erschienen und von Krieger vertont worden war, Kantaten des modernen Typus bietet, während die Texte des zweiten Jahrgangs bereits vor 1700 entstanden und ebenfalls von Krieger komponiert worden waren. Die Texte des dritten Jahrgangs sind einfache Strophenlieder. Ein *Dritter Teil der Fünffachen Kirchenandachten*, den Neumeister im hohen Alter 1752 erscheinen ließ, weist eine für diesen Dichter ungewöhnliche Gleichförmigkeit auf,

und -paraphrasen Neumeisters keinen Eingang in Bachs Schaffen fanden, haben die früheren, für die Entwicklung der Kantate richtungweisenden Jahrgänge sowohl im Formalen als auch im Inhaltlichen zahlreiche Spuren im Bachschen Kantatenwerk hinterlassen. Die frühen Texte Neumeisters sind gleich nach ihrem Erscheinen jahrgangsweise komponiert und aufgeführt worden, und die große Popularität dieser Dichtungen wird von namhaften Zeitgenossen ausdrücklich bezeugt.⁵ Die Zahl der nach dem Vorbild Neumeisters gedichteten Kantatentexte mag wohl in die Tausende gehen, wenn auch das Bachsche Kantatenwerk nur ein bescheidenes Zeugnis für eine solche Nachwirkung liefert.

Als Bach 1714 in Weimar beauftragt wurde, regelmäßig Kantaten zu komponieren, entschied er sich für den neueren Kantatentyp des III. und IV. Neumeisterschen Jahrgangs, bei dem zu den aus der Oper entlehnten Elementen von Rezitativ und Da-capo-Arie nun auch wieder Bibelwort und Kirchenlied getreten waren. Von den Neumeisterschen Texten vertont Bach jedoch in Weimar nur zwei; die Mehrzahl der hier entstandenen Kantaten basiert auf Texten von Salomo Franck (1659–1725), die dieser im Auftrag des Herzogs dichtete und unter dem Titel *Evangelisches Andachts-Opffer* (Weimar 1715) herausgab. Ob Bach einen Einfluß darauf hatte, daß die Texte dieser Sammlung – von denen Bach im Jahre 1715 acht vertonte – sich dem Neumeisterschen Modell anpassen, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Allerdings hatte Franck schon 1694, also vor Neumeister, Kantatentexte veröffentlicht, und die ihm eigene Form scheint die durch Bibelvers und Schlußchoral umrahmte Reihe unterschiedlicher Arien zu sein, wie sie sich in den *Evangelischen Sonn- und Fest-Tages-Andachten* (Jena 1717) findet. Dieser Typus erscheint im Bachschen Werk nicht mehr in unveränderter Form, weil alle die ursprünglich so entstandenen Kantaten später durch Einfügung von Rezitativen erweitert wurden. Zwei der in Weimar vertonten Texte stammen aus der Feder des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717), dessen erster Kantatenjahrgang 1711 unter dem Titel *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* in Darmstadt er-

die Brausch dem Einfluß Telemanns zuschreibt, der diesen ebenso wie den zweiten Jahrgang der Sammlung, betitelt „*Lieder-Andachten*“, komponiert hat. Näheres über Neumeisters Kantatentexte bei Brausch, a. a. O., S. 66–79.

⁵ G. P. Telemann schreibt in einem Brief vom 27. Dez. 1714 an den Hof zu Eisenach: „... wolte aber auch wünschen, daß der *Recompens* an Herrn Neumeister etwas *considerabler* gefallen . . . bitte, *Serenissimus* [Herzog Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach] vorzutragen, daß die Poesie mit großer Mühe von dem berühmtesten, und einzigen guten Poeten in geistlichen Sachen, geschrieben ist, und daß ich zu besorgen habe, von gedachtem Herrn Neumeister niemahls etwas wieder zu bekommen.“ *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, hrsg. von H. Große und H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 175 et passim. Gottfried Tilgner schreibt in der „Vorrede“ zu den *Fünffachen Kirchen-Andachten*: „Daher es auch um so viel weniger zu verwundern, wenn seine Arbeit nicht nur von unzähligen Privat-Personen sondern selbst von verschiedenen Hohen Häuptern mit besonderen Gnaden ausdrücklich verlangt und aufgenommen, und von den berühmtesten Virtuosen Hn. Kriegern, Herrn Telemann, Herrn Erlebach und Anderen, gleichsam um den Vorzug ist gestritten worden, welcher unter Ihnen Ruhm-gedachte Cantaten mit der besten und würdigsten Composition ausziehen könnte.“

schienen war. Dieser Band enthält genaugenommen zwei Jahrgänge, und es ist im zweiten Teil, in den „Nachmittags-Andachten“, wo zur selben Zeit wie in Neumeisters drittem Jahrgang, und damit vier Jahre vor Francks *Evangelischem Andachts-Opffer*, die neue und von Bach bevorzugte Kantatenform in Erscheinung tritt. Daß Lehms seine formell wie auch inhaltlich interessanteren Texte in die „Nachmittags-Andachten“ relegierte, mag seinen Grund darin haben, daß er nicht ganz sicher war, wie sein frommer Landesherr die moderne, sich an die Oper anlehrende Form akzeptieren würde.⁶

Die hier vorgelegten Ausführungen über die Einwirkung der Neumeisterschen Texte auf die Kantatendichtungen der Bach-Zeit beschränken sich auf inhaltliche Kriterien, wie ungewöhnliche Interpretationen der Perikopentexte, die Verwendung bestimmter poetischer Bilder und Motive oder das Auftreten frapperender sprachlicher Wendungen. Daß auf Fragen der Struktur und der Verksunst nicht eingegangen wird, hat seinen Grund einmal darin, daß diese Aspekte zum Teil schon eingehend behandelt wurden,⁷ zum anderen aber auch in der Tatsache, daß bei solchen nicht wortgebundenen Kriterien zwar allgemeine Tendenzen aufgezeigt werden können, eine direkte Beeinflussung sich aber nur schwer nachweisen läßt. Auch geht es hier nicht eigentlich um Fragen der poetischen Originalität oder des geistigen Eigentums, Fragen, die im frühen 18. Jahrhundert ohnehin keine große Rolle spielten, und es muß noch einmal daran erinnert werden, daß es sich um Dichtungen handelt, zu denen Bibeltext und Liedstrophe meist als feste Bestandteile gehören, und die vielfach nicht mehr als poetische Nachdichtung und Paraphrase solcher liturgischer Texte sein wollen. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß sich für die aufgezeigten Übereinstimmungen zwischen Neumeister und den späteren Textdichtern im einzelnen auch andere Erklärungen finden ließen, doch wird damit die grundlegende und richtungweisende Rolle des Neumeisterschen Werkes durchaus nicht in Frage gestellt.

Um die Beziehungen der Texte untereinander zu illustrieren, sollen als erstes die Kantaten zum 2. Epiphaniassonntag betrachtet werden. Bach hat für diesen Sonntag außer einer Choralkantate, „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ BWV 3 (Leipzig 1725), auch die beiden Kantaten „Mein Gott, wie lang, ach lange?“ BWV 155 (Weimar 1716) und „Meine Seufzer, meine Tränen“ BWV 13 (Leipzig 1726) komponiert, deren Texte überraschende Ähnlichkeiten aufweisen. Daß in den Dichtungen, denen der Evangelienbericht von der Hochzeit zu Kana zugrunde liegt, so viel von Jammer und Tränen die Rede ist, findet sich in der christlichen Perikopendichtung allerdings schon bei Andreas Gryphius, wo im zwölften der *Sonn- und Feiertags-Sonnette* der Nachdruck auf dem Jesuswort „Meine Stunde ist noch nicht gekommen“ liegt.⁸

⁶ In der „Vorrede“ zum *Gottgefälligen Kirchen-Opffer* polemisiert er gegen die Musik-Feinde und setzt sich für eine „bewegliche und affectueuse Kirchenmusik“ ein (S.) (5, v + r.).

⁷ Siehe besonders die Studie von H. Streck, *Die Verksunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs*, Hamburg 1971 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 5.); aufschlußreich ist auch die Arbeit von K. Gudewill, *Über Formen und Texte der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs*, in: Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, Kassel etc. 1963, S. 162ff.

⁸ Das Sonett beginnt mit den Worten: „Ists so mein Seelen trost, das die gewundschte

Doch sind die vielfachen Übereinstimmungen in den beiden von Bach vertonten Texten damit noch nicht zu erklären, und bis vor zwanzig Jahren hätte man vermuten können, daß BWV 13 von der zehn Jahre zuvor in Weimar aufgeführten Kantate BWV 155 beeinflusst wurde. Seit der Entdeckung des Dichters Georg Christian Lehms durch Elisabeth Noack wissen wir,⁹ daß der Text zu BWV 13 einige Jahre vor Salomo Francks Text zu BWV 155 entstanden war und diesem durchaus bekannt gewesen sein konnte. Es ist aber wohl naheliegender, den Schlüssel zu den Gemeinsamkeiten der beiden Werke in den Kantatentexten Erdmann Neumeisters zu suchen, dessen erste Jahrgänge damals schon an den benachbarten thüringischen Höfen zur Aufführung gekommen und auch bereits im Druck erschienen waren.

In Neumeisters Texten zum 2. Epiphaniassonntag setzt das Rezitativ von I mit den Worten ein „Ach! lieber Gott, wie lange?“ (N: 65),¹⁰ und die Frage findet sich nochmals in III: „Ach Herr! Ach! wie so lange“ (N: 69). Das Rezitativ von I setzt das Thema der Klage mit der Wendung „Die Thränen sind mein Brodt und Tranck“ fort und mündet in die Frage:

Wenn machst du Freuden-Wein

Aus dem betrübten Weinen? (N: 66)

Dieses Motiv erscheint wieder in II: „Mein Thränen-Wasser wird zuletzt ein Freuden-Wein“ (N: 68), und in N III:

Er kan aus Wasser Wein

Und aus dem Weinen Lachen,

Zu unserm Trost und Reichthum, machen (N: 70).

Sowohl Lehms als auch Franck sind offensichtlich von Neumeister beeinflusst, doch verzichten beide auf das Wortspiel Wein-Weinen. Der Lehmsche Text (BWV 13) spricht gleich eingangs von Seufzern und Tränen und rückt dann mit der Klage

Mein Jammerkrug ist ganz

Mit Tränen angefüllet

und der Verheißung

Gott kann den Wermutsaft

Gar leicht in Freudenwein verkehren (S. 54)¹¹

näher an die biblische Vorlage. In der Eingangszeile zu Francks Text (BWV 155)

Stunde der hulffe noch nicht dar?“, und auch das in den Kantatentexten der nächsten hundert Jahre immer wiederkehrende Wortspiel von Weinen und Wein ist schon angedeutet, wenn Gryphius vom „Creutzkelch voll Thränen“ und vom „Wollust-Wein“ spricht. Andreas Gryphius, *Sonette*, hrsg. von M. Szyrocki, Tübingen 1963 (Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. I.), S. 193.

⁹ Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs, BJ 1970, S. 7–18.

¹⁰ Alle Texte Neumeisters werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: *Fünffache Kirchen-Andachten bestehend In theils einzeln, theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten und Oden Auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzten Jahres*. Herausgegeben von G.[ottfried] T.[ilgner] Leipzig 1717. Die römischen Zahlen verweisen auf die Jahrgänge; Seitenzahlen werden nach dem jeweiligen Textzitat mit der Sigle N: vermerkt.

¹¹ Die von Bach komponierten Kantatentexte werden immer nach BT zitiert und die Seitenzahlen am Ende des Zitats vermerkt.

Mein Gott, wie lang, ach lange? (S. 52)
 ist das Echo Neumeisters unüberhörbar.¹² Auch hier findet sich die Klage
 Der Tränen Maß wird stets voll eingeschenkt (S. 52)
 und die Verheißung
 Es wird ein Kleines sein,
 Da er für bittere Zähren
 Den Trost- und Freudenwein
 Und Honigseim für Wermut will gewähren! (S. 53)
 weist deutlich auf Neumeister und Lehms zurück.

Die Kantatentexte zum 2. Epiphaniassonntag erlauben einige Einblicke in die unterschiedliche Stilhaltung der drei Dichter, wenn auch die auszugsweise Behandlung der Texte hier nur verallgemeinernde Folgerungen zuläßt. Neumeister, der in Anlehnung an Christian Weise die Prosanähe der Dichtung fordert und bewußt auf die Stilmittel der Schlesier verzichtet, rückt seine Bilder und Vergleiche an den Bereich des Alltags. Wie leicht dies dann in die Nähe des Banalen und Allzu-Alltäglichen gerät, zeigt das folgende Zitat aus IV:

Ich bin mit harter Noth gedrückt;
 Ich gehe krumm und sehr gebückt;
 Den gantzen Tag währt meine Traurigkeit;
 Wenn andern noch die Ruh
 Bey stiller Nacht gedeyt,
 So muß ich da in Thränen liegen,
 Und decke mich mit Seuffzen zu (N: 71).

Bei Lehms erscheint der gleiche Gedanke folgendermaßen ausgedrückt:

Der Sorgen Kummernacht
 Drückt mein beklemmtes Herz darnieder,
 Drum sing ich lauter Jammerlieder (S. 54),

und es zeigt sich hier etwas von der Unbekümmertheit, mit der er pathetische Stilmittel gebraucht, zu denen auch die zahlreichen Komposita in seinen Texten zu rechnen sind. Diese Vorliebe für Komposita teilt er mit Franck, dem ältesten der drei Dichter. Die fast immer aus der Bibel gespeisten Bilder und Vergleiche bei Franck grenzen zuweilen ans Präziöse und Sentimentale, doch vermeidet er grelle Effekte und hat ein Gespür für die lyrische, musikalische Qualität der Verse. Die „Kummernacht“ der Sorge wird in seinem Eingangszitat so ausgedrückt:

Dein süßer Gnadenblick
 Hat unter Nacht und Wolken sich verborgen,
 Die Liebeshand zieht sich, ach! ganz zurück!
 Um Trost ist mir sehr bange! (S. 52).

Der Schlußchoral von BWV 155 ist derselbe wie bei Neumeister III, obgleich es sich dabei nicht um das Hauptlied für diesen Sonntag handelt. Es ist die zwölfte Strophe von Paul Speratus' Lied „Es ist das Heil uns kommen her“:

¹² Die Anlehnung an die Vorlage erstreckt sich hier, wie so oft, auch auf Versrhythmus und Reimwort:

Neumeister I	Franck / BWV 155
Und ihm ist angst und bange (N: 65).	Um Trost ist mir sehr bange (S. 52).

Ob sich's anließ, als wollt er nicht,
 Laß dich es nicht erschrecken,
 Denn wo er ist am besten mit,
 Da will er's nicht entdecken.
 Sein Wort laß dir gewisser sein
 Und ob dein Herz spräch lauter Nein,
 So laß doch dir nicht grauen (S. 53).

Diese etwas spröde Strophe vom verborgenen Heilswirken Gottes findet sich noch zweimal in Bachs Kantatentexten, darunter in einer anderen Kantate von Franck, „Ärgre dich, o Seele, nicht“ BWV 186, wo sie Teil einer späteren Erweiterung des Franckschen Textes ist. Dies läßt die Vermutung zu, daß Bach selbst für die Wahl dieser ursprünglich von Neumeister angeregten Choralstrophe verantwortlich ist.

Nicht immer lassen sich, wie im Falle von BWV 155 und BWV 13, Beispiele finden, bei denen sowohl der Francksche als auch der Lehmsche Text den Einfluß von Neumeister erkennen lassen, und man kann überhaupt nur sehr selten von einer systematischen und nachhaltigen Beeinflussung sprechen. Gewöhnlich ist es eine auffallende sprachliche Wendung bei Neumeister oder ein eindrucksvolles poetisches Bild, was dann in späteren Kantatentexten, meist, aber nicht immer zum gleichen Sonntag, wieder erscheint. Ein interessantes Beispiel hierfür liefert die Kantate zum 11. Sonntag nach Trinitatis, „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199. Daß die frappierende Eingangszeile dieser 1714 in Weimar komponierten Kantate auf einen Anstoß von Neumeister zurückgeht, darauf wurde in der Forschung immer schon hingewiesen. Seit den Veröffentlichungen von Elisabeth Noack wissen wir, daß der Text für BWV 199 aus dem Lehmschen Textband von 1711 stammt und 1712 von Graupner komponiert wurde. Es kann wohl kaum ein Zweifel daran bestehen, daß Lehms die Wendung vom blutenden Herzen aus Neumeisters Text zum 11. Trinitatissonntag übernommen hat, der mit den Worten beginnt:

Ach mein Hertze schwimmt im Blute!
 Centner-Lasten pressen mich.
 Mein Gewissen ängstet sich
 Bey zerschlagnem Geist und Muthe.
 Ach mein Hertze schwimmt im Blute! (III; N: 410).

Neumeister will die Haltung des im Bewußtsein seiner Sünde vor Gott stehenden, bußfertigen Menschen schildern, und er hat dafür ein ausdrucksstarkes Bild gewählt.¹³ Während es bei Neumeister in der Eingangsarie in trochäischem Versmaß erscheint, beginnt Lehms seine Kantate mit einem Rezitativ in Jamben, und zwar so, daß auf die drei wichtigsten Worte des Eingangsverses je eine schwere Betonung fällt:

Mein Herze schwimmt im Blut.

¹³ Es ist möglich, daß Neumeister die Anregungen dafür aus der christlichen Kunst, besonders der Emblematik, empfangen hat, doch war die Herzmethapher auch bei den Dichtern der galanten Schule beliebt. Die stärkste Nachwirkung dieses Bildes vom gequälten und verwundeten Herzen ist ohne Zweifel in Picanders Text zur Matthäus-Passion zu finden.

Zugleich verzichtet Lehms darauf, dieses poetisch nun viel wirksamere Bild durch eine rationale Erklärung („Centner-Lasten pressen mich“) zu zerreden; er leitet vielmehr mit der ihm eigenen Unbekümmertheit in das affektgeladene Sündenbekenntnis über, dessen spätere Wendung, „mein ausgedorrtes Herz“, dem Eingangsvers geradewegs zu widersprechen scheint. Ohne Zweifel ist dieses Eingangsrezitativ mit seinen grellen, krassen Bildern (Sünden-Brut, Ungeheuer, Höllen-Henker, Lasternacht) ein Paradebeispiel für den affektbetonten Stil des jungen Lehms, doch erklingen daneben, besonders in den Arien, auch echte und schlichte Töne:

Stumme Seufzer, stille Klagen,
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,
Weil der Mund geschlossen ist.
Und ihr nassen Tränenquellen
Könnt ein sichres Zeugnis stellen,
Wie mein sündlich Herz gebüßt (S. 120).

Der Text von BWV 199 hat eine innere Dynamik, von der Zerknirschung und Reue des Eingangs- bis zur Glaubensgewißheit des Schlußsatzes. Zudem ist diese Kantate, die zu den längsten Textdichtungen von Lehms zählt, von erstaunlicher Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Alle Sätze, einschließlich des Chorals, erscheinen in der Ichform; die Rezitative und Arien sind jeweils inhaltlich und formell eng miteinander verknüpft, ja zwei der Arien sowie der Choral werden durch das vorhergehende Rezitativ direkt eingeführt, zum Beispiel:

Ach ja! sein Herze bricht,
Und meine Seele spricht:

Arie S.

Tief gebückt und voller Reue
Lieg ich, liebster Gott, vor dir (S. 120f.).

Außer der Eingangszeile aus der Kantate zum III. Jahrgang hat Lehms hier wohl kaum weitere Anregungen von Neumeister empfangen, doch gibt die Tatsache, daß beide Sammlungen im selben Jahr im Druck erschienen, noch einige Rätsel auf. Möglich ist natürlich, daß der Neumeistersche Band schon vorlag, als Lehms am 28. November 1711 (Datum des Vorworts) das *Gottgefällige Kirchen-Opffer* abschloß. Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß Lehms, der schon in Leipzig rege Beziehungen zu Musikern und Literaten unterhielt und der im Spätsommer 1710 den Weißenfelsischen Hof besuchte, Neumeisters Kantatentext dort – vielleicht bei einer Aufführung – kennenlernte.¹⁴

Von Interesse sind nun noch die Beziehungen zwischen Lehms' Text und der Kantate zum gleichen Sonntag aus Neumeisters viertem Jahrgang:

Lehms / BWV 199
Und du, du böser Adamssamen,
Raubst meiner Seele alle Ruh

Neumeister IV
Ach! wie beißt mich mein Gewissen,
Und läßt dem Hertzen keine Ruh!

¹⁴ E. Noack berichtet, daß Lehms sich im September 1710 in Weißenfels aufhielt. A. a. O., S. 9.

Und schließest ihr den Himmel zu!	Sie [die Sünden] schließen mir den Himmel zu...
Weil ich . . .	Ich will an meine Brust
Mein Herz in Reu und Leid zer- schlage	Mit Reu und Schmetzen schlagen,
Und voller Wehmut sage:	Und dann im Glauben sagen:
Gott sei mir Sünder gnädig! (S. 120).	Erbarme dich, erbarme dich!

(N: 412-13).

Die Übereinstimmung in der Aussage sowie in der Wahl der Reimwörter läßt kaum eine andere Deutung zu als die, daß Neumeister, der zu dieser Zeit im schlesischen Sorau saß und mit dem Weißenfelsischen Hof enge Beziehungen unterhielt, den Lehmschen Textband zu Gesicht bekommen hat und nun wiederum – bewußt oder unbewußt – von diesem Kantatentext, dessen Eingangszeile ihm ja sofort ins Auge fallen mußte, beeinflußt wurde.

Bach hat in Weimar außer je zwei Texten von Lehms (BWV 54 und 199) und Neumeister (BWV 18 und 61) nur solche von Salomo Franck komponiert. In den früheren von diesen Kantaten, bei denen die Verfasserschaft Francks zwar nicht belegt ist, aber doch als sicher gelten kann, ist von einem Einfluß Neumeisters nichts zu spüren.¹⁵ Dieser tritt also erst in den Texten des *Evangelischen Andachts-Opfers* (1715) in Erscheinung, der Sammlung also, die sich bewußt an den Neumeisterschen Typus anlehnt. Allerdings hält Franck, im Gegensatz zu Neumeister, der sich besonders in seinem III. und IV. Jahrgang sehr experimentierfreudig zeigt, darin an einem einfachen Schema fest, das mit einer Arie einsetzt und mit einem Choral abschließt. Dem Choral, der meist nur mit ein bis zwei Zeilen angedeutet wird, kommt dabei nicht die gleiche Bedeutung zu wie schon bei Neumeister und später in zunehmendem Maße in Bachs Kantatenschaffen. In welchem Maße Franck mit den Neumeisterschen Texten vertraut war, soll hier an einigen Beispielen deutlich gemacht werden.

4. n. Epiph.

Neumeister IV	Franck
Unverzagt in Sturm und Regen!	Unverzagt bey Wind und Regen!
Gott ist da.	Gott ist hier.
Unverzagt bey Donnerschlägen!	Unverzagt in Donnerschlägen!
Gott ist da (N: 89).	Ist mein Heyland doch bey mir (E. A. S. 42). ¹⁶

5. n. Epiph.

Neumeister I	Franck
Sicherheit	Wachsamkeit!
Bringt uns um die Seeligkeit.	Ist mein Schild der Sicherheit!

¹⁵ Es handelt sich dabei um BWV 12, 172 und 182, „drei Francksche Kantaten des Übergangstypus“ (Dürr K, S. 27), sowie BWV 21.

¹⁶ Die nicht von Bach vertonten Texte Salomo Francks werden nach der Sammlung: *Evangelisches Andachts-Opfer . . . in geistlichen Cantaten welche auf die ordentliche Sonn- und Fest-Tage in der F.S. ges. Hof-Capelle zur Wilhelmsburg A. 1715. zu musiciren* (Weimar 1715) zitiert, und die Seitenzahlen werden jeweils nach dem Text vermerkt.

Gott heißt wachen, Gott heißt bethen. Wachtet / betet / Christi Glieder /
 Wenn man so das Seine thut, Schlaffet nicht in Sünden ein /
 So will er des Satans Wuth Satan geht noch hin und wieder
 Unter unsre Füße treten (N: 93). Wildes Unkraut auszustreu'n
 (E. A. S. 43).

Reminiscere

Neumeister III
 Ach! Jesu, ach!
 Ich bin von Seuffzen müde,
 Von Ruffen matt
 Und schwach.

Franck
 Ach! ich bin von Seuffzen müde!
 Ach! ich bin von Ruffen matt!

...
 Legt man den Jammer, den ich trage,
 Auf eine Wage,

So überwiegt er an der Schwere
 Den Sand am offenbahren Meere

(N: 156).

Meines Leydens Last und Schwere
 Über wiegt den Sand am Meere

(E. A. S. 57).

i. Pfingsttag

Neumeister I
 Mein Hertz, eröffne dich!

Du sollt vor Gott auf Erden

Ein Gnaden-Himmel werden
 (N: 271).

Ach Herr, was ist der Mensch, daß
 du so sein gedenckst?

Und solche Lieb und Gnade,
 Ja, ihm dich selber schenckst?
 Ach Herr!

Der Mensch der Wurm? das
 Menschen-Kind die Made?

Ich bin nicht werth, daß du mein
 Dach betrittst (N: 272).

Franck
 Mein Hertzens-Hauß bereite
 dich / ...
 Bist du gleich niedrig / arm /
 und klein;
 Sollst du doch Gottes Himmel seyn
 (E. A. S. 103).
 Ist dann nicht allzu schlecht
 O Menschen-Kind! des armen
 Hertzens-Hütte,

Daß sie die höchsten Gäste bitte?
 Was ist der Mensch! ein Sünden-
 Knecht,

Nur Staub und Koth, ein Wurm
 und eine Made;

Doch thut der große Gott an ihm
 so große Gnade! (E. A. S. 104).

Bei der Kantate auf den 9. Sonntag nach Trinitatis, „Tue Rechnung! Donnerwort“ BWV 168, wird gelegentlich im Zusammenhang mit der Arie „Kapital und Interessen“ darauf verwiesen, daß der Textdichter, Franck, eine Vorliebe für Bilder und Metaphern aus dem Bereich des Geld- und Kaufmannswesens zeige.¹⁷ Zwar mag dieser Hinweis im Blick auf Francks Position als Oberkonsistorial-Sekretär und Kurator der Münzsammlung Herzog Wilhelm Ernsts naheliegen, doch ist wohl auch hier wieder der Anstoß bei einem Text Neumeisters auf den gleichen Sonntag zu suchen:

¹⁷ So bei J. Day, *The Literary Background to Bach's Cantatas*, New York 1967, S. 38.

Neumeister IV

Denn Gott bezahlt mit vielem Segen,
 Und wills in seine Hände legen,
 Als ein gelehntes *Capital*;
 Und soll also die milde Hand,
 Die ihm dasselbe zugewandt,
 Von reichem *Interesse* leben (N: 391).

Daß Franck den Neumeisterschen Text kannte, erhellt sich aus weiteren Parallelen in den zwei Texten.

Neumeister I

Franck / BWV 168

Jedoch wer so damit nach Christi
 Worten, thut,

...
 Und theilt davon den Armen aus;
 Der machet sich ein sanftes
 Sterbe-Bette

Hände, streuet Gutes aus!
 Machet sanft mein Sterbebette,

Und bauet sich ein Haus
 Das in dem Himmel ewig stehet;
 Wenn Geld und Muth mit Welt
 und Guth vergehet (N: 383).

Bauet mir ein festes Haus,
 Das im Himmel ewig bleibet,
 Wenn der Erde Gut zerstäubet

(S. 117).

Auch James Days Bemerkung, die Eingangsarie „is clearly modelled on the first verse of Johann Rist's chorale „O Ewigkeit, du Donnerwort“,¹⁸ mag der Korrektur bedürfen, denn als Anregung für die Arie kommt doch wohl eher ein Text auf denselben Sonntag aus Johann Olearius' *Geistlicher Singekunst* (Leipzig 1671) in Frage:

Thu Rechnung! Gott will ernstlich Rechnung von dir haben
 Thu Rechnung, spricht der Herr, von allen deinen Gaben
 Thu Rechnung, fürchte Gott, du mußt sonst plötzlich fort.
 Thu Rechnung: denke stets an diese Donner-Wort.¹⁹

Noch drei weitere Beispiele sollen hier die Abhängigkeit der Texte Francks von dem Neumeisterschen Vorbild illustrieren:

10. n. Trin.

Neumeister II

Franck

Ach Jesus weint von unsert wegen!
 Kan denn ein solcher Thränen-
 Regen

Ach! kan dann Jesu Thränen-Regen
 Euch zu den Thränen nicht be-
 wegen?

Die Hertzen nicht von Sünden
 fegen? (N: 395).

Ach! Jesus weinet!
 Sein Hertz und Auge bricht
 (N: 396).

Ach Herzen brecht ihr nicht,
 Da Jesus Hertze bricht?

(E. A. S. 145)

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Zitiert nach: A. Fischer und W. Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, Gütersloh 1908 (Nachdruck Hildesheim 1964), Bd. IV, S. 337.

23. n. Trin.

Neumeister I

Franck / BWV 163

Nimm mich mir, und gib mich dir!
 Führe mich zu deiner Freude
 In den Himmel selig ein.
 Ach da sind wir alle beyde
 Ich gantz dein, und du gantz mein!
 Darum seufftzet die Begier:
 Nimm mich mir, und gib mich dir!
 (N: 539).

Nimm mich mir und gib mich dir
 Nimm mich mir und meinem Willen,
 Deinen Willen zu erfüllen;
 Gib dich mir mit deiner Güte
 Daß mein Hertz und mein Gemüte
 In dir bleibet für und für,
 Nimm mich mir und gib mich dir
 (S. 149).

Neumeister III

Ich wollte dir,

Gern, ach gern will ich mich geben
 Dir, O Gott! du höchstes Guth.
 Doch, du kennst mein Fleisch
 und Blut:

O Gott, das Herze gerne geben;
 Der Will ist zwar bei mir,
 Doch Fleisch und Blut will immer
 widerstreben (S. 149).

Das will immer widerstreben (N: 543).

Nicht immer finden sich so enge, wörtliche Übereinstimmungen wie in den oben angeführten Texten, von denen ja auch nicht alle in Bachs Kantatenwerk Eingang fanden. Bei einigen weiteren in Weimar komponierten Texten Francks mag der Einfluß Neumeisters wohl nur ein Anstoß gewesen sein, der verwandte Motive in der poetischen Bearbeitung des biblischen Textes auslöste, wie in der Kantate für den vierten Advent, „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“ BWV 132. Vorgebildet bei Neumeister sind die Themen: Gotteskindschaft (I), der Hinweis auf das Geist- und Wasserbad – bei Neumeister „Wort- und Wasserbad“ – (I), die Reue über den übertretenen Taufbund (III), die Gewißheit von Gottes Gnadenbund (I) sowie der Verweis auf die Kleider des Heils und der Gerechtigkeit (III).

Vom Thema her verwandt ist dem Evangelium vom 4. Advent (Johannes der Täufer) das des Trinitatisfestes (Jesu Gespräch mit Nikodemus), darum finden sich auch in den Texten zu diesem Sonntag wieder viele derselben Motive, sowohl bei Neumeister als auch in Francks Text für „O heilges Geist- und Wasserbad“ BWV 165.

Neumeister II

Franck / BWV 165

Gott zeichnet uns ins Buch
 Der Gnaden und des Lebens ein.
 . . .

O heilges Geist- und Wasserbad,
 Das Gottes Reich uns einverleibet
 Und uns ins Buch des Lebens
 schreibt!

Der Heil'ge Geist bringt dir das
 weisse Kleid
 Des Heyls und der Gerechtigkeit

Wie selig ist ein Christ!
 Er wird im Geist- und Wasserbade
 Ein Kind der Seligkeit und Gnade.
 Er ziehet Christum an
 Und seiner Unschuld weiße Seide

Gott Vater nimmet dich zum Kinde
 Und seinem Erben an. (N: 284, 286)

(S. 93).

Lehms, der in seiner Trinitatiskantate eigene Wege geht, lehnt sich jedoch in seinen Adventstexten eng an Neumeister an, wie die folgenden Beispiele zeigen: „So wird er uns ins Buch des Lebens schreiben“ (3. Advent, Ls.

S. 6),²⁰ „Deine Wunder-vollen Triebe . . . nehmen uns zu Kindern an.“ . . . „So kann ich doch so rein als Wolle werden“ (4. Advent, Ls. S. 7). Als letztes Beispiel für den Einfluß Neumeisters auf die Kantatentexte der Weimarer Periode sei hier noch Francks Text zum 16. Sonntag nach Trinitatis angeführt, der Bach zu einer Komposition von großer Innigkeit und Schönheit inspiriert hat. In dem Eingangssatz klingt deutlich ein Echo von der Schluß-arie aus Neumeisters Text zum 15. n. Trin. nach.

Neumeister I	Franck / BWV 161
Komm doch, komm doch, süsse Stunde!	Komm, du süße Todesstunde,
Da mein Geist Sich der Eitelkeit entreißt . . .	Da mein Geist Honig speist Aus des Löwen Munde (S. 132).
Mich verlangt von Hertzen-Grunde Komm doch, komm doch, süsse Stunde!	
(N: 450).	

In Neumeisters Texten zum 16. Trinitatissonntag finden sich noch weitere Parallelen zu Francks Dichtung, etwa das Bild von den Rosen und Dornen (IV), das zweimalige Textzitat aus Philipper 1,23: „Ich habe Lust abzuschneiden, und bey Christo zu sein“ (III und IV) sowie die Verwendung des Chorals „Herzlich tut mich verlangen“ (IV). Möglicherweise kommt hier dem Text von Lehms eine Mittlerrolle zu.

Lehms	Franck / BWV 161
Ihr süßen Todes-Stunden / Ach stellet euch doch ein; . . .	Mein Verlangen Ist, den Heiland zu umfängen Und bei Christo bald zu sein (S. 132).
Nach euch steht mein Verlangen Ach! Jesu könnt ich dich doch Itzo gleich umfängen! (Ls. S. 70).	

Der Francksche Text mag hier als ein Beispiel für die Nähe dieses Dichters zur galanten Schule dienen. Er bringt eine Fülle von Bildern, doch meidet er, abgesehen von der Anspielung auf Richter 14,8 (Honig, aus des Löwen Munde), alles Gesuchte. Die Bilder sind den mit Bibel und Kirchenlied vertrauten Zuhörern durchaus geläufig, und trotz einer gewissen Preziosität – etwa in der Vergleichskette des ersten Rezitativs: Lust / Last, Zucker / Gift, Freudenlicht / Komet (Unheilszeichen), Rose / Dornen – kann man dieser Dichtung poetische Qualitäten nicht absprechen.²¹ Sie sind in der Musikalität und Flüssigkeit des

²⁰ Zitiert nach: Georg Christian Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer In einem gantzen Jahr-Gange Andächtiger Betrachtungen über die gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Texte . . .* (Darmstadt 1711).

²¹ Über die poetische Qualität der Franckschen Texte herrscht weitgehend Übereinstimmung: „Franck gehört unbestreitbar zu den wirklichen Dichtern jener Zeit. An formaler Gewandtheit steht er Neumeister gleich, an Reinheit des Ausdrucks nur wenig nach. Dazu besitzt er, was jenem gewöhnlich fehlt: innigste Wärme der Empfindung . . .“ (Spitta I, S. 521). „Salomon Franck ist vielleicht das begabteste und originellste Dichtertalent, mit dem Bach zusammengearbeitet hat . . . [er] verfügt . . . über eine reiche Phantasie und über jene Empfindungstiefe, die Neumeister abgeht. Sie verleiht seinen Dichtungen vielfach schwärmerische, ja mystische Züge“ (Dürr K, S. 27).

Rhythmus zu finden sowie in gelungeneren poetischen Wendungen, wie etwa in den Versen:

Der blasse Tod ist meine Morgenröte,
Mit solcher geht mir auf die Sonne
Der Herrlichkeit und Himmelswonne (S. 132).

Zudem erhält diese Dichtung durch Variation und Wiederholung der Motive eine erstaunliche Einheitlichkeit und Geschlossenheit, die dann in der Bachschen Komposition noch verstärkt wird.

Zwischen den Weimarer Kantaten und den ersten Schöpfungen in Leipzig liegt eine Zeitspanne von acht Jahren. Bach findet sich hier in einer Position mit wesentlich veränderten Arbeitsbedingungen: Einerseits bietet die große Stadt mit ihrem reichen gottesdienstlichen Leben einen geschulten Chor und eine größere Zahl von Instrumentalisten, andererseits aber bringt das Kantorat neben dem Schuldienst die Verpflichtung zu regelmäßigen musikalischen Aufführungen an den beiden Hauptkirchen mit sich und bedingt Bachs Ein- und Unterordnung in eine hierarchische Struktur städtischer und kirchlicher Instanzen, die ihm noch manche Schwierigkeiten bereiten sollte.

Wenn bei den in Leipzig vertonten Texten von einem Einfluß Neumeisters nur noch wenig zu verspüren ist, so ist dafür neben den veränderten Arbeitsbedingungen wohl auch die Wende im geistigen Klima verantwortlich, die sich im Erstarken sowohl des Pietismus als auch der Aufklärung (Gottsched kam ein Jahr später als Bach nach Leipzig) manifestiert.²² Zudem waren Sammlungen von Kantatentexten nun in großer Anzahl vorhanden, so daß der Einfluß der ursprünglichen Leitbilder mehr und mehr verblaßte.

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der Zwang, regelmäßig eigene Kantaten aufzuführen, Bach nie dazu verleitet hat, jahrgangsweise aus den weitverbreiteten Textsammlungen zu komponieren, vielmehr scheint auch hier die Wahl des Textes eine von Bach durchaus ernstgenommene, persönliche Entscheidung gewesen zu sein. Wie zuvor, wählt er aus den ihm zur Verfügung stehenden und teilweise auch in seinem Besitz befindlichen Textbänden sehr sparsam und vorsichtig aus. Aus den schon in Weimar benutzten Sammlungen vertont Bach in Leipzig drei weitere Texte Neumeisters und sieben von Lehms. Nach Franckschen Texten werden keine neuen Werke geschaffen, doch werden einige der schon in Weimar entstandenen Kantaten in erweiterter und dem jeweilig benutzten Schema angepaßter Form in Leipzig zur Aufführung gebracht.

Der größeren Freiheit der Leipziger Kantaten von den vorhandenen literarischen Vorbildern entspricht auch ein größerer Reichtum in der formellen Gestaltung. Dies zeigt sich in den Doppelkantaten am Anfang der Leipziger Schaffensperiode sowie auch in der wichtigeren Rolle, die in zunehmendem Maße dem Choral in den Kantaten zukommt. Für die Form der zweiteiligen Kantaten liefert Neumeister, dessen längere Texte gewöhnlich auf übermäßig lange Rezitative zurückzuführen sind, keine Vorbilder. Allerdings finden sich

²² Siehe dazu auch den Beitrag von H.-J. Schulze, *Bemerkungen zur Leipziger Literaturszene. Bach und seine Stellung zur schönen Literatur*, in: Johann Sebastian Bach und die Aufklärung, Leipzig 1982 (Bach-Studien, 7.), S. 156-169.

solche Doppelkantaten in einer stark von Neumeister beeinflussten Textsammlung mit dem Titel: *Gott-geheiligt Singen und Spielen des Friedensteinschen Zions*, die Johann Oswald Knauer 1720 für den Gothaer Hof verfaßte.²³ Alle 72 Texte dieses Bandes sind zweigliedrig, wobei jeder dieser Teile mit einem Bibelvers beginnt und mit einem Choral endet. Während der Textdichter dabei wohl zwei die Predigt umrahmende Teile im Auge hatte – wie wir das auch für die langen Kantaten von Bachs erstem Leipziger Amtsjahr vermuten –, erscheinen sie im Werkverzeichnis des Hofkomponisten Gottfried Heinrich Stölzel als getrennte Kompositionen,²⁴ und es ist denkbar, daß der zweite Teil jeweils im Nachmittagsgottesdienst aufgeführt wurde.

Die Texte Knauers lehnen sich besonders am Anfang der Sammlung eng an Neumeister an, wofür hier nur ein Beispiel aus den Texten für den 2. Weihnachtstag angeführt werden soll:

Neumeister	Knauer / BWV 64
Welt, von dir begehrt ich nichts	Von der Welt verlang ich nichts
(N: 624).	(S. 34).

Bach hat in seinem ersten Leipziger Jahrgang drei Texte Knauers vertont (BWV 64, 69a und 77), wobei allerdings von den ursprünglichen zehn Sätzen jeweils nie mehr als sechs übernommen und diese meist verstellt und fast immer verändert wurden. Man könnte daraus schließen, daß Bach um diese Zeit schon nicht mehr an den langen, zweiteiligen Kantatenkompositionen interessiert war, doch ist nicht sicher, ob er die Knauerschen Texte in der ursprünglichen Form oder in einer schon gekürzten Fassung zu Gesicht bekam.

Die nach Texten Knauers komponierten Kantaten auf den 12. und 13. Trinitatissonntag ordnen sich dem Schema der sogenannten Bibelwortkantaten unter, das vom 8. n. Trin. an mit einigen Abweichungen für den Rest des 1. Leipziger Jahrgangs bestimmend ist. Einige dieser Texte atmen den Geist Neumeisters, und wir vernehmen darin die Stimme des eifernden Predigers, der die Lauen und die Heuchler verurteilt, die Schrecken eines jähen Endes und den Zorn des eifernden Richters vor Augen stellt und dabei auch vor theologischen Spitzfindigkeiten nicht haltmacht, wie etwa in BWV 67:

Mein Jesu, heißest du des Todes Gift

Und eine Pestilenz der Hölle (S. 75)

und BWV 136:

Die Himmel selber sind nicht rein (S. 113).

So mag die schon von Wustmann geäußerte und auch von Dürr wiederholte Vermutung, daß es sich bei dem Verfasser dieser Texte um einen Leipziger Prediger handeln könnte, ihre Berechtigung haben.²⁵ Zu den Motiven, die in den Texten dieser Zeit verhältnismäßig häufig erscheinen, wäre der Vergleich

²³ Siehe dazu H. K. Krausse, *Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1981, S. 7–22.

²⁴ Siehe F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976 (Beiträge zur Musikwissenschaftlichen Forschung in der Deutschen Demokratischen Republik. 8.), S. 36ff.

²⁵ Dürr K, S. 42–43.

von Sünde und Krankheit zu rechnen, wofür allerdings der Perikopentext für den 14. n. Trin. (Heilung der zehn Aussätzigen) den Anstoß geliefert haben mag. Das auch von Neumeister schon gebrauchte Bild vom Sündenaussatz (N: 445) wird übernommen (BWV 78, S. 128); die Welt wird ein „Hospital“ (BWV 25, S. 127) oder „Siech- und Sterbehaus“ (BWV 48, S. 139) genannt, und an anderer Stelle wird die Sünde als „ein Eiter in Gebeinen“ (BWV 179, S. 121) bezeichnet. Auffallend ist ebenfalls der wiederholte Hinweis auf Sodom, der sich zwischen dem 11. und 23. Trinitatissonntag des Jahres 1723 viermal findet, davon zweimal mit dem Bild der „Sodomsäpfel“ (BWV 179, S. 121, und BWV 95, S. 133). Bei der Unterschiedlichkeit dieser Texte des ersten Leipziger Jahrgangs ist aber wohl auch nicht auszuschließen, daß Bach für diese Kantatentexte mehr als einen Mitarbeiter hatte, und einige der Texte gehen in ihrer Bildhaftigkeit und poetischen Ausdruckskraft über Neumeister hinaus und erinnern eher an Franck oder Lehms. Eine Vertrautheit mit den Dichtungen Francks verrät jedenfalls eine dieser Bibelwortkantaten, die am Ende des 1. Leipziger Jahrgangs steht, nämlich die Kantate auf den Sonntag Exaudi „Sie werden euch in den Bann tun“ BWV 44.

Franck

Christen müssen auf der Erden
Christo gleich und ähnlich werden.

(E. A. S. 101)

Seht / in welchem Jammer-Stande
Christi wahre Jünger seyn?
Creutztes-Fessel / Trübsals-Bande
Marter / Bann / und schwehre Pein /
Warten auff sie alle Stunden /
Biß sie seelig überwunden

(E. A. S. 100-101).

BWV 44

Christen müssen auf der Erden

Christi wahre Jünger sein.

Auf sie warten alle Stunden,
Bis sie selig überwunden,
Marter, Bann und schwere Pein

(S. 86).

Eine Beeinflussung des Franckschen Textes durch Neumeister läßt sich hier nicht nachweisen, doch mag von Interesse sein, daß der letzten der Bibelwortkantaten dieses 1. Leipziger Jahrgangs, „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I“ BWV 59, ein Text Neumeisters zugrunde liegt.²⁶

Bachs besondere Liebe für den Choral tritt lange vor dem Choralkantatenjahrgang von 1724/25 in Erscheinung, und schon in den frühen Weimarer Kantaten wird oft ein zweiter Choral als instrumentales Zitat eingeführt. Bei den ersten Leipziger Kantaten bedingt die Zweiteiligkeit der Komposition (und Aufführung) von selbst einen zweiten Liedvers, und vom 15. Trinitatissonntag an nimmt der Choral einen noch prominenteren Platz ein, wobei Kantaten mit zwei oder mehr Choralsätzen für den Rest des ersten Jahrgangs die Regel bilden. Scheide beantwortet die Frage „Wie ist diese vermehrte Verwendung von Chorälen zu erklären?“ folgendermaßen: „Vermutlich,

²⁶ Die Entstehungszeit dieser Kantate, in der nur vier Sätze des Neumeisterschen Textes vertont sind, ist allerdings noch nicht ganz geklärt; sie ist wohl schon 1723 entstanden, paßte aber dann eher in das im Frühjahr 1724 vorherrschende Schema der Bibelwortkantaten.

weil Bach mit der Komposition von Choral-Chören schneller vorankam, als wenn er jede Woche einen großen, freien Chorsatz zu komponieren hatte. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß diese Veränderung in der Form der Texte auf Bachs Initiative hin erfolgte.²⁷ Dagegen ist jedoch einzuwenden, daß diese Choräle meist als zusätzliche Sätze in das vom 8. Trinitatissonntag an im ersten Jahrgang vorherrschende Schema eingebaut wurden. Die Choräle dienen somit der liturgischen Verankerung der Kantatenschöpfung; zugleich kommt ihnen, da ja die Zuhörer mit Text und Melodie vertraut sind, oft auch eine seelsorgerliche Funktion zu wie in „Christus, der ist mein Leben“ BWV 95. In dieser Kantate auf den 16. Sonntag nach Trinitatis sind Verse aus vier verschiedenen Sterbe- und Trostliedern, die teilweise durch direkte Einführung eng in den Text integriert sind, verwendet.

Es war wohl dieser kirchliche und seelsorgerliche Aspekt gewesen, der schon Neumeister veranlaßt hatte, seinen Kantaten des III. und IV. Jahrganges wieder Choralverse einzugliedern. Mit Ausnahme der von Bach geprägten Form der Choralkantate im engeren Sinne sind bei Neumeister schon alle Spielarten der Einarbeitung von Chorälen zu finden, darunter auch neben der Verwendung mehrerer Strophen desselben Liedes die Verwendung verschiedener Choralstrophen (je sechs in den Texten für Palmarum und Jubilate) sowie die tropierende Verquickung eines Choralverses mit Rezitativ oder Arie. Fast immer sind die Liedtexte inhaltlich eng mit dem Grundthema des Kantatentextes verknüpft; so ist auch Neumeisters Text zum 16. n. Trin. durch vier Liedstrophen bereichert, von denen zwei sich ebenfalls in BWV 95 finden.

Die wenigen Beispiele für ein Nachwirken des Neumeisterschen Werkes in den Leipziger Kantatentexten sind größtenteils schon bekannt, und es ist bemerkenswert, daß es sich bei den Verfassern dieser Texte um Dichter von überdurchschnittlicher Begabung handelt. Das läßt sich etwa an „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ BWV 56 illustrieren. Der Anstoß und zugleich das zentrale Thema dieser Dichtung ist die Eingangsarie aus Neumeisters Text für den 21. Sonntag nach Trin.:

Neumeister I

BWV 56

Ich will den Creutz-Weg gerne
gehen:

Ich will den Kreuzstab gerne tragen

Ich weiß, da führt mich Gottes Hand

Er kömmt von Gottes lieber Hand

(N: 514).

(S. 140).

Bei Neumeister wird das Kreuz zur Himmelsleiter, auf der der Gläubige „zu Gott hinauf“ steigt, doch „anders nicht, als durch den Glauben“ (N: 515), wie sich der dogmentreue Lutheraner hinzuzufügen beeilt. Die Änderung, die der Textdichter von BWV 56 hier vorgenommen hat, ist aber nicht nur sprachlich befriedigender, sondern auch poetisch bereichernd, denn mit dem „Kreuzstab“ wird ja das Motiv der Pilgerschaft akzentuiert. Allerdings hat unser Dichter mehr als nur die Eingangszeile von Neumeister übernommen: „Es kömmt von lieber Hand . . .“ heißt es vom Kreuz schon in N III (N: 520). Der „Kreuzstab“ wie die „Himmelsleiter“ führen den Christen „zu Gott“,

²⁷ Referiert von W. Blankenburg in dem von ihm herausgegebenen Band *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970 (vgl. Fußnote 3), S. 423.

und auch die fromme Ungeduld, an dieses Ziel zu gelangen, wie sie aus der Arie „Endlich, endlich wird mein Joch“ (S. 140) spricht, ist schon in der Neumeisterschen Vorlage vorgebildet:

Ach! mein Heyland, würd' ich doch
Morgen oder heute noch

In den Himmel auffgenommen! (N: 516).

Der Dichter von BWV 56 hat aber nun das Bild von der Pilgerreise noch ergänzt durch das Motiv vom Leben als einer Schifffahrt, das zwar mit dem Perikopentext für den 19. Trinitatissonntag wenig zu tun hat, aber wohl durch den Vers „Da trat er in das Schiff“ (Mt 9,1) ausgelöst wurde.²⁸ So entsteht eine Dichtung von erstaunlicher Schönheit und Geschlossenheit, der sich auch der Schlußchoral „Komm, o Tod, du Schlafes Bruder . . . Löse meines Schiffleins Ruder, bringe mich an sichern Port!“ (S. 141) harmonisch eingliedert. Die Kantate BWV 56 liefert schließlich an prominenter Stelle, nämlich in der Eingangsarie und als abschließendes Arioso vor dem Schlußchoral, ein Beispiel für den daktylischen Strophenschluß, der bei Bach erstmals in den im Jahre 1724 komponierten Texten auftritt:

Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,

Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab (S. 140f.).

Harald Streck erwähnt die Operndichtung als mögliches Vorbild für diese Neuerung im Strophenbau, verweist aber auch auf Neumeister und führt dabei den Text aus dessen Kantate für den 1. Sonntag nach Trinitatis an²⁹:

Neumeister I

Willkommen! will ich sagen,

So bald der Tod ans Bette tritt.

Er bringt den Himmels-Wagen

Zu meiner frohen Abfahrt mit.

Da werd ich der sterblichen Eitelkeit loß,

Und lege mich nieder in Abrahams Schooß (N: 294).

Die Anfangszeilen dieser Arie liefern ein weiteres Beispiel für den Nachklang Neumeisters in den Leipziger Texten. Sie finden sich wieder, in leicht abgewandelter Form, in einer Kantate, die drei Wochen vor BWV 56 in Leipzig zur Aufführung gekommen war: „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ BWV 27. Es können wohl kaum Zweifel daran bestehen, daß der Textdichter von BWV 27 mit dem Werk Neumeisters vertraut war, und auch diesem Text sind poetische Qualitäten nicht abzuspüren. Sein Reiz liegt in einer kindlichen Gläubigkeit und in der Schlichtheit der Aussage, die jedoch keineswegs

²⁸ Das Rezitativ: „Mein Wandel auf der Welt / ist einer Schifffahrt gleich“ (S. 140) enthält zahlreiche Bilder und Motive aus der damals beliebten Seefahrts-Allegorie, die sich in den Kantatendichtungen sonst vornehmlich in den Texten auf den 4. Epiphaniassonntag (Jesus stillt den Sturm) finden, beispielsweise in N I:

Muß auch mein Lebens-Schiff auf trüben Creutzes-Seen

Durch Klippen, Sturm und . . . Wellen gehn

Doch endlich kömmt der Tod

Der endet allen Sturm der Not

Und bringet mich zum Port . . . (N: 83).

²⁹ Streck (vgl. Fußnote 7), S. 196f.

ins Banale abgeleitet. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Wahl des Schlußchorals:

Welt, ade! ich bin dein müde,
Ich will nach dem Himmel zu (S. 135).

Schließlich sei noch auf ein weiteres Werk verwiesen, das zeitlich in unmittelbarer Nähe zu den eben besprochenen Kantaten steht. Es handelt sich um die Michaeliskantate „Es erhob sich ein Streit“ BWV 19. Die Kantate behandelt, wie fast alle Texte auf diesen Festtag, den Sieg Michaels über den Drachen (Offenbarung des Johannes 12,7-9) und stützt sich zugleich auf verschiedene andere Texte aus dem Alten Testament, in denen die Rolle der Engel als Hüter und Wächter behandelt wird. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß als Vorlage für BWV 19 eine strophische Dichtung Picanders aus den Jahren 1724/25 anzusehen ist, wobei aber bisher übersehen wurde, daß dieser Text wiederum auf Neumeisters Michaeliskantaten zurückgeht. Die ungewöhnliche, von Picander übernommene Wendung „Gott schickt uns Mahanaim zu“ (S. 166) geht ohne Zweifel auf Neumeister I zurück:

Gott ordnet mir die Mahanaim zu,
Die lagern sich mit Feuer-Ross- und Wagen
Um mich und um das Meine her,
Und schaffen mir vor allen Feinden Ruh (N: 774).

Neumeister nimmt hier auf eine Stelle aus Gen 32 (Jakobs Kampf mit dem Engel) Bezug, wo Mahanaim soviel wie „Heerlager“ oder auch „zwei Heere“ bedeutet, was die Wendung in Neumeister III erklären dürfte:

So laß auf beyden³⁰ Seiten
Die Mahanaim mich begleiten.
Wird mir von Feinden nachgestellt;
So laß die Feuer-Roß' und Wagen
Ihr Lager um mich schlagen (N: 781).

Von Neumeister stammt neben dem Bild von der Wagenburg aber auch die Frage, die Picander an den Anfang seiner Dichtung stellt und die dann leicht verändert in BWV 19 so erscheint:

Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?
Ein Wurm, ein armer Sünder (S. 166).

Bei Neumeister heißt es in I:

Was ist der Mensch? der Staub, der Wurm, der Sünder?
Daß ihm die Gottes-Kinder
Zur Leib-Wacht müssen dienstbar seyn? (N: 775).

Daß Picander die Neumeisterschen Texte kannte, steht außer Zweifel,³¹ sie

³⁰ Sperrung von mir.

³¹ Picander war aber nicht der einzige, der diese „ungewöhnliche Formulierung“ (Dürr K, S. 571) von Neumeister übernommen hatte, sie findet sich ebenfalls bei Lehms und Knauer (jedoch nicht bei Franck, wie ich irrtümlicherweise in meinem Aufsatz *Eine neue Quelle . . .*, BJ 1981, S. 10, erwähnt hatte). Daß Picander auch bei anderen Textdichtern Anleihen gemacht hat, dafür liefern wohl seine Entlehnungen aus Francks Dichtungen für das Libretto der Matthäus-Passion das beste Beispiel. Vgl. dazu die Ausführungen von H. Werthemann in ihrer Arbeit *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian*

haben übrigens Spuren in seiner schönen Michaeliskantate aus dem Jahre 1728/29 „Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten“ BWV 149 hinterlassen. Immerhin spricht einiges dafür, daß auch der Dichter von BWV 19 die Neumeisterschen Texte kannte, denn für die Wendung „Führet mich auf beiden Seiten“ (S. 166) in der zweiten Arie findet sich bei Picander keine Vorlage, ebensowenig wie für den Hinweis auf den Himmelswagen im letzten Rezitativ, dem sich dann der Choral „Laß dein Engel mit mir fahren / Auf Elias Wagen rot“ (S. 166) anschließt, der möglicherweise durch die Verse aus Neumeister III: „Im Tode führet mich ihr Wagen / Hinauf in Gottes Freuden-Reich“ (N: 782) angeregt wurde.

Da alle drei der hier besprochenen Kantaten innerhalb eines Monats – zwischen dem 29. September und dem 27. Oktober 1726 – zur Aufführung gelangten, ist es denkbar, daß die Texte aus der Feder eines Dichters stammen.³² Gemeinsam ist ihnen eine innere Geschlossenheit durch enge Bezugnahme auf das Thema des jeweiligen Sonn- oder Festtages, wozu auch die Wahl des Choralverses zu rechnen ist. Der Ton ist schlicht, vermeidet das Gesuchte, wird aber auch nicht predigerhaft und pedantisch. Gemeinsam ist den Texten schließlich noch, daß sie alle drei – wenn auch bescheidene – Anleihen bei Neumeister machen.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß textliche und motivische Anklänge an Neumeister in den Leipziger Kantaten verhältnismäßig selten sind. Da, wo Übereinstimmungen im Gebrauch von ungewöhnlichen poetischen Bildern und Vergleichen sowie von auffallenden sprachlichen Wendungen in Texten auf denselben Sonn- oder Feiertag auftreten, darf man wohl mit einiger Sicherheit auf eine Beeinflussung durch den Neumeisterschen Text schließen, doch einige von diesen mögen sehr wohl auch aus der geistlichen Lieddichtung sowie aus der Erbauungs- und Predigtliteratur übernommen worden sein.³³ Das gilt sicher für den Ausruf „Flügel her!“ als Ausdruck der Himmelssehnsucht in BWV 27 (S. 135), wie die folgenden zwei Beispiele deutlich machen. In einem Sterbelied der Ämilia Juliane, Gräfin von Schwarzburg-Rudolstadt, heißt es

Flügel her! nur Flügel her!
Jesu! ich will gerne scheiden.

Bachs Kantaten, Tübingen 1960 (Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik. 3.), S. 36f.

³² Die zeitliche Nachbarschaft von BWV 56 und BWV 27 hatte schon Dürr vermuten lassen: „Vielleicht ist der Librettist [von BWV 56] derselbe, der bereits 3 Wochen zuvor in BWV 27 Neumeistersche Verse desselben Jahrgangs nachgedichtet hatte“ (Dürr K, S. 477f.).

³³ „Der Grund für die weitgehende inhaltliche Übereinstimmung der Kantatentexte zu Bachs Zeit liegt zu einem Gutteil in der Übereinstimmung der biblischen Erklärungsbücher untereinander und deren weiter Verbreitung – von Luthers Hauspostille bis zu den neuesten – auch unter den gebildeten Nichttheologen der Zeit. Wir müssen annehmen, daß ein solider Fundus an theologischer Literatur zum Rüstzeug eines jeden Kantatendichters gehörte, und es wird oftmals schwer zu ermitteln sein, ob gleiches Gedankengut in verschiedenen Texten auf denselben Dichter oder nur auf die Benutzung desselben Bibelkommentars schließen läßt.“ A. Dürr, *Bachs Kantatentexte. Probleme und Aufgaben der Forschung*, in: *Bach-Studien* 5., hrsg. von R. Eller und H.-J. Schulze, Leipzig 1975, S. 53.

Ach! wer doch schon bey dir wär . . .³⁴
 und in einem Text Salomo Francks „Auf das Fest der Reinigung Mariä“:
 Flügel her! Daß ich mich schwinde
 Zu der höchsten Herlichkeit . . .³⁵

Ein ähnlicher Ausruf, nämlich die Wendung „Ach! wer doch schon im Himmel wär!“ (BWV 27, S. 135, und BWV 146, S. 80), kommt wiederholt bei Neumeister vor, darunter gleich siebenmal in einer Kantate auf den 6. Sonntag nach Epiphantias, einen Sonntag, für den keine von Bach komponierten Werke bezeugt sind.

Wie schon erwähnt wurde, haben einige der Dichter der Leipziger Kantatentexte hauptsächlich den Eifer um den rechten Glauben gemein, wobei dann vielfach der Hang zur Polemik und Lehre die poetische Inspiration ersetzen mußte, wie in „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ BWV 179:

Die meisten Christen in der Welt
 sind laulichte Laodicäer
 Und aufgeblasne Pharisäer (S. 121).

Die abschätzigste Verwendung des Wortes „Pietisten“, wie sie sich bei Neumeister mehrfach findet, ist allerdings in den von Bach vertonten Texten vermieden, und es ist interessant, wie Lehms den Begriff positiv umdeutet. Wenn Neumeister in den Kantatentexten zum 8. n. Trin. vor falschen Lehrern warnt:

So laßt uns . . . / Im Glauben heilig leben
 Als rechte fromme Christen,
 Und nicht als Pietisten (IV; N: 379)

.

Sie schwatzen viel von Pietät;
 Und sind doch Pietisten,
 Wo Schein und Seyn nicht beyeinander steht (II; N: 373),

so macht Lehms in seinem Text auf den gleichen Sonntag daraus:

Nur diese Christen
 Sind rechte Pietisten
 Das ist des Höchsten liebe Kinder
 Die ganz allein in ihre Kammer gehn
 . . . (Ls. S. 60).

Der Hinweis auf „Joabs Kuß“ als Warnung vor falschen Freunden – „Joabs Kuß ist die alttestamentliche Parallele zum Judaskuß“ –³⁶ findet sich in Neumeisters Text zum 23. Trinitatissonntag (II; N: 540) sowie in „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ BWV 52, einer Kantate zum gleichen Sonntag aus dem Jahr 1726:

Wenn Joab küßt,
 So muß ein frommer Abner sterben (S. 150).

Für die auf Jeremia (8,22 und 46,11) zurückgehende Wendung von der Salbe

³⁴ Fischer-Tümpel (vgl. Fußnote 19), V, S. 569.

³⁵ *Geist- und Weltliche Poesien* (Jena 1711), S. 121. Vgl. dazu auch Werthemann, S. 160.

³⁶ Werthemann, S. 60.

aus Gilead, zum Beispiel in „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“
BWV 25:

Ach, wo hol ich Armer Rat?
Meinen Aussatz, meine Beulen
Kann kein Kraut noch Pflaster heilen
Als die Salb aus Gilead (S. 127)

könnte einer der folgenden Texte Neumeisters der Anstoß gewesen sein:

3. n. Trin. (Dialog)

J. Ich bin dein Artzt, der alle Schmetzen stillt.

S. Ich bin voll Sünden-Wunden,

Und hab in Gilead

Und Basan nichts gefunden

Das mir ein Pflaster könnte sein (I; N: 316).

11. n. Trin.

Verzweifelt ist mein Schade:

Doch heilsam deine Gnade,

Die mir ein Balsam ist,

Der noch unendlich besser,

Als der, den Gilead

Vor krancke Glieder hat (II; N: 409).

Auch Franck hat für dieses Thema bei Neumeister Anleihen gemacht:

19. n. Trin.

Neumeister

Ein Artzt ist uns gegeben,

Der selber ist das Leben

....

Kein Kraut und Pflaster heilet nicht,

Wo er nicht das Gedeyen

Mit seinem Worte drüber spricht

(II; N: 495).

Franck

Der Artzt, der selbst das Leben

....

Wenn weder Kraut noch Pflaster

heilen

Kann Christi Wort doch Hilf

erteilen (E. A. S. 171).

Mariane von Ziegler hat in ihrer ersten von Bach vertonten Kantate, BWV 103
„Ihr werdet weinen und heulen“, das Bild vom Arzt ähnlich gebraucht:

Kein Artzt ist außer dir zu finden,

Ich suche durch ganz Gilead;

Wer heilt die Wunden meiner Sünden,

Weil man hier keinen Balsam hat? (S. 79).

Schließlich sei hier noch darauf hingewiesen, daß das Motiv der Genügsamkeit
und Zufriedenheit, wie es in dem auf Henrici zurückgehenden Text zu „Ich
bin vergnügt mit meinem Glücke“ BWV 84 oder in Hunolds weltlicher Kan-
tate „Ich bin in mir vergnügt“ BWV 204 auftritt, nicht nur charakteristisch
für die „galante“ Lebensauffassung des jungen Neumeister ist, sondern auch
in den *Fünffachen Kirchenandachten* wiederholt erscheint, wie die folgenden
Beispiele zeigen sollen:

1. n. Trin.

Ich bin vergnügt im Unvergnügen (I; N: 292)

Jacobi

Ich bin vergnügt mit meinem Stande,
 In welchen mich mein Gott gesetzt (III; N: 762)
 Simon und Juda

Ich bin vergnügt in allem Leiden (I; N: 786).

Für mehr als zwei Drittel der Leipziger Texte fehlt immer noch eine sichere Information über ihre Herkunft. Es ist anzunehmen, daß viele der Texte niemals als Teil einer größeren Sammlung im Druck erschienen waren, sondern direkt für die Komposition und Aufführung an einem bestimmten Sonn- oder Festtag geschrieben wurden. Das trifft sicher für die zahlreichen Parodien der Leipziger Produktion zu, mag aber vielfach auch da der Fall gewesen sein, wo Bach neue und eigene Wege beschritt und daher möglicherweise Format, Umfang und Charakter dieser Texte selbst bestimmte, also bei den Doppelkantaten der ersten Leipziger Schaffenswochen, den Choralkantaten und vielleicht auch bei den Kantaten, die er im Jahre 1726 nach dem Vorbild der von seinem Vetter Johann Ludwig Bach in Meiningen aufgeführten Werke komponierte. Bei solchen nach einem bestimmten Modell geformten Einzeltexten verliert, ebenso wie bei den Parodien, die Frage nach dem Textautor etwas an Bedeutung, und durch unfundierte Zuweisungen ist in diesen Fällen nicht viel gewonnen. Die richtungweisende und editorisch eingreifende Mitbeteiligung Bachs an der Gestaltung der Texte spricht aber andererseits noch keineswegs dafür, daß Bach selbst Texte verfaßt hätte.

Hatte sich Bach schon bei der verhältnismäßig bescheidenen Produktion der Weimarer Zeit eine gewisse Freiheit in der Auswahl der zu komponierenden Texte bewahrt, so trifft dies in verstärktem Maße für die Leipziger Jahre zu, wo ihm zweifellos Textsammlungen in großer Auswahl zur Verfügung standen. Dabei war die Suche nach geeigneten Texten nun durch die Verpflichtung, wöchentlich eine neue Kantate aufzuführen, sicher ein viel akuterer Problem, und erst von Ende 1726 an entzieht sich Bach dieser Verpflichtung in zunehmendem Maße.³⁷ Wenn Bach immer wieder auch über einen gewissen Zeitraum hinweg mit Textdichtern zusammenarbeitet, so behält er doch gerade darin seine Freiheit.

Von Interesse ist das Zusammenwirken mit Christiane Mariane von Ziegler, wobei jedoch unklar ist, ob Bach den Choralkantatenjahrgang einfach abbrach, weil er von der Möglichkeit der Zusammenarbeit mit dieser vielseitig begabten Frau fasziniert war, oder ob er darin eine willkommene Lösung sah, die sich zu einem Zeitpunkt anbot, als er aus was immer für Gründen nicht mehr an jener Kantatenform interessiert war. Wir dürfen wohl vermuten, daß Frau von Ziegler erst durch das Wirken Bachs in Leipzig zu der Dichtung geistlicher Kantaten angeregt wurde, und von einem Einfluß Neumeisters ist bei ihr nichts mehr zu spüren. Sie steht dem Denken der Aufklärung und den Dichtungen eines Gottsched oder Gellert näher als dem Geist der orthodoxen Lutherischen Theologie. Ihren geistlichen Kantatentexten, die Dürr als

³⁷ „Frühestens Ende 1726, spätestens 1728/29 stellt Bach das regelmäßige Kantatenschaffen ein.“ R. Eller, *Gedanken über Bachs Leipziger Schaffensjahre*, in: *Bach-Studien* 5., S. 7.

„gewandt und lebendig“³⁸ bezeichnet, ist eine gewisse Frische und Unmittelbarkeit eigen, und wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln, daß sie einer echten religiösen Empfindung entsprang. Es ist dabei sicher von Bedeutung, daß diese 1725 entstandenen geistlichen Texte merklich über dem Niveau ihrer weltlichen Kantaten und Gelegenheitsdichtungen stehen,³⁹ die im gleichen Band wie die geistlichen Texte, also im ersten Teil des *Versuchs in Gebundener Schreib-Art*, 1728 in Leipzig veröffentlicht wurden. Doch war die zweimal verwitwete junge Frau von Ziegler wohl eher ein Weltkind, und sie verwahrt sich gegen den erwarteten Vorwurf der Scheinheiligkeit, „welche mich“, wie sie schreibt, „bey meinem aufgeweckten Temperament und muntheren Gemüthsbeschaffenheit gar lächerlich kleiden dürfte“⁴⁰.

Die enge Zusammenarbeit mit Frau von Ziegler liefert das einzige Beispiel in Bachs Schaffen, wo er nachweisbar über einen Zeitraum von etwa fünf Wochen Texte desselben Autors komponierte. Der Verzicht auf die gewohnte Freiheit in der Textauswahl mag ein Grund dafür sein, daß ausgerechnet hier so viele Änderungen vorgenommen wurden, wobei diese durchaus nicht immer Verbesserungen bedeuten. Zwar wäre es für Bachs Schaffensweise ungewöhnlich gewesen, wenn er sich auf längere Zeit an eine einzige Textquelle gebunden hätte, dennoch spricht das abrupte Abbrechen dieser Zusammenarbeit wohl für eine Trübung des Verhältnisses, was dann auch erklärt, warum Bach von weiteren Texten der Dichterin, die angeblich „auf Anraten eines Staats-Ministers“ geschrieben wurden, der „nichts mehr, bey Durchlesung der Musicalischen Kirchentexte gewünscht hätte, als daß die übrigen, so daran noch fehlten, mit der Zeit möchten nachgehohlet werden“,⁴¹ keinen einzigen verwendet hat, und umgekehrt, warum Mariane von Ziegler bei der Veröffentlichung ihrer Texte in keiner Weise darauf hinweist, daß einige derselben bereits komponiert und aufgeführt wurden.

Die Tatsache, daß Bach sich nur ungern über längere Zeit an einen Dichter binden wollte, mag auch die schon erwähnte Uneinheitlichkeit in den Bibelwortkantaten des ersten und dritten Leipziger Jahrgangs erklären und zeigt sich wieder in der Zusammenarbeit mit dem vielseitigen, nicht unproblematischen, aber auch nicht unbegabten Henrici. Daß ausgerechnet hier Bach seine Arbeitsweise geändert haben sollte und jahrgangswise Picander-Texte komponiert hätte, ist höchst unwahrscheinlich,⁴² zumal Bach um diese Zeit

³⁸ Dürr K, S. 49.

³⁹ Philipp Spitta kommentiert dazu: „In der Literatur des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts macht man oft die Beobachtung, wie gering begabten Poeten plötzlich die Flügel wachsen, wenn sie sich geistlichen Dingen zuwenden“ (*Mariane von Ziegler und Job. Sebastian Bach*, in: Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Berlin 1892, S. 106).

⁴⁰ Christiane Mariane von Ziegler, *In Gebundener Schreib-Art Anderer und letzter Theil*, Leipzig 1729, S.)(4r.

⁴¹ M. von Ziegler, *Versuche II*, S.)(3r.

⁴² W. Blankenburg referiert in seinem Beitrag *Die Bachforschung seit etwa 1965* über die Diskussion um den „Picander-Jahrgang“ und kommt zu dem Schluß: „Eines jedoch ist völlig unwahrscheinlich, nämlich daß von Bach der ganze Jahrgang vertont wurde . . . Neben allen äußeren Gründen spricht noch ein entscheidender innerer Grund dagegen: In zunehmendem Maße stellt sich uns Bach als ein Komponist dar, der nicht allzu lange

ohnehin nicht mehr der Forderung nach regelmäßiger, also wöchentlicher Kantatenproduktion (und -aufführung) nachkam. Was Bach an den Texten Picanders angezogen hat, mag wohl die Schlichtheit der Aussage gewesen sein, verbunden mit geschliffener und prägnanter Formulierung, also gerade das, was man bei Neumeister gewöhnlich vermißt. Daß sich zwischen den gedruckten Texten Picanders und den Kantatenfassungen keine Diskrepanzen finden, wie das bei den Texten der Frau von Ziegler der Fall war, heißt sicher nicht, daß Bach hier auf editorische Eingriffe verzichtete, sondern wohl eher, daß Picander, der „Parodie-Dichter par excellence“,⁴³ der sich ohne Zweifel durch die Zusammenarbeit mit dem „unvergleichlichen Herrn Capell-Meister Bach“⁴⁴ geehrt fühlte, auf dessen Wünsche und Vorschläge einging. Die Texte Picanders folgen dem Typus von Neumeisters drittem und viertem Jahrgang, indem sie regelmäßig Bibeltexte und Choralverse enthalten. Sie sind diesen Texten auch insofern ähnlich, als der jüngere Dichter, mehr noch als Neumeister, weithin auf poetischen Bildschmuck, auf die umschreibende, uneigentliche Rede verzichtet. Wie bei Neumeister nähert sich die Aussage somit dem Alltäglichen, doch während dieser seine Dichtungen gewöhnlich durch übermäßige Ausdeutung, Belehrung und Polemik befrachtet, liegt der Reiz der Picanderschen Texte oft gerade in ihrer Knappheit, in der sparsamen Verwendung der Aussage- und Stilmittel. Als Beispiel dafür mag die Arie aus „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem“ BWV 159 dienen:

Es ist vollbracht,
 Das Leid ist alle,
 Wir sind von unserm Sündenfalle
 In Gott gerecht gemacht.
 Nun will ich eilen
 Und meinem Jesu Dank erteilen,
 Welt, gute Nacht!
 Es ist vollbracht! (S. 66)

sowie die Arie aus „Man singet mit Freuden vom Sieg“ BWV 149:

Gottes Engel weichen nie,
 Sie sind bei mir allerenden.
 Wenn ich schlafe, wachen sie,
 Wenn ich gehe,
 Wenn ich stehe,
 Tragen sie mich auf den Händen (S. 167).

Doch wird man vielleicht nicht fehlgehen, wenn man selbst hier ein Echo Neumeisters zu vernehmen glaubt; in dessen Kantate auf Mariä Reinigung heißt es:

bei einer gleichen musikalischen Aufgabe verweilte, sondern sich immer neuen stellte. Sollte er sich um 1728/29 für ein volles Jahr auf einen Kantatentypus, der womöglich seinen Vorstellungen gar nicht besonders entsprochen hat, festgelegt haben, was er vorher und nachher nie getan hat? Das erscheint ausgeschlossen“ (*Acta Musicologica* 50, 1978, S. 109).

⁴³ Dürr K, S. 57.

⁴⁴ Zitiert nach Dürr K, S. 57.

Es ist vollbracht!
 Was mich hier matt und müde,
 Von Seuffzen hat gemacht,
 Ist alles aus (IV; N: 659)
 und in der Michaeliskantate:
 Wo ich gehe,
 Wo ich stehe,
 Gehn und stehen sie auch hier (I; N: 774).

Es ließen sich wohl weitere Beispiele anführen, doch dies würde nichts Wesentliches zu den hier gewonnenen Einsichten hinzufügen, daß die Nachwirkung Neumeisters, die in Bachs Weimarer Schaffensperiode am stärksten in Erscheinung tritt, zwar in den Texten des ersten Leipziger Jahrgangs, besonders in den sogenannten Bibelwortkantaten noch deutlich zu erkennen ist, in den späteren Werken aber nur noch sporadisch zutage tritt. Dabei lassen die Texte Picanders eine gewisse Nähe zu Neumeister erkennen, die denen der Frau von Ziegler gänzlich abgeht. Daß Bach selber so selten zu den Texten Neumeisters gegriffen hat, mag letztlich befremdlich bleiben, obwohl man vermuten darf, daß ihn deren Länge und der Kanzelton abgeschreckt haben, und es ist sicher kein Zufall, daß die fünf von Bach komponierten Texte zu den kürzesten aus Neumeisters Sammlung gehören.

Damit ist der verhältnismäßig eng gefaßte Raum unserer Untersuchung abgeschritten. Die hier vorgetragenen Überlegungen stützen sich zwar auf ein gründliches Lesen der Texte, doch können sie keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erheben, weshalb hier auch auf eine systematische Aufschlüsselung und Auswertung der aufgezeigten Übereinstimmungen verzichtet wurde. Das Dunkel um die Verfasserschaft der Leipziger Kantatentexte konnte mit diesen Ausführungen zwar nicht erhellt werden, doch ist zu hoffen, daß der hier eingeschlagene Weg diesem Ziel näher führen könnte. Dazu wäre allerdings eine systematische Untersuchung der in den Texten auftretenden sprachlichen Bilder und Wendungen vonnöten, die ohne Zweifel leichter auszuführen wäre, wenn die von Bach vertonten Texte in einer Konkordanz erschlossen wären. Die Herstellung eines solchen für die Textforschung unerläßlichen Hilfsmittels sollte in unserem datenverarbeitenden und -speichernden Zeitalter kein unüberwindbares Hindernis darstellen und ist wohl als eines der vordringlichsten Desiderata für die Erforschung der Bachschen Kantatentexte anzusehen.⁴⁵

⁴⁵ Ein entsprechender Versuch liegt bereits vor: Die an der University of Princeton/NJ unter der Leitung von Arthur Mendel (1905–1979) erarbeitete *Princeton Bach Concordance* (Ms.).

Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit*

Von Ulrich Siegele (Tübingen)

III. AMTSZEIT (Fortsetzung)

Die Kapellmeisterpartei als Patron

Wie Bachs „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“ vom 23. August 1730 belegt, sah er in Leipzig seinen Endzweck einer regulierten Kirchenmusik nicht verwirklicht.¹ Was hat ihn dann bewogen, die Köthener Stelle, wo der Souverän seine Zielvorstellung nicht oder nicht mehr teilte, mit der Leipziger Stelle, wo die strukturellen Voraussetzungen für ihre Verwirklichung nicht gegeben waren, zu vertauschen? War es nur der finanzielle Aufstieg, die Aussicht auf ein nominal höheres Gehalt, die sich dann real – zumindest in seinem Bewußtsein – als trügerisch erwies? Oder glaubte er, sich auf die Kapellmeisterpartei, als deren Kandidat er gewählt werden sollte, dann auch während seiner Amtszeit stützen zu können? Und hat die Kapellmeisterpartei ihn tatsächlich gestützt, hat sie ihrem Kandidaten, nachdem sie seine Wahl erreicht hatte, fortan in der Ausübung seines Amtes die Stange gehalten?

Ich kann hier aufgrund der mir zur Verfügung stehenden Quellen und im vorliegenden Zusammenhang nur die Rahmenbedingungen skizzieren und einzelne Hinweise darauf geben, wie diese Rahmenbedingungen konkret auf Bachs Dienstverhältnis eingewirkt haben. Die erste Rahmenbedingung ist das Leipziger Regierungssystem. Die drei Bürgermeister regierten reihum jeweils ein Jahr. Das Regierungsjahr ging von September des einen bis August des nächsten Kalenderjahrs; die Amtsübergabe fand am letzten Montag im August statt. Man könnte dieses Regierungssystem charakterisieren als eine Allparteienkoalition dreier Parteien, in der in jährlichem Wechsel einer der Parteivorsitzenden den Regierungschef stellte. Der Machtausgleich war in diesem Regierungssystem dadurch gesichert, daß der jeweilige Regierungschef während seines Jahrs zwar die Möglichkeit hatte, die Realisierung der Vorstellungen seiner Partei mit Nachdruck voranzutreiben, die Realisierung der Vorstellungen der beiden anderen Parteien zurückzudrängen, zugleich aber damit rechnen mußte, daß in den beiden folgenden Jahren nacheinander die Realisierung der Vorstellungen der beiden anderen Parteien in den Vordergrund treten, die Realisierung der Vorstellungen seiner eigenen Partei insgesamt zurücktreten würde.

Angesichts der Wiederbesetzung des Kantorats an der Thomasschule nach Johann Kuhnaus Tod schlossen zwei dieser drei Parteien des Leipziger Rats eine Koalition, so daß in den Verhandlungen und während der folgenden Amtszeit nur zwei Parteien in Erscheinung treten: Die Kapellmeisterpartei

* Schluß des gleichnamigen Beitrages aus Jg. 1983 (S. 7–50) und 1984 (S. 7–43).

¹ Dok I/22; vgl. *Fs. Georg von Dadelsen*, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 316ff.

ist repräsentiert von Gottfried Lange, nach seinem Tod im November 1748 von Gottfried Wilhelm Küstner, die Kantorenpartei zunächst von Abraham Christoph Platz und Adrian Steger; nach dem Tod von Platz im September 1728 tritt an seine Stelle Jakob Born, nach dem Tod von Steger im September 1741 an seine Stelle Christian Ludwig Stieglitz. Dienstälteste Bürgermeister während Bachs Amtszeit waren bis 1728 Platz, von 1728 bis 1748 Lange, seit 1748 Born. Es ist anzunehmen, daß die Voraussetzungen für Bachs Wirken günstiger waren, wenn der Repräsentant der Kapellmeisterpartei, weniger günstig, wenn ein Repräsentant der Kantorenpartei regierte. Allerdings ist der reguläre Dreijahreszyklus in der Praxis immer wieder durchbrochen worden. Die beigefügte Tabelle nennt bei jedem der dreißig Regierungsjahre von September 1720 bis August 1750 den Namen des Bürgermeisters, der tatsächlich regierte.²

1720/21	Platz			
1721/22			Steger	
1722/23	Lange			
1723/24			Steger	
1724/25	Lange			
1725/26			Steger	
1726/27	Lange			
1727/28			Steger	
1728/29	Lange			
1729/30				Born
1730/31			Steger	
1731/32	Lange			
1732/33			Steger	
1733/34				Born
1734/35	Lange			
1735/36			Steger	
1736/37				Born
1737/38	Lange			
1738/39			Steger	
1739/40				Born
1740/41	Lange			
1741/42			Steger	Stieglitz
1742/43			Born	
1743/44	Lange			
1744/45				Stieglitz
1745/46			Born	
1746/47			Born	
1747/48				Stieglitz
1748/49			Born	
1749/50				Küstner

Als Basis für spätere Hinweise ergänze ich die Sukzessionen auf den Stellen der drei Bürgermeister vom Ende des 17. bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts (die Zahlen, die

² Nach Dok IV/228–233 Kommentar. Im Amtsjahr 1741/42 starb Steger am 13. September, wurde sein Nachfolger Stieglitz am 26. Dezember verpflichtet (O. Günzel, *Die Leipziger Ratswahlen von 1630 bis 1830*, Phil. Dissertation, Leipzig 1923, masch.-schr., S. 168f.).

den Namen in Klammern beigefügt sind, nennen das Sterbedatum)³: Paul Wagner (11. 4. 1697), Johann Friedrich Falckner (18. 1. 1703), Johann Alexander Christ (30. 8. 1707), George Winckler (4. 8. 1712), Quintus Septimius Florens Rivinus (22. 3. 1713), Quirin Hartmann Schacher (23. 1. 1719), Gottfried Lange (8. 11. 1748), Gottfried Wilhelm Küstner (2. 12. 1762); Adrian Steger (19. 8. 1700), Franz Konrad Romanus (am 29. 8. 1701 Bürgermeister, ohne vorher dem Rat angehört zu haben; am 16. 1. 1705 inhaftiert bis zu seinem Tod am 17. 5. 1746), Abraham Christoph Platz (15. 9. 1728), Jakob Born (3. 12. 1758); Jakob Born (6. 4. 1709), Gottfried Gräve (war schon als Nachfolger von Christ in Aussicht genommen, hatte damals aber abgelehnt; 30. 10. 1719), Adrian Steger (13. 9. 1741), Christian Ludwig Stieglitz (28. 7. 1758), Karl Friedrich Trier (resignierte 1761; 1. 2. 1763).

Die andere Rahmenbedingung war die Struktur der Leipziger Kirchenmusik.⁴ Ihre Voraussetzungen hatten sich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts grundlegend geändert durch die Einrichtung neuer Gottesdienste: 1699 wurde die seit der Reformationszeit unbenutzte Franziskaner- oder Barfüßerkirche als Neue Kirche dem Gottesdienst zurückgegeben, 1710 in der Pauliner-, der Universitätskirche ein neuer, sonntäglicher Gottesdienst eingerichtet (der 1711 in der Peterskirche wiederaufgenommene Gottesdienst kann im vorliegenden Zusammenhang außer Betracht bleiben). Mit der Einrichtung neuer Gottesdienste stellte sich die Frage ihrer musikalischen Ausstattung. Bisher gab es nur eine musikalische Autorität in der Stadt, den Kantor an der Thomasschule. Sollte nun die musikalische Versorgung nicht nur der Gottesdienste der beiden Hauptkirchen, sondern auch der neuen Gottesdienste in seiner Hand vereinigt, sein Aufgabenbereich also erweitert werden, oder sollten das traditionelle Amt auf die traditionellen Gottesdienste der beiden Hauptkirchen beschränkt bleiben und für die neuen Gottesdienste neue Ämter geschaffen werden? Mit der Einrichtung der neuen Gottesdienste war die Möglichkeit neuer kirchenmusikalischer Zentren gegeben, war die Frage gestellt, ob diese Möglichkeit neuer kirchenmusikalischer Zentren auch Wirklichkeit werden oder aber die Verwirklichung dieser Möglichkeit gerade verhindert werden, die Leipziger Kirchenmusik also zentralisiert bleiben sollte. Diese Frage stellte sich verschieden hinsichtlich der Neuen Kirche und der Paulinerkirche. Denn die Neue Kirche unterstand der Stadt; die Regelung des Verhältnisses zwischen dem Kantor an der Thomasschule und der Neuen Kirche war also ein innerstädtisches Problem. Die Paulinerkirche dagegen unterstand der Universität; die Regelung des Verhältnisses zwischen dem Kantor an der Thomasschule und der Paulinerkirche war also ein Problem des Verhältnisses von Stadt und Universität.

Die Lösung, die für das innerstädtische Problem gewählt wurde, war zuvor an das tatsächliche Vorhandensein einer personellen und sachlichen Alternative geknüpft. Als Johann Kuhnau 1701 zum Kantor an der Thomasschule

³ Ich stütze mich dafür auf die Angaben dieser Publikationen: G. C. Winzer und J. F. Vollbert, *Summarische Nachricht von dem Raths-Collegio in ... Leipzig*, Leipzig 1783; (J. H. Zedler), *Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig und Halle 1732–1750, *Nöthige Supplemente*, Leipzig 1751–1754 (künftig: Zedler); O. Günzel, a. a. O.; Dok II Personenverzeichnis; für Romanus außerdem E. Landsberg in *Allgemeine Deutsche Biographie* 29, 1889, S. 100–102.

⁴ Dazu Fs. Dadelsen, S. 339ff.; dort auch die Nachweise.

gewählt wurde, war offenbar keine Alternative der Person in Sicht, in der sich eine Alternative der Sache hätte konkretisieren können. Das änderte sich schlagartig mit dem Auftreten Telemanns: Seine musikalische Persönlichkeit konkretisierte eine Alternative der Sache und fand sofort einflußreiche Gönner und Förderer. Telemann neben Kuhnau, die konkrete Möglichkeit einer Alternative, machte eine Parteiung innerhalb des Leipziger Rats manifest. Das war keine Frage der musikalischen Qualifikation, sondern der Art der Musik, keine Frage des Niveaus, sondern des Stils: die eine Partei hielt an der Tradition fest, die andere favorisierte die aktuelle Alternative. Telemann wurde beauftragt, alle vierzehn Tage eine Kantate für die Thomaskirche zu komponieren (und wohl auch selbst aufzuführen)⁵: Er wird immer dann dort tätig geworden sein, wenn Kuhnau infolge der Alternation der Hauptmusik zwischen den beiden Hauptkirchen in St. Nikolai beschäftigt war. So trat neben die Alternation der Tradition zwischen den beiden Hauptkirchen die Alternation der Tradition und der Aktualität in der Thomaskirche.

Solange keine Alternative in Sicht war, war es selbstverständlich, daß der oberste Musiker der Stadt auch die Direktion über die Musik der Neuen Kirche erhalten sollte.⁶ Als die Alternative greifbar war, wurde dort die Befugnis des Vertreters der Tradition auf die traditionellen Gattungen, auf Choral und Motette, beschränkt, die Gattung dagegen, in der sich die aktuelle Musik entfaltete, die Kantate also, dem Vertreter der Aktualität übertragen. Mit der Stelle eines Organisten und Musikdirektors der Neuen Kirche wurde die institutionelle Voraussetzung einer aktuellen Kirchenmusik geschaffen. Indem Telemann 1704 mit diesem Amt betraut wurde, war die Entscheidung gefallen, daß die Stadt Leipzig nicht mehr ein einziges kirchenmusikalisches Zentrum, sondern zwei kirchenmusikalische Zentren haben würde, ein traditionelles und ein aktuelles. Jedes dieser beiden Zentren hatte seinen Rückhalt in einer Gruppierung, einer musikalischen Partei des Rats.

Mit der Einrichtung eines zweiten Zentrums hatten auch diejenigen, die musizieren wollten, also vor allem die Studenten, die Möglichkeit der Wahl: Das Reservoir der Musizierwilligen und -fähigen kam nicht mehr allein dem Kantor an der Thomasschule – bis dahin der einzige offizielle musikalische Repräsentant der Stadt – zugute, sondern verteilte sich nun nach Geschmack auf die Hauptkirchen und die Neue Kirche. Kuhnau bewegte Klagen über diese neue Situation der Konkurrenz sind bekannt.⁷ Diese Konkurrenz der kirchenmusikalischen Zentren gründete in der Konkurrenz der musikalischen Parteien des Leipziger Rats. Solange die beiden Stellen des Kantors an der Thomasschule und des Organisten und Musikdirektors an der Neuen Kirche konkurrierend besetzt waren, also jede der beiden Parteien eines der kirchenmusikalischen Zentren und den jeweiligen Stelleninhaber als Exponenten ihrer musikalischen Vorstellungen betrachten konnte, war ein Arrangement zwischen diesen Zentren und den jeweiligen Stelleninhabern ausgeschlossen.

⁵ J. Mattheson, *Grundlage einer Ebrnen-Pforte*, Hamburg 1740, S. 359.

⁶ H.-J. Schulze in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig 1975*, Leipzig 1977, S. 72 (künftig: Schulze in Ber. Lpz. 1975).

⁷ Spitta II, S. 854f., 858f., 866–868.

Diese Situation blieb bis zum Ende von Kuhnaus Amtszeit bestehen, änderte sich jedoch dadurch, daß die Partei, die die Kirchenmusik der Neuen Kirche favorisierte, seinen Nachfolger zu bestimmen vermochte und so den aktuellen Stil der Kirchenmusik, der bisher auf die Neue Kirche beschränkt war, auf die Hauptkirchen übertrug, also für die Stadt allgemein verbindlich machte. Waren der Organist und Musikdirektor an der Neuen Kirche und der Kantor an der Thomasschule Exponenten ein und derselben Partei, mußte sich das Verhältnis der Konkurrenz in ein Verhältnis des einvernehmlichen Nebeneinanders verwandeln. Welche Regelung dieses Verhältnisses für den Fall, daß Telemann das Amt antreten würde, in Aussicht genommen war, ist unbekannt. Die Regelung dagegen, die für Bach getroffen wurde, ist bekannt; sie wird noch im einzelnen diskutiert und in den vorliegenden Zusammenhang gestellt werden. Gerade die Tatsache aber, daß für Bach, der nie zuvor in Leipzig gelebt und gewirkt hatte, eine einvernehmliche Regelung des Verhältnisses gefunden wurde, belegt, daß auch für Telemann, dessen Ansehen in Leipzig sich ja zu einem guten Teil auf sein früheres Wirken an der Neuen Kirche gründete, eine solche Regelung ins Auge gefaßt gewesen sein muß.

Nach Telemanns Absage äußert Johann Franz Born einen Plan, der sogar noch einen Schritt weiter geht. Bei der Wahl Kuhnaus hatte man daran gedacht, dem Kantor an der Thomasschule die Direktion der Musik auch der Neuen Kirche zu übertragen; später hatte das erste Auftreten Telemanns und die konkrete Möglichkeit einer Alternative zu einer Trennung der beiden Funktionen geführt. Jetzt möchte Born die umgekehrte Lösung betreiben und Georg Balthasar Schott, dem Musikdirektor der Neuen Kirche, durch die Wahl zum Kantor an der Thomasschule die Direktion der Musik auch der Hauptkirchen übertragen.⁸ Doch stand dieser Plan auf der Prioritätenliste der Kapellmeisterpartei stets an letzter Stelle.

Die Regelung des Verhältnisses des Kantors an der Thomasschule zur Paulinerkirche folgte von vornherein anderen Kriterien. Kuhnau hatte dort, schon ehe der neue, sonntägliche Gottesdienst am 31. August 1710 eröffnet wurde, hergebrachte Funktionen wahrgenommen. Mit der Eröffnung des neuen Gottesdiensts fielen neue Funktionen an, und es war eine Entscheidung darüber zu treffen, wem sie übertragen werden sollten. Offensichtlich war die Universität geneigt, für den Organistendienst zwar einen eigenen Organisten anzustellen, die Figuralmusik dagegen Kuhnau zu überlassen. Das Abgrenzungsbedürfnis der Stadt gegenüber der Universität versagte Kuhnau jedoch die Übernahme neuer Funktionen, ja schränkte sogar die Wahrnehmung der hergebrachten Funktionen ein. In das dadurch entstandene Vakuum drangen Fasch und sein Collegium musicum vor mit dem Ziel, ein drittes kirchenmusikalisches Zentrum zu etablieren. Doch scheint alsbald ein Arrangement getroffen worden zu sein, das wohl durch den Weggang von Fasch begünstigt wurde, vor allem aber auf dem Entgegenkommen der beiden beteiligten Institutionen, der Universität und der Stadt, beruht haben muß. Der Grund für das Entgegenkommen lag in Kuhnaus Person: Er war akademischer Bürger (und stand als ehemaliger Advokat im Rang über dem Studenten Fasch).

⁸ C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, 2. Aufl. Berlin 1881, Bd. IV, S. 106.

Der akademische Bürger war der Universität genehm und genoß ihren Schutz; das wiederum nötigte auch die Stadt zu einer gewissen Rücksichtnahme. Kuhnau hatte zwar aufgrund der Parteiung innerhalb des Leipziger Rats kein Arrangement mit der Neuen Kirche erreichen können, dagegen aufgrund seiner Eigenschaft als akademischer Bürger ein Arrangement mit der Paulinerkirche.⁹

Als nach Kuhnau's Tod Telemann von der Stadt zum Kantor an der Thomasschule gewählt worden war, richtete er alsbald ein Gesuch an die Universität.¹⁰ Das Gesuch wurde am 18. August 1722 – Telemann hatte Leipzig schon wieder verlassen – im Konzil der Decemviren behandelt: „George Philipp Telemann, der neue Stadt-Cantor, hätte beydes, münd- als schriftlich Ansuchen gethan, daß ihme auch das *Directorium Chori Musici* bey *Templo Paulino* anvertrauet werden möchte.“ Der Beschluß lautete: „Telemannen, dieweil an ihm, als einem excellenten *Musico* nichts auszusetzen, soll, auf sein beschehenes Ansuchen das *Directorium Musices*, ihm auch, besonders zu dem ende, damit es nicht das Ansehen gewinne, als ob *Academia* eben allemahl den Stadt-*Cantorem* anzunehmen schuldig sey, eine Instruction ertheilet, jedoch darinnen, wie und durch wen er die Academische Music zu bestellen hätte, ihme nichts vorgeschrieben, sondern solches seinem Gutbefinden überlassen werden.“ Für die Ausübung des übertragenen Amtes bekam Telemann eine Blankovollmacht. Der Vorbehalt, den die Universität machte, bezog sich nicht auf ihn, sondern auf die Stadt: Telemann war als Person, war wegen seiner musikalischen Qualifikation mit dem Amt eines Musikdirektors der Universität betraut worden, nicht wegen seiner Funktion, also nicht als der von der Stadt gewählte Kantor. Die Universität wollte sich nicht durch die Wahl der Stadt gebunden, sondern ihre Freiheit in der Besetzung des von ihr zu vergebenden Amtes gewahrt sehen. Diesmal war es also die Universität, die ihr Abgrenzungsbedürfnis gegenüber der Stadt artikulierte, es allerdings angesichts der Person Telemanns zurückstellte. Telemann seinerseits hatte den Revers gegenüber der Stadt noch nicht unterschrieben, war deshalb durch Ziffer 14 noch nicht gebunden, daß er „bey der *Universität* kein *officium*, ohne E. E. Hochweisen Rath's *Consens* annehmen solle und wolle“.¹¹ Doch wären in diesem Punkt Schwierigkeiten vermutlich nur von der Kantorenpartei zu erwarten gewesen. Denn die Kapellmeisterpartei war gewiß von vornherein bereit, die Einwilligung zur Annahme des Musikdirektorats zu erteilen. Sie hatte das Ziel, dem Arrangement mit der

⁹ Vgl. B. Engelke in SIMG 10, 1908–1909, S. 267–271 (das Schriftstück S. 267f. auch bei Spitta II, S. 860f.), und Schering L II, S. 324–327, vor allem aber Kuhnau's Memorial in ZfMw 4, 1921–1922, S. 612–614. In diesem Memorial berichtet Kuhnau, daß in einer bestimmten Situation zur Musik in der Paulinerkirche „die vornehmsten von der *Music* aus der Neuen Kirche . . . aus freyen Stücken gekommen, und mir geholffen“. In der Praxis war also selbst zu Kuhnau's Zeiten die Kluft zwischen Kantor an der Thomasschule, jedenfalls wenn er die Musik in der Paulinerkirche leitete, und Musikern der Neuen Kirche nicht unüberwindlich. Andererseits wurde von Kuhnau 1722 eine „herleihung der Schüler in die Neue Kirche zur *Passions-Music*“ erwartet; hier hat er „Schwierigkeit gemachet“ (ZfMw 4, 1921–1922, S. 614).

¹⁰ B. F. Richter in BJ 1925, S. 2.

¹¹ Dok I/92.

Neuen Kirche, das zu stiften in ihrer Macht lag, das Arrangement mit der Universität, das durch Telemanns Person erreichbar war, zuzugesellen und so die ganze musikalische Leitungsbefugnis, die in Leipzig ausgeübt werden konnte, in einer Hand zu vereinigen. Sie hatte das organisatorische Ziel der Zentralisierung des Leipziger Musiklebens in der überragenden Persönlichkeit eines städtischen und nach Möglichkeit zugleich akademischen Musikdirektors. Sie hatte das sachliche Ziel, dieses organisatorisch zentralisierte Leipziger Musikleben zu einem Zentrum musikalischer Aktualität zu machen. Und zwar nicht allein im Bereich der Kirchenmusik. Denn daß Telemann die Leitung des von ihm gegründeten Collegium musicum über kurz oder lang wieder übernehmen sollte, ist kaum zweifelhaft. Vielleicht hatte die Kapellmeisterpartei sogar den Plan oder wenigstens die Hoffnung, er würde die Leipziger Oper reaktivieren.

Im November 1722 sagte Telemann ab, nicht nur der Stadt, sondern auch der Universität. Auch ihr Amt war wieder frei. Am 3. April 1723 wählte die Universität Johann Gottlieb Görner auf sein Gesuch zum Musikdirektor der Universität.¹² Als die Universität diese Wahl vornahm, war Graupners Absage vom 22. März, die in Kametzky's Schreiben vom 23. März eingeschlossen war, in Leipzig bekannt. Nach der Absage Graupners standen für das Kantorat an der Thomasschule noch drei Kandidaten zur Verfügung. Vermutlich lag, aufgrund der Proben, auch die Reihenfolge dieser drei Kandidaten fest. Unter dieser Voraussetzung war zu dem Zeitpunkt, als die Universität ihren Musikdirektor wählte, abzusehen, daß die Stadt Bach zum Kantor an der Thomasschule wählen würde. Aber selbst wenn über die Reihenfolge der drei verbliebenen Kandidaten zu diesem Zeitpunkt noch nicht endgültig entschieden gewesen sein sollte, war doch, nach dem ganzen Verlauf des Verfahrens, klar, daß Schott auf dem letzten Platz verbleiben, die Wahl also zwischen den beiden Organisten Kauffmann und Bach getroffen werden würde. So oder so wollte also die Universität der Wahl der Stadt, die dann der Enge Rat am 9. April traf und die Drei Räte am 22. April bestätigten, zuvorkommen. Eine solche vorgreifende Wahl hatte sie weder im Falle Telemanns noch im Falle Graupners vorgenommen. Graupners Wahl zum Kantor an der Thomasschule wurde nie von den Drei Räten bestätigt. Deshalb hatte Graupner nie die Voraussetzung, ein Gesuch an die Universität um Übertragung ihres Musikdirektorats zu richten. Aber daß Graupner vom Engen Rat gewählt würde, war vor der Sitzung vom 15. Januar abzusehen. Doch veranlaßte das die Universität nicht zu einer vorgreifenden Wahl. Jetzt aber, angesichts von Bach (und eventuell Kauffmann), schuf die Universität eine vollendete Tatsache. Ein Kandidat aus der Gruppe der Operisten war ihr recht; einen Kandidaten aus der Gruppe der Organisten schloß sie aus. Denn die Operisten waren Akademiker, die Organisten Nichtakademiker.

Die Universität wollte als Musikdirektor einen der Ihren. Einer der Ihren aber war weder Bach noch Kauffmann. Die Nichtakademiker waren recht, wenn man einen Sachverständigen brauchte, der im Handwerk des Orgelbaus beschlagen war: Für die Prüfung der Orgel der Paulinerkirche hatte man 1717

¹² B. F. Richter in BJ 1925, S. 3.

auch Kauffmann erwogen, schließlich Bach gebeten.¹³ Einen Nichtakademiker aber zum Musikdirektor der Universität zu wählen, das war unmöglich. Um gleich gar nicht in die Verlegenheit zu kommen, sich mit dem Gesuch eines Nichtakademikers befassen zu müssen, traf die Universität ihre Entscheidung, ehe die Stadt ihre Entscheidung getroffen hatte. So konnte sie Bach, der ohnedies nicht mehr wegen der Stelle, nur noch wegen des Salariums vorstellig werden konnte, hernach außer mit dem allgemeinen Vorbehalt, daß sie nicht verpflichtet sei, stets den von der Stadt gewählten Kantor anzunehmen, überdies mit der speziellen Begründung abweisen: „weiln er sich zu späth gemeldet“.¹⁴ Diese spezielle Begründung freilich war der reine Hohn. Denn Bach konnte sich erst melden, als er von der Stadt rechtskräftig gewählt war: Die Universität, die keinen Nichtakademiker wollte, hatte eine Situation geschaffen, in der Bach von vornherein nur noch zu spät kommen konnte.

Die Wahl Görners zum Musikdirektor der Universität lag nahe. Er hatte seit 1712 die Thomasschule besucht und war 1716 im Alter von 19 Jahren an der Universität immatrikuliert worden. Im selben Jahr wurde er Organist an der Paulinerkirche, 1721 Organist an der Nikolaikirche. Schon vor seiner Wahl hatte er in der Vakanz das Amt unentgeltlich verwaltet, schon bisher der Universität mit seinen musikalischen Gaben gedient, sie sich verpflichtet. Er erfüllte die beiden Bedingungen eines ausgewiesenen Musikers und eines akademischen Bürgers; auf diese Verbindung hebt später die Universität selbst ab, wenn sie von ihm als einem „in Musica et compositione wohl exercirten Academico“ spricht.¹⁵ Doch sah sich die Universität bei ihrer Wahl noch an eine dritte Bedingung gebunden: Der ausgewiesene Musiker und akademische Bürger mußte andere regelmäßige Einkünfte haben; denn die Stelle war schlecht dotiert. Auch diese Bedingung war bei dem Organisten der Nikolaikirche (seit 1729 dann der Thomaskirche) erfüllt.¹⁶ Folgerichtig übernahm Görner nach seiner Wahl zum Musikdirektor der Universität 1723 auch die Leitung des Collegium musicum, das auf Fasch zurückging.

Es ist hier entbehrlich, den langwierigen und verwickelten Streit zwischen Bach und der Universität im einzelnen darzustellen. Am Ende waren der Inhaber des Kantorats an der Thomasschule und seine Schüler wie in der Neuen so auch in der Paulinerkirche, was die Mehrstimmigkeit betraf, nur noch für den ältesten Traditionsbestand der „gemeinen *Musik*“, für Motetten, zuständig, deren Direktion in eigener Person unter der Würde eines Kapellmeisters war und deshalb stellvertretend den Präfekten überlassen blieb; die aktuelle „*Musica formalis*“, die „*Concert Musique*“ lag hier wie dort in anderen Händen.¹⁷ Bach hat den Vergleichsvorschlag der Universität, mit dem ihm der Rektor Ludovici, bis vor kurzem Konrektor der Thomasschule, die Hälfte des Sala-

¹³ Dok II/88. Am 4. März 1717 hatte außer Kauffmann auch Kuhnau, wohl ebenfalls zuerst als Organist, am 22. Oktober Elias Lindner, Domorganist in Freiberg, zur Diskussion gestanden.

¹⁴ Dok II/159.

¹⁵ Dok I/12 (S. 44, Z. 19).

¹⁶ Die Verbindung des Organistenamts der Nikolaikirche und des Musikdirektorats der Universität hatte einen Vorgang (Schering L II, S. 319).

¹⁷ Zu den Termini s. Dok I/12, Z. 113f., und Dok I/34, Z. 23.

riums anbot,¹⁸ abgelehnt und statt dessen die Regierung angerufen, also den Weg der Verwaltungsgerichtsbarkeit beschritten. Natürlich hatte die Universität die besseren Möglichkeiten, ihre Position zu vertreten. So bekam Bach, indem er alles wollte, schließlich gar nichts.

In diesem Zusammenhang ist freilich eine chronologische Klarstellung nötig. Im Verlauf der Auseinandersetzung mit der Universität bezieht sich Bach am 31. Dezember 1725 auf eine Unterredung mit dem damaligen Rektor Junius, die zwei Jahre zurückliege.¹⁹ An Bachs Angaben ist etwas falsch. Denn Junius war Rektor im Sommersemester 1722. Da kaum anzunehmen ist, daß Bach sich in der Person getäuscht hat, muß er sich entweder in der Zeit oder in der Funktion des Mannes getäuscht haben. Entweder also hat die Unterredung nicht zwei, sondern drei Jahre vorher stattgefunden, oder Junius war zur Zeit der Unterredung nicht Rektor. Nun kann aber die Unterredung während des Rektorats von Junius gar nicht stattgefunden haben. Denn einmal angenommen, Bach hätte sich schon vor seiner Wahl durch die Stadt bei der Universität melden können und tatsächlich gemeldet, dann war die Voraussetzung einer solchen Unterredung ja zumindest die Kandidatur um das von der Stadt zu vergebende Amt. Hätte also die Unterredung zwischen Kuhnaus Tod und Telemanns Nominierung stattgefunden, müßte Bach damals schon als Kandidat in Aussicht genommen gewesen sein, folglich auf der Kandidatenliste der ersten Sitzung erscheinen. Das ist aber nicht der Fall. In der ersten Sitzung wurde Telemann *primo et unico loco* nominiert; einen Monat später war er von der Stadt und bald auch von der Universität gewählt. Über vergebene Ämter aber konnte nicht anderweitig disponiert werden. Weder ein Vertreter der Stadt noch ein Vertreter der Universität konnte, solange Telemann als einziger Kandidat nominiert und dann gewählt war, mit einem anderen Kandidaten, also auch nicht mit Bach, verhandeln. Als später die Entscheidung in Hamburg fiel und Telemanns Absage in Leipzig eintraf, als in der Folge auch Bach zur Bewerbung aufgefordert wurde und sich bewarb, hatte Junius das Rektorat schon seinem Nachfolger übergeben. Überhaupt aber konnte Bach, ehe er in das Kantorat der Stadt gewählt war, gar kein Gesuch auf Wahl in das Musikdirektorat der Universität stellen. Einem solchen Gesuch war die Universität aber gerade durch die Wahl Görners zuvorgekommen. Bach hat sich also in der Amtsbezeichnung und Funktion des Mannes, mit dem er sich unterhielt, getäuscht. Die Zeitangabe dagegen ist

¹⁸ Dok II/189, auch Dok I/10, Z. 17f., und Dok I/12, Z. 163ff.

¹⁹ Dok I/12, Z. 154ff. – Bach entgegnet in diesem Schriftstück (Z. 90ff.) auf den Vorwurf, daß er „denen *Quartal-Orationibus* zum öfftern in eigener Person nicht beygewohnt“: „Also wird meine Abwesenheit doch mehr alß ein- oder zweymahl nicht geschehen seyn, und dieses zwar *ob impedimenta legitima*, da ich nothwendig zu verreisen, insonderheit das anderemahl in Dreßden zu verrichten gehabt.“ Die Quartalsorationen fanden am Donnerstag im Quatember statt (Dok I/12, S. 43, Z. 30f.: „weil diese mitten in der Woche, und zwar des Donnerstags, gehalten werden“, und Dok II/196: „*In angaria*“ = im Quatember). Ein solcher Donnerstag war der 20. September 1725. An diesem ebenso wie am vorhergehenden Tag konzertierte Bach „auff dem neuen Orgel-Werck in der St. Sophien-Kirche“ in Dresden (Dok II/193) anlässlich eines Besuchs, der auch der Überreichung seiner Eingabe vom 14. September 1725 (Dok I/10) galt.

korrekt. Der Zusammenhang von Bachs Bericht zeigt, daß die Unterredung mit Junius stattfand, weil bereits ein Konflikt vorlag. Bach hatte ein Gesuch, „daß ihm das *Salarium* vom alten Gottesdienst in der *Pauliner* Kirche ... gelassen werden möchte“, an die Universität gerichtet.²⁰ Dieses Gesuch wurde in der Sitzung des Konzils der Decemviren vom 28. September 1723 behandelt und abgelehnt. Diese Ablehnung von Bachs Gesuch schuf den Konflikt, dessentwegen Bach Gelegenheit nahm, mit Junius zu reden. Bach war gerade an Junius verwiesen worden, weil Junius, der Mathematiker, jahrelang die Rechnungen der Universität führte und deshalb in diesem Fall zuständig war. Auch die Decemviren wenden sich an ihn, als Bach die Sache (vielleicht nicht ohne Absicht im Rektorat seines früheren Kollegen Ludovici) wieder aufgreift.²¹ Die Unterredung zwischen Bach und Junius, in deren Verlauf Junius Bach „aus einem geschriebenen Rechnungs-Buche, welches vermuthlich ein *Liber Rationum Rectoralium* gewesen, *remonstration* thun wolte“, fand also im letzten Quartal des Jahres 1723 statt. Sie steht in keinem Zusammenhang mit den Verhandlungen über die Wiederbesetzung des Kantorats an der Thomasschule nach Johann Kuhnaus Tod, die zu diesem Zeitpunkt längst abgeschlossen waren.

Es ist der Kapellmeisterpartei also nicht gelungen, durch eine Personalunion von städtischem und akademischem Musikdirektor die Universität in das Musikleben der Stadt zu integrieren. Die Wahl eines Kandidaten aus der Gruppe der Organisten, die Nichtakademiker waren, auf die Stelle des Kantors an der Thomasschule verhinderte, daß der städtische Musikdirektor auch die Leitung der Universitätsmusik in seiner Hand vereinigen konnte. Insofern ist die Verwirklichung des kulturpolitischen Ziels einer vollen Zentralisierung des Leipziger Musiklebens an der Unmöglichkeit gescheitert, einen Operisten, der Akademiker gewesen wäre, zu gewinnen. Trotzdem äußert sich Gottfried Lange, nachdem die Wahl Bachs in den Drei Räten bestätigt worden war, zuversichtlich: „Es wäre nöthig auf einen berühmten Mann bedacht zu seyn, damit die Herren *Studiosi animiret* werden möchten.“²² Zwar hatte die Kapellmeisterpartei nicht einen Berühmten, nicht einen Operisten, vollends nicht den Berühmtesten der Berühmten, nicht Telemann gewinnen können. Aber die musikalische Qualifikation, die fachliche Kompetenz Bachs war, zumal gegenüber dem von der Universität als Musikdirektor installierten Görner, so überragend, daß sie gerade die musikalisch fähigen Studenten anziehen und zu einer Mitwirkung unter seiner Leitung veranlassen würde. Das ist dann auch tatsächlich der Fall gewesen.

Das Verhältnis Bachs zur Neuen Kirche ist, vermutlich sogleich im Zusammenhang mit seinem Dienstantritt oder bald danach, vorläufig geregelt worden. Georg Balthasar Schott ebenso wie dessen Nachfolger Carl Gotthelf Gerlach

²⁰ Dok II/159.

²¹ Dok II/187. (Vgl. Dok I/109 Kommentar.) – Bach datiert übrigens auch das Rektorat von Ludovici falsch, wenn er das Sommersemester 1725 nennt (Dok I/12, Z. 163f.); tatsächlich verwaltete Ludovici das Rektorat im Wintersemester 1724/25. Die Sache wird gegen Ende des Wintersemesters, im März und April verhandelt (Dok II/187 und 189).

²² Dok II/129.

vertraten Bach bei Abwesenheit in der Leitung der Kantate der ersten Kantorei. Der Organist und Musikdirektor der Neuen Kirche hatte also die Funktion eines zweiten, stellvertretenden Musikdirektors der Hauptkirchen bekommen.²³ Die endgültige Regelung erfolgte, als ein Wechsel im Amt des Organisten und Musikdirektors der Neuen Kirche dafür Raum schuf. Ende März 1729 verließ Schott die Stelle an der Neuen Kirche, um die Stelle des Stadtkantors in Gotha anzutreten. Für die Regelung war der Umstand günstig, daß Gottfried Lange im Amtsjahr 1728/29 regierte und zudem im September 1728 ältester Bürgermeister geworden war. Als erstes verabschiedete Lange Schott, der die Stelle an der Neuen Kirche, wohl während Langes erstem Amtsjahr, im August 1720 erhalten und angetreten hatte, mit einer Ergötzlichkeit von 24 Spezialtalern;²⁴ das waren 32 Reichstaler Courant, angesichts der 50 Reichstaler Courant Jahresgehalt, die Schott bekommen hatte, ein ansehnlicher Betrag. Bach übernahm die Leitung des Collegium musicum, die seit Telemanns Zeit mit der Stelle an der Neuen Kirche verbunden gewesen war.²⁵ Natürlich war das Collegium musicum kein städtisches Institut. Aber die Übernahme der Leitung des seit fast 25 Jahren der Neuen Kirche verbundenen Collegium musicum durch den Inhaber des Kantorats an der Thomasschule war ein tiefer Eingriff in die Struktur des Leipziger Musiklebens. Ich halte es für ausgeschlossen, daß dieser Eingriff auf rein privater Basis, durch eine Vereinbarung zwischen Schott und Bach oder Bach und Gerlach vorgenommen werden konnte, daß nicht wenigstens das Einverständnis der Kapellmeisterpartei erforderlich war. Für weit wahrscheinlicher allerdings halte ich, daß die Kapellmeisterpartei, daß insbesondere Lange diese Umstrukturierung selbst betrieben hat. Denn die neue Struktur liegt ganz auf der Linie der Zielvorstellung der Kapellmeisterpartei, die den Inhaber des Kantorats an der Thomasschule zum städtischen Musikdirektor, zur zentralen Figur nicht nur der Kirchenmusik, sondern auch des Konzertwesens machen wollte. Vielleicht ist schon bei Bachs Amtsantritt vereinbart worden, diese Regelung zu treffen, sobald ein Wechsel auf der Stelle des Organisten und Musikdirektors der Neuen Kirche und damit in der Leitung des Collegium musicum dazu die Möglichkeit bieten würde. Man könnte aus den Worten, womit Bach die Ankündigung der Übernahme des Collegium musicum einleitet, die Erleichterung hören, daß die Zeit des Wartens vorüber ist: „Das neueste ist, daß der liebe Gott auch nunmehr“ – daß er endlich – „vor den ehrlichen H. Schotten gesorget, u. Ihme das Gothaische *Cantorat* bescheret hat.“²⁶ Schotts Nachfolger

²³ Dok II/383 (S. 275, Z. 10ff.). – Es ist charakteristisch, daß Ernesti der Vertretung durch einen zweiten Musikdirektor, also einer Vertretung außerhalb der Schule, die Vertretung durch den ersten Präfekten, also eine Vertretung innerhalb der Schule, vorgezogen hätte.

²⁴ D. Härtwig in MGG 12, 1965, Sp. 54, und W. Emery in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, 16, S. 736; s. auch Dok I/20 Kommentar.

²⁵ W. Neumann, BJ 1960, S. 5–27.

²⁶ Dok I/20. – Bach entschuldigt sich in dem Brief vom 20. März, dem Sonntag Oculi 1729, daß er „wegen 3 wöchentlicher Abwesenheit“ nicht früher habe antworten können. Drei Wochen vorher ist der 27. Februar, der Sonntag Estomihi 1729. Nimmt man an, Bach habe sogleich nach seiner Rückkehr geantwortet, dann hätte er Leipzig alsbald nach der letzten kirchlichen Verrichtung, die er vor Beginn des *Tempus clausum* vorzunehmen

Gerlach, nun auf das Amt des Organisten und Musikdirektors der Neuen Kirche beschränkt, wird aufgrund der Empfehlung Bachs gewählt.²⁷ Auch darin ist eine Anerkennung von Bachs Stellung als oberster Musiker der Stadt zu sehen: Ihm wird das Recht zugestanden, den zweiten Mann, der ihn im Fall der Abwesenheit vertreten soll, vorzuschlagen.

Durch die Übernahme der Leitung des Collegium musicum war der Musikdirektor der Stadt nun auch in ihrem Konzertwesen präsent. Zugleich hatte er auf diese Weise einen Stamm qualifizierter Instrumentalisten an der Hand, auf die er bei der Kirchenmusik zurückgreifen konnte. Bach wartete nicht lange, bis er die instrumentale Machtfülle, über die er endlich gebot, demonstrierte. Am 6. Juni, dem zweiten Pfingsttag des Jahres 1729, leitete er die Hauptmusik (die Kantate 174) mit einer durch eine Art Harmoniemusik ausgetasteten Fassung des ersten Satzes seines dritten Brandenburgischen Konzerts ein.²⁸ Man kann sich fragen, warum diese Demonstration am zweiten, nicht am ersten Pfingsttag stattfand. Vielleicht waren äußere Gründe, etwa die Verfügbarkeit einzelner Instrumentalisten, dafür maßgebend; vielleicht aber wollte Bach damit nicht am ersten Pfingsttag im Hauptgottesdienst der Nikolaikirche, deren Vorsteher Johann August Hölzel oder Jakob Born, in jedem Fall ein Angehöriger der Kantorenpartei war, sondern am zweiten Pfingsttag im Hauptgottesdienst der Thomaskirche, deren Vorsteher Gottfried Lange war, auftreten.

Nachdem so die Frage der Instrumentalisten geregelt war, wurde alsbald auch die Frage der Vokalistin in Angriff genommen.²⁹ Die Aufnahme der Alumnen folgte dem Grundsatz: ein Kandidat des Rektors, ein Kandidat des Kantors. Jetzt sollte auf Kosten der Quote des Rektors die Quote des Kantors erhöht, am besten das Verhältnis 1 : 1 in das Verhältnis 0 : 1 verwandelt werden. Doch reichte der Einfluß Langes offensichtlich nicht aus, um eine Änderung der bestehenden Verwaltungsvorschrift zu erreichen. Vermutlich scheiterte er hier am Widerstand der Kantorenpartei, die ja den Vorsteher der Thomaschule stellte.³⁰ Die Kantorenpartei ebenso wie der Vorsteher mußten einen

hatte, verlassen. Unter dieser Annahme kann Bachs Abwesenheit allerdings nicht mit dem Besuch in Weißenfels um den 23. Februar 1729 (Dok II/254) in Zusammenhang gebracht werden, wo er ja auch nur „auf einige tage einzu^{log}iren“ war. Ob er sich zur Vorbereitung der Trauermusiken für Leopold in Köthen aufgehalten hat? Er wäre dann noch einmal kurz nach Leipzig zurückgekehrt und auf die Aufführungen am 23. und 24. März mit Ehefrau und Sohn, Anna Magdalena und vermutlich Wilhelm Friedemann, erneut nach Köthen gereist (Dok II/258 und 259).

²⁷ Dok II/261.

²⁸ A. Mendel in NBA I/14 Krit. Bericht, S. 67ff.

²⁹ Zum Folgenden vgl. Fs. Dadelsen, vor allem S. 325–328.

³⁰ Vorsteher der Thomasschule war seit Dezember 1709 G. K. Lehmann (O. Kaemmel, *Geschichte des Leipziger Schulwesens*, Leipzig und Berlin 1909, S. 158), gestorben 22. Dezember 1728. Ihm folgte C. L. Stieglitz. Stieglitz übergab im Zusammenhang mit seiner Wahl zum Bürgermeister von 1741 dieses Amt an K. F. Trier (der Stieglitz nach dessen Tod 1758 dann als Bürgermeister folgte). Nach Dok IV/228 Kommentar war seit 1729 auch Lange Vorsteher der Thomasschule; ich habe von einer Tätigkeit Langes in dieser Funktion bislang kein Zeichen gefunden.

derartigen Eingriff in die Struktur der Schule abwehren; denn dieser Eingriff hätte die Schule zu einem Institut des Kantors (der ein Kapellmeister war) gemacht und den Rektor entrechtet; die Musik hätte dann alles, die übrigen Fächer hätten nichts mehr gegolten. In der Organisation des Leipziger Musiklebens hatte Lange einen Spielraum zur Verwirklichung seiner Vorstellungen; an der Thomasschule stieß er, ebenso wie an der Universität, an Grenzen, die diese Institutionen setzten.

Indessen war, in den Augen der Kantorenpartei, die vollzogene Umstrukturierung gravierend genug. Denn sie gab Bach eine leitende Funktion im Konzertwesen der Stadt und eröffnete ihm zugleich damit neue Möglichkeiten für eine aufwendige Ausgestaltung der Kirchenmusik. Beides lag nicht im Sinn der Kantorenpartei. Die Umstrukturierung, die die Kapellmeisterpartei ins Werk gesetzt hatte, nahm Bach noch mehr als bisher aus der Schule heraus und stellte ihn auf eigene Füße: Sie gab Bach erst die dauerhafte organisatorische Grundlage für ein Wirken als Kapellmeister. Die Kantorenpartei sah dadurch das (ohnedies nur unwillig geduldete) labile Gleichgewicht gestört und holte im folgenden Amtsjahr unter der Regierung Jakob Borns zum Gegenschlag aus. Was sie im Sinn hatte, war konsequent. Bach hatte nun ein festes Fundament für ein Wirken außerhalb der Schule erhalten. Sollte das Gleichgewicht gewahrt bleiben, mußte er im Gegenzug stärker als bisher in die Schule eingebunden werden. Das sollte durch seine Beteiligung an der Information erreicht werden. Erwies sich das als unmöglich, trachtete man danach, sich seiner ganz zu entledigen. Lange wehrte diesen Gegenschlag mit Geschick ab und festigte so die neue Position und die erweiterten Wirkungsmöglichkeiten des Musikdirektors der Stadt. Für die Kapellmeisterpartei und für Bach endete die Auseinandersetzung also mit einem positiven Ergebnis.

In diesen Kontext fügt sich Bachs „Entwurf“ vom 23. August 1730, gerade wenn er von der Kapellmeisterpartei angefordert ist, bruchlos ein. Denn er ist kein Dokument einer Kontroverse zwischen dem Individuum Bach und dem Ratskollegium der Stadt Leipzig, sondern ein Dokument der Kontroverse, die innerhalb des Ratskollegiums zwischen der Kapellmeisterpartei und der Kantorenpartei bestand: Bachs „Entwurf“ ist an die Adresse der Kantorenpartei gerichtet und vertritt ihr gegenüber den Standpunkt der Kapellmeisterpartei. Er weist nach, daß die von Amts wegen zur Verfügung stehenden vokalen und instrumentalen Mittel eine sachgemäße Erfüllung der Dienstaufgaben nicht gewährleisten, und rechtfertigt so die Aktionen des vorhergehenden Amtsjahrs. Zwar wäre es durchaus möglich, von Amts wegen Abhilfe zu schaffen, und zwar durch eine Änderung der Verwaltungsvorschrift für die Aufnahme der Alumnen zugunsten des Kantors und durch die großzügige Gewährung von Stipendien. Solange beides am Widerstand der Kantorenpartei scheitert, ist es aus der Sicht der Kapellmeisterpartei erlaubt und geboten, andere Wege zu beschreiten. Zwar war eine durchgreifende Lösung für die Vokalisten nicht in Sicht; aber für die Instrumentalisten (und in Einzelfällen wohl für Vokalsolisten) war eine Lösung gefunden in der Übernahme der Leitung des Collegium musicum durch den Musikdirektor der Stadt. Die Kantorenpartei allerdings sah keinen Notstand, der einer Abhilfe bedürft hätte; denn sie teilte nicht die Voraussetzung, aufgrund deren die Forderungen

erhoben wurden. Ihr lag nichts an den „neuen Arthen der *Music*“; sie war mit der „ehemaligen Arth von *Music*“ mehr als zufrieden.³¹ Insofern war Bachs „Entwurff“ im Regierungsjahr Jakob Borns eine Darlegung des kritischen Standpunkts der Kapellmeisterpartei gegenüber der Kantorenpartei, woraus Konsequenzen von vornherein nicht zu erhoffen oder zu befürchten waren. Vorausgegangen allerdings war im Regierungsjahr Gottfried Langes das Arrangement mit der Neuen Kirche und dem Collegium musicum, womit die Kapellmeisterpartei Bach die organisatorischen Voraussetzungen für ein Wirken als Kapellmeister geschaffen hatte.

Dieses Arrangement war aufgrund von zwei Voraussetzungen möglich geworden. Die eine Voraussetzung war der Wechsel im Amt des Organisten und Musikdirektors der Neuen Kirche und damit in der Leitung des Collegium musicum. Ebenso wichtig, vielleicht noch wichtiger allerdings war die andere Voraussetzung der Regierungsjahre und der Anciennität der Bürgermeister. Nach dem Kompromiß, durch den zwar ein Kandidat der Kapellmeisterpartei gewählt, aber die Definition des Amts als Kantorat gewahrt worden war, herrscht eine Art Waffenstillstand zwischen den beiden Protagonisten. Platz, damals ältester Bürgermeister, resigniert ohnedies und tut nichts mehr in dieser Sache. Lange seinerseits hält ebenfalls still, solange Platz lebt. Die Rücksicht auf den älteren Kollegen im allgemeinen und den früheren Verhandlungspartner im besonderen, die Lange bindet, wird hingefällig, als Platz stirbt und Lange infolgedessen selbst ältester Bürgermeister wird. Das geschieht im ersten Monat seines Regierungsjahrs 1728/29. Als im Frühjahr 1729 Schott Leipzig verläßt, nützt Lange die günstige Gelegenheit und wird, durch keine Rücksicht mehr gebunden, alsbald aktiv, um seinem Ziel näherzukommen. Das Ergebnis der Aktivitäten Langes stört die Balance und provoziert Jakob Born, der im folgenden Amtsjahr 1729/30 zum erstenmal regiert. Der Neuling unter den Bürgermeistern sieht sich nicht als früherer Verhandlungspartner gebunden; er sucht Platz, seinen Vorgänger im Amt, zu rächen und sich mit dem dienstältesten seiner Kollegen zu messen. Lange jedoch kann den Angriff abwehren und die im Vorjahr errungene Position ohne nennenswerte Gegenleistung halten. Die Ereignisse der Jahre 1729 und 1730 sind in erster Linie durch den Tod von Abraham Christoph Platz im September 1728 und die dadurch veranlaßte Umstrukturierung des Kollegiums der drei Bürgermeister begründet. Nach dem Schlagabtausch zwischen Born, dem jüngsten, und Lange, dem ältesten Bürgermeister, ist die Rangordnung festgestellt, die veränderte Situation konsolidiert: Der neue Waffenstillstand wird bis gegen das Ende von Bachs Amtszeit, jedenfalls im Ratskollegium selbst, nicht mehr angetastet.³²

³¹ Vgl. dazu das Referat *Bachs Leipziger Wirken und die „ehemalige Arth von Music“* von H.-J. Schulze auf dem Wissenschaftlichen Kolloquium „Johann Sebastian Bachs Traditionsraum“ der Karl-Marx-Universität Leipzig, 30. Juni bis 2. Juli 1983 (Veröffentlichung vorgesehen in *Bach-Studien* 9).

³² Eine Differenzierung der institutionell orientierten Betrachtung der Ereignisse der Jahre 1729 und 1730 hätte den Wechsel der Amtsträger auf zwei nachgeordneten Ebenen einzubeziehen: Der Vorsteher der Thomasschule G. K. Lehmann, auf den C. L. Stieglitz folgte, starb im Dezember 1728. Schon unter dem neuen Vorsteher starb der Rektor der Thomas-

Im Zusammenhang mit der Umstrukturierung von 1729 und der Auseinandersetzung von 1730 hat sich auch der Status der Neukirchenmusik geändert.³³ Zwar hatten schon 1725 die fünf Neukirchenmusiker eine außerordentliche Ergötzlichkeit erhalten; sie wurde im folgenden Jahr in ein Benefiz umgewandelt, das fortan aufgrund jährlicher Bewerbung jährlich gewährt wurde. Die gezielte Förderung jedoch setzt 1730 ein. Im Mai werden 36 Reichstaler für zwei Violinen, eine Viola und ein Violoncello bewilligt, nachdem im Vorjahr die Thomaskirche denselben Betrag für denselben Zweck erhalten hatte. Dazu kam 1737 ein Violon. Am 10. Juni 1730 wird Gerlachs Gehalt zum bevorstehenden dritten Quartal von 50 auf 100 Reichstaler jährlich verdoppelt. Weitere Gehaltserhöhungen folgen 1735, 1746 und 1747, so daß sich in diesem Jahr seine regelmäßigen Einkünfte auf 235 Reichstaler belaufen. Geldmittel werden zur Verfügung gestellt seit 1736 für einen sechsten Musiker, seit 1738 für vier studentische Sänger, seit 1741 für zwei Violinisten, die zeitweilig auch als Sänger Verwendung finden, seit 1744 (so Spitta) oder 1745 (so Schering) für einen Violone- und einen Orgelspieler, also für eine Continuogruppe. Da die Monate der Bewilligungen nur in zwei Fällen publiziert sind, ist in der Mehrzahl der Fälle eine Zuordnung zu den Regierungsjahren bestimmter Bürgermeister unmöglich. Auffällig jedoch ist, wenn man Spitta folgt, der Dreijahresrhythmus 1738 - 1741 - 1744. Diese Bewilligungen wären erfolgt 1738 unter Lange oder Steger, 1741 unter Lange oder allenfalls noch nominell unter Steger, eher dann unter Stieglitz, 1744 unter Lange oder Stieglitz.³⁴ Für die Bewilligung von 1736 stehen Steger und Born zur Wahl. Die Gehaltserhöhungen sind erfolgt 1735 unter Lange oder Steger, 1746 unter Born, 1747 unter Born oder Stieglitz. Der Violon ist 1737 unter Born oder Lange angeschafft. Eindeutig dagegen ist die Sache 1730: Sowohl die vier Streichinstrumente als auch die Verdoppelung von Gerlachs Gehalt werden unter der Regierung von Jakob Born bewilligt.³⁵ Diese Tatsache stellt eine Frage. Denn einerseits ist unbestreitbar, daß Gerlach auf Bachs Empfehlung gewählt wurde und ihn als Musikdirektor vertrat; beide standen also in kollegialem Verhältnis und gehörten, wenn nicht derselben, so doch einer ähnlichen musikalischen Richtung an. Ebenso unbestreitbar aber ist andererseits, daß Born, unter dessen Regierung die gezielte Förderung der Neukirchenmusik einsetzt, Angehöriger der Kantorenpartei war. Ich kann diesen Widerspruch nicht auflösen. Doch ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, daß „der entseelte Körper“ von Abraham Christoph Platz „in das von Ihm unter dessen *Capelle* an der

schule J. H. Ernesti im Oktober 1729, wurde dessen Nachfolger J. M. Gesner am 8. Juni 1730 in den Drei Räten bestätigt (Dok II/278) und am 14. September des Jahres in sein Amt eingeführt (O. Kaemmel, a. a. O., S. 312). - G. K. Lehmann war im Dezember 1709 Vorsteher der Thomasschule geworden. Dieser Wechsel eines Amtsträgers ist einzubeziehen in die Beurteilung der Vorgänge um die Eröffnung des neuen Gottesdiensts in der Paulinerkirche am 31. August 1710.

³³ Zum Folgenden Spitta II, S. 769, Schering L II, S. 292, und III, S. 68ff., ergänzend Dok II/272 (dazu Spitta II, S. 81).

³⁴ Liest man mit Schering 1745, so kommen dafür Stieglitz oder Born in Frage.

³⁵ Die Instrumente der Thomaskirche werden 1729 kaum erst unter Born, eher noch unter Lange bewilligt worden sein.

Neuen Kirche angelegte Begräbnüß beygesetzt“ worden ist.³⁶ Überhaupt wäre ja eine plausible Annahme, daß die neuen Gottesdienste in Leipzig eingerichtet wurden, um das Bedürfnis nach einer neuen Frömmigkeit, das in den Pietistenunruhen 1689 bis 1691 hervorgebrochen und unterdrückt worden ist, in kirchlich geregelte Bahnen zu lenken.³⁷ Vielleicht könnte weiterführen, wenn bekannt wäre, wer zu welcher Zeit Vorsteher der Neuen Kirche war. Neue und tiefere Einsichten stehen in jedem Fall von den Arbeiten über die Neukirchenmusik und ihre Verflechtungen mit der Musik der Hauptkirchen zu erwarten, die Andreas Glöckner begonnen hat.³⁸

Ich kann diese Vorsteher der Neuen Kirche nennen: George Winckler, gestorben 4. August 1712 (Zedler 57, 1748, Sp. 503f., ohne Datum für den Antritt des Vorsteheramts; dort heißt es über ihn: „Sonderlich hatte er eine seltene Wissenschaft und Erfahrung in der Bau-Kunst, wovon noch die so genannte Neue Kirche einen sattsamen Beweis giebt, welche durch dessen kluge Direction zu dem jetzigen Splendeur und Ansehen gebracht worden“). Quirin Hartmann Schacher, Vorsteher zugleich mit seiner Wahl zum Bürgermeister am 24. März 1713, gestorben 23. Januar 1719 (Zedler 34, 1742, Sp. 680–682). Nun stehen zehn Jahre offen. 1729 Theodor Oertel (dessen Sohn Friedrich Benedikt in diesem Jahr die älteste Tochter von Gottfried Lange geheiratet hat) gemeinsam mit Johann Friedrich Troppaneger (der nach O. Günzel, a. a. O., S. 110, mit Abraham Christoph Platz verwandt war; Zedler 25, 1740, Sp. 763f., auch 45, 1745, Sp. 1167f.). Der Beginn der gezielten Förderung der Neukirchenmusik fällt also auch mit einem Wechsel im Vorsteheramt der Kirche, das damals doppelt besetzt wurde, zusammen. Allerdings starben Troppaneger am 9. September 1730, Oertel am 21. Oktober 1734. – Zur Übersicht füge ich die Vorsteher der Peterskirche an: Quintus Septimius Florens Rivinus, erster Vorsteher, gestorben 22. März 1713 (Zedler 31, 1742, Sp. 1864). Adrian Steger (Zedler 39, 1744, Sp. 1464f., ohne Antrittsdatum; nach Dok IV/232 seit 1713), gestorben 13. September 1741. Ihm folgte als Bürgermeister und Vorsteher der Peterskirche Christian Ludwig Stieglitz (Zedler 40, 1744, Sp. 30), der gleichzeitig das Amt des Vorstehers der Thomasschule abgab, das Amt des Vorstehers der Peterskirche aber wohl nur so lange behielt, bis er 1749, nach dem Tod von Lange, das Amt des Vorstehers der Thomaskirche übernahm (Dok IV/233 Kommentar); gestorben 28. Juli 1758 (zu ihm auch J. G. Meusel, *Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen deutschen Schriftsteller*, Bd. 13, Leipzig 1813, S. 397f.).

Die Kontroverse zwischen Kantorenpartei und Kapellmeisterpartei war im Rat selbst nach der Auseinandersetzung des Jahres 1730 stillgestellt worden. Das heißt aber nicht, daß Bach sie nicht noch einmal zu spüren bekommen hätte. Denn man wird auch den sogenannten Präfektenstreit im Rahmen der Kontroverse von Kantorenpartei und Kapellmeisterpartei sehen müssen.³⁹ Der

³⁶ A. C. Plaz, *Lebens-Lauff*, Leipzig 1729, S. 122.

³⁷ Möglicherweise wäre auch eine Berücksichtigung des terministischen Streits nützlich (dazu M. Schmidt in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. Aufl., Bd. VI, Tübingen 1962, Sp. 691).

³⁸ BJ 1981, S. 43–75; BJ 1982, S. 97–102; BzMW 25, 1983, S. 105–112.

³⁹ P. S. Minear (*J. S. Bach and J. A. Ernesti: A Case Study in Exegetical and Theological Conflict*, in: *Our Common History as Christians. Essays in Honor of Albert C. Outler*, New York 1975, S. 131–155) sieht hinter dem Präfektenstreit zwei paradigmatische Zugangsweisen zur Heiligen Schrift, als deren Repräsentanten Ernesti und Bach miteinander rangen. Diese idealtypische Betrachtung hat nicht das Ziel, die historische Motivationsstruktur zu klären.

Kompetenzstreit über die Ein- und Absetzung der Präfekten war die vor Ort und am konkreten Fall fortgesetzte Diskussion um die Definition des Amtes: ob der Inhaber des Kantorats an der Thomasschule in der Wahrnehmung der musikalischen Aufgaben an Weisungen des Rektors gebunden sei oder unbeschränkte Leitungsbefugnis habe, ob er also Schulkollege oder Musikdirektor sei. Johann August Ernesti war Exponent der Kantorenpartei, Bach Exponent der Kapellmeisterpartei. Hinter Ernesti, dem Rektor, stand Christian Ludwig Stieglitz, der Vorsteher der Thomasschule. Als Ernesti nach dem Weggang Gesners vom Konrektor zum Rektor befördert wurde, erklärte Stieglitz in der Sitzung des Engen Rats am 2. November 1734, „daß Ihme sein Vorsteher Amt bey der Schule zu *St. Thomae*, durch den *Cantor* sehr schwer gemacht werde, indem derselbe gar nicht in der Schuhle thäte, was ihme zu thun obliege“.⁴⁰ Das war die Ankündigung, daß er diesem Übelstand nun mit Hilfe seines Protegés zu Leibe zu rücken gedenke. Wieder ist also der Ausbruch des Streits mit einem Personalwechsel, diesmal in der Leitung der Schule, verbunden. Im Amtsjahr 1734/35, als Lange regierte, geschah noch nichts. Der Streit begann in Stegers Amtsjahr 1735/36 und dauerte in Jakob Borns Amtsjahr 1736/37 an; seine Spur verliert sich in Langes nächstem Amtsjahr 1737/38. Der Streit nahm im Sommer 1736 seinen Ausgang von einem Vorfall, in den der damalige erste Präfekt Gottfried Theodor Krause (ich nenne ihn künftig Krause I) verwickelt war. Bach hatte Krause I, als dieser das Amt des ersten Präfekten antrat, die Aufsichts- und Strafbefugnis übertragen. Anläßlich einer Trauung machte Krause I von der Strafbefugnis – wie es scheint: unverhältnismäßigen – Gebrauch. Ein betroffener Schüler beschwerte sich beim Rektor, der die öffentliche Prügelstrafe für den Präfekten verfügte. Krause I: „weder meine beweglichen Vorstellungen, noch die Intercession des Herrn Cantoris, welcher meine Übereilung auf sich nehmen wolte, weil es auf seinen Befehl geschehen war konnten den Herrn Rectorem dahin bewegen, seine Meinung dießfals zu ändern.“⁴¹ Krause I weigerte sich, sich der Strafe zu unterziehen, und beantragte seine Entlassung. Ernesti verweigerte die Entlassung. Krause I floh heimlich von der Schule. Der Präfekt hatte in Stellvertretung Bachs gehandelt, Bach trat für ihn ein; deshalb traf die verfügte Strafe nicht nur Krause I, sondern auch Bach. Und sie sollte ihn treffen. Denn Ernesti war der Ansicht, daß die Nachlässigkeit Bachs, der verpflichtet und imstande gewesen wäre, selbst die Funktion bei der Trauung auszuüben, den Vorfall überhaupt erst ermöglicht habe.⁴² Ernesti benutzte also die Gelegenheit zu einer Maßregelung Bachs und stellte ihn damit vor den Schülern bloß.⁴³

⁴⁰ Dok II/355.

⁴¹ Dok I/34 Kommentar (S. 89); dazu Dok II/380.

⁴² Dok II/382 (S. 273).

⁴³ Auch sonst scheint die Frage der Aufsicht eine Rolle gespielt zu haben. Wenn Spittas Vermutung (II, S. 91) stimmt, dann wurde auf Antrag Gesners Bachs Verpflichtung zur Information durch eine Verpflichtung zur Kircheninspektion abgelöst, und zwar möglicherweise im Zusammenhang mit der Berufung Ernestis zum Konrektor. (In diesem Fall hätte Bach dann auch keine Ablösung mehr zu zahlen gehabt.) Und noch ein später Bericht (Dok III/820, S. 314) erwähnt die Inspektion, nun allerdings nicht in der Kirche, sondern

Als Krause I sich weigerte, sich der Strafe zu unterziehen, suspendierte ihn Ernesti von der ersten Präfektur und setzte zu ihrer vorläufigen Verwaltung Johann Gottlob Krause (Krause II) ein. Nach Lage der Dinge führte das zu – wenn auch nur vorläufigen – Änderungen in den anderen Präfekturen, also zu einer Umorganisation des ganzen Musikbetriebs; zudem mußte nach einer Entfernung Krauses I von der Schule aus der vorläufigen eine endgültige Maßnahme werden. Bach betrachtete das als Eingriff in seine Rechte und rüstete zur Kraftprobe. Er ließ Ernesti melden, daß er aus Gründen der Qualifikation den ersten Präfekten Krause II zum zweiten, den zweiten Samuel Kittler zum ersten Präfekten machen wolle. Ernesti stimmte – wenn auch zögernd – zu. Bachs Argument der Qualifikation scheint begründet gewesen zu sein. Denn in seiner Zeugnisliste für die Aufnahme neuer Alumnus vom Mai 1729 steht Kittler an dritter Stelle der Sopranisten, hat „ein ziemlich starcke Stimme u. hübsche *profectus*“, erhält also die Note 1; Krause II steht an siebenter Stelle der Sopranisten, „deßen Stimme etwas schwach und die *profectus* mittelmäßig“, erhält also die Note 3.⁴⁴ Kittler wird am 24. Mai 1729 aufgenommen und rangiert am 23. August 1730 in der ersten Klasse der Kantaten-Singer;⁴⁵ Krause II wird erst später, am 30. Oktober 1730 aufgenommen. Ferner scheint Bach darauf gesehen zu haben, daß der erste Präfekt auch als führender Instrumentalist des ersten Chors Verwendung finden konnte; wenigstens schreibt Ernesti: „Der Vorige *Praefectus* Nagel hat nie was anders gethan, als die *Violine* gestrichen.“⁴⁶ Kittler aber war schon zur Zeit der Aufnahme „in der Instrumental Music ziemlich exerciret“.⁴⁷ Schließlich mußte nach Bachs Ansicht der erste Präfekt eine Person seines Vertrauens sein; Krause II aber, wissenschaftlich begabt, hatte das Vertrauen Ernestis. Bach fühlte sich durch ihn kontrolliert. Und vermutlich war es auch Ernestis Absicht, Bach unter Kontrolle zu stellen.

Nun hatte aber Bach das ganze Unternehmen, so gut es in der Sache begründet gewesen sein mag, ins Werk gesetzt, um sich Genugtuung gegenüber Ernesti zu verschaffen. Es mußte in der Schule bekannt werden, daß es hier um eine Kraftprobe, nämlich darum ging, daß „er die *Praefectos* setze und nicht der *Rector*“.⁴⁸ So sagte er Krause II, der ihn nach dem Grund der Zurücksetzung

in der Schule, als Streitpunkt zwischen Ernesti und Bach. (Daß die Inspektion in der Schule ein Diskussionspunkt war, wäre verständlich. Denn nach der Befreiung von der Information blieb die Inspektion die einzige allgemeine, nicht unmittelbar auf die Musik bezogene Verpflichtung Bachs in der Schule. Es liegt nahe, daß Bach sich auch dieser letzten Einbindung in den allgemeinen Betrieb der Schule zu entledigen trachtete. Ernesti vertrat den Standpunkt, daß Bachs Leitungsbefugnis im Bereich der Musik seiner Leitungsbefugnis im Bereich der Schule untergeordnet sei; Bach dagegen sah sich mit ihm auf gleicher Stufe. Ernesti stellte Bachs Standpunkt in Frage. Gegen diese Herausforderung verteidigte Bach seinen Standpunkt. Als Ernesti von der Inspektion befreit wurde, nahm er das gleiche Recht für sich in Anspruch.)

⁴⁴ Dok I/63.

⁴⁵ Dok I/22. Er steht dort (Z. 149) unmittelbar hinter Krause I.

⁴⁶ Dok II/383 (S. 275).

⁴⁷ Dok I/63 Kommentar (S. 133).

⁴⁸ Dok II/382 (S. 270).

fragte, das sei um des Rektors willen geschehen. Damit hatte er verspielt. Ernesti vergewisserte sich des Rückhalts von Stieglitz und setzte nach einigem Hin und Her am 12. August, dem 11. Sonntag nach Trinitatis 1736, gegen Bachs Willen und Widerstand Krause II als ersten und Kittler als zweiten Präfekten wieder ins Amt. Dabei blieb es.

An diesem Tag beginnt nun auch der umfangreiche Schriftwechsel, der den Streit dokumentiert. Er vollzieht sich in zwei Schüben, deren erster nur in den Ratsakten (*Tit. VII B 69*), deren zweiter auch in den Konsistorialakten (*Tit. VII B 70*) belegt ist. Es geht hier darum, zu zeigen, daß in dieser Sache der Rat sich so wenig wie möglich engagiert, sich um Neutralität bemüht hat. Die Parteien des Rats wollten sich offensichtlich in den Streit vor Ort, sosehr sie ihn wohl mit Interesse verfolgten, nicht hineinziehen, sich nicht dadurch zu einem Bruch des Waffenstillstands, zu einer erneuten Diskussion und Positionsbestimmung nötigen lassen.

Um das zu zeigen, ist es erforderlich, den Verlauf des Schriftwechsels zu skizzieren. Bach protestiert am 12. und 13. August beim Rat gegen Ernestis Maßnahme.⁴⁹ Der Rat leitet mindestens das erste Schreiben Ernesti zur Stellungnahme zu, die dieser am 17. August abgibt.⁵⁰ Zugleich fordert er Bach zu einer Darstellung des völligen und wahrhaftigen Verlaufs auf, die dieser am 15. August abgibt.⁵¹ Auch diese Darstellung wird Ernesti zugeleitet, der seine Gegendarstellung am 13. September abgibt.⁵² Ein Protestschreiben Bachs vom nächsten Sonntag, dem 19. August, war zu den Akten genommen worden.⁵³ Der Rat geht auf Zeitgewinn. Er erläßt eine Verordnung erst am 6. Februar 1737, sucht darin, indem er sich hinter einer formaljuristischen Belehrung verschanzt, die Neutralität zu wahren. Immerhin enthält die Verordnung auch mindestens eine Zurechtweisung Ernestis, daß nämlich „die *Praefecti* . . . mit der *baculatione publica*“ – der öffentlichen Prügelstrafe – „gänzlich zu verschonen“.⁵⁴ Der Rat hatte schon früher Ernestis Verhalten gegenüber Krause I indirekt mißbilligt: Krause I ersuchte nach seiner Flucht von der Schule den Rat um Herausgabe seines persönlichen Eigentums und der gesammelten Kautions; der Rat bewilligte das Gesuch.⁵⁵ Überhaupt aber umgeht der Rat, indem er sich auf den allgemeinen rechtlichen Aspekt beschränkt, eine Entscheidung im speziellen Streit. Die Verordnung ist zuvor eine Anweisung für die Zukunft. Für die Vergangenheit brauchte nichts mehr entschieden zu werden. Denn durch sein Zögern hatte der Rat erreicht, daß Ostern, der Termin, an dem Krause II (übrigens auch Kittler) ohnedies die Schule verließ und die Sache sich von selbst erledigte, in die Nähe gerückt war. Um aber jeden Zweifel über seine Absicht und vor allem erneute Eingaben

⁴⁹ Dok I/32 und 33.

⁵⁰ Dok II/382.

⁵¹ Dok I/34.

⁵² Dok II/383.

⁵³ Dok I/35.

⁵⁴ Dok I/40 (S. 100), auch 41 (S. 105). Ohne den vollständigen Text der Schulordnung ist mir eine umfassende Analyse der Verordnung unmöglich.

⁵⁵ Dok II/380.

auszuschließen, ließ der Rat die Verordnung noch einmal zwei Monate liegen und stellte sie dem Rektor und dem Kantor erst im April zu.⁵⁶

Bach jedoch hatte schon vorher die Geduld verloren und am 28. November 1736 eine Eingabe an das Leipziger Konsistorium aufgesetzt, die er aber zurückhielt und erst am 12. Februar 1737 – ob er nun inoffiziell von der ihm ungenügend erscheinenden Ratsverordnung des 6. Februar Kenntnis erhalten hatte oder nicht – einreichte.⁵⁷ Am 13. Februar überwies das Konsistorium die Eingabe zu Erledigung und Bericht an den Superintendenten Deyling und den Rat.⁵⁸ Die Sache wurde zwischen Rat, Deyling und Konsistorium informell erledigt. Der Rat machte Deyling ebenfalls im April die Verordnung bekannt, „welcher davor danckte und meldete, wie er bey den hochlöblichen Consistorio der Sache schon eingedenck seyn wolte“.⁵⁹ Deyling betrachtete also durch die Verordnung des Rats auch Bachs Eingabe an das Konsistorium als erledigt. Nicht so Bach. Er kommt am 21. August mit einer Eingabe an das Konsistorium auf die Sache zurück.⁶⁰ Das Konsistorium überweist die Eingabe am 28. August an Deyling und den Rat, erinnert an sein Schreiben vom 13. Februar und fordert ausführlichen Bericht innerhalb von vierzehn Tagen.⁶¹ Doch der Rat hat es wieder nicht eilig. Die Forderung des Konsistoriums wird am 9. September vorgelegt; am 4. Oktober beschließt der Enge Rat auf die Frage, „ob und was zu antworten“: „Noch zur Zeit beyzulegen.“⁶²

Ob nun Bach inoffiziell von diesem Beschluß Kenntnis erhalten hat oder nicht, am 18. Oktober wendet er sich unmittelbar an den Landesherrn,⁶³ er beruft sich dabei auf den Titel als Hof-Compositeur, den er im November des vorhergehenden Jahrs erhalten hat,⁶⁴ und stellt das doppelte Gesuch, der Landesherr möge 1. dem Rat befehlen, daß Bach das Recht der Ernennung der Präfecten erhalten bleibe, 2. dem Konsistorium befehlen, daß es Ernesti zur Abbitte der Bach angetanen Beschimpfung anhalte und Deyling beauftrage, die Schüler zu Respekt und Gehorsam gegenüber Bach zu ermahnen. Die Regierung überwies Bachs Beschwerde am 17. Dezember zur Erledigung nach Befinden an das Leipziger Konsistorium.⁶⁵ Das Konsistorium seinerseits überweist die

⁵⁶ Dok II/398.

⁵⁷ Dok I/39.

⁵⁸ Dok II/394.

⁵⁹ Dok II/398.

⁶⁰ Dok I/40.

⁶¹ Dok II/401.

⁶² Dok II/403.

⁶³ Dok I/41.

⁶⁴ Dok II/388. Ich lasse es dahingestellt, ob Bach sein Gesuch um den Titel, das am 27. September 1736 in Dresden einging (Dok I/36 und II/384), im Zusammenhang mit dem vorliegenden Streit stellte oder ob ihm der Tod von Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels am 28. Juni 1736 die Möglichkeit dazu bot. Denn dadurch war der Weißenfelsische Hof-titel erloschen. Es scheint mir immer noch diskutabel, daß Bach ihn 1729, vielleicht bei Gelegenheit seines Besuchs im Februar (Dok II/254), erhielt, nachdem durch Leopolds Tod der Köthener Hof-titel erloschen war.

⁶⁵ Dok II/406.

Sache am 5. Februar an Deyling und den Rat, erinnert an seine Schreiben vom 13. Februar und 28. August des Vorjahrs und begehrt „an Dieselben, sie wollen den erfordernten Bericht sammt, oder sonders, binnen 14. Tagen, ohnfehlbar, und ohne fernere Erinnerung anhero erstatten“.⁶⁶ Der Präsentationsvermerk des Rats vom 13. Februar 1738 indessen ist das letzte dokumentierte Datum der Auseinandersetzung.

Doch ist kaum anzunehmen, daß Bach so sang- und klanglos klein beigegeben hat. Schon der dilatorische Ratsbeschluß vom 4. Oktober 1737 fällt in die Regierungszeit Langes, ebenso Bachs Gesuch an den Landesherrn, auch die Mißachtung der Aufforderung des Konsistoriums vom 5. Februar 1738 durch den Rat. Ich vermute, daß anläßlich des Leipziger Besuchs von Friedrich August II. in der Ostermesse 1738, als sein Hof-Compositeur ihm mit einer Musik „nach dem neuesten Geschmack“ huldigte und so auch Scheibes Kritik zurückwies, durch Vermittlung Langes der Streit in einer Weise beigelegt worden ist, die auch Bach zufriedenstellte.⁶⁷ So wäre es wieder Gottfried Lange gewesen, der diesmal informelle Mittel und Wege fand, Bach schließlich zu schützen und ihm Genugtuung zu verschaffen. Der Rat aber hatte es umgehen können, offen Partei ergreifen zu müssen; es war ihm gelungen, sich aus einer Auseinandersetzung vor Ort, die in seiner eigenen Parteiung ihren Grund hatte, herauszuhalten und den Waffenstillstand innerhalb des Kollegiums zu wahren. Der neue Rektor Johann August Ernesti hatte, vor dem Rückhalt des Vorstehers Christian Ludwig Stieglitz, bei der ersten sich bietenden Gelegenheit versucht, Bach zu zeigen, wer Herr in der Schule sei. Der Versuch führte zu einem Waffenstillstand auch vor Ort, der bis zum Ende von Bachs Amtszeit nicht mehr angetastet worden ist.⁶⁸

Die personelle Zusammensetzung des Kollegiums der drei Bürgermeister änderte sich während Bachs Amtszeit dreimal. Nur bei der ersten und dritten Änderung jedoch wechselte der älteste Bürgermeister; diese beiden Änderungen sind deshalb von größerer Bedeutung als die zweite. Die kulturpolitische Zusammensetzung des Kollegiums der drei Bürgermeister blieb in allen drei Änderungen gleich: Zwei Bürgermeister gehörten der Kantorenpartei, ein Bürgermeister gehörte der Kapellmeisterpartei an. Jeder Wechsel des ältesten Bürgermeisters brachte jedoch zugleich einen Wechsel seiner kulturpolitischen Zugehörigkeit; das steigert die Bedeutung der ersten und dritten Änderung gegenüber der zweiten. Zur Zeit der Verhandlungen über die Wiederbesetzung des Kantorats an der Thomasschule nach Johann Kuhnaus Tod war ältester Bürgermeister Platz, Angehöriger der Kantorenpartei; auf ihn folgten Lange,

⁶⁶ Dok II/412.

⁶⁷ Dok II/436, auch 441 (S. 352 unten). – Bach stattete alsbald Dresden einen Besuch ab. Die Aufführung der Kantate BWV Anh. 13 fand am 28. April 1738 statt (dazu Dok II/415, 422, 424, 424a); die Quittung über das Honorar datiert vom 5. Mai (Dok I/122). Am 24. Mai schreibt Bach, daß er „erstlich vor zwey Tagen von Dreßden *retourniret*“ (Dok I/42).

⁶⁸ Es wäre zu erwägen, ob dieser Ausgang der Auseinandersetzung zu den Gründen zählte, die Stieglitz veranlaßten, im Zusammenhang mit seiner Wahl als Bürgermeister von 1741 das Amt des Vorstehers der Thomasschule abzugeben und statt dessen von seinem Vorgänger im Amt des Bürgermeisters auch das Amt des Vorstehers der Peterskirche zu übernehmen.

Angehöriger der Kapellmeisterpartei, und Steger, Angehöriger der Kantorenpartei. Im September 1728 rückte Lange zum ältesten Bürgermeister vor, der also nun von der Kapellmeisterpartei gestellt wurde; auf ihn folgten Steger und, als Neuling, Jakob Born, beide Kantorenpartei. Im September 1741 erfolgte die Änderung geringeren Rangs: Lange blieb ältester Bürgermeister, Born rückte auf den zweiten Platz vor; auf ihn folgte der Neuling Stieglitz, wie Born Kantorenpartei. Als Lange im November 1748 starb, war er 20 Jahre ältester Bürgermeister gewesen. Born rückte zum ältesten Bürgermeister vor, der also nun wieder von der Kantorenpartei gestellt wurde; auf ihn folgten Stieglitz, ebenfalls Kantorenpartei, und, als Nachfolger Langes, der Neuling Küstner. Die Kapellmeisterpartei besetzte also jetzt die letzte Stelle.

Diese einschneidende Änderung im Leitungsgremium der Stadt Leipzig hatte zwar keinen Einfluß mehr auf Bachs Amtsführung, wohl aber auf die Regelung seiner Nachfolge. Der sächsische Premierminister Graf Brühl besprach bei einer Anwesenheit in Leipzig mit dem ältesten Bürgermeister Born diese Frage, empfahl den Direktor seiner Privatkanne Harrer als Nachfolger Bachs und stattete hernach Harrer mit einem Empfehlungsschreiben an Born aus, das der Empfohlene selbst in Leipzig überreichte.⁶⁹ Das Schreiben Brühls enthielt zwei Vorschläge zum Verfahren: Harrer möge die Aufführung einer Probemusik gestattet und im Falle des (unbezweifelten) Erfolgs die Aussicht auf die Nachfolge offiziell bestätigt werden. Die Probe wurde alsbald arrangiert; sie fand am nächsten Sonntag, dem ersten nach Trinitatis und 8. Juni 1749, „auf dem großen *musicalischen Concert*-Saale im drey Schwanen aufm Brühl“ statt und wurde „mit größten *Applausu*“ abgelegt.⁷⁰ Wie das auf Bach wirkte, darauf verschwendete Born vermutlich keinen Gedanken.⁷¹ Er hatte die kulturpolitische Durchsetzungsmöglichkeit des Wunsches, den der Graf Brühl geäußert hatte, im Blick. Born entschloß sich für das Verfahren einer vorgreifenden Wahl, weil seine eigene Regierung dem Plan günstig war. Sollte Bach im nächsten Amtsjahr 1749/50 sterben, würde Küstner, der Angehörige der Kapellmeisterpartei, regieren. Um von vornherein allen Diskussionen aus dem Weg zu gehen, schuf er schon jetzt eine vollendete Tatsache. Als dann am 7. August 1750 im Engen Rat unter dem Vorsitz Küstners über die Nachfolge Bachs beschlossen wurde, berief er sich auf höhere Gewalt: „Er könne von der *Recommendation* wohl nicht abgehen.“⁷² Die Bedeutung, die die Regierungsjahre und die Anciennität der Bürgermeister für Bachs Amtsführung hatten, liegt auf der Hand. Der führende Kulturpolitiker Leipzigs, der Bach stützte und auf den sich Bach stützen konnte, war Gottfried Lange, zumal seit er 1728 ältester Bürgermeister geworden war. Seine Biographie steht zusammengefaßt bei Christian Gottlieb Jöcher⁷³:

⁶⁹ Dok II/583. Dazu C. Fröde in BJ 1984, S. 53–58.

⁷⁰ Dok II/584.

⁷¹ Auch Telemann war zu Lebzeiten Kuhnaus Aussicht auf dessen Nachfolge gemacht worden. – Übrigens scheint auch C. P. E. Bach zu Lebzeiten seines Vaters eine Art Probemusik in der Thomaskirche aufgeführt zu haben (Dok III/703).

⁷² Dok II/614.

⁷³ *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Bd. II, Leipzig 1750, Sp. 2248.

„gebohren 1672 den 7 April zu Schwete (nämlich Schwerta bei Greiffenberg), einem Dorfe in der Ober-Lausitz, allwo sein Vater Prediger war, gieng 1689 auf die Academie nach Leipzig, ward allda 1692 Magister, trieb anfangs die Theologie, wandte sich aber hernach zur Jurisprudenz, gieng 1699 als Hofmeister des Grafen von Wied mit demselben auf die Ritter-Academie nach Wolfenbüttel, kehrte aber bald nach Leipzig zurücke, und ward 1702 zu Erfurt Doctor. Er las fleißig historische und oratorische Collegia, wandte sich einige Zeit nach Halle, kam aber 1707 nach Leipzig zurücke, und erhielt allda eine Collegiatur in dem grossen Fürsten-Collegio. Er ward darauf bey dem König Augusto II von Pohlen geheimder Cabinet-Secretarius, Referendarius, ferner Abistenz- und sodann Hofrath, 1710 dabey Rathsherr zu Leipzig, 1714 Assessor im Ober-Hofgerichte, und 1715 im Consistorio, 1719 Burgemeister und Vorsteher der Kirche zu St. Thomä, endlich aber 1734 dabey königlich-pohlnischer und churfürstlich-sächsischer geheimder Kriegs-Rath, und starb 1748 den 8 Nov.“

Ergänzungen (mit teilweise abweichenden Daten, die ich unberücksichtigt lasse) gibt das „Ehrengedächtniß des Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächß. Herrn geh. Kriegs-raths, Gottfried Langens, wie solches im Jahr 1749 von einer gelehrten Feder aufgesetzt, und in einer gelehrten Versammlung vorgelesen worden ist“.⁷⁴ Die Rede, in Greiffenberg gehalten, ehrt den erfahrenen und berühmten Rechtsgelehrten, klugen Hofmann und sorgfältigen Vorsteher einer ansehnlichen Republik. Sie bezeichnet seine Geburt als ehrlich, aber nicht vornehm. Der Großvater väterlicherseits war Ratsmann und Töpfer, der Großvater mütterlicherseits Bürger und Handelsmann in Greiffenberg. Nicht nur Gottfrieds Vater, auch sein älterer Bruder war Pfarrer, und seine Schwestern haben vier Pfarrhäuser gegründet. Seine Schulbildung bekam er von einem Bruder der Mutter, der Rektor der Trivialschule in Niederwiesa bei Greiffenberg (später des Lyzeums in Löbau) war, anschließend auf dem Gymnasium in Zittau. Den Grafen Maximilian von Wied begleitete er als Hofmeister nicht nur auf die Ritterakademie nach Wolfenbüttel, sondern auch an die vornehmsten deutschen Höfe, eine Vorbereitung auf seine künftigen Hofbedienungen. Nach der Promotion zum Doktor der Juristenfakultät in Erfurt fügte er seinen vorherigen Vorlesungen in der Historie, Beredsamkeit und über die politischen Zeitungen (also über Zeitgeschichte) Vorlesungen in den Rechten, besonders im Staatsrecht hinzu. Am Dresdner Hof hatten ihn seine gründliche Erkenntnis des öffentlichen Staatsrechts und seine geschickte Feder angenehm gemacht, nachdem ihm das allergnädigst aufgetragene Manifest von der Wiedereinnahme des Polnischen Thrones sehr wohl geraten war. Ungeachtet seiner Leipziger Ämter wurde er mehrtheils bei Hof gebraucht und mußte den König oft nach Polen begleiten. Da er hierbei einen großen Teil seiner Kräfte zugesetzt hatte, bekam er 1716 die Erlaubnis, in Dresden beständig zu bleiben. Beim Amtsantritt als Leipziger Bürgermeister wurde er zum Zeichen königlicher Gnade mit des Königs reich besetztem Porträt beschenkt. 1721 erhielt er den Beisitz im Schöppenstuhl. Als er starb, war er ältester Bürgermeister der Stadt Leipzig, Direktor und Senior des Konsistoriums, Vorsteher der Thomaskirche, ältester Kollegiat des großen Fürstenkollegiums zu Leipzig. Seit 1702 war er verheiratet mit Rahel, Tochter M. Joachim Fellers, Professor der Poesie in Leipzig. Von den sieben Kindern

⁷⁴ In: *Miscellanea Saxonica VIII*, Dresden 1774, S. 38–48, 57–64 (Fortsetzung der Lebensgeschichte), 73–77 (Beschluß des Ehrengedächtnisses).

sind drei Töchter im Kindesalter gestorben, überlebten eine verheiratete und zwei unverheiratete Töchter und ein einziger Sohn.

Über die Art und Weise, wie Lange Leipziger Ratsherr und Bürgermeister wurde, unterrichtet Otto Günzel.⁷⁵ 1710 unterbreitete Lange dem Rat seine Bitte um Aufnahme ins Kollegium. Er war bereit, sich zunächst mit einer Senatorenstelle ohne Besoldung zufriedenzugeben, „bis er von seinen Hofdiensten frei, auch in Leipzig wirklich Verrichtungen im Rathsstuhl abwartete“. Die Senioren zeigten sich über das Ansuchen nicht sonderlich erfreut. „Große Recommendationes“ forderten aber doch auch, einige Rücksicht auf ihn zu nehmen. Bürgermeister Winckler wollte „die Sache erst vor keinen Ernst“ halten, und Prokonsul Rivinus glaubte, daß Lange die Stelle „zu seiner Retirade“ ausersehen hätte, weil er nicht stets in Polen zu bleiben gedenke. Am 25. Juli indessen wurde Lange gewählt. Als dann 1719 die Wahl des Nachfolgers von Bürgermeister Schacher anstand, erging ein Befehl des Kurfürsten, daß Lange sofort zum Bürgermeisterramt zu berufen sei. Lange hatte schon früher mit kurfürstlicher Hilfe versucht, in der Hierarchie des Leipziger Rats aufzusteigen, allerdings nicht darauf bestanden, das Prokonsulat zu erhalten, sich dagegen insgeheim das Bürgermeisterramt versprechen lassen. Davon wußten nur die Bürgermeister Platz und Gräve, nicht aber der Prokonsul Steger, der sich an der Reihe glaubte und nun enttäuscht gegen diese Zurücksetzung protestierte. Doch gab er wie alle anderen Kollegen am 10. März für Lange seine Stimme ab, verstand aber dann auch für sich einen kurfürstlichen Befehl auszuwirken, daß bei der Wahl eines Bürgermeisters auf ihn gedacht werde.

Obwohl es im vorliegenden Zusammenhang aus verschiedenen Gründen ausgeschlossen ist, Langes Lebenslauf zu vervollständigen und ihn mit dem der anderen Leipziger Ratsherren und Bürgermeister zu vergleichen, also so etwas wie ein Porträt des Leipziger Ratskollegiums zu erstellen, werden doch aus den gegebenen Daten Eigentümlichkeiten dieses Lebenslaufs sichtbar. Lange war kein Leipziger, hatte aber, mit Unterbrechungen, fast zwanzig Jahre, die Zeit seiner akademischen Karriere, dort gelebt, ehe er an den Hof Augusts des Starken berufen wurde, sich also von der Wissenschaft zur Politik wandte. Die Zeit bei Hofe, etwa zehn Jahre, muß auch die kulturpolitischen Vorstellungen des Pfarrersohns nachhaltig geprägt haben. Der Leipziger Politik wurde er wohl schon als Ratsherr, gewiß dann als Bürgermeister vom Landesherrn aufgenötigt. Gebürtigen, eingesessenen Leipzigern wäre er von vornherein als Eindringling erschienen; so aber kam er als Mann des Königs und Kurfürsten. Zwar hatten auch Platz und später Jakob Born enge Beziehungen zum Hof, ja, es war geradezu ihre politische Aufgabe, diese Beziehungen im Interesse der Stadt zu pflegen; aber es war doch etwas anderes, von Leipzig an den Hof als vom Hof nach Leipzig zu kommen. Lange scheint die schwierige Situation gemeistert zu haben; das „Ehrengedächtniß“ wenigstens vermeldet, daß er nicht nur die Herzen der Leipziger Bürger an sich zog, sondern auch seine Stellung bei Hofe hielt und ausbaute. Langes politische Herkunft vom Hofe und seine andauernd guten Beziehungen dorthin sind in

⁷⁵ O. Günzel, a. a. O., S. 115, 121, 128–130.

Rechnung zu stellen angesichts der kulturpolitischen Ziele, die er verfolgte, vor allem aber im Hinblick auf die Kandidaten, die er für die Nachfolge Kuhnaus in Aussicht nahm; schließlich sind im besonderen die Kandidatur Bachs (den Lange 1717 in Dresden gehört haben könnte) und die bekannten Verbindungen, die Bach von Leipzig aus nach Dresden und zum dortigen Musikleben hatte, auch unter diesem Gesichtspunkt zu sehen.

Lange, der sich seiner niedriger gebliebenen Verwandten nicht schämte, also seine Herkunft nicht vergaß, scheint das Ziel gehabt zu haben, als Gegenstück der Dresdner Hofmusik Leipzig zu einem aktuellen bürgerlichen Musikzentrum zu machen, das der politischen und vor allem wirtschaftlichen Bedeutung der Stadt entsprach; um das zu erreichen, suchte er einen hochqualifizierten Musiker als städtischen Musikdirektor zu gewinnen. Damit setzte er sich ebenso in Gegensatz zu einem Teil des Rats wie vordem vermutlich der auf landesherrliche Intervention gewählte Bürgermeister Franz Konrad Romanus, als er Telemann förderte,⁷⁶ nachweislich der auf Intervention des Hofes gewählte Bürgermeister Christian Lorenz von Adlershelm, als er (vergeblich) die Kandidatur Georg Bleyers zum Nachfolger Sebastian Knüpfers betrieb.⁷⁷ Die Umstände, unter denen Lange zum Bürgermeister gewählt worden war, bestimmten im besonderen Stegers Verhältnis zu ihm. Zwar konnte bald nach Lange auch Steger die Wahl zum Bürgermeister erreichen. Aber dadurch, daß Lange außer der Ordnung gewählt worden war, blieb es Steger (obwohl schließlich Senior im Ratskollegium) versagt, jemals ältester Bürgermeister zu werden; Steger mußte das besonders schmerzlich empfinden, als Lange 1728 in diesen Rang einrückte. So klingt in Stegers Äußerungen über die Kandidaten und später über den Amtsinhaber der Kapellmeisterpartei oft auch die persönliche Kränkung mit, die Langes Wahl für ihn andauernd bedeutete.

Lange war seit 1715 Assessor, bei seinem Tode Direktor und Senior des Leipziger Konsistoriums, also stets an dessen Entscheidungen, auch soweit sie Bach betrafen, beteiligt. Um so erwünschter wäre es, die wechselnde personelle Zusammensetzung dieser Behörde, die die Regierung, genauer: die Kultusverwaltung vertrat und die geistliche und Schulaufsicht führte, zu kennen, also auch von ihr ein Porträt zu besitzen.⁷⁸ Wenigstens für das Jahr 1724 ist die Zusammensetzung zugänglich.⁷⁹ Sie lautet nach der Anciennität (in Klammern das Jahr des Eintritts, soweit greifbar): Johann Franz Born, Andreas Wagner (1709),⁸⁰ Gottfried Lange (1715), Johann Schmid (1716),⁸¹

⁷⁶ O. Günzel, a. a. O., S. 98; s. oben Fußnote 5.

⁷⁷ O. Günzel, a. a. O., S. 62; A. Schering in DDT 58/59, S. XXII-XXV; F. Krummacher in MGG 15, 1973, Sp. 847f.

⁷⁸ Zur Geschichte und den Aufgaben der kursächsischen Konsistorien vgl. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. Aufl., Bd. III, Tübingen 1959, Sp. 1575-1577 (Artikel Kirchenverfassung, VI. Geschichte der ev. Kirchenverfassung von S. Grundmann unter 4a).

⁷⁹ Spitta II, S. 8 Anm. 13 nach Sicul.

⁸⁰ Zedler 52, 1747, Sp. 639-641. Der Protonotarius des Leipziger Konsistoriums Daniel Petermann, der die Verbindung zwischen Lange und Graupner hielt, war ein Bruder von Andreas Wagners Mutter. - Andreas Wagner ist nicht zu verwechseln mit Gottfried Wagner, dem Sohn des Bürgermeisters Paul Wagner, der in der Sitzung des Engen Rats

Salomon Friedrich Packbusch,⁸² Salomon Deyling (Superintendent von Leipzig 1721),⁸³ Johann Jakob Mascov (1723)⁸⁴. Direktor war seit 1709 (wohl als Nachfolger seines Vaters, des älteren Jakob Born) Johann Franz Born; er starb am 9. April 1732.⁸⁵ Auf ihn folgten in dieser Stellung Andreas Wagner und, nach dessen Tod am 21. März 1740, Gottfried Lange. Von den sieben Mitgliedern des Konsistoriums, also der Kultusverwaltung, im Jahr 1724 waren drei zugleich Mitglieder des Rats, also des Patrons der Leipziger Kirchen und Schulen, nämlich Born, Lange und Mascov.⁸⁶ Während der Verhandlungen um die Nachfolge Kuhnaus und danach waren der Sprecher der Kapellmeisterpartei Assessor und bis 1732 sein Sekundant Direktor des Konsistoriums; 1740 schließlich wurde der Sprecher der Kapellmeisterpartei selbst Direktor. Obwohl weder der Sprecher der Kantorenpartei, Platz, noch sein Sekundant, Steger, Mitglieder des Konsistoriums waren, war dennoch die Behörde kulturpolitisch möglicherweise nicht ganz einheitlich besetzt. Wenigstens wurde Johann Schmid während seiner Leipziger Studienzeit „von dem alten Bürgermeister Steger zum Informator seines einzigen Sohnes, des vor kurzem verstorbenen Hofraths und Bürgermeisters, Stegers, angenommen, da er denn gantzer sechs Jahr in dessen Hause gewohnet, und an dessen Tische gespeiset“.⁸⁷ Auf jeden Fall aber muß Bach durch die Personalunionen, die

vom 15. Januar 1723 Bach nominiert hat und in der Sitzung der Drei Räte am 22. April 1723 bemerkt: „Bach wäre ihme gerühmet worden.“ Nach Zedler 52, 1747, Sp. 66 ff., war er ein hochgebildeter Mann: „Er hat Lateinisch, Frantzösisch, Englisch und Holländisch fertig und zierlich gesprochen, und nicht weniger von seiner Mutter-Sprache eine mehr als gemeine Erkenntniß gehabt . . . Von Kunst-Sachen, als Schildereyen, Kupferstichen und Zeichnungen, ist er ein grosser Liebhaber gewesen, und hat einen ansehnlichen Vorrath von denen besten Künstlern gesammelt.“ (Vgl. ebenda Sp. 68of. unter Wagner, Paul.)

⁸¹ Dok II/134; Zedler 35, 1743, Sp. 384–390.

⁸² Dok II/291; Zedler 26, 1740, Sp. 110. – Abraham Christoph Platz war in dritter Ehe mit Salomon Friedrich Packbuschs Schwester Margaretha Regina verheiratet (A. C. Platz, *Lebens-Lanff*, S. 11).

⁸³ Es ist erstaunlich und bedürfte der Erklärung, daß Zedler weder in Band 7 von 1734 unter Salomon Deyling noch in Band 16 von 1737 unter Gottfried Lange einen Eintrag hat.

⁸⁴ Zedler 19, 1739, Sp. 1914f.

⁸⁵ Der ältere Bürgermeister Jakob Born ist 1668 Assessor und 1683 Direktor des Konsistoriums geworden und am 6. April 1709 gestorben (Zedler 4, 1733, Sp. 749f.). Sein Bruder Heinrich war der Vater des jüngeren Bürgermeisters Jakob Born (O. Günzel, a. a. O., S. 109).

⁸⁶ Bei den Bürgermeisterwahlen stand Mascov 1748 neben Küstner zur Diskussion für die Nachfolge von Lange (O. Günzel, a. a. O., S. 173), während Küstner 1741, als schließlich Stieglitz zum Nachfolger von Steger gewählt wurde, der Wunschkandidat des Kurfürsten war (ebenda, S. 168). Es blieb also bei der Anciennität der Prokonsuln: Dieses Amt hatten Stieglitz 1732 (wohl von J. F. Born), Küstner 1741 (wohl von J. A. Hölzel), Mascov 1742 (wohl von Stieglitz) übernommen.

⁸⁷ Zedler, a. a. O. Dort über Schmid: „Ob er gleich so wohl in der Philosophie als Theologie allen neuen Meynungen zuwider war, so war er doch kein Freund von Controversien, daher er solche in seinem Leben auf alle Art und Weise vermieden.“ Vielleicht kann man hieraus schließen, daß im Kollegium der drei Bürgermeister Steger die Position der ungeänderten Orthodoxie vertrat, während Platz zum Pietismus, Lange zur Aufklärung neigten.

Lange und Johann Franz Born realisiert hatten, außer innerhalb des Rats der Stadt auch innerhalb des Konsistoriums einen zuverlässigen Rückhalt gehabt haben.⁸⁸

Seit der ersten Hälfte der vierziger Jahre nahmen Langes Kräfte, zuerst das Gehör, immer mehr ab; in seinem letzten regulären Amtsjahr 1746/47 führte an seiner Stelle Jakob Born die Geschäfte als Regierender Bürgermeister.⁸⁹ Es ist bemerkenswert, daß die Abnahme von Langes Kräften, Bachs endgültiger Rückzug von der Leitung des Collegium musicum und die Gründung des Großen Konzerts in dasselbe Jahr fünf fallen. Offensichtlich begannen sich die kulturpolitischen Gewichte zu verschieben.⁹⁰

Bis 1728, also auch zur Zeit der Verhandlungen um die Nachfolge Johann Kuhnaus, hatte Gottfried Lange einen charaktervollen Widerpart in dem Kollegen Abraham Christoph Platz (oder Plaz, wie er selbst den Familiennamen schreibt), geboren am 18. April 1658 in Leipzig. Sein Vater Christoph, Handelsmann daselbst, war Sohn von Antonius Platz, Handelsmann in Augsburg, seine Mutter Ursula Katharina die älteste Tochter von D. Abraham Teller, Pastor an St. Thomas und Assessor des Konsistoriums in Leipzig. Abrahams Mutter starb am Tag nach seiner Geburt, sein Großvater mütterlicherseits ein halbes Jahr später, sein Vater, als der Knabe kaum dreieinhalb Jahre alt war. Er wurde erzogen von seiner Großmutter mütterlicherseits und von M. Johann Gabriel Drechßler, später Tertius am Gymnasium in Halle; von seinem 14. Jahr an war er sich selbst überlassen. Am 2. Dezember 1672 wurde er an der Universität Leipzig zum Studium zunächst der Philosophie immatrikuliert, im April 1673 zum Baccalaureus, im Februar 1675 zum Magister promoviert. Von klein auf zum Theologen bestimmt, hatte er schon in der Schule Hebräisch gelernt und pflegte diese Sprache neben den rabbinischen Studien vor anderen. Er begann nun, Theologie zu studieren; doch legten sich Hindernisse in den Weg, so daß er sich nicht getraute, darin zu reüssieren. Deshalb wechselte er zur Jurisprudenz; hier wurde er vor allem von D. Romanus Teller, seiner Mutter Bruder, gefördert, unter dessen Vorsitz er am 23. Mai 1679 disputierte. Am Tag danach trat er seine Reise an: Sie führte ihn nach Hamburg, von dort durch Westfalen, Friesland, Holland, die Spanischen Niederlande und England nach Frankreich; den Winter verbrachte er in Paris, reiste dann über Sedan, Dinant und andere Orte an der Maas nach Köln, weiter den Rhein aufwärts, besuchte die vornehmsten Reichsstädte und einige Städte in der Schweiz und kehrte am 21. August 1680 nach Leipzig zurück. Dort begann eine Seuche, vor der er sich auf das Tellerische Gut Kitzscher zurückzog; nachdem sie geendet hatte, ging er im Juni 1681 nach Frankfurt

⁸⁸ Es ist bedauerlich, daß die Sitzungsprotokolle des Konsistoriums anscheinend verloren sind. — Später war Langes Schwiegersohn Friedrich Benedikt Oertel, seit 1726 Ratsherr (O. Günzel, a. a. O., S. 138), Assessor des Konsistoriums (Zedler 25, 1740, Sp. 763f.).

⁸⁹ O. Günzel, a. a. O., S. 171.

⁹⁰ Vgl. zu Lange G. F. Otto, *Lexikon der . . . Oberlausizischen Schriftsteller und Künstler*, Bd. II, Görlitz 1802, S. 376–378; der Vater Kaspar S. 387, der ältere Bruder Kaspar S. 388, dessen Söhne Gottlob S. 378 und Kaspar Gottlieb S. 388, Gottlobs Sohn Kaspar Gottlob S. 388 bis 390. — Lange ist als akademischer Lehrer von Friedrich Wilhelm Schütz bezeugt (Zedler 35, 1743, Sp. 1387–1391, besonders 1387).

an der Oder und wurde dort am 9. August desselben Jahres zum Doktor promoviert.

Im August 1683 wurde er Ratsherr und trat am selben Tag eine Ordinar-Advokatur im Oberhofgericht zu Leipzig, wozu er schon 1681 die Expektanz erhalten hatte, an. 1687 wurde er Stadtrichter, 1699 Prokonsul, 1705 Vorsteher der Nikolaikirche (und -schule) und kurz darauf Bürgermeister, mit welchem Amt eine Assessor im Schöppenstuhl verbunden war. Im selben Jahr erhielt er auch eine Assessor im Oberhofgericht zu Leipzig, 1709 eine Supernumerar- und 1710 eine Ordinarstelle als Appellationrat im Appellationengericht zu Dresden. Er hat dreimal geheiratet: am 6. Februar 1682 in Dresden Maria Sophia Martini, gestorben am 28. April 1702; am 18. Dezember desselben Jahres auf seinem Gut Mockau Anna Magdalena Schwendendorffer, gestorben am 8. August 1712; am 27. Dezember 1713 Margaretha Regina Packbusch. Abraham Christoph Platz erkrankte Anfang Juli 1728 an einer Gelbsucht, ging aber trotzdem seinen Amtsgeschäften nach und reiste sogar Ende des Monats zu einer Sitzung des Appellationengerichts nach Dresden. Er kehrte von dort am 3. September entkräftet nach Leipzig zurück und entschlief am 15. des Monats abends gegen 8 Uhr.

Platz selbst hat die Nachwelt über sein Leben unterrichtet;⁹¹ der vollständige Titel des Drucks, der 2 ungezählte und 122 gezählte Seiten in Folio umfaßt, lautet:

Lebens-Lauff und letzter Abschied HERRN D. Abraham Christoph Plazens, Auf Mockau, Althen und Plösen, *Jcti*, Königl. Pohnischen und Chur-Fürstl. Sächs. *Appellation*-Raths, des Hochlöbl. Ober-Hof-Gerichts und Schöppen-Stuhls allhier *resp. Assessoris* und *Senioris*, ältesten Bürgermeisters, und der Kirche und Schule zu *St. Nicolai* Vorstehers, Nebst einer Betrachtung über *Gen. XV. v. 1. und Rom. VIII. v. 31. 32.* Von dem Seeligen selbst aufgesetzt, und auf Dessen Verlangen zum Druck befördert. Leipzig, gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf. 1729.

Die drei Teile, die der Titel nennt, stehen in dieser Reihenfolge: „Lebens-Lauff“ (1-46), „Betrachtung über *Gen. XV. 1. und Rom. VIII. 31. 32*“ (47-72), „Letzter Abschied“ (72-122). Doch gibt diese Einteilung kaum einen Eindruck von der Vielfalt und dem Reichtum des Inhalts der Schrift.

Der erste Teil unter der Überschrift „Lebens-Lauff“ beginnt mit einer Einleitung, die das ungewöhnliche Unternehmen begründet (1f.). Platz hat sich für eine einfache Beisetzung entschieden. „Damit es aber gleichwohl nicht das Ansehen gewinne, als ob ich hiedurch selbst alles Andencken, und die zum öfftern der *Posterität* bey ein und anderm vorkommenden Falle nöthige Nachrichten von meiner Person und Herkommen *supprimiren* und zu vertilgen,

⁹¹ Den Druck hat – soweit ich sehe – zuerst H.-J. Schulze für Bachs Biographie herangezogen (in Ber. Lpz. 1975, S. 74 und 77, Anm. 22). Ein Exemplar wird im Bach-Archiv Leipzig verwahrt. Ich danke dem Generaldirektor der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR, Herrn Professor Dr. Werner Felix, und dem Direktor des Bereichs Bach-Archiv, Herrn Dr. Winfried Hoffmann, daß sie mir einen Mikrofilm zur Verfügung gestellt haben. Die fortan dem Text in Klammern beigegebenen Zahlen beziehen sich auf die Seiten des Drucks.

auch ohne Abschied davon zu gehen gesonnen: habe ich, und also nicht aus Begierde eiteler Ehre, der Nothdurfft zu seyn erachtet, folgendes annoch zu hinterlassen.“ Hierauf folgt der Lebenslauf im engeren Sinn (2–24). Er umfaßt die Daten seiner Biographie (2–11), worin gleichwohl eine Erwägung über die Tätigkeit eines Rechtsgelehrten als praktizierender Advokat eingeschlossen ist (4–7), einen Abschnitt von seinem „*Humeur* und geführten Leben“ (11–17), also von seinem Temperament und seiner Lebensführung, einen Abschnitt von seinem „geistlichen und Seelen-Zustand“ (17–23) und, als Beschluß, eine Nachricht von seinem Gesundheitszustand und seinen Krankheiten (23 f.). Diesen Lebenslauf faßt ein Gebet zusammen (25–38). Eine Abhandlung über die Funeralien (38–46) beschließt den ersten Teil.

Der „Betrachtung“, die den zweiten Teil bildet, liegen die beiden Bibelsprüche zugrunde, die sich Platz, als er 1705 zum erstenmal das Konsulat in Leipzig antrat, zu Devisen erwählt hatte. Hätte er sich nicht gegen eine Gedächtnispredigt entschieden, würde er gebeten haben, darin diese beiden Sprüche zu erklären und dabei des Liedes „In dich hab ich gehoffet, Herr“ ausführliche Erwähnung zu tun (45 f.).

Der dritte Teil, „Letzter Abschied“, beginnt mit einem Abschnitt, den man „Von der Absurdität der Welt“ überschreiben könnte (72–76). Hierauf folgt der Abschied im einzelnen von denen, „von welchen ich entweder in dieser Zeitlichkeit *dependiret*, oder mit welchen ich sonst in einer Verbindlichkeit gestanden“, zunächst von der Residenz Dresden, nämlich vom Landesherrn, von den Ministern und Räten, vom Appellationgericht (77–79), dann von Leipzig, nämlich vom Oberhofgericht, vom Rat, vom Schöppenstuhl, von der Geistlichkeit, von der Bürgerschaft (80–90). Schließlich wendet sich Platz dem persönlichen Bereich zu und nimmt Abschied von seiner Familie, seinen Freunden, seinen Feinden, seinen Untertanen in Mockau, Althen und Plösen, von der ganzen Welt (90–98). Der Abschied mündet, wie der Lebenslauf, in ein Gebet (98–100). Hierauf folgt als Beilage eine Rede über den Ratseid, die Platz in der Ratssitzung vom 29. August 1707 gehalten hat (101–120), schließlich ein Zusatz aus anderer Feder über die letzte Krankheit und das Lebensende (120–122).⁹²

Eine detaillierte Analyse der Schrift könnte für die politische und Kirchengeschichte Kursachsens, für die Geschichte der Autobiographie und die Frömmigkeitsgeschichte von Interesse sein; sie muß einer besonderen Studie vorbehalten bleiben. Die außerordentliche Schrift vereinigt Rechenschaftsbericht und Vermächtnis, Beichte und Hoffnung des geistlichen, privaten und öffentlichen Lebens, das in Bewußtheit und Frömmigkeit, Selbständigkeit gegenüber der Welt und Bindung an Gott, Selbstprüfung und Zuversicht, in

⁹² Der oben gegebene Lebensabriß folgt hauptsächlich den Seiten 2–11 und 120–122. – Siehe auch die Artikel in: Zedler 28, 1741, Sp. 782–785; C. G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Bd. III, Leipzig 1751, Sp. 1627f.; J. C. Adelung und H. W. Rotermund, *Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexiko*, Bd. VI, Bremen 1819, Sp. 377. – Der Sohn Anton Wilhelm Platz, geboren 1708, hatte bis 1723 J. C. Hebenstreit, 1724 bis 1731 Konrektor der Thomasschule, zum Informator (Zedler 28, 1741, Sp. 785f.).

dem steten Bemühen um Rechtschaffenheit und Bescheidenheit geführt worden ist. Was Platzens „geistlichen und Seelen-Zustand“ angeht, so gesteht er selbst, „daß ich zu keiner so gründlichen Erkenntniß meines Zustandes gelangt, biß zu der Zeit, da der theure Gottes-Mann, D. Spener, in diese Lande gekommen“ (19); Platz nennt Spener einen „gelehrten, gottsfürchtigen und *exemplarischen Theologum*“ und nimmt sein Wirken vor allem gegen seine Kritiker, aber auch gegen die, die sich zu Unrecht auf ihn berufen, in Schutz (20f.).

Platz selbst und schon sein Vater waren Leipziger Bürger, Platzens Vater Handelsmann (89). Platz konnte eine fünfvierteljährige Reise durch das nordwestliche Europa unternehmen, auch wenn er dabei, „gegen andere, mit einer ziemlich geringen Summa auskommen“ (12). Er kommt mehrfach darauf zu sprechen, daß er zu seinen Ämtern „durch rechtmäßigen Beruf, ohne die allergeringsten Neben-Wege, auch ungebührliches Rennen, Lauffen und Eindringen“ gelangt sei (27f.), daß „ich mich Zeit meines Lebens um kein Amt sonderlich bemühet, . . . ja die beyden wichtigsten ohne mein Anregen freywillig angetragen“ (16), insbesondere das Bürgermeisteramt „ohne mein Verhoffen, und ein einziges Wort oder Mine darum zu verlieren, von freyen Stücken“ (46) erhalten habe. Platz hätte „zwar ein und andere Gelegenheit gehabt, . . . bey Hoffe noch in andern *Collegiis employiret* zu werden, welches ich aber aus gewissen Ursachen vor mich nicht rathsam befunden“ (9); denn: „Nach Hoffe . . . hab ich mich, meines Erachtens, schlechterdings nicht geschicket“ (16). Und dann folgt eine sarkastische Schilderung des Lebens bei Hof. „Dessen insgesamt man überhoben seyn kan, wenn man weit von dergleichen Dingen verbleibet, und es denen überlässet, welche gleichsam dazu gebohren und gezogen sind, und welchen vielleicht ein grösserer Dienst damit geschiehet“ (17).

Ich vergleiche in diesen Punkten das Leben Gottfried Langes. Sein Vater war Dorfpfarrer in der Oberlausitz. Lange selbst konnte nur als Hofmeister eines Grafen bis Wolfenbüttel und an die vornehmsten deutschen Höfe reisen. Er ging, gerade am Ziel seiner akademischen Karriere, an den Hof Augusts des Starken, erhielt vermutlich schon den Ratsherrensitz, gewiß dann das Bürgermeisteramt aufgrund einer landesherrlichen Intervention. Der Pfarrersohn aus der Oberlausitz kam auf einem anderen Weg in das politische Amt als der Sohn eines Leipziger Handelsmanns (der gleichwohl von einer Pfarrwitwe aufgezogen worden war).⁹³ Die Annahme, Platzens Äußerungen zielten direkt auf Lange, ginge wohl zu weit. Der Vergleich der beiden Lebensläufe des Abraham Christoph Platz und des um 14 Jahre jüngeren Gottfried Lange gibt aber eine Ahnung davon, welch unterschiedliche soziale und individuelle Charaktere im Kollegium der Leipziger Bürgermeister vereinigt sein konnten und bei der Wahl Bachs tatsächlich vereinigt waren.

Ich breche hier meine Versuche ab, die Rekonstruktion des konkreten gesellschaftlichen Bezugssystems, als dessen Teil Bach in Leipzig lebte, einen Schritt weiterzubringen. Da wenig Hoffnung auf Funde neuer Quellen besteht, die offen sagen, wie Bach sich selbst, wie andere ihn einschätzten, sind wir auf eine

⁹³ Es müßte reizvoll sein, Platzens obenerwähnte Rede von 1707 mit Langes „Rede bey der Rathswahl zu Leipzig“ von 1736 (*Ebrengedächtniß*, a. a. O., S. 59) vergleichen zu können.

solche Rekonstruktion angewiesen. Denn daraus läßt sich der Ort bestimmen, den in diesem Bezugssystem Bach sich selbst gab, den andere ihm gaben. Eine solche Rekonstruktion hat, mehr als bisher, die Institutionen zu berücksichtigen, ihre eigentümlichen Funktionen und Traditionen, ihre Strukturen, ihr Zusammen- und Gegeneinanderwirken. Doch darf darüber nicht aus dem Blick geraten, daß diese Institutionen von einzelnen Personen getragen wurden, die durch Herkunft, Bildungsgang und Lebenslauf geprägt, auch miteinander verwandt oder verschwägert waren oder sonst in Beziehungen standen und häufig durch Personalunionen verschiedene Institutionen verknüpften. Der Weg zu einer solchen Rekonstruktion ist lang. Deshalb muß es auch weiterführenden Untersuchungen überlassen bleiben, ob die Beziehungen von Regierung Leipzigs und Amtsführung Bachs in größerem Umfang und detaillierter geklärt werden können. Dabei müßte nicht nur die administrative, sondern auch die musikalische Seite dieser Beziehungen erwogen werden. Könnte es nicht sein, daß Bach Entscheidungen über die Komposition oder Aufführung bestimmter Werke mit Rücksicht auf die gerade regierenden (oder bei Ratswechselkantaten auf die die Regierung antretenden oder auch abgehenden) Bürgermeister traf? Ist vielleicht das Weihnachtssoratorium eine Huldigung an Lange, der unter Friedrich August II. 1734 Geheimer Kriegsrat geworden war und im Amtsjahr 1734/35 regierte; entspricht es vielleicht sogar einem Wunsch oder einer Anregung von ihm? Spielte etwa für die Komposition oder Auswahl der Stücke auch eine Rolle, wer der Vorsteher der Kirche war, die an die Reihe kam?

Dieser Gesichtspunkt könnte zumal für die Passionen gelten. Vorsteher der Thomaskirche wurde, bald nach seiner Wahl zum Bürgermeister, 1720 Gottfried Lange; er blieb es bis zu seinem Tod im November 1748.⁹⁴ Auf ihn folgte Christian Ludwig Stieglitz.⁹⁵ Vorsteher der Nikolaikirche (und der Nikolaischule) wurde 1705, kurz vor seiner Wahl zum Bürgermeister, Abraham Christoph Platz; er blieb es bis zu seinem Tod im September 1728.⁹⁶ Sein Nachfolger wurde Johann August Hölzel, der im August 1741 starb.⁹⁷ Auf Hölzel

⁹⁴ Dok IV/228 Kommentar. Lange hat das Amt des Bürgermeisters von Q. H. Schacher übernommen, der am 23. Januar 1719 gestorben ist, aber Vorsteher der Neuen Kirche war. Das Amt des Vorstehers der Thomaskirche dagegen hat er von dem Bürgermeister G. Gräve übernommen, der am 30. Oktober 1719 gestorben ist und dem als Bürgermeister A. Steger, seinerseits Vorsteher der Peterskirche, folgte. Es wäre zu prüfen, ob schon darin eine kulturpolitische Entscheidung Langes zu sehen ist. (Im Hinblick auf Telemann wäre wissenswert, ob F. K. Romanus von dem älteren A. Steger nicht nur das Amt des Bürgermeisters, sondern auch das Amt des Vorstehers der Thomaskirche übernommen hat; denn ausdrücklich St. Thomä – also nicht St. Nikolai – war die Kirche, für die alle vierzehn Tage eine Kantate zu komponieren Romanus Telemann beredete. Wann und von wem Gräve das Amt des Vorstehers der Thomaskirche übernommen hat, ist mir unbekannt.)

⁹⁵ Dok IV/233 Kommentar.

⁹⁶ A. C. Plaz, *Lebens-Lauff*, S. 8 und Titel.

⁹⁷ Dok II Personenverzeichnis S. 538. Dort ist nur das Amt des Vorstehers der Nikolaikirche genannt; doch ist dieses Amt bei Hölzels Vorgänger und Nachfolger mit dem Amt des Vorstehers der Nikolaischule verbunden gewesen, also wohl auch bei ihm selbst. Außerdem sind dort keine Daten genannt; doch kann Hölzel diese beiden Ämter nur zwischen

folgte, wie es scheint, Jakob Born.⁹⁸ So wirkten zumindest vom Beginn der zwanziger bis gegen Ende der vierziger Jahre die musikalischen Vorstellungen der Kapellmeisterpartei in der Thomaskirche, die der Kantorenpartei in der Nikolaikirche. Mit der Übernahme des Vorsteheramts der Thomaskirche durch Stieglitz hatte dann die Kantorenpartei beide Hauptkirchen in der Hand. Das spielte zwar nicht mehr für Bachs Amtsführung, gewiß aber für die Wahl seines ersten und zweiten Nachfolgers eine Rolle.

Nach den Aufzeichnungen des Küsters der Thomaskirche Johann Christoph Rost wurde in der Thomaskirche 1721 „die *Passion* zum 1sten mahl *Musicaret*.“⁹⁹ Schon das dürfte auf eine Anregung des neuen Vorstehers zurückgehen, der jetzt in der Thomaskirche einführen lassen konnte, was 1717 in der Neuen Kirche eingeführt worden war: die Aufführung einer Passion im konzertierenden Stil.¹⁰⁰ Für 1722 fehlt eine Angabe in den Aufzeichnungen von Rost; doch ist die „anstellung der *Passion-Music* in der Thomas Kirche“ anderweitig bezeugt.¹⁰¹ Für 1723 heißt es in den Aufzeichnungen in unmittelbarem Anschluß an die Notiz für 1721: „It: 1723. eben also.“ Der folgende Eintrag sagt: „Anno 1723. ward zum ersten mahl die Vesper zu *St. Nicolai* gehalten, die Predigt hielte der Herr *Superintend.* Herr D. Deyling.“ In diesem Jahr wurde also in der Thomaskirche verfahren wie 1721 und wohl auch 1722; außerdem gab es in der Nikolaikirche zum erstenmal eine Karfreitagsvesper, jedoch ohne musizierte Passion. Nachdem so eine Karfreitagsvesper nicht nur wie bisher in der Thomas-, sondern auch in der Nikolaikirche gehalten wurde, lag es nahe, wie bei den Hauptmusiken nun auch mit den Passionsmusiken zwischen den Hauptkirchen zu alternieren, in diesem Fall von Jahr zu Jahr. So kam schließlich auch die Nikolaikirche zu einer musizierten Passion.

Da 1723 die Passionsmusik in der Thomaskirche stattgefunden hatte, war 1724 die Nikolaikirche an der Reihe, während sich die Thomaskirche mit der früheren Form der Karfreitagsvesper begnügen mußte: „Anno 1724. wurde die *Passion* zu *St. Nic.* zum ersten mahl *Musicaret*, etc. zu *St. Thom.* aber wurden nur Lieder gesungen wie vor diesem gebräuchlich.“ Bach führte in diesem

Platzens und seinem eigenen Tod verwaltet haben. – Übrigens ist Hölzel Ratsherr geworden, weil der Kurfürst darauf drang, daß die durch Adrian Stegers Wahl zum Bürgermeister erledigte Prokonsul-Stelle mit ihm besetzt würde (O. Günzel, a. a. O., S. 132); ein zehn Jahre zurückliegender Versuch Hölzels, Leipziger Ratsherr zu werden, war gescheitert (ebenda, S. 117). Wie man sieht, hatten die landesherrlichen Interventionen keine durchaus einheitliche Linie.

⁹⁸ Zedler Suppl. 4, 1754, Sp. 228–230, unter Born, Jakob Heinrich (ohne Datum für den Antritt des Amts; dort wird von Jakob Born gesagt: „ein grosser Kenner der Wissenschaften“). So folgte Born Platz nicht nur sogleich als Bürgermeister, sondern später auch als Vorsteher der Nikolaikirche und -schule. – Nach Dok IV/229 Kommentar war Born schon seit 1728 Vorsteher der Nikolaikirche und -schule, also auch in diesem Doppelamt unmittelbarer Nachfolger von Platz. Hölzel müßte dann gleichzeitig mit ihm amtiert (oder das Amt nie innegehabt) haben.

⁹⁹ Dok II/180; dazu die Tafel nach S. 192.

¹⁰⁰ Schering L II, S. 23f.

¹⁰¹ ZfMw 4, 1921–1922, S. 614f. – Kuhnau war am Samstag vor Ostern, dem Tag nach der Aufführung, vorgeladen worden. Regierender Bürgermeister war Steger.

Jahr zum erstenmal eine Passion in Leipzig auf: die Johannes-Passion. Doch hatte er damit gerechnet, die Aufführung würde in der Thomaskirche stattfinden. Offensichtlich war ihm der Ratsbeschluß, „daß die *Passions Music* des CharFreytags in denen Kirchen zu *St. Nicolai* und *St. Thomae* wechselseitig gehalten“ werden sollte, unbekannt geblieben; das ist um so eher glaubhaft, als dieser Beschluß in diesem Jahr erstmals zur Anwendung kommen sollte. Erst vier Tage vor der Aufführung wurde Bach darauf aufmerksam gemacht, daß die Aufführung in der Nikolaikirche stattzufinden habe.¹⁰² Bach hatte also die Johannes-Passion für die Thomaskirche, deren Vorsteher Gottfried Lange war, bestimmt; nun wurde sie in der Nikolaikirche, deren Vorsteher Abraham Christoph Platz war, aufgeführt. So wiederholte er sie im folgenden Jahr 1725 in einer zweiten Fassung in der Thomaskirche, für die (oder für deren Vorsteher) sie ursprünglich bestimmt war. 1727 ließ er dort, wie es scheint, die Matthäus-Passion folgen, die er 1729 wiederholte – vielleicht, weil sie besonders gefallen hatte, vielleicht aus Arbeitsökonomie, zu der er durch die Trauermusiken für Leopold gezwungen war.¹⁰³ 1731 schloß er die Markus-Passion an.¹⁰⁴ Selbst wenn man die erste Aufführung der Matthäus-Passion im Jahr 1727 bezweifelt: 1725, 1729 und 1731 führte Bach in der Thomaskirche seine eigenen Passionen nach Johannes, Matthäus und Markus auf. Dort fanden Bachs Passionen anscheinend Zustimmung. Weniger wohl in der Nikolaikirche. Vielleicht hatte ihr Vorsteher Bach nach der ersten Aufführung der Johannes-Passion im Jahr 1724 sogar angedeutet, daß er einen anderen Stil bevorzuge. Zwar hat Bach der Nikolaikirchengemeinde die Johannes-Passion wieder, am ehesten 1728 zugemutet, sie aber zwei Jahre vorher und zwei Jahre nachher mit eigenen Kompositionen verschont: 1726 wählte er die Markus-Passion von Reinhard Keiser, 1730 – inzwischen war Johann August Hölzel (oder schon Jakob Born) Vorsteher – die Lukas-Passion.¹⁰⁵ Und als es 1739 unter der Regierung von Adrian Steger Schwierigkeiten wegen der Passionsmusik gab, war die Nikolaikirche an der Reihe.¹⁰⁶ In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß zwei andere Schwierigkeiten kleineren Ausmaßes ebenfalls mit der Nikolaikirche verbunden sind. Gottlieb Gaudlitz war Subdiakon dieser Kirche.¹⁰⁷ Und auch das zu tiefe Anstimmen

¹⁰² Dok II/179; dazu Dok I/179, auch II/190.

¹⁰³ J. Rifkin in: *The Musical Quarterly* 61, 1975, S. 360–387; insgesamt s. Dürr Chr 2.

¹⁰⁴ Vgl. A. Dürr, NBA II/5 Krit. Bericht, S. 248–266.

¹⁰⁵ Das Datum 1730 für die Lukas-Passion steht nach den Darlegungen von A. Glöckner in BJ 1981, S. 48, so gut wie fest (vgl. auch derselbe in BJ 1977, S. 75–119). Wenn aber 1730 durch die Lukas-Passion belegt ist, bleibt für die Johannes-Passion „um 1728/1731“ nur 1728 (vgl. Dürr Chr 2, S. 105f., auch A. Mendel, NBA II/4 Krit. Bericht, S. 67–72, besonders 70).

¹⁰⁶ Außer Dok II/439 dazu A. Glöckner in BzMw 25, 1983, S. 110.– Die Alternation war 1733, als wegen der Landestrauer die Passionsmusik ausfiel, für ein Jahr sistiert worden. Vorher kamen seit 1724 der Nikolaikirche die geraden, der Thomaskirche die ungeraden Jahre zu; von da an war es umgekehrt.

¹⁰⁷ Dok II/245 und 246 (zur Verfügung des Konsistoriums vgl. Dok II/63 Ziffer 4), Dok I/19 (Bachs Eingabe an den Rat datiert vom 20. September 1728; das ist der Tag nach der Beisetzung des Bürgermeisters A. C. Platz, des Vorstehers der Nikolaikirche).

eines Kirchenlieds durch einen Präzenter wurde dort aktenkundig.¹⁰⁸ Für die Thomaskirche dagegen ist während Bachs ganzer Amtszeit keine einzige Schwierigkeit bezeugt.

Ein Überblick über Bachs Amtszeit führt zu dem Schluß, daß die Kapellmeisterpartei die Funktion eines Patrons übernommen und nach Möglichkeit erfüllt hat. Allerdings mag auf beiden Seiten eine gewisse Enttäuschung alsbald eingetreten sein und auf Dauer angehalten haben. Denn die Kapellmeisterpartei mußte, da sie nicht einen Operisten und damit Akademiker, nur einen Organisten und damit Nichtakademiker hatte gewinnen können, in zweierlei Hinsicht Abstriche an ihrer Zielvorstellung hinnehmen: Sie konnte nicht die Umwidmung des Kantors an der Thomasschule in ein städtisches Musikdirektorat, nur die einmalige Besetzung der Stelle mit einem Kapellmeister erreichen; und sie konnte nicht die Personalunion des städtischen und akademischen Musikdirektors, nur die informelle Überlegenheit ihres Kapellmeisters über den Musikdirektor der Universität erreichen.

Das waren auch die beiden Punkte, die Bach während seiner Amtszeit Beschwer bereiteten. Bach hatte sich für Leipzig unter der Voraussetzung entschieden, daß – als Lösung für den Operisten Graupner, wie vordem für den Operisten Telemann – die uneingeschränkte Verwirklichung der Zielvorstellung der Kapellmeisterpartei in Aussicht stand. Als er dann gewählt war und kam, wurde er nicht auf die Stelle eines städtischen Musikdirektors, sondern des Kantors an der Thomasschule eingewiesen, der sich durch Privatvertrag von den spezifischen Pflichten des Kantors befreien konnte;¹⁰⁹ infolgedessen hatte Bach mit Schwierigkeiten von seiten der Kantorenpartei, die sich mit diesem Ausnahmezustand nicht abfinden wollte, potentiell jederzeit zu rechnen und bis zum Ende der dreißiger Jahre oft genug auch tatsächlich zu kämpfen. Und als er gewählt war und kam, war die Stelle des Musikdirektors der Universität schon vergeben, die umfassende musikalische Stellung, die er sich in Leipzig versprochen hatte, nach dieser Richtung eingeschränkt. Das sind die beiden Schatten, die aufgrund der strukturellen Voraussetzungen für Patron und Klienten, für Kapellmeisterpartei und Bach auf dessen Leipziger Amtszeit fielen.

Aufs Ganze gesehen hatte Bach während seiner Amtszeit nennenswerte Konflikte nur aufgrund dieser strukturellen Voraussetzungen, nur mit denen, die ihn nicht wollten, mit der Universität, die keinen Nichtakademiker, und mit der Kantorenpartei, die keinen Nichtschulmann wollte (wenngleich man einräumen muß, daß Verlauf und Ausmaß, das insbesondere der Streit mit der Universität und der Streit um die Einsetzung der Präfekten annahmen, auch

¹⁰⁸ Dok II/399.

¹⁰⁹ Noch im sogenannten provisorischen Revers bezeichnet Bach seine künftige Dienststelle zunächst als „Thomas-Kirche“, korrigiert dann auf Rasur in „Thomas-Schule“ (Dok I/91). An einer Kirche konnte er ohne weiteres Musikdirektor und Kapellmeister werden, nicht aber an einer Schule. Vielleicht geht die ursprüngliche Angabe auch darauf zurück, daß Bach hauptsächlich mit Gottfried Lange verhandelt und der Vorsteher der Thomaskirche in erster Linie über die Ausgestaltung der Musik seiner Kirche gesprochen, die Schule dagegen (deren Vorsteher der Kantorenpartei angehörte) nur beiläufig berührt hatte.

in Bachs Kompromißlosigkeit und Absolutheitsanspruch – einer Voraussetzung seiner musikalischen Größe – ihren Grund haben). Mit denen, die ihn wollten, mit der Kapellmeisterpartei, aber auch mit dem Konsistorium, also der Kultusverwaltung, hatte er keine Konflikte. Zustimmung und Ablehnung, auf die Bach in Leipzig traf, waren klar definiert: Es gab dort eine kulturpolitische Gruppierung, deren musikalischer Exponent er war.

NACHWORT

Zu Gottfried Lange vgl. H.-J. Schulze im Vorwort zur Faksimile-Ausgabe der autographen Partitur von BWV 29 (Leipzig 1985) und in seinem Referat *Zur Herausbildung einer „Bach-Legende“ im 18. Jahrhundert*, Wissenschaftliche Konferenz Leipzig 1985. Ferner weise ich in diesem Zusammenhang hin auf die inhaltsreiche Untersuchung von H. Stiehl, *Das Innere der Thomaskirche zur Amtszeit Johann Sebastian Bachs*, Beiträge zur Bachforschung 3, Leipzig 1984, besonders S. 45–47 und 64 (Abb. 18 und 19).

Ich danke den beiden Schriftleitern des Bach-Jahrbuchs für die Geduld, mit der sie das ungedehmte Wachstum meiner Studie aufgenommen haben. Ich hatte noch einen vierten Teil geplant, kann ihn aber im Moment nicht ausführen. Ein Exposé dieses vierten Teils zusammen mit einem Resümee der vorliegenden drei Teile enthält der Vortrag *Bach in Leipzig: Fremdeinschätzung und Selbsteinschätzung*, den ich auf den Bach-Tagen Berlin 1984 gehalten habe und der in deren Programmbuch 1985 erscheint. Die Konsequenzen, die ich daraus für eine Kritik der Rezeptionsgeschichte des Bachschen Werkes ziehe, habe ich in dem Beitrag für den von H. Danuser vorbereiteten Sammelband *Gattungen der Musik und ihre Klassiker im Wandel der Geschichte* zusammengefaßt.

Ich danke Frau Eva Claviez, der Sekretärin des Musikwissenschaftlichen Instituts in Tübingen; sie hat die Manuskripte nicht nur zu meiner, sondern auch zur Zufriedenheit des Leipziger Schriftleiters hergestellt.

Anm. der Schriftleitung: In Jg. 1983 ist infolge eines technischen Versehens ein sinnentstellender Fehler entstanden. S. 29, Z. 12 muß lauten

beiden Kandidaten der Gegenpartei gewesen, eine Entscheidung also, aus der,

Joh. Seb. Bach und der „neue Gusto“ in der Musik um 1740

Von Christian Ahrens (Bochum)

Schon zu Lebzeiten Johann Sebastian Bachs mehrten sich kritische Stimmen, die ihm einen gekünstelten Stil sowie mangelnde Leichtigkeit vorhielten und betonten, allenfalls musikalisch gebildete Kenner vermöchten seine Musik zu goutieren, kaum indessen bloße Laien: „Aber man muß auch gestehen, daß zum Vergnügen allein desselben Musik nicht diene, und ein Liebhaber, der aber die Musik nicht verstehet, wird niemahls an einer so schweren Harmonie Geschmack bekommen.“¹

Eine Durchsicht der „Leipziger (Post-)Zeitungen“ aus den Jahren 1723 bis 1750 läßt den Übergang deutlich werden vom alten zum neuen Gusto, und zwar in den Anzeigen der jeweils kurz zuvor erschienenen oder im Erscheinen begriffenen Kompositionen. Ein Übergang, der sich gleichsam unter den Augen Bachs vollzog und den er zweifellos auch mit innerer Anteilnahme verfolgte (immerhin waren einige der „fortschrittlichen“ Komponisten seine Schüler), ohne indessen selbst unmittelbar beteiligt gewesen zu sein.

Kann man Bach wegen der Ausrichtung seiner Editionspläne auf die Messetermine eine durchaus „lebensnahe Geschäftsgesinnung“ bescheinigen,² so bleibt immerhin bemerkenswert, daß er zwischen 1736 und 1747 keine eigenen Werke mehr in den Zeitungen ankündigte (mit Ausnahme des 3. Teils der Klavierübung, 1739). Dies steht nicht nur im Widerspruch zu den zahlreichen Anzeigen anderer Komponisten; es läßt sich auch nur schwer damit in Einklang bringen, daß Bach die Konzerte des von ihm geleiteten Collegium musicum jeweils in der Tagespresse bekanntmachte.³ Offenbar handelt es sich um eine bewußte Zurückhaltung aus der Erkenntnis heraus, daß das Interesse an seinen Kompositionen, zumindest an den Instrumentalwerken, abgenommen und der Geschmack sich gewandelt hatte. Rangierten doch fortan leicht spielbare „Galanterie-Stückgen“⁴ nach neuestem Gusto obenan in der Gunst des Publikums, dessen Rezeptionshaltung sich infolge struktureller Veränderungen grundlegend wandelte: Nunmehr avancierte der musikalisch wenig

¹ Aus einem anonymen, vermutlich von dem Sänger Filippo Finazzi stammenden und vom 23. April 1750 datierten Brief an die in Hamburg erscheinende Zeitschrift „Freye Urtheile und Nachrichten zum Aufnehmen der Wissenschaften und der Historie überhaupt“ (zitiert nach Dok II/604).

² W. Neumann, *Einige neue Quellen zu J. S. Bachs Herausgabe eigener und zum Mitvertrieb fremder Werke*, in: *Musa – Mens – Musici*, Gedenkschrift für Walter Vetter, Leipzig 1969, S. 166.

³ Vgl. W. Neumann, *Das „Bachische Collegium musicum“*, in: *Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. Bd. 120.)*, besonders S. 394–406.

⁴ Es fällt auf, daß Joh. Seb. Bach im Titel des 1. Teils seiner Klavierübung 1731 von „Præcludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menuetten, und anderen Galanerien“ spricht (so auch schon in den Einzelausgaben), daß jene Formulierungen in den Zeitungsanzeigen von 1726, 1727 und 1730 indessen fehlen (vgl. W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 165f.).

gebildete Liebhaber zum wichtigsten Adressaten für die Komponisten. Diesen Schluß lassen jedenfalls die Formulierungen in den Anzeigen zu, von denen nachfolgend einige mitgeteilt sind:

- 1733 13. August: Pränumerations-Anzeige: „Harmonische Seelen-Lust musicalischer Gönner und Freunde etc.“ von Georg Friedrich Kauffmann,⁵ „Fürstl. Sächß. Merseb. Director Musices und Hof-Organist“. Enthalten waren „gewisse Praeludia über die bekanntesten Evangelischen Choral-Gesänge“ zu 2–4 Stimmen.
- 1737 9. Oktober: Johann Caspar Voglers⁶ erste Probe seiner musikalischen Arbeit: 2 Choräle, Präludien und Variationen, die „hauptsächlich denenjenigen, so auf dem Lande Orgeln zu tractiren haben, besondern Nutzen bringen können [...]“.
- 1739 12. Januar: „Es sind bey Joh. Heinr. Elbeln,⁷ Music. allhier, [...] 12. Partien von 4. 5. 6 bis 10. Stimmen auf unterschiedenen Instrumenten, ingl. ganz neue Menuetten und Poloneisen, sauber und richtig geschrieben, um billigen Preiß zu haben.“ Eine entsprechende Anzeige findet sich auch unter dem Datum des 21. April.
- 1739 6. Oktober: „Bey Christoph Weigel [...] ist zu haben: Theophilo Muffats,⁸ Kaiserlichen Hof- und Cammer-Organists, ganz neu componirte Caprices und Galanterie-Stückgen auf das Clavier [...]“
- 1739 30. November: Nachricht, daß von Christian August Jacobi⁹ zu haben ein „anderes Clavir-Concert von leichterer Art, und jetzt gebräuchlichem goût [...]“.
- 1740 19. März: „Erste Piece, bestehend in 6 leichten und nach dem heutigen Gusto eingerichteten Praeambulis [...] von Johann Ludwig Krebs,¹⁰ Organist bey der Haupt-Kirche zu St. Marien in Zwickau.“

⁵ 1679–1735. J. G. Walther (*Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 336) bemerkt am Schluß seines Kauffmann-Artikels: „Sonsten sind verschiedene Clavier- und Kirchen-Stücke von ihm bekannt, die von Verständigen nicht anders als wehrt gehalten werden müssen.“ Die Edition der „Harmonischen Seelen-Lust“ zog sich bis Mai 1740 hin, und jeder der insgesamt 12 Teile wurde in der Zeitung angekündigt, wobei die Größe der Anzeigen (mehrmals fast eine halbe Seite) und die Zahl der aufgeführten Kommissionäre bemerkenswert sind.

⁶ 1696–1763. Vogler, zunächst Organist in Stadtilm und Weimar, später dortselbst Bürgermeister, war Schüler Joh. Seb. Bachs, der ihn als den bedeutendsten Meister auf der Orgel bezeichnete, den er ausgebildet habe (vgl. Dok III/950; zu einer früheren Bewerbung 1729 vgl. Dok II/266). J. Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 479) erwähnt Vogler als berühmten Orgelspieler.

⁷ Lebensdaten unbekannt.

⁸ Gottlieb Muffat (1690–1770) wirkte in Süddeutschland und Österreich. Bei dem angekündigten Werk handelt es sich vermutlich um die „Componimenti musicali per il cembalo“, die 1738 oder (wahrscheinlicher) 1739 in Augsburg erschienen.

⁹ Christian August Jacobi (1688 bis nach 1739), Sohn des Grimmaer Kantors Samuel Jacobi. Die Formulierung „von jetzt gebräuchlichem goût“ läßt es gerechtfertigt erscheinen, die Angabe eines terminus post quem für Jacobis Tod in Grove's Dictionary („nach 1725“) entsprechend zu korrigieren.

¹⁰ Johann Ludwig Krebs (1713–1780) besuchte die Thomasschule und erhielt, wie er im Bewerbungsschreiben vom 29. 12. 1743 um die Stelle des Schloßorganisten zu Zeit angibt, Unterricht bei Joh. Seb. Bach: Es würde in ihm nichts größeres Vergnügen erwecken, heißt es, „als wenn ich dasjenige, was bereits auf Academien durch den treulichen Unterricht des berühmten Meisters unserer Zeit, des Herrn-Hoff-Compositeurs Bachs in Theoreticis als Practicis der Music besonders in der Composition gefaßt, davon bekommende von mir edirte Clavier-Piecen einiges Licht geben können, [...] allhier, [...] anzuwenden das Glück und die Gnade von Gott erlangen sollte“ (Dok II/520).

- 1741 7. Januar: In der Anzeige der „ändern“ Piece von Krebs' Klavierübung (die 3. wurde am 23. Sept. 1741 angekündigt, die 4. erst 1743) heißt es explizit, die Komposition sei „im heutigen Gusto“ geschrieben und könne „auch von einem Frauenzimmer ohne große Mühe gespielt werden“. (Eine ähnliche Formulierung findet sich bereits 1740 in einer Anzeige des Hamburger Relations-Couriers.¹¹)
- 1742 12. November: „Compositioni Musicali per il Cembalo divise in due parti“ von Conrad Friedrich Hurlebusch,¹² zu haben bei Carl Ludwig Jacobi.
- 1743 18. Dezember: Angebot verschiedener Klavier-Stücke von Johann Christian Roedelius,¹³ Cantor und Director Musices zu Lieberose, „nach heutigem Goût componiret, welche ganz leicht, doch wohl ins Gehör fallen, derowegen sich solche so wohl für Frauenzimmer, als auch andere Liebhaber, so gerne etwas leichtes und angenehmes spielen, schicken“.
- 1744 20. August: „Des anmuthig spielenden Organistens andere Spiel-Stunde“ von Johann Christian Roedelius (weitere Teile erschienen in den folgenden Jahren).
- 1744 14. November: „Oden und Schäfer-Gedichte in die Music gesetzt von Joh. Friedr. Gräfen.“¹⁴
- 1746 10. Oktober: „2 Sonaten nach dem neuesten Gusto [. . .] verfertigt für die Laute“ von Rudolph Straube¹⁵, überdiess werden verschiedene Klavierwerke angekündigt. Unter dem Datum des 16. Januar 1748 heißt es von den beiden Lautensonaten, sie seien „nach ieszigem Gusto verfasst“.
- 1748 18. Juli: Wiederum Klavierwerke „nach heutigem Goût“ von Roedelius angezeigt. Zieht man in Betracht, daß Johann Sebastian Bach in der Leipziger Tagespresse der Jahre 1723 bis 1736 häufiger inseriert, und zwar sowohl als Verfasser eigener Kompositionen wie als Mitvertreiber der praktischen und theoretischen Werke anderer, und daß diese Informationsquelle zwischen 1736 und 1747 fast vollständig versiegt,¹⁶ berücksichtigt man ferner, daß gegen Ende der

Daß Krebs sich ausdrücklich auf Joh. Seb. Bach als Kompositionslehrer berief (was Straube übrigens nicht tat) und zugleich die seit 1740 veröffentlichten „Pieçen“ als Beweis seiner musikalischen Fähigkeiten anführte, könnte darauf hindeuten, daß Krebs zwischen seinem und seines Lehrers Stil keinen Gegensatz zu erkennen vermochte, sondern eher von einer logischen und folgerichtigen Entwicklungslinie ausging.

Joh. Seb. Bach wird übrigens in der Leipziger Anzeige nicht als Mitvertreiber der „Pieçen“ genannt (vgl. Dok II/492).

¹¹ Vgl. H. Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*, in: Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte, Hamburg 1956, S. 43.

¹² Nachdem 1735 und 1736 in Anzeigen der „Leipziger Zeitungen“ Joh. Seb. Bach als Kommissionär des genannten Werkes angegeben war (vgl. W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 167), annouciert nunmehr ausschließlich Carl Ludwig Jacobi.

¹³ Lebensdaten unbekannt.

¹⁴ Johann Friedrich Gräfe (1711–1787), einer der Begründer der deutschen Lied-Schule.

¹⁵ Rudolph Straube (1717 bis nach 1754) war ebenfalls Schüler Joh. Seb. Bachs: „Nachdem ich mich nun seit geraumer Zeit zu einem solchen Organisten-Dienste [. . .] tüchtig zu machen gesucht, auch die erforderliche Fertigkeit die Orgel zu spielen in Leipzig bey dem annoch lebenden und berühmten Herrn Hoff-Compositeur und Chapelmeister Bachen erlernet zu haben hoffe [. . .]“ (Bewerbungsschreiben um die Organistenstelle zu Zeitz vom 12. 12. 1743; vgl. Fußnote 10; zitiert nach Dok II/518; ähnlich bereits 1739, vgl. Dok II/461).

¹⁶ 1739 erschien die Anzeige für den 3. Teil der Klavierübung, 1745 sowie 1748 jene für Wilhelm Friedemann Bachs 1. und 2. Klaviersonate und 1747 die des Musikalischen Opfers (vgl. W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 166ff., sowie Dok III, S. 636).

1730er Jahre Hinweise auf den jeweils neuesten Gusto und die leichte Satzweise, welche es selbst „Frauenzimmern“ erlaube, jene Werke zu spielen, in zunehmendem Maße die Anzeigentexte bestimmen, so liegt es nahe, zwischen beidem eine Verbindung herzustellen.¹⁷ Dies scheint um so berechtigter, als Wilhelm Friedemann Bach jenen Aspekt in der Ankündigung seiner zweiten Klavier-sonate von 1748 direkt anspricht. Hatte er unter dem Datum des 6. Januar 1745 die erste Sonate angezeigt und sich dabei in gewissem Sinne für den Umfang des Werkes und den daraus resultierenden hohen Preis der Noten entschuldigt („Weiln wider Vermuthen die Sätze etwas lang geraten [. . .]“), so fühlte er sich im Falle der zweiten Sonate veranlaßt, ausdrücklich auf die moderne, vom Publikum offenbar gewünschte Schreibart hinzuweisen: „Auch hat er sich eines leichtern Styli, wie in der ersten, beflissen.“¹⁸ In der Tat war die Aufnahme jener früheren Komposition aus begrifflichen Gründen nicht so günstig, wie Wilhelm Friedemann erhofft hatte: „Vielleicht darf man dem Publikum keinen großen Vorwurf aus der Ablehnung der Sonate machen: Den ‚Modernen‘ schien das reiche dreistimmige Gewebe zu schwer und altmodisch, die Alten verstanden den neuen Gehalt nicht, der so wirr und zerfahren klang. Mit besserem Glück hätte Bach die Sammlung mit der 1748 doch noch im Druck erschienenen Es-Dur-Sonate eröffnet, die zugänglicher als die aus D-Dur ist.“¹⁹

Allerdings: daß Johann Sebastian Bach als Kommissionär etwa der Werke Conrad Friedrich Hurlebuschs fungierte und daß er überdies Lehrer der im neuen Gusto komponierenden Johann Caspar Vogler, Johann Ludwig Krebs und Rudolph Straube (sowie nicht zuletzt seiner Söhne) war, die sich wiederholt ausdrücklich auf ihren Lehrmeister beriefen, sollte Anlaß genug sein, voreilige Schlüsse auf eine etwaige Abneigung Bachs gegenüber dem Neuen zu vermeiden. Wenn er sich nicht dem Zeitstil verschrieb, so berechtigt gleichwohl nichts zu der Annahme, er habe andere nicht gewähren lassen oder sich ihrem Schaffen gegenüber ablehnend verhalten.

In einer Anzeige vom 18. April 1729 teilte Johann Sebastian Bach den Lesern der Leipziger Post-Zeitungen mit, daß bei ihm Johann David Heinichens neues Buch „Der Generalbaß in der Komposition“ zu erhalten sei.²⁰ Will man nicht unterstellen, Bach habe sich allein aus finanziellen Gründen zum

¹⁷ Joh. Seb. Bach wendet sich mit dem 3. Teil der Klavierübung von 1739 nicht nur an die Liebhaber, sondern ausdrücklich auch an die Kenner „von dergleichen Arbeit“. Bezeichnenderweise fehlt dieser Passus in der außergewöhnlich kurzen Zeitungsanzeige (vgl. W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 166). Merkwürdig ist auch, daß Bach für den 4. Teil der Klavierübung wiederum jene Formulierung wählt, die sich schon in den Teilen 1 und 2 findet: „Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget [. . .].“

¹⁸ W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 168. – In der Vorankündigung eines (später nicht erschienenen) Klavierkonzertes aus dem Jahre 1767 heißt es: „Das Concert, wovon wir reden, ist in einer leichtern, verständlichern Schreibart abgefaßt, als man sonst bey dem Herrn Verf. gewohnt ist“ (zitiert nach Dok III/737).

¹⁹ M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, Neudruck Lindau/B. 1956, S. 68.

²⁰ Als Kommissionäre waren (neben Joh. Seb. Bach) noch Johann Mattheson und Christoph Graupner genannt. Übrigens meldeten am 7. Oktober 1729, also kurz nach Heinichens

Vertrieb des Buches entschlossen, ohne dessen Inhalt zu kennen,²¹ so muß man wohl davon ausgehen, daß er mit den Gedanken Heinichens vertraut war und dessen Vorstellungen zumindest in wesentlichen Punkten teilte.

In der Vorrede zu seinem 1728 erschienenen Buch legt Heinichen ein Bekenntnis ab zum neuen musikalischen Gusto und geht dabei hart ins Gericht mit den Alten, den „Contrapunctisten“. Das Produkt ihres gleichsam mathematisch ausgerichteten Tuns lehnt er als unsinnig ab: es sei reine „Papiermusik“, ohne Wirkung auf den Hörer.²²

[Die Alten meineten], es könnte die Vernunft in der Music zu nichts geschickters employret werden, als zu vermeintlich gelehrten, und speculativischen Noten-Künsteleyen: dahero fing sie gleichsam ex otio an, die unschuldigen Noten bald theoreticè nach dem Mathematischen Maßstabe, und der proportions-Elle auszumessen, bald practicè auf denen Lineen (gleich als auf der Folterbanck) so lange zu dehnen, zu ziehen, (ich wolte contrapunctistisch sagen: zu augmentiren) zu verkehren, zu wiederhohlen, und zu verwechseln, biß endlich aus diesen eine praxis von unzehligen überflüssigen Gesichts-contra-puncten, aus jenen aber eine Theorie von überhäufften Metaphysischen Gemüths- oder Vernunft-Contemplationen entstunde, so, daß man in Praxi nicht mehr zu fragen Ursache hatte, ob die componirte Music wohl klinge, und ihren Zuhörern gefalle, sondern ob sie s. v. gut auf dem Pappiere aussehe.

Den Neuerern in Heinichens Sinne gilt die Demonstration hölzerner Gelehrsamkeit nichts, vielmehr ist es ihr Ziel, das Gehör zum obersten Richter über die Musik zu machen. An die Stelle der Papiermusik, die einer Rezeption auf dem Wege der klanglichen Realisierung im Grunde nicht bedarf, versuchen sie, eine Musik zu setzen, deren Endzweck in der Klangerzeugung und schließlich in der Rezeption durch den Hörer besteht.²³ Entschieden wendet sich der Autor gegen den Eindruck, er verdamme die Kontrapunktik in Bausch und Bogen; es gehe ihm allein um die Abwehr des Mißbrauches, und so konzediert er den Komponisten ausdrücklich die Berücksichtigung kontrapunktischer Techniken in folgenden zwei Fällen²⁴:

Erstlich dienen sie denen Scholaren und Anfängern der Composition. Denn diese lernen durch die Contrapuncte gleichsam klettern, oder buchstabieren, und müssen durch obligate, eingeschränkte Themata und arbeitsame Sachen eben auf solche Art die geschickten progressiones oder passus compositionis erzwingen lernen [. . .] Pro secundo dienen die Contrapuncte (wenn sie zumahl nach Art braver Kirchen-Compositorum, mit Sachen von Gout

Tod, Zimmermanns Erben in Leipzig, daß bei ihnen die Generalbaßlehre zu haben sei, und hinfort trat Bach nicht mehr als Kommissionär des Werkes in Erscheinung.

²¹ Die Grundgedanken seiner musikalischen Theorie hatte Heinichen bereits in der Vorrede zu seinem 1711 erschienenen Buch „*Neu erfundene und gründliche Anweisung* [. . .]“ der Öffentlichkeit dargelegt. Daß Joh. Seb. Bach diese Publikation nicht gekannt oder Heinichens Ideen rundweg abgelehnt, gleichwohl sich zum Vertrieb des neuen Werkes entschlossen haben könnte, scheint abwegig. Schon die Auswahl der Kommissionäre (s. oben, Fußnote 20) spricht für die Annahme einer weitgehenden Übereinstimmung in den musikästhetischen Ansichten Joh. Seb. Bachs und Joh. Dav. Heinichens – wenigstens in dieser Zeit.

²² *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728 (Reprint Hildesheim 1969), Anm. a, S. 3. Zu den Problemen des Stilwandels vgl. auch R. Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 49off.

²³ Ebenda, Anm. a, S. 4.

²⁴ Ebenda, Anm. d, S. 7.

vermischet werden) zur Kirchen-Music. Hier haben sie eigentlich ihren Sitz, und hier kan ein Contrapunctiste sein erlerntes Schul-Recht am besten an den Mann bringen.

Gerade in der Kirchenmusik freilich sieht Heinichen die Gefahr, daß geschickte Komponisten ihr fehlendes Talent durch kontrapunktische Kunststückchen kaschieren²⁵:

so kan allhier, auch zuweilen ein Contrapunctiste von wenigen Gout und Invention, am allerersten mit durchschleichen. Denn hat er einmahl ein Stück von einem Themate, oder ein bißgen Invention in duodez erwischet, so peitschet er solches nach allen gewöhnlichen Transpositionibus und alltäglichen Verkehrungen durch; das heißet alsdenn gelehrt, und der Mann hat Hercules-Thaten gethan.

Immer wieder weist der Autor auf den eigentlichen Endzweck der Musik hin, nämlich vom Publikum gehört und akzeptiert zu werden, und unterstreicht die Bedeutung der Publikumsgunst für die Bewertung eines Stückes²⁶:

Ein Componist muß sich nehmlich durch seinen Fleiß, durch sein Talent und durch die Erfahrung vor allen Dingen einen auserlesenen Musicalischen Gout zu wege bringen; Dahero gefället mir hauptsächlich von gewissen auswärtigen Nationen, daß ihre erste Frage oder Raisonement über eine producirte Music gemeinlich dahin aus lauffet: ob die Music von Gout, oder di bon gusto gewesen sey? [. . .] Das proprium 4ti modi aber eines Componisten von Gout, bestehet einzig und allein in der Kunst, seine Music der verständigen Welt all'ordinaire beliebt und gefällig zu machen, oder welches einerley: das Gehöre durch erfahrene Kunstgriffe zu vergnügen, und die Sensus zu moviren.

Liest man die Ausführungen zum Kirchenstil, so verstärkt sich der Eindruck, Heinichen habe keine grundsätzlich andere Konzeption vertreten, als sie Johann Sebastian Bach in seinen Werken realisierte, und es habe zwischen beiden weitgehender Konsensus bestanden²⁷:

Und o wie schön vergnüget es die Ohren/ wenn wir in einer delicates Kirchen- oder andern Music wahrnehmen/ wie sich ein verständiger Virtuose hier und da bemühet hat/ durch seine Galanten und dem Text ähnlichen expressiones die Gemüther der Zuhörer zu bewegen/ und hierdurch den wahren Entzweck der Music glücklich zu finden.

Nicht zuletzt die Grundsätze, welche der Autor in der Vorrede seiner „Neuerfundenen und gründlichen Anweisung [. . .]“ von 1711 im Hinblick auf die Gestaltung eines Rezitativs formuliert, dürften Bachs Zustimmung gefunden haben, entsprechen doch seine Kompositionen in jenem Punkte Heinichens Vorstellungen in besonderem Maße.²⁸

²⁵ Ebenda, Anm. d. S. 8.

²⁶ Ebenda, Anm. i, S. 22f.

²⁷ Ebenda, S. 24f.

²⁸ *Neu erfundene und gründliche Anweisung* [. . .], Hamburg 1711, S. 11: „Ja der Recitativ-Stylus erfordert allein gantz was anders und mehres/ als etwa ein Paar hundert Regeln; [. . .] zugeschweigen/ daß ein Componiste nirgends mehr als in diesem Stylo Gelegenheit findet/ seine Kunst zu weisen/ daß er nicht alleine mit den Tönen ohne einzige Verletzung des Gehörs gleichsam blindlings spielen/ sondern auch den Recitativ-Text dabey wohl exprimiren könne. Welches letztere sonderlich entweder durch nachdrückliches Changement der Tone, oder durch geschickte Dissonanzen geschehen muß: wieder die Gewohnheit mancher Componisten/ welche bey den Worten des Schmerzes/ der Verzweiffung und dergleichen im Recitativ solche schöne Harmonische Sätze machen/ daß es eine Lust anzuhören ist.“

Da Heinichen nur ausnahmsweise Namen jener Komponisten nennt, gegen deren Musik er sich wendet und deren Stil er kritisiert, ist man insoweit auf Spekulationen angewiesen. Gleichwohl scheint die Annahme gerechtfertigt, daß Bach sich eher positiv als negativ angesprochen fühlte beziehungsweise daß Heinichen Bachs Werke nicht unter die veraltete und unkünstlerische Papiermusik rechnete.

In seiner Denkschrift „Kurtzer, jedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“ von 1730 bezeichnet sich Bach ausdrücklich als modernen Komponisten, rückt von seinen Vorgängern und deren Musik ab und erläutert seine Konzeption einer Kirchenmusik, „so den ietzigen musicalischen gustum assequiren“ könne. Unter Hinweis auf seine Kompositionen, welche dem neuen Gusto entsprächen, stellt Bach Forderungen bezüglich der materiellen und personellen Ausstattung, Forderungen, denen die Verantwortlichen entschiedenen Widerstand entgegensetzten²⁹:

Aber inzwischen wuchs eine neue Generation heran. Es sollte in Leipzig eine Musik derer, die im Mannesalter stehen, und eine Musik der Jugend geben. Bach stand im alten Amt und war in diesem Amt auf die Tradition, die traditionelle Komposition und Aufführung, die traditionellen Organisationsformen, die traditionellen Geldmittel verpflichtet. Er hatte die Tradition des Amts zu tragen. Sie galt freilich nicht, wenn er das Collegium musicum leitete. Dort war die Aussicht der Modernität.

Hier könnte einer der Gründe für Bachs Hinwendung zur weltlichen, speziell der Instrumentalmusik um 1730 liegen.³⁰

Vor diesem Hintergrund wäre die Übernahme des bis dahin dem Musikdirektor der Neuen Kirche verbundenen Collegium musicum im Frühjahr 1729 als ein Versuch Bachs zu verstehen, sich von den traditionellen Instituten wenigstens bis zu einem gewissen Grad unabhängig zu machen.

In der Tat spricht vieles für die Annahme, Bach habe zumindest den Versuch unternommen, auf dem Wege des Musizierens mit dem Collegium musicum als Komponist sich aus den Fesseln der geregelten Kirchenmusik zu befreien und die Gunst eines breiteren Publikums zu gewinnen. Freilich bleibt die Frage unbeantwortet, ob ihm dies gelang. Denn weder wissen wir, welche Stücke er mit dem Collegium musicum ausführte, noch kennen wir deren Kompositionsstil oder wissen, warum er die Leitung des Collegium 1737 für einige Zeit unterbrach und offenbar 1741 ganz aufgab.³¹ Es scheint jedenfalls, als habe sich Bach um 1730 durchaus als musikalischer Neuerer betrachtet, als Komponist, der den Zeitstil kannte und dem damals beim Publikum vorherrschenden Gusto zu entsprechen suchte, nach 1740 indessen eher als Traditionalist. Zumindest präsentierte er sich seinen Zeitgenossen durch sein kontrapunktisches Spätwerk als ein vornehmlich rückwärts gewandter, konservativer Komponist.

Im Hinblick auf den Wandel des musikalischen Gusto gewinnt die oft zitierte

²⁹ U. Siegele, *Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik*, in: Fs. Georg von Dadelsen, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 343.

³⁰ Ebenda, S. 348.

³¹ W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 391.

Meldung aus den Berlinischen Nachrichten vom 11. Mai 1747 über Bachs Besuch in Potsdam, die nicht nur im Hamburgischen Relations-Courier³² und in der Magdeburger Privilegirten Zeitung³³ nachgedruckt wurde, sondern auch in den Leipziger Post-Zeitungen,³⁴ an Interesse. Am 15. Mai 1747 erschien hier der Bericht, der, von geringen sprachlichen Abweichungen abgesehen, mit jenem aus Berlin in Wortlaut und Umfang übereinstimmt. Dies muß aus zwei Gründen verwundern. Erstens fehlen, anders als im Relations-Courier, Nachrichten über die Vorgänge um die Bewerbung Bachs und seine Berufung zum Thomaskantor in den Leipziger Zeitungen; die Amtsübernahme und sein Wirken waren also einem breiteren Leserpublikum in Sachsen nicht bekannt, jedenfalls nicht durch die Tagespresse. Zweitens aber erwähnten die Korrespondenten der Leipziger Post-Zeitungen den Namen Bachs (wie den anderer Komponisten auch) in aller Regel selbst dann nicht, wenn sie über Festlichkeiten berichteten, in deren Rahmen musikalische Werke aufgeführt wurden. Begebenheiten seines Lebens, etwa Besuche am Dresdener Hof oder andernorts, meldeten sie schon gar nicht. Die einzige Nachricht Johann Sebastian Bach betreffend datiert vom 10. August 1723 und bezieht sich auf den Universitätsfestakt anlässlich des Geburtstages Herzog Friedrichs II. von Sachsen-Gotha am Vortage.³⁵ Danach erscheint der Name Bachs in Korrespondenzmeldungen erst wieder in dem oben angesprochenen Bericht aus Berlin, der zugleich die letztmalige Erwähnung des Komponisten zu seinen Lebzeiten darstellt, sieht man von den Anzeigen für das Musikalische Opfer 1747 und Wilhelm Friedemanns zweite Sonate 1748 ab, in der Johann Sebastian Bach als Kommissionär genannt war; auch sein Tod wurde übrigens nicht gemeldet.

Absolut ungewöhnlich an der Nachricht aus Potsdam ist insbesondere die Art und Weise, in welcher die Ausführung des Thema Regium in einer Fuge herausgestellt wurde; desgleichen die Ankündigung, Johann Sebastian Bach wolle es sogleich „in eine ordentliche Fuga zu Papier bringen“, sowie das neuerliche Extemporieren einer 6stimmigen Fuge am zweiten Tage des Besuches in Potsdam. Hier liegt zweifellos, wie bereits Heinz Becker vermutete,³⁶ eine gezielt lancierte Information vor, durch welche die allgemeine Reputation Bachs jedermann kundgetan und seinen Kritikern entgegengewirkt werden sollte. Augenscheinlich bemühte sich der Urheber jener Nachricht aber auch darum, gerade das Gebiet hervorzuheben, auf dem Bach schon damals unstrittig als einer der Größten galt und keine Konkurrenz zu fürchten hatte: die Kontrapunktik.

³² H. Becker, a. a. O., S. 44f.; dort ist der vollständige Text abgedruckt.

³³ Vgl. Dok II/554 Kommentar.

³⁴ Vgl. C. Wolff, NBA VIII/1 (Kanons und Musikalisches Opfer), Krit. Bericht, S. 102.

³⁵ Es handelt sich um Lateinische Oden, BWV Anh. 20, deren Musik nicht erhalten ist. Die Nachricht vom 10. August hat folgenden Wortlaut: „Es wurde dieser Actus mit einer vortreflichen Music, welche Herr Joh. Sebastian Bach, Chori Musici Director & Scholae Thoman. Cantor, über besondere zu solchem Ende gedruckte lateinische Oden componiret, begleitet, so, daß sich diese Solennität zu jedermans Vergnügen Vormittags gegen 11 Uhr glücklich geendiget.“

³⁶ H. Becker, a. a. O., S. 45.

Dafür, daß man in der Nachricht diesen Aspekt³⁷ bewußt in den Vordergrund stellte, spricht folgender Umstand. Die Triosonate im Musikalischen Opfer weist, wie Christoph Wolff betont, einige stilistische Besonderheiten auf, welche sie abheben von den übrigen kontrapunktischen Kunststücken. „Der Huldigungscharakter zeigt sich nicht nur in den deutlichen Anklängen an den Berliner Modestil der königlichen Kapelle. Galante, durchphrasierte Linienführung sowie empfindsame Deklamation und Dynamik zeichnen besonders die langsamen Sätze aus.“³⁸ Nach Wolffs Überzeugung manifestieren sich in der Sonate insgesamt Elemente des galanten und empfindsamen Stils: „here we have the only pieces of Bach in which he uses the delicate expressive musical language of the generation of his sons“.³⁹ Um so merkwürdiger berührt es, daß jeder Hinweis auf die Sonate und deren neuen, dem Zeitgeist entsprechenden Stil in der Vorankündigung der Leipziger Post-Zeitungen⁴⁰ vom 30. September 1747 fehlt, daß Johann Sebastian Bach in der Widmung des Werkes die Sonate nicht ausdrücklich erwähnt und daß sich späterhin das Interesse fast ausschließlich auf die Manifestationen kontrapunktischer Geschicklichkeit konzentrierte – schon im Nekrolog wird die Sonate nicht mehr genannt! Denkbar wäre allerdings, daß Bach zunächst lediglich die Ausführung der kanonischen Sätze für den König plante und auch nur diese nach Berlin sandte, die Sonate aber erst später nachlieferte (sie fehlt im erhaltenen Widmungsexemplar).⁴¹ Andernfalls müßte man mit Christoph Wolff annehmen, Bach habe den Text der Widmung vor Abschluß der Kompositionsarbeiten abgefaßt und drucken lassen (Widmungsdatum: 7. Juli 1747; Datum des Druckes: 10. Juli 1747),⁴² ja, bevor er überhaupt klare Vorstellungen vom Gesamtumfang des Werkes besaß.⁴³ Wie dem auch sei: daß Bach unmittelbar im Anschluß an den Besuch in Potsdam öffentlich seine Absicht bekundet, das Thema Regium in einer Fuge kunstvoll auszuarbeiten, und daß er dieses Vorhaben im Laufe von kaum zwei Monaten realisiert, läßt nur zwei Schlüsse zu. Entweder waren der Besuch in

³⁷ In unserem Zusammenhang verdient eine Bemerkung Mizlers aus der „Musikalischen Bibliothek“ Beachtung, in der er Joh. Seb. Bach gegen Vorwürfe Scheibes in Schutz nimmt und erklärt, Bach habe sich mit seinen vielstimmigen Sätzen „nach den Zeiten der Musik vor 20 oder 25 Jahren gerichtet“. Er habe aber letzthin (1738) ein Werk geschrieben, das „vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von jedermann gebilliget worden“ (Bd. 1, Teil 6, S. 43f.). Es handelt sich vermutlich um die Huldigungskantate BWV Anh. 13 für Kurfürst Friedrich August II., deren Musik verschollen ist.

³⁸ C. Wolff, NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 105. Vgl. hierzu auch A. Holschneider, *Johann Sebastian Bach in Berlin*, in: Preussen, Dein Spree-Athen, Reinbek 1981, S. 140f..

³⁹ C. Wolff, *New Research on Bach's Musical Offering*, in: *Musical Quarterly* 57, 1971, S. 403.

⁴⁰ Vgl. Dok III, Nachtrag zu Dok II/558a: zunächst ist ausschließlich vom „Königlich Preußischen Fugen-Thema“ die Rede. Auch in seinem Brief vom 6. Oktober 1748 an den Vetter Johann Elias Bach, in dem er mitteilt, die Erstauflage des Musikalischen Opfers sei vergriffen, spricht Joh. Seb. Bach ausdrücklich von der „Preußischen Fuge“!

⁴¹ Vgl. C. Wolff, Krit. Bericht, a. a. O., S. 58–62.

⁴² Quittung über den Betrag für den Druck des Titels und der Vorrede, Dok II/556.

⁴³ So C. Wolff, Krit. Bericht, a. a. O., S. 107. In der Zeitungsanzeige vom 30. September 1747 ist die Sonate mit aufgeführt (Krit. Bericht, S. 46).

Potsdam und die nachträgliche Komposition eines anspruchsvollen kontrapunktischen Werkes im voraus und von langer Hand geplant. Oder aber, sofern Bach sich tatsächlich spontan zur schriftlichen Ausarbeitung des *Thema Regium* entschloß, müssen bisher unbekannte Gründe ihn dazu bewogen haben, sich mit großer Intensität der Komposition gerade jenes Werkes zu widmen und dabei eine besonders eindrucksvolle Öffentlichkeitsarbeit zu betreiben, die angesichts der Zurückhaltung in den vorausgegangenen Jahren um so mehr auffällt. Christoph Wolffs Feststellung, kein *Thema* eines Bachschen Werkes sei jemals in dieser Weise durch den Komponisten exponiert worden,⁴⁴ läßt sich mithin noch erweitern: Keine Komposition von Bach ist zu seinen Lebzeiten mit vergleichbarem publizistischem Aufwand der Öffentlichkeit übergeben worden. Das Medium der Presse verstanden jedenfalls die Bachs in diesem Falle virtuos zu nutzen (wobei offenbleibt, ob die Initiative wirklich vom Vater ausging), war es doch nicht zuletzt jene, schon relativ früh anekdotisch verklärte Episode des Potsdam-Besuches, welche das Bach-Bild späterer Generationen prägte.

Da im Bach-Nekrolog ebenfalls das Extemporieren einer Fuge angesprochen wird⁴⁵ und zudem im Zusammenhang mit dem Musikalischen Opfer ausdrücklich von „Kunststücken“ die Rede ist, da überdies Carl Philipp Emanuel in einem Brief an Forkel⁴⁶ vom 13. Januar 1775 explizit Johann Sebastian Bachs Bedeutung als Fugenkomponist hervorhebt und betont, seines Vaters musikalische Vorbilder seien alle „starcke Fugisten“ gewesen, liegt die Vermutung nahe, Carl Philipp Emanuel habe die Meldung aus Berlin lanciert. Warum man sie allerdings so bereitwillig in anderen Tageszeitungen nachdruckte, bleibt weiterhin unklar.

Zwar unternahm Johann Sebastian Bach, wie es scheint, gegen Ende seines Lebens den Versuch, Elemente des galanten Stils zu adaptieren und dem „neuen Gusto“ des Publikums Rechnung zu tragen (was im Falle der erwähnten Sonate aus dem Musikalischen Opfer offensichtlich ist, für die Huldigungskantate BWV Anh. 13 aus dem Jahre 1738 von Mizler behauptet wird und für andere verschollene Werke jener Jahre vielleicht unterstellt werden kann), doch muß auffallen, daß weder der Komponist selbst noch Carl Philipp Emanuel oder Wilhelm Friedemann dies besonders hervorhoben oder dem Publikum zur Kenntnis brachten. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, dem Kapellmeister Bach wie seinen Söhnen sei es eher darum gegangen, das Bild des in

⁴⁴ Überlegungen zum „*Thema Regium*“, BJ 1973, S. 33.

⁴⁵ Im Nekrolog wird der Kern der Nachricht aus Berlin, zum Teil in wörtlicher Übereinstimmung mit dem Original, zitiert, desgleichen der Hinweis auf die Ausführung der Fugen. Dann folgt der Zusatz: „Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig, brachte er ein dreystimmiges und ein sechsstimmiges so genanntes Ricercar, nebst noch einigen andern Kunststücken über eben das von Seiner Majestät ihm aufgegebene Thema, zu Pappiere [...]“ (zitiert nach Dok III/666, S. 85).

⁴⁶ Zitiert nach Dok III/803. Unter den Vorbildern nennt Carl Philipp Emanuel: Böhms, Bruhns, Buxtehude, Froberger, Kerll, Pachelbel und Reinken.
Nachbemerkung: Mein besonderer Dank gilt den Mitarbeitern der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden, wo ich die Leipziger (Post-)Zeitungen einsehen konnte, sowie meinem Kollegen Heinz Becker, von dem ich manche Anregung erhielt.

der Tradition verwurzelten, kompromißlosen und unerreichbaren Kontrapunktikers zu glorifizieren und damit gleichsam ein Gegenbild zum Typus des modebewußten Komponisten jener Zeit zu errichten.

Zur Geschichte der 1746 von Johann Sebastian Bach geprüften Johann-Scheibe-Orgel in Zschortau bei Leipzig

Von Hans Wolfgang Theobald (Würzburg)

Die wenigen erhaltenen Orgeln um Johann Sebastian Bach verdienen unsere besondere Beachtung – immer wieder versucht man, seinem idealen „Orgeltypus“ näher zu kommen. Doch an Instrumenten, die Bach selbst gespielt oder geprüft hat, kann man seine Vorstellungen am besten erkennen.

In diesem Zusammenhang wurde die Orgel der kleinen Pfarrkirche von Zschortau mehrfach herausgestellt,¹ besonders Dähnert² brachte viele wichtige technische Details. Leider konnte bisher eine genaue Rekonstruktion des von Johann Scheibe erbauten Instruments aus dem Jahr 1746 nicht erfolgen, da der Originalvertrag, auf den sich auch Bach in seinem Gutachten beruft,³ verschollen war. So blieb die ursprüngliche Disposition des Instruments unbekannt.

Inzwischen konnte der gesamte Orgelbauakt⁴ im Pfarrhaus von Zschortau gefunden und geordnet werden.⁵ Es stellte sich heraus, daß er aus verschiedenen, chronologisch nicht geordneten Schichten besteht:

1. Vertrag für die Orgel von 1698/99 mit Johann Christoph Herming.
2. Kostenvoranschlag von Johann Scheibe (undatiert) (f 187^r bis 188^r).
3. Vorentwurf eines Vertrages (f 185^r bis 186^v, 186^r bis 190^v), datiert auf den 30. Juni 1744.
4. Der Vertrag selbst mit Johann Scheibe (f 194^r bis 199^r), ebenfalls auf den 30. Juni 1744 datiert (siehe Faksimile Seite 82). Im Anschluß daran Quittungen Scheibes bis zum 11. August 1746 über insgesamt 500 Taler und eine Quittung vom 5. Dezember 1746 über die verbliebenen 60 Taler.
5. Ein Brief vom 13. Juli 1746 (ohne Seitenzählung) von Superintendent Johann Paul Streng an den Ortspfarrer, er wolle die Orgel selbst einweihen.
6. Gutachten Bachs mit Anhang des Verwalters Andreas Christian Brandes (f 192^r bis 193^v). Diese Seiten waren dem Faszikel beigegeben (heute in London, British Library). Sie liegen in einer Kopie im Pfarrarchiv Zschortau.
7. Gutachten von Orgelbauer Eduard Offenhauer, Delitzsch, das die Disposition der Orgel im Jahre 1870 wiedergibt.
8. Ein Kostenvoranschlag von Orgelbauer Offenhauer zum Umbau der Orgel, datiert auf den 28. Mai 1870.

¹ Vgl. P. Rubardt, *Die Bach-Orgel in Zschortau*, in: *Die Musik* 29, 1937, S. 272ff.; ders., *Johann Scheibe. Zu seinem 200. Todestag*, in: *Musik und Kirche* 18, 1948, S. 173f.; W. David, *Johann Sebastian Bach's Orgeln*, Berlin 1951, S. 64 und 104.

² U. Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen*, Leipzig 1980, S. 285f.

³ Dok I, Nr. 89.

⁴ Pfarrarchiv Zschortau, *Acta die Kirchen und Geistlichen Gebäude betreffend*, ohne Signatur.

⁵ Der Akt wurde bei Aufräumungsarbeiten von Pfarrer Sigmar Naumann, Zschortau, gefunden. Für die Möglichkeit, das Aktenmaterial einzusehen und zu ordnen, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Contract doppelte zu Leipzig
 geboren, und von dem
 gewesenen Contractanten vigen
 händig unterzeichnet und
 besiegelt. V. g. v. Johann H. H.
 den 30. Junij, 1744.

Joachim Schick
 v. g. v. H. H.

Joachim Schick
 v. g. v. H. H.
 Johann Heinrich Jenz
 alt Bismarck

Steffen J. Schick

- Rechnung
- des 17ten Decemb. 100 fl. den 17ten Juli 1744
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 28ten Decemb. 1744
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 2ten Mai 1745
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 28ten Novemb. 1745
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 2ten Sept. 1746
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 17ten Juni 1746
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 2ten August 1746
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 29ten Octob. 1745
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 29ten Octob. 1745
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 20ten Sept. 1745
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 20ten Sept. 1745
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 19ten Decemb. 1745
- Joachim Schick v. g. v. H. H.
- des 11ten Aug. 1746
- Joachim Schick v. g. v. H. H.

Beim Umbau der Orgel von 1870 und bei der Restaurierung von 1954 durch die Werkstatt Eule, Bautzen, wurden Register verändert, so daß die Rekonstruktion der Originaldisposition nur mit Hilfe der Akten möglich ist, die dadurch besonderes Gewicht erhalten.

Zu 1

Die von Johann Christoph Herming 1698/99 erbaute Orgel wurde beim Vertragsabschluß vom 30. Juni 1744 für die Scheibe-Orgel als alte Orgel und „sehr baufällig und fast irreparable“ bezeichnet, „doch aber, um die Gemeinde im Thon und Accord mithin bey Devotion zuerhalten, eine neue Orgel zuerbauen, vor höchst nöthig befunden worden, . . .“. Die Disposition dieses Instruments lautete folgendermaßen:

Manual		Pedal	
4 Fuß	Principal	16 Fuß	Subbaß von Holz
8 Fuß	Grobgedackt	8 Fuß	Principalbaß von Holz
4 Fuß	Kleingedackter	[2 Fuß?]	Sbitzflöd von Metall
1 Fuß	Octave	4 Fuß	Schalmeybaß
2 Fuß	Octave		3 Blasbälge
3fach	Mixtur		Cymbelstern
	Sesquialter		

Scheibe erwog 1744 (siehe Punkt 2), die drei Bälge weiterzuverwenden und durch einen vierten zu ergänzen, was er aber wieder verwarf.

Zu 2

Die technischen Einzelheiten des von Johann Scheibe angefertigten undatierten Kostenvoranschlags für die Orgel wurden fast unverändert in den späteren Vertrag aufgenommen. Die Disposition lautete:

„ 1.	Principal	8'	von gut rein Berg Zinn, NB. F kann nur ins Gesicht komen, C, D, Ds, E werden von Holtz Holtz und Metall
2.	Viol de Gamba naturel	8'	
3.	Grobgedackt	8'	von Holtz
4.	Fleute doux	4'	von Holtz, theils Buxbaum
5.	Octav	4'	Metall
6.	Hohl Floet	3'	Metall
7.	Super-Octav	2'	Metall
8.	Mixtur 3 und 4fach		c, g, c', e'

hierbey werden einige Register halbiret, um desto mehr Veränderungen zu bekommen.

Bässe

9.	Sub-Baß	16'	von Holtz
10.	Posaun-Baß	16'	von Holtz
11.	Violon	8'	von Holtz
12.	Tremulant		
13.	Calkanten Glocke"		

Nun folgten einige technische Details für die Orgel: Die 3 Bälge von 1699 sollen verwendet werden, ein vierter dazukommen. Dies wurde durchgestrichen und durch den Passus ersetzt: „3.) sollen neu 3 Bälge gemacht und geliefert werden“. Besondere Erwähnung muß hier ein Register finden, nämlich

die Viola de Gamba: „Endlich muß ich annoch wegen der Viola de Gamba zur Erinnerung beyfügen, daß dieselbe als ein kostbar und seltsames Register, welches unter etliche hundert Thaler nicht gefertigt werden kan, unter dem nachgesetzten Hauptquinto des ganzen Orgelwercks nicht mit beygriffen und bezahlet wird, sondern ich bin willens, solche rare Stimme als ein Geschencke zu einen immerwährenden Andencken ohne Entgeld zu sezen und zu verehren . . .“ Scheibe wollte also schon im Voranschlag die Gambe als ein Geschenk über den Kontrakt hinaus verfertigen. Scheibe verlangte für diese Orgel 560 Taler in drei Raten, so viel hat er später auch bekommen, allerdings für das etwas größere Instrument.

Zu 3

Hier schrieb wohl der Pfarrer oder eine andere Person den mit dem endgültigen Vertrag übereinstimmenden Entwurf für den am gleichen Tag geschriebenen Kontrakt.

Zu 4

Der Vertrag bringt eine Fülle von juristischen Details, wie Finanzierung, Garantiefragen, Frage nach der finanziellen Sicherheit des Orgelbauers, Details bei der Schlosser- und Schmiedearbeit und bei der Abholung von Leipzig. Bei der Montage der Orgel sollte Scheibe sich von seinem eigenen Geld verpflegen, allerdings wurde ihm freies Wohnen in Zschortau garantiert. Die Disposition lautet hier:

„ 1.	Das Principal, von gut rein Bergzinn, iedoch daß nur F ins Gesichte kommt, C. D. Dis. E. aber von Holtz ist	8 Fuß
2.	grob gedackt von Holtz	8 Fuß
3.	Fleute Doux von Holtz teils Buxbaum	4 Fuß
4.	Octav von guten Metal	4 Fuß
5.	Hohl Fleute, von Metal	3 Fuß
6.	Super Octav von Metal	2 Fuß
7.	Mixtur 3. und 4. fach c. g. c. e. dabey einige Register, um destomehr Veränderungen zu bekommen, halbirt werden sollen	16 Fuß [?]
8.	Sub-Baß von Holtz	16 Fuß
9.	Posaunen Baß von Holtz	16 Fuß
10.	Violon von Holtz	8 Fuß
11.	Tremulant und	
12.	Calkanten Glocke, überdies noch ein bewust Register als ein Geschenk zum Andencken . . .“	

Die Lieferbedingungen für die neue Orgel beinhalteten neben allem Zubehör auch die dazu erforderliche Bildhauerarbeit nach einem übergebenen Reiß. Diese Zeichnung ist nicht erhalten. Die Manualwindlade sollte „von guten ausgesotteten eichenen Böttgerdauben auf 8 Register“ gebaut werden, die „Baß Windlade auf 3 Register von Kiefern und eichen Holtz“. Das Manualwellenbrett sollte aus Messing und Eisendraht, das Pedalwellenbrett dagegen aus Holz hergestellt werden, die Manualklavatur sollte von Buchsbaumholz, die Obertasten aus schwarzem Ebenholz oder Elfenbein sein. Scheibe verpflichtete sich, die Orgel bis Weihnachten 1745 spielbar zu machen, das ganze Werk aber zu Ostern 1746 fertig zu liefern. Er sollte ein Jahr lang „dessen

Tüchtigkeit und Gangbarkeit zustehen, und solche zu gewehren, zu dem Ende, wenn in solcher Zeit daran etwas wandelbar würde, solches ohne Entgeld zu repariren“. Dafür wurde Scheibe die alte, in der Kirche befindliche Orgel überlassen und darüber hinaus 500 Taler in „gangbaren Münzen“ bezahlt; ausdrücklich verpflichtete er sich, daß er „ein mehrers als dieser Contract besaget nicht verlangen würde“. Im Anschluß an den Vertrag kommen eine Reihe von Quittungen Johann Scheibes, wobei auffällt, daß zu Beginn größere Beträge ausbezahlt wurden, später die Raten zwischen 5 Talern und 60 Talern lagen. Am 5. Dezember 1746 quittierte Johann Scheibe, daß er über die ausgemachten 500 Taler „anoch 60 Thl.“ empfangen habe; es heißt da: „Auf Vorwissen und Befehl derer Herrn Superiorum Herrn M. Johann Paul Strengs, HochEhrwürden und Herrn Heinrich August Sahrern von Sahr Hochwohlgebornen synd H. Johann Scheiben vor die neuerbaute Orgel in Zschortau nachdem dieser Vorstellung getan, daß wieder vermuthen, die Materialia an Leder und Zinn, auch die Kost vor die Leute wehren der Arbeit, im Preis sehr gestiegen . . .“ Diese letzte Zahlung scheint das – wenn auch späte – Ergebnis des Bachschen Gutachtens zu sein, denn Scheibe war bereits am 11. August, vier Tage nach Bach, in Zschortau gewesen.⁶

Zu 5

Der Brief vom 13. Juli 1746 bringt keine technischen Details über die Orgel.

Zu 6

Das Gutachten Bachs ist veröffentlicht.

Zu 7

Es sind zwischen 1746 und dem Gutachten von Orgelbauer Offenbauer keine Aktennotizen vorhanden. Daher bekommt dieses Schreiben besonderes Gewicht, da es nach über hundert Jahren zum erstenmal eine vollständige Disposition aufführt. Damals werden folgende Register erwähnt:

„Das Manual der alten Orgel enthält folgende Stimmen:

1.	Principal	8'	von F in Cinn und stehen im Prospekt die 4 tiefen Pfeifen sind von Holz und stehen inwendig
2.	Quintatön	16'	von Holz und gedeckt
3.	Grobgedackt	8'	von Holz
4.	Gamba	8'	die 2 tiefen Oktaven sind von Holz, die übrigen von Zinn und es ist der Diskant von den 2 tiefen Oktaven durch eine besondere Schleife von der übrigen getrennt, so daß die Gamba 2 Registerzüge hat
5.	Octav	4'	von Cinn
6.	Gedackt	4'	von Holz
7.	Nasat	3'	von Cinn (gedeckt), auch ist das Register durch 2 Schleifen, der Baß von dem Diskant getrennt. Auf dem Registerknopf ist das Register mit Hohlflöte bezeichnet.

⁶ Scheibe quittierte an diesem Tag 40 Taler, die zur vereinbarten Summe von 500 Talern noch fehlten.

8.	Octav	2'	von Cinn
9.	Sifflöte	1'	von Cinn
10.	Mixtur	3fach	aus 1 1/2 Fußton-Cinn
Pedal			
11.	Subbaß	16'	von Holz
12.	Violoncellobaß		desgl.
13.	Posaunenbaß	16'	die Mundstücke und Schallbecher sind von Holz, die Zungen von Messing.“

Dieses Gutachten ist nicht datiert.

Alle wichtigen Details im Vertrag von 1744 und dem Prüfungsbericht Bachs stimmen mit diesem Gutachten überein, mit folgenden Ausnahmen: Es wird lediglich eine Flöte (Fleute traverse oder doux) 4', die „Gedackt 4'“ heißt, aufgeführt, was mehr auf eine „Fleute doux 4'“ deutet, wenn es noch das Register von Scheibe war. Dann nennt Offenbauer ein Nasat 3', im Kontrakt „Hohe Fleute 3'“, liest aber auf dem Registerknopf „Hohlflöte 3'“. Die Mixtur ist nur noch 3fach und der Violon 8' heißt Violoncellobaß.⁷

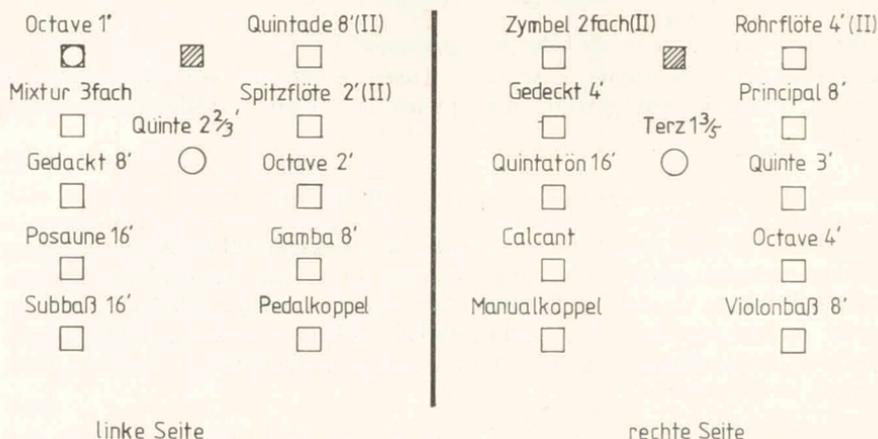
Zu 8

Am 28. Mai 1870 gab Eduard Offenbauer aus Delitzsch einen Kostenvorschlag zu einer Reparatur und zur Vergrößerung der Orgel ab. Bei dieser wurden das II. Manual angebracht und die Manualwindlade verändert, allerdings weniger als bei der Restaurierung 1954. Diese Disposition lautete dann:

„ 1.	Principal	8'	die 4 tiefen Pfeifen sind von Holz und kommen inwendig zu stehen, die übrigen sind von Cinn und kommen im Prospekt zu stehen, selbige sind aus der alten Orgel wieder zu verwenden, selbige müssen von Kalk und Salpeterflecken gereinigt, geputzt und neu intoniert werden	5 rthl.
2.	Quintatön	16'	(alt) von Holz aus der alten Orgel	
3.	Gedackt	8'	(alt) desgl.	
4.	Gambe	8'	(alt) wenn es möglich ist, auf eine Schleife zu bringen	
5.	Octave	4'	von Cinn (alt)	
6.	Nasat	3'	(gedeckte Quinte) von Cinn (alt)	
7.	Gedackt	4'	von Holz	
8.	Octave	2'	Cinn	
9.	Mixtur	3f	aus 1 1/2 Fußton (alt)	
Oberwerk [Diese 4 Register wurden alle neu angefertigt.]				
10.	Rohrflöte	8'		25 rthl.
11.	Flauto travers	8'		23 rthl.
12.	Flauto amabile	4'		16 rthl.
13.	Octave	2'		12 rthl.
Pedal				
14.	Subbaß	16'	wird aus der alten Orgel wieder mit benutzt und verwendet	
15.	Violoncello Baß	8'	desgl.	
16.	Posaunen Baß	16'	desgl.	

⁷ Bei diesen beiden Registern dürfte es sich um Lesefehler Offenbauers handeln. Vielleicht waren auch die Registerschilder früher schon ausgewechselt worden.

Auch an den Registerzügen kann man sehr gut die Veränderungen von 1870 bzw. 1954 erkennen (siehe *Abbildung 1*).



Zeichenerklärung:

- Zugstange viereckig
- geschlossenes Loch
- Zugstange rund in viereckigem Loch (1954)
- Zugstange rund mit rundem Loch (1954)

Abb. 1.

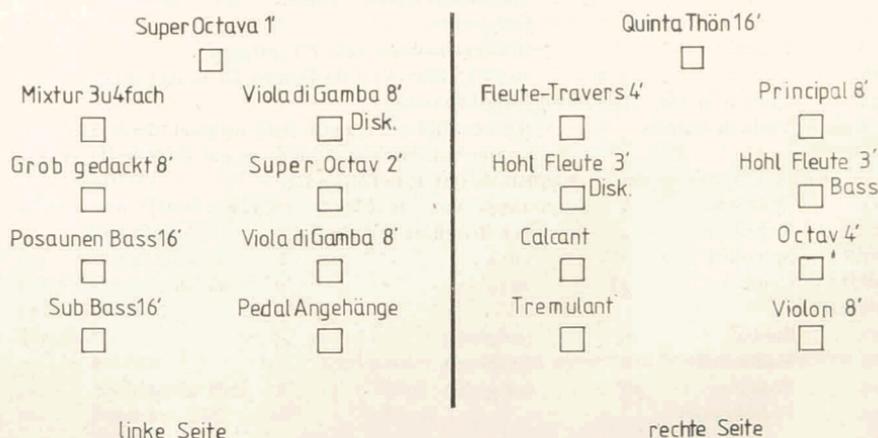


Abb. 2

Man sieht deutlich, daß die beiden Diskantregister Quinte $2 \frac{2}{3}'$ und Terz $1 \frac{3}{5}'$ mit runden Registerzugstangen nachträglich eingesetzt wurden. Desgleichen wurde die Octave $1' 1954$ mit runden Registerzugstangen eingesetzt; beim Umbau von 1870 wurden die beiden Diskantschleifen stillgelegt, so daß auch die Registermechanik 1954 dazu neu angelegt werden mußte (siehe *Abbildung 2*).

Scheibe und Offenbauer brauchten 18 Registerzüge. Im einzelnen kann man nicht zweifelsfrei verfolgen, ob die Registerzuganordnung so bestanden hat, aber sie erscheint in dieser Art naheliegend.

Rekonstruktion der Disposition von 1746

Aus diesen Indizien ergibt sich folgendes Bild zur Zeit Bachs:

Manual: C, D – c^3

1. (11.) Quinta Thön	16'	Holz gedeckt
2. (1.) Principal	8'	(C, D-E Holz, ab F im Prospekt)
3. (9.) Grob gedackt	8'	Holz gedeckt
4. (12.) Viola di Gamba	8'	Baß, Holz offen (C – h^0), c' Metall
5. (10.) Viola di Gamba	8'	Diskant, Metall, leicht trichterförmig ($cs' - c^3$)
6. (8.) Octav	4'	Metall offen
7. (4.) Flöte Travers	4'	Holz gedeckt
8. (5.) Hohl Flöte	3'	Baß, Metall gedeckt (C – c')
9. (7.) Hohl Flöte	3'	Diskant, Metall gedeckt ($cs' - c^3$)
10. (6.) Super Octava	2'	Metall offen
11. (3.) Super Octava	1'	Metall offen
12. (2.) Mixtur 3 und 4fach		C 1 $1/3'$ 1' $2/3'$ c^0 2' 1 $1/3'$ 1' cs' 2' 1 $3/5'$ 1 $1/3'$ 1'

Pedal: C, D – c'

13. (15.) Sub Baß	16'	Holz gedeckt
14. (13.) Posauern Baß	16'	Holzbecher, sehr breite Holzkehlen, beledert
15. (14.) Violon	8'	Holz offen, sehr weite Mensur
16. Pedalangehänge		Koppelventile im Manualwindkasten
17. Tremulant		
18. Calcanten Glocke		

Die Aufteilung der einzelnen Register kann zweifelsfrei an den zum Teil noch originalen Rasterbrettern nachgewiesen werden. Die Zusammensetzung der Mixtur in der oben aufgezeigten Form erscheint nicht unanfechtbar, da die Zusammensetzung bei Scheibe c, g, \bar{c} , \bar{e} notiert war. Dies könnte sich nur auf die Situation bei Ton \bar{cs} beziehen, was folgende Zusammensetzung zuließe: $4' 2 \frac{2}{3}' 2' 1 \frac{3}{5}'$ oder $2' 1 \frac{1}{3}' 1' 4/5'$. Am originalen Raster sieht man, daß bei C der tiefste Chor $1 \frac{1}{3}'$ war, bei c^0 die Repetition auf $2'$ und von hier nach oben keine Repetition mehr erfolgte. 1954 veränderte man die Repetition auf $2 \frac{2}{3}'$ bei c' , die Rasterlöcher sind aus diesem Grund aufgebohrt und nicht mehr original. Der 4. Chor dagegen ist noch original ausgebrannt. Ein bis c^3 durchgeführter $4/5'$ erscheint aus orgelbautechnischen Gründen unmöglich, so daß wohl die originale Zusammensetzung, die auch dem Raster nach möglich wäre, die oben bezeichnete sein dürfte.

Die heutigen Rasterlöcher der Quinte 3' (1746 Hohl Flöte 3'; nur Baß) sind ab cs' eindeutig neu gebohrt (in die durchgehenden Rasterbretter); die originalen Löcher für den Diskant dieses Registers waren für die jetzt dort stehende Terz 1 3/5' zu weit, so daß man 1954 diese Löcher ausgefilzt hat. Die jetzt auf Schleife 10 sich befindende Quinte 2 2/3' bekam 1954 neue Raster, da schon Offenbauer das ursprünglich dort befindliche Rasterbrett der Viola da Gamba 8' (Diskant) auf die letzte Schleife versetzt hat. Man erkennt dies deutlich an den Aussparungen im Rasterbrett für die ursprünglich vorn und hinten stehenden Holzpfeifen des Grobgedackt 8' und des Quintatön 16'.

Das sich heute auf Schleife 4 befindende Gedackt 4' stimmt in der Bauweise mit den anderen Holzregistern der Orgel überein (so auch die viereckigen Füße in der tiefen Oktave und im Diskant, die mit den Stockbohrungen übereinstimmen). Es ist zwar möglich, daß nachträglich eine offen gebaute Flöte 4' abgeschnitten und gedeckt gebaut wurde, aber dann hätte man sicher im Diskant die Pfeifen offengelassen und nicht gedeckt. Ein 4'-Register bis oben hin gedeckt zu bauen, deutet mehr auf die Praxis des 18. Jahrhunderts hin. Wahrscheinlich stand zur Zeit Bachs auf dem Registerzug „Flöte travers 4'“, tatsächlich aber war Scheibes „Flöte doux 4'“ in die Orgel gebaut.

So ergibt sich aus der Aktenlage und aus dem tatsächlichen Befund an der Orgel, daß Scheibe über den Kontrakt hinaus nur die Register Quintatön 16' und die Super Octava 1' und das „Angehänge zum Manual und Pedal“ geliefert hat. Das Register Viola di Gamba 8' war von Scheibe als Stiftung geplant.⁹ Da es aber im Vertrag nicht ausdrücklich erwähnt wird, führt Bach es bei den zusätzlichen Registern auf. Die von ihm erwähnte „Flöte travers 4' von Holz“ dagegen dürfte hier nicht genannt werden, da sie anstatt einer Flöte doux 4' gebaut wurde. Auch wenn man bei einer Traversflöte ein offenes Register erwarten würde, baute Scheibe eine gedeckte Flöte, die zusammen mit dem Quintatön 16' und dem Grobgedackt 8' den Flötenchor bildet.

Eine neuerliche Restaurierung durch die Firma Eule, Bautzen, ist geplant. Auf das klangliche Ergebnis kann man sehr gespannt sein.¹⁰

⁹ Nach einer Notiz aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Museum für Geschichte der Stadt Leipzig, *IF* 70) stammte Johann Scheibe aus „Schorta“, möglicherweise also aus Zschortau (diese Deutung erstmals in Dok II, S. 549). Leider reichen die Kirchenbücher von Zschortau nicht bis um 1680 zurück. Die Schenkung einer „rare“ Orgelstimme „zu einem immerwährenden Andencken“ läßt sich im gegebenen Zusammenhang jedoch kaum anders deuten, als daß Johann Scheibe sich in seinem Geburtsort selbst ein Denkmal setzen wollte (vgl. das ähnliche Vorgehen des jungen Gottfried Silbermann in Frauenstein). – Anm. der Schriftleitung.

¹⁰ Inzwischen (1984) ist die Orgel wieder spielbereit. Ohne einer geplanten Rekonstruktion vorzugreifen, entfernte man die Klaviatur, Mechanik und Windlade des II. Manuals.

Reflexionen über Bach in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts

u
M
||

Von Walter Salmen (Innsbruck)

Goethe stellte im Jahre 1807 als einen Mangel fest: „in der Malerei fehlt schon längst die Kenntnis des Generalbasses“. Dieser mehrdeutige Satz wurde als eine Devise 1912 in dem Almanach der expressionistischen Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ nachgedruckt. Der darin enthaltene Verweis von einer Kunst auf ein geschichtlich gewesenes Teilmoment einer anderen, die darin als vorbildlich anempfohlen wird, verdient unser besonderes Augenmerk. Spricht dieser doch symptomatisch eine Tendenz an, die personifiziert Johann Sebastian Bach als den großen Meister des Generalbaßspiels und des Kontrapunkts meint. Der 1750 als Thomaskantor zu Leipzig Verstorbene strahlte zu Beginn des 20. Jahrhunderts weit über den Bereich des Musizierens und Komponierens hinaus eine Faszination als musterhaftes Bezugsobjekt aus, die sich sowohl in den übrigen Künsten als auch in den Wissenschaften produktiv anregend auszuwirken vermochte. Bach repräsentierte „Reinheit“, strenge formale Gebundenheit, eine Linienkunst in polyphoner Verknüpfung, die bestimmte Richtungen in den bildenden Künsten vermeinten nachahmen zu sollen. Wie kam es dazu, daß diese Intention, Anleihen im Musikalischen tätigen zu müssen, sich insbesondere auf das Werk von Bach konzentrierte?

Wenn im 19. Jahrhundert Maler oder Bildhauer, die Landschaften malten oder pathetische Künstlerdenkmäler gestalteten, Affinitäten zur Musik artikulierten, dann waren deren favorisierte Komponisten zumeist Beethoven, Chopin, Brahms und insbesondere auch Wagner. Jean Ingres beispielsweise verehrte 1818 die Musik von Rameau, Méhul, Gluck, Mozart und Haydn, ohne indessen zu versuchen, deren Intonationen nachzuzeichnen. Eugène Delacroix war insbesondere eingestellt auf Cimarosa, Mozart, Beethoven, Weber und Chopin. Er suchte ausschließlich die „gefühlvolle Musik“; altertümliche Klänge waren ihm fremd. 1849 besprach er freilich mit Chopin eindringlich das Thema Bach, den Kontrapunkt und die Fuge, doch ohne auf Wechselwirkungen mit seiner eigenen Kunst zu reflektieren.¹ Anselm Feuerbach war – mit einem Anti-Wagner-Affekt belastet – vornehmlich von Brahms angezogen. Paul Gauguin schätzte hingegen neben Schumann besonders auch Stücke von Händel. Fernand Khnopff bezog eines seiner bekanntesten Stimmungsbilder deutlich auf denselben romantischen Komponisten. Edouard Manet war befreundet mit Emanuel Chabrier, Frédéric Bazille mit Gabriel Fauré, während sich Henri Fantin-Latour vom Klavierwerk Schumanns und durch Richard Wagner beeindruckt ließ. Der sich um letzteren Komponisten bereits zu Lebzeiten entfaltende Kult wurde auch von Malern wie Pierre Bonnard oder Edouard Vuillard, Odilon Redon, dem „peintre symphonique“,

¹ F. Würtenberger, *Malerei und Musik*, Frankfurt (Main) 1979, S. 58, sowie H. C. Wolff, *La musica e la pittura moderna*, in: *Quaderni della rassegna musicale* 4, 1968, S. 149ff.

Paul Cézanne sowie Edvard Munch mitgemacht. Während Aubrey Beardsley vorzüglich Wagner im „Tristan“ schwelgerisch genoß, glorifizierten Künstler wie Gustav Klimt oder Max Klinger neben dem titanenhaft Prometheischen an Beethoven auch das leidenschaftlich Geniale bei Wagner.² Seit dessen Tannhäuser-Premiere in Paris im Jahre 1861 stand dieser Komponist im Mittelpunkt der Begegnungen der geteilten Künste untereinander. Er wurde zur überragenden Leitfigur bis hin zu Salvador Dali, der in seiner Identifikation mit dem Grandiosen den Nachhall dieses Wagnerismus in Spanien eindrücklich repräsentiert.

Wenn Maler sich an die Musik anzulehnen suchten, dann trachteten sie seit Philipp Otto Runge danach, Bildgestaltungen „wie eine Symphonie“ (die „Tageszeiten“) zu realisieren. Farbmischungen in der Art von James McNeill Whistler verstand man als „symphonisch“ oder als „orchestriert“ (so etwa bei Raoul Dufy). Claude Monet stellte sich gar sinnlich vermittelbar eine „Weltsymphonie“, eine musikerfüllte Natur im Bilde vor. Nicht nur bei den Impressionisten stand somit die Gattung der Symphonie als der Zusammenklang farblich vielfältig abgestufter und zu mischender Instrumente ein für Musikalisches in einem übergreifenderen Sinne. In Paris sprach man um 1885 gar von einer „peinture symphonique“ sowie von einer „peinture wagnérienne“ (Gustave Moreau). Während sich auch der junge Wassilij Kandinsky zu den Wagnerianern zählte, schätzte er im Alter hingegen das Werk Bachs höher ein.³ Dieser Einstellungswandel ist symptomatisch für viele gewesen und für deren Abkehr vom 19. Jahrhundert, denn nun sehnte man sich, um August Mackes Worte von 1910 zu zitieren, „nach reinen Klängen ohne Grau und Mischmasch“, nach „bildnerischer Polyphonie“ (Paul Klee). Dementsprechend suchte man Anlehnung an eine Beethoven oder Wagner ablösende Leitfigur aus der älteren Musikgeschichte. Diese wurde in Bach gefunden.

Um 1900 stand in der Musik „Stimmigkeit“ gegen orchestrales Denken, analog widersprüchlich verhielt sich auch die bildende Kunst, denn einerseits war und blieb diese der Wirklichkeit verhaftet, andererseits floh, überformte oder zertrümmerte sie das Gegenständliche. Widerstreitende Richtungen standen in heftigen Auseinandersetzungen. Manche darunter erhofften sich eine Klärung mittels einer Orientierung unter Einbeziehung der Musik, die als „absolute Tonkunst“ der dinglich gebundenen Bildkunst insbesondere der Realisten, Naturalisten und Historisten geschichtlich wegweisend vorausgegangen zu sein schien. Auch die Malerei und Plastik sollten „absolut“ und somit gegenstandslos werden. In dieser Konfliktsituation wurde Bach als der „große musikalische Souverän“ (Paul Klee, 1903) für die bildenden Künste in ihrem emanzipatorischen Bestreben nachhaltig relevant. Freilich wurde weniger der um 1900 spätromantisch-poetisch verehrte Bach als der „Dichtermusiker“, als der „Betende“ (Rainer Maria Rilke, 1904), als Kündler des Wortes neu erfahren, sondern vielmehr der Bach einer rational durchdrungenen selbständigen Kunstwelt, als Meister der strengen konstruktiven Ideen. Gegen

² Würtemberger, a. a. O., S. 132ff.

³ M. Seuphor, *L'art abstrait*, Paris 1950, S. 20.

die Abschließung der sich zunehmend isolierenden Künste und Einzelwerke und gegen den Zerfall der Kultur in arbeitsteilige Sachgebiete gerichtet, wollte man damit gleichzeitig Beziehungen erneuernd stiften, Korrespondenzen und Kongruenzen aufspüren sowie nachgestalten in parallel gesehenen Formen und Strukturen.

Die bildenden Künste hätten nach 1900 diesen Bach als Meister der Gewißeheiten nicht finden können, wenn nicht auch die Rezeption durch Musiker und Musiktheoretiker einen Wandel des Verstehens und Interpretierens bewirkt hätte. War doch dessen Bewertung nach 1740 eine sehr wechselhafte gewesen. Kritik und Verehrung wurden bis ins 20. Jahrhundert hinein nebeneinander laut.⁴ Man lehnte ihn ab als gegenwartsfremd, als nur „kunstgelehrt“ (Johann Friedrich Reichardt), als seelenlose „Komponiermaschine“ (Nikolai Rimski-Korsakow), als „zopfig“ (Carl Maria von Weber) und „schwülstig“ (Johann Adolph Scheibe); man pries ihn aber auch bereits 1798 als den „Albrecht Dürer der deutschen Musik“ (Johann Friedrich Rochlitz)⁵ und machte ihn retrospektiv zum „Altvater“ und „Helden“ (Rochlitz, 1800), dem selbst die Gleichrangigkeit mit Michelangelo eingeräumt wurde.⁶ Die Anerkennung als „größter Harmoniker“ fand er bereits 1782 durch Johann Friedrich Reichardt.⁷ Diese blieb ihm erhalten bis in die Harmonielehren des 20. Jahrhunderts hinein, die exzeptionelle Harmonisierungen bevorzugt mit Zitaten aus seinem reichen Werk belegen.⁸ Bach wurde daneben apostrophiert als „Spielmann Gottes“, als „vokaler Tondichter“, „musicien poète“, „Scholastiker“, „Meister der Arabeske“ (Claude Debussy) sowie als „fünfter Evangelist“⁹. An diese theologische Wertschätzung knüpfte noch im Jahre 1933 David Lance Goines an, der in einer Lithographie die Symbole der vier Evangelisten (Engel, Löwe, Stier und Adler) in Verbindung brachte mit dem Namen „BACH“ (s. Abb. S. 102). Man romantisierte viele seiner Werke durch Bearbeitungen à la Gounod, durch den Mißbrauch für Virtuosen-eitelkeiten, aber auch durch tendenziöse Deutungen eines hermeneutisch einseitig befangenen Musikhörens. Albert Schweitzer beispielsweise verstand ihn 1907 als Sammelbecken, als ein Ende, von dem nichts ausgeht, als einen „objektiven Künstler“, der in Gleichnissen für Worte und Ideen „Tonmalerei“ mit einem sprachähnlichen Duktus betreibt. Karl Straube, der Organist und Thomaskantor, romantisierte ihn, bevor er seine Interpretationen um 1913 „von aller romantischen Übermalung“ zu reinigen und ohne Tünche die „Orgelpolyphonie“ aufzudecken vermochte.

Parallel dazu vollzog sich auch bei anderen Musikern in mehreren Ländern ein folgenreicher Einstellungswandel. Entgegen der einstigen Zweckgebun-

⁴ F. Blume, *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947.

⁵ AMZ 1, 1798/99, Sp. 117; vgl. Dok III, S. 558.

⁶ AMZ 2, 1799/1800, Sp. 642; vgl. Dok III, S. 598.

⁷ *Musikalisches Kunstmagazin* 1, 1782, S. 196; vgl. Dok III, S. 357.

⁸ Siehe beispielsweise F. Bölsche, *Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre*, 4. Aufl., Leipzig 1917.

⁹ *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1982, S. 62, 78, 85f.; vgl. auch H.-J. Nieden, *Bachrezeption um die Jahrhundertwende: Philipp Wolfrum*, München und Salzburg 1976 (Beiträge zur Musikforschung. 1.), S. 96ff.

denheit Bachscher Musiken bei Hofe, in Schule und Kirche, entthob man ihn dieser traditionellen Selbstverständlichkeiten und erfuhr ihn fortan primär als „absoluten“ Instrumentalkomponisten. Er wurde zum Paradigma einer intendierten absoluten Musik, deren „strenge und architektonische Art“ selbst Debussy, Widor, Vincent d'Indy oder Karol Szymanowski über alles schätzten. Albert Schweitzer definierte dementsprechend Bachs Kunst als „Selbstzweck“. Musikhistoriker wie Ernst Kurth in dem Buch „Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie“ (Bern 1917) oder die beiden in den USA lebenden Theoretiker Bernhard Ziehn und Wilhelm Middelschulte akzentuierten um 1910 den Kontrapunktiker und damit seine „Linienkunst“, ähnlich wie dies 1910 Ferruccio Busoni in der „Fantasia Contrapuntistica“ durch die Ausgestaltung der unvollendeten letzten Fuge Bachs bei Zurücksetzung seiner eigenen Klangmittel produktiv nachzuvollziehen trachtete. Diesen Bach, der laut Busoni ein „Dombaumeister in der Musik“ und so als „tönende Gotik“ (1910) ausschließlich „Musik“ ist, erfuhren zudem ab 1897 Béla Bartók oder die Repräsentanten der Zweiten Wiener Schule, die ihm sämtlich mittels Hommage-Kompositionen und analytischen Bearbeitungen huldigten. Philipp Jarnach resumierte diesen Prozeß 1921 als einen Akt der „Befreiung vom Literarischen“, als ein Vordringen „zum linearen Stilempfinden“.¹⁰

An diesem Wandel in der Bach-Rezeption partizipierten insbesondere jene bildenden Künstler, die vom verabsolutierenden Musiker Muster für eine von Zwecken befreite, eine unsentimentale und klare Malerei erwarteten, die den Meister des „style d'une teneur“ und des Gefugten vorab erfahren wollten. Damit schlossen sie sich der Aussage Max Regers an, der damals in Bach den „Anfang und das Ende aller Musik“ zu sehen vermeinte, auf dem „jeder wahre Fortschritt fußt“. Daß Werke Bachs neben denen Schumanns oder Wagners von bildenden Künstlern mit besonderer Aufmerksamkeit angehört oder auch selbst gespielt wurden, ist seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts häufig belegbar.¹¹ Arnold Böcklin (gest. 1901) beispielsweise legte sich gern am Harmonium spielend Kompositionen Bachs zurecht. Auch bei Zusammenkünften der religiöse Ziele verfolgenden Künstlergruppe der Nabis in Paris erklangen um 1890 oft Stücke von Bach auf diesem Instrument. Der erbauliche Effekt dürfte hierbei besonders wirksam geworden sein. Einer der ersten Maler, der ähnlich wie Böcklin das Laute bei Wagner verachtete, hingegen die Strenge Bachs suchte, war Karl Hofer (gest. 1955), den ab 1899 „das gewaltige Formgefüge unmittelbar ansprach“. Auch Max Beckmann (gest. 1950) oder Oskar Kokoschka (gest. 1980) ließen sich in frühen Jahren Werke Bachs vorspielen. Paul Klee berichtet über sein letztes Zusammentreffen mit Franz Marc im November 1915: „Wir spielten Bach, und die Variationen [von Alexej Jawlensky] lagen zur selben Zeit vor ihm am Boden. Das war ganz

¹⁰ *Musikblätter des Anbruch* 3, 1921, S. 18; BJ 1978, S. 232ff.

¹¹ Bemerkenswert ist, daß Bach in der Dichtung nicht adäquat zur bildenden Kunst produktiv rezipiert worden ist, denn lediglich in apologetischen Nebenwerken, erbaulicher Zweckliteratur, ist er zumeist als frommer Künstler memoriert worden, dazu vgl. BJ 1959, S. 5ff.

seine Art, Bilder zu betrachten und Musik zu hören. Früher hatte er oft zur Musik in seinem Skizzenbuch gemalt.“

Nicht bei allen Künstlern, jedoch bei einigen wegweisenden regte dieses Vernehmen Bachscher Musik dazu an, entweder ebenso rein aus den Farben heraus zu malen, wie Bach vermeintlich absolut musizierte, oder aber in Verfolgung der Annäherung bildnerischen Denkens an die „musikalische Logik“ derart geregelt Bilder zu strukturieren, wie der „Tonkünstler“ nach den musikalischen Gattungen immanenten Ordnungsprinzipien verbindliche Gestaltungen produziert hatte. Hierbei ging es also nicht um die optische Darstellung von Klängen, wie dies etwa als eine leidenschaftlich enthemmende Äußerung des Entsetzens Edvard Munch in dem Bild „Der Schrei“ (1893) realisiert hatte, man erstrebte statt der Exaltation und des Gefühlsrausches vielmehr die Einbindung in die Strenge von Harmonie und der determinierten exakten Strukturen als Gebilden, die möglichst keine Gegenstände abbilden sollten.

Wegweisend für dieses Vortasten in abstrahierende Bildgestaltungen mit der Intention der Analogiebildung zu Musikalischem war nach 1905 der Litauer Mikolajus Konstantinas Čiurlionis. Als Maler thematisierte er nicht nur Eindrücke von der „Musik des Waldes“ (1903), eines „Hymnus“ oder einer „Sternensonate“, er wagte sich überdies nach 1908 an optische Vermittlungen von Präludien und Fugen heran.¹² Čiurlionis steht am Anfang einer stattlichen Reihe von Fugen-Bildern, deren Inspirationsquelle gewöhnlich Exempla aus Bachs Feder bildeten.

Deutlich ausgeprägt wurde diese programmierte Absicht, Musikalisches nachzuahmen, bei dem tschechischen Maler František Kupka (gest. 1957).¹³ Er verfolgte gleichzeitig mit Kandinsky die „Abwendung vom Gegenständlichen“ und auf dem Hintergrunde einer theosophischen Religiosität die Umformung der Außenwelt in symbolistischen Gestaltungen aus dem Inneren heraus. Kupka ging es hierbei so sehr um die „Übersetzbarkeit“ der Mittel aus der einen Kunst in die andere, daß rein zeichnerische „Kontrapunkte“, „Improvisationen“ wie auch „Kompositionen“ (1910) darzustellen von ihm beabsichtigt wurden. Als sogenannter „Ideen Maler“ konkretisierte er dies, indem er 1909 bekannte: „Ich taste noch immer im Dunkel, aber ich glaube, daß ich etwas finden werde, das zwischen Sichtbarem und Hörbarem liegt und eine Figur oder Fuge aus Farben hervorbringen kann, wie Bach sie aus Tönen geschaffen hat. Wie immer, ich bin nicht mehr bereit, die Natur sklavisch zu kopieren.“ Im Jahre 1932 ergänzte er, seine Bezugspunkte „ohne Natur“ als Bildkünstler seien „die Konzerte Johann Sebastian Bachs, die Musik der abstrakten Kunst, die Konstruktionen der ‚Maschinen‘, die dorische Säule...“. Hier wurde folglich zu Beginn der Epoche abstrakter Kunst signifikant deutlich, daß Bach einstehen konnte für eine neu sich orientierende Richtung, die zu malen beabsichtigte, daß Malerei „klinge“ wie Musik.¹⁴ Speziell gab das Formprinzip der Fuge ein analog zu gestaltendes Muster ab

¹² A. Gedminas u. a., *M. K. Čiurlionis*, Vilnius 1981.

¹³ F. Kupka, *Ausstellungs-Katalog Kunsthaus Zürich 1976*.

¹⁴ Ebenda, S. 31.

für gegenstandslos symbolistisch gemeinte „Fugen“ in Farben. Nach etlichen Entwürfen ab 1911 entstand 1913 eines seiner Hauptwerke, die Farbradiierung „Amorpha, Fuge in zwei Farben“.¹⁵ Dies ist ein auf persönliche Intuition, unregelmäßige Anschauung, Konventionen verzichtendes, gefügtes Objekt, das vom Wesen der Sache eines gefügt erworbenen Linienspiels – quasi zweistimmig – eine Vorstellung verschaffen möchte.

Neben Kupka orientierten sich damals auch weitere in Paris lebende Maler des Kubismus insbesondere an der numerisch geregelten Linienkunst Bachs, so etwa Robert Delauney (gest. 1941) sowie der junge George Braque (gest. 1963). Ersterer wollte von der „Sklaverei der Imitation“ von Gegenständen in der Kunst loskommen, also keine Naturformen mehr stilisiert beschreiben, sondern vielmehr „wie in der Musik“ aus sich selbst heraus die Formen und Rhythmen finden, wobei die Farbe als Funktion ihrer selbst zu wirken hat. Alle literarisch vermittelnden Erklärungshilfen wurden abgelehnt, da ein Grad von Absolutheit angestrebt wurde, der den „musikalischen Kompositionen aus Bachs Zeiten“ gleichkommen sollte.¹⁶ Bei Braque wird diese Tendenz, geometrisierte Bildgestaltungen aus der materialimmanenten Eigenständigkeit heraus – allerdings nach dem Vorbilde der alten Musik – zu machen, betonter auf Bach bezogen.¹⁷ Braque huldigte expressis verbis dem Altmeister der strengen Fugen und Arien, dem Mathematiker der Setzkunst mit analytisch-kubistischen, geometrisch organisierten „Hommage“-Bildern. Aus traditionellen Stillebenmotiven heraus abstrahierte er 1912 eine „Hommage à J. S. Bach“, indem er alles Dingliche, beispielsweise Streichinstrumente und Orgel, auf Grundrisse reduzierte beziehungsweise in konstruktivistisch neu gebildete Grundformen überführte. Farben verwendete er nur sparsam. Der Maler, der selbst die Flöte spielte, ließ diesem Bilde 1912/14 weitere „fugale Kompositionen“ mit sichtbaren Verweisen auf „BACH“ folgen.¹⁸ Damit geschah „die Geburt der abstrakten Malerei aus dem Geiste der Musik“!¹⁹

August Macke, der 1912 nach Paris kam, schloß sich mit seiner „Farbigen Komposition I – Hommage à Johann Sebastian Bach“ diesem Vorhaben an, aus Teilen von Gegenständen geometrisiert kubistische Formen nach Art einer vergegenwärtigt vergangenen Musik zu komponieren.²⁰ Unter Verzicht selbst auf Andeutungen musikalischer Attribute wie etwa Orgelpfeifen, den Hals

¹⁵ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Musik und die Entstehung der abstrakten Malerei*, in: 75 Jahre Kunstverein Erlangen e. V., Erlangen 1979, Abb. 3.

¹⁶ *Zwischen Improvisation und Fuge. Ausstellungskatalog Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 1977*, S. 41.

¹⁷ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Hommage à J. S. Bach“. *Ein Thema der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: *Convivium musicorum*. Fs. Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag, Berlin 1974, S. 330.

¹⁸ Siehe *Lexikon der modernen Kunst*, München und Zürich 1955, S. 46f. und 166; Schmoll, a. a. O. (vgl. Fußnote 17), S. 325ff.

¹⁹ Ebenda, S. 325ff.

²⁰ 1907 hatte August Macke festgestellt: „In den Farben gibt es geradezu Kontrapunkt, Violin-, Baßschlüssel, Moll, Dur wie in der Musik“; *Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit. Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin 1974*, Kat. Nr. 77.

einer Violine oder die Umrisse einer Gitarre, wirken hier allein die vielfältig abgetönten Farben, die Quadrate, Stufen und Schnörkel. Dies ist eine formal wie inhaltlich gänzlich freie „Farbige Komposition“, der freilich im Sinne Bachs, der seine Kunst fest auf dem „Fundamentum“ des Generalbasses gründete, eines fehlt, eben diese Grundierung nebst dem dazugehörenden logisch strengen Aufbau von darauf bezogenen Stimmen. Raoul Dufy, der sich um 1915 in Paris ebenfalls dieser Bach-Begeisterung in einem „Hommage“-Gemälde anschloß, dokumentierte hierzu insofern einen zeitgenössischen Kontrapunkt, als er sehr konkret mittels eines Triumphbogens, einer schwebenden Fama, eines Segelschiffes, eines Notenpultes, Trompeten, einer Flöte und einer Violine seiner Verehrung Ausdruck gab. Ohne formale Strenge werden von ihm illustrativ-fabulierend quasi improvisatorisch Himmel und Erde, die Weite des Meeres sowie die Nähe des Musizierens angedeutet, um die Größe Bachs sinnfällig zu machen.

Zentral wirkte sich das Bach-Erlebnis im Werk von Paul Klee (gest. 1940) aus. Bereits am 10. November 1897 notierte der achtzehnjährige Geiger, Maler und Graphiker in sein Tagebuch: „Ich spiele Bach-Solosonaten, was ist dagegen Böcklin? Ich muß lächeln.“²¹ Der Soldat Klee registrierte im Kriegsjahr 1918: „Der Urlaub hat die gute Nachwirkung, daß ich voll Kunst bin. Die Erkenntnis ist durch das mehrmalige Bachspiel wieder vertieft. Noch nie habe ich Bach mit solcher Intensität erlebt, noch nie so sehr eins mich mit ihm gefühlt. Welche Konzentration, welche einsame letzte Bereicherung!“ Diese Präferenz eines Meisters der damals bereits alten Musik gegenüber einem zeitgenössischen Berufskollegen ist signifikant. Sie involviert ein Programm mit weitreichenden Folgen, die sich beziehungsreich auswirken sollten. Klee, der ab 1913 Konzepte für abstrakte Gestaltungen „los vom Gegenstand“, los von der „Sklaverei der Imitation“ suchte, um der Verabsolutierung der bildenden Kunst willen,²² erfuhr als intensiv Musizierender wie auch als Hörender Bach als ein dauerhaft bleibendes Muster für ein „streng organisiertes“ Machen von Kunstwerken. Bach bot die Gewähr für ein bereits im 18. Jahrhundert vornehmlich in der objektlosen Instrumentalmusik verwirklichtes, nun im 20. Jahrhundert in den bildenden Künsten nachzuvollziehendes, wissend wie auch „unwissend“ getanes Spielen aufgrund prädeterminierter Ordnungsprinzipien, eines „strukturellen“ Netzwerks. Bach schien besonders wohl- abgewogen die Verknüpfung von strukturellem Denken und Expression – dem Wechsel der Epochen entzogen – vorgemacht zu haben. Klee verwarf entsprechend diesem Verständnis spätbarocker Musikwerke die um 1909 noch üblichen „süß angekränkelten“ Interpretationen im Konzert. Als Geiger spielte er selbst mit Musikern vom Range Jascha Horensteins (gest. 1973) Bachs Sonaten um der Erfahrung stringenter Formprozesse willen. Die zeitgenössischen Avantgardisten etwa der Zweiten Wiener Schule schätzte er

²¹ F. Klee (Hrsg.), *Tagebücher von Paul Klee 1898–1918*, Köln 1979, S. 26; vgl. außerdem W. Salmens Beitrag im Katalog der Ausstellung „Klee og musikken“, Kunstzentret Høvikodden 1985.

²² Salmen, a. a. O.

dagegen nicht sonderlich (siehe die karikierende Zeichnung von 1914 „Instrumente für neue Musik“).²³

Das „polyphone“ Denken Bachs sollte durch die Umsetzung in „bildnerisches Denken“ optisch-räumlich adaptiert werden. Klee machte zu diesem Zwecke Musikwerke zu Vorlagen für exakte Forschungen, die für sein künstlerisches Tun die als notwendig angesehene wissenschaftlich-ästhetische Basis erhellend vermitteln sollten. Insbesondere während des Sommers 1918 konzentrierte er sich diesbezüglich auf Bachs Musik. Er war von der Vorstellung gefesselt, daß kontrapunktisch-kanonische Prozesse in Farbgebilde und lineare Strukturen übersetzbar seien. 1917 meinte er dazu: „Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor.“ „Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger Themen“ (1931) ist demnach auch außerhalb der Musik in „Kompositionen“ oder „Konstruktionen“ unabhängig von der sichtbaren Welt als durchdachten „Gebilden“ machbar. Für Klee gibt es eine spezifische „Bildzeit“, eine kontrapunktische Textur im Optischen, zum Beispiel vertikale Skalen als Analogon zu Tonhöhenunterschieden, Harmoniebildungen mittels Anordnungen von Farbfeldern.²⁴

Dieses wissenschaftlich-künstlerische Interesse am Werk Bachs macht besonders deutlich die graphische Visualisierung des Adagios aus der Violinsonate in G-Dur BWV 1019.²⁵ Für Vorlesungen am Bauhaus in Weimar bediente er sich – ähnlich wie später in derselben Werkkunstschule Heinrich Neugeboren (siehe unten) – einer ihm vom Geigenspiel her bestens vertrauten Komposition, um im Raster einer Koordinatenaufteilung Zeitstrukturen sowie diastematische Abläufe räumlich darzustellen. Aus der Spielpraxis brachte er zudem in der differenzierten Stärke der Linien die Dynamik der Töne als eine subjektiv abhängige Komponente mit ein.

Über dieses gestische Nachzeichnen einer Bachschen Vorlage hinaus lehnte sich verselbständigt Klee außerdem an sein Vorbild an in vielen als „streng organisiert“ verstandenen Bildern, die als „polyphon“ figuriert gelten sollten und daher insbesondere das Thema „Fuge“ meinen. 1921 entstand als Aquarell Nr. 69 ein „Fuge in Rot“ bezeichnetes Blatt. Dieses thematisiert in Horizontalschichten gegliedert und aus der Abfolge von kreisförmigen und kurvigen wie auch quadratischen sowie eckigen Figurationen bestehend, die wie Thema und Gegen thema gelesen werden können, die „Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger Themen“ in der einen Bildebene. Dreiecke, auch in spiegelbildlichen Umkehrungen eingesetzt, symbolisieren offensichtlich in Analogie zum Musikalischen das Verfahren des doppelten Kontrapunktes, des Krebsganges, der

²³ Klee notierte im Juli 1917 in sein Tagebuch: „Mozart und Bach sind moderner als das Neunzehnte.“

²⁴ W. Grohmann, *Paul Klee und die Anfänge einer Harmonielehre in der Kunst*, in: *Neue deutsche Hefte* 39, 1957, S. 632ff.

²⁵ Vgl. hierzu P. Klee, *Das bildnerische Denken*, hrsg. von J. Spiller, 2. Aufl., Basel und Stuttgart 1964, S. 285ff.; R. Verdi, *Musikalische Einflüsse bei Klee*, in: *Melos* 40, 1973, S. 7; M. Bačić, *Klangraum – Raumklang*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 11, 1980, S. 200ff.

Engführungen. Freilich bewahrt bei diesem Verfahren nicht wie bei Bach das Thema seine Identität vom Anfang bis zum Ende, prozessual als „Bildzeit“ gelesen geht hier vielmehr eine Anfangsgestalt (Quadrat oder Dreieck) in etwas anderes über. Die breite Lagerung von gleichgewichtigen vier Stimmen, auch von Rhythmischem ist synästhetisch erkennbar. Der intendierte Wechsel der Tonarten ist in der Abfolge der Farben Gelbrosa bis hin zu intensivem Rosarot visualisiert. Bildbeherrschend ist das Rot auf dunkelbraunem Grunde. Es lassen sich sowohl einzelne Figurenabfolgen im Nacheinander betrachten als auch der polyphon-harmonische Zusammenhang in der Farbe. Figurationen wie Farben bilden ein Bezugssystem, dem ein Kompositionsprinzip vorgegeben ist, das allerdings ähnlich frei gehandhabt wird wie bei Bach, ohne freilich dessen transzendierende und in die ständische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts eingebettete Werteskala hintergründig präsent zu haben.

Klee gestaltete „Polyphones“ in mehreren Phasen seines produktiven Schaffens auf vielfältige Weise. Blätter wie „Hängende Früchte“ (1921), „Sterbende Pflanzen“ und „Gesicht einer Blüte“ (1922) transponieren Fugentechniken mit Spiegelungen, Krebsgängen = Umkehr auch auf musikferne symbolistische Gehalte. Er arbeitete mit Schachbrettstrukturen, mit Streifen, transparent überlagernden Farbschichten in streng organisierten Felderparzellierungen, so 1930 Nr. 10 in dem Aquarell „Polyphon gefasstes Weiss“. Hier ist in der Flächenpolyphonie von Spiegelungen die intentionale Nähe zu Bach ebenso deutlich wie in den Bildern „Polyphonie“ von 1932 oder „Neue Harmonie“ in Öl von 1936. In letzterem werden vergleichbar dem Blatt von 1925 „Alter Klang“ bei rektangulärer Felderteilung komplementär wechselnde Farbbewegungen reflektiert oder in der Anordnung der Quadrate Spiegelachsen ausgelotet, die ein struktureles Denken aufweisen, das nicht nur Bach, sondern auch dem Zeitgenossen Anton von Webern verwandt zu sein scheint. In der Tuschzeichnung „Orgelberg“ von 1934 wird die Musik deutlich im Sinnbild von frei organisierten Orgelpfeifen als etwas Konstruktives, Hieratisches, als Logos ohne Gefühlsausdruck repräsentativ gedeutet.

Des musikalischen Logos mochten auch andere bildende Künstler nachgestaltend teilhaftig werden, die insonderheit die Fuge als das stimmig Gefügte sich abstrakt bildnerisch zur Vorlage erwählten. Die Möglichkeit zu einer derart die Künste verbindenden Parallelität war bereits um 1800 ins Blickfeld gerückt worden. Hatte doch Goethe das „Abendmahl“ von Leonardo da Vinci als die „erste komplette malerische Fuge“ gesehen und Philipp Otto Runge 1802 in seinem Bild „Lehrstunde der Nachtigall“ die Orientierung an der Form der Fuge als übertragbarer Idee vorgenommen. Die Fuge als streng gegliedertes Verfahren wurde in allen Künsten seither als nachahmenswert reflektiert. Selbst in der Literatur verfolgte man bis hin zu Paul Celan oder Umberto Saba (Gedicht „Quinta fuga“ für zwei Stimmen, 1933) diese Kunstabsicht.²⁶ 1925 beschrieb André Gide in „Die Falschmünzer“ als Intention: „Das was ich machen möchte, verstehen Sie mich, ist etwas, das der ‚Kunst der Fuge‘ ähnelt. Und ich sehe nicht ein, daß in der Literatur nicht möglich sein sollte, was in der Musik möglich gewesen ist.“ Bachs „Kunst der Fuge“ verhielt also

²⁶ H. Petri, *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*, Göttingen 1964, S. 52.

nicht nur bei bildenden Künstlern Stabilität, Ordnung, Gewißheiten in einer Zeit der inflationären Instabilität, der Verfremdungen und Entfremdungen. Verifiziert hat dieses Finden von Verlässlichem bei Bach auch Oskar Schlemmer, indem er 1918 bekannte: „Ein Largo espressivo von Bach ist mir Leuchte des Erstrebenswerten: Das Stete, bei innerer Fülle.“ Dasselbe erfahren bei Bach etwa Lionel Feininger, der statische Fugen um Themen der Architektur herum erdachte,²⁷ oder Kandinsky, der 1914 eine „Große Fuge“ darstellte. Der tschechische Maler F. Muzika,²⁸ der Amerikaner Josef Albers in seinem geometrisch strengen Glasbild von 1925 „Fuge“ bis zu dem jüngsten Fugenbild des Leipziger Musikologen und Malers Hellmuth Christian Wolff folgten dieser Spur. Meistens stand hierbei Bach als ideelle Bezugsperson im Hintergrund, selbst dann noch, wenn nachkubistisch Ossip Zadkine 1936 eine Holzskulptur mit der Darstellung von Streichinstrumenten sowie einem melancholisch abgestützten Kopf als „Hommage à Sébastian Bach“ deklarierte²⁹ oder wenn 1972/73 Victor Vasarely ein Ausstellungsensemble als zu Ehren von „J. S. Bach: neue Grafiken und Objekte“ ausgab.

Als eine konsequente, „wissenschaftlich-exakte“ Übertragung einer Fuge von Bach in ein anderes System verstand 1928 Heinrich Neugeboren seine Umsetzung über das planimetrische Bild in die dreidimensionale Gestaltung. Neugeboren (späteres Synonym Henri Nouveau) war Musiker und 1928 in die Gruppe der Gestalter am Bauhaus zu Dessau eingetreten. Entsprechend deren streng rationalem Kunstverständnis hatte er sich auch mittels eines damals vielbeachteten Aufsatzes von Wolfgang Graeser³⁰ dazu bewegen lassen, die „Mathematik der Musik von Bach“ zu visualisieren. Selektiv rezipierend setzte er diese als „gewollte und gekonnte Konstruktion“ in Beziehung zu seiner als „vorwiegend architektonisch“ gedeuteten Zeit.³¹ Diese Komponente in Bachs Musik sollte deutlicher herausgestellt werden. Als Paradigma wählte er aus die Takte 52 bis 55 in der es-Moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Sie wurden gezielt deswegen herausgegriffen, weil in diesem Abschnitt der Beginn der 5. Durchführung einer Fuge erfahren werden kann, der aus gedrängten dreistimmigen Engführungen mit dem Thema in gerader Bewegung besteht. Das Thema tritt verkürzt sowie in Gegenbewegung in Erscheinung. Neugeboren erstellte konstruktivistisch ein Gebilde ohne Ausdruck in dreidimensionaler Plastizität, das als Modell für ein „bach-monument“ repräsentativ dienen sollte. Mit Stufenelementen, die nur entfernt an Orgelpfeifen erinnern mögen, wird hier streng und konsequent versucht, die Kongruenz eines geregelten monothematischen polyphonen Ablaufs in einer adäquaten plastischen Gestaltung sinnfällig werden zu lassen, und zwar durch ein möglichst exaktes Umsetzen von gestalteten Abläufen im klanglichen Bereich in den optischen. Künstlerisches Gestalten und wissenschaftlich-analytisches Aufbereiten wirkten hierbei intentional ineinander.

²⁷ *Hommage à Schönberg* (vgl. Fußnote 20), S. 39.

²⁸ J. Doubravová, *Hudba a výtvarné umění*, Praha 1982, S. 30.

²⁹ Schmoll, a. a. O. (vgl. Fußnote 17), Abb. 13.

³⁰ W. Graeser, *Bachs „Kunst der Fuge“*, BJ 1924, S. 1ff.

³¹ H. Neugeboren, *Eine Bach-Fuge im Bild*, in: Bauhaus-Zeitschrift III, 1, 1929, S. 16ff.

Die Breite der Adaptationen in den bildenden Künsten zeitigte eine Fächerung, die den vielfältigen Bearbeitungen, Transkriptionen, Parodierungen, Hommage-Kompositionen innerhalb der Musikpraxis entsprach. Das Ölbild „Der Bachsänger (Helge Lindberg)“ des Schweizer Malers Johannes Itten (gest. 1967), der um 1915 die „zweistimmigen Fugen und Inventionen jeden Tag vor Beginn des Arbeitens“ spielte,³² das Ölgemälde „Bach, von seinen Kindern gestört“ (1975) von Johannes Grützke (geb. 1937; siehe Abb. S. 103)³³ oder Bachs „Kunst der Fuge“ in Graphiken von Hans Sündermann (geb. 1902)³⁴ gehören ebenso in dieses Spektrum der Bach-Rezeption wie die 1913 entstandene, 1916/18 bei Fritz Gurlitt in Berlin herausgegebene Mappe von elf Lithographien „O Ewigkeit, du Donnerwort“ zur gleichnamigen Kantate Bachs von Oskar Kokoschka.³⁵ Dieses sehr persönliche Bekenntniswerk, das Angst und Hoffnung ins Bild setzt, wurde programmiert durch vielmaliges Anhören von Klavierwerken des Thomaskantors, die ihm insbesondere der Busoni-Schüler Leo Kestenberg vorspielte. Der bis dahin sich in einem exaltierten Expressionismus ergehende Maler fand auch mittels dieses Musikerlebens zu „einem bedächtigen, maßvollen Ausdruck“ (Lothar Lang). Allegorisch bezog er den Inhalt der Bach-Kantate, die von der Furcht (Frauenstimme) und der Hoffnung (Männerstimme) angesichts des Todes handelt, auf seine eigene Existenz, auf sein gefährdetes Verhältnis zu Alma Mahler. Weib und Mann erfahren sich als Eva und Adam, als Sünde und Überwindung des zu sich findenden, frei werdenden Künstlers. Die bei Bach vorgegebene Erlösung kraft des christlichen Glaubens wandelt sich hier ästhetisch säkularisiert zur Vision des emanzipierten, die Triebwelt überwindenden Künstlers. Die theozentrische Kantate bildet den Hintergrund einer aus der eigenen Existenzgefährdung resultierenden Bildersprache. Dieser Vollzug einer Wechselwirkung zwischen den Künsten blieb innerhalb der Bach-Rezeption singulär.

1950 bekundete der Thomaskantor Karl Straube anlässlich des Bach-Gedenkjahres im Zusammenhange eines kritischen Rückblicks auf ein von mehrmaligem Wechsel der Interpretationsweise und damit des Werkverständnisses geprägten langen Lebens: „Jedes Kunstwerk, das seine Stilepoche überdauert und Abglanz der Unvergänglichkeit ist, ist in einer gewandelten Zeit auch einer gewandelten Kunstauffassung ausgesetzt.“ Bezogen auf Bach hatte dieses Faktum im 20. Jahrhundert die Auswirkung, daß die daran interessierten bildenden Künstler mehrheitlich an dieser Kunst das zur Abstraktion anregende Stete, den darin waltenden Logos, die Besonnenheit und Kraft sowie die polyphone Komplexität bestaunten. Bach wurde ob seiner Ausdrucksfülle,

³² J. Itten, *Werke und Schriften*, Zürich 1972.

³³ Das Bild von J. Grützke (206 × 180 cm) wird in der Berlinischen Galerie, Berlin(-West), unter der Inv.-Nr. BG-M 531/77 aufbewahrt.

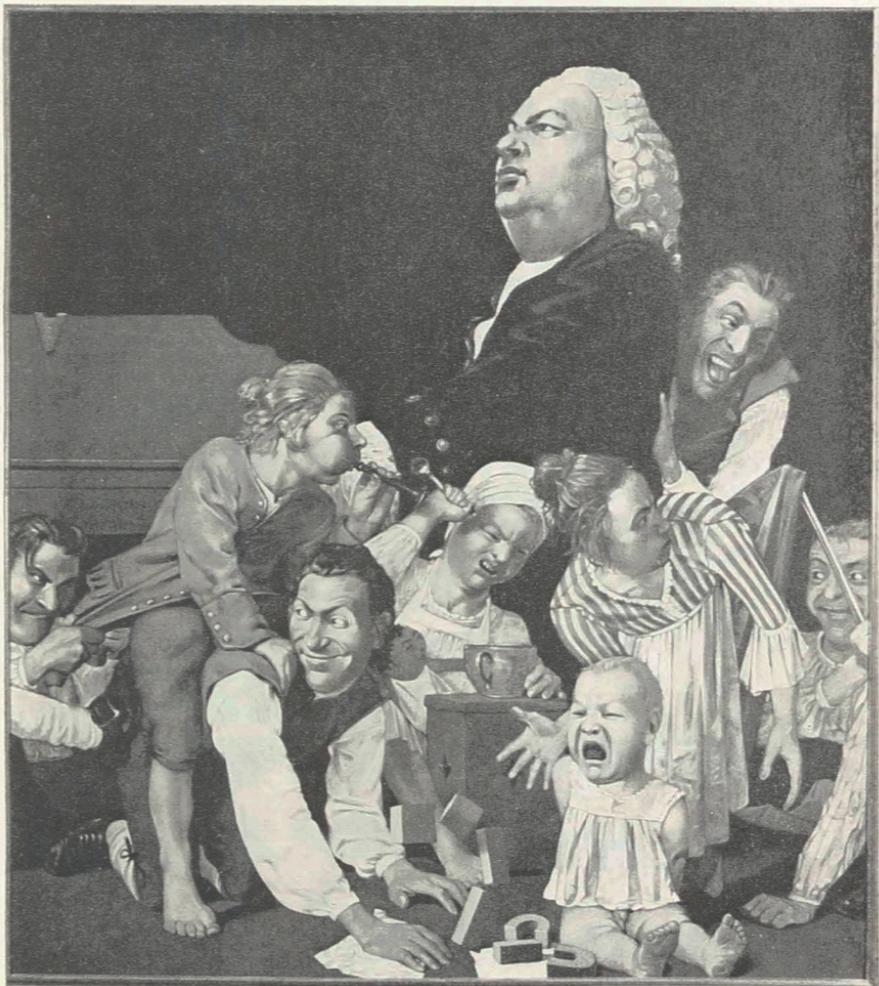
³⁴ Abbildungen von Hans Sündermann bietet der Ausstellungskatalog „*Musikalische Graphik*“ der Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1974.

³⁵ Mit ergänzendem Material neu ediert von Lothar Lang, Leipzig 1984; vgl. außerdem P. Bekker, *Zu Kokoschkas Bach-Mappe*, in: Das Kunstblatt, Jg. 1917, sowie J. P. Hodin, *Oskar Kokoschka*, London 1966, S. 130ff.



BACH

JEAN-MAURICE STRAUSS: CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH 1968 MITTIL CHRISTIANE LANG
 GUSTAV LEONHARDT & THE CONCERTS AUSTRICUS WIEN-TUESDAY MARCH 16, 1907-98
 AT THE PACIFIC FILM ARCHIVE, 2625 DURKINT IN THE U-GART MUSEUM AT 105E 642-1415



Johannes Grützke, „Bach, von seinen Kindern gestört“, Ölgemälde (1975)

Motorik und Stringenz für viele Maler, Graphiker und Bildhauer in nahezu ganz Europa und Amerika zur „Leuchte“. Als solcher ermöglichte er avantgardistischen Strömungen den Rückbezug in die Geschichte vor allem dann, wenn dieser in der eigenen, im Gegenständlichen verhafteten Kunst nicht gefunden zu werden vermochte.

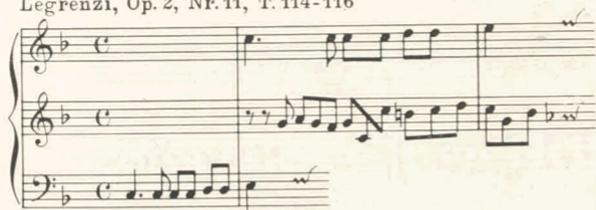
Nachtrag: Nicht berücksichtigt werden konnten im vorliegenden Beitrag der Aufsatz von R. Gleisberg, *Johann Sebastian Bach in der bildenden Kunst der DDR*, in: Beiträge zur Bachpflege der DDR. 12, 1985, S. 5–62, sowie die Ausstellung *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Neue Staatsgalerie Stuttgart 6. Juli bis 22. September 1985), deren umfangreicher Katalog (hrsg. von K. v. Maur, München 1985) viel einschlägiges Material präsentiert (vgl. a. a. O., S. 328ff., F. T. Bach, *Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne*, sowie S. 470, Stichwort J. S. Bach).

kanzonenartigen Thema. Dieses Tonwiederholungsthema tritt in einem Einsatzpaar auf, wobei das zweite Glied das erste in der Oktave beziehungsweise im Einklang beantwortet. Zusammen mit dem zweiten Glied erscheint das Kontrasubjekt, so daß aus allen drei Stimmen ein geschlossener Themenkomplex entsteht. Der Augenblick, in dem das Eingangsthema als Kontrasubjekt wiedererscheint, wirkt als dramatisch zugespitzter Höhepunkt der Triosonate.

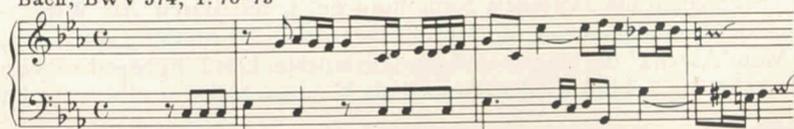
Gerade dieser Kombinationsgedanke Legrenzis hat Bach offenbar als Grundidee für BWV 574 gedient (siehe Notenbeispiel 2). Dies wird deutlich, wenn in der Bach-Fuge die beiden Subjekte zusammen auftreten. Bachs erstes Subjekt projiziert das Einsatzpaar des Legrenzischen Tonwiederholungsthemas in eine Stimme: Aus der zweistimmigen Imitation wird eine Motivwiederholung innerhalb einer einzelnen Stimme. Von der Originalgestalt des Themas sind nur drei Auftaktachtel beibehalten, die – anstatt eine große Terz diatonisch aufzufüllen – eine kleine Terz im Sprung erreichen. Während Legrenzis Tonwiederholungsthema eine Modulation einleitet, beläßt Bach seine Version ganz in der Tonika.

Die Wiederholung des Kopfmotivs im ersten Subjekt von BWV 574 entspricht also den beiden Einsätzen des Legrenzischen Originals. Ähnlich wie in Legrenzis Themenkomplex tritt das zweite Subjekt von BWV 574 zusammen mit dem zweiten Glied des Kopfmotivpaares auf. Entsprechend seiner Funktion innerhalb des Komplexes behält es weitgehende Ähnlichkeit mit Legrenzis Eingangsthema bei. Während jedoch bei Legrenzi das Eingangsthema als Kontrasubjekt zum Schlußthema fungiert, wird in BWV 574 das zweite Thema als Kontrasubjekt benutzt.

Legrenzi, Op. 2, Nr. 11, T. 114-116



Bach, BWV 574, T. 70-73



Beispiel 2.

Innerhalb des neugeschaffenen Themenkomplexes in BWV 574 wirkt der zweite Teil des ersten Subjekts etwa wie eine kanonische Imitation nach dem Einsatz des Kontrasubjekts. Denn Bach hat als Fortspinnung seines ersten

Subjekts Legrenzis Eingangsthema benutzt. Dadurch ergibt sich die grundlegende Verwandtschaft zwischen den beiden Themen in BWV 574. Die Oktavbeziehung zwischen Legrenzis Themenpaar hat Bach in der Exposition des ersten Subjekts beibehalten, indem er das Kopfmotiv im Kontrapunkt in der Oktave imitieren läßt (zum Beispiel T. 4, T. 7 usw.). Philipp Spittas Vermutung, dieser Oktavkontrapunkt habe mit Bachs Themenmodell zu tun, erweist sich somit als zutreffend.⁴

BWV 574 scheint eine Übergangsposition innerhalb von Bachs frühen Fugenkompositionen einzunehmen. Im Vergleich zu den anderen erhaltenen Fugen Bachs, die durch ihre Titel bereits ihre Abhängigkeit von Werken von Corelli und Albinoni andeuten,⁵ zeigt BWV 574 wesentliche Unterschiede in der Behandlung des fremden Themenmaterials. Die Verbindung zwischen den Fugen BWV 579, 950 und 951 und ihren jeweiligen Modellen läßt sich deutlich erkennen. Nicht nur sind keine wesentlichen Änderungen an den entliehenen Themen vorgenommen worden, sondern es wurden auch größere Abschnitte des jeweiligen Originals übernommen. In diesen Fugen bleibt das entliehene Material durch Neugestaltung keineswegs so verborgen wie in BWV 574. BWV 574 repräsentiert darum aller Wahrscheinlichkeit nach die späteste Stilstufe der Fugbearbeitungen, in denen Bach seine Modelle mit „Thema . . . elaboratum“ zu erkennen gegeben hat.

Mit zunehmender kompositorischer Selbständigkeit tendierte er offenbar dazu, seine Quellen nicht mehr ausdrücklich zu nennen.⁶ Darauf deutet auch die Überlieferung von BWV 574 hin. Diese Fuge ist in zwei Hauptfassungen überliefert, BWV 574a und BWV 574b. Zwei der drei voneinander unabhängigen Quellen der früheren Fassung BWV 574b überliefern das Stück mit der Andeutung seines Legrenzischen Ursprungs im Titel.⁷ Sollte es lediglich den Zufälligkeiten der handschriftlichen Überlieferung zugeschrieben werden, daß sich in keiner Quelle der späteren Fassung BWV 574a die Angabe „Thema Legrenzianum . . . elaboratum“ im Originaltitel findet?⁸

Robert Hill (Köln)

⁴ Spitta I, S. 421f.

⁵ Vgl. beispielsweise die Titel folgender Abschriften: BWV 579 (in P 804), BWV 950 (in P 288), BWV 951 (in Musikbibliothek Leipzig, Mempel-Preller Ms. 8) und BWV 951a (in P 288 sowie Musikbibliothek Leipzig Poel. mus. Ms. 9 und Ms. R 16).

⁶ So auch in der Fuge a-Moll BWV 944. Obwohl das Fugenthema offenbar aus dem ersten Allegrothema jenes von Bach transkribierten Konzerts von Giuseppe Torelli (BWV 979) abgeleitet ist (vgl. H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 83), gibt keine Quelle für BWV 944 einen Hinweis auf die Herkunft des Themas.

⁷ NBA IV/5-6 Krit. Bericht, Bd. II, S. 572.

⁸ Ebenda, S. 500-503.

Ein süddeutsches Bach-Dokument aus dem Jahre 1751 4

Bei der Sichtung der Musikalienbestände der evangelischen Dreifaltigkeitskirche in Kaufbeuren¹ stieß ich auf ein handschriftliches Kantoreiinventar aus dem Jahre 1751, das neben vielem anderen auch einzelne Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs verzeichnet und als Zeugnis einer frühen süddeutschen Überlieferung Bachscher Vokalkirchenmusik Beachtung verdient. Es handelt sich um ein von dem damaligen Musikdirektor Martin Schweyer angelegtes achtseitiges Heft mit dem Titel:

Catalogus | aller | Gedruckten und Geschriebnen | Musicalien | wie auch | Aller Instrumenten | so der Evangel: Kirche | Zur H. Dreyfaltigkeit | gehören. | Auf Befehl meiner Hochgebietenden | Herren und Oberrn | deutlich beschrieben | von Martin Schweyer. D. C. M. | A^o. 1751. d. 23. Jan:

Das Verzeichnis gliedert sich – nicht ganz systematisch – in folgende Sachgruppen: 1. *Gedruckte Musicalia* – 2. *Gedruckte Lateinische Musicalia* – 3. *Geschriebne gute Musicalia*. | 1. Jahrgänge – 4. *Festivitaet-Stücke* – 5. *Oratoria und Hochzeit-Stück* – 6. *Einzelne Stück aus Jahrgängen* – 7. *Communion Stücke* – 8. *Stücke pro Omni Tempore* – 9. *Leichen-Stücke und kleine Arien* – 10. *Unterschiedliche schlechte Stück* – 11. *Lateinische gute Stück* – 12. *Schlechtere Stück* – 13. *An Instrumenten so zur Kirche gehören.*

Werke von Johann Sebastian Bach finden sich an drei Stellen angeführt, nämlich in

- Abschnitt 6: *Dom: V. post: Trin: Sebast: Bach*
- Abschnitt 7: *1. von Sebastian Bac[h]*
- Abschnitt 8: *3. von Sebastian Bach in Par[titur]*²

Fünf Kantaten also: ein Einzelstück zum 5. Sonntag nach Trinitatis, ein „Communion Stück“ und drei „Stücke pro Omni Tempore“. Bedauerlicherweise hat sich nichts davon erhalten. Bereits in dem nächstjüngeren Kantoreiinventar, einem undatierten, wohl im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts angelegten *Verzeichniß über sämtliche Musikalien und Instrumente der protestantischen Kirche in Kaufbeuren* sind die Kantaten nicht mehr erwähnt. Wahrscheinlich sind sie mit einem Großteil der älteren Musikalien während des Umbaus der Kirche in den Jahren 1820–1822 untergegangen, bei dem, wie die Gemeindechronik

¹ Besonderen Dank schulde ich Herrn Pfarrer August Eckardt (jetzt München) sowie seinem Kaufbeurer Amtsnachfolger Pfarrer Günther Grötzner (†), die mir die Sichtung der Bestände in entgegenkommender Weise ermöglichten. – Ein Überblick über die Kaufbeurer Musikalienbestände soll in anderem Zusammenhang gegeben werden.

² Die Eintragungen in den Abschnitten 7 und 8 sind durch Papierschaden verstümmelt. Nach der Raumaufteilung zu schließen, könnte sich bei der Anführung in Abschnitt 7 wie an der entsprechenden Stelle in Abschnitt 8 der Vermerk „in Partitur“ angeschlossen haben. Ein solcher Vermerk findet sich auch bei dem in Abschnitt 7 unmittelbar anschließend genannten Werk, einer Kantate von Reinhard Keiser, tritt aber sonst bei den hs. Musikalien nirgends mehr auf.

berichtet, zahlreiche Archivalien der Unachtsamkeit der Bauarbeiter zum Opfer fielen.

Angesichts der Spärlichkeit der Katalogangaben bleibt die Identität der fünf Bach-Werke im dunkeln. Für das Einzelstück zum 5. Sonntag nach Trinitatis wäre an BWV 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ und BWV 88 „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“ und daneben auch an jene Kantate „Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe“ zu denken, über deren Aufführung durch Bach wir durch einen Leipziger Textdruck von 1725 unterrichtet sind;³ doch könnte es sich ebensogut um ein anderes, unbekanntes Werk gehandelt haben. Was das „Communion Stück“ betrifft, so ist festzustellen, daß sich unter den heute bekannten Kantaten Bachs kein ausdrücklich als Kommunionmusik bezeichnetes Werk findet;⁴ und den drei Kaufbeurer Stücken „pro Omni Tempore“ stehen im erhaltenen Bestand Bachscher Kantaten nur zwei gegenüber, die ausdrücklich mit dieser allgemeinen liturgischen Bestimmung versehen sind, BWV 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“ und BWV 51 „Jauchzet Gott in allen Landen“: Hier sind also wohl tatsächlich anderweitig nicht überlieferte Werke verloren gegangen.

In der Frage, auf welchem Wege die fünf Bach-Kantaten nach Kaufbeuren gelangt sein mögen, ist man einstweilen auf Mutmaßungen angewiesen. Da das Kaufbeurer Kantatenrepertoire von 1751 ohnehin hauptsächlich aus Werken mittel- und norddeutscher Provenienz besteht – Fasch ist mit drei, Stölzel mit einem, Telemann mit sechs Kantatenjahrgängen vertreten –, ergeben sich keine Anhaltspunkte für irgendwelche direkten Beziehungen zwischen Kaufbeuren und den Wirkungsstätten Bachs. Weiterführen könnte aber vielleicht die Erforschung der Lebensgeschichte des Kaufbeurer Musikdirektors Martin Schwyer sowie seines Vaters und Vorgängers Matthäus Schwyer, der das Amt von 1710 bis zum Jahre 1743 innehatte.⁵ Bei sozusagen rein geographischer Betrachtung drängt sich zunächst der Gedanke auf, daß die Kantaten über das benachbarte Kloster Irsee und dessen Musikdirektor Meinrad Spieß nach Kaufbeuren gelangt sein könnten: Der Benediktinerpater war, wie Bach in seinen letzten Lebensjahren, Mitglied der Mizlerschen Sozietät der musikalischen Wissenschaften. Daß er sich freilich ausgerechnet für die protestantischste Seite der Kunst Bachs interessiert und sich für die Beschaffung von Kantaten für den evangelischen Kollegen in Kaufbeuren verwendet haben sollte, ist alles in allem doch wenig wahrscheinlich. Eine andere, wohl realistischere Möglichkeit deutet sich in dem Kaufbeurer Inventar selbst an: Hier finden sich unter 2. *Gedruckte Lateinische Musicalia* zahlreiche bei Lotter in Augsburg verlegte Werke und ebenso unter den handschriftlichen Musikalien immer

³ BJ 1973, S. 21.

⁴ Allerdings erscheint die Kantate BWV 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“, die im Autograph für den 20. Sonntag nach Trinitatis bestimmt ist, in Breitkopfs Musikalienverzeichnis von 1761 – und entsprechend in der bei Breitkopf gefertigten Abschrift *Am. B. 43* – mit veränderter Zuweisung als *Communion-Cantate*. Vgl. Dok III, Nr. 711.

⁵ Das Anstellungsdatum 1710 nach der von der Kirchengemeinde herausgegebenen Schrift *Die neue Orgel in der Dreifaltigkeitskirche zu Kaufbeuren*, Kaufbeuren 1964, S. 6 und 25. – In Abschnitt 4 des *Catalogus* finden sich verschiedene Gelegenheitswerke von Matthäus

wieder auch solche von Augsburger Komponisten verzeichnet. Augsburg war Metropole des bayrisch-schwäbischen Raums offenbar auch in kirchenmusikalischer Hinsicht, und vermutlich konnten die Kaufbeurer Kantoren von dort nicht nur wie ihre katholischen Kollegen „Lateinische Musicalia“, sondern auch allerhand deutsche evangelische Kirchenmusik, vielleicht sogar auch solche mittel- und norddeutscher Provenienz, beziehen.⁶ Als Vermittler käme hier vielleicht ebenfalls Lotter in Betracht – die Familie war, anders als das kirchenmusikalische Verlagsprogramm anzunehmen nahelegt, protestantisch –; speziell für Bachsche Werke wäre wohl auch an jenen Stadt- und Ratsmusikus Roth zu denken, den Bach 1727 bei der Anzeige der Partiten II und III der Klavierübung als Augsburger Kommissionsagenten benennt.⁷ Vor allem aber wäre als Vermittler oder als Vorbesitzer der Kaufbeurer Bach-Kantaten der Bach-Schüler Philipp David Kräuter in Betracht zu ziehen, der 1712/13 in Weimar Bachs Unterweisung genossen⁸ und von 1713 bis zu seinem Tode im Jahre 1741 in Augsburg das Amt des städtischen Musikdirektors und Kantors an St. Anna innehatte. Es ist bekannt, daß er eine Musikaliensammlung besaß, in der auch Abschriften von Werken Johann Sebastian Bachs enthalten waren. Diese Sammlung wurde 1741 von seiner Witwe zum Verkauf angeboten.⁹ Über den Verbleib ist nichts bekannt; es wäre durchaus möglich, daß einiges davon nach Kaufbeuren gelangt ist. Bedenkenswert ist jedenfalls in diesem Zusammenhange, daß zumindest drei der fünf Kaufbeurer Bach-Werke nicht in der üblichen praxisnäheren Form des Stimmensatzes, sondern als Partituren vorgelegen haben, also in einer Form, die eher Studien- und Sammelzwecken entspricht. Und weiter: Sollte es sich tatsächlich um Handschriften aus – oder auch Abschriften nach – der Sammlung des Augsburger Musikdirektors gehandelt haben, so könnten dies sehr frühe Kantaten aus der Zeit seines Weimarer Studiums gewesen sein, aus einem Schaffensabschnitt also, in dem

Schweyer mit Jahreszahl verzeichnet, das späteste davon von 1742. Derselbe Abschnitt nennt auch zwei Festmusiken von Martin Schweyer aus dem Jahre 1748. Das Amt dürfte also zwischen 1742 und 1748 vom Vater auf den Sohn übergegangen sein. Wie aus einer Wendung in Abschnitt 9 des Katalogs (*von meinem seel: Vater*) hervorgeht, war Matthäus Schweyer 1751 nicht mehr am Leben. – Nachtrag (1985): Näheres über die beiden Schweyer bei Joseph Sieber, *Die evangelisch-lutherischen Schullehrer der ehemaligen Reichsstadt Kaufbeuren*, Kaufbeuren [1939], S. 45–47. Die Lebensdaten der beiden Kaufbeurer Musikdirektoren sind nach den Kirchenbüchern der Dreifaltigkeitsgemeinde: Matthäus Schweyer, geb. 3. 7. 1686, gest. 13. 1. 1743; Martin Schweyer, geb. 20. 2. 1726, gest. 2. 8. 1789. Nach Sieber stammte die Familie aus Kaufbeuren. Martin Schweyer wurde nach dem Tode des Vaters im Januar 1743 als Amtsnachfolger in „reflexion genommen“ und trat seine Stelle im März 1745 an. Besonderes Interesse verdient die Tatsache, daß er seine Ausbildung in Augsburg erhielt. – Die Kenntnis der Schrift Stebers und die Daten aus den Kirchenbüchern verdanke ich Frau K. Pfundner, Archivpflegerin der Dreifaltigkeitskirche Kaufbeuren.

⁶ Daneben wäre auch an Ulm zu denken, dessen Collegium musicum um 1725 einzelne Bachsche Instrumentalwerke direkt aus Leipzig bezogen zu haben scheint. Vgl. BJ 1974, S. 123–125 (K. Häfner).

⁷ Dok II, Nr. 224.

⁸ Dok III, S. 649f.

⁹ E. Hertz, *Johann Andreas Stein (1728–1792). Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierbaues*, Dissertation, Freiburg/B. 1935, Druck Würzburg 1937, S. 7.

die regelmäßige Komposition von Kirchenmusik noch nicht zu Bachs Amtspflichten gehörte und Kantaten nur als Einzelstücke zu je besonderen Gelegenheiten entstanden; von daher könnte sich vielleicht auch erklären, warum sich unter den fünf Kaufbeurer Kantaten nur eine einzige mit einer konkreten Zuweisung an einen bestimmten Sonntag des Kirchenjahrs befand.

Doch man wird die Spekulation nicht zu weit treiben dürfen; dies zumal, da die gängigen Erkenntnismöglichkeiten noch keineswegs ausgeschöpft scheinen: Den aufgewiesenen Spuren im Rahmen lokaler und regionaler Forschung weiter nachzugehen, wäre den Versuch wohl wert.

Klaus Hofmann (Göttingen)

Ein weiteres süddeutsches Bach-Dokument aus dem 18. Jahrhundert

Im Blick auf die Wirkungsgeschichte Bachs erweisen sich Untersuchungen zum Thema „Johann Sebastian Bach und der deutsche Süden“¹ als ebenso reizvoll wie notwendig. Zwar sieht die Forschung sich hier wie anderwärts überwiegend auf Zufallsfunde angewiesen, doch entschädigt der Ertrag in Gestalt der Erhellung bisher unbekannter Zusammenhänge nicht selten für viele vergebliche Sucharbeit.

Ein solcher Zufallsfund gelang vor einigen Jahren bei der Suche nach Handexemplaren von Johann Gottfried Walthers „Musicalischem Lexicon“ (Leipzig 1732), insbesondere solchen, die mit Schreibpapier durchschossen sind und umfangreichere handschriftliche Ergänzungen aufweisen. Das bekannteste Arbeitsexemplar dieser Art ist dasjenige, das Johann Gottfried Walther selbst in der Hoffnung auf eine verbesserte Neuauflage seines Lexikons anlegte und bis etwa 1745 mit Eintragungen versah. Nach dem Tode des Autors kam es in den Besitz von Weimarer Verwandten (Familie Martini) und ging dann an den Sondershäuser Organisten und Musikforscher Ernst Ludwig Gerber (1746–1819) über, der die Addenda Walthers seinem „Historisch-Biographischen Lexicon der Tonkünstler“ (Leipzig 1790–1792) einverleibte. Das Walther-Lexikon aus dem Besitz von Walther–Martini–Gerber gelangte mit der Büchersammlung des letztgenannten in die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien.²

Ein zweites, ebenfalls bald nach 1732 angelegtes Exemplar – es stammte aus dem Besitz des Bach-Schülers Lorenz Christoph Mizler (1711–1778) – ist verschollen. Nach brieflicher Mitteilung Johann Gottfried Walthers vom 24. Januar 1738 an Heinrich Bokemeyer in Wolfenbüttel war es mit Papier in Folioformat durchschossen.³ Zu jener Zeit war Mizler nicht bereit, seine Kollektaneen an Walther zu übersenden, solange nicht eine verbesserte Neuauflage des Lexikons wirklich in Aussicht sei.

Das dritte hier zu erwähnende Exemplar gehörte ehemals dem Hamburger Musiktheoretiker Johann Mattheson (1681–1764) und befindet sich heute in Berlin (DSB).⁴

Ein viertes Exemplar war Eigentum des Schweriner Hofkapellmeisters Johann Wilhelm Hertel (1727–1789) und wanderte mit einem Teil von dessen Nachlaß in die Bibliothek des Conservatoire de Musique Bruxelles (MGG).

¹ Titel eines nur an abgelegener Stelle (Programmheft der Schwäbischen Sommerkonzerte, Ulm 1950) publizierten Aufsatzes von Ernst Fritz Schmid (1904–1960). Ein Neudruck erschien in *Gottesdienst und Kirchenmusik*, 1985, S. 105ff.

² Vgl. Dok II, S. 231f., sowie *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1986.

³ Vgl. BJ 1933, S. 107 (G. Schönemann), sowie die in Fußnote 2 erwähnte Briefausgabe.

⁴ H. Becker, *Johann Matthesons handschriftliche Einzeichnungen im „Musicalischen Lexicon“ Johann Gottfried Walthers*, Mf 5, 1952, S. 346–350.

Ein fünftes, anscheinend noch nirgends beschriebenes durchschossenes Exemplar befindet sich in Washington, D.C. (Library of Congress, Music Division, Signatur: *ML100.A2W21*). Die hier vorliegenden handschriftlichen Ergänzungen stammen überwiegend aus den Jahren 1754–1762 und gründen unter anderem auf Friedrich Wilhelm Marpurgs „Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik“ (Berlin 1754 ff.), Johann Matthesons „Grundlage einer Ehren-Pforte“ (Hamburg 1740) und den Katalogen des Hauses Breitkopf (Leipzig 1761), beziehen aber auch Urteile ein, die von Höreindrücken berichten oder aber Erfahrungen aus dem Umgang mit dem eigenen Notenschatz des Besitzers widerspiegeln.

Für die Bach-Forschung sind diese Notizen von unterschiedlicher Ergiebigkeit, wie die nachstehenden Beispiele zeigen.

Auf einem nach S. 64 des Lexikons folgenden Blatt finden sich Bemerkungen über zwei Söhne des Thomaskantors:

„Bach Johann Christian ist 1735. zu Leipzig gebohren, u: der Jüngste Sohn des seeligen Herrn CapellMeisters Bach dieses Namens, er hält sich bey seinem Herrn Bruder in Berlin auf, und setzt unter seiner Anweisung des Clavier und die Composition fort.

Bach Wilhelm Friedemann, ist der älteste Sohn des Sebastian Bachs. Er ist Music-Director und Organist an der Marien-Kirche in Halle. Er hat 3. ClavierSonaten herausgegeben, . . .“⁵

Über drei Schüler Johann Sebastian Bachs⁶ heißt es:

„Altnikol ist Organist in Naumburg. hat unterschiedliche starcke Hochzeit-Stücke gesezet.“ (vor S. 29).

„Kraeuter (Philipp David) war Cantor zu S: Anna in Augspurg, und antecessor des Herrn Seyfferts war ein Maitre im Clavier, componirte auch wacker. Starb. 1741.“ (nach S. 344)

„Straube ist ein geschickter Musicus in Berlin, der sowohl Orgel als Clavier zierlich spielt.“ (vor S. 582)

Besonders viele Eintragungen weisen nach Berlin, andere nach Braunschweig, Heidelberg, Köthen, Salzburg und sogar nach Kopenhagen:

„Palzau⁷ ist in Copenhagen ein Virtuos auf dem Clavicimbel und sezt sehr schöne Clavier-Sonaten, in denen Oeuvres melées stehet im 6. u. 7. thl ein Paar von Ihme, 1760.“

Bei einer derartigen Streuungsbreite wäre es kaum möglich, aus Anlage und Abfolge der Eintragungen auf den einstigen Besitzer des Walther-Exemplars zu schließen. Glücklicherweise hat dieser sich auf der Titelseite selbst genannt: Es ist jener Martin Schweyer, Kantor und Musikdirektor in Kaufbeuren, der durch Klaus Hofmanns Beitrag über das Kantoreiinventar von 1751 eben erst in das Blickfeld der Bach-Forschung getreten ist.⁸

Angesichts dieses Zusammenhanges verdient die folgende, vor S. 543 eingefügte Notiz besondere Aufmerksamkeit:

„Sauter war ein vortreflicher Organist in Oettingen, der auch zugleich die Composition verstunde, und des Bachs in Leipzig Clavier Sachen, fertig wegspielte. Er ist gestorben 1740.“

⁵ Vgl. Dok III, Nr. 676 und 673.

⁶ Vgl. Dok II und III, passim.

⁷ Gemeint ist Johann Gottfried Wilhelm Palzschau.

⁸ Vgl. S. 109ff. des vorliegenden Jahrganges. Ob Schweyer auch der Schreiber der Addenda ist, wäre noch zu prüfen.

Obwohl die Musikgeschichtsschreibung die kleine fürstliche Residenz Oettingen und ihre nennenswerte Musikpflege im 17. und 18. Jahrhundert⁹ keineswegs ignoriert hat, wird ein Organist Sauter doch bisher nirgends erwähnt. Eigens angestellte Untersuchungen förderten lediglich ein Minimum an Daten zutage.

Als frühester Beleg kann ein „Closterzimmern den 31. July 1731“ datiertes und „Sophie Louise P. D. Doettingue“ unterzeichnetes Schreiben¹⁰ gelten, mit dem die Witwe des am 30. März 1731 verstorbenen letzten Fürsten zu Oettingen-Oettingen¹¹ den ehemaligen fürstlichen „Cabinet-Cantzellisten“¹² Johann Jacob Sauter für den vakanten Organistendienst im nahegelegenen Nördlingen empfahl, „zumahlen er so wohl in der Music als in der Schreiberey wohl zu gebrauchen“. Eine entsprechende Organistenprobe fand drei Tage später in Nördlingen statt. Nach einer Aktennotiz vom 6. August 1731 schnitten Sauter und der aus Schmalkalden stammende Johann Caspar Simon (um 1701–1776) im Generalbaßspiel gleich gut ab, doch zeigte Simon sich im Spiel anderer Instrumente, im Singen, in Theorie sowie im Dirigieren Sauter überlegen.¹³ Simon erhielt daraufhin die Stelle, sein Mitbewerber wurde mit einer „Discretion“ abgefunden.

So blieb Sauter für den Rest seines Lebens in Oettingen. In einer Urkunde des fürstlichen Archivs in Wallerstein (II, 3262; Notariatsinstrument vom 23. Februar 1739)¹⁴ wird er als Zeuge benannt und als Organist bezeichnet; er unterschreibt hier mit „Joh. Jacob Sauher“. Am 22. November 1741 starb Sauter als „Kleinuhrmacher“ und „Hochfürstlich Oettingischer Organist“ im Alter von nur 34 Jahren, 5 Monaten und 19 Tagen.¹⁵ Über den Verbleib seines Besitzes an Musikalien ist nichts bekannt, und auch über Herkunft und Ausbildung wird vielleicht erst nach einem neuen Zufallsfund Näheres zu erfahren

⁹ Vgl. R. Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 309ff.; MGG (Supplement), Artikel „Conradi“ und die dort verzeichnete Literatur; E. Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1957, S. 181.

¹⁰ Stadtarchiv Nördlingen, D 3 Bd. 1; 1731.

¹¹ Sophie Louise geb. Landgräfin zu Hessen-Darmstadt, eine Schwester des als Dienstherr Christoph Graupners bekannten Landgrafen Ernst Ludwig, war seit dem 11. November 1688 mit Albrecht Ernst II. von Oettingen-Oettingen verheiratet (Noack, a. a. O., S. 161, 200).

¹² Als solchen bezeichnet ihn auch ein abschriftlich vorhandenes Notariatsinstrument vom 12. Mai 1733 (Urkunde II, 3191 des Fürstl. Archivs in Wallerstein); freundl. Mitteilung von Dr. V. von Volckamer, Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Bibliothek und Kunstsammlung Schloß Harburg, 25. Februar 1980.

¹³ F. W. Trautner, *Zur Geschichte der evangelischen Liturgie und Kirchenmusik in Nördlingen*, Nördlingen 1913, S. 46; MGG 12, Sp. 712.

¹⁴ Nach der in Fußnote 12 erwähnten Mitteilung vom 25. Februar 1980.

¹⁵ Fürstlich Oettingen-Wallerstein'sche Bibliothek und Kunstsammlung Schloß Harburg, *Oe. B. II, 2, 2^o, 7* (Johann Christian Keßler, *Chronicon Oettingense*, Ms.); ebenda, *Oe. B. V, 3, 2^o, 3* (*Summarisches Verzeichnis aller Persohnen, welche Bey der Evangelischen Gemeinde zu St. Jacob allhier in Oettingen In dem . . . 1741sten Jahr . . . begraben worden*, Druck); freundliche Mitteilungen von Dr. V. v. Volckamer (18. März 1980) sowie des evang.-luth. Pfarramtes Oettingen (Januar 1980).

sein. Dem Kapitel „Johann Sebastian Bach und der deutsche Süden“ muß jedenfalls eine neue Seite hinzugefügt werden: Neben Nürnberg, Augsburg, Ulm und Kaufbeuren darf künftig Oettingen nicht vergessen werden.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Zum Eingangssatz der Kantate BWV 119 4

Im Folgenden soll untersucht werden, ob Bach für den Eröffnungssatz der Ratswechselkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ Teile eines schon früher (in Köthen? – oder gar Weimar?) komponierten Instrumentalsatzes wieder verwendet hat, etwa die Ouvertüre einer verschollenen Orchestersuite. Als befremdlich erweist sich zunächst der Kopftitel der autographen Partitur P 878 (ein Umschlag ist nicht erhalten). Er lautet:

*J. J. Concerto. auf die RathsWahl in Leipzig 1723. à | 3 Trombe & Tamburi.
3 Hautb. & Basson 2 Flauti, 2 Violini Viola e Violoncello e 4 Voci.*

Auffällig ist hieran

1. Der Titel nennt 3 Trompeten; die Partitur verlangt 4.
2. Das Fagott folgt auf die Oboen; in der Partitur wird es mit den Continuo-Instrumenten im untersten System zusammengefaßt.
3. Die Blockflöten folgen auf das Fagott; in der Partitur stehen sie über den Oboen.
4. Statt des Continuo wird nur ein Violoncello genannt; Organo und Violone fehlen.
5. Die 4 Singstimmen erscheinen am Schluß statt wie häufig (nicht immer!) zu Beginn.

Wer mit Bach-Quellen umzugehen gewohnt ist, wird solchen „Flüchtigkeiten“ des Komponisten keine übermäßige Bedeutung beimessen. Aber es gibt noch weitere Anhaltspunkte für unseren Verdacht. Dazu betrachten wir zunächst die Rahmenteile des in Form einer Französischen Ouvertüre komponierten Satzes im Autograph:

6. Die fraglichen Takte (1–41, 71–88) sind nahezu korrekturlose Reinschrift;¹ die Zahl der Systeme entspricht im ersten Ternio (bis T. 74) genau dem tatsächlichen Bedarf.
7. Der Part der Tromba IV ist wenig profiliert und lehnt sich oft an den der Pauken an (vgl. T. 8–9 = 29–30, 21–22, 83–86). Auch findet sich die einzige Korrektur größeren Ausmaßes ausgerechnet im Tromba-IV-System (T. 83–86) – an einem Ort völliger Korrekturlosigkeit aller übrigen Systeme.
8. Die Blockflöten sind nirgends selbständig geführt. Sie gehen unisono mit Oboe I und Violine I; nur aus Gründen des Tonumfangs weichen sie in T. 17 (und dessen Wiederholung als T. 38) und 72 geringfügig von ihnen ab.

Wir wagen daher folgende Rückschlüsse auf die Gestalt eines möglichen Urbildes (die eingeklammerten Zahlen verweisen auf die obengenannten Beobachtungen zurück):

¹ So auch R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton 1972, I, 26, ohne nähere Begründung (doch liegt die Annahme nahe, daß Marshall bereits ähnliche Vermutungen wie die hier vorgebrachten hegte).

Die Partitur der Ratswechsellkantate ist bezüglich der Rahmenteile des Satzes 1 nicht Urschrift (6). Die Herstellung einer Entwurfspartitur muß zeitlich vorangegangen sein, wobei die Frage „präexistenter Instrumentalsatz oder ad hoc gefertigte Entwurfsskizze?“ zunächst offenbleiben muß.

Das Urbild verlangte 3 statt 4 Trompeten (1, 7) und keine Blockflöten (3, 8), die Bach daher im Kopftitel zu *P 878* zunächst vergessen hatte und darum nach dem Fagott nachtragen mußte (oder er entschloß sich erst während der Niederschrift des Kopftitels zu ihrer Hinzunahme).

Die Nennung der Singstimmen am Schluß des Kopftitels (5) führt zu der Vermutung, daß das Urbild ein reiner Instrumentalsatz gewesen sein könnte.

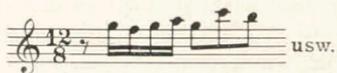
Das Fagott scheint im Urbild eine über die Continuoverdoppelung hinausgehende Funktion im Verein mit den drei Oboen gehabt zu haben (2), und zwar vermutlich im raschen Mittelteil des Satzes, wie ein Vergleich mit *BWV 1066/1* (T. 27–31, 54–70, 88–90) und *1069/1* (T. 48–66) nahelegt.

Nicht so sicher, aber immerhin denkbar wäre, daß auch dem Violoncello² im Rahmen des Streicherchores eine ähnliche Aufgabe zugefallen war (4) – vgl. *BWV 1069/1* (T. 67–69, 126–128, 165–166).

Der Befund des Mittelteils läßt weniger sichere Aussagen über die Beschaffenheit der als Urbild vermuteten Ouvertüre zu. Auf jeden Fall entfernt sich der erhaltene Mittelsatz weiter von seinem Urbild als der der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“ *BWV 110/1* von seinem Urbild *BWV 1069/1* (vgl. NBA I/2 Krit. Bericht, S. 68–70). Vielleicht ist er sogar eine völlige Neukomposition. Diese Ansicht vertritt Marshall (siehe Fußnote 1): „The 12/8 allegro section, on the other hand, is quite definitely a composing score, containing numerous crucial formative corrections.“

Wenn hier trotzdem der Versuch unternommen werden soll, einige Eigenheiten des Mittelteils auf die (ehemalige) Existenz eines Urbildes zurückzuführen, dann nur mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Problematik dieses Unterfangens.

So muß zunächst die Instabilität des Themenbeginns auffallen. Beim ersten Auftreten lautet er (T. 42, Tromba I):



vom zweiten, unmittelbar folgenden Themenzitat (ebenda, Tromba II) an dagegen meist



Dies scheint die „eigentliche“ Themenversion der Kantatenfassung zu sein.

² Das Fehlen weiterer Continuo-Angaben im Kopftitel könnte durch den plötzlichen Einfall Bachs, daß die Singstimmen noch nachzutragen waren, verursacht worden sein.

Aber zwischendurch, und zwar bereits in T. 44, Oboe II, kommt immer wieder auch eine andere Themengestalt zum Vorschein, nämlich



Wir finden sie außerdem in T. 60f. (Tenore/Viola), 61 (Soprano/Flauti, Oboe I, Violino I), 68 (Tromba I, Flauti, Oboe I, Violino I), ferner ante correcturam in T. 46 (Flauto I), 50 (Oboe III, Violino II), 67 (Basso) sowie in dem thematisch aus Umfangsrücksichten abgewandelten Sopraneeinsatz, T. 68.

Es liegt nahe anzunehmen, diese letzte Version sei die ursprüngliche gewesen; warum träte sie sonst als Lesart ante correcturam auf? Sie kann das freilich nur in einer früheren Partitur gewesen sein, denn die vorliegende enthält den Sechzehntel-Themenbeginn gleich beim ersten Auftreten (T. 42–44) unzweifelhaft korrekturlos. Wir hätten dann einen offensichtlichen Parallelfall zu der Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ BWV 215 vor uns, in der Bach den Achtelaufakt der Musik zu „Es lebe der König, der Vater im Lande“ BWV Anh. 11 um des betonten Textanfangs auf „Preise“ – dasselbe Wort wie in der vorliegenden Kantate! – willen in eine den Text verschleifende Sechzehntel-Tirata (Instrumente: Zweiunddreißigstel) verwandelt hat.³ Dann wird auch die zunächst befremdliche Tatsache, daß Bach gleich den ersten Themeneinsatz (T. 42, Tromba I – siehe oben) in abgewandelter Form zitiert, verständlich: Es galt, einen möglichst fließenden Anschluß an die G-Dur-Kadenz in T. 41 zu erreichen. Ein Beginn mit c' hätte hier unorganisch gewirkt. Nicht so dagegen der (hypothetische) originale Achtelaufakt auf g', der, wie wir vorsichtig vermuten möchten, im Urbild hier gestanden haben könnte.

Reste von Episoden des Holzbläser- oder des Streicherchores ließen sich in den geringstimmigen Vokalpartien der Takte 52–54 und 64–66 vermuten.

Noch eine weitere Beobachtung könnte auf einen präexistenten Orchestersatz deuten, nämlich die Textunterlegung und ihre Korrekturen. Der nicht eben kurze Text wird, wie bei biblischer Prosa üblich, in einzelnen Abschnitten vorgetragen, jedoch nicht nach Motettenart in unterschiedlicher, wesentlich vom Text her bestimmter Thematik; vielmehr finden wir Themen, die mehrfach auf verschiedenartige Texte wiederkehren. Dazu gehören die schon erwähnten, oben als hypothetische Derivate von einstigen Episoden apostrophierten Takte:

52 ff.: Denn er machet fest die Riegel deiner Tore

64 ff.: Er schafft deinen Grenzen Friede

Auch das Hauptthema erklingt in unterschiedlicher Textierung:

43 ff.: Preise, Jerusalem, den Herrn

54 f.: [Er] machet fest die Riegel (Sopran/Baß in Engführung, Anfang verändert)

61: und segnet deine Kinder drinnen (Tenor/Sopran)

³ Nachgewiesen durch Werner Neumann in NBA I/37 Krit. Bericht, S. 71–73.

Noch einmal: Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?

Zum Verbleib des Bachschen „fünften Jahrgangs“ hat Christoph Wolff im BJ 1982 (S. 151f.) eine plausible These unterbreitet, die zum Weiterdenken anregt. Demnach wäre der Jahrgang 1723/24 ein Doppeljahrgang gewesen, wodurch sich insbesondere das Fehlen etlicher Weimarer Kantaten innerhalb des Jahrgangs I erklären würde.¹ Ja, man ist sogar vorübergehend versucht, die seltsame Aufteilung des Carl Philipp Emanuel Bachschen Erbes aus dem Jahrgang 1723/24 – abwechselnd Partitur und Stimmen – so zu erklären, daß die Partituren der einen, die Stimmen dagegen der andern Hälfte dieses Doppeljahrgangs zuzuordnen sind. Allein, eine sinnvolle Zweiteilung will sich nicht einstellen: Keine der beiden Hälften gibt sich deutlich als „Jahrgang vor der Predigt“ oder als „Jahrgang nach der Predigt“ zu erkennen.

Bislang ungeklärt bleibt freilich noch die Einordnung der zweiteiligen Kantaten. Wolffs Feststellung „Das Schicksal der Spaltung traf gelegentlich auch zweiteilige Kantaten“ scheint mir nicht erwiesen zu sein: Teilaufführungen unter Bach besiegeln noch keine Spaltung, sofern sich das Werk – etwa BWV 76 – vollständig im Erbeil C. P. E. Bachs wiederfindet. Fehlten also im „fünften Jahrgang“ die Kantaten zum 1.–3. n. Trin., zu Mariae Heim-suchung, zum 7. und zum 26. n. Trin.² Nicht unwichtig scheint mir in diesem Zusammenhang zu sein, daß auch die Jahrgänge II und III zweiteilige Kantaten enthielten, ohne daß sie später aufgespalten worden wären.

Man wird also sicherlich auch in Zukunft die Augen nach beiden Richtungen hin – 1723/24 und später – offenhalten müssen. Wolffs „schwerwiegende Bedenken“ gegen einen nach 1727 zu datierenden Jahrgang wird man teilen müssen, wengleich die Möglichkeit der Komposition eines um die Oratorien von 1734/35 herum gruppierten Jahrgangs (im Aufwind des Gesnerschen Rektorats und zu Beginn der Ernesti-Ära) vielleicht nicht völlig ausgeschlossen werden sollte.³ Unklar bleiben dagegen immer noch die Ereignisse des Jahres 1725/26. Hat Bach in der Trinitatiszeit 1725 wirklich schlagartig fast nur noch

¹ Dabei ergeben sich freilich bei den auf S. 152 genannten Weimarer Werken im einzelnen gewisse Vorbehalte:

BWV 80b: Nach neueren Erkenntnissen zum Wasserzeichen (wohl MA mittlere Form) nicht 1723 einzuordnen.

BWV 163: Einziges Werk zum 23. n. Trin.; also kein „Weimarer Überhang“.

BWV 132: Zuordnung zum 1. Advent ungesichert.

BWV 158: Weimarer Werk?

Andererseits darf wiederum mit der einstigen Existenz einiger weiterer, heute verschollener Weimarer Kantaten gerechnet werden.

² Als Kantate zum 7. n. Trin. könnte evtl. „Liebster Gott, vergißt du mich“ (siehe BJ 1982, S. 76f.) enthalten gewesen sein, und zwar unabhängig davon, ob sie 1714 oder 1725 komponiert wurde.

³ Trotzdem ist sie unwahrscheinlich: Warum wären uns sonst ausgerechnet die Oratorien erhalten geblieben?

fremde Werke aufgeführt? Und warum beginnt zu Weihnachten ebenso unvermittelt wieder die Überlieferung eigener Kantaten? Wollte Bach seine Jahrgangskomposition künftig dem Kirchenjahr angleichen? Aber warum beginnt der Picander-Jahrgang dann wieder in der Trinitatiszeit? Und was geschah im Jahre 1727 bis zum Beginn der Landestrauer (7. 9.), was in der ersten Jahreshälfte 1728? Wir verweisen hierzu auf Georg von Dadelsens Ausführungen in TBSt 4/5, S. 139–142.

Zu denken gibt, daß die Hinweise auf Wiederaufführungen von Kantaten der ersten Jahrgänge mit geringfügigen Ausnahmen erst zu Beginn der 1730er Jahre einsetzen.⁴ Es wäre darum voreilig, wollte man die „weißen Flecken“ der 1720er Jahre mit Wiederaufführungen erhaltener Werke füllen. Irgend etwas muß Bach aber auch in diesen Zeiten aufgeführt haben – und zwar meist eigene Kantaten, wenn es erlaubt ist, seine Mitteilung vom 15. August 1736 (Dok I, S. 88) so weit zu verallgemeinern. Es ist ja immer wieder verlockend, undatierbare Werke in Zeiten anzusiedeln, deren Schaffen uns hinreichend bekannt ist und in denen sich die Argumente in wünschenswerter Fülle anbieten.⁵ Trotzdem sollten wir uns immer wieder vor dem Trugschluß „wo nichts ist, war auch nichts“ in acht nehmen.

Alfred Dürr (Bovenden)

⁴ So fällt z. B. auf, daß die Ersatzstimmen der Kantaten BWV 31, 37 und 172 erst im Jahre 1731 hergestellt worden sind, obwohl ein gewisser Verdacht besteht, daß die jeweilige Erstausfertigung der Stimmen schon um 1724/25 aus dem Jahrgangsbestand entfernt wurde (vgl. auch BWV 232^{III} und 245 – siehe dazu BJ 1985, S. 158f.).

⁵ Vgl. meinen gleichartigen Hinweis in BJ 1982, S. 159.

Noch einmal: J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters?

Im BJ 1982 (S. 131ff.) stellte ich einige Fragen nach Unterlagen, deren sich Bach als Orgelsachverständiger bediente, insbesondere inwieweit er und Johann Kuhnau sich bei der Formulierung von Orgelgutachten auf angelesene Kenntnisse aus Werckmeisters „Orgelprobe“ von 1698 verließen. Einbezogen war hierbei folgendes:

„Bei den Prüfungen in Halle und Leipzig (Paulinerkirche) erhebt sich die Frage, ob Bach sich an Werckmeister oder aber an Johann Kuhnau (der den Halleschen Prüfungsbericht niederschrieb und den Leipziger Orgelumbau beaufsichtigte) orientiert hat.“ (S. 135.)

„Es hat auch den Anschein, als habe Kuhnau, der nicht nur der Schreiber, sondern im juristischen Sinn auch der Verfasser des Halleschen Berichts war, die ‚Orgelprobe‘ bei sich gehabt.“ (S. 140.)

und allgemeiner

„Wenn C. Ph. E. Bach und spätere Autoren von Joh. Seb. Bachs Kenntnissen im Orgelbau sprechen, müssen wir dann annehmen, daß er (1) in dieser Hinsicht seine Zeitgenossen übertraf...?“ (S. 133.)

Die Veröffentlichung von Werner Müllers *Gottfried Silbermann – Persönlichkeit und Werk* (Leipzig 1982) und insbesondere die dort geschilderte Art der Orgelprüfung in Sachsen bringt neues Licht in diese Angelegenheit.

1. Am 17. April 1714 prüften Johann Kuhnau und der Altenburger Hoforganist Gottfried Ernst Bestel(l) Silbermanns Meisterwerk im Freiburger Dom (Müller, S. 420–423). Wie zwanzig Monate später in Halle formuliert Kuhnau sein Gutachten nicht nur in ausgesprochen juristischer Diktion, sondern offenbart darüber hinaus eine Vorliebe für fremdsprachige Wendungen (Latein, Französisch), deren Widerschein man in dem Ende 1717 verfaßten Bericht Bachs über die Orgel der Leipziger Paulinerkirche (Dok I, S. 163–165) deutlich sehen kann. Das Freiburger Gutachten und dasjenige für Halle im Blick auf Bachs Anteil an dem letzteren zu vergleichen, ist aus einem besonderen Grunde nicht leicht: Die Freiburger Orgel war mehr oder weniger fehlerlos,¹ die Orgel in Halle dagegen in mehreren wichtigen Belangen um so fehlerhafter (Unterbringung der Bälge, Winddruck, Tastenfall, Anordnung des Orgelinneren, Pfeifenmetall, Intonation, Stimmton, Temperatur, unvollständige Ausführung der veranschlagten Disposition). Aber vielleicht bedeuten Art und Umfang dieser technischen Kritik nicht nur, daß Silbermann als Orgelbauer Cuncius überlegen war; vielleicht spiegelt sich in der – vorsichtig

¹ Kuhnau und Bestel schreiben: „Also ist nun dieses Examen, welches sonst gar selten zu geschehen pfleget, mit guten Vergnügen, und zu des Meisters dieses herrlichen Werckes sonderbaren Ruhme gehalten und beschloßen worden.“ Als Silbermann diese Orgel in Angriff nahm, war er 27 Jahre alt.

ausgedrückt – scharfen Kritik in Halle die Anwesenheit eines strengen Kritikers, wie es ihn in Freiberg nicht gegeben hatte.

Bestimmte Einzelheiten des Freiburger Gutachtens erwecken den Eindruck, als ob sie nicht von Kuhnau, sondern von Silbermann stammten. Dies betrifft natürlich weniger das allgemeine Lob als vielmehr gewisse eingehende Beschreibungen, die in einen Prüfungsbericht eigentlich nicht hineingehören (über die Gegengewichte der Bälge und das dafür verwendete Material, die gehämmerten Pfeifenbleche, die Notwendigkeit für den Organisten, die Rohrwerke alle 8 oder höchstens 14 Tage zu stimmen usw.). Und obgleich die verschiedenen Untersuchungen einer von Werckmeister empfohlenen Prüfungsliste folgen (vgl. BJ 1982), scheint Kuhnau in mindestens einem Fall von Silbermann überredet worden zu sein, etwas weniger Vollkommenes zu akzeptieren.² Er lobt die „Gravität“ der 16'-Posaune und betont, daß die Mundstücke nicht wie üblich gefüttert und die Stiefel nicht aus Holz, sondern aus Metall seien. Nur ein paar Jahre später gab es Veranlassung zur Erneuerung der Posaune: Sie erhielt größere Mundstücke und breitere Zungen (vielleicht gefütterte Mundstücke wie bei der Trompete) sowie neue, vermutlich größere hölzerne Stiefel.³ In zeitlicher Nähe entstand die Freiburger Jakobiorgel mit ähnlich veränderter Posaune und Trompete. Daß Bach dagegen sehr genau wußte, was er von einer Posaune verlangte, ist bereits 1708 für Mühlhausen belegt; im Zusammenhang mit der Orgelreparatur forderte er hier, daß die „Mundstücke viel anders eingerichtet werden“ müßten (Dok I, S. 152).

2. Das Hallische Gutachten (Dok I, S. 157–159) weist in seiner ersten Hälfte numerierte Unterabschnitte – (1) bis (5) – auf, wengleich die Anlage des Berichtes nicht sehr systematisch erscheint; dagegen haben die Gutachten für Mühlhausen und für die Leipziger Paulinerkirche numerierte Einzelpunkte (Paragraphen, Sätze). Nun mag zwar die Unterscheidung von Abschnitt und Punkt bedeutungslos sein, doch tatsächlich legt dies die Annahme nahe, daß das Hallische Gutachten dasjenige von Freiberg (oder ein ähnliches) kopierte: so sind die Abschnitte (1) bis (4) in beiden Gutachten die gleichen.⁴ Nach Kuhnau's eigenen Worten folgte die Anlage des Freiburger Gutachtens „sogenannten Requisitis . . . [unten] sub lit. B uns vorgeleget“, also schriftlich fixierten Richtlinien, die den Gutachtern von einem Beauftragten übergeben worden waren. Auf solche „Requisita“ wird bei Werner Müller im Zusammenhang mit dem Freiburger Dom (S. 420), der Freiburger Jakobikirche (S. 426) sowie einem Orgelbau in Rochlitz (S. 440) verwiesen. Handelte es sich hier um ein Formular, das speziell für eine bestimmte Region galt, etwa das Kurfürstentum Sachsen oder die Diözese Meißen? Wie aus den Gutachten

² Offensichtlich nahm Silbermann (mehr als andere Orgelbauer?) aktiv an der Prüfung seiner Orgeln teil; hierfür spricht beispielsweise die Bemerkung bei der Prüfung der Freiburger Jakobiorgel (1718; Müller, S. 428), er habe sich erboten, den etwas langsam schlagenden Tremulanten „geschwinder zu machen, ob er schon nicht mit in Accord stehet“.

³ E. Flade, *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann*, Leipzig 1926, S. 55; ders., *Gottfried Silbermann. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Orgel- und Klavierbaus im Zeitalter Bachs*, Leipzig 1953, S. 99.

⁴ Beispielsweise „Was das Eingebäude anbetrifft . . . ist der numero (4) . . .“ in Freiberg (Müller, S. 421) und „Was (4) das Eingebäude anbetrifft“ in Halle (Dok I, S. 158).

von Halle und Freiberg zu schließen ist, könnten diese Richtlinien auf Werckmeister gründen, doch sind sie klarer und logischer aufgebaut als die „Orgelprobe“ von 1698 und sogar als die Gutachten von Mühlhausen und Leipzig. In Leipzig beispielsweise hält Bach es für seine Pflicht, eine Abdeckung des hinter der Orgel befindlichen Fensters zu fordern; doch dieses Anliegen erscheint erst am Ende seines Berichts, nicht am Anfang, wie es der Reihenfolge der „Requisita“ offenbar entspreche.

3. Den Verfahrensweisen Johann Kuhnaus müßte schon seine Stellung als Thomaskantor besonderes Gewicht verliehen haben. So schließt sich auch der Bericht der Dommusiker Johann Samuel Beyer und Elias Lindner über die Silbermann-Orgel der Freiburger Jakobikirche (Müller, S. 426–429) sehr eng an das von Kuhnau einige Jahre zuvor für die Domkirche angefertigte Gutachten an. Die Übereinstimmung reicht bis zur Prüfung des Stimmtons der Orgel durch Beiziehung der Stadtpfeifer zu gemeinsamem Musizieren.⁵ Es ist sehr wahrscheinlich, daß Bachs Leipziger Prüfungsbericht von 1717 in bestimmter Weise auf die Linie Kuhnaus einschwenkt und in Sprache und Anlage Kuhnaus Stil nachzuahmen bemüht ist;⁶ vielleicht spielte auch der Umstand eine Rolle, daß ursprünglich der obengenannte Freiburger Organist Lindner als Gutachter hatte gewonnen werden sollen (Dok II, S. 69). Sollten speziell Kuhnau und die Organisten aus dem westlichen Sachsen nach einem überkommenen kodifizierten Verfahren vorgegangen sein, so könnte dies erklären helfen, warum Bachs Prüfungsberichte für größere Thüringer Orgeln wie die der Erfurter Augustinerkirche (1716) und der Naumburger Wenzelskirche (1746) so kurz und beinahe oberflächlich ausgefallen sind. Ähnliches läßt sich für größere Orgeln im östlichen Sachsen feststellen, beispielsweise hinsichtlich der fast ebenso kurzen Berichte von Dresdener Musikern (Johann Georg Pisendel und anderen) über die Dresdener Frauenkirche (1736; Müller, S. 448f.) und die Zittauer Johanniskirche (1741; Müller, S. 457f.). Die eingehende Art und Weise, in der Bachs Mitprüfer in Naumburg – Silbermann selbst – Beschuldigungen zurückwies, ihre Untersuchungen seien parteiisch gewesen, scheint zu belegen, daß aus der Kürze eines Prüfungsberichtes nicht notwendigerweise auf eine wenig sorgfältige oder oberflächliche Untersuchung zu schließen ist. Darüber hinaus kann auch ein kurzer Bericht sich stärker an Werckmeisters Verfahren anschließen, als es zunächst den Anschein hat (wie in Zschortau; vgl. BJ 1982, S. 140). Tatsächlich scheint sich aus den kurzen Gutachten für Zschortau (1746; Dok I, S. 168f.) und Rötha (1721; Müller, S. 431–433) ableiten zu lassen, daß Bach 1746 stärker unter dem Einfluß Werckmeisters stand als Kuhnau ein Vierteljahrhundert früher.

Peter Williams (Edinburgh)

⁵ Eine weitere örtliche Gepflogenheit, wie aus den Beispielen Freiberg und Rochlitz – jedoch beispielsweise nicht Rötha (Müller, S. 431–433) – zu schließen ist. In Bachs Berichten spielt die Stimmtonhöhe kaum eine Rolle. Nach der kurzen und eher beiläufigen Erwähnung bei der mündlichen Verhandlung über den Hallischen Prüfungsbericht (Dok II, S. 61) scheint es eher ein Gegenstand für Expertengespräche gewesen zu sein.

⁶ Obwohl man sich Kuhnau Leipziger Amtsnachfolger nicht gut in Verbindung mit dem Ausdruck „perlustrirt“ (wie ihn Kuhnau in Rötha 1721 und Halle 1716 verwendet) für das genaue Untersuchen einer Orgel vorstellen kann.

Zur Frage der Authentizität der Choralbearbeitung „Aus der Tiefe rufe ich“ (BWV 745)

Daß es sich bei der Choralbearbeitung BWV 745 um ein Werk Johann Sebastian Bachs handeln könnte, wird von der Forschung seit langem bezweifelt. Für die Berechtigung dieser Bedenken spricht auch der folgende, bisher unbeachtete Umstand. Von der durch Peter Williams als zweisätzigige Partita klassifizierten Komposition¹ ist der zweite, fantasieartige Teil mit *Cantus-firmus*-Durchführung im Sopran weitgehend identisch mit dem *Allemande* überschriebenen Eingangssatz der Klaviersuite e-Moll Wq 62/12 von Carl Philipp Emanuel Bach.² Nach dem „Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach“ (Hamburg 1790) ist das Werk 1751 entstanden und 1761 erstmals im Druck erschienen. Unter dem Titel „Claviersonate. / Vom Herrn Carl Philipp Emanuel Bach.“ wurde es mit seinen Sätzen *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Menuet 1, 2 und 3* sowie *Gigue* in das „Musikalische Allerley von verschiedenen Tonkünstlern“ (Berlin 1761–1763, S. 92ff.) aufgenommen.

BWV 745³ und Wq 62/12⁴ stimmen in folgendem überein: T. 9–16 der Choralbearbeitung entsprechen T. 1–8 der *Allemande*. Geringfügige Abweichungen, beispielsweise Sechzehntelauftakt und liegendes e im Baß in Wq 62/12 gegenüber Einsatz auf zweitem Sechzehntel und pedalbedingtes E in BWV 745, erklären sich aus der cembalo- beziehungsweise orgelspezifischen Behandlung. Während sich in den nachfolgenden Takten, bedingt durch die *Cantus-firmus*-Durchführung einerseits und die zweiteilige *Allemande*-Form andererseits, der melodische und harmonische Verlauf ändert, obwohl der Gesamtduktus beider Fassungen auch hier zahlreiche übereinstimmende Züge aufweist, sind die Schlußbildungen (BWV 745, T. 31, 2. Hälfte, bis T. 33; Wq 62/12, T. 23, 2. Hälfte bis T. 25) wiederum identisch. Nicht auszuschließen ist, daß es sich bei dem als Choralbearbeitung überlieferten Werk um eine Komposition für Pedalcembalo handelt.⁵

Die Frage nach der Authentizität von BWV 745 ist in der Literatur unterschiedlich beantwortet worden. Während der von Ernst Naumann, dem Herausgeber von BG 40 (1893), ausgesprochene Gedanke, es handele sich „möglicherweise (um) eine frühere Arbeit Seb. Bach's“,⁶ von Hermann Keller (1937, 1940 und

¹ P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 2, Cambridge 1980, S. 293.

² Den Hinweis auf die „Verwandtschaft“ von BWV 745 und Wq 62/12 verdanke ich Herrn Henry Schädlich, Organist an der Konzerthalle „C. P. E. Bach“ in Frankfurt(Oder).

³ Neuausgabe in: *J. S. Bach's Kompositionen für die Orgel*, hrsg. von F. C. Griepenkerl und F. Roitzsch, Neue Ausgabe von H. Keller, Bd. IX, Leipzig 1940, S. 47f.

⁴ Neuausgabe in: *C. P. E. Bach, Zwei Suiten in e-Moll für Cembalo (Clavicord, Pianoforte)*, hrsg. von H. Ruf, Wilhelmshaven [1982], S. 4–6.

⁵ Hinweis von Herrn Dr. Wolfram Steude, Dresden.

⁶ BG 40, S. L.

1948)⁷ aufgegriffen und bekräftigt wurde, da BWV 745 in seiner „leidenschaftlichen Tonsprache“ „deutlich Merkmale des Bachschen Jugendstils“⁸ zeige, so meldeten andere Forscher (Luedtke 1918,⁹ Frotscher 1935,¹⁰ Williams 1980¹¹) Zweifel an der Autorschaft Bachs an. Nach Williams könnte der Choral aufgrund seiner Harmonisierung ein Werk von Johann Christoph Bach (1642–1703) sein, hingegen weise der stilistische Befund der anschließenden Cantus-firmus-Bearbeitung auf eine Entstehungszeit nach 1750.¹² Die Richtigkeit dieser zeitlichen Einordnung wird durch den oben geschilderten Werkbezug nunmehr bestätigt.

Was die Frage der Echtheit der Klaviersuite Wq 62/12 angeht, so kann diese aus folgenden Gründen als erwiesen gelten.

1. Die Suite ist in drei Abschriften überliefert; P 371¹³ trägt den Titel *CEMBALOSOLO. | dell | Signore* [abgekürzt] *C. P. E. Bach*, der Schreiber ist nach TBSt 2/3 der für C. P. E. Bach von etwa 1755 bis Ende der 1760er Jahre tätige Anonymus 301;¹⁴ die zweite Abschrift (P 790) dürfte hingegen aus Wien stammen und um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert anzusetzen sein.¹⁵ Die dritte Kopie in Brüssel (Bibliothèque Royal, Signatur II 4094, pt. 3; Schreiber: Westphal).

2. Im bereits erwähnten Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs von 1790 steht unter der Rubrik „Clavier Soli“ der Eintrag „No. 65. B (erlin). 1751, ist eine Svite, welche im 25sten Stück des Musikalischen Allerley gedruckt ist“.¹⁶ Das Verzeichnis der Werke C. P. E. Bachs in der deutschen Fassung von Burneys „Tagebuch seiner Musikalischen Reisen“ enthält hierzu eine einschlägige Bemerkung: „In den marpurgischen kritischen Briefen, in dem musikalischen Allerley und Mancherley . . . stehen auch viele meiner Arbeiten.“¹⁷

3. Allem Anschein nach handelt es sich bei den in den vorstehend genannten Sammeldrucken publizierten Werken um eine autorisierte Auswahl. Neben der Klaviersuite e-Moll hat der „Berliner Bach“ noch zahlreiche weitere

⁷ H. Keller, *Unechte Orgelwerke Bachs*, BJ 1937, S. 78f.; ders., Vorwort zu *Orgelwerke . . .*, Bd. IX (vgl. Fußnote 3); ders., *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 139f.

⁸ Keller 1940, a. a. O.

⁹ H. Luedtke, *Seb. Bachs Choralvorspiele*, BJ 1918, S. 14.

¹⁰ G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. 2, Berlin 1935, S. 914f.

¹¹ Williams, a. a. O., S. 293.

¹² „While it is just possible that the harmonization is the work of J. C. Bach (1642–1703), to whom the work is sometimes now attributed, the fantasia's harmonies (e. g. augmented sixth in b11), cadences (b12) and melodic details (bb14–16), and the form and obbligato-like texture of the whole, make it unlikely to be the work of a composer working before 1750–75“ (a. a. O.).

¹³ P 371 weist gegenüber der Druckfassung von 1761 einige geringfügige Varianten im Notenbild (mit freilich spieltechnischen Konsequenzen) auf: In T. 1 notiert P 371 das gemeinte Arpeggio als einfache Sechzehntelpassage, während der Druck die genauen Werte der auszuhaltenden Töne angibt.

¹⁴ TBSt 2/3, S. 26 und 139.

¹⁵ Ebenda, S. 47 und 139.

¹⁶ Vgl. BJ 1938, S. 112.

¹⁷ C. Burney, *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, S. 206f.

Kompositionen für das „Musikalische Allerley“ geliefert, an dessen Redaktion er, wie Bitter vermutet,¹⁸ maßgeblich beteiligt war.

4. Die auffällige Häufung von Tanzsätzen im „Musikalischen Allerley“, die sich aus der Zielsetzung dieses Periodikums als einer Art kurzweilstiftenden musikalischen Zeitvertreibs erklärt,¹⁹ ließ die Aufnahme der wesentlich früher entstandenen Suite von C. P. E. Bach gerechtfertigt erscheinen. Neben einer weiteren „Claviersuite“ von Christoph Nichelmann (S. 121 ff.) enthält das Sammelwerk vor allem Polonaisen, Menuette und Suitensätze, wie Allemande, Courante und Gigue.

5. Zwar besitzt die Suite im Klavierwerk C. P. E. Bachs nur periphere Bedeutung – entsprechend dem Niedergang der Gattung Mitte des 18. Jahrhunderts –, doch stellt sie in der spezifischen Formung ihrer Einzelsätze eine wesentliche stilistische Ausgangsgröße im Schaffen des Komponisten dar und war auch – nach Ekkehard Randebrock²⁰ – in späteren künstlerischen Entwicklungsphasen des zweitältesten Bach-Sohnes als formbildender Typus präsent. (Auf eine stilkritische Analyse der e-Moll-Suite Wq 62/12 muß hier verzichtet werden.)

Ungeklärt bleibt vorerst, von wem die vorliegende Fassung von BWV 745 stammt. Überliefert ist das Werk lediglich in Sammelhandschriften des frühen 19. Jahrhunderts – in P 285²¹ sowie in dem verschollenen Sammelband Schelble-Gleichauf²² – zwei Quellen von „geringer Zuverlässigkeit“ (Ernst Naumann),²³ außerdem in einer Sammelhandschrift²⁴ wohl gleicher Entstehungszeit aus dem Besitz oder Umkreis von Felix Mendelssohn Bartholdy.²⁵ Handelt es sich um eine in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oder noch später vorgenommene Kompilation aus einem Choral von Johann Christoph Bach (?) und jener Allemande C. P. E. Bachs? Die Zuweisung an Joh. Seb. Bach könnte durch eine der üblichen Namensverwechslungen zustande gekommen sein. Für BWV 745 als ganzes C. P. E. Bach als Autor anzunehmen, erscheint abwegig, da die Gattung der Choralbearbeitung aus funktionalen Gründen in seinem Schaffen keine Rolle spielt.²⁶ Auch würde die von den

¹⁸ C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 1, S. 81.

¹⁹ Vgl. den Vorbericht zum „Musikalischen Allerley“.

²⁰ E. Randebrock, *Studie zur Klaviersonate Carl Philipp Emanuel Bachs*, Dissertation, Münster 1953, S. 35 ff. Vgl. auch E. Beurmann, *Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, Dissertation, Göttingen 1953, S. 17 ff.

²¹ Kurze Beschreibung der Quelle bei Williams, a. a. O., Bd. 2, S. 338.

²² Ebenda, S. 340.

²³ BG 40, S. XIII.

²⁴ Vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 155–157 (D. Kilian).

²⁵ Ebenda, S. 155.

²⁶ Erwähnenswert erscheint, daß C. P. E. Bach den 130. Psalm „Aus der Tiefe ruf ich dir“ choralmäßig komponiert hat, jedoch ohne Benutzung der einschlägigen Melodie (Zahn 1217). Der von ihm benutzte Text geht auf die Fassung von J. A. Cramer zurück: „Aus der Tiefe ruf ich dir, / Höre, Gott, in deinen Höhen; / Merk auf meiner Stimme Flehen, / Neige, Herr, dein Ohr zu mir!“ (vgl. *Herrn Doctor Cramers | übersetzte | Psalmen mit Melodien | zum | Singen bey dem Claviere | von | Carl Philipp Emanuel Bach. | Leipzig, | Im Verlage*

meisten Autoren konstatierte stilistische Inhomogenität von vorangestelltem Choral und nachfolgender Cantus-firmus-Durchführung gegen eine solche Annahme sprechen.

Hans-Günter Ottenberg (Dresden)

des Autors. 1774). Weitere Kompositionen von C. P. E. Bach im Zusammenhang mit Psalm 130 sind nicht bekannt.

Franz Hauser und die Lukas-Passion BWV 246

M

Im Vorwort zur Ausgabe der Lukas-Passion beschreibt Alfred Dörffel im Jahre 1895 das Bemühen Franz Hausers um die Vervollständigung der Choraltex-te:

„Er hatte aber vorher enorme Schwierigkeiten zu überwinden gehabt, um die Texte der Choräle, die Bach zum grössten Theile nur mit den Anfangsworten angedeutet hatte, zu vervollständigen. Er habe sich, so heisst es in einem Briefe seines Sohnes Josef, der Mühe unterzogen, sich alle alten Gesangbücher zu verschaffen und sie durchzulesen, ein ganzer Stoss von Briefen, von Geistlichen geschrieben, sei in seinem Nachlass gewesen, woraus man ersehe, wie er weit und breit die Sachverständigen zu Rath und That herangezogen habe, bis es endlich gelungen sei, zu allen Chorälen die Originaltexte ausfindig zu machen.“

Dörffel vermutet dann:

„Es wäre gar nicht so sehr zu verwundern, wenn schliesslich sich herausstellte, dass einer oder der andere der Herren Geistlichen, an die sich Hauser damals gewandt hat, die eine oder andere Textergänzung, statt lange nach ihr zu suchen, aus eigenem Genie hinzugedichtet habe. Er hätte sich damit immerhin verdient gemacht.“¹

Welchem unter diesen Geistlichen das Verdienst zukommt, belegt ein Brief Hausers vom 5. März 1869, der sich zusammen mit einem handschriftlichen Entwurf für die von ihm nicht ermittelten Texte im Besitz der ehemaligen Fürstlich Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode befand und heute in der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle aufbewahrt wird.² Der Name des Adressaten ist nicht genannt, doch läßt sich der Vorgang mit einiger Wahrscheinlichkeit rekonstruieren: Hauser beruft sich in seinem Schreiben auf die vorangegangene Korrespondenz des Dr. Berger, der einen bereits bestehenden oder eigens hierfür gesuchten Kontakt genutzt haben muß, um in der Wernigeröder Bibliothek, die schon im 18. Jahrhundert eine große Bibel- und Gesangbuchsammlung besaß,³ nach den unbekanntenen Texten fahnden zu lassen. Zwar hatte diese Suche nicht über Hausers eigene Resultate hinausgeführt, er greift aber nun einen an Dr. Berger gegebenen Hinweis auf und läßt den ihm empfohlenen Pastor Schwartzkopff bitten, die noch fehlenden Texte frei nachzugestalten. Auf einem dem Brief beigelegten Blatt notiert er zu diesem Zweck außer den in Betracht kommenden Versanfängen auch kurz die entsprechenden Zusammenhänge im Ablauf der Lukas-Passion. Hausers Freiburger Brief trägt einen Registraturvermerk vom 7. März 1869, der vermutlich von der Hand des damaligen Wernigeröder Bibliothekars stammt. Dies war seit 1866 der Historiker Eduard Jacobs (1833–1919), der –

¹ BG 45/2, S. X.

² ULB Halle, *Ym 241 a*.

³ Graf Christian Ernst (1710–1771) hatte bis zu seinem Tode etwa 1500 evangelische Gesangbücher zusammengebracht. Im 19. Jahrhundert wurde die Sammlung noch bedeutend erweitert. Vgl. W. Herse, *Die fürstliche Bibliothek in Wernigerode*, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*. N. F. 14, 1922, S. 3–8.

wie sein Amtsnachfolger Wilhelm Herse berichtet – „aus tiefer persönlicher Neigung . . . der Ergänzung der Bibel- und Gesangbüchersammlung seine ganze Sorgfalt“ zuwandte.⁴ Bei ihm darf daher wohl die „innige Theilnahme an dem Gegenstande“ vorausgesetzt werden, die Hauser an seinem Adressaten rühmt. Jedenfalls hat Jacobs schon wenige Tage später dem Hauserschen Schreiben ein weiteres Blatt mit den handschriftlichen Entwürfen für die gewünschten Choralstrophen beigelegt und hierauf vermerkt: „Von Herrn Past. Schwartzkopff zu der von Franz Hauser herauszugeben[den] Lukas – *Bach* Passion nach gegebenen Vers- (Strophen-) Anfängen ergänzend hinzugeschrieben. Wern[igerode] 12/3 69. E. Jacobs.“ Das berechtigt zu der Annahme, in Jacobs selbst auch den Adressaten des Briefes erkennen zu dürfen.⁵ Aus den zahlreichen eigenhändigen Korrekturen im Manuskript der Choraltexte kann geschlossen werden, daß Schwartzkopff diese Entwürfe selbst geschrieben hat; Hauser hätte dann von Jacobs eine Reinschrift erhalten. Es erstaunt aber die außerordentliche Schnelligkeit, mit der Schwartzkopff die Verse vorlegen konnte. Vermutlich war er von Jacobs bereits zu einem früheren Zeitpunkt darauf angesprochen worden, da auch anzunehmen ist, daß sein Einverständnis vorlag, als sein Name gegenüber Dr. Berger erwähnt wurde. Hauser hat jedenfalls alle von Schwartzkopff stammenden Strophen – mit nur einer einzigen geringfügigen Änderung – in seine Abschrift des Originals der Lukas-Passion eingetragen, jedoch ohne Quellenangabe. Von dort sind sie später in die Gesamtausgabe übernommen worden.⁶

Über den Dichter gibt eine aus Eduard Jacobs' Feder stammende Biographie Auskunft⁷: August Heinrich Theodor Schwartzkopff (1818–1886) war seit 1863 Pfarrer der Johannesgemeinde in Wernigerode. Bereits 1852 hatte er die Stelle des zweiten Schloßpredigers und Schulinspektors in Wernigerode innegehabt, war dann aber von 1855 bis 1863 im benachbarten Ilsenburg tätig gewesen. Jacobs schreibt:

„S. war so sehr geborener Dichter, daß von früher Jugend an alle seine Gedanken sich dichterisch gestalteten. Das äußere poetische Gewand bot sich ihm dabei so unwillkürlich dar, daß noch der gereifte Mann öfter darauf achten mußte, es da fern zu halten, wo es nicht an der Stelle war.“⁸

⁴ Herse, a. a. O., S. 7.

⁵ Weder im Staatsarchiv Magdeburg, Außenstelle Wernigerode, noch in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt (Franz-Hauser- beziehungsweise Karl-Anton-Nachlaß) konnten nähere Details zum Umfeld dieses Briefes festgestellt werden.

⁶ Es handelt sich um folgende Texte: „Verruchter Knecht, wo denkst du hin?“; „Die Seel' weiß hoch zu schätzen“ (hier schreibt Schwartzkopff in Zeile 4: „und Lust des Gaumens stillt“); „Von außen sich gut stellen“; „Was kann die Unschuld . . .“; „Nun ruh' Erlöser in der Gruft“ (einschließlich der von Dörfel im Vorwort der BG aufgeführten weiteren Verse). – Wenn M. G. Schneider (*Musik und Kirche* 42, 1972, S. 85–88) unter Berufung auf Dörfels Verdacht, irgendwelche Herren Geistlichen hätten für Hauser Strophen dazugereimt, zur „Ehrenrettung dieses Berufsstandes“ neue Textfassungen für einzelne Choräle der Lukas-Passion vorlegt, so irrt er bei der Wahl des Arguments: Seine Änderungen betreffen mit nur einer Ausnahme gerade die belegten Originale.

⁷ *Allgemeine Deutsche Biographie* 33, 1891, S. 217–221.

⁸ Ebenda, S. 219.

Auch Schwartzkopffs Sohn Paul berichtet, seinem Vater sei das „Reimen“ die zweite Natur gewesen, selbst Briefe habe er oft in Versen geschrieben.⁹ Bereits zu Lebzeiten erschienen neben Einzelabdrucken in Zeitschriften zwei Gedichtsammlungen, sein Sohn gab später noch mehreres aus dem Nachlaß heraus. Unter seinen „Geistlichen Gedichten“ (Leipzig 1887) finden sich zahlreiche, die zu Versanfängen bekannter Choräle hinzugedichtet sind – so wie es für die Texte der Lukas-Passion erforderlich gewesen war.

Hausers Brief ist aber nicht nur wegen der in diesem Zusammenhang möglichen Identifizierung des Textdichters beziehungsweise wegen der Feststellung der in den Druck übernommenen nichtauthentischen Texte aufschlußreich, er bezeugt gleichzeitig auch Hausers Einstellung zur Frage der Echtheit der Lukas-Passion noch im Jahr vor seinem Tode. Im Gegensatz zur Auffassung Karl Antons¹⁰ offenbart er, daß es Hauser, als dem Besitzer der Handschrift, ein Bedürfnis war, so weit wie nur irgend möglich für die Echtheit der Passion zu argumentieren und ihre Publikation zu betreiben, trotz der vielfältigen Ablehnung in der Fachwelt und ungeachtet des schon Jahrzehnte zuvor geäußerten vernichtenden Urteils seines Freundes Felix Mendelssohn Bartholdy („... wenn das von Sebastian ist, so lass' ich mich hängen“¹¹). Der Tenor dieses Briefes liegt recht eindeutig auf der Spittaschen Linie: „Die Lucas-Passion haben wir als den ersten Versuch eines genialen Anfängers in Ehren zu halten.“¹²

*

Franz Hauser an Eduard Jacobs (?)

„Freiburg, d. 5 März 69.

Hochverehrter Herr!

Eben theilt mir Herr Dr^r Berger Ihr geehrtes Schreiben nebst den Resultaten Ihrer Forschungen in der Bachischen Passionstextangelegenheit mit – und ich kann nicht genug sagen wie dankbar ich Ihnen verpflichtet bin – ohne innige Theilnahme an dem Gegenstande, oder besser, am alten Sebastian selbst, kann man solche Arbeiten gar nicht unternehmen, und nur der Gleichgesinnte kann sie nach Gebühr würdigen. Auch gereicht es mir zur besonderen Genugthuung, daß Sie verehrter Herr denselben Weg eingeschlagen, den ich, leider erst nach anderweitigen fruchtlosen Versuchen, endlich auch einschlug, u. zu denselben Resultaten gelang: ich habe gefunden, was auffindbar war, und bin zu der Ueberzeugung gekommen, daß Bach von den 4 unaufgefundenen Liedern selber der Verfasser ist, das fünfte, der Schlusschoral, (vide Beilage) ist [ein] in eine auf den Gegenstand passende Form gebrachtes altes Sterbelied. Ich habe in der Beilage diesen Schluß aus dem Autograph genau zu copieren gesucht, um dadurch auf Bachs Idee besser zu kommen. Es ist mir aber nicht gelungen zu ent-räthseln was er unter V. verstanden haben will. Es könnte vielleicht heißen:

Nun ruh' Erlöser in der Grufft

Hier lieg bis dich der [gestrichen: ewge] Vater ruft

Wir müssen die Verwesung sehn

Drum wollen wir [gestrichen: zum] vom Grabe gehn

⁹ P. Schwartzkopff, *August Schwartzkopff*, in: Allgemeine konservative Monatsschrift für das christliche Deutschland 43, 1886, S. 843–862.

¹⁰ K. Anton, *Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung*, BJ 1955, S. 23, Fußnote 20.

¹¹ Brief Mendelssohns an Hauser aus dem Jahre 1833; zit. nach Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 24.

¹² Spitta II, S. 347.

dann weiß ich aber mit der 2ten Strophe keinen Rath, denn zweimal wenigstens sollte der Choral gesungen werden.

Ich hoffte auf der Thomasschule irgend eine Spur zu entdecken aber vergebens, an H. Wackernagel hab ich mich bittend gewandt, mußte aber erfahren, daß ihm, der den P. Gerhardt jetzt in 5^{ter} Auflage herausgab – auch nicht ein Vers einfiel, wenigstens konnte er mir auch nicht eine Quelle angeben, und doch hat Herr Wackernagel sein ganzes Leben dem prot: Kirchenliede gewidmet. Um so mehr weiß ich Ihre Bemühungen zu schätzen, und welchen Dank ich Ihnen schulde, wenn es mir auch gelang dieselben Resultate zu gewinnen. Ihre große Verehrung Sebastians läßt mich hoffen daß Sie mir meine Bitte nicht übel nehmen, mit welcher ich im Begriffe bin Sie zu belästigen: In Ihrem verehrten Schreiben erwähnen Sie des Herrn Pastor (wenn ich recht gelesen) Schwatzkopf [sic!] als eines dichterisch-hymnologisch besonders begabten Mannes – wenn Sie nun diesem mein Desiderium bittend unterbreiten möchten würden mir durch Gewährung meiner Bitte alle langgehegten u. so fruchtlos erstrebten Wünsche in Erfüllung gehen, und ich endlich im Stande seyn, das opus endlich unter den Preßbengel zu bringen. Es wäre auch längst geschehen von andern Künstlern die großen Antheil an Bach nehmen, und hätte ich als Eigenthümer der Originalhandschrift die Sache eher gefördert als gehindert – es haben alle die Mühe gescheut die fehlenden Verse beyzubringen. Viele haben auch – und darunter sehr bedeutende – die Originalität, d. h. die Autorschaft Bachs bezweifelt, zumal in Vergleich mit den zwey Passionen Bachs der Matthäus- und der Johannes Passion. Aber nach meiner Ueberzeugung spricht der letzte Umstand gerade für die Originalität denn: So weit die Matthäus P: über der Johannes P. steht, so weit steht auch die Johannes über der Lucas. Die Lukas ist eben die 1te, Johannes die 2te – und die Matthäus die 3te u letzte: Summum opus viri summi. Die Handschrift ist unbezweifelt ächt, das Prinzip ist dasselbe das der 2ten u der 3ten zu Grunde liegt, nur ist es hier der junge, dort der reife Adler der den Flug macht, aber die Klaue merkt man beym Jungen schon. Ich meine das müsse ja das Werk um so interessanter erscheinen lassen – seine Kirchen-cantaten, Missen, Clavier- u Orgelsachen, die er in Mühlhausen, Weimar etc gemacht hat, sehen auch den Leipziger Produkten nichts weniger als gleich, sondern sehr anders. Indem ich mich Ihnen verehrter Herr, und meine Angelegenheit sehr empfehle grüße ich hochachtungsvoll ergebenst

Franz Hauser
p. Kön. Director.“

[Streichungen und Unterstreichungen im Text von Hauser; Unterstreichungen sind durch Sperrung kenntlich gemacht.]

Manfred Langer, Halle (Saale)

BESPRECHUNGEN

4

Christoph Wolff, Walter Emery u. a.: *The New Grove BACH FAMILY*.
New York, London: W. W. Norton (1983), 372 S.

Die Musikgeschichtsschreibung der Engländer Charles Burney und John Hawkins im ausgehenden 18. Jahrhundert, die rege Beteiligung der Londoner Verleger an den Publikationen Bachscher Instrumentalwerke im frühen 19. Jahrhundert und das Aufblühen des bürgerlichen Konzertwesens in England waren die Wegbereiter für ein umfassendes englisches Musiklexikon. In Sir George Grove (1820–1900) bot sich für diese Aufgabe eine Persönlichkeit an, die von vornherein die Qualität dieses Unternehmens garantierte. Seine mustergültigen Beethoven-, Schubert- und Mendelssohn-Artikel legen davon heute noch beredtes Zeugnis ab. Groves vierbändiges *Dictionary of Music and Musicians* erschien 1878 bis 1889, also ungefähr zur gleichen Zeit wie Hugo Riemanns zunächst einbändiges Musiklexikon. Schon die zweite Auflage des „Grove“ benötigte 5 Bände (1900–1909), während die nach dem zweiten Weltkrieg herausgegebene 5. Auflage (1954) zu 9 Bänden answoll.

Die sich allmählich über die ganze Welt ausbreitende Musikforschung und ihre zum Teil aufsehenerregenden Ergebnisse – man denke nur an die neue Chronologie der Bachschen Werke – und die sich daraus ergebenden neuen Gesamtausgaben der Werke der großen Komponisten stellten die Planer der 6. Auflage von Groves Musiklexikon vor die Frage, ob den Lesern mit einer Neuauflage des alten „Grove“ gedient wäre oder ob bei dem heutigen Stand der Musikwissenschaft ein völlig neues Musiklexikon geschaffen werden müsse. Stanley Sadie und seine Mitarbeiter entschlossen sich zu der letzteren Alternative, die, als 20bändiges Werk selbst Friedrich Blumes *Musik in Geschichte und Gegenwart* übertreffend, nunmehr vorliegt.

Die Frage, ob den Heerscharen der Mitarbeiter „der große Wurf gelungen“ ist, wird sich erst nach Jahrzehnten beantworten lassen. Das gilt auch für die 104 Seiten umfassenden Artikel über vierzehn Mitglieder der Bach-Familie.¹ Daß sich fünf Autoren (und vier weitere Mitarbeiter) in diese Aufgabe teilten, bei der Christoph Wolff der Löwenanteil zufiel, ist logisch, obgleich sich bei einem solchen Verfahren gelegentliche Tatsachen- und Meinungsverschiedenheiten ergeben. Die 1983 bei W. W. Norton in New York als preiswerter Einzelband² unter dem Titel *The New Grove BACH FAMILY* erschienenen Bach-Artikel fangen mit dem berühmten „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“ an, dem der aus C. S. Terrys Bach-Biographie (1928) übernom-

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London und New York 1980, Vol. I, S. 774–877.

² Auch die Grove-Artikel über Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, die Meister der italienischen Oper, Wagner und die zweite Wiener Schule sind dort als Einzelbände erschienen.

mene, auf den heutigen Erkenntnisstand gebrachte, acht Generationen umfassende Stammbaum als Leitfaden und Anschauungsmaterial beigelegt ist. Bis auf „Hans Bach“ (etwa 1555–1615) mit seiner Geige sind die übrigen 13 Berichte den musikalischen Werke hinterlassenden Mitgliedern der Bach'schen Familie gewidmet und außer Bachs Söhnen von Christoph Wolff behandelt, der das relativ wenige nach dem Erscheinen von MGG und dem neuen Riemann Hinzugelegene in prägnanter und anschaulicher Verarbeitung wiedergibt.

Weniger kurz und bündig ist das Verfahren, welches Bachs Söhnen Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich Bach von Eugene Helm sowie Johann Christian Bach von Ernest Warburton zuteil wird. Besonders wertvoll und nützlich sind die den Artikeln folgenden Werkverzeichnisse, die jeweils in sieben bis zehn Werkgattungen aufgeteilt sind. Der flüssig geschriebene Bericht über Wilhelm Friedemann Bachs Leben und seine überlieferten Werke zeigt, daß seit Martin Falcks Biographie (1913) (Blumes Artikel in MGG und Kasts Aufzählung seiner Handschriften in der Berliner Staatsbibliothek (1958) wenig Neues zum Bilde von J. S. Bachs ältestem Sohn in der vergangenen Generation hinzuge tragen worden ist. Dieses ist um so bemerkenswerter, als die in diesem Falle sich als so fatal auswirkende Bevorzugung des ältesten Sohnes seitens des Vaters den psychologischen Interessen unserer Zeit doch sehr entgegenkommen sollte.

Das einzig zu Bedauernde an Helms Darstellung ist, daß zwei Literaturquellen unberücksichtigt geblieben sind: das schöne Vorwort des jüngst verstorbenen Cembalisten Ralph Kirkpatrick zur Faksimileausgabe des Clavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach und die überzeugenden Einsichten, die Wolfgang Plaths Kritischer Bericht zu diesem Clavierbüchlein (NBA V/5) gewährt.

Ein solcher Einwand kann gegen Helms gründlichen und anschaulichen Artikel über Carl Philipp Emanuel Bach nicht erhoben werden. Allein die Tatsache, daß ein neues chronologisches Verzeichnis des Verfassers Eugene Helm im Werkverzeichnis dem unzulänglichen thematischen Katalog von Alfred Wotquenne (1905) gegenübergestellt wird, verleiht dem C. P. E.-Bach-Artikel einen einzigartigen Wert. Der nicht eingeweihte Leser wird ferner über die große Zahl der Werke von Philipp Emanuel wie auch der von Johann Christian Bach erstaunt sein, die in beiden Fällen dem gesamten Oeuvre ihres Vaters nahekommt. Im Gegensatz zu Wilhelm Friedemann weisen die Literaturverzeichnisse von C. P. E. und Joh. Chr. Bach eine eindrucksvolle Anzahl nach dem zweiten Weltkrieg veröffentlichter Studien auf. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde das C. P. E.-Bach-Schrifttum fast ausschließlich von deutschen Musikwissenschaftlern bestritten, während die in der Nachkriegszeit entstandenen Schriften (12 von 18) beredtes Zeugnis vom Aufschwung der Musikwissenschaft in den USA ablegen. Bei Johann Christian, dem „Londoner Bach“, ist ein ähnliches Verhältnis selbstverständlich logischer; aber dort halten die englischen und amerikanischen Studien sich die Waage. Ernest Warburtons Johann-Christian-Bach-Artikel verarbeitet die Ergebnisse dieser reichen jüngsten Literatur geschickt und in lesenswerter Form. Daß ein großer Teil der Originalhandschriften im zweiten Weltkrieg vernichtet wurde, trifft

auch auf das weit weniger umfangreiche Oeuvre von Johann Christoph Friedrich Bach zu. Der von Eugene Helm verfaßte Artikel über den „Bückerburger Bach“ erscheint im Hinblick auf H. Wohlfarths Biographie von 1971 ein wenig knapp. Von diesem kleinen Bedenken müssen aber das Literaturverzeichnis und das besonders nützliche Werkverzeichnis ausgeschlossen werden.

Dies führt endlich zu Johann Sebastian Bach, der raison d'être dieser Besprechung, hinüber. Um gleich mit dem 27seitigen Werkverzeichnis³ zu beginnen, so verleiht dieses den Schmieder-Nummern 1–1087 alle wesentlichen Neuentdeckungen (wie BWV 1087) ein, merzt unechte Werke aus (wie die Kantaten 15, 53, 141, 142, 160 und 189 – warum aber auch die nur vielleicht unechte Kantate 143? –) und gibt vor allem die Daten oder mutmaßlichen Daten der Erstaufführungen oder Entstehungszeiten an. Das ungemein handliche Verzeichnis dient auch als Index der im Text erwähnten Kompositionen, gibt Standort in BG und NBA an und enthält, wenn immer möglich, den Anlaß oder die Gelegenheit, für welche das Werk komponiert wurde. Daß das Fragment von „Ein feste Burg ist unser Gott“ BWV 80b ohne Fragezeichen auf den 31. Oktober 1723 angesetzt wird, ist allerdings recht problematisch. Auch dürfte die Revision von BWV 541 im Jahre 1733, nicht nach 1742 unternommen worden sein. Aber dies sind lediglich zwei von vier Zweifeln unter 1087 Eintragungen. Kurzum, das Werkverzeichnis stellt ein bedeutungsvolles Plus der J. S.-Bach-Abhandlung dar. Diese Abhandlung selbst umfaßt (ohne das obige Verzeichnis) 134 Seiten, von denen Walter Emery die Kapitel 1 bis 6 (von Kindheit bis Köthen) verfaßte, Christoph Wolff die Kapitel 7 bis 21 und Nicholas Temperley den Schlußabschnitt über die Wiederentdeckung Bachs, „the Bach Revival“.

Es ist keine leichte, vielleicht sogar eine unmögliche Aufgabe, Bachs Leben und Werk vom heutigen Stand der Wissenschaft so darzustellen, daß es keinerlei Kritik hervorruft. Viel Neues, aber auch wiederum viel Widersprüchliches muß verarbeitet, Fragliches eventuell ausgelassen und doch ein Gesamtbild geschaffen werden, das nicht nur die heutigen Erwartungen befriedigt, sondern auch den Ansprüchen von Musikliebhabern, Berufsmusikern und Fachwissenschaftlern, an die sich ein Musiklexikon wendet, gerecht wird. Dies ist im großen und ganzen den beiden Verfassern Walter Emery und Christoph Wolff in eindrucksvoller Weise wie auch in lesbarer Form gelungen. Dem Folgenden ist darum nur das Gewicht einiger Randbemerkungen beizumessen.

Bis auf das Kapitel „Bach Revival“ läßt sich die Kritik darauf zurückführen, daß die Krisen in Bachs beruflichem und demzufolge künstlerischem Leben, denen Paul Hindemith 1950 seine Aufmerksamkeit schenkte, besonders in Bachs Leipziger Jahren nicht genügend in den Vordergrund gestellt werden. Die Tatsache, daß über einhundert der von Kirnberger und C. P. E. Bach herausgegebenen Choräle (1784–1787) in Bachs überlieferten kirchlichen Kompositionen nicht zu finden sind, ist der Grund für die mehrfach ohne

³ Von hier an beziehen sich die Seitenangaben auf den bei W. W. Norton erschienenen Einzelband.

Vorbehalt wiedergegebene, vom Nekrolog überlieferte Kunde, daß Bach fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenkantaten komponiert habe. Daß dies wahr sein mag, sei keineswegs bestritten. Doch läßt die neue Chronologie von Bachs Vokalschaffen, deren revolutionäres Umstürzen der Spittaschen Chronologie vielleicht dramatischer hätte dargestellt werden können, Zweifel aufkommen. Nach den zwei ersten Leipziger Kantaten-Jahrgängen tritt eine – von einigen Ausnahmen abgesehen – halbjährige Schaffenspause ein. Für den keineswegs lückenlosen dritten Kantaten-Jahrgang, der Weihnachten 1725 beginnt, benötigt Bach zwei volle Jahre. Die Frage, warum dem so sei, wird nicht gestellt. Doch trat gerade gegen Ende dieser merkwürdigen Schaffenspause Bachs Streit mit der Universitätsbehörde – siehe Bachs Briefe vom 14. September, 3. November und 31. Dezember 1725 – in sein kritisches und entscheidendes Stadium. Vierzehn Tage nach der am 21. Januar 1726 ausgestellten, den Kantor nicht zufriedenstellenden Antwort seines Kurfürsten und Königs fing Bach an, seiner nichtsahnenden Gemeinde achtzehn Kantaten seines Meininger Veters Johann Ludwig Bach im Gottesdienst vorzuführen. Mit diesen praktisch durchaus brauchbaren, in künstlerischer Hinsicht von Johann Sebastians Choralkantaten des zweiten Jahrgangs jedoch Lichtjahre entfernten Kantaten tat der Thomaskantor bewußt oder unbewußt seine Enttäuschung kund. Die „unerklärliche“ Schaffenspause und die Aufführungen der Johann Ludwig Bachschen Kantaten werden im Grove-Artikel gebührend berichtet. Aber der Grund für die erstere wird als unklar („obscure“) bezeichnet und der für die letzteren in etwaigen Aufführungsschwierigkeiten gesucht. Daß Bach noch im selben Jahr (1726) seine erste Clavier Partite veröffentlichte und dieser in den nächsten vier Jahren fünf weitere hinzufügte und alle sechs zusammen 1731 als sein Opus 1 gedruckt herausgab, sollte doch bezeugen, daß der Komponist jetzt über den Leipziger Horizont hinausstrebte und sich an ein weiteres Publikum zu wenden trachtete. Obgleich Christoph Wolff diese erste Krise in Bachs Leipziger Leben nicht auswertet, gelingt es ihm in vorzüglicher Weise, Bachs Übernahme des Collegium Musicum (1729) als notwendig gewordenes Gegengewicht zu seiner Unzufriedenheit mit den Aufführungsgegebenheiten der Leipziger Kirchenmusik zu interpretieren. Von hier an erkennt Wolff die Gründe für Bachs diverse Stil- und Genrewechsel von Kantate zu Missa, Oratorium, Clavierübung III, IV und den letzten Werken des Meisters nicht nur im richtigen, heute erkennbaren Licht, sondern schildert diese auch in überzeugender Weise. Lediglich der von seinen Zeitgenossen so hochgeschätzte Rhetoriker Bach wird merkwürdigerweise mit einem Satz abgetan. Auch hätte Bachs diplomatischer Grund für die Komposition der dem sächsischen Herrscherhaus gewidmeten Kantaten der 1730er Jahre schärfer profiliert werden können; nämlich wie Bach nach der Missa, der späteren h-Moll-Messe, mit der er sich um eine Position am Hofe des neuen Kurfürsten bewarb, in zügiger Folge mit einer Serie von Huldigungskantaten um die Gunst des Herrscherhauses warb. Als er nach dreijähriger Wartezeit den Titel, aber nicht die erhoffte Position, erhielt, bedankte er sich mit einer weiteren prunkvollen Kantate (BWV Anh. 13) für die Ehre und setzte damit kategorisch einen Schlußpunkt hinter die Serie neuer Kompositionen für den Dresdener Hof.

Um auf die anfängliche Kritik zurückzukommen, sei bemerkt, daß wir für Bachs sogenannten vierten Kantaten-Jahrgang (1728/29) nur das Wort seines Textdichters Picander haben. Daß von diesem Jahrgang lediglich neun Kantaten auf uns gekommen sind und von dem fünften Jahrgang kaum mehr, sollte im Hinblick auf Bachs gleichzeitig zunehmende Enttäuschung über seine Leipziger Stellung und seine Versuche, Leipzig zu verlassen (1730, 1733), doch Grund gegeben haben, die Fertigstellung dieser zwei Jahrgänge nicht als unumstößliche Tatsache hinzustellen, sondern mit einem Fragezeichen zu versehen. Dagegen kann ich Christoph Wolff zu seinem Kapitel „Iconography“ nur zustimmen und seinen Mut bewundern, mit dem er die sogenannten „Bach-Bildnisse“ vom Erfurter bis zum Volbach-Porträt meines Erachtens mit Recht zurückweist. Im Gegensatz zu H. Bessler (1956) und W. Neumann (1978) beschränkt sich Wolff auf die zwei unzweifelhaft echten, von Haußmann gemalten Ölbilder und hebt den Wert des vor der Restaurierung des Leipziger Haußmann-Porträts 1848 kopierten Bildes hervor, das einst in Albert Schweitzers Wohnung in Günsbach hing und das sich heute in Amerika befindet. Das Schlußkapitel „Bach Revival“, für das Nicholas Temperley verantwortlich zeichnet, fängt vielversprechend an. Daß Zelter und nicht Fasch als Gründer der Berliner Singakademie genannt wird und die nie abgerissene Pflege der Bachschen Motetten seitens der Leipziger Thomaner übergangen wird, mag ihm allenfalls verziehen werden. Bei dem recht detaillierten Bericht über die Publikationen Bachscher Werke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird zuviel übersprungen (Kantate 80, die Passionen, sechs weitere Kantaten, die h-Moll-Messe usw.) und die Gründung der Bach-Gesellschaft im Jahre 1850 allzu plötzlich erreicht. Daß in einem englischen Musiklexikon die rege Teilnahme der Engländer an der Bach-Renaissance Platz findet und die Bedeutung von Horn, Kollmann, Clementi und Wesley gebührend geschildert wird, ist nur zu begrüßen. Daß Englands Bach-Enthusiasten ein Jahr vor der Gründung der Bach-Gesellschaft ihre eigene Bach Society ins Leben riefen, ist mit berechtigtem Stolz verzeichnet. Aber kurz danach bricht das Kapitel ab. Gerade an der Stelle, an der eine Coda den gesamten J. S. Bach-Bericht zu einem zeitgemäßen Ende hätte bringen müssen, verläuft die Darstellung der Geschichte der Bach-Bewegung im Sande. Hier soll nur stichpunktartig angedeutet werden, was ausgelassen ist: eine Würdigung der Bach-Biographien Spittas und Schweitzers – die Bedeutung der Neuen Bachgesellschaft, ihrer jährlichen Bach-Feste und des Bach-Jahrbuchs – Wanda Landowska und die allmähliche Wiedereinführung der Instrumente der Bach-Zeit – der Weg von der ersten Freiburger Praetorius-Orgel zu den Instrumenten eines Holtcamp oder Beckerath – Helmut Walcha – die erste vollständige Wiedergabe des Bachschen Kantatenwerkes unter Whittaker, dann unter Straube – von Furtwängler zu Adolf Buschs Kammerorchester, zu Harnoncourt und Helmuth Rilling – schließlich die von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen eingeführte neue Chronologie und ihre Folgen. In den nicht einmal erwähnten Vereinigten Staaten: der Bethlehem Bach Choir, der 1972 seine 100. Aufführung der h-Moll-Messe gab – Edward Power-Biggs, Ralph Kirkpatrick und Glenn Gould (Kanada) – Leopold Stokowskis, Arthur Mendels und Joshua Rifkins Bach, *et sic porro* (wie Bach gesagt hätte).

All dies besagt, daß hier ein ganzes Kapitel fehlt, das der Aufführungspraxis, die im Zentrum des Bach-Interesses des 20. Jahrhunderts steht. Daß eine Studie wie Wilhelm Ehmanns viel diskutierte „Concertisten‘ und ‚Ripienisten‘ in der h-Moll-Messe Joh. Seb. Bachs“, die der Anwendung des Solo-Tutti-Prinzips in der Wiedergabe der Bachschen Vokalmusik zu neuem Aufschwung verhalf, im Literaturverzeichnis unberücksichtigt geblieben ist, spricht Bände. Das in zehn Kategorien aufgeteilte, 23 Seiten lange Literaturverzeichnis strebt allem Anschein nach einen hohen Grad von Vollständigkeit an. Autoren, deren Arbeiten nicht aufgenommen worden sind, werden sich schon melden; und wenn deren Veröffentlichungen einen Beitrag zum Bach-Schrifttum darstellen, sollten sie einer Neuauflage des W. W.-Norton-Einzelbandes eingegliedert werden. In den ersten der unvermeidlichen Supplementbände des „New Grove“ sollte jedenfalls eine Vervollständigung des Kapitels „Bach-Revival“ aufgenommen werden.

Ich bin nicht einer der Rezensenten, die mit manchmal diebischer Freude eine Liste von Unstimmigkeiten, Druck- und anderen Fehlern präsentieren. Ich habe eine solche, die für den Umfang der „New Grove“-Bach-Artikel keineswegs groß, aber auch wiederum nicht ganz unwichtig ist, Professor Christoph Wolff übersandt. Abgesehen von dem Schlußkapitel „Bach-Revival“ hat sich meine Kritik nur mit hier und da gefundenem Detail befaßt, das einen minimalen Prozentsatz des Ganzen betrifft. Von diesem Ganzen kann und soll darum abschließend noch einmal gesagt werden, daß es eine große, hervorragend organisierte und bewundernswerte Leistung darstellt.

Gerhard Herz (Louisville, Kentucky)

Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach. Volume III: A Background*. Cambridge, London, New York etc., Cambridge University Press 1984, 309 Seiten.

Die ersten beiden Bände von Peter Williams' *The Organ Music of J. S. Bach* haben seit ihrem Erscheinen im Jahre 1980 binnen kurzem den Ruf eines umfassenden und aufschlußreichen Standardwerks zur Orgelmusik Bachs gewonnen. Beginnend mit den freien Orgelwerken (Band I) und fortgesetzt mit den Choralbearbeitungen (Band II) befassen sich die beiden ersten Bände mit der Musik selbst und verarbeiten zugleich in systematischer Form quellen- und stilkritische Fragen sowie die angefallene ältere Literatur. Obgleich diese Bände in mancher Beziehung nicht unkritisch aufgenommen wurden (vgl. die Rezension von Ernest May in BJ 1982), haben sie dank ihres erschöpfenden Informationsgehaltes, gerade auch im Blick auf den neuesten Stand der Quellenforschung, ihren Platz gefunden als ein hervorragend gelungenes Nachfolgewerk zu Hermann Kellers *Die Orgelwerke Bachs* (1948).

Dennoch – und dies beilte sich eine Reihe von Rezensenten anzumerken – wies das Werk in seiner bisherigen Form einen empfindlichen Mangel auf: Es

bot eine Diskussion der Musik ohne Berücksichtigung des zugehörigen Hintergrundes. Keller hatte sein Buch mit nützlichen (inzwischen reichlich veralteten) Kapiteln über Bachs Orgeln und Orgelspielpraxis eröffnet. Williams jedoch begann sein Werk unvermittelt und ohne jedwede einführende Diskussion. Mit dem Erscheinen des vorliegenden Bandes kann er nunmehr diesen Nachteil ausgleichen. Wie der Untertitel „A Background“ andeutet, befaßt er sich mit Herkunft, Kontext, Funktion und Aufführungspraxis des Repertoires der Bachschen Orgelmusik.

Der Band gliedert sich in vier Teile. Der erste, „The Music in Service and Recital“ (Die Musik in Gottesdienst und Konzert), wendet sich den verschiedenen Anlässen zu, für die Bachs Musik geschaffen wurde. Williams untersucht auf breiter Basis Gottesdienstordnungen und Gesangbücher, um zu zeigen, wie sehr Bach eingebunden war in die Traditionen seiner Zeit, die sich für uns nur unvollkommen nachvollziehen lassen. Bei der Lektüre dieses Teiles hofft man u. a. darauf, eine Antwort auf die Frage der Orgelbegleitung des Gemeindegesanges zu erhalten. Williams befragt die Dokumente und wägt die verschiedenen Möglichkeiten ab – von Orgelvor- und -zwischenpiel bis hin zur begleitenden Harmonisierung – mit dem Ergebnis, daß sich die von Bach geübte Praxis nicht erweisen läßt. Dies gilt selbst für Bachs gottesdienstliches Orgelspiel in Arnstadt, wo immerhin das Kirchenkonsistorium, wenn gleich nicht ganz unzweideutig, die entsprechende Frage nachweislich behandelt hat. (Es wäre anzumerken, daß Hans-Joachim Schulze 1981 in einem Aufsatz darauf hinwies, daß Bach bei einem Besuch in Altenburg 1739 während des Gottesdienstes die Gemeinde auf der Trost-Orgel begleitete und beim Singen des Glaubensliedes stropfenweise von d- über es- nach e-Moll modulierte.) Williams untersucht auch Bachs Orgelprüfungen und -konzerte im Blick auf ihre Bedeutung für die Funktionsbestimmung seiner Orgelmusik. Die praktisch ergebnislose Diskussion dieser Fragen mag manchen Leser enttäuschen. Doch durch Unterstreichen der Widersprüchlichkeit des Belegmaterials weist Williams zu Recht darauf hin, daß sich eindeutige Rückschlüsse auf die Funktionsbestimmung von Bachs Orgelmusik nicht finden lassen.

Im zweiten Teil des Buches, „The Music and its Composition“ (Die Musik und ihre Komposition), kehrt Williams zurück zu einem Thema, das die ersten beiden Bände gleichsam wie eine „idée fixe“ durchzieht: Bachs Gebrauch traditioneller Figuren. Unter Hinweis auf Beispiele von Walther, Kauffmann, Kuhnau, Zachau und anderen zeigt er, welche konventioneller Herkunft Bachs Motive sind. Daß Bach in der Lage war, das künstlerische Potential eines solchen Figurenvorrats in dramatisch-neuer Weise auszuschöpfen, erscheint als das eigentliche Phänomen seiner Weimarer Choralbearbeitungen. Mit seiner Diskussion der an der Figurenlehre geschärften melodischen Erfindungskunst Bachs führt Williams den Leser in die Werkstatt des Komponisten ein und erklärt, wie sich der schöpferische Funke an den elaboratio- und decoratio-Prinzipien der *ars inveniendi* entzündet. Andernorts analysiert er die Bauweise von Bachs Präludien und Fugen, indem er zum Vergleich die Zeitgenossen Niedt, Walther und Mattheson heranzieht. Zumindest die beiden letzteren waren wohl vertraut mit dem italienischen Konzertstil. Warum aber blieben sie dann in der Idiomatik ihrer freien Orgelwerke so stark den Traditionen

des 17. Jahrhunderts verpflichtet? Warum adaptierten sie nicht wie Bach den italienischen Konzertstil? Der Stilwandel von Bachs Präludien und Fugen wirkt in diesem Lichte betrachtet um so bemerkenswerter.

„The Music and its Organ“ (Die Musik und ihre Orgel), der dritte Teil des Buches, erscheint weniger anregend als die anderen – vielleicht darum, weil die Materie insgesamt vertrauter ist. Dennoch begrüßt man es, die Dokumentation bezüglich Bachs Orgeln, Orgelprüfungsberichten und Registrierpraxis hier gesammelt vorzufinden. Die Kapitel über *Organo pleno* und zweimanualiges Spiel sind insgesamt gründlich erarbeitet. Zwar fragt man sich, weshalb Williams – nach der sorgfältigen Diskussion der zweimanualigen Planung von *Clavierübung II* – hinsichtlich des Manualwechsels bei Präludium und Fuge c-Moll BWV 546 dann doch die Ansicht Kellers übernimmt, obgleich die Notation (ganz abgesehen vom stilistischen Befund) dagegen spricht. Das interessanteste Kapitel dieses Teiles bezieht sich auf Fragen der Stimmung und Temperatur. Hier erörtert Williams die traditionelle Spannung zwischen Theoretikern (die an der alten Proportionslehre festhalten) und Praktikern (die nach einem erweiterten Tonartenspektrum verlangen) und weist darauf hin, daß Werckmeisters Einfluß auf Bach und seine Zeitgenossen größer war, als man gemeinhin annimmt. Darum findet man im 18. Jahrhundert viele deutsche Orgeln, darunter auch die Instrumente Gottfried Silbermanns, nicht mehr mitteltönig gestimmt. Dafür sprechen nicht nur die Musik Bachs, Buxtehudes und anderer, sondern auch weniger beachtete Quellen wie das Weißenfelder Gesangbuch von 1714 (mit einem Cis-Dur-Dreiklang im Choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr“).

Der Schlußteil des Buches, „The Music and its Performance“ (Die Musik und ihre Ausführung), dürfte als der gelungenste gelten, denn hier werden so heikle Themen wie Artikulation, Finger- und Fußsätze sowie Verzierungen schlüssiger als in jeder anderen verfügbaren Veröffentlichung abgehandelt. Hinsichtlich des Fingersatzes vertritt Williams die Auffassung, daß sich Bachs Methode im Laufe der Zeit deutlich gewandelt hat und daß sich die oft zitierten Beschreibungen der Schüler und Söhne auf die Leipziger Zeit beziehen, jedoch kaum auf die früheren Werke anzuwenden sind. Im Kapitel über Fußsätze vergleicht Williams die detaillierten Bemerkungen von Türk und Kittel in ihrer Gültigkeit für Bach. Er schließt jedoch, daß sich nicht feststellen läßt, ob Bach von Spitze und Absatz Gebrauch zu machen pflegte. Ein nicht gebotenes Beweisstück – Arnolt Schlicks „*Ascendo ad Patrem*“, eine zehnstimmige Komposition mit vierstimmigem Pedal – belegt, daß der Gebrauch des Absatzes in Deutschland bereits im 16. Jahrhundert geübt wurde und daß er durchaus zu Bachs Zeit, nach Kittels Worten, „der alten Art zu spielen“ entsprochen haben mag. Das Kapitel über Verzierungen kulminiert in der These, daß Bach dem Geist, aber nicht dem Buchstaben der französischen Praxis folgte – wie weit freilich, bleibt eine offene Frage. Williams glaubt, daß die von Gerber und Anonymus 5 überlieferten, stark verzierten Fassungen von Bachs Inventionen (siehe Anhang, NBA V/3) geschmacklose Abirrungen darstellen. Geschmacklos oder nicht, sie stehen durchaus nicht isoliert da, wie ähnlich überladen verzierte Versionen der *Passacaglia* BWV 582 oder der *Canzona* BWV 588 (siehe Anhang, NBA IV/7) zeigen.

Schon die flüchtige Lektüre des vorliegenden Bandes deutet darauf hin, daß die Drucklegung sorgfältiger vonstatten gegangen ist als bei den ersten beiden Bänden (Band III enthält eine Corrigenda-Liste von nicht weniger als 582 Posten für Band I und II). Dennoch finden sich auch hier hin und wieder störende Fehler und Irrtümer. So liest man auf S. 7, daß die Orgel während der Fastenzeit schwieg, hingegen auf S. 14, daß in Mühlhausen sogar während der Fastenzeit Postludien gespielt wurden. Seite 13 heißt es, daß Handschriften mit dem Eintrag „fuga sequitur“ nicht zum Beweis für die Zusammengehörigkeit von Präludium und Fuge herhalten können; S. 240 findet sich jedoch die Bemerkung, daß die reifen Präludien und Fugen wie die beiden Teile einer französischen Ouvertüre untrennbar zusammengehören. Schließlich wundert man sich über die Relevanz von Holmes' Beschreibung der Choralbegleitung aus den 1820er Jahren oder Chorleys Bericht über Präludieren und Registerwechsel aus den 1830er Jahren im Blick auf die Bach-Praxis.

Aber auch wenn Williams gelegentlich die Meinung wechselt, ein Argument überspitzt oder sich auf fragwürdige Quellen des 19. Jahrhunderts beruft, scheint dies deutlich dem Bemühen zu entspringen, die Diskussion zu bereichern und zu beleben. Er veranlaßt den Leser, immer wieder innezuhalten und nachzudenken über Reichtum wie Inkonsistenzen der Bachschen Aufführungspraxis. Seine gründliche Quellenkenntnis (die Bibliographie enthält mehr als 100 einschlägige Titel) und vor allem die Tatsache, daß er häufig vermiedene Probleme mutig anzugehen weiß, machen diesen Band zu einer notwendigen und beachtenswerten Lektüre. Er geht in seiner Zielsetzung weit über Keller hinaus und ist vor allem darin vorbildlich, daß er die aufführungspraktischen Fragen zu Bachs Orgelmusik auf hohem wissenschaftlichem Niveau abhandelt.

George B. Stauffer (New York, NY)

Nikolaus Harnoncourt, *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1984, 304 S.

Schon das Vorwort berührt sympathisch, weist doch der Autor darin auf die Problematik, ja Widersprüchlichkeit subjektiver Aussagen und die Schwierigkeit der Gewinnung objektiver Erkenntnisse hin. Zugleich wird aber dem Rezensenten ein Fallstrick gelegt; denn der Verfasser verzichtet auf einen Quellennachweis seiner „Vorlesungen, Vorträge und Aufsätze“; und das macht es unmöglich, Angaben, die hinter dem gegenwärtigen Stand der Forschung zurückbleiben, aus dem Entstehungsjahr des jeweiligen Beitrags zu erklären – ein Zugeständnis, das doch der Autor gerechterweise für sich in Anspruch nehmen kann.

Zur Diskussion stehen hier nur die Bach betreffenden Beiträge. Sie befassen sich mit Bachs Verhältnis zu den Musikern seiner Zeit, den Aufführungstraditionen, dem Concerto und den Brandenburgischen Konzerten, den Gambensonaten, Kantaten, Passionen, der h-Moll-Messe, den Blasinstrumenten in den Kantaten und dem Parodieverfahren (in BWV 30a/30). Insgesamt zeugen sie von der stets neuen, eindringlichen Frage des Autors nach dem Werk Bachs

und seiner Realisierbarkeit in unserer Zeit; und es bedeutet einen erheblichen Gewinn für das Verständnis seiner Aufführungen, wenn sich ein Orchesterleiter vom Range Harnoncourts so ausführlich über seine Anschauungen äußert. Verständlicherweise darf man darum auch diejenigen Beiträge, die sich mit der musikalischen Praxis auseinandersetzen, unter die gelungensten zählen, ja der Bericht über die Entdeckung einer Oboe da caccia im Stockholmer Musikinstrumentenmuseum liest sich geradezu wie ein Abenteuerroman. Auch ohne einen dokumentarischen Beweis für Harnoncourts Gleichsetzung der „Oboe da caccia“ mit der gebogenen Form der Tenoroboe wird man seine These spontan akzeptieren, und es ist auch sehr wohl möglich, daß diese Form speziell in Leipzig gebräuchlich war (über eine etwaige Verwendung des Instruments in Weimar – BWV 80a, 186a – sind die Unterlagen zu spärlich). Nicht ganz so sicher wird man den Bau der Oboe da caccia einer Anregung Bachs zuschreiben können (was Harnoncourt freilich auch nur als Möglichkeit andeutet – S. 85). Eine solche Anregung müßte entweder schon von Köthen aus erfolgt sein, und dafür ergibt sich aus Bachs Köthener Kompositionen keinerlei Hinweis, oder aber die Leipziger Instrumentenbauer müßten in einer halsbrecherisch kurzen Zeit spielbare Instrumente vorgelegt haben; denn schon in Kantate 167, also knappe vier Wochen nach Bachs Leipziger Amtsantritt, verlangt Bach eine Oboe da caccia und eine Woche darauf in Kantate 147 deren zwei! – Ungelöst bleibt in diesem Zusammenhang auch die Frage, ob Bachs Spieler wirklich unterschiedliche Instrumente, nämlich die gerade Tenoroboe als Tuttiinstrument („Taille“) und die Oboe da caccia als Soloinstrument gegeneinander auszutauschen pflegten, was Harnoncourt zumindest für möglich zu halten scheint (und wie ich vermute, auch in seinen Aufführungen praktiziert), oder ob Bachs Unterscheidung zwischen Taille und Oboe da caccia nicht vielleicht doch nur rein terminologischer Natur ist und von ihm in Wahrheit, wie bisher angenommen, stets die Oboe da caccia auch als „Taille“-Instrument verwendet wurde¹ – ähnlich wie Clarino und Tromba I (auch hohes Horn?) oder Principale und Tromba III zwar unterschiedlichen terminologischen Kategorien entstammen, in Bachs Praxis aber letztlich doch dieselben Instrumente meinen.² Ebenso kritisch wird die Unterstellung zu

¹ Hierfür sprechen die Beobachtung, daß Bach zuweilen auch dort eine Oboe da caccia verlangt, wo man die Bezeichnung Taille erwarten würde: BWV 6, 74, 128, 176 (Partitur), insbesondere aber das Fehlen jeglicher Anweisungen zum Wechsel zwischen Taille und Oboe da caccia in Bachs originalem Stimmenmaterial. Harnoncourts wenig präziserte Feststellung „Es gibt aber zu einer Kantate eine Taillestimme, in der eine Artie mit ‚Oboe da Caccia‘ bezeichnet ist“, meint vermutlich BWV 101: Hier findet sich nämlich der Solopart Oboe da caccia zu Satz 6 tatsächlich nicht in der Stimme der Taille, sondern der Oboe I (wie übrigens auch in BWV 6, doch ist dort die Stimme der dritten Oboe mit Oboe da caccia bezeichnet – vgl. oben). Es ist klar, daß hiermit nicht ein Wechsel der Instrumentenart, sondern vielmehr des Spielers gemeint ist: Der Solopart soll nicht vom dritten, sondern vom ersten Oboisten als dem fähigeren Musiker geblasen werden! Auch dieser Befund belegt also keinen Wechsel zweier Tenoroboebauarten. Vgl. auch U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 161–184.

² Daß „Clarino“ bedeuten könne, daß der 1. Trompeter „auch eventuell auf einer Violine“ zu spielen habe (S. 73, 78), kann ich nicht akzeptieren. Gewiß konnten Trompeter in

prüfen sein, Bach habe außer der Oboe d'amore noch über andersartige Oboen in a verfügt (S. 75: „Es ist also unkorrekt, wenn wir jede Oboe in a als ‚Oboe d'Amore‘ . . . ansehen“). Hierfür bieten die Quellen nicht den geringsten Hinweis. Müssen wir nicht – ganz generell – damit rechnen, daß der Kirchen- und Stadtpfeiferetat für die Anschaffung zweier Parallelinstrumente von doch recht ähnlicher Art weniger Freiheiten ließ als der Etat eines heutigen, durch Schallplatteneinspielungen und Tourneen finanziell gestützten Ensembles? Wer die Fehlerhaftigkeit Bachschen Quellenmaterials aus eigener Anschauung kennt, wird jedenfalls nicht auf den Gedanken verfallen, daß ein Fehlen des Zusatzes „d'amore“ gleich auf ein Instrument anderer Bauart ziele.

Ein zentrales Thema Harnoncourts, das nicht nur im Beitrag über die Auf-
führungstraditionen zur Sprache kommt, ist die Rechtfertigung seines Rück-
griffs auf Praxis und Instrumentarium der Bach-Zeit, im Gegensatz zu der
weithin dem 19. Jahrhundert verpflichteten Tradition landläufiger Bach-Auf-
führungen. Der Argumentation des Autors wird man rückhaltlos zustimmen
müssen, auch wenn sie nicht immer der Gefahr der Schwarzweißmalerei
entgeht. Es hätte der Pioniertat heutiger Ensembles keinen Abbruch getan,
wäre in einer Nebenbemerkung eingeflossen, daß man sich auch schon vor
rund einem halben Jahrhundert um Stiltreue bemühte, auf alten Instrumenten
(beziehungsweise Nachbauten des 20. Jahrhunderts) zu musizieren begann und
daß ein Ensemble wie der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger keineswegs
unter dem Unverständnis einer in romantischer Tradition befangenen Hörer-
schaft litt, sondern stets mit vollem Hause rechnen konnte.

Ein beträchtlicher Teil aufgeworfener Fragen, zumal aus Aufführungspraxis
und Instrumentenkunde, befaßt sich mit Problemen, die weiterer Diskussion
bedürfen. Bei ihrer Lektüre erinnert man sich gern der eingangs erwähnten
captatio benevolentiae des Vorworts und gesteht dem Autor bereitwillig
seine subjektive Meinungsäußerung zu, auch wenn die Formulierung zuweilen
einen etwas dogmatischen Zungenschlag bekommt. So etwa zum leidigen
Problem der Rezitativbegleitung in Bachs Kirchenmusik: Die Ausführungs-
anweisungen der zeitgenössischen Theoretiker widersprechen sich³ – und damit
sollten sich eigentlich so unsinnige Vorwürfe wie der der Irreführung (S. 113)
gegen heutige Neuausgaben, nur weil sie Bachs Noten quellengetreu (und
nicht verkürzt) wiedergeben, von selbst erledigen.

Unter den einzelnen Werken gewidmeten Studien enthält die Betrachtung der
Brandenburgischen Konzerte eine Fülle an geistreichen Beobachtungen. Ganz
besonders fesselt die Analyse des Eingangsritornells zum 5. Konzert auf der
Basis der Rhetorik durch ihre Originalität und regt zur Nachahmung an.

Weniger glücklich wird man beim Lesen der Beiträge über die beiden Passio-
nen und die h-Moll-Messe. Hier bleibt doch allzu vieles hinter unserem heuti-
gen Wissensstand zurück, und zwar meist um etliche Jahrzehnte, so daß

Schlußchorälen zur Violine – oder zur Zugtrompete, zum Horn oder zum Zinken – greifen,
aber nicht weil, sondern obwohl „Clarino“ auf ihrer Stimme stand.

³ Siehe E. Platen, *Aufgehoben oder ausgebalten? – Zur Ausführung der Rezitativ-Continuopartien in
J. S. Bachs Kirchenmusik*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute*, Kassel 1981,
S. 167–177.

sich insgeheim der Verdacht regt, der Autor könne schon zur Zeit der Abfassung seiner Studien (siehe die einleitende Bemerkung dieser Rezension) nicht hinreichend informiert gewesen sein.

Die Legende, Bach habe die Johannes-Passion am Karfreitag 1723 in Leipzig aufgeführt (S. 228) und die Texte dazu selbst gedichtet (S. 229), sollte wirklich endlich aus unserer Bach-Literatur verschwinden, desgleichen die Behauptung, „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ sei für die Johannes-Passion komponiert und erst „Nach [!?] der endgültigen Überarbeitung dieses Werkes“ durch „Herr, unser Herrscher“ ersetzt worden (S. 239). Und daß sich Bach in Köthen mit der Johannes-Passion von Händel (sic!) beschäftigt habe (S. 229), weiß man eben nicht. Daß Bach im Text „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“ „muß“ durch „ist“ ersetzt habe (S. 230), ist unrichtig: Bach schreibt „muß“ (nur ein einziger Kopist unter vielen schreibt „ist“). Auch daß Bach zur Arie „Ach, mein Sinn“ die Angabe „tutti li Stromenti“ geschrieben habe (S. 232), trifft höchstens für die verschollene Urpartitur zu. In der erhaltenen Partitur stammt der Vermerk von Kopistenhand; er wurde also offenbar aus der Vorlage von 1724 übernommen, war aber damals bereits (spätestens) durch den Stimmenbefund von 1725 überholt. Es besteht also kein Grund zu Seitenhieben gegen heutige Kollegen wegen seiner Nichtbeachtung.

An der Betrachtung der h-Moll-Messe erfreuen die guten Beobachtungen des Dirigenten Harnoncourt, während die des Philologen wiederum mehrfach der Korrektur bedürfen (z. B. S. 253: Entstehung des Credo wohl nicht schon 1732; S. 267: Umtextierung des „Et in unum Dominum“ wurde nicht wieder rückgängig gemacht; auch kommen als Vorlage für „Osanna“ und „Agnus Dei“ wohl eher BWV Anh. 11 und „Auf! süß-entzückende Gewalt“ in Frage statt BWV 215 und 11).

Aus den Angaben zur Entstehungsgeschichte der Matthäus-Passion seien aus Raumgründen nur die nötigsten Korrekturen genannt: Die erhaltene Partitur hat Bach nicht „etwa 1740“, sondern 1736 geschrieben, die Stimmen gleichzeitig und nicht „etwa zwei Jahre später“ (S. 102). Bei ihnen findet sich nicht „ein Blatt für Ripienosopran“, sondern deren zwei (das zweite allerdings nach 1736 hinzugefügt), es können bei der letzten nachweisbaren Aufführung Bachs also sehr wohl „mehr als drei oder vier Knaben gewesen sein“, nämlich etwa sechs. Daß Bach den Choral in der spätesten Aufführung nur „offenbar“ (S. 247) singen ließ, leuchtet nicht ein – wozu denn sonst die beiden Singstimmen? Die Uraufführung der Passion hat, wie Rifkin 1975 gezeigt hat, höchstwahrscheinlich nicht 1729 (S. 237), sondern 1727 stattgefunden. Daß einer der beiden Chöre (samt Orchester) auf der Ostempore gestanden habe, wurde schon 1936 durch Schering widerlegt: Der Raum dafür war viel zu klein, die Entfernung zur Westempore zu groß.

Gerade weil der größte Teil des Buches so überaus lesenswert ist, scheint es dringend geraten, die entstehungsgeschichtlichen Mitteilungen in einer Neuauflage einer durchgreifenden Überarbeitung zu unterziehen. Ihnen seien hier noch ein paar unbedeutende Korrekturen angehängt:

S. 54: Daß Bach „weltweit“ für seine Kenntnis der Rhetorik „berühmt“ war, läßt sich aus Birnbaums vielzitiertem Satz (Dok II, 441, S. 352) kaum folgern.

S. 70: Die drei Gambensonaten sind nur in Neuauflagen von 1 bis 3 gezählt,

in den Quellen aber nur einzeln und unnummeriert überliefert. Daß Bach sie „in der Art eines Zyklus formal aufeinander aufgebaut“ habe, wird man daher nicht behaupten können.

S. 77: Daß die Taille „nur zur Verdoppelung von Gesangsstimmen oder der Streichinstrumente“ eingesetzt werde, trifft nicht zu; sie wird auch selbständig geführt (vgl. Prinz - Fußnote 1).

S. 77: In Kantaten wird die Querflöte nur bis g^{'''} geführt (nicht bis a^{'''} – zu BWV 8 siehe NBA I/23).

Alfred Dürr (Bovenden)

ANHANG

Englische Resümees

Helmut K. Krause: Erdmann Neumeister and the Vocal Texts of Johann Sebastian Bach's Cantatas.

Comparisons between Neumeister's cantata texts and those by other writers reveal the considerable extent to which Neumeister's spiritual poetry influenced his contemporaries. The texts of many of J. S. Bach's cantatas include characteristic formulations that appear to represent imitations of Neumeister's style.

Ulrich Siegele: Bach's Position in the Cultural Politics of Leipzig in his Time (Conclusion).

The third installment of this study examines the extent to which the cultural-political conditions of Leipzig determined or influenced Bach's duties and activities. An investigation focussing particularly on the city's system of government and on the structure of its sacred music reveals that major conflicts are attributable exclusively to the structural pre-conditions in effect at the time. Both the support and the opposition that Bach received in Leipzig were essentially predetermined.

Christian Ahrens: Johann Sebastian Bach and the „New Taste“ in Music ca. 1740.

Advertisements for printed music in newspapers from the years around 1740 provide insight into the development of public taste. Against this background, the well-known newspaper account describing Bach's improvisation of fugues at Potsdam in May, 1747, stands out all the more remarkably. It is possible that this report, in which J. S. Bach's contrapuntal art is singularly emphasized, was promoted by a group of musicians who had an active interest in the subject. It is also possible that Bach's son Carl Philipp Emanuel may well have had a hand in the matter.

Hans Wolfgang Theobald: The Johann Scheibe-Organ in Zschortau, near Leipzig: Notes on the History of an Organ Examined by Bach in 1746.

On the basis of recently rediscovered documents in the church archives of Zschortau, it is possible to reconstruct the history of the Scheibe-Organ there in some detail. New findings can also be presented on the basis of repairs and other changes made during the 19th century.

Walter Salmen: Reflections on Bach in the Visual Arts of the 20th Century. Bach's music has left a decided impression on the visual arts of the 20th century (to a much lesser degree on this century's literature). Paul Klee, George

Braque, August Macke, and Oskar Kokoschka, in particular, have all referred to Bach *expressis verbis* in „Hommage“ paintings, „fugal“ works, or in abstract “compositions”.

Französische Resümees

Helmut K. Krause: Erdmann Neumeister et les textes des cantates de Johann Sebastian Bach

Les comparaisons entre les textes de Neumeister et ceux des autres poètes démontrent la grande influence de la poésie de Neumeister sur ses contemporains. Le livrets de plusieurs cantates de Bach contiennent des caractéristiques qui semblent des imitations du style de Neumeister.

Ulrich Siegele: La position de Bach dans l'état politique-culturel de Leipzig de son époque. (Conclusion)

Le troisième fascicule de cette étude recherche comment les situations politiques-culturelles de Leipzig ont déterminé ou influencé le travail et les obligations de Bach. Une analyse qui se concentre particulièrement sur le sujet du système gouvernemental et aussi de les structures de la musique sacrée de la ville indiquent que les conflits les plus significatifs sont affectés par les anciennes conditions de la société: c'est à dire, les encouragements et découragements que Bach a reçu à Leipzig étaient en effet déjà déterminés d'avance.

Christian Ahrens: Johann Sebastian Bach et le «nouveau goût» vers 1740

Les publicités pour la musique publiée qu'on trouve dans les journaux des années vers 1740 indiquent le développement du goût des spectateurs. Ce pendant, l'article célèbre d'un ancien journal, qui décrit Bach en improvisant des fugues à Potsdam, en mai, 1747, est très remarquable. Il est possible que cet article, dans lequel le génie de son art pour le contrepoint est surtout mentionné, était motivé par un groupe de musiciens, fort intéressés par le sujet. Il est aussi possible que Carl Philipp Emanuel, le fils de Bach, fut un des responsables.

Hans Wolfgang Theobald: L'orgue de Johann Scheibe à Zschortau, à côté de Leipzig: l'histoire d'un orgue observé par Bach en 1746

Avec la récente découverte des documents des archives de l'église de Zschortau, on peut reconstituer l'histoire de l'orgue «Scheibe» en détail. On peut apprendre de plus en analysant les réparations et modifications fait pendant le dix-neuvième siècle.

Walter Salmen: Reflections sur Bach et l'art visuel du 20^{ème} siècle

La musique de Bach a bien influencé l'art plastique et la peinture du 20^{ème} siècle (mais moins la littérature). Paul Klee, George Braque, August Macke,

et Oskar Kokoschka, en particulière, ont tous envoyé à Bach *expressis verbis* dans des tableaux *d'hommage*, et des oeuvres *fugales*, ou dans des *compositions* abstraits.

Russische Resümees

Helmut K. Krausse: Эрдман Ноймайстер и кантатные тексты Иоганна Себастиана Баха.

Сравнение кантатных текстов Ноймайстера с текстами других авторов показывает, насколько сильно он влиял на духовную поэзию своего времени. Характерные обороты многих собственных текстов Баха - результат явного подражания Ноймайстеру.

Ulrich Siegele: Положение Баха в контексте лейпцигской культурной политики его времени (окончание).

В третьей части данной статьи исследуется, насколько Бах во время своей службы в лейпциге зависел от культурно-политических условных рамок города, особенно, от системы управления и структуры (организации) церковной музыки. При этом выясняется, что упомянутые лейпцигские конфликты Баха были обусловлены структурными предпосылками. Согласие также как отказ, которые он мог встретить в Лейпциге были как бы запрограммированы.

Christian Ahrens: Иог. Себ. Бах и «новый „Gusto“» в музыке в 1740.

По газетным анонсам 1740 года с предложением нот можно судить о развитии вкусов публики. Особенно примечательно на этом фоне сообщение о баховской импровизации фуги в Потсдаме в 1747 году. Язвительная пристрастность, с которой здесь подчёркивается контрапунктическое искусство И. С. Баха, видимо внушена корыстными музыкантами. Не исключено, что сын Баха Карл Филипп Эмануэль также мог приложить к этому руку.

Hans Wolfgang Theobald: К истории принятого Иоганном Себастианом Бахом Органа Иоганна Шайбе в Чортау близ Лейпцига.

На основании обнаруженных в церковном архиве в Чортау актовых книг можно представить детальную историю органа Шайбе, а также выявить новые аспекты той перестройки и прочих изменений, которые были приняты в XIX веке.

Walter Salmen: И. С. Бах в зеркале изобразительного искусства XX века.

В отличие от литературы изобразительное искусство XX века испытало значительное воздействие Баха. В частности, Пауль Клее, Георг Брак, Август Маке и Оскар Кокошка в «Hommage»-картинах, картинах-фугах, абстрактных «Композициях» недвусмысленно отсылают к Баху.

Tschechische Resümees

Aus herstellungstechnischen Rücksichten erfolgt die Wiedergabe im Anhang zu Jahrgang 73 (1987) des Bach-Jahrbuches.

