

1831 1/2 1/2

Bach-Jahrbuch

1990

ubi	19-2
abi	20.2.
OT	202
ubi	30.5.

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

76. Jahrgang 1990



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1990



6

CIP-Kurztitelaufnahme:

Bach-Jahrbuch / im Auftr. der Neuen
Bachgesellschaft hrsg. von . . . -
Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. -
(Veröffentlichungen der Neuen Bach-
gesellschaft; . . .)
Jg. 76. 1990. - 1989. - (. . . ; 1990)

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle Leipzig 7010, Postfach 727

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

Anschriften der Herausgeber:

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

Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge/MA 021 38

Redaktionsschluß: 1. Oktober jeden Jahres

ISBN 3-374-00838-0

Evangelische Verlagsanstalt GmbH Berlin 1989

Lizenz 420.205-172-89. LSV 6720. H 1623

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: Messedruck Leipzig III-18-127

00660

INHALT

<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Alte und neue Überlegungen zu der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209 . . .	7
<i>Ludmilla A. Fedorowskaja</i> (Leningrad), Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen	27
<i>Don L. Smitbers</i> (West Nyack/NY), Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi. Kritische Anmerkungen zum gleichnamigen Aufsatz von Thomas G. MacCracken	37
<i>Detlev Kranemann</i> (Wuppertal), Johann Sebastian Bachs Krankheit und Todesursache – Versuch einer Deutung	53

Kleine Beiträge

<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Fasch-Ouvertüren aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek?	65
<i>Helga Brück</i> (Erfurt), Die Brüder Johann, Christoph und Heinrich Bach und die „Erfurthische musicalische Compagnie“	71
<i>Pamela L. Poulin</i> (Cortland/NY), Noch eine Mozart-Bach-Verbindung	79

Besprechungen

Martin Petzoldt, Joachim Petri, Johann Sebastian Bach. Ehre sei dir Gott gesungen. Bilder und Texte zu Bachs Leben als Christ und seinem Wirken für die Kirche, Berlin und Göttingen 1988 (<i>Ingeborg Allibn</i> , Berlin) . . .	81
Alfred Dürr, Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge, Kassel etc. 1988; Alfred Dürr, Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung, Kassel etc. und München 1988 (<i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	84
Martin Zenck, Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptions-geschichtsschreibung der „Klassik“, Stuttgart 1986 (<i>Christoph Wolff</i> , Cambridge/MA)	90
Klaus Häfner, Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke, Laaber 1987 (<i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	92

Wolfgang Horn, Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720 bis 1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire, Kassel etc. und Stuttgart 1987 (<i>Christoph Wolff</i> , Cambridge/MA)	95
C. P. E. Bach Studies, edited by Stephen L. Clark, Oxford 1988 (<i>Hans-Günter Ottenberg</i> , Dresden)	97
Wolfgang Horn, Carl Philipp Emanuel Bach, Frühe Klaviersonaten. Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen, Hamburg 1988 (<i>Ingeborg Allihn</i> , Berlin)	100

ABKÜRZUNGEN

- Bach-Konferenz
 Leipzig 1985 = *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 28.-31. März 1985*, Leipzig 1987
- Bach-Symposium
 Marburg 1978 = *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, herausgegeben von Reinhold Brinkmann*, Kassel 1981
- 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. TBSt 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK, Verbleib unbekannt jetzt Biblioteka Jagiellońska Kraków)
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff*, Leipzig 1986ff.
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BFB = *Bach-Fest-Bücher* (zu den Bach-Festen der Neuen Bachgesellschaft)
- BG = *J. S. Bachs Werke*. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851-1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Bl., Bll. = Blatt, Blätter
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- Dok I, II, III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
- DSB = Deutsche Staatsbibliothek Berlin
- 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*. Bd. 1/2, Kassel, München 1971, 2. Aufl. 1975
- Dürr KT = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. Erläutert von Alfred Dürr*, Kassel, München 1985
- 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

- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1-4, Leipzig 1812-1814
- H = Eugene E. Helm, *A New Thematic Catalog of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach* (im Druck)
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift, Handschriften, handschriftlich
- Leipzig MB = Musikbibliothek der Stadt Leipzig
- 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.
- New GroveD = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Editor: Stanley Sadie*, London 1980
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880
- SPK = Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin (West)
- St Thom = Stimmensätze zu Choralkantaten Johann Sebastian Bachs, Besitz der Thomasschule Leipzig
- T. = Takt(e)
- TBSt 2/3 = *Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg*
Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1964

Alte und neue Überlegungen zu der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I

Die Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209 hat die Bach-Forschung immer wieder beschäftigt. Mit ihrem italienischen Text stellt sie sprachlich einen Sonderfall in dem unter Bachs Namen überlieferten Kantatenbestand dar. Die Musik weist Stileigentümlichkeiten auf, die sich in das geläufige Bild „des“ Bachschen Kantatenstils nicht ohne weiteres fügen wollen. Und die Überlieferung läßt sich nur ein begrenztes Stück weit zurückverfolgen: Originalquellen sind nicht vorhanden; die älteste erhaltene Quelle ist eine Partiturabschrift der Zeit um 1800 aus dem Besitz des Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel mit dem Titel: „Cantata, a Voce sola, I Traversa, II Violini e Viola col Continuo composta da Giov. Sebast. Bach“.¹

Die biographische Einordnung der Kantate bereitet Schwierigkeiten: Über Zeit und Anlaß der Entstehung schweigen die Quellen. Einziger Ansatzpunkt bleibt der Text des Werkes. Seit Spitta ist denn auch verschiedentlich versucht worden, den offenen und verdeckten Aussagen des Librettos das Geheimnis des Anlasses und der Umstände der Entstehung der Komposition zu entlocken. Der vorliegende Beitrag knüpft an diese Versuche an und präsentiert einen neuen Lösungsvorschlag.

Eine Komplikation ergibt sich dabei aus einem Umstand, der in gewisser Weise jeden derartigen Versuch grundsätzlich in Frage stellt: Die Kantate gilt heute weithin als Werk zweifelhafter Echtheit; entsprechende Vermerke finden sich in der Handbuchliteratur und werden, wo immer von der Kantate die Rede ist, fortgeschrieben, meist freilich, ohne daß gefragt würde, was eigentlich konkret an Argumenten hinter dem Zweifel steht. Es ist, wie noch deutlich werden wird, bemerkenswert wenig.

Die folgenden Ausführungen setzen sich zunächst mit der Literatur zum Echtheitsproblem auseinander. Dabei wollen und können sie keine umfassende stilkritische Diskussion bieten; ihr Zweck ist in erster Linie zu zeigen, daß die

¹ SPK P 135. Diese Handschrift, die über Georg Poelchau (1773–1836) in den Besitz der Berliner Bibliothek gelangt ist, diente der Edition von Paul Graf Waldersee in BG 29 (1881) als einzige Vorlage. Der Schreiber des Notentextes ist unbekannt; der Worttext ist von Forkel geschrieben (dem demnach auch die Kopiervorlage zugänglich war). Eine weitere Handschrift findet sich in derselben Bibliothek innerhalb des Konvoluts P 467. Es handelt sich um eine Abschrift des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz des Wiener Sammlers Josef Fischhof (1804–1857), die offenbar auf P 135 zurückgeht. Eine dritte Handschrift der Kantate befand sich früher in der Santini-Bibliothek (vgl. J. Killing, *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini*, Düsseldorf 1910, S. 475), ist aber laut Auskunft des Bischöflichen Priesterseminars in Münster heute dort nicht mehr vorhanden (vermutlich Kriegsverlust, vgl. MGG 11, Sp. 1382).

Echtheitsfrage bis heute offen ist, mithin neuen, unter der Prämisse der Echtheit angestellten Überlegungen zu Entstehung und Bestimmung des Werkes von seiten der bisherigen Kritik kein objektives Hindernis entgegensteht. Die Darstellung folgt chronologisch dem Gang der Forschungsdiskussion und gliedert sich zwanglos in vier Abschnitte, die vier je verschiedene Positionen oder zumindest Akzentsetzungen in der Beurteilung des Stilbefundes unserer Kantate erkennbar machen werden.

1. Nicht von Anbeginn steht Bachs Autorschaft in Zweifel. Philipp Spitta behandelt die Kantate 1880 im 2. Band seiner *Bach-Biographie*² als authentisches Werk, ohne die Frage der Echtheit überhaupt zu berühren. Dabei übersieht er keineswegs den stilistischen Sondercharakter der Kantate. Er vermerkt, die Komposition verrate „eingehendes Studium der italiänischen Kammermusik“, und spricht, mit Seitenblick auf BWV 203, von einer „interessanteren“ „Mischung, welche der italiänische und der original Bachsche Stil hier eingegangen sind“, geht allerdings dann nicht weiter ins Detail und versucht, den Stilbefund mehr poetisch als analytisch zu fassen:

„Ein hesperischer Duft schwebt um die Melodien; im zweiten Theile der ersten und in der ganzen zweiten Arie wird er besonders fühlbar, wogegen die einleitende Sinfonie (H moll), ein erster Concertsatz mit merkbarem Anklang an den ersten Satz des Violinconcerts in D moll [BWV 1043], ganz die Bachsche Sprache redet.“

2. Erstmals und sogleich radikal in Frage gestellt wird Bachs Autorschaft 1913 in Johannes Schreyers „Beiträgen zur Bach-Kritik“: Schreyer erklärt die Kantate kurzerhand für unecht.³ Seine Kritik setzt, anders als man erwarten könnte, nicht bei der von Spitta hervorgehobenen italienischen Stilprägung an, sondern beim kompositorischen Niveau des Werkes. Seine Argumente freilich sind dürftig: Er hält die Einleitungssinfonie schlicht für zu lang (wobei ihn unbestritten authentische Gegenbeispiele wenig kümmern), bescheinigt ihr ganz allgemein „auffallende“ „Ärmlichkeit der Themen“ und beanstandet – in völliger Verkennung des Konzertsatzcharakters und offenbar die Satzbezeichnung „Sinfonia“ im klassisch-romantischen Sinne mißdeutend –, daß das zweite Thema in T. 17 in der Tonika einsetzt; dabei handelt es sich hier um den Beginn der ersten Soloepisode, und nichts wäre wohl verwunderlicher als deren Eröffnung etwa in der Tonikaparallele oder in der Dominante. Schreyer freilich sieht hier nur ein „unbeholfenes Nebeneinanderstellen“ von Themen; und denselben Mangel meint er bei T. 113 zu erkennen, wo der Mittelteil des *Dacapo*-Satzes – bei Bach nicht ungewöhnlich, aber doch offenbar gegen Schreyers Normvorstellungen – mit der Tonika ansetzt. Schreyers Kritik an der ersten Arie schließlich erledigt sich fast von selbst. Er führt als angeblichen Beweis gegen die Echtheit des Satzes die Singstimme der Takte 30 Mitte bis 32 an und bemerkt mit Blick auf die ausgeschriebenen Schleiferfiguren bei den Worten „con dolore“, daß man die Musik hier „für eine Verspottung des Textes halten könnte“, wirt also dem Komponisten nichts weniger als Dilettantismus vor, ist selbst sich aber offenbar weder der Tatsache bewußt, daß es sich bei den beanstandeten

² Spitta II, S. 469f.

³ J. Schreyer, *Beiträge zur Bach-Kritik*, Heft 2, Leipzig 1913, S. 50.

Wendungen um eine zeitübliche Manier handelt, noch hat er Gespür für den nuancierten Nachdruck, den die Auszierung des Themas dem Text an dieser Stelle verleiht. Was mag Schreyer wohl bei einer Arie wie „Zerfließe, mein Herze“ aus der Johannes-Passion gedacht und empfunden haben!

3. Der Oberflächlichkeit der Argumentation ungeachtet, fiel Schreyers Verdikt auf fruchtbaren Boden. Die Begründung des Urteils scheint die nachfolgende Forschung nicht ernsthaft interessiert zu haben. Kaum zu verstehen ist vor allem die unkritische Reaktion Arnold Scherings, der in einem Beitrag zum Bach-Jahrbuch 1912⁴ Schreyers Argumentation ausdrücklich beipflichtet und zugleich den Faden weiterspinn, indem er autoritativ hinzufügt:

„Das ‚Non sa‘ weist auf italienischen Ursprung, da kein Grund für die Annahme vorliegt, Bach habe absichtlich seine Tonsprache verleugnet, um in italienischem Dialekt zu reden.“

Damit erhält die Echtheitsdiskussion einen neuen Akzent: Ansatzpunkt des Zweifels ist nun – auch – das musikalische Idiom: Italienischer National- und Bachscher Personalstil werden, anders als bei Spitta, als Gegensätze betrachtet und gegeneinander ausgespielt. Daß das neue Argument grundsätzlich untauglich ist für Musik einer Epoche, in der es zum selbstverständlichen Rüstzeug eines Komponisten gehörte, über mehrere – und auch unterschiedliche nationale – Schreibarten zu gebieten, und besonders ungeeignet bei einem Komponisten, der Proben seiner Stilgewandtheit in einem „Concerto nach Italienischen Gusto und einer Overture nach Französischer Art“ im Druck vorgelegt hat, mag Schering vielleicht im nachhinein selbst aufgegangen sein; wie denn auch Schreyers Darlegungen ihm bei näherer Betrachtung nicht mehr gar so zwingend erschienen sein mögen. Jedenfalls hat er später seine Ansicht revidiert: Im Bach-Jahrbuch 1933⁵ spricht er, merkwürdigerweise ohne Bezugnahme auf seinen Beitrag von 1912, von der Kantate als einer echten, nur von Bach dem Textdichter zuliebe „italienisch stilisierten Komposition“, stellt sich damit also wieder mehr auf die Seite Spittas. Einige Jahre danach zeigt er sich allerdings erneut schwankend: In dem 1941 erschienenen 3. Band seiner „Musikgeschichte Leipzigs“ ist zu lesen, die Kantate sei „möglicherweise . . . gar nicht durchweg Bachscher Herkunft“, sondern lediglich eine auf fremden Wunsch angefertigte Bearbeitung eines italienischen Originals.⁶ Worauf sich diese Vermutung gründet, bleibt allerdings offen. Konkrete Spuren eines Bearbeitungsvorgangs – Diskrepanzen zwischen dem Textwortlaut und dessen musikalischer Illustration etwa als Anzeichen einer Parodierung, nicht oder unzureichend kaschierte Brüche im Formalen oder satztechnische Indizien nachträglicher Umgestaltung – treten in der Komposition zumindest nicht offen zutage.⁷

⁴ A. Schering, *Beiträge zur Bachkritik*, BJ 1912 (erschienen 1913), S. 124–133; zu BWV 209: S. 132f.; das Zitat von S. 133.

⁵ *Kleine Bachstudien*, S. 30–70; zu BWV 209: S. 60f.

⁶ A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3, Leipzig 1941, S. 250.

⁷ Gleichwohl sollte man den Gedanken, daß sich hinter der überlieferten Komponistenangabe lediglich eine Miturheberschaft Bachs (welcher Art und mit welchem Anteil auch immer) verbergen könnte, nicht grundsätzlich abweisen. Alfred Dürr und Robert L. Marshall (siehe unten, Punkt 4) scheinen, ohne dies ausdrücklich zu erklären, einer solchen Deutung zuzu-

Zu erwähnen ist an dieser Stelle Luigi Ansbacher mit einer der Kantate gewidmeten Einzelstudie aus dem Jahre 1949.⁸ Ansbacher plädiert entschieden für die uneingeschränkte Authentizität des Werkes und hebt gegen Scherings „Dialekt“-Argument von 1912 die umfassende Bedeutung der italienischen Stil- und Formenwelt für die Kunst Bachs hervor. Auf die Kritik Schreyers geht Ansbacher allerdings nicht ein.⁹

4. In zwei Veröffentlichungen aus jüngerer Zeit zeichnet sich die Tendenz ab, das Verdikt Schreyers von 1913 samt der modifizierten Bestätigung durch Schering im Bach-Jahrbuch 1912 und Scherings Bearbeitungsmutmaßung von 1941 als eine Art allgemeiner und etablierter „Tradition des Echtheitszweifels“ ungeprüft, dabei aber zugleich inhaltlich umakzentuiert fortzuschreiben.

Alfred Dürr beschränkt sich in seinem 1971 erschienenen Kantatenhandbuch auf den allgemeinen Hinweis, die Echtheit der Kantate werde „von manchen Forschern bezweifelt“.¹⁰ Eine Auseinandersetzung mit Schreyer findet nicht statt, auch Scherings Äußerungen zur Echtheitsfrage bleiben unerwähnt. Dürr betont zwar, daß die „Echtheit . . . immerhin viel Wahrscheinlichkeit für sich hat“, enthält sich aber letztlich einer entschiedenen Stellungnahme. In der positiven Einschätzung der Sinfonia stimmt er mit Spitta überein; sie sei „ganz im Stil von Bachs h-Moll-Suite für dieselbe Besetzung (BWV 1067) komponiert“ und lasse „keinerlei Zweifel an Bachs Autorschaft aufkommen“. Über die

neigen und besonders für den Schlußsatz der Kantate die Abkunft aus der Feder eines fremden Komponisten in Erwägung zu ziehen. – Erwähnt sei in diesem Zusammenhange der von Dürr (Dürr K, S. 723) ausgesprochene „Verdacht . . .“, die Sinfonia könne, wie in so vielen andern Bachschen Kantaten, einem bereits vorhandenen Konzert [Bachs] entlehnt worden sein, da sie keine unmittelbare Einstimmung in den „Affekt“ der Kantate bietet“ (wobei Dürrs Gedankengang wohl dahingehend weiterzuführen wäre, daß die Übernahme des 1. Satzes unter Umständen Anlaß für eine irrtümliche Zuschreibung der Folgesätze an Bach gegeben haben könnte). Die Möglichkeit einer Entlehnung aus einem selbständigen Instrumentalwerk ist angesichts der Vielzahl der Parallelfälle in Bachs Kantatenoeuvre gewiß nicht zu bestreiten. Auf der anderen Seite wird man jedoch die Seufzerfiguren in Form von sekundweise abwärtsgerichteten Achtelpaaren mit jeweils vorangehendem kurzem Vorschlag und nachfolgender Pause in T. 2–4 (Violine I) und die chromatisch durchsetzte Ausdrucksharmonik in T. 5–8 des Themas, die die Affektprägung des gesamten Satzes sehr stark bestimmen, nicht übersehen dürfen. Auch bliebe zu bedenken, daß die Sinfonia aus der Sicht der Zeit nicht unbedingt als affektive Einstimmung nur auf den unmittelbar folgenden Satz oder das erste Satzpaar zu verstehen, sondern wohl auf den Gesamtinhalt des Werkes zu beziehen ist: Nach Johann Mattheson, der sich allerdings sehr vorsichtig ausdrückt, soll die „Symphonie“ „eine kleine Abbildung desjenigen machen, so nachfolgen soll. Und da kan man leicht schliessen, daß die Ausdrückung der Affecten in einer solchen Symphonie sich nach denjenigen Leidenschaften richten müsse, die im Werke selbst hervorragen“ (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Teil II, Kap. XIII, § 140, S. 234).

⁸ L. Ansbacher, *Sulla cantata profana N. 209 „Non sa che sia dolore“ di G. S. Bach*. *Bach librettista italiano?*, in: *Rivista Musicale Italiana* 51 (1949), S. 97–116 (dazu eine Stellungnahme von Pietro Berri ebenda S. 306–309); eine gekürzte Fassung des Aufsatzes (mit unverändert beibehaltener Abschnittszählung) in: *Bach-Gedenkschrift 1950*, hrsg. von Karl Matthei, Zürich 1950, S. 163–177. Zitate im folgenden nach dem Abdruck von 1949.

⁹ A. a. O., § 1, S. 97, Anm. 2.

¹⁰ Dürr K, S. 720 (Einführung zu BWV 203). Speziell zu BWV 209: S. 721–723; von dort auch die nachfolgenden Anführungen.

Schlußarie aber vermerkt er wiederum eher dilatorisch, sie trage „ausgesprochen moderne, italianisierende Züge“ und gebe „zu Echtheitszweifeln am ehesten Anlaß“ – wobei das „am ehesten“ offenläßt, wie ernsthaft die Echtheit denn überhaupt in Frage steht. Anders als für Spitta scheint für Dürr eine imaginäre stilistische Grenzlinie nicht zwischen Sinfonia und erster Arie, sondern eher zwischen den beiden Arien zu verlaufen.

Entschieden in diesem Sinne äußert sich, an Dürrs Bemerkungen anknüpfend, Robert L. Marshall 1976 in seinem Aufsatz „Bach the Progressive“.¹¹ Hier ist die Rede¹² vom „Nebeneinander eines völlig Bachschen Spätbarockstils in der Eingangssinfonie und der ersten Arie mit einem Beispiel rein italienisch-galanten Stils in der Schlußarie“. Die letztere mache sich „verdächtig“ mit ihrem „Tanzmetrum, der Dreiklangsmelodik (mit ihrer für Bach uncharakteristisch lieblichen Betonung der sechsten Stufe), den regelmäßigen Viertaktphrasen und dem oft klopfenden Baß“; doch hält Marshall dagegen, daß man sich für die „meisterlichen und wohlausgearbeiteten Sätze“ kaum einen anderen Komponisten als Bach vorstellen könne, und warnt nachdrücklich davor, die Kantate voreilig aus der Liste der authentischen Werke zu streichen. – Von Spitta, Schreyer und Schering ist bei Marshall nicht mehr die Rede. Fast unmerklich hat die Echtheitskritik erneut eine Wende genommen: Nicht mehr die „Italiانيتät“ des Ganzen, schon gar nicht der allgemeine künstlerische Rang des Werkes, sondern die relative Modernität des Schlußsatzes erscheint als Problem.

Es ist hier nicht der Ort, Dürrs und Marshalls ohnehin durch ausdrückliche Vorbehalte relativierte Hinweise auf die Stilbesonderheiten des Schlußsatzes im einzelnen zu erörtern. Ursprünglich wohl nur als Zusatzargumente zu den vermeintlich triftigeren der Schreyer-Scheringschen „Tradition des Echtheitszweifels“ gedacht, dürften sie für sich allein als Beweismittel schwerlich ausreichen, eine Entscheidung in der Echtheitsfrage herbeizuführen. Auf der anderen Seite scheint es durchaus möglich, daß eine genauere Untersuchung des Schlußsatzes unter dem allgemeineren Aspekt der Arien- und dem spezielleren der Motivtechnik gegen den ersten Augenschein die Echtheit bekräftigen könnte.

Für die Kantate als Ganzes ist festzuhalten, daß zwingende Argumente gegen ihre Echtheit bisher nicht vorgebracht worden sind. Allerdings wäre es gewiß ein Fehler, deshalb die seit einem Menschenalter immer wieder auch und gerade von Kennern geäußerten Bedenken zu ignorieren: Eine umfassende, stilkritisch fundierte und analytisch ins Detail gehende Echtheitsuntersuchung bleibt weiterhin zu wünschen. Im Blick auf dieses Desiderat und für den Fall, daß die Diskussion um Bachs Autorschaft erneut in Bewegung gerät, sei jedoch vorsorglich das Folgende vermerkt:

a) Bei der Erörterung der Echtheitsfrage wäre als möglich, ja wahrscheinlich in Rechnung zu stellen, daß die seit Spitta konstatierten italianisierenden Stiltzüge der Musik auf eine für die Zeit fast selbstverständliche Weise mit den Gattungsnormen des Genres Italienische Kantate zusammenhängen. Vermutlich hätte sich Bach bei einem französischen Text in ähnlicher Weise an franzö-

¹¹ In: *The Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313–357; dort zu BWV 209: S. 334–336.

¹² Die folgenden Anführungen aus dem Englischen übersetzt.

sischen Stilmustern orientiert, und vermutlich hätten Auftraggeber und Hörer in einem solchen Falle nichts anderes als eben dies erwartet. Der Gedanke drängt sich auf, daß die Echtheitsbedenken der Bach-Forschung bei der Kantate „Non sa che sia dolore“ sehr viel geringer wären, lägen uns weitere, verbürgt aus der Feder Bachs stammende italienische Kantaten zum Vergleich vor.¹³

b) Die Kantate überrascht mit einigen modernen, ja zum Teil modischen Stilmustern, die man zumindest in dieser Häufung bei Bach nicht erwartet und die zunächst wohl eher an einen Komponisten der Zwischengeneration der um das Jahr 1700 Geborenen, wenn nicht gar aus der Altersgruppe der Bach-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel denken lassen mögen. Das gilt weniger von der Eingangssinfonie, um so mehr aber von den Arien, und zwar von beiden, nicht nur von dem Schlußstück: Beide sind geprägt von neuer, empfindsamer Expressivität – man denke nur an den ausdrucksvollen Sextsprung im Thema der ersten Arie oder den exponierten verkürzten großen Nonenakkord im 3. Takt des Themas der Schlußarie. Beide Arien huldigen dem „lombardischen Geschmack“, der gegen 1730 in Deutschland in Mode kommt und dem auch Bach Tribut zollt,¹⁴ die erste Arie an der bereits angeführten Stelle, T. 31–32, mit der Figur des „lombardischen Schleifers“, die zweite, ausgiebiger, in T. 13–14 des Eingangsritornells und allen daraus abgeleiteten Stellen

mit der Figur  (nicht , wie in der alten Bach-

Gesamtausgabe gedruckt). Und in beiden Arien finden sich partienweise die – auch von Marshall für die Schlußarie als progressives Stilelement erwähnten – neumodischen Klopfbässe. – Zu erörtern wäre, ob die relative stilistische Avanciertheit des Werkes sich nicht aus der besonderen Situation erklären ließe, in die sich Bach mit der Aufgabe, ein Kantatenlibretto in italienischer Sprache zu vertonen, versetzt gesehen haben dürfte: Er könnte sich auf diesem spezifisch italienischen Gattungsfeld, das für ihn als Komponisten mehr oder weniger Neuland gewesen sein dürfte, bewußt enger und auch vorbehaltloser als bei der Komposition deutscher Kantaten an aktuelle Stilmuster angeschlossen, sich mehr als sonst insbesondere Erfahrungen und Eindrücken aus dem Bereich der Dresdner Hofmusik geöffnet haben.

c) Grundsätzlich wird man Bachs stilistische Offenheit und Beweglichkeit nicht zu gering veranschlagen dürfen, und dies ebenso im Blick auf National- und Gattungsstile wie im Blick auf den allgemeinen Zeitstil.¹⁵ Erinnerung sei in diesem Zusammenhange an das Zeugnis Lorenz Christoph Mizlers, der 1739 – unter Bezugnahme auf eine heute verschollene Huldigungsmusik (BWV Anh. 13) – Bachs Kantatenkunst gegen die Kritik Johann Adolph Scheibes verteidigt¹⁶:

¹³ Das einzige Seitenstück in dem unter Bachs Namen überlieferten Kantatenbestand ist BWV 203 „Amore traditore“. Auch bei dieser Kantate ist die Echtheit umstritten.

¹⁴ Vgl. hierzu G. Herz, *Der lombardische Rhythmus im „Domine Deus“ der b-Moll-Messe J. S. Bachs*, BJ 1974, S. 90–97, sowie *Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen*, BJ 1978, S. 148–180.

¹⁵ Zu Bachs Verhältnis zum modernen Zeitstil von etwa 1730 an siehe den in Fußnote 11 genannten Aufsatz.

¹⁶ Dok II, Nr. 436.

„Herr Telemann und Herr Graun sind vortrefliche Componisten, und Herr Bach hat eben dergleichen Werke verfertigt. Wenn aber Herr Bach manchmahl die Mittelstimmen vollstimmiger setzt als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kan es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik höret, so in der Oster Messe zu Leipzig vergangenen Jahrs bey der allerhöchsten Gegenwart Ihre Königl. Majestät in Pohlen, von der studirenden Jugend aufgeführt, vom Herrn Capellmeister Bach aber componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von jedermann gebillichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.“

Vielleicht hat der „Herr Capellmeister“ ja eben dies sich auch bei der Kantate „Non sa che sia dolore“ angelegen sein lassen . . .

d) Das Werk zeigt einen Komponisten, dessen Annäherung an den modernen, mehr monodisch-homophon ausgerichteten Zeitstil sich spürbar in Grenzen hält und dessen musikalische Handschrift stärker, als es auf den ersten Blick scheinen mag, der Tradition der Polyphonie verhaftet ist. Man braucht nur dem Hinweis Mizlers auf die anscheinend aus seiner Sicht für Bach charakteristische, damals, Ende der 1730er Jahre, allgemein aber offenbar schon als etwas altmodisch empfundene „Vollstimmigkeit“ der Mittelpartien des Satzes zu folgen. Sie ist, als ein konservativer Grundzug im progressiven Gesamtbild, in unserer Kantate in allen drei Hauptsätzen wiederzufinden in der gediegenen polyphonen Durchgestaltung des Streichersatzes mit seiner bemerkenswert selbständigen Führung der beiden Mittelstimmen, Violine II und Viola. Man betrachte beispielsweise bei der ersten Arie gleich den Beginn oder T. 20–23; und in der zweiten Arie T. 53–60 mit der polyphonen Auffächerung des an sich mehr homophon konzipierten Orchestersatzes. Beachtenswert auch die durchgängige Vierstimmigkeit des Streicherparts, die sich so konsequent durchgehalten in Kantaten italienischer und italianisierender Zeitgenossen Bachs wohl nicht gar so oft wiederfinden wird: Nirgends geht die zweite Violine mit der ersten, nirgends die Viola mit dem Baß. Auch dies paßt ins Bild: Für Bach ist die „Vollstimmigkeit“ des Streichersatzes offenbar ein Postulat, das nur begrenzt Ausnahmen duldet. Als besonders bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhange die Tatsache, daß Bach in seiner um die Mitte der 1740er Jahre entstandenen Bearbeitung des „Stabat mater“ von Pergolesi („Tilge, Höchster, meine Sünden“ BWV deest) zwei- und dreistimmige Stellen des originalen Streichersatzes vielfach durch selbständige Führung der zweiten Violine oder der Viola „auffüllt“¹⁷: Offenbar gilt das Postulat der „Vollstimmigkeit“ für ihn sogar dort, wo er sich auf italienische Musik neuesten Schlages einläßt!

II

Gründlicher als mit der Musik hat sich die Forschung mit dem Text der Kantate auseinandergesetzt und nach dem Anlaß und den Umständen der Entstehung des Werkes gefragt – Spitta noch mehr allgemein und sozusagen arglos, die Jüngeren nach Schreyer aber im Bewußtsein der Echtheitsproblematik und damit der Tatsache, daß die Erhellung der Entstehungsumstände, sollte sie

¹⁷ Vgl. A. Dürr, *Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung*, BJ 1968, S. 89–100, besonders S. 94ff.

gelingen, zugleich einen Schlüssel zur Frage der Echtheit bieten dürfte. Es galt also – und gilt auch weiterhin – zu versuchen, den Text und die in ihm enthaltenen Informationen glaubwürdig mit Personen und Ereignissen aus dem Umfeld Johann Sebastian Bachs in Verbindung zu bringen.

Die Schwierigkeiten beginnen beim Textwortlaut.¹⁸ Das Libretto ist, nach dem Urteil Kundiger, in ziemlich mangelhaftem Italienisch abgefaßt und bewegt sich zuweilen am Rande der Verständlichkeit.¹⁹ Wie vor ihm schon Spitta, so kommt auch Luigi Ansbacher zu dem Schluß, der Verfasser müsse ein Deutscher gewesen sein: „Ein Italiener kann so nicht geschrieben haben.“²⁰

Allerdings gibt es durchaus auch korrekte oder nahezu korrekte Partien. Bereits Spitta äußert die Vermutung, man habe es mit „Untermischung einiger, offenbar aus italiänischen Originaldichtern aufgelesenen Brocken“ zu tun. Und Ansbacher bekräftigt, bei manchen Textpartien habe man den Eindruck, sie seien einem so oder ähnlich irgendwo in Dichtungen der Epoche schon einmal begegnet; dies gelte namentlich von den ersten fünf Versen des Eingangsrezitativs, einem Teil der ersten Arie, besonders den beiden ersten Zeilen, und der ganzen zweiten Arie außer deren erstem Vers.

Diese Vermutungen haben sich inzwischen in zwei Fällen bestätigt. Vor etwa zehn Jahren wurde ich durch einen Zufall auf ein Gedicht von Giovanni Battista Guarini (1538–1612) aufmerksam, das ganz ähnlich wie die Kantate beginnt und aller Wahrscheinlichkeit nach die Quelle für das erste Verspaar des Eingangsrezitativs darstellt: „Non sa che sia dolore / Chi da la Donna sua parte, e non more.“ Es steht unter dem Titel „Partita dolorosa“ in den 1598 bei Ciotti in Venedig erschienenen *Rime*.²¹

Auf eine weitere Entlehnung hat erstmals Reinhard Strohm 1981 am Rande eines Referats mit dem Titel „Bemerkungen zu Vivaldi und der Oper seiner Zeit“ aufmerksam gemacht²²: Mit Ausnahme der ersten Zeile ist der gesamte Text der zweiten Arie Zitat, und zwar aus dem Libretto der Oper „Semiramide riconosciuta“ von Pietro Metastasio (1698–1782), und hier aus dem Mittelteil der Arie „Il Pastor, se torna Aprile“ (2. Akt, 6. Auftritt).²³ Metastasios Libretto

¹⁸ Vollständig wiedergegeben in Anhang 1 dieses Aufsatzes. – Mein besonderer Dank für sachkundigen Rat in allen Textfragen gilt Herrn Dott. Franco De Faveri, Universität Göttingen.

¹⁹ Vgl. hierzu und zum Folgenden die Ausführungen von Spitta, a. a. O., und Ansbacher, a. a. O., § 3, S. 101f., sowie Berri (der das negative Urteil einschränkt), a. a. O., S. 307ff.

²⁰ Ansbacher, § 3, S. 102. – Als Germanismus anzusehen ist wohl beispielsweise die Auslassung des Artikels zu Beginn des zweiten Rezitativs („Tuo saver . . .“ statt „Il tuo saver . . .“) und der Präposition „a“ vor „l'età“ in derselben Zeile.

²¹ Nr. 41 der „Madrigali“. Vollständige Textwiedergabe in Anhang 2 dieses Aufsatzes nach der 7. Auflage der *Rime*, Venedig (Ciotti) 1605 (Exemplar der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen).

²² In: *Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, Dresden (Sächsische Landesbibliothek) 1981, S. 81–99, dort S. 84, Anm. 4.

²³ Textabdruck in Anhang 3 dieses Aufsatzes. – Nachtrag (1989): Zu den oben für die beiden Eingangszeilen und die Schlußarie der Kantate gegebenen Textnachweisen vgl. den Diskussionsbeitrag von Wolfgang Osthoff in: *Bach und die italienische Musik | Bach e la musica italiana*, hrsg. von W. Osthoff und R. Wiesend, Venedig 1987 (Centro tedesco di studi vene-

dürfte um die Jahreswende 1728/29 entstanden sein und wurde zum Karneval 1729 von Leonardo Vinci für Rom und von Nicola Porpora für Venedig in Musik gesetzt.

Konkrete Schlüsse auf die Person des Kantatentextdichters lassen sich aus den beiden Zitaten, deren Quellen ja sehr weit auseinanderliegen, gewiß nicht ziehen: Guarinis Dichtungen – allen voran der „Pastor fido“ – wurden damals in ganz Europa gelesen; und Metastasios Opernlibretti erfreuten sich auch nördlich der Alpen weiter Verbreitung.²⁴ Immerhin aber ermöglichen die beiden Zitatfunde zwei wichtige Folgerungen:

1. Bei dem überlieferten Text der Kantate 209 dürfte es sich um den Originaltext des Werkes handeln. Denn vorgegebene Texte, zumal Verse, einer bereits vorhandenen Komposition ohne tiefgreifende Veränderungen, sei es des Wortlauts, sei es der Musik, zu unterlegen, ist nahezu unmöglich. Die gelegentlich vertretene Annahme, die Kantate beruhe auf Parodierung einer Originalkomposition mit anderem, womöglich deutschem Text,²⁵ verliert damit – zumindest für die Sätze 2 und 5 – an Wahrscheinlichkeit.

2. Das Zitat aus Metastasios „Semiramide riconosciuta“ liefert einen Terminus ante quem non: Das Kantatenlibretto kann nicht gut vor Vincis und Porporas Opern für den Karneval 1729 entstanden sein.²⁶

III

Der Text unserer Kantate läßt in Umrissen den Anlaß erkennen, für den sie geschaffen wurde: Sie ist Abschiedsmusik für einen offenbar noch jungen Gelehrten, der im Begriffe steht, seinen bisherigen Lebens- und Freundeskreis zu verlassen. Das Reiseziel ist nicht ausdrücklich genannt, doch ist davon die Rede, daß der scheidende Gelehrte künftig seinem „Vaterland“ (*patria*) dienen wird und bei seinem Vorhaben auf bedeutende Förderer in Ansbach rechnen

ziani, Quaderno 36.), S. 17f. Osthoff macht auch auf ein mögliches Vorbild für das Verspaar „Varchi or di sponda in sponda / Propizi vedi il vento e l'onda“ aus der ersten Arie der Kantate BWV 209 in Metastasios „Galatea“ (Neapel 1722) aufmerksam: „Varca il mar di sponda in sponda / . . . / Sorger vede il vento e l'onda“.

²⁴ Vgl. den Artikel „Metastasio“ von Michael F. Robinson in *New Grove D XII* (1980). – Ohne Zweifel kommt zur Zeit Bachs dem Dresdner Hof eine Schlüsselrolle für die Vermittlung italienischer Opernkunst nach Mitteldeutschland zu. Was den gegebenen Fall angeht, liegt es nahe, an die in den 1740er Jahren begründete Freundschaft Hasses mit Metastasio und speziell an die Komposition der „Semiramide riconosciuta“ durch Hasse für Venedig 1744 und an das Wirken Porporas in Dresden 1748–1751 zu erinnern. Erwähnt sei, daß Hasses „Semiramide“ 1746 in Leipzig aufgeführt worden sein soll (A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3, S. 279). Besonderes Interesse verdient der Hinweis Strohm's, daß just die für den Text von BWV 209 angezogene Arie in der Komposition Porporas 1765 als Einzelstück im Musikalienangebot des Leipziger Verlagshauses Breitkopf erscheint (vgl. *The Breitkopf Thematic Catalogue . . . 1762–1787*, hrsg. von Barry S. Brook, New York 1966, Sp. 184).

²⁵ So Gustav Adolf Theill im Vorwort seiner Ausgabe: J. S. Bach, „Böse Welt, schmäb immerbin“, *Kantate zum Sonntag Judica nach BWV 209*, Bonn 1983.

²⁶ Robinson (siehe Fußnote 24) verzeichnet als Uraufführungstermin der Komposition Vincis den 6. Februar des Jahres.

kann. Die weiteren Einzelheiten lassen sich nur undeutlich ausmachen; vor allem ist zwischen poetischen Bildern und konkreter Lebenswirklichkeit nicht immer sicher zu scheiden. Das gilt beispielsweise von der in der zweiten Arie erscheinenden Wendung „Varchi or di sponda in sponda, / Propizi vedi il vento e l'onda“, die, wörtlich genommen, auf eine Seereise deutet – und so von Schering²⁷ verstanden wurde –, aber, wie Ansbacher²⁸ darlegt, ebensogut auch bildlich aufgefaßt werden kann im Sinne einer Reise nicht von Ufer zu Ufer, sondern zu Lande, von Stadt zu Stadt, und dann natürlich nicht bei gutem Wind und glatter See, sondern schlicht und allgemein: unter günstigen Bedingungen und ohne Hindernisse. Ebenso brauchen die Zeilen 3–5 des ersten Rezitativs „Il fanciullin che plora e geme / Ed allor che più ei teme / Vien la madre a consolar“ nicht, wie Schering²⁹ meint, zu bedeuten, daß der scheidende Gelehrte Weib und Kind zurückläßt;³⁰ eher dürfte es sich um ein poetisches Bild handeln: Das trostbedürftige Kind ist der junge Gelehrte; und die Mutter, die ihm Trost zuspricht, ist Minerva, die Beschützerin der Wissenschaft, die ihm eine neue Aufgabe zuweist, von der dann auch in der folgenden Arie die Rede ist.

Der Versuch, aus den Chiffren des Textes Lebenswirklichkeit zu gewinnen, hat zu recht unterschiedlichen Lösungen geführt. Spitta vermutet in dem gefeierten Gelehrten einen Italiener, der nach vorübergehendem Wirken in Ansbach in seine Heimat zurückkehrt. Er vermerkt: „Persönliche Beziehungen Bachs spielen augenscheinlich hinein“, sieht sich aber offenbar außerstande, diese Vermutung zu konkretisieren. Dies unternimmt jedoch Schering in seinem bereits erwähnten Beitrag im Bach-Jahrbuch 1933. Er zieht als Textdichter den Leipziger Thomasschulrektor Johann Matthias Gesner (1691–1761) in Betracht. Gesner stammte aus Roth bei Nürnberg, hatte in Ansbach das Gymnasium besucht, in Jena studiert und war, bevor er nach Leipzig kam, 1715–1729 Konrektor des Gymnasiums und zeitweise auch Hofbibliothekar in Weimar, dann 1729/30 Rektor des Ansbacher Gymnasiums gewesen.³¹ In jungen Jahren hatte er neben den klassischen Sprachen, seinem Hauptgebiet, auch Englisch, Französisch und Italienisch getrieben. Schering schreibt:

„Die Vermutung könnte dahin gehen, daß Gesner, als er in Leipzig angetreten war, von dem Weggang des ihm während seines Ansbacher Rektorjahrs entgegengetretenen Italieners hörte und sich entschloß, dem gelehrten Freunde ein . . . Abschiedsgedicht zu widmen.“

Gesner hätte dann an Bach den „Wunsch einer entsprechend italienisch stilisierten Komposition herangetragen“. Scherings Bemühungen, in Ansbacher

²⁷ BJ 1933, S. 60.

²⁸ § 8, S. 107ff.; bekräftigend auch Berri (siehe oben Fußnote 8), S. 307.

²⁹ BJ 1933, S. 60; bekräftigend dazu Berri, a. a. O., S. 307.

³⁰ Vgl. auch Ansbacher, § 4, S. 103f.

³¹ Spitta II, S. 85; weiterführende Literaturangaben bei U. Schindel, *Johann Matthias Gesner, Professor der Poesie und Beredsamkeit 1734–1761*, in: Die Klassische Altertumswissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen. Eine Ringvorlesung zu ihrer Geschichte, hrsg. von C. J. Classen, Göttingen 1989 (Göttinger Universitätsschriften, Serie A, Band 14), S. 9–26.

Archivalien einen italienischen Gelehrten, dem die Kantate hätte zugedacht sein können, ausfindig zu machen, blieben allerdings erfolglos.

Luigi Ansbacher liest den Kantatentext anders: Nach seinem Verständnis gilt die Abschiedsmusik nicht einem italienischen, sondern einem deutschen Gelehrten, der aus Franken stammt und der nach anderwärts verbrachten Jahren in seine Heimat³² zurückkehrt, um in Ansbach eine neue Stelle anzutreten. Was die Person Gesners angeht, so greift Ansbacher Scherings Hypothese auf, verändert sie aber grundlegend: Er möchte in Gesner nicht den Dichter, sondern den Empfänger der Kantate sehen.³³ Nach seinen Vermutungen wäre die Kantate 1729 zu Gesners Weggang von Weimar nach Ansbach entstanden. Daß Bach und Gesner in ihren gemeinsamen Weimarer Jahren 1715–1717 Umgang miteinander hatten, ist zwar nicht belegt, aber doch recht wahrscheinlich; auch eine engere, freundschaftliche Beziehung, wie sie die von Ansbacher angenommenen Zusammenhänge fast voraussetzen, ist immerhin gut vorstellbar.³⁴

Allerdings ist Ansbachers Deutung nicht unwidersprochen geblieben. Im zweiten Rezitativ heißt es: „Tuo saver al tempo e l'età contrasta“, also frei übersetzt etwa: Dein Wissen überragt das deiner Zeit und eilt deinem Alter weit voraus. Das kann nur einem jungen Manne gelten. Gesner war damals 38 Jahre alt.³⁵ Alfred Dürr fragt in seinem Kantatenbuch³⁶: „Sagt man von einem Achtunddreißigjährigen noch, sein Wissen eile seinem Alter voraus?“; und fährt fort: „So scheint uns die Frage nach dem Anlaß zur Entstehung dieser Kantate trotz manchen Anhaltspunkten, die der Text liefert, noch ungeklärt zu sein.“ – Zu Zweifeln Anlaß gibt darüber hinaus der Zusammenhang des Kantatentextes mit Metastasios Libretto für Vincis und Porporas Opern zum Karneval 1729: Gesners Wechsel von Weimar nach Ansbach muß sich vor Pfingsten 1729 vollzogen haben;³⁷ der Operntext müßte also binnen weniger Wochen von Rom oder Venedig in die Hände des deutschen Kantatenlibrettisten gelangt sein, was denn doch alles in allem wenig wahrscheinlich anmutet.

³² Zum Begriff *patria* vgl. Ansbacher, § 6, S. 105f.; ferner unten Fußnote 52.

³³ Ebd.

³⁴ Literatur zum Thema „Gesner und Bach“ verzeichnet der Kommentar zu Dok II, Nr. 432. Hingewiesen sei ferner auf meinen Beitrag im BJ 1988, S. 211ff.

³⁵ Ansbacher scheint Gesner für einen ungewöhnlich jung berufenen Rektor zu halten („egli fu nominato rettore ad Ansbach all'età di solo 38 anni“, § 7, S. 107). Das ist jedoch nicht gerechtfertigt. Wie die Übersicht bei H. Schreibmüller, *Das Ansbacher Gymnasium 1528 bis 1928*, Ansbach 1928, S. 89ff., zeigt, waren einzelne Vorgänger Gesners bei ihrem Amtsantritt nicht einmal 30 Jahre alt: Andreas Geret wurde 1678 mit 28 Jahren Rektor, der von Gesner besonders verehrte Georg Nikolaus Köhler 1697 als 24jähriger. Vgl. auch die auf das Berufungsalter bezüglichen Bemerkungen Schreibmüllers auf S. 58.

³⁶ Dürr K, S. 722.

³⁷ Vgl. die Bemerkung Johann Gottfried Walthers über Gesners Weimarer Nachfolger, BJ 1933, S. 92. – In einem ebenda S. 96 zitierten Brief vom 3. August 1731 erwähnt Walther übrigens eine von ihm anlässlich von Gesners Berufung nach Ansbach komponierte Kantate mit dem Textbeginn „Musensöhne sind betrübt“. Auftraggeber war Gesners Sohn.

IV

Es scheint, daß seit Scherings Aufsatz von 1933, mit dem die Aufmerksamkeit auf Gesner gelenkt wurde, niemand daran gedacht hat, nach anderen Personen in Bachs Umgebung Ausschau zu halten, die mit der Entstehung der Kantate in Verbindung gebracht werden könnten. Anders ist es wohl kaum zu erklären, daß ein verhältnismäßig prominenter „Ansbacher“ aus Bachs Leipziger Lebenskreis bislang nicht in Betracht gezogen wurde: Lorenz Christoph Mizler.

Mizler – über dessen jüngere Jahre wir durch seine Autobiographie in Johann Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte“³⁸ unterrichtet sind und über den auch eine musikwissenschaftliche Dissertation von Franz Wöhlke aus dem Jahre 1940 vorliegt³⁹ – wurde 1711 in Heidenheim in Mittelfranken geboren. Von 1724 bis 1731 besuchte er das Gymnasium in Ansbach, nahm daneben Klavier-, Violin- und Gesangsunterricht und machte sich autodidaktisch mit der Querflöte soweit vertraut, daß er – wie er in der „Ehrenpforte“ nicht ohne Stolz berichtet – „nach der Zeit, als ein Student, sich öfters darauf hören lassen“ konnte.⁴⁰ Im Frühjahr 1731 bezieht er die Universität Leipzig als Student der Theologie, hört aber auch philosophische, philologische, mathematische und physikalische Vorlesungen. Nach einer schweren Erkrankung wechselt er um die Jahreswende 1732/33 an die Universität Altdorf über, schließt dort kurz darauf sein Theologiestudium mit einer lateinischen Disputation ab und unterzieht sich in Ansbach dem mit einer Probepredigt verbundenen Kandidatexamen. Dann kehrt er nach Leipzig zurück, erwirbt Ende 1733 das Bakkalaureat und promoviert im März 1734 zum Magister. Ende Juni desselben Jahres legt er seine Magisterarbeit „Dissertatio quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae“ im Druck vor und unterzieht sich der öffentlichen Thesendisputation. Danach verläßt er Leipzig zunächst und schreibt sich im Frühjahr 1735 an der Wittenberger Universität als Jurastudent ein, kehrt aber im Herbst 1736 wieder nach Leipzig zurück und beginnt hier, nach einer am 24. Oktober des Jahres gehaltenen Disputation „de usu atque praestantia Philosophiae in Theologia, Jurisprudentia, Medicina“, seine akademische Lehrtätigkeit auf dem Gebiet der Philosophie, Mathematik und Musik. Dieser Lebensabschnitt reicht bis 1743 und schließt die Gründung der „Musikalischen Bibliothek“ sowie der „Correspondirenden Societät der musicalischen Wissenschaften“ ein, für die Mizler bekanntlich später (1747) auch Bach gewinnen konnte. Im Frühjahr 1743 beginnt dann gewissermaßen ein neues Kapitel in Mizlers Lebensgeschichte: Er verläßt Leipzig und begibt sich nach Polen, wo er, seine musikalischen Inter-

³⁸ Hamburg 1740 (Reprint Kassel und Graz 1969), Neuausgabe von Max Schneider, Berlin 1910, S. 228–234.

³⁹ Lorenz Christoph Mizler. Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts, Dissertation, Berlin 1940, Druck Würzburg-Aumühle 1940.

⁴⁰ A. a. O. (siehe Fußnote 38), S. 231. – Die Querflöte war wohl Mizlers Lieblingsinstrument. 1736 bittet er Johann Gottfried Walther um die Abschrift eines „schweren“ Konzerts für die Traversière (Wöhlke, S. 14), 1754 betreibt er die Veröffentlichung eigener Flötensonatinen (ebenda S. 128, Nr. 22). Vielleicht ist es nicht von ungefähr, daß in der in Frage stehenden Kantate der Flöte eine herausragende Rolle zugewiesen ist.

essen allmählich vernachlässigend, sich zunehmend naturwissenschaftlichen Neigungen widmet, nach nebenher betriebener medizinischer Doktorpromotion (Erfurt 1747) auch als Arzt Anerkennung findet und überdies bedeutende publizistische Aktivitäten entfaltet. 1778 stirbt er, inzwischen geadelt und mit dem Titel eines Historiographen des Königreiches Polen ausgestattet, als Hofrat und Hofarzt in Warschau.

Für unseren speziellen Zusammenhang kommen nur Mizlers Leipziger Jahre in Betracht. Für diesen Abschnitt im Leben Mizlers sind zur Ergänzung unserer Skizze seines akademischen Curriculum drei Persönlichkeiten zu nennen, die den Studenten und jungen Gelehrten in besonderer Weise geprägt haben: Da ist als erster sein Ansbach-Leipziger Mentor Johann Matthias Gesner, der als Ansbacher Gymnasialrektor von 1729/30 auf ihn aufmerksam wurde, ihm fortan vielfältige Förderung angedeihen ließ und ihn wohl auch nach Leipzig gezogen hat. Mizler erwähnt in seiner Autobiographie, daß er in Leipzig Gesner „in den schönen Wissenschaften“ gehört habe, und vermutlich blieb er mit seinem Förderer in enger persönlicher Verbindung wenigstens bis zu dessen Weggang nach Göttingen im Herbst 1734. Gesner wird Mizler manchen Weg gebahnt und manche Tür geöffnet haben. In einem Zeugnis aus dem Jahre 1731, das Mizler in seiner Autobiographie wiedergibt, attestiert Gesner seinem Schützling außerordentliche Qualitäten:

„... iuvenis ingenio non bono tantum, sed magno etiam et multarum rerum capaci praeditus, ac praeterea a solenni iuvenum corruptioni ita alienus...“ (ein nicht nur mit einem guten, sondern auch großen und für viele Dinge empfänglichen Geist begabter Jüngling, und überdies von der üblichen Verderbtheit junger Leute so weit entfernt).

Gesner wird wohl auch die Verbindung zu Bach hergestellt haben, der hier als zweite für Mizler bedeutsame Lehrerpersönlichkeit zu nennen ist. Mizler war von 1731 an Bachs Klavier-, und zumindest in einem etwas weiteren Sinne des Wortes auch dessen Kompositionsschüler.⁴¹ 1734 erscheint Bach neben Johann Mattheson, dem Ansbacher Hofkapellmeister Georg Heinrich Bümler und dem Ansbacher Stadt- und Stiftskantor Johann Samuel Ehrmann als Widmungsträger von Mizlers Magisterdissertation.⁴² In den Auseinandersetzungen mit Scheibe sieht Bach Mizler auf seiner Seite,⁴³ und immerhin scheint das persönliche Verhältnis so eng gewesen zu sein, daß Mizler 1738 von Bach öffentlich als seinem „guten Freunde und Gönner“ sprechen konnte.⁴⁴ Als dritter „Gönner“⁴⁵ endlich ist Mizlers akademischer Lehrer Johann Christoph Gottsched zu nennen. An ihn schloß Mizler sich gegen Ende der 1730er Jahre enger an, und zu ihm hielt er auch noch von Polen aus Verbindung, lange Zeit offenbar

⁴¹ Vgl. die von Mizler stammenden Angaben am Schluß des Nekrologs auf Bach, Dok III, Nr. 666, S. 88f.; zum Klavierunterricht ferner Dok II, Nr. 349, sowie Wöhlke, S. 116; über den Kompositionsunterricht eine etwas vage Angabe in der Autobiographie, a. a. O., S. 231 (Dok II, Nr. 470).

⁴² Dok II, Nr. 349.

⁴³ Wöhlke, S. 95; dazu Dok II, Nr. 409, 420, 436, 482.

⁴⁴ Dok II, Nr. 420; ähnlich auch im Nekrolog auf Bach (vgl. Fußnote 41).

⁴⁵ Wöhlke, S. 28.

in der Hoffnung, mit Gottscheds Hilfe in Leipzig eine Professur erhalten zu können.⁴⁶

Es liegt auf der Hand: der junge Gelehrte der Zeit um 1735 mit seiner breitgefächerten akademischen Bildung, der ein Examen nach dem anderen absolviert und allem Anschein nach am Anfang einer glänzenden Karriere steht, paßt vorzüglich in das von den bewundernden Worten des zweiten Rezitativs unserer Kantate gezeichnete Bild: „Tuo saver al tempo e l'età contrasta“; und die Fortsetzung „virtu e valor sol a vincer basta“ stimmt vortrefflich zumindest zu dem Eindruck, den das Zeugnis Gesners von der charakterlichen Integrität Mizlers vermittelt.

Ob freilich darüber hinaus die spezielle Lebenssituation, die sich in dem Kantatentext abzeichnet, in Mizlers Leben wirklich je gegeben war, ist heute in Ermangelung biographischer Einzelheiten nicht mehr sicher zu sagen: Der in der Kantate besungene Gelehrte ist – nach der Deutung Luigi Ansbachers – im Begriff, sich nach Ansbach zu begeben, um dort seinem „Vaterland“ zu dienen. Im Zusammenhang des Librettos sieht das auf den ersten Blick nach einer Berufung aus; genaugenommen ist allerdings nur von „Zeichen des Himmels“ (*cenni del celo*) die Rede. Es könnte sich also auch um weniger als eine Berufung gehandelt haben: um Anzeichen, die Hoffnungen rechtfertigten, um gute Aussichten. Solche könnten für Mizler bestanden haben; von einer Berufung allerdings ist nichts bekannt, immerhin aber von einer Rückkehr Mizlers aus Leipzig in seine Heimat in einer Situation, in der eine solche Berufung erfolgt sein könnte und ihm jedenfalls hochwillkommen gewesen sein dürfte. Und da Wöhlke⁴⁷ sich nicht scheut, über Mizler zu sagen: „Er hat durch sein Gebaren, durch sein bisweilen großsprecherisches Wesen des öfteren Anlaß zu Gerüchten und zu Spott gegeben“, wird man wohl auch die Möglichkeit nicht ganz ausschließen können, daß hier ein mehr oder weniger absichtsvoll in Umlauf gesetztes optimistisches Gerücht in die Kantate Eingang gefunden hat.

Die Situation in Mizlers Leben, in die all dies passen würde, ist die biographische Zäsur nach seiner Leipziger Magisterdisputation am 30. Juni 1734. Mizler war damals noch nicht ganz 23 Jahre alt. Er hatte sich den Thomaskantor durch die Widmung seiner Dissertation verpflichtet; und in der Widmungsvorrede hatte er angedeutet, daß er Leipzig zu verlassen gedenke.⁴⁸ Es könnte für Bach also nahegelegen haben, sich für die Dedikation mit einer Abschiedsmusik zu bedanken. Tatsächlich hat Mizler nach seiner Magisterdisputation Leipzig verlassen. In seiner Autobiographie liest sich das zwar so: „Gleich hernach trat er eine Reise in das Reich an, besuchte verschiedene Gelehrte . . .“⁴⁹ Aber Wöhlke schränkt ein: „Er wird dabei Ansbach berührt und seine ehemaligen Lehrer aufgesucht haben; anders ist wohl die Wendung ‚besuchte verschiedene Gelehrte‘ nicht zu verstehen.“⁵⁰ Und wirklich findet sich in einem an Johann

⁴⁶ Wöhlke, S. 26, 30, 88.

⁴⁷ S. 8.

⁴⁸ Er sagt, er bedaure, daß er Bachs Unterweisung in der praktischen Musik nicht weiter genießen dürfe; vgl. Dok II, Nr. 349.

⁴⁹ S. 229.

⁵⁰ S. 10.

Gottfried Walther gerichteten Brief Mizlers vom 25. Oktober 1734 aus Heidenheim die Wendung: „meine aber gleich darauff erfolgende Reiß zu meinen Eltern . . .“⁵¹ Er ist also von Leipzig direkt in seine Heimat⁵² gereist.

Vielleicht hat Mizler sich tatsächlich Hoffnungen auf eine Stelle in Ansbach gemacht. Er könnte an eine leitende Funktion im Schulwesen, an eine Tätigkeit zunächst als Konrektor und schließlich Rektor gedacht haben,⁵³ für die er mit seiner theologischen Vorbildung jedenfalls eine der wichtigen traditionellen Voraussetzungen erfüllte.⁵⁴ Zwar war das Rektorat des Ansbacher Gymnasiums 1734 besetzt; doch befand sich das Schulwesen der Markgrafschaft im Umbruch: Die Auflösung der Fürstenschule in Heilsbronn und die Übernahme eines Teils der Schüler an das entsprechend zu erweiternde Gymnasium in Ansbach standen unmittelbar bevor – die Maßnahmen erfolgten 1736 –,⁵⁵ so daß sich Mizler wohl, von Gesner mit Informationen und Empfehlungen versehen, begründete Hoffnungen auf eine der in Ansbach voraussichtlich neu entstehenden Stellen hätte machen können.

In einem bestimmten Punkte schließlich scheint der Kantatentext ganz besonders gut zu Mizlers damaliger Situation zu passen. Die Verse vermitteln den Eindruck, daß der Scheidende mehr als nur Abschiedsschmerz zu überwinden hat: Im ersten Rezitativ ist – in einem allerdings undeutlichen Bild – von ihm als dem Kind die Rede, das weint und seufzt und sich fürchtet und dann von der Mutter, Minerva, getröstet wird. Und in der Schlußarie wird der Gefeierte ermuntert, Kummer und Verzagtheit von sich zu weisen wie der Steuermann, der, nachdem der Sturm vorbei ist, sich nicht mehr fürchtet und nicht mehr erblaßt. Mizler könnte damals solchen Zuspruchs dringend bedurft haben. Seine öffentliche Magisterdisputation muß nämlich außerordentlich peinlich verlaufen sein; so peinlich, daß sie, wie Wöhlke – der hierzu ausführlich zitiert sei⁵⁶ – vermerkt, noch „Jahre hindurch im Gedächtnis der akademischen Kreise Leipzigs“ fortlebte: „Als acht Jahre später Joh. Christ. Rost in seinem ‚Vorspiel‘ seinen ehemaligen Lehrer Gottsched öffentlich verspottete, blieb auch Mizler als dessen eifriger Anhänger nicht verschont.

„Nur dem Professor blieb der Helden-Muth entwandt,
Wie Mitzler*) einst erblaßt auf dem Catheder stand,

⁵¹ Wöhlke, S. 11.

⁵² Im Blick auf den Begriff *patria* in der ersten Arie und dessen Diskussion bei Ansbacher (vgl. oben Fußnote 32) ist nicht ohne Interesse, daß Mizler in seiner Autobiographie (vgl. oben Fußnote 38; S. 229 der Neuauflage) von seiner süddeutschen Heimat als von seinem „Vaterlande“ spricht.

⁵³ Als Anspielung auf eine Tätigkeit im Schulwesen könnte die Erwähnung Minervas im Text der 1. Arie zu verstehen sein: Die antike Göttin gilt nicht nur allgemein als Beschützerin der Wissenschaft, sondern auch im besonderen als Patronin der Lehrer. – Auf eine angestrebte Rektoren- oder Konrektorenposition könnte das Bild des Steuermanns (*nocchiere*; vgl. Cicero: *rector navis*) in der Schlußarie deuten.

⁵⁴ Vgl. die Ausführungen Schreibmüllers, a. a. O., S. 57. Bis 1760 hatten die Ansbacher Rektoren auch Predigtverpflichtungen (S. 59).

⁵⁵ Schreibmüller, S. 42ff.

⁵⁶ S. 10.

als Priscian erschien, und ihn zur Rede setzte,
Warum er sein Geboth so freventlich verletzte: . . .

[Fußnote:]*) . . . Herr Lorentz Mizler . . . hatte das Unglück, daß man ihm, als er in Leipzig öffentlich disputierte, Donat-Schnitzer vorwarf. Wie diese Disputation abgelaufen, ist zu schmerzlich für ihn, durch eine umständliche Erzählung, seine alte Wunde wieder aufzureißen.⁵⁷

Der Kantatendichter hätte das Metastasio-Zitat, aus dem die Schlußarie der Abschiedsmusik ja fast vollständig besteht, nicht treffender wählen können. Sehr auffällig ist vor allem die wörtliche Entsprechung von „erblaßt“ in der Schilderung Rosts und „si scolora“ im Kantatentext. – Im übrigen muß dies eine schlimme Situation für den gewiß auch von Neidern und Spöttern⁵⁸ umgebenen jungen Gelehrten gewesen sein, in der „Zeichen des Himmels“ von der in der Kantate angedeuteten Art erwünschter denn je waren und eine Abschiedsmusik des Leipziger Musikdirektors ihm nicht nur willkommenen Trost spendet, sondern auch nach außen hin ein Stück Genugtuung verschafft haben könnte.

V

Die hier präsentierte neue Lösung – Mizler als Empfänger der Kantate – kann für sich in Anspruch nehmen, plausibler als ihre Vorgängerinnen zu sein; aber prinzipiell ist auch sie nicht mehr als eine Hypothese. Und wie die Deutungen Spittas, Scherings und Ansbachers läßt auch sie manche Frage offen.

Ein bestimmtes Problem teilt sie mit der Lösung Ansbachers⁵⁹: Während Spitta und Schering als Widmungsträger einen Italiener annehmen, muß sie sich der Frage stellen, wie es denn zu erklären sei, daß hier der Abschied eines deutschen Gelehrten in italienischer Sprache gefeiert werde. Und wie bei Ansbacher, so kann auch hier nicht viel mehr als eine ganz allgemeine Antwort gegeben werden: Italienische Kantaten wurden damals in ganz Europa komponiert und musiziert, die Zahl solcher Werke auch aus der Feder deutscher Komponisten ist Legion. Doch diese Antwort befriedigt nicht ganz. Es ist nicht zu übersehen, daß Bachs Leipziger Gelegenheitswerke in aller Regel einen deutschen Text haben,⁶⁰ eine italienische Kantate also doch wohl eine recht auffällige Ausnahme dargestellt haben würde. Vielleicht wäre die Abweichung zu erklären aus dem zum Ambitiosen und Prätentiosen neigenden Wesen des mutmaßlichen Empfängers: Man könnte annehmen, daß hier einem besonderen Wunsch Mizlers Rechnung getragen worden wäre – vielleicht war eine italienische Kantate besonders „chic“, vielleicht ging es auch um das Hervorkehren von Italienischkenntnissen.

⁵⁷ Der „Professor“ ist offenbar Gottsched. Priscian ist ein lateinischer Grammatiker. „Donat-Schnitzer“ sind Verstöße gegen die lateinische Elementargrammatik.

⁵⁸ Wöhlke, S. 29.

⁵⁹ § 7, S. 106f.

⁶⁰ Eine Ausnahme stellt die verschollene Lateinische Ode BWV Anh. 20 aus dem Jahre 1723 dar; vgl. Dok II, Nr. 156.

Daß Mizler in der Tat über solche verfügte, ist erwiesen.⁶¹ Wo er sie erworben hat, ist unbekannt; doch liegt es nahe anzunehmen, daß er zumindest die Grundlagen dazu in Ansbach gelegt hat, dessen höfisches Musikleben damals ganz und gar italianisiert war. Allerdings gehörte am Ansbacher Gymnasium Italienisch nicht zum Lehrplan;⁶² indes könnte Mizler Privatunterricht genommen haben – und hier könnte wiederum Gesner sein Lehrer gewesen sein. Die Konstruktion ist spekulativ, aber wohl nicht unrealistisch, und sie eröffnet eine weitere Perspektive: Könnte es nicht sein, daß, wie schon von Schering vermutet, in der Tat Gesner das Kantatenlibretto verfaßt hat, und dies auf italienisch gleichsam als Gruß des einstigen Italienischlehrers an seinen Schüler? Manches würde in anderem Lichte erscheinen: Beispielsweise könnte das einleitende Guarini-Zitat mehr als ein die Arbeit des Librettisten erleichternder Zugriff auf Vorhandenes, könnte Reminiszenz an Unterrichtslektüre sein. Und die inhaltliche Nähe der ersten beiden Verse des zweiten Rezitativs zu der oben zitierten Formulierung aus Gesners Zeugnis für Mizler wäre mehr als bloßer Zufall.

Freilich besteht wiederum auch keine Notwendigkeit, den Text Gesner zuzuschreiben. Durchaus könnte die Dichtung von einem anderen verfaßt sein, auch ein Zusammenwirken von zwei oder mehr Verfassern – etwa aus dem Freundeskreis des Gefeierten – ist vorstellbar. Bach selbst freilich sollte man, anders als Ansbacher nahelegt,⁶³ doch wohl als Textdichter nicht in Betracht ziehen. Es gibt keine Belege dafür, daß Bach sich überhaupt je als Textdichter betätigt hätte, noch Hinweise auf irgendwelche nennenswerten, über den zeitüblichen Kapellmeisterstandard hinausgehenden Italienischkenntnisse. Bach, der sehr genau gewußt haben muß, was er konnte und was nicht, wird sich schwerlich auf das Wagnis eingelassen haben, in einer fremden Sprache zu dichten.

*

Wir brechen unsere Überlegungen ab. Nicht ohne Bedenken übergeben wir unser Hypothesengebäude der Öffentlichkeit: ein fragiles Gebilde, errichtet auf der brüchigen Basis lückenhafter Überlieferung, der Sicherung seiner Fundamente durch wie auch immer geartetes neues Quellenmaterial dringend bedürftig, dabei freilich auch stets in Gefahr, durch Dokumente unerwarteten Inhalts jäh zum Einsturz gebracht zu werden. Ob allerdings Quellen sei es der einen, sei es der anderen Art überhaupt irgendwo der Erschließung noch harrten, weiß niemand zu sagen; nicht völlig aussichtslos immerhin scheint es zu hoffen, daß sich irgendwo ein Textdruck der Kantate oder sonst ein Aufführungsbeleg erhalten hat und erwünschte Auskunft gibt oder daß sich in litera-

⁶¹ Es geht aus dem Titel der folgenden Veröffentlichung Mizlers hervor: *Musikalischer Staarstecker in welchem rechtschaffener Musikverständigen Fehler bescheiden angemerkt, eingebildeter und selbst gewachsener so genannten Componisten Tborbeiten aber lächerlich gemachet werden. Als ein Anbang ist des Herrn Riva . . . Nachricht vor die Componisten und Sängler beygefüget, Und aus dem Italiänischen ins Deutsche übersetzet von Lorenz Mizlern A. M., Leipzig (1740).*

⁶² Vgl. Schreibmüller, a. a. O., S. 82.

⁶³ §§ 10–13, S. 110ff.

rischen oder biographischen Dokumenten der Zeit irgendein wichtiger Hinweis findet oder gar eines Tages die Vorlage der Forkelschen Partiturabschrift zum Vorschein kommt. Hoffen wir also auf eine glückliche Zufallsentdeckung – und vielleicht tragen ja die hier vorgetragenen Überlegungen dazu bei, die Hand des Finders zu lenken und im entscheidenden Moment seinem Blick die Richtung zu weisen.

Anhang 1

Non sa che sia dolore (BWV 209)⁶⁴

1. Sinfonia

2. Recitativo

Non sa che sia dolore
Chi dall'amico suo parte e non more.
Il fanciullin che plora e geme
Ed allor che più ei teme
Vien la madre a consolar.
Va dunque a' cenni del cielo,
Adempi or di Minerva il zelo.

Nicht weiß, was Schmerz sei, [stirbt,
wer von seinem Freunde scheidet und nicht
Das Knäblein, das weint und stöhnt,
und gerade da es sich am meisten fürchtet,
kommt die Mutter, es zu trösten.
Geh also, auf die Zeichen des Himmels,
genüge nun Minervas Eifer!

3. Aria

Parti pur e con dolore,
Lasci[a] a noi dolente il cuore.
La patria goderai,
A dover la servirai.
Varchi or di sponda in sponda,
Propizi vedi il vento e l'onda.

Scheide nur und mit Schmerzen;
laß uns zurück mit schmerzdem Herzen!
Der Heimat wirst du dich erfreuen,
nach Gebühr ihr dienen.
Du fährst nun von Ufer zu Ufer,
günstig siehst du Wind und Welle.

4. Recitativo

Tuo saver al tempo e l'età contrasta,
Virtù e valor solo a vincer basta.
Ma chi gran ti farà più che non fusti [?]
Anspaca, piena di tanti augusti.

Dein Wissen steht in Gegensatz zu dem der
Zeit und deinem Alter,
Tugend und Wert allein genügen zu obsiegen.
Doch wer wird größer dich machen, als du je
gewesen bist?
Ansbach, voll so vieler Erhabener.

5. Aria

Rigetti⁶⁵ gramezza e pavento,
Qual nochier, placato il vento,
Più non teme o si scolora,
Ma contento in su la prora
Va cantando in faccia al mar.

Du weisest zurück Kummer und Furcht,
wie der Steuermann, wenn der Wind sich
gelegt hat,
nicht mehr sich fürchtet noch erblaßt,
sondern zufrieden auf dem Bug
singt im Angesichte des Meeres.

⁶⁴ In Orthographie und Interpunktion revidierte Textwiedergabe nach P 135 (siehe Fußnote 1); übersetzt in Zusammenarbeit mit Franco De Faveri.

⁶⁵ In den Quellen „Ricetti“; vgl. Ansbacher, S. 101, und Berri, S. 307f.

Anhang 2

Giovanni Battista Guarini (1538 bis
1612)⁶⁶: Partita dolorosa

Non sà che sia dolore
Chi da la Donna sua parte, e non more.
Cari lumi leggiadri, amato uolto,
Che'l mio fero destino
Si tosto oggi m'ha tolto;
Viuer lungi da uoi? tanto vicino
Son di mia uita al termine fatale?
Se uiuo torno à uoi torno immortale.

Schmerzlicher Abschied

Nicht weiß, was Schmerz sei, [stirbt,
wer von seiner Liebsten scheidet und nicht
Teure schöne Lichter, geliebtes Antlitz,
die mein grausames Schicksal
so früh heute mir entrissen hat!
Leben fern von euch? So nah
bin ich meines Lebens schicksalhaftem Ende?
Wenn ich lebe, kehre ich wieder zu euch,
kehre wieder unsterblich.

Anhang 3

Pietro Metastasio (1698–1782):
Aria „Il pastor, se torna Aprile“
aus „Semiramide riconosciuta“⁶⁷

Il pastor, se torna Aprile,
non rammenta i giorni argenti;
dall'ovile all'ombre usate
riconduce i bianchi armenti
e le avene abbandonate
fa di nuovo risonar.

Il nocchier, placato il vento,

più non teme o si scolora;
ma contento in su la prora
va cantando in faccia al mar.

Der Hirte, wenn der April wiederkehrt,
denkt nicht mehr an die kalten Tage;
vom Schafstall zu den vertrauten Schatten
führt er wieder die weißen Herden,
und die verlassen Felder
erfüllt er aufs neue mit Schall.

Der Steuermann, wenn der Wind sich ge-
legt hat,

fürchtet sich nicht noch erblaßt mehr,
sondern zufrieden auf dem Bug
singt er im Angesichte des Meeres.

⁶⁶ Textvorlage: siehe Fußnote 21; Übersetzung wie in Fußnote 64.

⁶⁷ Textwiedergabe nach: P. Metastasio, *Opere, a cura di Mario Fubini*, Mailand und Neapel, o. J. (La letteratura italiana, storia e testi. 41.), S. 492. Übersetzung wie in Fußnote 64.

Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen

Von Ludmilla A. Fedorowskaja (Leningrad)

Den Grundstein für die Verbreitung der Werke Johann Sebastian Bachs in Rußland legten dessen Schüler und andere Träger der Bach-Tradition. Der erste, der nach unserer Auffassung Bachs Musik in Petersburg gespielt und Handschriften seiner Werke besessen haben könnte, war Bachs Schüler Friedrich Gottlieb Wild (Wilde; 1700[?]–1762), der von 1735 bis 1762 als Organist an der Peterskirche wirkte.¹

Auch Jakob von Stählin (1709–1785), Mitglied der Petersburger Akademie der Wissenschaften und erster Chronist der russischen Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert, konnte über Manuskripte Bachscher Werke verfügt haben. In den Jahren seines Studiums an der Leipziger Universität (1732 bis 1735) hatte Stählin engen Kontakt zu Johann Sebastian Bach und dessen Söhnen. In einem in seinem letzten Lebensjahr verfaßten Brief an seinen Sohn Peter erwähnt das betagte Akademiemitglied die fünf Jahrzehnte zurückliegende Studienzeit:

„Ich bin entzückt von der Erinnerung des berühmten Emanuel Bach an unseren beinahe täglichen freundschaftlichen Umgang in Leipzig, wo ich bisweilen ein Solo oder ein Concert im Collegium Musicum seines seligen Vaters spielte.“²

Stählin erinnert sich bei dieser Gelegenheit an seine Bekanntschaft mit den drei erwachsenen Söhnen des Thomaskantors: den „etwas affektierten Elegant“ Wilhelm Friedemann, den nachmals von ihm „berühmt“ genannten Carl (Philipp Emanuel), den er als „natürlich, tief, nachdenklich und in Gesellschaft nichtsdestoweniger lustig“ bezeichnet, und den „windigen“ Johann Gottfried Bernhard (von Stählin 1784 mit dem jüngsten Sohn zweiter Ehe, Johann Christian, verwechselt), mit dem er häufig Querflötenduelle gespielt habe. Als großer Musikliebhaber dürfte Stählin eine nennenswerte Musikaliensammlung besessen haben, in der Werke Bachs und seiner Söhne sicherlich nicht fehlen.

Werke Johann Sebastian Bachs spielte im Petersburg der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der namhafte Organist Johann Gottfried Wilhelm Palschau, ein Schüler des Rigaer Organisten Johann Gottfried Müthel, der seinerseits Bachs Schüler gewesen war. Über Palschaws Spiel schreibt Jakob von Stählin 1769 in sein Tagebuch:

„Seine Geschwindigkeit u. Pünctlichkeit im spielen der schwehresten Klavierstücke die der alte Bach jemahls in Noten gesetzt hat, ist allerdings zu bewundern.“³

¹ Vgl. L. Roizman, *Iz istorii organnogo iskusstva v rossii vo storoj polovine XVIII stoletija*, in: *Voprosy muzykal'no-ispol'nitel'skogo iskusstva*. 3., Moskva 1962, hier S. 299. Vgl. auch Dok III, S. 476, 481, 642.

² H.-J. Schulze (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten*, Leipzig, Kassel etc. und München 1975, S. 21; russ. Übersetzung in: *Dokumenty žizni i dejatel'nosti Ioganna Sebast'jana Bacha* (perev.: V. Jerochin), Moskva 1920, S. 27.

³ Ebd., S. 74 bzw. S. 92.

Zu Palschaus Besitz an Bach-Quellen gehörte eine von ihm selbst angefertigte Kopie der „Dorischen Toccata“ BWV 538 mit eigenmächtigen Änderungen des Notentextes, Änderungen, die ihm später manchen Vorwurf und von seiten der Musikforschung und -praxis eintrugen.⁴

Ein angebliches Bach-Autograph aus dem Besitz Palschaus wurde durch den Sammler Georg Poelchau entdeckt und vor der Vernichtung bewahrt:

„Dieses von Joh. Sebast. Bach eigenhändig geschriebene treffliche Werck, fand ich unter altem, für den Butterladen bestimmten Papier, in dem Nachlasse des Clavierspielers Palschau zu St: Petersburg 1814. Georg Pölchau.“⁵

Hier handelt es sich um eine frühe Abschrift der Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo (BWV 1001–1006), deren Urheber noch nicht ermittelt werden konnte (die Zuweisung an Johann Sebastian beziehungsweise Anna Magdalena Bach ist unzutreffend).⁶ Ob Poelchauh Notiz der Wahrheit entspricht, läßt sich schwer sagen. Auf jeden Fall dürfte sie nachträglich angebracht worden sein, denn Palschau starb nicht – wie häufig angegeben – 1813, sondern erst im Jahre 1815.⁷ Seine Witwe empfing noch bis 1829 Zahlungen aus der Pensionskasse für Musikerwitwen.⁸ Es könnte sein, daß sie infolge einer Notlage Musikalien und Manuskripte aus dem Nachlaß ihres Mannes verkaufen oder anderweitig aus der Hand geben mußte, unter diesen auch die Bachiana. Da Palschau nachweislich seit 1768 mit Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg bekannt war, wäre denkbar, daß manche von seinen Bach-Handschriften aus dessen Besitz stammen oder aber auf von ihm zur Verfügung gestellte Vorlagen zurückgehen. Soweit die Materialien später von Georg Poelchau erworben wurden, gelangten sie mit seinem Nachlaß 1841 an die damalige Königliche Bibliothek Berlin.

Als weiterer Besitzer von Bach-Handschriften ist der Cembalospieler und Kapellmeister Hermann Raupach zu nennen. Er trat 1755 in russische Dienste und blieb, von einigen Unterbrechungen abgesehen, bis zu seinem Tode in Rußland. Nach seinem Tode wurden seine Werke von der Akademie der Künste angekauft (1779). In dem Aktenstück, das über die für die Musikklasse bestimmte Erwerbung von Werken Raupachs, von Saiten sowie einer Flöte Auskunft gibt, ist vermerkt: *J: C: Bach. 6 Conc. 2 V: 1: Violonc. ou Clav; (...)* *F: m: Bach 6 Conc. 2 V: 1 B: 2 Corni.*⁹ Gemeint sind offenbar von Johann Christian Bach 6 Konzerte für 2 Violinen, 1 Violoncello oder Clavicembalo sowie von Philipp Emanuel Bach 6 Konzerte für Clavicembalo, 2 Violinen, 1 Basso und 2 Hörner. Der Verbleib dieser Manuskripte ist unbekannt, und gegenwärtig ist es schwierig, auch nur Vermutungen über ihr Schicksal anzustellen.

⁴ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 246; russ. Übersetzung (M. Ja. Druskin), Moskva 1964, S. 195.

⁵ Ebd., S. 358 bzw. S. 285.

⁶ Ebd. Zur Frage des Schreibers vgl. NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 13f., 27f.

⁷ *Peterburgskij nekropol*, Bd. 3, St. Petersburg 1912, S. 353.

⁸ E. Albrecht, *Obščij obzor dejatel'nosti Sanktpeterburgskogo filarmoničeskogo obščestva*, St. Petersburg 1884, Beilage, S. 77f.

⁹ Zentral'nyi gosudarstvennyi istoričeskij archiv SSSR, f. 789, op. 1, č. 1, ed. cbr. 808, l. 4.

Raupach stand, ebenso wie Palschau, in engem Kontakt zu Carl Philipp Emanuel, dem „Hamburger Bach“, den er in den 1760er Jahren während eines kurzen Aufenthalts in Hamburg kennengelernt hatte.¹⁰ Daß Raupach zur Verbreitung Bachscher Musik in Rußland beigetragen hat, ist aus deren Vorkommen in seiner Notenbibliothek zu schließen. Die Begegnung mit der polyphonen Tradition erwies sich als sehr wichtig für die Entwicklung von Jewstignej Fomin und Pjotr Skokow, den talentiertesten Schülern Raupachs in den Musikklassen der Akademie der Künste.

Werke der Musikerfamilie Bach kamen Ende des 18. Jahrhunderts auf verschiedenen Wegen nach Rußland. Seit den siebziger Jahren war das Leipziger Verlagshaus Breitkopf in Zusammenarbeit mit dem Rigaer Buchhändler und Verleger Johann Friedrich Hartknoch maßgeblich daran beteiligt.

Einschlägige Anzeigen sind in den Zeitungen verhältnismäßig häufig zu finden. So boten die „St. Petersburger Mitteilungen“ („St. Peterburgskie Wjedomosti“) 1786 „Sechs Sonaten für Clavicembalo“ von Carl Philipp Emanuel Bach an. Dieselben Sonaten annoncierte auch die Buchhandlung „Balz & Co.“. Sechs Sonaten von Wilhelm Friedemann Bach wurden bei Klostermann, einem Kommissionär der Kunsthandlung D. J. Vonwiesen, verkauft.¹¹

Als der Moskauer Kapellmeister Franz Kerzelli 1778 den Verkauf „neuer Pianofortes der bekannten Meister Zumppe und Buntebart“ anzeigte, erwähnte er, diese seien von „Ch(ristian) Bach, Kapellmeister am englischen Hofe“ ausgesucht worden. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß dieser Kontakt auch für den Bezug von Musikalien genutzt worden ist. (Ein Klavier der genannten Firma aus dem Besitz der Zarin Marie Fedorowna wird im Pawlowskipalast aufbewahrt.)

Zweifellos darf man nicht behaupten, daß Johann Sebastian Bach am Ende des 18. Jahrhunderts der beliebteste Komponist gewesen wäre. Doch seine Musik war nicht nur in Fach- sondern auch in Liebhaberkreisen hinreichend bekannt, was zum Beispiel ein Notenalbum der Familie Barjatinsky belegt, in das 18 seiner Klavierstücke eingetragen worden sind.¹²

Eine größere Anzahl von Werken der Bach-Familie, die Ende des 18. Jahrhunderts in Amsterdam, Offenbach, London und Leipzig gedruckt worden sind, befindet sich in der reichhaltigen Notensammlung der Familie Rasumowsky (jetzt in der Zentralen Wissenschaftlichen Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der Ukrainischen Sozialistischen Sowjetrepublik in Kiew).¹³

Unberücksichtigt blieb in der Bach-Literatur eine große Sammlung mit Ausgaben des 18. Jahrhunderts, die zur Bibliothek des als Musikliebhaber bekannten Dmitrij Nikolajewič Scheremetjew gehörte.¹⁴ Leider wurde diese um-

¹⁰ MGG 11 (1963), Sp. 51.

¹¹ N. D. Kočetkova, *Fomisin v Peterburge, Leningrad* 1984, S. 200f.

¹² Gosudarstvennaja biblioteka im. W. I. Lenina, otdel rukopisej, *fond Baratynskich, B/M, 3/7, tetrad' No. 3.*

¹³ Zentral'naja naučnaja biblioteka Akademii nauk USSR, *sobranie Razumovskich, Nrn. 1967, 42N-14, 42N-18, 120970, 120681 u. a.*

¹⁴ *Opis' biblioteki, nachodivšejsja v Moskve, na Vozduženke, v dome gr. Šeremetjeva Dm. Nik. do 1812 goda. S²b. 1883, Nrn. 511, 609, 653, 671, 675, 783, 848, 850, 852 u. a.*

fangreiche und inhaltlich bedeutende Bibliothek ein Opfer des Brandes von Moskau im Jahre 1812. Eine Vorstellung von den ehemals hier aufbewahrten Bachiana gibt ein später veröffentlichter Katalog; er erwähnt Ouvertüren, Quintett, Sonaten und Konzerte für verschiedene Instrumente sowie insbesondere handschriftliches Stimmenmaterial für verschiedene Instrumente, das auf praktische Nutzung des Werkbestandes schließen läßt.

Als Besitzer von Bach-Werken anzunehmen ist auch Johann Daniel Gerstenberg, Buch- und Musikverleger sowie Buchhändler in Petersburg, der 1795 in seinem „Taschenbuch für Musikfreunde“ die erste Bach-Biographie in russischer Sprache vorgelegt hatte. Zu seiner umfassenden verlegerischen Planung gehörte auch das Vorhaben, eine Musikbibliothek zu schaffen.

„Ich kann nicht hoffen, daß ich im ersten Jahre meiner Handlung zu dem Gipfel von Vollkommenheit gelangen werde, den ich mit der Zeit zu erreichen gedenke. Denn erstlich muß ich als Buchhändler bekannt werden, und meine Buchhandlung muß erst einen Grad von Vollkommenheit erreichen, das heißt ich muß erst eine ziemlich complete Handlung deutscher und französischer Schriften und Musikalien haben, ehe mein Plan im großen ausführbar sein wird. . . . Um nun nach und nach meine Handlung gemeinnütziger, und für mich vorteilhafter zu machen, werde ich sobald wie möglich eine Lesebibliothek mit deutschen französischen und russischen Schriften anlegen!“¹⁵

Es ist kaum anzunehmen, daß Gerstenberg, der vormals in Leipzig studiert hatte und hier ein gewisses Maß an Bachscher Tradition kennengelernt haben könnte, in seinem umfassenden Musikalienangebot nicht auch Bach zu berücksichtigen vorhatte. Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß Gerstenberg mit Breitkopf in Leipzig und mit André in Frankfurt am Main in Verbindung stand und als Kommissionär dieser Firmen tätig war.

Die auf Musikalien spezialisierte Handlung von Lehnhold in Moskau bot 1806 Johann Sebastian Bachs „Oeuvres completes pour le clavecin seul“ in 16 Hefen an,¹⁶ also die vollständige Reihe der im Jahre 1800 von Hoffmeister & Kühnel (Leipzig und Wien) in Angriff genommenen „Gesamtausgabe“. Eine bemerkenswerte Sammlung von Bach-Frühdrucken aus jener Zeit besitzt das Historische Staatsmuseum in Moskau.

Als Besitzer von Bach-Werken in handschriftlicher oder gedruckter Form kommt auch J. Mecker in Frage, der von 1778 bis 1793 als Organist an der St. Annakirche in Petersburg gewirkt hat. Ein von Johann Wilhelm Häßler aufgesetztes Inserat über den Verkauf von Meckers Hinterlassenschaft nennt „praktische und theoretische Musikwerke“.¹⁷

Johann Wilhelm Häßler, Neffe und Schüler des letzten Bach-Schülers Johann Christian Kittel, kam 1792 aus London nach Petersburg. Als Interpret und Organisator des Musiklebens leistete er hier eine beträchtliche Arbeit, knüpfte Geschäftsverbindungen mit dem Verleger Gerstenberg an und veranstaltete gemeinsam mit dem Komponisten Giuseppe Sarti Konzerte des Musikklubs. In diesen Jahren erklangen hier so anspruchsvolle Werke wie eine „Große Sinfon-

¹⁵ Otdel rukopisej i redkoj knigi Gosudarstvennoj publičnoj biblioteki im. M. E. Saltykova-Ščedrina, f. 865, No. 114, l. 11.

¹⁶ Lehnhold, *Catalogue de musique* . . ., Moscou 1806, S. 128f.

¹⁷ *Sanktpeterburgskie wedomosti*, 1793, Nr. 41.

nie“ von Joseph Haydn, eine „Feierliche Musik“ von Sarti (unter Mitwirkung von Chören und einem Hornorchester) sowie ein Klavierkonzert von Häbeler.¹⁸ In der Handschriftenabteilung des Staatlichen Leningrader Konservatoriums „N. A. Rimskij-Korsakow“ befindet sich eine vollständige Kopie der Partitur zu Johann Sebastian Bachs Messe in h-Moll (N^o 4500). Handschrift und Papier weisen auf den Beginn der 1790er Jahre und rücken eine Aufführung in den Bereich des Möglichen. Des weiteren scheint ein direkter Zusammenhang zu bestehen zwischen Häblers Umzug nach Moskau im Jahre 1794 und einem im selben Jahre erschienenen Angebot mit „24 preludes & 24 fugues dans tous les tons & semitons, pour le Clavecin“ von Johann Sebastian Bach durch Christian Friedrich Haehne, einen Kommissionär Gerstenbergs, in der Moskauer Iljinkastraße.¹⁹

In Moskau trieb Häbeler als ausübender Musiker und Pädagoge einen wahren Bach-Kult. Bachs Werke bildeten einen wesentlichen Bestandteil seiner Bibliothek. Gegen Ende seines Lebens, von der Mitwelt immer weniger beachtet und in Not geraten, kündigte er für 1823 die Gründung einer öffentlichen Musikbibliothek in Moskau an. Da Häbeler bereits im März 1822 verstarb, blieb dieser Plan unausgeführt. Unbekannt ist das Schicksal seiner Bibliothek; sie könnte in Moskau in die Hände seiner Schüler gelangt sein, doch kommt als Nachbesitzer auch Häblers Frau in Betracht, die in Erfurt verblieben war und hier den Musikalienhandel weiterführte.

Wieviel Achtung vor dem Werk Johann Sebastian Bachs Häbeler seinen Schülern zu vermitteln mußte, davon zeugt die lebenslange Bach-Verehrung Wladimir F. Odojewskis. Odojewski wurde von dem Kittel-Schüler Daniel Sprewitz unterrichtet und studierte Musik an der Lehranstalt für Adlige an der Moskauer Universität. Gern spielte er Bachsche Fugen, von denen er viele auswendig beherrschte. Seine Notenbibliothek, die jetzt im Moskauer Konservatorium aufbewahrt wird, enthält eine große Bach-Sammlung, mit deren Ausbau ihr Besitzer sein Leben lang beschäftigt war. Ein Exemplar von Forkels Bach-Biographie (1802) sowie seltene Bach-Ausgaben und Theoretica lassen vermuten, daß Odojewski einen Teil von Häblers Sammlung übernommen hat.²⁰ Seine Bach-Begeisterung gab Odojewski an Nikolai G. Rubinstein weiter, der seine Bibliothek gern und häufig nutzte.

Wie kürzlich nachgewiesen werden konnte,²¹ befand sich unter den Zimelien von Odojewskis Sammlung auch ein Bach-Autograph, ein Teil eines Folioblattes mit Bruchstücken des ersten und zweiten Satzes der Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“, BWV 80 (frühere Fassung). Auf einem dem Autograph beigegebenen Umschlag ist vermerkt, daß der Besitzer dieses im Jahre 1828 von Maria Szymanowskaja erhalten hatte. Als Schreiber der Notiz konnte Wladimir F. Odojewski ermittelt werden.²²

¹⁸ *St. Petersburgische Zeitung*, 1792, Nr. 92 und 93.

¹⁹ *Moskovskie wedomosti*, 1794, Nr. 16.

²⁰ *Naučnaja muzykal'naja biblioteka im. S. N. Tanejeva*, Moskva 1966, S. 195-202.

²¹ L. A. Fedorowskaja, *Ein Bach-Autograph als Geschenk einer polnischen Pianistin*, BJ 1989, S. 55-63.

²² Ebd.

Werke Johann Sebastian Bachs befanden sich auch in der Bibliothek des Pianisten John Field. Dieser kam 1802 zusammen mit seinem Lehrer Muzio Clementi nach Rußland. Seinen Ruf als Virtuose verdankte Field nicht zuletzt seiner meisterhaften Darbietung von Klavierwerken Bachs. Die Liebe zu Bach übernahm er von Clementi, der selbst ein vortrefflicher Interpret der Werke des großen Leipziger Kantors war. Der Field-Schüler Alexander Djubjuk (Dubuque), Autor bekannter russischer Romanzen, bezeugte, daß Field „viele Fugen von Bach auswendig spielte“.²³

Auf Initiative Fields fand 1815 in Petersburg ein Konzert statt, „in dem das Publikum zum ersten Mal das Konzert für vier Klaviere von Bach hören wird“.²⁴ Bei der schwierigen Beschaffung des Notenmaterials dürfte Clementi behilflich gewesen sein. Dieser besaß allerlei seltene Bachiana, insbesondere das Autograph des Wohltemperierten Klaviers II.²⁵ Es scheint nicht ausgeschlossen, daß hiervon eine Kopie für Field angefertigt worden ist.

Die Möglichkeit der Aufführung Bachscher Werke hing in jenen Jahren nicht allein von der Erreichbarkeit befähigter Musiker ab, sondern vor allem von der Besorgung des Notenmaterials. In der letztgenannten Hinsicht signalisierte der Beginn der Gesamtausgabe (Leipzig 1851) eine Wendung zum Besseren, doch blieb die Beschaffung der gewünschten Musikalien noch für längere Zeit ein Problem. In vielen Fällen bedurfte es des besonderen Einsatzes einzelner, so zweifellos auch im Falle der Darbietung von Carl Philipp Emanuel Bachs „Heilig“ (Wq 215) im Jahre 1814 in Petersburg durch deutsche Sänger und den Chor des kaiserlichen Hofes; Dirigent und Organisator des Konzerts war A. Paris.

Einen bedeutenden Beitrag zur Verbreitung der Musik Bachs in Rußland leisteten die musikalischen Gesellschaften: die Philharmonische Gesellschaft, der Verein der Konzertliebhaber und besonders der Russische Musikverein mit einem umfassenden Netz von Zweigstellen und Musikschulen. In den Konzerten des Russischen Musikvereins erklangen Chöre aus der h-Moll-Messe, Arien und Chöre aus der Matthäus-Passion, Kantaten (in deutscher Sprache), ein Konzert für drei Klaviere, Orchesterbearbeitungen von Suiten und Einzelsätzen, Kammermusik und Orgelwerke von Bach.

Notenhandschriften und Druckausgaben mit Bearbeitungsspuren sind heute in verschiedenen Archiven und Bibliotheken zu finden. Die Musikbibliothek des Leningrader Akademischen Theaters für Oper und Ballett „S. M. Kirow“ verfügt über Partituren und Orchesterstimmen einer ganzen Reihe von Bach-Werken. Vorhanden ist auch eine gedruckte Partitur der Matthäus-Passion (Erstausgabe Berlin 1830) nebst Orchesterstimmen. Daneben existieren handschriftliche Aufführungsmaterialien zu Orchesterbearbeitungen verschiedener Werke und Einzelsätze, beispielsweise einer Siciliana (Bearbeitung: A. Reinhardt), einer Aria für Violoncello und Orchester (in Konzerten des russischen Musikvereins von dem Cellisten K. J. Dawydow gespielt), einer Bourrée a-Moll, von Orgelpräludium und -fuge A-Dur (Bearbeitung für großes Orchester: Th.

²³ *Knižki nedeli*, 1898, april', S. 18.

²⁴ *Sanktpeterburgskie vedomosti*, 1815, Nr. 26.

²⁵ Schweitzer, a. a. o. (vgl. Fußnote 4), S. 310 bzw. S. 245.

Hartmann), Gavotte, Siciliana und Bourrée (Bearbeitung: A. Gevaert), Präludium und Fuge d-Moll und anderes.²⁶

Die Handschriftenabteilung des Leningrader Konservatoriums besitzt außer der schon erwähnten Partitur der h-Moll-Messe auch eine handgeschriebene Partitur des Konzerts für drei Clavicembali (N 4385). Allem Anschein nach wurde nach diesem Material das Konzert im Februar 1867 durch die Konservatoriumsprofessoren Anton Gerke, Gustav Kross und Anton Rubinstein aufgeführt.²⁷ In gleicher Weise dürfte eine Partitur des Sechsten Brandenburgischen Konzerts vorbereitet worden sein (N. 4384; „Sixième Concerto“).²⁸

Im Archiv der Leningrader Hochschule für Theater, Musik und Filmkunst findet sich eine Partitur der Chaconne aus der Partita d-Moll für Violine solo; dieser Satz wurde aufgrund einer Klaviertranskription Ferruccio Busonis für Orchester eingerichtet. Die Partitur trägt eine Widmung an Alexander J. Siloti, der sich an der Vorbereitung und Durchführung der Petersburger Bach-Feiern anlässlich des 150. Todestages des Komponisten aktiv beteiligt hatte.²⁹ Erwähnt zu werden verdienen gleichfalls hier vorliegende silbengleiche Textübersetzungen von W. Kolomijzew zu Arien aus der „Johannes-Passion“.³⁰

Unbekannt blieb den russischen Hörern für lange Zeit ein wesentlicher Teil des Bachschen Erbes, seine Kantaten, und zwar infolge der schwer zu überwindenden Sprachbarriere. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts erschien eine Auswahl von Kantaten mit russischer Übersetzung im Druck. Eine erste Serie umfaßte die Kantaten BWV 6, 40, 10, 44, 4, 3, 93, 23, 24, 28, 34, 12; die zweite Serie enthielt BWV 11, 61, 25, 31, 36, 50, 70, 80, 105, 119, 140 und 106. Zwei umfangreiche Aktenstücke, die im Zentralen Staatsarchiv der UdSSR ermittelt werden konnten,³¹ belegen, wieviel Aufwand an Zeit und Arbeit erforderlich war, um diese Ausgaben vorzubereiten. Erschwerend wirkte sich vor allem aus, daß die Arbeiten in verschiedenen Städten – Berlin, Leipzig und Petersburg – durchgeführt werden mußten. Für den Instrumentalpart der Klavier-

²⁶ *Siciliana. Musique de J. S. Bach. Arr. A. Reinhardt* (15 Orchesterstimmen; Signatur: V 2 Bj 118); *Air de J. S. Bach pour cello solo et orchestre* (Partitur und abschriftl. Orchesterstimmen; Signatur V 3 Bj 118); *Sicilienne de J. S. Bach. Extrait de la sonate en mi pour flute et clavier. Orchestrée par A. Gevaert* (Signatur: V 2 Bj 118); *Gavotte de J. S. Bach* (12 Orchesterstimmen; Signatur: V 2 Bj 118); *Praeludium et fuga A-dur. Für großes Orchester bearbeitet von Thomas von Hartmann* (Partitur, Orchestrierung, abschriftl.; Signatur: V 1 Bj 118); *Praeludium d-Moll* (Partitur und 17 abschriftl. Orchesterstimmen; Signatur: V 2 Bj 118); *Praeludium et Fuga d-moll von J. S. Bach. Für großes Orchester bearbeitet von Tb. von Hartmann* (Orchesterstimmen; Signatur: V 1 Bj 118). – *Große Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, von J. S. Bach. Partitur.* Berlin, Schlesinger, 1830 (Signatur: V 1 B 118); dto., Schlußchor, 37 Orchesterstimmen; (Signatur: II B 118).

²⁷ N. Findeisen, *Očerki dejatel'nosti Sanktpeterburgskogo otdelenija Russkogo muzykal'nogo obščestva*, St. Petersburg 1909, Beilage. – J. S. Bach, *Concerto per tre Clavicembali con accompagn. de due violini, viola e continuo*, N 4385.

²⁸ *Sixième Concerto pour deux Altos, deux Violons da Gamba, avec Violoncelle et Basse*, N 4384.

²⁹ Leningradskij Gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii im. N. K. Čerkassova, f. 2, op. 2, ed. cbr. 21.

³⁰ Ebd., f. 87, op. 1, ed. cbr. 46.

³¹ Zentral'nyj gosudarstvennyj istoričeskij archiv SSSR, f. 556, op. 1, ed. cbr. 134, 135.

auszüge stellte zuerst der Berliner Professor Heinrich Reimann eine erleichterte Version her, dann erfolgte in Petersburg die Unterlegung des Vokalparts mit russischem Text, und den Druck besorgte das Haus Breitkopf & Härtel in Leipzig. In einem Schreiben des Verlags heißt es hierzu:

„Auch uns ist es peinlich gewesen, in einer Sache, die uns so am Herzen liegt, wie die Verbreitung der Bachschen Musik auf so jungfräulichem Boden wie Rußland, säumig zu erscheinen. Wir kennen seit 50 Jahren keine höhere Pflicht, als für die Werke Joh. Seb. Bachs mit aller Kraft und allem Eifer einzutreten. Am liebsten würden wir, gleich als im Sommer 1899 zuerst die Sache angeregt wurde, sie kurzer Hand ausgeführt haben.“

An anderer Stelle heißt es:

„Der Direktor der Kaiserlichen Hofkapelle Herr Anton Arensky hat die nötigen Vorbereitungen gleich sachgemäß in die Hand genommen, und die Dinge schienen den gewiesenen Weg zu gehen.“³²

Anton S. Arjensky leitete in der Tat die Veröffentlichung der ersten Kantatenreihe. In den erwähnten Akten vorliegende Briefe Arjenskys berichten über von ihm durchgeführte Korrekturarbeiten. Die Tatsache, daß Arjensky an der Herausgabe von Bach-Kantaten mit russischer Textübersetzung beteiligt war, ist in der Bach-Literatur bisher nirgends vermerkt und offenbar auch der Arjensky-Biographik verborgen geblieben.

Außer dem schon erwähnten autographen Bruchstück der Kantate „Ein feste Burg“ (BWV 80) befinden sich in der Staatlichen öffentlichen Saltykow-Šcedrin-Bibliothek zwei weitere Autographe, die mit Bach in Verbindung gebracht werden; das eine stammt aus der Sammlung von P. L. Wachsels, das andere kam durch Alexis F. Lwow an die Bibliothek.

Bei dem „Wachsel-Autograph“, das nach den Schriftmerkmalen dem „Odojewski-Autograph“ (BWV 80) ähnelt, handelt es sich um ein Bruchstück der Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ (BWV 188). Es wurde ehemals von Wachsels erworben und gelangte als Teil der Sammlung des Musikverlegers Jürgensohn in die Bibliothek. Die Authentizität der Handschrift wird durch ein Attestat des Sammlers Aloys Fuchs bestätigt:

„Der Unterzeichnete bestätigt hiermit, daß das vorliegende Fragment aus einer Kantate von Joh. Seb. Bach – zuverlässig von dessen eigener Handschrift ist. Wien am 3. Februar 1853. Aloys Fuchs, Mitglied des D[eu]l[schen] Hofkriegsrates.“³³

Bemerkenswerterweise findet sich ein analoges Attestat von Aloys Fuchs auf einem eigenhändigen Brief Carl Philipp Emanuel Bachs, der sich in der Sammlung von Michail P. Asantschewsky befand und in der Handschriftenabteilung des Leningrader Konservatoriums entdeckt werden konnte.³⁴

Die Authentizität des zweiten Autographs war lange strittig. Siegfried Wilhelm Dehn, einer der besten Kenner seiner Zeit, hielt das Manuskript des als „Kleines Magnificat“ (BWV Anh. 21) in die Geschichte eingegangenen Werkes für ein unbezweifelbares Bach-Autograph. Da er nicht wünschte, daß diese Quelle

³² Ebd., f. 556, op. 1, ed. cbr. 134, Bl. 8, 5.

³³ Otdel (wie Fußnote 15), f., No. 101.

³⁴ Vgl. BJ 1989, S. 244f.

in die Hände der Leipziger Bachgesellschaft käme, schenkte er sie dem russischen Komponisten Alexis F. Lwow. Wilhelm Rust, der wichtigste Herausgeber der Bach-Gesamtausgabe, hatte das Manuskript kurz vorher (Anfang der 1850er Jahre) noch gesehen und ebenfalls nicht an dessen Echtheit gezweifelt. Nachdem die Handschrift außer Sicht geraten war, beklagten viele Forscher, unter ihnen auch Albert Schweitzer,³⁵ das Verschwinden eines solchen Werkes buchstäblich unter den Augen der Bachgesellschaft.

Um 1940 gelangte die Handschrift wieder in das Blickfeld der Forschung und wurde in den 1950er Jahren eingehend untersucht mit dem Ergebnis, daß eine Niederschrift Johann Sebastian Bachs hier nicht vorliegt.³⁶ 1967 schien die Suche nach dem wirklichen Autor von Erfolg gekrönt zu sein, als unter dem Namen Telemann ein Partiturotograph bekannt wurde, das in sämtlichen Schriftmerkmalen das exakte Gegenstück zu dem „Kleinen Magnificat“ darstellte. In diesem Sinne wurde das „Kleine Magnificat“ verschiedentlich Georg Philipp Telemann zugewiesen.³⁷

Nachträglich stellte sich freilich heraus, daß die als Vergleichsmaterial genutzte Partitur der Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ aus dem Jahre 1708 (Königliche Bibliothek Kopenhagen) lediglich durch eine spätere Eintragung Telemann zugeschrieben worden war. Dies verstärkte die ohnehin wegen einiger Diskrepanzen zwischen der Textschrift jener Kantaten und der frühen Textschrift Telemanns aufgetretenen Zweifel.

Umfassende Untersuchungen des gesamten mit der Musikpflege an der Leipziger Neuen Kirche verbundenen Repertoires³⁸ förderten schließlich den wirklichen Autor des „Kleinen Magnificats“ zutage: (Johann) Melchior Hoffmann, Amtsnachfolger Telemanns an der Neuen Kirche und hier von 1705 bis zu seinem Tode (1715) tätig. In diesem Zusammenhang konnte auch das zu der jetzt in Leningrad befindlichen Partitur gehörende Aufführungsmaterial aufgefunden werden. Die Partitur in der Saltykow-Šcedrin-Bibliothek ist jedenfalls ein Kompositionsautograph – aber Siegfried Wilhelm Dehn und Wilhelm Rust irrten sich gründlich, als sie es Johann Sebastian Bach zuweisen zu können glaubten.

³⁵ Schweitzer, a. a. O. (vgl. Fußnote 4), S. 549f. bzw. S. 439.

³⁶ W. G. Whittaker, *A lost Bach Magnificat*, in: *Music & Letters* 21, 1940, S. 312ff.; F. Hudson und A. Dürr, *An Investigation into the Authenticity of Bach's 'Kleine Magnificat'*, in: *Music & Letters* 36, 1955, S. 233–236.

³⁷ H.-J. Schulze, *Das „Kleine Magnificat“ BWV Anb. 21 und sein Komponist*, *Mf* 21, 1968, S. 44f.; N. Rjasanova, *Zur Geschichte der handschriftlichen Quelle Magnificat BWV Anb. 21*, in: *Magdeburger Telemann-Studien*, V, Magdeburg 1976, S. 60–64.

³⁸ A. Glöckner, *Die Leipziger Neukirchenmusik und das „Kleine Magnificat“ BWV Anb. 21*, *BJ* 1982, S. 97–102; Georg [sic] Melchior Hoffmann, *Kleines Magnificat für Sopran, Flöte, Streicher und Generalbaß (BWV Anhang 21)*, hrsg. von Dietbard Hellmann. *Neuausgabe*, Neuhausen-Stuttgart 1988.

Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi.
Kritische Anmerkungen zum gleichnamigen Aufsatz
von Thomas G. MacCracken* 4
(T)

Von Don L. Smithers (West Nyack / NY)

Es gibt vier verschiedene Verfahrensweisen, um bei einem Instrument mit Kesselmundstück die Tonhöhe zu verändern:

1. Verlängerung oder Verkürzung der Gesamtlänge der schwingenden Luftsäule (Beispiel: Posaune);
2. Veränderung der Höhe des jeweils erklingenden Partialtones durch Änderung des Ansatzes (Einsatz von Lippenspannung, Zunge und Atemdruck);
3. Stopfen oder Dämpfen der am Schallstück abgestrahlten und reflektierten Energie;
4. Unterbrechung der schwingenden Luftsäule durch Anbringung von Grifflöchern (Beispiel: Zink) beziehungsweise von Öffnungen, die durch eine spezielle Mechanik geschlossen oder geöffnet werden (Beispiel: Klappentrompete).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren alle vier Methoden im Gebrauch, während die Blechbläser (Trompeter, Posaunisten, Hornisten) sich vom 15. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nur der ersten drei Verfahrensweisen bedienten. Zum Stopfen (bei gleichzeitiger Erhöhung des Stimmtons) und Dämpfen scheinen für Trompeten und Posaunen ausschließlich Sordinen aus Holz verwendet worden zu sein. Das Handstopfen scheint für Trompeten oder Hörner vor der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht in Frage zu kommen.

Bei der Posaune ist die Verwendung eines Zugmechanismus¹, um die Rohrlänge und damit die Tonhöhe zu verändern, a priori mit Typ und Spielweise des Instruments verbunden. Weniger bekannt als dies ist die Tatsache, daß die Posaune einen Vorläufer besaß, bei dem es sich um eine Naturtrompete handelte, ausgestattet mit einem beweglichen, teleskopartig ausziehbaren Rohr, das mit dem Mundstück verbunden und in den ersten geraden Teil des Trompetenrohres eingepaßt war. Mit diesem Verfahren, bei dem Mundstück und „Zug“ mit einer Hand festgehalten und das übrige Instrument mit der anderen Hand bewegt werden mußten, ließen sich die Tonhöhe verändern und der sonst auf die Partialtöne beschränkte Tonvorrat erweitern. Gegenüber der Posaune bestanden hier zwei Nachteile: 1. Beim Blasen mußte der leichtere Teil des Instruments fixiert, der schwerere bewegt werden, so daß die Sicherheit des Ansatzes beeinträchtigt wurde; 2. die Beschränkung des Zugsystems auf ein Rohr ließ lediglich drei Positionen zu, so daß ein Partialton im äußersten Fall um drei Halbtöne erniedrigt werden konnte.

* Der hier wiedergegebene Aufsatz wurde zusammen mit der in Jahrgang 1987 abgedruckten Arbeit desselben Verfassers über Gottfried Reiche bereits vor mehreren Jahren vorgelegt, mußte aus Umfangsgründen jedoch bis jetzt zurückgestellt werden. – Anm. der Redaktion.

Die Geschichte dieser Zugtrompete ist noch keineswegs erhellt. Praetorius, der das Instrumentarium seiner Zeit in aller Ausführlichkeit beschreibt, erwähnt diese Trompetenart nicht. Gleiches gilt für Mersenne, Trichet und alle anderen Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich zu musikpraktischen oder instrumentenkundlichen Fragen geäußert haben. Gleichwohl ist der Gebrauch eines solchen Instruments nachzuweisen, und zwar durch ikonographische Zeugnisse, musikalische Befunde und zumindest ein Kircheninventar. Am wichtigsten ist jedoch die Existenz eines Instruments, das „HANS VEIT“ bezeichnet ist, 1651 angefertigt wurde und sich jetzt unter Nr. 639 in der Sammlung des Musikinstrumentenmuseums Preußischer Kulturbesitz in Berlin (West) befindet. Es stammt aus der Wenzelskirche Naumburg (Saale) und könnte mit einer der beiden „Zugtrompeten“ identisch sein, die in den Kircheninventaren von 1663 und 1728 erwähnt werden.

Die Schwierigkeit besteht hierbei darin, daß das Instrument in jeder Hinsicht eine normale Barocktrompete darstellt und sich die primäre Bestimmung als Zugtrompete nicht nachweisen läßt. Zudem ist der „originale“ Zug während des zweiten Weltkriegs beziehungsweise kurz danach abhanden gekommen. Mit einem Ersatzzug sowie bei Verwendung eines barocken Trompetenmundstücks ergibt sich (bei ganz hineingeschobenem Zug) für das Instrument eine Stimmung in E (bezogen auf $a' = 440$ Herz). Nimmt man an, daß das Instrument, wie in der Zeit üblich, mit besonders kurzer Rohrlänge ausgestattet war, um durch Aufsteckbögen die gewünschte Stimmtönehöhe zu erzielen, so ergeben sich für die Veit-Trompete die gebräuchlichen Tonarten Es, D und möglicherweise auch C. Da die tiefere Stimmung sich auch auf die benötigte Länge des Zuges auswirkt, dürfte dieser statt drei nur noch zwei Positionen zugelassen haben, so daß die Töne der Naturtonreihe lediglich um ein bis zwei Halbtöne erniedrigt werden konnten und die verfügbare Skala sich entsprechend reduzierte.

Für Musikaufführungen in Leipzig scheint die Zugtrompete in der Tat verwendet worden zu sein. Hervorzuheben ist hier ihre Erwähnung im Zusammenhang mit einer Stadtpfeiferprobe, bei der die Kandidaten wie üblich ihre Fertigkeiten auf verschiedenen Instrumenten nachweisen mußten. Aus dem Bericht des Thomaskantors Johann Friedrich Doles vom 2. August 1769 (und auch aus anderen Quellen) geht hervor, daß „Zugtrompete“ keinesfalls lediglich eine andere Bezeichnung für eine Posaune war.

Über den „2ten Kunstgeiger [Johann Gottlieb] Herzog“ schrieb Doles 1769: „Mit dem concertirenden Choral konnte er auf der Zugtrompete gar nicht fortkommen und mußte er es auf der Altposaune versuchen, so gut es gehen wollte.“

Über den „1sten Kunstgeiger [Johann Michael] Pfafe“, den jüngeren Bruder des 1745 durch Johann Sebastian Bach geprüften Carl Friedrich Pfafe, heißt es dagegen:

„Den concertirenden Choral auf der Zugtrompete hat er richtig geblasen . . . Den simplen Choral auf der Discant-Alt-Tenor und Bass-Posaune . . . hat er gut geblasen.“

In etwas rätselhafter Weise erwähnt Johann Kuhnau von der Zugtrompete in seiner 1700 erschienenen Erzählung „Der musicalische Quacksalber“ (von Mac-

Cracken nicht herangezogen), sie sei „nach iletziger Invention eingerichtet . . . , daß sie sich nach Art der Trombonen ziehen lasset“. In seiner Kantate „Gott der Vater, Jesus Christus, der heilige Geist wohn uns bei“ („Conc[erto]: a 10 ov[ero] 14 Voci“; wahrscheinlich zum 1. Sonntag nach Trinitatis) schrieb Kuhnau „Oboe, ov[ero] Tromba da tirarsi“ vor. Hier könnte die italienische Bezeichnung für das 1700 von Kuhnau und 1769 von Doles Zugtrompete genannte Instrument vorliegen. Ob mit der bei Kuhnau beziehungsweise Bach geforderten „tromba (beziehungsweise dem „corno“) da tirarsi“ ein Instrument wie das 1651 von Hans Veit angefertigte gemeint ist (und dieses wiederum mit dem Naumburger Kircheninventar zusammenhängt), bleibt im einzelnen noch zu zeigen.

Hierfür ist eine kritische Würdigung des bisher zu diesem Fragenkreis Publizierten erforderlich, insbesondere eine Auseinandersetzung mit der Darstellung von Thomas G. MacCracken im Bach-Jahrbuch 1984.

Der Gegenstand selbst ist wichtig genug, und zwar sowohl in Hinsicht auf eine möglichst exakte Interpretation von Bachs Kantaten als auch wegen des Verständnisses der professionellen Fertigkeiten seiner Ausführenden. Leider wird MacCrackens Aufsatz höheren Erwartungen kaum gerecht, da die von ihm herangezogenen Schriften von Urban, Lewis, Ohl, Bate und Detlef Altenburg und einige nicht unbedingt zur Sache gehörige Zitate aus Arbeiten von Dürr, Schulze und Wolff nicht wesentlich über den Erkenntnisstand der älteren Forschung (Schering, Sachs, Terry) hinausführen. Davon abgesehen sind manche Beobachtungen schlicht falsch. Das schwierige Gebiet der historischen Blechblasinstrumente erfordert neben theoretischen Kenntnissen ein nicht kleines Maß an praktischer Erfahrung, sollen Fehlschlüsse und andere Irrtümer vermieden werden.

Die Probleme beginnen bereits beim Quellenbefund. Bei Bach gibt es kaum einen Fall, in dem die präzisierende Angabe „da tirarsi“ nicht nachträglich oder sogar erst in größerem zeitlichem Abstand in Partitur beziehungsweise Stimmen eingetragen worden wären. Die genauere Bezeichnung von Trompete oder Horn als „da tirarsi“ erfolgte stets in abweichender Schrift, mit anderem Schreibgerät und gelegentlich auch von anderer Hand als der des Komponisten und wurde in keinem einzigen Falle auf den Titelumschlag von Partitur beziehungsweise Stimmen übertragen.

Wenn wir alle die Fälle ausschließen, in denen die Verwendung eines Zuginstruments nur vermutet wurde, bleiben sieben Werke übrig (den bei MacCracken genannten sechs ist BWV 124 hinzuzuzählen). Es handelt sich um die folgenden:

BWV 5	Stimmen	<i>St Thom 5</i> . Der Umschlagtitel (um 1750) erwähnt nur „Tromba“, der Kopftitel der von Johann Andreas Kuhnau geschriebenen Stimme lautet „Tromba“ (Zusatz J. S. Bachs:) „da Tirarsi“.
	Partitur	London, British Library. Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Andreas Kuhnau) nennt „Tromba“.
BWV 20	Stimmen	<i>St Thom 20</i> . Der Umschlagtitel (um 1750) erwähnt nur „Tromba“, der Kopftitel der von Johann Andreas

- Kuhnau geschriebenen Stimme lautet „Tromba“ (Zusatz J. S. Bachs:) „da Tirarsi“.
- Partitur
 BWV 46 Stimmen
 Partitur
 Stimmen
 Partitur
 Stimmen
 Partitur
 Stimmen
 Partitur
 Stimmen
 Partitur
 Abschrift
- Basel, Paul-Sacher-Stiftung. Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Andreas Kuhnau) nennt „Tromba“.
- St 78.* Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Andreas Kuhnau) enthält zwischen „4 Voci“ und „2 Flauti“ als Nachtrag Carl Philipp Emanuel Bachs (um 1750) „1 Tromba“, der Kopftitel der von Johann Sebastian Bach geschriebenen Stimme lautet „Tromba. ó Corno da Tirarsi“ (vgl. das Faksimile in NBA I/19, S. X).
- Nicht erhalten.
- St 40.* Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Andreas Kuhnau) enthält zwischen „4 Voc.“ und „Traversa“ als (wohl gleichzeitigen) Nachtrag „Corno“, der Kopftitel der von Johann Andreas Kuhnau geschriebenen Stimme lautet „Corno“ (Zusatz J. S. Bachs:) „da Tirarsi“.
- P 95.* Kein Umschlagtitel vorhanden. Die erste Partiturseite (Bl. 1r) trägt den Kopftitel „J. J. Concerto Do[*min*]ica Quasimodogeniti“. Das erste System der ersten Akkolade ist „Corno“ bezeichnet. Satz 6 (auf Bl. 7r beginnend) enthält in den ersten acht Ritornelltakten ebenfalls einen Part für „Corno“ (notiert in C, klingend A), der von Bach wieder gestrichen und durch einen „tacet“-Vermerk ersetzt wurde; das für den Corno-Part vorgesehene System blieb in den folgenden Akkoladen leer.
- Nicht erhalten.
- P 68.* Kein Umschlagtitel vorhanden. Die erste Partiturseite trägt den Kopftitel „J. J. Concerto Do[*min*]ica 13 p. Trinitatis“. Die erste Akkolade umfaßt 9 Systeme, deren erstes Pausen enthält; in die drei Anfangstakte wurde (von J. S. Bach?) „Tromba da tirarsi“ eingetragen. Andere Besetzungshinweise sind nicht vorhanden. Die Aria Nr. 5 beginnt mit nur 2 Systemen, da der Alt erst in T. 17 einsetzt; das obere System ist „Tromba“ bezeichnet, ohne weitere Zusätze oder Erläuterungen.
- St Thom 124.* Der Umschlagtitel (um 1750) nennt kein Blechblasinstrument, der Kopftitel der von Johann Sebastian Bach geschriebenen Stimme lautet „Corno“, eine spätere Eintragung mit Rötel nennt „Tromba da Tirarsi“.
- P 876.* Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Sebastian Bach) nennt kein Blechblasinstrument.
- St 396.* Die von Christian Friedrich Penzel geschrie-

	benen Stimmen enthalten eine Stimme „Fagotto“, jedoch keine für „Corno“.
BWV 162 Stimmen	St 1. Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Sebastian Bach) auf Bl. 1 r der Violone-Stimme nennt kein Blechblasinstrument, dafür enthält Bl. 1 v der vorhandenen Weimarer Violino-I-Stimme als Leipziger Nachtrag (Schreiber Johann Sebastian Bach) einen Part für „Corno. da Tirarsi“. In diesem einen Falle scheint die Eintragung des Kopftitels der Stimme in einem Zuge erfolgt zu sein (vgl. Dürr St 2, S. 33–35, und Dürr Chr 2, S. 62).
Partitur	Nicht erhalten.

Bei den Überlegungen MacCrackens geht es fast ausschließlich um die Frage der „nichtharmonischen“ Töne, also um Töne außerhalb der Naturtonskala. Diese Frage erweist sich geradezu als Prüfstein. Im Unterschied zur Mehrzahl seiner Zeitgenossen beschränkte Bach sich in seinen Trombastimmen nicht auf die dem Naturinstrument erreichbare Partialtonreihe. Vielmehr schrieb er gelegentlich – darin manchen seiner italienischen Zeitgenossen, zum Beispiel Bononcini, gleichend – Trompetenstimmen (für Instrumente ohne Grifflöcher oder andere mechanische Vorrichtungen), die eine Veränderung bestimmter Naturtöne fordern. Am häufigsten wird (bezogen auf ein Instrument in C) das h' als Nachbarton des c'' gefordert. Zumeist (entgegen MacCrackens Annahme jedoch nicht immer) handelt es sich bei Bach und anderen um kurze, unbetonte Durchgangstöne.

MacCrackens Aufsatz nennt noch andere Töne außerhalb der Naturtonskala, gibt aber weder eine exakte Aufstellung über ihr Vorkommen noch eine zutreffende Beschreibung ihres Auftretens. Vielmehr heißt es (BJ 1984, S. 64):

„Gelegentlich läßt Bach nichtharmonische Töne in diesen Trompeten- und Hornstimmen auftreten, allerdings nur bestimmte und in bestimmter Umgebung. Der häufigste ist das h' , wenn es als unbetonte untere Nebennote zu c'' gebraucht wird. Im allgemeinen findet sich derartige, wenn überhaupt, in der Stimme der zweiten Trompete, wenn sie mit der ersten in Terzparallelen spielt.“

Dem widersprechen in vielfacher Hinsicht die Trompetenstimmen in BWV 19, 20, 31, 41, 43, 51, 63, 66, 70, 71, 76, 77, 90, 103, 126, 128, 130, 171, 215 beziehungsweise 232, 237, 248 und 1047. Nirgends ist hier von einem „da tirarsi“ zu spielenden Part die Rede. Die einzige überhaupt denkbare Ausnahme betrifft BWV 77, Satz 5. Bei dieser Arie ist „Tromba“ vorgeschrieben, obwohl bei Satz 1 „Tromba da tirarsi“ eingetragen wurde (gleichzeitige Niederschrift? autograph?). Alle genannten Partien können auf einem Naturinstrument (ohne jegliche konstruktive Veränderungen) gespielt werden. Hinsichtlich BWV 41, 51, 66, 77, 90, 103 und 128 kann dies durch Einspielungen unter der Leitung von Gustav Leonhardt und Nikolaus Harnoncourt belegt werden.

Im folgenden betont MacCracken (BJ 1984, S. 64):

„Es sei nochmals hervorgehoben, daß diese vier nichtharmonischen Töne (h' , cis'' , gis'' und gelegentlich dis''/es'') nur als unbetonte Nebennoten und normalerweise nur ein- bis zweimal innerhalb eines Satzes auftreten . . .“

Dem widerspricht der Befund folgender Werke: BWV 20, 31, 41, (43), 51, 70, 76, 77, 103, 126, 232, 214 beziehungsweise 248 und 215.

Bei dem ebenda angeführten Zitat aus Johann Gottfried Walthers „Musicalischem Lexicon“ 1732,

„daß ‚große Practici . . . mit Mühe‘ die nichtharmonischen Töne dis‘, gis‘ und h‘ bilden könnten; andere erwähnt er nicht.“

wäre zu ergänzen, daß Walther im selben Artikel („Clarino“) bemerkt

„das zweygestrichene fis spricht reiner als das f an.“

Johann Philipp Eisels „Musicus Autodidactos“ (1738) erklärt,

„auf dem Wald-Horn können weiter keine Semiton'a gemacht werden, ausgenommen B und Fis, und das sind sie alle“

„womit er die Grenzen noch enger zieht“ (BJ 1984, S. 64). Hier sind jedoch nur Eisels Bemerkungen „Von dem Wald-Horne“ (S. 74ff.) zitiert. In dem von MacCracken dagegen nicht berücksichtigten Abschnitt „Von der Trompeten“ (S. 87ff.) heißt es bei Eisel (S. 92):

„Soll auch der Componist derer Semitonien, sie seyn hart oder weich, sich enthalten, damit die Zuhörer, sie seyn Music-Verständige oder nicht, von solchen heraus gemarterten Semitonien den Ohren-Zwang nicht bekommen mögen: Denn es lassen sich ja wohl selbe noch zwingen, aber mit gröster Mühe, und das gehöret vor rechte Künstler.“

Wer einmal die Mühe auf sich genommen hat, die Kunst des Clarinblasens nach den originalen Prinzipien wiederzugewinnen, gelangt zu der Überzeugung, daß Bachs erster Trompeter Gottfried Reiche ein „rechter Künstler“ im Sinne Eisels war. In Leipzig war man dieser Meinung, auch Johann Mattheson dachte so, und was Bach von Reiche hielt, läßt sich am besten an den in Leipzig zwischen 1723 und 1734 (bis kurz nach Reiches Tod im Herbst 1734) entstandenen Trompetenpartien ablesen, unter denen sich – durchweg geschmackvoll gearbeitet – die bemerkenswertesten Sätze finden, die die Zeit hervorgebracht hat. Näheres berichtet mein Aufsatz „Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bachs“ (BJ 1987).

Nach meiner Auffassung zeichnete Reiche sich als Trompeter und Hornist durch drei spezifische Fertigkeiten aus: 1. durchgehend druckschwacher Ansatz, 2. Fähigkeit zum Hervorbringen zahlreicher Töne außerhalb der Naturtonskala, 3. vorbildliche Kontrolle der Atmung. In neuerer Zeit ist es üblich, das Ansehen Reiches in Zweifel zu ziehen (New GroveD, Artikel Reiche), und auch MacCracken unterschätzt die Bedeutung des Virtuosen für die Geschichte des Komponierens wie hinsichtlich eines Ausgleichs zwischen Wissenschaft und Praxis auf einem so heiklen Gebiet wie dem der Bachschen Trompetenpartien.

Die Frage der Ausführung besonders problematischer Trompetenpartien bei Bach läßt sich auch ohne die Annahme eines mechanisch umstimmbaren Instruments befriedigend beantworten, wenn die Fähigkeit zur Änderung der Tonhöhe durch Verändern des Ansatzes a priori eingeräumt wird. Daß einige Trompeter der Barockzeit über diese Fähigkeit verfügten, geht nicht nur aus musikalischen Befunden hervor, sondern auch aus einigen – wengleich selte-

nen – Äußerungen bei Girolamo Fantini, dem im frühen 17. Jahrhundert in Florenz wirkenden Feldtrompeter und Lehrer, bei Père Mersenne sowie – im späten 18. Jahrhundert – dem Lexikographen Ernst Ludwig Gerber.

In seinem „Modo“ von 1638 bemerkt Fantini, es gäbe einige zu Beginn nicht erwähnte Töne, die ausgehalten sehr unvollkommen herauskämen, aber im schnellen Durchgang benutzt werden könnten. In den in sein Lehrwerk aufgenommenen verschiedenen Stücken („toccate“, „chiamate“, „sonate“) werden solche Töne außerhalb der Naturtonskala in großer Zahl verlangt. In mehrjähriger Unterrichtspraxis am Königlichen Konservatorium Den Haag und anderwärts hat sich für mich die Bedeutung von Fantinis Umgang mit solchen Tönen für das heutige Erlernen einer konsequenten Clarintechnik klar herausgestellt.

Ergänzend zu Fantinis Ausführungen und praktischen Beispielen sei folgendes aus Mersennes „*Harmonicorum liber Secundus*“ (Paris 1635, S. 109) zitiert:

„Ich glaube, daß die geschicktesten Trompeter ihren Atem so in der Gewalt haben, daß sie von der Terz oder der Quinte an aufwärts jeden Ton herausbringen können; das heißt, sie können von Stufe zu Stufe aufsteigen. Diese meine Überzeugung wird sehr bestärkt durch einen Brief, den der gelehrte Herr Bourdelorius Medicus mir aus Rom sandte; darin sagt er, daß er von Girolamo Fantini, dem hervorragendsten Trompeter in ganz Italien, erfahren habe, daß dieser fähig sei, alle Töne auf seiner Trompete zu spielen, und daß er dies zusammen mit der Orgel von Kardinal Borglese getan habe, auf der Girolamo Frescobaldi, Organist des Herzogs von Etrurien sowie der Peterskirche in Rom, überaus geschickt spielte.“

Zu erwähnen ist des weiteren der Hamburger Clarintrompeter Johann Heinrich Cario, gleichsam der Gottfried Reiche der Hansestadt. Geboren um 1736 in Eckernförde, kam Cario im Alter von vier Jahren nach Hamburg und blieb hier für sein weiteres Leben. Wie Reiche war er noch als Sechzigjähriger aktiv. Sein Wirken reicht von den letzten Jahren der Ära Telemann bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Die anspruchsvollen Trompetenpartien Carl Philipp Emanuel Bachs fielen ihm zu, desgleichen diejenigen in den von dem „Hamburger Bach“ wiederaufgeführten Kompositionen Johann Sebastian Bachs, insbesondere in dem 1786 dargebotenen *Symbolum Nicenum* (Credo) aus der h-Moll-Messe. Nach Ernst Ludwig Gerber (Gerber NTL, Bd. 1) spielte Cario noch 1800

*„eben sowohl mit dem Ausdrücke von zärtlichen Gefühlen eines Jünglings, als er zur andern Zeit, mit dem Feuer desselben, seine Trompete schmetternd läßt. Außer der Gleichheit seiner Töne, die er bey aller Fülle und Rundung doch bis zu dem sanftesten Flötengelispel moderiren kann, außer seiner Präcision und Fertigkeit, mit der er selbige hervorbringt, kann er noch, vermittelst seiner Inventionstropete, aus allen Tönen blasen, was ihm als Thürmer zum Ablasen der Choräle um so nothwendiger ist. Er geht aber mitunter weiter, und schafft sich selbst Schwierigkeiten, um sie zu überwinden. So hat man ihn einmal ein sehr großes Prälüdium aus Es moll blasen hören. Und wenn es übrigens wahr ist, daß eine stets reine und heitere Luft, die uns umgiebt, zur Erhaltung unserer Gesundheit und unserer Kräfte beyträgt, so ist es kein Wunder, diesen braven Alten noch so wirksam und thätig in seiner Kunst zu finden.“

Die hier erwähnte „Inventionstropete“ (wörtlich übersetzt „Einrichtungs-“ oder „Erfindungstropete“) erscheint gelegentlich unter der Bezeichnung

„italienische Trompete“. 1795 beschreibt Johann Ernst Altenburg sie (S. 12) als in ihrer Gestalt abweichend von der normalen, zweimal gewundenen Heeres-trompete:

„Den fernern Unterschied dieser Blasinstrumente macht aber nicht nur die verschiedene Größe, sondern auch die öftere Windung, Gestalt und Materialien derselben.“

Nach Altenburg waren die „italienischen“ Trompeten der Heerestrompete klanglich zu vergleichen, jedoch bequemer in der Handhabung:

„Hier verdient wol die sogenannte Inventions- oder italiänische Trompete den ersten Rang, weil sie, wegen der öfteren Windung, auf eine bequeme Art inventirt ist. Sie sind vorzüglich in Italien gebräuchlich, haben den nemlichen Trompetenklang, wie die vorigen und sind in verschiedener Größe . . .“

Besonders praktisch war die „italienische“ Trompete („tromba da caccia“) im Orchestergraben der Oper zu verwenden, zumal wenn, wie in Wien, unterschieden wurde zwischen den gewundenen Orchesterinstrumenten („trombe da caccia“) und den auf der Bühne postierten Heerestrompeten („trombe lunghe“). Cario war nicht der einzige, der seine Zeitgenossen durch das Hervorbringen von Zwischentönen auf der Naturtrompete beeindruckte. Gerber berichtet noch von einem „Thürmer der St. Peterskirche“ in Hamburg namens Meyer (gestorben 23. Juli 1768):

„Er wurde als Trompeter besonders bewundert; indem er auf diesem hartnäckigen Instrumente, vermittelt eines Mundstücks, das er mit seinem Bruder erfunden hatte, die halben Töne, und zwar die tiefen sowohl als die hohen, mit der größten Reinigkeit ausdrücken konnte.“

Hinsichtlich der bei Bach ausdrücklich mit „da tirarsi“ bezeichneten Tromba- und Cornostimmen gilt es verschiedene Hypothesen zu überprüfen, um zu einer Erklärung zu kommen, die der historischen Wahrheit nahestehen könnte. Manche Partien sind – ein normales Naturinstrument vorausgesetzt – tatsächlich ohne eine Umstimmvorrichtung nicht zu spielen. MacCrackens Behauptungen hinsichtlich der Stimmung von Trompeten, Hörnern, Trombonen und Zinken (Cornetti) in der Bach-Zeit haben freilich eher Verwirrung gestiftet. Wie bereits erwähnt, wurden Hörner, Trompeten und sogar Posaunen in ungebräuchlich hoher Stimmung hergestellt. Trompeten und mindestens ein Typus des Naturhorns waren von vornherein für die Tieferstimmung vorgesehen. Trompeten standen normalerweise in D oder Des (bezogen auf $a^1 = 440$ Herz). Die Anbringung von Krummbogen und Setzstücken zwischen Mundstück und dem eigentlichen Instrument ermöglichte die Tieferstimmung nach C, B, A, G, F (und tiefer). Setzstücke, Posaunenzüge und auch die sogenannten Stengel der Kesselmundstücke wiesen fast immer Standardabmessungen auf, insbesondere bei Herkunft aus Nürnberg, der Hochburg des Blechblasinstrumentenbaus im 17. und 18. Jahrhundert. Kombinier- und Austauschbarkeit waren damit gesichert und boten vielfältige Möglichkeiten, insbesondere bei einem Stadtpfeifer, der sich mit vielerlei Instrumenten auskennen mußte. Die Praxis des Umstimmens von Hörnern und Trompeten innerhalb ein und desselben Werkes im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ist zweifellos nicht

über Nacht entwickelt worden, sondern entstand viel früher und dürfte auch bei Bach vorzufinden sein. Demnach konnte ein Trompeter mit einem Instrument in C bei einem Chor oder einer Arie mitwirken und dieses anschließend durch Krümmbogen und Setzstücke nach G umstimmen, um beim Schlußchoral mitzuwirken. MacCrackens Annahme einer hohen „Englischen“ Trompete in G für den Instrumentalsatz BWV 75/8 läuft nicht nur dem musikalischen Sinn von Bachs einziger Choralfantasie für Instrumentalensemble zuwider, sondern ignoriert die Tatsache, daß viele Kantaten Schlußchoräle in G aufweisen, bei denen die Trompete *colla parte* mit dem Sopran geführt ist, nicht etwa eine Oktave höher.

Unnötig war ein derartiges Umstimmen in Fällen, in denen 1. ein Bläser zur Verfügung stand, der auf die geschilderte Weise Töne außerhalb der Naturtonskala hervorzubringen wußte, 2. zwei oder mehr Instrumente benutzt wurden und gegebenenfalls ein Stadtpfeifergeselle oder „Beiständer“ seinem Meister assistierte.

Der Unkenntnis dieser Verfahrensweise entspringt die gegenwärtig noch immer verbreitete (beispielsweise in einigen neueren Schallplattenaufnahmen unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt dokumentierte) Praxis, Bach Irrtümer oder Schreibfehler bei den Besetzungsangaben zu unterstellen, für „Corno“ oder „Clarino“ bestimmte Obligat- beziehungsweise *Colla-parte*-Stimmen als im 18. Jahrhundert auf diesen Instrumenten unspielbar zu deklarieren und sie – ohne Rücksicht auf Klangspezifik, Tonsymbolik, Idiomatik etc. – etwa dem Zinken („Cornettino“) zu übertragen.

Hinsichtlich der Frage eines Zugmechanismus' für gewundene Trompeten oder Hörner wiederholt MacCracken lediglich die Argumente von Detlef Altenburg. In seinen „Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)“, Regensburg 1973, sagt Altenburg, daß ein Zugmechanismus bei einer zirkulär gewundenen Trompete nicht möglich sei. MacCracken beschreibt den Sachverhalt so:

„Andererseits kann nicht geleugnet werden, daß die genaue Beschaffenheit des Corno da tirarsi immer noch unklar ist. Ein ganz wörtlich verstandenes ‚Zughorn‘ wäre in sich widersprüchlich, insofern Naturhörner damals aus einem kontinuierlich gewundenen, konischen Rohr bestanden; diese beiden Eigenschaften schließen die Einführung eines Zuges an jeder Stelle des Instruments aus.“

In Wirklichkeit war nur ein Horninstrument des 18. Jahrhunderts in voller Länge konisch, das Parforce- beziehungsweise Jagdhorn („Cor de chasse“). Es wurde in verschiedenen Größen hergestellt, die Windung war weit genug, um es bei der Jagd zu Pferde bequem umhängen zu können. In das Rohrende konnte lediglich ein engdimensionierter, spitz zulaufender „Stengel“ eines Mundstücks eingeführt werden.

Daneben existierte als zweiter Corno-Typ das sogenannte Waldhorn, in einigen Quellen aus Böhmen, Polen und Sachsen sowie in BWV 118 auch „Lituus“ genannt. Dies ist ein enger gewundenes Horn mit einem kleineren Schallstück (Stürze) als das Jagdhorn, jedoch einem wichtigen Unterscheidungsmerkmal: Das Rohr ist weitgehend zylindrisch und vom selben Durchmesser wie bei vielen Trompeten. Gewöhnlich wurden diese Instrumente paarweise hergestellt. Er-

haltene Exemplare weisen die gleichen Aufsteckmöglichkeiten auf, wie die meisten Trompeten und Posaunen der Zeit. Zum Umstimmen wurde die gleiche Art von Krümmbogen und Setzstücken verwendet, wie Trompeter sie im Gebrauch hatten, und sie wurden tatsächlich – wie die meisten Hörner vor 1750 – von Trompetern mit deren eigenen Mundstücken geblasen. (Einige Mundstücke für Parforchörner, also mit engdimensioniertem „Stengel“, weisen mit ihrem großen Umfang und breiten Rand ebenfalls auf den Gebrauch durch Trompeter.) Nachbauten derartiger – von Nikolaus Harnoncourt „Trompetenhörner“ genannten – Instrumente sind für Einspielungen von Bach-Kantaten verwendet worden. Eine Kopie nach Friedrich Ehe (Nürnberg, um 1710; Hörnerpaar im Museum Carolino Augusteum, Salzburg) wurde vom Verfasser in Aufnahmen von BWV 107, 114 und 127 gespielt. Hierbei wurde ein normales Barocktrompetenmundstück verwendet und das Instrument, entsprechend sämtlichen ikonographischen Quellen vor 1750, mit der Stürze nach oben gehalten, was jede Möglichkeit des Handstopfens ausschließt. Die vielen nicht in der Naturtonreihe befindlichen Töne wurden nach historischem Vorbild ausgeführt: mit speziell geübtem, kontrolliertem Ansatz und Atemdruck – nicht mehr und nicht weniger.

Was die „Unmöglichkeit“ betrifft, ein zirkulär gewundenes Instrument – Trompete oder Waldhorn – mit einem Zug auszustatten, so dürfte nichts einen Stadtpfeifer gehindert haben, den Zug einer Diskantposaune mit den passenden Anschlüssen einer entsprechend eingerichteten Tromba beziehungsweise eines Corno da caccia zu verbinden. Diese Kombination könnte zwar einen etwas ungewöhnlichen Anblick geboten haben, doch unterscheidet sie sich nicht prinzipiell von Instrumenten, die sich auf Abbildungen von Militärorchestern aus Hannover finden: Ein rundes, hornähnliches Instrument, oft mit einem Schallstück in Form eines Schlangenkopfes, wird vertikal gehalten, Stürze nach vorn wie bei einer Posaune, und mit einem Doppelzug wie diese gespielt.

Die Annahme der Verwendung eines derart konstruierten Corno da tirarsi ergab sich aus der Beobachtung, daß in vielen mit Blechblasinstrumenten besetzten Bach-Kantaten ein bestimmtes Tonartenverhältnis anzutreffen ist, innerhalb dessen Reiche auf seiner zirkulär gewundenen „italienischen“ Tromba (beziehungsweise Corno) einen Chor in C oder D mitzuspielen hatte, vielleicht auch eine Arie, wobei lediglich Töne aus dem Vorrat der Naturtonskala verlangt wurden, dann aber einen Schlußchoral, in dem die Tromba colla parte mit dem Sopran geführt ist und folglich viele Töne in mittlerer Lage außerhalb der Naturtonskala verlangt. Chor beziehungsweise Arie und Schlußchoral stehen oft im Tonartenverhältnis C–G oder D–A.

Nach Auskunft des Bremer Instrumentenmachers Heinrich Thein, eines Spezialisten für den Nachbau historischer Blechblasinstrumente, wird der Stimmton einer im Chorton stehenden Trompete durch die Anbringung des Zuges einer Diskantposaune exakt um eine Quarte tiefer versetzt. Praktische Erprobungen, also die Kombination eines solchen Zuges mit Tromba beziehungsweise Corno, sind erfolgreich verlaufen und haben gezeigt, daß die Bedeutung des Terminus Corno da tirarsi und des etwas rätselhaften Hinweises auf eine Zugtrompete bei Kuhnau so eine befriedigende Deutung finden.

Zu erwägen bleibt überdies, ob Bachs Zusatz „da tirarsi“ auf einigen Stimmen

nicht zu einer Zeit eingetragen wurde, als auf die besonderen Fähigkeiten Gottfried Reiches nicht mehr zurückgegriffen werden konnte. Denkbar wäre, daß viele (wenn nicht alle) von diesen problematischen Partien von Reiche zunächst mittels Ansatzveränderung, Gebrauch von Aufsatzstücken sowie vielleicht der Verwendung von mehr als einem Instrument (oder gar Heranziehung eines weiteren Musikers) ausgeführt worden sind. Merkwürdigerweise enthalten gerade die problematischsten Partien für Tromba beziehungsweise Corno, nämlich die in BWV 105 und 109 keinerlei da-tirarsi-Zusatz. Die Verwendung der einen oder anderen speziell erfundenen Mechanik in diesen beiden Werken und in den mit einem da-tirarsi-Instrument bedachten Kantaten kann nicht völlig ausgeschlossen werden, aber jedenfalls gibt es mehrere Möglichkeiten, die bei MacCracken nicht im einzelnen erwogen beziehungsweise eingehend untersucht worden sind.

„Es gibt mehr Dinge im Himmel und auf Erden, als eure Schulweisheit sich träumen läßt“, erfährt Horatio im ersten Akt von Shakespeares „Hamlet“. Das Problem Tromba (beziehungsweise Corno) da tirarsi bleibt bestehen, wird vielleicht nie zu lösen sein. Praktische Versuche setzen jedoch Hypothesen voraus, und die Wissenschaft wird bemüht sein müssen, derartige Fragen von allen Seiten her zu erörtern, soll es nicht bei halbherzigen Anstrengungen und vagen Theorien bleiben.

Abschließend sei eine Anzahl von Einwänden gegen weitere Aussagen MacCrackens zusammengestellt.

1. BJ 1984, S. 64: „... da der Spieler ... nur durch Lippendruck den Ton je nach Bedarf herunter- oder herauf ‚treiben‘ konnte.“

Berichtigung: Aufgrund physikalischer Gesetze (vgl. deren Definition durch Max Planck) ist eine Korrektur nur nach unten möglich.

2. Ebd.: „In der Mehrzahl enthalten die mit mehrfachen Trompeten oder Hörnern besetzten Sätze in allen Stimmen keine derartigen nichtharmonischen Töne.“

Berichtigung: vgl. die kritischen Ausführungen, oben S. 39ff.

3. Ebd.: „In Johann Ernst Altenburgs gründlichem, retrospektivem ... ‚Versuch‘ ...“

Berichtigung: Altenburgs „Versuch“ von 1795 ist in seiner Ausdrucksweise oft vage, subjektiv und ungenau. Besonders problematisch sind Äußerungen über Trompetenspiel anspruchsvollerer Art und Clarinoteknik, weil Altenburg selbst es möglicherweise nur bis zum Feldtrompeter gebracht hatte (und dann in den Organistenberuf wechselte), und dies in einer Zeit, da die Zunft der Hoftrompeter im Aussterben begriffen war und auch das Clarinospiel der Vergangenheit angehörte. Altenburgs Behauptung, das Spielen von anderen Halbtönen als fis“ und ais“ hieße „eine Kunst übertreiben und fällt daher, sonderlich bey langen Noten, ins Lächerliche und Abgeschmackte“, widerspricht dem musikalischen Befund der Zeit vor 1750 und auch den Beobachtungen und gedruckt vorliegenden Äußerungen einer Reihe Fachleute des 17. und 18. Jahrhunderts, die als Zeitzeugen mehr Glaubwürdigkeit als Altenburg beanspruchen dürfen.

4. S. 65: „Darüber hinaus gibt es den scheinbaren, aber zweifelhaften Fall einer Trompete in G ...“

Berichtigung: Kantaten mit Trompetenbesetzung, deren Schlußchoräle in G stehen (beispielsweise BWV 43/11 sowie BWV 147/6 und 10) erfordern ein Colla-parte-Spiel, für das mittels Stimmbogen eine Umstimmung nach G vorzunehmen ist.

5. S. 65, Fußnote 24: „Bach bevorzugte die Trompete ohne Stimmbogen ...“

Berichtigung: Wie andere Komponisten seiner Zeit verwendete Bach Trompeten mit Aufsatzstücken, da dieses Zubehör die Ansprache erleichtert und außerdem die Ansammlung von

Kondenswasser verhindern hilft. Das häufig wiedergegebene Porträt Gottfried Reiches zeigt diesen – in Entsprechung zu anderen Abbildungen aus dem nichtmilitärischen Bereich – mit einer italienischen Tromba einschließlich eines Krummbogens.

6. S. 65, Fußnote 24: „... da die früheren Partituren im Chorton notiert sind, der im allgemeinen eine große Sekunde über dem Kammerton liegt.“

Berichtigung: In Bachs Weimarer Kantaten betrug die Differenz eine kleine Terz (zum Beispiel Notierung von Partitur und Vokalstimmen in C, Oboen in Es).

7. Ebd.: „In Leipzig geschriebene Stimmen für eine Trompette in C hätten allerdings die Verwendung eines Ganztonstimm Bogens erforderlich gemacht.“

Berichtigung: Nach dem Zeugnis verschiedener Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts, das durch erhaltene Instrumente bestätigt wird, wurden Trompeten in unterschiedlichen Stimmungen hergestellt, „und sind von verschiedener Größe“ (Altenburg). Auch wenn wir annehmen, daß Reiche für Partien in C und D dasselbe Instrument benutzte, besagt dies lediglich, daß in beiden Fällen ein Stimmbogen erforderlich war, der für die C-Stimmung doppelt so lang wie derjenige für D sein mußte.

8. S. 66, Fußnote 28: „Man vergleiche ... BWV 66/1, wo eine Trompetenstimme ebenfalls Zweiunddreißigstelläufe enthält.“

Berichtigung: Im Unterschied zu dem a. a. O. mit BWV 66/1 verglichenen Satz BWV 90/3 weist BWV 66/1 keine Läufe auf, sondern lediglich wiederholte Umspielungen gewisser tonaler Zentren – keineswegs mit Sätzen wie BWV 90/3, 119/4 und 172/3 zu vergleichen, die MacCracken sämtlich hätte als „nicht besonders instrumentengerecht“ bezeichnen können.

9. S. 66: „... daß Bach hier mit einem musikalischen Wortspiel andeutet, daß er in dieser Arie die Verwendung einer Zugtrompette erwartet. Die erste Textzeile verwendet nämlich das Verb ‚ausziehen‘, ... und der Sänger singt die Silbe ‚zog‘ sogar genau auf der entsprechenden Note des Motivs, bei der der Trompeter seinerseits seinen Zug ausziehen mußte.“

Berichtigung: In dem von Bach komponierten Text zu BWV 46/3 ist von (Wetter) „aufziehen“ die Rede, nicht von „ausziehen“. Die angenommene Betätigung des Zuges fände in T. 2 statt, die Textsilbe „zog“ (bei Motivgleichheit mit T. 2) in T. 14 tritt mit einem f' (notiert g') der Tromba auf, das von T. 12 bis T. 16 ausgehalten wird. Der Gedanke an ein musikalisches Wortspiel ist demnach weit hergeholt.

10. S. 66: „Bei den paarweise verwendeten Hörnern gibt es nur zwei Ausnahmen zu Bachs Bevorzugung der F- und G-Stimmung.“

Berichtigung: In Wirklichkeit verlangt Bach Hörner in sehr verschiedenen Stimmungen, berücksichtigt man den in verschiedenen Schlußchorälen geforderten Tonvorrat.

11. S. 66f., Fußnote 31: „Ob Bach BWV 65 für Hörner in C-basso oder C-alto bestimmt hat, darüber gehen die Meinungen auseinander. Horace Fitzpatrick ... votiert überzeugend für das tiefere Instrument, da die vornehmlich pastorale Stimmung der Kantate eher nach dessen sanftem Timbre ... zu verlangen scheine ... Die Verwendung hoher Hörner würde ... im sechsten Satz (Tenorarie) in T. 37 und 62–64 zu Quartsextakkorden führen ...“

Berichtigung: Die Berufung auf Fitzpatrick's Urteil bietet eine zu schmale Basis für weitergehende Überlegungen. Der Affekt in BWV 65, Satz 1, ist keineswegs pastoral. Der zugehörige Bibeltext (Jesaja 60, 5–7) ist auf Sheba, ein reiches, hochentwickeltes Königreich im Süden der arabischen Halbinsel zu beziehen, und königlich ist der Gestus der Bachschen Musik, die „des Herrn Lob verkündigen“ will. Das Epiphaniastfest gehört zu den hohen Festen des Kirchenjahres, an dem im Mittelalter die Mächtigen der Kirche reiche Geschenke zuteil werden ließen. Die Weisen aus dem Morgenlande waren dem Rang nach Könige, mit deren Erscheinen sich Fanfarenklänge zu verbinden hatten.

Hinsichtlich der Oktavlage der Hörner ist neben dieser heraldischen Symbolik (die auf die hohe Lage zielt) die Führung der anderen Instrumental- und der Vokalstimmen zu berücksichtigen. Daraus ergibt sich eindeutig, daß die Hörner einzig und allein in der notierten Oktavlage zu erklingen haben. Harmonische Entstellungen in Satz 6, T. 37 und 62–64, werden durch die hohen Hörner keineswegs verursacht, vielmehr würde das Spiel der C-Hörner

in tiefer Lage Bachs harmonischen Bauplan empfindlich verändern und stören. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf BWV 65/1, T. 3, 8, 12 und die späteren Parallelstellen, dazu auf einige sehr untypische Kadenzharmonien, insbesondere wenn die Akkordterz direkt über einem Baß-C einträte; untypisch für Bach wären auch das Abbrechen und die fehlende Symmetrie in den Sequenzierungen T. 5 sowie an den analogen Stellen. In Satz 6 ergäbe sich in T. 5–9, 37–40, 61–64 und 85–88 gleichfalls ein für Bachs Schreibweise untypisches Bild, sofern die Hörner in der tieferen Oktave gespielt würden; harmonische Entstellungen träten in den Takten 2, 27, 32, 42, 66 und 101 auf.

Für den Schlußchoral (BWV 65/7) ist die Colla-parte-Mitwirkung wenigstens von Corno I anzunehmen (die autographe Partitur verzichtet hier wie üblich auf nähere Angaben, und die Originalstimmen sind nicht erhalten). Für den Fall einer solchen Mitwirkung käme auch nur die notierte Oktavlage für das Horn in Frage.

12. S. 67: „... daß es keine Blechblasstimme von Bach gibt, die ganz eindeutig für ein Horn in B bestimmt ist“; „Es gibt keine Partien, die ein Horn in E oder Es vorschreiben . . .“; Fußnote 32: „Bei den Aufführungen am 3. August 1725 (BWV 205) und am 19. Februar 1734 (BWV 205 a) müssen zusätzliche Blechbläser vorhanden gewesen sein. Vielleicht haben diese zusätzlichen Musiker Hörner in D mitgebracht.“

Berichtigung: Hörner, die nach B umgestimmt waren, hat Bach auf jeden Fall mehrfach verwendet. Bei Instrumenten in Es und E trifft das gleiche zu, sofern man die Colla-parte-Führung in Chorälen mit berücksichtigt. Für die D-Hörner ist wieder die Frage der Setzstücke zu berücksichtigen.

13. S. 68: „Möglicherweise standen Bachs Orchestermitgliedern in Leipzig zwei verschiedene Instrumente zur Verfügung, eines im Kammerton und eines im Chorton.“

Berichtigung: Es gibt keine Zinken im Kammerton. Die Alt-Zinken im Zinken- oder Cornetton (alte Renaissancestimmung, einen Ganzton höher als $a' = 440$ Herz) beziehungsweise im Chorton der Bach-Zeit (einen Halbton höher als $a' = 440$) galten als in F stehend. Alle von Bachs Musikern verwendeten Cornetti waren Sopraninstrumente, einen Halb- oder Ganzton höher als $a' = 440$. Dies erklärt die scheinbare Diskrepanz in der Notation zwischen Cornetto und anderen Instrumenten. Beispielsweise ist Georg Philipp Telemanns Sinfonia in D beziehungsweise F ähnlich manchen Bachschen Werken mit einer Mischung von älteren und neueren Instrumenten besetzt, wobei die (für Stadtpfeifer bestimmten) altertümlichen Kesselmundstückinstrumente Cornetto und Posaunen in D notiert waren, die moderneren Instrumente Blockflöte und Viola da gamba in F (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Mus. Ms. 1034/43, Partitur und Stimmen). Bezogen auf moderne Stimmtonhöhe spielten beide Gruppen in E.

14. S. 69: „Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß Bachs Instrumentalisten ein derartiges Instrument [Horn in Es] besaßen . . .“

Berichtigung: Vgl. das oben unter 12. Gesagte.

15. S. 69, Fußnote 40: „Die obligate Tromba in BWV 103/5, einer Tenorarie, ist möglicherweise eine zweite Ausnahme, wiewohl der Sachverhalt mehrdeutig ist . . . Andererseits legen die betonten Noten h' und a' in T. 21–22 sowie die Tatsache, daß die Zugtrompete im anschließenden Schlußchoral benötigt wird, die Vermutung nahe, daß Bachs Spieler dieses Instrument auch für die Obligatstimme der Arie verwendete.“

Berichtigung: Die Trompetenstimme zu BWV 103/5 ist deutlich „Tromba“ bezeichnet und verlangt die bei Bach vielfach verwendete D-Trompete, ungeachtet des Vorkommens mancher Töne außerhalb der Naturskala. MacCracken scheint die Ironie Bachs nicht zu akzeptieren, die darin liegt, daß der Tenor „betäubte Sinnen“ und „ihr tut euch selber allzu weh“ zu singen hat und Bach hier einen erniedrigten 10. Partialton von der Trompete verlangt.

16. S. 70f.: „Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß ein bestimmter Teilton auf einem tieferen Instrument leichter auszuführen ist als auf einem kürzer gewundenen, so scheint es doch unvernünftig, von einem Hornisten mit einem C-basso-Horn zu erwarten, daß er zum . . . 22

oder 24. Teilton hinaufklettert. Solche Tonhöhen mögen physiologisch noch möglich sein, wir haben jedoch keinen Beleg dafür, daß Bach sie je forderte . . .“

Berichtigung: Da die Frequenz eine absolute Größe darstellt, die Partialtöne dagegen relativ sind, stellt sich die Frage, ob ein Musiker des 18. Jahrhunderts imstande war, bis zum 24. Teilton (oder sogar höher) hinaufzusteigen, beispielsweise auf einem Horn mit großer Rohrlänge wie einem Corno in D basso, nicht so problematisch dar wie angenommen. Im Blick auf den „absoluten“ Charakter der Frequenz ist nur ein geringer Unterschied zwischen dem Herausbringen eines 24. Teiltons auf einem Horn in D basso und dem 12. Teilton auf einer D-Trompete mit der halben Rohrlänge; beide Töne haben die gleiche Frequenz und fordern ein entsprechendes Schwingen der gespannten Lippen. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Capriccii von Jan Dismas Zelenka. Tatsache ist aber, daß es für die fragliche Ausführung des Corno-Parts in BWV 109/1 verschiedene Möglichkeiten einer Erklärung gibt.

17. S. 73: „Eine kleine Gruppe von Ausnahmefällen bilden drei Werke, die aus den allerersten Wochen von Bachs Leipziger Anstellungszeit stammen: BWV 185 und 24 . . . und BWV 167. Alle drei benötigen eine Zugtrompete im jeweils ersten Satz . . .“

Berichtigung: Für BWV 24 und 185 ist keine Zugtrompete erforderlich.

18. S. 74: . . . eine selbständige, obligate Stimme erhält er [der Zink] im Gegensatz zur Zugtrompete nie.“

Berichtigung: Der Zink (Cornetto) in BWV 118 hat eine bemerkenswert und durchaus unabhängige Partie durchzuführen.

19. S. 74f.: „ . . . in derselben autographen Stimme zu BWV 68 . . . findet sich nämlich eine ‚Horn‘-Stimme (im ersten Satz), die so, wie sie dasteht, von einem Naturhorn mit den von Bach sonst sorgfältig beachteten Beschränkungen nicht spielbar ist.“

Berichtigung: Der Corno-Part zu BWV 68/1 kann durchaus auf einem Naturhorn gespielt werden. Die Stimme enthält folgende Töne (klingend): d', e', f', g', a', b', h', c'', cis'', d'', es'', f'', g''. Wenn einem Naturhorn die gleichen Möglichkeiten wie einer Naturtrompete eingeräumt werden, insbesondere das Erniedrigen der Teiltöne 7 und 8 sowie 12 und 13, um a' und h' beziehungsweise fis'' und gis'' herauszubringen, gibt es für einen erfahrenen Trombabeziehungsweise Cornospieler keine besonderen Probleme. Die Anwendung der entsprechenden Ansatztechnik fällt auf einem Horn wegen des längeren Rohres und der spezifischen Ansprache sogar leichter. Demnach enthält der Corno-Part zu BWV 68/1 keine Töne, die auf einem F-Horn nicht gespielt werden könnten.

20. S. 75: „Als beste Lösung bietet sich daher an, diese problematischen Partien der Zugtrompete zuzuweisen, . . . die technisch in der Lage ist, sämtliche zur Diskussion stehenden Partien zu spielen.“

Berichtigung: Wenn alle „problematischen“ Trompetenpartien auf der von MacCracken empfohlenen Trompete mit dem einfachen Zug gespielt werden sollten, so kann (ungeachtet der von Benjamin Peck vorgeführten Möglichkeiten) gezeigt werden, daß eine Anzahl Durchgangsnoten nicht gespielt werden kann. Wenn eine einzige Zugtrompete durch Aufsatzstücke tiefer als in D gestimmt werden muß (was für eine Anzahl Kantaten zutrifft, wo eine Zugtrompete angeblich verwendet werden soll), wird ihre Rohrlänge zu groß, als daß der Zug eine Erniedrigung um mehr als zwei Halbtöne zuließe. Damit entfällt die Möglichkeit, eine Reihe von bei Bach vorgeschriebenen Noten auf diese Weise zu spielen.

21. S. 77: „In Bachs Partitur [zu BWV 118] sind alle Sing- und Instrumentalstimmen außer den ‚litui‘ in B-Dur notiert, während diese eine große Sekunde höher und ohne Tonartenvorzeichnung erscheinen. Da aber die Posaunen in Bachs Leipziger Orchester immer (und die Zinken häufig) im Chorton standen, ist anzunehmen, daß dieses Werk in Chorton-B, der Entsprechung von Kammerton-C, erklingen ist . . . In der erneut kopierten Partitur [der Zweitfassung von BWV 118] sind die ‚litui‘ im Verhältnis zum übrigen Ensemble wiederum in B-Transposition notiert, so daß sie zumindest bei dieser Gelegenheit in Kammerton-B stehen mußten.“

Berichtigung: MacCracken vermischt hier Stimmen- und Partiturnotation. In Bachs Stimmen-

sätzen sind Cornetto und Tromboni tatsächlich oftmals einen Ganzton tiefer notiert als Singstimmen und/oder Streicher. In seinen Partituren sind diese Stimmen jedoch notiert wie die Singstimmen. Demnach ist es irrig anzunehmen, daß BWV 118 „in Chorton-B, der Entsprechung von Kammerton-C, erklingen ist“. Dieser Irrtum pflanzt sich in die Erklärung für die zweite Version von BWV 118 fort. Gemäß deutscher Tradition werden Stimmen für Naturinstrumente, deren Tonvorrat sich auf die Naturtonreihe beschränkt, in C notiert, während italienische Musiker Trompeten- und Hornstimmen klingend notierten.

22. S. 78: „Bach hat aber vor seiner Ankunft in Leipzig . . . nur bei zwei Gelegenheiten Hörner benutzt . . . In BWV 208 . . . und BWV 1046 . . . Für die ersten Aufführungen beider Werke wurden Hornspezialisten herangezogen, die Bach sonst nicht zur Verfügung standen.“
Berichtigung: Es gibt keinen Beweis dafür, daß die in den Köthener Kammerrechnungen erwähnten Hornisten etwas mit der Aufführung von BWV 1046 (Brandenburgisches Konzert Nr. 1) zu tun hatten. Gleiches gilt für entsprechende Notizen in den für Weißenfels zuständigen Archivalien.

23. S. 78, Fußnote 73: „ . . . während BWV 105 sowohl für die Tenorarie als auch für den Anfangschor eine Zugtrompete erfordert.“

Berichtigung: Die Tenorarie BWV 105/5 kann sowohl mit einem F- als auch einem B-Horn begleitet werden. Problematisch ist in der Tat der Eingangschor dieser Kantate. Jedoch gibt es keinen Grund, Erklärungen auszuschließen wie den Gebrauch einer besonderen Ansatztechnik, die Verwendung spezieller mechanischer Verfahren oder das Spiel in den höchsten Registern auf einem Instrument in tiefer Stimmung.

24. S. 78, Fußnote 70: „Als praktische Notlösung hätte man deshalb [nach 1750] diese Stimmen [in BWV 143] den Hörnern übertragen, auf denen sie vermittels des . . . Handstopfens eine Oktave tiefer gespielt werden konnten.“

Berichtigung: Erforderlich sind Hörner in hoch B (wie in BWV 14, 90?, 105 und 118), anderenfalls würden Corno 2 und 3 häufig den Timpani-Part unterschreiten; auch ergäben sich zahlreiche Ungereimtheiten in Hinsicht auf Klang, Akkordlagen, Stimmführung, Kadenzierung.

Daß die Art und Weise des Anstellens von Beobachtungen und Zusammentragens von Fakten durch bestimmte Theorien beeinflusst werden kann, hat Albert Einstein betont. 1926 schreibt er an Werner Heisenberg, daß merkwürdigerweise manchmal die Theorie entscheide, was wir beobachten können. Nach Karl Popper ist es eine Hauptgefahr für Wissenschaftler, nach Dingen Ausschau zu halten, die sie zu finden hoffen. Hypothesen sind für die Wissenschaft unentbehrlich, doch muß man auf Ergebnisse gefaßt sein, die man nicht erwartet und nach denen man nicht gesucht hat. Nach etwas zu Erwartendem zu suchen, birgt die Gefahr in sich, daß es gefunden werden könnte. Leicht werden dann Experimente verfälscht und Daten – vielleicht unbewußt – übersehen. Tatsachen der Vergangenheit sollte man nicht zu eifertig aus der Perspektive gegenwärtiger Ungewißheit beurteilen, ganz gleich wie schwer es ist, das „visibilium omnium et invisibilium“ zu begreifen.

Johann Sebastian Bachs Krankheit und Todesursache – Versuch einer Deutung

Von Detlev Kranemann (Wuppertal)

Über Johann Sebastian Bachs Krankheit gibt es – im Vergleich zu denen anderer späterer Komponisten – nur wenige medizinische Darstellungen. Dieses Schicksal teilt Bach mit anderen berühmten Zeitgenossen – eine der vielen „unvermeidlichen Lücken“ in der Bach-Biographik.¹

Als Quelle über Krankheit und Tod wird in erster Linie der Nekrolog von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola zitiert²:

„Sein von Natur etwas blödes Gesicht, welches durch seinen unerhörten Eifer in seinem Studiren . . . noch mehr geschwächt worden, brachte ihm, in seinen letzten Jahren, eine Augenkrankheit zu Wege. Er wolte dieselbe, theils aus Begierde, Gott und seinem Nächsten, mit seinen übrigen noch sehr muntern Seelen- und Leibeskräften, ferner zu dienen, theils auf Anrathen einiger seiner Freunde, welche auf einen damals in Leipzig angelangten Augen Arzt, viel Vertrauen setzten, durch eine Operation heben lassen. Doch diese, ungeachtet sie noch einmal wiederholet werden mußte, lief sehr schlecht ab. Er konnte nicht nur sein Gesicht nicht wieder brauchen: sondern sein, im übrigen überaus gesunder Körper, wurde auch zugleich dadurch, und durch hinzugefügte schädliche Medicamente, und Nebendinge, gänzlich über den Haufen geworfen: so daß er darauf ein völliges halbes Jahr lang, fast immer kränklich war. Zehn Tage vor seinem Tode schien es sich gähling mit seinen Augen zu bessern; so daß er einmals des Morgens ganz gut wieder sehen, und auch das Licht wieder vertragen konnte. Allein wenige Stunden darauf, wurde er von einem Schlagflusse überfallen; auf diesen erfolgte ein hitziges Fieber,³ an welchem er, ungeachtet aller möglichen Sorgfalt zweyer der geschicktesten Leipziger Aerzte, am 28. Julius 1750, des Abends . . . verschied.“

Ein zweiter Bericht seines ersten Biographen Johann Nikolaus Forkel lehnt sich eng an diesen Text an, lediglich heißt es:

„Diese Schwäche [des Gesichtes] nahm in den letztern Jahren immer mehr zu, bis endlich eine sehr schmerzhaftige Augenkrankheit daraus entstand.“⁴

¹ *Bach-Symposium Marburg 1978*, S. 32 (H.-J. Schulze).

² Dok III, S. 85.

³ Die Bezeichnung „hitziges Fieber“ war nicht gleichbedeutend mit dem heutigen Begriff. Vgl. H. Haeser, *Lehrbuch der Geschichte der Medicin und der epidemischen Krankheiten*, Hildesheim 1973, S. 526 (G. E. Stahl): Fieber als Konvulsion der Seele; S. 513 (F. Hoffmann): Fieber als Krampf der Gefäße mit hoher Pulsfrequenz.

Fieber wurde um 1750 in Leipzig offenbar nicht gemessen, obwohl das Thermometer von Santorri Santorini bereits 1705 erfunden worden war (Haeser, a. a. O., S. 536) und von Boerhave in Leyden um 1720 im klinischen Unterricht zur Krankheitsdiagnose benutzt wurde (Haeser, S. 498).

⁴ J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 10. Vgl. ebd., S. 53: „Diese Fuge wurde aber durch die Augenkrankheit des Verfassers unterbrochen, und konnte, da seine Operation unglücklich ausfiel, nicht vollendet werden.“ . . . „Bach hat ihn [den Choral Wenn wir in höchsten Nöten sind etc.] in seiner Blindheit, wenige Tage vor seinem Ende seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder dictirt.“

In den von A. Kriegel besorgten, „*Nützlichen Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten*“

Einige Male ist aus medizinischer Sicht dazu Stellung genommen worden: Über das Augenleiden Johann Sebastian Bachs haben 1935 Max Vollhardt⁵ und 1951 Ernst Engelking in Heinrich Besslers „Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs“⁶ geschrieben.

Vollhardt glaubte an eine starke Kurzsichtigkeit mit chronischer Entzündung der Regenbogenhaut, die durch die Staroperation und Nachstaroperation durch den Glaskörper hindurch zu einer unaufhaltsamen Schrumpfung des übel behandelten Auges, mit vielleicht sogar Eiterung und Blutung aus Aderhaut und Netzhaut, Netzhautablösung und schließlich Erblindung des gesunden Auges (sympathische Ophthalmie) führte. Unter den unaufhörlich heftigen Schmerzen, den Fieberzuständen und der Aussichtslosigkeit seines Zustandes wird Bach – so meint Vollhardt – körperlich und seelisch so gelitten haben, daß der Tod ihm eine Erlösung schien. Die zeitweilige Wiederkehr des Augenlichtes hält Vollhardt für eine Halluzination.

1951 widerspricht ihm der damalige Nestor der Ophthalmologie, Ernst Engelking, heftig:

„... etwas Unkritischeres hätte man wirklich über Bachs Augenkrankheit nicht schreiben können“.

Er bezeichnet die Vermutung, das Auge sei mit Infektionsträgern geladen gewesen, sowie die Annahme einer unaufhaltsamen Schrumpfung als reine Phantasie. Es sei unzumutbar, die vorübergehend zurückkehrende Sehkraft als Halluzination zu bezeichnen. Der Nekrolog betone ausdrücklich, daß Bach erst nach dem Schlaganfall, zehn Tage vor seinem Tod, ein hitziges Fieber bekam. Das sähe nicht so aus, als ob die Augenkrankheit dieses Fieber erzeugt habe. Engelking glaubt, daß Bach nach der ersten Staroperation noch eine Zeitlang leidlich habe sehen können, denn er habe, „wenn seine Augen es gestattet“, seine Orgelkompositionen revidiert; dann habe er einen Rückfall erlitten (Terry⁷). Vielleicht habe Taylor in seinem biographischen Bericht diese Periode der zurückgewonnenen Lesefähigkeit: „... wo ich aber einem gefeierten Musiker das Augenlicht wiedergab“ gemeint.⁸ Auch Engelking fällt auf, daß Forkel von einer schmerzhaften Augenkrankheit vor der Operation spricht. Er glaubt jedoch, daß Taylor eine Staroperation durchgeführt habe, die nicht gleich zur Erblindung geführt habe (Bachs Brief an Einicke Mai 1750)⁹, und daß Bach tatsächlich zehn Tage vor seinem Tode habe sehen können, weil das Pupillargebiet von der im operierten Auge beweglichen Linse oder resorbierten Linsenmasse wieder freigegeben worden sei. Schmerzempfindlichkeit und Lichtscheu

(Leipzig 1750, S. 681) heißt es „Eine übel ausgeschlagene Augen-Cur raubte diesen Mann der Welt . . .“ (Dok II, Nr. 607; vgl. auch die Leipziger Zeitungsmeldung vom 31. Juli 1750, Dok II, Nr. 612).

⁵ In: *Die Medizinische Welt*, 1935, Nr. 50, S. 1825ff.

⁶ Kassel etc. 1956, S. 73ff.

⁷ C. S. Terry, *Johann Sebastian Bach. Eine Biographie* (deutsch von Alice Klengel), Leipzig 1929, S. 319.

⁸ J. Taylor, *The History of his travels and adventures . . . written by himself*, London 1761/62 (vgl. Dok III, Nr. 712).

⁹ Dok I, S. 124–126.

seien nach der zweiten Operation aufgetreten, als Folge einer sekundären Drucksteigerung des Augeninneren, des sogenannten grünen Stars. Aber Engelking glaubt nicht an eine Kurzsichtigkeit und führt als Beweis die sogenannte Bach-Brille an und meint weiter: „... sonst hätte er nicht fremde Kompositionen leicht vom Blatt ablesen können“.

Aus heutiger Sicht kann man Engelking in einigen Punkten widersprechen. Die sogenannte Bach-Brille ist seit der Untersuchung von Hilmar Körner¹⁰ als nicht zur Bach-Zeit gehörig erwiesen – sie ist jüngeren Datums. Und warum sollte Bach nicht kurzsichtig gewesen sein – die Kurzsichtigkeit erlaubt ja ein ausreichendes Sehen in der Nähe, so daß das Vomblattspiel an der Orgel kein Gegenargument wäre. Allerdings wissen wir auch, daß Kurzsichtigkeit nicht im Alter zunehmen muß, da Altersübersichtigkeit hinzutritt. Wechselndes Sehvermögen kann die diabetische Lenthopathie verursachen.¹¹

Engelking glaubt, daß Bach nach der ersten Operation noch zeitweilig schreiben konnte – eine Annahme, die durch neuere Forschungen insbesondere von Dadelsen¹², Dürr¹³ und Kobayashi¹⁴ über die Bachsche Spätschrift widerlegt ist. Tatsächlich lagen die beiden Operationstage dicht beieinander: zwischen dem 28. März und 4. April, wie Bert Lenth mit dem sorgfältigen Nachvollzug von Taylors Reisen nachgewiesen hat.¹⁵

Die einschlägigen Daten sind von der Forschung relativ spät berücksichtigt worden, obwohl sie keineswegs schwer erreichbar sind und seit langem im Druck vorliegen: in den „Leipziger Zeitungen“ des Jahres 1750 sowie in den 1889 durch Gustav Wustmann vorgelegten Auszügen aus der handschriftlichen Stadtchronik 1714–1771 von Salomo Riemer.¹⁶ Die umfassende Auswertung dieser Materialien legte Helmut Zeraschi 1956 vor.¹⁷ Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, daß die letzten Briefe Johann Sebastian Bachs nicht in dessen eigener Handschrift vorliegen¹⁸ und auch die 1749 datierten Quittungen zu den Legaten „Nathan“ und „Mentzel“ nicht von ihm selbst geschrieben worden sind.¹⁹

1969 hat William B. Ober,²⁰ ohne sich einer von den vorhergegangenen Arbeiten von Vollhardt und Engelking anzuschließen, zu Bachs Krankheitsgeschichte aus ophthalmologischer Sicht Stellung genommen. Ausgehend vom Nekrolog und der folgenden Erstbiographie von Forkel werden insbesondere die Schmerzhaftigkeit der Augenkrankheit sowie die Frage einer ein- oder doppelseitigen

¹⁰ H. Körner, *Zur sogenannten „Bach-Brille“*, BJ 1980, S. 83–86.

¹¹ H. Bibergeil, *Diabetes mellitus*, Jena 1980.

¹² G. von Dadelsen, *Originale Daten auf den Handschriften J. S. Bachs*, (Neudruck) in: G. von Dadelsen, *Über Bach und anderes*, Laaber 1983, S. 75–79.

¹³ Dürr Chr, Dürr Chr 2, passim.

¹⁴ Y. Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs*, BJ 1988, S. 7–72.

¹⁵ In: *Music & Letters* 19, 1938, zitiert nach H. Zeraschi, BJ 1956, S. 55.

¹⁶ G. Wustmann, *Quellen zur Geschichte Leipzigs*, Bd. 1, Leipzig 1889.

¹⁷ *Bach und der Okulist Taylor*, BJ 1956, S. 52–64.

¹⁸ Dok I, Nr. 54, 55, 143–145.

¹⁹ Ebd., Nr. 146.

²⁰ *Bach, Handel and „Cbevalier“ John Taylor, M. D., ophthalmiater*, in: *New York State Journal of Medicine*, Juni 1969, S. 1797–1807.

Operation und die nach Forkels Angaben plötzlich vorübergehend wiederkehrende Sehfähigkeit erörtert. Aus dem Bach-Porträt Elias Gottlob Haußmanns gewinnt Ober den Eindruck einer Hochdruckkrankheit und Kurzsichtigkeit, als finale Ursache eine Hirnblutung; als weitere Möglichkeit einen Hirnabszeß mit nachfolgender Sepsis nach der Operation des Auges unter der Vorstellung einer Infektion. Die Frage nach der schmerzhaften Augenkrankheit bleibt für ihn letztlich offen, wenn sie auf die Zeit vor der Operation bezogen wird, wie es bei Forkel heißt: diese Augenschwäche „nahm . . . immer mehr zu, bis endlich eine sehr schmerzhaft Augenkrankheit daraus entstand“.

Eine akute Augendruckerhöhung vor der Operation, also ein Glaukom (Grüner Star), schließt Ober aus; ein solches Ereignis hätte zwar sehr schmerzhaft sein müssen, aber früher zur Blindheit geführt. Dagegen erscheint ihm eine chronische Augendruckerhöhung mit allmählicher Sehminderung möglich, eine solche würde schließlich auch allmählich Schmerzen bereiten. Ober schließt auch nicht eine sogenannte Retinopathie (chronische Netzhauterkrankung) im Zusammenhang mit dem von ihm vermuteten Hochdruck beziehungsweise eine sogenannte Makuladegeneration, also eine Degeneration der Sehsinneszellen an der Stelle ihrer dichtesten Konzentration an der Netzhaut, aus. In diesem Zusammenhang wird eine milde Hirnthrombose 1749 für vage möglich gehalten. Die bekannte Passage in Taylors Selbstbiographie „ . . . we found the bottom defective, from a paralytic disorder“ wird von Ober auf die Augenkrankung Händels bezogen und wäre ein Gegengrund für eine zweite Operation gewesen.

In seinen „Medizinischen Porträts berühmter Komponisten“ hat Gerhard Böhme²¹ alle bisherigen Darlegungen aus dem Umfeld Untersuchungen zur Bachschen Krankheitssymptomatologie zusammengetragen, doch ist auch seine Darstellung in einigen Punkten korrekturbedürftig. So ist die sogenannte Bach-Brille, wie bereits erwähnt, als nicht zur Bach-Zeit gehörig klassifiziert. Zylindergläser wie bei dieser Brille sind frühestens seit 1813 von dem französischen Optiker Champlant geschliffen worden. Ein Morbus Paget wurde von dem Anatomen His in seinem Bericht an den Rat der Stadt Leipzig nicht benannt. Das Wort Frieselfieber wird im Nekrolog nicht erwähnt, es steht dort wörtlich „hitziges Fieber“ (Frieselfieber ist beispielsweise dem Sterbebericht Mozarts zugeordnet). Nach 27 Jahren ununterbrochener Tätigkeit in Leipzig kann man einen häufigen Arbeitsstellenwechsel nicht als psychosomatisch aktuellen Krankheitsbeitrag zu Bachs hypothetischer Hochdruckkrankheit ansehen. Ferner erscheint es fraglich, Streitbarkeit als Grundwesenszug von Bachs Charakter anzunehmen. Bachs Auseinandersetzungen mit dem Rat der Stadt Leipzig und dem Rektor Ernesti haben sehr wohl erklärbare sachliche Gründe und sind sicher nicht nur durch den Grundwesenszug einer Streitbarkeit ausgelöst, welche für sich genommen aus heutiger medizinischer Sicht allein auch keinen Hochdruck erzeugt – schließlich ist die Hochdruckdiagnose selbst hypothetisch. Die Ikonographie dürfte als Grundlage für Krankheitsdiagnosen fragwürdig sein, zumal die Deutungen Besslers längst nicht mehr unbestritten sind. In

²¹ Bd. 2, Kassel etc. 1987.

diesem Zusammenhang wird auf die Darlegungen Hildesheimers hingewiesen.²² Der Bericht von Christian Ehrenfried Eschenbach 1752,²³ der zu den Augenoperationen Taylors Zeugenberichte gesammelt hat, ist für weitere Überlegungen sehr wichtig. Es heißt da, daß Taylor nicht gern linkshändig operierte und gegebenenfalls lieber das gesunde linke als das kranke rechte Auge behandelte. Es ist anzumerken, daß diese Unterstellung durchaus polemisch gemeint sein kann: auch in anderen zeitgenössischen Berichten wird mit Wortangriffen nicht gespart, wie in Friedrich Hoffmann 1735,²⁴ „daß alle Mediziner, so der Purganzien sich vergafft haben, gute Kirchhofdiener seien . . .“

Taylor war sicher ein übertreibender Propagandist, und so ist die Bemerkung in seiner „History“ über Bachs Heilung ebenso Propaganda wie die Behauptung in der Spenserschen Zeitung,²⁵ daß der Kapellmeister Bach „die völlige Schärfe seines Gesichts“ wiedererreicht habe. In den Leipziger Zeitungen wird am 4. April 1750 behauptet, daß „besonders die Curen . . . an dem Hrn. Capellmeister Bach . . . ihm [Taylor] Ehre gemacht“ hätten.

Es stellt sich die Frage: Wurde Bach vielleicht gar nicht am Star operiert? Bei Eschenbach beschreibt ein Zeuge offenbar Scheinoperationen:

„. . . Es war eben ein Mensch da, der schlechte bewegung der pupillae und ein blödes gesicht hatte. Mit diesem verfuhr er folgender gestalt: Nachdem er mit dem speculum oculi den bulbum gehalten, machte er . . . mit einem silbernen, vorn etwas breiten und mit subtilen Zähnen versehenen instrumente, zwei bis drei kleine frictions auf einer stelle, und frottirte . . . den tendinem Musculi recti, wodurch ein grosses tremblement im auge erregt wurde, . . . die pupilla dilatirte sich auch, . . . und der Mensch versicherte, dass er besser sehen könnte.“

Im Lehrbuch der Augenheilkunde von Axenfeld²⁶ wird beschrieben, daß durch Massage und dadurch bedingte Durchblutungssteigerung vorübergehend eine Drucksteigerung im Auge vermindert werden kann.

Zu Taylor heißt es weiter vom gleichen Zeugen:

„. . . Von seinen operationen ist noch zu merken: wenn er in Ophthalmien, abcessu in cornea, albugine staphylomatae etc. die bluthgefäße mit einer Nadel gefasst und abgeschnitten . . . wobey er die conjunctivam gar nicht menagiret, sondern recht considerable stücken davon wegschneidet, so nimt er nachdem eine lanzette, und sacrificirt damit den inneren teil des unteren Augnliedes, nachher braucht er erstlich das Bürstgen, und frottirt öfters über das ganze

²² W. Hildesheimer, *Der ferne Bach. Eine Rede*, Wiesbaden 1985 (Insel-Bücherei. 1025.).

²³ D. C. E. Eschenbachs *Gegründeter Bericht von dem Erfolg der Operationen des Englischen Okulisten, Ritter Taylors*, . . . Rostock 1752; vgl. Dok II, Nr. 601, sowie J. Hirschberg, *Die vornehmlichsten Augenärzte und Pfleger der Augenheilkunde im 18. Jahrhundert und ihre Schriften*, Leipzig 1909.

²⁴ *Gründlicher Unterricht, wie ein Mensch nach Gebrauch weniger auserlesener Arzneien zugleich durch Vermeidung unbedächtlicher Medikation geheilt werde, denen beigefügt ein ausführlicher Bericht von der Natur, Eigenschaft und berrlicher Kraft des ungarischen Weines*, Ulm 1735. Zitat: „. . . wie der Purganzien-Gift vor vielen Morde ausreicht, gewiß, daß alle Mediziner, so der Purganzien sich aus Unverstand vergafft . . . als gute Kirchhofdiener sich erweisen.“ Vgl. auch J. P. Eberhard, *Gedanken über die Wirkung der Arzneimittel im menschlichen Körper überhaupt*, Halle 1750.

²⁵ Vgl. Dok II, Nr. 598.

²⁶ Th. Axenfeld, *Lehrbuch und Atlas der Augenheilkunde*, Stuttgart 1981.

Auge . . . wie denn öfters zu einer halben Thee Tasse und mehr geblüth aus solchen sacrificirten Auge wegläuft.“

Es ist die Rede von einem gewaltigen Schreien dabei. Da es sich jedoch um keine Verletzung des inneren Auges handelt, schließen derartige „Operationen“ die Gefahr einer septischen Erblindung aus. Aus diesem Zeugenbericht geht immerhin hervor, daß Taylor nicht nur Staroperationen vornahm, sondern möglicherweise größere Eingriffe vortäuschte. Zu solchen Scheineffekten würde auch die Angabe passen, daß eine Wunde in der Nähe des Auges beigebracht wurde und eine Bandage unter Verwendung eines mäßigen Stückes Geldes oder ein halb voneinander geschnittener gebratener Apfel.

Allgemeine Maßnahmen, wie Aderlassen, laxierende Getränke, Schröpfköpfe, gehörten zu den üblichen medizinischen Behandlungen dieser Zeit und waren, wie alles, nur im Übermaß schädlich. Eschenbach behauptet, Taylor habe das Blut einer frisch geschlachteten Taube oder gestoßenen Zucker oder gebranntes Küchensalz ins Auge geträufelt.

Trotz der uns heute eigenartig erscheinenden Heilmethoden und der verwendeten „Medikamente“ dürfen wir, wie bereits der bekannte Medizinhistoriker Julius Hirschberg²⁷ in seiner großen Studie „Die vornehmlichsten Augenärzte im 18. Jahrhundert“ und auch Engelking feststellten, davon ausgehen, daß Taylor nicht unter die Scharlatane zu rechnen ist.

Zu Bachs Operation gibt es bei Eschenbach ein weiteres Zitat aus einem Schreiben eines ungenannt bleiben wollenden „öffentlichen Lehrers“ der Medizin in Leipzig im Mai 1750. Darin heißt es:

„. . . Hier haben sie eine gegründete und unpartheiische Nachricht von des Ritters Taylors nachgelassenen Patienten . . . Verschiedene aber sind bis jizzo noch nicht zum Vorschein gekommen. Darunter Hr. B - -, welchen er am Stahr operirt, und etliche tage darauf in den öffentlichen Zeitungen gerühmt, dass er vollkommen sehen könnte: da doch derselbe wegen wieder aufgetretenen Stahrs des Gesichts beraubt gewesen, bis er ihn zum andern mahl wieder operiret, von welcher Zeit an er doch immer Zufälle von Entzündungen und dergleichen erlitten.“

Dieser aufschlußreiche Bericht deutet auf eine Staroperation, und die nachfolgenden Entzündungen könnten einem Sekundärglaukom entsprechen.²⁸ Auch hier wird, indirekt zwar, von Entzündung, nicht aber von Erblindung gesprochen. Im übrigen kommt für einen sonst gesunden 65jährigen die Augenoperation mit nachfolgenden monatelangen Beschwerden kaum als Todesursache in Frage.

Waren es also die schädlichen Nebendinge?

Es erscheint unlogisch, daß Bach – nach offenbar mißglückter Operation – von Taylor verordnete Medikamente weiter genommen haben soll, wenn dieser nach drei Tagen schon weiterreiste, auch sehr schnell in Verruf geriet und Bach außerdem schließlich in Behandlung „zweier der geschicktesten Leipziger Ärzte“ war,²⁹ die sicherlich auch keine Freunde von Taylor waren. Länger-

²⁷ A. a. O. (vgl. Fußnote 23).

²⁸ G. Pietruschka (F. Müller), *Lehrbuch der Augenheilkunde*, Leipzig 1976, S. 251.

fristiger Gebrauch von Taylors „schädlichen“ Medikamenten ist also nicht wahrscheinlich.

Die Beschäftigung mit den als Dissertationes bezeichneten sachlichen Fallberichten im Leipziger Universitätsarchiv und im Sudhoff-Institut aus dem Zeitraum 1720–1770 erweckt weitgehend den Eindruck einer sehr ernsthaften Bemühung um jeden einzelnen Patienten mit detaillierten Beobachtungen und keinesfalls pauschal schädlicher Medikamentendosierung.³⁰

Viele Medikamente sind heute noch bekannt: Hoffmannstropfen, Melissengeist, Kamillenextrakt, Baldriantinktur, Luvos-Heilerde zum Beispiel, andere wirksame Medikamente wie Arsen (Fowlersche Lösung), Strychnin, Opiumtinktur wurden noch vor wenigen Jahren benutzt und wurden damals wie heute in niedrigen Dosen gebraucht. Dosis facit venenum war bekannt.

Die vielgenannten Medikamente der „Dreckapotheke“, beispielsweise gestoßene Korallen (Theriak), waren eher „magisch“ als schädlich.

Gefährlich konnten Schröpfköpfe, häufige Aderlässe nur in der Überdosis werden, dies auch insbesondere bei vorgeschwächten Patienten. Quellmalz³¹ bezeichnete die güldene Ader als wichtigsten Behandlungsausgangspunkt – die Eröffnung der Hämorrhoidalvenen und Klistiere standen hoch im Kurs. Sie können zum Beispiel bei einem Diabetes mit bestehender Stoffwechselentgleisung schwere Folgen haben. Der Diabetes muß hier erwähnt werden, da Fallberichte über diese Krankheit in dieser Zeit überraschend genau und häufig zu finden sind.

Es heißt da, „die honigsüße Harnruhr“ betreffe schwelgerische Personen, beginne langsam und schreite über Jahre mäßig fort mit Remissionen. Allmählich trete Abmagerung ein, das Gesicht werde schwach bis zur Amblyopia amaurotica und zur Kataraktbildung, es trete ein lethargischer Zustand ein, der in hektisches Fieber übergehe. Delirien, Ohnmachten, Konvulsionen führten zum Tod. Der Tod könne auch als Folge einer anderen Krankheit eintreten, die im Konnex mit der Zuckerkrankheit stehe.³² Diese Schilderung klingt bemerkens-

²⁹ An der Spitze der Fakultät in Leipzig stand 1750 Professor Samuel Theodor Quellmalz; in sein Fach, die Chirurgie, fiel auch die Augenheilkunde. Quellmalz ist wahrscheinlich der bei Eschenbach (vgl. Fußnote 23) benannte Zeuge, der Bach und andere Patienten Taylors nach der Operation aus der Ferne beobachtete beziehungsweise Erkundigungen einzog.

Wenn der Brief, der sich auf Mai 1750 bezieht, von Quellmalz stammt, käme dieser für die betreffende Zeit nicht als behandelnder Arzt für Bach in Frage.

C. G. Jöchers *Compendiöses Gelehrten-Lexicon*, Leipzig 1748, nennt als in Frage kommende Ärzte noch: Justus Gottfried Güntz (1714–1754) sowie Johann Wilhelm Hebenstreit (1703 bis 1757) und Christian Gottlieb Ludwig (1709–1753). Die Namen der um 1750 in Leipzig niedergelassenen neun Ärzte sind auf zwei Listen (Stadtarchiv Leipzig) zu finden; wer mit den „zwei der geschicktesten Leipziger Ärzten“ gemeint ist, bleibt trotzdem unklar.

³⁰ J. Juncker, *Conspectus medicinae theoretico-practicae*, 1718, in: H. Haeser (vgl. Fußnote 3); G. E. Stahl, Leipzig 1961 (Sudhoffs Klassiker der Medizin. 36.).

³¹ Vgl. Fußnote 29.

³² Vgl. H. Conring, *De Diabete*, Leipzig 1676; D. R. Spoenle / J. Ballo, *Cases of Diabetes* (deutsche Übersetzung von J. A. Ziegler), Stendal 1802; Arbeiten von E. A. Nicolai, 1770; C. A. Nieder, 1776; A.-O. Rewinus, 1698; vgl. auch Universitätsbibliothek Leipzig, *Katb.* 1798, *Species pathologica*. Ausführliche Beschreibung des Diabetes in J. G. Gruber, *Allge-*

wert modern, und man ist versucht, sie hypothetisch auf Bachs Todeskrankheit anzuwenden.

Graefe³³ und vor ihm schon Benedikt und Berndt³⁴ beschrieben die Katarakt (grauer Star) als häufigste Erblindungsursache beim früher unbehandelten Diabetes. Schlaganfall³⁵ als Hirnerweichungsherd ist eine bekannte, bis heute gefürchtete Komplikation des Diabetes.

Natürlich kann in bezug auf Bachs Krankheit nichts bündig bewiesen werden, hierin muß man Engelking zustimmen. Auch kann man nicht unbefangen von den Vorstellungen der Gegenwart ausgehen. Es gibt ja keine Krankheitsgeschichte mit Blutzuckerwerten und anderen Untersuchungsergebnissen.

Als einzig faßbares Substrat kann das Skelett bezeichnet werden, welches von His 1894³⁶ wiederaufgefunden wurde. In dem Bericht an den Rat der Stadt Leipzig heißt es wörtlich:

„als ein Altersmerkmal sind im Bereich der Wirbelsäule die ziemlich zahlreichen Knochenauflagerungen anzusehen, die sich an einzelnen Rückenwirbeln bis zu isolierten Auswüchsen entwickelt haben.“

Um einen rheumatischen Prozeß kann es sich nicht gehandelt haben, denn etwas später schreibt His:

„... Im Übrigen sind die sämtlichen Gelenke bis zu Fingern und Zehen hin frei und sie tragen glatte Berührungsflächen.“

Vorher heißt es:

„... die Verbindung zwischen Kreuzbein und dem rechten Hüftbein ist verknöchert und gleichfalls mit flachen Exostosen überlagert. Der Mann, dem das Skelett angehört hat, muß bei Lebzeiten einen etwas steifen Rücken und wohl auch gelegentlich Schmerzen gehabt haben ...“

Wolfgang Rosenthal hat das Skelett 1951 bei der Überführung in die Thomaskirche noch einmal gesehen.³⁷ Er hat auch an den Oberschenkelknochen Exo-

meine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, Leipzig 1802, und J. P. Frank, *Interpretationes clinicae* (Dissertation), 1812. Vgl. auch Haeser, a. a. O. (s. Fußnote 3).

³³ A. v. Graefe, in: *Archive of Ophthalmology* 1858, Nr. 4, S. 230–235.

³⁴ F. A. G. Berndt, *Diabetes*, in: *Enzyklopädisches Wörterbuch der medizinischen Wissenschaften*, Bd. 9, Berlin 1833.

³⁵ Schlaganfall bezeichnet neben dem plötzlichen Bewußtseinsverlust (oft tödlich durch Hirnblutung nach Gefäßriß) auch Arteriosklerose, Makroangiopathie mit allmählichem Verlauf – kleine Hirnerweichungsherde –, schließlich die Embolie mit Schocksymptomatik, Tod am Hirndruck oder einmaliger Teillähmung. Vgl. Weber, in: *Die ärztliche Fortbildung*, 1982, Nr. 8, S. 342; G. S. Barolin, *Die zerebrale Apoplexie*, Stuttgart 1980; W. H. Haas u. a. in: *The Journal of the American Medical Association*, 1968, Nr. 203, S. 961.

³⁶ W. His, *J. S. Bach – Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz. Bericht an den Rat der Stadt Leipzig*, Leipzig 1895, S. 9.

³⁷ W. Rosenthal, *Die Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs. Mit Bemerkungen über die „Organistenkrankheit“*, in: *Leopoldina. Mitteilungen der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina. Halle (Saale)* 1962/63, Reihe III, 8/9, S. 234–241.

stosen³⁸ zu sehen geglaubt und durch Röntgenaufnahmen Exostosen an den Kreuzbeinfugen und anderwärts bei Günther Ramin und anderen Organisten gefunden. Sie sind deswegen als „Organistenkrankheit“ bezeichnet und auf die Beanspruchung beim Pedalspielen bezogen worden.

Das ist sicher richtig, es gibt jedoch einen anderen diagnostischen Hinweis, der dabei nicht beachtet wurde oder nicht bekannt war: Seit 1951 sind die als Morbus Forestier³⁹ bezeichneten Wirbelveränderungen bekannt, die als auffallende Knochenwulstbildungen im Bereich der Wirbelkörper bei langjährigen Diabetikern beschrieben werden. Diese Befunde sind inzwischen von zahlreichen Autoren bestätigt worden und als Hyperostosis ankylosante diabetique benannt – den Röntgenologen sind solche Veränderungen erkennbar.⁴⁰ Diese auffallenden Wülste geben möglicherweise einen Hinweis auf eine diabetische Krankheit.

Als Indizien könnten auch Schriftveränderungen in den Autographen bezeichnet werden.⁴¹ In dieser Beziehung können die neuen Untersuchungen von Yoshitake Kobayashi wichtig sein.⁴² Dabei schließt Kobayashi an die grundlegenden Arbeiten über die Chronologie der Bachschen Schrift von Georg von

³⁸ Mit Exostosen sind spitze Knochenwucherungen gemeint, im Unterschied zu breitbasigen Knochenwülsten (Hyperostosis).

³⁹ Morbus Forestier ist als auffallende Knochenwulstbildung im Bereich der Wirbelkörper zuerst 1950 von Forestier und Rotes-Querol beschrieben worden, später von Boulet-Mirouze (1954) als auffallend bei langjährigen Diabetikern, und zwar zunächst vorwiegend bei Männern. Die Beziehung zwischen Konstitution und Stoffwechselstörungen sind von F. Schilling, M. Schorkel, A. Gamp und A. Bopp herausgearbeitet worden. Zu weiteren Arbeiten über derartige Knochenveränderungen vgl. Fußnote 40. Von W. Rosenthal (auf den sich später J.-H. Scharf beruft) wurden diese Befunde nicht berücksichtigt; er bezeichnet die Knochenveränderungen als „Organistenkrankheit“. Der Beweis einer diabetischen Stoffwechsel-Knochenveränderung wäre nur morphologisch möglich bei Nachweis einer Hyperostosis ossis interna, wie sie von Bartelsheimer und Appel beschrieben wird.

⁴⁰ Vgl. E. F. Pfeiffer, *Handbuch des Diabetes mellitus*, München 1973, S. 595 (H. Bartelsheimer und F. Kuhlencordt); H. Bartelsheimer, *Die Hyperostosis ossis frontalis als Symptom des hypophysären Diabetes*, in: Deutsche Mediz. Wochenschrift 65, 1939, S. 1129; J. Forestier und J. Rotes-Querol, *Hyperostosis senilis*, in: Revue Rheumatologique 17, 1950, S. 525; G. Grosch, *Weitere Beobachtungen der senilen ankylosierenden Hyperostose*, in: Zeitschrift für Orthopädie und ihre Grenzgebiete 99, 1964, S. 207; O. Günther, *Osteopathie als Diabetes-Spätkomplikation*, Halle/S. 1956; C. A. Hemling, *Skelettveränderungen bei Diabetes mellitus*, in: Acta medica Scandinavia 143, 1952, S. 1; V. R. Ott, *Über Spondylosis hyperostotica*, in: Schweizerische medizinische Wochenschrift 83, 1953, S. 796; H. Schumberger und H. Iser, *Die Spondylose bei Diabetikern*, in: Zeitschrift für Rheumaforschung 22, 1963, S. 278; F. Schilling, A. Scharkal, A. Gamp, A. Bopp, *Die Beziehungen der Spondylosis hyperostotica zur Konstitution und Stoffwechselstörung*, in: Medizinische Klinik 60, 1965, S. 165; H. R. Schinz, *Lehrbuch der Röntgen-Diagnostik*, Stuttgart 1952; W. Appel, *Schädelhyperostosen bei Diabetikern*, in: Archiv für klinische Medizin 198, 1952, S. 60; E. Azerod, *Les osteoses Diabetiques*, in: Bulletin medical, 69, 1953, S. 302.

Vgl. außerdem W. Rosenthal, a. a. O. (s. Fußnote 37), sowie BJ 1965, S. 5–9 (J.-H. Scharf), und BJ 1972, S. 91–94 (ders.).

⁴¹ Hinweis von H.-J. Schulze (Leipzig).

⁴² Kobayashi, a. a. O. (vgl. Fußnote 14), S. 23–26, besonders Fußnote 26; *Bach-Konferenzen Leipzig* 1985, S. 457ff. (ders.).

Dadelsen und Alfred Dürr an. Nach Kobayashi zeigt die seit 1738 sich verändernde Handschrift krisenhafte Verschlechterungen. So wird sie „1744–46 steiler und zeigt Spuren eines Zitterkrampfes“. „... in der Spätzeit wird die Schrift immer klobiger und ungelenk“; zwischen August und Oktober 1748 tritt eine rasche Verschlechterung ein, die für eine plötzliche krankheitsbedingte Verschlimmerung sprechen könnte. Ausdrücklich schließt Kobayashi eine Verschlechterung des Sehvermögens als Ursache aus und begründet diesen Ausschluß glaubhaft. Kobayashi schreibt ferner: „... vielmehr ist die Ursache für die ungelenke Schrift in der Beeinträchtigung der Hand zu suchen, die vermutlich durch eine Krankheit verursacht worden ist“. Er glaubt, daß die Schreibarbeit dem alternden und vermutlich kranken Mann Mühe bereitet habe und denkt an Rheumatismus oder Gicht als eine „für die damalige Zeit vermutlich nicht nennenswerte Alterskrankheit“. Allmählich fortschreitendes Rheuma oder Gicht erklären allerdings nicht die von Kobayashi selbst festgestellten kurzfristigen, gewissermaßen krisenhaft nachweisbaren qualitativen Verschlechterungen des Schriftniveaus.

Gegen chronisches Rheuma oder Gicht spricht auch der von dem Anatomen Wilhelm His mitgeteilte Befund, es seien „... im Übrigen ... die sämtlichen Gelenke bis zu den Fingern und Zehen frei und tragen glatte Berührungsflächen“.

Wenn also Schriftveränderungen für ein langjähriges Krankheitsbild mit krisenhaften Verschlechterungen sprechen, dabei aber Rheumatismus und Gicht nicht in Frage kommen, so drängt sich der Gedanke an eine diabetische Erkrankung geradezu auf, insbesondere, wenn man an die bereits zitierte Darstellung einer ärztlichen Dissertation der Bach-Zeit denkt.

Die von Kobayashi beschriebene klobige Schrift, der sich krisenhaft verschlechternde Schriftduktus sind denkbar bei einem unbehandelten Diabetes als Reaktionen einer Nervenleistungsminderung (Neuropathie) und einer Hirnleistungsveränderung (Encephalose). Sehverschlechterungen als Diabeteskomplikationen fügen sich in dieses Bild ein. Eine vorübergehende Augendrucksenkung vor dem finalen, wahrscheinlich zentralen encephalomalacischen Insult (Hirnerweichungsherd) kann eine vorübergehende Sehverbesserung bewirken haben. Alle diese Vorstellungen sind wie gesagt hypothetisch und können nie sicher bewiesen werden.

Es heißt zwar im Lehrbuch der graphologischen Diagnostik von Müller und Enskat,⁴³ eine Krankheitsdiagnose aus Schriftveränderungen sei nicht möglich, jedoch werden bei Diabetikern Schriftveränderungen beobachtet.

Herr Prof. Dr. Bibergeil⁴⁴ hat auf schriftliche Anfrage bestätigt, daß solche Schriftveränderungen als Folge vorwiegend wechselnder Unterzuckerung (Hypoglykämie) vorkommen. Vielleicht liegt hier auch der Schlüssel der unterschiedlichen Schriftbeurteilungen bei Arthur Mendel und Yoshitake Kobayashi: es erscheint denkbar, daß die Schriftschwankungen, die von Kobayashi zu-

⁴³ W. H. Müller und A. Enskat, *Graphologische Diagnostik*, Berlin und Stuttgart 1973; R. Pophal, *Graphologie und praktischer Arzt*, in: Medizinische Klinik 1973, Nr. 39, S. 638.

⁴⁴ Briefliche Mitteilung von Prof. Dr. H. Bibergeil, Direktor des Diabetikerzentrums Karlsburg.

nächst auf Müdigkeit zurückgeführt werden, Frühzeichen einer diabetischen Stoffwechselstörung sind, während die unaufhaltsam sich verschlechternde Schrift zu den Spätfolgen einer diabetischen Erkrankung gehören könnte.

Wie, wenn die „Deformation der lebensgeschichtlichen Überlieferung“, die so schmerzlich „vom Ausklingen der Kantatenproduktion an“ spürbar wird,⁴⁵ oder der „mit etwa 55 Jahren selbstverordnete Quasi-Ruhestand“⁴⁶ – wenn diese vorzeitige Emeritierung „mit dem Rückzug von fast allen dienstlichen Aufgaben und der Konzentration auf die Realisierung einiger langgehegter kompositorischer Wunschvorstellungen“ – mit einem chronischen Kranksein zusammenhinge?

Ein Kranksein, das Kranksein und Nichtkranksein bedeutet, mit Remissionen, ein Kranksein, das nicht unmittelbar äußerlich auffällt, weil die „munteren Leibes- und Seelenkräfte“, von denen der Nekrolog spricht, scheinbar Gesundheit bekunden, und doch das „Bild eines der Welt abhanden Gekommenen“ nicht revidieren.

Auf kein gängiges Krankheitsbild paßt all dies leichter als auf die Stoffwechselerkrankung des Diabetes. Hier gibt es den typischen Wechsel zwischen gesund und krank – je nach Stoffwechsellage –, auch treten schlaganfallähnliche Zustände auf, und die Patienten klagen über Augenschmerzen und Sehstörungen. Die bei Paul Brainard⁴⁷ beschriebenen Textunstimmigkeiten und Fehler in Bachschen Vokalwerken könnten danach nicht nur als Differenz zwischen sprachlicher und musikalischer Darlegung aufgefaßt werden, sondern als tatsächliche Fehler einer krankheitsbedingten Konzentrationsstörung.

Vielleicht sind sie Zeichen eines drohenden Vorganges, der vom Betroffenen als um so unheimlicher und fremder empfunden wird, je weniger die Ursache erklärt werden kann. Ernsthaft chronisch Kranke ändern Lebenshaltung und Weltsicht zu Ernsterem, Alltagsunabhängigerem, Zeitlosem. „... das schnellste Tier, das uns zur Vollkommenheit treibt, ist das Leid“, heißt ein Spruch des mittelalterlichen Mystikers Meister Eckehard. Damit soll keinem neuen Mystizismus Vorschub geleistet werden, aber die Naturwissenschaft des Arztes umfaßt den ganzen Menschen, auch die – nicht in physikalischen Meßdaten und biochemischen Analysen erfaßbare – Persönlichkeit in Gesundheit und Krankheit.

Da bleibt ein einzelmenschlicher und menscheitsgeschichtlicher ungelöster Restbestand, wie es Bernhard Paumgartner⁴⁸ in anderem Zusammenhang genannt hat. Musik vermag als Kunst solche Lebens-, Krankheits- und Todesempfindungen auszudrücken – unsere Fallberichte und Meßdaten nicht.

Es ist auch eine Bemühung um die Forderung Christoph Wolffs nach interpretatorischer Bewältigung, nach Hinterfragung, nach Zusammenhängen.

Isolde Ahlgrimm schreibt⁴⁹: „... vielleicht wäre die Kunst der Fuge nicht unvollkommen geblieben, wenn der damaligen Medizin die heutigen Kenntnisse

⁴⁵ *Bach-Symposium Marburg 1978*, S. 37 (H.-J. Schulze).

⁴⁶ Ebd., S. 29 (C. Wolff).

⁴⁷ BJ 1978, S. 113 ff.

⁴⁸ BJ 1956, S. 5.

⁴⁹ In: *Bach-Studien 5*, Leipzig 1975, S. 164.

zur Verfügung gestanden hätten.“ Dies ehrt die Medizin der Gegenwart sehr – aber kann man die Zeit verrücken? Mit anderen Worten: Könnte in heutiger Zeit überhaupt noch ein Meister der Musik eine Kunst der Fuge schreiben? Und das Schicksal des Menschen zwischen Geburt und Tod erfüllt sich auch heute noch, trotz aller Fortschritte.

Fasch-Ouvertüren aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek?

In seinem Aufsatz „Die französische Ouverture (Orchestersuite) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“¹ verwies Hugo Riemann auf zehn, ehemals in der Leipziger Thomasschulbibliothek aufbewahrte Orchestersuiten von Johann Friedrich Fasch, von denen er aufgrund des Quellenbefundes zu erkennen glaubte, daß sie aus Johann Sebastian Bachs Notenbesitz stammen.

Bedingt durch Kriegs- und Nachkriegsereignisse ist von diesen Handschriften nur eine einzige auf uns gekommen: der Stimmensatz zu einer B-Dur-Suite für 2 Oboen, Fagott, Streicher und Basso continuo.² Riemanns Behauptung, daß die Umschläge zu den von ihm erwähnten Fasch-Ouvertüren eigenhändig von Johann Sebastian Bach geschrieben worden seien, kann durch die vorliegende Quelle allerdings nicht bestätigt werden. Dessen ungeachtet steht diese in direktem Zusammenhang mit einem der beiden Leipziger Collegia musica. Die Titelseite zeigt eindeutig die Schriftzüge Carl Gotthelf Gerlachs,³ des Musikdirektors und Organisten an der Leipziger Neukirche von 1729 bis 1761. Als Altist, Violinist und Cembalist war Gerlach – wie verschiedene Quellen erkennen lassen⁴ – seit 1729 eng mit Bachs Collegium verbunden, und vor diesem Hintergrund ergab sich auch, daß er die Leitung des studentischen Ensembles von 1737 bis 1739 interimistisch und (spätestens) 1744 dann endgültig übernahm.⁵ Das vorliegende Aufführungsmaterial enthält folgende Stimmen:

1. *Bassono* = Schreiber I⁶, die erste Seite dieser Stimme ist als Titelblatt verwendet worden.
2. *Oboe I* = Schreiber I
3. *Oboe II* = Schreiber I

¹ In: *Musikalisches Wochenblatt* 30, 1898/99, Nr. 1–9, besonders S. 113–115 und 129–130; vgl. auch H.-J. Schulze, *Johann-Friedrich-Fasch-Quellen in Leipziger Bibliotheken*, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, H. 24, Johann Friedrich Fasch (1688–1758), Wissenschaftliche Konferenz in Zerbst am 5. Dezember 1983 aus Anlaß des 225. Todestages, Konferenzbericht, S. 87f.

² Stimmen, Thomasschule Leipzig (ohne Signatur) in Verwahrung des Bach-Archivs (Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR), vorübergehend im Stadtarchiv Leipzig.

³ Zur Identifizierung seiner Schriftzüge vgl. BJ 1978, S. 33ff. (H.-J. Schulze).

⁴ Auf Gerlachs Mitwirkung im Bachischen Collegium musicum weisen u. a. mehrere Abschriften von italienischen Kammerkantaten von N. A. Porpora (Leipzig MB, Sammlung Becker III. 5. 24 und III. 5. 25) und von A. Scarlatti (Leipzig MB, Sammlung Becker III. 5. 27), die der Musikdirektor der Neukirche zum Teil in Zusammenarbeit mit J. L. Dietel um 1734 anfertigte. Vgl. dazu auch BJ 1981, S. 68 (A. Glöckner).

⁵ Vgl. W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, BJ 1960, S. 5ff.

⁶ Die Schriftzüge dieses Kopisten haben eine entfernte Ähnlichkeit mit denen des von A. Dürr (vgl. Dürr Chr 2, S. 154) als Anonymus Vh bezeichneten Schreibers.

4. *Violino Primo* = Schreiber II⁷
5. *Violino Secundo* = Schreiber II
6. *Viola* = Schreiber I
7. *Cembalo* (unbeziffert) = Schreiber I

Hinzu kommt noch eine von Hugo Riemann sicherlich zu Aufführungszwecken neu ausgeschriebene Violino-1-Stimme.

Die vom Schreiber I kopierten Stimmen (Fagotto, Oboe I und II, Viola und Cembalo) enthalten als Wasserzeichen die Buchstaben S W, doppelstrichig, am Falz; das Papierformat beträgt 42×35 cm (unbeschnitten). Die vom Schreiber II angefertigten Stimmen (*Violino Primo*, *Violino Secundo*) enthalten als Wasserzeichen: Blatt a) Heraldische Lilie, zwischen Stegen; Blatt b) Monogramm, doppelstrichig, zwischen Stegen (ähnlich NBA IX/1, Nr. 73); das Papierformat beträgt $44,5 \times 34,8$ cm (beschnitten). Offenbar sind uns hier zwei Quellenschichten überliefert.

Das zweite Wasserzeichen ist in ähnlicher Gestalt auch in Bachs Originalhandschriften nachweisbar. Es findet sich in der *P 179* zugehörigen Organo-Stimme (= BWV 96), in *St 400* (= BWV 234), *P 180*, ab S. 97 (= BWV 232) und schließlich in *P 65* und *St 12* (= BWV 195). Nach den jüngsten Untersuchungen von Yoshitake Kobayashi⁸ sind diese Quellen in die Jahre 1747 bis 1749 zu datieren, und wir können – wenn auch mit der gebotenen Vorsicht – davon ausgehen, daß der vorliegende Stimmensatz in diesem Zeitraum (beziehungsweise in den angrenzenden Jahren) hergestellt wurde.⁹ Es ist deshalb kaum anzunehmen, daß er in irgendeinem Zusammenhang mit einer Aufführung des Werkes unter Johann Sebastian Bachs Leitung steht, da der Thomaskantor zu jener Zeit die Direktion über sein Collegium musicum bereits an Gerlach abgegeben hatte. Dafür spricht auch die Tatsache, daß im Stimmenmaterial keinerlei Revisionsspuren von Bachs Hand, hingegen solche von Gerlach zu beobachten sind. Diese hat Riemann denn auch durch Bleistifteintragungen gekennzeichnet, in der Annahme, sie stammten aus der Feder des Thomaskantors. Da er hier Gerlachs Schriftzüge mit denen Bachs verwechselte, scheint ziemlich sicher, daß auch die übrigen von Riemann angeführten Fasch-Ouvertüren einen vergleichbaren Quellenbefund aufwiesen: Titelblätter und Eintragungen nicht von Bachs, sondern von Gerlachs Hand.

Auf die Herkunft unseres Materials aus der Notenbibliothek des Organisten

⁷ Die Notenschriftformen dieses Kopisten haben eine auffallende Ähnlichkeit mit dem von Y. Kobayashi als Anon. N 4 bezeichneten Schreiber (vgl. BJ 1988, S. 31f.). Dieser ist in folgenden Originalmaterialien J. S. Bachs nachweisbar: BWV 8 (*Violino I concertato*, *Violino II concertato*, *Violino II*, *Viola* aus Thom 8), Kantate „Die mit Tränen säen“ von Johann Ludwig Bach (*St 305*, Hauptstimmen) und Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“ von Johann Gottlieb Goldberg (SPK *Mus. ms.* 7918, Hauptstimmen). Möglicherweise repräsentieren die vorliegenden Stimmen zur Fasch-Ouvertüre ein späteres Stadium der Notenschriftformen des Kopisten (um 1750?).

⁸ BJ 1988, S. 59, 61f.

⁹ In etwa gleicher Zeit kopierte Gerlach vier Orchestersinfonien von Gottlob Harrer (Leipzig MB, Sammlung Becker III. 11. 43), sicherlich ebenfalls für Aufführungen des von ihm geleiteten Collegium musicum.

Jan. 11. 02

No 22

Kopiert H.R.

IX

Op. 10

Ouverture B \flat .

a

2 Oboi

2 Violini

Vola

Fagotto

con

Cembalo

Fagot

Bibliotheca
scholae Thomanae
Lipsiensis.

Johann Friedrich Fasch, Ouvertüre B-Dur, Titelblatt von der Hand Carl Gotthelf Gerlachs mit Eintragungen Breitkopfs

und Musikdirektors der Leipziger Neukirche weist noch eine andere Tatsache: Zunächst ist festzuhalten, daß es sich bei den vorliegenden Stimmen um eine sogenannte Stammhandschrift aus dem Besitz des Leipziger Verlegers Johann Gottlob Immanuel Breitkopf handelt. Dies bezeugen Breitkopfs Eintragungen mit roter Tinte auf dem oberen Rand des (im übrigen von Gerlach geschriebenen) Titelblattes: „Racc. IV.“ und „No 22.“ (siehe Abbildung). Der Verleger annoncierte das Werk erstmalig in seinem nichtthematischen „Verzeichniß Musicalischer Werke, . . . Erste Ausgabe. Leipzig, in der Michaelmesse 1761“, S. 49, als „Fasch, J. F. Maestro di Capella di Princ. d' Anhalt. Zerbst. . . VI. Ouvertures à 7 Voci, 2 Oboi, 2 Violini, Fagotto, Viole e Basso. Raccolta IV. 7 thl.“

In Breitkopfs thematischem Verzeichnis (Teil V) von 1765¹⁰ wird die Ouvertüre nochmals auf Seite 18 annonciert. Zusammen mit den anderen, von Riemann angeführten Fasch-Ouvertüren gehörte sie ganz sicher zu den „Gerlachiana“,¹¹ also zu jenen Musikalien, welche die Firma Breitkopf spätestens im Sommer 1761 aus Gerlachs Besitz erworben hatte.¹² Nicht restlos zu klären ist hingegen, wann und auf welchen Wegen die Ouvertüren in die Bibliothek der Leipziger Thomasschule gelangten. Ob die im Handschriftenkatalog der Firma Hoffmeister & Kühnel von 1805¹³ unter den Nummern 21 bis 25 annoncierten Fasch-Ouvertüren mit Breitkopfs obenerwähnten Angeboten von 1761 und 1765 in direktem Zusammenhang stehen, läßt sich nicht eindeutig sagen. Auffallend ist freilich, daß in diesem Verzeichnis (wie auch in Breitkopfs Angeboten von 1765) jeweils sechs Kompositionen zu einer Sammlung (Raccolta) zusammengefaßt sind. Da diese Materialien, wie der Katalog vermerkt, größtenteils aus dem Nachlaß von Johann Adam Hiller (1728–1804) stammen, wäre folgender Provenienzzug denkbar: Hiller könnte jene Fasch-Ouvertüren von Breitkopf erworben haben, um sie im „Großen Concert“, das von 1763 bis 1771 unter seiner Direktion musizierte, aufzuführen. 1804 oder 1805 gelangten diese Materialien zusammen mit den anderen Musikalien aus seinem Nachlaß in den Besitz des Leipziger Verlagshauses Hoffmeister & Kühnel und zwischen 1805 und 1823 in den Bestand der Thomasschulbibliothek. Im „Catalog der, der Thomas-Schule zu Leipzig gehörigen Musikalien“,¹⁴ den der Thomaskantor

¹⁰ *Catalogo de' Quadri, Partite, Divertimenti, Cassat. Scherz. ed Intrade o Francese Ouvertures a Diversi Stromenti. Parte V^{ta}. 1765, S. 18:* „VI. Ouvertures del Sigr. FASCH, a 7 Voci. 2 Oboi, 2 Viol. Viola, Fagotto e Basso. Racc. IV. (Nr.) V.“

¹¹ So in einem Brief C. Ph. E. Bachs vom 9. April 1772 an Breitkopf bezeichnet (siehe: E. Suchalla, *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, Tutzing 1985, S. 18f.).

¹² Vgl. dazu auch A. Glöckner, *Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gottbelf Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hanses Breitkopf 1761 bis 1769*, BJ 1984, S. 107ff.

¹³ *Erste Fortsetzung des Catalogs geschriebener, meist seltener Musikalien, auch theoretischer Werke, welche im Bureau de Musique von Hoffmeister et Kühnel zu haben sind.* – NB. Größtenteils aus J. A. Hiller's Nachlaß., S. 28f.

¹⁴ Stadarchiv Leipzig, *Stift IX A 35*, fol. 44; diese Quelle wurde erstmalig herangezogen von C. Fröde, *Die Bach-Handschriften der Thomasschule Leipzig, Katalog*, Vorbemerkung, S. 5, in: Beiträge zur Bach-Forschung, Heft 5 (1986).

Christian Theodor Weinlig im Jahre 1823 angelegt hatte, sind sie auf Seite 44 aufgeführt.

Zu welchem Zweck die Thomasschule solche Materialien nach 1800 anschaffte, läßt sich schwer sagen. Vielleicht wollte man Musikalien, die der Thomaskantor Johann Adam Hiller ehemals besessen hatte, für die Bibliothek des Alumnats zurückgewinnen, obgleich einige Stücke (wie die Fasch-Ouvertüren) damals ohne praktische Bedeutung waren.

Auch wenn Faschs B-Dur-Ouvertüre – soweit wir heute wissen – von Bach nicht aufgeführt wurde, so gehörte sie doch zum Repertoire des Collegium musicum, dessen Leitung Johann Sebastian Bach (spätestens) im Jahre 1744 an Carl Gotthelf Gerlach übergeben hatte. Möglicherweise verhält es sich mit den anderen, von Riemann in seinem Aufsatz erwähnten Ouvertüren¹⁵ ähnlich. Vielleicht stammten auch sie nicht aus dem Besitz Bachs, sondern aus der Notenbibliothek Gerlachs? Leider läßt sich in dieser Frage heute keine Klarheit mehr schaffen.

Andreas Glöckner (Leipzig)

¹⁵ Gemeint sind die von Riemann aufgeführten Kompositionen von Christoph Förster und Johann Joseph Fux.

Die Brüder Johann, Christoph und Heinrich Bach und die „Erfurthische musicalische Compagnie“

Die familiäre Überlieferung der „Bache“ nennt als erste Generation von Berufsmusikern die drei Söhne des 1626 in Wechmar bei Gotha verstorbenen Johannes (Hans) Bach, Johann (1604–1673), Christoph (1613–1661) – Johann Sebastian Bachs Großvater – und Heinrich (1615–1692). Merkwürdigerweise enthalten die einschlägigen und eigentlich als autorisiert anzusehenden Dokumente allerlei Ungenauigkeiten, die in der Bach-Biographik immer wieder Verwirrung gestiftet haben.

Über das Erfurter Wirken der beiden älteren Brüder berichtet der Ende 1735 von Johann Sebastian Bach verfaßte „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“¹:

„Johannes Bach . . . ist in Wechmar gebohren Anno 1604 . . . Anno 1635 ist er nach Erffurth als Director derer Raths-Musicanten beruffen worden, wohin er sich auch begeben; und nach etlichen Jahren hat er auch den Organisten-Dienst ad Praedicat: zugleich mitbekommen. Starb 1673 . . .

Christoph Bach . . . gebohren zu Wechmar Anno 1613 . . . War anfänglich fürstlicher Bedienter am Weimarischen Hofe; bekam hernach unter der Erffurthischen und dann zuletzt unter der Arnstädtischen musicalischen Compagnie Bestallung, allwo er auch 1661 . . . verstorben.“

Über Heinrich Bach berichtet das 1692 gedruckte Curriculum Vitae (Beigabe zu der von Johann Gottfried Olearius gehaltenen Gedächtnispredigt)²:

„So hat ihn sein sel. Vater zu dem ältesten Bruder / Herrn Johann Bachen / bestalten Organisten zum Predigern und Raths-Musicanten in Erffurth / die Organisten-Kunst zu erlernen gebracht / . . .“ [nach der Besetzung von Schweinfurt], „ . . . hat Er seine Dimission begehret / und sich wiederümb nach Erffurth begeben / woselbst Er in die Musicalische Compagnie mit auff-genommen worden / auch eine Zeitlang daselbst verblieben / und durch seine erlernete Kunst sich ehrlich hinbracht / biß Er Anno 1641 . . . anher uff Arnstadt zum Organisten und StadtMusicanten . . . beruffen worden.“

Diese einander widersprechenden Angaben (hinsichtlich der Berufsbezeichnung für Johann Bach) beziehungsweise nicht miteinander zu vereinbarenden Daten (hinsichtlich der Ausbildungsjahre von Heinrich Bach) sind durch Forschungen von Otto Rollert³, Siegfried Orth,⁴ Fritz Wiegand⁵ und Franz Kraut-

¹ Dok I, Nr. 184.

² Vgl. *Monatsbeftte für Musikgeschichte* 7, 1875, S. 178f.; K. Müller und F. Wiegand, *Arnstädter Bachbuch*, 2. Aufl., Arnstadt 1957, S. 32f.

³ *Die Erfurter Bache*, in: Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, hrsg. von H. Besseler und G. Kraft, Weimar 1950, S. 201–213.

⁴ *Neues über den Stammvater der „Erfurter Bache“*, *Johann Bach*, Mf 9, 1956, S. 447–450; *Zu den Erfurter Jahren Johann Bernhard Bachs (1676–1749)*, BJ 1971, S. 106–111; *Johann Bach, der Stammvater der Erfurter Bache*, BJ 1973, S. 79–87.

⁵ *Die mütterlichen Verwandten Johann Sebastian Bachs in Erfurt*, BJ 1967, S. 5–20.

wurst⁶ in bestimmten Details korrigiert worden. Insbesondere konnte festgestellt werden, daß Johann Sebastian Bach sich irrte, als er Johann Bach als „Director derer Raths-Musicanten“ in Erfurt bezeichnete und die Übernahme des Organistenamts an der Predigerkirche als „nach etlichen Jahren“ (bezogen auf 1635) geschehen beschrieb: In Wirklichkeit war Johann Bach nur Mitglied und niemals Direktor der Ratsmusiker,⁷ und die Organistenstelle hatte er bereits am 16. April 1636 angetreten.⁸

Angesichts der im ganzen spärlichen dokumentarischen Überlieferung ist jede Quelle willkommen, deren Erschließung helfen kann, die vielen noch offenen Fragen zur Erfurter Geschichte während des Dreißigjährigen Krieges zu beantworten. Die im Erfurter Stadtarchiv unter einer Sammelrubrik⁹ aufbewahrten sogenannten *Lehnungs-*(Löhnungs-)*Rollen* stellen eine solche bislang unausgewertete Quelle dar; in bezug auf die Erfurter Angehörigen der Bach-Familie liefern sie in unerwartetem Maße neue Fakten und Aufschlüsse.¹⁰

Bei den *Lehnungs-Rollen* handelt es sich um handgeschriebene Bücher, in denen die Viertels-Vormünder oder Stadthauptleute der Viertel Andreas, Johannis, Viti und Mariae für jedes Jahr, von 1632 bis 1666, sämtliche Bewohner namentlich erfaßten, um von ihnen Sonderabgaben einzutreiben. Diese zusätzlichen Steuern hatte die schwedische Besatzung erhoben, um damit ihren Soldaten den Sold auszahlen zu können, aber auch zur Unterhaltung „ihrer Hofstadt“. Zu den Lehnungs-Rollen gehören handschriftliche „*Wegweiser*“ in Buchform, die die Stadtviertel, Pfarreien, Straßen und Plätze angeben, die Häuser, soweit diese schon einen Namen hatten (Nummern wurden erst 1690 eingeführt), und die Familienvorstände mit Berufsbezeichnung, zum Beispiel: „Johannis-Viertel, St. Laurentij, Neidecke, Valentin Lämmerhirt sen., Kürschner im Hause ‚Zu den drey Rosen‘.“ Als Neidecke wurde der kleine Platz bezeichnet, an dem Kürschnergasse, Rupprechtsgasse und Junkersand zusammenstießen. Das beschriebene Haus entspricht der heutigen Nr. 3 auf dem Junkersand.

Nach der im „*Wegweiser*“ angegebenen Route wurden die Abgaben vereinbart. Ausnahmslos jeder Einwohner, ob Bürger oder Nichtbürger, Ratsdiener oder Tagelöhner, hatte die Besatzungslasten mitzutragen. Somit stellen die Lehnungs-Rollen und *Wegweiser* bisher ungenutzte echte Adreßbücher dar. Im Zusammenhang damit tritt eine Sehenswürdigkeit Erfurts in das Blickfeld: das auf der weltbekannten Krämerbrücke befindliche Haus „Zum schwarzen Roß“, das Haus der Stadtmusikanten seit der Gründung der Erfurter Stadtmusikanten-Kompanie im Jahre 1624.

Als Johann Bach in der zweiten Hälfte des Jahres 1635 nach Erfurt kam, um

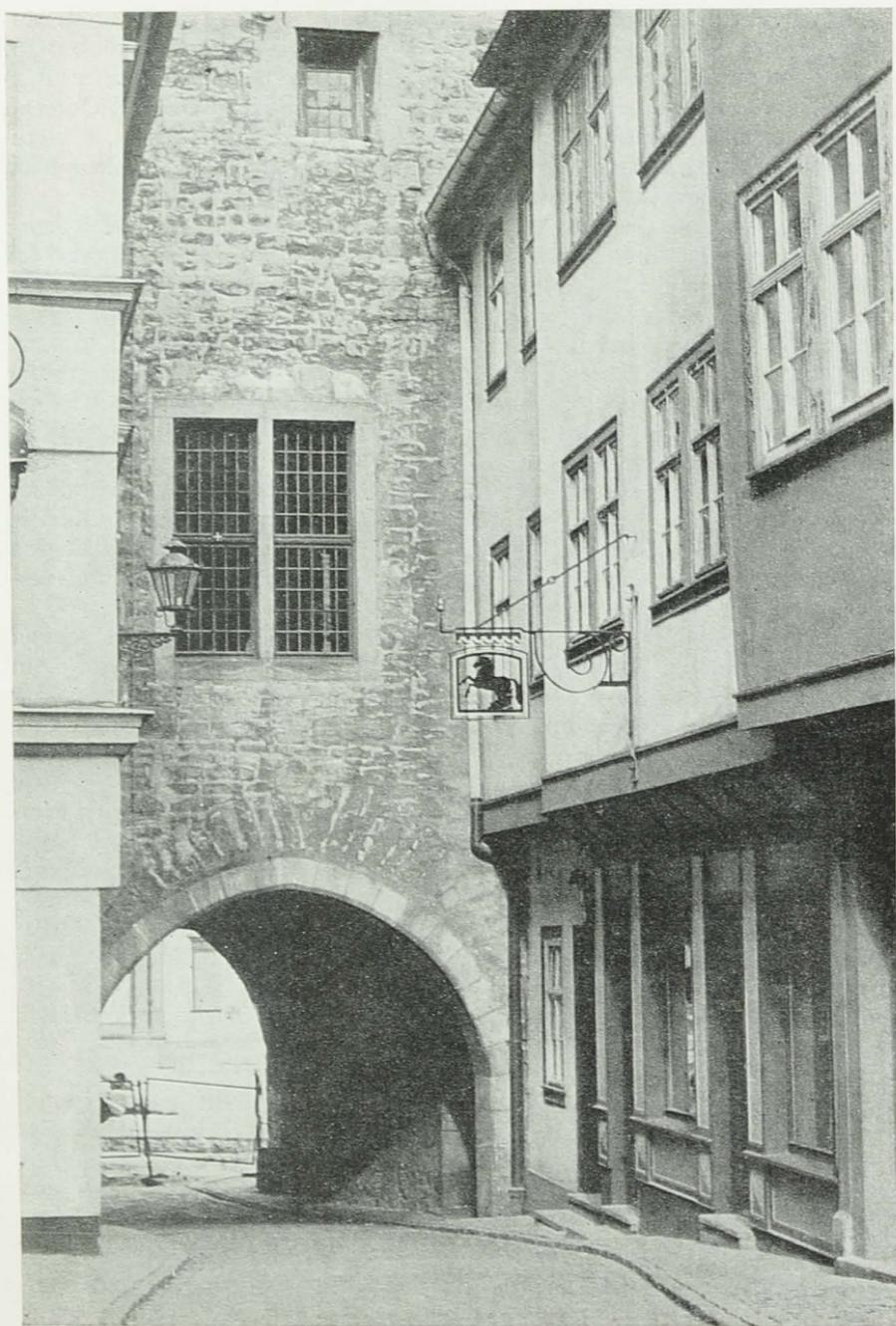
⁶ *Johann Bach (1604–1673) und sein Bruder Heinrich (1615–1692) als Musiker in Schweinfurt*, in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 36, 1976, S. 65–79.

⁷ Orth (vgl. Fußnote 4), a. a. O., S. 448.

⁸ Rollert (vgl. Fußnote 3), a. a. O., S. 204.

⁹ Stadtarchiv Erfurt, I-1 XXIII/6. Als Stadtmusikant belegt ist Johann Bach bereits am 4. Februar 1648 (Taufe seiner Tochter Eva Maria, Taufbuch der Kaufmannskirche).

¹⁰ Vgl. H. Brück, *Johann Bach – einst Direktor der Stadtmusikanten?*, in: Thüringer Tageblatt (Weimar), 17. Dezember 1988; dies., *Die „Bache“*. Zur Geschichte der Erfurter Stadtmusikanten, in: Aus der Vergangenheit der Stadt Erfurt. N. F. Heft 4 (1988), S. 32–43.



1. Haus „Zum schwarzen Roß“, Erfurt, Krämerbrücke Nr. 19

in den schützenden Mauern der „Hauptstadt Thüringens“ seinen Beruf als Musiker auszuüben, wird ihm bekannt gewesen sein, daß Anfang März dieses Jahres zwei Stadtmusikanten verstorben waren. Sie hatten bei einem Erfurter Bürger mit aufgespielt und waren dann bei einer versehentlich ausgelösten tätlichen Auseinandersetzung durch Degenstiche schwer verwundet worden. Es handelte sich um Martin Schröter und Johann Hebenstreit¹¹ (die Familien Bach und Hebenstreit waren verwandtschaftlich verbunden).

Johann Bach wurde im Haus der Stadtmusikanten aufgenommen. Zu dieser Zeit wohnten hier deren Direktor, Christoph Volprecht, der Stadtmusikant Georg Rohland sowie die Witwe des eben erwähnten Martin Schröter mit ihrem ebenfalls als Musikant tätigen Sohn Michael.¹² Für die anderen, verheirateten Stadtmusikanten reichten die Räume des Hauses nicht aus; so hatte Herbort Büchner das Haus „Zum Handfaß“ neben der Nikolaikirche in der heutigen Augustinerstraße erworben,¹³ während Christoph Nelner mit seiner Frau bei seinem Schwager Josua Satler in der Bursa pauperum hinter der Krämerbrücke wohnte.¹⁴

In der zweiten Hälfte des Jahres 1638 mietete Johann Bach das Haus „Zum roten Hirsch“ in der Pfarrei St. Laurentij. Als Hinterhaus gehörte es zu dem Haus „Zum schwarzen Bären“ auf der Pilsse, Ecke Rupprechtsgasse. Dessen Besitzer war Dr. med. Johann Jakob Rehefeld, Universitätsprofessor und Oberster Ratsmeister.

Drei Häuser weiter wohnte der schon erwähnte Valentin Lämmerhirt. Johann Bach heiratete dessen Tochter Hedwig, wahrscheinlich 1638. Seine erste Frau, Barbara geb. Hoffmann aus Suhl, die Tochter seines einstigen Lehrherrn, war im Frühjahr 1637 gestorben und am 27. April 1637 auf dem Friedhof der Predigerkirche beigesetzt worden.¹⁵

Die Eintragungen in der Lehnungs-Rolle für das Viertel Mariae aus dem Jahre 1635 beweisen, daß Johann Bach tatsächlich in diesem Jahr nach Erfurt kam. Er wurde Stadtmusikant, aber nicht deren Direktor. Diese Stelle erhielt erst sein Sohn Johann Christian (1640–1682) nach dem Rücktritt des Direktors Christoph Volprecht, am 11. April 1667.¹⁶ Aus den Verrechten des Johann Bach von 1653 geht hervor, daß er nicht erst 1647, sondern schon 1636 Organist an der Predigerkirche wurde. Zu dieser Zeit war er gewählter, aber noch nicht bestätigter Stadtmusikant.

Hinsichtlich des mittleren Bruders Christoph Bach lassen sich die folgenden

¹¹ Stadtarchiv Erfurt, 5/100-33, Bl. 641; vgl. auch Spitta I, S. 16f. Mit dem bei Spitta genannten Musiker aus Schmalkalden wird Hebenstreit gemeint sein, der 1633–1635 in Erfurt nachweisbar ist, aber aus Schmalkalden stammen könnte.

¹² Stadtarchiv Erfurt, 1-1 XXII 6/9 *Wegweiser durch Mariae-Viertel*, S. 14.

¹³ Stadtarchiv Erfurt, 1-1 XXII 6/9 *Wegweiser durch Jobannis-Viertel 1638*, Pfarrei Nikolai.

¹⁴ Stadtarchiv Erfurt, 1-1 XXII 6/9 *Wegweiser durch Jobannis-Viertel 1635*, Pfarrei Michaelis.

¹⁵ Archiv und Bibliothek des Evangelischen Ministeriums Erfurt, Sterbebuch der Predigerkirche, Jg. 1637, S. 285: *Backbs, Hans oder Baachs, music. fr., 27. Aprilis*. Laut Copulationsbuch 1618–1808 von Wechmar, S. 20, Nr. 15, hatte Hans Bach am 6. Juli 1636 Barbara Hoffmann geheiratet.

¹⁶ Stadtarchiv Erfurt, Ratsprotokoll vom 11. April 1667.

Zu Vermündschaft Christi
 Hans Kinder,

Ex. alia,

Johann Philip Reinhardt von
 Procurator.
 - Hans Carl von Mühlent 1700

Gregorius Kesslandt Stadt
 Musicant

Christoph Vollbragt Stadt Mü,
 (Sicant)

Daten beibringen. 1642 erscheint im *Wegweiser* für die Pfarrei St. Laurentij im Hause „Zu den drei Rosen“, also im Hause von Valentin Lämmerhirt sen., dem Schwiegervater Johann Bachs, ein Lorenz Bach, Musikant. Noch im selben Jahr zieht dieser in das Haus „Zum Christoffel“ in der Kürschnergasse, wird hier aber „Doffel“, also Christoph genannt.¹⁷ 1643 wird ein Lorenz Bach, Musikant, wieder im Haus „Zu den drei Rosen“ geführt. Anscheinend liegt hier ein Schreibfehler vor; immerhin hatte man auch aus Johann Bach einen Bachmann gemacht.¹⁸ 1645 lebt Christoph wieder im Haus „Zum Christoffel“ in der Kürschnergasse. Hier kommen die Zwillinge Johann Christoph (1645–1693) und Johann Ambrosius (1645–1695), der Vater Johann Sebastian Bachs, zur Welt. 1647 zieht Christoph in das Haus, in dem bereits sein Bruder Johann wohnt, in den „Roten Hirsch“. Dessen Besitzer, der schon erwähnte Dr. Rehefeld, stand am 25. September 1647 Pate bei seinem Sohn Johann Jakob (1647 bis 1653).¹⁹ Über die Abreise Christoph Bachs berichtet eine Eintragung im Buch für die Erhebung der Wachgelder von 1654: „Hat bis März bezahlt. Ist nach Arnstadt gezogen.“²⁰

Für eine Anwesenheit des jüngsten Bruders Heinrich lassen sich keine Belege finden. Vielleicht hat er als Zwanzigjähriger seinen älteren Bruder und Lehrmeister nach Erfurt begleitet und kurze Zeit bei ihm gewohnt. Er erscheint aber weder in den Lehnungs-Rollen noch in den *Wegweisern*. Vielleicht ist er schon bald nach Arnstadt zu Caspar Bach weitergezogen.²¹

*

Auf einen seltenen musikalischen Beleg aus der Erfurter Wirkungszeit Johann Bachs sei abschließend hingewiesen. Es handelt sich um den Text und die in Typendruck vervielfältigte Partitur zu folgender Hochzeitsmusik²²:

Beflichteter Ehren-Dienst / Bey zweyter Ehe / Des Wohl Ehrenvesten / GroßAchtbaren und Hochgelahrten Herrn Florian Böttigers / der löblichen Policy in Erfurt Hochansehnlichen Oberkämmerers / mit der Viel Ehren und Tugendreichen Fr. Martha Magdalena Kranichfeldin / gebohrnen Böttgerin / Welche Den 23. August Monat dieses 1659sten Jahrs Hochfeyerlich begangen wurde / Durch Zwey Pflightschuldigste Studierende erörtert. JENA Gedruckt bey Samuel Krebsen. Anno. 1659.

Autoren sind zwei Studenten der Erfurter Universität, Gottfried Florian Böttiger, der Sohn des Bräutigams, und Christoph Friese. Die Dichtung schildert in Prolog und Epilog in jeweils vierzig Verszeilen das bisherige und das erhoffte künftige Leben der Brautleute. Fünf namentlich genannte Hirten und Nymphen

¹⁷ Stadtarchiv Erfurt, 1-1 XXII 6/9 *Wegweiser durch Viertel Jobannis 1642*, Pfarrei St. Laurentij und Ägidij.

¹⁸ Stadtarchiv Erfurt, 1-1 XXII 6/9 *Wegweiser durch Jobannis-Viertel 1643*, Pfarrei St. Laurentij, Neidecke.

¹⁹ Archiv und Bibliothek (wie Fußnote 15), Taufbuch der Kaufmannskirche.

²⁰ Stadtarchiv Erfurt, 1-1 XXII 6/9 *Wachgelder für Jobannis-Viertel*, Pfarrei Laurentij 1654. Die Anstellung in Arnstadt erfolgte am 17. Mai 1654 (*Arnstädter Bachbuch*, vgl. Fußnote 2, S. 42f.).

²¹ Die Anstellung in Arnstadt erfolgte im September 1641 (*Arnstädter Bachbuch*, S. 257).

²² Exemplar: Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek Erfurt, Eg 123^r.

bringen dann in sechs Strophen ihre Glückwünsche dar. Nach dem darauffolgenden Chor preisen Hirten und Nymphen im Wechselgesang die Macht der Liebe. Der Chor beschließt den musikalischen Teil.

Die „Musicalische Übersetzung auff vorgehende Hirten-Ode“ ordnet dem Sologesang (*Voce sola. Cant. vel Tenor.*) mit Basso continuo ein *Ritornello à 2. Violini & Basso Cont.* zu (Beginn *presto*, Fortsetzung *prestissimo*). Für den *Chorus à 5.* lauten die Besetzungangaben: *Voce sola, due Violini, 2. Clarin. Alto. Tenore. Fagotto & Basso Contin.* Die Systeme für *Clarin 1.* beziehungsweise *2.* sind in der zweiten Akkolade mit *Trom. 1* beziehungsweise *Trom. 2* bezeichnet (in beiden Fällen ist Violinschlüssel vorgezeichnet).

Kennenswert im Blick auf die Praxis der Zeit und diejenige der Erfurter Ratsmusik – die „Musicalische Compagnie“ hatte bei der Aufführung vom 23. August 1659 sicherlich *ex officio* mitzuwirken – erscheinen die am Ende der Partitur zugesetzten *Anmerkungen*:

„1. Es soll bey dem Ritornello jede Violin mit 2. oder 3. Violin bestellen / und wie es stehet gespielt werden / und muß bey dem in der Mitten gestellten Zeichen [folgt: Segno] wiederholt werden.

2. Gedachtes Ritornello wird bey Absingung eines jedern Verses gespielt / wo aber der gantze Chor einfällt / wird es erstlich nach denselben wiederhohlet.

3. Die Ode wird langsam und deutlich in das Instrument und schwach-gestrichene Baß-geige abgesungen.

4. Chor kan mit Vocal-Stimmen verstärcket / und durch beygesetzte Instrumente musiciret werden.“

Helga Brück (Erfurt)

Noch eine Mozart-Bach-Verbindung

Im Herbst 1799 wurde der Wiener Klarinettist Anton Stadler (1753–1812) von Graf Georg Festetics darum gebeten, zu sechzehn Fragen im Blick auf die geplante Errichtung einer Musikschule in einem leerstehenden Klostergebäude auf den Besitzungen des ungarischen Grafen in Keszthely am Plattensee Stellung zu nehmen. Stadler beantwortete den Fragebogen in der Form eines 50seitigen, *Musick Plan* genannten Dokumentes,¹ das er am 10. Juli 1800 unterzeichnete und absandte. Zeitgenössischen Berichten zufolge eröffnete der Graf unter Berücksichtigung des Stadlerschen Gutachtens im November 1800 die erste Musikschule in Ungarn.² Als Erster Klarinettist der K. K. Hofkapelle, vielseitig gebildeter Musiker und weitgereister Virtuose, für den seinerzeit Mozart das Klarinettenkonzert KV 622 sowie das Klarinettenquintett KV 581 geschrieben hatte, war Stadler in besonderem Maße dazu qualifiziert, die Erfordernisse einer anspruchsvollen musikalischen Grundausbildung zu beurteilen.³

In seinem *Musick Plan* erörtert und empfiehlt Stadler mancherlei organisatorische und pädagogische Einzelheiten, so die notwendige Anzahl der Ausbildungsklassen, Räumlichkeiten und Lehrkräfte, Dauer und Stufen des Unterrichts, Instrumental-Lehrbücher, die Bedeutung des Kirchen-, Kammer- und Theaterstils samt ihren Hauptmeistern, Größe und Zusammensetzung von Orchesterensembles, die wichtigste praktische Musikkultur und ästhetische Fragen. Abschließend bietet er ein Verzeichnis theoretischer Werke für die Bibliothek der Musikschule.⁴

In Stadlers Vorschlag zum Klavierunterricht findet sich ein ausdrücklicher Hinweis auf Mozarts Bach-Spiel:

„2^{ten}s Ein *Claviermeister* welcher gut und viel spielte, die besten Meister studiert hätte, und die vorzüglichsten Werke dieser Meister als seine Lieblingsstücke den Schülern vortrüge, wenn solche nach geprüften theoretischen Kenntnissen und hinlänglich praktischen Ausführungen schon so weit gebracht wären solche Werke vorzunehmen, zu studieren, und selbst Geschmack daran zu finden. Denn, man muss schon ziemlich weit seyn, wenn man die Werke Bachs, die Kopf und Finger brechen, und welche selbst der unvergessliche Mozart immer durchspielte, wie auch *Händels, Mozarts, Clementes, Haidens, van Betbovens, Woelfs*, u. a. m. Autoren sich eigen machen will.“

Danach scheint es, als habe Mozart sich mit Vorliebe den technisch anspruchsvolleren Bachschen Werken zugewandt – eben jenen, „die Kopf und Finger

¹ Abschriftlich erhalten in der Nationalbibliothek (Országos Széchényi Könyvtár) Budapest; Signatur: *Fol. Germ. 1434*. Vollständige Wiedergabe bei E. Hess, *Anton Stadlers „Musick Plan“*, in: Mozart-Jahrbuch 1962–63, S. 37–54.

² Vgl. K. Klempa, *A keszthelyi Festetics-féle zeneiskola*, in: *Dunántúli Helikon* 1, 1938, S. 171 bis 178.

³ Vgl. auch die ausführlichere Darstellung der Verfasserin, *A View of Eighteenth-Century Life and Training: Anton Stadler's Musick-Plan*, in: *Music & Letters* 70, 1989.

⁴ Der Verbleib der Bibliothek ist ungewiß; sie befindet sich nicht unter den um 1979 an die Nationalbibliothek Budapest abgegebenen Festetics-Materialien.

brechen“ können. Stadler gehörte zum engeren Wiener Mozart-Kreis, so daß sein Zeugnis gewiß auf unmittelbarer Erfahrung beruht.

Eine weitere Bach-Erwähnung findet sich in dem Verzeichnis theoretischer Werke am Schluß des *Musick Plans*, und zwar in der Kategorie „*Compositions und Generalbassbücher*“ unter Nr. 29:

Mathesons Generalbass

Bachs Generalbass

Albrechtsbergers Generalbass

Gagl d^o

Marpurgs Singkunst.

Tosis Anleitung zur Singkunst nach Agricola Übersetzung.

L'Art de toucher le Clav. par Mr. Couperin, à Paris 1717.

Quanz Flötten Schule, Berlin.

Für die Oboe die geschriebene Schule vom Pesozzi, praktisch.

Violin Schule wie oben [= Leopold Mozart]

Clarinete Schule kommt bald von mir selbstn heraus.⁵

Welches Werk ist mit dem an zweiter Stelle genannten Titel gemeint? C. P. E. Bachs *Versuch* ist bereits unter Nr. 27 („Über die wahre Art das Clavier zu spielen“) ausdrücklich erwähnt, kann also hier nicht noch einmal gemeint sein. Da Stadlers Liste offensichtlich nur gedruckte Werke enthält, ist es eher unwahrscheinlich, daß es sich hier etwa auch um eine Abschrift der nur handschriftlich überlieferten Generalbasslehre J. S. Bachs handeln könnte.⁶ Der Titelangabe entsprechend käme wohl in erster Linie die *Kurze und systematische Anleitung zum General-Bass und der Tonkunst überhaupt* (Kassel 1780) von Johann Michael Bach (1745–1820), einem Vertreter der hessischen Bach-Linie,⁷ in Frage. Stadlers Erwähnung dokumentierte dann, daß diesem relativ peripheren Generalbasswerk aus dem weiteren Bach-Kreis im österreichischen Raum um 1800 immerhin ein gewisser Stellenwert eingeräumt wurde.

Pamela L. Poulin (Cortland/NY)

⁵ Das Werk ist nie im Druck erschienen und auch nicht hs. überliefert.

⁶ Einzige erhaltene Quelle: *Des Königl. Hoff-Compositours und Capellmeisters ingleichen Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomas-Schule Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompagnement. für seine Scholaren in der Music.* 1738 (Hs. in der Bibliothèque Royale Bruxelles, Signatur: AA 27.224). Vollständige, jedoch nicht fehlerfreie Wiedergabe in Spitta II, S. 913–930; vgl. auch Dok II, Nr. 433. Die Identifizierung des Bach-Schülers Carl August Thieme (1721–1795) als Titelschreiber und Vorbesitzer der Hs. gelang H.-J. Schulze (BJ 1978, S. 39–41; Schulze Bach-Überlieferung, S. 125–127). Die Verfasserin bereitet eine kommentierte kritische Edition mit englischer Übersetzung vor.

⁷ Vgl. H. Lämmerhirt, *Ein hessischer Bach-Stamm*, BJ 1936, S. 53–89; C. Wolff, *Johann Michael Bach*, in: *New GroveD*, Bd. 1, S. 876f.

BESPRECHUNGEN

Martin Petzoldt, Joachim Petri: *Johann Sebastian Bach. Ehre sei dir Gott gesungen. Bilder und Texte zu Bachs Leben als Christ und seinem Wirken für die Kirche.* Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988, 217 S.

Bereits der Untertitel beseitigt die Skepsis. Hier handelt es sich nicht um eine weitere Bilddokumentation, die bereits Publiziertes – in anderer Anordnung, versteht sich – wiederholt. Im Gegenteil: Den Autoren, Martin Petzoldt, dessen Name längst einen guten Klang innerhalb der Bach-Forschung hat, und dem hervorragenden, mit seltener Sensibilität begabten Fotografen Joachim Petri, ist gelungen, was schon geraume Zeit anstand – eine sichtbare Brücke zwischen der theologischen Bach-Forschung und dem musikalischen Werk Johann Sebastian Bachs zu schlagen, anders gesagt, die Bedeutung von Amt und Auftrag für Bach, seine Stellung zu Religion und Kirche in ihrem vielschichtigen Beziehungsgefüge der gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Strömungen seiner Zeit bildlich darzustellen. Der Untertitel verweist daher auch ausdrücklich auf dieses Anliegen, nämlich einen Einblick in Bachs Leben als Christ und in sein Wirken für die Kirche zu geben. Um nicht mehr und nicht weniger geht es! Ein hochgestecktes Ziel angesichts der so spärlich überlieferten Selbstzeugnisse. „Bach erschließt sich schwer“, stellt denn auch Martin Petzoldt in der Einführung sachlich fest. Gerade das Erschließen aber ist mit diesem Bild-Text-Band erstaunlich gut gelungen und verdient vorbehaltlos große Anerkennung.

Die konzeptionelle Idee ist bestechend: Bachs Marginalien beziehungsweise Unterstreichungen in der sogenannten Calov-Bibel als inhaltlichen Ausgangspunkt für die acht thematischen Bereiche zu nutzen. Beim ersten Kapitel konnte die Überschrift sogar direkt aus einer Bachschen Anmerkung abgeleitet werden: „Andächtige Musique“. Bei den anderen Abschnitten liefert sie den geistigen und geistlichen Hintergrund: Bachs Herkunft und Bildung; Bach in seinem Beruf; Kirchen an den Wirkungsorten Bachs; Musik im Gottesdienst; Bach in liturgischer Dienstgemeinschaft; Abendmahl im Leben Bachs; Taufe und Sterben im Leben Bachs.

Jedem thematischen Schwerpunkt ist ein kurzer Text vorangestellt. In ihm zeigt sich Petzoldt als profunder Kenner der Materie, die er zudem stets anregend darzulegen weiß. Nirgends geht es „nur“ um kirchenmusikalische oder theologische Fragen, sondern immer im weitesten Sinne um Alltagsgeschichte – eingedenk der Tatsache, daß der Mensch der Bach-Zeit ein gläubiger Christ war. Außerdem geht es um den geographischen, den gesellschaftlichen und ästhetisch-künstlerischen Raum, „der Bachs Leben und Wirken in seinen Beziehungen zu Christentum und Kirche aufnimmt“ (S. 5). Hierbei bedient sich der Autor zahlreicher Schriftdokumente aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Auf diese Weise wird Bachs „Traditionsraum“ genauso ausgeleuchtet wie seine unmittelbare Lebenszeit. Einige Stationen sind mit Bedacht ins Licht gerückt. Sie hatten bisher – und zu Unrecht, wie sich nun zeigt – ein wenig im Schatten der

Bach-Publizistik gelegen. Nun ergeben sich neue und gewiß über diese Veröffentlichung hinausweisende Blickrichtungen. Denn dieser Bild-Text-Band gehört zu jenen leider seltenen Arbeiten, die sowohl den musikinteressierten Laien als auch den fachlich spezialisierten Kenner ansprechen. Vorrangig dem letzteren gelten die Kommentare und Hinweise auf weiterführende Literatur, verbunden mit den Nachweisen für Bilder und Texte, im Anhang. Dieser enthält außerdem ein Verzeichnis der in den Texten benutzten Quellen und ein Abkürzungsverzeichnis. Die beachtliche Materialfülle wird mit Akribie und Umsicht ausgebreitet, auch gibt es eine kritische Auseinandersetzung mit der einschlägigen Literatur. Viele der mitgeteilten Fakten beruhen auf eigenen Forschungsergebnissen oder entsprechenden Arbeiten, anderes wird hier zum überhaupt erstmalig veröffentlicht. Ein Namens- und Ortsregister wäre daher hilfreich gewesen und sollte bei einer Nachauflage eingearbeitet werden.

Bei dieser Gelegenheit wären auch einige wenige sachliche Berichtigungen anzubringen. Bei den als Motiv 132 abgebildeten „Præcepta der Musicalischen Composition“ von Johann Gottfried Walther, Weimar 1708, hier vertreten mit Titel und Schluß der Vorrede, handelt es sich entgegen Petzoldt nicht um das Autograph, sondern um eine Abschrift (Zentralbibliothek der Deutschen Klassik Weimar, Signatur: *Hs. Q 341 c*). Das Autograph befand sich ehemals im Besitz von Philipp Spitta und gehört zu den Kriegsverlusten der Bibliothek der Hochschule für Musik Berlin (vgl. *Johann Gottfried Walther, Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987, S. 84). Motiv 137 zeigt die Reproduktion der ersten Seite einer Abschrift der Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ BWV 80. Entgegen der Bildunterschrift ist hier nicht die Abschrift Johann Christoph Altnickols (SPK, *P 177*) wiedergegeben, sondern eine um 1800 entstandene Abschrift aus dem Besitz von Johann Christian Kittel (SPK, *P 71*; vgl. *Bach Compendium*, Bd. I, S. 777). Und bei dem Porträt von Johann Ambrosius Bach (Motiv 24) sollte doch lieber nur gesagt werden, daß es möglicherweise von Johann David Herlicius gemalt worden ist. Denn zweifelsfrei konnte dies bisher nicht nachgewiesen werden.

Durch 241 Bilder (darunter 42 hervorragende Farbdrucke) werden die acht Themenkreise zum Sprechen gebracht. Der sorgsam überlegten Auswahl der zum Teil erstmals veröffentlichten Dokumente, ihrer makellosen technischen Wiedergabe und nicht zuletzt der ausgezeichneten Gestaltung durch Werner Sroka ist es zu verdanken, daß sich das so facettenreich präsentierte Bild Johann Sebastian Bachs zu einem scharf konturierten plastischen Ganzen fügt. Bilder, die sinnvoll und gut durchdacht angeordnet sind, treten miteinander in einen Dialog und erklären sich im Idealfall durch sich selbst. Den Beweis für diese Behauptung treten die Autoren gemeinsam mit ihrem Gestalter überzeugend an. Unterstützt wird der Erkenntnisprozeß für den Betrachter durch knappe Texte, zum größten Teil Zitate aus der Literatur der Bach-Zeit. Bemerkungen des Textautors Petzoldt machen häufig auf Besonderheiten aufmerksam, verweisen auf Korrespondenzen (beispielsweise bei Motiv 3 und 4), heben Details hervor und lassen sinnfällig werden, warum dieses und kein anderes Motiv ausgewählt wurde. Auf diese Weise gewinnt scheinbar Nebensächliches erstaunliche Bedeutung. Daß die Autoren sich hierbei häufig für den „Weg des Wahrscheinlichen“ (S. 122) entschieden haben, ist meines Erachtens legitim, zumal sie zu

keinen „absoluten“ Antworten kommen, sondern den Beziehungsreichtum dieses „verschieden interpretierbaren Materials“ hervorheben. Die Auswahl der Bilder erfolgte streng nach historischen Gesichtspunkten, das heißt, konsequent werden nur solche Motive veröffentlicht, die zu Bachs Zeiten bereits existiert haben. Hierbei legte man großen Wert auf aktuelle Aufnahmen, die dem derzeitigen Stand der fotografischen Technik entsprechen. Mit erstaunlichem Einfühlungsvermögen und spürbarem Engagement haben zudem die Autoren versucht, mit Bachs Augen zu sehen: das wunderschöne Chorgitter der Lüneburger Michaeliskirche (Motiv 47), das sich heute in einem Gutshof in der Nähe von Lüneburg befindet und auf das der Schüler Bach 1700–1702 ganz gewiß beim Chordienst geblickt hat; die Kanzeltür in Leipzigs Hauptkirche St. Thomas (Motiv 114) als „wertvolles Zeichen altleipziger Schmiedekunst“; Abendmahlsgeräte, die seine Hand berührt haben könnte . . . Das letzte Foto läßt die gelungene und aussagestarke Bild-Text-Komposition in einem beziehungsreichen „Schlußakkord“ ausklingen: Bachgrab, Taufstein und Paulineraltar in der Leipziger Thomaskirche.

Ein Bild-Text-Band lebt nicht zuletzt von seiner Gestaltung. Sie ist das konstituierende Moment der eigentlichen künstlerischen Aussage. Werner Sroka stellt sich souverän dieser Verantwortung. Ob mit seiner einfühlsamen Bildanordnung oder mit den zwei gestalteten Seiten, die dem jeweiligen Themenkreis vorangestellt sind: Bildkünstlerisches (eine Seite der Calov-Bibel) und Schriftgestaltung (Bachs Handschrift im Faksimile und ihre Übertragung in die Antiqua-Druckschrift), immer spiegelt er erkennbar die Konzeption der Autoren wider: dem „Gesamtbild“ Bachs näher zu kommen. Dies ist – auch in technisch vorbildlicher Weise – gelungen.

Ingeborg Allihn (Berlin)

(1) Alfred Dürr: *Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge. Herausgegeben vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen.* Kassel etc.: Bärenreiter 1988. VIII, 288 S.

(2) Alfred Dürr: *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung.* Kassel etc.: Bärenreiter und München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988. 152, 23 S.

Nach Friedrich Smend (1969) und Georg von Dadelsen (1983) ist nun auch Alfred Dürr mit einem Neudruck gesammelter Aufsätze zum Thema Johann Sebastian Bach geehrt worden (1). Die Notwendigkeit, aus einem beneidenswert reichen Oeuvre auswählen zu müssen, dürfte den Herausgebern manches Kopfzerbrechen bereitet haben. Mit Glück und Geschick ist es ihnen gelungen, fast alles Wesentliche zu berücksichtigen, insbesondere die methodisch grundlegenden Arbeiten. Eine annähernd vollständige Überschau würde allerdings den Neudruck auch der Miszellen, Rezensionen, Erwiderungen und vor allem der Vorworte zu Denkmäler- und sonstigen Notenausgaben voraussetzen, denn dort ist gleichfalls – häufig erst- und einmalig – kennenswertes Material zu Biographie, Quellenkunde, Stilkforschung oder Aufführungspraxis ausgebreitet. Die Fülle der exemplarischen Leistungen weist einerseits darauf hin, daß Alfred Dürr einer der wenigen wirklich professionellen Bach-Forscher unserer Zeit ist, könnte andererseits aber leicht vergessen lassen, daß das Schreiben von Aufsätzen für ihn oft genug nur eine „Nebenarbeit“ dargestellt hat. Sein Hauptanliegen war (und ist) über Jahrzehnte das Vorantreiben der Neuen Bach-Gesamtausgabe, in die er über die von ihm selbst betreuten Bände hinausgehend unendlich viel Arbeit investiert hat. (Herauszufinden, welche Arbeitsergebnisse anderer Bandbearbeiter in Wirklichkeit seine Handschrift aufweisen, wäre ein eigenes Forschungsprojekt.)

In der jetzt vorliegenden Sammlung von 26 Aufsätzen aus vier Jahrzehnten geht es um Bachs Kantaten, seine Musik für Tasteninstrumente, um Fragen der Echtheit und um Stilkriterien, um Quellen und Texteigenheiten, um das Bach-Bild unserer Zeit und den Fortgang der Forschung insgesamt. Der „erdrutschauslösende“ Chronologieaufsatz von 1957 fehlt begrifflicherweise, da er in revidierter Form als selbständige Veröffentlichung erschienen ist (Dürr Chr 2). Doch Menge und Gewicht der in den anderen Aufsätzen vereinigten Erträge lassen eine solche Ausklammerung kaum ahnen.

Angesichts der beträchtlichen Materialfülle müßte eine Aufzählung auch nur der wichtigeren Themenbereiche praktisch das gesamte Inhaltsverzeichnis der Sammlung wiedergeben. Bemerkt zu werden verdient, daß selbst die ältesten Aufsätze nach wie vor Bestand haben, so der an erster Stelle stehende Beitrag über die verschollenen Passionen Bachs mit seiner grundlegenden Charakterisierung der textlichen und satztechnischen Weimarer Spezifika in einigen Sätzen der Johannes-Passion sowie in der Markus-Passion von Reinhard Keiser, oder auch der wenig jüngere Aufsatz über die Echtheit einiger Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Kantaten (S. 22ff.), der den Ansatz zu einem inzwischen zu einem eigenen Spezialzweig der Quellenforschung entwickelten Fragenkomplex enthält, der Handschriftenüberlieferung durch das Leipziger Verlagshaus Breitkopf im 18. Jahrhundert. Die Idee, die Zahl der „Verstüm-

melt überlieferten Arien aus Kantaten J. S. Bachs“ (S. 76ff.) wenigstens um eine zu vermindern, indem die vom Verlust einer Obligatstimme betroffene Arie BWV 166/2 und das erst aus dem mittleren 19. Jahrhundert überlieferte Orgeltrio BWV 584 zu einem vollständigen Quartettsatz kombiniert werden, vermag auch heute noch zu verblüffen und gehört zum Einfachen, das schwer zu machen ist. (Gerechtigkeitshalber sollten hier die oft ungenannten Bearbeiter der Breitkopf-Klavierauszüge zu Bachs Kantaten einmal erwähnt werden, die schon um 1900 die Ergänzungsbedürftigkeit so mancher – erst 1960 via Quellenbefund als verstümmelt überliefert erkannter – Arie bemerkt und nach Kräften auszugleichen versucht haben.)

Was Dürr anhand von Trauer-Ode und Markus-Passion über Prozedur und vor allem Bewertung des sogenannten Parodieverfahrens zu sagen weiß (S. 115ff.), ist bis heute richtungweisend und noch keineswegs hinreichend gewürdigt worden.

Die jüngeren Arbeiten – sie reichen bis 1986 – greifen mit bemerkenswerter Intensität manche Lieblingsdiskussion der neueren Forschung auf und bereichern sie um überraschende und nachdenkenswerte Argumente. Zuweilen hört die kritische Sichtung leider gerade an Stellen auf, da es interessant zu werden verspricht.

Bei der sorgsam abwägenden Erörterung des Fragenkreises Continuospiel und Doppelaccompaniment werden allerlei Möglichkeiten durchdacht – für Bach „selbstverständlich“ das Spiel aus der Partitur (was doch erst zu beweisen wäre) –, hingegen bleibt die Ausführung eines Cembaloparts anhand einer unbezifferten Stimme unerörtert. Bachs Schüler Johann Christian Kittel berichtet 1803, daß bei Bachs Aufführung einer Kirchenmusik „allema! einer von seinen fähigsten Schülern auf dem Flügel accompagniren“ mußte und „man sich da mit einer magern Generalbaßbegleitung ohnehin nicht vor wagen durfte“. Was hätte diese Schilderung für einen Sinn angesichts einer „in Bachs Manier“ voll bezifferten Continuosstimme?

Die modische Kritik an der durch Ernst Ludwig Gerber tradierten Charakterisierung von Bachs Orgelspiel als geprägt von „vortrefflicher gebundener Manier“ wehrt Dürr zu Recht ab (S. 253). Wenn freilich derselbe Gerber als Negativbeispiel den Nordhäuser Organisten Schröter anführt, der seine Orgel „durchaus staccato tractirte“, so könnte hier wenigstens gefragt werden, ob technische Inferiorität, stilistische Eigenwilligkeit oder aber etwa eine problematische Kirchenakustik maßgebend gewesen sein könnten. In diesem Zusammenhang sollte eine Beschreibung des Klavierspiels von Bachs zweitjüngstem Sohn Johann Christoph Friedrich ins Gedächtnis zurückgerufen werden, die ein Bückeburger Ohrenzeuge kurz vor 1800 festhielt: „... Aber auch jeden andern Satz war er gewohnt, zwey, drey, oder vierstimmig auszuführen, und seine Mittelstimmen waren jedesmal so rein und vollständig, wie die Ober- und Unterstimme. Auf der Orgel machte diese Musik freylich den größten Effekt, aber auch auf dem Clavier war er gewohnt, die Töne zu halten und die Bindungen so zu beachten, als wenn er auf der Orgel spielte.“ (Vgl. BJ 1914, S. 126f.) Die Diskussion um Joshua Rifkins seit Jahren verfochtene These, daß in Bachs Vokalwerken die Besetzungsverhältnisse gemäß dem „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“ von 1730 lediglich eine Sollstellung bedeuteten, auf

der Haben-Seite aber in Wirklichkeit nur ein einziger Sänger beziehungsweise Spieler pro erhaltene Stimme anzunehmen sei und die heutige historisierende Aufführungspraxis dem Rechnung zu tragen habe, bereichert Dürr um die berechtigte Frage (S. 256f.), was denn mit den 1723 bis zum 4. Sonntag nach Trinitatis in den Quellen zu Bachs Kantaten zu verfolgenden Ripienisten vom 5. Trinitatisonntag an geschehen sein könnte – ob Bach ihnen etwa den Laufpaß gegeben habe.

Neben einem kurzen, zwischen Hoffnung und Resignation schwankenden Nachwort hat Alfred Dürr seinen Aufsätzen *Addenda* und *Corrigenda* in begreiflicherweise nur geringem Umfang beigegeben. Die Richtigkeit der Annahme, daß der kundige Leser selbst für die hier und da erforderlichen Ergänzungen sorgen werde, muß sich in der Praxis erweisen. Daß die Lukas-Passion BWV 246 mit dem Breitkopf-Angebot von 1761 nicht nur etwas zu tun haben kann (S. 274), sondern wirklich zu tun hat, ist seit der Identifizierung der Quelle *P 30* sicher (Schulze Bach-Überlieferung, S. 94f., nach Hinweis von Andreas Glöckner); bei dem Aufsatz über die verschollenen Passionen (S. 1 ff.) vermißt man in den Nachträgen nur ungern eine Bemerkung über die richtige Reihenfolge von Fassung I und II der Johannes-Passion.

Daß die Sammlung „Im Mittelpunkt Bach“ als Ganzes zu den wichtigsten Neuerscheinungen auf dem Felde der Bach-Forschung gerechnet werden kann, braucht wohl kaum noch betont zu werden. Die sorgfältige editorische Betreuung durch Herausgeber und Verlag verdient alles Lob, die Unterstützung durch William H. Scheide (Princeton) besonderen Dank.

Im Unterschied zu der Sammlung von Aufsätzen handelt es sich bei Dürrs Buch über die Johannes-Passion (2) um ein *mutatis mutandis* in allen Teilen neues Werk. Die merkwürdige Gradation im Untertitel („Entstehung – Überlieferung – Werkeinführung“) mag mit der Konzeption zusammenhängen, die vielleicht primär auf die Werkeinführung als zentrales Thema zielte (S. 1) und erst später die Vorschaltung der beiden anderen Untersuchungsgebiete als notwendig erachtete. Die eigentliche Stärke des Buches liegt in der Tat in den der *Werkeinführung* gewidmeten Abschnitten, etwa den dicht gearbeiteten Darlegungen über den johanneischen Text (S. 46ff.) oder den subtilen Analysen einzelner Sätze (S. 72ff.) oder auch – um ein Einzelbeispiel herauszugreifen – in den Erkenntnissen zum mutmaßlichen Kontext von „Es ist vollbracht“ (S. 61).

Was die *Entstehung* der Johannes-Passion anbelangt, so sind die Fragen der Werkchronologie einschließlich aller belegbaren Wiederaufführungen seit langem beantwortet, nicht zuletzt durch Dürrs eigene Forschungen (vgl. Dürr Chr, Dürr Chr 2, Arthur Mendels Beitrag im BJ 1978 sowie einige Präzisierungen durch Yoshitake Kobayashi, BJ 1988). Die quellenkundlichen Darlegungen des neuen Buches sind im wesentlichen auf die Verfahrensweise Dürrs auf der Basis von Erkenntnissen zu Wasserzeichen und Schreibern im originalen Auführungsmaterial reduziert. Die von Arthur Mendel praktizierte zweite Argumentationsebene, die eine zusätzliche Sicherung gegen einen – vor allem von seiten Friedrich Smends befürchteten – Angriff auf das an sich stabile Hypothesengebäude darstellen sollte, ist mit einer nicht gerade zwingenden, aber noch zu akzeptierenden Begründung eliminiert worden; hier wird grundsätz-

lich auf die Möglichkeit verwiesen, den voluminösen Kritischen Bericht der NBA zu konsultieren. Freilich bedeutet dieser radikale Schnitt nur die Trennung von einer im gegebenen Zusammenhang vielleicht als Ballast empfundenen Beobachtungsebene; anderwärts findet ein derartiger Verzicht keineswegs so gründlich statt. So wird ein weiteres Mal die Möglichkeit aufgetischt, die Johannes-Passion könnte (wie die ältere Forschung zeitweise vermuten zu müssen glaubte) doch schon in Köthen entstanden sein; wenn diese Version dann unter anderem deshalb verworfen wird, weil das Leipziger Ratsprotokoll von 1723 von einer Gastmusik Bachs berichten müßte, sofern dieser in jenen Wochen, als man auf den designierten Thomaskantor Christoph Graupner wartete, vertretungsweise die Passionsmusik übernommen hätte (S. 14), so muß hierzu klipp und klar festgestellt werden, daß eine solche Annahme die Möglichkeiten und Grenzen der offiziellen Protokolle in Leipzig in der Ära 1720–1750 verkennt. Die gutgemeinte und gewissenhafte Diskussion der Frage, ob in Leipzig (wie in Hamburg üblich) eine Standardabfolge der Evangelien hinsichtlich der „musicirten Passion“ intendiert gewesen sein könnte, geht erwartungsgemäß ins Leere (S. 142f.). Die vom Rezensenten zuerst vertretene Ansicht (BFB 1975, S. 134f.), die Anreicherung der Fassung von 1725 um einige Choralbearbeitungen habe etwas mit dem Choralkantatenjahrgang zu tun, in dessen Kontext sie erklang, wird von Dürr mit einigen Fragezeichen versehen. Allerdings sind die Argumente nicht gerade schlagend: Daß die Choralkantaten der Leipziger Tradition sogenannter Liederpredigten verhaftet sind (S. 19), die für Karfreitag keine Gültigkeit haben konnte, hindert schließlich nicht die Herstellung einer musikalischen Querverbindung. Und auch der Hinweis auf Wiederaufführungen der Choralkantaten (ebd.) bedeutet hier wenig, denn eine Notwendigkeit, diese Kantaten – eine zusammenhängende Darbietung einmal vorausgesetzt – mit einer in der geschilderten Weise veränderten Fassung der Passion zu verbinden, bestand für Bach augenscheinlich nicht; es handelte sich lediglich um eine Möglichkeit, und diese hat er 1725 nachweislich wahrgenommen.

Manche wichtige Überlegung wird gleichsam im Vorbeigehen geliefert, so S. 22f. der Hinweis, daß mit dem rätselhaften „Bassono grosso“ der Fassung IV ein Ripienfagott gemeint sein könnte (was auf den Befund des ebenfalls in die Spätzeit nach 1745 gehörigen Sanctus BWV 241 übertragen hieße, daß der dort geforderte „Violone grosso“ in gleicher Weise als Ripieninstrument zu gelten habe). Anderwärts wird mit größter Ausführlichkeit hin- und herargumentiert, so S. 16, 26, 27, 40 und öfter sowie S. 134–138 zur Frage der Mitwirkung von Querflöten in der Erstfassung von 1724. Daß gerade in dieser Hinsicht des öfteren eine Diskrepanz zwischen dem Kopftitel einer Partitur und der wirklichen Besetzung besteht, hätte im Sinne einer Straffung stärker herausgearbeitet werden können, zumal selbst prominente Beispiele leicht greifbar sind (Missa h-Moll BWV 232¹ und Lukas-Passion BWV 246). Der für Bach in gewisser Weise fakultative beziehungsweise akzessorische Charakter einer Besetzung mit Flöten läßt sich sogar aus dem „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“ von 1730 herauslesen.

Als Prüfstein für den Problembereich *Überlieferung* – Edition – Aufführungspraxis erweist sich der Erkenntnisstand zur Frage der Werkfassungen. Nach Dürr

handelt es sich um vier Fassungen (S. 1), nach Ansicht des Rezensenten und seines BC-Koautors Christoph Wolff um deren fünf – die vier bei Dürr beschriebenen Versionen sowie eine um 1739/40 begonnene, von Bach nicht zu Ende gebrachte und von ihm nie aufgeführte Revisionsfassung (BC: D 2a bis D 2e). Die relativ größte Vollständigkeit in der Überlieferung und die geringste Notwendigkeit zur Ergänzung verlorener Teile besteht bei den Fassungen II von 1725 und IV von (wahrscheinlich) 1749. Die naheliegende Folgerung, einer Edition diese beiden Versionen zugrundezulegen, die unvollendete Revision als Variante beizugeben und über die „nur annäherungsweise rekonstruierbare“ Erstfassung (S. 15f.) sowie die unvollständig erhaltene dritte Fassung lediglich im Kritischen Bericht zu referieren, ist in der NBA leider nur zum Teil umgesetzt worden, so daß dort in der Tat ein „mixtum compositum aus unterschiedlichen Quellen“ (S. 42) vorliegt, de facto eine Fassung, die Bach so nie aufgeführt hat. Angesichts dieses unbestreitbaren Tatbestandes ist die Polemik gegen anderslautende Editionsverschlage (S. 25f.) nicht ganz verständlich. Wenn zu entscheiden ist, ob eine Version ediert und aufgeführt wird, die Bach so und nicht anders dargeboten hat und die für seine Ansprüche gut genug war (ohne daß eilfertig das Postulat einer „Notlage“ aus der Versenkung geholt wird, S. 43), oder ob man primär etwas edieren soll, das von Bach so aufgeführt worden wäre, wenn er seine Revisionsarbeit zu Ende gebracht hätte, sollten Zweifel eigentlich nicht aufkommen können. Es ist eben eine prinzipielle Frage, ob man einer wissenschaftlichen Leistung – in diesem Falle der bewundernswerten quellenkundlichen Arbeit von Arthur Mendel für NBA II/4 – am besten dient, wenn man in Nibelungentreue zu ihren Erkenntnissen und Entscheidungen steht, oder ob es nicht eher angebracht ist, dem Fortgang der Forschung zu folgen und den ehemals vorgelegten Denkansatz weiterzuentwickeln.

Beispielsweise gilt dies auch für die Annahme, Carl Philipp Emanuel Bachs Neutextierung des Schluchors „Ruht wohl“ habe etwas mit der letzten Wiederaufführung zu Lebzeiten des Thomaskantors zu tun; das entsprach dem Erkenntnisstand der 1970er Jahre. Die präzisierte Datierung dieser Textniederschrift in die Hamburger Jahre des Bach-Sohnes einschließlich des Hinweises auf die mögliche Existenz eines zugehörigen, „bald nach 1770“ entstandenen Passionspasticcios (BJ 1983, S. 118f.) hätte eigentlich jene Annahme als gegenstandslos erscheinen lassen müssen. Gleichwohl wird bei Dürr die Möglichkeit weiter diskutiert (S. 23, 64), der Text könne trotz allem etwas mit der Fassung IV aus Johann Sebastian Bachs Spätzeit zu tun haben. Bereits 1984 hat aber Stephen L. Clark aufgrund der vorliegenden Hamburger Textbücher nachgewiesen, daß „Ruht wohl“ – mit dem erwähnten veränderten Text – zu der 1772 in den Hamburger Kirchen aufgeführt Johannes-Passion gehört. Demnach ist der Parodietext zu „Ruht wohl“ lediglich in die Wirkungsgeschichte der Johannes-Passion einzuordnen und hat nichts mit den durch den Thomaskantor autorisierten Werkgestalten zu tun.

Die Ausführlichkeit dieser kritischen Einwände leitet sich aus der Tatsache her, daß die vorliegende Schrift sich an den Fachmann ebenso wie an den interessierten Laien wendet (S. 7) und Ergebnisse nach „dem derzeitigen Stande der Forschung“ (S. 13) verspricht. Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang, daß das Buch eine seit langem schmerzlich empfundene Lücke schließt, in sei-

ner Art ohne Vorbild ist und deshalb einsam das Feld behauptet. Es weiter vervollkommnet zu sehen, ist der aufrichtige Wunsch des Rezensenten. Dies um so mehr, als hier Neuerkenntnisse, Gedankenverbindungen, Anregungen und methodische Ansätze in so reichem Maße wie sonst nirgends anzutreffen sind und mancher von Dürr vertretene Standpunkt heutzutage zusätzlichen und ungeteilten Beifall verdient: „Ohne einem puren Positivismus das Wort zu reden, halten wir doch in der vorliegenden Werkinterpretation an der Prämisse fest, daß, was Bach seiner kirchlichen Hörergemeinde zu sagen hatte, auch erklingen und nicht als Geheimbotschaft an Nachgeborene tradiert werden sollte“ (S. 8).

In einer vor kurzem erschienenen Besprechung des Buches heißt es (*Musica Sacra* 108, 1988, S. 543): „Dies alles, samt einer gründlichen Werkeinführung zu geben, ist deutschsprachiger Zunge beziehungsweise in der Welt niemand, der das auf so knappem Raum so schlüssig und überzeugend, das heißt richtungweisend, wenn nicht endgültig formulieren kann, als Alfred Dürr.“ Von einigen wenigen, oben teils angedeuteten, teils ausgeführten Vorbehalten abgesehen, hat der Rezensent dem nichts hinzuzufügen.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

h

Martin Zenck: *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musik-historiographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*. Stuttgart: Franz Steiner – Wiesbaden 1986. IX, 315 S. – (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Bd. XXIV.).

Seit Ernst Fritz Schmid's grundlegendem Aufsatz über „Beethovens Bachkenntnis“ (1933) ist Beethovens Verhältnis zu Bachs Musik zwar häufig berührt, jedoch eher spekulativ und assoziativ als auf solider Quellengrundlage und systematisch ausschöpfend behandelt worden. Martin Zenck unternahm mit seiner Habilitationsschrift den dankenswerten Versuch, unsere Vorstellung von Beethovens Bach-Kennntnis und deren kompositorischer und ästhetischer „Anwendung“ auf eine breitere Quellenbasis zu stellen, um daraufhin analytische und interpretatorische Untersuchungen vornehmen zu können. Zenck's Darstellung ist vom Ansatz her und in ihrer Zielrichtung an rezeptionsästhetischen Fragestellungen und Methoden orientiert und in dieser Art die erste ausführliche und die fundierteste Einzeluntersuchung zur Wirkungsgeschichte Bachs.

Die Kulmination des Bachschen Einflusses im Werk des späten Beethoven (als „implizit kompositorische Bach-Rezeption“ apostrophiert) wird von Zenck gleichermaßen vorsichtig wie tiefeschürfend erörtert. So stellt er die verschiedentlich vorschnell und unbegründet konstatierte Geltung barocker Topoi in Frage und konzentriert sich statt dessen auf konkretere satztechnische Analogien. Besonderen Raum beanspruchen Schlüsselwerke wie die Klaviersonaten op. 81a, 101, 106 und 109, die Violoncellosonaten op. 102, die Missa solemnis und die späten Streichquartette op. 95, 127, 130–132 und 135. Das Verhältnis der Missa solemnis zu den Bachschen Messen (nicht nur zur h-Moll-Messe) erfährt eine differenzierte analytische Behandlung. Inwieweit jedoch der Satzstil einer Bachschen Chor- oder Arienkomposition mit ihrer spezifischen Stimmenschichtung tatsächlichen Anteil an der Entwicklung des „obligaten Stils“ in den späten Streichquartetten hat, läßt sich wohl kaum so ungeschützt hinstellen, wie dies bei Zenck geschieht. Auch erscheint die Unterscheidung von „obligatem Accompagnement“ und „obligatem Stil“ in ihrer historischen Ableitung wie kompositionstechnischen Manifestation kaum zwingend.

Als problematisch für die analytische Diskussion erweist sich allenthalben, daß die Aspekte des Beethovenschen Kompositionsprozesses, wie sie gerade von der jüngeren Skizzenforschung ins Blickfeld gerückt wurden, nahezu vollständig ausgeklammert bleiben. Stellvertretend für eine ganze Gruppe unberücksichtigt gebliebener, vornehmlich amerikanischer Arbeiten seien zwei Titel von Robert Winter genannt, und zwar dessen Buch *Compositional Origins of Beethoven's Opus 131* (1982) sowie dessen Aufsatz *Reconstructing Riddles: The Sources for Beethoven's Missa Solemnis* (1984). In letzterem wird zudem eine direkte Bezugnahme von Beethovens Ausspruch gegenüber dem Leipziger Verleger C. F. Peters hinsichtlich der Missa solemnis („das größte Werk, welches ich bisher geschrieben“) und Nägelis Publikationsannonce der h-Moll-Messe („das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“) plausibel gemacht. Die offenbar bewußte Ausklammerung des Beethovenschen Kompositionsprozesses relativiert die Ergebnisse der Untersuchungen Zenck's mindestens im

Detail, auch wenn sie sich auf die bloßen rezeptionsästhetischen Gesichtspunkte vielleicht weniger negativ auswirkt. (Unklar erscheint die Differenz zwischen der Datierung des Vorwortes [1982] und dem Erscheinungsdatum des Buches [1986] im Blick auf die Verarbeitung von Sekundärliteratur; die Bibliographie erwähnt noch 1985 erschienene Titel.)

Dem eigentlichen Hauptteil des Zenckschen Buches geht ein mehr als 120 Seiten umfassendes Kapitel über die Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte Bachscher Werke zwischen 1708 und 1831 voraus. Hier wird die quellenmäßige Fundierung der rezeptionsgeschichtlichen Untersuchung gelegt. Das zusammengetragene (und besonders aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gespeiste) Material ist verdienstvoll und in vieler Hinsicht beeindruckend, da es insbesondere an breitgefächerten Informationen zur Bach-Überlieferung in Wien bislang fehlte. Die tabellarische Zusammenstellung von in Wien greifbaren Drucken und Kopien Bachscher Werke füllt in der Tat eine empfindliche Lücke. Wertmindernd sind freilich die überaus zahlreichen Fehler und Ungereimtheiten. Die Listen der zwischen 1708 und 1831 erschienenen Bach-Drucke auf S. 6 (was hat etwa der Textdruck der Trauerode hier zu suchen?), 11, 13 und 18f. können leider keinen Anspruch auf Vollständigkeit, geschweige denn Korrektheit erheben. Die Situation im Blick auf die handschriftliche Überlieferung ist kaum anders. Hans-Joachim Schulzes grundlegende *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* (1984) mögen zwar in Buchveröffentlichung dem Autor noch nicht zugänglich gewesen sein, lagen jedoch in der Dissertationsfassung seit 1979 vor. Auch wenn Schulze die Wiener Szene kaum berührt, sind seine Untersuchungen für das Vorfeld entscheidend.

Zencks Zurückstufung der Bedeutung des Barons van Swieten für die Wiener Bach-Überlieferung – etwa zugunsten von Albrechtsberger – ist im Blick auf die oft anzutreffende Überbetonung oder gar Ausschließlichkeit der Rolle Swietens sicherlich gerechtfertigt. Dennoch besteht als unverrückbare Tatsache, daß der Baron durch Vermittlung von C. P. E. Bach eine Abschrift des Magnificat von J. S. Bach erhielt, dazu wohl auch der Matthäus-Passion, des Weihnachts-Oratoriums und der h-Moll-Messe (um es bei den großen Vokalwerken zu belassen). Die Auslassungen und Unkorrektheiten ändern freilich nichts an der Tatsache, daß Zenck die ausführlichste und bislang vollständigste Aufstellung über die Präsenz von Drucken und Abschriften Bachscher Werke in Wien darstellt. Daß es weiterer Erhellung der Wiener Szene bedarf, ist angesichts des umfangreichen, unübersichtlichen und komplizierten Stoffes kein Wunder.

Christoph Wolff (Cambridge/MA)

Klaus Häfner: *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke*. Laaber: Laaber-Verlag 1987. 627 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, herausgegeben von Ludwig Finscher und Reinhold Hammerstein. 12.).

„Die derzeitige Beschäftigung mit dem Thomaskantor wird von zwei Extremen bestimmt, einerseits von einer fast bis zum Exzeß betriebenen Bach-Philologie, die sich an Kargheit und Nüchternheit geradezu überbietet und sich in ihrer diplomatischen Besessenheit bis hin zum Messen der vom Komponisten benutzten Rastrale . . . versteigt; andererseits von einer theologisch-mystisch-spekulativen Betrachtungsweise, die sich in der Uferlosigkeit absurdeste Deutungen und Zahlensymbolismen verliert . . .“ (S. 537).

Die Unart des Rezensenten, mit der Lektüre eines Buches auf dessen letzten Seiten zu beginnen, bescherte ihm eine Begegnung mit der sympathisch bescheidenen Rückschau auf das Geleistete und dessen mögliche Einordnung in das Gefüge der Forschung (S. 536–538). Doch diesen ersten Eindruck kann die Beschäftigung mit den vorangehenden Hunderten von Druckseiten kaum einmal bestätigen. Eine schon in Häfners Aufsatz über den „Picander-Jahrgang“ (BJ 1975) zu bemerkende Tendenz setzt sich in dem neuen umfangreichen Buch hemmungslos fort: Da – entgegen dem indirekten Versprechen im Titel – nicht eine einzige bisher unbekannte Note „wiederentdeckt“ werden konnte, werden aufgrund überlieferter Texte kühne und zum Teil aberwitzige Hypothesengebäude errichtet. Zuweilen gewinnt man den Eindruck, als solle das heikle Forschungsgebiet Parodieverfahren mit der Brechstange bewältigt werden. Häufig genug wird auch die erklärte Absicht des Autors deutlich, unter allen Umständen der etablierten Bach-Forschung (was immer das sein könnte) in die Parade zu fahren. Alle berechtigten Mahnungen zur Vorsicht und Behutsamkeit (Werner Neumann, BJ 1965) in den Wind schlagend, präsentiert Häfner mit überbordender Beredsamkeit ein verwirrendes Geflecht von Hypothesen, Argumenten und Gegenargumenten, Kreuz- und Querverbindungen, die dann zu „Ergebnissen“ wie diesem führen, daß die im August 1723 zu Ehren des Herzogs von Sachsen-Gotha bei einer Leipziger Universitätsfeier musizierten lateinischen Oden im wesentlichen mit Frühfassungen von zwei Choralbearbeitungen über „Ein feste Burg“ (BWV 80/1 und 5) identisch seien (S. 106ff.). Im Zweifelsfalle wird auch einmal der Rückmarsch in das 19. Jahrhundert angetreten, die – für die übrige Welt unbezweifelbar belegte – Wiederaufführung der Johannes-Passion im Jahre 1725 in Frage gestellt und Spittas Behauptung wieder aufgetischt, in jenem Jahre habe Bach Picanders Passionsoratorium „Erbauliche Gedancken . . .“ komponiert und aufgeführt (S. 44ff.). Angesichts der unverkennbaren Tendenz von Häfners Buch, alles und jedes in Frage zu stellen, erscheint die Gegenfrage angebracht, wo denn die wissenschaftliche Neugier hier endet, die Jagd nach Sensationen beginnt. Im Über-eifer bleibt nicht selten die eigene Forderung nach „wissenschaftlicher Sauberkeit und Genauigkeit“ als „unabdingbaren Voraussetzungen“ (S. 77) auf der Strecke, so wenn es auf S. 28 heißt: „Rudolf Wustmann hat, wie mir erst nachträglich bekannt wurde, in seiner Ausgabe der Bachschen Kantatentexte (1913) den seit 1945 verschollenen Einzeldruck des Picander-Jahrgangs von 1728 . . . benutzt“ und die zugehörige Fußnote auf Wustmanns Edition sowie auf einen

eigenen Beitrag Häfners verweist. Korrekterweise wäre zu zitieren gewesen „W. H. Scheide, *Bach und der Picander-Jahrgang – Eine Erwiderung*, BJ 1980, S. 47 ff.“ oder als Minimum „Vgl. BJ 1980, S. 48 (W. H. Scheide)“. Es ist ja wohl zumutbar, einen Autor, der wichtige Argumente – in diesem Fall sogar bisher übersehene Angaben zum Befund einer verlorenen Quelle – beigebracht hat, wenigstens zu nennen, auch wenn man sich seinen Folgerungen nicht anzuschließen gewillt ist.

Gehörigen Raum nimmt in Häfners Buch das erneut vehemente Plädoyer für den „Picander-Jahrgang“ als Johann Sebastian Bachs IV. Kantatenjahrgang ein. Allerdings gewinnen die Argumente durch Wiederholung keineswegs an Überzeugungskraft. Titel und Widmung des Erstdrucks von 1728/29 (Dok II, Nr. 243) lassen beim besten Willen eben nur auf eine Option Henrici-Picanders schließen; was – alle gute Absicht von seiten Bachs vorausgesetzt – aus der Unternehmung schließlich geworden ist, vermag weder Häfner noch sonst jemand zu sagen. Picanders Titel unterscheidet sich jedenfalls signifikant von einer Formulierung wie dieser, die 1735 für das nahegelegene Delitzsch bezeugt ist: „*TEXTE zur ordentlichen Sonn- und Fest-Täglichen Kirchen-MUSIC, Welche von Ostern biß Michaelis in der Kirche zu Delitzsch gel. GOtt, sollen aufgeführt werden, Von C. G. Fröbern, Cant.*“ (vgl. *Beiträge zur Bachforschung* 1, Leipzig 1982, S. 63). Eine sinnvolle Weiterführung der Diskussion um den „Picander-Jahrgang“ setzt voraus, daß ein umfangreiches Beobachtungsmaterial zusammengetragen wird; nach bisheriger Kenntnis kommt die Komposition geschlossener Textjahrgänge (Beispiel: Lehms und Graupner beziehungsweise Grünewald) ebensogut vor wie die Vertonung nur einzelner Texte aus ganzen Jahrgängen (Ramback und Ziegler). Daß die Komposition wirkliche oder scheinbare Mängel der Poesie „ersetzen“ soll, ist unter *captatio benevolentiae* zu verbuchen und kommt in der Zeit nicht nur bei Picander vor.

Häfners Beschäftigung mit sämtlichen Musiktexten Picanders – auch außerhalb des erwähnten Jahrgangs von Kirchenkantaten – geht offenbar von der Annahme aus, daß nicht nur Picander ein für Bach zuständiger Librettist gewesen sei, sondern auch Bach der für Picander zuständige Komponist. Damit setzt Häfner sich selbst unter Erfolgsdruck und versucht mit aller Macht Beweise für die Komposition möglichst jedes Picander-Textes durch Bach aufzutreiben. In diesem Bemühen stören ihn weder geschmackliche Bedenken, wie Schering sie etwa gegenüber dem Kantatentext über die Leipziger Messe erhoben hatte (*Musikgeschichte Leipzigs*, Band III, Leipzig 1941, S. 251 f.), noch der Gedanke an Leipziger Musiker wie Gerlach, Görner oder Schott als mögliche Komponisten von Picander-Texten, noch auch die Erfahrung, daß Einzeltexte und ganze Textjahrgänge oft genug von verschiedenen Komponisten verwendet worden sind (Lehms von Graupner und Bach, Neumeister von Telemann und Bach, Knauer von Stölzel, Fasch und Bach, Picander von Bach, Doles, Tag, Ernst Wilhelm Wolf und anderen). Bei so einseitiger Betrachtungsweise bleibt dann ein wichtiger Quellenbeleg wie dieser unbeachtet: „*Das Angenehme Leipzig, In einem Musicalischen Dramate aufgeführt Von dem bey Herrn Gottfried Zimmermann florirenden COLLEGIO MUSICO In Leipzig. Anno MDCCXXVII.*“ (vgl. die Abbildung bei P. M. Young, *The Bachs 1500–1850*, London 1970, nach S. 74). Aufgrund dieses Originaltextdruckes sind nicht nur Häfners

hypothetische Datierungen (S. 38, 42, 533) zu korrigieren, sondern es ist zu fragen, ob im gegebenen Zusammenhang primär Bach als Komponist dieses Textes in Frage kommt; 1727 stand das gemeinte Collegium musicum noch unter der Leitung von Georg Balthasar Schott. Andere quellenkundliche Desiderata mögen hier unerwähnt bleiben, da es zugegebenermaßen nicht leicht sein dürfte, außerhalb Leipzigs die notwendigen Nachforschungen zu betreiben.

Den eigentlichen Prüfstein für Häfners methodischen Ansatz stellen die Verknüpfungen der untersuchten Texte mit überlieferten Bachschen Werken dar, denen sie nach Ansicht des Verfassers zuzuordnen sind. Und hier – dies ist auch bestimmend für den Tonfall dieser Rezension – ist, gemessen an den guten Ansätzen Häfners im BJ 1977, die Enttäuschung am größten. Man braucht nur einmal eine Bachsche Textunterlegung (etwa das widerborstige „Durch die von Eifer entflammeten Waffen“ aus der Feder Johann Christoph Clauders) mit einer Textaufteilung Häfners (zumeist, wenn auch nicht überall, nach Picander) zu vergleichen, so wird erschreckend deutlich, daß dabei der Blick völlig verstellt ist. Gewisse Äußerungen der älteren Bach-Forschung über die angeblich unzureichende Textdeklamation bei Bach können ja wohl nicht als Freibrief genutzt werden, um sozusagen jeden Text mit jeder beliebigen musikalischen Vorlage zu verbinden. Hier ist die Achillesferse von Häfners Buch, hier reifen die Früchte des eingangs geschilderten unbedingten Vorsatzes. Als krasses Beispiel sei die Verbindung des Kyrie II aus der h-Moll-Messe mit Psalm 68,21 aus der Trauermusik für Leopold von Anhalt-Köthen genannt (S. 255). Eine große Chance ist vertan, ein guter methodischer Ansatz hat höchst zweifelhafte Ergebnisse gezeitigt, ein mutiger Vorstoß ging ins Leere, eine gewaltige Arbeit bleibt weiterhin zu tun. Und wenig Trost spendet der unfreiwillige Humor, mit dem (S. 536) das Arsenal der Bach-Forschung um „Eselsohren“ bereichert worden ist.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Wolfgang Horn: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*. Kassel etc.: Bärenreiter, und Stuttgart: Carus 1987. 232 S.

Für Leipzig und Dresden, die beiden größten und bedeutendsten musikalischen Zentren im unmittelbaren Wirkungskreis Bachs, besitzen wir seit langem lokalgeschichtliche Standardwerke hohen Ranges: die dreibändige *Musikgeschichte Leipzigs* von Rudolf Wustmann (Bd. 1, 1909) und Arnold Schering (Bd. 2, 1926; Bd. 3, 1941) sowie Moritz Fürstenaus *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* (2 Bde., 1861–62). Wie unentbehrlich diese seinerzeit als Modelle musikgeschichtlicher Lokalforschung gerühmten Werke immer noch sind, erweist sich nicht zuletzt an dem inzwischen längst erfüllten Bedürfnis nach modernen Reprint-Ausgaben. Wer freilich heutzutage nach detaillierter historischer Information sucht, erkennt zwar in den Büchern Wustmanns, Scherings und Fürstenaus zweifellos den „großen Wurf“ in Form geglückter Darstellungen eines lokalgeschichtlichen Panoramas, muß jedoch schmerzlich den Mangel an Dokumentation und archivalischen Belegen sowie insbesondere die lückenhaften Auskünfte über Institutionen, Personal und Repertoires beklagen. Die Städte Leipzig und Dresden sind für die musikalische Lokalgeschichtsforschung eben keineswegs erledigte Objekte. Und selbst die nach einer überlangen Karenzzeit neuerdings erstellten Spezialstudien, Andreas Glöckners hoffentlich in absehbarer Zeit gedruckt vorliegende Hallenser Dissertation (1988) über die Musikpflege der Leipziger Neuen Kirche von 1699 bis 1761 und die hier zu besprechende Monographie Wolfgang Horns, erschöpfen keineswegs die über Jahrzehnte hin sich angestaut habende Desideratenliste.

Horns Buch über die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745 ist die leicht überarbeitete Fassung seiner gleichnamigen Tübinger Dissertation von 1987 und bietet eine schlechterdings muster-gültige Untersuchung der kirchenmusikalischen Verhältnisse am Dresdner Hof unter der Leitung von Johann David Heinichen und Jan Dismas Zelenka. Um die Voraussetzungen für die Bedingungen der Dresdner Hofkirchenmusik zur Bach-Zeit zu bestimmen, werden im I. Hauptkapitel die landes- und religionsgeschichtlichen Verhältnisse diskutiert. Denn vor allem die Diasporasituation der katholischen Hofkirchenmusik im Kernland des Luthertums bietet einen wesentlichen Schlüssel für die vielerlei Besonderheiten der Musikpflege. Das II. Hauptkapitel widmet sich der Institution Hofkirchenmusik (die erst nach 1750 einen eigenen repräsentativen Kirchenraum zur Verfügung hatte), ihren organisatorischen und liturgischen Bedingungen wie auch dem wechselnden Personalbestand (unter gebührender Berücksichtigung der wichtigen Rolle, die Antonio Lotti in den Jahren 1717 bis 1719 spielte). Das III. und umfänglichste Hauptkapitel behandelt das Wirken der bedeutenden Kapellmeister Heinichen und Zelenka. Ein Anhang bietet schließlich das hervorragend gegliederte bibliographische Material, einschließlich der zahlreichen berücksichtigten Inventare und Archivalien.

Die Diskussion der kirchenmusikalischen Praxis unter Heinichen und Zelenka konzentriert sich auf eine Untersuchung der Repertoirebestände. Stilgeschichtliche und musikalisch-analytische Beobachtungen treten bewußt in den Hinter-

grund, was man einerseits bedauern mag, was sich andererseits durchaus rechtfertigen läßt, zumal Horn – laut Vorwort – einen zweiten Teil mit im wesentlichen bereits fertiggestellten Studien über den Komponisten Zelenka und dessen geistliche Vokalwerke in Kürze vorzulegen beabsichtigt. Die systematische Aufarbeitung der Repertoirebestände leidet ohnehin nicht unter Stoff- und Problemangel. Die reichhaltigen Bestände der Sächsischen Landesbibliothek bieten glücklicherweise nahezu lückenloses Material, und zwar nicht nur hinsichtlich der separat besprochenen Eigenkompositionen Heinrichs und Zelenkas, sondern insbesondere im Blick auf die Fremdwerke. Letztere werden in zwei Hauptkategorien behandelt: (1) das retrospektive A-cappella-Repertoire mit seinem deutlichen Akzent auf den Messen, Offertorien und Motetten Palestrinas; (2) das Repertoire der zeitgenössischen Figuralmusik mit seinem auffallenden, wenngleich kaum überraschenden italienischen Einschlag (mit Werken von Lotti, Caldara, Conti, Scarlatti, Durante u. a.). Der Diasporasituation zufolge war ein Repertoire-Import geradezu essentiell und trug damit – durchaus in Parallele zur Opernpraxis – wesentlich zum Profil der Dresdner Hofmusikpflege bei. Während sich die Erörterung der Musik Palestrinas auf die entsprechenden Gesamtausgaben berufen kann, ist der weitaus überwiegende Teil des behandelten zeitgenössischen Materials nicht in Editionen zugänglich. Um so mehr begrüßt man die reichhaltige Ausstattung mit erläuternden Notenbeispielen und Faksimilia.

Die aus Horns Untersuchungen speziell für die Bach-Forschung abfallenden Erkenntnisse sind zahlreich. Zum einen erhält die Dresdner Hofkirchenmusikpraxis, der Bach seit Anbeginn seiner Leipziger Tätigkeit nahestand und mit der er seit der 1736 erfolgten Verleihung des Titels Hofcompositeur auch institutionell verbunden war, erstmals wirklich konkrete Konturen. Belegt werden kann nunmehr der bislang eher vermutete Dresdner Musikalienbezug Bachs. Parallelen finden sich zwischen der am Dresdner Hof geübten instrumentalen Einrichtung der A-cappella-Musik und Bachs Instrumentalbegleitung von Palestrinas *Missa sine nomine*. Der Anregungsfaktor, den die in Dresden vorhandene Literatur und Ausstattung für Bach haben mußte, kann freilich nur erahnt werden. Die Beziehungen waren gewiß enger und vielfältiger als sie sich heute im einzelnen eruieren lassen. Sie betrafen mindestens auch die Anlage und Struktur gerade der lateinischen Kirchenwerke Bachs. Ohne daß dies von Horn explizit gesagt würde, läßt sich schlicht feststellen, daß – im Sinne der Dresdner Praxis – die *Missa in h* von 1733 dem Sondertypus der „*Missa solennis*“ entspricht, wohingegen die Messen BWV 233–236 die normalbesetzte und normaldimensionierte Ferialmesse darstellen. Besonders wichtig erscheint, daß im Repertoire der katholischen Dresdner Hofmusik die zweiteilige *Kyrie-Gloria-Messe* offensichtlich gegenüber der fünfteiligen „*Missa tota*“ deutlich überwiegt. Damit wird jedoch der ebenso artifizielle wie unglückliche moderne Terminus „*Lutherische Messen*“ (wie er leider auch in der Titelformulierung des NBA-Bandes II/2 festgeschrieben wurde) als unzutreffend und irreführend entlarvt.

Christoph Wolff (Cambridge/MA)

C. P. E. Bach Studies, edited by Stephen L. Clark, Oxford: Clarendon Press 1988. XV, 346 S.

Um mit einer statistischen Anmerkung zu beginnen: Die in den *Studies* mitgeteilte Bibliographie der Sekundärliteratur zu Carl Philipp Emanuel Bach nennt 379 Titel, von denen annähernd 250 nach 1960 veröffentlicht wurden, zwei Drittel davon in englischer Sprache. Damit hat sich ein Forschungspotential angehäuft, das Leben und Werk des zweiten Sohnes von Johann Sebastian Bach in den unterschiedlichsten Dimensionen erfaßt – ästhetischen, stilistischen, kompositionstechnischen, überlieferungsgeschichtlichen und anderen – und das den erforderlichen wissenschaftlichen Vorlauf schafft, um solche Projekte wie das neue Thematische Werkverzeichnis und die Gesamtausgabe in Angriff zu nehmen. Diese Aufbruchsituation im Bereich der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Forschung spiegelt sich auch in den rechtzeitig zum Gedenkjahr 1988 erschienenen und dem amerikanischen Musikforscher E. Eugene Helm gewidmeten *C. P. E. Bach Studies* wider. In der Absicht des Herausgebers Stephen L. Clark lag kein streng begrenztes thematisches Konzept, sondern die Präsentation individueller Sichten auf einen äußerst heterogenen Forschungsgegenstand. So gruppieren sich die 15 Beiträge um die Komplexe Biographie, Musikanschauung, Stilistik, Rezeptionsgeschichte, Aufführungs- und Editionspraxis. In den letzten Jahren hat die biographische Forschung ihre dokumentarische Basis verbreitern können. Zur Aufhellung von Bachs Position im Kreise der Berliner Aufklärer um Johann Wilhelm Ludwig Gleim tragen Darrell M. Bergs Untersuchungen Wesentliches bei. Ihr Versuch, hinter den Titeln zahlreicher Bachscher Charakterstücke die realen Personen aufzuspüren, ließe sich gegebenenfalls durch die Hinzuziehung von Berliner Adreßbüchern noch tiefer fundieren. „La Gause“ bezieht sich sicherlich nicht – wie die Verfasserin vermutet – auf Christian Gottfried Krause, sondern auf den laut *Adres-Calendar 1753* in der preußischen Hauptstadt ansässigen Geheimen Tribunalrat Christian Philipp Gause beziehungsweise auf dessen Frau. Bergs Aufsatz liefert zugleich eine exakte Stilanalyse der Charakterstücke, die sowohl nach potentiellen Vorbildern (unter ihnen Rameau und Couperin) fragt, als auch die individuellen Ausformungen benennt (beispielsweise das die Kleinform bereits sprengende „L’Aly Rupalich“).

Stephen L. Clark kommentiert vier Briefe (zwei davon bisher unveröffentlicht) Carl Philipp Emanuel Bachs an Karl Wilhelm Ramler. Neben manchem biographischen Detail zu Bachs Berliner Bekanntenkreis (Lehmann, Chodowiecki, Hering) liefert die Korrespondenz Hinweise auf eine zeitweilig sehr intensive schöpferische Zusammenarbeit von Dichter und Musiker am Oratorium „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“. Clarks Aufsatz unterstreicht aufs neue die Notwendigkeit einer Gesamtedition der Bachschen Briefe.

Etienne Darbellay beschäftigt sich, ausgehend von zentralen ästhetischen Kategorien der Jahrhundertmitte (insbesondere Empfindsamkeit und Galanterie) mit markanten Lehrsätzen des „Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen“. Nicht widerspruchsfrei stellt sich für ihn die Frage nach der Umsetzung der durch den Komponisten autorisierten, an einen präzisen Notentext gebundenen Werkgestalt in der Interpretation dar.

Eine entscheidende Profilierung des Bachschen Stils erfolgt nach Auffassung von David Schulenberg in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit bildet sich Bachs „unique expressive language“ (S. 217) aus, die Züge eines fantasiehaften Stils („fantasia style“) besitzt und mit einer Differenzierung der Ausdrucks- und Gestaltungsmittel der neuen Sonatenform einhergeht. Mit einem Hinweis auf die Oper als möglicher stilistischer Einflußgröße schließen Schulenbergs Betrachtungen zu einem Thema, das bisher noch nie ernsthaft untersucht wurde.

In zahlreichen Detailanalysen, die auch soziologisch untermauert werden (hinsichtlich der Unterscheidung von Kompositionen für die Öffentlichkeit beziehungsweise für private Zwecke), beschreibt Pamela Fox stilistische Anomalien in Bachs Instrumentalwerken: irreguläre melodische Bildungen, das Aufbrechen des Metrums, Tempowechsel innerhalb eines Satzes und anderes. Es sollte freilich nicht vergessen werden, daß es – beispielsweise in großen Teilen seiner Kammermusik – einen „konventionellen“ Bach gibt. Aber auch das wäre nur eine Bestätigung der Kernaussage von Fox: „Carl Philipp Emanuel Bach's compositional approach was ‚nonconstant‘“ (S. 114).

Weitere sechs Aufsätze befassen sich mit Stilfragen. Susan Wollenberg gibt anhand einer Vielzahl von trefflichen Einzelbeobachtungen Beispiele für Humor in Bächs Werken. Die häufigen Zitate aus einer Studie von Daniel Weber „Ueber komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken“ (1792, gedruckt 1800) sind allerdings zur theoretischen Fundierung dieser ästhetischen Kategorie nur bedingt tauglich.

Shelley G. Davis registriert verschiedene Formen der Reprisengestaltung in Bachs Konzerten und setzt diese in Beziehung zur norddeutschen Gattungstradition. Jane R. Stevens sieht in der harmonischen Verdichtung und Eskalation des virtuosen Elements in den Schlußabschnitten der ersten und letzten Soli ein maßgebliches dramaturgisches Prinzip des zeitgenössischen Klavierkonzerts, das sie teilweise aus der Opernarie herleitet und von Mozart über Johann Christian Bach bis auf Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach zurückverfolgt.

Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Definitionsversuche (etwa Scheibe, Quantz, Schulz) untersucht Michelle Fillion Bachs Triosonaten und Sonaten für Solo- und obligates Tasteninstrument, wobei die Frage einer verlässlichen Chronologie dieses Werkbereichs ebenso in ihrem Blickfeld liegt wie diejenige nach strukturellen Gemeinsamkeiten und Abgrenzungen von Triosonate und entsprechender Duo-Version.

Douglas A. Lee's Aufsatz „C. P. E. Bach and The Free Fantasia for Keyboard: Deutsche Staatsbibliothek Mus. Ms. Nichelmann 1 N“ enthält eine eingehende Beschreibung dieses Manuskripts, übersieht aber den wesentlichen Fakt, daß Hans-Joachim Schulze schon vor Jahren eine Identifizierung der im Autograph überlieferten Fantasie als ein Werk Carl Philipp Emanuel Bachs gelungen ist (Bach-Jahrbuch 1972, S. 109, sowie Schulze Bach-Überlieferung, S. 135).

Howard Serwer bietet eine vergleichende Betrachtung aller handschriftlichen Veränderungen zu den 1760 gedruckten sogenannten Reprisen-Sonaten (Wq 50/H 126, 136–140), und geht auf die Kontroverse Bachs mit dem Berliner Verleger Johann Carl Friedrich Reil ein.

Christopher Hogwoods Aufsatz verbindet rezeptionsgeschichtliche mit auf-führungspraktischen Fragestellungen, indem er einerseits die Modellfunktion des Bachschen „Versuchs“ für zahlreiche deutsche Klavierschulen des 18. Jahr-hunderts betont, darunter auch für die in den *Studies* im vollständigen (eng-lischen) Wortlaut wiedergegebene „Anleitung zum guten Vortrag bey dem Cla-vierspielen“ (1785) von Ernst Wilhelm Wolf, zum anderen Lehrmeinungen der damaligen Zeit mitteilt, die heute wichtige Interpretationshilfen sein kön-nen.

Carl Friedrich Zelters Verständnis der Persönlichkeit und Musik des „Berliner Bach“ wird von Hans-Günter Ottenberg anhand bisher wenig beachteten doku-mentarischen Materials aus dem Goethe- und Schiller-Archiv Weimar beleuchtet.

Unter Zuhilfenahme von Sekundärliteratur (Martin Falck, 1913; Hans Uldall, 1926; Heinrich Miesner, 1929; Ernst Fritz Schmid, 1931; Friedrich Welter, 1966) versucht Elias E. Kulukundis eine Rekonstruktion der einstigen Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Bestände der Berliner Singakademie, kann jedoch aus bekannten Gründen die wünschenswerte Vollständigkeit nicht erreichen.

Rachel W. Wade weist auf ein sich aus der Arbeit an der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gesamtausgabe ergebendes diffiziles Problem hin; das Vorliegen von mehreren unterschiedlichen Fassungen ein und desselben Werkes. Während noch vor einigen Jahren die Präsentation einer „Fassung letzter Hand“ als Normativ für Gesamtausgaben galt, plädiert Wade – neueren Tendenzen in der Editionspraxis folgend – für eine Mitteilung aller wesentlichen Varianten als jeweils singuläre künstlerische Äußerungen einer bestimmten Entwicklungs-stufe des Komponisten. Für daraus erwachsende editorische Probleme – Pro-venienz der Quellen, Datierung der einzelnen Werfkfassungen, Abweichungen der Abschriften vom Autograph und anderes – zeigt Wade aufgrund eingehender Beobachtungen an den Quellen mögliche Lösungswege auf.

Die Fülle von Erkenntnissen und neuartigen Fragestellungen läßt die *Studies* zu einem Standardwerk der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Forschung werden. Textredaktion und drucktechnische Ausstattung des Bandes, einschließlich der Wiedergabe von Faksimiles und Notenbeispielen, können trotz einiger Sach- und Druckfehler, insbesondere in den deutschen Originaltexten (S. 37, 88, 113, 116 und häufiger), als vorzüglich bewertet werden. Gegenwärtige Forschungen betonen ihren Status nascendi: Das Bündel offener inhaltlicher und methodo-logischer Probleme zu entwirren, das sich allein im Zusammenhang mit der Realisierung der Gesamtausgabe ergibt, bleibt ein Anspruch an die Zukunft. Die *Studies* haben zur Erreichung dieses Ziels einen wesentlichen Beitrag ge-leistet.

Hans-Günter Ottenberg (Dresden)

Wolfgang Horn: *Carl Philipp Emanuel Bach, Frühe Klaviersonaten. Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen.* Hamburg: Musikalienhandlung Klaus Dieter Wagner, 1988. 303 S.

Die Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Forschung ist um eine wertvolle Arbeit reicher geworden: Wolfgang Horns hier vorgelegte Untersuchungsergebnisse sind solide Eckpfeiler für eine noch zu schreibende Entwicklungsgeschichte des musikalischen Stils von CPE Bach. Seit dem Erscheinen der von Darrell M. Berg in sechs Bänden herausgegebenen Faksimile-Reihe „Carl Philipp Emanuel Bach, The Collected Works for Solo Keyboard“ (New York und London 1985), lag das Thema gleichsam in der Luft. Denn mit jenem Neudruck existiert erstmals ein hervorragendes, eine Gattung vollständig darstellendes Arbeitsmaterial, das zu stil- und quellenkritischen Untersuchungen geradezu herausfordert. Darrell M. Berg selbst widmete sich denn auch wenig später einem Teilgebiet des CPE Bachschen Klavierwerks, den „Umarbeitungen seiner Claviersonaten“ (BJ 1988). Horns Studie versteht sich, insbesondere in ihrem quellenkritischen Teil, als ein Dialog mit Bergs Arbeitsergebnissen. Ein Dialog, der – das soll gleich zu Beginn betont werden – sachlich und fair, mit Anstand und Achtung geführt wird.

Nach dem Woher zu fragen ist ebenso wichtig wie nach dem Wohin. Von diesem Grundsatz ließ sich auch Wolfgang Horn leiten, als er seinen Gegenstand wählte: die 17 „Clavier-Soli“ der Leipziger und Frankfurter Jahre sowie die Klaviersonatensätze der frühen und mittleren Berliner Zeit (bis etwa 1750). Das Thema wird unter zwei Gesichtspunkten abgehandelt: einem analytisch-ästhetischen und einem quellenkritischen. Beide Teile – so Horn – „können unabhängig voneinander gelesen werden“. Das ist möglich – doch ein „vollkommener“ Lesegewinn stellt sich erst ein, wenn man diese beiden Teile in ihrer wechselseitigen Verknüpfung begreift. Denn Horns methodischer Ansatz ist die Darstellung des Zusammenhangs „aller und jeder Teile“, wie es bei Lessing im 27. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ heißt (von Horn als Zitat mottohaft seiner Arbeit vorangestellt).

In der neueren CPE-Bach-Forschung wird allgemein der Standpunkt vertreten, daß die Großform wenig zur Erhellung von CPE Bachs kompositorischen und ästhetischen Bestrebungen geeignet ist. Horn teilt diese Auffassung und beschränkt sich daher auf die ersten Sätze der frühen Sonaten als Untersuchungsgegenstand. Diese frühen Sonaten hatte der Komponist 1743 und 1744 „erneuert“ oder revidiert. Die einzelnen Phasen dieses Vorgangs werden im ersten Teil der Studie unter stilkritischen Gesichtspunkten beleuchtet. Hierbei legt Horn überzeugend dar, daß keineswegs zwangsläufig das einfachere, undifferenzierte Werk das frühe und das reife, differenzierte das spätere ist. CPE Bachs Klavierwerke bis um 1750 bieten für diesen unbezweifelbaren Tatbestand ein geradezu ideales Forschungsfeld, denn personalstilistische Eigenheiten waren von Anbeginn in den Kompositionen angelegt. Dies kann mit einiger Sicherheit konzediert werden, auch wenn die ursprünglichen Fassungen verlorengegangen sind und CPE Bach im Sinne der „galanten“ Ästhetik und seines neuen Klavierstils später einiges veränderte. Entscheidend ist der Weg der Profilierung. Denn da Kontinuität und Zusammenhang nicht mehr – wie bei

Johann Sebastian Bach – im Kompositionsprinzip angelegt sind, ist der individuellen Gestaltungskraft bei der Schaffung des notwendigen Zusammenhangs breiter Raum gegeben. Die einzelnen Stufen dieses Prozesses werden von Horn mittels Gegenüberstellung mit dem melodischen, harmonischen, rhythmischen und metrischen „Grundwortschatz“ des Vaters Johann Sebastian Bach sowie der Zeitgenossen von CPE Bach geschildert. Daß es einen Rückbezug zu den musikästhetischen Positionen von Johann Adolph Scheibe, Johann Mattheson und insbesondere Johann Heinrich Koch gibt, dient dem umfassenden Verständnis ebenso wie dem methodischen Anliegen des Autors: eine Analyse sollte von mehreren Gesichtspunkten ausgehen, um den inneren Bezug der einzelnen Parameter sinnvoll unter dem hier herausgearbeiteten Gesichtspunkt der „neuen Einheit“ zu demonstrieren. Horn bedient sich der Terminologie des 18. Jahrhunderts, ohne jedoch eine einseitige „historische“ Position zu vertreten. Im Gegenteil kommt es ihm auf die Differenzen an, auf das bislang Un-Erhörte, denn hierin liegen die Keime für Zukünftiges. Die einzelnen Fassungen der frühen Klaviersonaten bieten für CPE Bachs Streben nach gesteigertem Ausdruck und stärkerer Individualisierung – insbesondere im Blick auf „motivische Anknüpfung“, einem Begriff, unter dem sich mehrere Techniken der Zäsurüberbrückung und des Rückbezugs zusammenfassen lassen – reiches Beweismaterial.

Im quellenkritischen Teil seiner Studie vertritt Horn – im Unterschied zu Darrell M. Berg – die These, daß die im Nachlaßverzeichnis von 1790 angeführten ursprünglichen Fassungen der frühen Sonaten in den meisten Fällen verlorengegangen sind. Daher könne es keine „absolute“ Chronologie, wie Berg sie vorgelegt hat, geben. Ein Vergleich von etwa 100 Quellen, diplomatische Untersuchungen hinsichtlich Schreibern, Papier, Wasserzeichen sowie das schwierige Verfolgen der verworrenen Wege der einzelnen Werkverzeichnisse dienen dem Versuch, Argumente für eine Datierung der verschiedenen Fassungen zusammenzutragen. In einzelnen Fällen gelingt Horn eine sichere chronologische Einordnung. In der Mehrzahl der Fälle jedoch stellt er – nicht ohne zwingende Logik – Hypothesen auf und plädiert für eine möglichst offene Haltung in der Datierungsfrage, bis eindeutige Beweise die hier beigebrachten Indizien erhärten. Ein Literaturverzeichnis, drei Register (Namen und Orte, Werke, Quellen und ihre Standorte) sowie Verzeichnisse der Notenbeispiele im ersten Teil und der gut ausgesuchten und befriedigend reproduzierten Quellenfaksimiles im zweiten Teil erleichtern die Arbeit mit der Studie.

Die CPE-Bach-Forschung erhält durch Horns Untersuchungen viele wertvolle Anregungen. Bereits bestehende Fragen konnten überzeugend beantwortet werden, auf neue Probleme wurde aufmerksam gemacht. Die flüssige, durchweg den trockenen Wissenschaftsstil vermeidende Diktion Horns sorgt zudem für eine spannende Lektüre, die über den Kreis der CPE-Bach-Spezialisten hinaus auch Analyse-Methodiker ansprechen sollte.

Ingeborg Allihn (Berlin)



Hinweise

Signatur	MZ 8 ^o 10	Stok	Leini
----------	----------------------	------	-------

RS

76

1990

Bub 20

16.77.04.91 Leini

25.03.91

Sonderstandort

Signum

Ausleiher-
vorname
**Präsenz-
nutzung**

19. Feb 93

05. 7. 96

10. 2. 99

12. 4. 99

05. 99

12. 2. 01

SLUB DRESDEN



3 2257788