

Bach-Jahrbuch

1997

83.

1997

SLUB Dresden

MZ

8°

10

BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

83. Jahrgang 1997



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1997



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stadt Leipzig – Kulturamt.

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig.

Anschrift für Briefsendungen: PF 100727, 04007 Leipzig

—

Anschriften der Herausgeber:

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig,

Anschrift für Briefsendungen: PF 101349, 04013 Leipzig

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

Redaktionsschluß: 30. Juni 1997

—

ISBN 3-374-01663-4

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 1997

Printed in Germany. H 6536

Gesamtherstellung: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

INHALT

<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Neue Bach-Funde	7
<i>Dominik Sackmann</i> (Basel) und <i>Siegbert Rampe</i> (Engelskirchen), Bach, Berlin, Quantz und die Flötensonate Es-Dur BWV 1031	51
<i>Karen Lehmann</i> (Leipzig), Mendelssohn und die Bach-Ausgabe bei C. F. Peters: Mißglückter Versuch einer Zusammenarbeit	87
<i>Maria Hübner</i> (Leipzig), Der Bach-Verein zu Leipzig, 1875–1920	97
<i>Barbara Wiermann</i> (Leipzig), Werkgeschichte als Gattungsgeschichte: „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von Carl Philipp Emanuel Bach	117
Kleine Beiträge	
<i>Uwe Wolf</i> (Göttingen), Johann Sebastian Bach und der Weißenfelder Hof – Überlegungen anhand eines Quellenfundes	145
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Anna Magdalena Bachs „Herzens Freundin“. Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Bach und Bosc	151
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), Zum Quellenwert der Neumeister-Sammlung: Bachs Orgelchoral „Der Tag der ist so freudenreich“ BWV 719	155
<i>Joshua Rifkin</i> (Cambridge, MA), Besetzung – Entstehung – Überlieferung: Bemerkungen zur Ouvertüre BWV 1068	169
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Nochmals: Bachs Fanfarenthema	177
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Eine Abschrift der Kantate BWV 150 als Quelle für Brahms' e-Moll-Sinfonie op. 98	181
<i>Wolf Hohohm</i> (Magdeburg), Kantatentextsammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Texte zur Musik?	185
<i>Rolf Dietrich Claus</i> (Hamburg), Die Bachs, die Musik und das Militär in Sachsen-Gotha. Jacob Bach als Mitinitiator der Militärdienstbefreiung für junge Musiker	193
<i>Susanne Staral</i> (Berlin), Carl Philipp Emanuel Bachs „Probesonaten“ als „Seconde Partie“ einer Klavierschule des späteren 18. Jahrhunderts	199
Besprechungen	
Konrad Küster, Der junge Bach, Stuttgart 1996 (<i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	203
Bach Perspectives. Volume 2: J. S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade. Edited by George B. Stauffer, Lincoln and London 1997 (<i>Ulrich Leisinger</i> , Leipzig)	207
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien	211

ABKÜRZUNGEN*

- ABB = *Andreas-Bach-Buch*
 AfMf = *Archiv für Musikforschung*
 AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
 AMZ = *Allgemeine Musikalische Zeitung*
 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*
 BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Leipzig 1986ff.*
 Bd., Bde. = Band, Bände
 BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851–1899*
 BJ = *Bach-Jahrbuch*
 Bl., Bll. = Blatt, Blätter
 BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte, herausgegeben von Werner Neumann, Leipzig 1974*
 BWV = *Wolfgang Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis, Leipzig 1950*
 BWV² = *desgl.; 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990*
 BzBf = *Beiträge zur Bach-Forschung, Leipzig 1982–1991*
 BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
 DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
 Dok I,II,III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1963*
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1969*
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1972*

* Zu einigen singular auftretenden Abkürzungen von Bibliotheksbezeichnungen vgl. das Sigelverzeichnis in RISM.

- Dresden SLB = Sächsische Landesbibliothek Dresden
- 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 St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- Fs. = Festschrift
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil I/II*, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil 1–4*, Leipzig 1812–1814
- Göttingen SUB = Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- H. = E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*
- JAMS = *Journal of the American Musicological Society*
- Kobayashi Chr = Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 7–72
- LBzBF = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*
- Leipzig MB = Leipziger Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek –
- 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
- NV = *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790
- NZfM = *Neue Zeitschrift für Musik*
- RiemannL = *Riemann Musiklexikon*, 12. Auflage, Mainz 1959–1975
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz –. 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 SBB, Verbleib unbekannt jetzt Biblioteka Jagiellońska
Kraków)

- 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
- T. = Takt(e)
- TBSt 2/3 = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gersten-
berg, Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner
Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- Ty = Charles Sanford Terry, *John Christian Bach*, London 1929
[Anhang: Werkverzeichnis]
- Wien ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek Wien
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von
Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden
1964
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Neue Bach-Funde*

Von Peter Wollny (Leipzig)

Bemühungen um eine Vertiefung und Präzisierung des von der neueren Forschung entworfenen Bach-Bildes kommen nach wie vor nicht an einer intensiv betriebenen Sichtung von musikalischem und archivalischem Quellenmaterial vorbei, da aufgrund der großen Lückenhaftigkeit des zu Bach greifbaren biographischen Materials wie auch der Überlieferung seines kompositorischen Schaffens oft nur neue Quellenfunde weiterhelfen können. Die gelegentlich so apostrophierte Kombination aus Vorsatz und Zufall zeitigt mitunter – besonders bei der Durchforstung bisher vernachlässigter Quellenkomplexe – unerwartete Ergebnisse. Gute Chancen auf Neuentdeckungen bieten im Bereich musikalischer Quellen noch immer Repertoires des zeitlichen und regionalen Umfelds von Bachs Wirkungskreis sowie – in bezug auf biographische Dokumente – die zahlreichen intakten Archivbestände Mitteldeutschlands. Ein besonders wichtiges Desideratum bilden die überaus reichen, kaum angemessen erschlossenen Sammlungen von gedruckten Textbüchern, die vor allem da wichtig werden, wo die musikalischen Quellen verloren sind. Die hier versammelten vier Fallstudien versuchen im Sinne des soeben Gesagten, anhand von neuem Material einige offene Fragen stilkritischer, werkgeschichtlicher und biographischer Natur einer Beantwortung näher zu bringen.

I.

Seit langem gilt das Interesse der Forschung dem musikalischen Horizont des jungen Johann Sebastian Bach, seiner – nach einer von Christoph Wolff unlängst vorgeschlagenen Formulierung – musikalischen Einfluß-Sphäre,¹ mit dem Ziel einer schlüssigen stilistischen Einordnung der oft wie isoliert dastehenden frühen Kompositionen. Bedingt durch die Erkenntnisse der neueren Quellenforschung sind vor allem auf dem Gebiet der Tastenmusik beträchtliche Fortschritte zu verzeichnen, während für die geistliche Vokalmusik angesichts des Verlustes des Mühlhäuser „*apparats* der auserlesensten kirchen Stücken“² sowie der auch für die Weimarer Zeit nur sehr spärlichen Überlieferung von Abschriften fremder Kompositionen die Situation weitaus problematischer ist. Nur zufällige Belege existieren für Bachs Beschäftigung mit instrumentalen Ensemblewerken, und völlige Unklarheit herrscht bezüglich seiner Kenntnis weltlicher Vokalmusik, insbesondere des zeitgenössischen italienischen Kantatenrepertoires.

* Alfred Mann als Gruß zum 80. Geburtstag

¹ Siehe *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 11. – 13. September 1990*, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 21.

² Vgl. Dok I, Nr. 1.

Daß Bach bereits in jungen Jahren genaue Vorstellungen von der Formen- und Stilwelt der letztgenannten Gattung hatte und diese auch in seinen eigenen Werken schöpferisch verwertete, vermutete zwar jüngst Michael Talbot aufgrund stilistischer Beobachtungen an Bachs frühen Orgelwerken,³ doch fehlte es bisher an konkreten Nachweisen. Aus dem gleichen Grund muß vorläufig auch offenbleiben, ob der Typus des „Continuo-Ritornells“, wie er etwa in der Variatio 1 der Choralpartita „Sei begrüßet, Jesu gütig“ BWV 768 auftritt, eine direkte Übernahme aus der weltlichen Vokalmusik darstellt oder aber zu Bachs Zeit bereits als gattungsspezifische Technik des norddeutschen Orgelchorsals etabliert war.⁴

Ein von der Forschung langersehnter Beleg für Bachs Beschäftigung speziell mit der Gattung der italienischen Solokantate kann nun anhand einer Quelle erbracht werden, auf die ich kürzlich bei der Durchsicht von Beständen mit italienischer Vokalmusik des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts in der Staatsbibliothek zu Berlin stieß. Unter der Signatur *Mus. ms. 1812* findet sich dort ein kleinformatiges Einzelblatt mit den Maßen 17×20,5 cm, das den Beginn einer offenbar singulär überlieferten Komposition des Venezianers Antonio Biffi (um 1666/67 bis 1733) enthält; der Kopftitel auf der ersten Seite lautet „*Amante moribondo. Cantata. Del Sig^{re} D: Antonino Biffi*“. Diese Quelle erwies sich unvermutet als ein frühes Schriftzeugnis Johann Sebastian Bachs (siehe Abb. 1–2).

Von der hier fragmentarisch überlieferten Komposition sind lediglich das einleitende Rezitativ mit Cavatina („*Hore brevi e fatali*“) und die ersten neun Takte der anschließenden Arie („*Morte cara, eh vieni o morte*“) vorhanden; der Verbleib der übrigen Blätter mit der Fortsetzung der Komposition ist unbekannt, und auch über die Provenienz des Fragments sind nur vage Aussagen möglich. Die Entscheidung Harald Kümmerlings, die Quelle seinerzeit in den Katalog der Sammlung Bokemeyer aufzunehmen,⁵ obwohl die charakteristischen Röt- und Tintensignaturen fehlen, beruhte auf einer irrtümlichen Gleichsetzung ihres Kopisten mit dem Schreiber einer von Kümmerling dem Gottorfer Kernbestand zugewiesenen Handschrift.⁶ Trotzdem ist jedoch nicht auszuschließen, daß die Abschrift der Biffi-Kantate etwa über Johann Gottfried Walther an dessen langjährigen Brieffreund Heinrich Bokemeyer und mit Teilen von Bokemeyers umfangreicher Sammlung schließlich über den Nachlaß Johann Nikolaus Forkels nach Berlin gelangte, doch fehlen für eine solche Besitzerfolge konkrete Beweise. Immerhin nennt der 1819 gedruckte Auktionskatalog der Sammlung Forkel unter der Nummer 217 des Nachtrags eine ungebundene, innerhalb eines „papperfen Umschlags geordnete“ Sammlung mit „*Cantaten von italienischen Componisten*“, unter denen auch der Name Biffi auftaucht.⁷ Es bleibt jedoch offen, ob diese Angabe

³ Vgl. M. Talbot, *Die italienische weltliche Kantate*, in: Die Welt der Bach-Kantaten, Bd. 2, hrsg. von C. Wolff, Stuttgart und Kassel 1997, S. 33–47, besonders S. 45.

⁴ Vgl. J.-C. Zehnder, *Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung*, BJ 1988, S. 73–110, besonders S. 96–98.

⁵ H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 18.), insbesondere S. 146 (Nr. 1614).

⁶ Vgl. Kümmerling, Nr. 584, und die zugehörige Schriftprobe auf S. 214 (Schreiber 37). Tatsächlich handelt es sich bei dieser Quelle um ein Autograph Johann Kuhnaus.

⁷ *Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nach-*

die gesuchte Quelle mit einschließt oder etwa nur auf die heute in das Konvolut *Mus. ms. 30069* eingebundene Kantate „Dormi blande puer“ des um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Assisi wirkenden Maria Egidio Biffi zu beziehen ist, die tatsächlich zur Sammlung Bokemeyer gehört.

So unbezweifelbar die Klassifizierung der Biffi-Abschrift als frühes Bach-Autograph ist, so schwierig gestaltet sich ihre exakte Datierung. Das vorhandene Wasserzeichen (Bruchstück des Buchstaben A)⁸ deutet zunächst auf Bachs Arnstädter Zeit, jedoch kommt dieser Wasserzeidentyp auch in Weimarer Quellen vor; keine der in Bach-Handschriften nachgewiesenen Varianten des „Arnstädter A“ ist indes in ihrer Größe und dem Winkel der Schenkel mit der hier anzutreffenden Form deckungsgleich. Die drei bekannten Mühlhäuser Autographe Bachs hingegen zeichnen sich durch die Verwendung anderer Papiersorten aus, so daß nach derzeitigem Wissensstand die Entstehungszeit der Biffi-Abschrift entweder vor Juli 1707 oder nach Juni 1708 anzusetzen ist.

Tabellarische Übersicht der frühen Autographe J. S. Bachs (um 1703 bis etwa 1712/13)

Signatur	Werk	Wasserzeichen	Datierung nach NBA IX/2, soweit nicht anders angegeben
Arnstadt			
1. SBB, P 488	BWV 739/764	A mit Dreipaß (NBA IX/1, Nr. 113)	um 1705? (oder 1703/04?)
2. SBB, <i>Mus. ms.</i> 40644 (Möllersche Handschrift), Bl. 44r–45r	BWV 535a	A mit Dreipaß (NBA IX/1, Nr. 113)	um 1705/06?
3. Leipzig MB, <i>Sammlung Becker</i> III.8.4 (Andreas- Bach-Buch) Bl. 72r	BWV 921 (Schlußakte)	—	um 1706?
4. Leipzig MB, <i>Sammlung Becker</i> III.8.4 (Andreas- Bach-Buch), Bl. 72v–72 ^a r	BWV Anh. 205	—	um 1706?

gelassenen Bücher und Musikalien welche den 10ten May 1819 ... meistbietend verkauft werden, Göttingen 1819, S. 182.

⁸ Abgebildet bei Kümmerling, a. a. O. (Fußnote 5), S. 413 (Wasserzeichen Nr. 422b).

Mühlhausen

5. Privatbesitz New York	BWV 131	Doppeladler, CB (NBA IX/1, Nr. 58)	1707?
6. Leipzig, Bach- Archiv, <i>Go. S. 300</i>	BWV 524	Doppeladler, CB (NBA IX/1, Nr. 58)	1707
7. SBB, <i>P 45</i> , <i>St 377</i>	BWV 71	Doppeladler, CB (NBA IX/1, Nr. 58)	1708

Weimar

8. Leipzig, Bach- Archiv, <i>Go. S. 301</i>	Albinoni, Concerto e-Moll	—	vor 1710?
9. Dresden SLB, <i>Mus. 2392-0-35a</i>	Telemann, Concerto G-Dur	A mit Dreipaß (NBA IX/1, Nr. 114)	1709?
10. Frankfurt UB <i>Mus. Hs. 1538</i>	Grigny, Dieupart	P in Schild, MK (NBA IX/1, Nr. 43)	frühere Schicht um 1709/12?
11. SBB, <i>Mus. ms.</i> <i>11471/1</i>	Keiser, Markus- Passion	P in Schild, MK (NBA IX/1, Nr. 43)	um 1710/12? ⁹
12. SBB, <i>P 4/1</i>	BWV Anh. 159	MK, Gabel (NBA IX/1, Nr. 42)	um 1712/13
13. SBB, <i>P 42</i> <i>adn. 2</i>	BWV 208	A mit Dreipaß, IHS (NBA IX/1, Nr. 118)	1712/13 ¹⁰

Für eine Arnstädter Entstehungszeit sprächen neben der Form und etwas unproportioniert wirkenden Größe der C-Schlüssel vor allem die konsequent durchgehaltene linksseitige Behaltung der abwärts kaudierten schwarzen Noten, wie sie von den Autographen der Orgelwerke BWV 739 und 764 (beide in *P 488*) sowie BWV 535a (in der Möllerschen Handschrift, SBB *Mus. ms. 40644*) her vertraut sind. In der Mühlhäuser Ratswahlkantate BWV 71 oder im Hochzeitsquodlibet BWV 524 hingegen findet sich bei abwärts kaudierten schwarzen Noten bereits die auch für die frühen Weimarer Autographe charakteristische Unbeständigkeit in der Position der Halses.¹¹

⁹ Vgl. Y. Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs* (Fußnote 1), S. 290–308, speziell S. 296.

¹⁰ Ebd., S. 295.

¹¹ Vgl. Y. Kobayashi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, Leipzig, Kassel 1989 (= NBA IX/2), S. 17f.

Amante moribondo - cantata *del Sig. Antonio Biffi*

Mus. ms. 1812

fiore oseri e fatali che lo stame vital presto spaccate a voi consacrarsi ballate

mi ci dolerò accenti accio de miei lamenti il finetto tener fide restate comparsi opulenti

ante, a viver è morir sempre costante

le, a viver è morir sempre costante sempre costante sempre costante

Abb. 1.

Abb. 1 und 2. Antonio Biffi, Kantate „Amante moribondo“; Handschrift J. S. Bach.
SBB, Mus. ms. 1812.

¹ Vgl. das Faksimile bei Schulze-Nach-Übertragung, S. 194.

² Anh. 10/Bz. 17, 1975, nach S. 58.

³ Abb. in NBA IX/2 S. 45.

⁴ NBA IX/2, S. 73. Ein isoliertes Arpeggio dieser Form ist indes bereits im Hochrechnungsmodell (S. 4, 1. Akkord) anzutreffen.

⁵ Lediglich die erste Halbnote in F₂ weist ansatzweise die „Löffel“-Form auf.

Handwritten musical score for a vocal piece, likely a motet or cantata, featuring four staves of music with lyrics in Italian. The lyrics include "viver è morir sempre costar", "Morte cara el visio morte à don", "nar pace in qui alma à formar pace a quest all- ma", and "del gl' appreta porto e calma al soffiar è aversa". The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "Adagio" and "te."

Abb. 2.

Für (und mit) "moderato" verbunden sind, sind hier fast stets unproportionales während der Note in 3:1) zu sein. Die hier durchgeführten, linksseitigen Belegungen der ersten Leertaste schwarzen Noten, wie sie von den Autographen der Orgelwerke BWV 17 und 20 (beide in F 4/4) sowie BWV 525a (in der ursprünglichen Bachhandschrift) her vertragen sind. In der Mittelstufe (Bachhandschrift BWV 11 oder in Hore) entspricht BWV 524 hingegen finden sich bei strenger Auswertung schwarzen Noten bereits die auch für die frühen Weimarer Autographe charakteristische Unbeständigkeit in der Position der Halbes.

⁷ Vgl. Y. Kobayashi, Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke (Bach), in: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs (Publ. Nr. 1), S. 290–308, speziell S. 294.

⁸ Ibid. S. 295.

⁹ Vgl. Y. Kobayashi, Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs: Dokumentation ihrer Entwicklung (Leipzig, Kass) 1989 (= NBA IX/2), S. 171.

Eine Reihe anderer Merkmale deutet indes auf eine spätere, in die Zeit nach Mühlhausen fallende Entstehung der Handschrift. Die ungewöhnliche Form der aufwärts kaudierten Achtel- und Sechzehntelnoten mit ihrem im rechten oder gar stumpfen Winkel angesetzten Fähnchen findet sich zwar auch in einem autographen Nachtrag zu Johann Christoph Bachs Abschrift des Harpeggiando-Präludiums BWV 921 im Andreas-Bach-Buch,¹² sie taucht aber vorzugsweise in der fragmentarischen Continuo-Stimme zum Konzert Nr. 2 aus Tomaso Albinonis „Sinfonie e Concerti a Cinque“¹³ sowie im früheren Teil der Abschrift von Cembalo-Suiten Charles Dieupart auf.¹⁴ Die konsequent verwendete in einem Zug geschriebene halbkreisförmige C-Taktvorzeichnung mit fühlerförmigem Häkchen am oberen Ende ist nach Yoshitake Kobayashi „ein sicheres Indiz für die Entstehung eines Bach-Autographs in der Weimarer Zeit“.¹⁵ Mit späteren Weimarer Autographen (ab etwa 1712) bestehen hingegen nur noch wenige Gemeinsamkeiten.

Ungewöhnlich für Autographe der hier in Betracht kommenden Zeitspanne – und wohl bedingt durch den ausgesprochenen Reinschriftcharakter der Biffi-Abschrift – ist das völlige Fehlen von Halbenoten in den typischen „Vogelkopf“- und „Löffel“-Formen;¹⁶ stattdessen findet sich ausschließlich der sogenannte „Halbmond“-Typ, der – nach bisheriger Quellenlage – zuerst in den drei Mühlhäuser Autographen auftritt, in den Arnstädter Quellen hingegen noch fehlt und um 1713/14 durch einen ovalen Typ verdrängt wird. In allen bisher bekannten Autographen erscheint der „Halbmond“-Typ grundsätzlich weitaus seltener als die „Vogelkopf“- und „Löffel“-Form; längere Passagen treten lediglich in den autographen Stimmen zur Mühlhäuser Ratswahlkantate BWV 71 vom Februar 1708 auf.

Die eigenwillige und sonst nirgends anzutreffende Kombination der erwähnten Schriftformen erlaubt derzeit keine eindeutige Datierung der Abschrift; stattdessen ist zu konstatieren, daß der Schriftbefund der Quelle die ohnehin auf sehr schmaler Basis vorgenommenen Datierungsversuche anderer früher Autographe nachhaltig in Frage stellt und die allenthalben herrschende Unsicherheit eher vergrößert. Will man sich auf eine Datierung auf die Arnstädter Zeit festlegen, so müßte die Handschrift zeitlich nach den anderen Arnstädter Notenautographen eingeordnet werden; gibt man der Weimarer Zeit den Vorzug, so wäre sie ganz zu Anfang dieser Periode, etwa zeitgleich mit *Go. S. 301*, anzusetzen. Trotz des Papierbefundes erscheint allerdings auch eine Entstehung in Mühlhausen diskussionswürdig, da nicht auszuschließen ist, daß Bach dort noch Restbestände von Arnstädter Papier zur Verfügung standen.

Die bisher genannten schriftkundlichen Merkmale beziehen sich sämtlich auf die originale Schicht der Handschrift. Zu einem späteren Zeitpunkt versah Bach die Baßstimme mit einer – zum Teil außergewöhnlich detaillierten – Bezifferung,

¹² Vgl. das Faksimile bei Schulze Bach-Überlieferung, S. 194.

¹³ Abb. in BzMw 17, 1975, nach S. 58.

¹⁴ Abb. in NBA IX/2, S. 45.

¹⁵ NBA IX/2, S. 18. Ein isoliertes Vorkommen dieser Form ist indes bereits im Hochzeitsquodlibet (S. 4, 1. Akkolade) anzutreffen.

¹⁶ Lediglich die erste Halbenote in T. 4 weist ansatzweise die „Löffel“-Form auf.

die durch ihre hellere Tintenfarbe und einen flüchtigeren Schriftduktus deutlich als Nachtrag zu erkennen ist. Im letzten Takt auf Seite 1 (T. 28) findet sich anstelle einer Bezifferung die Andeutung einer Aussetzung des Continuo in kleinen Noten. Eine exakte Datierung dieser Nachträge ist ebenfalls nicht möglich, doch werden sie kaum nach etwa 1715 erfolgt sein. Mit seiner Bezifferung legte Bach in weit höherem Maße als sonst üblich die Gestalt der Continuo-Begleitung fest. Die zahlreichen Korrekturen sowie ihr eindeutiger Konzeptcharakter lassen diese Zusätze gewissermaßen als kompositorischen Akt erscheinen – ein Eindruck, der sich bei einer analytischen Betrachtung des Fragments bestätigt.

Bachs schöpferisches Interesse konzentrierte sich auf die beiden Abschnitte in kontrapunktischer Faktur. Die Cavatina besticht durch ein in strenger Imitation zwischen Sopran und Baß geführtes zweiteiliges Thema (schleppend aufsteigende Bewegung in Viertelnoten, rascher Abstieg in einer Skala aus Achtelnoten). In dieses feine Gewebe, das kaum einen Takt ohne Themenbezug läßt, fügt Bach mit seiner Bezifferung weitere obligate Stimmen ein, wobei insbesondere die absteigende Achtelkette eine prominente Funktion erhält. Die für Takt 28 skizzierte Aussetzung verfolgt das gleiche Prinzip, indem sie ebenfalls eine gegenüber der Vorlage verdichtete Behandlung des Achtelmotivs und dessen Kombination mit den aufsteigenden Viertelnoten andeutet. Die im folgenden versuchte Aussetzung einzelner Passagen vermittelt einen Begriff von Bachs Verfahren:

Beispiel 1

a)

13

à vi - ver è mo - rir sem - pre co - - stan -

6 5 6 3 2 6 8 2 4

16

[te]

7 3 5^b 6 7 6 6 3 3 6 7 6^b 5 3 4 6 5 5

5 6 4 5 5 4 6 6 5 4 3 8 2 5^b

b) 21

à vi - - ver è mo - - rir sem - pre co - - stan - - - te

3 5 3 3 6 5 4 8 6 5 6 8 2 5 8 2 3 6 2 3 8 2 6 8 2 b 8 7

24

sem - - pre co - stan - - te

6 5 3 5 6 8 6 8 2 6 6 9 8 7 5 8 5 5 5

c) 30

mo - rir, sem - pre co - stan - - - - -

8 2 3 8 2 3 8 6 8 2 6 8 2 8 7 5 6 5 6 6 8 7 6 8 5

34

te.

8 7 6 6 5 4 5 4

Ein ganz ähnliches Vorgehen läßt die Bezifferung der Arie erkennen. Wieder gilt das Prinzip einer konsequenten motivischen Verdichtung, und zwar sowohl bei den ohnehin bereits imitativ geführten Passagen (T. 8–9) als auch bei einer so schlicht gehaltenen Stelle wie der zweiten Hälfte von Takt 1.

Beispiel 2

a)
1 Adagio

6 6 6 6 6 8, 2 7
5 6 7 5
8

b)

- te, deh' gl'ap-pre-sta por-to e cal-ma, por-to e cal-ma, deh' gl'ap-

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
3 3 2 3 2 3

pre - sta por - to e cal - ma al sof - fiar

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
2 3 2 3

Bachs Bezifferung legt Vergleiche mit den vermutlich um 1705 entstandenen Bearbeitungen von Fugen aus Ensemblesonaten Tomaso Albinonis (BWV 946, 950, 951/951a), Arcangelo Corellis (BWV 579), Giovanni Legrenzis (BWV 574/574a/574b) und Jan Adam Reinkens (BWV 954, 965–966) nahe; hier wie dort

läßt sich – unabhängig von den jeweiligen Gattungstraditionen – das Streben nach einer kontrapunktischen Verdichtung der vorgefundenen musikalischen Substanz erkennen, die für Bachs kreativen Umgang mit *exempla classica* typisch ist; auch bei der Bezifferung der Biffi-Kantate zielt sein Interesse auf „das forschende Ausarbeiten, Durchdringen und Verändern von vorgegebener musikalischer *res facta*“ zum Zweck ihrer „Vervollkommnung und weiteren Individualisierung“. ¹⁷ Die Beschäftigung mit der Komposition Biffis kann als ein Prozeß der Aneignung des modernen italienischen Vokalstils gewertet werden, den Bach hier unmittelbar in seinen Möglichkeiten auslotet, um ihn in seinen Personalstil zu absorbieren. Die Formulierung des Nekrologs, Bach habe in seiner Jugend die „Composition ... größtenteils nur durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen“ erlernt, ¹⁸ wird an dem hier diskutierten Beispiel erneut sinnfällig.

In welchem Maße die hier durch die überaus genaue Bezifferung festgelegte Realisierung des Continuo für Bachs Generalbaßspiel allgemein typisch ist, ist schwer einzuschätzen. Immerhin lassen sich Parallelen zu einer Äußerung Lorenz Christoph Mizlers aus dem Jahre 1738 ziehen:

„Wer das delicate im General-Baß und was sehr wohl accompagniren heist, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen unsern Herrn Capellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden General-Baß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden.“ ¹⁹

In dieselbe Richtung zielt eine Mitteilung Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Nikolaus Forkel über Johann Sebastian Bachs *Accompagnement* von Triosonaten. ²⁰

Leider läßt sich aus dem Fragment nichts über den ursprünglichen Kontext der Abschrift erkennen, so daß offenbleiben muß, ob es möglicherweise eine dem „*apparat* der auserlesensten kirchen Stücken“ vergleichbare Sammlung weltlicher Vokalmusik gab. Denn daß Bachs Interesse auf eine innerhalb des italienischen Kantatenrepertoires so abgelegene, zugleich aber auch so wichtige Figur wie den ab 1702 als *maestro di capella* an San Marco sowie *maestro di coro* am Conservatorio dei Mendicanti in Venedig tätigen Legrenzi-Schüler Antonio Biffi fiel, läßt möglicherweise auf eine sehr breite und genaue Kenntnis der seinerzeit aktuellen weltlichen italienischen Vokalmusik schließen. Die Wertschätzung, die Bach der Komposition Biffis entgegenbrachte, korrespondiert interessanterweise mit der Würdigung, die diesem in Ernst Ludwig Gerbers *Tonkünstlerlexikon* widerfährt; dort heißt es:

¹⁷ C. Wolff, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, BJ 1985, S. 99 – 118, hier S. 115.

¹⁸ Dok III, Nr. 666, S. 82.

¹⁹ L. C. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, ... Bd. I, *Vierter Theil*, Leipzig 1738, S. 48. Dok II, Nr. 419.

²⁰ Vgl. Dok III, Nr. 801, S. 285: „Vermöge seiner Größe in der Harmonie, hat er mehr als einmahl *Trios accompagnirt*, und, weil er aufgeräumt war, u. wuste, daß der Componist dieser *Trios* es nicht übel nehmen würde, aus dem Stegereif u. aus einer elend beziferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes *Qvatuor* daraus gemacht.“ Vgl. auch die Ausführungen bei Spitta I, S. 711 – 713.

„Biffi (Don Antonio) ... wird unter die vortrefflichsten Komponisten, so zu Anfange dieses Jahrhunderts gelebet haben, gezählet: Er verstand die Theorie seiner Kunst gründlich und machte in seinen Kirchenstücken den besten Gebrauch von seinen Einsichten. Besonders war er in den Veränderungen seines Hauptsatzes unerschöpflich. Und noch sind seine Werke das Muster großer Komponisten. Unter seinen Kirchensachen ist vorzüglich ein Oratorium *Il Figliuolo prodigo* vom J. 1704 berühmt.“²¹

An dieser Mitteilung ist zunächst auffällig, daß die Namensform mit der Formulierung im Kopftitel von Bachs Abschrift annähernd identisch ist, während sich sonst auf Quellen meist nur die Angabe „Sig: Maestro Biffi“ oder „Signor Biffi“ findet.²² Zudem erstaunt, daß als einzige Komposition, die spezifischer Erwähnung für wert befunden wird, ein – anderweitig nicht nachweisbares – Oratorium aus dem Jahre 1704 genannt wird; doch auch der Kommentar über den Modellcharakter von Biffis Kompositionen mutet aus der Perspektive von 1790 seltsam an, denn zu dieser Zeit dürften seine Werke als „Muster großer Komponisten“ wohl kaum noch aktuell gewesen sein. Dies erlaubt die Vermutung, daß Gerber hier – wie gelegentlich auch andernorts²³ – eine Notiz Johann Gottfried Walthers oder aber Mitteilungen seines Vaters Heinrich Nikolaus Gerber im Wortlaut übernahm, und somit wäre nicht ausgeschlossen, daß die Einschätzung Biffis durch das Gerber-Lexikon indirekt auf das Umfeld Bachs zurückgeht.²⁴

Die geringe Verbreitung der Kompositionen Biffis berechtigt zu der Frage, wie und wo Bach in Thüringen an die Vorlage für seine Kopie gelangt sein mag. Eine vage Spur deutet sich an, wenn man das kurz nach dem Tod des Kapellmeisters Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714) zusammengestellte Musikalieninventar der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle konsultiert.²⁵ Hier finden sich immerhin drei Kompositionen Biffis, darunter als Nr. 995 auch eine „Operetta: Nadabbo, Jefte e sua Figlia“, bei der wiederum die auch von Gerber und Bach benutzte Namensform „del Sigr. D. Antonio Biffi“ anzutreffen ist. Der reiche Bestand an italienischer Musik in diesem Repertoire deutet auf direkte Kontakte zu den norditalienischen Zentren und weist dem Rudolstädter Hof eine wichtige Funktion bei der Verbreitung dieses Repertoires in Mitteldeutschland zu; von hier aus könnten leicht Abschriften seltener Werke an die benachbarten Höfe in Arnstadt und Weimar gelangt sein.

Die Abschrift einer Kantate von Antonio Biffi erlaubt wesentliche Einblicke in Bachs musikalische Entwicklung, vor allem hinsichtlich seiner vielfach diskutier-

²¹ Gerber ATL, Bd. I, Sp. 162–163.

²² Konsultiert wurden die Handschriften Brüssel, Conservatoire Royal de Musique, 15.154; London, British Library, *Add. Ms. 29.962* und *Add. Ms. 34056*, sowie verschiedene Kopien geistlicher Werke aus dem Bestand der Dresdner Hofkirchenmusik (Dresden SLB).

²³ Vgl. Gerbers „Vorerinnerung“ zu Bd. I seines Lexikons, S. IX.

²⁴ Auch die von Johann Abraham Birnbaum in seiner Verteidigungsschrift der Kompositionstechnik Bachs gerühmten „durchführungen eines einzigen satzes durch die thone, mit den angenehmsten veränderungen“ klingen auffällig an die bei Gerber veröffentlichte Formulierung an und deuten zumindest auf ein ähnliches ästhetisches Konzept. Vgl. Dok II, Nr. 409, S. 300.

²⁵ Siehe B. Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, in: Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft (Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle–Wittenberg, Sonderband 1963), S. 105–134.

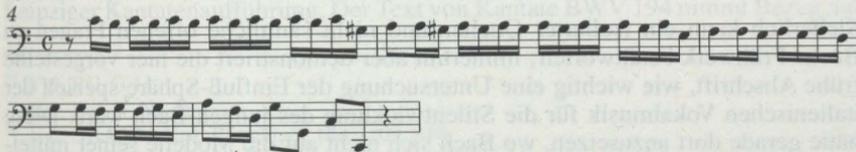
ten Kenntnis des modernen Rezitativ- und Arienstils. Unabhängig davon, ob man die Quelle vor Juli 1707 oder nach Juni 1708 ansetzt, liegt sie in jedem Falle deutlich vor Bachs Abschrift der Kantate „Languet anima mea“ von Francesco Conti (1716) und wohl auch vor der aus seinem Besitz stammenden Kopie des Kyrie C-Dur von Marco Giuseppe Peranda (nicht sicher datierbar, um 1708/17); sie bildet somit den frühesten Beleg für Bachs Kenntnis eines italienischen Vokalwerks.

Die Tatsache, daß es sich um eine Komposition modernster Prägung handelt, gibt einen Anhaltspunkt dafür, wie rasch sich Bach mit den stilistischen Neuerungen seiner Zeit vertraut machen konnte und wie zielstrebig er sich auch entlegenes Repertoire zu verschaffen wußte. Auch wenn er – jedenfalls nach unserer heutigen Kenntnis – erst um 1712/13 (zuerst in der Jagdkantate BWV 208) von der musikalischen Sprache der italienischen Kantate Gebrauch zu machen begann, kann nun als sicher gelten, daß er schon einige Jahre zuvor über den Rezitativstil und die Form der Da-capo-Arie als musikalisches Potential verfügte, dessen praktische Nutzung nur eines äußeren Anlasses bedurfte. Eine konkrete Vorbildfunktion von „Amante moribondo“ für Bachs erste eigene Versuche in der modernen Kantatenform erscheint angesichts der auffallenden Ähnlichkeit zwischen dem ersten Satz der Komposition Biffis und den knappen Rezitativen der Jagdkantate mit ihrer Bevorzugung eines engen modulatorischen Plans und ihren ausgedehnten Arioso-Schlüssen zumindest denkbar. Die vorhandenen Parallelen zeigen jedenfalls, daß Bach in seiner ersten weltlichen Kantate nicht etwa eine Unsicherheit in der Handhabung des Rezitativ-Stils unterstellt werden kann, sondern daß er vielmehr mit großem Geschick ein seinerzeit aktuelles Stilideal aufgriff. Auch die enge Verzahnung von Singstimme und Baß in der Continuo-Arie „Willst du dich nicht mehr ergetzen“ (BWV 208/4) läßt sich mit dem bei Biffi anzutreffenden Typ in Verbindung bringen.

Daß Bach sich in seiner Rezeption der italienischen Musik nicht auf formale und satztechnische Aspekte beschränkte, sondern insbesondere auch deren melodischen Qualitäten Aufmerksamkeit schenkte, läßt sich am Beispiel des zweiten Satzes aus Biffis Kantate erkennen. Das für den Charakter der Arie „Morte cara, eh vieni o morte“ typische beharrliche Verweilen des Themas auf dem Grundton unmittelbar vor der Kadenz (T. 2) taucht im Eingangssatz der Mühlhäuser Ratswahlkantate²⁶ wieder auf und findet sich überdies in der Arie „Bäche von gesalzenen Zähren“ aus der frühen Weimarer Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21.

Beispiel 3

a) BWV 71/1



²⁶ Sollte es sich hier um eine direkte Anspielung auf Biffi handeln, so wäre Bachs Abschrift des Werks entsprechend früher zu datieren. Ein singuläres Vorkommen dieser Floskel kann jedoch ohne eine eingehende stilistische Untersuchung nicht vorausgesetzt werden.

b) BWV 21/5

5

Bä - che von ge - salz - nen Zäh - ren,

7

Sicherlich kann ein isolierter Quellenfund nicht sämtliche offenen Fragen zu Bachs Frühwerk beantworten; immerhin aber demonstriert die hier vorgestellte frühe Abschrift, wie wichtig eine Untersuchung der Einfluß-Sphäre speziell der italienischen Vokalmusik für die Stilentwicklung des jungen Bach wäre. Diese hätte gerade dort anzusetzen, wo Bach sich nicht auf die Modelle seiner mittel- und nordeutschen Vorgänger berufen konnte, sondern wo seine neue Kompositionweise sich offensichtlich aus einer Konfrontation mit Vorbildern anderer Herkunft entwickelte.

II.

Zu den verhältnismäßig gut dokumentierten Ereignissen aus Bachs früher Leipziger Zeit gehört seine Abnahme der 1722/23 von Zacharias Hildebrand erbauten Orgel der Kirche zu Störmthal und die zu diesem Anlaß erfolgte Aufführung der Kantate „Höchsterwünschtes Freudenfest“ BWV 194, die auf eine weltliche Huldigungskantate vermutlich Köthener Ursprungs zurückgeht.²⁷ Aufschluß über den Vorgang geben Einträge in den Störmthaler Kirchenrechnungen,²⁸ die autographe Partitur der Festkantate mit dem Kopftitel „Concerto Bey der Einweihung der Orgel in Störmthal“ (P 43) und die fast vollständig erhaltenen Originalstimmen (St 48).²⁹ Als empfindliche Lücke mußte lediglich der Verlust des ehemals dem Partiturautograph beiliegenden originalen Textdrucks gelten, der sowohl Philipp Spitta für den zweiten Band seiner Bach-Biographie (1880) als auch Paul Graf Waldersee für seine Edition der Kantate in BG 29 (1881) noch vorlag, in der Folge jedoch als verschollen galt, so daß sämtliche Erwähnungen in der neueren Literatur auf den dort gemachten Angaben fußen.

Dieser Druck ließ sich jüngst ohne große Mühe in den Textbuchbeständen der Staatsbibliothek zu Berlin wieder auffinden. Aus einer Eintragung auf S. 2 des Bogens läßt sich ersehen, daß dieser 1925 von der Partitur getrennt und mit einer eigenen Signatur versehen wurde (*Mus. Tb 64/10*). Ein entsprechender Vermerk in P 43 unterblieb seinerzeit jedoch, was de facto einem Verlust gleichkam.

Anders als die *Texte zur Leipziger Kirchen-Music*, jedoch vergleichbar mit den Textdrucken weltlicher Huldigungskantaten, wurde für den Text der Störmthaler Festkantate ein repräsentativer Foliobogen vom Format 34 × 22 cm gewählt. Der nachstehend im Faksimile reproduzierte Druck (Abb. 3–6) erlaubt gegenüber der im Vorwort zu BG 29, S. XXI, und im Kritischen Bericht zu NBA I/31, S. 114f. wiedergegebenen Titelfassung eine Reihe kleinerer Korrekturen und bietet Anlaß zur Diskussion einiger offener Fragen.

Angesichts der aufwendigen Gestaltung des Textdrucks ist zu erwägen, ob die festliche Orgelweihe und damit die Aufführung der Kantate BWV 194 tatsächlich – wie bisher angenommen – am 2. November 1723, also unter der Woche an einem Dienstag stattfand, oder ob hierfür nicht eher der vorausgehende Sonntag in Frage kommt.³⁰ In Bachs Leipziger Aufführungskalender gibt es gerade für den 31. Oktober 1723, an dem in diesem Jahr der 23. Sonntag nach Trinitatis und der Reformationstag zusammenfielen, eine Lücke, die nur hypothetisch durch die Annahme einer Aufführung der Weimarer Kantate BWV 163 geschlossen werden konnte.³¹ Postuliert man hingegen Bachs Anwesenheit in Störmthal für den 31. Oktober, so erklärt dies ohne weiteres das Fehlen einer von ihm geleiteten Leipziger Kantatenaufführung. Der Text von Kantate BWV 194 nimmt Bezug auf

²⁷ Vgl. BC, G 11.

²⁸ Vgl. Dok II, Nr. 163.

²⁹ Vgl. NBA I/31 Krit. Bericht, S. 104–108, 114.

³⁰ Der 2. 11. wäre dann als Rechnungsdatum anzusehen.

³¹ Vgl. Dürr Chr 2, S. 62; die zeitweilig angenommene Aufführung der früheren Fassung von BWV 80 an diesem Tag beruht auf einer Verwechslung des in den Partiturfragmenten vorhandenen Wasserzeichens; siehe hierzu BC, A 183a.

Mus. Tb 64/10 40

Als
Der Hoch- Wohlgebohrne Herr,

S E R R

Stab Hilmer

von Sullen,

Des Heil. Röm. Reichs Ritter,

Auf Störmthal, Marck-Klebern und Liebert-
Wolckwitz,

Königl. Pohnischer und Churfürstlicher Sächsischer
Hochbestallter Cammer-Herr und Ober-Hof-
Gerichtshof-Assessor, &c.

Das

Durch Dero Hochrühmliche Sorgfalt,

Generbauete Orgel-Merck

In der Kirche zu Störm-Thal übernehmen
und examiniren ließe,

Wurde

Nachfolgende CANTATA [194]

Bei öffentlichen Gottesdienste und Einweihung besagter
Orgel aufgeführt,

Von

Johann Sebastian Bach,

Hochfürstl. Anhalt-Cöthenschen Capell-Meister auch Directore Chori Musici
Lipensis, und Cantore der Schulen zu St. Thomas.

L. E. P. P. J. B.

gedruckt bey Johanniel Birkner

[B. W. 29, 101]

Abb. 3

Abb. 3-6. Originaler Textdruck zu Kantate BWV 194. SBB, Mus. Tb 64/10.



Vor der Predigt.

A R I A.

Chorus.

Shöchsterwünschtes Freuden-Fest,
 Das der HERR zu seinem Ruhme,
 Im erbauten Heiligthume
 Uns vergnügt begeben läst.

Da Capo.

Recit.

Unendlich grosser GOTT,
 Ich wende dich
 Zu uns, zu dem erwählten Geschlechte,
 Und zum Gebete deiner Knechte,
 Ich laß vor dich
 Durch ein inbrünstig Singen
 Der Lippen Opffer bringen.
 Wir weihen untre Brust dir offenbar
 Zum Dank-Altar.
 Du, den kein Hauß, kein Tempel fast.
 Da du kein Ziel noch Gränzen hast,
 Laß dir biß Hauß gefällig seyn,
 Es sey dein Angesicht
 Ein wahrer Gnaden-Stuhl, ein Freuden-Licht.

A R I A.

Was des Höchsten Glanz erfüllt
 Wird in keine Nacht verhüllt.
 Was des Höchsten heiliges Wesen
 Sich zur Wohnung auserlesen
 Wird in keine Nacht verhüllt
 Was des Höchsten Glanz erfüllt.

Recit.

Wie könnte dir, du höchstes Angesicht,
 Da dein unendlich helles Licht

Bis in verborgne Gründe siehet
 Ein Hauß gefällig seyn?
 Es schleicht sich Eitelkeit allhier an allen Enden ein,
 Wo deine Herrlichkeit einziehet
 Da muß die Abdmung rein,
 Und dieses Gastes würdig seyn.
 Hier würrt nichts Menschen-Krafft,
 Drum laß dein Auge offen stehen,
 Und gnädig auf uns gehen
 So legen wir in heilsar Freude dir
 Die Farren und die Opffer unsrer Lieder
 Vor deinen Throne nieder
 Und tragen dir den Wunsch in Andacht für.

A R I A

Hilf Gdt daß es uns gelingt
 Und dein Feuer in uns dringt
 Daß es auch in dieser Stunde
 Wie in Esaiä Munde
 Seiner Würkung Krafft erhält,
 Und uns heilig vor dich stellt.

Da Capo.

Choral.

Heilger Geist ins Himmels Throne, ic.
 Deine Hülffe zu mir sende, ic.

Nach der Predigt.

Recit.

Ihr Heiligen erfreuet euch
 Eilet euren Gdt zu loben:
 Das Herze sey erhoben
 Zu Gdtes Ehren-Reich,
 Von dannen er auf dich
 Du heilige Wohnung siehet;
 Und ein gereiniget Herz
 Zu sich von dieser eillen Erde ziehet.
 Ein Stand so billig seelig heist
 Man schaut hier Vater, Sohn, und Geist.
 Wohl an ihr Gdt erfüllte Seelen!
 Ihr werdet nun das beste Theil erwählen;
 Die Welt kan euch kein Labsaal geben,
 Ihr könt in Gdt allein vergnügt und seelig Leben.

A R I A

Des Höchsten Gegenwart allein
 Kan unsrer Freuden Ursprung seyn;
 Vergehe Welt mit deiner Pracht
 In Gdt ist was uns glücklich macht.

Duetto.

1. Kan wohl ein Mensch zu Gott gen Himmel steigen?
2. Der Glaube kan den Schöpffer zu ihm neigen.
1. Er ist oft ein zu schwaches Band.
2. Gott führet selbst und stärkt des Glaubens Hand,
Den Fürsaz zu erreichen.
1. Wie aber wenn des Fleisches Schwachheit wollte weichen?
2. Des Höchsten Krafft wird mächtig in den Schwachen.
1. Die Welt wird sie verlachen.
2. Wer Gottes Huld besitzt, verachtet solchen Spott.
1. Was wird ihr auffer diesen fehlen?
2. Ihr eing'ger Wunsch ihr alles ist in Gott.
1. Gott ist unsichtbar und entfernt;
2. Wohl uns, daß unser Glaube lernet
Im Geiste seinen Gott zu schauen.
1. Ihr Leib hält sie gefangen
2. Des Höchsten Huld befördert ihr Verlangen,
Denn er erbaut den Ort, da man ihn herrlich schauet.
- 1.2. Da er den Glauben nun belohnt
Und bey uns wohnt
Bey uns als seinen Kindern
So kan die Welt und Sterblichkeit die Freude nicht verhindern!

A R I A.

Wie wohl ist uns geschehn!
Daß sich Gott ein Haus ersehnt.
Schmeckt und sehet doch zugleich,
Gott sey freundlich gegen euch.
Schüttet eure Herken aus
Hier vor Gottes Thron und Haus.

Recit.

Wohlan demnach, du heilige Gemeine,
Bereite dich zur heiligen Lust
Gott wohnt nicht nur in einer jeden Brust
Er baut sich hier ein Haus.
Wohlan so rüfset euch mit Geist und Gaben aus,
Daß ihm so wohl dein Herz, als auch diß Haus gefalle.

Choral.

Sprich ja zu meinen Thaten, ic.
Mit Segen mich beschütze, ic.



den Tempelbau des Königs Salomon (2. Chron. 6) und läßt sich assoziativ ohne weiteres mit der Thematik der Orgelweihe³² und zugleich mit dem Reformationstag und der Metapher von Gott als „einer festen Burg“ verknüpfen. Ob Bachs Abwesenheit von Leipzig an einem solch bedeutenden Fest wie dem Reformationstag mit dem kurz zuvor einsetzenden Konflikt in Verbindung steht, den er mit den Universitätsbehörden wegen des Honorars für den „alten Gottesdienst“ an der Paulinerkirche – der Aufführungen von Figuralmusik gerade an diesem Tag vorsah – ausfocht, sei dahingestellt;³³ eine offizielle Einladung des königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Kammerherrn Statz Hilmer von Fullen zur Orgelprüfung und -einweihung nach Störmthal hätte jedenfalls als eine Abwesenheit „ob impedimenta legitima“ geltend gemacht werden können.³⁴

III.

Die komplizierte und – trotz vielfältiger Bemühungen – nur teilweise rekonstruierbare Entstehungsgeschichte der Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht“ BWV 195 ist in der Vergangenheit immer wieder Gegenstand der wissenschaftlichen Diskussion gewesen.³⁵ Den Ausgangspunkt bildet dabei das offenbar vollständig erhaltene Stimmenmaterial (*St 12*) der spätesten Aufführung, die nach Forschungen von Yoshitake Kobayashi zwischen August 1748 und Oktober 1749 anzusetzen ist,³⁶ sowie eine zu demselben Anlaß gemeinsam von Bach, seinem Sohn Johann Christoph Friedrich und dem Hauptkopisten H³⁷ ebenfalls neu angefertigte Partiturlinienkopie (*P 65*). In den Zusammenhang einer kurze Zeit zuvor (um 1747/48) geplanten – und möglicherweise auch realisierten – Aufführung gehört ein von Johann Christoph Friedrich Bach geschriebenes, der Originalpartitur beigegebundenes Textblatt, das jedoch gegenüber den musikalischen Quellen in einem wesentlichen Punkt abweicht: Während das Werk in Partitur und Stimmen neben einem vor der Trauung zu musizierenden fünfsätzigen Teil lediglich eine – mit dem Vermerk „Nach der Copulation“ versehene – schlichte Choralstrophe enthält, sieht das Textblatt statt des Chorals einen aus der Satzfolge Arie-Rezitativ-Chor bestehenden „Pars II“ vor.

³² Auf dieselbe Bibelstelle bezieht sich auch der in der Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma erhaltene Dialog „Herr, mein Gott, wende dich“ von Johann Rosenmüller, den dieser 1654 „bey wiederernewerung des Gottes-Hauses zu Borna und auffsetzung eines neuen Orgel-wercks daselbst“ aufführte (Dresden SLB, *Mus. 1739-E-501*).

³³ Vgl. Dok I, S. 30–45.

³⁴ Ebd., S. 37.

³⁵ F. Smend, *Bachs Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen“*, *Mf* 5, 1952, S. 144–152; NBA I/33 Krit. Bericht, S. 109–119 (F. Hudson); BJ 1963/64, S. 66–67 (H.-J. Schulze); R. Kaiser, *Neue Erkenntnisse zur Chronologie der Kantate BWV 195. Elektronenradiographische und schriftanalytische Untersuchungen*, *AfMw* 44, 1987, S. 203–215; Kobayashi Chr, S. 61; BC, B 14a–c.

³⁶ Kobayashi Chr, S. 61.

³⁷ Zu dessen Identität vgl. das nächste Kapitel.

Die wichtigsten Zeugen einer früheren, aufgrund von Wasserzeichen- und Schriftbefund um 1742 anzusetzenden Aufführung sind vier den Stimmen von 1748/49 beiliegende vokale Ripienstimmen, die lediglich die Tuttisätze 1 und 5 sowie – in Form eines späten autographen Nachtrags – den abschließenden Choralsatz enthalten. Ein auffälliges, den Stimmen dieser Quellschicht gemeinsames Merkmal sind Spuren einer nachträglichen Verstümmelung, durch die das zweite Blatt der ursprünglich jeweils einen Bogen einnehmenden Stimmen ganz oder zu einem großen Teil entfernt wurde; aus dem in der Sopran- und der Altstimme stehengebliebenen Vermerk „Post Copulationem“ läßt sich schließen, daß auch hier ein zweiter Kantatenteil vorhanden war, dessen Wegfall durch den nachgetragenen Choralsatz kompensiert wurde. Außerdem ist den in diesen Stimmen befindlichen Tacet-Vermerken zu entnehmen, daß Satz 3 ursprünglich vom Tenor (statt Baß) und Satz 4 ursprünglich vom Alt (statt Sopran) gesungen wurden.³⁸ Dieser Befund deutet zumindest auf ein tiefgreifendes Umdisponieren der Vokalbesetzung für die späteste Aufführung, könnte aber auch dahingehend interpretiert werden, daß um 1742 zwischen den beiden Chorsätzen zwei oder gar drei andere Sätze standen.

Die letztgenannte Hypothese wird durch die Verteilung der Schreiber in *P* 65 gestützt. Die Sätze 1 und 5 stammen von der Hand des Hauptkopisten H, der sie nach einer unbekanntem Vorlage kopierte, während die Sätze 2 und 4 sowie die ersten 11 Takte von Satz 3 von Bach selbst geschrieben wurden; die Fortsetzung von Satz 3 zeigt schließlich die Schriftzüge des zweitjüngsten Bach-Sohnes Johann Christoph Friedrich. Die beiden Rezitative (Satz 2 und 4) erweisen sich durch Korrekturenreichtum und flüchtigen Duktus als unmittelbare Kompositionsniederschriften. Der autographe Teil von Satz 3 ist durch seinen Reinschriftcharakter wiederum als unveränderte Kopie einer unbekanntem Vorlage zu erkennen, wobei das Auftreten von Johann Christoph Friedrich Bach anstelle von H als Schreiber auf eine andere als die für die Chorsätze 1 und 5 verwendete Vorlage schließen läßt. Die beiden unterschiedlichen Schichten in der spätesten Fassung von BWV 195 lassen sich bis in die Stimmen verfolgen, denn von drei Ausnahmen abgesehen³⁹ sind die Tuttisätze 1 und 5 jeweils von anderen Kopisten geschrieben als die – meist von H herrührenden – Partien der Solosätze 2 bis 4 oder selbst die entsprechenden Tacet-Vermerke. Eine dritte Schicht bildet strenggenommen der „nach der Copulation“ aufzuführende Choral, den Bach offenbar erst nach der Fertigstellung von Partitur und Stimmen hinzufügte.

Eine etwas unklare Position nimmt das von Johann Christoph Friedrich Bach um 1747/48 geschriebene Textblatt ein. Zum einen stimmt hier die Abfolge der Texte für die Sätze 1-5 mit der spätesten Fassung überein (für die Fassung von 1742 läßt

³⁸ Vgl. die tabellarische Aufstellung in NBA I/33 Krit. Bericht, S. 110.

³⁹ So wurde die Hauptstimme des Violino I (NBA: A 18) durchweg von Hauptkopist H geschrieben, der ohnehin eine besondere Rolle bei der Herstellung der späten Fassung von BWV 195 spielt. Das von Anon. Vr kopierte zweite Exemplar der Violino-I-Stimme (A 17) erweist sich als eine nach Vorlage von A 18 hergestellte Dublette. Des weiteren stammt die Violoncello-Stimme (A 22) durchweg von der Hand eines bei Kobayashi Chr als Anon. N 6 geführten Kopisten; diese Stimme bildet allerdings eine Dublette der Continuo-Stimme A 23, die wiederum die charakteristische Schreiberverteilung aufweist.

sich ja nur die Identität der Sätze 1 und 5 belegen, während für die Sätze 2 bis 4 gewichtige musikalische und damit möglicherweise auch textliche Differenzen angenommen werden müssen); zum anderen findet sich statt des Chorals – wie ursprünglich bei den Ripienstimmen von 1742 – noch ein zweiter Kantatenteil, der im Aufführungsmaterial von 1748/49 keine Berücksichtigung gefunden hat.

Einen noch vor die Aufführung von 1742 zurückreichenden Anhaltspunkt für die Entstehungsgeschichte des Werkes bildet schließlich der den Stimmen beigegebene Titelumschlag, dessen Wasserzeichen (M A mittlere Form) auf die Zeit um 1727–1732 deutet; auf der ersten Seite findet sich folgende Beschriftung: *Dem Gerechten muß das Licht immer wieder | aufgehen. | à | 4 Voci | 3 Trombe | Tamburi | 2 Hautbois è | Fiauti. | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di | Joh: Seb: Bach.* Zwar erlaubt der Umschlag keinen Einblick in die Gestalt, die das Werk in dieser frühesten nachweisbaren Fassung hatte, doch läßt sich aus der autographen Besetzungsangabe erkennen, daß das Orchester zwei Blockflöten („Fiauti“) aufwies,⁴⁰ die zumindest in der Fassung von 1748/49 durch zwei Traversflöten ersetzt wurden.

Ohne auf das komplizierte, andernorts ausführlich diskutierte Abhängigkeitsverhältnis zwischen der späten Gruppe der Originalstimmen und der teilautographen Partitur näher einzugehen,⁴¹ läßt sich aus dem bisher Gesagten zusammenfassend festhalten, daß die späteste Fassung von Kantate BWV 195 ein Pasticcio darstellt, bei dem die Sätze 1 und 5 aus einer gemeinsamen, Satz 3 hingegen aus einer anderen Vorlage übernommen wurden; die Sätze 2, 4 und 6 schließlich stellen Neukompositionen dar. Während sich für die Vorlage von Satz 3 aus den erhaltenen Quellen keine Erkenntnisse ableiten lassen, können die Sätze 1 und 5 auf eine spätestens 1742, vermutlich aber bereits um 1727/32 vorliegende Trauungskantate zurückgeführt werden.

Über diese verschollene Kantate lassen sich nun konkretere Aussagen machen. Im Schloßmuseum Sondershausen konnte ich einen Textdruck ermitteln,⁴² der zu dem skizzierten Fragenkreis unverhofft einige neue Aspekte beisteuert. Der nachstehend wiedergegebene Textdruck (Abb. 7–10) dokumentiert die Aufführung einer „Kirchen=MUSIQUE“ anlässlich des am 3. Januar 1736 in Ohrdruf gefeierten „Elsasser= und Kochischen Hochzeit=Festin“. Als Initiatoren der Aufführung nennt der Titel des Drucks den Ohrdruffer Kantor Johann Christoph Bach (1702–1756), den dortigen Organisten Johann Bernhard Bach (1700–1743) sowie den Stadtmusikus Johann Neumann.

Bei Kantor und Organist handelt es sich um zwei Söhne von Johann Sebastian Bachs ältestem Bruder und Lehrmeister Johann Christoph (1671–1721). Johann Christoph Bach d. J. verfolgte in den frühen 1720er Jahren ein Studium der Jurisprudenz in Jena, kehrte aber stellungslos in seine Heimatstadt zurück und

⁴⁰ Daß die Verwendung der Bezeichnung „Fiauti“ auf ein Versehen Bachs zurückzuführen ist und eigentlich „Traversi“ meint, wie Hudson in NBA I/33 Krit. Bericht, S. 117, vermutet, halte ich für abwegig.

⁴¹ Vgl. hierzu besonders die eingehenden Ausführungen in NBA I/33 Krit. Bericht, S. 109–117.

⁴² Signatur: Nr. 2 in BS 241. Für die Überlassung von Kopien bin ich der stellvertretenden Museumsleiterin Frau Christa Hirschler zu Dank verpflichtet.

Ben dem



l s a s s e r =

und



o c h i s c h e n

H o c h z e i t - G e s t i n ,

Welches den 3. Jan. des 1736. Jahres
in allen hohen Vergnügen celebriret wurde/

Wolten durch diese nachfolgende

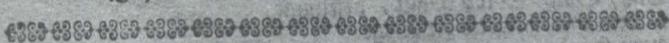
K i r c h e n - M U S I Q U E

ihre schuldige Ergebenheit an Tag legen

J. L. Bach, Cantor,

J. B. Bach, Organicus.

Johann Neumann, Mus. Instrum.



Arnstadt,

Gedruckt in der Schilischen Hof-Buchdruckerey.

Abb. 7.

Abb. 7–10. Textdruck einer am 3. Januar 1736 in Ohrdruf aufgeführten Hochzeitskantate.
Schloßmuseum Sondershausen, Nr. 2 in BS 241.



Vor der COPVLATION.



Ein Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen / und Freude den frommen Herzen. Ihr Gerechten freuet euch des HERRN / und dancket ihm / und preiset seine Heiligkeit.

RECIT.

Des Höchsten unerforschtes Führen
 Erweckt ein neues Freuden-Licht:
 Wer sollte nicht die Allmächts-Hände spühren?
 Da dieses Licht zu tausend Freuden glimmt,
 Ein Licht, so vor Gerechte,
 Vor Dich, Hoch-Edles Paar, bestimmt,
 OHR, dem Gerechtigkeit die Wege
 Zu sichern Händen anvertraut,
 Und dessen embsiger und muntre Geiſt
 Das Amt und Recht zu führen heiſt.
 OHR scheint ein Licht,
 An deinem Freuden-Tage,
 Auch OHR,
 Bey welcher man das Band der Tugend und der Anmuth ſchaut,
 Hat längstens Dich beliebt und angenehm gemacht;
 Drum wird Dein Ruhm und ſtilles Weſen
 Von jederman sehr werth geacht.
 Es wird ein himmlisch Licht Gerechten offenbahr
 Und dieſer Ausſpruch wahr.

ARIA

Habe deine Lust am Herrn,
 Er wird Segen, Heyl und Leben,
 Was Dein Herze wünschet, geben,
 Glück wird Ihn zur Seiten stehen,
 Und erwünschtes Wohl aufgehen,
 Durch den heutgen Freuden Stern,
 Habe deine Lust am Herrn.

RECIT.

So tretet nun,
 Verbundene WED, zusammen,
 Da des Altars geweihte Stufen
 EUCH vor des höchsten Anstis ruffen,
 Hier opffert Ihm
 Die ersten Flammen der keuschen Bluth;
 Hier knüpft des Priesters Hand
 Das von GOTT selbst gewebte Band,
 Und heist auf EUCH den Segen rühn.
 O, ihr Geseegneten,
 Erfreuet EUCH, und dandt zugleich
 Dem GOTT, der grosse Dinge thut.

IVTTL

Sie kommen, deine Heiligkeit,
 Unendlich grosser GOTT, zu preissen.
 Der Anfang rührt von deinen Händen,
 Durch Allmacht kanst du es vollenden
 Und deinen Segen kräftig weissen.

Da Capo.

Nach der COPVLATION.

ARIA

Heilige Stätte, o Pforte des Himmels,
 Hier stellt sich ein Bethel, ein Gottes Haus
 dar.

Ob hieber die Engel nicht sichtbarlich steigen,
 Doch wird sich Gott selber, vereinigtes Paar/
 Mit Segen Dir zeigen.

Da Capo.

RECIT.

Hohlan!
 Es sey dieß ausgesprochne Wort
 In allen Segens Arten kräftig,
 Die Allmachts Hand
 Sey vor Dein Heyl geschäftig,

Es sehe stets auf Dich dein GOTT und Herr:
 Es sey der Wandel deines Lebens
 Auf einen Segens Grund gesetzt,
 Den keines Trauens scharffer Dorn,
 Noch des erbosten Feindes Zorn,
 Verlezt.
 Die Hoffnung scheint nicht vergebens,
 Der Höchste wird erblicken
 Des Bethens Weirauch
 So wir zu Ihm schicken.

TVTTL.

Duetto. **G**esegnet Paar!
 Dem Herrscher zeigt sich,
 Dem GOTT gedencft an Dich
 Und segnet Dich.

Chorus. Der Herr segne Dich und behüte Dich.

Duetto. Laß Dein Gebeth im Glauben lieblich schallen,
 Er läffet sich dieß Opfer wohlgefallen.

Chorus. Der Herr erleuchte sein Angesicht über Dich,
 und sey Dir gnädig.

Duetto. Sein Antlis wach,
 So lebft Du unerschreckt,
 Da seine Hand Dich kräftig schüzt und deckt.

Chorus. Der Herr erhebe sein Angesicht über Dich
 und gebe Dir Frieden.

Der Wahrheit GOTT,
 Spricht nun bey seinem Nahmen,
 Auf DEIN Gebeth
 Ein Segens-volles Amen, Amen!



wirkte dort möglicherweise als Substitut des kränkenden Stadtkantors Elias Herda (1674–1728), dessen Amt er nach Herdas Tod übernahm.⁴³ Johann Bernhard Bach hatte zwischen 1715 und 1719 bei seinem Onkel in Weimar und Köthen studiert und war im Frühjahr 1719 einige Monate als Notenschreiber für den Köthener Hof tätig; nach dem Tod seines Vaters trat er 1721 dessen Nachfolge als Organist der Ohrdruffer Michaeliskirche an.⁴⁴ Über den Stadtmusikus Johann Neumann liegen keine biographischen Daten vor, doch kann er 1736 erst kurze Zeit im Amt gewesen sein, da ein anderer Ohrdruffer Kantatentextdruck aus dem Jahre 1734 neben den beiden Bach-Brüdern einen Johann Andreas Zinzerling als verantwortlichen *Musicus Instrumentalis* nennt.⁴⁵

Bei der am 3. Januar 1736 in Ohrdruf zur Aufführung gebrachten Hochzeitskantate handelte es sich um ein großes achtsätziges Werk in zwei Teilen, dessen erster und fünfter Satz textlich mit den entsprechenden Sätzen von BWV 195 identisch sind; könnte man dies bei Satz 1 (Psalm 97, 11–12) noch als Zufall werten, so verbietet sich eine solche Erklärung für die Übereinstimmung der freien Dichtung in Satz 5. Wie die folgende Gegenüberstellung zeigt, sind die Übereinstimmungen zwischen der Ohrdruffer Kantate und der rekonstruierten Struktur der Vorlage von BWV 195 überraschend. Setzt man voraus, daß das in Ohrdruf erklangene Werk nicht von einem der drei Initiatoren stammt, so kann es sich bei diesem eigentlich nur um die später teilweise in BWV 195 integrierte, im übrigen aber verschollene Komposition Johann Sebastian Bachs gehandelt haben. (Daß Johann Christoph und Johann Bernhard Bach das von ihnen aufgeführte Werk aus verschiedenen Quellen zusammengestellt hätten, ist zwar theoretisch möglich, jedoch unwahrscheinlich, denn der stringente Ablauf des Librettos läßt kaum an ein Pasticcio denken.)

Textdruck Ohrdruf
(1736)

Vorlage zu BWV 195
(1727/32 bzw. 1742)

Vor der COPVLATION.

[Tutti:]

Dem Gerechten muß das Licht

Recit.:

Des Höchsten unerforschtes Führen

Aria:

Habe deine Lust am Herrn

[Tutti:]

Dem Gerechten muß das Licht

Recit: Basso

Aria Tenore

⁴³ Vgl. J. C. Bachs Lebenslauf in C. Freyse, *Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette*, Eisenach und Kassel 1957, S. 86.

⁴⁴ Vgl. Dok II, Nr. 277.

⁴⁵ Schloßmuseum Sondershausen, Nr. 45 in BS 155: CANTATA | Welche, | Als der | Hoch=Ehrwürdige, Hoch=Achtbare und Hochgelahrte | HERR | Friedrich Ludwig Rothmahler, | ... | Nach Ohrdruff | Zum Ober=Pfarrer und Superintendenten | ... beruffen wurde | Und am 28. Febr. 1734. | ... | Seine Anzugs=Predigt | daselbst hielte, | Zur Bezeugung ihrer Obliegenheit in einer schlechten | Abend=MUSIQUE | absingen lassen, | Johann Christoph Bach/Cantor. | Johann Bernhardt Bach/Organicus. | Johann Andreas Zinzerling/Musicus Instrum. | Arnstadt Druckts Johann Andreas Schill, Fürstl. Schwarzburgl. privil. Hof=Buchdrucker.

Recit.:	<i>Recit: Alto</i>
So tretet nun, verbundne Zwei, zusammen	
Tutti:	[Tutti:]
Wir kommen, deine Heiligkeit, unendlich großer Gott, zu preisen	Wir kommen, deine Heiligkeit, unendlich großer Gott, zu preisen
<i>Nach der COPVLATION.</i>	<i>Post Copulationem</i> ⁴⁶
Aria:	[Aria]
O heilige Stätte	
Recit.:	[Recit.]
Wohlan! Es sei dies ausgesprochne Wort	
Tutti:	[Chor]
Gesegnet Paar! Dein Herrscher zeigt sich	

Vergleicht man den Text der Ohrdruffer Aufführung mit dem von Johann Christoph Friedrich Bach geschriebenen Blatt, so stellt man fest, daß beide neben der Identität der Sätze 1 und 5 in den rezitativischen Passagen bezüglich ihres Gedankengangs, ja selbst in der Wahl bestimmter Formulierungen und Bilder so weitgehende Parallelen aufweisen, daß es sich bei dem späteren Text eigentlich nur um eine die ursprüngliche Satzteinteilung beibehaltende Nachdichtung der älteren Vorlage handeln kann. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich eine Bewertung des 1747/48 entstandenen Textblatts als ein Zwischenstadium in der erst 1748/49 realisierten Umwandlung jener achtsätzigen, um 1727/32 entstandenen, 1736 nach Ohrdruf ausgeliehenen und um 1742 wiederaufgeführten Trauungskantate. Bei dieser Umgestaltung kam es anscheinend darauf an, den Text – unter Beibehaltung der Sätze 1 und 5 – inhaltlich zu straffen und zugleich die Texte der nichtrezitativischen Sätze 3, 6 und 8 hinsichtlich einer Verwendung mit anderer, bereits existierender Musik einzurichten – eine Vorgabe, von der Bach dann nur im Falle von Satz 3 Gebrauch machte.⁴⁷ Das Schicksal der mit dem ursprünglichen Text verbundenen Musik entzieht sich unserer Kenntnis; der Frage, ob sie sich gegebenenfalls andernorts in parodierter Form erhalten hat, soll hier nicht nachgegangen werden.

Abgesehen von den Erkenntnissen zur Werkgeschichte ergibt sich aus dem neu aufgefundenen Textdruck ein kennenswerter, bislang nicht greifbarer Beleg für die Pflege und Überlieferung Bachscher Werke in seiner Thüringischen Heimat während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁴⁸ Persönliche Verbindungen nach

⁴⁶ Hypothetische Satzfolge des zweiten Teils in Analogie zum Textblatt J. C. F. Bachs. Daß der erste Satz des zweiten Teils tatsächlich mit „Aria“ überschrieben war, legt der in der Stimme Soprano in Ripieno (A 5) genau über der Schnittstelle befindliche Rest eines Schriftzugs nahe, bei dem es sich um die Spitze des Großbuchstabens A zu handeln scheint.

⁴⁷ Das von F. Smend angenommene Parodieverhältnis zwischen den Sätzen 6 und 8 in dem von J. C. F. Bach geschriebenen Textblatt und den Sätzen 5 und 1 (= 12) der Johannis-Kantate „Freue dich, erlöste Schar“ BWV 30 bzw. deren weltlicher Fassung BWV 30a mag daher von Bach nur intendiert, aber nicht ausgeführt worden sein.

⁴⁸ Ob das spurlose Fehlen der ersten Stimmengruppe von 1727/32 mit deren Verleih nach Ohrdruf zusammenhängt, muß offenbleiben.

Ohrdruf gehen auf Bachs dort verlebte Jugendzeit (1696–1700) sowie auf Kontakte zu seinem Neffen und langjährigen Schüler Johann Bernhard Bach zurück und mögen durch den Leipziger Aufenthalt von dessen jüngerem Bruder Johann Heinrich (1724–1728) erneut aufgefrischt worden sein. Dem Letztgenannten kommt bei der Vermittlung des Werks nach Ohrdruf möglicherweise eine besondere Rolle zu, da er nach seinem Abgang von der Thomasschule in seine Heimatstadt zurückkehrte und dort bis 1735 blieb.⁴⁹ Den engen, mindestens bis in die 1730er Jahre reichenden Kontakt zwischen dem Leipziger und dem Ohrdrufer Zweig der Bach-Familie dokumentiert auch Wilhelm Friedemann Bachs 1732 erfolgte Übernahme der Patenschaft für eine Tochter von Johann Christophs ältestem Sohn, dem Udestedter Organisten Tobias Friedrich Bach.⁵⁰

Abschließend sei noch kurz ein Blick auf die große Baß-Arie „Rühmet Gottes Güt und Treu“ der Fassung von 1748/49 geworfen (BWV 195/3), die offenbar aus einem völlig anderen Zusammenhang in die Trauungskantate übernommen wurde. Diese Arie ist wohl der modischste Satz in Bachs gesamtem Kantatenschaffen und nimmt offenbar direkten Bezug auf den Opernstil Johann Adolph Hasses.⁵¹ Eine solch weitgehende, bei Bach äußerst seltene Konzession an den herrschenden Modegeschmack mag besondere Gründe gehabt haben. Unmittelbar fühlt man sich an zwei zeitgenössische Charakterisierungen der am 28. April 1738 zu Ehren der sächsischen Herrscherfamilie aufgeführten Huldigungskantate „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden“ BWV Anh. 13 erinnert. Über dieses außergewöhnliche, heute verschollene Werk berichtete Lorenz Christoph Mizler:

„Wer die Musik gehöret, so in der Oster Messe zu Leipzig vergangenen Jahrs bey der allerhöchsten Gegenwart Ihro 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 gebilichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.“⁵²

Und auch Johann Abraham Birnbaum kommt in seiner berühmten Apologie der Kompositionstechnik Bachs explizit auf diese Festmusik zu sprechen,⁵³ die anscheinend eine bewußte und von allen Hörern deutlich wahrgenommene Abkehr vom gewohnten Vokalstil des Komponisten bildete. Angesichts dieses Sachverhalts erscheint es nicht völlig abwegig, die Baß-Arie BWV 195/3 mit dieser Huldigungsmusik von 1738 in Verbindung zu bringen. In bezug auf Zeilenlänge, Verszahl und Grundaffekt käme in erster Linie die Arie „Fürsten sind die Lust der Erden“ BWV Anh. 13/3 als Parodievorlage in Betracht, deren Text sich der Singstimme von BWV 195/3 in der Tat ohne Mühe unterlegen läßt. Der Quellenbefund in *P* 65 und *St* 12 (Text „Rühmet Gottes Güt und Treu“ jeweils vom Kopisten der Noten unterlegt) deutet allerdings an, daß die Musik schon vor ihrer

⁴⁹ Vgl. Freyse, a. a. O. (Fußnote 43), S. 67.

⁵⁰ Vgl. Dok II, Nr. 322.

⁵¹ Bachs Satz erinnert unmittelbar an die dramaturgisch zentrale Arie „Se mai più sarò geloso“ / „Se mai turbo il tuo riposo“ aus dem ersten Akt von Hasses *Cleofide*, deren Dresdner Uraufführung im September 1731 Bach höchstwahrscheinlich beiwohnte.

⁵² Dok II, Nr. 436.

⁵³ Vgl. Dok II, Nr. 441, S. 352.

Übernahme in BWV 195 mit dem neuen Text verbunden war – vielleicht durch eine entsprechende, in Vorbereitung von BWV 195 vorgenommene Zweittextierung in der Originalpartitur zu BWV Anh. 13.

IV.

Bachs prominente Stellung im Musikleben Leipzigs als Kantor der Thomasschule, als städtischer *Director musices* sowie zeitweilig als Leiter eines studentischen Collegium musicum ließ ihn mit einer großen Zahl junger Menschen zusammentreffen, die auf die eine oder andere Weise von seiner musikalischen Autorität zu profitieren suchten. Sich auf eine Bekanntschaft mit dem berühmten Bach oder gar auf dessen Unterweisung berufen zu können, war nicht nur eine Frage des Prestiges, es konnte mitunter das berufliche Fortkommen entscheidend begünstigen. Aus diesem Grund gehören Zeugnisse und Attestate für Schüler und Studenten, die im Begriff standen, den Sprung ins Berufsleben zu wagen, zu den zahlenmäßig häufigsten Schriftstücken von der Hand des Thomaskantors, und gerade hier ist die durch Zufallsfunde bedingte „Zuwachsrate“ besonders hoch. Die im folgenden vorgestellten, der Bach-Forschung bisher noch unbekanntem beiden Attestate gehören ebenfalls in diese Reihe, beanspruchen aber zugleich eine bevorzugte Stellung, da sie wertvolle Einblicke in Bachs letzte Lebenszeit ermöglichen.

Bei meiner Suche nach Dokumenten zur Biographie des bis 1749 in Eilenburg und anschließend als Kantor an der Marktkirche zu Halle neben Wilhelm Friedemann Bach tätigen Johann Christian Berger (1701 – 1771)⁵⁴ machte mich der Leiter des Stadtarchivs Eilenburg auf die Akte zur Wiederbesetzung der durch Bergers Wechsel nach Halle vakant gewordenen Konrektorenstelle an der Eilenburger Stadtschule aufmerksam mit dem Hinweis, daß diese unter anderem auch zwei eigenhändige Schriftstücke Johann Sebastian Bachs enthalte.⁵⁵ Eine Einsicht in das betreffende Aktenstück förderte die beiden abgebildeten Dokumente zutage, die hier in ihrem Kontext dargestellt und in ihrer Relevanz diskutiert werden sollen. Wichtige Ergänzungen zu dem im Stadtarchiv Eilenburg aufbewahrten Vorgang zur Konrektorenwahl entstammen einer in der Superintendentur Delitzsch ermittelten kirchlichen Parallelakte.⁵⁶

⁵⁴ Zu Berger vgl. W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle, Bd. 2/2*, Halle 1942, S. 43–45; P. Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. Melamed, Cambridge 1995, S. 202–228, hier S. 207; BJ 1995, S. 217 f. (P. Wollny). Berger bewarb sich im Herbst 1736 erfolgreich um das Kantorat in Eilenburg (Vokation am 26. 10.); im Protokoll über die Stellenbesetzung wird er als „Hoff Musicus zu Merseburg“ bezeichnet. Nachdem er sich 1746 erfolglos um das Rektorat an der Eilenburger Stadtschule beworben hatte, wurde er 1747 zum Konrektor befördert.

⁵⁵ Stadtarchiv Eilenburg, Signatur XXVI f/12: Acta, | *Die durch anderweitige Beförderung H[err]n | Johann Christian Bergers, vacant ge= | wordene Con-Rector-Stelle betr. | Ergangen vor | E. E. Rathe zu | Eilenburg | Anno 1749*. Für freundliche Auskünfte und Hilfe bin ich Herrn Stadtarchivar Andreas Flegel zu Dank verpflichtet.

⁵⁶ Superintendentur Delitzsch, Bestand Superintendentur Eilenburg, Signatur 43/3.5.

Auf die mit dem Entlassungsgesuch Bergers am 6. August 1749 freigewordene Konrektorenstelle an der Eilenburger Stadtschule bewarben sich im Laufe des Monats zunächst vier Kandidaten: Johann Gottlob Gatzsch aus Dresden, dessen Brief bereits vom 5. August datiert, der aus Eilenburg gebürtige Ernst Christian Hoffmann, seinerzeit Student in Halle (11. 8.), Georg Rudolf Altenau aus Leipzig (25. 8., ein weiteres Bewerbungsschreiben in lateinischer Sprache wurde am 7. 9. nachgereicht) und Johann Friedrich Albrecht aus Leipzig (27. 8.). Alle Bewerber konnten ihr Ansuchen mit Referenzen angesehener Persönlichkeiten ausstatten, die fachliche Qualifikation und untadeligen Lebenswandel bekundeten. Von diesen sind aus musikgeschichtlicher Perspektive zunächst zwei Zeugnisse des Leipziger Theologiestudenten Albrecht von Interesse. Die beiden im Wortlaut identischen Dokumente sind von dem Neukirchen-Organisten Carl Gotthelf Gerlach und dem Nikolai-Organisten Johann Schneider unterzeichnet, jedoch von Albrecht geschrieben und wohl auch formuliert. Aus den Schriftstücken geht hervor, daß dieser im

„so genannten großen *Collegio Musico* seit fünf Jahren als ein Mitglied alle nur vorfallende *musicalische* Stücke ungesäumt aufführen helfen, auch in seinen ersten Universitäts=Jahren der *Vocal* und *Instrumental-Music* in der Neu= und Pauliner Kirche, und bey andern *Solennitäten* zu allerseitiger *Satisfaction* beygewohnt“ habe.⁵⁷

Im September reisten die beiden in Leipzig ansässigen Bewerber zur „Aufwartung“ nach Eilenburg. Nicht sicher ist, ob dies auf Einladung des Eilenburger Superintendenten Johann Gottfried Rochau geschah; immerhin ist Rochau der Empfänger entsprechender Dankschreiben von Albrecht (5. September) wie auch von Altenau (24. September). Bei diesen Besuchen handelte es sich allerdings noch nicht um offizielle Proben, denn deren terminliche Festsetzung fand erst am 30. September in einer Beratung ohne den Superintendenten statt. Dieser wurde am folgenden Tag schriftlich davon in Kenntnis gesetzt, daß die Proben für Gatzsch und Hoffmann auf den 14. Oktober, die für Altenau und Albrecht auf den 16. Oktober angesetzt worden seien.

Kurze Zeit vor diesen Terminen gingen beim Rat der Stadt und beim Superintendenten drei weitere Bewerbungen ein – am 6. Oktober meldete sich Johann Gottfried Mittag⁵⁸ aus Merseburg, am 10. Oktober die beiden Leipziger Theologiestudenten und Absolventen der Nikolai- beziehungsweise Thomasschule Christian Friedrich Kuchler und Johann Nathanael Bammler.

Das in lateinischer Sprache abgefaßte Schreiben des Studenten Bammler an den Rat der Stadt war von mehreren Beilagen begleitet, darunter ein vom Bewerber selbst verfaßtes Lobgedicht auf die Stadt Eilenburg sowie fünf Zeugnisse, ausgestellt von seinen Leipziger Lehrern und Förderern Christian August Crusius,⁵⁹

⁵⁷ STA Eilenburg, XXVI f/12, fol. 23–24. In der „TABVLA MUSICORVM der löbl: großen Concert=Gesellschaft 1746. 47. 48.“ der Riemerschen Chronik ist Albrecht als Viola-Spieler genannt; vgl. A. Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 264.

⁵⁸ Hierbei handelt es sich um den wenige Monate zuvor auf Betreiben W. F. Bachs suspendierten Kantor der Hallenser Marktkirche, auf dessen Stelle J. C. Berger berufen worden war. Vgl. Serauky, a. a. O. (Fußnote 54), S. 19–21.

⁵⁹ 1715–1775, ab 1744 Philosophieprofessor in Leipzig.

Johann August Ernesti,⁶⁰ Gotthelf Ehrenfried Lechla,⁶¹ Christoph Wolle⁶² und Johann Sebastian Bach. Die üppig ausgestattete Bewerbung Bammlers führte dazu, daß – gewissermaßen post festum – für ihn noch eine Probe auf den 28. Oktober festgelegt wurde.⁶³

Die letztgenannte Beilage zu Bammlers Bewerbung ist von Bach eigenhändig geschrieben und hat folgenden Wortlaut⁶⁴:

Daß Vorzeiger dieses, Herr Johann Nathanael Bammler ein 10. Jähriger *Alumnus* der *Thomas-Schule* gewesen; auch sich als ein fleißiger so wohl *in literis* als *musicis Alumnus* gezeiget, wird hiermit *attestiret*, und zugleich erwehnet, daß er als *Praefectus* so wohl *Vocaliter* als *Instrumentaliter* wohl hat gebraucht werden können. *Leipzig.*
d. 12. *April.* 1749. *Joh: Sebast: Bach.*
C.

Die zügige Wiederbesetzung der Eilenburger Konrektorenstelle, auf die der Rat in seinem Schreiben an Rochau vom 1. Oktober gedrungen hatte, gestaltete sich indes komplizierter als erwartet. In einer Eingabe an den Rat der Stadt erinnerte der seit 1747 amtierende Eilenburger Kantor Johann Christian Kästner⁶⁵ an eine schriftlich fixierte Abmachung „wegen Bestellung der Kirchen-Music“, nach der bislang „der Con-Rector als *Adiunctus Cantoris* die Music hat müssen verstärcken helfen, und im Fall der Cantor, wenn *Impedimenta legitima* vorkommen, die Kirchen Music, oder auch überhaupt sein *officium* als Cantor nicht verwalten und besorgen kan, deßen *vices* vertreten müssen“. Kästner wies darauf hin, daß der zu berufende Konrektor „vermöge seiner *Vocation musicalisch* seyn“ müsse, und bat darum, diesen Aspekt bei dessen Wahl besonders zu berücksichtigen. Offensichtlich wurden die Bewerber von dieser Entwicklung in Kenntnis gesetzt, denn einige von ihnen reichten eiligst Bekundungen ihrer musikalischen Fähigkeiten in Form weiterer, aussagekräftigerer Zeugnisse nach – so auch Bammler mit dem nachstehend wiedergegebenen eigenhändigen, von Johann Sebastian Bach unterschriebenen Schriftstück, das laut Präsentationsvermerk dem Rat der Stadt Eilenburg am 19. Dezember vorlag:⁶⁶

⁶⁰ 1707–1781, seit 1734 Rektor der Thomasschule.

⁶¹ 1694–1750, Archidiakon der Nikolaikirche.

⁶² 1700–1761, seit 1741 Diakon der Thomaskirche.

⁶³ Wie aus einer Protokollnotiz Rochaus hervorgeht, wurde auch für Küchler eine Probe anberaumt, während die Bewerbung des übel beleumundeten Mittag nicht weiter betrieben wurde.

⁶⁴ StA Eilenburg, XXVI f/12, fol. 43. Autograph, 1 Blatt vom Format 33,5×17,5 cm; WZ: Buchstaben I F F, doppelstrichig (= NBA IX/1, Nr. 5).

⁶⁵ Laut Bewerbung vom 3. Juni 1747 (enthalten in der Akte Superintendentur Delitzsch, Bestand Superintendentur Eilenburg, Signatur 44/7.1) war Kästner vor seiner Eilenburger Zeit Student der Theologie an der Universität Leipzig. 1755, nach dem Tod Gottlob Harrers, findet sich sein Name auf der Bewerberliste um das Leipziger Thomaskantorat, und nach der Berufung von Johann Friedrich Doles bewarb er sich, ebenfalls vergeblich, um das Kantorat in Freiberg; vgl. Schering, a. a. O. (Fußnote 57), S. 343, sowie R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Fotomech. Nachdruck Leipzig 1978, S. 108.

⁶⁶ StA Eilenburg, XXVI f/12, fol. 65. Fremdschrift (Handschrift J. N. Bammler) mit autographischer Unterschrift, 1 Bogen, nur S. 1 beschrieben, Blattformat 26,5×18 cm; WZ: Kavalier mit Degen und Becher (Kavalierpapier).

75.

Das Vorzige Diest, M. Johann
 Nathanael Bammeler ein 10. jähriger
 Alumnus der Thomas-Schule geboren;
 sey ein fleißiger ~~in~~ so wohl in
 literis als musicis Alumnus gezeiget,
 Wiewohl attestiret, wird zugleich ver-
 ordnet, daß er als Praefectus so wohl
 Vocaliter als Instrumentaliter wohl
 hat gebräuchet. *Leipzig.*
 12. April. 1749.

Joh. Sebast. Bach.
 C

Abb. 11. Zeugnis für J. N. Bammeler vom 12.4.1749.

Daß Vorzeiger dieses Herr Johann Nathanael Bammler aus Kirchberg, *Studios. SS. Theol.* 10. Jahre auf hiesiger *Thomas-Schule* als *Alumnus* gewesen, und sich während der Zeit als einen treuen und fleißigen u. frommen Schüler aufgeführt, auch sich so wohl in *litteris* als besonders in *Musicis habil* gemacht, daß ihn mit gutem fug die *Praefecturen* der Chöre anvertrauen können, wie er denn in die 3. Jahre die *Direction* der Kirchen *Musique* des andern Chores verwaltet, auch das letzte Jahr seines Schullebens im ersten Chore gleichermaßen die *Praefectura* gehabt, und sowohl die Motteten als auch in Abwesenheit meiner die völlige Kirchen *Musique dirigirt* hat; Solches wird hier mit eigenhändig bekräftiget

Leipzig den 11. Decembr.
Anno 1749.

Joh: Sebast: Bach.

Das nachgereichte Zeugnis konnte jedoch nichts mehr ausrichten; die Wahl fiel schließlich auf Johann Friedrich Albrecht, den Protegé Gerlachs, der bereits bei seiner Probe einen äußerst positiven Eindruck hinterlassen und es in den folgenden Wochen verstanden hatte, die ihm entgegengebrachte Gunst durch zahlreiche Briefe zu festigen.

*

Die vorliegenden Attestate beanspruchen unser Interesse zunächst als besonders späte Bach-Dokumente. Unter den sicher datierten Belegen von Bachs Textschrift bildet das Zeugnis vom 12. April 1749 das nunmehr späteste längere Schriftstück und läuft in dieser Hinsicht dem bekannten Brief an Johann Elias Bach vom 2. November 1748 den Rang ab. Die Unterschrift unter dem zweiten Dokument (11. Dezember 1749) stellt sogar den spätesten datierten Beleg für Bachs Handschrift überhaupt dar.

Der klobige und ungelenke Schriftduktus des ersten Zeugnisses gleicht den beiden Briefen Bachs an seinen Schweinfurter Vetter⁶⁷ (vom 6. 10. und 2. 11. 1748) sowie der letzten eigenhändigen Quittung für die jährliche Zahlung aus dem Nathanischen Legat (vom 27. Oktober 1748); dort findet sich auch die charakteristische Unterschriftenformel *Joh: Sebast: Bach | C.* wieder.⁶⁸ Daneben bietet sich ein Vergleich mit den Titelblättern und der Textunterlegung im zweiten bis vierten Teil der Originalpartitur der h-Moll-Messe an. Die Unterschrift vom 11. Dezember 1749 ähnelt dem Namenszug auf der vom 6. Mai 1749 datierenden Quittung über den Verkauf eines Pianofortes an den polnischen Grafen Branicki.⁶⁹

Über ihren Wert als autographe Schriftstücke hinaus präzisieren die beiden neu aufgefundenen Zeugnisse in bemerkenswerter Weise unser Bild von der letzten Lebenszeit Bachs. Als der bislang späteste datierte Nachweis von Bachs Hand galt seine Signierung der ebengenannten Quittung vom 6. Mai 1749. Für alle danach erfolgten schriftlichen Äußerungen und sogar Unterschriften schien er andere, in seinem Namen agierende Personen beauftragt zu haben; dies zeigt etwa das zeitlich nächste erhaltene Dokument, die von Johann Christian Bach Ende Oktober 1749 geschriebene Eintragung in das Quittungsbuch des Nathanischen Legats.⁷⁰ Aufgrund dieses Befundes postulierte Yoshitake Kobayashi, daß Bach

⁶⁷ Dok I, Nr. 49–50. Faksimile-Wiedergabe bei G. Herz, *Bach-Quellen in Amerika*, Kassel 1984, S. 369–372.

⁶⁸ Dok I, Nr. 139; Faksimile-Wiedergabe bei Herz, a. a. O., S. 376.

⁶⁹ Vgl. Dok III, S. 633f.

⁷⁰ Dok I, Nr. 143; vgl. auch Dok I, Nr. 54, 145 und 146.

Prof. Am 19 Decembr. 1749. 68

Wird Anzeigen eines H. Johann Neumann
 Doctor in ~~der~~ Philosophie, Rudol. D. Theol.
 10. J. des sel. heiligen Thomas-Bischofs des
 Hieronymus zu sein, und sich auswendig
 Zeit als zu sein lassen und fleißigen d.
 humanen Schulen nachzugehen, auf sich so
 wohl in litteris als besonders in Ma-
 thesis hieselben gemacht, daß sie nicht gut
 sey die Praefectura der Gottesmessen,
 zu werden können, wie es denn in die 3.
 J. des die Diction der diesen Messen
 der neuen Geist verstanden, und daß
 diese J. sein Bepflichtet in diesen
 Geist gleichsam von der Praefectura gefallt,
 und sowohl die Messen als auch in Abse-
 hnung dessen die stellige diesen Messen
 dirigiert sey; Dagegen wird sich nicht so
 verständig behauptet

Leipzig den 11. Decemb.
 Anno 1749.

 Joh. Sebast. Bach.

Abb. 12. Zeugnis für J. N. Bammler vom 11. 12. 1749.

spätestens ab diesem Termin – sei es aus Sehschwäche, sei es aufgrund von Krankheit – keinerlei Schreibearbeit mehr leistete.⁷¹

Das zweite Eilenburger Zeugnis für Bammler dokumentiert nun jedoch, daß Bach auch nach Oktober 1749 noch selbst schrieb, und legt eine etwas abweichende Erklärung der zunehmend apographen Schriftstücke nahe. Bach mag in seinen beiden letzten Lebensjahren, vielleicht nach einem – an einer spürbaren Verschlechterung der Handschrift abzulesenden – Krankheitsschub im Frühherbst 1748,⁷² die Last des Alters mehr als zuvor gespürt haben und bestrebt gewesen sein, möglichst viele kleinere Pflichten an seine unmittelbare Umgebung zu delegieren. Dies bedeutet jedoch keinesfalls, daß er nicht mehr in der Lage gewesen wäre, in wichtigen Angelegenheiten selbst zur Feder zu greifen. Der schwerfällige Duktus der Unterschrift vom 11. Dezember 1749 deutet zwar die Mühe an, mit der diese geleistet wurde, doch läßt sich im Vergleich mit der sieben Monate zuvor für Graf Branicki ausgestellten Quittung keine weitere gravierende Verschlechterung der Schrift erkennen. Hieraus folgt, daß das späteste Stadium der Handschrift Bachs bis mindestens Mitte Dezember 1749 ausgedehnt werden muß. Die Konstanz der Schriftzüge zwischen Mai und Dezember 1749 spricht ferner dafür, daß dieser Zustand anhielt, bis Bach infolge der beiden kurz nach Ostern 1750 durchgeführten Star-Operationen durch den englischen Okulisten Taylor endgültig sein Augenlicht verlor. Diese Überlegung korrespondiert mit dem Bericht des Nekrologs, demzufolge erst durch die Operationen Bachs „im übrigen überaus gesunder Körper ... gänzlich über den Haufen geworfen“ wurde.⁷³

Durch die obigen Überlegungen wird der Datierungsspielraum für einige der von Kobayashi der letzten Lebenszeit Johann Sebastian Bachs zugeordneten Werke wieder erweitert.⁷⁴ Dies betrifft insbesondere den Abschluß der Teile II bis IV der h-Moll-Messe sowie den genauen Zeitpunkt der nach 239 Takten abgebrochenen Niederschrift des letzten Satzes der Kunst der Fuge. Desgleichen müssen für die Wiederaufführungen der Neujahrskantate BWV 16 und des Oster-Oratoriums BWV 249, die allein aufgrund des zu eng gesteckten zeitlichen Rahmens für das letzte Stadium der Handschrift Bachs (August 1748 bis Oktober 1749) auf Neujahr und Ostern 1749 datiert wurden, bis zum Auftauchen weiterer Kriterien auch die entsprechenden Termine des Jahres 1750 einkalkuliert werden. Was die Datierung der spätesten Aufführung der Johannes-Passion betrifft, kommen für diese theoretisch zwar auch zwei Termine (4. April 1749 oder 27. März 1750) in Frage, doch spricht hier in der Tat einiges zugunsten des früheren Datums: Zum einen weist Bachs erstes Zeugnis für Bammler, eine gute Woche nach der mutmaßlichen Aufführung abgefaßt, dasselbe Wasserzeichen auf wie die für die letzte Aufführung angefertigten Einlage- und Deckblätter in *St III*. Zum anderen sehen die Schriftzüge Bachs in dem Eilenburger Dokument denen der späten autographen Revisionseintragungen zum Verwechseln ähnlich.

*

⁷¹ Vgl. Kobayashi Chr, S. 24f.

⁷² Ebd.

⁷³ Dok III, Nr. 666, S. 85.

⁷⁴ Vgl. Kobayashi Chr, S. 61–64.

Nun gilt es, einen Blick auf den von Bach durch immerhin zwei Zeugnisse gewürdigten Johann Nathanael Bammler zu werfen. Nach Ermittlungen von Hans Löffler⁷⁵ wurde Bammler am 11. Januar 1722 in Kirchberg/Sachsen als Sohn des Tuchscherermeisters Johann Michael Bammler (Pammler) und dessen Frau Maria Rosina, geborene Petzold, getauft. 1737, im Alter von 15 Jahren, wurde er ins Alumnat der Leipziger Thomasschule aufgenommen und verblieb dort gute zehn Jahre, vielleicht gar bis kurz vor seiner Einschreibung in die Matrikel der Leipziger Universität, welche am 10. Mai 1748 stattfand.⁷⁶ In der Hierarchie der Schule stieg Bammler stetig auf. In einer für den Zeitraum zwischen Pfingsten 1744 und Pfingsten 1745 geltenden Chorordnung läßt er sich als Mitglied der zweiten Kantorei nachweisen.⁷⁷ Ungefähr seit jener Zeit versah er laut Bachs späterem Zeugnis das Amt des zweiten Präfekten, und im letzten Jahr seiner Schulzeit – also wahrscheinlich gegen Weihnachten 1746⁷⁸ – avancierte er zum ersten Präfekten, um von nun an vielfältige und verantwortungsvolle musikalische Aufgaben zu übernehmen. Wenn Bach eigens Bammlers Direktion der „völligen Kirchen *Musique*“ während seiner Abwesenheit erwähnt, so dürfte dies auf seine Reise nach Berlin und Potsdam im Mai 1747 und möglicherweise auch noch auf andere, bislang nicht dokumentierte Gelegenheiten zu beziehen sein. Leider entzieht sich unserer Kenntnis, welche Stimmlage Bammler besaß, und besonders auch, welche Instrumente er beherrschte. Merkwürdigerweise erwähnen weder die beiden Zeugnisse noch seine Bewerbungsschreiben, daß Bammler jemals privaten Musik- oder Kompositionsunterricht bei Bach genossen hätte. Damit relativiert sich die von Paul Beierlein und Hans Löffler vorgenommene Klassifizierung Bammlers als Bach-Schüler.⁷⁹ Bammlers privilegierte Stellung als Präfekt etwa ab Mitte der 1740er Jahre erlaubt den Schluß, daß er über längere Zeit das unbedingte Vertrauen des Thomaskantors genoß und daher auch nach seinem Abgang von der Thomasschule noch für sein berufliches Fortkommen auf dessen Hilfe in Form von Zeugnissen und Fürsprachen bauen konnte. Spätestens ab April 1749 muß sich Bammler nach einer festen Anstellung umgesehen haben, denn seine in Eilenburg vorgelegten Referenzen datieren sämtlich vom 11. oder 12. April und dürften somit zu dieser Zeit bereits in anderem Zusammenhang Verwendung gefunden haben.⁸⁰

⁷⁵ BJ 1953, S. 26, und handschriftliche Kollektaneen Löfflers im Bestand des Bachhauses Eisenach (als Dauerleihgabe im Bach-Archiv Leipzig).

⁷⁶ G. Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig*, Bd. III (1709–1809), Leipzig 1905, S. 11.

⁷⁷ Vgl. BJ 1907, S. 77 (B. F. Richter).

⁷⁸ Eine entsprechende Verfügung in der Schulordnung von 1723 (S. 78) besagt, daß die vier Chorpräfekten vom Kantor „jährlich um Weynachten“ zu ernennen seien. Vgl. *Die Thomasschule Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Ordnungen und Gesetze 1634, 1723, 1733*, hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1987.

⁷⁹ Vgl. P. R. Beierlein, *Geschichte der Stadt und Burg Elsterberg i. V., Bd. 2: Geschichte der Kirche und der Schule*, Dresden o. J., S. 271, und BJ 1953, S. 26 (H. Löffler).

⁸⁰ Zur Praxis der mehrfachen Verwendung von Zeugnissen vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Georg Gottfried Wagner – Neue Dokumente*, in: *Bach-Studien* 5, Leipzig 1970, S. 147–154, hier S. 149.

Nach dem Scheitern seiner Eilenburger Bewerbung scheint Bammler zunächst noch bis etwa Mitte 1750 in Leipzig geblieben zu sein, denn ein späteres Dokument spricht rückblickend von seinem „13jährigen Aufenthalt auf der Leipziger Thomasschule und Universität“.⁸¹ In dem Schriftstück ist von Bammler als einer „vater- und mutterlosen Waise“ die Rede, die „billig ein besseres Schicksal als bißhero“ verdiene; dieser Umstand könnte einerseits sein langes Verweilen auf der Thomasschule erklären, andererseits deutet er – besonders für die Zeit nach Bammlers Schulabgang – auf eine angespannte und sich offenbar zunehmend schwieriger gestaltende wirtschaftliche Lage. Nachdem sich seine beruflichen Hoffnungen vorerst zerschlagen hatten, sah er sich schließlich offenbar gezwungen, stellenlos in seine Heimatstadt zurückzukehren, vielleicht um bei dort lebenden Verwandten einstweilen Unterschlupf zu finden. Die Hoffnung auf eine feste Anstellung erfüllte sich erst im Herbst 1758, als Bammler nach dem Tod von Johann Hugo auf das Kantorat im vogtländischen Elsterberg berufen wurde. In Elsterberg lenkte er „durch seine erlesene Handschrift und durch eigene Dichtungen, die er zur Probe singen wollte, die Aufmerksamkeit auf sich“.⁸² Im persönlichen Umgang scheint Bammler vor allem in späteren Jahren nicht einfach gewesen zu sein; es ist die Rede von seinem sarkastischen, bissigen und meist sehr groben Wesen und einem eigensinnigen Charakter, der insbesondere in musikalischen Dingen zu „Zugeständnissen wenig geneigt gewesen zu sein scheint“.⁸³ Trotz zunehmender Verbitterung angesichts der – vor allem wohl im Vergleich zu seinen Leipziger Jahren – beschränkten Elsterberger Verhältnisse verblieb Bammler in dieser Stellung bis zu seinem Tod am 8. Mai 1784.

*

Die prominente Rolle innerhalb der Leipziger Kirchenmusikpflege, die Bachs Zeugnisse seinem langjährigen Präfekten zuweisen, wie auch dessen anderweitig erwähnte kalligraphische Begabung lassen vermuten, daß sich Bammlers Tätigkeit für Bach auch in Form von Kopistendiensten niedergeschlagen hat. Die nunmehr reichlich vorliegenden Proben von Bammlers Handschrift – glücklicherweise ist sowohl seine Gebrauchsschrift als auch seine gerühmte Kalligraphie vertreten – bieten für eingehende Vergleiche mit Schriftzeugnissen der für Bach in den 1740er Jahren tätigen anonymen Schreiber eine solide Ausgangsbasis. Und tatsächlich führt die Suche rasch zu einem positiven Ergebnis: Eine Gegenüberstellung von Bammlers Eilenburger Bewerbungsschreiben und den Titelseiten von Kopien der Englischen Suiten aus dem Besitz Johann Christian Bachs⁸⁴ führt zu der Erkenntnis, daß Johann Nathanael Bammler identisch ist mit Bachs Hauptkopist H.

⁸¹ Vgl. Beierlein, a. a. O., S. 270f. Bei dem zitierten Schriftstück handelt es sich um ein Zeugnis des Kirchberger Pfarrers, das dieser 1758 zur Unterstützung von Bammlers Bewerbung um das Elsterberger Kantorat ausstellte. Die Akten des dortigen Pfarrarchivs sind laut brieflicher Mitteilung vom 26. 3. 1997 zur Zeit nicht benutzbar.

⁸² Beierlein, a. a. O., S. 270.

⁸³ Vgl. Beierlein, a. a. O., S. 271.

⁸⁴ SBB, N. Mus. ms. 10484; vgl. NBA V/7, S. 26–29 (Quelle C 1). Die Abschriften der ersten und der dritten Suite tragen eigenhändige Besitzvermerke Johann Christian Bachs, von dessen Hand auch der gesamte Titel der dritten Suite stammt.

IA EXCELLENTISSIMO atq; SUMME REVEREN-
TISSIMO PATRONE omni pietatis officio maxime VENERANDI

Si de eximio TVO erga bonarum literarum cultores amore
minus cognosceret: profecto non auderem hunc T. V. meo humillimis
litteris molestiam creare. Vra Summa humanitas facilitateq;
animi nota et respecta omnibus non patitur me dubitare, quia his
TE meo literis benevolam ac clementem praebeas. Atq; ne distans
TE Vra gratissime moret, breviter exponam, quid sit, quae ipsa
Vra humanitate ac benevolentiae abuter. Jam tua es, cum
Doctissimus Reverendus Praelector se officio abdicaret, Helldorf
Helmbergensi vellet; quo nuncio ad me perlato statim apud al-
tissimi mei confitui munus ipsum rite ambire et nomen meum
inter Candidatos profiteri. Sed usq; adhuc variis causis ac
dubitacionibus impeditus fui, quo minus laborarem, ut mei in
creando Praelectore ratio haberetur. Atq; ipsum in primis petiti
onem meam retardaret, quod animo reputabam, nullum Helmbergi
michi Patronum, nullum neq; amicum neq; notum esse, cujus praesidio
ac fauore res meas bene agi confiderem. Sed his diebus, cum res
sepe non amplius sit integra, siquidem iam dies testamentis inter
Petentes constitutus dicitur. subito spes mihi facta est, fore ut
provinciam istam administrandam obtinuerim. Amicorum quorun-
dam ac fautorum a monitu ac consilio Praelectissimum Sena-
tum Helmbergensem, omni, quae pars est, obsecratione rogavi carissime,
ut praesidio meo locum relinquerent, ac vacuum ipsum munus suffragio-
rum frequentia in me transferre velint. DEVS T. O. M.
cujus manifeste sese nutu quodam et impetu ad quaerendum id impelle-
re fecit ut sapientissimum istum Senatuum facilem mihi ac benignum
experiar. Sed ad haec rem nihil est, Vra omni et doctrina

Abb. 13. J. N. Bammler, Bewerbungsschreiben an den Eilenburger Superintendenten
J. G. Rochau.

Suite VI.

avec
Prelude
pour le Clavecin.

composée.
D. b.

J. S. Bach.

Abb. 14. Titelseite einer um 1748 entstandenen Abschrift der Englischen Suite Nr. 6, BWV 811; Handschrift J. N. Bammler, SBB, N. Mus. ms. 10484.

Bammlers deutsche Gebrauchsschrift, wie sie in dem späteren Eilenburger Zeugnis belegt ist, erscheint erwartungsgemäß in der Textunterlegung seiner Abschriften von Vokalwerken, darunter die jeweils von Bach begonnenen und von H vervollständigten Partituren der Johannes-Passion (*P 28*), der Brockes-Passion Georg Friedrich Händels (SBB, *Mus. ms. 9002/10*) sowie verschiedene andere Arbeiten.⁸⁵ Im Verein mit den oben referierten biographischen Daten erlauben die vorliegenden Schriftproben ferner die Feststellung, daß es sich – wie bereits von Alfred Dürr vermutet⁸⁶ – bei dem in Aufführungsmaterialien zur späten Fassung der Kantate BWV 8 (*Thom 8*, um 1746/47), zur Jubilate-Kantate „Die mit Tränen säen“ von Johann Ludwig Bach (*St 305*, um 1743/46) und zur Johannes-Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“ von Johann Gottlieb Goldberg (SBB, *Mus. ms. 7918*, um 1743/46) nachgewiesenen Hauptkopisten ebenfalls um niemand anderen als H handelt.⁸⁷ Die in den soeben genannten Quellen zunächst noch kindlichen und ungeformten Züge von Bammlers Schrift stabilisieren sich rasch zu einer zugleich schwungvollen und deutlichen, versierten und ästhetisch ansprechenden, insgesamt überaus gut lesbaren Handschrift, die sich in jeder Hinsicht mit den Arbeiten der frühen Hauptkopisten Johann Andreas Kuhnau und Christian Gottlob Meißner messen kann.

Die Identifizierung des Hauptkopisten H liefert insgesamt nur wenige neue Anhaltspunkte für eine Verfeinerung der mit Hilfe anderer diplomatischer Kriterien bereits weitgehend abgesicherten Chronologie des Aufführungskalenders von Bachs letzten Lebensjahren. Eine relative Chronologie von Bammlers Abschriften aufgrund der Entwicklung einzelner Schriftmerkmale ergibt immerhin folgende Erkenntnisse:

- Die frühe Phase seiner Handschrift ist in den Stimmen zu BWV 8 sowie zu den erwähnten Kantaten Johann Ludwig Bachs und Johann Gottlieb Goldbergs vertreten, deren Aufführungen theoretisch um 1743, vermutlich jedoch nicht vor 1745 bis etwa 1747 anzusetzen sind. Charakteristische Merkmale sind (1) die in der unteren Hälfte verbreiterten Violinschlüssel, (2) die aufrechtstehenden, ausgesprochen runden Halbenoten, deren nach unten geführte Hälse stets an der linken Seite des Notenkopfes ansetzen, sowie (3) die schlanken, zur linken Seite hin geöffneten und rechts mit zwei senkrechten Strichen versehenen Baßschlüssel.
- Merkbliche Änderungen finden sich in Bammlers Abschrift des Sanctus d-Moll BWV 239 (SBB, *Mus. ms. 30240*), die wohl um 1747/48 entstand. Während die Violinschlüssel noch weitgehend konstant bleiben, haben die Baßschlüssel ihre senkrechten Striche verloren; der Hals der abwärts kaudierten Halbenoten befindet sich nun in der Mitte des Notenkopfes oder leicht nach rechts versetzt.
- Rechtsgehalste Halbenoten und schlanke Violinschlüssel, wie sie für Bammlers spätes Schriftstadium typisch sind, finden sich in der Abschrift der Englischen Suiten; unverändert gegenüber der Abschrift von BWV 239 erscheint hingegen der aufrechte Baßschlüssel ohne Senkrechtstriche.⁸⁸ Eine Datierung dieser Suiten-Abschriften auf 1748, wie sie Alfred Dürr

⁸⁵ Vgl. die Zusammenstellung in BJ 1988, S. 33 (Y. Kobayashi).

⁸⁶ Vgl. Dürr Chr 2, S. 118 f.

⁸⁷ Bei Kobayashi Chr, S. 31 f., wird dieser unter der Bezeichnung Anon. N 4 geführt.

⁸⁸ Rechnet man die vorgenannten Quellen Bammlers Zeit als Thomasalumne zu, dürften die Abschriften der Englischen Suiten zu seinen ersten Aufträgen als „freier“ Kopist Bachs zählen und kurz nach seiner Immatrikulation an der Leipziger Universität entstanden sein. Sicher ausgeschlossen ist jedenfalls eine Datierung nach 1750.

wegen der Besitzvermerke Johann Christian Bachs bereits erwog, erscheint demnach auch aufgrund schriftkundlicher Merkmale naheliegend.⁸⁹

- Ein weitgehend einheitliches Bild bieten die übrigen, vermutlich um 1748/50 entstandenen Schriftzeugnisse Bammmlers. Sämtliche Schriftformen sind stärker gefestigt als zuvor und variieren nur noch wenig. Gegenüber den früheren Belegen etabliert sich hier eine runde Form des Baßschlüssels, die entweder nach unten geöffnet oder aber durch die Verlängerung der gegen den Uhrzeigersinn geführten auslaufenden Linie geschlossen ist.

Bammmlers Kopistentätigkeit unterscheidet sich merklich von den Aufgaben, die die früheren Hauptkopisten zu erfüllen hatten: In der ersten Dekade von Bachs Thomaskantorat hatte der systematische Aufbau eines umfangreichen Repertoires von Aufführungsmaterialien zur Kirchenmusik im Vordergrund gestanden; diese Aufgabe erfüllte Bach weitgehend durch die Komposition eigener Kantatenjahrgänge und durch die gleichzeitige Beschäftigung von zunächst zwei, später einem Hauptkopisten sowie zahlreichen Nebenschreibern.⁹⁰ Der Prozeß der Repertoirebildung konnte zu Beginn der 1730er Jahre als abgeschlossen gelten; entsprechend nahm seit dieser Zeit die dauernde große Beanspruchung von Haupt- und Nebenkopisten spürbar ab, so daß sich die Frage stellt, ob Bach nach etwa 1736 noch einen festbesoldeten und kontraktlich gebundenen Kopisten benötigte. Umso mehr erstaunt daher die ab der Mitte der 1740er Jahre nachweisbare kontinuierliche und um 1749 kulminierende Beschäftigung des mittlerweile aus dem Alumnat ausgeschiedenen Bammmler.

Wenn sich Bach also gegen Ende seines Lebens entschloß, seinen ehemaligen Präfekten regelmäßig mit umfangreichen Kopierdiensten zu betrauen, so muß er dafür besondere Gründe gehabt haben. Ausschlaggebend könnte Bammmlers bedrängte wirtschaftliche Lage gewesen sein; der Vorsatz, sich trotz fehlenden familiären Rückhalts eine gesicherte Existenz zu schaffen, mag Bach an seine eigene Jugend erinnert und zu aktiver Unterstützung bewogen haben. Vergleiche mit der Beschäftigung seines Ohrdruffer Neffen Johann Heinrich als Hauptkopist⁹¹ (in den Jahren 1726–1727) oder der Anstellung seines Schweinfurter Veters Johann Elias als Privatsekretär und Hauslehrer (zwischen 1737 und 1742) liegen nahe. Daß es zu einem wesentlichen Teil Bachs Aufträge waren, die Bammmler die Existenz in Leipzig sicherten und die finanzielle Basis für die Fortführung seiner akademischen Ausbildung lieferten, läßt sich zwar nicht beweisen; auffällig ist immerhin die zeitliche Kongruenz von Bachs Tod und Bammmlers Rückkehr in seine Heimatstadt.⁹²

Um 1749/50 lag der Schwerpunkt von Bammmlers Tätigkeit in der Vervollständigung umfangreicher Partiturabschriften, die Bach selbst zu früherer Zeit begon-

⁸⁹ Vgl. NBA V/7 Krit. Bericht, S. 29, und die weiteren dort genannten Quellen mit J. C. Bachs Namenszug. Offenbar wurde zu dieser Zeit der damals 13jährige jüngste Bach-Sohn mit einem eigenen Repertoire an Klavier- und Orgelwerken ausgestattet.

⁹⁰ Auf einen Ankauf des musikalischen Nachlasses von Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau durch den Rat der Stadt war verzichtet worden und die Musikalien aus der Amtszeit Johann Schelles erwiesen sich in stilistischer und konservatorischer Hinsicht als unbrauchbar; vgl. Dok II, Nr. 170.

⁹¹ Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 114.

⁹² Unter den für Bachs Amtsnachfolger Gottlob Harrer tätigen Kopisten läßt sich Bammmler nicht mehr nachweisen.

nen, dann aber liegengelassen hatte. Dies betrifft die teilautographe Partitur der Johannes-Passion (*P* 28), deren Abschrift Bach um 1738/39 mit dem Vorsatz in Angriff genommen hatte, das Werk in eine endgültige Form zu bringen; diesen Versuch hatte er aber bereits nach 20 Seiten aufgegeben und gut zehn Jahre später Bammler mit der Vervollständigung des Torsos beauftragt. Die gleiche Situation liegt bei der Abschrift der Brockes-Passion Händels vor (*Mus. ms. 9002/10*), die Bach um 1746/47 begonnen hatte und erst etwa zwei bis drei Jahre später wiederum von Bammler vollenden ließ. Setzt man Bammlers finanzielle Notlage als Anlaß für Bachs Kopieraufträge voraus, so besteht kein zwingender Grund mehr, die Quellen mit konkreten Aufführungen in Verbindung zu bringen. Aus diesem Blickwinkel erledigt sich das eine oder andere Problem von selbst, etwa der weitgehend unrevidierte Zustand des von Bammler kopierten Teils in *P* 28, dessen Lesarten nicht mit den – ebenfalls unter seiner Mitwirkung hergestellten – Aufführungsmaterialien von Fassung IV der Johannes-Passion übereinstimmen; oder die bislang rätselhaft erscheinende gleichzeitige Abschrift von zwei Passionsmusiken.

Gelegentlich entsteht der Eindruck, als ob Bammlers Kopistentätigkeit mit der Vorbereitung selbständig geleiteter Aufführungen in Zusammenhang stände. Mit seiner Präfektur der zweiten Kantorei läßt sich zum Beispiel mühelos seine Abschrift des Sanctus BWV 239 in Verbindung bringen, dessen geringe technische Anforderungen offenbar auf die „*capacité* derer, so es *executiren* sollen“,⁹³ berechnet sind. Der besonders hohe und verantwortungsvolle Anteil Bammlers an der Herstellung von Partitur und Stimmen der Hochzeitskantate BWV 195 – etwa die Revision der bezifferten Violoncello-Stimme – läßt vermuten, daß die Aufführung auch dieses Werkes unter seiner Leitung stand. Dem widerspricht auch die Tatsache nicht, daß Bach den „nach der Copulation“ erklingenden Schlußchoral eigenhändig in die meisten Stimmen eintrug und zudem in Satz 5 einen gravierenden Kopierfehler Bammlers behob, denn schließlich dürfte er als der eigentlich Verantwortliche die Aufführung mit seinem mutmaßlichen Vertreter genau besprochen und sich von der Brauchbarkeit des Aufführungsmaterials überzeugt haben.⁹⁴

Eine weitere Aufführung unter der Direktion Bammlers könnte durch die Leipziger Stimmen zu Johann Christoph Bachs Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ dokumentiert sein. Johann Sebastian Bach versah hier lediglich die für die Herstellung des Aufführungsmaterials bestimmten Blätter mit der jeweiligen Stimmenbezeichnung sowie der Transpositionsanweisung „tief Cammerthon“ und fügte gelegentlich den ersten Schlüssel samt Akzidentien und Taktvorzeichnung hinzu.⁹⁵ Der Duktus von Bachs Handschrift ähnelt hier übrigens eher dem

⁹³ Vgl. Dok I, Nr. 34.

⁹⁴ Eventuell kommt Bammler, dessen dichterische Begabung mehrfach bezeugt ist, auch als Verfasser der auf der Basis einer älteren Vorlage neugestalteten Texte für die Sätze 2–4 in Frage. Allerdings stammt das entsprechende reinschriftliche Textblatt in *P* 65 von der Hand J. C. F. Bachs; die Quellenlage bietet mithin keinerlei Anhaltspunkte für eine Bestätigung dieser Hypothese.

⁹⁵ Vgl. das Faksimile der ersten Oboen-Stimme bei D. R. Melamed, *J. S. Bach and the German Motet*, Cambridge 1995, S. 184.

Eilenburger Dokument vom 11. 12. als dem vom 12. 4. 1749, so daß der Auf-
führungstermin möglicherweise in der Nähe des zweiten Datums anzusetzen
ist.

Die Hypothese, daß Bammler während seiner Studentenzeit gelegentlich – oder
vielleicht gar mit zunehmender Regelmäßigkeit – in Vertretung Bachs „die
völlige Kirchen *Musique dirigirt*“ habe, berührt schließlich auch die Frage nach
einem Substituten für die Zeit nach den mißglückten Augenoperationen. Das
Heranziehen eines Studenten als Vertreter des Thomaskantors ist für Bachs
Amtszeit zwar nur einmal als situationsbedingte Ausnahme dokumentiert,⁹⁶ und
die für den im Alter kränkelnden Carl Gotthelf Gerlach getroffene Regelung kann
nur bedingt als Parallelfall gelten.⁹⁷ Ein inoffizielles Einspringen Bammlers in
der nach Bachs Erblindung entstandenen Notsituation – vielleicht abwechselnd
mit dem ersten Präfekten und den Organisten der Thomas-, Nikolai- und Neu-
kirche – ist jedoch keineswegs ausgeschlossen.

⁹⁶ Siehe Bachs zweite Eingabe vom 13. 8. 1736 im Zusammenhang mit dem Präfektenstreit;
der außerplanmäßige Einsatz von Johann Ludwig Krebs „statt eines Alumni“ ist durch ein
an die Thomaner ergangenes Verbot des Rektors J. A. Ernesti begründet, der diesen unter-
sagt hatte, für den von Bach seines Amtes enthobenen Präfekten Johann Gottlob Krause
einzuspringen. Vgl. Dok I, Nr. 33.

⁹⁷ Da dem Neukirchen-Organisten grundsätzlich keine Präfekten zur Verfügung standen, wurde
Gerlach in seinen letzten Lebensjahren vielfach durch den Studenten Johann Gottfried
Wiedner vertreten; vgl. A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit
Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (Beiträge zur Bach-Forschung. 8.), S. 92. Neben
Wiedner wirkte zwischen 1755 und 1758 auch der Theologiestudent Christian Gottlob
Tüchtler regelmäßig als Vertreter Gerlachs; vgl. A. Werner, *Städtische und fürstliche Musik-
pflege in Zeit bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeburg und Leipzig 1922, S. 8f.

Bach, Berlin, Quantz und die Flötensonate Es-Dur BWV 1031*

Von Dominik Sackmann (Basel) und Siegbert Rampe (Engelskirchen)

Vor zwanzig Jahren veröffentlichte der amerikanische Bachforscher Robert L. Marshall seine Überlegungen zu Bachs Spätwerk in einem Aufsatz mit dem geschichtsbelasteten Titel „Bach the progressive: Observations on his later works.“¹ Marshall versuchte zu zeigen, daß Bach „während der 1730er und frühen 40er Jahre anscheinend mehr und mehr vom galanten Stil beeinflusst“ wurde, „als er sich nämlich bemühte, seine Beziehungen zur Dresdener Musikwelt enger zu gestalten.“² Marshalls Thesen³ erfuhren zum Teil heftige Kritik. So hat Frederick Neumann sämtliche Beobachtungen, die Marshall zu den galanten Stilanleihen in gewissen Werken geäußert hatte, entweder widerlegt oder als unsignifikant dargestellt.⁴ In bisweilen aggressiver Argumentierlust verteidigte Neumann die herkömmliche Vorstellung, in den 1730er und 1740er Jahren habe sich Bachs Zug zum Lehrhaften und damit zur Hinwendung zu historisch weit zurückliegenden Stilen verstärkt und er habe seine Entwicklung und sein „unshakeable late-Baroque idiom“ niemals so weit verleugnet, daß er sich dazu hergegeben hätte, sich pragmatisch den Modeströmungen seiner eigenen Zeit auszusetzen.⁵ Neumanns Entgegnung zeigt, wie wenig Marshalls Vermutungen beweisbar sind, wie leicht sie als „unconvincing“⁶ hingestellt werden können, ohne daß anhand der von Marshall herangezogenen Werke das Gegenteil oder ihr „ungalantes“ Wesen bewiesen wäre. Wie lange es dauern kann, bis eine mit schlagenden Argumenten untermauerte These tatsächlich bewiesen werden kann, zeigt das Beispiel der instrumentalen Bestimmung der Kunst der Fuge: Von Gustav Leonhardts Basler Diplomarbeit von 1952⁷ dauerte es ganze vierzig Jahre bis zu Thomas Wilhelmis Publikation jenes „Avertissements“, in dem das Werk unmißverständlich

* Der vorliegende Aufsatz geht zurück auf verschiedene Vorarbeiten und teils unpublizierte, teils publizierte Äußerungen der beiden Autoren. Abgesehen von zahlreichen Gesprächen, gegenseitigen Anregungen und Korrekturen, die dem Aufsatz zugrunde liegen, stammen die Abschnitte I, IV und VI bis IX von Dominik Sackmann, und die Abschnitte II, III und V von Siegbert Rampe.

¹ R. L. Marshall, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, in: *The Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313–357; Neudruck in: ders., *The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance*, New York 1989, S. 3 ff. (S. 54–58 *Postscript*).

² So faßte Marshall selbst seine Thesen zusammen in seinem späteren Aufsatz *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen*, in: *Bach-Symposium Marburg 1978*, S. 48–71. Das Zitat stammt von S. 54. Dieser Text ist zuerst in englischer Sprache erschienen: *J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology*, *JAMS* 32, 1979, S. 463–498.

³ Veränderter und erweiterter Neudruck der englischen Version in: *The Music of Johann Sebastian Bach* (vgl. Fußnote 1), S. 201 ff.

⁴ F. Neumann, *Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria*, in: *The Musical Quarterly* 71, 1985, S. 281–294.

⁵ Neumann, a. a. O., S. 294.

⁶ Ebd.

⁷ G. M. Leonhardt, *The Art of the Fuge: Bach's Last Harpsichord Work*, Den Haag, 1952.

als „zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet“ bezeichnet ist.⁸

Die folgenden Überlegungen nehmen die Ergebnisse aus Marshalls beiden genannten Aufsätzen auf, modifizieren sie aber und kreisen um ein einziges Werk, die Sonate für Flöte und obligates Cembalo Es-Dur BWV 1031. Dabei geht es nicht nur um das Problem der Echtheit, sondern in dessen Konsequenz um Fragen der Datierung, der instrumentalen Bestimmung, der stilistischen und zeitlichen Nachbarschaft zu anderen Werken von Johann Sebastian Bach und zuletzt um die Konsequenzen, die sich daraus ergeben im Hinblick auf die Bach-Biografie. Auch diese Überlegungen sind letztlich positiv nicht beweisbar und geben keine letztgültigen Antworten, aber sie versuchen so plausibel wie möglich längst vertraute Argumente und Erkenntnisse neu zu beleuchten und damit gewisse Widersprüche bisheriger Forschungen als scheinbare zu verstehen.

I.

Am Schluß von Neumanns Replik entsteht der Eindruck, daß Marshall seine Thesen mit der gebotenen Differenzierung, aber mit beinahe übergroßer Vorsicht formuliert hatte. Denn er beschränkt seine provokativen Beobachtungen ausschließlich auf Kompositionen, die zweifelsfrei von Johann Sebastian Bach stammen. Hätte er nicht nur auf die galanten Anteile innerhalb von zumeist autograph überlieferten Werken in Bachs polyphoemem Personalstil zurückgegriffen, sondern auch Stücke des Thomaskantors einbezogen, die fast vollständig von progressiven Zügen geprägt sind – darunter auch die Flötensonate in Es-Dur –, hätte er womöglich Neumanns Verdikt provoziert, die betreffenden Kompositionen stammten gar nicht von Bach.⁹ Echtheitsbestimmungen sind aber nicht immer so eindeutig, und Unechtheitserklärungen¹⁰ sind es mit wenigen Ausnahmen noch viel weniger. Im Falle der Flötensonate BWV 1031 besteht die Kluft darin, daß sie in den vorhandenen Abschriften aus dem 18. Jahrhundert unzweideutig Johann Sebastian Bach zugeschrieben ist, daß ihr Stil und ihre Eigenart aber schlecht in den Gesamtbestand von Bachs Werken passen.

Schon Wilhelm Rust, der die Sonate im Rahmen der BG ediert hat, und nach ihm Philipp Spitta waren nicht sicher, ob die Sonate tatsächlich von Bach komponiert worden war. Rust begründete die Aufnahme in die Gesamtausgabe unter Vorbehalt und nur „so lange C. Ph. E. Bach's schriftliches Zeugnis gilt“,¹¹ und Philipp Spitta formuliert äußerst vage, „daß die Sonate [gemeint ist die Sonate in g-Moll BWV 1020] nicht unecht sein kann, so lange der Ursprung der Es dur-

⁸ T. Wilhelmi, *Carl Philipp Emanuel Bachs „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge*, BJ 1992, S. 101–105, speziell S. 102.

⁹ Neumann (Fußnote 4), S. 294. Wir beziehen uns auf Sätze wie „If then Bach's late-Baroque idiom was ‚unshakeable‘, then he did not succumb to the ravishing siren song of the Italian melodists. If we do find, once in a long while, echoes of Italian galant operatic melody in his works, it is significant that they are so few and so ephemeral.“

¹⁰ Zuletzt R. D. Claus, *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565*, Köln 1995.

¹¹ BG IX, S. XXV.

Sonate unbezweifelt ist.¹² Um 1950 hat Friedrich Blume erstmals die Echtheit des Werks völlig verworfen, da es ihm „wesentlicher Komponenten des Bachschen Stils zu ermangeln“ schien.¹³ Hans-Peter Schmitz übernahm offenbar Blumes Ansicht und schloß das Werk von der Veröffentlichung im Rahmen der NBA aus – „der starken Zweifel an der Echtheit wegen“.¹⁴ Hans Eppstein lieferte in seiner Dissertation von 1966 weitere Argumente für die Unechtheit der Es-Dur-Sonate wie auch der Sonate für Flöte und obligates Cembalo g-Moll, BWV 1020. Eppsteins Überlegungen basieren auf seiner intimen Kenntnis der Sonatenwerke der Köthe'ner Zeit: „Beide Sonaten unterscheiden sich in so vieler Hinsicht von allen gesicherten M/KI-Werken [gemeint sind: Werke für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo], daß Bachs Autorschaft für sie kaum in Frage kommt.“¹⁵ Allerdings mochte Eppstein diese beiden Werke auch nicht allzu weit von Bachs Umkreis wegrücken, weil sie „echte Duos im von Bach entwickelten Sinne“ sind und darum „auf die Anregung von Bachs M/KI-Sonaten, besonders derer mit Flöte, hin entstanden sind, also im Umkreis seiner Söhne und Schüler.“¹⁶ Neben anderen Editionen des Notentextes erschien 1975 beim Bärenreiter-Verlag, aber außerhalb der NBA, eine Ausgabe der drei Flötensonaten BWV 1031, 1020 und 1033 von Alfred Dürr, der sie ausdrücklich aufgrund von Eppsteins Echtheitszweifeln mit dem Hinweis „überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs“ versah, die Veröffentlichung unserer Es-Dur-Sonate aber mit dem eindeutigen Quellenbefund rechtfertigen konnte.¹⁷ Inzwischen hat Oskar Peter das Werk, ebenfalls zusammen mit der g-Moll-Sonate BWV 1020, als Komposition von Carl Philipp Emanuel Bach ediert.¹⁸

In der Zwischenzeit war es wiederum Robert L. Marshall, der die Es-Dur-Sonate aufgrund der eindeutigen Autorangabe in den Quellen als echt erklärte, hinter der g-Moll-Sonate jedoch eine Gemeinschaftsarbeit von Vater und Sohn Bach im Rahmen von Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionsunterricht vermutete.¹⁹ Mit diesem Aufsatz erging es Marshall nicht besser als mit „Bach the Progressive“; jetzt war es Hans Eppstein, der ihm replizierte. Eppstein spricht den beiden genannten Sonaten „explizit ‚galante‘ Züge“ ab.²⁰ Obwohl seiner Meinung nach die Es-Dur-Sonate „ein ausgereiftes Werk ist, das rein qualitativ hier ohne Zweifel seinen Platz behaupten könnte“,²¹ kritisiert er nochmals einige der schon 1966 erwähnten Stellen und kommt zu dem Schluß, daß Bach der neumodischen

¹² Spitta I, S. 729, Anm. 66.

¹³ MGG I, Sp. 1023.

¹⁴ NBA IV/3, S. VI.

¹⁵ H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensis Nova series. 2.), S. 179.

¹⁶ Ebd., S. 180.

¹⁷ BA 4418, hrsg. von A. Dürr, Kassel etc. 1975, Vorwort S. 2 f.

¹⁸ C. P. E. Bach, *Zwei Flötensonaten*, hrsg. von O. Peter, Winterthur 1987 (Amadeus BP 717), Vorwort.

¹⁹ Marshall (Fußnote 2), S. 54.

²⁰ H. Eppstein, *Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten*, BJ 1981, S. 77–90, speziell S. 84.

²¹ Ebd., S. 83.

Tonsprache gegenüber bewußt Konzessionen gemacht haben könnte, die „offen zu tage treten (und treten sollen)“, es andererseits aber „kaum denkbar“ ist, daß Bach „hierbei gewisse tiefer liegende Wesenszüge aufgegeben hätte, die zum Kern seiner musikalischen Sprache gehören, deren er sich aber kaum bewußt war, wie etwa die Dichte des Geschehens und das ständige Um- und Weiterbilden melodischen Grundmaterials“.²²

II.

Ein völlig anderes Bild bietet hingegen die Quellenlage zu BWV 1031: Hauptquellen und zugleich einzige Vorlagen aus dem 18. Jahrhundert sind zwei Partituraschriften aus der Zeit um 1750. Die eine (SBB P 649) stammt von der Hand des als „Anonymus 4“ oder „Hauptkopist H“ bezeichneten Schreibers, der in den Jahren 1748 und 1749 öfter für Bach tätig war,²³ und entstand somit gleichsam „unter den Augen des Thomaskantors“.²⁴ Diese Kopie ging, wohl bei der Erbteilung 1750, in den Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs über, der, vermutlich in späteren Jahren, auf dem Titelblatt vermerkte: „*Es d[ur] | Trio | Fürs obligate Clavier u. die Flöte | Von | J. S. Bach*“. Die Überschrift des Anonymus 4 nennt denselben Autor: „*Sonata di J. S. B.*“. Die andere Quelle (SBB P 1056) wurde um 1755 teilweise von Christian Friedrich Penzel geschrieben, einem der „wichtigsten und zuverlässigsten (wenn auch nicht unfehlbaren) Überlieferer und Kopisten von J. S. Bachs Werken“.²⁵ Penzels Titel lautet: „*Sonate | a | Flauto Travers. | ed | Cembalo obligato | di | I. S. Bach | Poss. Penzel*“.²⁶ Damit ist hinsichtlich der Quellenlage Johann Sebastian Bachs Autorschaft praktisch über jeden Zweifel erhaben. Beide Abschriften gehen unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurück, die, Johann Sebastian Bachs Autorschaft vorausgesetzt, durchaus ein Autograph dargestellt haben könnte. Dieses wiederum hätte bei der Erbteilung 1750 Wilhelm Friedemann Bach zufallen können.²⁷

So eindeutig die Quellen den Namen des Komponisten überliefern, so wenig helfen sie bei der exakten Datierung der Sonate. Als Terminus ante quem kann mit einiger Sicherheit das Jahr 1749 angesetzt werden. Welches jedoch ist der frühestmögliche Zeitpunkt für die Entstehung von BWV 1031? Marshall verweist an dieser Stelle ausdrücklich auf seinen früheren Aufsatz, „Bach the Progressive“, und kommt aufgrund des „galanten Stils des Werkes“ zu dem Schluß, „daß J. S. Bach die Es-dur-Sonate in den frühen 1730er Jahren hätte schreiben können

²² Ebd., S. 84.

²³ Kobayashi Chr, S. 36 und 61–63, sowie Peter Wollnys Beitrag im vorliegenden Bande.

²⁴ U. Leisinger u. P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204, hier vor allem S. 194.

²⁵ Marshall (Fußnote 2), S. 49f.

²⁶ Alle Angaben nach dem Krit. Bericht von A. Dürrs Neuausgabe (s. Fußnote 17), S. 40f.

²⁷ Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang H.-J. Schulzes Hinweis auf Beziehungen zwischen dem Kantor Johann Georg Nacke (1718–1804) in Oelsnitz/Vogtland und seinem Schüler Penzel (Schulze Bach-Überlieferung, S. 21f.). Nacke dürfte von W. F. Bach mehrere Handschriften aus dem Nachlaß von dessen Vater erworben haben. Jedenfalls hatte Penzel seit etwa 1755 Zugang zu Musikalien aus dem Besitz Wilhelm Friedemanns.

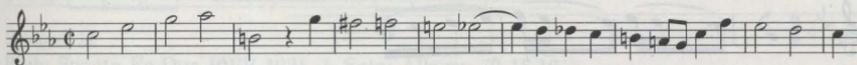
und sie dann C. P. E. Bach als Muster beim etwa gleichzeitigen Komponieren der g-moll-Sonate – für Violine – gedient hätte (d. h. vor 1734, dem Jahr, in dem Philipp Emanuel Leipzig verließ)²⁸.

III.

Erst 1993 kam erneut Bewegung in die Diskussion um BWV 1031, als ich auf enge thematische Zusammenhänge zwischen Bachs letztem erhaltenen Kammermusikwerk, dem Musikalischen Opfer BWV 1079 (1747), und einem bislang kaum beachteten Trio Es-Dur QV 2: 18 von Johann Joachim Quantz hinwies,²⁹ die ich bei der Vorbereitung einer Tonaufnahme entdeckt hatte.³⁰ Quantz' Trio³¹ teilt mit BWV 1079 drei b-Vorzeichen, die Maximalbesetzung, bestehend aus Traversflöte, Violine und Cembalo (gegebenenfalls mit einem Melodieinstrument in Baßlage) sowie mehrere thematische Gemeinsamkeiten: Der Kopf des „Thema regium“, also des Grundgedankens, auf dem das gesamte Musikalische Opfer basiert, findet sich zu Beginn der Baßstimme des c-Moll-Mittelsatzes (Larghetto) aus besagtem Quantz-Trio, erweitert um gerade zwei Durchgangsnoten:

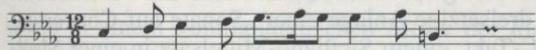
Beispiel 1

Bach: Ricercar (a 3) BWV 1079/1, T. 1-8



Beispiel 2

Quantz: Trio Es-Dur, Larghetto, T. 1-2



Dieses Zitat greift Bach selbst ebenfalls in der Continuo-Stimme des ersten Satzes (Largo) seiner Triosonate aus BWV 1079 auf:

²⁸ Marshall (Fußnote 2), S. 54.

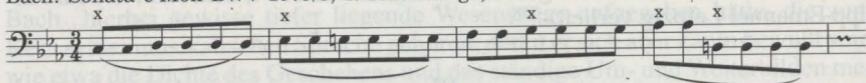
²⁹ S. Rampe, *Bach, Quantz und das Musikalische Opfer*, in: *Concerto*, Jg. 10, Nr. 84, Juni 1993, S. 15–23, vor allem S. 17f.

³⁰ Johann Sebastian Bach, *Musikalisches Opfer BWV 1079, Sonata Es-Dur BWV 1031*; Johann Joachim Quantz, *Trio Es-Dur*; Ensemble La Stravaganza (Hamburg), Siegbert Rampe, Leitung und Cembalo; EMI Classics 5 44035 2 (1993). Wohl zur gleichen Zeit begann die amerikanische Musikwissenschaftlerin Jeanne Swack, sich mit diesem Trio von Quantz zu beschäftigen (siehe J. Swacks Antwort auf Ralph Leavis' Beitrag *C. P. E. Bach lost or Quantz found?*, in: *Early Music* 24, 1996, No. 1, February, S. 189). Bei der Abfassung ihres Beitrages *Quantz and the Sonata in E-flat major for flute and cembalo BWV 1031*, in: *Early Music* 23, 1995, No. 1, February, S. 31–53, war J. Swack meine 1993 veröffentlichte Studie offenbar nicht bekannt. Ich selbst wiederum erfuhr von ihren Untersuchungen erst durch den 1995 publizierten Artikel.

³¹ Erstausgabe, hrsg. von H. Ruf, Kassel etc. 1987. Vgl. hierzu auch K.-H. Köhler, *Die Triosonate bei den Dresdener Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs*, Dissertation (masch.-schr.), Jena 1956, Thematisches Verzeichnis, Nr. 19. Zur Quellenlage von Quantz' Triosonate siehe unten. Die Nummer QV 2: 18 bezieht sich auf H. Augsbach, *Johann Joachim Quantz: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Dresden 1984, S. 11.

Beispiel 3

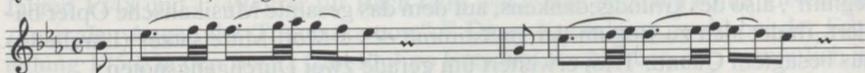
Bach: Sonata c-Moll BWV 1079/8, 1. Satz: Largo, T. 1-4



Mag solche Übereinstimmung noch als zufällige Parallele im Zuge der Modulation von der Tonika über den Sextakkord der Subdominante in den Sextakkord der Dominante gelten, so fällt die Analogie des eher ungewöhnlichen Anfangs des Flöthemas im Eingangssatz (Allegro) von Quantz' Trio zum Thema des zweiten Satzes (Allegro) von Bachs Triosonate BWV 1079/8 bereits wesentlich stärker ins Gewicht:

Beispiel 4

Quantz: Trio Es-Dur, Allegro, T. 12 und 30



Beispiel 5

Bach: Sonata c-Moll BWV 1079/8, 2. Satz: Allegro, T. 1-2



Erst recht zu denken gibt aber der Vergleich von Quantz' Es-Dur-Trio mit Johann Sebastian Bachs Sonate BWV 1031 für Traversflöte und obligates Cembalo in derselben Tonart: Stilistisch gleicht das Quantz-Trio der Flötensonate nicht nur im Hinblick auf die dreisätzig Anlage einer „Sonate auf Concertenart“³² mit einem Kopfsatz im C-Takt, einem Siciliano-Mittelsatz in einer Moll-Tonart und einem Finale im 3/8-Takt, sondern auch hinsichtlich der motivischen Unabhängigkeit beider Melodiestimmen in den Eingangssätzen (Allegro): dem ersten Flöteneinsatz geht bei Quantz wie auch in BWV 1031 ein ausgedehntes Ritornell der Violine beziehungsweise des obligaten Cembalos voraus. Der Themenkopf zu Beginn von BWV 1031/1 indes ist im Allegro-Violinthema des Quantz-Trios vollständig, wenn auch oktaversetzt, enthalten:

Beispiel 6

Quantz: Trio Es-Dur, Allegro, T. 1-2



Beispiel 7

Bach: Sonate Es-Dur BWV 1031, 1. Satz: Allegro, T. 1



³² J. A. Scheibe, *Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (Reprint Hildesheim etc. 1970), S. 675 ff.

Betrachtet man beide Sätze näher, so begegnet man weiteren Übereinstimmungen selbst in melodisch-rhythmischen Details, in gebrochenen Akkorden der Violine (Quantz) und des Cembalos (BWV 1031),

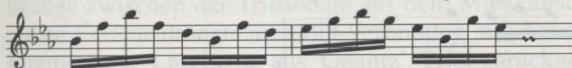
Beispiel 8

Quantz: Trio Es-Dur, Allegro, T. 5



Beispiel 9

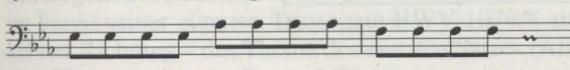
Bach: Sonate Es-Dur BWV 1031, 1. Satz: Allegro, T. 19-20



in den Tonrepetitionen der Baßstimmen

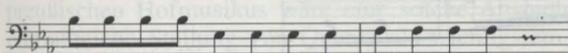
Beispiel 10

Quantz: Trio Es-Dur, Allegro, T. 14-15



Beispiel 11

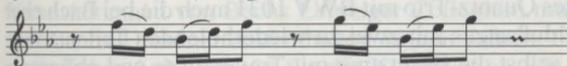
Bach: Sonate Es-Dur BWV 1031, 1. Satz: Allegro, T. 15-16



sowie in einem kontrapunktischen Motiv der Flöte, wiederum in Gestalt von Akkordbrechungen:

Beispiel 12

Quantz: Trio Es-Dur, Allegro, T. 40



Beispiel 13

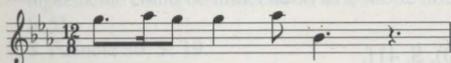
Bach: Sonate Es-Dur BWV 1031, 1. Satz: Allegro, T. 64



Gewisse, wenngleich auch deutlich weniger stark ausgeprägte Ähnlichkeiten demonstrieren sogar die Themenköpfe der Mittelsätze,

Beispiel 14

Quantz: Trio Es-Dur, Larghetto, T. 1



Gottlieb Morgenstern, aus der Zeit um 1730 (Dresden SLB, *Mus. 2470-Q-21*); diese enthält außerdem Eintragungen von Pisendels Hand. Hinzu kommen Zitate aus QV 2:18 im Rahmen der „Solfeggi pour la Flûte Traversière avec l'enseignement. Par Monsr. Quantz“ (Kopenhagen, Kongelige Bibliothek, *Ms. 6210.2538, Giedde Collection I.16*). Demnach ist anzunehmen, daß QV 2:18 spätestens um 1730 entstand, in unterschiedlichen Fassungen sowohl in Dresden als auch in Berlin verbreitet war und – wie Pisendels aufführungspraktische Hinweise in der Dresdner Quelle beweisen – tatsächlich auch gespielt wurde. Wesentlich schwieriger ist es hingegen, aus diesen Beobachtungen plausible Schlußfolgerungen zu ziehen. Unmittelbar nach der Auffindung der musikalischen Bezüge zwischen der Triosonate aus dem Musikalischen Opfer und der Flötensonate Es-Dur drängte sich die Vermutung auf, Friedrich II. habe auf die Baßstimme zum *Larghetto* aus Quantz' Trio zurückgegriffen, als er bei seiner legendären Begegnung mit Johann Sebastian Bach am 7. Mai 1747 das „Thema regium“ als Improvisationsaufgabe formulierte, wobei Quantz, seit 1741 Kammermusiker des Monarchen, bei der Themenbildung durchaus hilfreich eingegriffen haben könnte. Demnach hätte Bach, gleichsam als Reverenz an Quantz, den Beginn der Baßstimme von dessen *Larghetto* zu Anfang der *Continuostimme* im *Largo* seiner eigenen Triosonate BWV 1079/8 zitiert und darauf – in umgekehrter Richtung – das Thema des zweiten Satzes (*Allegro*) von BWV 1079/8 aus dem Flötenmotiv von Quantz' Eingangssatz gewonnen.³⁴ Ungeachtet möglicher persönlicher Beziehungen zwischen dem Leipziger Thomaskantor und dem preußischen Hofmusikus wäre eine solche Anspielung allein schon durch die einflußreiche Stellung von Quantz als wichtigstem musikalischen Berater des Königs begründet gewesen.

Aufgrund dieser Vermutung ergab sich keine Notwendigkeit, Marshalls Datierung der Sonate BWV 1031 auf die erste Hälfte der dreißiger Jahre anzuzweifeln. Das Werk könnte, so lautete damals die Erklärung, sogar für Quantz komponiert worden sein – entweder anlässlich eines Leipzig-Besuches des damaligen Dresdner Hofflötisten (mit einer Aufführung im Rahmen der wöchentlichen Veranstaltungen von Bachs Leipziger Collegium musicum) oder während eines von Bachs Dresdner Aufenthalten in den Jahren 1731, 1733 und 1736.³⁵ Als zusätzlicher Anhaltspunkt für die Komposition von BWV 1031 in den 1730er Jahren hatte die Dresdner Überlieferung von Quantz's Triosonate gedient, hatte dieser seine Stellung am kursächsischen Hof doch erst 1741 aufgegeben, um dem Ruf nach Berlin zu folgen.

Meine Arbeit von 1993 begnügte sich mit der Feststellung musikalischer Kongruenzen, die Datierung der Flötensonate blieb dabei aber unangetastet. Die Schlußfolgerung lautete, verkürzt wiedergegeben: Sicherlich beweisen die Analogien von Quantz' Trio zu BWV 1079/8 und BWV 1031 nicht die Authentizität

³⁴ In diesem Sinne äußert sich auch J. Swack, wobei sie jedoch allein die thematischen Bezüge zwischen dem ersten Satz des Quantz-Trios und dem zweiten Satz der Triosonate aus dem Musikalischen Opfer erwähnt: „If this is indeed more than mere coincidence, then the fugal theme could be understood as a subtle homage to Quantz.“ Siehe Swack (Fußnote 30), S. 53.

³⁵ S. Fußnote 30, S. 19.

der Bach zugeschriebenen Flötensonate in Es-Dur, aber sie liefern ein starkes Argument für die Vermutung, daß sich Bach – ebenso wie in BWV 1079/8 – auch bei der Komposition von BWV 1031 mit der Vorlage von Quantz beschäftigt haben könnte.

IV.

Nun stellt sich aber trotz der eindeutigen Quellenlage die Frage, ob Johann Sebastian Bach diese Sonate – hinsichtlich ihrer Gestalt und ihres Stils – komponiert haben kann oder ob sie ihm nur unterschoben wurde. Denn offensichtlich ist sie geprägt von Eigentümlichkeiten, die innerhalb von Bachs Musik zunächst singular erscheinen. Dazu gehören zum einen der für Bach anscheinend undenkbar Einsatz der Flötenstimme nach einer Sechzehntelpause auf der Quarte über dem Grundton in der zweigestrichenen Oktave zu Beginn des Schlußsatzes und zum anderen die bisherige, seltsam erscheinende Annahme, daß Bach zweimal auf eine Komposition von Quantz zurückgegriffen habe, einmal vor 1734 in der Flötensonate in Es-Dur und dann erst wieder nach mindestens dreizehn Jahren im Musikalischen Opfer von 1747. Beide Fragenkreise werden nacheinander zu klären sein: Der Vergleich mit ähnlichen Erscheinungen in anderen, echten Werken, die ebenso wie das Musikalische Opfer alle in Bachs letztem Lebensjahrzehnt entstanden sind, wird zum einen das Problem der Echtheit in neuem Licht erscheinen lassen und zum anderen Anlaß geben, die Flötensonate BWV 1031 neu zu datieren. Diese neue Hypothese zur Datierung wird sich bestätigen lassen durch vergleichende organologische Betrachtungen, und anschließend werden die Argumente zu prüfen sein, welche die bisherige Diskussion um dieses Werk wesentlich bestimmt haben.

Ein ähnlicher absteigender Einsatz wie im Finale der Flötensonate findet sich am Beginn des Allegros aus Präludium, Fuge und Allegro in Es-Dur für Laute oder Cembalo BWV 998. Dort beginnt die absteigende Tonleiter nach einer Sechzehntelpause, allerdings mit dem Oktavton, da ja hier kein anderes Instrument den tonartlichen Boden schon einen Takt lang bereitet hat:

Beispiel 18

Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998, Allegro, T. 1-8

Allegro

The image shows two systems of musical notation for the first eight measures of the Allegro section from the Prelude, Fugue, and Allegro in E major, BWV 998. The top system is labeled 'Allegro' and shows the first four measures. The bottom system shows the next four measures. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a descending eighth-note scale in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Beide Sätze stehen im 3/8-Takt und in Es-Dur, und beide haben taktweise Tonrepetitionen im Baß wie auch einen auffälligen Hang zu deutlicher Periodik. Reine Viertaktigkeit überwiegt im Mittelteil des Allegros von BWV 998, im ersten Allegro von BWV 1031 dagegen in den Rahmenteilen, die weniger als der „durchführende“ Mittelabschnitt von der engräumigen, wechselweisen Vertauschung der Oberstimmen geprägt sind.

Aber nicht nur das Allegro, sondern auch die beiden ersten Sätze aus BWV 998 werfen möglicherweise neues Licht auf das Umfeld der Es-Dur-Sonate. Das Präludium im 12/8-Takt besteht aus Akkordbrechungen mit gelegentlichen Wechselbeziehungswise Durchgangsnoten in der Partie der rechten Hand, mit reichlich von Pausen unterbrochenen Baßtönen anfangs nur am Beginn und in der Mitte der Takte, später auf jedem Taktteil.

Beispiel 19

Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998, Präludium, T. 1-7

1. Prelude

3

5

Ähnliches begegnet in der Cembalostimme des Siciliano aus BWV 1031: Akkordbrechungen mit Wechsel- und Durchgangsnoten rechts, Baßtöne am Beginn und in der Mitte der Takte beziehungsweise später zu Achteln verkürzt links.

Beispiel 20

Sonate Es-Dur BWV 1031, 2. Satz: Siciliano, T. 25-33

28

31

Die Fuge aus BWV 998 wirklich noch als Fuge „in Bachs Sinne“ zu bezeichnen, wäre eine starke Übertreibung. Nach einer neuntaktigen dreistimmigen Exposition und einem Sechzehntel-Überleitungstakt spielt nur noch der Baß das Thema, allerdings ohne Unterbrechung gleich dreimal hintereinander;

Beispiel 21

Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998, Fuge, T. 1-18

2. Fuga

5

9

12

16

darauf folgt – immer noch in der Unterstimme – dreimal der Themenkopf in der Umkehrung, und in T. 21 erklingt erstmals wieder das Thema in der Oberstimme, worauf dessen zweite Hälfte in Sexten, Terzen und Dezimen durch alle möglichen Stimmpaare wandert. Damit ist der A-Teil dieser Da-capo-Fuge beendet; im B-Teil wirkt das Thema, entweder ganz oder halbiert, eher als Begleitung denn als Kern des Satzes. Viel wesentlicher sind in diesem weitgehend zweistimmigen Abschnitt die Sechzehntelfigurationen, während der A-Teil (und die Ankündigung seines Wiedereintritts am Schluß des Mittelteils) wesentlich von absteigenden Sekund-Seufzern in Achteln bestimmt ist (siehe Notenbeispiel 21).

Diese Figur erinnert überdeutlich an den dritten Satz der Triosonate aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079/8. Daß Ursula Kirkendale die Herkunft dieses Satzes aus der „Institutio oratoria“ des Marcus Fabius Quintilianus erklärt,³⁶ spricht nicht notwendigerweise gegen dessen Zuordnung zum galanten Stil;

Beispiel 22

Sonata c-Moll BWV 1079/8, 3. Satz: Andante, T. 4-6

4

³⁶ Neumann (Fußnote 4), S. 293, wo er sich – unter unvollständiger Literaturangabe – bezieht auf U. Kirkendale, *The Source of Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian*, JAMS 33, 1980, S. 88–141.

auch im ersten Satz dieser Triosonate begegnen wieder die dem galanten Stil zugehörigen Tonrepetitionen aus BWV 1031 und 998 (und aus Quantz' Trio); siehe Notenbeispiel 3.

Seufzermelodik, Tonrepetitionen, klare (viertaktige) Periodik und die ungleiche Behandlung der melodietragenden (Solo-) Instrumente sind außerdem Kennzeichen des langsamen Satzes aus Bachs Konzert für drei Cembali und Streicher d-Moll BWV 1063: in allen Episoden dieses fast vollständig in viertaktigen Perioden verlaufenden Satzes brilliert das erste Cembalo, während die beiden übrigen einen eher dürftig zu nennenden Generalbaß zu spielen haben.

Beispiel 23

Konzert für drei Cembali und Streicher BWV 1063, 2. Satz: Alla Siciliana
(Stimme: Cembalo 1), T. 1-8

2. Alla Siciliana

Dieser F-Dur-Satz hat übrigens eine seltsame Form: 8 Takte Ritornell, 8 Takte Episode, 24 Takte Ritornell (in F-Dur schließend), 24 Takte Episode (wiederum in F-Dur) und ein in die Dominante von d-Moll modulierender Anhang von 4 Takten. So wenig dieser Satz in ein gängiges Formschema zu passen scheint, so wenig gilt dies für den Kopfsatz der Flötensonate BWV 1031: nach einem achttaktigen Vorspiel setzt die Flöte in der Grundtonart ein, und nach weiteren fünf Takten ist – angesichts der Ausdehnung des ganzen Satzes – erstaunlich früh die Dominante B-Dur erreicht.

Beispiel 24

Sonate Es-Dur BWV 1031, I. Satz: Allegro, T. 9-14

Diese Tonart wird in T. 26, 32 und 34 „förmlich“ bestätigt, nach einer kurzen, insgesamt dritten Wiederaufnahme des Cembalo-Vorspiels ist man unvermittelt nach Es-Dur (T. 36) zurückgekommen, das während der ganzen zweiten Hälfte des 71 Takte umfassenden Satzes nur noch vorübergehend verlassen wird. Wie im Mittelsatz des Cembalokonzertes sind auch hier die sonatentypischen Modulationsvorgänge auf die erste Hälfte des Satzes zusammengepreßt und die Wiederaufnahme der Ausgangstonart ungefähr in die Satzmitte verlegt. Dabei soll nicht verschwiegen sein, daß der Verlauf der zweiten Satzhälfte in der Sonate bei weitem abwechslungsreicher gestaltet ist als im Konzert.

Der Einbezug dieser drei Werke ausschließlich aufgrund musikalischer Ähnlichkeiten führt zu einem überraschenden Resultat: alle drei sind, soweit ihre Hauptquellen eine Datierung nahelegen, um die Mitte der 1740er Jahre entstanden, und – abgesehen von den Quantz-Anleihen in der Flötensonate – zwei von ihnen, das Musikalische Opfer und das Konzert für drei Cembali und Streicher, weisen nach Berlin:³⁷ Das Lautenwerk BWV 998 ist als Autograph aus der Zeit von „Anfang bis Mitte der 1740er Jahre“ überliefert,³⁸ das Musikalische Opfer wurde bekanntlich 1747 gedruckt, und die älteste Quelle des Konzerts für drei Cembali und

³⁷ Außer acht bleiben müssen die verbindenden Merkmale in der Stimm- und Melodieführung zwischen dem Cembalo-Allegro aus der Sonate für Violine und obligates Cembalo BWV 1019 in ihrer spätesten Fassung (der Handschriften ABFGH) und den Soloepisoden der drei Cembali im Finale von BWV 1063, s. NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 201 (R. Gerber) bzw. NBA VII/6, Notenband, S. 40, 42 und 47f.

³⁸ NBA V/10 Krit. Bericht, S. 152f.

Streicher ist eine Abschrift von Johann Friedrich Agricola, welche dieser in seiner Zeit als Schüler und Assistent von Johann Joachim Quantz sowie als Cembalist am Berliner Hof nicht vor 1741 angefertigt hat.³⁹

Die Sonate BWV 1031 hat somit eine doppelte Voraussetzung: einerseits läßt sie sich hinsichtlich der stilistischen Besonderheiten durchaus mit Werken von Johann Sebastian Bach aus den 1740er Jahren vergleichen, zumal mit der Trio-sonate des Musikalischen Opfers; andererseits basiert ihre formale und thematische Gestaltung auf einem Trio von Johann Joachim Quantz, das Jeanne Swack in ihrem erwähnten Aufsatz (S. 41 f.) mit einleuchtenden Argumenten auf die Jahre um 1730 datiert hat. Wohl ist der Abstand zwischen diesen Entstehungsdaten beträchtlich, und man müßte plausible Erklärungen dafür finden. Möglicherweise fehlen uns dazu aber schlicht die entscheidenden Quellen, welche den Weg des Es-Dur-Trios von Quantz zu Bach, wohl in der Form für Flöte und obligates Cembalo, dokumentieren könnten. Einziger Anhaltspunkt ist womöglich die Tatsache, daß Bach das Trio von Quantz schon 1736 gekannt hat, als er die Sonate in A-Dur BWV 1032 für Flöte und obligates Cembalo schrieb (Swack, S. 44f.). Jedoch: aufgrund dieser ungelösten Probleme die Sonate BWV 1031 ebenfalls Quantz zuzuschreiben, ersetzt kaum den Mangel an weiteren Fakten und Erklärungsmöglichkeiten. Angesichts der Ähnlichkeit zwischen den zwei Es-Dur-Sonaten muß es als unwahrscheinlich gelten, daß ein Komponist sich selbst so deutlich kopiert. Viel eher ließen sich diese Korrespondenzen erklären als Ergebnis eines Wettbewerbs zwischen zwei Komponisten, die beide am gleichen Projekt, der neuen Gattung der „Sonaten auf Concertenart“, arbeiteten und sich dabei gegenseitig ergänzten und korrigierten. Andererseits zeigen die Unterschiede zwischen beiden Werken, daß der Komponist von BWV 1031 trotz seines Bemühens um modebedingte Einfachheit über mehr Erfahrung im Umgang mit polyphonen Stimmführungen verfügte als Quantz. Das Hauptargument gegen eine Zuweisung dieser Sonate an Quantz liefert aber nach wie vor ihre eindeutige Quellenlage.

V.

Zu denken gibt weiterhin die Traversflötenart Es-Dur, die man – abgesehen von zwei später zu diskutierenden Ausnahmen – in Werken gesicherter Authentizität mit konzertanter Flöte sowohl Johann Sebastian Bachs als auch seiner deutschsprachigen Zeitgenossen vergeblich sucht. Die Bewältigung dieser Tonart bereitete auf der einklappigen drei- oder vierteiligen Traversflöte der Bachzeit erhebliche grifftechnische und intonatorische Schwierigkeiten, erforderte sie doch eine Transposition der natürlichen D-Dur-Stimmung des Instruments um einen halben Ton. Die entstehenden Intonationseinbußen gegenüber der durch Plazierung der Grifflöcher auf D-Dur und andere Tonarten mit bis zu zwei Vorzeichen gestimmten Flöte hatte der Flötist durch veränderte Griffe, vor allem aber durch Ansatz und Blasdruck auszugleichen. Deshalb steigerten sich die spieltechnischen Anforderungen bereits in Tonarten wie A-Dur und E-Dur insbeson-

³⁹ NBA VII/6 Krit. Bericht, S. 12 (R. Eller und K. Heller).

dere durch den intonationstechnisch unsicheren Ton *gis*". Der Ton *Dis* wiederum war durch die einzige (*Dis*-) Klappe des Instruments festgelegt und daher auch durch Veränderung der Fingerlage beim Abdeckvorgang zum Schließen der Griff-löcher (Halbdeckung – Ganzdeckung) nicht auszugleichen. Beschränkten sich die Problemtöne in solchen Tonarten auf wenige Fälle, so fielen innerhalb der Tonart Es-Dur regelmäßig mindestens drei wesentliche Töne aus dem Rahmen der vorgegebenen Stimmung: der Grundton *es'* und *es''*, der Ton *as''* (eigentlich ein an sich schon intonatorisch labiles *gis''*) und die intonatorisch ebenfalls instabilen Töne *f''/fis''*.

Solche Intonationsschwierigkeiten steigerten sich erst recht beim Zusammenspiel mit Tasteninstrumenten (also in sämtlichen generalbaßbegleiteten Flötenwerken sowie in Kompositionen mit obligatembalo), weil sich die an der Naturtonreihe ausgerichtete Flötenintonation hier an den enharmonisch auswechselbaren Halbtonschritten der Klaviatur zu orientieren hatte. Vor allem die Verwendung der gleichstufigen („gleichschwebenden“) oder einer ungleichstufigen („ungleichschwebenden“) wohltemperierten Stimmung, bei der die Intervallabstände enharmonisch derart ausgeglichen sind, daß die meisten oder gar sämtliche Tonarten zum Klingen zu bringen waren, ohne Unterschiede im Klangcharakter der Tonarten gänzlich einzubüßen, verschärfte die Intonationsproblematik beträchtlich.

So nimmt es nicht wunder, daß Tonarten mit drei und mehr *b*-Vorzeichen innerhalb von Werken mit solistischer Flötenpartie zur Bach-Zeit Ausnahmen blieben. Lediglich die Tonart *c*-Moll tritt in wenigen Fällen und dort gleichsam als besondere Herausforderung an den oder die Flötisten auf. Allerdings ist darauf hinzuweisen, daß die intonatorisch kritischen Töne *Dis/Es* in *c*-Moll nicht unbedingt als Grundtöne auftreten und deshalb durch Griff- und Blastechnik sowie Ansatz erheblich besser auszugleichen sind als in Es-Dur. Johann Mattheson schreibt 1739 über die wichtigsten Grundkenntnisse, über die ein angehender Komponist verfügen sollte:

„An den Bässen nimmt man es insgemein wahr, wie weit es der Verfasser auf dem Clavier gebracht hat. Wenn jemand eine Sonate für die Qveerflöte aus dem *b* oder *dis* setzet, so merckt man alsofort, daß er des Instruments keine Kundschaftt habe. Wer bey Trompeten und Waldhörnern ihren Umfang oder Sprengel nicht kennet, noch ihnen zu rechter Zeit das Pausiren angedeien läßt, der wird sich ganz gewiß bloß geben.“^{39a}

Einen Überblick über die Tonarten, die Bachs deutschsprachige und französische Zeitgenossen gewöhnlich für ihre Traversflötenwerke mit Generalbaß heranzogen, bieten Tabelle 1 und 2 anhand sämtlicher Instrumentalwerke mit solistischer Flöte ausgewählter Komponisten, deren Œuvre im Flötenrepertoire eine repräsentative Rolle einnimmt.⁴⁰ Hier und in den folgenden Tabellen beziehen sich die zuerst genannten Ziffern auf die Anzahl von Werken⁴¹ einer bestimmten

^{39a} J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Reprint, hrsg. von M. Reimann, Kassel etc. 1954 [Documenta Musicologica, Erste Reihe. V.]), S. 105f.

⁴⁰ Diese Übersicht und die folgenden Tabellen wurden erstellt nach den Angaben bei Frans Vester, *Flute Music of the 18th Century. An Annotated Bibliography*, Monteux 1985.

⁴¹ Berücksichtigt wurden sämtliche bekannte überlieferte Kompositionen sowie verschollene Werke, deren Existenz und Tonarten dokumentarisch belegbar sind. Literatur ohne General-

Grundtonart (abweichende Tonarten einzelner Sätze – beispielsweise Mittelsätze – bleiben unberücksichtigt), die darunter befindlichen Prozentwerte auf den Anteil der Tonart am gesamten „Flöten-Œuvre“ beziehungsweise an der betreffenden Werkgattung der genannten Komponisten⁴².

Tabelle 1:

Georg Philipp Telemann (1681 – 1767): Sämtliche Instrumentalwerke (Sonaten für Traversflöte und Continuo, Triosonaten, Quartette, Concerti und Ouverturen mit Traversflöte)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
6	38	44	26	10	11	8	–	18	30	18	1	10	11	6	2
2,5%	15,9	18,4	10,9	4,2	4,6	3,5	–	7,5	12,6	7,5	0,4	4,2	4,6	2,5	0,8

Johann Mattheson (1681 – 1764): 12 Sonaten (Sonaten für Traversflöte und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
–	2	2	3	–	–	–	–	–	2	2	–	1	–	–	–
–	16,7%	16,7	25,0	–	–	–	–	–	16,7	16,7	–	8,3	–	–	–

Christoph Graupner (1683-1760): Sämtliche Instrumentalwerke (Sonaten für Traversflöte und Continuo, Triosonaten, Concerti und Ouverturen mit Traversflöte)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
2	10	9	3	4	6	3	1	1	5	1	–	3	2	–	–
4,0%	20,0	18,0	6,0	8,0	12,0	6,0	2,0	2,0	10,0	2,0	–	6,0	4,0	–	–

Johann Friedrich Fasch (1688 – 1758): Sämtliche Instrumentalwerke (Sonate für Traversflöte und Continuo, Triosonaten, Concerti und Ouverturen mit Traversflöte)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
1	5	5	–	–	1	1	–	–	4	2	–	1	–	–	–
5,0%	25,0	25,0	–	–	5,0	5,0	–	–	20,0	10,0	–	5,0	–	–	–

Johann Ludwig Krebs (1713 – 1780): Sämtliche Instrumentalwerke (Sonaten für Traversflöte und obligates Cembalo/Continuo, Triosonaten mit Traversflöte)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
1	3	4	2	–	–	–	–	2	3	1	–	1	–	–	–
5,9%	17,6	23,5	11,8	–	–	–	–	11,8	17,6	5,9	–	5,9	–	–	–

baßbegleitung bleibt unberücksichtigt, weil sich die Flötenintonation hier nicht nach Tasten- bzw. Akkordinstrumenten zu richten hat.

⁴² Die Prozentangaben wurden auf eine Kommastelle gerundet. Diese Werte mögen allein einem vergleichenden Überblick dienen und sind – angesichts der niedrigen Gesamtzahl an Komponisten – statistisch irrelevant.

Tabelle 2:

Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737): Sämtliche Instrumentalwerke (Suiten und Concerts für ein bis zwei Traversflöten und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
–	1	3	–	–	1	1	–	1	2	1	–	–	–	1	–
–	9,1%	27,3	–	–	9,1	9,1	–	9,1	18,2	9,1	–	–	–	9,1	–

Jacques Martin Hotteterre (1674–1763): Sämtliche Instrumentalwerke (Suiten und Sonaten für ein oder zwei Traversflöten und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
–	2	3	1	–	–	–	–	–	2	2	–	–	2	1	–
–	15,4%	23,1	7,7	–	–	–	–	–	15,4	15,4	–	–	15,4	7,7	–

Michel de la Barre (ca. 1675–ca. 1743): Sämtliche Instrumentalwerke (Suiten und Sonaten für ein oder zwei Traversflöten und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
2	7	6	3	–	2	3	–	1	7	4	–	2	3	2	–
4,8%	16,7	14,3	7,2	–	4,8	7,2	–	2,4	16,7	9,5	–	4,8	7,2	4,8	–

Jean-Marie Leclair (1697–1764): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti, Sonaten und Trios für ein oder zwei Traversflöten und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
4	4	4	3	–	2	3	–	1	7	4	–	2	3	2	–
10,3%	10,3	10,3	7,7	–	5,1	7,7	–	2,6	18,0	10,3	–	5,1	7,7	5,1	–

Michel Blavet (1700–1768): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti mit Traversflöte, Sonaten für Traversflöte und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
–	3	3	2	–	–	–	–	3	3	1	–	2	2	–	–
–	15,6%	14,3	10,5	–	–	–	–	15,8	15,8	5,3	–	10,5	10,5	–	–

Unter Bachs deutschsprachigen Zeitgenossen (Tabelle 1) dominieren – je nach Komponist mit unterschiedlicher Gewichtung – die Flötentonarten G-Dur, D-Dur, e-Moll, dazu auch A-Dur und bestätigen die oben dargelegte Problematik von Spieltechnik und Intonation. C-Dur, F-Dur, B-Dur, a-Moll, h-Moll, d-Moll und g-Moll treten seltener auf. Noch spärlicher vertreten ist E-Dur, die Tonarten fis-Moll, c-Moll und sogar f-Moll werden allein von Telemann verlangt.

Ähnlich ist das Bild bei den französischen Bach-Zeitgenossen (Tabelle 2): Hier überwiegen wiederum G-Dur, D-Dur, e-Moll und A-Dur; h-Moll und c-Moll finden sich immerhin häufiger als bei deutschsprachigen Kollegen. Die Verwendung der Tonarten C-Dur, F-Dur, B-Dur, a-Moll, d-Moll und g-Moll ist dagegen mit Tabelle 1 vergleichbar.

Die Tonart Es-Dur indes sucht man in beiden Tabellen vergeblich – abgesehen von zwei Beispielen, die zu den schon oben erwähnten Ausnahmen hinzukommen. Die Beispiele betreffen Telemann und Graupner: Von Telemann existiert eine Sammlung mit „Nouvelles Sonatines à Clavessin et Violon ou Flûte traversière“, die um 1730/31 im Hamburger Selbstverlag des Autors erschien. Für die zweite und fünfte Sonatine in Es-Dur beziehungsweise a-Moll vermerkt das Titelblatt der Erstausgabe: „dont 2. sont accommodées pour la Flûte à bec [Blockflöte]“. ⁴³ Das zweite Beispiel bezieht sich auf zwei in der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt (Signaturen: *Mus. ms. 464–13* und *464–36*) in autographischer Reinschrift überlieferte Ouvertüren Graupners in Es-Dur (Es: 2 und 3), bestimmt für 2 Traversflöten, 2 Oboen, Streicher und Continuo. Denkbar ist, daß diese Werke auf Verbindungen nach Dresden beruhen, die der Darmstädter Hof damals unterhielt. ⁴⁴

Mit Ausnahme dieser Beispiele ist mir aus Bachs Lebenszeit im deutschsprachigen und französischen Raum keine einzige Instrumentalkomposition mit solistischer Traversflöte in der Grundtonart Es-Dur bekannt, die – und hier kommen wir zu den angesprochenen Ausnahmen – nicht im Umkreis der Höfe von Dresden und Berlin entstanden wäre. In Berlin hatte sich 1740 mit Beginn der Regentschaft Friedrichs II. unter der Leitung Carl Heinrich Grauns (1703/04–1759) als Kapellmeister eine neue Hofkapelle formiert (ihre Vorgängerin war mit Antritt der Regierung durch Friedrichs Vater, Friedrich Wilhelm I., im Jahre 1713 aufgelöst worden); zu ihr stieß 1741 Johann Joachim Quantz, der seine vormalige Position als zweiter Traversflötist der Dresdner Hofkapelle mit der Stellung als Kammermusiker, Flöten- und Musiklehrer Friedrichs II. in Berlin vertauschte. Betrachtet man nun die Tonarten von Werken mit Traversflöte, die seit jener Zeit in Berlin entstanden, gewinnt man den Eindruck, daß *b*-Tonarten innerhalb der Flötenliteratur gegenüber anderen deutschsprachigen Regionen wesentlich häufiger und im Werk einiger Komponisten, allen voran Friedrich II. und Quantz, nahezu ebenso regelmäßig verwendet wurden wie *♯*-Tonarten (siehe Tabelle 3).

Tabelle 3:

Johann Joachim Quantz (1697–1773): Sämtliche Concerti (Concerti mit Traversflöte[n])

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
25	34	40	26	2	24	19	21	10	32	23	–	8	17	15	–
8,4%	11,5	13,5	8,8	0,7	8,1	6,4	7,1	3,4	10,8	7,8	–	2,7	5,7	4,2	–

⁴³ Vester (Fußnote 40), S. 92.

⁴⁴ C. Großpietsch, *Graupners Ouvertüren und Tafelmusiken. Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog*, Mainz etc. 1994 (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. 32.), insbesondere S. 103ff. Das Papier der beiden Graupner-Autographe datiert aus den Jahren 1735–1737.

Johann Joachim Quantz: Sämtliche Sonaten und Trios (Sonaten und Trios für und mit Traversflöte[n] und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
23	53	63	22	5	15	14	16	14	35	15	–	1	18	13	1
7,5%	17,3	20,6	7,2	1,6	4,9	4,6	5,2	4,6	11,4	4,9	–	0,3	5,9	4,2	0,3

Carl Heinrich Graun (1703/04–1759): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti mit Traversflöten, Sonaten und Trios für Traversflöte[n] und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
6	19	24	1	2	11	2	3	–	5	1	–	1	1	–	–
7,9%	25,0	31,6	1,3	2,6	14,5	2,6	4,0	–	6,6	1,3	–	1,3	1,3	–	–

Johann Gottlieb Janitsch (1708–1762): Sämtliche Instrumentalwerke (Ouverture mit Traversflöten, Trios und Quartette mit Traversflöte[n] und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
4	6	1	3	1	5	4	1	2	1	3	–	–	–	2	–
12,1%	18,2	3,0	9,1	3,0	15,2	12,1	3,0	6,1	3,0	9,1	–	–	–	6,1	–

Franz Benda (1709–1786): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti mit Traversflöte, Sonaten für Traversflöte und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
2	7	2	2	1	2	–	1	2	4	–	–	–	1	–	–
8,3%	29,2	8,3	8,3	4,2	8,3	–	4,2	8,3	16,7	–	–	–	4,2	–	–

Friedrich II. von Preußen (1712–1786): Sämtliche Sonaten und Trios (Sonaten und Trios für Traversflöte[n] und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
12	18	15	14	4	11	10	10	5	6	7	–	3	8	10	–
9,0%	13,5	11,3	10,5	3,0	8,3	7,5	7,5	3,8	4,5	5,3	–	2,3	6,0	7,5	–

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti und Sonaten mit Traversflöte[n], Sonaten und Trios für Traversflöte[n] und Continuo)

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
10	15	19	2	3	3	6	3	5	3	1	–	7	1	–	–
12,8%	19,2	24,4	2,6	3,8	3,8	7,7	3,8	6,4	3,8	1,3	–	9,0	1,3	–	–

Betrachtet man die in Tabelle 3 genannten Berliner Komponisten und ihre Kompositionen für oder mit Traversflöte(n), so läßt sich zwar auch hier in den meisten Fällen eine Bevorzugung der Tonarten G-Dur, D-Dur und e-Moll feststellen. Darüber hinaus aber offenbart das Werk aller sechs Autoren eine deutliche Tendenz zu einer ausgewogenen Verteilung sämtlicher Tonarten bis zu vier #- und

b-Vorzeichen (mit Ausnahme von fis-Moll und zumeist auch f-Moll). So treten in den Kompositionen von Quantz und Friedrich II. Tonarten wie F-Dur, B-Dur, Es-Dur, g-Moll und c-Moll regelmäßig und fast ebenso häufig wie C-Dur, A-Dur und h-Moll auf, bei Graun kehrt Es-Dur öfter wieder als A-Dur, B-Dur, h-Moll, d-Moll und g-Moll, bei Janitsch so häufig wie D-Dur, E-Dur und e-Moll, bei Benda so häufig wie E-Dur und g-Moll und bei Carl Philipp Emanuel Bach immerhin öfter als A-Dur, h-Moll und g-Moll.

Die Erklärung für dieses Phänomen, ebenso einfach wie schlüssig, reicht in die Dresdner Schaffenszeit von Quantz zurück: Noch bevor Quantz 1727 als zweiter Flötist Mitglied der kursächsischen Hofkapelle wurde, hatte er um 1726 für die einklappige barocke Traversflöte eine zweite, sogenannte Es-Klappe entwickelt,⁴⁵ so daß das Instrument nun über je eine Klappe für die Töne Dis und Es verfügte. In seinem Lehrbuch von 1752 berichtet er über die Hintergründe dieser Erfindung:

„[...] das ordentliche Fis ist auf der Flöte, sowohl gegen das Gis, als das E mit dem Kreuze [Eis], zu tief. Giebt aber die Flöte dieses Fis ohne [zweite] Klappe nicht an, so muß man die große [Dis-] Klappe dazu aufmachen, und den Wind [Blasdruck] mäßigen. [...]

Die Ursache welche mich veranlaßet hat, der Flöte noch eine Klappe, welche vorhin nicht gewesen ist, hinzuzufügen, rühret von dem Unterschiede der großen und kleinen halben Töne her. Wenn eine Note auf eben derselben Linie, oder auf eben demselben Zwischenraume durch ein Kreuz erhöht [...] oder durch ein *b* erniedriget wird [...]; so besteht der Unterschied zwischen dieser und dem Haupttone, aus einem kleinen halben Tone. Wenn hingegen eine Note auf der Linie, die andere aber eine Stufe höher steht, und durch ein *b* erniedriget wird, [...] oder wenn eine Note auf der Linie steht, und durch ein Kreuz erhöht wird; die andere aber auf dem Zwischenraume, eine Stufe höher ist, und natürlich bleibt, [...] so beträgt der Unterschied zwischen diesen beyden Noten, einen großen halben Ton. Der große halbe Ton hat fünf Kommata, der kleine aber hat deren vier. Folglich muß Es um ein Komma höher seyn als Dis. Hätte man nur eine Klappe auf der Flöte, so müßten beyde das Es und Dis, wie auf dem Claviere, da man sie auf einem Taste greift, schwebend gestimmt werden: so daß weder das Es zu dem B, als Quinte von unten; noch das Dis zu dem H, als große Terze von oben, rein stimmen würden. Um nun diesen Unterschied zu bemerken, und die Töne in ihrer Verhältniß rein zu greifen, war nöthig, der Flöte noch eine Klappe hinzuzufügen. [...]

Ungeachtet ich den Gebrauch dieser zwei Klappen schon vor etlichen und zwanzig Jahren bekannt gemacht habe; so ist er doch bisher noch nicht allgemein worden. Vielleicht haben nicht alle den Nutzen davon eingesehen: vielleicht haben sie sich eine große Schwierigkeit im Spielen dabey vorgestellet. Weil aber die krumme [Dis-] Klappe zu nichts als denen [...] vier Noten [dis¹, ais¹, dis², gis²], wenn nämlich ein Kreuz davor steht, gebraucht wird; die kleine [Es-Klappe] hingegen, zu allen übrigen, natürlichen, erhöhten oder erniedrigten Tönen, zu welchen nur sonst eine Klappe nöthig ist, dienet: so wird man sehen können, daß diese eingebildete Schwierigkeit nicht viel auf sich hat.“⁴⁶

Die Rezeption dieser sogenannten „Quantz-Flöte“, die der Erfinder nach eigenen Entwürfen bauen ließ und wohl selbst intonierte⁴⁷, ist tatsächlich unge-

⁴⁵ G. Müller, *Die Quantz'schen Königs-Flöten*, in: Zeitschrift für Instrumentenbau 52, 1932, S. 238.

⁴⁶ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, S. 37f. Reprint, mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz hrsg. von H. Augsbach, Kassel etc. 1983.

⁴⁷ Mindestens neun gesicherte Exemplare solcher Traversflöten, die Quantz fertigen ließ, sind u. a. in den Musikinstrumenten-Museen von Berlin, Paris, Washington D.C. und

wiß⁴⁸. Die oben in Tabelle 3 angeführten Flötenkompositionen aus dem Umfeld der Berliner Hofkapelle Friedrichs II. dokumentieren freilich unmißverständlich das Bestreben, nahezu sämtliche Tonarten bis zu vier \sharp - und \flat -Vorzeichen als Grundtonarten für Flötenliteratur zu erschließen. Quantz' Unterrichtsdidaktik⁴⁹ und Friedrichs tägliche Flötenübungen⁵⁰ basierten sogar auf der Transposition von Spielfiguren durch sämtliche Tonarten. Außerhalb Berlins dagegen, so steht zu vermuten, scheint die Es-Klappe keine nennenswerte Verbreitung gefunden zu haben.

Unter diesen Voraussetzungen leuchtet ein, daß Bach – nach Werken in geradezu „klassischen“ Traversflöten-Tonarten wie dem Solo a-Moll BWV 1013 (ca. 1722–1723), den Sonaten e-Moll BWV 1034 (ca. 1725/26), h-Moll BWV 1030 (ca. 1736) und A-Dur BWV 1032 (ca. 1736⁵¹) sowie der Triosonate G-Dur BWV 1039 (ca. 1736–1741) und der Ouvertüre h-Moll BWV 1067 (ca. 1738–1739⁵²) – für seine beiden mit Sicherheit für den Berliner Hof bestimmten Flötenwerke – die Sonate BWV 1035 für Friedrichs Privatsekretär, Vertrauten und Flötenpartner Michael Gabriel Fredersdorf (1708–1758)⁵³ und die Triosonate BWV 1079/8 für Quantz oder gar für Friedrich persönlich – ausgerechnet die Tonarten E-Dur und c-Moll wählte, bestand in der preußischen Metropole doch ein anhaltender Bedarf an Flötenkompositionen, die die Wirkung von Dis- und Es-Klappen zu demonstrieren vermochten! Über die neue Berliner Flötenpraxis hätte Johann Sebastian Bach durch seine Schüler auf mehrfachem Weg in Kenntnis gesetzt worden sein können: über Carl Philipp Emanuel Bach, seit 1738 Cembalist der Privatkapelle und seit 1740 der Hofkapelle Friedrichs II., über Christoph Nichelmann (1717–1762), seit 1744 zweiter Cembalist der preußischen Hofkapelle, und über Johann Friedrich Agricola (1720–1774), seit seiner Übersiedlung von Leipzig nach Berlin 1741 Schüler und Assistent von Quantz.

Halle/Saale sowie im Besitz der Hohenzollern-Familie seit längerer Zeit bekannt. Vgl. G. Müller, *Friedrich der Große, seine Flöten und sein Flötenspiel*, Berlin 1932, pass.; F. von Huene, *Six Quantz Flutes*, in: *Continuo*, an *Early Music Magazine*, Vol. 3/5, Febr. 1980, S. 9–10; P. T. Young, *4900 Historical Woodwind Instruments*, London 1993, Artikel Quantz, S. 182; H. Heyde, *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing 1994, S. 40; A. Powell und D. Lasocki, *Bach and the flute: the players, the instruments, the music*, in: *Early Music* 23, 1995, No. 1, February, S. 9–29 (speziell S. 23 und 29). Zwei Exemplare tauchten erst in den beiden letzten Jahren im Inventar des Markgrafen von Baden und im Leipziger Musikinstrumenten-Museum auf, vgl. E. Dehne-Niemann, *Zum 300. Geburtstag. Zwei unbekannte Quantz-Flöten neu entdeckt*, in: *Tibia* 22, 1997, H. 1, S. 356f. Ebenfalls zwei Quantz zugeschriebene, jedoch ungesicherte Instrumente befinden sich in Stockholm und Münster/Nordrhein-Westfalen, vgl. Powell und Lasocki, S. 29.

⁴⁸ Immerhin berichtet J. G. Tromlitz in seinen Schriften von 1793 und 1800 von Quantz' Erfindung.

⁴⁹ Siehe hierzu: *J. J. Quantz, Solfeggi*, hrsg. von W. Michel und H. Teske, Winterthur, 1978, Vorwort.

⁵⁰ Überliefert in: J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Teil II, Berlin 1791 (Reprint Hildesheim etc. 1969), S. 40 („Musicalische Anekdoten“).

⁵¹ Datierung jeweils nach Marshall (Fußnote 2), S. 55.

⁵² Datierung jeweils nach C. Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music*, Jg. 13, No. 2, Mai 1995, S. 165–175 (hier insbesondere S. 169).

⁵³ Marshall (Fußnote 2), S. 67f.

Schließlich könnte Johann Sebastian Bach schon vor seinen Berlin-Besuchen 1741 sowie im Mai 1747 über die zweiklappige Traversflöte informiert gewesen sein, nämlich durch Quantz selbst, mit dem Bach bei seinen Dresden-Aufenthalten 1731 und 1736 hätte zusammentreffen können. Umgekehrt dürfte die „Quantz-Flöte“ schon frühzeitig Eingang in die Privatkapelle des preußischen Kronprinzen gefunden haben, genoß Friedrich doch seit 1728 regelmäßigen Unterricht durch den kursächsischen Hofflötisten, bevor er diesen 1741 an seinen neuen Hof berief.⁵⁴

Auch in der Umgebung des Dresdner Hofes lassen sich Spuren der von Quantz entwickelten doppelklappigen Traversflöte nachweisen: Von Quantz selbst liegen in den Beständen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, die auf die Sammlung des kursächsischen Hofes zurückgehen, neben dem oben in Teil III besprochenen Es-Dur-Trio das Titelblatt eines Concerto Es-Dur (*Mus. 2470-Q-14*), ein Trio Es-Dur für zwei Traversflöten und „Basso“ (*Mus. 2470-Q-22*), ein Trio f-Moll für die gleiche Besetzung (*Mus. 2470-Q-36*) sowie zwei c-Moll-Trios für Traversflöte, Oboe und „Basso“ (*Mus. 2470-Q-38*) und für Traversflöte, „Violino ô Viola d'amore“ und „Basso“ (*Mus. 2470-Q-41*) vor.⁵⁵ Diese Werke dürften in der Zeit entstanden sein, als Quantz in der Dresdner Hofkapelle tätig war (1727–1741).

Besondere Aufmerksamkeit verdient eine Sammlung mit „Sechzig Arien, eingetheilt in funffzehn Suitten vor Violino oder Hautbois absonderlich aber vor Flute traversiere nebst Basse Continue“ von Johann Martin Blochwitz, die ohne Angabe des Erscheinungsjahrs bei Christoph Matthäi in Freiberg/Meißen verlegt wurde⁵⁶. Blochwitz ist zwischen 1717 und mindestens 1740 als weiterer Flötist der kursächsischen Hofkapelle nachweisbar⁵⁷. Seine Arien umfassen neben den „Traversflöten-Tonarten“ D-Dur, e-Moll, G-Dur, A-Dur und h-Moll auch C-Dur, d-Moll, F-Dur, g-Moll, a-Moll und B-Dur, insbesondere aber c-Moll, Es-Dur, E-Dur und fis-Moll.

Abgesehen von den Beispielen von Quantz und Blochwitz und von einem Quartett in Es-Dur namens „Mortorium à 5. 1 tromba c. sordini, 1 hautb[ois]. c. sord. 1 fl. trav., 1 violon c: sord. et basso continuo sord. en Dis [Es] composée [...] ce 12 Avril 1737“⁵⁸ von Johann Georg Linicke (um 1680– um 1755), der seit 1714 als „Hochfürstl. Sächs. Konzertmeister“ am Hof von Sachsen-Weißenfels, seit 1718 als Konzertmeister in Merseburg und seit 1725 in Hamburg wirkte, ist jedoch im engeren und weiteren Umfeld des Dresdner Hofes offenbar keine Komposition feststellbar, die die Verwendung einer doppelklappigen Traversflöte nahelegte. Die „offizielle“ Dresdner Hofmusik, also Werke der Hofkapellmeister Johann David Heinichen und Johann Adolph Hasse, beschränkte sich, so die Übersicht in Tabelle IV, vielmehr auf die „traditionellen“ Flötentonarten jener Epoche:

⁵⁴ E. E. Helm, *Music at the Court of Frederick the Great*, Norman: University of Oklahoma Press [o. J.], S. 158f.

⁵⁵ Siehe hierzu: Köhler (Fußnote 29) und vor allem Vester (Fußnote 40), S. 407f.

⁵⁶ Vester (Fußnote 40), S. 72.

⁵⁷ Ebd. Neben der Namensform „Blochwitz“ erscheint vereinzelt „Blockwitz“.

⁵⁸ Manuskript in der Landesbibliothek Schwerin: Vester (Fußnote 40), S. 294. Erstausgabe Monteux 1974.

Tabelle 4:

Johann David Heinichen (1683–1729): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti und Trios mit Traversflöte[n])

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
1	19	5	–	–	1	–	–	–	2	–	–	–	2	–	–
3,3%	63,3	16,7	–	–	3,3	–	–	–	6,7	–	–	–	6,7	–	–

Johann Adolph Hasse (1699–1783): Sämtliche Instrumentalwerke (Concerti, Sinfonien, Sonaten und Trios für und mit Traversflöte[n])

C	G	D	A	E	F	B	Es	a	e	h	fis	d	g	c	f
9	34	22	4	1	2	1	–	2	5	4	–	–	–	–	–
10,7%	40,5	26,2	4,8	1,2	2,4	1,2	–	2,4	6,0	4,8	–	–	–	–	–

Daß die Es-Klappe in die höfische Musikpraxis der Dresdner Kapelle keinen Eingang fand, läßt sich überzeugend damit erklären, daß der erste Traversflötist der Kapelle in den Jahren 1715 bis 1749, Pierre Gabriel Buffardin (1689–1768) – der Flötenlehrer von Quantz und vielleicht auch von Blochwitz –, diese spieltechnische Neuerung seines Schülers und untergeordneten Kollegen nicht annahm. Berücksichtigt man nun die Tonartenverteilung innerhalb der oben angeführten Tabellen 1–4, so ist überaus wahrscheinlich, daß auch die Sonate Es-Dur BWV 1031 für Aufführungen im Umfeld der Höfe in Dresden oder Berlin unter dem Eindruck der Quantzschen Erfindung entstand. Bedenkt man hingegen, daß die älteste Quelle von BWV 1031 erst um 1748 niedergeschrieben wurde – zu einer Zeit, da Quantz längst in Berlin ansässig war –, liegt die Vermutung nur allzu nahe, daß das Werk für den Berliner Hof bestimmt war. Spricht diese Interpretation zunächst eher für eine Autorschaft Carl Philipp Emanuel Bachs an BWV 1031, so bliebe unverständlich, weshalb der preußische Hofcembalist, dem die Berliner Flötentradition ja aus alltäglicher Praxis bekannt war, die Es-Dur-Sonate als Werk seines Vaters hätte ausgeben sollen, hätte er sie in Wirklichkeit selbst geschrieben. Weshalb aber hätte er BWV 1031 Johann Sebastian Bach zuweisen sollen, wäre er nicht über dessen Kenntnis der doppelklappigen Traversflöte im Bilde gewesen?

VI.

Marshall und Peter haben die Entstehung der Es-Dur-Sonate aufgrund stilistischer Überlegungen in die Jahre kurz nach 1730 verlegt, in denen Carl Philipp Emanuel Bach bei seinem Vater Kompositionsunterricht nahm. Diese Ausbildung fand ihren Abschluß mit Carl Philipp Emanuel Bachs Übersiedelung nach Frankfurt an der Oder im Herbst 1734. Tatsächlich taucht die Jahreszahl 1731 in Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaßverzeichnis immer wieder auf, so daß die Annahme einer Entstehung der Sonaten in Es-Dur und g-Moll zu jener Zeit naheliegt. Da diese beiden Werke seit Rust und Spitta immer wieder geradezu als Paar betrachtet wurden, gilt es nun, die häufig angeführten Gemeinsamkeiten zwischen ihnen

deutlich in Frage zu stellen – abgesehen davon, daß die g-Moll-Sonate in den vier bei Marshall zitierten Quellen unterschiedslos als Violinsonate von Carl Philipp Emanuel Bach vermerkt ist.⁵⁹

Betrachtet man in den ersten Sätzen die Anlage der Baßstimme, so wirkt diejenige in Es-Dur regelmäßiger und ausgeglichener, diejenige in g-Moll trotz ihrer Bewegungsvielfalt dürrtiger und klanglich ärmer. Davon ist auch der harmonische Ablauf geprägt. Besonders in den Abschnitten mit Flöte bewegt sich fast alles auf den Hauptstufen der jeweiligen Tonart, die modulierenden Abschnitte basieren auf schematischen Sequenzierungen: nach der Wiederholung des Flöten- (und des Cembalo-) Soggetto sinkt der Baß von g-Moll in Quintschritten nach Es-Dur und gelangt von dort nach B-Dur zurück. Von T. 28 bis zur Wiederaufnahme des Cembalo-Vorspiels in T. 49 und von hier bis T. 63 verharrt die Komposition in B-Dur, erst eine Scheinreprise in g-Moll gibt dem Satz weiteren Antrieb. Allerdings führt sie in die „falsche“ Tonart c-Moll, was wiederum eine schematische Quintfallsequenz verursacht, welche zur eigentlichen Wiederaufnahme des Anfangs in der Grundtonart führt. Während in der Es-Dur-Sonate von diesem (verfrühten) Punkt an noch manche Abwechslung und Überraschung auftritt (siehe oben), sind es hier größtenteils bekannte Wendungen, die wiederholt werden. Auch der Anteil reiner Stimmtauschverfahren ist in diesem „konzertierenden“ Satz weit höher als im Kopfsatz der Es-Dur-Sonate.

Der Mittelsatz der g-Moll-Sonate kennt nicht die klar getrennte Rollenverteilung der drei beteiligten Stimmen, wie sie aus dem Siciliano der Sonate in Es-Dur bekannt ist. Hier sind es entweder bloße Haltetöne der Flöte, welche das Tasteninstrument regelrecht begleiten, oder es sind reine Terzen- und Sextparallelen. Außerdem bedarf es im Cembalothema – die Flöte hat kein eigenes – einer dritten Stimme, um den Satz zu beleben.

Das Finale prägen wiederum Stimmtausch- oder Parallelisierungsvorgänge in einfacher Harmonik. Synkopische oder hemiolische Bildungen wie im Finale des Es-Dur-Werkes sucht man hier vergebens. Die Tonwiederholungen ab T. 37 wirken eher als Verlegenheitslösung. Auffällig ist in T. 10f. die Anspielung auf T. 112f. aus dem Kopfsatz, hier allerdings ohne Wiederholung im Stimmtausch. Anders als im Schlußsatz der Es-Dur-Sonate wirkt die periodische Gliederung eher willkürlich.

Was in der Es-Dur-Sonate einigermaßen konsequent als galantes Stilmittel ausgeführt ist, wirkt hier spröde, weshalb sich der Eindruck von einer Sonate der galanten Epoche⁶⁰ niemals so richtig einstellt. Dies hängt möglicherweise auch mit der über weite Strecken unbefriedigend hohen Lage der Cembalostimme zusammen, zusätzlich potenziert durch die weitgehend einförmige Führung des Basses. Diese Beobachtungen sollten gezeigt haben, daß trotz der gegenläufigen Anordnung der Tonarten (Es-g-Es/g-Es-g) die beiden Sonaten wenig miteinander gemeinsam haben: wenn BWV 1020 das Werk eines Schülers ist, dann muß diese Sonate nicht aufgrund des Musters von BWV 1031 komponiert worden sein, und

⁵⁹ Marshall (Fußnote 2) S. 50 und S. 4, hier speziell Anm. 26.

⁶⁰ Philipp Spitta gesteht dies der Es-Dur-Sonate BWV 1031 ausdrücklich zu: „Mittelsatz (Siciliano) und Schluß-Allegro sind vollendet, der weiche, wohl lautende Gesamtausdruck stimmt so recht zu dem Charakter der Flöte.“ Spitta I, S. 729.

dann muß es auch keine zeitliche Nähe zwischen beiden Werken geben. Wenn der Schüler, der sie komponiert hat, nicht genauer bestimmt werden kann, dann ist diese Sonate für die Erörterung der Es-Dur-Sonate von untergeordneter Bedeutung und sollte diese nicht weiter beeinflussen und „behindern“.

Wenn schon der Vergleich mit gleichzeitig entstandenen Kompositionen von Carl Philipp Emanuel gezogen wird, so darf nicht verschwiegen werden, daß im Nachlaßverzeichnis sechs Kammermusikwerke aufgeführt sind mit der Bezeichnung: „L[eipzig] 1731. E[rneuert] B[erlin] 1747“⁶¹, und außerdem ein Werk ausfindig gemacht werden konnte, das sowohl in der (früher sogar Johann Sebastian Bach zugeschriebenen) Frühform wie auch in der revidierten Endfassung existiert: das Trio d-Moll (BWV 1036 bzw. Wq 145/H 569).⁶² Man müßte diese Stücke des Bach-Sohnes nicht nur als Bestätigung für eine Datierung von BWV 1031 zwischen 1730 und 1734 heranziehen, sondern die Ähnlichkeiten zwischen der Flötensonate und den 1747 revidierten Fassungen von Carl Philipp Emanuel Bachs „Trii“ untersuchen. Sosehr die spätere Jahreszahl auch mit unserer Datierung anhand von stilistisch vergleichbaren Werken von Johann Sebastian Bach in Einklang zu bringen ist, so wenig bestätigt der stilistische Vergleich den Verdacht, Carl Philipp Emanuel sei der Komponist der Es-Dur-Sonate gewesen. Der Beweis allerdings, daß nicht er diese Sonate komponiert hat, ist noch lange kein Beweis dafür, daß Johann Sebastian Bach dies tat. In diese Richtung weist viel eher die eindeutige Quellenlage: „Wir wären froh, hätten wir für andere Werke eine ähnlich sichere Beglaubigung“.⁶³

VII.

Bisher wurden Diskussionen zu Echtheit und Chronologie der Es-Dur-Sonate anhand des Bestandes von Johann Sebastian Bachs übriger Kammermusik geführt, am deutlichsten und am stärksten ablehnend von deren bestem Kenner, Hans Eppstein.

In seinem Aufsatz von 1966 zählte Hans Eppstein der Reihe nach als unbachische Züge auf:

- die Sonatensatzform des späteren 18. Jahrhunderts in den Finalsätzen und in gewissem Maß auch in den ersten Sätzen trotz des konzertmäßigen Einschlags,
- die von Bach kaum je angewandte „petite reprise“ wie im Finale,
- die akkordische Anlage nicht nur der Melodik, sondern auch des polyphonen Stimmgefüges, speziell in den T. 18 ff. des Kopfsatzes und 13 ff. des Finale,
- die Vorliebe für kleindimensioniertes Stimmtauschspiel, besonders in T. 24 des Anfangssatzes und in T. 17 f. des Mittelsatzes,
- die häufige Parallelführung der beiden Oberstimmen, besonders im Schluß-Allegro,

und er kommt zu dem Schluß: „Von der für Bachs Tonsprache so kennzeichnenden ‚Dichte der Polyphonie‘ findet sich so gut wie nichts“.⁶⁴

⁶¹ NV, S. 36–42.

⁶² Leisinger/Wollny (Fußnote 24), S. 174–179.

⁶³ Dürr (Fußnote 17), Vorwort, S. 2.

⁶⁴ Eppstein (Fußnote 15), S. 179f. In seiner Replik auf Marshalls Thesen verweist Eppstein

Aufgrund der bisher formulierten Beobachtungen gilt es nun, die Stichhaltigkeit von Eppsteins Überlegungen zu prüfen. Er ist offenbar davon ausgegangen, daß es eine kontinuierliche Entwicklung in Bachs Sonatenschaffen gegeben haben muß. Tatsächlich mußte es Eppstein schwerer fallen, den stilistisch großen Abstand zwischen BWV 1031 und den mutmaßlich in Köthen nur gut zehn Jahre zuvor komponierten Sonaten zu erklären, wenn er als Entstehungszeit der Flötensonate die frühen dreißiger Jahre annahm. Akzeptiert man hingegen die von uns vorgeschlagene Datierung auf Bachs letztes Lebensjahrhundert, so ist hypothetisch vorzusetzen, daß sich Bach in einer damals neuen lebensgeschichtlichen Situation kompromißlos im galanten Stil versuchte, wie er am Berliner Hof beliebt war, und sich eben nicht mehr nur mit Anleihen begnügte, wie sie Marshall in gewissen Werken aufgespürt hat, die für Dresden entstanden sind (oder sein können). Dann wäre vielleicht auch denkbar, daß die Sonate BWV 1031 im Charakter eines singulären, womöglich experimentell intendierten Werks das private, vielleicht auch spitzbübisch augenzwinkernde Seitenstück zum repräsentativeren, dem König dedizierten Musikalischen Opfer – in der Paralleltonart! – darstellt. Außerdem wäre es denkbar, daß Johann Sebastian Bach sich auseinandersetzte mit dem musikalischen Stilwandel, der zur gleichen Zeit auch Carl Philipp Emanuel dazu veranlaßte, frühere Werke einer grundlegenden stilistischen Renovation zu unterziehen.^{64a}

Diese Möglichkeiten sollten zumindest in Erwägung gezogen werden, damit Bach, der äußerst wendige, vielgesichtige und polyglotte Komponist, zu dessen Eigenart es ja gehört, daß er die verschiedensten und unterschiedlich alten musikalischen Idiome auswertete und zu einer Synthese brachte, nicht sogleich mit seinen eigenen Waffen, der „Dichte der Polyphonie“,⁶⁵ geschlagen wird.

Wenn also Bach sich nicht etwa der neuen Musiksprache seines Sohnes zuwandte, welcher um die Mitte der vierziger Jahre ja schon seine Preußischen und Württembergischen Sonaten geschrieben hatte, sondern jenem offiziellen Berliner Musikstil, wie er seit 1741 durch Quantz und Graun konsolidiert worden war, so müßten Umfang, Eigenart und Hintergründe von Bachs Stiladaptation noch genauer untersucht werden.

Könnte man nicht die Perspektive so abwandeln, daß nicht vom „bekannten“ Bach aus, sondern vom zeitgenössischen (oder auch etwas späteren) Berliner Musikschrittmann aus auf dieses Ausnahmewerk geblickt würde? Carl Philipp Emanuel Bach geht im Kapitel „Vom Vortrage“, dem „Dritten Hauptstück“ seines „Versuchs“, ganz offensichtlich davon aus, daß ein gutes Stück keine barocke „unité de mélodie“, sondern mehrere Affekte aufweisen soll, wenn er als „das Sprechende“ das „hurtig Ueberraschende von einem Affekte zum andern“ bezeichnet.⁶⁶ Und Johann Joachim Quantz definiert in seinem „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“:

auf seine früheren Untersuchungen und ergänzt sie lediglich um den Hinweis auf die „Kleingliedrigkeit der Solomelodik“ (Fußnote 20), S. 84.

^{64a} S. Fußnote 24.

⁶⁵ Eppstein (Fußnote 15), S. 180.

⁶⁶ C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Erster Teil, Berlin 1753 (Reprint, hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1976), S. 123f. et passim.

„Ein guter Vortrag muß nicht weniger: mannigfaltig seyn. Licht und Schatten muß dabey ständig unterhalten werden.“⁶⁷ „Und weil in den meisten Stücken immer eine Leidenschaft mit der andern abwechselst: so muß auch der Ausführer jeden Gedanken zu beurtheilen wissen“⁶⁸ „zugeschweigen, dass, wie ich schon gesaget habe, jedes Stück von oben bemeldeten Charakteren, unterschiedene Vermischungen von pathetischen, schmeichelnden, lustigen, prächtigen, oder scherzhaften Gedanken in sich haben kann, und man sich also, so zu sagen, bey jedem Tacte in einen andern Affect setzen muß, um sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft, u.s.w. stellen zu können.“⁶⁹

Angesichts dieser in den Schriften von Carl Philipp Emanuel Bach und Quantz mehrfach hervorgehobenen Grundgegebenheit des neuen Stils kommt man zu dem Schluß, daß diese Beschreibung zu keinem Werk von Johann Sebastian Bach so gut paßt wie zu der Es-Dur-Sonate. Der Sinn der motivischen Differenz zwischen den beiden Oberstimmen und ihre kleingliedrige Sprachähnlichkeit ist die Basis für einen Dialog zwischen zwei unterschiedlich charakterisierten Partnern. Dies ist nicht eine Schwäche eines „unbachischen“ Werks, sondern vielmehr der Ausdruck einer galanten Grundhaltung, mit welcher der Komponist die stilistische Zeitgenossenschaft mit den angesehenen Musikern des Berliner Hofes nicht verschmäht. Dagegen verblissen die oben angeführten Echtheitsvorbehalte von Hans Eppstein, welcher aus der Sicht von Bachs Köthener Sonaten argumentierte und das spezielle Umfeld sowie die neue Stilhaltung dieser um ein Vierteljahrhundert später entstandenen Sonate nicht berücksichtigte. Was Bach in der „konzertierenden“ Sonate in A-Dur BWV 1032 erst im Kern angelegt hatte, gelingt ihm hier auf eindruckliche, viel konsequentere Weise. Scheinpolyphone Dialoganteile und sexten- und terzenhaltige Verflechtungen, verbunden mit dem fast durchweg beibehaltenen Fundament des in Achteln fortschreitenden Basses, garantieren den Zusammenhalt der Musik, vor allem im Kopfsatz. Für ein derartiges Täuschungsmanöver wie im Diskant des Cembalos in Takt 19f. des ersten Satzes braucht es vielleicht einen Komponisten wie Johann Sebastian Bach, welcher die Flöte die erwarteten Akkordbrechungen in Sechzehnteln gewitzt überspringen und sogleich in die Austerzung der skalaren Melodieketten des Cembalodiskants einstimmen läßt.

Beispiel 25

Sonate Es-Dur BWV 1031, 1. Satz: Allegro, T. 18-21

⁶⁷ Quantz (Fußnote 46), S. 106.

⁶⁸ Ebd., S. 107.

⁶⁹ Ebd., S. 108.

20

Denn so offenkundig das Stimmtauschverfahren in den Takten 18–20 auf dem Papier erscheint, so klar faßt der Hörer die aus drei Achteln bestehende Figur (T. 19 im Cembalodiskant und T. 20 in der Flöte) fälschlicherweise als Beginn und nicht als Abschluß einer Phrase auf. Vor diesem Hintergrund muß auch der Takt 13 nicht Leere verkörpern, sondern der Cembalopart hat hier lediglich die Funktion, die anmutige Melodie des eben eingetretenen Akteurs Flöte in schlichter Weise zu unterstützen und dadurch hervorzuheben, anstatt sie mit polyphoner Begleitung einzuhüllen (siehe Notenbeispiel 24). Für einen überdurchschnittlich versierten Komponisten, der sich mit Erfolg die Rhythmik des galanten Stils aneignete, sprechen auch die vielfältigen und unaufdringlichen synkopischen Bildungen in den Ecksätzen.

Wie man sich zu solchen Beobachtungen verhält, ist letztlich eine Frage der Bereitschaft, auch dem rund sechzigjährigen Bach noch Neues, vielleicht „unerträglich Leichtes“ zuzutrauen; beweisen lassen sie sich letztlich nicht.

VIII.

Akzeptiert man die Einreihung der Es-Dur-Flötensonate BWV 1031 aufgrund ihrer Quellenlage, ihrer Tonart und ihres Stils unter Bachs späteste Werke und ist man bereit, daneben auch das Konzert für drei Cembali BWV 1063 sowie Präludium, Fuge und Allegro BWV 998 zu Bachs späten Adaptionen des Berliner Stils zu zählen, so muß zuletzt die Frage erlaubt sein nach der Tragweite dieser Neuausrichtung des mehr als sechzig Jahre alten Thomaskantors. Was bedeutete sie für Bach selbst, und inwiefern wird dadurch auch eine Korrektur der allgemein akzeptierten Vorstellungen nötig, die man sich bisher von Bachs gesellschaftlicher Haltung und den künstlerischen Zielen in seinem letzten Lebensjahrzehnt gemacht hat? Im folgenden geht es nicht um völlig neue Erkenntnisse, sondern höchstens um eine veränderte Gewichtung längst bekannter Fakten. Es gehörte offenbar zu Bachs Wesen, daß er stets mit dem Erreichten nicht zufrieden war und nach Titeln und Ehrungen strebte. Von Köthen aus versuchte er sein Glück mit der Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jacobi in Hamburg,⁷⁰ und mit der Übersendung der Widmungspartitur der Brandenburgischen

⁷⁰ Dok II, S. 77ff.

Konzerte vermutlich um eine Position als Kapellmeister in Berlin.⁷¹ In Leipzig war Bach fortwährend bemüht, seine Arbeitsbedingungen zu verbessern. Dazu gehörten auch Kontakte zu Adelshöfen außerhalb der Messestadt. Den Köthener Hofstapel behielt er bis spätestens 1730,⁷² nach dem Tod des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen im November 1728 war Bach „Hochfürstlich Sächsisch-Weisenfelsische(r) würckliche(r) Capellmeister“.⁷³ Spätestens seit 1733 strebte er mit der Überreichung des Stimmensatzes der „Missa“, der ersten beiden Teile der sogenannten h-Moll-Messe, einen Dresdner Hofstapel an,⁷⁴ den er im November 1736 auch erhielt.⁷⁵ Offensichtlich brachen die Kontakte zu Weißenfels sogar nach der drastischen Reduktion der Hofkapelle im Jahre 1736 nicht ab;⁷⁶ denn Bach nannte sich noch 1748, mithin nach der vollständigen Aufhebung des Weißenfeler Hofes im Jahre 1746, noch Capellmeister,⁷⁷ allerdings ohne genaue Ortsangabe.⁷⁸ Vermutlich überdauerten einmal verliehene Titel sogar die Existenz der Personen und Institutionen, welche sie einst gewährt hatten. Seinen Zeitgenossen außerhalb Leipzigs galt Bach vornehmlich als Kapellmeister,⁷⁹ während für ihn selbst der Titel des sächsischen „Hofcompositours“ bis zu seinem Tod im Vordergrund stand.⁸⁰

Dennoch hatte Bach von der Ernennung zum kurfürstlichen Hofkomponisten wahrscheinlich mehr erwartet. Friedrich August II. ließ sich im sogenannten Präfektenstreit nicht einspannen,⁸¹ auch repräsentative Kompositionsaufträge an den „Hofcompositour“ blieben aus.⁸² Womöglich hat dies Bach dazu bewogen, ab Oktober 1739 wieder die Leitung des Leipziger Collegium musicum zu übernehmen.⁸³

⁷¹ *Johann Sebastian Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050, Faksimile des Originalstimmensatzes*, hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1976, Textbeilage, S. 7f.

⁷² Dok I, S. 23f.

⁷³ Dok I, S. 232.

⁷⁴ Dok I, S. 74f.

⁷⁵ Dok II, S. 147.

⁷⁶ E.-M. Ranft, *Zum Personalbestand der Weissenfelsischen Hofkapelle*, BzBf 6, S. 6.

⁷⁷ Dok I, S. 105f.

⁷⁸ In Riemers Bericht über Bachs Tod (Dok II, S. 472f.) wird Bach „HoffCompositour, Hochfürstlich Anhalt-Cöthischer und Sachsen Weisenfelsischer Capellmeister, wie auch Director und Cantor der Schulen zu St. Thom.“ genannt.

⁷⁹ In den fremdschriftlichen Dokumenten (Dok II, Nr. 482–605) tritt von Oktober 1740 bis zum 22. Juli 1750 achtzehnmal der Titel „Hofcompositour“ (o. ä.) auf, dazu fünfundvierzigmal die Bezeichnung „Capellmeister“, zum kleineren Teil „aus Leipzig“, zum größeren Teil ohne Ortsangabe.

⁸⁰ In den Schriftstücken von Bachs Hand von 1735 bis zu seinem Tode (Dok I, passim) nannte sich Bach fünfmal „Capellmeister“, zwölfmal „Hofcompositour“ und viermal „Hofcompositour etc.“ (o. ä.).

⁸¹ Dok I, S. 106.

⁸² Die Cembalokonzerte BWV 1052–1059 scheinen nicht im Auftrag des Dresdner Hofes komponiert worden zu sein, wiewohl sie wahrscheinlich für Dresden bestimmt waren. Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, hrsg. von P. Ansehl, K. Heller und H.-J. Schulze (Bach-Studien. 6.), Leipzig 1981.

⁸³ Dok II, S. 371.

Im Jahre 1746 fühlte sich Bach vom Dresdner Hof doppelt vor den Kopf gestoßen: Nach Zelenkas Tod wurde nicht er offizieller „Kirchenkomponist“, sondern Pater Michael Breunich, ein „mittelmäßiges Talent“,⁸⁴ als Organist der Dresdner Sophienkirche hingegen wurde „ein unbekannter Komponist“⁸⁵ verpflichtet statt Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol, obwohl gerade ihn der vorige Amtsinhaber Wilhelm Friedemann Bach als Nachfolger nachdrücklich empfohlen hatte⁸⁶ – zweifellos auf Bitten des Vaters. Es ist also durchaus anzunehmen, daß persönliche Kränkungen Bach dazu veranlaßten, Dresden den Rücken zu kehren. Seine Hinwendung zum Berliner Hof mag in der Absicht geschehen sein, einen preußischen Hoftitel als Ersatz für den Weißenfelder Kapellmeistertitel zu erlangen, der ja 1746 gegenstandslos geworden war, und sie war eine Genugtuung für die Respektlosigkeiten, die er aus Dresden hatte hinnehmen müssen. Möglicherweise mag auch die Tatsache, daß er Wilhelm Friedemann auf seinen Besuch nach Berlin und Potsdam mitnahm, eine bewußt gegen Dresden gerichtete Demonstration gewesen sein.

Zudem waren damals die Perspektiven für das Dresdner Hof- und Musikleben denkbar schlecht. Nach Verlusten durch die beiden schlesischen Kriege, insbesondere nach der verheerenden Niederlage in der Schlacht bei Kesselsdorf am 15. Dezember 1745 war die sächsische Außenpolitik, welche von Heinrich Graf von Brühl persönlich diktiert wurde, ebenso geschäftig wie verzweifelt.⁸⁷ Bach selbst mußte im Dezember 1745 sogar die Besetzung Leipzigs durch die preußischen Truppen miterleben.⁸⁸ Die finanzielle Situation Sachsens war so katastrophal, daß die Stadt Leipzig mit zusätzlichen Steuern so weit belastet wurde, daß sie Kredite außerhalb aufzunehmen gezwungen war.⁸⁹ Der „Hofcompositeur“ hatte also zu befürchten, daß sich die kriegsbedingte Finanznot auch direkt auf das Musikleben am Dresdner Hof auswirken würde. Darüber hinaus gab es für den vielgerühmten Opernbetrieb der Residenzstadt seit dem 7. Juli 1746 Konkurrenz durch ein „hölzernes Theater“, das von Mai bis September ausreichend für Unterhaltung, zumal unter bürgerlichen Schichten, sorgte.⁹⁰ In dieser Situation bestand tatsächlich keine Hoffnung mehr für Bach, in Dresden etwas für sein eigenes Fortkommen zu erreichen.

Was lag also näher als sich dem siegreichen, aufstrebenden Preußen und dem erfolgversprechenden König in Berlin zuzuwenden? Dieser hatte gleich nach der Thronbesteigung im Juni 1740 seine ohnehin schon leistungsfähige Kapelle ausgebaut und im Dezember 1741 den Dresdner Hofflötisten Quantz⁹¹ als persönli-

⁸⁴ M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861–62 (Reprint Leipzig 1971), Bd. 2, S. 245.

⁸⁵ Ebd., S. 221.

⁸⁶ Ebd., S. 221 sowie Dok I, S. 149.

⁸⁷ W. Fellmann, *Heinrich Graf Brühl. Ein Lebens- und Zeitbild*, Leipzig 1989, besonders S. 249–290.

⁸⁸ Dok I, S. 118f.

⁸⁹ C. Fröde, *Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749*, BJ 1984, S. 53–58, besonders S. 55.

⁹⁰ Fürstenau (Fußnote 84), S. 243f. sowie 246f.

⁹¹ C. G. Crockett, *The Berlin Flute Sonatas of Johann Joachim Quantz: A Study of the Repertory and Its Performance Options*, Dissertation, Austin: Univ. of Texas 1982, S. 6.

chen Flötenlehrer und Kammerkomponisten an seinen Hof verpflichtet.⁹² Überdies war der König seit 1738 auch Dienstherr von Carl Philipp Emanuel Bach.⁹³ Gerade um die Mitte der vierziger Jahre scheinen sich Vater und Sohn wieder näher gekommen zu sein: Johann Sebastian Bach wurde Taufpate von Carl Philipp Emanuels ältestem Sohn, Johann August, obgleich er bei der Taufe am 10. Dezember 1745⁹⁴ nicht persönlich zugegen sein konnte.⁹⁵ Zu einem Besuch bei Sohn, Schwiegertochter und den älteren beiden Großkindern ist es, soweit dokumentarisch belegbar, wohl erst im Mai 1747, im Zusammenhang mit der berühmten Begegnung mit Friedrich II., gekommen. Möglicherweise hat Carl Philipp Emanuel bei dieser Gelegenheit auch seine Leipziger Jugendkompositionen aus den frühen dreißiger Jahren erstmals wieder in die Hände bekommen,⁹⁶ ja vielleicht hat sie ihm der Vater damals sogar eigenhändig nach Berlin mitgebracht.

Noch einen anderen Bekannten, bei dem Bach einst in Dresden verkehrt hatte, muß er damals in Berlin wiedergetroffen haben: Hermann Carl Graf von Keyserling, welcher als russischer Gesandter im Mai 1745 Dresden verlassen hatte und nun in gleicher Funktion in Berlin wirkte.⁹⁷ Auch diese persönliche Verbindung zum Dresdner Hof war demnach um die Mitte der vierziger Jahre abgebrochen. Die Kontaktnahme mit dem preußischen Königshof hingegen konnte auf solchem diplomatischen Weg um so leichter zustande kommen. Denn genau darum scheint es sich gehandelt zu haben; wozu sonst hätte Bach mit mehreren Werken – und nicht nur mit dem Musikalischen Opfer – direkte und indirekte Avancen in Richtung Potsdam und Berlin unternommen?

Damit erhalten die näheren Umstände von Bachs Besuch in Berlin und Potsdam zusätzliches Gewicht innerhalb seiner Biographie. Forkel hat versucht, die Begegnung zwischen Bach und Friedrich II. als Begegnung zweier Könige emporzustilisieren: Der Preußenkönig soll den Wunsch geäußert haben, den Vater seines Hofcembalisten kennenzulernen.⁹⁸ Das aber kann nicht der Wirklichkeit entsprochen haben, denn wenn Johann Sebastian Bach in irgendeiner Weise eingeladen oder auch nur erwartet worden wäre, hätte der König seinen Namen nicht beinahe zufällig auf der Gästeliste, dem „geschriebenen Rapport“,⁹⁹ entdeckt. Nein, es muß schon Bach gewesen sein, der sich um Anerkennung durch den Monarchen bemühte. Warum aber, so fragt man sich, hatte sich Bach dem Berliner Hof nicht schon früher genähert? Aktuell wurde dieser Wunsch erst im Verlaufe des Jahres 1746, als Bach die erwähnten Zurücksetzungen aus Dresden entgegennehmen mußte, außerdem wäre vorher der Zeitpunkt auch gar nicht günstig gewesen, da der Preußenkönig bis 1745 und sogar noch darüber hinaus (bis zum Frieden von Aachen am 18. Oktober 1748) mit den Schlesischen Kriegen und

⁹² E. E. Helm, Artikel Quantz, in: New GroveD, Bd. 15, S. 495.

⁹³ E. E. Helm (Fußnote 54), S. 174.

⁹⁴ Dok II, S. 422.

⁹⁵ Dok II, S. 118 (s. auch Fußnote 88).

⁹⁶ S. Fußnote 24.

⁹⁷ Dok I, S. 240f.

⁹⁸ J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802; Neuauflage, hrsg. von M. F. Schneider, Basel o. J., S. 27.

⁹⁹ Ebd.

deren diplomatischen Nachwirkungen beschäftigt war. Bach spielte darauf noch in der später verfaßten Widmungsvorrede des Musikalischen Opfers an, wenn er von Friedrichs „Größe und Stärke“ „in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften“ schrieb.¹⁰⁰ Äußeres Zeichen für die soeben angebrochene Friedenszeit war die Einweihung des Schlosses Sanssouci vor den Toren Potsdams nur gerade sechs Tage vor Bachs Besuch.¹⁰¹

Um womöglich eine Stellung in Berlin, wenigstens aber einen Titel zu erwerben, schlug Bach eine Doppelstrategie ein: Offiziell knüpfte er mit der Widmung der Ricercari und Kanons des Musikalischen Opfers an seinen Ruf als Kontrapunktist an – und ließ dies womöglich unter Mithilfe seines Sohnes den Zeitungen verkünden.¹⁰² Gleichzeitig aber entstanden Werke wie die Triosonate aus BWV 1079 sowie die Flötensonate BWV 1031, in denen Bach die wesentlichen Stilmerkmale des fast ausschließlich auf den Berliner Hof beschränkten, von Quantz, Graun und Hasse geprägten Stils übernahm.¹⁰³

Schon Philipp Spitta hat angesichts der Widmungsvorrede des Musikalischen Opfers auf den selbstbewußten Stolz des Autors hingewiesen.¹⁰⁴ Dieser Text läßt sich im übrigen mit dem Widmungsschreiben zu den „Concerts avec plusieurs instruments“ BWV 1046–1051 vergleichen. Solange man Bachs aktive Bemühung um Anerkennung durch den Berliner Hof in Betracht zieht, ist die Widmung des Musikalischen Opfers nicht viel mehr als die Wiederholung jenes Gesuchs um eine Stellung im Berliner Musikleben an den Markgrafen von Brandenburg vom März 1721. Was damals angesichts der prekären Position des musikliebenden Markgrafen gegenüber seinem macht- und militärstrotzenden Neffen Friedrich Wilhelm I. zum Scheitern verurteilt sein mußte,¹⁰⁵ sollte jetzt beim regierenden Monarchen selbst von Erfolg gekrönt sein. Tatsächlich aber hatte Bach Friedrichs sparsamere Haushaltsführung zu wenig bedacht. Denn Hof- und Kammerkomponisten hatte der königliche Patron genug und sah – im Gegensatz zu Friedrich August II. von Sachsen elf Jahre zuvor – keinen Grund, die Stimmung innerhalb der Kapelle durch die Berufung einer zwar geschätzten, letztlich aber doch entbehrlichen und zudem auswärtigen Persönlichkeit zu gefährden.

Möglicherweise führte der eher öffentlich inszenierte als private „Kniefall“ vor dem musikliebenden Preußenkönig und dessen Hof für Bach allerdings allein zu jener ungewollten Konsequenz, daß sich ausgerechnet der sächsische Außen- und nunmehr Premierminister Heinrich Graf von Brühl an ihm rächte mit der gezielten vorzeitigen Propaganda für Gottlob Harrer als Bachs designierten Nachfolger im Amte des Thomaskantors.¹⁰⁶ Unter den politischen Gegebenheiten mußte damals der Leipziger Rat diese unerhörte Einmischung ohne Gegenwehr hinnehmen. Für Bach selbst aber bedeutete sie nicht nur einen persönlichen Denkkzettel, sondern auch eine gegen ihn gerichtete, antipreußische „Retourkutsche“, die er

¹⁰⁰ Dok I, S. 242.

¹⁰¹ Dok II, S. 435.

¹⁰² C. Ahrens, *Joh. Seb. Bach und der „neue Gusto“ in der Musik um 1740*, BJ 1986, hier S. 78.

¹⁰³ C. Burney, *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, S. 172–176.

¹⁰⁴ Spitta II, S. 714.

¹⁰⁵ H. Besseler, *Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg*, BJ 1956, hier S. 20.

¹⁰⁶ Fröde (Fußnote 89), S. 56.

mit der maliziösen Umtextierung der Kantate BWV 201 quittierte: die Figur des „Orbilius“ benannte Bach in „Birolius“, den pseudo-lateinischen Anklang an den Namen Brühl, um.¹⁰⁷

IX.

Diese neue Sicht von Bachs Persönlichkeit, die sich offenbar noch im Alter als erstaunlich aufgeschlossen und offen für neue Entwicklungen erwies, und insbesondere die Erörterung seiner Stellung in den politischen Auseinandersetzungen jener Zeit, die sich als Konsequenz aus Überlegungen zu Echtheit, instrumentaler Bestimmung, Datierung und stilistischer Einordnung der Flötensonate BWV 1031 ergeben haben, verändern kaum grundsätzlich die Einschätzung von Bachs Stellung in der Musikgeschichte. Dennoch lenken sie nochmals das Augenmerk auf die progressiven Züge in Bachs Spätwerk und bergen somit ein Gegengewicht zur einseitigen Betonung von Bachs Tätigkeit des „Sammelns und Bewahrens“ wie auch der prononcierten Rückwendung zu älteren musikalischen Stilen ab etwa 1739.¹⁰⁸ Wenn Bach nur noch abstrakt und gelehrt zu komponieren und den Stile antico zu pflegen gedachte, dann sind auch so gesicherte Werke wie die E-Dur-Flötensonate BWV 1035, Präludium, Fuge und Allegro für Lautenwerk BWV 998 sowie das Musikalische Opfer undenkbar.

Wohl erledigte er seine eigentlichen Amtspflichten mit möglichst wenig Aufwand, um sich der schöpferischen Tätigkeit zu widmen. Diese ist aber nicht allein nach innen gerichtet, nicht nur die Arbeit eines „Privatiers“ „am eigenen Denkmal“,¹⁰⁹ sondern geschieht gleichsam öffentlich, in aktiver Auseinandersetzung mit den Zeitgenossen. In seinen letzten Lebensjahren stellte sich Bach – wohl auch als Konsequenz aus der unerquicklichen Scheibe-Auseinandersetzung – zwei unterschiedlichen, von außen an ihn herangetragenen Herausforderungen: er antwortete auf Matthesons 1739 öffentlich dargelegte Forderung mit der Komposition der Kunst der Fuge¹¹⁰ und bemühte sich gleichzeitig um die stilistischen Eigenarten, die im vielversprechenden Zentrum der politischen und ökonomischen Macht auf deutschem Boden gepflegt und gehütet wurden.¹¹¹ Betrachtet man diese Bestrebungen des selbstbewußten, „fortschrittlichen Bach“ nicht nur als ephemere Nebenerscheinungen innerhalb seines Spätwerks, sondern als ebenso bedeutend für Bachs künstlerische Entwicklung, so erscheinen die späten Drucke und Werkzyklen – noch eindringlicher als bisher – als Synthesen von konservativer Satztechnik und progressiver Affektsprache am Ende des Barockzeitalters.

¹⁰⁷ Ebd., S. 57f.

¹⁰⁸ C. Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.), S. 156f.

¹⁰⁹ M. Geck, *Johann Sebastian Bach mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Hamburg 1993, S. 123.

¹¹⁰ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (vgl. Fußnote 39a), S. 441.

¹¹¹ S. Fußnote 103.

mit der maßigen Umkehrung der Kantate BWV 201 quinierte, die Figur des „Paganini“, bekannte Bach'sche „Paganini“-Zitate in den „Paganini“-Zitaten des Quartetts, die sich in den Kantaten BWV 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

IX

... (The text continues with a detailed analysis of the musical work, discussing its structure, historical context, and specific musical features. It mentions various measures and musical elements, such as the 'Paganini' motif and the 'Cello' part.)

101 Ebd. S. 271.
 102 C. Wolff: Das Zitat in der Musik Johann Sebastian Bachs. Wiesbaden: Bärenreiter, 1961.
 103 ...
 104 ...
 105 ...
 106 I. Matveev: Die Violinpartien in den Kantaten von J. S. Bach. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1977.
 107 ...
 108 ...

Mendelssohn und die Bach-Ausgabe bei C. F. Peters: Mißglückter Versuch einer Zusammenarbeit

Von Karen Lehmann (Leipzig)

„Warum in aller Welt berathen Sie sich nicht mit dem *ersten* Kenner Bachs der lebt, und den Sie nur paar Häuser weit von sich haben: Dr. Felix Mendelssohn. Der hat von jeher darin gelebt kennt rein jede Note, ...“¹

Mit diesen Worten ermutigte Franz Hauser den beinahe verzweifelten Carl Gottlieb Sigmund Böhme, Inhaber der Firma C. F. Peters seit 1828, bei der Suche nach geeigneteren Redakteuren für seine Bach-Ausgabe, die „Oeuvres complets“, nachdem Carl Czerny den Verlag mit seiner unglückseligen Edition der Kunst der Fuge in Mißkredit gebracht hatte. Zum besseren Verständnis sei hier noch einmal, in der gebührenden Kürze, der Sachverhalt beschrieben.² Czerny hatte im Dezember 1838 in Band 3 der „Oeuvres complets“ die Kunst der Fuge herausgegeben. Dabei wurden von ihm nach den Regeln einer „streng systematischen Ordnung“ und nach dem Grundsatz, daß jeder Band „nur eine Gattung von Tonstücken“ enthalten sollte, die beiden Fugen für zwei Klaviere (Nr. 18) weggelassen und dafür die Eingangsfuge (Nr. 1) und das sechsstimmige Ricercare (Nr. 5) aus dem Musikalischen Opfer hinzugefügt. Zwar hatte der Verlag dieser absonderlichen Zusammenstellung aus Unkenntnis zunächst zugestimmt, doch sah er sich infolge heftiger Kritik veranlaßt, bereits ein Jahr später eine revidierte Titelaufgabe mit einem neuen Titelblatt und einem veränderten Vorbericht herauszubringen. Die beiden Fugen für zwei Klaviere wurden sowohl in Partitur als für jedes Instrument einzeln gedruckt und den Abonnenten der ersten Auflage unentgeltlich nachgeliefert; die Ricercari aus dem Musikalischen Opfer (Nr. 1 und 5) entfielen. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung lobte den selbstlosen Einsatz des Verlages:

„Man muss sagen, dass die thätige Verlagshandlung für das Beste dieser wichtigen Ausgabe Alles thut, was nur in ihren Kräften steht; keine Erinnerung und keinen ausführbaren Wunsch lässt sie unberücksichtigt, um das Ganze zum möglichst vollkommenen Ziele zu führen. ...“³

Nach diesen unerfreulichen Erfahrungen mit Czerny ist es verständlich, daß Böhme sich nach einem anderen Redakteur umsah. Bestärkt wurde er in diesen Bemühungen insbesondere von Franz Hauser, der mit dem bereits zitierten Brief vom 8. November 1839 dem Verlag seinen Bach-Katalog zuschickte, damit dieser sich einen besseren Überblick über Bachs Oeuvre verschaffen konnte:

¹ Hauser an C. F. Peters, 8. Nov. 1839 (Staatsarchiv Leipzig, *Musikverlag C. F. Peters Leipzig Nr. 1279*).

Der Verlag stand seit 1837 in engem brieflichen Kontakt mit Hauser, der ihm Ende 1839 seinen Bach-Katalog schickte. Neben der konzeptionellen Bestimmung war der Hauser-Katalog für den Verlag eine wahre Fundgrube von Bach-Quellen für den jeweils aktuellen Band der „Oeuvres complets“.

² Siehe hierzu: K. Lehmann, *Bachiana unter „Tabak & Cigaretten“*. *Die Bach-Sammlung des Leipziger Verlages C. F. Peters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, BJ 1996, S. 49–76.

³ AMZ, Nr. 51, Dez. 1839, Sp. 1018.

„Wenn Herr Czerny Arch[it]itekt der ganzen Unternehmung ist, so ist es wenigstens seine verfluchte Schuldigkeit gewesen zu fragen: was existirt denn eigentlich von Sebastian, um so einen Plan zu entwerfen, nach welchen die Sachen folgen sollten. Statt dessen versieht der gute Mann die Kunst der Fuge mit Fingersatz, und die Verlagshandlung druckt sie selber nach. Sie werden aus dem Catalog ersehen, welch ein Schatz noch ganz unbenutzt da liegt, und [zwar] Sachen in *jeder Art*: von den leichtesten Kindersachen bis zu den schwersten. Sie werden die Menge der größten Compositionen für die Orgel bemerken, die eine Hauptsache bey Sebastian sind, und die größten überhaupt, die existiren, nemlich die varirten Chorale. Eine genaue Einsicht in den Catalog wird Ihnen gleich die Ordnung von selbst in die Hand geben, wie Sie ferner verfahren sollen. ... H. Czerny ist ein recht schätzenswerther Mann, aber er hat sich mehr um Bach/Händel als um Bach *und* Händel bekümmert, sonst wäre er nicht bis zu Opus 6000000 hinaufgestiegen. Aber ich bin weit entfernt, dessen Verdienste verkleinern zu wollen, nur bey Sebastian müßte man mit rechten Verstand vorwärts gehen. ...“⁴

Der Verlag folgte dem Rat Hausers und nahm mit dem „ersten Kenner Bachs“ Felix Mendelssohn Bartholdy Kontakt auf. Erfreut und zuversichtlich über das Ergebnis berichtet Böhme seinem Mittelsmann nach Wien:

„Wenige Tage nach Ankunft Ihres Catalogs der Bachschen Werke für Orgel und Clavier erhielt ich auch [Ihren] sehr schätzbaren Brief vom 8 dM. Ihre Inlage an H. Dr. Mendelssohn hat Schreiber dieses unverzüglich selbst abgereicht. Herr Dr. M. ließ sich bald darauf den Catalog geben und hat denselben mit Noten versehen wo er von einem Werke die Autographie besitzt. Ferner sicherte mir der würdige Mann die thätige Bereitwilligkeit zu, wo er mit Rath und Einsicht bei dem Unternehmen nützlich sein könne.

Gewiß verdanke ich diese schätzbare Gesinnung Ihrer Empfehlung, als der, seines persönlichen Freundes, und ich bin Ihnen dafür herzlich verbunden, denn es gewährt mir in der Sache einen wahren Trost und richtige Stütze in der Nähe.

Daß ich nicht schon längst mir die Mitwirkung H. Dr. M. erbeten habe, liegt wirklich nur in einem Fehler der Bescheidenheit und Besorgniß, weil ich Ihren, von allen Seiten so in Anspruch genommenen Freund nicht auch mit meinen Sachen beschweren wollte, so wenig ich auch an seiner wohlwollenden Gesinnung zweifeln konnte.

Gestern hat mir H. Dr. Mendelssohn freiwillig die officielle Redaction von jedem Bande zugesagt, wobei ich ihm in Bezug auf die innere Ordnung unbedingt folgen wolle, und wobei Czerny nichts zu thun habe. Dieses wird nun mit Freuden für die Orgel-Compositionen namentlich für die variirten Choräle angenommen, wo von Fingersatz, Vortrags-Zeichen, Maelzel M. u.s.w. keine Rede sein kann.

Bei den durch H. Czerny schon vorbereiteten Bänden für Clavier solo und Clavier mit Begleitung darf ich aber nur in der Stille seinen gütigen Rath benutzen, ohne H. Dr. M. Namen in Anzeigen oder Titel zu nennen. Es gefällt, unter andern gerügten Mängeln dem H. D. M. durchaus nicht, daß Czerny so unersättlich viel Fingersatz gegeben, und sich angemäßt habe, den Vortrag vielfach anzudeuten.

Man müsse Bach darstellen, wie er wirklich sei, ihn aber nicht czernysiren, diese Behauptung ist so waf[h]r, daß sich, der Theorie nach, auch gar nichts dagegen einwenden läßt. ...“⁵

Auch wenn diese Äußerungen Böhmes den Eindruck erwecken, als hätte einer Zusammenarbeit mit Mendelssohn nun nichts mehr im Wege gestanden, so war doch der Plan des Verlages, Mendelssohn als Redakteur für die Bach-Ausgabe zu gewinnen, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Zu divergent waren die

⁴ Hauser an C. F. Peters, 8. Nov. 1839 (vgl. Fußnote 1).

⁵ Kopierbuch 1836–1841, S. 449, 30. Nov. 1839 (Staatsarchiv Leipzig, *Musikverlag C. F. Peters Nr. 5026*).

Ansichten über die Editionsrichtlinien einer Ausgabe von Werken „Alter Meister“. So gab es zum Beispiel auch bei der Händel-Ausgabe zwischen Mendelssohn und dem Council der „Handel Society“ hinsichtlich editionstechnischer Fragen harte Auseinandersetzungen. Folgendes hatte sich zugetragen.

Als im Herbst 1843 in London die „Handel Society“ gegründet wurde, gehörte Felix Mendelssohn Bartholdy zu den Redakteuren für eine Neuausgabe der Werke Georg Friedrich Händels. Während der Editionsarbeiten Mendelssohns an „Israel in Ägypten“ kamen die ersten Meinungsverschiedenheiten auf: der Council der „Handel Society“ plädierte für eine sogenannte praktische Ausgabe mit Ergänzungen der Tempi, dynamischen Zeichen und Akzidenzien; für Mendelssohn dagegen war das Autograph Händels unantastbar, und Zutaten des Herausgebers sollten seiner Ansicht nach unbedingt auch als solche gekennzeichnet werden – Forderungen, die einer sogenannten kritischen Ausgabe entsprachen. Daß Mendelssohn dabei als Gewinner hervorging und die Ausgabe schließlich nach seinen editorischen Vorstellungen veranstaltet wurde, ist wohl der Größe Mendelssohns und seinem berühmten Namen zuzuschreiben und kaum dem Verständnis des Councils für diese Editionsform.

Mendelssohn berichtet seinem Freund Ignaz Moscheles über diese Episode:

„Die Sache mit der Handel Society thut mir leid, aber es ist mir unmöglich meine Ansichten darüber zu ändern. So gern ich in den unwesentlichen Punkten nachgebe, wie z. B. was die Versetzungszeichen betrifft (obgleich ich auch darin die alte Art wegen der langen Tacte vorziehe), so kann ich um keinen Preis in eine Händel'sche Partitur Vortragszeichen, Tempo's oder sonst etwas hineinschreiben, wenn es irgend wie im Unklaren bleibt, ob sie von mir, oder von Händel sind; und da er seine Piano's und Forte's und seine Bezifferungen hingesetzt hat, wo er es für nothwendig hielt, so muß ich entweder die weglassen, oder das Publicum ist in die Unmöglichkeit versetzt herauszufinden, was seine, und was meine Vortrags- u. s. w. Zeichen sind. Die Mühe, sich durch den Copisten die Zeichen aus dem Clavierauszug in die Partitur setzen zu lassen, wenn man mit den meinigen einverstanden ist, ist für jeden sehr gering, der die Partitur bezeichnet haben will; dagegen ist der Schaden sehr groß, wenn die Ausgabe auf keine Weise die Meinung des Editor von Händel's Meinung unterscheidet. ... Ich muß vor allen Dingen genau und ohne den mindesten Zweifel wissen, was Händel ist, und was nicht. Dieser Meinung pflichtete auch damals der council bei, als ich zugegen war; jetzt scheint man die entgegengesetzte angenommen zu haben; wenn es dabei bleibt, so würde ich (und ich fürchte viele mit mir) die alte Ausgabe mit ihren falschen Noten der neuen mit ihren verschiedenen Ansichten und Vortragszeichen im Text bei weitem vorziehn. Ich habe das alles auch an Macfarren⁶ geschrieben; nicht wahr, Du bist mir nicht böse, daß ich meine Meinung so aufrichtig gesagt habe? sie ist zu eng mit allem verbunden, was ich mein Lebenlang für recht gehalten habe, als daß ich sie aufgeben könnte. ...“⁷

Diese Auseinandersetzungen um die Editionsrichtlinien für die Ausgabe der Werke Georg Friedrich Händels zwischen der „Handel Society“ und Felix Mendelssohn Bartholdy sind deshalb von mir in dieser Ausführlichkeit beschrieben worden, weil sie den nun folgenden Begebenheiten um die Bach-Ausgabe fast

⁶ George Alexander Macfarren (1813–1887), Sekretär der „Handel Society“.

⁷ 7. März 1845, in: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy in Berlin und Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy in Heidelberg*, Leipzig 1863, S. 439f.

haargenau gleichen. Es ist daher keine Übertreibung, wenn man Mendelssohn gewissermaßen als Protagonisten einer kritischen Werk-Ausgabe ansieht.

Kehren wir zurück zu unserem Ausgangspunkt. Der Verlag hatte sich mit Mendelssohn wegen der Mitarbeit an den „Oeuvres complets“ in Verbindung gesetzt und informierte seinen Vermittler Franz Hauser darüber in dem bereits zitierten Brief vom 30. November 1839. Außer Optimismus und der Hoffnung, daß nun durch Felix Mendelssohn Bartholdy die Ausgabe „ganz correct“ und bald der Name Carl Czerny auf den Titelblättern „beseitigt“ werde, kommen bei dem Verleger und Geschäftsmann Böhme auch Bedenken im Hinblick auf den potentiellen Käuferkreis auf. Zwar ist Böhme „der Theorie nach“ mit Mendelssohn einig, daß man „Bach darstellen“ müsse, „wie er wirklich sei“ und „nicht czernysiren“ dürfe, aber „in Praxi“ seien doch „einige Modificationen gestattet“:

„Wie? wenn ich nun zu beweisen vermag, daß eben dieser Fingersatz und die Vortragszeichen ein Erleichterungs-Mittel für Dilettanten sind, die im kecken Übermuth ihrer vorgerückten Fertigkeit auch einmal eine Fuge vom alten S. Bach vortragen wollen, und weil meine Ausgabe sie mehr dazu in Stand setzt als eine andere, sie solche auch lieber kaufen? denn die alte Ausgabe ohne Fingersatz etc. will niemand mehr.

Der große Mendelssohn konnte sich allerdings in den Kopf kleiner Geister nicht hineindenken, aber dieser Umstand hebt meine Verpflichtung als Geschäftsmann nicht auf, eben für die kleinen Geister auch freundlich zu sorgen. Demgemäß habe ich aber beschlossen, zwischen dem zuviel und zuwenig den Weg der Weisheit zu wählen und die Mittelstraße zu gehen, nämlich, daß ich künftig nur das Nothwendigste über den Vortrag andeuten, und den Fingersatz da wegfällen lasse, wo ihn H. Czerny gar zu kindermäßig vorgeschrieben hat. Denn alle diese Zusätze in den folgenden Bänden plötzlich aufhören zu lassen, fand selbst H. Dr. M. nicht rathsam, und meinte, daß man dem Publikum gegenüber nun schon in der Art fortfahren müsse, was die Clavier Sachen betrifft, nur freilich viel bescheidener und vorsichtiger als bisher.

So glaube ich den meisten Ansprüchen zu genügen, und was die großen Theoretiker betrifft, die gar keines Fingersatzes bedürfen, so muß ich diese, um der Schwachen willen, bitten, daß sie jene Andeutungen nicht als eine Zwangsvorschrift betrachten, sondern dieselben als, für sie, nicht vorhanden ansehen mögen.

Ich hoffe diese Ansicht wird Ihre Billigung finden. ...⁸

Mit dieser Denkweise bahnt sich eine neue Epoche in der Geschichte des Verlages C. F. Peters an. Wir haben es mit den ersten sogenannten Interpretationsausgaben zu tun, die in der Folge das Profil des Leipziger Verlagshauses bestimmen und mit der Ende 1867 ins Leben gerufenen musikalischen Universalbibliothek Edition Peters ihren Höhepunkt erreichen. Zu erinnern ist dabei daran, daß in dieser Edition Peters, die unter anderem den Anspruch einer „correcten, eleganten und billigsten Klassiker-Ausgabe“ erhebt, die ersten beiden Nummern mit den beiden Teilen des Wohltemperierten Klaviers belegt sind, zum einen in der Ausgabe des umstrittenen Carl Czerny (EP 1, 2) und zum anderen in derjenigen von Franz Kroll (EP 1a, 2a). So hat Carl Gotthelf Siegmund Böhme doch sein Versprechen nicht halten können, diesen „schrecklichen Namen“ Czerny in einiger Zeit „von allen Titeln“ verschwinden zu lassen.⁹

⁸ Kopierbuch 1836–1841, S. 450 (30. Nov. 1839 an Hauser).

⁹ Kopierbuch 1841–1844, S. 83, 18. Sept. 1841 an Hauser (Staatsarchiv Leipzig, *Musikverlag C. F. Peters* Nr. 5027).

Böhmes Idee, mit seinen „Oeuvres complets“ „geschickten Dilletanten einen sichern und leichten Weg zu bahnen, um sich auch an Bachs Werken mehr bilden zu können, als es bisher zu geschehen vermochte“¹⁰, fällt auf fruchtbaren Boden. Die Rezensenten der beiden führenden musikalischen Zeitungen, Gottfried Wilhelm Fink von der Allgemeinen Musikalischen Zeitung und Adolph Bernhard Marx von der Neuen Zeitschrift für Musik, begrüßen diese Editionsform.

„Haben wir früher schon der Metronomisirung und dem Klavierfingersatz Karl Czerny's, welcher auch der Pianofortestimme dieses Bandes nicht fehlt, das Wort geredet“¹¹, schreibt Fink über Band 10, der die 6 Sonaten für Violine und Klavier (BWV 1014–1019) in der Redaktion von Karl Lipinski, August Klengel und Moritz Hauptmann enthält, „so werden wir hier um so weniger einer andern Ueberzeugung zu huldigen haben. Wie Viele werden wohl sein, denen solche erleichternde Bezeichnung Bach'scher Werke nicht höchst willkommen sein muss? Unter Hunderten wird sich kaum Einer finden, der sie ohne Nachtheil für sich selbst entbehrt. Oder ist es wohl wünschenswerth, dass das Spiel der Werke unsers Bach ein Monopol für nur Wenige bleibe? Es ist ein grosser Gewinn, wenn der Vortrag dieser Meisterwerke durch solche vortreffliche Hilfeleistung vielen Musikfreunden zugänglicher gemacht wird. Immerhin wird auch mit diesen Fingerzeigen noch Vieles für den Spieler zu überwinden bleiben. Und so liegt denn etwas sehr Verdienstliches in solchen Bemühungen, die der vortrefflichen Ausgabe noch zu einer besondern Empfehlung gereichen. ...“¹²

Mit einigen Einschränkungen und kritischen Anmerkungen, die auch den Vorstellungen des Verlages entsprechen, „künftig nur das Nothwendigste über den Vortrag an[zu]deuten“¹³, versieht Adolph Bernhard Marx seine Rezension über die ersten sieben Bände der „Oeuvres complets“:

„Einen wichtigen und ihm als Componisten und Lehrer in moderner Weise ganz besonders zur Ehre gereichenden Antheil hat Herr Karl Czerny in Wien an dieser Ausgabe genommen. Er hat die Tonstücke sämmtlich mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung, selbst mit chronometrischen Tempobezeichnungen versehen, ersteres mit der großen Einsicht, die man ihm als einem der bedeutendsten Virtuosen und Lehrer des Pianofortspiels schon im Voraus zutrauen wird; letzteres mit Berufung auf die Weise, wie Beethoven einen Theil der Bach'schen Tonstücke aufgefaßt und vorgetragen habe. Es ist wohl vorauszusehen, daß mancher im Vortrage polyphoner und besonders Bach'scher Musik schon bewanderte Spieler diese Bezeichnungen als (für ihn und seines gleichen!) überflüssig hingewünscht, mit einem Theil der Bestimmungen nicht einverstanden sein wird. Auch der Unterzeichnete hätte es rathsam und lehrreicher gefunden, wenn Herr Czerny die Angabe des Fingersatzes möglichst auf die wahrhaft bedenklichen Stellen beschränkt hätte. Noch ernstlicher möchte er gegen einen Theil der Vortragsbestimmungen, besonders gegen nicht wenige Tempi Einspruch thun, ...“ Und zusammenfassend hält Marx fest: „Für alle in jener Richtung [Johann Nepomuk Hummel, Adolph von Henselt oder Sigismund Thalberg] eingelernte und eingewohnte Spieler ist eine Nachhilfe, eine Anleitung zur Bach'schen Spielart fast unentbehrlich zu nennen, und es soll das, was von Herrn Czerny vielleicht zuviel, vielleicht in einigen Einzelheiten irrig geschehen ist, den Dank nicht schmälern, der ihm für das Ganze gebührt. ...“¹⁴

¹⁰ Kopierbuch 1836–1841, S. 573 (5. Sept. 1840 an Hauptmann).

¹¹ AMZ, Nr. 19, 9. Mai 1838, Sp. 297–299 (Rezension von G. W. Fink über das Wohltemperirte Klavier I und II in der Redaktion von C. Czerny).

¹² AMZ, Nr. 7, 17. Febr. 1841, Sp. 147.

¹³ Kopierbuch 1836–1841, S. 450 (30. Nov. 1839 an Hauser).

¹⁴ NZfM, 13. Bd., Nr. 35, 28. Okt. 1840, S. 137f.

Lassen wir zum Schluß dieses Abschnittes noch zwei Redakteure der „Oeuvres complets“ zu Wort kommen: Moritz Hauptmann und Friedrich Konrad Griepenkerl. Hauptmann, der als Berater und Freund des Leipziger Verlagshauses eine Vertrauensstellung einnahm und hohes Ansehen genoß, schreibt am 10. Dezember 1838 an Franz Hauser:

„Peters hat angezeigt daß er mit Beiträgen aus Ihrer reichen Sammlung die Oeuvr. compl. von Seb. Bach vervollständigt herausgibt. Daß bei dieser Ausgabe Czerny den Fingersatz beifügt, find' ich sehr zu loben, ohne Fingersatz giebt es ja auch genug Editionen wenn Jemand Aergerniß daran hat – wie viele wissen sonst gar nicht damit umzugehen. Mit den Vortragsbezeichnungen ist es freilich etwas weniger fix Vorzuschreibendes, indeß war was ich in der Kunst der Fuge angesehen doch sehr zulässig. ...“¹⁵

Hauptmann muß diese Ansicht auch gegenüber Böhme geäußert haben, denn ein knappes Jahr später heißt es in einem Brief an ihn:

„Was Sie im Bezug auf den Fingersatz erwähnen, ist mir um des willen so beruhigend, weil eben dieser – nicht etwa im Betreff der Richtigkeit – überhaupt um seiner bloßen Existenz willen, von einer Seite sehr, als unnöthiger Beisatz, getadelt wurde. Ich mag Ihnen den Tadler nicht nennen, er hat einen berühmten Namen. ...“¹⁶

Griepenkerl, der als Herausgeber der Bände 9 und 11–14 ebenfalls zu dem engsten Beraterkreis für die „Oeuvres complets“ gehörte, läßt zwar an Carl Czerny keinen guten Faden und verdammt seine Ausgaben, insbesondere die des Wohltemperierten Klaviers, in Grund und Boden, doch gehört auch er zu den Anhängern dieser sogenannten Interpretationsausgaben. Sein Ansatz ist dabei ein anderer:

Als Schüler von Johann Nikolaus Forkel ist er überzeugt, die „ächte Bachische Vortragsweise“ zu kennen. „Zweifelten Sie an meiner Kenntniß und Befähigung dazu“, schreibt Griepenkerl im Zusammenhang mit einer geplanten, neuen Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers am 15. April 1842 an Böhme,

„so müßte ich freilich sagen, daß alles, was ich davon weis, auf dem geradesten Wege von Bach selbst herkommt. Von dem Vater lernten es die Söhne, von den Söhnen lernte Forkel und von Forkel ich. ...“¹⁷

Nach Griepenkerls Ansicht ist den „neueren Klavierspielern die bachische Weise“ unbekannt:

„Bach selbst, seine Söhne und Forkel trugen die fraglichen Meisterwerke mit einer so großen Feinheit, mit einer so tiefgreifenden Declamation vor, daß sie wie mehrstimmige Gesänge klangen, die von einzelnen großen Künstlern gesungen wurden. Alle Mittel des guten Gesanges waren dabei in Anwendung gebracht, kein Cércar, kein Portamento fehlte und es wurde sogar, wenn ich so sagen darf, an den rechten Stellen, nämlich wo der Satz zu Ende ist, geathmet. ... Davon haben die neueren Virtuosen auf dem Pianoforte keinen Begriff; denn sie können auf ihrem Instrumente nicht singen, und bachische Stücke wollen mit aller Kunst ge-

¹⁵ Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser. Hrsg. von A. Schöne, Leipzig 1871, Bd. 1, S. 248.

¹⁶ Kopierbuch 1836–1841, S. 597 (13. Okt. 1840).

¹⁷ Griepenkerl an Böhme (Staatsarchiv Leipzig, Musikverlag C. F. Peters Nr. 1147. Im folgenden zitiert: GriepenkerlB).

sungen sein. Zuweilen kann ich noch jetzt, wenn die alten Nerven mit den Muskeln und der Seele harmoniren, dergleichen Darstellungen leisten. ...¹⁸

Unter diesem Aspekt fügt Griepenkerl seinen Bänden Tempoangaben und dynamische Zeichen hinzu und beruft sich dabei auf die „Tradition“, „wie sie zu einigen noch jetzt lebenden Männern herabreicht“.¹⁹ Dabei meint er natürlich sich selber und ist entsetzt davon zu hören, daß Felix Mendelssohn Bartholdy zusammen mit Moritz Hauptmann eine neue Ausgabe der Chromatischen Fantasie und Fuge „nach einem aufgefundenen Manuscripte“ veranstalten will.

„Ist das wirklich der Fall, so müßte man doch die beiden Herren warnen, sich die Finger nicht zu verbrennen; denn da könnte und dürfte ich nicht schweigen, wenn man mir auch Papagenos Schloß vor den Mund legte. Es ist nämlich durchaus unmöglich, den rechten Vortrag der Arpeggios und des Recitativs ohne Tradition zu finden. Forkel war zu seiner Zeit der Einzige, der es noch wußte. ...“²⁰

Aus den hier vorgetragenen Erkenntnissen ergibt sich die ganze Aussichtslosigkeit einer möglichen Zusammenarbeit zwischen Mendelssohn und dem Verlag C. F. Peters. Hatte Franz Hauser vielleicht doch nicht über den richtigen Durchblick verfügt, als er Böhme empfahl, sich mit „dem ersten Kenner Bachs“ in Verbindung zu setzen? Sollte er wirklich nichts von den avantgardistischen Vorstellungen seines Freundes bei einer Ausgabe des von beiden so verehrten Sebastian gewußt haben? Oder war ihm das Programm des Verlages von einer praktischen Ausgabe für Dilettanten und andere „kleine Geister“ unbekannt?

Am 4. Dezember 1841 berichtet Böhme Franz Hauser – im Zusammenhang mit einer Bestellung von Autographen und Abschriften für den Band 9 aus dessen Katalog – über das Ergebnis seiner Verhandlungen mit Mendelssohn. Enttäuschung und Resignation klingen aus den folgenden Zeilen:

„Herr Dr. & Kapellmeister Mendelssohn Bartholdy sagt mir zwar, vor zwei Jahren seine Mithwirkung zu, hat solche späterhin aber sehr bestimmt und mit ziemlich unfreundlichen Ausdrücken verweigert. Also kann ich Ihren Rath, mich an H Mendelssohn zu halten, leider nicht befolgen. ...“²¹

Hauser muß sich dazu geäußert haben, denn einen Monat später kommt Böhme noch einmal darauf zu sprechen:

¹⁸ GriepenkerlB, 24. April 1842.

¹⁹ Vorwort zu Band 9 der „Oeuvres complets“, S. II.

²⁰ GriepenkerlB, 15. Mai 1842. Böhme klärt am 28. Mai 1842 (Kopierbuch 1841–1844, S. 276) Griepenkerl darüber auf: „Von einer neuen Bearbeitung der chromat. Fantasie durch H. Hauptmann und Dr. Mendelssohn weiß ich nicht ein Wort. Wenn Letzterer so etwas beabsichtigt, werde er gewiß die Sache allein unternehmen, obschon er dH. Hauptmann lieb und werth hält. Wahrscheinlich ist das Gerücht daher entstanden, daß jemand die Correcturblätter unserer neuen Ausgabe dieser Fantasie kürzlich bei H. Hauptmann in Cassel gesehen und nun gleich eine Folgerung auf eigne Rechnung daraus gezogen hat, die sich aber von selbst widerlegen wird. Die chromat. Fantasie und Fuge ist im 4^{ten} Bande [C. Czerny, 1839] enthalten, dessen neue Bearbeitung ich schon vor 6 Monaten anfang, die aber vor der Hand gänzlich bei Seite gelegt und nicht eher wieder vorgenommen wird, bis Sie sich damit beschäftigen können.“

Schon Ende 1843 erschien in der Redaktion von F. K. Griepenkerl eine revidierte, neu gestochene Ausgabe des Bandes 4.

²¹ Kopierbuch 1841–1844, S. 135.

„Auf Ihre Bemerkungen wegen des Catalogs u.s.w. erlaube ich mir Folgendes zu erwidern: ... 7) Warum H. Dr. Mendelssohn mir nicht freundlich gesinnt ist, weiß ich leider selbst nicht kann es also nicht erklären. Sein letztes Wort war, daß er in der Bachschen Sache nichts weiter thun wolle, weil der Name Czerny auf dem Titel stünde. Freilich wenn Einer verbessern soll, der Mendelssohn heist und ein Czerny trüge die Ehre davon, so dürfte sich die Weigerung noch überall rechtfertigen lassen. Inzwischen wäre es meine erste Pflicht gewesen, die Mitwirkung dH. Dr. Mendelssohn anzuzeigen und die Zweite: Czerny's Namen in gehöriger Zeit ganz aus den Titeln zu verbannen, was späterhin ohnedies nun geschehen muß. ...“²²

Wie wenig realistisch, ja gerade utopisch eine Zusammenarbeit zwischen Mendelssohn und dem Leipziger Verlag C. F. Peters war, zeigt abschließend folgendes Zitat aus einem Brief Böhmes an Griepenkerl, der die Spiel- und Vortragsweise auch eines Mendelssohn verwirft und sich darüber mokiert, daß „Mendelssohn ... zwar gar keine Zeichen“ wolle, diese jedoch „selbst so groß nöthig“ hätte²³:

„Mendelssohn, ich gebe es zu, ist ein tüchtiger Mann, ich stimme aber nicht in das bis zur Abgötterei gesteigerte Lob. Man schweigt jedoch, um sich nicht unnöthigen Verdruß zu machen. Für mein Unternehmen kann mir Mendelssohn keinen Beistand gewähren, weil er alle Angaben der Tempi und Vortragszeichen *unbedingt verwirft*, es sei nun aus allzugroßer Verehrung für Bach, oder aus Klugheit, um nicht etwa mit seiner Ansicht in Verlegenheit zu gerathen. Sein Orgelspiel finden etliche Unparteiliche manchmal einer Raserei ähnlich. Als Clavierspieler hat er viele schätzbare Eigenschaften, die ihm die Natur verlieh. Weil er aber das Tempo oft zu schnell nimmt, so wird sein Spiel mehrmals undeutlich und entbehrt einer gewissen guten Sangweise auf dem Instrumente. ...“²⁴

Spätestens hier muß jedem auffallen, daß man in diesem kurzen Bericht über „Mendelssohn und die Bach-Ausgabe bei C. F. Peters“ keine einzige diesbezügliche Aussage Mendelssohns findet und auch keinen einzigen Brief des Verlages an ihn. Die Briefkopierbücher hüllen sich in Schweigen.

Diese Tatsache macht uns deshalb so stutzig, weil Carl Gotthelf Sigmund Böhme und sein Verlagsteam mit den beiden Prokuristen Christian Friedrich Erdmann Leede und Carl Gustav Probst und dem Ersten Korrektor Ferdinand August Roitzsch jede kleinste Begebenheit in den Kopierbüchern festgehalten haben. Briefe Mendelssohns an den Verlag C. F. Peters gibt es jedoch: nachweislich mindestens fünf, vom 6. Januar und 26. März 1840, 14. und 20. Februar 1843 und vom 11. Dezember 1845.²⁵ Doch enthalten auch diese Briefe keine Bemerkungen zu dem behandelten Thema.

²² Kopierbuch 1841–1844, S. 152 (4. Jan. 1842).

²³ GriepenkerlB, 30. Juni 1842.

²⁴ Kopierbuch 1841–1844, S. 257 (9. Mai 1842 an Griepenkerl).

²⁵ Diese Auskunft erhielt ich freundlicherweise von Rudolf Elvers, der eine Ausgabe der Briefe Mendelssohns bei Breitkopf & Härtel vorbereitet, sowie von Ralf Wehner, Mendelssohn-Gesamtausgabe Leipzig.

Siehe auch S. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 17.), S. 213, Fußnote 91, die den Brief vom 26. März erwähnt.

Siehe hierzu auch: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, gesammelt und hrsg. von R. Elvers, Berlin 1968. Danach lassen sich insgesamt mehr als 4500 Schreiben Mendelssohns belegen, aber nicht alle nachweisen.

Es ist in der Tat kein Geheimnis, daß die Verbindung zwischen Mendelssohn und dem Leipziger Verlag C. F. Peters, der im übrigen nicht zu den Original-Verlegern von Mendelssohns Kompositionen gehörte, wahrhaftig nicht die beste war. Daß Ansätze einer Zusammenarbeit vorhanden waren, zeigt der vorliegende Aufsatz.

Mit der Problematik der von Mendelssohn aufgestellten Editionsrichtlinien und derjenigen der sogenannten praktischen Ausgaben oder Interpretationsausgaben werden eine Reihe von Fragen aufgeworfen, die hier nur ansatzweise beantwortet werden konnten. Mendelssohns Bach-Ausgaben (das Orgelbüchlein, BWV 599 bis 644, dazu aus den Choralbearbeitungen BWV 651–663, 667 und 740 und die beiden Partiten BWV 766 und 768) bei Coventry & Hollier und in unverändertem Nachdruck bei Breitkopf & Härtel sind „ohne fremden Zusatz in Hinsicht auf Tempo oder Registrierung“ und mit „möglichster Genauigkeit nach dem Autograph“ angelegt.²⁶ Wie Mendelssohn schließlich in der Praxis seine Editionsprinzipien umgesetzt und eingehalten hat, können wir nur mittelbar aus seinen Schilderungen an Freunde oder Familienmitglieder entnehmen oder den Rezensionen, die des Lobes voll waren über das Spiel des großen, gefeierten Klavier- und Orgelvirtuosen.²⁷ Des Lobes voll waren auch die zahllosen Berichte über die denkwürdige Aufführung der Matthäus-Passion am 11. März 1829 in der Berliner Singakademie – eine Konzeption, die nicht allein durch die Neueinteilung in 35 Nummern weit entfernt war von der autographen Vorlage eines Johann Sebastian Bach.

Dem Staatsarchiv Leipzig möchte ich für die freundlich gewährte Möglichkeit der Einsicht in ihre Bestände und für die Überlassung der Kopien vielmals danken. Besonders herzlich möchte ich mich bei Herrn Prof. Dr. Rudolf Elvers bedanken, der mir so bereitwillig Auskunft erteilte und mich ermunterte, diesen Aufsatz zu schreiben und bei Herrn Dr. Ralf Wehner, Mendelssohn-Gesamtausgabe Leipzig, der mir Einblick in die Briefe Mendelssohns an C. F. Peters erlaubte. Schließlich danke ich meinem Kollegen Dr. Peter Wollny für wiederholte anregende Gespräche.

²⁶ Siehe die Vorworte zu den beiden Ausgaben: *44 kleine Choralvorspiele für die Orgel von JOHANN SEBASTIAN BACH.* – Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. London, bei Coventry & Hollier; *15 Grosse Choral-Vorspiele für die Orgel von JOHANN SEBASTIAN BACH.* Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. London, bei Coventry & Hollier.

Siehe hierzu auch: R. Elvers, *Verzeichnis der von Felix Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen Werke Johann Sebastian Bachs*, in: *Gestalt und Glaube*. Fs. für ... Oskar Söhngen zum 60. Geburtstag am 5. Dezember 1960, Witten und Berlin 1960, S. 145–149. Außer den genannten Orgelwerken führt Elvers noch die „Chaconne“ aus BWV 1004 „mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte von Felix Mendelssohn Bartholdy“ an.

²⁷ Geradezu boshaft schreibt Griepenkerl über Mendelssohns Spiel an Böhme: „Aus der Beschreibung, die Sie von Mendelssohns Vortrage der chromatischen Phantasie machen, sehe ich wohl, daß er von der Wahrheit weit entfernt ist. Die Arpeggies sind so schon lang genug und man hat eher Versuch, sie zu verkürzen, als zu verlängern. Daß es wie Thalberg geklungen haben soll, nach der Bemerkung einiger Zuhörer, ist die beste Ironie, die man darüber sagen kann. ...“ (GriepenkerlB, 30. Juni 1842). Siehe hierzu jedoch den Brief Mendelssohns an seine Schwester Fanny vom 14. Febr. 1840, in: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847* (Fußnote 7), S. 240–243.

Der Bach-Verein zu Leipzig, 1875–1920

Von Maria Hübner (Leipzig)

Die Musik Johann Sebastian Bachs war in Leipzig um 1850 nicht gerade häufig zu hören. Doch auf die Kontinuität der Motettenaufführungen durch den Thomanerchor und auf einige weitere Aufführungen, die im besonderen mit dem Wirken von August Eberhard Müller, Felix Mendelssohn Bartholdy und Moritz Hauptmann in Verbindung standen, konnten die Leipziger durchaus zurückblicken.¹ Eine Generation später hatte sich die Situation noch etwas zugunsten Bachs verändert, so daß für das Jahr 1874 folgende Aufführungen in Leipzig nachweisbar sind.

Motetten des Thomanerchores (Thomaskirche):

- 24. Januar 1874: Der Geist hilft unser Schwachheit auf BWV 226
- 21. März 1874: Fuge a-Moll für Orgel (ohne nähere Angaben)
- 2. Mai 1874: Komm, Jesu, komm BWV 229
- 13. Mai 1874: Fantasia C-Dur für Orgel (ohne nähere Angaben)
- 23. Mai 1874: Singet dem Herrn BWV 225,
Kyrie, Gott heiliger Geist (Choralbearbeitung) BWV 671 oder 674
- 27. Juni 1874: Jesu, meine Freude BWV 227,
Jesu, meine Freude (Choralbearbeitung) BWV 713²

Thomanerchor im Gottesdienst:

- 15. Februar 1874: Herr, gehe nicht ins Gericht BWV 105 (Thomaskirche)
- 13. September 1874: Du Hirte Israel, höre BWV 104 (Thomaskirche)
- 20. September 1874: Du Hirte Israel, höre BWV 104 (nur Chor, Nikolaikirche)
- 8. November 1874: Bleib bei uns BWV 6 (nur Chor, Thomaskirche)
- 15. November 1874: Bleib bei uns BWV 6 (nur Chor, Nikolaikirche)³

Gewandhauskonzerte:

- 5. Februar 1874: Präludium cis-Moll BWV 849 und Fuge g-Moll BWV 542,
beide in einer Bearbeitung für Orchester von Johann Joseph Abert
- 29. Oktober 1874: Chaconne aus der d-Moll-Partita für Violine solo BWV 1004⁴

¹ Vgl. B. F. Richter, *Johann Sebastian Bach im Gottesdienst der Thomaner*, BJ 1915, S. 6–16; H.-J. Schulze, *Bach – Leipzig – Mendelssohn*, in: Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt, Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993, Wiesbaden 1996, S. 79–83.

² *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig 1874, jeweils unter der Anzeige *Kirchenmusik*. Nach handschriftlichen Aufzeichnungen (Thomasalumnat), vermutlich von Richard Sachse um 1893, wurde die Motette „Singet dem Herrn“ 1874 zweimal aufgeführt (nur Angabe des Jahres). Für den freundlichen Hinweis auf diese Quelle danke ich Stefan Altner, Thomanerchor Leipzig.

³ *Musikalisches Wochenblatt*, a. a. O.

⁴ *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781–1881*, hrsg. v. A. Dörffel, Leipzig 1884 (Reprint Leipzig 1980), Statistik der Gewandhauskonzerte, S. 3.

Konzerte des Konservatoriums für Musik:

In den acht erhaltenen Programmen aus dem Jahr 1874 ist kein Werk von Bach vermerkt. Bei einem Prüfungskonzert am 17. Mai 1873 erklang die Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542 in der Bearbeitung für Klavier von Franz Liszt.⁵

Konzerte des Riedel-Vereins:

- 6. März 1874: Messe h-Moll BWV 232 (gekürzt, mit deutschem Text; Thomaskirche)
- 29. März 1874: Choralvorspiele für Orgel (Nikolaikirche):
O Mensch, bewein dein Sünde groß BWV 622?
Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654?
O Haupt voll Blut und Wunden BWV 727?
- 17. Mai 1874: nochmals Messe h-Moll BWV 232 (Aufführung zum zwanzigjährigen Bestehen des Riedel-Vereins;⁶ Thomaskirche)

Der 1854 von Carl Riedel gegründete Chor nahm schon seit seinem Bestehen Werke Bachs in das Programm auf. Wie den ab 1854 gesammelten Programmen zu entnehmen ist, wurde dieser Verein zu einem wichtigen Träger der Bach-Pflege in Leipzig. Zum Repertoire gehörten Orgel-, Kammermusik- und Chorwerke, darunter Kantaten,⁷ Motetten, die Johannes-Passion (aufgeführt 1861, 1865 und 1871 in der Einrichtung von Georg Vierling) und das Magnificat (1864 zweimal). Teile des Weihnachts-Oratoriums kamen 1858, 1860 und 1864 zur Aufführung, die h-Moll-Messe 1859 (zweimal), 1862 und 1867.⁸ Abgesehen von der h-Moll-Messe und der Johannes-Passion war die Musik Bachs zumeist ein Bestandteil umfangreicher Programme. Bei seinen Bach-Aufführungen bevorzugte Riedel Ausgaben von Robert Franz.⁹ Neben den Konzerten mit der Musik des 16. bis 19. Jahrhunderts engagierte sich Riedel für die Aufführung von Chorwerken Franz Liszts, der seinerseits den Riedel-Verein durch mehrmalige Anwesenheit beehrte. Mit dem breiten Spektrum seines Repertoires erfreute sich der Riedel-Verein großer Beliebtheit.

Die jährliche Passionsaufführung:

Nachdem Mendelssohn 1841 die Matthäus-Passion in Leipzig aufgeführt hatte, folgte unter Thomaskantor Hauptmann 1844 und 1846 die Johannes-Passion. Unabhängig von weiteren Aufführungen der Johannes-Passion durch den Riedel-

⁵ Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Archiv, Sammelmappe: *Hauptprüfungen 1844 bis 1877*.

⁶ A. Göhler (Hrsg.), *Der Riedel-Verein zu Leipzig, Eine Denkschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens*, mit Programmsammlung, Leipzig 1904.

⁷ Etwa einmal im Jahr wurden eine Bach-Kantate und gelegentlich einzelne Kantatensätze aufgeführt. Über eine Aufführung der Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ BWV 106 berichtete Richter (Fußnote 1) S. 27: „... haben wir 1864 ... eine Aufführung im Riedelverein gehabt, bei der für das Baßarioso ‚Bestelle dein Haus‘, wenn ich nicht irre, nicht weniger als 6 Männergesangsvereine aufgeboten waren. Es sangen ungefähr 150 Bassisten.“

⁸ Die Angaben beziehen sich auf den Zeitraum 1855–1873.

⁹ Einige Programme enthalten von Franz verfaßte Textbeiträge aus der *Neuen Zeitschrift für Musik* (beispielsweise Programm vom 24. 1. 1858).

Verein (nach 1871 noch 1878 und 1889, Aufführungen nach 1900 sind nicht berücksichtigt) wurde jedes Jahr am Karfreitag eine geistliche Musik veranstaltet. Seit Karfreitag 1856 erklang, mit sehr wenigen Ausnahmen, alljährlich die Matthäus-Passion (zumeist gekürzt). In der Regel fanden die Aufführungen unter der Leitung des Gewandhauskapellmeisters in der Thomaskirche, das erste Mal möglicherweise im Gewandhaus, statt. Der Chor setzte sich aus Mitwirkenden verschiedener Gesangsvereine und den Thomanern zusammen.¹⁰

Die für das Jahr 1874 ermittelten Aufführungen belegen – ungeachtet der bearbeiteten und gekürzten Fassungen – eine gewisse Präsenz Bachscher Werke, die zu einem guten Teil auf das Wirken des Thomanerchors und des Riedel-Vereins zurückging. Zudem kamen Stimmen auf, die die Situation im Hinblick auf die Musik Bachs, vorrangig auf die noch immer sehr selten zu hörenden Kirchenkantaten, als unbefriedigend empfanden:

„... so regte sich ... ein ... Wunsch bei einem kleinen Freundeskreis, der im Hause Nr. 11 der Inselstraße um den Tisch herum saß. ‚Es wäre doch herrlich ... könnte man recht viele dieser Cantaten, ohne Ausputz, brav einstudirt, Soli, Orchester gut besetzt, aufführen! – der arme Cantor, er selber hat so was bei Lebzeiten nie zu hören gekriegt.‘ [Volkland] ... ‚Warum geht das nicht?‘ gab Prof. Philipp Spitta, der Bach-Biograph, zurück. Das Gespräch wurde warm ... kurz, am 8. December 1874 ging in demselben Hause Nr. 11 die erste Probe von statten ...“¹¹

Neben Philipp Spitta gehörten dem Freundeskreis an: Alfred Volkland – Komponist und Kapellmeister des Musikvereins „Euterpe“, er wird der erste Dirigent

¹⁰ Hinweise über die jährlichen Aufführungen der Matthäus-Passion in:

- *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig 1856, unter „Correspondenz“, S. 152, auch in den folgenden Jahren. 1861 wurde nicht die Matthäus-Passion, sondern „Paulus“ von Mendelssohn aufgeführt.
- *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, 1863, Sp. 277–282, auch folgende Jahre.
- *Signale für die musikalische Welt*, Leipzig, 1856, S. 172, auch folgende Jahre.
- Moritz Hauptmann, *Opuscula, Vermischte Aufsätze*, Leipzig 1874, S. 108.
- „Lobet Gott in seinen Reichen“, *Loses Gedenkblatt an den zehnjährigen Bestand des Bach-Vereins zu Leipzig*, 10. Mai 1885 (im folgenden abgekürzt: Gedenkblatt 1885), S. 11: „... haben der ganze Verein oder Einzelne noch bei mancherlei Anlässen gesungen: in der alljährlichen Matthäus-Passion (deren Leitung 1883 Herr von Herzogenberg hatte) ...“
- Richter, (Fußnote 1) S. 16, nennt als einziger Autor auch die Johannes-Passion im Zusammenhang mit den jährlichen Karfreitagsaufführungen.
- *Feier zu Ehren von Professor ... Karl Straube als Leiter des Bach-Vereins und der Gewandhaus-Chorvereinigung vom Oktober 1903 bis Oktober 1928*, Leipzig 1928 (im folgenden abgekürzt: Gedenkeft 1928), darin berichtet Fritz Merbach (S. 7–8): Mit der Matthäus-Passion „stand es in Leipzig folgendermaßen: zwar war die Karfreitagsaufführung, die vom Städtischen Orchester veranstaltet wurde, schon seit Jahrzehnten eine feste Einrichtung, aber die Sängerschlar, die sich dazu unter Nikischs Leitung zusammenfand, war kein fester Chor, sondern neben den Mitgliedern des Gewandhauschors konnte sich jeder musikalische Leipziger zur Mitwirkung anmelden ...“. Die freie Mitwirkung von mehreren Chören dürfte eine Erklärung dafür sein, daß diese Aufführungen in den Vereinsprogrammen nicht erwähnt wurden. Auch in den Gewandhausprogrammen sind keine Hinweise auf die Karfreitagsaufführung zu finden. Der finanzielle Ertrag dieser Aufführungen kam dem Orchester-Pensionsfonds zugute.

¹¹ Gedenkblatt 1885 (Fußnote 10), S. 4.

des Bach-Vereins; Heinrich von Herzogenberg – der von Brahms geschätzte Komponist wohnte in der Inselstraße 11 (Erdgeschoß, Volkland wohnte im selben Haus in der dritten Etage);¹² Franz von Holstein – ebenfalls Komponist, seit 1868 Vorsitzender der Bachgesellschaft und erster Vorstandsvorsitzender des Bach-Vereins sowie die schon unter Mendelssohn am Gewandhaus wirkende Sängerin Livia Frege.

Von diesem kleinen Kreis ging nun eine Initiative aus, deren Ziel es war, die Bach-Kantaten in den Mittelpunkt der Konzerttätigkeit zu stellen. Bewußt abweichend von den beim Riedel-Verein gebräuchlichen Bearbeitungen beabsichtigte Spitta, mit dem neuen Chor einen Aufführungsstil „ohne Ausputz“ (siehe oben) zu praktizieren und den „Vorschriften des Bach'schen Originals, soweit dies in den Grenzen des irgend Erreichbaren liegt“¹³ zu folgen.

Eine Grundlage für dieses Vorhaben waren die bereits veröffentlichten 90 Kantaten der Bach-Gesamtausgabe, die, wie Spitta beklagte, in der Musikpraxis bisher kaum beachtet wurden. Am 23. Januar 1875 fand das erste Konzert des Bach-Vereins mit dem Gewandhausorchester statt. Unter der Leitung Volklands erklangen in der Thomaskirche die Kantaten „Christ lag in Todes Banden“ BWV 4, „Wer da gläubet und getauft wird“ BWV 37 und „Lobet Gott in seinen Reichen“ BWV 11. Der Chor zählte 81 Mitwirkende (50 Damen, 31 Herren), die sich aus den gebildetsten Kreisen der Stadt zusammenfanden. Der gesamte Vorstand (Holstein, Herzogenberg, Heinrich Flinsch, Emil Preuß, Emil Trefftz, Gustav Wustmann) und häufig auch deren Angehörige wirkten aktiv mit, ebenso Philipp und Mathilde Spitta, Bernhard Friedrich Richter, Jenny Klengel (eine Schwester des Cellisten Julius Klengel), Mitglieder der Familien des ehemaligen Thomaskantors Moritz Hauptmann und des Klavierbauers Julius Blüthner. Über die Entwicklung der Mitgliederzahl des Chores wird 1885 berichtet: „Ein Massenzulauf war nie zu erwarten bei dem wenig modischen Zweck des Vereins, indeß ist der Bestand nicht bloß geblieben, sondern dauernd ein wenig gewachsen.“¹⁴ Die offizielle Vereinsgründung erfolgte nach dem ersten Konzert, am 31. Januar 1875. Mit drei bis vier Konzerten im Jahr setzte der Verein Maßstäbe, und die Leipziger hatten endlich Gelegenheit, regelmäßig neue Bach-Kantaten kennenzulernen. Etwa einmal im Jahr fanden Hauskonzerte im Evangelischen Vereinshaus in der Roßstraße 9 (später auch im Alten Gewandhaus am Neumarkt und anderwärts) statt, bei denen auch weltliche Kantaten und Kammermusik auf dem Programm standen.¹⁵ Doch bereits nach den ersten Erfolgen ließ das Interesse an den Konzerten des Bach-Vereins nach. Zudem entstanden Schwierigkeiten, da Volkland im Sommer 1875 nach Basel, und Spitta bereits im April des Jahres nach Berlin

¹² Die Inselstraße 11 erhielt 1884 die neue Numerierung 23/25. Ein Bombenangriff zerstörte das Haus im Dezember 1943. Heute existiert noch ein Nebengebäude, das früher für Bedienstetenwohnungen und als Pferdestall genutzt wurde.

¹³ Spitta, *Der Bach-Verein zu Leipzig*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 19. Mai 1875, Sp. 307.

¹⁴ Gedenkblatt 1885 (Fußnote 10), S. 6.

¹⁵ Im Vereinshaus (nach der Umnummerierung Roßstraße 14–16) fanden auch die ersten Proben statt, später in der alten Buchhändlerbörse (Ritterstraße), im Hause der Juliane Elisabeth Seeburg (Querstraße 4, nach der Umnummerierung), dem Holstein-Stift (Salomonstraße 7, nach der Umnummerierung) und ab 1897 im Betsaal der 3. Bürgerschule (Johannisplatz).

berufen wurden. Die Leitung des Chores übernahm nun – auf Volklands Wunsch hin – der 27jährige Hermann Kretzschmar. Die Skepsis Spittas und Herzogenbergs gegenüber dem neuen Dirigenten bewirkte, daß dieser vorerst für ein Jahr gewählt wurde.¹⁶ Kretzschmar legte das Amt aber bereits nach wenigen Monaten nieder.¹⁷ Mit Heinrich von Herzogenberg erhielt der Verein dann einen Leiter, der als „Musiker vom Wirbel bis zur Zeh“¹⁸ charakterisiert wird. Er engagierte sich unermüdlich für die Belange des Bach-Vereins und legte Wert auf anspruchsvolle Chorarbeit. Wenn nötig, fanden auch sonntags zusätzliche Proben statt.¹⁹ Im Oktober 1876 spitzte sich die schwierige Situation des Bach-Vereins noch einmal zu. Seine Auflösung konnte nur durch finanzielle Zuwendungen einiger Vorstandsmitglieder und Herzogenbergs selbst abgewendet werden. Spitta steuerte von Berlin aus Zuspruch bei: „die Gunst des Publicums will allmählich erobert sein, namentlich die eines Leipziger“.²⁰ Infolge dieser Krise wurden nun auch Werke anderer Komponisten aufgeführt. Die Musik Bachs, insbesondere die Kirchenkantaten, blieben jedoch weiterhin im Mittelpunkt.

Zu Ausführungsfragen wie Auswahl der Kantaten, Besetzungen und weiteren Problemen stand Herzogenberg in den ersten Jahren als Dirigent des Bach-Vereins in ständigem Briefwechsel mit Spitta.²¹ Dieser intensive Gedankenaustausch spricht für die Energie, mit welcher um die Verwirklichung eines Klangideals mit den zur Verfügung stehenden Möglichkeiten gerungen wurde. Er zeugt aber ebenso von dem Zwiespalt zwischen dem Anspruch werkgerechter Ausführung und den vom Zeitgeschmack beeinflussten Klangvorstellungen, worauf schließlich auch die eingangs zitierte Äußerung Volklands („der arme Cantor“) weist. Bereits in seinem Aufsatz über den Bach-Verein berichtete Spitta – keineswegs kritisch – über die Aufführung der Kantate „Ein feste Burg“ BWV 80 unter Volklands Leitung. Die chorische Ausführung der Choralmelodie in der Arie „Alles was von Gott geboren“ (Sopran/Baß) hatte zur Folge, daß auch die Baßstimme vom Chor gesungen wurde, und daraus entstand: „ein grosses Duett zwischen sämtlichen weiblichen und männlichen Stimmen des Chores, welches im Verein mit den feurigen Geigenfiguren und der Orgel einen dem ersten Satze ebenbürtigen imposanten Eindruck machte.“²² Daß Herzogen-

¹⁶ Vgl. Briefe Herzogenbergs an Spitta, 25. 8. und 26./27. 9. 1875; Spitta an Herzogenberg 28. 9. 1875, siehe U. Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kassel etc. 1994, S.43f. (Der Leipziger Bachverein).

¹⁷ Als Ursache des Rücktritts kann ein Nervenzusammenbruch vermutet werden. Vgl. H.-D. Sommer, *Praxisorientierte Musikwissenschaft. Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars*, München 1985 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. 16.), S. 16.

¹⁸ Gedenkblatt 1885 (Fußnote 10), S. 7.

¹⁹ Brief Herzogenbergs an Spitta, 8. 2. 1876, vgl. Schilling (Fußnote 16), S.44.

²⁰ Brief Spittas an Herzogenberg, 15. 10. 1876, zit. nach Schilling (Fußnote 16), S. 46.

²¹ Der Briefwechsel, teilweise wiedergegeben bei Schilling (Fußnote 16), befindet sich in der SBB. Siehe auch W. Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas*, Stuttgart 1997 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 39.), S. 117–121 (Der Bach-Verein in Leipzig). Der Briefwechsel ließ nach einigen Jahren nach, da sich Spitta nun stärker auf die Berliner Aufführungen konzentrierte. Hier bemühte er sich auch um die Beschaffung oder Rekonstruktion historischer Instrumente.

²² Spitta (Fußnote 13), Sp. 312.

berg die Solopartien manchmal achtfach besetzte, dürfte in erster Linie eine Lösung mangels geeigneter Solisten gewesen sein.²³ Bei der Orchesterbesetzung ging Spitta von 12 ersten und 12 zweiten Geigen aus und forderte nun, um ein klangliches Gleichgewicht zu erlangen, eine stärkere Holzbläserbesetzung (vierfach).²⁴ Die Klarinette wurde von Spitta und Herzogenberg als geeignetes Instrument abgelehnt, bei einigen Aufführungen des Bach-Vereins notgedrungen aber doch verwendet. Es kam auch vor, daß Geigen und Bratschen teilweise den Oboeda-caccia-Part übernahmen, da die Englischhornspieler die Schwierigkeiten nicht bewältigten.²⁵ In vielen, jedoch nicht allen aufführungspraktischen Fragen stimmten Spitta und Herzogenberg überein. So ging Spitta mit Textänderungen manchmal großzügiger um als Herzogenberg lieb war.²⁶

Von zentraler Bedeutung für die Aufführung von Kirchenmusik war für Spitta bekanntermaßen die Mitwirkung der Orgel und die Art der Continuoausführung. Zwischen Spitta als Vertreter des Bach-Vereins und Julius Schaeffer, der die Haltung von Robert Franz in dieser Frage verteidigte und zuspitzte, entstanden heftige Kontroversen.²⁷ Während Franz die Continuo-Stimme im Geschmack seiner Zeit, auch polyphon, aussetzte und instrumental erweiterte, neigte Spitta zu einfacherem akkordischen Spiel. In dieser Situation beabsichtigte der Bach-Verein, als Gegengewicht zu den verbreiteten Franz'schen Ausgaben, mehrere Bach-Kantaten im Klavierauszug mit unterlegter Orgelstimme herauszugeben. Sie „sollen dazu beitragen, die Kirchen-Cantaten J. S. Bach's dem Privatstudium zugänglicher zu machen, besonders aber zu öffentlichen und dem Sinne des Componisten möglichst entsprechenden Aufführungen derselben anregen“.²⁸ Mit der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“ BWV 65 erschien 1876 die erste, von Volkland bearbeitete Ausgabe dieser Reihe. Das wahrscheinlich von Spitta verfaßte Vorwort enthält einführende Hinweise wie Bemerkungen über den Zusammenhang des Kantatentextes mit dem Bibelwort oder die Notwendigkeit der Continuoaussetzung (Orgelstimme). Weiter heißt es: „Die Orgelbegleitung zu den Recitativen pflegte man vielfach anders auszuführen als zu notiren. Hinsichtlich des Seccorecitativs war es Brauch, die Accorde kurz abzusetzen, obgleich auszuhaltende Basstöne hingeschrieben wurden. Das Liegenbleiben der

²³ Brief Herzogenbergs an Spitta, 5. 12. 1881, vgl. Schilling (Fußnote 16), S. 50.

²⁴ Spitta (Fußnote 13), Sp. 310.

²⁵ Herzogenbergs Brief an Spitta, 27. 3. 1883, vgl. Schilling (Fußnote 16), S. 52, betrifft die Aufführung der Matthäus-Passion 1883. Wegen des schlechten Zustandes der Orgel in der Thomaskirche wurde ein Harmonium gespielt, von dem alle entzückt gewesen sein sollen (Brief Herzogenbergs an Spitta, 21. 3. 1883, vgl. Schilling, a. a. O., S. 53).

²⁶ Brief Herzogenbergs an Spitta, 8. 2. 1876, vgl. Schilling (Fußnote 16), S. 54.

²⁷ Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* und das *Musikalische Wochenblatt* behandeln dieses Thema 1875 mehrfach. Vgl. auch D. Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik, erweiterte u. überarbeitete Neuauflage*, Köln 1997, S. 78–124; Sandberger (Fußnote 21), S. 121–138; Schilling (Fußnote 16), S. 54–67. Schaeffer lernte Franz während seines Studiums in Halle kennen und wirkte nach Berlin und Schwerin in Breslau (seit 1860).

²⁸ Vermutlich Spitta, aus dem Vorwort zum Klavierauszug der Kantate BWV 65. Die vom Bach-Verein herausgegebenen Kantaten erschienen im Verlag Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur.

Accorde gestattete die Praxis mehr nur ausnahmsweise...“ Fraglich bleibt allerdings, ob diese Auffassung im Bach-Verein praktiziert wurde. Nachdem die Kantate erschienen war, spitzte sich der Streit um die Continuoausführung weiter zu. Eine Leipziger Zeitung berichtete – offenbar aus der Sicht des Bach-Vereins – von zwei Parteien: der „Franzschens“ und der „historischen“,²⁹ und bald darauf erschien eine von Schaeffer verfaßte polemische Schrift.³⁰ Inhalt dieses Aufsatzes ist ein Vergleich der Kantate BWV 65 in den Ausgaben von Franz und dem Bach-Verein, wobei die Ausgabe des Bach-Vereins erwartungsgemäß scharf kritisiert wird.

Für weitere in Aussicht genommene Ausgaben des Bach-Vereins sollten unterschiedliche Bearbeiter, die die Maßgaben Spittas und Herzogenbergs im wesentlichen akzeptierten, gewonnen werden. Zu ihnen gehörten neben Herzogenberg und Volkland Franz Wüllner, Julius Otto Grimm und Hermann Levi, alle aus dem Kreise um Brahms.³¹ Die Orgelstimmen anderer vorgesehener Mitarbeiter wie die von Kretzschmar kamen für den Druck wohl nicht in Frage, da sie sich zu weit von den Auffassungen Herzogenbergs, gegebenenfalls auch Spittas, entfernten.³² Vielfache Bemühungen galten auch Brahms, der allerdings Bedenken wegen des Druckes seiner bereits ausgesetzten Orgelstimme der Kantate „Christ lag in Todes Banden“ BWV 4 äußerte.³³ Nach einigen Ausgaben mußte sich der Bach-Verein offenbar der Konkurrenz durch den Peters-Verlag beugen und stellte seine Herausgebereigentätigkeit ein.³⁴

Bis zu Herzogenbergs Berufung nach Berlin im Sommer 1885 wurden mit dem Bach-Verein folgende Werke aufgeführt: 37 Kantaten (BWV 4, 6, 11, 14, 17, 19, 21, 23, 25, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 63, 65, 67, 68, 69, 71, 76, 78, 79, 80, 102, 103, 105, 106, 110, 131, 140, 150, 198 und die weltlichen Kantaten BWV 201, 205, 206), die Motette „Lobet den Herrn“ BWV 230, die Messe F-Dur BWV 233, das Magnificat BWV 243 und die Johannes-Passion BWV 245 (21. März 1885).³⁵ Dazu kamen einzelne Choralsätze und jährlich die Wiederholung von etwa zwei bis drei schon einmal aufgeführten Kantaten oder einzelner Sätze daraus. Seit 1876 beziehen die Programme auch Instrumentalwerke ein, zumeist Orgel- oder

²⁹ *Der Bach-Verein*, in: Zweite Beilage zum Leipziger Tageblatt und Anzeiger (No. 321), 16. November 1876, anonym. Der Verfasser ist möglicherweise der damalige Schriftführer des Bach-Vereins Gustav Wustmann.

³⁰ *Seb. Bach's Cantate: „Sie werden aus Saba Alle kommen“ in den Ausgaben von Robert Franz und dem Leipziger Bach-Verein, kritisch beleuchtet von Julius Schaeffer*, Leipzig 1877.

³¹ Für Levi traf dies zumindest zeitweise zu.

³² Herzogenberg schrieb am 4. 1. 1876 an Spitta zu einer von Kretzschmar ausgesetzten Orgelstimme: „Einen grösseren Schwulst habe ich noch nie auf dem geduldigen 5zeiligen Papier gesehen!“, zit. nach Schilling (Fußnote 16), S. 60. Spitta steht Kretzschmar nicht ganz so kritisch gegenüber.

³³ Die Orgelstimme für BWV 4 setzte Brahms bereits für eine Wiener Aufführung aus. Zu dem Bemühen um Brahms vgl. Schilling (Fußnote 16), S. 58.

³⁴ Zum Peters-Verlag und zu den in der Ausgabe des Bach-Vereins erschienenen Kantaten siehe Schilling (Fußnote 16), S. 54–60.

³⁵ Gedenkblatt 1885 (Fußnote 10). In den beiden von Volkland geleiteten Konzerten (1875) erklangen die Kantaten BWV 4, 11, 23, 37, 45 und 80.

Kammermusik von Bach, gelegentlich Instrumental- oder Vokalwerke von Händel und anderen Meistern des 17./18. Jahrhunderts. Werke von Herzogenberg und Brahms sind vereinzelt seit 1880 vertreten. Herzogenberg verstand es immer wieder, das Gewandhausorchester für die Aufführungen des Bach-Vereins zu gewinnen. Dies wurde aber zunehmend schwieriger, da das Orchester durch die großen Besetzungen der Wagner-Aufführungen im Theater außerordentlich belastet war.³⁶ Für die Bach-Verein-Konzerte konnten Solisten wie der Sänger Eugen Gura, der Gewandhaus-Konzertmeister Engelbert Röntgen und der Cellist Julius Klengel gewonnen werden. Die Brahms-Schülerin Elisabeth von Herzogenberg (die Gattin des Chorleiters) und Julius Röntgen traten als Pianisten in Konzerten außerhalb der Kirche auf. Der Zustand des Chores stabilisierte sich, obwohl, wie aus einer Mitteilung Herzogenbergs an Spitta 1878 hervorgeht, immer wieder Probleme auftauchten: „Die Damen heirathen ganz erschrecklich viel, Einigen sind wir zu exclusiv, Anderen zu wenig.“³⁷ Sehr häufig mangelte es an Männerstimmen. In solchen Fällen konnte Herzogenberg mit der Unterstützung durch die Thomaner rechnen. Thomaskantor Ernst Friedrich Richter (im Amt 1868 bis 1879) entsprach den Bitten gern.³⁸ Schließlich hatten seine Thomaner dort zum ersten Mal Gelegenheit, mit einer größeren Anzahl von Bach-Kantaten in Berührung zu kommen.

Als Nachfolger Heinrich von Herzogenbergs übernahm Hans Sitt 1885 die Leitung des Bach-Vereins. Ein weitgefächerter Wirkungsbereich Sitts in Leipzig umfaßte mehrere Lehrämter am Konservatorium (in den Fächern Violine, Partiturspiel, Dirigieren, später auch die Leitung des Orchesters), die Mitwirkung als Bratscher in dem berühmten Brodsky-Quartett (mit Klengel), die Leitung mehrerer Gesangsvereine, darunter die des Liszt-Vereins und des Lehrer-Gesangsvereins. Weiterhin engagierte sich Sitt für die Einrichtung populärer Orchesterkonzerte. Bei aller Vielfalt der Aufgaben führte Sitt die Arbeit mit dem Bach-Verein vorerst kontinuierlich weiter und jährlich fanden drei Konzerte statt. Doch es traten auch – anfangs eher äußerliche – Veränderungen auf. Der häufigste Auftrittsort des Bach-Vereins, die Thomaskirche, konnte vom Herbst 1885 bis 1889 infolge von Baumaßnahmen nicht genutzt werden, so daß die Konzerte in anderen Leipziger Kirchen³⁹ und dem Alten Gewandhaus am Neumarkt stattfanden. Das Gewandhausorchester hatte sich seit 1887 von der Mitwirkung beim Bach-Verein etwas zurückgezogen, und Sitt mußte nun auch mit verschiedenen Militärkapellen, ab

³⁶ Schon 1878 lagen Klagen über die unzumutbare Belastung des Orchesters vor. Mit dem Auftreten Arthur Nikischs und der Einweihung des Neuen Gewandhauses im Dezember 1884 stiegen die Anforderungen weiter. Vgl. *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781–1981*, hrsg. von Johannes Forner, Leipzig 1981, S. 116f.

³⁷ Brief Herzogenbergs an Spitta, 4. 11. 1878, zit. nach Schilling (Fußnote 16), S. 44. In seinem Aufsatz über den Bach-Verein bemerkt Spitta, daß er einen Chor von etwa 100 Mitwirkenden für „nicht sehr stark“ hält.

³⁸ Vgl. Brief Herzogenbergs an Richter vom 27. 2. 1879, Universitätsbibliothek Leipzig. Gelegentlich wurde der Bach-Verein auch vom Gesangsverein „Arion“ unterstützt (siehe Gedenkblatt 1885, Fußnote 10, S. 11).

³⁹ Anfangs in der Paulinerkirche und der Peterskirche, ab 1886 mehrmals in der Reudnitzer Markuskirche.

1897 mit dem Winderstein-Orchester arbeiten.⁴⁰ Ebenso wurde die Situation im Chor schwieriger, der aber weiterhin von den Thomanern und zusätzlich von mehreren akademischen Gesangsvereinen, hauptsächlich vom Lehrer-Gesangsverein, Unterstützung erhielt.

Aus dem Bestand des Bach-Vereins sind einige Orchesterstimmen, zumeist schön ausgeführte Handschriften, und gedruckte oder autographierte Chorstimmen erhalten.⁴¹ Vereinzelt Stimmen enthalten handschriftliche Vermerke zu Ausführungsdaten mit der Unterschrift der Musiker. Die älteste Eintragung dieser Art stammt aus dem Jahr 1885,⁴² weitere folgen in den 1890er Jahren. Ausführungshinweise beschränken sich im wesentlichen auf die sparsamen Angaben der Bach-Gesamtausgabe, gelegentlich sind einige Bögen und dynamische Angaben (piano, forte, mezzoforte) hinzugefügt.

Zum festen Bestandteil des Bach-Verein-Programms gehörte seit 1889 die Aufführung von Teilen des Weihnachts-Oratoriums; die Johannes-Passion erklang 1894 und 1897. Abgesehen davon wurden Konzerte, in denen überwiegend die Musik Bachs zu hören war, seit 1897 immer seltener, während gemischte Programme zunahm. Diese Tendenz läßt sich auch an der Anzahl der jährlich neu einstudierten Bach-Werke verfolgen. Waren es bis 1889 durchschnittlich noch drei bis vier, so sank die Anzahl ab 1890 auf höchstens eine Neueinstudierung, seit 1899 erfolgte keine mehr. Ein Vergleich zeigt, daß in den ersten zehn Jahren des Bach-Vereins 41, in den folgenden 18 Jahren unter Sitts Leitung nur noch 23 Bach-Werke neu erarbeitet wurden.⁴³ Von der ursprünglichen Begeisterung für die Musik Bachs konnte nun kaum mehr die Rede sein.

Inzwischen hatte sich im Thomaskantorat ein Personalwechsel vollzogen. Nach dem Tod von Wilhelm Rust⁴⁴ übernahm 1892 Gustav Schreck das Amt des Thomaskantors. Daß unter Schrecks Leitung wieder etwas häufiger als zuvor Teile von Bach-Kantaten mit den Thomanern aufgeführt wurden, ging einerseits auf das Interesse des Thomaskantors zurück,⁴⁵ andererseits hatte der Bach-Verein ein gutes Stück Vorarbeit geleistet. Richter bemerkte: „Gewiß kam ... diesem [Schreck] zugute, daß durch die zahlreichen Kantatenaufführungen des Bachvereins ... schon seit Jahren sich Verständnis und Begeisterung für Bachs Kantaten

⁴⁰ *Der Bach-Verein zu Leipzig 1875–1899, Programmüberblick und Vereinsbericht von Schriftführer R. Beer*, Leipzig 1899 (im folgenden abgekürzt: Gedenkheft 1899). Das von Hans Winderstein 1896 gegründete Orchester existierte bis zum Ersten Weltkrieg.

⁴¹ Bach-Archiv Leipzig, Bibliothek. Die Autographie war ein Vervielfältigungsverfahren.

⁴² Es handelt sich hier in mehrfacher Hinsicht um eine Besonderheit. Das Magnificat BWV 243 – eine gedruckte Ausgabe von Robert Franz – wurde offenbar verliehen. In den Trompetenstimmen sind die Namen der Musiker und das Ausführungsdatum „22. April 1885 Amsterdäm“ vermerkt. Der Bach-Verein führte das Magnificat am 16. Dezember 1883 auf.

⁴³ Vgl. Gedenkheft 1899 (Fußnote 40).

⁴⁴ Herzogenberg und Spitta bewerteten die Wahl Rusts zum Thomaskantor (1880) als einen Rückschritt für Leipzig. Vgl. Schilling (Fußnote 16), S. 69. Differenzen mit Rust gehen auf seine Eigenheiten bei der Herausgabe der Bach-Gesamtausgabe zurück. Als Thomaskantor berücksichtigte er die Bach-Werke etwas mehr als sein Vorgänger.

⁴⁵ Schreck regte auch die Beschaffung fehlender Instrumente für die Aufführungen von Bach-Kantaten an. Insbesondere setzte er sich für die Einführung der Oboe d'amore ein. Vgl. H.-J. Nösselt, *Das Gewandhausorchester*, Leipzig 1943, S. 203 f.

mehr und mehr in Leipzig verbreiteten ...⁴⁶ Von diesem Verein gingen nach der Jahrhundertwende nur noch wenige Aktivitäten aus. 1903 legte Hans Sitt sein Amt als Leiter des Bach-Vereins nieder.

Nachdem Thomaskantor Schreck das Angebot der Nachfolge abgelehnt hatte, wurde die Auflösung des Vereins erwogen. Nur ein neuer, mitreißender Dirigent konnte den Chor noch retten. In einem vertraulichen Schreiben des Vorstandes an die Mitglieder heißt es:

„Nach reiflicher Überlegung glaubt Ihr Vorstand – gestützt auf die warme Empfehlung des Herrn Professor Schreck – Ihnen Herrn Straube, Organist an der hiesigen Thomaskirche, als Kapellmeister in Vorschlag bringen zu sollen ... Die Hoffnung, daß mit einem neuen Dirigenten auch neue Mitglieder, und zwar dauernd gewonnen würden, mag vorhanden sein. Ob sie sich erfüllen wird, ist eine andere Frage. Der Umstand, daß auch die Zahl der inactiven Mitglieder nur wenig zugenommen hat, vor allem die traurige Tatsache, daß uns die Förderer verlassen, – deren Zahl von 19 auf 15 sich gemindert hat – bietet keineswegs eine Gewähr für die Zukunft. Diese Erwägungen und noch andere mehr haben Ihren Vorstand ernstlich vor die Frage gestellt, ob es nicht geratener wäre, Ihnen die Auflösung des Vereins vorzuschlagen, – lieber ein Ende mit Schrecken, als ein Schrecken ohne Ende ... Wir müssen darüber klar sein, daß der Bach-Verein nicht seiner Mitglieder wegen da ist, sondern daß der Bach-Verein andere, höhere Zwecke zu erfüllen hat ... Vermag er dies nicht zu tun, ... dann soll er lieber aufhören, zu sein, und dem Publikum nicht das trübe Schauspiel eines dahinsiechenden Vereins bieten, dessen Ende eine Frage der Zeit ist.“⁴⁷

Karl Straube nahm die Herausforderung an. Damit begann für den Bach-Verein eine neue Ära. Etwa ein Jahr nach dem letzten Konzert unter Sitts Leitung (am 28. Februar 1903, Louis Spohr: „Des Heilands letzte Stunden“) gibt Straube am 26. Januar 1904 sein erstes Bach-Verein-Konzert in der Thomaskirche mit drei Bach-Kantaten: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ BWV 93 (zuletzt aufgeführt 1899, neu aufgeführt in der 1903 erschienenen Einrichtung von Max Reger) und die Neueinstudierungen „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ BWV 81 und „Wachet! betet!“ BWV 70.⁴⁸ Im „Musikalischen Wochenblatt“ ist über dieses Konzert zu lesen: „Die erste That des neuen Dirigenten ... bewies zweierlei. Erstens, dass Hr. Straube ein guter Bachkenner ist und zweitens, dass er gewillt ist, den Verein seinem eigentlichen Zwecke, Bach'sche Kantaten in den Konzerten zur Aufführung zu bringen, wieder zuzuführen.“⁴⁹ Die Leistung des Chores wird als noch nicht vollkommen, jedoch gut bis sehr gut eingeschätzt. Weiterhin ist von einem Orchester die Rede, das mit einem kleinen Streicherchor (ohne nähere Angaben), sechs Oboen und Orgel besetzt ist. Über die damalige Größe des Chores gibt es keine genauen Angaben, jedoch wird die Notwendigkeit einer Vergrößerung angemahnt.⁵⁰ Zwei Monate nach dem ersten Konzert, am 29. März 1904,

⁴⁶ Richter (Fußnote 1), S. 20.

⁴⁷ Schreiben vom Vorstand des Bach-Vereins im Oktober 1903, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Bibliothek. Dr. Anschütz wurde bereits 1899 als Vorsitzender des Bach-Vereins genannt und übte diese Funktion bis 1920 aus.

⁴⁸ Gedenkeft 1928 (Fußnote 10), S. 11.

⁴⁹ P. Merkel, Leipzig, 4. Februar 1904, S. 112.

⁵⁰ Ebd., „Wenn der ‚Bach-Verein‘ allen Anforderungen in chorischer Beziehung genügen will, ist es notwendig, dass er sich verstärkt.“

führte Straube mit dem Bach-Verein die Johannes-Passion auf, die große Diskussionen hervorrief. Johannes Wolgast erinnerte sich, daß „wohl seit den Tagen des großen Thomaskantors selbst ... die Meinungen der Hörer nicht wieder so geteilt gewesen“, und „daß die Johannespassion mit ihren dramatischen Chören Straubes nach Gestaltung drängendem Temperament besonders lag“.⁵¹ Ebenfalls neu war die Mitwirkung eines Instruments, das im Programm als Cembalo bezeichnet wird.⁵² Ein vermeintliches Cembalo taucht auch in späteren Jahren wieder auf, und es stellt sich die Frage, welches Instrument damit eigentlich gemeint war. Wahrscheinlich handelte es sich bei den Aufführungen unter Straube in den ersten Jahren häufig um einen Blüthner-Konzertflügel, doch kann die Mitwirkung eines Cembalos nicht ausgeschlossen werden.⁵³ Wenn in einigen Programmen, Rezensionen und in der Literatur vom „Cembalo“, „Klavier (Cembalo)“ oder „Flügel“ (Kielflügel) die Rede ist, mag hierbei der Wunsch, ein Cembalo und vielleicht auch eine dem Cembalo angemessenere Continuoausstattung zur Verfügung zu haben, eine Rolle gespielt haben.⁵⁴ Der Einsatz Straubes und insbesondere Max Seifferts für die Wiedereinführung des Cembalos mußte sich vorerst wohl überwiegend auf theoretischem Gebiet abspielen.⁵⁵

⁵¹ J. Wolgast, *Karl Straube, Eine Würdigung seiner Musikerpersönlichkeit anlässlich seiner 25jährigen Tätigkeit in Leipzig*, Leipzig 1928, S. 28.

⁵² „Cembalo: Herr Dr. Max Seiffert, Berlin; Orgel: Herr Organist M. G. Fest, Leipzig“, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.

⁵³ *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. v. Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1952 (nachfolgend: *Straube-Briefe*), daraus: *Straube, Rückblick und Bekenntnis*, zuerst erschienen in der *Bach-Gedenkschrift* 1950, im Auftrag der Internationalen Bach-Gesellschaft, Zürich 1950. Straube erinnert sich in diesem Rückblick an die Aufführung der Johannes-Passion 1904: „Als Continuo-Instrument wurde zum ersten Male ein Blüthner-Flügel als Ersatz für das Cembalo verwandt“ (S.13). In einigen späteren Programmen wird das benutzte Instrument angegeben, wobei sich das angebliche Cembalo oder Klavier (Cembalo) ebenfalls als Blüthnerflügel entpuppt. Manchmal aber ist die Mitwirkung von Klavier und Cembalo in einem Konzert mitgeteilt, als verwendetes Instrument jedoch nur der Blüthner- oder Bechsteinflügel genannt (beispielsweise *Bach-Fest* 1904). Die Angabe „Cembalo“ wird in dieser Zeit noch nicht durch den Hinweis auf das verwendete Instrument ergänzt. Das Spiel auf einem „echten“ Cembalo kann deshalb nicht völlig ausgeschlossen werden. Diese Vermutung wird bestärkt durch einen Diskussionsbeitrag auf der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach, 1907: „Dr. Obrist tut eines Cembalo Erwähnung, das von Herrn Paul de Wit nach altem Muster erbaut wurde ... Dieses Instrument wurde in einer Leipziger Aufführung der Matthäus-Passion gebraucht ...“, *Bach-Jahrbuch* 1907, S. 193. Möglicherweise meinte Obrist die Johannes-Passion, denn die Mitwirkung eines Cembalos bei der bis dahin von Arthur Nikisch geleiteten Matthäus-Passion ist eher unwahrscheinlich (Über Gewandhauskapellmeister Nikisch wird berichtet, daß er das für ein Concerto grosso von Händel aufgestellte Cembalo „naserümpfend aus dem Saal tragen“ ließ. Nach Erinnerungen von H.-J. Moser, in: *Forner*, Fußnote 36, S. 142).

⁵⁴ Eine von Straube handschriftlich ausgesetzte Continuo-Stimme („Cembalo“) zum 5. Brandenburgischen Konzert enthält typisch cembalistische Züge. Das Solo wurde allerdings ausgespart mit dem Vermerk: „Klavier Solo“, *Bach-Archiv Leipzig*, Bibliothek.

⁵⁵ Vgl. M. Seiffert, *Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen*, BJ 1904. Das Thema „Cembalo“ wird auch in späteren Jahren mehrfach im *Bach-Jahrbuch* und anderen Veröffentlichungen behandelt.

Kennzeichnend für Straubes Aufführungsstil zu Beginn unseres Jahrhunderts war eine dem damaligen Zeitgefühl entsprechende übersteigerte Dynamik, die häufig mit akribisch durchdachter Artikulation verbunden wurde. Davon zeugt zahlreich erhaltenes Notenmaterial mit handschriftlichen Vortragsanweisungen von Straube.⁵⁶ Da er neben zeitgenössischer Literatur zu Fragen der Aufführungspraxis auch Quellen des 18. Jahrhunderts studierte⁵⁷ und zugleich um eine emotionale Wirkung der Musik Bachs bei seinen an der Klangwelt Wagners orientierten Zuhörern bemüht war, entwickelte sich daraus eine bis dahin unbekannte Aufführungsweise. Rückblickend berichtet ein Zeitgenosse: Es galt „einen schweren Kampf gegen alte, festgewurzelte Traditionen im Publikum aufzunehmen.“⁵⁸ Straube selbst nennt später seinen frühen Bach-Stil einen romantischen.⁵⁹ Seit der Gründung der Neuen Bachgesellschaft im Jahr 1900 gab es die Einrichtung der Bach-Feste. Das erste fand 1901 in Berlin, das zweite vom 1. bis 3. Oktober 1904 in Leipzig statt. Straube übernahm, abgesehen von den musikalischen Darbietungen der Thomaner in der Motette und im Gottesdienst, die Leitung aller Aufführungen.⁶⁰ Der Bach-Verein trat mit einem Kantatenkonzert in der Thomaskirche (BWV 105, 81, 70, 66) und im Gewandhaus mit der weltlichen Kantate BWV 201 in Erscheinung. Einer kleinen Sensation dürfte die Aufführung des 4. Brandenburgischen Konzerts mit nur 14 Mitwirkenden gegliedert haben, die einen „Sturm der Entrüstung über solch ‚pietätlose‘ Darbietungsart“⁶¹ hervorrief. Mit der Aufführung von Teilen des Weihnachts-Oratoriums beschloß der Bach-Verein sein Wirken im ersten Jahr unter dem neuen Dirigenten. Innerhalb eines Jahres gewann der Chor nicht nur sein ursprüngliches Profil zurück, er war auch angesehener und umstrittener als je zuvor. Ein seit dem Jahr 1905 erhaltener Schriftwechsel des Bach-Vereins mit dem Rat der Stadt Leipzig ermöglicht einen Einblick in das Umfeld und die Probleme des Chores. Den Akten ist unter anderem folgendes zu entnehmen:⁶² Mehrfach richtete der Bach-Verein Gesuche an den Rat der Stadt mit der Bitte um finanzielle Unterstützung, die bei Bach-Festen durch die Zusage von Garantiesummen gewährt wurde. In große Bedrängnis geriet der Bach-Verein im November 1905. Ein Konzert mußte infolge

⁵⁶ Bach-Archiv Leipzig.

⁵⁷ Vgl. Straube-Briefe (Fußnote 53), S. 22, an Hertha Straube am 23. 1. 1911 aus Berlin: „Heute war ich auf der Bibliothek und habe in stiller Ehrfurcht die Handschriften der ‚Passionen‘ studiert ... ‚Trauerode‘ ... ‚Belsazar‘. – Ich habe ziemlich viel, lauter so Kleinigkeiten, die aber wichtig sind, herausgefunden und werde morgen weiterarbeiten.“ Vgl. auch H. Mittels, *Karl Straube und die Geschichte*, in: Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag. Gaben der Freunde, Leipzig 1943, S. 275 (zu Straubes Beschäftigung mit Literatur von J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung* ...).

⁵⁸ Merbach, in: Gedenkheft 1928 (Fußnote 10), S. 6. Zu den festgewurzelten Traditionen gehörte auch die Verbannung des Cembalos aus der Kirchenmusik durch Spittas Einfluß.

⁵⁹ Straube-Briefe (Fußnote 53), S. 8, *Rückblick und Bekenntnis*. Nach 1920 trat die „romantische“ Ebene weiter zurück, während Ansätze einer werkgerechten Artikulation weiterentwickelt wurden.

⁶⁰ *Festschrift und Programm buch zum Zweiten deutschen Bach-Fest in Leipzig*, 1904. In der Motette und im Gottesdienst wirkte Straube als Organist.

⁶¹ Nösselt (Fußnote 45), S. 205.

⁶² Stadtarchiv Leipzig, Akte Kap. 35, Nr. 809, Bd. 1; Akte U.4.XI., Bl. 171–179, 182.

Versagens der elektrischen Beleuchtung abgesagt, die Solisten und das aus Chemnitz angereiste Orchester jedoch bezahlt werden. Die Stadt übernahm schließlich die Ausfallsumme. Abweichend von den Gepflogenheiten bei der Unterstützung des Riedel-Vereins und der Singakademie erhielt der Bach-Verein jedoch keinen regelmäßigen Zuschuß (erst ab 1909). Nachteilig wirkte sich auch aus, daß das Gewandhausorchester dem Bach-Verein seltener als dem Riedel-Verein zur Verfügung stand. 1905 beabsichtigte der Bach-Verein, die Finanzierung des von der Neuen Bachgesellschaft erworbenen Bach-Hauses in Eisenach durch die Ausrichtung eines Bach-Festes in Leipzig zu unterstützen.⁶³ Auch die Thomaner, der Riedel-Verein und das Gewandhausorchester wären bereit gewesen, sich an diesem Vorhaben zu beteiligen. Diese Idee konnte allerdings nicht realisiert werden, da die Stadt doch für einen Teil der Finanzierung hätte aufkommen müssen.⁶⁴

Drei Jahre später bot sich für die Durchführung eines Bach-Festes in Leipzig wieder eine Gelegenheit, die nun auch von der Stadt gern wahrgenommen wurde. Am 17. Mai 1908 fand die Enthüllung des von Carl Seffner geschaffenen Bach-Denkmal auf dem Thomaskirchhof statt. Das damit verbundene dreitägige Bach-Fest vom 16. bis 18. Mai stand nicht im Zusammenhang mit den Festen der Neuen Bachgesellschaft, sondern es wurde als städtisches Bach-Fest begangen. Wiederum lag die Leitung der Konzerte überwiegend in den Händen Straubes. Zur Aufführung des Magnificats, zweier Bach-Kantaten und der Matthäus-Passion⁶⁵ vereinigte Straube den Bach-Verein mit den Thomanern und Mitgliedern des Lehrer-Gesangvereins.⁶⁶ Eine derart große Besetzung wird in dieser Zeit und im Blick auf den gegebenen, auch repräsentativen Anlaß auf allgemeine Zustimmung gestoßen sein. Unter den im Bach-Fest-Programm genannten Solisten befinden sich Enna Reichel, Paris, und Jeannette Grumbacher de Jong, Berlin (Sopran), Maria Philippi, Basel (Alt), Ludwig Heß, München (Tenor), Arthur van Ewyk, Berlin (Baß), Max Reger, Leipzig (Klavier), die Leipziger Max Fest und Gustav Knak (Orgel), Max Seiffert, Berlin („Flügel“, ohne Angabe eines Instruments), Henri Marteau, Genf (Violine) und Julius Klengel, Leipzig (Violoncello), dessen Name in den Programmen des Bach-Vereins schon seit seiner Gründung auftaucht.

Nach dem erfolgreichen Bach-Fest 1908 gab es weitere Leipziger Bach-Feste, bei denen die gesamte Organisation dem Vorstand des Bach-Vereins und die künstlerische Leitung Straube oblag. Der Gedanke an eigene Leipziger Bach-Feste

⁶³ Stadtarchiv Leipzig, *Kap. 35, Nr. 809*, Bd. 1, Bl. 22–23. Bereits 1877 unterstützte der Bach-Verein durch ein Konzert mit den Thomanern in der Thomaskirche die Finanzierung des Eisenacher Bach-Denkmal.

⁶⁴ Nach nochmaligen Bemühungen der Neuen Bachgesellschaft gewährte die Stadt Leipzig 1906 für das Bach-Haus in Eisenach eine Spende von 1000,- M. Bereits in den Jahren zuvor bewilligte die Stadt Unterstützung für das Eisenacher Bach-Haus. Da zudem Vorbereitungen für die Aufstellung des neuen Leipziger Bach-Denkmal getroffen wurden, kritisierten einige Stadtverordnete inzwischen den „Bachkultus“ (Stadtarchiv Leipzig, *Akte U.4.XI*, Bl. 224–228, 231–232).

⁶⁵ Die Matthäus-Passion wurde bereits Karfreitag 1908 unter Straubes Leitung aufgeführt.

⁶⁶ Programm zum Bach-Fest anlässlich der Enthüllung des Bach-Denkmal in Leipzig, Bach-Archiv Leipzig.

wurde möglicherweise durch Unstimmigkeiten zwischen Straube und einigen Direktoriumsmitgliedern der Neuen Bachgesellschaft genährt.⁶⁷ Straube selbst gehörte inzwischen dem Direktorium der Neuen Bachgesellschaft an, dessen Berliner Mitglieder offenbar die führende Position einnahmen. Die Bach-Auffassung Straubes hatte dort scharfe Kritiker. Später erinnerte sich Straube: „Als Siegfried Ochs und Georg Schumann meine Aufführung der Passion beim Bachfest 1908 hörten, verließen sie nach dem ersten Teil unter Protest die Thomaskirche.“⁶⁸ Auch ein Brief Max Regers vom 9. Juni 1907 an Henri Hinrichsen enthält Hinweise zu dieser Situation:

„Daß ich zu diesem Bachfeste nicht kam [Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft im Mai 1907 in Eisenach] hat seinen Grund darin, daß ich mich absolut nicht befreundeten kaï mit der ‚beliebten‘ u. ‚erprobten‘ Auffassung Bach’s, wie selbe von Berlin aus gepredigt wird! NB! Ich gebe da Joachim weniger die Schuld – als den Herren Rudorff, Gernsheim, Bruch, welche ja alle Musik in das Prokrustesbett akademischer Vortragsart pressen wollen! Auch finde ich es empörend, daß Straube nicht eingeladen wurde, da zu spielen! Straube hat mal unstreitig den Ruf, als Deutschlands erster Organist – nur Schafsköpfe erkenen diese überragende Stellung Straube’s nicht an!“⁶⁹

Die Leipziger Bach-Feste 1911 und 1914 gaben nun Gelegenheit, ein eigenes Profil unter der geistig-musikalischen Prägung Straubes weiterzuentwickeln. Der Bach-Verein zählte um 1910 etwa 125 Sängerinnen und Sänger.⁷⁰ Inwieweit sich der Thomanerchor an den einzelnen Aufführungen beteiligte, läßt sich kaum feststellen, da die Mitwirkenden summarisch mitgeteilt sind.⁷¹ Zur Ausstrahlung des Bach-Festes 1911 heißt es in den Leipziger Neuesten Nachrichten:

„Solch Unfug heute mit musikalischen Festen und Festaufführungen getrieben wird: Bachfeste ‚nach Leipziger Art‘ sind noch lange notwendig. Sie sollen den aus allen Richtungen der Windrose zusammengeströmten Musikern Gelegenheit zum Meinungs-austausch gewähren, sollen über die Aufführungspraxis Bachscher Werke, über Besetzungs-, Tempo-, dynamische Fragen unter ihnen Klarheit verbreiten, belehren und anregen ...“⁷²

Gestärkt durch diese Erfolge wagte der Bach-Verein 1912 und 1914 Konzertreisen nach Berlin.⁷³ Zahlreiche Presseberichte beschäftigten sich mit den

⁶⁷ Mitglieder des Direktoriums der Neuen Bachgesellschaft 1907: Georg Rietschel (Leipzig), Gustav Schreck (Leipzig), Oskar von Hase (Leipzig), Joseph Joachim (Berlin), Siegfried Ochs (Berlin), Julius Smend (Straßburg), Karl Straube (Leipzig). Max Reger war damals noch Mitglied des Ausschusses der Neuen Bachgesellschaft.

⁶⁸ Straube-Briefe (Fußnote 53), S. 230, an Michael Schneider, 27. 2. 1943, betrifft insbesondere den Eingangschor der Matthäus-Passion.

⁶⁹ Max Reger. *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995, S. 150f.

⁷⁰ Straube-Briefe (Fußnote 53), S. 181, an Johannes Haller, 16. November 1944.

⁷¹ Zum Bach-Fest 1911 (20.–22. Mai) sang der Bach-Verein die Johannes-Passion, die Trauerode BWV 198 und die Kantaten BWV 11, 31, 34, 65, 102, 118. Programm, Bach-Archiv Leipzig.

⁷² 20. 5. 1911, verfaßt von Walter Niemann, dem Musikreferenten der Zeitung. Niemann war ein scharfer Gegner der Musik Regers, für die sich Straube intensiv einsetzte.

⁷³ Konzertreise 1912: 17. März, Johannes-Passion, Leitung: Straube, Garnisonkirche; 18. März, Beethoven, 9. Sinfonie, Leitung: Siegmund v. Hausegger, Blüthnersaal; Konzertreise 1914: 1. März, h-Moll-Messe, Leitung: Straube, Garnisonkirche; 2. März,

Auftritten des Leipziger Chores. Hier einige Beispiele zur unterschiedlichen Resonanz auf die Aufführung der Johannes-Passion:

„So kam es, daß man, obgleich manches, zum Beispiel in den Chorälen, sehr schön klang, allzu häufig aus der Stimmung gerissen wurde und zu einem einheitlichen Eindruck des hehren Werkes nicht gelangen konnte.“⁷⁴ „Alles in allem war jedoch die Aufführung, ohne gerade Besseres, als wir es sonst gewohnt sind, zu bieten, recht eindrucksvoll.“⁷⁵ „Wir hören das Werk Jahr für Jahr von der Berliner Singakademie, wir haben uns an die Eigenheiten dieser Aufführungen schon gewöhnt, aber die Art, wie die Leipziger die Passion singen, zeigt doch, daß wir noch viel von den sächsischen Chorvereinen lernen können.“⁷⁶ „In Professor Straube, der die Aufführung leitete, besitzt er zudem einen Dirigenten von starker Eigenart, der allerdings mehr den äußerlichen Klangeffekt herauszuarbeiten sucht, als sich mit der tiefen Innerlichkeit Bachs verträgt. Unser Professor Siegfried Ochs ist uns als Bachdirigent lieber.“⁷⁷ „Wenn man diese Aufführung der Johannspassion mit denen der Berliner Singakademie vergleicht, die alljährlich einmal dieses Werk denen, die es hören wollen und müssen, vorlangweilt, dann beginnt der Glaube an das ewige Leben dieser Passionsmusik wieder zu wachsen, und das tut wohl, unendlich wohl.“⁷⁸

Der vorgesehene Dreijahresrhythmus der Leipziger Bach-Feste konnte wegen der Ereignisse des Ersten Weltkriegs nicht eingehalten werden. Im übrigen schränkte der Bach-Verein seine Konzerttätigkeit nicht ein, und wie bisher wurden jährlich etwa 5 Konzerte veranstaltet.⁷⁹ Zum festen Bestandteil der Programme gehörten Bach-Kantaten und die Matthäus-Passion, die seit 1908 jedes Jahr,⁸⁰ die Johannes-Passion 1904, 1905, 1907, 1911, 1912 (2x), 1916 und 1920 zu hören waren. Mehrmals kamen auch die h-Moll-Messe, das Weihnachts-Oratorium und das Magnificat zur Aufführung. Von den Händel-Oratorien erklangen Samson (1908), das Dettinger Tedeum (1913, 1914), Judas Makkabäus (1912, 1914), Belsazar (1910, 1918) und Saul (1906, 1919). Werke späterer Komponisten sind vertreten mit dem Requiem von Mozart (1915), dem Stabat mater von Dvořák (1917), dem

Händel, Dettinger Tedeum, Leitung: Straube, Beethoven, 9. Sinfonie, Leitung: Hausegger, Blüthnersaal (Gedenkheft 1928, Fußnote 10, S. 13–14).

⁷⁴ Leopold Schmidt, *Gegen den Strom*, *Berliner Tageblatt*, in: Gedenkheft zur Reise des Bach-Vereins nach Berlin 1912 (im folgenden abgekürzt: Gedenkheft Reise), Leipzig 1912, S. 9.

⁷⁵ *Tägliche Rundschau*, in: Gedenkheft Reise (Fußnote 74), S. 12.

⁷⁶ *Deutsche Warte*, in: Gedenkheft Reise, S. 18.

⁷⁷ *Die Post*, in: Gedenkheft Reise, S. 13.

⁷⁸ *Hamburger Nachrichten*, in: Gedenkheft Reise, S. 22.

⁷⁹ Vgl. Gedenkheft 1928 (Fußnote 10): 1914 fanden acht, 1916 nur drei Konzerte statt.

⁸⁰ Weiter zur Geschichte der jährlichen Passionsaufführungen in Leipzig (Fortführung von Fußnote 10):

Über Nikisch wird berichtet, daß er die Leitung der Matthäus-Passion im traditionellen Karfreitagskonzert 1908 kurzerhand absagte. Er reagierte damit auf die Meinung mehrerer Musikkritiker, die seine Interpretation der Passion als überholt bezeichneten (vgl.: *250 Jahre Leipziger Gewandhausorchester; im Auftrag des Gewandhauses zu Leipzig zusammengestellt von C. Böhm und S.-W. Staps*, Leipzig 1993, S. 172). Straube übernahm daraufhin die Leitung der Aufführung, so auch in den folgenden Jahren. Seitdem wurde die freie Mitwirkung der Sänger stark eingeschränkt. Da die Einnahmen der Karfreitagsaufführungen dem Pensionsfonds des Orchesters zugute kamen, erklärte sich das Gewandhausorchester im Gegenzug bereit, auch bei anderen Aufführungen des Bach-Vereins wieder häufiger zur Verfügung zu stehen (vgl. Nösselt, Fußnote 45, S. 206).

Deutschen Requiem von Brahms (1914, 1917, 1919). Zwei zeitgenössische Werke wurden in einem Konzert 1910 aufgeführt: der 100. Psalm von Max Reger und die „Tröstung“ von Stephan Krehl. Neben den Leipziger Konzerten gab es 1917 auch auswärtige Aktivitäten. Der Bach-Verein führte am 19. April in Basel und am 21. April in Bern unter Leitung von Gewandhauskapellmeister Arthur Nikisch das Deutsche Requiem auf.⁸¹ Daß der Bach-Verein für dieses Unternehmen ausgewählt wurde, spricht für seine Qualität. Ein Jahr später sang der Chor im Gewandhaus – im Rahmen eines Schweizer Musikfestes – zeitgenössische Werke⁸² unter der Leitung Straubes und des Schweizer Komponisten Fritz Brun.

Das Jahr 1920 wurde für den Bach-Verein ereignisreich. Erstmals seit 1904 fand in Leipzig wieder ein Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft, zugleich als 4. Leipziger Bach-Fest, statt.⁸³ Die gesamte Organisation des Bach-Festes ging vom Bach-Verein aus, und nur dem zähen Ringen seines Vorstandes war es zu verdanken, daß in der Zeit wirtschaftlicher Notlage die notwendige finanzielle Unterstützung von der Stadt gewährt wurde.⁸⁴ Auf dem Programm des 8. Deutschen Bach-Festes (19. bis 21. Juni 1920) standen zum großen Teil Werke von vor Bach lebenden Meistern, eine damals verbreitete Erscheinung, die wohl mit der geistigen Haltung der Jugend- und Orgelbewegung zusammenhing.⁸⁵ Natürlich kamen auch Werke Bachs und seiner Zeitgenossen zur Aufführung.⁸⁶ Inwieweit sich die mitwirkenden Chöre – Thomaner und Bach-Verein – an den einzelnen Aufführungen beteiligten, läßt sich dem Programm nicht entnehmen. Eine Fotografie⁸⁷ vom Bach-Fest 1920 deutet darauf hin, daß die Aufführungen des Bach-Vereins höchstens von einigen älteren Thomanern unterstützt wurden. Konkrete Angaben enthält das Bach-Fest-Buch nun endlich zu den verwendeten Tasteninstrumenten. Neben zwei Konzertflügeln (Blüthner und Grotrian-Steinweg) wurde ein von Burkhat Tschudi 1729 in London gefertigtes Cembalo gespielt, das Paul de Wit aus seiner wertvollen Instrumentensammlung zur Verfügung

⁸¹ Es war die zweite Auslandsreise des Gewandhausorchesters. Die erste Reise fand ein Jahr zuvor statt, ebenfalls in die Schweiz.

⁸² Zur Aufführung kamen die „Verheißung“ von Brun und „Dithyrambe“ von Othmar Schoeck.

⁸³ Bereits 1917 leitete Straube – in Vertretung für den erkrankten Thomaskantor Gustav Schreck – das Kleine Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach.

⁸⁴ Aus den Akten geht unter anderem hervor, daß das Gewandhausorchester noch bis etwa 1919 bei Konzerten des Bach-Vereins häufig honorarlos mitwirkte. Stadtarchiv Leipzig, Kap. 35, Nr. 809, Bd. 1, Bl. 142 u. 143.

⁸⁵ Bach-Fest-Buch 1920. Es erklangen Werke von Johann Schelle, Adam Krieger, Matthias Weckmann, Johann Rosenmüller, Sebastian Knüpfer, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz und Dietrich Buxtehude. Bereits seit dem Bach-Fest 1913 in Eisenach ist eine stärkere Hinwendung zu vorbachischen Meistern feststellbar.

Zur Jugend- und Orgelbewegung vgl. Gutknecht (Fußnote 27), S. 266–270 und 283–286.

⁸⁶ J. S. Bach: Johannes-Passion, Messe A-Dur BWV 234, Oster-Oratorium BWV 249, Herr Jesu Christ BWV 127 und Singet dem Herrn BWV 225. In einem Orchesterkonzert und einer Kammermusik wurden neben Bach-Werken Kompositionen von Gottfried Heinrich Stölzel, Johann Gottfried Walther, Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach und Georg Friedrich Händel gespielt.

⁸⁷ Der Bach-Verein zu Leipzig in der Thomaskirche zum Bach-Fest 1920, Postkarte, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.

stellte.⁸⁸ Auch eine Gambe war zu hören, die, wie bereits bei früheren Bach-Festen der Neuen Bachgesellschaft, Christian Döbereiner spielte. Seit 1910 trat Döbereiner häufig zusammen mit der Cembalistin Wanda Landowska auf.⁸⁹ Zum Bach-Fest 1920 spielte nicht Landowska, sondern Günther Ramin das Cembalo.⁹⁰

Das musikalische Wirken und ein bedeutendes Organisations- und Verhandlungsgeschick machten den Bach-Verein bis 1920 zu einem Zentrum der Bach-Pflege. In den 45 Jahren seines Bestehens, insbesondere in den ersten Jahren und dann wieder unter Straube, wurde der Bach-Verein dem Vorhaben seiner Gründer, die Werke Bachs, „vorzugsweise kirchliche Vocal-Compositionen“,⁹¹ überhaupt erst einmal bekannt zu machen, mehr als gerecht.

Drei Monate nach dem Bach-Fest, im September 1920, erfolgte die Zusammenführung des Bach-Vereins mit dem Gewandhauschor.⁹² „Mit dieser Zusammenlegung war in jener kritischen Zeit allen Teilen gedient: der Bachverein verlor zwar seinen gerade für Leipzig bedeutungsvoll gewordenen Namen, war aber in seinem Bestehen gesichert und finanziell auf eine feste Grundlage gestellt; für das Gewandhaus bedeutete der Eintritt Straubes eine wesentliche Bereicherung des Programms und eine Hebung der Bedeutung und Kultur der Chorkonzerte.“⁹³ Die „Chorvereinigung des Gewandhauses“ leitete Straube noch bis September 1933.⁹⁴ Mit der strukturellen Veränderung wandelte sich seit 1920 auch das in-

⁸⁸ Der niederländische Instrumentensammler und Musiker lebte seit 1879 in Leipzig. Er gründete 1880 die Zeitschrift für Instrumentenbau und eröffnete 1893 ein musikhistorisches Museum im Hause Thomaskirchhof 16. Mehrere Instrumentensammlungen wurden nach Berlin (1888, 1890) und Köln (1905) verkauft. Das genannte Cembalo gehörte offenbar noch zum Privatbesitz de Wits, der 1925 in Leipzig starb. (Nach seinem Tod kehrte die nach Köln gegangene Instrumentensammlung als Heyersche Sammlung nach Leipzig zurück und bildet heute den Grundbestand des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig). Im Bach-Fest-Buch wird zu diesem Cembalo weiter mitgeteilt: Es „gehörte, wie eine Inschrift im Inneren besagt, einst der Anna Strada, der gefeierten ersten Sängerin der Händelschen Oper in London. Es ist ihr jedenfalls von Händel zum Geschenk gemacht worden.“

⁸⁹ Wanda Landowska lebte in Paris und trat seit 1903 als Cembalistin in Erscheinung. 1910 spielte sie erstmals auf einem Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft in Duisburg (Pleyel-Cembalo, Paris). Christian Döbereiner war künstlerischer Leiter der 1905 in München gegründeten „Deutschen Vereinigung für alte Musik“, vgl. Gutknecht (Fußnote 27), S. 205–221.

⁹⁰ Seit 1918 war Ramin Thomasorganist. Neben seinem Interesse an alten Orgeln (eine solche stand ihm in der Thomaskirche nicht zur Verfügung) machte er sich als Spezialist für Cembali bald einen Namen. Ab 1926 wurden Ramin von der Firma Neupert mehrmals Cembali zur Begutachtung geliefert. Einige Instrumente blieben in seinem Besitz (aus den Akten der Firma Neupert, Nürnberg, nach freundl. Hinweis von Claudius Böhm, Gewandhaus zu Leipzig). Da das Gewandhaus noch kein eigenes Cembalo besaß, wurde bei Bedarf häufig auf ein Instrument aus dem Besitz Ramins zurückgegriffen.

⁹¹ *Statuten des Bach-Vereins zu Leipzig*, 2. Oktober 1875, § 1, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.

⁹² Der Gewandhauschor spielte bis zu diesem Zeitpunkt keine bedeutende Rolle.

⁹³ F. Merbach, in: Gedenkeft 1928 (Fußnote 10), S. 10.

⁹⁴ Die Begründung für den Rücktritt des 60jährigen Straube lautet: „aus Gesundheitsrücksichten“. Der Zusage Ramins als Nachfolger Straubes (15. September 1933, Stadtarchiv Leipzig, Kap. 35, Nr. 809, Bd. 1, Bl. 196) ist zu entnehmen, daß bereits im Herbst 1932 mit

haltliche Profil des Chores. In den jährlich etwa acht Konzerten erklang annähernd zur Hälfte Musik des 18. Jahrhunderts (Bach, Händel⁹⁵). Diese Konzerte mit Alter Musik und andere Werke aus dem Repertoire des früheren Bach-Vereins sowie mehrere Neueinstudierungen leitete Straube selbst.⁹⁶ Die Erinnerungen eines Mitwirkenden bei der „Schöpfung“ von Haydn vermitteln etwas von der Atmosphäre während der Probenarbeit. Straube: „Meine Damen und Herren, singen Sie nicht so langweilig, das ist kein ‚Papa Haydn‘ – der hat Tausend riskierte Sachen gemacht!“⁹⁷ Unvergessen blieb auch „die Kraft seiner geistigen Ausstrahlung, auch für diejenigen, die eine durchaus andere Auffassung der Bachschen Chorwerke vertraten.“⁹⁸ Einen deutlichen Akzent setzte Straube im Bereich der zeitgenössischen Musik. Als Leiter des Gewandhauschores hatte er „jedes Jahr mindestens ein großes modernes Chorwerk zur Aufführung gebracht“.⁹⁹ Auf Straubes Interesse an zeitgenössischer Musik weist schon eine Statutenänderung des Bach-Vereins im Jahr 1905, wo es heißt: „Ausnahmsweise kann die Wiedergabe eines modernen künstlerisch bedeutsamen Chorwerkes großer Form gestattet werden, dessen Aufführung in Leipzig sonst nicht zu erwarten ist.“¹⁰⁰ Doch erst in den zwanziger Jahren entfaltete Straube seine Neigung zu zeitgenössischer Musik, wobei er in den Gewandhauskapellmeistern Wilhelm Furtwängler und Bruno Walter die idealen Partner fand. In diesen Jahren reiften bei Straube auch die Klangvorstellungen von der Musik Bachs. Schließlich übte Straube seit 1918 das Amt des Thomaskantors aus und in einem Rückblick erinnerte er sich: „Die Thomaner gaben mir durch die Leuchtkraft ihres Gesanges die letzte Gewißheit, daß sich Bach selbst in seinen gewaltigsten Chorwerken nicht

Oberbürgermeister Goerdeler über diese Angelegenheit gesprochen wurde. Aus diesem Brief und weiteren Dokumenten geht auch hervor, daß das Gewandhausdirektorium beabsichtigte, Ramin nur bis Ende der Konzertsaison 1934/35 zu verpflichten (was dieser sehr bedauerte) und den Gewandhauschor allmählich Hermann Abendroth, der das Amt des Gewandhauskapellmeisters offiziell im Oktober 1934 übernahm, zu unterstellen (im März 1933 wurde Gewandhauskapellmeister Bruno Walter von den Nazis vertrieben). Zeitweise leiteten Ramin und Abendroth den Chor abwechselnd, wobei Ramin auffallend schlechtere Arbeitsbedingungen hatte.

⁹⁵ Der Gewandhauschor beteiligte sich auch bei den Bach-Festen der Neuen Bachgesellschaft in Leipzig (1923, 1929 und folgende) sowie beim Deutschen Händel-Fest 1925 in Leipzig.

⁹⁶ Unter dem Dirigat des Gewandhauskapellmeisters (bis 1922 Arthur Nikisch, danach Wilhelm Furtwängler und Bruno Walter) sang der Chor zum Beispiel Beethovens 9. Sinfonie, die Faust- und Dante-Sinfonien von Liszt und die 3. Sinfonie von Mahler.

⁹⁷ M. M. Stein, in: *Rheinische Post*, 2. 5. 1950.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Gedenkheft 1928 (Fußnote 10), Programmüberblick: Sepp Rosegger, Ein weltliches Requiem (1921), Hermann Zilcher, Liebesmesse (1922), Hans Pfitzner, Von deutscher Seele (1922), Karl Prohaska, Frühlingsfeier (1923), Arnold Mendelssohn, Paria (1924), Walter Braunfels, Te Deum (1924, unter Leitung des Komponisten), Siegmund v. Hausegger, Natursymphonie (1925, unter Leitung des Komponisten), Hermann Suter, Le Laudì di San Francesco d'Assisi (1926), Hermann Grabner, Weihnachtsoratorium (1926, unter Leitung des Komponisten), Zoltán Kodály, Psalmus hungaricus (1927, unter Leitung des Komponisten), Arthur Honegger, König David (1927) und andere mehr.

¹⁰⁰ *Satzungen des Bach-Vereins zu Leipzig*, 29. März 1905, § 1 (Stadtarchiv Leipzig, Kap. 35, Nr. 809, Bd. 1, Bl. 16).

an einen Riesenchor und ein großes Orchester wendet ...“¹⁰¹ Noch deutlicher äußerte Straube in einem Brief: „Der sogenannte große Chor ist das Kreuz aller Passionsaufführungen, aber er ist kein ‚süßes Kreuz‘.“¹⁰² Die Erkenntnis, daß sich die 55 bis 60 Thomaner besser für die Musik Bachs eignen als die 200 bis 250 Mitwirkenden des Gewandhauschores,¹⁰³ bewog Straube, die Bach-Konzerte mit dem Gewandhauschor ab 1924 einzuschränken. Die Passionen und das Weihnachtssoratorium wurden jedoch – gemäß der jahrzehntelangen Gewohnheit – weiterhin in großer Besetzung mit dem Gewandhauschor und den Thomanern aufgeführt. In einer Rezension aus dem Jahr 1930 heißt es:

„Dennoch möchte man einmal eine alte Lieblingsidee Straubes verwirklicht sehen: die Passion nach Johannes oder nach Matthäus, aufgeführt mit den Thomanern allein, mit einem numerisch im Sinne der Bachzeit beschränkten Gesamtapparat, in kammermusikalischer Schlantheit entwickelt. Es müßte ein Erlebnis von ungeahnter Produktivität werden.“¹⁰⁴

Erst zum Bach-Fest 1935, zwei Jahre nach seinem Rücktritt als Leiter des Gewandhauschores, realisierte Straube den schon lange bestehenden Wunsch: die Aufführung der Matthäus-Passion nur mit dem Thomanerchor.¹⁰⁵ Bach-Kantaten erklangen schon seit der Übernahme des Thomaskantorats durch Straube am häufigsten mit den Thomanern, und 1931 bis 1937 wurden diese Kantaten erstmals im Rundfunk übertragen. Das den Anfängen des Bach-Vereins zugrunde liegende Bestreben konnte nun auf einer neuen Ebene weitergeführt werden.

¹⁰¹ Straube-Briefe (Fußnote 53), S. 15, Rückblick und Bekenntnis.

¹⁰² Straube-Briefe (Fußnote 53), S. 229, an Christoph Hohlfeld, 8. 4. 1942.

¹⁰³ Vgl. Straube-Briefe (Fußnote 53), S. 181, an Johannes Haller, 16. November 1944.

¹⁰⁴ R. Engländer, in: *Dresdner Anzeiger*, 25. 6. 1930.

¹⁰⁵ Lediglich für den Cantus firmus im Eingangsschor wurde zusätzlich der Schülerchor der Thomasschule herangezogen.

Werkgeschichte als Gattungsgeschichte: Die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von Carl Philipp Emanuel Bach

Von Barbara Wiermann (Leipzig)¹

Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonung der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler nimmt im Hamburger Schaffen des Komponisten eine Schlüsselstellung ein. Wie aus zahlreichen Äußerungen deutlich wird, galt sie ihm als sein bedeutsamstes Vokalwerk. In Briefen an seinen langjährigen Freund und Verleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und an den Mathematiker Johann Hieronymus Schröter, der seit den 1780er Jahren Bachs Werke sammelte, strich Bach den modellhaften Charakter seiner Komposition heraus und betonte die Zeitlosigkeit seines Werkes – eine Überlegung, die für einen Komponisten seiner Generation als neuartig gewertet werden muß. Mit der Drucklegung des von ihm als „Cantate“ bezeichneten Auferstehungs-Oratoriums (1787) und der kurz zuvor vorgenommenen Veröffentlichung der „Litaneyen“ (1785/86) betrachtete er sein Lebenswerk als abgeschlossen:

„Diese Ramlersche Cantate ist zwar von mir, doch kann ich ohne nährliche Eigenliebe behaupten, daß sie sich viele Jahre erhalten wird, weil sie von meinen Meisterstücken ein beträchtliches *mit* ist, woraus junge Componisten etwas lernen können. Mit der Zeit wird sie auch *so* vergriffen werden, wie Grauns Tod Jesu. Anfänglich haperts mit allen solchen Sachen, die zur Lehre u. nicht für Damen u. musikalische Windbeutel geschrieben sind.“ (Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 21. September 1787)²

„Diese Cantate ... und die Litaneyen ... sind unter allen meinen Sachen die am stärksten gearbeiteten Stücke, und von welchen ich, ohne ein eigenliebiger Geck zu seyn, hoffen darf, daß sie mir auch nach meinem Ableben viele Ehre und Kunstliebhabern großen Nutzen bringen können. Hiermit beschließe ich meine Arbeiten fürs Publikum und lege die Feder nieder.“ (Bach an Johann Hieronymus Schröter, 4. November 1787)³

Bachs Äußerungen aus seinen letzten Lebensjahren erwecken den Eindruck, als handele es sich bei der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ um ein Spätwerk mit Vermächtnischarakter; sie verdecken damit jedoch die langwierige und komplizierte Entstehungsgeschichte der Komposition. Wie sich aus zeitgenössischen Dokumenten ablesen läßt, beschäftigte sich Bach mit seinem Auferstehungs-Oratorium über dreizehn Jahre hinweg. Obwohl das Werk im Nachlaßverzeichnis auf 1777/78 datiert ist,⁴ läßt sich die erste Aufführung bereits am 2. April 1774 nachweisen. Doch erst in den achtziger Jahren nahm das Werk die Gestalt an, in der es uns heute bekannt ist. Zu den Veränderungen, die Bach über die Jahre an

¹ An dieser Stelle möchte ich Peter Wollny für zahlreiche Anregungen danken.

² Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe und Dokumente*, hrsg. von E. Suchalla, Göttingen 1994 (im folgenden: Suchalla), S. 1228.

³ Suchalla, S. 1240.

⁴ *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach ...*, Hamburg 1790, Faksimileausgabe: C. P. E. Bach, *Autobiography. Verzeichniß des Musikalischen Nachlasses*, hrsg. von W. S. Newman, Buren 1991 (Facsimiles of Early Biographies. 4.), S. 55.

seiner Komposition vornahm, gehören auch wesentliche konzeptionelle Eingriffe, die mit der gattungsgeschichtlichen Entwicklung des lyrischen Oratoriums in direktem Zusammenhang stehen.

Mit seiner Passionsdichtung „Der Tod Jesu“ (1755) und den in der Folge entstandenen Kantatentexten „Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem“ (1758) und „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ (1760) schuf Karl Wilhelm Ramler einen neuen Librettotyp, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter Theoretikern wie auch Komponisten eine ästhetische Diskussion um das Oratorium entfachte.⁵ In zahlreichen theoretischen Schriften, beispielsweise im Artikel „Oratorium“ in Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ (1771–1774),⁶ wurden die Werke Ramlers zum neuen Maßstab für jegliche Oratoriendichtung. Zahlreiche Komponisten suchten unterschiedliche Wege, in ihren Vertonungen dem neuen Librettotyp gerecht zu werden.⁷ Sieht man von der Umarbeitung der Matthäuspasion (1769) in das Passionsoratorium „Die letzten Leiden des Erlösers“ (spätestens 1772) ab,⁸ so setzt sich Bach im Rahmen seiner Komposition der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zum ersten und einzigen Mal mit dem neuen Oratorientyp auseinander.

Die folgende Studie beabsichtigt zum einen, die sich über dreizehn Jahre erstreckende Werkgeschichte darzulegen, wobei besonders Bachs Bemühungen um eine exemplarische Vertonung von Ramlers Libretto erhellt werden sollen. Zum

⁵ Der Erfolg von Ramlers Kantaten spiegelt sich auch in ihrer Druckgeschichte: Sofort nach der Fertigstellung der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ erschienen die drei Libretti 1760 zusammen unter dem Titel *Karl Wilhelm Ramlers Geistliche Kantaten* in Berlin bei Christian Friedrich Voß. 1768 und 1770 erlebte der Band zwei Wiederauflagen und 1772 veröffentlichte Voß die Kantaten nochmals im Rahmen des Sammelbandes *Karl Wilhelm Ramlers lyrische Gedichte*. Ramler selbst bereitete außerdem eine Gesamtausgabe seiner poetischen Werke vor, die jedoch erst 1801, von Leopold Friedrich Günther Goecking herausgegeben, bei Johann Daniel S. Sander in Berlin posthum erschien und dort 1825 erneut aufgelegt wurde. Daneben erschienen zahlreiche offensichtlich nicht vom Autor gebilligte Editionen, beispielsweise Carlsruhe (o. J.; 1780; 1785), Reutlingen (1782), Wien (1783).

⁶ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste ...*, *Neue vermehrte zweyte Auflage*, Leipzig 1792–1794, Reprint Hildesheim 1967–1970.

⁷ Allein die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ wurde mindestens elfmal vertont: G. P. Telemann (PL-Kj, *Mus. ms. autogr. Telemann*. 6); J. F. Agricola (SBB, *Mus. ms. autogr. Agricola* 4); J. A. Scheibe (SBB, *Mus. ms. autogr. Scheibe 1a und 1b*); J. C. F. Bach (SBB, *Mus. ms. Bach St* 268); J. L. Krebs (SBB, *Mus. ms. 11989*); J. J. Dussik (SBB, *Mus. Td* 732, nur Auszüge, Textbuch); K. F. Zelter (SBB, *Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 1*, Auszüge; beiliegendes Textbuch vollständig); G. V. Roeder (D-KNh, *R* 416–418; „Die Messiade“ kompiliert aus den drei geistlichen Kantaten Ramlers); F. W. Grund (D-Hs, *MA/2655*, autographe Partitur; D-Hs, *MB/1542*, Klavierauszug); G. Wichtl (D-Mbs, *Slg Her O 80a*, Textbuch). Vertonungen anderer Komponisten bedürfen weiterer Nachforschungen: Die von H. E. Smither (*History of the Oratorio*, Bd. III, Chapel Hill 1987) angeführte Komposition J. F. Reichardts sowie die bei R. Daunicht (Art. Ramler, Karl Wilhelm, in: MGG X, Sp. 1908 f.) erwähnte Vertonung durch G. J. Vogler konnten nicht nachgewiesen werden.

⁸ L. Finscher, *Bemerkungen zu den Oratorien Carl Philipp Emanuel Bachs*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts, hrsg. von H.-J. Marx, Göttingen 1990, S. 312–315; A. Nagel, *Studien zur Passionskantate von Carl Philipp Emanuel Bach*, Frankfurt/Main 1995, S. 30–33.

anderen erlaubt eine Diskussion der verschiedenen Fassungen von Bachs Werk im Kontext der zuvor entstandenen Vertonungen derselben Textvorlage durch Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Agricola, Johann Adolph Scheibe und Johann Christoph Friedrich Bach, die sich in Carl Philipp Emanuel Bachs Werk spiegelnden gattungsgeschichtlichen Entwicklungen der Zeit deutlich herauszuarbeiten.

I. Werkgeschichte

1. Zur Überlieferungssituation

Für die Untersuchung der Werkgeschichte der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ steht folgendes Quellenmaterial zur Verfügung:

1. Autographe Partitur (SBB, P 336)
2. Hamburger Stimmenmaterial (SBB, St 178)
3. Gedruckte Partitur (Leipzig: Breitkopf, 1787)
4. Verschiedene Textbücher aus dem Umfeld Bachs:
 - a) *Die | Auferstehung | und | Himmelfahrt | Jesu | von | C. W. Ramler. | In Musik | gesetzt | von | C. P. E. Bach. | Hamburg, | gedruckt von Johann Philipp Christian Reuß. [1778] (SBB, der Partitur P 336 vorgebunden, und D-Hs, A/70001, 19). Dem Textbuch in SBB ist ein Blatt in der Handschrift Ramlers beigefügt: „Änderungen in der Kantate die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.“*
 - b) *Text zur Musik. | Am 1. heiligen Ostertage 1782. | In St. Petri. [Kopftitel] (SBB, Mus. Tb 93, Nr. 20)*
 - c) *Die | Auferstehung | und | Himmelfahrt | Jesu | von | C. W. Ramler. | In Musik gesetzt | und | im hiesigen Waisenhaus | aufgeführt | von | C. P. E. Bach. | Hamburg. | Gedruckt bey Dieterich Anton Harmsen. [nach 1780] (SBB, Mus. Tb 85)⁹*
5. Autographe Partitur zur Osterquartal-Musik „Anbetung dem Erbarmer“ von 1784 (SBB, P 339)

Die autographe Partitur des Auferstehungs-Oratoriums ist vermutlich 1774 entstanden. In der Handschrift sind zahlreiche autographe Verbesserungen zu erkennen, die verschiedene Fassungen des Werkes reflektieren. Die Bogen 8–10, auf denen sich der Schluß des Rezitativs Nr. 6 („Die frommen Töchter Zions“; ab T. 7), die Arie Nr. 7a („Sey begrübet“) und der Anfang von Rezitativ Nr. 8 („Wer ist die Sionittinn“; T. 1–18) befanden, wurden ausgewechselt;¹⁰ Bogen 8 (T. 23–64 der Arie „Sey begrübet“) wurde in der Osterkantate von 1784 (P 339) wiederverwendet.¹¹ In die Partitur der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“

⁹ Eine Datierung der unter a) und c) geführten Textbücher erfolgte auf der Grundlage der in diesen enthaltenen Textvarianten.

¹⁰ Im folgenden wird unterschieden zwischen Arie 7a („Sey begrübet“), die aus der Frühfassung der Komposition stammt, und Arie 7 („Wie bang“), die in der Druckfassung des Werkes enthalten ist.

¹¹ Vgl. S. L. Clark, *The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*, Dissertation, Princeton /NJ

wurden drei neue Bogen mit den entsprechenden Abschnitten aus den Rezitativen und einer neuen Arie Nr. 7 („Wie bang“) eingelegt. Damit enthält die Partitur die Fassung des Werkes, wie es 1787 in den Druck gelangte.

Die Handschrift trägt folgende Aufschrift von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs: „*Meine eigenhändige | Partitur | von | Ramlers Auferstehung u. Himmelfahrt Jesu | in Musik gesetzt | von mir, | C. P. E. Bach. | Hat niemand, u. kan also gedruckt werden, | wozu die saubere Copie dieser | Partitur am besten geschickt ist.*“ Der den Druck betreffende Hinweis ist durchgestrichen. Unterhalb des Schriftzugs des Komponisten folgt ein Vermerk Johann Christoph Friedrich Bachs: „*Zum Geschenk von meinem lieben | Bruder erhalten.*“ Offensichtlich geriet die Partitur nach der Drucklegung (1787) in den Besitz des Bückeburger Bach.

Das überlieferte Hamburger Stimmenmaterial enthält einen vollständigen Stimmensatz in der Handschrift des Kopisten Johann Heinrich Michel und eine zusätzliche Cantostimme eines unbekanntenen Schreibers.¹² Auf sieben der acht Vokalstimmen Michels sind Hamburger Sängernamen vermerkt (siehe Tabelle 1). In allen Stimmen einschließlich der Cantostimme des unbekanntenen Schreibers finden sich autographe Verbesserungen, die gerade in den Vokalstimmen zum Teil umfangreiche Streichungen und Ergänzungen enthalten. Tabelle 2 zeigt den Inhalt der Vokalstimmen, wobei zwischen durchgestrichenen Sätzen, die von einer frühen Fassung des Werkes zeugen, und Sätzen, die in der Endfassung des Werkes vorhanden sind, unterschieden wird. In den Instrumentalstimmen sind neben zahlreichen kleineren Veränderungen folgende Besonderheiten festzuhalten: In der Paukenstimme ist Satz Nr. 3 („Judäa zittert“) auf der Rückseite des Doppelbogens nachträglich von C. P. E. Bach hinzugefügt. Arie Nr. 7 („Wie bang“) ist in allen an diesem Satz beteiligten Stimmen in der späten Handschrift Michels auf einem gesonderten Blatt ergänzt. Für die erste Trompete findet sich auf einem einzelnen Blatt von der Hand Bachs eine vereinfachte Stimme zu Satz Nr. 22 („Gott fährt auf“). Insgesamt ist das Werk in den Stimmen in derjenigen Form überliefert, in der es auch in den Druck gelangte.¹³ Das Stimmenmaterial wird in einem Titelumschlag aufbewahrt, der auf Seite 1 von Carl Philipp Emanuel Bach wie folgt beschriftet wurde: „*Reichlich | Ausgeschriebene Stimmen | von | C. P. E. Bachs | Ramlerischen Cantate: | Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.*“

Der Entstehungszeitpunkt der Stimmen kann nicht mit absoluter Sicherheit festgesetzt werden. Es erscheint naheliegend anzunehmen, daß sie wie die Partitur 1774 erstellt wurden; Joshua Rifkin hingegen plädiert in seinen knappen Ausführungen zur „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ für eine Datierung auf das

1984, S. 168–172; ders., *The Letters from Bach to K. W. Ramler*, in: C. P. E. Bach Studies, hrsg. von S. L. Clark, Oxford 1988, S. 33–41.

¹² Unter derselben Signatur befinden sich weitere Vokalstimmen, die an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben, da sie nicht mit Aufführungen des Werkes durch Bach in Verbindung gebracht werden können und somit für die vorliegenden Untersuchungen keine Bedeutung haben.

¹³ Die einzige Ausnahme betrifft die Fundament-Stimme, in der in Rezitativ Nr. 14 („Dort seh ich“) noch eine Schlußbildung nach f-Moll vorliegt, während in der Endfassung der Satz in Es-Dur endet.

Jahr 1778, in dem die erste Konzertaufführung des Werkes stattfand.¹⁴ Grundlage für seine Argumentation bilden die auf den Stimmheften vermerkten Sängernamen, wobei dem Diskantisten „Mr. Lau“ eine Schlüsselstellung zukommt. Die Mitwirkung Laus an der Aufführung des Oratoriums im Jahr 1774 erscheint kaum denkbar, da er nachweislich noch 1783 als Diskantist tätig war¹⁵ und eine neun-jährige Karriere als solistischer Knabensopran außerhalb des Möglichen liegt.¹⁶ Aus der Tatsache, daß die auf den Stimmen notierten Sängernamen somit kaum die Besetzung von 1774 widerspiegeln können, folgt jedoch nicht zwangsläufig eine Umdatierung des Materials, wie sie von Rifkin vorgenommen wird. Da es keinerlei Anhaltspunkt dafür gibt, daß die Namenszüge von der ersten Nutzung des Materials stammen, kann an einer Datierung auf das Jahr 1774 ohne weiteres festgehalten werden – besonders, wenn man folgende Beobachtungen berücksichtigt: Ein wichtiges Argument für die Datierung des Stimmensatzes in das Jahr 1774 bildet die von der Hand Bachs ergänzte Paukenstimme zu Rezitativ Nr. 3 („Judäa zittert“), die bei der Aufführung von 1778 schon vorhanden war.¹⁷ Hätte Michel die Stimmen insgesamt erst 1778 geschrieben, ließe sich kaum erklären, warum die Paukenstimme von Bach ergänzt werden mußte.¹⁸ Auch Schriftkriterien verweisen das Material eher in den Zeitraum um 1774. Einen Anhaltspunkt liefert Michels Violinschlüssel, der in diesem Stimmensatz gleichzeitig in seiner frühen und späten Form vorliegt (der frühe Typ weist noch nicht die für die späte Form charakteristische Schleife am oberen Ende auf). Da in den Stimmen zu Bachs Vertonung des achten Psalms „Wer ist so würdig“ (Wq 222),¹⁹ die mit großer Wahrscheinlichkeit auch für 1774 entstanden, nur die spätere Form des

¹⁴ J. Rifkin, „... Wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen ...“ *Zum Credo der h-Moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* IX, 1985, S. 157–172, hier S. 162.

¹⁵ Vgl. Rifkin (Fußnote 14). Lau wirkte zum Beispiel 1783 bei einer weiteren Aufführung der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ mit. Vgl. Rechnungsbuch der Kirchenmusiken D-Ha, *Hs* 462, fol. 158; auch Suchalla, S. 969.

¹⁶ Die Annahme U. Leisingers (BJ 1995, S. 211), daß es sich bei Lau um eine Sängerin handele, ist aus verschiedenen Gründen nicht haltbar: Lau wird an einzelnen Stellen auch als H.[err] Lau bezeichnet (Rechnungsbuch der Kirchenmusiken, fol. 158, vgl. Fußnote 15), und umgekehrt sind die Tenoristen und Bassisten Illert, Hoffmann, Michel und Hartmann gelegentlich als „Mr.“ titulierte (Rechnungsbuch der Kirchenmusiken, z. B. fol. 152, auch Suchalla, S. 361). Des weiteren fällt in dem in seiner Besetzung sonst sehr beständigen Hamburger Chor die regelmäßige Fluktuation in den Sopranstimmen auf, die eindeutig die Verwendung von Knaben belegt.

¹⁷ Vgl. eine Konzertankündigung in der *Staats- und gelehrten Zeitung Des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* (im weiteren Hamburgischer Correspondent) 1778, Nr. 43, 17. März, S. 4.

¹⁸ Rifkins Feststellung (S. 163, Fußnote 21), daß die Pauken in Satz 3 in der Stimme zum Urbestand gehörten, ist nicht zutreffend.

¹⁹ *St* 189. Der Stimmensatz zu „Wer ist so würdig“ stellt ein für die Untersuchung von Michels Schriftentwicklung bedeutsames Dokument dar. Einerseits findet sich in der *Hs.*, wie erwähnt, die Spätform des Violinschlüssels. Andererseits weist sie eine Frühform des Baßschlüssels auf, die sich durch zwei senkrechte Striche zwischen Bogen und Doppelpunkt auszeichnet und bisher nur in Michels Abschriften aus den frühen siebziger Jahren nachweisbar ist.

G-Schlüssels anzutreffen ist, kann man annehmen, daß das Material zur „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ um dieselbe Zeit erstellt wurde. Den folgenden Untersuchungen liegt somit die Annahme zugrunde, daß das Stimmenmaterial für die Erstaufführung des Werkes im Jahr 1774 entstanden ist.

2. Chronologischer Abriß

Die Datierung des Auferstehungs-Oratoriums auf die Jahre 1777/78 in Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaßverzeichnis²⁰ galt lange als Beleg für die Entstehungszeit der Komposition. Inzwischen konnte für zahlreiche Werke Bachs nachgewiesen werden, daß die Jahreszahlen des Nachlaßverzeichnisses nicht zwangsläufig den Zeitpunkt der Erstniederschrift benennen, sondern auch auf Umarbeitungen oder bedeutenden Aufführungen beruhen können.²¹ So gilt es auch die Datierung der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zu revidieren, da eine erste Aufführung des Werkes schon für Ostersonntag, den 2. April 1774, nachweisbar ist. In einem Brief vom Ostermontag 1774 an Johann Martin Miller und seine Freunde des Göttinger Hainbunds berichtet der sich zu diesem Zeitpunkt in Hamburg aufhaltende junge Dichter Johann Heinrich Voß über das Ereignis:

„Zu Sonnabend Mittag invitirte mich der Capellm. Bach ... Den Nachmittag nahm er mich mit aufs Chor, wo er seine neue Composition von Ramlers Auferstehung aufführte. Und hernach gingen wir nach der Rabe der übrigen Gesellschaft nach, wo wir Caffee tranken und Toback rauchten ... Bis 6 Uhr spielten wir Kegel ... Diderot ist hier gewesen, hat sich aber nicht sprechen laßen. An Bach hat er ein paar Briefe geschrieben.“²²

Die Angaben von Voß können als gesichert gelten, da dieser die Begebenheiten mit genauen Daten ein weiteres Mal in einem Brief an den Theologen Ernst Theodor Johann Brückner berichtet²³ und zudem Diderot sich nachweislich in diesen Tagen in der Stadt aufhielt.²⁴ Weitere Dokumente zu dem Ereignis – wie etwa Zeitungsannoncen oder Rechnungen – fehlen, so daß die genaueren Umstände der Aufführung schwer zu bestimmen sind. Zu erwägen wäre, ob das Werk am Ostersonntag 1774 in der regulären Vesper, die Bach wöchentlich zu gestalten hatte, uraufgeführt wurde; Umfang und Bedeutung der Komposition sprechen allerdings eher gegen diese Annahme. Ebenso erweist sich aber auch die von Rainer Cadenbach und Ludwig Finscher geäußerte Vermutung als wenig überzeugend, nach der es sich bei der Uraufführung um eine private Veranstaltung gehandelt haben soll;²⁵ schließlich ist den Briefen von Voß eindeutig zu ent-

²⁰ Siehe Fußnote 3.

²¹ Vgl. D. M. Berg, *Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Clavier-sonaten*, BJ 1988, S. 123–162; W. Horn, *Carl Philipp Emanuel Bach, Frühe Klavier-sonaten. Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen*, Hamburg 1988; U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204.

²² Suchalla, S. 383.

²³ Brief von Voß an E. T. J. Brückner vom 3. April, in: Suchalla, S. 381.

²⁴ *Hamburgischer Correspondent* 1774, Nr. 57, 9. April, S. 3.

²⁵ R. Cadenbach, *Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonungen der „Auferstehung und Himmel-*

nehmen, daß die Aufführung in einem Kirchenraum stattfand. Zudem ist zu bedenken, daß Bach und seine Musiker mit großer Wahrscheinlichkeit an diesem Nachmittag Verpflichtungen im Rahmen des Gottesdienstes wahrzunehmen hatten.

Es bietet sich an, das Oratorium in der Gestalt, wie es am 2. April 1774 erklang, als Erstfassung zu definieren, obwohl Bach – geht man von der Datierung des Stimmenmaterials auf das Jahr 1774 aus – noch vor der Uraufführung erste Veränderungen vornahm. Der ursprüngliche kompositorische Entwurf unterscheidet sich von der Erstfassung darin, daß das Oratorium einteilig geplant war und die beiden langsamen Einleitungen noch fehlten. Noch während des Kompositionsvorgangs entschied sich Bach, dem Werk einige instrumentale Eingangstakte voranzustellen. Die Zweiteilung, die eine zusätzliche instrumentale Einleitung zu Rezitativ Nr. 14 („Dort seh ich“) bedingte, wurde zu einem Zeitpunkt vorgenommen, als das Material der Vokalstimmen bereits fertiggestellt war – hier wurden entsprechende Vermerke also nachgetragen –, Michel mit der Ausarbeitung der Instrumentalstimmen hingegen noch nicht begonnen hatte: die Einleitung ist in diesen Stimmen somit regulär enthalten. Im ursprünglichen Entwurf des Werkes waren außerdem für die Arie Nr. 4 („Mein Geist, voll Furcht“) sowie für die Triumphchöre Nr. 5, 16 und 19 keine Hörner vorgesehen. Die Entscheidung, diese zu ergänzen, fiel allerdings noch vor der Erstellung der Stimmen, so daß dort keinerlei Verbesserungen oder Nachträge sichtbar sind.²⁶

Die Erstfassung des Auferstehungs-Oratoriums, wie sie 1774 erklang, weicht in einigen wesentlichen Punkten von der später im Druck überlieferten Version ab. Der wohl wesentlichste Unterschied liegt in der Gestaltung der Rezitative. Diese sind nicht erzählend sondern dialogisch konzipiert, wobei insgesamt sechs Sänger an ihrer Ausführung beteiligt sind.²⁷ Außerdem liegt dem Oratorium durchgängig die erste Textfassung von Ramlers Libretto zugrunde, wie sie 1760 von Christian Friedrich Voß veröffentlicht wurde und in den weiteren Auflagen von 1768, 1770 und 1772 zu finden ist.²⁸ Sie unterscheidet sich von dem in Bachs gedruckter Werkfassung überlieferten Text zum einen in Rezitativ Nr. 6 („Die frommen Töchter Zions“) durch einige Wortvarianten und einen verkürzten Schluß, zum anderen findet sich in den frühen Ausgaben von Ramlers Libretto die Arie Nr. 7a („Sey begrüßet“) anstelle von Arie Nr. 7 („Wie bang“).²⁹ Bei

fahrt Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler. Beobachtungen zur musikalischen Auslegung einer geistlichen Dichtung, in: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Fs. Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag, hrsg. von R. Cadenbach und H. Loos, Bonn 1986, S. 95–119, hier S. 96; L. Finscher (Fußnote 8), S. 323.

²⁶ Der von Rifkin konstatierte Quellenbefund (S. 163, Fußnote 21), nach dem diese Ergänzungen in den Stimmen sämtlich zum Urbestand gehören, trifft somit nur bedingt zu. Damit ist auch seine Argumentation geschwächt, nach der die Tatsache, daß der Urbestand der Stimmen erst eine zweite Fassung des Werkes widerspiegelt, auf eine spätere Entstehung (1778) des Materials hindeutet. Vgl. auch Fußnote 17.

²⁷ Eine genauere Betrachtung dieser Konzeption erfolgt weiter unten.

²⁸ Zu den verschiedenen Ausgaben von Ramlers Werken siehe Fußnote 5.

²⁹ Für den vollständigen Text siehe die entsprechenden Ausgaben von Ramlers Geistlichen Kantaten (Fußnote 5) oder Clark (Fußnote 11), *Occasional Choral Works*, S. 170f.; ders., *Letters*, S. 36.

Bachs Vertonung dieses Textes handelt es sich nach Miesner um eine Parodie der Amen-Arie aus der „Cantate auf die Vermählung des HEn. von G. und der Fräul. von H.“ (H 824a), die vermutlich aus dem Jahr 1763 stammt.³⁰ Die Arie „Sey begrüßet“ ist heute in der Osterkantate „Anbetung dem Erbarmer“ (Wq 243) überliefert, in der Bach sie 1784 wiederverwendete. Neben diesen auf der Textvorlage beruhenden Differenzen zwischen Erst- und Druckfassung liegt ein möglicher weiterer Unterschied zwischen den beiden Werkgestalten in der Instrumentierung von Rezitativ Nr. 3 („Judäa zittert“). Möglicherweise fehlte 1774 in diesem Satz noch die Paukenstimme, die von Bach zu einem nicht genau feststellbaren Zeitpunkt in der Partitur und im Stimmheft nachgetragen wurde.

Am 18. März 1778 stellte Bach das Werk im Rahmen eines Konzerts, das im „Concertsaal auf dem Kamp“ stattfand, zum ersten Mal der breiten Öffentlichkeit vor. Welche große Bedeutung der Komponist diesem Ereignis beimaß, verdeutlicht eine ungewöhnlich ausführliche Konzertankündigung, die er tags zuvor im „Hamburgischen Correspondenten“ einrücken ließ.³¹ Fast alle Sätze des Oratoriums werden in dem Artikel einzeln besprochen; die Details, die der Rezensent hervorhebt, lassen überdies darauf schließen, daß Bach selbst auf den Text Einfluß nahm.³² Das Konzert war ein solcher Erfolg, daß es, wie der „Hamburgische Correspondent“ vom 4. April 1778 bekanntgibt, gleich am 6. April des Jahres am selben Ort wiederholt wurde; und auch im folgenden Jahr (29. März 1779) veranstaltete Bach erneut ein Konzert – diesmal im „Kramer Amthaus“ –, bei dem die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ auf dem Programm stand.³³ Wie aus der bereits erwähnten Ankündigung vom 17. März 1778 deutlich wird, ergänzte Bach spätestens für diese Konzerte die Pauken in Rezitativ Nr. 3 („Judäa zittert“), die vom Rezensenten lobend hervorgehoben werden.³⁴ Weitere Eingriffe in das Werk sind in diesem Zeitraum nicht definitiv nachweisbar.

Die Serie der erfolgreichen Konzerte in den Jahre 1778 und 1779 ließ Bach den Plan fassen, sein Auferstehungs-Oratorium auch über die Grenzen Hamburgs hinweg bekannt zu machen. Im Herbst 1780 äußerte er gegenüber Breitkopf erstmals Überlegungen, das Werk drucken zu lassen.³⁵ Bis zur endgültigen Veröffentlichung sollten allerdings noch sieben Jahre vergehen, da der Komponist vor dem mit der Publikation verbundenen hohen finanziellen Risiko wiederholt zurückschreckte.

Zeitgleich mit den ersten Überlegungen zur Drucklegung nahm Bach weitere Veränderungen an der Komposition vor; hiervon zeugen das dem Textbuch (SBB, P 336) beigegebundene Blatt „Änderungen in der Kantate die Auferstehung und

³⁰ H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg, Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Dissertation, Berlin 1929 (Druck: Heide 1929), Reprint Wiesbaden 1969, S. 90.

³¹ Siehe Fußnote 17.

³² Vgl. R. Kramer, *The New Modulations of the 1770s: C. P. E. Bach in Theory, Criticism and Practice*, JAMS 1985, S. 551–592, hier S. 590.

³³ Hamburgischer Correspondent 1778, Nr. 45, 20. März, S. 4; Hamburgischer Correspondent 1779, Nr. 48, 24. März 1779, S. 4.

³⁴ Hamburgischer Correspondent 1778, Nr. 43, 17. März, S. 4 „Es [das Rezitativ Nr. 3] wird mit gedämpften Pauken, die hier eine vortrefliche Wirkung thun begleitet.“

³⁵ Brief Bachs an Breitkopf vom 27. Oktober 1780, in: Suchalla, S. 864.

Himmelfahrt Jesu.“ von der Hand Ramlers sowie ein Brief Bachs an den Librettisten vom 20. November 1780. Auf dem von Ramler beschriebenen Blatt befinden sich das Rezitativ Nr. 6 („Die frommen Töchter Zions“) in der uns heute geläufigen vollständigen Form, der Text zur Arie Nr. 7 („Wie bang“) und einige kleinere Verbesserungsvorschläge – einzelne Wortvarianten, Chor Nr. 2, Duett Nr. 9 und Chor Nr. 22 betreffend –, die jedoch vermutlich von Bach selbst durchgestrichen wurden und in seiner Komposition nicht eingearbeitet sind.³⁶ Zeitpunkt und Verlauf der Umarbeitungen werden aus dem erwähnten Brief des Komponisten an Ramler deutlich, in dem es heißt:

„So schön Ihre eingesandte Arie ist, so wünschte ich doch, daß sie im ersten Theile gleich mit einem *zärtlichen* Adagio anfinke, bey dem ich mich, wie bey allen ersten Theilen einer Arie, ausdehnen könnte. Der andere und kürzere Theil kan aus den 3 letzten Zeilen bestehen, und damit wird die Arie, *ohne da Capo* geschlossen. Wenn ich Ihr fiat! bekommen kan, so bin ich sehr zufrieden; Z. B. wenn die Arie mit den Worten: *Wie bang – bis Lied geweint* den ersten Theil ausmacht, und die 3 letzten Zeilen mit den Worten: *Heil mir!* bis *Gram sich auf*, die Arie ohne da Capo schließen. Von dieser Art Arie haben wir in der ganzen Cantate noch keine: hingegen sind 4 Arien in diesem Stücke, wovon der erste Theil munter, und der 2te Theil langsamer ist. Die Aenderungen im Recitative sind bereits geschehen und ich erwarte von Ihrer Güte ein baldiges fiat! oder was dem ähnlich ist ...“³⁷

Offensichtlich hatte Bach Ramler in einem nicht mehr erhaltenen vorausgehenden Brief um eine neue Arie gebeten, die die ohnehin als Parodie entstandene Arie Nr. 7a („Sey begrüßet“) ersetzen sollte. Daraufhin sandte Ramler Bach eine Arie in Da-capo-Form zu, die dieser, wie aus vorliegendem Brief deutlich wird, ablehnte, da ihm daran gelegen war, die Formenvielfalt innerhalb seines Werkes zu erweitern. Zu einem späteren Zeitpunkt schickte Ramler Bach die überlieferten „Änderungen in der Kantate die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, unter denen sich auch die Arie Nr. 7 („Wie bang“) in der uns geläufigen zweiteiligen Form findet.

Neben den Anweisungen zu einer neuen Arie Nr. 7 erwähnt Bach in seinem Brief vom 20. November Korrekturen, die sich auf das Rezitativ Nr. 6 („Die frommen Töchter Zions“) beziehen. Wie sich anhand von Partitur und Stimmen verfolgen läßt, hatte er den Text jedoch nicht sofort in seiner endgültigen Gestalt erhalten. Ramler hatte das Rezitativ zunächst nur um anderthalb – im folgenden durch Kursive hervorgehobene – Verse erweitert:

... Hier ist er nicht. *Die Stätte sehet ihr,*
Die Grabetücher sind vorhanden;
 Ihn aber suchet bei den Toten nicht.
 Er lebt! Er ist erstanden!

Den weiteren zu ergänzenden Vers des Rezitativs ließ Ramler Bach erst mit der endgültigen Fassung der Arie Nr. 7 („Wie bang“) zukommen. Das Publikations-

³⁶ Der Text, wie Ramler ihn Bach hier mitteilt, wurde – mit Ausnahme einiger weniger Wortvarianten – in dieser Gestalt in Ramlers *Poetische Werke* von 1801 aufgenommen (2. Auflage 1825, S. 182–194). Die ursprüngliche Arie Nr. 7a („Sey begrüßet“), die Erstfassung von Rezitativ Nr. 6 sowie einige kleinere Abweichungen erscheinen nur noch in dem Abschnitt „Lesearten der Ausgabe 1772“ (S. 260–263).

³⁷ Zit. nach Clark, *Letters* (Fußnote 11), S. 34–35.

vorhaben von 1780, das vermutlich Anlaß für diese Umarbeitungen war, wurde indes nicht umgesetzt: Nach Erhalt konkreter Informationen seitens des Verlegers Breitkopf über Umfang und Herstellungskosten der Partitur ließ Bach den Gedanken an eine Veröffentlichung umgehend fallen.³⁸

Anfang des Jahres 1782 griff Bach sein Auferstehungs-Oratorium wieder auf, um es im Rahmen des Gottesdienstes am Ostersonntag (31. März) in der Hauptkirche St. Petri in einer wesentlich verkürzten Version aufzuführen. Wie anhand des überlieferten Textbuchs (SBB, *Mus. Tb* 93, Nr. 20) deutlich wird, erklingen bei dieser Gelegenheit nur die ersten sieben Sätze des Werkes, dabei Rezitativ Nr. 6 und Arie Nr. 7 erstmals in ihrer neuen Form; spätestens zu diesem Zeitpunkt müssen folglich die Korrekturen in den Stimmen vorgenommen und die Einlegebogen für die Arie Nr. 7 ergänzt worden sein.³⁹ An die Arie „Wie bang“ schloß sich in der gottesdienstlichen Aufführung vom Ostersonntag die Choralstrophe „Meines Bleibens ist nicht hier“ aus dem Choral „Flügel her, nur Flügel her“ an, mit dem der erste Teil beendet wurde. Der zweite Teil der Kantate bestand ausschließlich aus Sätzen, die nicht der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ entstammen. Er wurde mit einem Chor („Siehe, dein König kömmt zu dir“) eröffnet; darauf folgte ein Rezitativ („Es ist an dem“), in dem Jesu Einzug in Jerusalem und das Passionsleiden angedeutet werden. Dem schloß sich eine Arie („Mein König gehet hin“) an, und das Werk endete mit der Choralstrophe „Jesus geht zu seinem Leiden“ (Melodie „Freu dich sehr“).⁴⁰ Zu dem Chorsatz, dem Rezitativ und der Arie lassen sich bisher weder Vertonungen von Bach noch Kompositionen in dem von ihm häufig genutzten Kantaten-Repertoire von Georg Philipp Telemann, Georg Benda, Carl Heinrich Graun oder Gottfried Heinrich Stölzel nachweisen; zumindest bei Rezitativ und Arie kann man mit Sicherheit davon ausgehen, daß es sich nicht um Neukompositionen zu diesem Anlaß, sondern um bereits exi-

³⁸ Brief Bachs an Breitkopf vom 8. März 1781, in: Suchalla, S. 878.

³⁹ Rifkin (S. 166, Fußnote 24) behauptet, daß die Einlegebogen von Michels Hand aufgrund der manierierten Viertelpausen erst nach 1785 entstanden sein könnten. Eine solche zeitliche Fixierung ist meines Erachtens nur unter Vorbehalt möglich, da eindeutig datierbare Quellen von Michels Hand für den Zeitraum zwischen 1780 und 1785 ausgesprochen rar sind. Zu beachten ist zum Beispiel, daß in den von Michel erstellten Stimmen zu J. S. Bachs Kantate „Herr gehe nicht ins Gericht“ BWV 105 (*St* 42) die manierierten Viertelpausen schon zahlreich, wenn auch nicht durchgehend vorzufinden sind. Soweit überschaubar, scheint dieses Stimmenmaterial aus den frühen 1780er Jahren zu stammen, da die Stimmen von Michel durch eine transponierte Organo-Stimme in der Handschrift von Anonymus 304 ergänzt werden. Anonymus 304, der möglicherweise mit dem Hamburger Sänger Schieferlein identisch ist (vgl. P. Wollny, *BJ* 1995, S. 214), war bereits ab 1734 in Hamburg tätig und kann bisher nur bis um 1780 als Schreiber nachgewiesen werden; schon zu diesem Zeitpunkt ist seine Schrift extrem zittrig. Auch die Stimme zu BWV 105 zeigt eine durch Alter und Krankheit gezeichnete Schrift, so daß eine noch spätere Datierung nahezu auszuschließen ist. Michels Stimmen zu BWV 105 können aber nur vor der von Schieferlein erstellten Stimme entstanden sein, so daß sich auf diese Weise seine Verwendung des manierierten Violinschlüssels schon für die frühen 1780er Jahre nachweisen läßt.

⁴⁰ Der Choral „Flügel her, nur Flügel her“ erscheint als Nr. 582 in dem *Neu-vermehrten Hamburgischen Gesang-Buch ... herausgegeben von dem Hamburgischen Ministerio*. Hamburg 1772, S. 383f., eingesehenes Exemplar SBB, *Hb* 2806. Die Choralstrophe „Jesus geht zu seinem Leiden“ läßt sich im Hamburgischen Gesang-Buch nicht nachweisen.

stierende Sätze handelt, da die zugrundeliegenden Texte sich inhaltlich in keiner Weise in das Auferstehungs-Oratorium fügen.

Eine Kürzung des Oratoriums in der Art, wie sie im Zusammenhang mit dem Ostergottesdienst von 1782 aufgezeigt werden konnte, wurde offensichtlich nur für Gottesdienste der Hauptkirchen vorgenommen. Das für eine Aufführung in der Waisenhauskirche entstandene undatierte Textbuch (SBB, *Mus. Tb 85*) zeigt hingegen, daß das Oratorium in der Nebenkirche vollständig aufgeführt wurde. In der Waisenhauskirche ist eine Darbietung des Werks, der sich das Textbuch gegebenenfalls zuordnen läßt, für den 30. April 1783 nachweisbar. Sie wird im „Relations-Courier“ vom 17. April 1783 wie folgt bekanntgegeben:⁴¹

„Am Mittewochen nach Quasimodogeniti, den 30ten April. soll in der hiesigen Waysenhaus-Kirche, die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, vom Herrn Kapellmeister Bach componirt aufgeführt werden. Der Anfang des Gottesdienstes ist um 7 ein Viertel Uhr.“

Das angekündigte Ereignis erinnert in seinen Modalitäten an die regelmäßigen jährlichen Aufführungen von Passionsoratorien, die ebenfalls in den Nebenkirchen frühmorgens an einem Wochentag stattfanden und in den Zeitungen in ähnlicher Weise annonciert wurden. Auch bei den Passionaufführungen erklangen vollständige Werke, zum Beispiel Telemanns „Seliges Erwägen“ oder Grauns „Tod Jesu“. Offensichtlich wurde bei diesen Anlässen neben der Musikdarbietung die liturgische Handlung weitestgehend eingeschränkt. Da sich 1783 erstmals keine Passionaufführung in der Waisenhauskirche nachweisen läßt, gewinnt man den Eindruck, als habe die Aufführung der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ als Ersatzveranstaltung gedient.⁴² Auf mögliche Umarbeitungen des Werkes zu diesem Zeitpunkt wird im folgenden im Zusammenhang mit den Rezitativveränderungen eingegangen.

Im Frühjahr 1784 faßte Bach die Veröffentlichung des Werkes ein zweites Mal ins Auge,⁴³ diesmal in vollem Bewußtsein des damit verbundenen finanziellen Risikos; es bleibt allerdings rätselhaft, was ihn zu dem Entschluß veranlaßte.⁴⁴

⁴¹ Hamburger Relations-Courier 1783, Nr. 61, S. 4; neben der Zeitungsannonce findet sich als weiterer Beleg für das Ereignis eine Aufstellung der Kosten im Rechnungsbuch der Kirchenmusiken, vgl. Fußnote 15.

⁴² Da sich auch in den Jahren nach 1783 keine Passionaufführungen in der Waisenhauskirche nachweisen lassen, wäre zu überlegen, ob Bach in dieser Zeit nicht vielleicht häufiger auf die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zurückgriff.

⁴³ Brief Bachs an Breitkopf vom 28. April 1784, in: Suchalla, S. 1007.

⁴⁴ In verschiedenen Briefen an Breitkopf wird deutlich, daß Bach einer Publikation im Grunde weiterhin skeptisch gegenüberstand, sich jedoch aus ungeklärten Gründen zu der Entscheidung gedrängt fühlte (vgl. Briefe an Breitkopf vom 23. Juni 1784 und 6. November 1784, in: Suchalla, S. 1014 u. S. 1046). Zu überlegen ist, inwieweit die ständig steigende Anzahl an gedruckten Oratorien, darunter auch häufiger Vertonungen der Texte Ramlers, für Bachs Entscheidung mitverantwortlich gewesen sein mag. Besonders zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die Osterkantate von Ernst Wilhelm Wolf, die 1782 in Leipzig erschien, und reißenden Absatz fand, ferner der Klavierauszug zu „Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem“ von Daniel Gottlob Türk (Leipzig/Halle, 1782) sowie die Partitur zum „Tod Jesu“ (Mainz 1783) von Georg Anton Kreuzer. Zudem plante Bachs jüngerer Bruder Johann Christoph Friedrich 1784, seine Vertonung der „Hirten bey der Krippe zu Bethlehem“ bei Breitkopf in Druck zu geben. Bach erkannte deutlich, daß sich der Ruhm eines Vokalkom-

Anhand einiger Briefe an Breitkopf, die sich mit dem Publikationsvorhaben beschäftigen, wird deutlich, daß Bach in diesem Zusammenhang noch eine Reihe kleinerer Eingriffe in das Werk vornahm.⁴⁵ Es handelt sich dabei vermutlich um Veränderungen in den Blechbläserstimmen in Satz Nr. 12 („Tod! wo ist dein Stachel“), der Arie Nr. 21 („Ihr Thore Gottes“) sowie dem abschließenden Chorcomplex Nr. 22 („Gott fährt auf“). Generell wurde dabei die ohnehin schon virtuose und für die Sätze charakteristische Rolle der Hörner und Trompeten weiter ausgebaut. Ende 1784 zog Bach sein Publikationsvorhaben aufgrund fehlenden Käuferinteresses erneut kurzerhand zurück. Da er die Publikation jedoch nicht gänzlich aufgeben wollte, erwog er Anfang 1785 die Veröffentlichung eines Klavierauszugs;⁴⁶ ein Vierteljahr später hatte er seine Meinung aufgrund steigender Subskribentenzahlen wiederum zugunsten einer Partitur geändert. Obwohl die Drucklegung mittlerweile also kein finanzielles Risiko mehr darzustellen schien – Bach hatte inzwischen immerhin über achtzig Pränumeranten – bot er Breitkopf das Werk zum Kauf an.⁴⁷ Nach längeren Überlegungen nahm dieser das Angebot an;⁴⁸ dennoch dauerte es weitere anderthalb Jahre bis das Werk zu Ostern 1787 erschien.⁴⁹

3. Quellenbefund und Datierungsfragen der Eingriffe in die Rezitative

Die bisher nur kurz erwähnte Erstfassung der Rezitative Nr. 8, 10, 14, 17 und 20 der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und ihre spätere Umarbeitung von der dialogischen in eine erzählende Form ist im Kontext der Entwicklung, die das Genre Oratorium in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchlief, von zentraler Bedeutung. Nicht zuletzt wirft eine Analyse dieser Änderungen aus gattungsgeschichtlicher Perspektive auch ein völlig neues Licht auf die Komposition. Die folgenden Ausführungen dienen dazu, den genauen Quellenbefund aufzuzeigen und mögliche Datierungen dieser Änderungen zu prüfen, bevor diese auf dem Hintergrund der zeitgenössischen Entwicklung der Gattung diskutiert werden.

Wie anhand der Anzahl der Stimmhefte erkennbar ist (vgl. Tabelle 1), führte Bach das Oratorium stets mit acht Solisten auf; in seiner ursprünglichen Konzeption mit dialogischen Rezitativen waren dagegen nur sechs Sänger zwingend erfor-

ponisten inzwischen auch besonders auf die Veröffentlichung großer Vokalwerke stützte. Da die jüngere Generation diesen Weg offensichtlich erfolgreich beschritt, mag er sich gedrängt gefühlt haben, sein modernstes Oratorium dem Publikum im Druck anzubieten.

⁴⁵ Briefe Bachs an Breitkopf vom 6. November 1784 und 23. Dezember 1784, in: Suchalla, S. 1046 u. S. 1055.

⁴⁶ Im Hamburgischen Correspondenten 1785 (Nr. 7, 12. Januar, S. 4) gibt Bach bekannt, daß er den Druck einer Partitur der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zugunsten eines Klavierauszugs aufgegeben habe.

⁴⁷ Briefe Bachs an Breitkopf vom 26. August 1785 und 30. November 1785, in: Suchalla, S. 1092 u. S. 1124.

⁴⁸ Briefe Bachs an Breitkopf vom 8. Juli 1786 und 28. Juli 1786, in: Suchalla, S. 1159 u. S. 1160.

⁴⁹ Hamburgischer Correspondent 1787; Nr. 40, 10. März, S. 6.

derlich (Cantus 1 und 2 sind grundsätzlich identisch, Altus 1 findet ausschließlich in Chorsätzen Verwendung und läuft dort immer mit Altus 2 colla parte; vgl. Tabelle 2). Die ursprüngliche Fassung der Rezitative läßt sich am deutlichsten anhand der Vokalstimmen rekonstruieren. Um die dialogischen Elemente zu entfernen, strich Bach die auf die verschiedenen Stimmen verteilten Einwüfe in wörtlicher Rede und verlagerte die entsprechenden Stellen jeweils in die Stimme, die in der neuen Fassung das gesamte Rezitativ übernehmen sollte (vgl. Tabelle 2). Dieses Vorgehen läßt sich am Beispiel von Rezitativ Nr. 10 („Freundinnen Jesu“) leicht veranschaulichen: In der Erstfassung ist das Rezitativ auf den ersten Baß – für die Worte Jesu – und den zweiten Tenor – für die berichtenden Passagen – verteilt; in dem entsprechenden Stimmheft sind die ursprünglichen Verse von Baß 1 noch in durchgestrichener Form erkennbar (vgl. Abbildungen 1 und 2). Für die Endfassung wurde das gesamte Rezitativ in den zweiten Tenor verlegt; die entsprechenden Ergänzungen der Baßworte in T. 12 und 13 lassen sich noch als nachträgliche Einfügungen erkennen (vgl. Abbildung 3). Die Rede Jesu am Ende des Rezitativs (ab T. 16) ergänzte Bach in der Tenorstimme mittels einer Tektur. In der Regel übernahm Bach immer diejenige Stimme in das neue Rezitativ, welche zuvor die Partie des Erzählers vortrug und damit zumeist auch den größten Abschnitt des Satzes ausmachte. Die einzigen Ausnahmen finden sich in Rezitativ Nr. 14 („Dort seh ich“) und Rezitativ Nr. 17 („Eilf auserwählte Jünger“). In Nr. 14 liegt der Grund für ein abweichendes Verfahren in der Tatsache, daß die wörtliche Rede (Monolog Jesu) den umfangreichsten Teil des Rezitativs darstellt, Cantus und Alt hingegen nur einen kurze Rahmenpartie haben. In Nr. 17 verlegt Bach das gesamte Rezitativ in den zweiten Tenor, obwohl dieser ursprünglich nur die Worte des ungläubigen Thomas sang, während die Erzählerpassagen im ersten Baß lagen. Auf diese Weise blieb der textliche und von Bach auch motivisch umgesetzte Zusammenhang im Tenor zwischen den Worten des Thomas am Ende des Rezitativs („Mein Herr! mein Gott!“) und deren Wiederholung zu Anfang der folgenden Arie erhalten. Insgesamt war die Umarbeitung der Rezitative von der dialogischen in die nicht-dialogische Form, von kleineren Veränderungen im Tonhöhenverlauf abgesehen, prinzipiell nicht mit Eingriffen in die musikalische Substanz verbunden.⁵⁰

Für die Datierung dieser konzeptionellen und damit wohl wesentlichsten Eingriffe in die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ gibt es nur wenige Anhaltspunkte. Ein Zusammenhang mit der Konzertaufführung im Jahr 1778 ist aufgrund

⁵⁰ Eine Ausnahme bildet allein der Schluß von Rezitativ Nr. 14 („Dort seh ich“), für den Bach einen neuen Affekt anstrebt. Wie sich in Partitur und Stimmen noch erkennen läßt, wechselte er den Schluß des Cantus, der ursprünglich nach f-Moll ging und in dieser Form zunächst auch in den ersten Baß übernommen wurde, gegen eine Schlußkadenz in Es-Dur aus. R. W. Wade (*Carl Philipp Emanuel Bach, the Restless Composer*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts [Fußnote 8], S. 175–188, hier S. 179f.), schließt von dem vorliegenden Schluß in f-Moll auf eine angeblich kurzfristig geplante sich anschließende Arie in B-Dur, die aufgrund des Ambitus zugunsten der Arie in As-Dur fallengelassen worden wäre. Der dargestellte Zusammenhang ist nicht schlüssig, da der Schluß in f-Moll im Rahmen der Erstfassung mehrmals zusammen mit der folgenden As-Dur-Arie erklang, diese somit auch nicht der Grund für eine Änderung der Kadenz gewesen sein kann.

des Quellenbefunds auszuschließen; geht man davon aus, daß der bereits erwähnte „Mr. Lau“ erstmals 1778 oder später an einer Aufführung des Werkes teilnahm, muß zu diesem Zeitpunkt noch die dialogische Fassung erklungen sein, da sein Name an der in der Endfassung entfallenden Partie des Cantus in Rezitativ Nr. 14 sein zumindest einmaliges Mitwirken an einer Aufführung des Werkes in seiner dialogischen Fassung belegt. Denkbar wäre, daß Bach die Veränderungen zwischen den Aufführungen 1778 und 1779 vornahm. Ein – allerdings nur schwaches – Indiz für diese Möglichkeit bildet ein weiterer Brief des Komponisten an Ramler vom 5. Mai 1778, in dem es heißt: „Ihre Veränderungen haben Grund. Vielleicht kan ich davon einen Gebrauch machen. So leicht aber, wie Sie, liebster Freund, glauben, wird es nicht angehen ...“⁵¹ Ob Ramler Bach hier zu einer Veränderung der dialogischen Konzeption anregte, bleibt Vermutung. Andere Korrekturen, die auf Hinweis Ramlers entstanden sein könnten, sind jedoch weder in der Partitur noch in den Stimmen des Werkes auszumachen.⁵² Die von Ramler unterbreiteten Vorschläge lassen sich auch bei einem Vergleich der endgültigen Fassung des Librettos, wie es 1801 in seinen „Poetischen Werken“ erschien, mit dem von Bach vertonten Text nicht eindeutig feststellen.⁵³ Genauer zu prüfen ist die Möglichkeit einer Umarbeitung des Werkes für die gottesdienstliche Aufführung in der Waisenhauskirche am Mittwoch, dem 30. April 1783. Für diese Annahme spricht die bereits von Rifkin erwähnte Rechnung aus dem Hamburger „Rechnungsbuch der Kirchenmusiken“.⁵⁴ Dort findet sich unter den Kosten, die Bach zusammenstellt, der Posten „für mich und Copialien – 30 – [Mark]“. Im Vergleich zu den Beträgen, die Bach gewöhnlich für Oratorien- und Passionsaufführungen in Nebenkirchen erhielt, liegt dieser Betrag recht hoch. Dies könnte auf Kopierarbeiten hinweisen, die im Zusammenhang mit den Änderungen in den Rezitativen anfielen.⁵⁵ Die Annahme, daß Bach das Werk für die Waisenhauskirche umarbeitete, ist auch unter dem Gesichtspunkt schlüssig, daß in den Nebenkirchen generell die moderneren Passionsoratorien aufgeführt wurden, während die Musik in den Hauptkirchen traditionell gehalten war. Spätestens im Rahmen der Publikationsvorbereitungen im Jahr 1784 jedenfalls hat Bach das Werk in die uns heute geläufige Fassung gebracht. Die nicht-dialogische Kon-

⁵¹ Zit. nach Clark, Letters (Fußnote 11), S. 34.

⁵² Wade (Fußnote 50), S. 180, bringt diesen Brief in Zusammenhang mit der Ergänzung des Verses „Ihn aber suchet bei den Todten nicht“ in Rezitativ Nr. 6. Dies ist aus zwei Gründen auszuschließen. Zum einen befindet sich die von Wade erwähnte Ergänzung auf einem Bogen, der erst im Jahr 1780 für die neu komponierte Arie Nr. 7 in die Partitur eingelegt wurde. Zum anderen übersieht Wade die Erstfassung des Textes und somit auch die Tatsache, daß Bach das Rezitativ insgesamt zweimal umarbeitete, wobei es sich bei der von ihr erwähnten Ergänzung um die zweite Veränderung handelt.

⁵³ Neben mehreren geringfügigen Wortvarianten liegt der einzige wesentliche Unterschied in der Eliminierung der Rede Jesu aus Rezitativ Nr. 14, auf die sich Ramlers Vorschlag aber kaum beziehen dürfte.

⁵⁴ Rifkin (Fußnote 14), S. 162, Fußnote 25; Rechnungsbuch der Kirchenmusiken (Fußnote 15).

⁵⁵ Rifkins (S. 166, Fußnote 24) auf nur vagen Schriftbefunden beruhende Annahme, daß die Tekturen für die Rezitativveränderungen in der Handschrift Bachs erst nach 1784 entstanden, ist nicht wirklich überzeugend.

zeption der Komposition wird in der Publikationsankündigung vom 9. Juli 1784 gezielt mit dem Hinweis betont, daß es sich bei dem Werk um eine „Cantate“ und nicht um ein „Oratorium“ handele.⁵⁶

II. Der gattungsgeschichtliche Kontext

Bachs gezielter Hinweis, daß sein Werk nicht dialogisch gestaltet sei, ist vor dem Hintergrund der Entwicklung der Gattung Oratorium in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu betrachten. In dieser Zeit wird das dramatische von dem lyrischen Oratorium verdrängt – ein Prozeß, in dem Ramlers Werke eine zentrale Stellung einnehmen. Symptomatisch ist eine sich allmählich vollziehende Veränderung der Terminologie, die Bach noch sehr eindeutig im traditionellen Sinne verwendet – allerdings mit der Absicht, die Modernität seines Werkes zu veranschaulichen. Während Bach gerade durch den Begriff „Cantate“ in Abgrenzung zu „Oratorium“ auf den lyrischen und nicht-dramatischen Charakter seines Werkes aufmerksam machen will, zeigt sich in zahlreichen anderen zeitgenössischen Äußerungen, daß der Begriff des Oratoriums immer öfter auch für nicht-dialogische lyrisch gestaltete Werke benutzt wird. Offensichtlich soll durch die terminologischen Verschiebungen nicht nur die zentrale Bedeutung der neuartigen großangelegten Kantaten-Kompositionen betont, sondern auch dem traditionellen dramatischen Oratorium konsequent das Interesse entzogen werden.

Diese Entwicklung, ebenso wie die überragende Position von Ramlers Dichtungen in diesem Kontext, zeigt sich besonders deutlich in dem Artikel „Oratorium“ aus Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ von 1774. Überraschend an diesem Artikel ist, daß der Verfasser auf einen Überblick über das weite Spektrum der Gattung in ihren zeitgenössischen Ausprägungen verzichtet und das Oratorium im traditionellen Gebrauch des Begriffs als dramatisches Werk gänzlich unerwähnt läßt. Stattdessen definiert er das Genre restriktiv als ein „lyrisches und kurzes Drama“, das sich durch die Schilderung von durch religiöse Ereignisse ausgelösten Empfindungen und das Fehlen einer sich entwickelnden Handlung „mit Anschlägen und Intriguen und durcheinanderlaufenden Unternehmungen“ auszeichnet.⁵⁷ Als Beispiele zieht er zahlreiche Passagen aus Ramlers „Tod Jesu“ heran. Jeglicher Dialog innerhalb eines Oratoriums wird abgelehnt und sogar vom Erzähler wiedergegebene Einschübe wörtlicher Rede stoßen auf Kritik. Eine ähnliche Situation zeigt sich in der anonymen Abhandlung „Über die Beschaffenheit der musikalischen Oratorien nebst Vorschlägen zur veränderten Einrichtung derselben“, die 1783, also knapp zehn Jahre später, im „Musikalischen Almanach für Deutschland“ erschien.⁵⁸ Auch hier steht das lyrische Oratorium, welches anhand derselben Kriterien definiert wird wie bei Sulzer, im Mittelpunkt der Ausführungen, und auch hier werden die „Geistlichen Kantaten“ Ramlers als

⁵⁶ Hamburgischer Correspondent 1784, Nr. 109, 9. Juli, S. 3f.

⁵⁷ Artikel „Oratorium“, in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie ...* (Fußnote 6), Bd. 3, Leipzig 1793, S. 610.

⁵⁸ J. N. Forkel (Hrsg.), *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, Reprint Hildesheim 1974, S. 166–206.

die Grundlage des Genres angesehen. Die Position des anonymen Autors verliert gegenüber den Ausführungen in Sulzers Lexikon jedoch an Radikalität, da der dramatische Ursprung der Gattung in dem Artikel zumindest erwähnt wird und der Verfasser das dramatische Oratorium – wenn auch nur als Notlösung – sogar auch für die eigene Zeit noch akzeptiert. Als vorbildhafte Werke im dramatischen Bereich nennt er die „Israeliten in der Wüste“ von Daniel Schiebeler und den „Judas Maccabaeus“ von Thomas Morell in der Übersetzung von Johann Joachim Eschenburg. Bezeichnenderweise entfalten sich in beiden Werken die Dialoge nicht wirklich dramatisch, sondern die wörtliche Rede der einzelnen Personen, die größtenteils aus Empfindungsschilderungen besteht, wird in jeweils abgeschlossenen Rezitativen vorgetragen. In beiden Artikeln wird deutlich, daß allein das lyrische Oratorium durch die neue Oratorientheorie gefördert werden soll. Zwar bilden die Werke Ramlers die Grundlage für eine Neudefinition der Gattung; bei genauerer Prüfung zeigt sich jedoch, daß selbst seine „Geistlichen Kantaten“ vor den überspitzt formulierten Kriterien nicht standhalten können. Während die von beiden Autoren geforderte Reduzierung der Handlung durchaus mit entsprechenden Tendenzen in Ramlers Texten korrespondiert, kann keine der drei Kantaten der bei Sulzer formulierten Forderung nach Verzicht auf Dialog und wörtliche Rede gänzlich genügen. In der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, Ramlers letzter geistlicher Kantatendichtung, steigt die Zahl dialogischer Abschnitte im Vergleich zu den vorangehenden Werken sogar wieder an.

Während das dramatische Oratorium abgelehnt wird, bietet die bis dahin eigenständige Gattung der Kantate für beide Theoretiker einen neuen Orientierungspunkt. So wird bei Sulzer am Ende des Artikels „Cantate“, der bezeichnenderweise wiederum zahlreiche Beispiele aus Ramlers „Tod Jesu“ enthält, darauf hingewiesen, daß größere Kantaten „darinn Chöre, Choräle und andere vielstimmige Gesänge und eine starke Besetzung statthat“⁵⁹ allgemein Oratorien genannt werden; und in der anonymen Abhandlung des „Musikalischen Almanachs“ heißt es, daß ein „solches nach Art der Cantaten eingerichtetes Oratorium ... also füglich als die Verbindung mehrerer einzelner Cantaten angesehen werden“ kann.⁶⁰ Dadurch daß das bis zu diesem Zeitpunkt entscheidende Kriterium der Dramatik fallengelassen wird und Kantate wie Oratorium sich nun beide durch eine lyrische Einrichtung auszeichnen, liegt der einzige Unterschied zwischen den beiden Gattungen – soweit überhaupt noch von zwei Gattungen gesprochen werden kann – in Umfang und Bedeutung der Werke.

Die stark normativen, der poetischen und musikalischen Praxis vorausgehenden Ausführungen über das Genre erwecken ein berechtigtes Interesse an den Autoren der beiden Artikel. Während sich für den Verfasser der Abhandlung in Forkels „Musikalischem Almanach“ keinerlei Anhaltspunkte finden lassen, sind als Autoren der musikalischen Beiträge in Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ vier Namen überliefert. Sulzer selbst betont in der Einleitung zum zweiten Teil [K–Z] seines Lexikons, daß er die Musikartikel bisher in Zusammenarbeit mit Johann Philipp Kirnberger verfaßt habe, und daß vom Buchstaben „S“ an diese Arbeit mit wenigen Ausnahmen von Johann Abraham Peter Schulz übernommen

⁵⁹ Artikel „Cantate“, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie*..., Bd. 1, Leipzig 1792, S. 445.

⁶⁰ Forkel, *Musikalischer Almanach* 1783, S. 179.

würde.⁶¹ Dem widersprechen Angaben Christoph Daniel Ebelings, der in seinen Zusätzen zu Charles Burneys Tagebuch ausführt, daß die Musikartikel des ersten Teils [A–J] von Johann Friedrich Agricola geschrieben seien, während an dem derzeit in Arbeit befindlichen zweiten Teil [K–Z] Kirnberger beschäftigt sei. Für den Artikel „Cantate“ kommt somit Sulzer in Zusammenarbeit mit Kirnberger oder Agricola allein in Betracht; für den Artikel „Oratorium“ sind strenggenommen nur Sulzers und Kirnbergers Namen überliefert. Dennoch sollte die Autorschaft Agricolas auch hier erwogen werden, besonders wenn man bedenkt, daß der zweite Teil zum Erscheinungszeitpunkt von Ebelings Burney-Übersetzung noch in Arbeit war, die Verfasserangaben Ebelings somit nicht endgültig sein müssen.⁶² Betrachtet man die Autorenfrage losgelöst von den Angaben Sulzers und Ebelings auf dem Hintergrund des kompositorischen Schaffens der möglichen Verfasser, so lassen sich in der Tat gewichtige Argumente für Agricola gewinnen. Während sich Kirnberger mit dem neuen Oratorientyp kein einziges Mal kompositorisch auseinandersetzte, brachte Agricola den Texten Ramlers größtes Interesse entgegen. Er vertonte zwei der drei Libretti, wobei der Text zu „Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem“ sogar in seinem Auftrag von Ramler verfaßt wurde, während er „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ vermutlich bald nach Fertigstellung des Textes durch Ramler in Musik setzte. Wie anhand dieser Komposition noch darzulegen sein wird, nahm Agricola bei der Entwicklung des neuen lyrischen Oratoriums eine führende Rolle ein. Auch wenn man also den Autor des Artikels „Oratorium“ in Sulzers Publikation nicht definitiv bestimmen kann, zeigen die Zusammenhänge deutlich, daß Agricola als Verfasser am ehesten in Frage kommt, da ihm aufgrund des eigenen kompositorischen Schaffens derartig radikale und normative Äußerungen besonders zuzutrauen wären.

Während in der Theorie aus den dargelegten Gründen ein Zusammenhang zwischen Kantate und Oratorium in den Vordergrund gerückt wird, stellt sich die Frage, wie das Phänomen des lyrischen Oratoriums in seiner tatsächlichen Entwicklung zu verstehen ist. Anhand der verschiedenen Kompositionen zu Ramlers „Geistlichen Kantaten“, darunter besonders die zahlreichen Vertonungen der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und nicht zuletzt auch Bachs Erstfassung des Werkes, zeigt sich, daß sich für viele Komponisten das lyrische Oratorium von der Tradition der Historienkompositionen her entwickelte. Die Abhängigkeit von dem Modell der Historienkomposition wird besonders bei Vertonungen der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ durch Georg Philipp Telemann und Johann Adolph Scheibe deutlich.⁶³ Telemanns Komposition entstand unmittelbar nach der Fertigstellung des Textes durch Ramler für die Osterzeit 1760; die Uraufführung fand am 28. April im Rahmen eines Konzerts im Hamburger Drillhaus statt.⁶⁴ Die Vertonung Scheibes stammt aus den 1760er Jahren; da dieser in

⁶¹ Sulzer (Fußnote 6), Bd. 3, Leipzig 1793, S. 1–5.

⁶² C. Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, Bd. III, Hamburg 1773, S. 305f. Zur Frage der Autoren der Musikbeiträge in Sulzers Allgemeiner Theorie vgl. auch Dok. III, Nr. 766, Kommentar, S. 216.

⁶³ An dieser Stelle möchte ich Ralph-Jürgen Reipsch danken, der mir die von ihm erstellte moderne Partitur zu Telemanns „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zur Verfügung stellte.

⁶⁴ Hamburgischer Correspondent 1760, Nr. 66, 23. April; auf dieses Dokument wies bereits

seiner „Abhandlung über das Rezitativ“ (1764) zahlreiche Beispiele aus seinem Oratorium anführt, ist anzunehmen, daß das gesamte Werk vor 1764 abgeschlossen wurde.⁶⁵ Beide Werke sind konsequent dramatisch umgesetzt; die einzigen Ausnahmen bilden in beiden Kompositionen das Rezitativ Nr. 3 („Judäa zittert“) sowie bei Telemann das Rezitativ Nr. 6 („Ihr frommen Töchter Zions“), in denen die dialogischen Elemente des Textes keine musikalische Umsetzung finden. Ebenso findet sich in beiden Kompositionen, wenn auch in unterschiedlichem Maße, für einige Sänger eine genaue Zuordnung zu bestimmten Personen des Geschehens, in der Art der Soliloquenten in Historienkompositionen. Dies betrifft die Person Jesu (Baß), den Thomas (Tenor), und bei Telemann außerdem die Figur der Maria Magdalena (Sopran). Eine starke Abhängigkeit der Komposition Scheibes von der Historientradition läßt sich auch damit belegen, daß die Erzählerrolle durchgängig vom Tenor übernommen wird und damit geradewegs an die Evangelistenrolle anknüpft.

Die Umsetzung dramatischer Elemente in der Form, daß einzelne Stimmen allein zur Darstellung bestimmter Personen genutzt werden, hat für die Gesamtkonzeption von Telemanns Werk weitergehende Folgen. So bleiben in der Komposition die entsprechenden Stimmen von den Arien ausgeschlossen. Eine Ausnahme wird allein zugunsten einer engen Verknüpfung von Rezitativ Nr. 17 („Eilf auserwählte Jünger“) und Arie Nr. 18 („Mein Herr, mein Gott“) gemacht, die beide vom Tenor vorgetragen werden. Die strenge Trennung zwischen erzählter Handlung (Rezitativ) und Kommentar (Arie), wie sie aufgrund der Ausführung durch verschiedenen Sängergruppen assoziiert wird, widerspricht der in Ramlers Dichtung angelegten Intention, gerade diese beiden Ebenen zu verschmelzen und die Geschehnisse zu enthistorisieren.

Daß Carl Philipp Emanuel Bach die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ Johann Adolph Scheibes bekannt war, ist nicht unbedingt anzunehmen; es ist jedoch zu erwarten, daß ihm die Vertonung Telemanns vertraut war, da einerseits eine Abschrift des Werkes schon ab 1760 in Berlin kursierte⁶⁶ und andererseits Bach in Hamburg in viele Kompositionen seines Patenonkels und Amtsvorgängers Einblick nehmen konnte. An dieser Stelle soll nicht der Frage nachgegangen werden, inwieweit Bachs Auferstehungs-Oratorium von dem Werk Telemanns beeinflusst sein kann. Vielmehr soll auf dem Hintergrund der vorgestellten frühen Vertonungen des Librettos Bachs primäre Konzeption des Werkes im Gattungszusammenhang diskutiert werden.

Trotz seiner dialogischen Umsetzung der Rezitative ist Bach auch in der Frühfassung seines Werkes von der Tradition der Historienkompositionen schon rela-

R.-J. Reipsch hin: *Karl Wilhelm Ramlers Libretto „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ in den Vertonungen von Georg Philipp Telemann (TVWV 6 : 6) und Carl Philipp Emanuel Bach (W 240 / H 777) – ein Vergleich*, Diplomarbeit, masch.-schr., Halle/S. 1991, S. 26.

⁶⁵ J. A. Scheibe, *Abhandlung über das Rezitativ*, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* XI/2, 1764, S. 209–268; XII/1, 1765, S. 1–41; XII/2, 1765, S. 217–266.

⁶⁶ Brief von Christian Gottfried Krause an Karl Wilhem Ramler, Berlin 31. Mai 1760: „Endlich ist das Oster-Stück von Hamburg angekommen. H. Agricola gefällt es besser als die Passionsmusik, und ich sage Ihnen, es ist ganz unvergleichlich. Telemann hat in seinem 80 Jahr gezeigt, daß er alles kann.“ (Stiftung Weimarer Klassik, *GSA 75/II, 2, 14*). Vgl. auch Reipsch, S. lxxi.

⁶⁷ Die Parallelen in der kompositorischen Umsetzung der Rezitative Nr. 3 und Nr. 6 zwischen

tiv weit entfernt. Anstatt eine kontinuierliche Erzählerfigur zu verwenden, durchbricht er die Erzählerrolle ständig; so fallen im Verlauf der Komposition Partien des Erzählers auf Alt 2, Cantus, Tenor 2, Baß 1 und Baß 2, wobei auch innerhalb eines Rezitativs ein Wechsel stattfinden kann (Rezitativ Nr. 14). Damit erweckt Bach den Eindruck, daß das Geschehen aus immer wieder wechselnder Perspektive und von wechselnden Personen geschildert wird. Auch distanziert er sich von der Konzeption, einzelne Sänger bestimmten Personen der Handlung fest zuzuordnen; kein Sänger stellt allein eine bestimmte Person dar. Generell übernehmen dieselben Stimmen, die an einigen Stellen Abschnitte wörtlicher Rede vortragen, an anderen Stellen Partien des Erzählers; in Rezitativ Nr. 8 sind dem Baß sogar innerhalb eines Satzes zwei verschiedene Rollen (Erzähler und Jesus) zugeordnet. Alle Vokalstimmen – mit Ausnahme des Alts – finden auch in den Arien Verwendung, so daß Rezitative und Arien auf eine Ebene gebracht werden. Wie im Rahmen der quellenkundlichen Diskussion bereits erwähnt wurde, verzichtet Bach in den Rezitativen Nr. 3 („Judäa zittert“) und Nr. 6 („Die frommen Töchter Zions“) auf dialogische Elemente. Diese Ungereimtheiten in der dialogischen Umsetzung lassen sich dahingehend erklären, daß er die Gestaltung der Rezitative zu einer satzübergreifenden Steigerung nutzt, die auch bedingt, daß er das Rezitativ Nr. 8 („Wer ist die Sionittin“) trotz der drei am Geschehen beteiligten Personen nur mit zwei Sängern umsetzt.⁶⁷ Bis zur Schlüsselszene des ungläubigen Thomas nämlich nimmt die Zahl der an den Rezitativen beteiligten Sänger entsprechend der von der Auferstehung Jesu überzeugten Jünger stetig zu. Erst in der Himmelfahrtszene wird die Anzahl der Solisten wieder reduziert. Insgesamt hält sich Bach in seiner dialogischen Anlage des Werkes also nicht strikt an die Vorgaben des Textes, sondern löst sich von diesem zugunsten gesamt-konzeptioneller Überlegungen. Diese gingen durch die Umarbeitung freilich verloren. Die offensichtlich unterschiedlich starke, doch bei allen vorgestellten Werken spürbare Beeinflussung der Komponisten durch die Tradition der Historienkomposition erstaunt vor dem Hintergrund, daß bereits Grauns und auch Telemanns „Tod Jesu“ sich gänzlich von dieser Tradition gelöst haben und in beiden Werken die Rezitative einschließlich der Abschnitte wörtlicher Rede durchgehend von einer Person vorgetragen werden. Daß die Konzeption von Grauns „Tod Jesu“ von den verschiedenen Komponisten nicht für die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ übernommen wurde, und daß Telemann, trotz seiner Umsetzung des „Tod Jesu“ in Form eines lyrischen Oratoriums, im Auferstehungs-Oratorium wieder auf dramatische Elemente zurückgreift, muß offenbar im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Qualitäten der Texte gesehen werden. Im Vergleich zu den beiden anderen Texten in Ramlers Trilogie lehnt sich das Libretto der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ enger an die Evangelientexte an und verwendet wesentlich mehr dialogische Abschnitte.⁶⁸ In Rezensionen und musiktheoretischen Schriften findet dieser Aspekt keine Erwähnung.

Telemann und Bach sind auffällig und könnten gegebenenfalls auf eine Beeinflussung Bachs durch Telemann hindeuten. Die Eigenständigkeit der von Bach erzielten Gesamtkonzeption, die bei Telemann in dieser Art nicht zu finden ist, ist jedoch als vorrangig zu bewerten.

⁶⁸ Die relativ starke Abhängigkeit vom Evangelientext zeigt sich besonders deutlich in den Rezitativen Nr. 6 und Nr. 8. Diese basieren auf Matthäus 28, 1–7 und Markus 16, 1–8 sowie

Als lyrisches Oratorium wurde die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zunächst nur von Johann Christoph Friedrich Bach und Johann Friedrich Agricola aufgefaßt. Nur wenige Jahre vor Carl Philipp Emanuel Bach vertonte dessen Bruder Johann Christoph Friedrich das Libretto Ramlers. Für das Werk kann eine Aufführung im Frühjahr 1771 oder 1772 am Bückeburger Hof angenommen werden, da in diesen Jahren nachweislich Stimmenmaterial zu einer wenn auch anonymen „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ angefertigt wurde.⁶⁹ Die Komposition ist nur noch rudimentär in Form von einzelnen Stimmheften erhalten, doch das, was sich rekonstruieren läßt, zeigt Johann Christoph Friedrich Bach als einen fortschrittlichen Komponisten, der mit der Gattung des lyrischen Oratoriums souverän umgeht und sich somit eng an seine eigene Vertonung des „Tod Jesu“ anschließt; weder verwendet er eine durchgehende Erzählerfigur, noch arbeitet er mit dialogischen Elementen. Da Johann Christoph Friedrich Bach seinen Bruder Carl Philipp Emanuel im April 1778 in Hamburg besuchte, ist nicht auszuschließen, daß in diesem Fall der ältere von dem jüngeren Bruder Anregungen erhielt. Die Annahme, daß sich Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich Bach zu einem wenn auch nicht genau bestimmbareren Zeitpunkt über die Werke austauschten, wird durch die bereits zu Anfang erwähnte Tatsache gestärkt, daß Carl Philipp Emanuel die autographe Partitur nach der Drucklegung des Werkes seinem Bruder schenkte.

Der genaue Entstehungszeitpunkt der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von Johann Friedrich Agricola ist nicht eindeutig zu klären; einen möglichen Anhaltspunkt liefert ein Artikel vom 17. März 1761 aus den „Berlinischen Nachrichten“, in dem die verschiedenen gottesdienstlichen Musiken, die an den Osterfeiertagen des Jahres an der St. Petri Kirche dargeboten werden, angekündigt sind. Unter anderem wird für Ostersonntag die Aufführung eines „neuen Musicalischen Gedichts nach der Composition des Herrn Agricola“ erwähnt.⁷⁰ Da von Agricola, abgesehen von der Kantate „Die Auferstehung des Erlösers“, die aus dem Jahr 1758 stammt, nur die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ als Ostermusik bekannt ist, erscheint eine Datierung des Werkes auf 1761 naheliegend.⁷¹

Die Gesamtanlage von Johann Friedrich Agricolas Auferstehungs-Oratorium zeigt deutlich, inwiefern der Komponist eine neue musikalische Dimension anstrebte und ein repräsentatives Werk schaffen wollte, das auch die Konkurrenz zu der zuvor entstandenen und in Berlin bekannten Komposition Telemanns nicht zu scheuen brauchte. Schon die Besetzung allein ist überwältigend: Agricola beschränkt sich zwar auf ein Solistenquartett (S, A, T, B), verwendet aber zwei vierstimmige Chöre, die im Schlußchorkomplex doppelchörig eingesetzt werden, sowie ein überaus reich besetztes Orchester, das aus zwei Flöten, zwei Oboen (Flöten und Oboen auch parallel eingesetzt), zwei Fagotten, drei Trompeten, zwei Hörnern, vier Posaunen, Pauken und Streichern besteht und durch eine obligate

Markus 16, 9 und Johannes 20, 14–17. Gerade in den Abschnitten wörtlicher Rede hält sich Ramler sehr eng an den Wortlaut des Bibeltextes.

⁶⁹ U. Leisinger, *Die geistlichen Vokalwerke von J. C. F. Bach*, BJ 1995, hier S. 129.

⁷⁰ *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* 1761, Nr. 33, 17. März, S. 132.

⁷¹ Unbekannt ist, worauf die von R. Daunicht (Art. Ramler, Karl Wilhelm, MGG X, Sp. 1908) vorgenommene Datierung der Komposition Agricolas in das Jahr 1760 beruht.

Orgel ergänzt wird. Die große Besetzung wird vielfältig genutzt. Auffällig ist, wie Agricola die verschiedenen Instrumente auch in den Rezitativen differenziert einsetzt und besonders die das Auferstehungsgeschehen betreffenden Sätze (Rezitativ Nr. 3, Arie Nr. 4, Chor Nr. 5) durch eine reiche Instrumentation hervorhebt. Im gesamten Werk prägen ausgedehnte Instrumentaleinleitungen und Zwischenspiele die Arien und Chöre. Zur vollen Prachtentfaltung kommt es im abschließenden doppelchörig gestalteten Chorkomplex, der leider nicht mehr vollständig erhalten ist.⁷²

Das Werk erhält seine besondere Bedeutung dadurch, daß Agricola offensichtlich der erste Komponist war, der die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ wohl im Sinne des Librettisten als lyrisches Oratorium umsetzte. Er verzichtet auf jegliche dialogischen Elemente und verwendet auch keine Erzählerfigur. Obwohl die Rezitative auf alle Stimmlagen verteilt sind, wird den hohen Stimmen Alt und besonders Sopran eindeutig der Vorzug gegeben; Agricola schließt sich damit einer für die Empfindsamkeit typischen Entwicklung an.⁷³ Sopran- und Altstimme sind im neuen Verständnis der Zeit auch problemlos geeignet, die Worte Jesu vorzutragen. Daß Agricola bei der Umsetzung der Rezitative von der im Bibeltext sprechenden Person vollständig abstrahiert, sieht man deutlich auch an den Worten des ungläubigen Thomas. Sowohl das Rezitativ Nr. 17 („Eilf auserwählte Jünger“) als auch die sich anschließende Arie, die die Worte des Thomas nochmals aufgreift, werden vom Sopran übernommen.

Für Erklärungen, warum gerade Agricola das Werk Ramlers in seinen Eigenarten unmittelbar erfaßte, gibt es verschiedene Ansatzpunkte. Zum einen muß betont werden, daß Agricola zumindest im Vergleich zu Telemann und Carl Philipp Emanuel Bach weniger in der traditionellen Kirchenmusik verwurzelt war, was ihm die erforderliche Abstraktion erleichtert haben mag. Zum anderen war er sicher von dem Berliner Umfeld stark beeinflusst, in dem Ramler zu seinem Freundeskreis gehörte, die in Sulzers „Allgemeiner Theorie“ vertretene Ästhetik diskutiert wurde und nicht zuletzt bereits seit Jahren ein Kult um Grauns „Tod Jesu“ florierte. Außerdem ist zu bedenken, daß Agricola seit 1759 de facto Grauns Nachfolger war, und somit bemüht gewesen sein muß, an dessen einflußreichste Komposition anzuknüpfen.

⁷² Der Satz bricht ab, nachdem der zweite Chor den zunächst vom ersten Chor vorgetragenen Vers „und gleich ist unter den Kindern der Götter dem Herrn?“, wiederholt hat; die Vertonung der Verse „Lobet ihn alle seine Engel! Alles was Odem hat lobet den Herrn! Halleluja!“ fehlt. Allerdings sind in der Partitur noch fünf rastrierte Seiten vorhanden, die sicherlich für die Schlußverse vorgesehen waren. Nach den Angaben von H. Wucherpfennig (*Johann Friedrich Agricola*, Dissertation [masch.-schr.], Berlin 1922, S. 79 und 101), der das Werk vermutlich noch in einer vollständigen, heute leider als verschollen geltenden Partitur der Berliner Singakademie einsah, schloß Agricolas „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ mit einer doppelchörigen Fuge. Zu der verschollenen Quelle vgl. *Catalog musikalisch-literarischer und praktischer Werke aus dem Nachlass des Königl. Professors Dr. Zelter*, SBB. *N Mus. ms. theor.* 30, fol. 26v. *Oratorien und Passionsmusiken*: „302. Agrikola Auferstehungs Musik. P.[artitur] u.[nd] St.[immen] M.[anuscript]“.

⁷³ Eine auffällig große Anzahl an Sopran-Rezitativen findet sich zum Beispiel auch in Carl Heinrich Grauns „Tod Jesu“.

Während die Beziehung zwischen Carl Philipp Emanuel Bachs Komposition und der seines Bruders Johann Christoph Friedrich nur relativ vage bestimmt werden kann, ist Bachs Kenntnis von Agricolas Werk wesentlich eindeutiger greifbar. Ob Bach das Werk schon in Berlin sah oder hörte, ist nicht zu klären; für die Hamburger Zeit ist eine Auseinandersetzung mit Agricolas Komposition jedoch gesichert, da die heute noch erhaltene Partitur des Werkes (SBB, *Mus. ms. autogr. Agricola 4*) nach Agricolas Tod im Dezember 1774 in Bachs Besitz gelangte. Dieser Tatbestand läßt sich anhand des Katalogs der „Bachschen Auction“ von 1789,⁷⁴ bei der der in den Augen von Bachs Witwe weniger bedeutende Teil des Nachlasses verkauft wurde, nachweisen. Unter der Losnummer 174 wurde die Partitur einer „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ – ohne nähere Angabe des Komponisten – zur Versteigerung angeboten.⁷⁵ Die Ziffer 174 findet sich in der Handschrift Anna Carolina Philippina Bachs, die durchgehend die Numerierung der zu versteigernden Werke vornahm, auf der vorderen Umschlagseite des Agricola-Autographs.⁷⁶ Wann genau Bach die Partitur erworben hatte, konnte nicht ermittelt werden. Vermutlich erhielt er verschiedene Kompositionen aus Agricolas Nachlaß, unter denen sich auch zahlreiche Bachiana fanden, als dessen Witwe sich mit ihrer Tochter im November 1775 zu Konzertzwecken in Hamburg aufhielt, oder zumindest wurde zu diesem Zeitpunkt der Erwerb der Werke eingeleitet.⁷⁷

Die Entwicklung des lyrischen Oratoriums ist, wie sich zeigt, eng mit dem Schaffen Johann Friedrich Agricolas verknüpft, der mit seiner „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ ein für die Gattung repräsentatives Werk schuf und vielleicht auch als Autor des Artikels „Oratorium“ in Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ das Genre durch ausgesprochen normative theoretische Ausführungen gezielt förderte. Erst die Kenntnis von Agricolas Komposition veranlaßte Carl Philipp Emanuel Bach, sich in seinem Werk ganz von dem Modell der Historienkomposition zu lösen, und seine eigene „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ in ein lyrisches Oratorium umzuarbeiten. Die anfängliche Abhängigkeit dieses Werkes von der Historientradition suchte Bach in späterer Zeit gezielt zu verschweigen, um dessen Bedeutung, die auch in der modernen Textumsetzung begründet liegt, um so überzeugender hervorheben zu können.

⁷⁴ U. Leisinger, *Die „Bachsche Auction“ von 1789*, BJ 1991, S. 97–129.

⁷⁵ Daß Agricolas „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ anonym geführt wird, verwundert nicht, da ein Titelblatt mit Nennung des Autors erst von dem späteren Besitzer Georg Poelchau ergänzt wurde.

⁷⁶ Die Partitur gelangte bei der Versteigerung in den Besitz von Casper Siegfried Gähler, der sie zu einem späteren Zeitpunkt mit Poelchau gegen Bachs Magnificat und Jommelis Requiem tauschte (Vermerk von der Hand Poelchaus auf der Innenseite der Partitur). In dem *Verzeichniß der hinterlassenen Bücher-Sammlung des ... Herrn Casper Siegfried Gähler ... 3. Theil*, Altona 1826 (SBB, Ac 352), sind die letztgenannten Werke noch zu finden. Agricolas Autograph gelangte über Poelchau in die BB.

⁷⁷ Der Hamburgische Correspondent 1775 (Nr. 174, 1. Nov., S. 4; Nr. 177, 7. Nov., S. 4) berichtet von einem Konzert am Mittwoch den 5. November im Concertsaal auf dem Kamp. Zu Werken Johann Sebastian Bachs, die aus Agricolas Nachlaß in den Besitz Carl Philipp Emanuels gelangten, siehe: P. Wollny, *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, BJ 1996, S. 7–21, speziell S. 13.

Tabelle 1:

Überliefertes Aufführungsmaterial zu Carl Philipp Emanuel Bachs „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von der Hand des Hamburger Kopisten J. H. Michel (SBB, St 178).

Vokalstimmen	Streicherstimmen	Bläserstimmen	Sonstige
Canto Mr. Lau	2 x Violine 1	1. Flöte / 1. Oboe	Fundament
Canto Mr. [unbenannt]	2 x Violine 2	2. Flöte / 2. Oboe	Pauken
Alto Mr. Seidel	Viola [1]	obligates Fagott	
Alto Mr. Delver	Viola [2]	1. Horn in Es	
Tenor H. Michel	Violoncello	2. Horn in Es	
Tenor H. Hartmann		1. Trompete	
Basso H. Illert		2. Trompete	
Basso H. Hoffmann		3. Trompete	

Tabelle 2:

Inhalt der neun Vokalstimmen Hamburger Provenienz (SBB, *St 178*); mit x sind die in der Stimme regulär enthaltenen Sätze bezeichnet, mit o die Sätze, die bei einer der Bearbeitungen des Werkes durchgestrichen wurden.

Nr.			C 1	C 2	C 3	A 1	A 2	T 1	T 2	B 1	B 2
1	Ein- leitung										
2	Chor	Gott, du wirst seine Seele	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3	Rez.	Judäa zittert								x	
4	Arie	Mein Geist, voll Furcht								x	
5	Chor	Triumph	x	x	x	x	x	x	x	x	x
6	Rez.	Die frommen Töchter Zions						x			
7a	Arie	Sey begrüßet	o	o							
7	Arie	Wie bang	x	x?							
8	Rez.	Wer ist die Sionittinn	o	o							x
9	Duett	Vater deiner schwachen Kinder	x	x				x			
10	Rez.	Freundinnen Jesu							x	o	
11	Arie	Ich folge dir						x			
12	Chor	Tod! wo ist dein Stachel	x	x		x	x	x	x	x	x
13	Ein- leitung										
14	Rez.	Dort seh ich	o	o			o			x	
15	Arie	Willkommen, Heiland									x
16	Chor	Triumph	x	x		x	x	x	x	x	x
17	Rez.	Eilf auserwählte Jünger						o	x	o	o
18	Arie	Mein Herr mein Gott							x		
19	Chor	Triumph	x	x		x	x	x	x	x	x
20	Rez.	Auf einem Hügel							x	o	
21	Arie	Ihre Thore Gottes								x	
22	Chor	Gott fährt auf	x	x		x	x	x	x	x	x

nung, Erinnerung! Ich Jesu Geyßelblut singet, er singt
 er singt aus sei-ner Felsen Größt. Tri-
 nung, Erinnerung! im Jesu von Engeln fliehet mit Lautem Jubel
 Durch die Luft, mit Lautem Jubel, mit Lautem Jubel mit
 Lou - - - tem Jubel Durch die Luft, Erinnerung, Tri-
 nung im Jesu von Engeln fliehet mit Lautem Jubel mit
 Lou - - - tem Jubel Durch die Luft.

Recit. || *aria* || *accomp.* || *Tueto.* || *Recit.*
canto *canto. Tenor.* *tacet*

Recit. *H. accomp.*
 (Hält den Stein weg) Ich bin leb: Dagegen grüßet.
 Ich bin in Himmel

Abb. 1. C. P. E. Bach, „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, Stimmheft H. Illert (Baß 1), Rezitativ Nr. 10; Handschrift J. H. Michel. SBB, St 178.

~~Naturland, und sagt den Jüngern aus: Ich habe mich schon bald hin-~~
~~setzt in meines Vaters Reich: Doch will ich alle sehen, da noch ich nicht aus-~~
~~steig, bis mich zu meinem Gott und vätern Gottgen Himmel fahre~~
adag. *trappord.*
 Chor. **Aria Tacet**
Andantino A. *Tenor.*
 Herr! wo ist dein Reich? Dein Ding, o Jollen! wo
 ist es? wo? *allegro.* Unser ist das Ding, dank sag
 Gott, und In-sub ist die-gar, dank sag Gott! unser ist das
 Ding, dank sag Gott, und In-sub ist die-gar, dank sag Gott, dank sag
 Gott, dank — — — — — sag Gott.

Abb. 2. C. P. E. Bach, „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, Stimmheft H. Illert (Baß 1), Rezitativ Nr. 10 Fortsetzung; Handschrift J. H. Michel. SBB, St 178.

Göttlichen zu sehen, Du Magdalena sahst? Ihr sagt anfort.
 Unpflügel ist er da, und Alon und Myrrorfen Süßheit / ein Ge.
 wand: zßber ob! Ungegründ! — Die fallen zirkumt ninder
 Dein Anm respekt für wieder. Gest für in unser Zustand, und legt den jungen auf
 lobe, und laßt bald für auf in unser Zustand: Das ist aller für, der ist ein für ein für
 tempo ord. *Aria* *Cresc. 4.*
 Ich gebe meinem Gott — In dem Gott zu sein für.
 andantino. Was! was ist ein Ansel? Sein
 11 10
 Dir, o Jötte! was An? was? *Adagio.* Ansel ist 10

Abb. 3. C. P. E. Bach, „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, Stimmheft H. Hartmann (Tenor 2), Rezitativ Nr. 10, T. 6–27; Handschrift J. H. Michel, Verbesserungen und Ergänzungen von C. P. E. Bach. SBB, St 178.

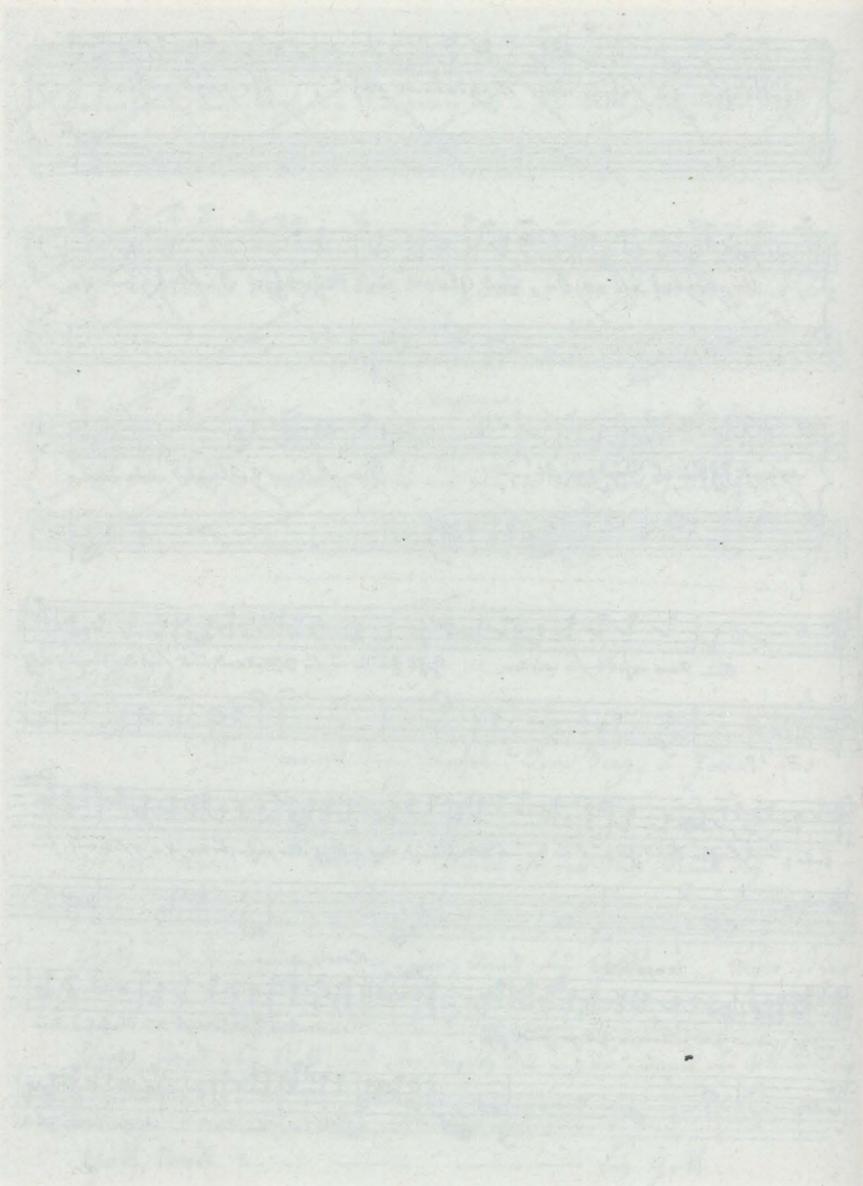


Abb. 1. C. E. B. Bach, „Die Aufzählung und Einweisung der Stimmen“, Bismarck, K. Rosenau
Opus 3, Kantate Nr. 10, T. 6-12, Handchrift I, H. Meißel, Verordnungen und
Verträge, 1708, C. E. Bach, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Johann Sebastian Bach und der Weißenfeller Hof – Überlegungen anhand eines Quellenfundes

Bachs Kontakte zum Weißenfeller Hof sind bekannt: mehrere weltliche Kantaten sind für den Hof nachweisbar,¹ Aufenthalte in Weißenfels belegt sowie auch einiges über Beziehungen Bachs zu Weißenfeller Persönlichkeiten verbürgt.² Nicht zuletzt trug Bach den Titel eines „Hochfürstl. Sachsen-Weissenfelbischen Capell-Meisters“.³ Zu Überlegungen, inwieweit auch kirchenmusikalische Werke Bachs für den Weißenfeller Hof entstanden seien könnten, regte Klaus Hofmann in einem Aufsatz über die ursprüngliche Bestimmung der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51 an.⁴

Über die Kirchenmusik am Weißenfeller Hof sind wir außergewöhnlich gut unterrichtet. Zwar sind die meisten Kompositionen heute verloren, aber von 1684 bis 1732, also fast 50 Jahre lang geführte Aufführungsjournale, geschrieben von den Hofkapellmeistern Johann Philipp Krieger und nach dessen Tod von seinem Sohn und Nachfolger Johann Gotthilf Krieger (das von Arno Werner so genannte „Programmbuch“),⁵ unterrichten ausführlich über die Kirchenmusik in den Gottesdiensten vornehmlich der Weißenfeller Schloßkirche, gelegentlich auch über Aufführungen in anderen Residenzen des Weißenfeller Hofes.

Eine für die Bachzeit wichtige Ergänzung zu diesen Aufführungsjournalen bietet ein seit 1993 in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen verwahrtes Konvolut mit Gelegenheitsdrucken aus der Regierungszeit Christians von Sachsen-Weißenfels (1712–1736).⁶ Unter den 75 Faszikeln die-

¹ BWV 208 und BWV 249a. Anlässlich eines Besuchs von Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels in Leipzig entstand die Kantate BWV 210a.

² Zu biographischen Beziehungen vgl. T. Fuchs, *Studien zur Musikpflege in der Stadt Weißenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Ein Beitrag zur mitteldeutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Dissertation (masch.-schr.), Halle/S. 1990, S. 154ff.

³ Ebd.

⁴ *Johann Sebastian Bachs Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51. Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung*, BJ 1989, S. 43–54.

⁵ Vgl. zu diesem Verzeichnis A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, passim, M. Seiffert, Vorwort zu *Johann Philipp Krieger, 1649–1725, 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig 1916 (= DDT 53/54), bes. S. XXIIff., und K.-J. Gundlach, *Johann Philipp Krieger. Das geistliche Vokalwerk*, Dissertation (masch.-schr.), Halle/S. 1981. Eine Edition der Journale, herauszugeben von Klaus-Jürgen Gundlach, wird demnächst im Studio-Verlag, Köln, erscheinen. Herrn Dr. Gundlach sei an dieser Stelle herzlich für zahlreiche Auskünfte gedankt. Die Aufführungsjournale selbst befanden sich bis zu dessen Auflösung Ende der 1970er Jahre im Konsistorialarchiv Weißenfels und werden seitdem beim Konsistorium der Kirchenprovinz Sachsen in Magdeburg verwahrt. Für die Anfertigung von Fotos sei dem Konsistorium an dieser Stelle ebenfalls herzlich gedankt.

⁶ Göttingen SUB / Sammlung deutscher Drucke: DD93 C 33002:1–75; vgl. hierzu im einzelnen U. Wolf, *Textdrucke zur Weißenfeller Hofmusik in der Niedersächsischen Staats-*

ses Konvoluts befinden sich 42 Textdrucke zur Weißenfelser Hofmusik (geistlich und weltlich). Weitere Einzelheiten zur Hofmusik vermitteln neun detaillierte Beschreibungen der solennen Gottesdienste am Geburtstag des Herzogs (23. Februar) mit nahezu vollständiger Wiedergabe aller musizierten Texte.⁷

Fast alle in diesen Drucken enthaltenen Texte sind bisher entweder gänzlich unbekannt⁸ oder nur in Form eines Textinzips in den Aufführungsjournalen nachgewiesen.⁹

Leider werden die Komponisten in den Textdrucken fast nie genannt; eine Ausnahme bilden lediglich die Geburtstagsgottesdienste (Komponisten bis 1725 nur Johann Philipp Krieger, ab 1725 Johann Philipp und Johann Gotthilf Krieger)¹⁰ sowie ein Textdruck zu einer weltlichen Kantate Johann Sebastian Bachs anlässlich eines Besuchs Christians in Leipzig; es handelt sich hierbei um den Textdruck zu BWV 210a „O! Angenehme Melodey!“ aus dem Jahr 1729.¹¹

Obwohl Bach innerhalb dieses Konvolutes nur auf diesem Titelblatt erwähnt wird, lassen sich doch weiterführende Überlegungen zu Bach und Weißenfels anstellen.

1. Zur Frage der Bestimmung der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51

Klaus Hofmann hat 1989¹² die Vermutung geäußert, BWV 51 sei möglicherweise für den Weißenfelser Hof entstanden. Für diese Vermutung spricht vor allem die Verwendung einer konzertierenden Trompete in einer Solokantate, eine in Bachs Werk singuläre und auch sonst in Deutschland eher seltene Kombination, für die es jedoch in den Weißenfelser Aufführungsjournalen etliche Belege gibt.¹³ Häu-

und Universitätsbibliothek Göttingen, in: Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 6, 1997.

⁷ Lediglich einige liturgische Texte sind nicht vollständig wiedergegeben.

⁸ Nur die Beschreibung des solennen Geburtstagsgottesdienstes vom 23. Februar 1729 ist darüber hinaus in einem Exemplar im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden erhalten (*Loc. 12005, Vol. II, Bl. 295–300*; für diese Auskunft sei Frau Dr. Miksch vom Hauptstaatsarchiv Dresden herzlich gedankt), nach dem A. Werner (wie Fußnote 5), S. 55f., und F. Gerhardt, *Schloß und Schloß-Kirche zu Weißenfels. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Herzogtums Weißenfels*, Weißenfels 1898, S. 67ff., das Geburtstagszeremoniell in Umrissen beschrieben haben.

⁹ Dies betrifft nur einen Teil der geistlichen Kompositionen. Die Aufführungsjournale verzeichnen überwiegend nur die in der Weißenfelser Schloßkirche selbst aufgeführten Werke, während die Musik der – wie die Textdrucke zeigen, nicht seltenen – Hofgottesdienste in anderen Residenzen meist unerwähnt bleibt.

¹⁰ Jeweils abgekürzt: „J. P. K.“ und „J. G. K.“

¹¹ Faksimiliert bei H. Tiggemann, *Unbekannte Textdrucke zu drei Gelegenheitskantaten J. S. Bachs*, BJ 1994, S. 11–14, nach einem Exemplar der Schaumburg-Lippischen Hofbibliothek zu Bückeburg.

¹² A. a. O. (wie Fußnote 4).

¹³ Vgl. Seiffert, a. a. O. (wie Fußnote 5), S. XXIV–LII. Die meisten dieser Kompositionen sind verloren. Die wenigen erhaltenen Werke mit konzertierender Trompete (vgl. Gundlach, a. a. O. [wie Fußnote 5], im Verzeichnis der überlieferten Werke, S. 299ff., die Nrn. 140, 653, 902, 1868 und 1869 – die hohen Nummern entsprechen der Gesamtzählung der erhaltenen

fig anzutreffen sind solche Solokantaten mit Trompete vor allem an den Geburtstagen von Fürst und Fürstin jeweils vor der Predigt. Da es sich dabei zumeist um Kompositionen ohne Bibeldiktum handelt, sind diese Werke sowohl in den Aufführungsjournalen als auch in den Textdrucken als „Cantata“ bezeichnet (im Gegensatz zu „Concerto“ als Titel für die meisten Mischformen aus Bibeltext und freier Dichtung¹⁴).

Das Fehlen von solchen „Cantate“ für den Fürstengeburtstag¹⁵ in den Aufführungsjournalen aus der Zeit des jüngeren Krieger¹⁶ hat zu der Vermutung geführt, daß diese Kantaten nun von dem möglicherweise „weniger begabten“ jüngeren Krieger¹⁷ anderen Komponisten überlassen worden sein könnten, so auch Johann Sebastian Bach. Wie die nun aufgefundenen Textdrucke aber zeigen, ist das Fehlen dieser Gattungsbezeichnung in den Aufführungsjournalen nur darin begründet, daß die „Cantata“ – spätestens seit 1728¹⁸ – durch ein „Concerto“, also eine Textform mit Bibeldiktum, ersetzt wurde.¹⁹ Aus der für BWV 51 in Frage kommenden Zeit 1728–1731²⁰ sind die Gottesdienstbeschreibungen vollständig erhalten; sie enthalten keine „Cantata“ und auch nicht den Text von BWV 51.²¹

Auch der Text von BWV 51 spricht im Vergleich mit den nun bekannt gewordenen Kantatentexten zum Geburtstag nicht sehr für diese Verwendung. Zwar paßt die Wahl einer Psalmaphrase durchaus zu der an Lob- und Dank-Psalmen orientierten Ausrichtung solcher Gottesdienste,²² untypisch ist jedoch, daß weder der Herzog selbst erwähnt wird noch sich eine Anspielung auf seine Person findet, wie dies sonst in den Weißenfelder Texten zum Geburtstag – und darüber hinaus – üblich ist.²³ Auch die in der Zweitfassung des Textes von BWV 51 vor-

und der verschollenen J. P. Krieger zugeschriebenen Werke) verlangen vom Trompeter mitunter ein hohes technisches Niveau, wie es auch BWV 51 voraussetzt; vgl. meine Edition der Kantate *Singet fröhlich Gotte* für Alt, Trompete und Generalbaß, Stuttgart (im Druck).

¹⁴ Daneben gibt es in den Textdrucken noch die – ebenfalls unscharfe – Bezeichnung „Ode“ für (einen Teil der) überwiegend strophische(n) Texte.

¹⁵ Zur Zeit des älteren Krieger erklang in den Geburtstagsgottesdiensten regelmäßig eine als „Cantata“ bezeichnete Komposition vor der Predigt und eine mit „Concerto“ überschriebene danach – vgl. Wolf, a. a. O. (wie Fußnote 6).

¹⁶ Vgl. Hofmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 52.

¹⁷ So E.-M. Ranft, *Zur Weißenfelder Hofkapelle im Hinblick auf die Bach-Forschung*, in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8.–10. Oktober 1992 in Weißenfels, hrsg. von Roswitha Jacobsen, Amsterdam 1994 (Chloe, Beihefte zum Daphnis, 18), S. 103.

¹⁸ Früheste in Göttingen erhaltene Beschreibung des Geburtstagsgottesdienstes aus der Amtszeit J. G. Kriegers.

¹⁹ Dies ist auch aus den chronologisch angelegten Aufführungsjournalen zu ersehen, nicht jedoch aus der alphabetischen Wiedergabe bei Seiffert.

²⁰ Hofmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 50.

²¹ Vgl. zu diesen Gottesdiensten Wolf, a. a. O. (wie Fußnote 6).

²² Vgl. Wolf, a. a. O. (wie Fußnote 6).

²³ Zwei Beispiele aus dem Jahr 1730: 1. Solenner Geburtstagsgottesdienst, *Concerto* vor der Predigt, aus Satz 2 ... *Wir schmecken, und sehen wie freundlich Er ist, | An alle dem Seegen, an alle der Güte, | Die Unsers Durchlauchtigsten Hertzogs Gemüthe | Durch wieder erneu-*

handene Anspielung auf eine „Herrschaft“²⁴ erscheint dem Anlaß nicht angemessen; problemlos hätte man auch „Herzog“ statt dessen unterlegen können und dies bei einem Geburtstag Christians sicherlich auch getan.

Die von Klaus Hofmann für die Weißenfeler Geburtstagsgottesdienste ferner vermutete Verarbeitung der morgendlich vor Beginn des Gottesdienstes abzuspielenden Choräle in der Figuralmusik²⁵ bestätigt sich leider ebenfalls nicht. Innerhalb der neun in Göttingen verwahrten Beschreibungen von Geburtstagsgottesdiensten kommen die meisten Texte zu den beiden Hauptmusiken vor und nach der Predigt ganz ohne Choräle aus, und auch in den übrigen Kantaten ist nur einmal einer der von Werner²⁶ genannten morgendlichen Choräle vertreten.²⁷

Die solennen Geburtstagsgottesdienste am Weißenfeler Hof scheiden somit vor allem aus chronologischen (wir kennen nun die in dem entsprechenden Zeitraum musizierten Texte),²⁸ aber wohl auch aus inhaltlichen Gründen als Bestimmung für die Kantate BWV 51 aus. Dies bedeutet allerdings nicht zwangsläufig, daß BWV 51 nicht für den Weißenfeler Hof komponiert worden sein könnte. Ausführungen solcher Solokantaten lassen sich bei weitem nicht nur an Geburtstagsfesten nachweisen, sondern waren auch an anderen Feiertagen im Jahr üblich.²⁹ Es wäre hier also wieder an die bereits von Schering³⁰ ins Spiel gebrachte Neu-

ertes Leben genießt ...; aus Satz 3: Kan, werthes Weissenfels, sonst eines Tages Schein | So angenehm, als dieser, sey? | Den deine Sonne, | Dein Vater, deine Lust, die Quelle deiner Wonne, | Dein Theurer Herzog, höchst erfreut, | Dem Herrn zu Lob und Preiß geweyht? | ...; Satz 4: Lebe, Theurer Landes-Vater! | Denn so leben wir. | Und durch Deiner Jahre Länge | Mehret sich des Glückes Menge, | Und die Zahl der Lobgesänge, | Bey uns für und für. | Lebe, Theurer Landes-Vater! | Denn so leben wir; aus Satz 6: Herr, laß unsers Fürsten Leben | Ferner Licht und Wonne geben | ...

2. Jubiläum der Augsburgischen Konfession, 25. 6. 1730, Nachmittags, *Ode* vor der Predigt, Satz 5: *Schenck', o Gott unserm Landes-Vater | Dem milden Hertzog Christian, | Viel tausend Heyl, sey sein Berater, | Schreib Ihn zum schönsten Seegen an; | Und weil er Zions Mauren baut, | Hilff daß er stetes Glücke schaut!*

²⁴ Vgl. Hofmann (wie Fußnote 4), Fußnote 12, sowie die Edition mit beiden Texten in NBA I/22, Satz 3, T. 5ff. etc. (S. 92ff.).

²⁵ Hofmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 53.

²⁶ A. a. O. (wie Fußnote 5), S. 55.

²⁷ Die dritte Strophe des Liedes „Nun danket alle Gott“ fand als Schlußchoral in der Kantate nach der Predigt 1731 Verwendung.

²⁸ Für die Geburtstage der Herzogin sind die „Cantate“ im Programmbuch rückenlos verzeichnet, auch dieser Geburtstag kommt also nicht in Frage, vgl. Hofmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 51f.

²⁹ Vgl. das Verzeichnis bei Seiffert, a. a. O. (wie Fußnote 5), S. XXIIff. In den späteren Amtsjahren J. P. Kriegers (die Verzeichnisse J. G. Kriegers sind noch nicht ediert) sind Solokantaten mit Trompete außer zu den Geburtstagsfesten („Geburtstag“ bei Seiffert meint nicht unbedingt den Geburtstag des Fürsten selbst, sondern auch denjenigen der Fürstin) auch an Johannis 1713, am 3. Sonntag nach Trinitatis 1713 und 1719, an Epiphania 1715, in der Vesper am Weihnachtsheligabend 1715, in der Vesper am Osterheiligabend 1716, am Reformationstag 1717, 1718 und 1722, an Himmelfahrt 1718, Mariae Heimsuchung 1720, Neujahr 1722, Mariae Verkündigung 1722 und Weihnachten 1724 erklingen.

³⁰ *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1942, ³1950, S. 121.

jahrsbestimmung zu denken, allerdings für die Weißenfelser Hofkapelle,³¹ oder auch andere Festtage mit dem Charakter eines Jahrestages.

Daß BWV 51 nirgends in den Weißenfelser Aufführungsjournalen erwähnt wird, schließt hingegen eine Bestimmung für den Weißenfelser Hof nicht aus, da ein Vergleich der Textdrucke mit den Aufführungsjournalen zeigte, daß Gottesdienste in anderen Residenzen – zu nennen sind vor allem Sangerhausen und Freyburg – nur in Ausnahmefällen in den Journalen verzeichnet sind. Zwei der in der Regierungszeit Christians jährlich mit einigem Aufwand begangene Feiertage wurden stets außerhalb von Weißenfels begangen, nämlich der „Namens- und Regierungstag“ am 16. März in Freyburg, und die Kirchweihe der Sangerhäuser Schloßkapelle am Trinitatissonntag in Sangerhausen.

Nicht zuletzt muß aber auch erwogen werden, ob die Beziehungen Bachs zum Weißenfelser Hof ihn zwar mit diesem Kantatentypus bekannt machten, er seinen eigenen Beitrag dazu aber in Anlehnung an das in Weißenfels Gehörte möglicherweise für Köthen oder doch für Leipzig verfaßte.

2. Weltliche Musiken

Neue Erkenntnisse hinsichtlich der Beziehungen Bachs zum Weißenfelser Hof könnten sich auch aus einer näheren Untersuchung der 16 in Göttingen verwahrten Texte zu weltlichen Gelegenheitsmusiken ergeben. Nur einmal ist der Komponist einer solchen Gelegenheitsmusik genannt, nämlich Bach selbst bei dem Textdruck zur Kantate BWV 210a anlässlich des Fürstenbesuches in Leipzig. Daß dieser als einziger der weltlichen Musiktextdrucke eine Komponistenangabe trägt, könnte mit der besonderen Aufführungssituation außerhalb der Residenzen des Herzogs zusammenhängen. Außer dieser Kantate sind bisher als Arbeiten Bachs für den Weißenfelser Hof, speziell für Herzog Christian, nur die Jagdkantate BWV 208 und die Huldigungskantate „Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen“, BWV 249a bekannt. Es erscheint durchaus denkbar, daß auch von den in Göttingen aufgefundenen Texten zu Huldigungsmusiken aus den Jahren 1720–1736 der eine oder andere von Bach vertont worden ist. Vielleicht können Textvergleiche hier noch mögliche Parodiebeziehungen zu Tage fördern. Bedauerlich ist allerdings, daß ausgerechnet zu dem so gut verbürgten Aufenthalt Bachs in Weißenfels im Februar 1729³² keine neue Huldigungsmusik aufgefunden werden konnte.

Uwe Wolf (Göttingen)

³¹ Zumindest Neujahr 1722 erklang eine Kantate vergleichbarer Besetzung in Weißenfels, vgl. oben Fußnote 29.

³² Vgl. Hofmann (wie Fußnote 4), S. 47.



Anhang

Textinzipits der weltlichen Musiktextdrucke

Auf! auf! auf! auf! erfreute Sinnen! (Geburtstag 1736)

Beweget die Lüffte mit Donner und Krachen (Namenstag 1722)

Entzückende Strahlen der heutigen Sonne (Geburtstag 1734)

Ermuntert die Sinnen, ergötzet die Brust mit himmlischer Lust (Namenstag 1732)

Erschüttert, ihr Felder, Erzittert, ihr Wälder (Anwesenheit Christians in Sangerhausen, Montag nach Trinitatis 1720)

Flihet, verdunckelt euch ihr Sterne (Geburtstag 1723)

Geschlagener Paucken durchdringendes Schallen (Geburtstag 1732)

Jauchzet, hochbeglücktes Land! (Geburtstag 1732)

Lachet ihr vergnügten Herzen, Freuet euch mit süßen Schertzen (Namenstag 1736)

Lachet ihr Wälder, Lachet ihr Felder (Geburtstag 1726)

Laßt die frohen Saiten klingen, Stoßt in die Trompeten ein (Geburtstag 1730)

Milde Strahlen, Phoebus-Blicke, Ach wie geht ihr so zurücke? (Geburtstag 1722)

Oh! Angenehme Melodey! Kein Anmuth, kein Vergnügen (BWV 210 a, Aufenthalt Christians in Leipzig 12. 1. 1729)

Schlafft und schlumert ihr Napæen (Geburtstag 1731 und 1734)

Viva! Viva il Sol splendente! / Es lebe! Es lebe die glänzende Sonne (Geburtstag 1728)

Willkommen höchsterfreutes Fest! Das uns des Himmels Kräfte zeigt (Geburtstag 1732)

Anna Magdalena Bachs „Herzens Freundin“ Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Bach und Bose

Das „Verzeichniß der Kinder Bachs aus zweiter Ehe“ und die Zusammenschau der zugehörigen Paten veranlaßten Philipp Spitta ehemals zu einigen vorsichtigen Mutmaßungen über Bachs Umgang mit Leipziger Persönlichkeiten und über mögliche Freundschaften. Eher beiläufig heißt es hier: „In den späteren Jahren scheint namentlich zwischen dem Hause eines Handelsherrn Namens Bose und der Bachschen Familie ein intimeres Verhältniß bestanden zu haben.“¹ Welche räumlichen Gegebenheiten die zu vermutenden familiären Beziehungen befördert hatten, wurde erst 1970 durch Werner Neumann klargestellt. Ihm verdanken wir den Nachweis, daß das „Bosische Haus“ – mit der heutigen Anschrift Thomaskirchhof 16 – nur wenige Schritte von Bachs Dienstwohnung in der Thomasschule entfernt war, Johann Sebastian und Anna Magdalena Bach mithin in den Jahren 1731, 1735, 1737 und 1742 Nachbarinnen zu Gevatter gebeten hatten.² Warum weder der Kaufmann Georg Heinrich Bose (1682–1731) noch dessen Ehefrau Eva Sibylla geb. Bachmaier, sondern lediglich vier Töchter unter den Paten von Bachs Kindern erscheinen, läßt sich freilich nicht erklären. Desgleichen fehlt es an stichhaltigen Argumenten für das Schweigen der Quellen zwischen 1723 und 1731.

Für das bislang nur zu vermutende freundschaftliche Verhältnis zwischen den Familien Bach und Bose liefert ein neugefundenes Dokument jetzt den erwünschten Nachweis. In Dresdner Privatbesitz fand sich als Erbstück aus dem Nachlaß eines Theologen ein Exemplar von *D. Johann Jacob Rambachs, | ... | Betrachtungen | über das ganze | Leiden Christi, | ... | Nach der | Harmonischen Beschreibung | der vier Evangelisten abgehandelt. | ... | Andere Auflage. | JENA, | Verlegt Johann Bernhard Hartung, 1732.*³

Dieses Buch gehörte ursprünglich Anna Magdalena Bach, wie ihre eigenhändige Eintragung auf dem Vorsatz belegt: *Anna Magdalena | Bachin | Gebohrne Wülckin. | Anno 1741.*

Die girlandenartigen Auszierungen einzelner Buchstaben erinnern an die Titelseite ihres Clavier-Büchleins von 1722 (SBB, P 224). Die Jahreszahl 1741 unterscheidet sich in Duktus und Tintenfärbung von der übrigen Niederschrift; ob dies lediglich einer Korrektur – etwa aus 1740 – geschuldet ist oder aber auf eine nachträglich und gegebenenfalls von anderer Hand vorgenommene Eintragung deutet, muß derzeit offenbleiben.

¹ Spitta II, S. 731 und 954–956.

² W. Neumann, *Eine Leipziger Bach-Gedenkstätte. Über die Beziehungen der Familien Bach und Bose*, BJ 1970, S. 19–31; die vorab ermittelten Daten auch in Dok II, passim.

³ Dem Besitzer, der ungenannt bleiben möchte, gebührt angesichts der Wichtigkeit der Quelle besonderer Dank für die freundlicherweise erteilte Genehmigung, sie hier in Wort und Bild vorzustellen.

Besondere Beachtung verdient die auf der gegenüberliegenden Seite ebenfalls von Anna Magdalena Bach niedergeschriebene Widmung:

Als der HochEdlen, Hoch- Ehr- und Tugend-lbegabten Jonffer, Jonfer Christiana Sybilla | Bosin, meiner besonders hochgeehrtesten Jonfer | Gefatterin u. werthesten Herzens Freündin | erfreülicher Geburtstag einfiel; wolte mit diesen kleinen doch wohlgemeinten Andencken | sich bestens empfehlen. | Anna Magdalena Bachin.

Sollte die Jahreszahl 1741 in Anna Magdalena Bachs Besitzvermerk sich als korrekt erweisen, kämen für die Widmung an Christiana Sybilla Bose die Jahre 1741, 1742 oder 1743 in Frage (mit Blick auf das überlieferte Taufdatum 1. Januar 1712 dürfte der Geburtstag Ende Dezember anzusetzen sein). Am 6. Februar 1744 fand im „Bosischen Hauß am Thomas Kirch Hoffe“ die Trauung von Christiana Sybilla Bose mit dem Leipziger Kaufmann Johann Zacharias Richter (1696–1764) statt; die zweifache Patin (18. März 1731 bei Christiana Dorothea Bach und 7. September 1735 bei Johann Christian Bach) als „Jonfer Gefatterin“ anzureden, war damit obsolet.⁴ Daß die Hochzeit Anlaß für die Darbietung einer Komposition Johann Sebastian Bachs war, darf angesichts des Epithetons „wertheste Herzens Freündin“ als sicher gelten.

Der frühe Verlust ihrer zehn Jahre jüngeren „Herzens Freündin“ (30. Mai 1749) muß Anna Magdalena Bach schwer getroffen haben. Wie lange ihr Widmungsexemplar nach dem Tode der Besitzerin noch von der Familie Bose/Richter verwahrt wurde, läßt sich nicht sagen. Verschiedene Notizen deuten darauf hin, daß es wohl schon in den 1770er Jahren in die Hand eines Theologen kam. Daß es nach mehr als zwei Jahrhunderten der Vergessenheit entrissen werden konnte, ist der Aufmerksamkeit des jetzigen Besitzers zu danken. Begreiflicherweise möchte dieser sich nicht so bald von der bibliophilen Kostbarkeit trennen. Gleichwohl wäre zu wünschen, daß das Buch mit der bedeutungsvollen Eintragung Anna Magdalena Bachs früher oder später den Weg in die Bibliothek des Bach-Archivs Leipzig fände und damit in das Haus Thomaskirchhof 16 zurückkehrte, in das es einstmals als Geburtstagsgeschenk Anna Magdalena Bachs gelangt war.⁵

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

⁴ Die naheliegende Vermutung, das deftige Gedicht „Ihr Diener, werte Jonffer Braut“ im Zweiten Clavier-Büchlein der Anna Magdalena Bach (P 225) könnte sich auf Christiana Sybilla Bose beziehen, wird durch den Schriftbefund nicht gestützt. Vgl. das Faksimile in NBA V/4, S. 130.

⁵ Ein Parallelexemplar der Rambach-Ausgabe befindet sich seit 1982 in der Sammlung des Bach-Archivs Leipzig. Ob sich Rambachs „Betrachtungen über das gantze Leiden Christi“ auch im Nachlaß Johann Sebastian Bachs vorfinden, bleibt derzeit ungewiß.


 Anna Magdalena
 Pariser
 Jakobus Wülfelin.
 Anno 1742.

Vils der Luft, der, Geiſt- Eſſen und Tugend
 angelebter Geiſter, Geiſter Ehrlicher Welt
 Leuten, meiner beſondere Sorgfaltigen Geiſter
 Schöpfung in. Wohlgeſtanden Geiſter, Freundin
 unverwundliche Geiſter, Tugend, welche mit
 Tugend allein die Welt geſchrieben. Und
 die Welt geſchrieben. Anna Magdalena Geiſter

Zum Quellenwert der Neumeister-Sammlung: Bachs Orgelchoral „Der Tag der ist so freudenreich“ BWV 719

Die von Johann Gottfried Neumeister nach 1790 angefertigte Abschrift von Orgelchorälen (Yale University, New Haven/CT, Music Library: LM 4708) zählt ungeachtet ihres späten Datums unter die wichtigsten Quellen zur Orgelmusik der älteren Bach-Familie, einschließlich des jungen Johann Sebastian.¹ Zwar enthält die Sammlung auch Werke von Daniel Erich (1646–1712), Johann Pachelbel (1653–1706), Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712) und Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727), das Hauptkorpus besteht jedoch aus Kompositionen Johann Christoph, Johann Michael und Johann Sebastian Bachs. Von diesem der Zeit vor und um 1700 entstammenden Repertoire heben sich lediglich die fünf Werke von Neumeisters Lehrer Georg Andreas Sorge (1703–1778) ab; sie sind dessen gedruckter Sammlung *Erster Theil der Vorspiele vor bekannten Choral-Gesängen* (Nürnberg 1750) entnommen.

Als besonders bedeutsam muß gewertet werden, daß die Neumeister-Sammlung singulärer Überlieferungsträger nicht nur für eine beträchtliche Anzahl früher Orgelchoräle Johann Sebastian Bachs,² sondern auch für die Mehrzahl der Orgelchoräle Johann Michael Bachs (1648–1694)³ ist. Die Handschrift enthält insgesamt 24 der 26 erhaltenen Choralbearbeitungen von Johann Sebastian Bachs Schwiegervater – darunter 18, die in keiner anderen Quelle erscheinen, sowie mindestens zwei weitere, deren Zuschreibung an Johann Michael Bach naheliegt. Darüber hinaus weisen drei Choräle die Autorenangabe „J. C. Bach“ auf, wobei zunächst an Johann Michaels älteren Bruder Johann Christoph Bach (1642–1703) zu denken ist, der als „profonder“ und „ausdrückender Componist“ galt.⁴ Freilich bleibt auch die Autorschaft insbesondere von Johann Sebastian Bachs älterem Bruder, dem Pachelbel-Schüler Johann Christoph Bach (1671–1721) aus Ohrdruf, oder des Gehrener Amtsnachfolgers von Johann Michael Bach, Johann Christoph Bach, in Erwägung zu ziehen.⁵ Das vorhandene Vergleichsmaterial reicht jedoch für eine definitive Zuschreibung nicht aus.

¹ Facsimile-Edition: *The Neumeister Collection of Chorale Preludes from the Bach Circle*, hrsg. von C. Wolff, New Haven 1986; C. Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge/MA 1991, ³1996, S. 107–127 („The Neumeister Collection of Chorale Preludes from the Bach Circle“).

² *Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung*, hrsg. von C. Wolff (Vorabdruck aus NBA IV/12), New Haven und Kassel 1985.

³ *Sämtliche Orgelchoräle, mit einem Anhang (Orgelchoräle des Bach-Kreises, hauptsächlich aus der Neumeister-Sammlung)*, Neuhausen-Stuttgart 1987.

⁴ Dok I, S. 258, 265.

⁵ Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“*, BJ 1985, S. 77–78; auch C. Wolff, Vorwort zu J. M. Bach, *Sämtliche Orgelchoräle* (Fußnote 3), S. 4–5.

Welcher Johann Christoph (oder gar Johann Christian) auch immer gemeint sein mag, außer Frage steht, daß Neumeisters Sammelhandschrift eine konkrete Verbindung zum engeren Kreis der Bach-Familie voraussetzt. Welcher Art nun aber diese Verbindung gewesen sein könnte und welche Rolle die thüringische Herkunft und Ausbildung Neumeisters (1756–1840)⁶ hier gespielt haben mag, liegt nach wie vor im dunkeln. Völlig unklar bleibt auch, welche Vorlage Neumeister für seine Abschrift diente. Daß es sich um ein älteres Manuskript gehandelt haben muß, geht aus gewissen notationstechnischen Einzelheiten hervor.⁷ Erwägenswert erscheint in diesem Zusammenhang ein umfangreiches Manuskript mit Orgelchorälen, das aus dem Nachlaß der Bach-Familie in den Besitz des Lexikographen Ernst Ludwig Gerber gelangte, über dessen Verbleib jedoch absolute Ungewißheit herrscht.⁸ Gerber bezieht sich auf den Inhalt dieses umfangreichen und bedeutsamen Bandes an zwei Stellen seines Lexikons.⁹

(1) Artikel Bach (Johann Christoph), Bd. I, Spalte 208f.:

„Ich besitze noch einen 246 Seiten starken Folianten aus dem Nachlasse dieser berühmten Thüringischen Organisten-Familie, welcher 201 schön und korrekt geschriebene figurirte und fugirte Choräle für die Orgel enthält, wovon manchem noch überdies 15 bis 20 Veränderungen angehängt sind: so daß das Ganze leicht mehr als 500 Vorspiele enthalten kann, alle von den besten Meistern der goldnen Orgel-Zeit, als die Harmonie schon in ihrem höchsten Glanze stand und die Melodie sich so eben aus der Morgendämmerung erhob, das heißt, von 1680 bis 1720. Die Komponisten, deren Arbeit dies Buch enthält, sind: Joh. Bernh Bach, Joh. Christoph Bach, Joh. Mich. Bach, Joh. Seb. Bach, Geo. Böhm, J. H. Buttstett, D. Buxtehude, J. C. F. Fischer, K. Holland, J. Kuhnau, J. Pachelbel, Pestel, J. H. Rosenmüller, Nic. Vetter, C. F. W[itt], J. G. Walther, F. W. Zachau, und 20 Choräle von ungenannten Verfassern.

Von der hier befindlichen Arbeit aller dieser Männer werde ich bey Gelegenheit mehr sagen. Was den Joh. Christoph Bach betrifft, so finde ich nur 8 Stücke, deren doch einige noch eine Anzahl Variationen hinter sich haben, von seiner Arbeit in dieser Sammlung. Doch zeichnen sie sich schon durch den edlen schön singenden Gang der Stimmen unter einander, und durch das Leichte, Ungezwungene bey der Führung seiner Thema's und der Modulirung seiner Fugen so aus, daß man bald den Löwen an den Klauen erkennen kann.“

(2) Artikel Bach (Johann Michael), Bd. I, Spalte 213:

„Vielleicht ist aber wohl das mehreste, was noch von seiner Arbeit übrig ist, in meinen Händen, und zwar in dem oben, unter J. Christoph Bach, beschriebenen Folianten, worin nur allein von J. Mich. Bach 72 verschiedene fugirte und figurirte Choralvorspiele befindlich sind, wovon manchem noch außerdem 6, 8, 10 Variationen folgen. Es herrscht, nach dem damaligen Zeitalter, eine große Mannichfaltigkeit und Abwechselung in diesen Vorspielen, und keins ist des Namens Bach ganz unwürdig.“

⁶ Zur Biographie Neumeisters vgl. Wolff, „The Neumeister Collection“ (Fußnote 1), S. 108–111, 408; Neumeisters Lehrer Sorge war wie Bach Mitglied der Sozietät der musikalischen Wissenschaften von L. C. Mizler.

⁷ Wolff, (Fußnote 1) S. 112.

⁸ Vgl. W. Plath, *Zum Schicksal der André-Gerberschen Musikbibliothek*, in: *Bachiana et alia musicologica*. Fs. Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, hrsg. von W. Rehm, Kassel etc. 1983, S. 209–225.

⁹ Gerber NTL, Bd. I.

Die beiden lexikalischen Erwähnungen der verschollenen Quelle finden eine willkommene Ergänzung in Gerbers handschriftlichem Katalog seiner Bibliothek (S. 102).¹⁰ Ganz offensichtlich handelt es sich hier um ein und denselben Band:

„Bach. J. Christoph. Sammlung von 200 variirten u. fugirten Choralen in einem geschriebenen Bande in fol. von 1740. von folgenden Meistern“ [Komponisten-Liste wie oben, jedoch ohne Witt].

Die Datierungsangabe im Katalogeintrag (1740) sowie der Provenienzhinweis im ersten der zitierten Lexikonartikel (Nachlaß der Bach-Familie) reichen als solche nicht aus, um die Herkunft des Bandes genauer zu bestimmen. Erstens bleibt offen, worauf sich die Jahreszahl 1740 bezieht (Datum der Abschrift oder eines Possorenvermerks?), zweitens ist unklar, um welchen Zweig der Bach-Familie es sich handelt. Vermutlich war Gerber selbst die genauere Provenienz unbekannt; eine Herkunft der Handschrift aus dem Besitz Johann Sebastian Bachs, des Lehres seines Vaters Heinrich Nicolaus Gerber, kommt jedoch kaum in Frage, da der Sohn dieses gewiß vermerkt hätte. Näher liegt vielmehr die Annahme, daß es sich hier um einen Sammelband aus dem Umkreis der Orgel-Anthologien des Ohrdruffer Johann Christoph Bach handelt. Zwei von diesen haben sich bis heute mehr oder weniger vollständig erhalten, eine dritte ist verloren:

(1) eine Sammlung von Orgel-, Clavier- und sonstigen Instrumentalwerken verschiedener Komponisten aus der Zeit vor und um 1700 im Umfang von 200 Seiten (Querfolio), die sogenannte Möllersche Handschrift; (2) eine Sammlung von Orgel- und Clavierwerken verschiedener Komponisten wiederum aus der Zeit vor und um 1700 im Umfang von 234 Seiten (Hochfolio), das sogenannt. Andreas-Bach-Buch¹¹; (3) als nachweisbar, jedoch verloren gilt ein weiteres, offenbar ähnlichstrukturiertes „Buch voll Clavierstücke, von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbeln“, das der junge Johann Sebastian seinerzeit „bey Mondenscheine“ abgeschrieben hatte.¹² Da nun aber die Möllersche Handschrift keine Orgelchoräle enthält, das Andreas-Bach-Buch lediglich zwei aufweist,¹³ und wohl auch die „Mondschein-Handschrift“ kein choralgebundenes Repertoire aufwies, so bleibt anzunehmen, daß sich eine weitere Anthologie dem Orgelchoral als wichtigem Gebrauchsrepertoire widmete. Zumindest läßt sich eine wenigstens indirekte, wenn nicht gar direkte Ohrdruffer Provenienz für den Gerberschen Sammelband nicht von der Hand weisen.¹⁴

¹⁰ Archiv und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, 1656/36. Den betreffenden Auszug verdanke ich Hans-Joachim Schulze.

¹¹ SBB, Mus. ms. 40644 (= M6), bzw. Leipzig MB, *Sammlung Becker*, III.8.4. (= ABB).

¹² Dok III, Nr. 666; R. Hill, „Der Himmel weiß, wo diese Sachen hingekommen sind“: *Reconstructing the Lost Clavier Books of the Young Bach and Handel*, in: *Bach-Handel-Scarlati*: A Tercentenary Anthology, hrsg. von P. Williams, Cambridge 1985, S. 161–172.

¹³ Vgl. die Inventare bei R. Hill (Hrsg.), *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Cambridge/MA (Harvard Publications in Music. 16.), S. xxix–xlvi.

¹⁴ M6 und wohl auch ABB gelangten vermutlich unmittelbar aus dem Besitz Johann Christoph Georg Bachs (Ohrdruf) über den gebürtigen Ohrdruffer und Kittel-Schüler Johann Gottfried Möller bereits vor 1806 an verschiedene Nachbesitzer; vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 40f. Ein Einzelmanuskript aus dem ehemaligen Besitz des Ohrdruffer Johann Christoph Bach gelangte ebenfalls über den Organisten Möller an Henry Rohbock (1833) und mit die-

Gerbers Beschreibung eines Sammelbandes mit Orgelchorälen aus dem Nachlaß der Bach-Familie birgt zwei wesentliche Hinweise: erstens auf die Existenz eines gemeinsamen Überlieferungsstranges aus der Zeit um und nach 1700 für Werke der Brüder Johann Christoph und Johann Michael Bach sowie des jungen Johann Sebastian – offenbar ein Zeichen der frühen Eingliederung des letzteren unter die damals prominentesten Organistenvertreter der Bach-Familie; zweitens auf die Vermeidung „unkontrollierter“ Verbreitung der Kompositionen und die offenbar bewußte Bewahrung einer Art von Stammrepertoire im Rahmen der Familien-Tradition – darunter beispielsweise allein „72 verschiedene fugierte und figurirte Choralvorspiele“ von Johann Michael Bach, das heißt, mehr als das dreifache des in der Neumeister-Sammlung enthaltenen Bestandes. Daß jedoch für die auffallend konkordanzarme Neumeister-Handschrift beziehungsweise deren Vorlage ein offenbar direkter Zugang zu diesem Repertoire belegt werden kann, wirft Licht auf ihren besonderen Quellenwert, von dem auch die mancherlei textkritischen Probleme – aufgeworfen durch die hin und wieder mangelnde Sorgfalt des Kopisten Johann Gottfried Neumeister¹⁵ – nicht ablenken können.

Da jedoch ein Zusammenhang zwischen der Neumeister-Sammlung und der verschollenen Gerberschen Orgelchoral-Sammlung sich allenfalls auf der Ebene der allgemeinen Überlieferungssituation herstellen läßt, muß der sehr viel konkreteren Verbindung mit einer weiteren Orgelmusik-Quelle der Bach-Familie größeres Gewicht beigemessen werden. Es handelt sich um die Sammelhandschrift *Ms. Spitta 1491* der Hochschule für Musik Berlin, die 1943 kriegsbedingt ausgelagert wurde und seither als verschollen gelten muß.¹⁶ Glücklicherweise aber existiert von dieser Handschrift ein Kleinfilm in der New York Public Library.¹⁷ Beide Handschriften, *Ms. Spitta 1491* (im folgenden als Quelle S bezeichnet) und *LM 4708* (= Quelle N), überliefern den Orgelchoral „Der Tag der ist so freudenreich“ BWV 719, von dem im übrigen keine weiteren Konkordanzen bekannt sind.

Quelle S enthält in ihrem ersten Teil die singular überlieferten „44“ Choräle zum Präambulieren“ Johann Christoph Bachs. Die dazugehörige Titelaufschrift (Abb. 1) lautet:

„CHORAELE | welche | bey wärenden Gottes | Dienst zum Präambuliren | gebraucht werden können | gesetzt | und | herausgegeben | von | Johann Christoph Bachen | Organ: in Eisenach.“

Philipp Spitta, in dessen Besitz sich die Handschrift seinerzeit befand, vermutete, daß es sich hier um „ein etwa um 1700 angefertigtes Manuscript“ – genauer gesagt um die Abschrift eines Druckes handelte, von dem sich kein Exemplar mehr erhalten hat¹⁸ – eine Situation, wie sie auch auf den nicht mehr nachweisbaren

sem in die USA; vgl. H.-J. Schulze, *Bach und Buxtehude. Eine wenig beachtete Quelle in der Carnegie Library zu Pittsburgh/PA*, BJ 1991, S. 177–181.

¹⁵ Vgl. Wolff, Vorwort zur Edition der Bachschen Orgelchoräle (Fußnote 2), S. iv.

¹⁶ BWV 719 ist das einzige Werk J. S. Bachs in dieser Quelle.

¹⁷ Der New York Public Library, insbesondere Mrs. Susan T. Sommer, sei für die Überlassung einer Filmkopie sowie für die Genehmigung zur Reproduktion (Abb. 1–3) gedankt; von dieser Handschrift gab es bislang keinerlei Abbildungen.

¹⁸ Spitta I, S. 99f.

Druck von Johann Pachelbels *Musicalischen Sterbens-Gedancken, aus 4 variirten Chorälen bestehend*, [Erfurt] 1683¹⁹ zutrifft. Spitta erwog jedoch nicht, daß der Druck zwar geplant, aber nicht zustande gekommen sein könnte, so daß Quelle S auch ein Abkömmling der Druckvorlage sein könnte. Spittas Datierung der Handschrift „etwa um 1700“ erscheint allerdings zu früh angesetzt; jedenfalls deutet der Schriftcharakter eher auf einen etwas späteren Zeitpunkt. Genauere Angaben sind freilich ohne Konsultation des Originals kaum möglich.²⁰ Bereits ein oberflächlicher Vergleich der beiden Konkordanzen von BWV 719 in den Quellen S und N zeigt deutliche Entsprechungen in der Anlage der Abschriften (Abb. 2–3), insbesondere im Blick auf die Verteilung der Stimmen auf die beiden Systeme (beispielsweise T. 1–4: Tenor und Alt), weitere Einzelheiten (etwa die Autorenangabe „J. S. Bach“ oder T. 20 die Notierung der Synkopen im Sopran) sowie den gemeinsamen Seitenumbruch (T. 21). Demgegenüber sind Unterschiede im Notentext außerordentlich geringfügig. In Quelle S fallen lediglich die nur dort enthaltenen Verzierungen²¹ und Angaben zur

¹⁹ J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 458.

²⁰ Der auf dem Titelblatt unten rechts verzeichnete Name des ursprünglichen Besitzers und Hauptschreibers der Quelle war schon zu Spittas Zeiten unleserlich (Abb. 1); auf dem Film ist lediglich ein Teil des Namens („Johan“) deutlich erkennbar. Martin Fischer (Revisionsbericht zu *J. C. Bach, 44 Choräle zum Präambulieren*, Kassel 1936), dem die Originalquelle vorlag, glaubte „Johann D. Fried ...“ lesen zu können. Vermutlich handelt es sich jedoch um den auch in der Sammlung selbst mehrfach mit Kompositionen vertretenen „J. D. F.“, „J. D. Fiedl*“ oder „Mons. Fiedl*“ (jeweils ohne „r“) – also wahrscheinlich um einen bislang nicht ermittelten Musiker namens Fiedler aus dem engeren Umkreis der Bach-Familie. (Einen Johann Daniel Fiedler aus Herzberg/Harz verzeichnet die Jenaer Universitätsmatrikel unter dem 19. April 1719; andere Namensträger Fiedler erscheinen im fraglichen Zeitraum mit den Herkunftsorten Arnstadt, Erfurt, Gehren).

Sollte dieser Fiedler tatsächlich der Gesuchte sein, läge eine Verbindung zu dem ältesten Sohn des Eisenacher Johann Christoph Bach nahe, der seinerzeit Stadt- und Universitätsorganist zu Jena war. Johann Nikolaus Bach könnte (seinem Schüler?) Fiedler unter anderem die 44 Choräle seines Vaters sowie den Orgelchoral seines Veters Johann Sebastian zur Abschrift überlassen haben. Die Handschrift wäre demzufolge nach 1719 entstanden, was mit dem Schriftbefund übereinstimmt.

Auf dem Vorsatzblatt findet sich rechts oben der Namenseintrag „Kaempff“, darunter von Spittas Hand „(thüringischer Dorf-Cantor, um 1830 gestorben)“ – es handelt sich hier um einen nicht näher identifizierten Nachbesitzer der Quelle. Spitta selbst hatte die Hs. aus dem Nachlaß A. G. Ritters erworben. Der Inhalt der Hs. setzt sich aus drei Hauptteilen zusammen: I. (S. 1–44) Johann Christoph Bach, 44 Choräle; II. (S. 45–127) hauptsächlich Orgelchoräle verschiedener Komponisten, darunter J. D. Fiedler [?], W. C. Briegel, J. Pachelbel, und J. S. Bach (nur BWV 719 – siehe Abb. 2–3); III. (S. 141 ff.) hauptsächlich nicht-choralgebundene Werke von J. W. Häbeler und anderen Komponisten seiner Generation. Die Teile I–II stammen im wesentlichen von ein- und demselben Schreiber; Teil III hingegen zeigt durchweg eine andere Hand. Vgl. auch die detailliertere, jedoch wenig zuverlässige Beschreibung bei M. Fischer, *Die organistische Improvisation im 17. Jahrhundert, dargestellt an den „Vier- und vierzig Chorälen zum Präambulieren“ von Johann Christoph Bach*, Kassel 1929, S. 5–6.

²¹ Die Verzierungen in S sind vermutlich fremder Zusatz, denn die wenigen frühen Autographe sowie die ältesten Quellen der Orgelchoräle J. S. Bachs zeichnen sich durch sparsame Verzierungsangaben aus.

Handverteilung (Passagenwerk T. 24–26) auf, in Quelle N die für Neumeister typischen kleinen Lücken und Auslassungen (zum Beispiel T. 22, Tenor, N: [#]/ \flat gegenüber S: \sharp/\flat). Insgesamt deutet der textkritische Befund darauf, daß Quelle N nicht auf der älteren Quelle S basiert, sondern daß beide Handschriften unmittelbar oder mittelbar auf dieselbe Vorlage zurückgehen, die offenbar einem Quellenkomplex mit reichhaltigem Bestand an wenig oder gar nicht verbreiteten Kompositionen der Bach-Familie entstammt.

Die textliche Qualität dieser unbekanntenen Vorlage läßt sich erhärten durch eine weitere Konkordanz – diesmal zwischen der Neumeister-Sammlung und dem sogenannten Frankenbergerschen Autograph Johann Gottfried Walthers²², die beide den Orgelchoral „Vater unser im Himmelreich“ BWV 737 enthalten. Allein die folgenden kurzen Auszüge belegen die musikalische Überlegenheit des Neumeisterschen (N) gegenüber dem Waltherschen (W) Text dieses Stückes:²³

The image displays four systems of musical notation comparing two sources, N and W, for the organ chorale BWV 737. The first two systems are close-ups of the Tenor part. The first system, labeled 'N', shows a tenor line with a sharp sign above a note and a flat sign below it. The second system, labeled 'W', shows the same tenor line but with a flat sign above the note and a sharp sign below it. The bottom two systems show the full organ chorale with Treble and Bass clefs. The first system, labeled 'N', shows the tenor line with a sharp sign above a note and a flat sign below it. The second system, labeled 'W', shows the same tenor line but with a flat sign above the note and a sharp sign below it.

²² Den Haag, Gemeentemuseum, 4. G. 14, S. 109. Laut K. Beißwenger (*Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH: Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag*, hrsg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, Wiesbaden 1992, S. 24 und 29, repräsentiert dieses Manuskript das späte Stadium von Walthers Notenschrift und gehört demnach in die Zeit nach 1717.

²³ Die beiden Orgelchoräle „Der Tag der ist so freudenreich“ BWV 719 und „Vater unser im

The image shows a musical score for two staves, labeled 'N' and 'W'. The top staff (N) and bottom staff (W) both show a sequence of notes and rests. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests, with some notes beamed together. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 16. The notation is a comparison of two versions of a piece, likely related to the text below.

Die Anzahl von Konkordanzan zwischen der Neumeister-Sammlung und den verschiedenen Walther-Handschriften ist auffallend gering: bei Johann Sebastian Bach nicht mehr als drei Werke – neben BWV 737 lediglich BWV 714 (nur T. 38–61) und BWV 1096 (nur T. 1–25) – und bei Johann Michael Bach insgesamt acht Werke. Offenbar hatte selbst ein der Bach-Familie so nahestehender Musiker wie Johann Gottfried Walther nur sehr begrenzten und vermutlich indirekten Zugang zu dem im wesentlichen vor 1700 fixierten Orgelchoral-Repertoire Johann Christoph und Johann Michael Bachs, das bereits sehr früh (wohl spätestens bis 1707–08) um die hernach in der Neumeister-Sammlung festgehaltenen Werke Johann Sebastian Bachs ergänzt wurde.

Diese Situation unterscheidet sich deutlich etwa von der wesentlich breiter gestreuten Überlieferung der Orgelchoräle Johann Pachelbels als eines unmittelbaren Zeitgenossen des Eisenacher Johann Christoph und des Gehreren Johann Michael Bach. Ob es mit der regen pädagogischen Tätigkeit Pachelbels zusammenhängt oder eher mit der Tatsache, daß er seine Produkte auf dem Gebiet organistischen Gebrauchsmaterials offenbar gut zu verkaufen verstand,²⁴ läßt sich nicht entscheiden. Wohl aber scheint sich anzudeuten, daß die älteren Bache auf einen reservierteren Umgang mit ihren einschlägigen Orgelkompositionen Wert legten – ein Verhalten, dem sich offenbar zumindest der junge Johann Sebastian anschloß. Diesen Rückschluß legt das außerordentlich limitierte Auftreten seiner Werke in nicht-autographen Quellen aus der Zeit vor 1710–12 nahe.

Himmelreich“ BWV 737 bieten in überlieferungsgeschichtlicher Hinsicht geradezu klassische Parallelfälle: Beide sind in der Neumeister-Sammlung enthalten, zusätzlich jeweils in einer älteren Konkordanz; in beiden Fällen bietet Neumeister den besseren Text. Dessen ungeachtet erscheint nur eines der beiden Werke in dem thematischen Katalog *Johann Sebastian Bach: Orgelchoräle zweifelhafter Echtheit, zusammengestellt von Reinmar Emans unter Mitarbeit von Michael Meyer-Frerichs* (Göttingen 1997). Der Choral BWV 737 wird – da in NBA IV/3 aufgenommen – nicht unter die zweifelhaften Werke gezählt, das Schwesterwerk BWV 719 hingegen – nach dem Verdikt des BWV (Ausgabe 1950, S. 458: „schwach beglaubigt“) von NBA IV/3 nicht berücksichtigt – in die Kategorie der Werke zweifelhafter Echtheit verwiesen.

²⁴ Der Pachelbel-Schüler Eckelt verweist auf den Ankauf von Chorälen und freien Orgelwerken: „die habe ich von ihm gekaufft zu den Cohrahlen“ [sic]; vgl. C. Wolff, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: Fs. Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 378f., 382.

Die nahezu singuläre Überlieferung der variierten und fugierten Orgelchoräle der Brüder Johann Christoph und Johann Michael Bach gemeinsam mit entsprechenden Werken des jungen Johann Sebastian in zwei Quellen – der Spitta-Handschrift und der Neumeister-Sammlung –, deren Verbindung durch die gemeinsame Tradierung von BWV 719 dokumentiert ist, gibt zu denken. Der enge Zusammenhang der beiden Konkordanzen dieses Weihnachtschorsals belegt jedenfalls nicht nur die Nähe der Neumeister-Sammlung zur restriktiven Überlieferung der Bach-Familie, sondern unterstreicht auch insgesamt den hohen Quellenwert der Neumeister-Sammlung.

Christoph Wolff (Cambridge/MA)

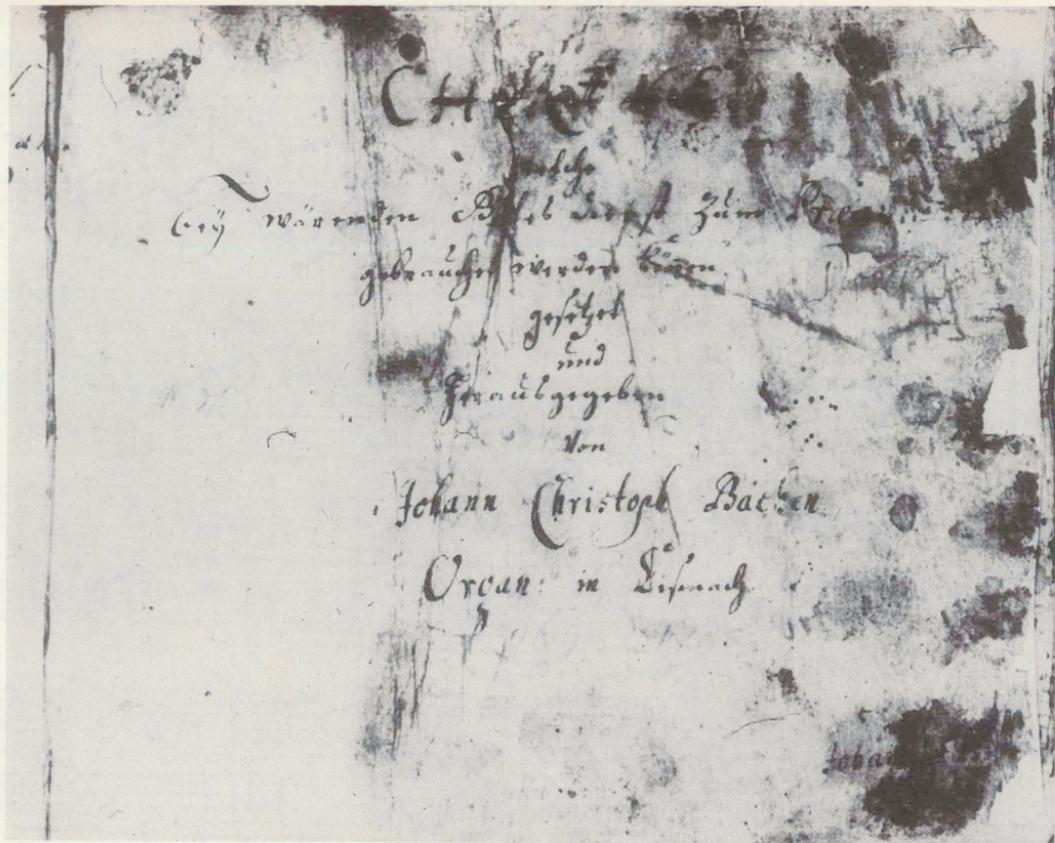


Abb. 1.

Abb. 1. Quelle S: Titelblatt

Abb. 2.

Handwritten musical score for Organ Chorale BWV 719, page 124. The score is written in G major and 4/5 time. It features a vocal line at the top and three organ parts below. The organ parts are arranged in two systems: the first system contains the right hand and left hand, and the second system contains the right hand and left hand. The score is written in a clear, legible hand.

124

4. 5. Buch.

Abb. 2/4. Quelle S, Seite [124]–[125]: Orgelchoral BWV 719

Der Tag der ist so freudenreich und eine Kindlein so lobet

J. S. Bach.

A handwritten musical score for an organ chorale, BWV 719, by Johann Sebastian Bach. The score is written on ten staves, arranged in two systems of five staves each. The top system contains the vocal line and the organ accompaniment. The bottom system contains the organ accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. The title at the top reads "Der Tag der ist so freudenreich und eine Kindlein so lobet" and the composer's name "J. S. Bach." is written in the upper right corner. The manuscript shows various musical notations including notes, rests, and clefs.

Abb. 3/5. Quelle N, Seite 18–19: Orgelchoral BWV 719

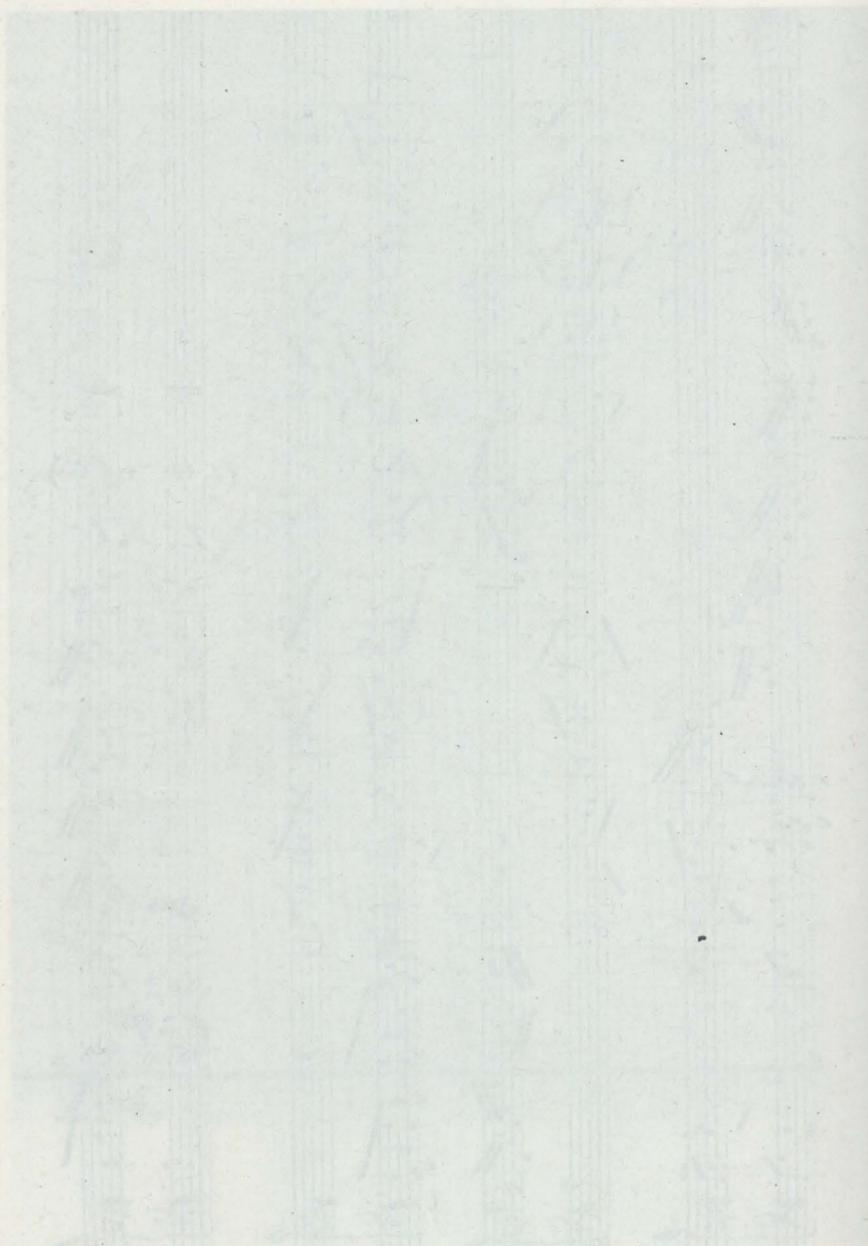
Abb. 4.

A photograph of a handwritten musical score on five staves. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The number '125' is written in the top right corner of the first staff. The notation includes many beamed notes, slurs, and some unusual symbols, possibly indicating specific performance techniques or editorial changes. The staves are connected by a vertical line on the left side.

A handwritten musical score consisting of four systems of staves. Each system contains two staves, likely representing a grand staff. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system features a prominent double bar line. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with a double bar line and a final cadence. The handwriting is clear and legible, characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

Abb. 5.

Bach'sche Entschloßene Einleitung



Besetzung – Entstehung – Überlieferung: Bemerkungen zur Ouvertüre BWV 1068

Werner Breig zum 65. Geburtstag

I.

Johann Sebastian Bachs Ouvertüre in D-Dur BWV 1068 verdankt ihre Beliebtheit nicht zuletzt dem festlichen Glanz, den ihr die Besetzung mit Trompeten und Pauken verleiht. Um so mehr muß bei eingehender Betrachtung der Partitur auffallen, daß der Trompetenchor am thematischen Geschehen des Werkes im wesentlichen unbeteiligt bleibt. Zwar verdoppelt oder unterstreicht er an mehreren Stellen die führende Melodik der 1. Violine; nirgendwo erhält er jedoch eine wirklich obligate Aufgabe – sofern er eigenständig spielt, begnügt er sich mit fanfarenartigen Einwüfen oder motivisch belanglosen Floskeln.¹ Aus rein satztechnischer Sicht ließe sich die Ouvertüre gänzlich ohne Trompeten und Pauken musizieren.²

Mutet schon diese Feststellung unerwartet an, so birgt die Partitur noch eine andere Überraschung: Ebenso wenig obligat wie die Trompeten behandelt Bach die beiden Oboen. Nur zweimal – in T. 50–56 und 76–87 des Eingangssatzes – spielen sie unabhängig von den Violinen, und auch an diesen Stellen lassen sie sich ohne satztechnische Bedenken weglassen.³ Wirft man einen Blick auf die Oboenpartien der Ouvertüren BWV 1066 und 1069, dann wirkt die in BWV 1068 anzutreffende Schreibweise geradezu befremdend.

Daß Bach Instrumentalpartien von vornherein fakultativ zu komponieren wußte, beweist die Kantate „Angenehmes Wiederau“ BWV 30a, deren Trompetenchor er bei der geistlichen Bearbeitung „Freue dich, erlöste Schar“ BWV 30 einfach weggelassen ließ.⁴ Dennoch scheint es wenig glaubhaft, daß er ein mehrsätziges,

¹ Beispiele aller erwähnten Verfahren bieten etwa T. 35–42 des Eingangssatzes.

² Diese Eigenschaft bleibt bei W. Vetter, *Die Trompeten in Bachs dritter Orchesterouvertüre*, BJ 1953, S. 97–107, unerwähnt.

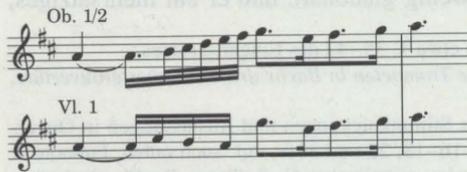
³ Ich lasse außer acht die umfangsbedingten Stimmknickungen und Auslassungen in Ouvertüre, T. 41 und 69, sowie Gavotte II, T. 8, 16–18, 22 und 31f.; vgl. auch unten, Fußnote 7. Wie mir Michael Marissen freundlicherweise mitteilt, hat C. S. Terry, *Bach's Orchestra*, London 1932, S. 100, bereits auf die Unselbständigkeit der Oboen hingewiesen, allerdings ohne weitere Schlüsse daraus zu ziehen.

⁴ Vgl. W. Neumann, *Johann Sebastian Bachs „Rittergutskantaten“ BWV 30a und 212*, BJ 1972, S. 76–90, hier S. 78. Allerdings fragt sich, ob Bach nicht – wie häufig vermutet – bereits bei der Komposition von BWV 30a eine Wiederverwendung ohne Trompeten und Pauken ins Auge faßte. Inhaltlich gesehen spielt der Trompetenchor nur 32 Takte (Satz 1, T. 1–32 = Satz 1, T. 65–96; Satz 1 = Satz 13); und das Schriftbild des Partiturautographs P 43 (vgl. *Johann Sebastian Bach: Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen, Drama per musica BWV 30a. Faksimile der autographen Partitur*, hrsg. von W. Neumann, Leipzig 1980 [Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. 16.] läßt vermuten, daß Bach die betreffenden Systeme erst nachträglich ausfüllte: Die Noten weisen vorwiegend einen dünneren Federstrich auf, und die Korrekturen scheinen das Vorhandensein der übrigen Stimmen vorauszusetzen.

rein instrumentales Werk mit Trompeten und Oboen entworfen hätte, ohne diese Instrumente obligat hervortreten zu lassen. Somit drängt sich die Frage auf, ob er die Ouvertüre nicht zunächst für eine reine Streicherbesetzung geschaffen hat. Bekanntlich spricht viel dafür, daß die Ouvertüre BWV 1069 ursprünglich keine Trompeten und Pauken aufwies.⁵ Eine noch engere Parallele zum vermuteten Fall bei BWV 1068 bietet die Kantatensinfonia BWV 1045: Hier zeigt die autographe Partitur eindeutig, daß Trompeten, Pauken und Oboen nicht zum ursprünglichen Kompositionsbestand gehörten.⁶

Für die nachträgliche Hinzufügung der Bläser in BWV 1068 dürfte auch ein weiteres Moment sprechen. In den Ouvertüren BWV 1066 und 1067 gibt es außer trioähnlichen Teilsätzen wie dem Menuett II von BWV 1066 kein einziges Stück mit reduzierter Besetzung – Bach geht immer vom vollen Ensembleklang aus. Sieht man von den Trompeten und Pauken ab, so gilt das gleiche auch für BWV 1069. Vor diesem Hintergrund steht das Air von BWV 1068 in seiner Beschränkung auf die Streichergruppe seltsam isoliert dar. Falls aber die Ouvertüre als Komposition für Streicher allein entstand, fände die eigentümliche Beschaffenheit des Air eine passende Erklärung: Die Satzstruktur verbietet die Hinzufügung von Trompeten und eignet sich auch kaum für die Verdopplung durch Oboen.

Einen letzten Hinweis auf den Nachtragscharakter wenigstens der Oboen könnte eine Lesartenvariante im Eingangssatz geben. Wie das Notenbeispiel zeigt, weichen Oboen und Violine 1 in T. 18 voneinander ab. Die Divergenz wird schwerlich zu Bachs Originalkonzeption gehört haben und läßt sich ebensowenig auf die Nachlässigkeit eines Kopisten zurückführen. Nimmt man jedoch an, Bach habe die Oboenpartien – wie nicht selten bei Ergänzungen – direkt in den Stimmen ausgearbeitet, dann ließe sich die 32tel-Tirade als quasi-improvisatorische Weiterbildung verstehen.⁷



⁵ Vgl. NBA VII/1 Krit. Bericht, S. 88–91, sowie H.-J. Schulze, Vorwort zu *Johann Sebastian Bach: Unser Mund sei voll Lachens, Kantate zum 1. Weihnachtstag (BWV 110). Faksimile nach dem Partiturotograph der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, Leipzig 1990.

⁶ Vgl. R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Princeton/NJ, 1972, Bd. 1, S. 24, sowie NBA I/34 Krit. Bericht, S. 129f.

⁷ Unter dieser Annahme hätte Bach in T. 1–23 Oboe 1 aus Violine 1, dann Oboe 2 aus Oboe 1 kopiert, ohne die neue Lesart in Violine 1 nachzutragen; zu ähnlichen Versehen im Cembalokonzert BWV 1055 oder in der Dresdner Missa von 1733 vgl. W. Breig, *Zur Werkgeschichte von Johann Sebastian Bachs Cembalokonzert in A-dur BWV 1055*, in: *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium*

Leider fehlt die Möglichkeit, die hier geäußerten Vermutungen anhand der Quellen zu überprüfen. Eine autographe Partitur liegt nicht vor, und die wenigen erhaltenen Originalstimmen – Violino 1, Violino 2 und Continuo, alle 1731 in Leipzig entstanden und neben sieben Stimmen späteren Ursprungs in der Handschrift *St 153* aufbewahrt – scheinen ebenfalls keinen Aufschluß zu gewähren.⁸ Immerhin kann die Annahme, BWV 1068 stelle das Ergebnis eines mehrschichtigen Entstehungsvorgangs dar, zur Klärung eines Problems beitragen, das sich aus der spärlichen Überlieferung ergibt.

Zur Debatte steht in letzter Zeit, ob Bach die Ouvertüre bereits in Köthen oder erst für das Leipziger Collegium musicum schuf – anders gesagt, ob die Leipziger Originalstimmen ein neuentstandenes Werk tradieren oder einen älteren Stimmensatz ergänzen oder ersetzen sollten.⁹ Wie nunmehr ersichtlich wird, hat man die bisherigen Argumente insofern zu relativieren, als diese ganz allein auf den vermeintlichen Originalbestand zu beziehen sind. Mit der Behauptung etwa, Bach habe die Ouvertüre 1731 komponiert, wird die Frage akut, zu welchem Zeitpunkt er dann die Trompeten, Pauken und Oboen ergänzte; denn wie Peter Wollny vor kurzem gezeigt hat, entstammen die nichtoriginalen Stimmen von *St 153* dem Studienaufenthalt Carl Philipp Emanuel Bachs in Frankfurt an der Oder, der von September 1734 bis 1738

Utrecht 1990, hrsg. von P. Dirksen, S. 187–215, hier S. 195, oder des Verfassers Rezension von zwei Faksimileausgaben zur h-Moll-Messe in: *Notes* 44, 1987/88, S. 787–798, hier S. 794f. Sonstige Abweichungen zwischen Oboen und Violine 1 in NBA VII/1 (T. 7, 8, 9, 12, 17, 19 und 20) gehen auf Übernahmen aus Sekundärquellen zurück. Dagegen könnte der Lesartenunterschied zwischen Oboe 2 und Violino 2 in der Ouvertüre, T. 40 und 105, ebenfalls mit der Hinzufügung von Bläserstimmen zusammenhängen: Wahrscheinlich hat Bach hier die Oboenstimme geändert, um möglichen Oktavparallelen mit Trompete 2 zu entgehen.

⁸ Zur Datierung der Stimmen vgl. A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 43–75, insbesondere S. 50 und 71; ob die an letzterer Stelle angegebene Einschränkung auf „Anfang 1731“ zutrifft, mag dahingestellt bleiben: Einen Terminus ante quem für die einschlägigen Schriftformen Carl Philipp Emanuel Bachs (zum Teil noch offene halbe Noten, auch Violinschlüssel, Achtel- und Viertelpausen) und Johann Ludwig Krebs' (Viertelpausen, daneben Achtelpausen und nach unten gestrichene halbe Noten) liefert allein die am 27. August 1731 aufgeführte Kantate BWV 29; vgl. Glöckner, S. 44–47, und Dürr Chr, S. 54.

⁹ Vgl. C. Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13, 1985, S. 165–175, insbesondere S. 169f. (Nachdruck in: Ders., *Bach: Essays on his Life and Music*, Cambridge/MA 1991, S. 223–238, hier S. 228–230); ders., *Johann Sebastian Bachs Spätwerk: Versuch einer Definition*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld: Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Duisburg, 28.–30. Mai 1986, hrsg. von C. Wolff, S. 15–22, hier S. 21 (*Bach: Essays on his Life and Music*, S. 366); ders., Artikel „Johann Sebastian Bach“ in C. Wolff, E. E. Helm, E. Warburton u. a., *Die Bach-Familie (The New Grove. Die großen Komponisten)*, Stuttgart und Weimar 1993, S. 181; M. Geck, *Köthen oder Leipzig? Zur Datierung der nur in Leipziger Quellen erhaltenen Orchesterwerke Johann Sebastian Bachs*, Mf 47, 1994, S. 17–24, speziell S. 22.

dauerte.¹⁰ Was Johann Sebastian Bach veranlaßt haben könnte, die Ouvertüre schon wenige Jahre nach ihrer Entstehung so großzügig zu erweitern, läßt sich nicht ohne weiteres erraten. Will man die hinzugefügten Instrumente nicht Philipp Emanuel zuweisen – was sich strenggenommen nicht ausschließen läßt –, dann leuchtet eher die Vermutung ein, die Ouvertüre habe in ihrer Urform schon vor 1731 existiert. Freilich heißt „vor 1731“ nicht unbedingt Köthen; dennoch rückt Köthen als Entstehungsort von BWV 1068 näher ins Blickfeld.

II.

Wie bereits angedeutet und wie in Tabelle 1 veranschaulicht, fügen sich die drei Originalstimmen und die sieben neueren Stimmen von *St 153* zu einem vollständigen Stimmensatz zusammen. Dieses eigenartige Überlieferungsbild haben Heinrich Bessler und Hans Grüß auf jenes bekannte Muster zurückgeführt, das der Verteilung von Bachs geistlichen Vokalwerken nach seinem Tod offenbar zugrunde lag: Zu jedem Stück erhielt der eine Erbe einen einfachen Stimmensatz, der andere die Originalpartitur nebst Dubletten der Violinen und des Continuo.¹¹ Dem damaligen Forschungsstand zufolge konnten Bessler und Grüß noch davon ausgehen, daß der jüngere Teil des Stimmenkomplexes in die Zeit nach 1750 gehöre, was ihre These zweifellos begünstigte. Mit den Neuerkenntnissen Wollnys wird jedoch klar, daß die „Dubletten-Theorie“ zumindest der Revision bedarf.¹²

Tabelle 1: Zusammensetzung von *St 153* (BWV 1068)

Leipziger Stimmen (J. S. Bach)	Frankfurter Stimmen (C. P. E. Bach)
	<i>Trombe Primo</i>
	<i>Trombe Secondo</i>
	<i>Trombe Terzo</i>
	<i>Tympana</i>
	<i>Hautbois Primo</i>
	<i>Hautbois Secondo</i>
<i>Violino. 1</i>	
<i>Violino. 2</i>	
<i>Continuo</i>	<i>Viola</i>

¹⁰ Vgl. P. Wollny, *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs*, BJ 1996, S. 7–21, speziell S. 7–9.

¹¹ NBA VII/1 Krit. Bericht, S. 58f.; Grundsätzliches zur Erteilung bei Dürr Chr, S. 10f.

¹² Vgl. etwa Wollny (Fußnote 10), S. 10.

Schon ohne die Umdatierung der betreffenden Stimmen hat es Anlaß gegeben, die Übertragung der für die Leipziger Kirchenmusik geltenden Verhältnisse auf BWV 1068 mit Skepsis zu betrachten. Zu keinem Instrumentalwerk Bachs haben sich Violinstimmen mehr als einfach erhalten – auch nicht zum Cembalokonzert BWV 1055, von dem wir sowohl die Originalpartitur als auch die Originalstimmen besitzen.¹³ Daß ausgerechnet die drei Originalstimmen von BWV 1068 als Dubletten gelten sollen, erscheint mehr als fraglich: Die hier vertretenen Schreiber Johann Ludwig Krebs, Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Sebastian Bach haben sich – soweit bekannt – prinzipiell nicht mit der Anfertigung derartiger Zweitkopien befaßt.¹⁴

Wollnys Forschungen bestärken diese Zweifel. So sinnvoll es sich zum Zweck der Erbteilung erwies, Partitur und Dubletten als Einheit zu behandeln, so wenig brachte es dem Komponisten einen Vorteil, ein Werk in dieser Form auszuleihen – besser vergab man entweder die Partitur allein oder einen einfachen Stimmensatz. Bach zog bekanntlich die letztere Möglichkeit vor, wie nicht nur die bekannte Briefstelle Johann Elias Bachs, sondern auch die Quellenlage von Werken wie dem Sanctus BWV 232^{III} zeigt.¹⁵ Daß auch Philipp Emanuel in Frankfurt an der Oder Werke seines Vaters in Stimmen zum Kopieren erhielt, geht aus weiteren Manuskripten des Hauptschreibers von *St 153* hervor. Von seiner Hand rühren ganz oder teilweise Stimmensätze von BWV 211 (*St 81*), 249/1–2 (*St 155*), 1043 (*St 148*) und 1050 (*St 131*) her; ohne feststellbare Ausnahme gehen die Aufzeichnungen auf Originalstimmen Johann Sebastian Bachs zurück.¹⁶ Unter den angeführten Quellen verdient die Abschrift des Doppelkonzertes BWV 1043, *St 148*, besondere Beachtung. Wie aus Tabelle 2 ersichtlich wird, stehen auch hier Original- und Neustimmen ergänzend nebeneinander. In diesem Fall lassen sich jedoch die autographen Stimmen *Violino 1. Concertino* und *Violino 2 Concertino* kaum als Dubletten auffassen.¹⁷ Außerdem enthält auch der Frankfurter Teil des Materials ein Exemplar der 2. Solovioline. Die Tempobezeichnung des zweiten Satzes heißt in dieser Stimme „Largo“ – es fehlt der Zusatz „ma non tanto“, den der Komponist in die Vorlage nachträglich einfügte.¹⁸ Johann Sebastian Bach hat mithin das ausgeliehene Originalmaterial zurückbekommen; die Frankfurter Stimmen werden das vollständige Konzert umfaßt haben.¹⁹ In der heutigen Ge-

¹³ Vgl. J. Rifkin, *More (and less) on Bach's Orchestra*, in: *Performance Practice Review* 4, 1991, S. 5–13, hier S. 7–9.

¹⁴ Vgl. Dürr Chr, S. 149 (nach A. Dürr, *Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31*, BJ 1985, S. 155–159, hier S. 155 f., zu berichtigen) und S. 154, sowie A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender*, S. 70–72.

¹⁵ Vgl. Dok II, Nr. 484, S. 388, und A. Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*, Kassel 1988, S. 32 f.

¹⁶ Vgl. die Krit. Berichte zu NBA I/40 (W. Neumann), S. 187 und 193 (*St 81*); II/7 (P. Brainard), S. 40–42 und 49 (*St 155*); VII/2 (H. Bessler), S. 108 und 124 (*St 131*); und VII/3 (D. Kilian), S. 30–33, 36 f. und 40 (*St 148*).

¹⁷ So bereits Wollny, S. 10.

¹⁸ Vgl. NBA VII/3 Krit. Bericht, S. 36 und 40.

¹⁹ Bezeichnenderweise gelangten außer BWV 1043 auch die Originalstimmen zu BWV 211, 249 und 1050 nachweislich oder höchstwahrscheinlich an J. S. Bach zurück. Die Originalstimmen von BWV 211 (Wien ÖNB SA.67.B.32) liegen in einem von Philipp Emanuel um

Tabelle 2: Zusammensetzung von *St 148* (BWV 1043)

Leipziger Stimmen (J. S. Bach)	Frankfurter Stimmen (C. P. E. Bach)
<i>Violino 1. Concertino</i> <i>Violino 2 Concertino</i>	<i>Violino 2 Concertino</i> <i>Violino Primo</i> <i>Violino Secondo</i> <i>Viola</i>
<i>Continuo</i>	

stalt von *St 148* hat man die Zusammenführung von zwei getrennt überlieferten und jeweils vollständigen Stimmensätzen zu erblicken.²⁰

Die Bedeutung dieser Ausführungen für die Geschichte von *St 153* liegt auf der Hand: Es gibt keinen Grund, die These von Bessler und Grüß weiter aufrechtzuerhalten. Die beiden Herausgeber machen sogar auf ein mögliches Indiz für die Existenz von Frankfurter Violinstimmen aufmerksam. Wie sie feststellen, geht die Partiturnachschrift *Am. B. 52* auf *St 153* zurück; eine Reihe von – allerdings geringfügigen – Abweichungen veranlaßt sie jedoch zu der Frage, ob nicht gerade die Violinen eine andere Vorlage als die beiden Originalstimmen gehabt haben könnten.²¹ Auch wenn eine sichere Antwort hier wohl ausbleiben muß, so bietet doch der Sachverhalt Anzeichen dafür, daß der heutige Zustand von *St 153* nur bedingt – wenn überhaupt – auf die Beschaffenheit des Bachschen Aufführungsmaterials zu BWV 1068 vor 1750 schließen läßt.

Daß dieses Material jemals Dubletten enthalten hat, dürfte schon im Hinblick auf die anderen Instrumentalwerke Bachs zweifelhaft erscheinen. Zwar weisen nicht

1750 beschrifteten Titelumschlag, der offensichtlich mit der Bachschen Erteilung zusammenhängt; vgl. BC I/4, S. 1620. Auf die Erteilung weist auch die Beschriftung des Titelblatts der Originalstimmen zu BWV 1050 (*St 130*) durch den jungen Johann Christoph Friedrich Bach; vgl. H.-J. Schulze, *Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne*, BJ 1963/64, S. 61–69, hier S. 60, Fußnote 20. Schließlich hat J. S. Bach die Originalstimmen zu BWV 249 (*St 355*) noch um 1738 und in den 1740er Jahren zu Aufführungen verwendet; vgl. NBA II/7 Krit. Bericht, S. 53f., und Y. Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, BJ 1988, S. 7–72, speziell S. 41, 53 und 63.

²⁰ Offensichtlich hat Philipp Emanuel Bach die eigenen Stimmen mit denen des Vaters nach dessen Tod kombiniert, denn die um 1760 entstandenen Abschriften *St 147* und *P 254* gehen mit ziemlicher Sicherheit auf *St 148* in der vorhandenen Zusammensetzung zurück – die Tempovorschrift „Largo ma non tanto“ statt „Largo“ in der 2. Ripienvioline von *St 147* stellt angesichts der mit *St 148* übereinstimmenden Auslassungen wohl eine eigenständige Ergänzung des Kopisten dar. Vgl. NBA VII/3 Krit. Bericht, S. 36–38, sowie zum Schreiber P. Wollny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“*. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113, insbesondere S. 102 und 106. Peter Wollny danke ich auch für weitere Auskünfte zu den Quellen.

²¹ Vgl. NBA VII/3 Krit. Bericht, S. 63; nach Auffassung der Herausgeber bieten sich zur Beurteilung des Verhältnisses zwischen der Continuo Stimme aus *St 153* und *Am. B. 52* „nicht genügend auffällige Merkmale“.

wenige Stimmensätze zu Ouvertüren seiner Zeitgenossen Zweitexemplare von einer oder beiden Violinen sowie vom Continuo auf; zu den betreffenden Quellen gehören die 1730 angelegten Leipziger Stimmen zu zwei Ouvertüren von Johann Bernhard Bach.²² Ebenso häufig liegen jedoch Ouvertüren in Einzelstimmen vor; im Falle von Johann Sebastian Bachs Ouvertüre BWV 1066 etwa lassen sich die vorhandenen Stimmen kaum als Reste eines größeren Bestandes auffassen.²³ Bei BWV 1068 fragt sich außerdem, wie eine Dublette zur 1. Violine ausgesehen haben mag. Die ausgesprochen konzertante Schreibweise von T. 42–58 und 71–89 des Eingangssatzes, wie auch die cantabile-Melodik des Air legen die Ausführung durch einen einzelnen Spieler nahe.²⁴ Bezeichnenderweise

²² Die Abschrift der g-Moll-Ouvertüre von J. B. Bach (*St* 320) enthält neben einer Stimme für Violine concertato je zwei Stimmen für Violine 1, Violine 2 und Continuo, zur Ouvertüre G-Dur (*St* 319) liegen Violine 1 zweimal und Continuo dreimal (einschließlich Bassono) vor; das Leipziger Material zu einer dritten Ouvertüre (D-Dur, *St* 318) besteht mit Ausnahme des Continuo dagegen aus Einzelstimmen. Vgl. K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.), S. 232–235; zur Datierung der Stimmen vgl. A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender*, S. 48f. und 66. Eine Ouvertüre G-Dur von Johann Ludwig (?) Bach (*St* 300) hat Dubletten zu den Außenstimmen; vgl. das Vorwort zur Ausgabe von K. Hofmann, Neuhäuser/Stuttgart 1984 (Hänssler Edition 30.051/01). Zu Beispielen bei Telemann vgl. A. Hoffmann, *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns TWV 55, mit thematisch-bibliographischem Werkverzeichnis*, Wolfenbüttel 1969, S. 79–183, unter C 6, C 7, c 3, D 14 (Darmstädter Stimmen; nur Violone doppelt), D 16, D 17, D 18, D 20, Es 1, Es 3, E 2, E 4, e 3 (?), e 8 (Dresdner Stimmen), e 9 [e 8, e 9 mit zusätzlichen Oboen entsprechend den Dresdner Vivaldi-Bearbeitungen], F 10, [G 2 ohne „4 V I“; vgl. Hoffmann, S. 138, Landmann, S. 133], G 4 (2. Darmstädter Stimmensatz), G 5, G 9 (Stimmen einzeln vorhanden, Violine 1 und 2 jedoch unisono geführt; vgl. den Eingangschor der Kantate BWV 61, sowie die Bemerkungen von H.-W. Borech, *Besetzung und Instrumentation. Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1993 [Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 1.], S. 114–116), G 12, g 4, g 5, g 6, g 7 (?), a 4 (nur Continuo doppelt), a 5, a 7, B 2 (Darmstadt; Violone zweimal), B 9, B 11, h 2, h 3. Auch zahlreiche Ouvertüren von Fasch – zu viele, um sie hier einzeln anzuführen – haben sich mit mehrfachen Streicher- und Continuo stimmen erhalten; vgl. R. Pfeiffer, *Verzeichnis der Werke von Johann Friedrich Fasch (FWV): Kleine Ausgabe*, Magdeburg 1988 (Dokumente und Materialien zur Musikgeschichte des Bezirks Magdeburg. 1.), S. 50–67. In diesem Fall kommt allerdings die größere Besetzung ausschließlich in Handschriften des Dresdner Hofes vor, der in auführungspraktischer Hinsicht offensichtlich eine Sonderstellung einnimmt; vgl. R. Pfeiffer, *Johann Friedrich Fasch 1688–1758: Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1994, S. 85 und 169, Anm. 297, sowie O. Landmann, *The Dresden Hofkapelle During the Lifetime of Johann Sebastian Bach*, in: *Early Music* 17, 1989, S. 17–30. Das Ouvertürenrepertoire steht in bemerkenswertem Kontrast zum Konzertschaffen der Zeit: Sieht man von Dresden ab, so haben sich Werke dieser Gattung so gut wie ausschließlich in Einzelstimmen erhalten.

²³ Vgl. die in der vorigen Fußnote angeführte Literatur sowie zu BWV 1066 Rifkin, *More (and less) on Bach's Orchestra*, S. 9.

²⁴ Freilich hat Bach solistisch anmutende Partien auch von mehr als einer Violine spielen lassen, wie etwa im 1. Satz des Oster-Oratoriums BWV 249 (vgl. die Quellenbeschreibung in NBA II/7 Krit. Bericht, S. 10f.) oder im Eingangschor der Kantate BWV 7; auch steht das Fehlen von klärenden solo- und tutti-Vermerken in Violino 1 von *St* 153 im Gegensatz zu seiner Praxis in den autographen Solostimmen zu BWV 1041, 1043 und 1067. Allerdings lassen die nichtautographen Teile der Violinstimmen aus *St* 153 – darin befinden sich die hier

hat Christian Friedrich Penzel die Partie so verstanden: In den beiden Abschriften *P 1055* und *St 636* hat er sie als *Violino Concertato* bezeichnet und durch eine *Violino Primo* überschriebene Ripienstimme ergänzt, die an den genannten Stellen der Ouvertüre und im Air mit Violine 2 zusammengeht.²⁵ Wie Bessler und Größ glaubhaft machen, geht diese Stimme auf keine Bachsche Vorlage zurück.²⁶ Der Befund spricht also dafür, daß die Originalstimmen von BWV 1068 zu keiner Zeit mehr als ein je Exemplar der beiden Violinen umfaßten, aus denen die Spieler in einfacher Besetzung musizierten.²⁷ Einige möchten wohl die Gegenüberstellung einer entsprechend besetzten Streichergruppe und eines Bläserkontingents mit Trompeten, Pauken und Oboen für unwahrscheinlich halten; für diese Kombination gibt es jedoch hinreichend Belege.²⁸

Joshua Rifkin (Cambridge/MA)

relevanten Sätze – keine Bachsche Revision erkennen (daß die von Bach ebenfalls nicht revidierten Stimmen zur Ouvertüre BWV 1066 die Vermerke Trio und Tutti enthalten, hängt offensichtlich damit zusammen, daß die Quelle *St 152* auf Originalstimmen zurückgeht, in denen die betreffenden Bezeichnungen wohl von seiner Hand stammten; vgl. J. Rifkin, *Verlorene Quellen, verlorene Werke – Miscellen zu Bachs Instrumentalkompositionen*, in: *Bachs Orchesterwerke: Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium im Januar 1996*, hrsg. von M. Geck in Verbindung mit W. Breig, im Druck).

²⁵ Vgl. NBA VII/1, S. 119–137.

²⁶ Ebd., Krit. Bericht, S. 59f. und 65. Auch die Möglichkeit, es hätte eine sonst unbekannte Bachsche Ripienstimme zu BWV 1068 gegeben, erscheint gering – bei der überlieferten Hauptstimme würde man statt der Bezeichnung *Violino I*, eher *Violino Concertato* erwarten.

²⁷ Diese Vermutung trifft auch für die Frankfurter Stimmen Philipp Emanuel Bachs zu.

²⁸ Vgl. Rifkin, *More (and less) on Bach's Orchestra*, S. 9, und A. Parrott, *Bach's Chorus: A „Brief Yet Highly Necessary“ Reappraisal*, in: *Early Music* 24, 1996, S. 551–580, hier S. 580, Anm. 87.

Nochmals: Bachs Fanfarenthema

I.

Malcolm Boyd hat mit seinem Beitrag *Bach, Telemann und das Fanfarenthema* im Bach-Jahrbuch 1996 (S. 147–150) meinen 1995 ebenda veröffentlichten Aufsatz „Großer Herr, o starker König“ – Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach (S. 31–46) in willkommener Weise ergänzt und in Einzelheiten kritisch diskutiert. Über die von mir erfaßten Fälle hinaus führt er drei Werke an, in denen das zur Diskussion stehende Fanfarenthema erscheint, eines von Telemann, zwei von Bach.

Boyd's Ausführungen zu den beiden Fanfarenzitataten in Telemanns „Tageszeiten“ ist kaum etwas hinzuzufügen. In der Tat muß bei Satz 1 einstweilen offen bleiben, was das Fanfarenmotiv bedeutet, ob es symbolisch die aufgehende Sonne verherrlichen soll oder etwa auf ein damals geläufiges Wecksignal anspielt. Und zuzustimmen ist auch Boyds Ansicht, daß im 4. Satz, dem *Accompagnato* „Der ganze Himmel schwimmt in Glanz“, durch den Text „Dir singt die helle Kriegstrompete im waffenvollen Feld“ „das Fanfarenthema unmißverständlich als militärisches Signal“ (S. 148) charakterisiert sei. Zu Recht folgert Boyd, daß – entgegen der von mir ausgesprochenen Vermutung (S. 38) – militärische Konnotationen demnach auch für Bach nicht auszuschließen seien; und ausgehend von Telemanns erstem Fanfarenzitat und dem Text des von mir angeführten Beispiels aus BWV 20/8 („Wacht auf, eh die Posaune schallt“) plädiert er im Blick auf BWV 70 („Wachet, betet, seid bereit“) entschieden für die in meinem Aufsatz (S. 39) nur unter Vorbehalt in Betracht gezogene Deutung als Weck- oder Wachsignal. Neue Funde, neue Folgerungen: Ich sehe keinen Grund zu widersprechen. Aus meiner Sicht bliebe nur zu ergänzen, daß sich in einem Bachschen Fanfarenzitat wohl auch unterschiedliche Bedeutungen überlagern können, etwa die eines militärischen Signals und die des Hoheitssymbols.

Die beiden von Boyd zusätzlich beigebrachten Belege des Fanfarenzitats bei Bach bedürfen weiterer Diskussion. Die Baß-Arie „Der alte Drache brennt vor Neid“ der Michaelis-Kantate von 1724 „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130) bedient sich des Fanfarenmotivs für den Beginn des Vokalparts. Der Schlüssel dafür könnte allgemein in dem für den Festtag charakteristischen eschatologischen Szenario liegen. Boyd deutet das Zitat im Sinne eines militärischen Signals und spricht vom „Kontext von Kampf und Schlacht“ (S. 148, Fußnote 2). Einen sehr konkreten Anhaltspunkt aber gibt das vorangehende Rezitativ mit dem Hinweis auf das Wächteramt der Engel: „Wie nötig ist doch diese Wacht bei Satans Grimm und Macht!“; und ähnlich heißt es auch im nachfolgenden Rezitativ: „Wohl aber uns, daß Tag und Nacht die Schar der Engel wacht, des Satans Anschlag zu zerstören!“. Am ehesten wäre also – Boyds allgemeine Anregung aufgreifend – an ein Wachsignal zu denken.

Komplizierter ist der Sachverhalt bei der Arie „Heiligste Dreieinigkeit“ der Kantate „Erschallet, ihr Lieder“ zum 1. Pfingsttag 1714 (BWV 172). Die Arie gehört einerseits, soweit es die Verwendung des Fanfarenthemas in der Singstimme angeht, zu den von mir mehr oder weniger von der Betrachtung ausgeschlossenen Fällen von bloßen Teilzitat; auf der anderen Seite liegt hier, wie Boyd unter Hinweis auf die Continuo-Partie zeigt, substantziell doch das Thema als Ganzes zugrunde. Für Bachs thematischen Rückgriff bestimmend dürfte die Vorstellung vom Einzug des Herrschers gewesen sein. Im vorangehenden Rezitativ heißt es: „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein Vater wird ihn lieben und Wohnung bei ihm machen, und wir werden zu ihm kommen.“ Und die Arie lautet:

Heiligste Dreieinigkeit,
 großer Gott der Ehren,
 komm doch, in der Gnadenzeit
 bei uns einzukehren,
 komm doch in die Herzenshütten,
 sind sie gleich gering und klein,
 komm und laß dich doch erbitten,
 komm und kehre (ziehe) bei uns ein!

Inhaltlich überraschend nah steht all dies der Arie „Großer Herr, o starker König“ des Weihnachtsoratoriums und dem dort zuvor mit den Worten „Er ist auf Erden kommen arm ... – Des Höchsten Sohn kommt in die Welt ...“ ausgeführten Zusammenhang: Gott nimmt Wohnung bei den Menschen. Sollte Bach 1734 an die Kantate von 1714 zurückgedacht haben?

Bemerkenswert ist, daß das Fanfarenmaterial hier in Engführungen präsentiert wird (teils im Einsatzabstand von zwei Vierteln – so zu Beginn –, teils im Abstand eines Viertels – so beispielsweise in T. 6). Mit dieser Besonderheit rückt der Satz in unmittelbare Nähe der Arie „Der Herr ist König ewiglich“ aus der Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ (BWV 143). Darüber hinaus sind diese beiden und die vorerwähnte Arie „Der alte Drache brennt vor Neid“ eng miteinander durch ein typologisches Moment verbunden. Alle drei nämlich verkörpern denselben durchaus ungewöhnlichen Satztypus einer Baß-Arie mit drei Blechblasinstrumenten, Pauken und Continuo (ohne Streicher). Über die motivische Korrespondenz hinaus also besteht zwischen „Der Herr ist König ewiglich“ und den beiden anderen Arien ausgeprägte Familienähnlichkeit. Auch so gesehen erscheinen die verschiedentlich gegen die Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ geäußerten Echtheitsbedenken unbegründet.¹

¹ Vgl. hierzu meinen Aufsatz *Perfidia und Fanfare. Zur Echtheit der Bach-Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ BWV 143. Ein Nachtrag zu meiner Ausgabe im Carus-Verlag*, in: *Cari amici. Festschrift 25 Jahre Carus-Verlag*, hrsg. von Barbara Mohn und Hans Ryschawy, Stuttgart 1997, S. 34–43.

II.

Zu berichten ist von einem weiteren Fund: keinem „wörtlichen“ Zitat zwar, aber mehr als einem vagen Anklang. Entgegen meinen früheren Vermutungen und ganz im Sinne der Überlegungen Boyds ist das Fanfarenmotiv bei Bach tatsächlich auch mit militärischer Bedeutung verbunden. Einen Beleg dafür bietet just ein Satz jener Geburtstagsmusik für Maria Josepha von Sachsen aus dem Jahre 1733, „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten“ (BWV 214), auf die auch das „Kabinetstück“ „Großer Herr, o starker König“ zurückgeht, nämlich die Arie der Bellona, „Blast die wohlgegriffnen Flöten“ (Satz 3). Bellona, die Kriegsgöttin, zuständig – wie das nachfolgende Rezitativ ausweist – für die sächsische Armee, befiehlt aus Anlaß des allerhöchsten Geburtstags ausnahmsweise Flötenmusik, dies freilich durchaus in militärischem Tonfall: Hinter ihrer Devise „Blast die wohlgegriffnen Flöten“ verbirgt sich ein signalartiges Dreiklangsmotiv, und im Continuo – gleichsam von ferne – erscheint, leicht abgewandelt, unser Fanfarenthema (T. 13–18):

Blast die wohl - - - ge - griff - nen Flö - - ten,

daß Feind, Li - lien, Mond er - rö - - ten,

Klaus Hofmann (Göttingen)

Finden Sie nicht?

Dieser Briefwechsel wurde bereits 1920 von C. Krebs im Auftrag der Deutschen Brahms-Gesellschaft publiziert.

Wiedergegeben nach: C. Krebs, Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta. Nachdruck der Ausgabe von 1920; Tübingen 1974, S. 60.

Komplizierter ist der Sachverhalt bei der Arie „Heiligste Dreieinigkeit“ der Kantate „Erschallet, ihr Lieder“ zum 1. Jahrestag 1714 (BWV 172). Die Arie gehört zu den bedeutendsten Werken Bachs, die er im Zusammenhang mit dem 1. Jahrestag komponierte. Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte. Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte. Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte.

Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte. Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte.

Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte. Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte.

Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte. Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte.

Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte. Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte.

1. Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte. Die Arie ist ein Beispiel für die „Kantate“ im engeren Sinne, die Bach in der Zeit der ersten Cantatenkompositionen (1713/14) komponierte.

Auf eine Fortsetzung [der Bach-Biographie] werden wir wohl noch lange warten müssen? Oder arbeiten Sie nicht mehr allein, sondern auch Härtels daran?

In herzlichster Verehrung

Ihr ergebener

J. Brahms.

Wien IV, Carlsgasse 4³

Tatsächlich ist jene Partitur, die Spitta im Februar 1874 per Post von Sondershausen aus an Brahms nach Wien versandte, noch erhalten. Sie befindet sich heute in der Musiksammlung der Stadt- und Landesbibliothek Wien unter der Signatur *MH 12 105/c* (Sammlung Truxa). Die unvollständige Handschrift besteht aus 1 Quarternion + 1 Ternion beziehungsweise 14 Blättern (1 Titelblatt und 27 beschriebene Seiten) vom Format 34 x 27 cm. Es fehlt ein Bogen (Blatt 9 und Blatt 15). Alle Partiturbblätter sind in der Mitte (von oben nach unten) durchtrennt und nur behelfsmäßig wieder zusammengeheftet beziehungsweise -geklebt worden. Vom letzten Blatt ist die abgerissene zweite Hälfte nicht mehr vorhanden.

Das Titelblatt weist folgende Beschriftung auf: *Partitura | Nach dir Herr verlangt mich. | a | 2 Violini | Fagotto ex D. | 4 Voci | Basso Continuo. | 1. Sinfonia f., Instrumente | 2. Chor f. 4. V. | 3 Arie f. Sopran. | 4. Chor f. 4 V. | 5. Arie f. Bass. | 6. Chor. | 7 Ciacona | di | J. S. Bach.*

Darunter befindet sich von Brahms' Hand der Bleistiftverweis „Spitta I, 438.“ Auch die folgenden Seiten enthalten verschiedene Bleistifteintragungen von seiner Hand, die offensichtlichen Kopierfehlern, unlogischen Bindebögen oder auch falscher Textunterlegung gelten.

Bezüglich des Notentextes, vor allem aber im Hinblick auf die Raum- und Seiteneinteilung, erweist sich die von einem unbekanntem Kopisten vor 1874 hergestellte Kantatenpartitur als mit einer Abschrift aus der Bach-Handschriftensammlung Josef Fischhofs⁴ völlig identisch. Da die letztgenannte Partitur wiederum unmittelbar auf Christian Friedrich Penzels Kopie aus dem Jahre 1753⁵ (als der ältesten Quelle) zurückgeht, liefert auch die Wiener Abschrift keine Neukenntnisse zur Werkgestalt der Kantate BWV 150.

Brahms selbst war es, der die von Spitta erhaltene Partiturabschrift in späteren Jahren zerriß. Wie manch andere Notenhandschrift, die der Meister als wertlos erachtete und in den Papierkorb warf, wurde auch unsere Kantatenpartitur vor der Vernichtung bewahrt und aufgehoben. Zu verdanken ist dies dem ausgeprägten Ordnungssinn von Celestine Truxa, Brahms' rühriger Hauswirtin seit 1887, die aus seinem Papierkorb all das zu retten suchte, was sie für aufhebenswert hielt. Durch ihren Sammeleifer blieben der Nachwelt nicht wenige Schriftstücke erhalten, die nach dem Willen des Meisters hätten vernichtet werden

³ Zitiert nach Krebs, a. a. O., S. 62. Für einen Hinweis auf diesen Brief bin ich Herrn A. Dürr zu herzlichem Dank verpflichtet. In der 1880 erschienenen englischen Fassung des ersten Teils seiner Bach-Biographie bezieht sich Spitta noch einmal auf diesen Brief, indem er auf S. 446 (Fußnote 150) die von Brahms vorgeschlagene Konjekture für das fragliche Notenbeispiel mitteilt.

⁴ SBB P 460, *adn. 1*. Es handelt sich hierbei um eine Partiturabschrift aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts von der Hand Anton Werners.

⁵ SBB P 1044.

sollen.⁶ Celestine Truxas gesammelte „Brahms-Dokumente“ gelangten in den Besitz ihres Sohnes Leo Truxa, der sie im Jahre 1966 der Stadt- und Landesbibliothek in Wien übereignete.

Bekanntlich hat Johannes Brahms das Chaconne-Thema aus Satz 7 unserer Kantate (Chor „Meine Tage in dem Leide“) dem im Sommer 1885 komponierten Finale seiner 4. Sinfonie in e-Moll op. 98 zugrunde gelegt, und wir dürfen nunmehr davon ausgehen, daß die Entstehung jenes Finalsatzes mit der von Spitta erhaltenen Kantatenabschrift in unmittelbarer Beziehung steht. Erst als mit der Erstveröffentlichung der Kantate BWV 150 in BG Band 30 Ende 1884 eine zuverlässige Druckausgabe vorlag, war die handschriftliche Partitur für Brahms offenbar wertlos geworden,⁷ so daß er sie nicht weiterhin aufbewahren wollte und zum Altpapier legte. Offen bleibt allerdings, ob sich der Komponist – wie im Falle anderer Bach-Kantaten – auch um eine Aufführung des Werkes bemühte.

Andreas Glöckner (Leipzig)

Das ist aber nicht stets der Fall. Deshalb, und vor allem hinzuweisen, ist nicht jede Ausgabe von Jahrgangswise zusammengestellten Texten zu Kirchenmusikern für Liturgiewerke zu verwenden. Solchen Textsammlungen sind selbstverständlich die Texte oder Textversionen selbst zu entnehmen, doch sie dürfen eben nicht durchweg als Belege für tatsächlich erfolgte Aufführungen angesehen werden. Dann ist aber auch zu fragen, wofür sie eigentlich gedruckt wurden. In den Vorworten der Sammlungen wird der Druck kirchenmusikalischer Texte sehr unterschiedlich begründet. Das zeigen die folgenden Auszüge:

„Ob es wol nichts ungewöhnliches“, heißt es 1708/09 in der Vorrede zu Posttagskantaten von Maximilian Dietrich Freyherrn in Danzig, „daß man Texte zu Kirchen-Music abdrucken und die Exemplara unter die Gemeinthe austheilen lässet / damit selbe bey guter Attention erhalten werde. So ist doch solches sonderlich in dem weitläufigen Gebäude hiesiger Haupt-Kirchen fast unentbehrlich / wenn man anders wissen wil / was es heiße oder bedeute / so da gemugte wird.“

Georg Christian Leigus in Darmstadt druckte 1711 sein „Gottgefälliges Kirchen-Opus“, „damit ein jedes den Text, welcher musiciret wird / vor Augen habe / und sich denselben recht in seine Seele insitzen könne.“

„Diese Figural-Music nun“, notierte 1717 der Leipziger Chirurgen Christoph Ernst Siedl, „besonders die an hohen Festen, mit desto mehrer Devotion anzuhören, ist eine geraume Zeit daherkommen, daß der Herr Cantor die musikalischen Texte, so von einem hohen Feste zu dem andern musiciret werden sollen, unter dem Titel: Kirchen-Music vorher in Druck giebt, damit sich also ein jeder dieselbe zum Nachlesen zulegen kann.“

Telemann, der als erster regelmäßige protestantische Textdrucke in Hamburg einführte, setzte einem Sammelband aller seiner Texte der Jahre 1721 und 1722 folgende Vorbemerkung voraus:

⁶ Referat auf dem Ehrenkolloquium für Wolframs Siegel anlässlich seines 65. Geburtstages am 1. Dezember 1996 in Dresden.

⁷ Vgl. meine „Geschichte der Musik und Musikpflege in Leipzig. Von den Anfängen bis zur

⁶ Vor allem waren es Briefe und Postkarten unwichtigen Inhalts, gelegentlich aber auch Kompositionsentwürfe oder Partitur- beziehungsweise Stimmenabschriften. *Sebastian Bachs*, Bl

⁷ Ohnehin enthielt diese eine ganze Reihe von Schreibfehlern, die bereits von anderer Hand mit Blaustift korrigiert worden waren.

Kantatentextsammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Texte zur Musik?

Dieser Beitrag* will auf ein Problem aufmerksam machen, nicht aber mit den nachstehenden Belegen und Beispielen alle seine Seiten untersuchen und abwägen. Er will eine Beobachtung mitteilen, auf eine potentielle Fehlerquelle hinweisen, damit vielleicht auch eine Diskussion in Gang setzen. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind unzählige Ausgaben der Texte von ganzen Kantatenjahrgängen erschienen. Viele enthalten einen Idealjahrgang von 72 Kantaten. Die Existenz eines solchen Sammelbandes mit Kantatentexten legt nahe anzunehmen, daß er in einem engen Zusammenhang mit realen musikalischen Aufführungen stand. Das ist aber nicht stets der Fall. Deshalb, und auf diese Konsequenz ist hier vor allem hinzuweisen, ist nicht jede Ausgabe von jahrgangsweise zusammengefaßten Texten zu Kirchenmusiken für Datierungszwecke zu verwenden. Solchen Textsammlungen sind selbstverständlich die Texte oder Textversionen selbst zu entnehmen, doch sie dürfen eben nicht durchweg als Belege für tatsächlich erfolgte Aufführungen angesehen werden. Dann ist aber auch zu fragen, wofür sie eigentlich gedruckt wurden. In den Vorworten der Sammlungen wird der Druck kirchenmusikalischer Texte sehr unterschiedlich begründet. Das zeigen die folgenden Auszüge:

„Ob es wol nichts ungewöhnliches“, heißt es 1708/09 in der Vorrede zu Festtagskantatentexten Maximilian Dietrich Freislichs in Danzig, „daß man Texte zur Kirchen Music abdrucken und die Exemplaria unter die Gemeinde austheilen lasset / damit selbe bey guter Attention erhalten werde; So ist doch solches sonderlich in dem weitläufigen Gebäude hiesiger Haupt-Kirchen fast unentbehrlich / wenn man anders wissen wil / was es heiße oder bedeute / so da gesungen wird.“¹

Georg Christian Lehms in Darmstadt druckte 1711 sein „Gottgefälliges Kirchen-Opfer“, „damit ein jedes den Text / welcher musiciret wird / vor Augen habe / und sich denselben recht in seine Seele fassen könne ...“.²

„Diese Figural-Music nun,“ notierte 1717 der Leipziger Chronist Christoph Ernst Sicul, „besonders die an hohen Festen, mit desto mehrer Devotion anzuhören, ist eine geraume Zeit daher üblich, daß der Herr Cantor die musicalischen Texte, so von einem hohen Feste zu dem anderen musiciret werden sollen, unter dem Titul: Kirchen Music vorher in Druck giebt, damit sich also ein jeder dieselbe zum Nachlesen zulegen kann.“³

Telemann, der als erster regelmäßige gottesdienstliche Textdrucke in Hamburg einführte, setzte einem Sammelband aller seiner Texte der Jahre 1721 und 1722 folgende Vorbemerkung voran:

* Referat auf dem Ehrenkolloquium für Wolfram Steude anläßlich seines 65. Geburtstages am 1. Dezember 1996 in Dresden.

¹ H. Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931, S. 305f.

² Zit. nach E. Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S. 7.

³ Zit. nach BT, S. 18.

„Die Ausfertigung des gegenwärtigen Registers geschieht nicht ohne nutzbare Absichten: damit nemlich ein ieder, der die zur Kirchen=Music gehörigen gedruckten Texte zurückleget, diejenigen davon zu seiner Erbauung wiederfinden und nachlesen könne, die etwa bey deren Anhörung eine geistliche Regung in ihm erwecket; daß ferner, wenn eben diese Stücke, von neuem gehöret zu werden, verlanget würden, derer Anfang dem Directori der Music anzudeuten wäre, und er solche wiederum hervor suchen möge; und endlich, daß auch Fremden, die eine Sammlung von Telemannischen geistlichen Compositionen angefangen, ferner nach Begehren gedienet werde.“⁴

Textdrucke konnten hinsichtlich der Zahl der in ihnen enthaltenen Musiktexte sowie ihrer Ziel- und Aufgabenstellung sehr unterschiedlich angelegt sein, beispielsweise als

- Textblatt für einen Sonntagsgottesdienst. Solche hat etwa Telemann in Hamburg Sonntag für Sonntag für jene Kirche herstellen lassen, in der Musik zu halten war – vor und nach der Predigt sowie „zum Beschluß“. Mehrere Sammelbände, derartige Hamburger Einzeltexte bewahrend, blieben erhalten; viele Einzelblätter, auch ungeschnittene Druckbogen, liegen den musikalischen Quellen bei.⁵ In Weimar sind Ausgabebelege für die Herstellung von Einzeltexten Beweis für ihr einstiges Vorhandensein; Spitta sah solche Drucke noch und schildert sie als „zwei schmale Oktavblättchen“.⁶
- Textheftchen für Aufführungen an mehreren aufeinanderfolgenden Sonntagen. Solche hat Bach in Leipzig herstellen lassen. Brandenburger Kirchenmusiktexte blieben in großer Zahl in der dortigen Katharinenkirche erhalten. In Frankfurt teilte Telemann das Kirchenjahr 1716/1717 folgendermaßen auf: I.–IV. Advent, Weihnachten bis Sexagesimae, Estomihi bis Pfingsten, Trinitatis bis Visitationis Mariae, XII. p. Trin. bis XXVI. p. Trin.⁷

⁴ Register | über die | KIRCHEN-STÜCKE | so | vom 15. nach Trinitatis 1721 bis | auf den Isten Advent 1722, in den | 5. HauptKirchen | musicalisch aufgeführt und verfer- | tigt sind | von | Georg Philipp Telemann | Chori Musici Hamburgens. Directore ..., Vorbericht, in: Telemanns Texte zu Kirchenmusiken, Bd. 1 1721–1723, Staatsarchiv Hamburg Sign. A 534/245.

⁵ Ebd.; s. a. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung: *Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften, Katalog*, bearbeitet von Joachim Jaenecke, München 1993, passim.

⁶ Spitta I, S. 803. Vgl. auch K. Hofmann, BJ 1993, S. 17.

⁷ Vgl. BT, S. 422ff.; Brandenburger Texte sah der Verfasser bei Studien an den sich jetzt im Domstiftsarchiv befindenden Telemann-Beständen der Katharinenkirche; zu Telemanns Frankfurter Texten vgl. P. Epstein, *Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge. Eine bibliographische Übersicht*, ZfMw 1924, S. 289–294. Die von Epstein nur verkürzt zitierten Titel der einzelnen Heftchen, von denen infolge der Kriegsverluste der Bibliothek nur das zweite erhalten blieb, lauteten vermutlich: Texte zur Music, welche in Franckfurt am Mayn an denen IV Adverts-Sonntagen in der Barfüsser- und S. Catharinenkirche (so Gott will) musicalisch sollen aufgeführt werden durch Georg Philipp Telemann, Capellmeistern daselbst. Zu finden bey Joh. Philipp Andre, Franckfurth am Mayn 1716. Texte zur Music, welche in Franckfurt am Mayn von Weyhnachten biss Sexagesimae inclusive in der Barfüsser- und S. Catharinenkirche (so Gott will) musicalisch sollen aufgeführt werden durch Georg Philipp Telemann, Capellmeistern daselbst. Zu finden bey Joh. Philipp Andre, Franckfurth am Mayn 1717. Texte zur Music, welche in Franckfurt am Mayn von Estomihi biss Pfingsten in der Barfüsser- und S. Catharinenkirche (so Gott will) musicalisch sollen aufgeführt werden

- Bändchen, die einem vollständigen Jahrgang gewidmet sind. Sie sind ebenfalls aus vielen Orten und von vielen Verfassern bekannt, zum Beispiel diese:

Gottgefälliges Kirchen-Opffer / In einem gantzen Jahr-Gange Andächtiger Betrachtungen / über die gewöhnlichen Sonn- und Festtages-Texte / GOtt zu Ehren / und der Darmstättischen Schloß-Capelle / zu seiner Früh- und Mittags-Erbauung angezündet Von M. Georg Christian Lehms / Hochfürstl. Hessen-Darmstättischen Bibliothecario. Darmstadt / Drucks Johann Levin Bachmann [1711]⁸.

GOtt geheiligtes | Beth- und Lob- | Opffer der Christen, | Bestehend | in Biblischen Sprüchen, geist-lichen Cantaten und dahin gehö-irigen Chorälen, | GOTT zu Ehren, | dem Evangelischen Zerbster Zion | und allen fromen Seelen zur Erbauung | Aus denen | Sonn- und Festtäglichen Episteln | Auf gnädigste Anordnung | vor die Hoch-Fürstl. Schloß-Kirche | verfertigt, | Und von GOtt in Wahrheit und Demuth | dargelegt | von | Johann Friedrich Möhringen. | ZERBST | Drucks Samuel Tietze, H.F.A. Hof- und Regierungs-Buchdrucker, 1723.⁹

Sonn- und Fest-Tags-Andachten über die ordentlichen Evangelia, Aus gewissen Biblischen Texten Alt- und Neuen Testaments, Für die Hoch-Fürstl. Schwartzb. Hof-Capelle zu Rudolstadt, Zur Ehre GÖttes aufs neue aufgelegt 1726. Rudolstadt, Gedruckt bey Joh. Heinr. Löwen, Fürstl. Schwartzburgischen Hof-Buchdrucker.¹⁰

Texte | zur | Music, | welche in der | Schloß-Kirche | zur heiligen Dreyfaltigkeit | im Jahr 1769 | aufgeführt wird. | Auf Kosten des Hof-Kirch-Kasten. | Meiningen, | gedruckt bey F. C. Hartmann, F. S. Hofbuchd.¹¹

- Werkausgaben eines Autors, Chroniken usw., darin Kantaten einzeln, in Auswahl oder jahrgangsweise, zum Beispiel

M. Johann Jacob Rambachs, Hallensis, Geistliche Poesien. Davon Der erste Theil Zwey und siebenzig Cantaten über alle Sonn- und Fest-Tags-Evangelia; Der andre Theil Einige erbauliche Madrigale, Sonnette und geistliche Lieder in sich fasset. Halle 1720. In Verlegung der Neuen Buchhandlung, Auch bey der selben in den Messen zu Franckfurt unter dem Mehlichen und zu Leipzig unter dem Brunnerischen Hauße zu finden.¹²

durch Georg Philipp Telemann, Capellmeistern daselbst. Zu finden bey Joh. Philipp Andre, Franckfurh am Mayn 1717. Texte zur Music, welche in Franckfurt am Mayn Festo Trinitatis biss Festo Visitationis Mariae in der Barfüsser- und S. Catharinenkirche (so Gott will) musicalisch sollen aufgeführt werden durch Georg Philipp Telemann, Capellmeistern daselbst. Zu finden bey Joh. Philipp Andre, Franckfurh am Mayn 1717. Texte zur Music, welche in Franckfurt am Mayn Dom. XII. post Trin. bis Dom. XXVI. post Trin. in der Barfüsser- und S. Catharinenkirche (so Gott will) musicalisch sollen aufgeführt werden durch Georg Philipp Telemann, Capellmeistern daselbst. Zu finden bey Joh. Philipp Andre, Franckfurh am Mayn 1717.

⁸ Noack (vgl. Fußnote 2).

⁹ Zit. nach G. Gille, *Johann Friedrich Fasch (1688–1758). Kirchenkantaten in Jahrgängen. Teil I: Jahrgänge 1721/22 bis 1732/33, Teil II: Jahrgänge 1741/42 bis 1751/52. Ein Katalog der gedruckten Texte*, Michaelstein/Blankenburg 1989 (Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Dokumentationen, Reprints Nr. 19 und 20), zitierter Titel in Teil I, S. 37.

¹⁰ Vgl. Abbildung bei W. Blankenburg, BJ 1977, S. 10.

¹¹ Ebd., S. 9.

¹² Zit. nach M. Petzoldt, „*Texte zur Leipziger Kirchen-Music*“. *Zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1993, S. 17, Anm. 9.

Dieser Jahrgang des Halleschen Pfarrers entstand auf Anregung des dortigen Ulrichsorganisten Johann Gotthilf Ziegler.

Oder die Ausgabe von Gedichten Tobias Heinrich Schubarts (1699–1747):

T. H. Schubarts, | Predigers an S. Mich. | zu Hamburg, | Ruhe nach geschehener Arbeit, | in unterschiedlichen Gedichten | und | Uebersetzungen, | der | Ehre GOTTES | und dem | Dienste des Naechsten | gewidmet. | Hamburg, | in Verlag Johann Christoph Kibners. | 1733.¹³

Es handelt sich bei diesem Abdruck um die vollständigen Kantaten („Langfassungen“) eines Telemann-Jahrgangs, dem der Komponist Kurzfassungen für seine „Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes“ (1731/32) entnahm. Im Vorwort begründet Schubart den Abdruck seines Jahrgangs folgendermaßen (womit die obige Reihe von Textdruckbegründungen fortgesetzt wird!):

„Den Anfang davon machet ein musicalischer Jahr-Gang von Cantaten auf alle Sonn- und Fest-Tags-Evangelien, welche der S. Tit. Herr Georg Philipp Telemann, unser Sehr-Geschickter und Weitberühmter Director Chori Musici, in dem vorigen 1732. Jahre, bey den öffentlichen GOTTES-Diensten hieselbst, aufgeführt und hernach mit der Composition, in Folio, drucken lassen, und zwar auf eine solche Art, daß Er von einer jeden, in der Kirche gantz aufgeführten, Cantate nur zwo einstimmige Arien und ein Recitative hierzu genommen. Mit diesen Singe-Gedichten meine ich also Denjenigen einigen Dienst zu leisten, welche sich das gedachte grosse Werck, mit den Noten, angeschaffet haben, in dem Sie sich aus denselben nun die Arien vorher besser und kürtzer werden bekannt machen und dadurch in dem Singen eine grosse Erleichterung finden können.“

– würdigende Gesamtausgaben.

Ein bekanntes Beispiel ist wohl der Band:

Tit. Herrn | Erdmann Neumeisters | Fünfffache | Kirchen-Andachten | bestehend | In theils einzeln, theils niemahls | gedruckten | Arien, Cantaten und Oden | Auf alle Sonn- und Fest-Tage | des gantzen Jahres. | Herausgegeben | Von | G. T. || LEIPZIG, | In Verlegung Joh. Grobens Erben. | Anno 1716. (2. Auflage 1717, Fortsetzungen 1726 und 1752).

In den „Fünfffachen Kirchen=Andachten“ von 1716 bzw. 1717 befinden sich Neumeisters berühmter, erster madrigalischer Jahrgang „Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusik“ (Weißenfels 1700), der für Rudolstadt 1708 bestimmte Jahrgang „Das Wort Christi in Psalmen und Lobgesängen“, die beiden Eisenacher, von Telemann komponierten Jahrgänge von 1710/11 und 1714/15 und ein Jahrgang „Oden“, die vermutlich älter als diese Kantatenjahrgänge sind.

Die Titel der Texte von sonntäglichen Kirchenmusiken – vom Einzelblatt bis zum Jahrgang – weisen also im allgemeinen auf die dazugehörige Musik als ein gegenwärtiges, im Augenblick geschehendes Ereignis hin. Es gibt allerdings auch Titelformulierungen, die ausdrücklich auf eine künftige Musik verweisen, das heißt, die Texte erschienen auf jeden Fall zu Beginn einer Aufführungsserie. Im Titel jener obenerwähnten Heftchen, die Telemann 1716/1717 in Frankfurt herausgab, heißt es jedesmal „Texte zur Music, welche in Franckfurt am Mayn von ... bis ... musicalisch sollen aufgeführt werden ...“

¹³ Zit. nach C. Holze, *Georg Philipp Telemann. Die Kantaten der „Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes“ (1731/32) und ihre Erweiterung im Frankfurter Jahrgang (1741/42)*, Magister-Arbeit Tübingen 1995, S. 32.

Andere werfen jedoch auch Fragen im eingangs erörterten Sinne auf. Der schon berührte madrigalische Neumeister-Jahrgang „Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusik“ (in Einzeldrucken Weißenfels 1700) erschien 1704 als Jahrgangsbändchen in zweiter Auflage (ohne Angabe von Ort und Drucker beziehungsweise Verleger, wegen vieler Übereinstimmungen mit dem Bändchen von 1705 vermutlich: Halle, Renger):

Erdmann Neumeisters | Geistliche | CANTA-ITEN | statt einer | Kirchen-Music. Die zweyte Auflage | Nebst | einer neuen | Vorrede / | auf Unkosten | Eines guten Freundes. | 1704.

Eine weitere Ausgabe erschien im Jahr darauf unter verändertem Titel:

Geistliche | CANTA-ITEN | Über alle | Sonn-Fest-und Apo-Istel-Tage, | Zu befödierung Gott geheiligter | Hauß- | Und | Kirchen-Andacht | In ungezwungenen Teutschen Versen | ausgefertiget von | M. Erdmann Neumeistern, | Hoch-Fürstl SächB. Weissenf. Hoff-Pred. | Halle in Magdeburg: | Zu finden in Rengerischen Buchladen | Anno 1705.

Läßt der Druck von 1704 noch eine enge Beziehung zur ersten Auflage, zu einer Vertonung also, erkennen (vielleicht steht er gar im Zusammenhang mit Telemanns in Resten noch vorhandenem kammermusikalisch besetztem Jahrgang, der stilistisch durchaus in jene Zeit paßt?), so läßt die Titelwahl des Drucks von 1705 eine solche ganz vermissen. War er möglicherweise lediglich als Lektüre gedacht, „zu befödierung Gott geheiligter Hauß- und Kirchen-Andacht ... ausgefertiget“? Erdmann Neumeisters Eisenacher und Frankfurter Jahrgang 1714/1715 „Geistliche Poesien“ (Textreihe 4 in den „Fünffachen Kirchenandachten“) wurde unter dem Titel „Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen“ 1717 in Eisenach nachgedruckt. Eine Eisenacher Aufführung von Telemanns Komposition dieses Jahrgangs (bei den Zeitgenossen bekannt als „Französischer Jahrgang“) ist für 1717 auszuschließen. Bei Neumeisters Eisenacher und Frankfurter Jahrgang 1716/1717 (in Telemanns Vertonung „Concerten-Jahrgang“ genannt) stand auf den Titelseiten der Frankfurter Textdrucke nur „Texte zur Musik ...“. Bei einer Wiederaufführung des Jahrgangs in Frankfurt 1718/1719 war sein Name „Harmonisches Zion“, was wohl einen musikalischen Bezug impliziert. Ein Eisenacher Nachdruck der ersten Jahrgangshälfte, erschienen 1718, trägt den Titel „Neue Geistliche Gedichte“. Der veränderte Titel bei diesem Druck weist meines Erachtens auf seine Bestimmung als erbaulicher Lesestoff hin. In den Vorworten beider Drucke rühmt der Verleger in Neumeister vorzugsweise den Poeten.¹⁴

Der Jahrgang

„Salomon Franckens | Fürstl. Sachsen-Weimarischen Gesamten Ober-Consistorial-Secretarii | Evangelische | Seelen-Lust | In einem | von der Fürstl. Weimarischen | Hof-Capelle | musicirten Jahr-Gange | über die | Sonn- und Fest-Evangelia vorgestellet“

hat der Bach-Forschung einige Rätsel aufgegeben. Er ist 1716 in Jena erschienen, die Dichtungen dieses Jahrgangs sind nach allen Indizien früher entstanden. Alfred Dürr empfand, es habe „den Anschein, als habe Franck seinen Jahrgang

¹⁴ Für die Mitteilung aller E. Neumeister betreffenden Daten dankt der Verf. Frau Ute Poetzsch, Magdeburg, die über diesen Dichter eine Dissertation vorbereitet.

1716 ziemlich vergeblich zum Druck befördert“, Klaus Hofmann 1993 macht sich Gedanken über das Partizip Perfekt „musicirten“ und die Wendung „zu musiciren“ in den Titelblättern dieses und eines anderen Jahrgangs und sieht ihn als eine „Privatunternehmung des Autors“ an. Und auch Alfred Dürr spricht vermuthungsweise von einem „nachträglich gedruckten Jahrgang älteren Datums.“¹⁵ Beide befinden sich sicherlich auf dem richtigen Wege; Francks Büchlein gehört in eine Reihe von offensichtlich nicht eigentlich zur Musik bestimmten Jahrgangsdrukken.

Grundlage der Forschungen über die Reste der Kantatenjahrgänge Johann Friedrich Faschs ist das Erfassen und Auswerten der Textbücher, stellt Gottfried Gille fest. In einem Aufsatz über Bestand und Überlieferung von Faschs Vokalwerken gibt Gille unter den vielen Titeln erhaltener oder rekonstruierter Jahrgänge auch die folgenden beiden wieder:¹⁶

Evangelische | Kirchen-Andachten, | Welche | zum Lobe Gottes, | Und | mehrern Erweckung | der Andacht, | in der Hoch-Fürstlichen Anhaltischen | Schloß-Kirche | zu Zerbst | musicalisch aufgeführt | worden. | ZERBST, | Gedruckt bey Samuel Tietzen, H. F. A. Hof- und Regierungs-Buchdrucker, 1738.

Das | Lob GOTTes | in der Gemeine | Des | HERRN | bestehend | in geistlichen Poesien, mit unter- | mischten biblischen Sprüchen | und Chorälen, | Welche | in der Hochfürstlichen | Schloß-Kirche | allhier | vom Anfange des Kirchen-Jahrs | 1741 bis dahin 1742 | Sonnabends in der Vesper sind musiciret | worden. | Zerbst, | Gedruckt und zu finden bey Christian Lägeln, Hochf. | Anh. Hof- und Regierungs-Buchdrucker.

Sonst heißt es in anderen Zerbster Textbüchern „musicalisch aufgeführt“ oder „verfertigt“ im Sinne eines gegenwärtigen Geschehens. „... musicalisch aufgeführt worden“, „sind musiciret worden“ – das heißt doch wohl, die musikalische Aufführung ist hier offensichtlich schon Vergangenheit; und nun stellt sich natürlich die Frage, welche Aufgabe dann noch ein Textbuch hat? Der im erstgenannten Büchlein enthaltene Text wurde zum erstenmal 1730 aufgeführt. Gille schließt auf eine Wiederholung 1738. Ob sie jemals stattgefunden hat?

Die Texthefte Johann Sebastian Bachs¹⁷ besitzen Titelseiten, die schlicht auf den Inhalt hinweisen, ohne sich hinsichtlich der Zeitform zu entscheiden, zum Beispiel

„Texte Zur Leipziger Kirchen-MUSIC, Auf das Heil. Oster-Fest, Und Die beyden Nachfolgenden Sonntage. Anno 1731.“

Weshalb aber betont das Titelseite zum Textheftchen mit dem Text des Weihnachts-Oratoriums die Vergangenheit? Es lautet:

ORATORIUM. Welches Die heilige Weyhnacht über In beyden Haupt-Kirchen zu Leipzig musiciret wurde. Anno 1734.

Wurde es, nachdem die Aufführung sich als ein Ausnahmeereignis der vergangenen Sonntage erwies, mit dem ein guter Absatz von Texten verknüpft war, für Interessenten und Zuspätkommene vieler Art noch einmal nachgedruckt?

¹⁵ A. Dürr, BJ 1987, S. 156; K. Hofmann, BJ 1993, S. 16.

¹⁶ Gille (Fußnote 9), Teil II, S. 4.

¹⁷ BT, S. 422ff., 448; weitere Titelblätter mit Vergangenheitsformen ebd., S. 396, 408, 420.

In seiner Ausgabe der Adventskantate „Machet die Tore weit“ von Georg Philipp Telemann, derselben, die Johann Sebastian Bach sich 1734 abschrieb, zeigt sich Klaus Hofmann darüber verwundert, daß die beiden erhaltenen Textdruckexemplare des von Johann Friedrich Helbig gedichteten Jahrgangs, der diese Kantate entstammt, „eigenartigerweise“ zwei voneinander abweichende Titelblätter aufweisen. Hofmann teilt mit und stellt gegenüber: „Der Titel des Berliner Exemplars (bei dem der Textdichter erst aus der Unterzeichnung der Vorrede hervorgeht) lautet:

Auffmunterung Zur Andacht, Oder: Musicalische Texte, über Die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tags Evangelien durchs ganze Jahr, GOtt zu Ehren auffgeführt Von Der Hoch-Fürstl. Capelle zu Eisenach. Dasselbst gedruckt und zu finden bey Johann Adolph Boetio. 1720.

Das Jenaer Exemplar hat folgenden Titel:

Poetische Auffmunterung Zur Sonn- und Fest-Täglichen Andacht, durchs ganze Jahr, abgefasst Von Johann Friedrich Helbig / Fürstl. Sächs. Eisenachischen Regierungs-Sekretario. EISENACH, Druckts und verlegt's Johann Adolph Boetius. 1720.¹⁸

Die Buchtitel legen selbst die Lösung nahe: Zum einen handelt es sich bei der „Auffmunterung zur Andacht“ um „musicalische Texte“ für die hochfürstliche Capelle, sicherlich hergestellt für den Verkauf an Gottesdienstbesucher und sonstige an den Kantatenaufführungen Interessierte, vielleicht auch, um sie dem Herzog zu überreichen, zum andern sind sie zugleich „poetische Auffmunterungen zur sonn- und festtäglichen Andacht“, was bedeutet, daß dieser letztgenannte Druck eine weitere Zweckbestimmung besaß. Seine Kantatentexte sollten als poetisches, erbauliches Andachtsbuch dienen.

Schließlich darf in unserem Zusammenhang der Hinweis auf einige Titel von Jahrgängen nicht fehlen, die von keinem Komponisten bestellt, vom Dichter aus freien Stücken hergestellt und wohl nie ihrer eigentlichen Zweckbestimmung gemäß irgendwann vertont wurden:¹⁹

Poetische Andachten | Über alle gewöhnliche | Sonn- und | Fest-Tage, | durch das ganze Jahr/ | Allen Herren Componisten | und Liebhabern der Kirchen-Music | zum Ergötzen, ... | ans Licht gestellt | von Gottfried Ephraim Scheibel/ | Rev. Min. Cand. Wr. Sil. || Leipzig und Breßlau, | bey Michael Rohrlach, Buchhändl. | Anno 1725.

LAURENTII Reinhardts, | Der Stadt-Schule zu Hildburghausen | CON-RECTORIS, | Geistliche | Gedichte | über die ordentlichen | Sonn- und Fest-Tags-Evangelia, | Also eingerichtet und abgefasst, | daß sie zu einer erbaulichen | Kirchen-Music | können gebraucht | werden. | Leipzig, verlegt's Wolfgang Deer. 1725.

LAURENTII Reinhardts, | Der Stadt-Schule zu Hildburghausen | CON-RECTORIS, Geistliche | Gedichte | über den | Catechismus | des theuren Mannes GOTTES | D. MARTINI LUTHERI, | Welche so wohl zur Privat-Erbauung, | als auch zum Gebrauch bey der | Kirchen-Music | sind verfertigt worden. | Zweyter Theil. | Leipzig, verlegt's Wolfgang Deer. 1726.

¹⁸ Georg Philipp Telemann, *Machet die Tore weit. Kantate zum 1. Advent für Soli, vierstimmigen Chor, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola und Generalbaß*, hrsg. von Traugott Fedtke und Klaus Hofmann, Neuhausen/Stuttgart 1975, Kritischer Bericht, S. 60.

¹⁹ Auf diese Bände machte mich freundlicherweise Frau Ute Poetzsch, Magdeburg, aufmerksam.

Immerhin weist der dritte Titel dieser Reihe erneut darauf hin, daß der Textverfasser mit der Verwendung des Jahrgangs als Erbauungsbuch rechnete.

Für erschwingliche häusliche Erbauungs- und Andachtsliteratur bestand in jener Zeit ein außerordentlich großer Bedarf.²⁰ Kantatentexte wegen ihrer poetischen Gestalt, zumal wenn sie mit Bibelsprüchen und Chorälen „untermischt“ waren, gingen das Kirchenjahr entlang und konnten deshalb bei Interessierten also eine zusätzliche Funktion als wöchentlich wechselnder erbaulicher Lesestoff erhalten, wie sie in Vergangenheit und heute etwa dem Losungsbüchlein der Brüdergemeine entspricht.²¹ Den Dichtern ist diese Doppelfunktion ihrer Produkte nicht unbekannt gewesen; Christiane Mariane von Ziegler veröffentlichte ihre von Bach vertonten Kantatentexte unter der Rubrik „Andächtige Gedichte“.²²

So mag denn – um auf das eingangs Angedeutete zurückzuführen – anhand der gegebenen Beispiele deutlich geworden sein, daß manches Textbuch zu erbaulichen Zwecken als Gedichtbuch diente, daß Texte durchaus auch erst nach dem musikalischen Ereignis erscheinen konnten, daß – was hier nicht so deutlich geworden ist – unter den erhaltenen Textdrucken mit nachträglichen Dedikations- und Repräsentationsexemplaren zu rechnen ist. Es ist dann jeweils zu bedenken, welche Konsequenzen daraus zu ziehen sind.

Wolf Hobohm (Magdeburg)

²⁰ Petzoldt (Fußnote 12), S. 16f.: „Kantatentexte‘ galten im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert als bevorzugte Lektüre zur frommen Erbauung.“

²¹ Das erste Losungsbuch erschien übrigens 1731, vgl. Ein guter Muth, | Als das | Tägliche Wohl-Leben | Der | Creutz-Gemeine Christi | zu Herrenhuth, | im Jahr 1731. | Durch die Erinnerung ewiger Wahrheiten, | Alle Morgen neu. (Faksimile-Druck Herrnhut, Comenius-Buchhandlung 1996).

²² BT, S. 358f.

Die Bachs, die Musik und das Militär in Sachsen-Gotha. Jacob Bach als Mitinitiator der Militärdienstbefreiung für junge Musiker*

Musik hat zu gewissen Zeiten in sächsischen Landen in höchstem Ansehen gestanden. Wie weit diese Wertschätzung jedoch tatsächlich ging, verdeutlicht der folgende im Staatsarchiv Gotha aufbewahrte Vorgang¹: Am 2. Oktober 1702 schrieb Pfarrer Obberius, Kantor Bach² und Organist Schick aus Ruhla zum zweiten Male an Herzog Friedrich von Sachsen-Gotha mit der Bitte, die Adjuvanten um der Erhaltung der Gottesdienstmusik willen doch nach Möglichkeit vom Militärdienst zu verschonen. Eines ihrer gewichtigen Argumente war, anstelle eines Adjuvanten könne man schließlich leicht zehn andere junge Leute bekommen. Das Schreiben lautet:

Durchlauchtigster Herzog,
gnädigster Fürst und Herr!

EW: HochFürstl: Durchl: haben wir bereits vor etlichen Monaten in einer demüthigsten Supplic in Unterthänigkeit hinterbracht³, wie einige Jahr hero der Chorus Musicus bey hiesiger Kirchen u. Gottes Dienst sehr geschwächt worden, weil von denen Erwachsenen Adjuvanten 2 gestorben, 2 in die Fremde kommen u. verwichenen Winter einer, Jacob Wagner, mit unter die Militz ausgenommen worden. Nun dann vor 8 Wochen wieder einer von unsern instrumentisten, 30. Jahr alt, gestorben, u. zu besorgen, daß bey zu nehmender Kriegs Unruhe im Römischen Reich, bey ferner nothwendiger Ausnahme zu Kriegs Diensten, dergleichen Adjuvanten es treffen möchte, deren Anzahl zwar noch gar geringe, nemblich 2 Männer u. 4 Junggesellen, nebst 5 Knaben⁴, welche bey der Music können gebraucht werden, Hiesiger Ort aber von einer solchen Volkreichen Gemeinde, an Jungen Purschen, als auch jungen Männern u. Mitnachbarn, daß auff bedürffenden Fall, man 10, vor einen Adjuvanten haben kan: Als haben, der Zeit verordnete Pfarrer, nebst dem Cantore und Organisten EW: Hochfürstl: Durchl: solches nochmals in Unterthänigkeit hinterbringen u. darbey unterthänigst bitten wollen, Sie wollen als ein Durchlauchtigster Liebhaber der Edlen Music, und Beförderer derselben, zumal bey dem öffentlichen Gottes Dienste, in Gnaden ruhen, dem Choro und deßelben Adjuvanten alhier in der Ruh, die hohe Fürstl: Gnade und Freyheit ertheilen, daß Sie vor ietzt und ins Künfftige,

* Dem Direktor des Thüringischen Staatsarchivs Gotha, Dr. Jens Wandel, sei für seine freundliche Unterstützung beim Gegenlesen der Akten und für die Auflösung von Namenskürzeln an dieser Stelle herzlich gedankt.

¹ Oberkonsistorium Gotha, A. Landesangelegenheiten, Loc. 46 Kirchenmusik, Choral=Bücher, Chor=Adjuvanten, Nr. 2: Verordnung daß die Adjuvanten bey denen Choris Musicis aufm Lande mit der Außnahm zum Aufschuß und Kriegsdiensten verschonet werden solle, 1703, fol. 1-9.

² Jacob Bach (1655-1718), der Meininger Linie der Bache angehörig. Er könnte sogar der Schreiber gewesen sein, denn der Duktus seiner Unterschrift gleicht dem des übrigen Textes. Das Wort „Cantor“ im Text und in der Unterschrift ist sehr ähnlich geschrieben und das große „B“ in seinem Namenszug zeigt deutliche Übereinstimmung zu diesem im Text unglücklicherweise nur noch ein weiteres mal vorkommenden Buchstaben. Leider unterschrieb Jacob Bach lateinisch, so daß es an Vergleichsmaterial für eine gründliche Analyse mangelt.

³ Das Schreiben befindet sich nicht in der Akte.

⁴ Die Tatsache, daß man mit elf Sängern auskam, könnte auch auf eine gewisse Sorgfalt bei der Auswahl der Adjuvanten hindeuten.

mit der Ausnahme zum Ausschuß und Kriegsdiensten möchten verschonet, u. der Gottes Dienst Gott zur Ehren mit Singen und Musiciren keine Hinderung leiden, sondern aufs beste möge befördert werden, welche Fürstl: Gnade und Freyheit an hiesige beyde Schultheißen Tennebergischen und Utterottischen Orts alhier in einen Fürstlichen Rescr: ohnmaßgeblich kund zu machen, damit in dergleichen Fällen schon ermeldete Persohn Jacob Wagner, wie auch die anderen welche bey der Music aufwarten u. dienen müßen, mögen verschonet bleiben, weil sie ohnedem ümsonst aufwarten, und keine sonderliche recreation davon haben. Solches werden wir mit unterthänigsten Danck erkennen, u. verharren

Ruhla
d. 2. Octobr:
ao. 1702.

Ew: HochFürstl: Durchl:
unterthänigste
Johannes Tobias Obberius P.
Jacob Bach Cantor
Johann Schick Org:

Die Anschriftenseite desselben Schreibens weist einen Präsentationsvermerk vom 12. Oktober 1702 auf sowie eine kurze Aktennotiz: *Referatur Seren.^{mo} cum voto quod sic*⁵. Die Angelegenheit sollte also dem Herzog persönlich vorgetragen werden. Bereits am 13. Oktober wurde die Behörde tätig. Man schrieb an das Utterodtische Untergericht und an den Tennebergischen Amtmann, um sich nach den genauen Umständen zu erkundigen. Bei diesem Dokument handelt es sich um das Konzept oder, da nichts eingeschoben und verbessert wurde, wahrscheinlich eher um eine Abschrift für die Akten, wie sich an den in solche Fällen gewöhnlich verwendeten Abkürzungen für die Anrede und sämtliche anderen feststehenden Wendungen erkennen läßt. Hier der Text:

pss. H. Praesid. v. Gabelkoven
Hr. V Praesid. Jacobs
Ahn [?] den Amtmann zu Tenne
berg und Utterodt[ische]
Gerichts Verö.⁶
Unsere.⁷

Was der Pfarrer in der Ruhl Ehr Obbarius nebst dem Cantore und Organisten daselbst wegen Schwächung des Chori Musici bey aldasiger Kirche durch Hinwegnehmung der Adjuvanten unter die Miliz anbringt, und deswegen bittet, das besaget die Inlage mit mehreren Wann Uns dann zu wissen nöthig, ob der ausgenommene Adjuvant unter das Fus Volk oder zu Pferde kommen. Alß ist im Nahmen des Durchlauchtigsten etc. Unsers gnädigsten Fürsten und Herrn, hiermit Unser Begehren, Ihr wollet hierüber förderlichst Euren Bericht nebst Remissionen der Inlage anhero erstatten. An dem [] Und [].⁸ Dat. Friedenstein den 13. Octobr 1702
Consistorium

Der angeforderte Bericht wurde von Tennebergischer Seite am 28. November 1702 erstattet, vom Amt⁹ Utterodt befindet sich kein Bericht in der Akte:

Zum Hochfürstl. Sächßl. Friedensteintl. Hochlöbl. Ober-Consistorio¹⁰ Hochverordnete Herrn Praesident, Vice=Praesident, Räte, und Assessores.

⁵ Serenissimo mit zustimmendem Votum vorzutragen.

⁶ Verordnete.

⁷ Etwa: „Unsere freundlichen Dienste zuvor ...“

⁸ Etwa: „Und begehren solches im Nahmen unseres ...“

⁹ Den Adressaten zufolge besaß Tenneberg ein Geistliches Untergericht, die Utterodtische Behörde war ein Gothaisches Amt.

¹⁰ Die Behörde, über die der Schriftverkehr mit dem Herzog abgewickelt wurde, war wie ge-

Wohlgebohrner, Magnifici, Hochedle, Veste, Hoch=Ehrwürdige, Hochachtbahre, und Hochgelehrte Hochgeehrteste Herrn und Patronen.

Auf hiebey wieder angefügtes des Pfarrers, Cantoris, und organistens in der Ruhl auf erhaltung der Kirch-Music abgesehenes unterthänigstes Supplicatum berichten wir dem mit gebührendem respect erhaltenen Rescript vom 13 8bris a.c. zu gehorsamster folge, daß der angegebene Adjuvant, Jacob Wagner, unter denen Tennebergel. Unterthanen nun mehr vor Jahresfrist in der dem Fendrich Töllken committirt gewesenen Aufnahme oder vielmehr freywilligen Anwerbung mit in die sub dato den 13 8br 1701 angefertigte Liste kommen, nach deren außweisung Er sich ein Jahr verbindl. gemacht. Wie nun solche Zeit bereits vorbey, und kein Zweifel, es werde der damahligen Gnädigsten Versicherung nach keiner von solchen freywillig angeworbenen über seine versprochene Zeit weiter gehalten seyn; Also wird es ümb die gebethene Lediggebung dieses Jacob Wagners von der Miliz soviel weniger difficultet haben, wie denn im übrigen auch zu des Hochlöbl. Consistorij beliebiger disposition stehen wird, waß daelbe wegen des gesuchten General Rescripts daß nehlich die zur Music taugliche und im Kirch Chor stehende Subjecta von der Miliz exemt seyn möchten, anzuordnen dienlich und nöthig finden, wir erwarten solche entschließung, und geloben dem in schuldigstem gehorsamb, weßen wir befehlich werden, in steter observanz verharrende

Eu wohlgeb. Magnif. HochEdl.

vest, HochEhrwürdl., hochachtb.

und hochgel. Excell u Herren.

Datum Tennebergk
den 28 9bris 1702.

gehorsamste

Georg Roehm subscriptit

Daniel Eusebius Jäger subscriptit

Die Anschriftenseite trägt zwei undatierte Aktenvermerke, die den Stand der Bearbeitung anzeigen:

Bey der KriegsCanzeley sich zuerkundigen, ob sie den Kerll bey sogestallten Sachen wieder dimittiren wollen.

Auff gehaltene Nachfrage ist zuvernehmen gewesen, daß der benante Wagner nicht mit fortgeschickt, sondern nur unter die Ausgenommene alß ein Wartgeldnehmender eingeschrieben worden, werde auch, weil er zumahl nur auff ein Jahr sich verbindlich gemacht, so stricte nicht mit ihm verfahren werden.

Am 11. Januar 1703 erließ der Herzog das erbetene Dekret, in dem nicht nur dieser spezielle Fall, sondern generell die Frage des Militärdienstes für Mitwirkende bei der Gottesdienstmusik auf dem Lande geregelt wurde:

Nachdem bey uns der Pfarrer in der Ruhla, dießseitigen Orts, nebst dem Cantore und Organisten daselbst, unterthänigst supplicando angesucht, daß, weil ao. 1701. einer von denen sogenannten Adjuvanten des Chori musici alda, Namens Jacob Wagner, unter unsere Milice mit aufgenommen worden u. zubesorgen, daß die bey gegenwärtigen zunehmenden Kriegsläufften vermuthlich weiter fortsetzende Außnahme dergleichen mehr treffen möchte, wodurch aber der Chor geschwächt und mithin der öffentliche Gottesdienst nicht wenig gehindert werde, wir dahero geruhen wolten, zuverfügen, daß nicht allein ermeldter Wagner, sondern auch andere gedachtes ihres Mittels mit der Außnahme zum Ausschuß und Kriegsdiensten verschonet werden möchten, Und dann wir solchem Suchen zu Beybehaltung erwehntes Chori musici statt zugeben, kein bedencken gefunden; Als hat unsere Kriegs-Canzeley alhier nicht allein die Verfügung zuthun, daß besagter Jacob Wagner, als welcher dem Vernehmen nach, ohne dem nur auf ein Jahr, so nun bereits verfloßen, sich verbindlich gemacht haben soll, wieder los gegeben

wöhnlich das Oberkonsistorium; siehe auch die Zugehörigkeit der Quelle (Fußnote 1) und die folgenden Schriftstücke.

werde, sondern auch denen zur Werbung oder fernern Ausnahme junger Mannschafft commandirten Officieren anzudeuten, daß Sie dergleichen Personen sowohl in der Ruhla, als an andern Orten unserer Lande, wenn sie sich deshalb gebührend legitimiren werden, in Zukunft übergehen sollen. Signatum Friedenstein den 11. Januarij 1703.

Friedrich HzSachsen.

Die Durchsetzung dieser aus heutiger Sicht erstaunlichen Verordnung scheint nicht ganz reibungslos vonstatten gegangen zu sein. Zwei Adjuvanten aus dem Dorf Siebleben mußten daher selbst den Herzog um ihre Entlassung bitten. Sie schrieben am 10. Februar 1703:

Durchleüchtigster Herzog,
Gnädigster Fürst, und Herr!

Es haben Ew. Hochfürstl. Durchl. (wie wir aus beykommender vidimirten Copey erfreulich vernommen) aus Höchstlöbl. Intention und zur Beyhaltung des Gottes Dienstes gnädigst decretiret, daß alle sogenandte Adjuvanten des Chori Musici in dero Fürstl. Landen von der Ausnahme zum Ausschuß und Kriegsdiensten verschonet werden sollen.

Nun sind auch wir dergleichen Adjuvanten, welche bey dem öffentlichen Gottesdienste und Choro Musico alhier zu Siebleben aufwarten, besage inliegender Legitimation sub A et B. und gleichwohl sind wir zur milice mit ausgenommen worden, versehen uns aber in unterthänigkeit daß Höchstverwehten und Preißwürdigsten Fürstl. Decreti auch wir uns zuerfreuen haben werden, zu dem ende Ew. Hochfürstl. Durchl. wir hiermit unterthänigst imploriret haben wollen, in Gnaden zugeruhen, und geweßenen gnädigsten Befehl zuertheilen, daß wir von dem Ausschuß und Milice ohnverzüglich wieder losgegeben werden möchten, welche Hochfürstl. Gnade wir mit unterthänigsten Danck erkennen werden verharrend

Ew. Hochfürstl. Durchl.

Siebleben, den 10. Februar 1703

unterthänigst
gehorsamste

Hanß Häner

Hanß Ernst Görlach

Die Anschriftseite enthält zwei Aktennotizen zum Fortgang der Angelegenheit, deren erste vom 15. Februar 1703 datiert ist. Sie lautet:

Mit Fürstl. KriegsCanzeley zureden mit Berufung auff den ergangenen Fürstl. Befehl damit demselben gemäß die Beyde Adjuvanten wieder losgegeben werden möchten, weil man nicht gerne Seren.mo deshalb Vortrag thun wolte. Friedenstein den 15. Febr. 1703.

Die zweite Aktennotiz lautet:

Dieses ist folgenden 16. Febr. bewerkstelliget worden mit Vorweisung der pro legitimatione beygebrachten Attestaten, welche H. Kriegs Rath von Pflug bey sich behalten mit Versprechen, daß auß der KriegsCanzeley ans Ambt Gotha geschrieben werden solle, daß allenfalls u. daferne man diese Leute bey dem Choro musico nicht entrathen könnte, die Gemeinde dahin zuweisen, damit zwey andere junge Leute zur Miliz gegeben würden. Nachrichtl. ut supra JFKeil mpr.

Da sich die Sache hinzog, schrieben die beiden jungen Männer am 5. März 1703 erneut an den Herzog:

Durchleüchtigster Herzog,
Gnädigster Fürst, und Herr!

Höchstrühmlich ists, daß Ew. Hochfürstl. Durchl. über dero zu Gottes Ehre und Beförderung des Gottesdienstes anzielandes Gnädigstes Decret (inhalts deßen die so genandten Adjuvanten des Chori Musici in dero Landen von der Ausnahme zum Ausschuß und Kriegs Diensten verschont werden sollen) fest gehalten wißen wollen wie wir denn auch unsers orths mit unterthänigsten Danck erkennen, daß Ew. Hochfürstl. Durchl. nach beygebrachter unseren Legitimation

umb unsere dimission von der milice an fürstl. Kriegs Commision Bedeütung geschehen laßen, Nachdem wir aber gleichwohl den erwünschten effect noch nicht erhalten, sondern noch bis dato zurückgehalten worden, So befinden wir uns genöthiget Ew. Hochfürstl. Durchl. fußfällig zu ersuchen, ferner in Gnaden zugeruhen, und nachdrücll. gemeßeren Befehl zuertheilen, daß nach der Höchstlöbl: Gnädigsten intention wir alsofort von der milice losgegeben werden müßen, versehen uns gnädigster Erhöhung, verharrend

Ew. Hochfürstl. Durchl.
Gotha den 5. Mart: 1703

unterthänigst
gehorsamste
Hanß Häner
Hanß Ernst Görlach
beede Adjuvanten des
Chori Musici zu Siebleben.

Die Anschriftseite trägt einen Eingangsvermerk vom 5. März 1703. Nur einen Tag später, am 6. März, erging über das Oberkonsistorium folgende mahnende Verordnung des Herzogs an seine Kriegskanzlei:

Ps. Hr. VPraes Jacobs
Hr. GSup Fregen
H. HoffPr. Rosenthal

Es hat sich unsere Kriegs-Canzeley alhier zuerinnern, welcher gestalt von Uns untern Dato 11.ten Januarii jüngsthin Befehl dahin ergangen, denen zur Werbung oder Außnahme junger Mannschafft commandirten officieren anzudeuten, daß sie die sogenannten Adjuvanten bey denen Choris musicis in unsern Landen, wenn sie sich deshalb gebührend legitimiren würden, übergehen und mit der Außnahme zum Ausschuß oder Kriegsdiensten verschonen solten.

Nachdem aber Uns Hanß Hähner und Hanß Ernst Gerlach, beyde Adjuvanten zu Siebleben, un-terthänigst supplicando zu vernehmen gegeben, daß nichts desto weniger und ohnerachtet sie sich ihrer Verrichtung halber gebührend legitimirt hätten, sie zur Milice außgenommen worden, und dahero umb Verordnung gebethen, daß sie wieder losgegeben werden möchten, welchem Suchen denn statt zugeben Uns der einmahl gefaßete Schluß und das deshalb außgefloßene Decret veranlaßet, alß wir außer Zweifel stellen, es werden an statt dieser Leute sich schon andere zu Kriegsdiensten finden, damit dergleichen Corpora unzertrennt beytame behalten werden, Alß hat vorgedachte unsere KriegsCanzeley zuverfügen, daß erwehnter Hähner und Gerlach wiederumb losgegeben und übrigens unserm obangezogenen Befehl mit Verschonung derer Adjuvanten nachgelebt werde. Sigl. Friedenstein den 6. Martii 1703.

Friedrich HzSachsen.

An die KriegsCanzley auff Friedenstein.

Wie lange die Bestimmungen des herzoglichen Dekrets von 11. Januar 1703 Geltung behielten, geht aus dieser Akte nicht hervor. Erstaunlich bleibt die Tatsache, daß ein sächsischer Herzog zu Beginn des 18. Jahrhunderts – lange vor Erfindung der Wehrpflicht – um der Musik willen, die man als unverzichtbaren Bestandteil des „öffentlichen Gottesdienstes“ ansah, auf Wunsch von drei Untertanen bereits eine Substitutionsmöglichkeit für den Militärdienst einführte: Wer musizierend der Allgemeinheit diene und sich solchermaßen ausweisen konnte, durfte in Sächsisch-Gothaischen Landen nicht ausgehoben werden. Von welchem der drei Männer, die seinerzeit den Anstoß dazu gegeben hatten, der entscheidende Impuls ausging, bleibt unbekannt, auf jeden Fall war ein Mitglied der weitver-zweigten Familie Bach daran beteiligt.

Rolf Dietrich Claus (Hamburg)

Handwritten text at the top of the page, possibly a preface or introduction.

Die Durchsetzung dieser ...
schrieben am 10. Februar 1707

Handwritten text, possibly a signature or date.

Main body of handwritten text, consisting of several paragraphs.

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a conclusion or signature.

Carl Philipp Emanuel Bachs „Probesonaten“ als „Seconde Partie“ einer Klavierschule des späteren 18. Jahrhunderts¹

Carl Philipp Emanuel Bach veröffentlichte 1753 im Selbstverlag den ersten Teil seiner Klavierschule „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe=Stücken in sechs Sonaten.“² Die „Probe=Stücke“ erschienen dreißig Jahre später – 1783 – separat bei William Forster in London unter dem Titel „Six / Progressive Lessons / for the / Harpsichord or Piano Forte / in different Keys / Composed by / Mr. Bach / Master to the celebrated Mr. / Schroeter / The Expression & Fingering are properly marked by Mr. Bach.“³ Charles Sanford Terry führt sie jedoch im thematischen Katalog bei den Klavierwerken von Johann Christian Bach an und druckt im biographischen Teil sogar ein vollständiges Menuett ab, den dritten Satz der ersten Sonate.⁴ Die korrekte Zuordnung vermerkt er lediglich als Anmerkung im thematischen Katalog.⁵ Die „Probesonaten“ wurden darüber hinaus als „Seconde Partie“ einer Klavierschule des späteren 18. Jahrhunderts beigelegt. Es ist dies das 1786 erschienene Werk „METHODE OU RECUEIL / De Connoissances [sic] Elementaires pour le Forte-Piano ou Clavecin / OEUVRE MELÉ DE THEORIE ET DE PRATIQUE / Divisé en deux Parties / COMPOSÉ / Pour le Conservatoire de Naples / PAR J. C. BACH ET F. P. RICCI.“

Entgegen der Nennung auf dem Titelblatt ist Johann Christian Bach nicht Autor dieser Klavierschule. Der Name seines Halbbruders Carl Philipp Emanuel, des Komponisten der „Probesonaten“ und somit Autors der „Seconde Partie“, hingegen fehlt. Die Fragestellung, warum Johann Christian Bachs Name dennoch auf dem Titelblatt – sogar an erster Stelle – genannt wurde, ist bereits untersucht worden.⁶

¹ Überarbeitete Fassung eines Referates bei der *Osterwerkstatt zur Alten Musik*, Wiss. Kolloquium „Carl Philipp Emanuel Bach – Mittler zwischen zwei musikalischen Zeitaltern? Untersuchungen zu seiner Klavier- und Kammermusik“, Rheinsberg, 21. April 1996.

² Faksimile-Nachdruck der 1. Aufl., Berlin 1753, hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht, 6. Aufl., Wiesbaden 1986.

³ S. Staral geb. Baieler, *Die Klavierwerke von Johann Christian Bach*, Dissertation Graz 1971 (Dissertationen der Universität Graz, 24.), [Druck] Wien 1974, S. 33f. Siehe auch St. Roe, *The Keyboard Music of J. C. Bach*, New York und London 1989 (Outstanding Dissertations in Music from British Universities), S. 407–409.

⁴ C. S. Terry, *John Christian Bach*, 2. Aufl., London 1967, S. 136f.; siehe auch S. 134f. sowie S. 349f.

Siehe auch RISM, A/I/1, Kassel etc. 1971, S. 181, B 414: [Johann Christian Bach], *Six progressive lessons for the harpsichord or piano forte in different keys.* – London, William Forster. Diese unrichtige Zuordnung wurde in A/I/11 (Addenda et corrigenda), Kassel etc. 1986, nicht korrigiert.

⁵ Terry (Fußnote 4), S. 350: „The six (in MS. and dated 1753) are attributed to C. P. E. Bach in Wotquenne's *Verzeichnis*, p. 19.“

⁶ S. Staral, *Zwei Klavierschulen des späteren 18. Jahrhunderts von Francesco Pasquale Ricci*,

Johann Christian Bach lebte und wirkte von 1755 bis 1762 in Italien. 1760, nach seinem Übertritt zum katholischen Glauben, wurde er Organist am Mailänder Dom. Seine große Begeisterung jedoch galt der Oper. Mit „Artaserse“ für Turin sowie „Catone in Utica“ und „Alessandro nell'Indie“ für Neapel war er so erfolgreich, daß er schließlich Angebote aus Venedig und London bekam. Im Mai 1762 bat er seine Arbeitgeber am Mailänder Dom um eine einjährige Beurlaubung und reiste nach London. Obwohl Bach aus Neapel eine Einladung für die Spielzeit 1763/64 erhielt, blieb er dennoch in London, das seine neue Heimat wurde. In seinen „italienischen Jahren“ hatte Bach enge Verbindungen zu Neapel geknüpft, und es ist denkbar, daß „Bach“ als „Johann Christian Bach“ gedeutet wurde. Robert Eitner stellte denn auch fest: „Da er der seiner Zeit am bekannteste und der beliebteste Vertreter des Namen Bach's war, so kann man ihm auch Vieles, was nur den Namen ‚Bach‘ trägt zuschreiben.“⁷ Auch in Paris, dem Erscheinungsort der „Méthode“, war Johann Christian Bach kein Unbekannter, denn zahlreiche seiner Werke wurden dort gedruckt, und seine letzte Oper „Amadis de Gaule“ komponierte er für die französische Hauptstadt (Uraufführung am 14. Dezember 1779).

Der Autor der „Méthode“ ist Francesco Pasquale Ricci (1732–1817). Die „Méthode“⁸ ist ein Lehrwerk für Instrumentalschüler, die in knapper Form über die wichtigsten Grundbegriffe in Theorie und Praxis informiert werden wollen. Die Schule ist für Hammerklavier oder Cembalo konzipiert, gelegentlich wird auch die Orgel mit einbezogen. Die „Méthode“ besteht aus zwei Teilen. Der theoretische Teil ist in zwölf Kapitel unterteilt, die Fragen der Musiklehre behandeln. Der praktische Abschnitt, seinerseits zweiteilig, beginnt mit einer Einführung. In dieser werden Noten- und Pausenwerte, Akzidentien, verschiedene Abbréviationen und Fermaten dargestellt. Danach folgen die Übungen des ersten Teils (Nr. 1–100), die mit französischen und italienischen Anweisungen versehen sind. Für fortgeschrittenere Schüler sind der „Méthode“ als „Seconde Partie“ (Nr. 101–118) die sechs „Probesonaten“ (Wq 63/ 1–6; H 70–75) von Carl Philipp Emanuel Bach beigelegt, jedoch ohne Nennung des Komponisten. Die „Probesonaten“ sind als Einzelstücke aneinandergereiht und mit Fingersätzen versehen.

Die „Méthode“ wurde dreimal als Reprint publiziert:

1974 veröffentlichte sie Minkoff unter dem Titel „Jean-Chrétien Bach et Francesco Pasquale Ricci. Méthode ou Recueil de Connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin“⁹; ein Vorwort oder eine ergänzende, korrigierende Anmerkung fehlen.

1986 – zweihundert Jahre nach ihrem Erscheinen – wurde die „Méthode“ in der Reihe „dal Clavicembalo al Pianoforte“ von Paideia Editrice, Brescia, publiziert. Der Herausgeber Ennio Cominetti beruft sich hierbei auf die unrichtige Zu-

in: Muzyka fortepianowa X, Gdansk 1995 (Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdansku. 53.), S. 253f.

⁷ Eitner Bd. I, S. 262.

⁸ Vgl. Staral, Zwei Klavierschulen (Fußnote 6), S. 253–267.

⁹ Genf 1974.

weisung von Milton Sutter, der den zweiten Teil ausschließlich Johann Christian Bach zuschreibt.¹⁰ Cominetti schreibt: „La seconda parte, che Milton Sutter attribuisce esclusivamente a Johann Christian Bach, ci presenta brevi ma valide composizioni, debitamente diteggiate nota per nota.“¹¹ Die „Probesonaten“ werden hier als kurze, aber wirkungsvolle Kompositionen beschrieben, die, wie vorgeschrieben, Note für Note mit dem richtigen Fingersatz versehen sind.

1987 wurde die „Méthode“ von Beatrice Erdely bei Novello herausgegeben.¹² Ihrer Meinung nach ist Johann Christian Bach mit großer Wahrscheinlichkeit der Komponist der Übungen des ersten Teils.¹³ Lediglich den Text schreibt sie Francesco Pasquale Ricci zu. Die Qualität der „Méthode“ schätzt sie hoch ein.¹⁴ In dieser Ausgabe fehlen die „Probesonaten“, da sie nicht von Johann Christian, sondern von Carl Philipp Emanuel Bach komponiert wurden.¹⁵ Das Vorwort ist informativ und ausführlich.¹⁶

Als frühestes Lehrwerk einer Untersuchung zu Aspekten der Aufführungspraxis im italienischen Orgelspiel des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nennt Milton Sutter die „Méthode ou recueil de connoissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin“ von Johann Christian Bach und Francesco Pasquale Ricci [1786].¹⁷ Sutter gibt irrtümlich an, daß dieses Werk mit einem geringfügig veränderten Titel, aber identischem Inhalt unter dem alleinigen Namen von F. P. Ricci

¹⁰ J. Ch. Bach e F. P. Ricci, *Metodo per il Forte-piano o Clavicembalo*, hrsg. von Ennio Cominetti, Brescia 1986 (dal Clavicembalo al Pianoforte.5.), Presentazione [S. 1], Anm. 2.

¹¹ *Metodo per il Forte-piano o Clavicembalo* (Fußnote 10), Presentazione [S. 1].

¹² *Introduction to the Piano. Method or Collection of Elementary Studies for the Forte-Piano or Harpsichord. Composed by J. C. Bach and F. P. Ricci*, hrsg. von Beatrice Erdely, Bd. 1–4. London and Sevenoaks 1987. Die Texte wurden ins Englische übersetzt, die Reihenfolge der Stücke ist teilweise verändert.

¹³ Introduction (Fußnote 12), S. i: „The question, whether Christian wrote the pieces for students of the Naples Conservatory, or for the French publication, or whether the pieces were originally used in the schoolroom of England's Queen Charlotte and the royal children whom he served as Music Master, remains unanswered. But there is little doubt that the majority of the pieces, if not all, come from his pen.“

¹⁴ Introduction (Fußnote 12), S. i: „...the Bach–Ricci Method imparts a sense of style and prepares for the works of Mozart and Haydn as no other didactic work does. Because of its unusual merits, the present volumes of *Introduction to the Piano* aim to bring this valuable document back into circulation.“

¹⁵ Introduction (Fußnote 12), S. ii. Erdely folgt hierin K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 466.

¹⁶ Introduction (Fußnote 12), S. i–vi. Bei den biographischen Angaben zu J. C. Bach ist zu korrigieren, daß Bach 1755 nach Italien reiste (nicht 1754; siehe H.-J. Schulze, *Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes?*, BJ 1983, S. 119–122, und ders., *Noch einmal: Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes?*, BJ 1988, S. 235f.).

¹⁷ M. Sutter, *Aspetti della prassi organistica in Italia nel settecento e nel primo ottocento*, in: *L'organo*, XI, 1973, S. 139f.

¹⁸ Sutter (Fußnote 17), S. 139, Anm. 1 sowie RISM, B VI (1), *Écrits imprimés concernant la musique*, Bd. 1, München und Duisburg 1971, S. 107: „Bach (Johann Christian) et Ricci (F. Pasquale): *Méthode ou recueil des connoissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin*. ...“ und B VI (2), Bd. 2, München und Duisburg 1971, S. 702: „Ricci (Francesco

im „Répertoire International des Sources Musicales“ (RISM) aufgeführt sei.¹⁸ Der „Recueil“ von Francesco Pasquale Ricci ist mit der „Méthode“ nicht identisch, obgleich die Übereinstimmungen sehr groß sind.¹⁹

Der „RECUEIL / de / Connaissances Élémentaires / pour le Forte=piano. / Oeuvre-mêlé de Théorie et de Pratique. / Dedié/ à / Son Altesse Serenissime / Madame La Princesse / LOUISE D'ORANGE ET DE NASSAU. &c: &c: &c: / par / F. P. RICCI. / Maître de Chapelle de la Cathédrale de Como.“²⁰ besteht aus einem Vorwort „Aux Maîtres de Musique“, der Einführung, dem praktischen Teil mit den Nummern 1–100 und dem theoretischen Abschnitt. Die „Probesonaten“ fehlen. In der 1786 erschienenen „Méthode“ nimmt Ricci Bezug auf den „Recueil“, der demnach früher entstanden sein muß.

Karl Geiringer stellte bereits 1958 fest, daß es sich beim zweiten Teil der „Méthode“ um die „Probesonaten“ von Carl Philipp Emanuel Bach handelt. Er vermutete, daß „der geschäftstüchtige Verleger ... sie dem falschen Bach“²¹ zuschrieb. 1963 kamen Charles Cudworth und Folker Göthel in ihrem MGG-Artikel „Francesco Pasquale Ricci“ zu demselben Ergebnis, daß im Lehrwerk „Méthode ou Recueil ... par J. C. Bach et F. P. Ricci“ „die darin J. Chr. Bach zugeschriebenen Beispiele in Wirklichkeit von Ph. E. Bach“ sind.²² In seinem Beitrag „Aspetti della prassi organistica in Italia nel settecento e nel primo ottocento“ von 1973 wiederholt Milton Sutter diese Aussage von Charles Cudworth und Folker Göthel,²³ ohne sie allerdings zu berücksichtigen. Ennio Cominetto wiederum, der Herausgeber der „Méthode“ in der Reihe „dal Clavicembalo al Pianoforte“, beruft sich noch 1986 auf die unrichtige Zuordnung von Milton Sutter.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die beiden Klavierschulen „Méthode“ und „Recueil“ ungeachtet großer Gemeinsamkeiten nicht identisch sind. Nur der „Méthode“ sind als „Seconde Partie“ die sechs „Probesonaten“ von Carl Philipp Emanuel Bach hinzugefügt. Der Name Johann Christian Bachs steht zu Unrecht auf dem Titelblatt.

Susanne Stal (Berlin)

Pasquale): Recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano. ... (Identique à J. Ch. Bach et F. P. Ricci: „Méthode ou recueil des connaissances élémentaires pour le forte-piano“).“

¹⁹ Stal, Zwei Klavierschulen (Fußnote 6), S. 263–265.

²⁰ Exemplar: Den Haag, Gemeente Museum, Sign. 10 B 39–39a.

²¹ Geiringer (Fußnote 15), S. 466. Vgl. ebd., Anm. 1: „Terry, der sogar ein vollständiges Menuett (S. 136 bis 137) neudruckt, hält sie für Werke von Christian, wobei er ihre offensichtliche stilistische Verwandtschaft mit Werken Emanuel Bachs übersieht.“

²² Bd. 11, 1963, Sp. 429. Auch Stal, Die Klavierwerke (Fußnote 3), S. 34, und Roe (Fußnote 3), S. 409, weisen auf die falsche Zuordnung hin.

²³ Sutter (Fußnote 17), Anm. 5 auf S. 140: „Secondo Ch. Cudworth e F. Göthel (articolo *F. P. Ricci* in MGG, vol. XI, 1973 [richtig 1963] i brani attribuiti a J. Chr. Bach sarebbero in realtà di C. Ph. E. Bach.“

BESPRECHUNGEN

Konrad Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1996. 240 S.

Nach Friedrich Blumes ernüchternder Bilanz¹ aus dem Jahre 1967 und Martin Stades biographischem Roman (1985)² durfte die Fachwelt auf eine neue Veröffentlichung zum selben Thema gespannt sein. Konrad Küster, schreibfreudig wie eh und je, hat sich mit Umsicht und Elan des schwierigen Fragenkomplexes angenommen und eine Darstellung vorgelegt, der es an unkonventionellen Gedanken und Argumentationen wahrlich nicht fehlt. Als Krönung fast bis zum Schluß aufgespart, erscheinen einige neugefundene Dokumente (S. 186ff.), die über Bachs Weimarer Bestallung (1708), seine Besoldungserhöhung (1711) sowie die erst 1718 erfolgte Regelung der Nachfolge nach dem Tode des Hofkapellmeisters Johann Samuel Drese Auskunft geben.

Wer sich freilich eine umfassende Abhandlung erhofft hatte, wird von Küsters Buch enttäuscht sein: Dieses beschränkt sich weitgehend auf Biographisches. Und auch hier wird auf Vollständigkeit keineswegs gezielt. Vielmehr erweist sich Küsters Darstellung im wesentlichen als eine Reihung von Fallstudien, die – zuweilen überbordend – Fragen in aller Ausführlichkeit diskutieren, die den Autor offenbar seit langem umtreiben.

Gegen eine kritische Musterung mehr oder minder aktueller Forschungsprobleme ist gewiß nichts einzuwenden, auch nicht gegen das nachdrückliche Vorbringen einer eigenen, vom Bisherigen abweichenden Auffassung. Wünschenswert wäre aber schon, daß die von der traditionellen Forschung beigebrachten Belege wenigstens zur Kenntnis genommen und nicht mit einer Handbewegung vom Tisch gefegt werden. Die vom Rezensenten 1985 vorgelegte Deutung, daß hinter dem vieldiskutierten Ohrdruffer Abgangsvermerk „ob defectum hospitiorum“ nichts weiter steckt, als ein Mangel an Freitischen,³ erledigt Küster mit dem Hinweis, daß die Vorstellung, ein Schüler habe zur Existenzsicherung mehrere Freitische sammeln müssen, außerordentlich wenig wahrscheinlich sei: entweder habe er ihn – den Freitisch nämlich – gehabt, oder eben nicht (S. 100). Daß er hier in höchst problematischer Weise die Perspektive neuzeitlicher Stipendienregelungen auf den Anfang des 18. Jahrhunderts überträgt, kommt Küster nicht in den Sinn. Und so fabuliert er fröhlich darauf los mit dem Ergebnis, daß der „defectus hospitiorum“ „aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Klassenstärke der Prima zusammenhing“ und auf eine Art Schulausschluß hinauslief (S. 109). Unbeantwortet bleibt so die Frage, warum etwa Johann Heinrich Voß (1751–1826) in seiner Autobiographie von Wohltätern und Freitischen (also in der Mehrzahl) spricht.⁴ Ließe sich hiergegen mittels spitzfindiger Argumentation noch etwas ausrichten,

¹ F. Blume, *Der junge Bach*, Wolfenbüttel und Zürich 1967; Neudruck in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. CLXX.), S. 518ff.

² M. Stade, *Der junge Bach*, Hamburg 1985.

³ BJ 1985, S. 73.

⁴ Ebd., Fußnote 101.

so versagt dieses Mittel angesichts der exakten Schilderung der Probleme mit täglich wechselnden Freitischen, die in Karl Philipp Moritz' berühmtem Roman „Anton Reiser“ vorzufinden ist.⁵ Es ist eben die eine Sache, ob im 17. oder 18. Jahrhundert eine mildtätige Familie an einem bestimmten Wochentag einen oder mehrere Schüler verpflegte, um so der Armut zu steuern, sich mehr aber nicht leisten konnte oder wollte, und eine andere, ob im 20. und künftig 21. Jahrhundert die „öffentliche Hand“ oder ein Industrieunternehmen ein Jahresstipendium für einen begabten Nachwuchswissenschaftler aussetzt.

Nebenbei: die Ohrdruffer Schulmatrikel ermöglicht über Jahre ein Verfolgen der Ausbildung sämtlicher Söhne von Johann Christoph Bach (1671–1721); keiner von ihnen mußte „ob defectum hospitiorum“ die Schule verlassen. Nach Auffassung des Rezensenten einfach deshalb, weil sie im elterlichen Hause Unterkunft und Verpflegung genossen, also keine Freitische benötigten.

Den bislang allgemein akzeptierten Bericht des Nekrologs, wonach Johann Sebastian Bach in Lüneburg den Stimmwechsel durchgemacht und seine schöne Sopranstimme verloren habe, will Küster gleichfalls nicht unbesehen glauben. Seine eingehende Diskussion der Lüneburger Chorverhältnisse mündet in die Schlußfolgerung, daß der fünfzehnjährige Johann Sebastian Bach in Wirklichkeit als Bassist nach Lüneburg gegangen beziehungsweise berufen worden sei, weil dort kein Sopranist gefragt war, sondern die Stelle eines Bassisten neu besetzt werden sollte. Der Rezensent möchte sich auf eine Debatte über diese Frage nicht einlassen. Ihn erinnert das Ergebnis an jene grausliche Anekdote aus der Zeit der deutschen Teilung, nach der in einem fiktiven Gespräch zwischen zwei Zootieren der im Westen gehaltene Wüstenkönig sich mit Unterbringung und Versorgung ganz zufrieden zeigte, wohingegen sein östlicher Kollege an der täglichen vegetarischen Kost doch einiges auszusetzen fand, auf nähere Nachfrage allerdings auch einräumen mußte, daß er sich auf der Planstelle eines Affen befände.

Die lobenswerte Genauigkeit, mit der Küster seine Untersuchungen führt und die zu manchem versteckten Vorwurf an die Adresse der bisherigen Forschung Anlaß gibt, wechselt mehrfach mit unerwarteten Lapsus: trotz „genauer Lektüre“ (S. 140) bleibt ihm verborgen, daß die Arnstädter Vorhaltungen wegen Urlaubsüberschreitung, ungewöhnlicher Choralharmonisation etc. von Seiten des Konsistoriums beziehungsweise des Superintendenten erfolgten und mit dem „Rat“ und „Ratsakten“ (S. 139) nichts zu tun haben.

Ungeachtet solcher kleineren und größeren Mängel, deren Aufzählung sich noch einige Zeit fortführen ließe, sei Küsters Buch bescheinigt, daß dessen Lektüre sich als jederzeit anregend erweist und allenthalben zu kritischem Nachdenken auffordert. Einem positiven Gesamturteil steht allerdings ein unüberwindliches Hindernis im Wege: die Handhabung der deutschen Sprache. Küsters Universalvokabel heißt „man“ (auf S. 142 in sieben aufeinanderfolgenden Druckzeilen allein sechsmal anzutreffen), und sie kann alles und nichts bedeuten – Bach, Bachs Zeitgenossen, Konrad Küster, Küsters Zeitgenossen, den Leser des

⁵ K. P. Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, [Neuausgabe:] Frankfurt/M. 1979 (insel taschenbuch. 433.), hier S. 117ff. und besonders S. 125ff. Den Hinweis auf diese Belege verdanke ich meinem Leipziger Kollegen Peter Wollny.

Buches, eine bestimmte Gruppe von Menschen, eine unbestimmte Gruppe von Menschen etc. Diese Ausdrucksweise mag modern sein, für den Leser ist sie alles andere als erfreulich. Ein Verlagslektor hätte hier das Schlimmste verhüten können oder müssen – doch dieser Berufszweig steht offensichtlich auf dem Aussterbeetat. Im Zweifelsfalle bedarf es der fremden Hilfe gar nicht – die vorliegende Besprechung kommt (das vorstehende Zitat ausgenommen) jedenfalls ohne die erwähnte „Universalvokabel“ aus.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Die Beiträge wurden etwa gleichmäßig in vier, offenbar nachträglich gewählte und dabei wenig präzise Kategorien eingeteilt: I. The Works of Johann Sebastian Bach and the Breitkopf Publishing Firm; II. The Breitkopf Dealings with Members of the Bach and Mozart Families; III. The Breitkopf Catalogs; IV. The Breitkopf Family. Wegen des reichen Materials müssen sich Ernest May und Hans-Joachim Schulze in ihren Aufsätzen auf eine oft suchwortartige und teilweise tabellarische Zusammenfassung zu den unter Bachs Namen überlieferten Quellen und Katalogeinträgen, die mit Breitkopf in Verbindung gebracht werden können, beschränken. Die komprimierte Darstellungsform und der beträchtliche zeitliche Abstand zur Entstehung machen es hier wie an anderen Stellen des Bandes nicht immer leicht, Nebenkenntnisse von nun bereits Tradition gewordenem Wissen zu unterscheiden. Bei Andreas Glöckner liegt das Schwergewicht auf dem Repertory an Kirchenkantaten von Komponisten des 18. Jahrhunderts und an ihrer Überlieferung im 19. Jahrhundert.

In einem ersten Beitrag demonstriert Yoshitaka Kobayashi die Fungibilität der Breitkopf-Kataloge für den Umgang mit Echtheitsfragen. Neue Ergebnisse enthält er vor allem für Kompositionen, die einfach Bach ohne präzisierende Vornamen oder einem von Bachs Söhnen zugeschrieben sind. Zu einigen Werken, die Kobayashi verloren glaubt (S. 62), lassen sich mutmaßliche Quellen, die mehrheitlich wohl nicht mit Breitkopfs Angebot in Verbindung stehen, nachweisen.

Johann Christian Bach, Sinfonie Es-Dur (Brook, Sp. 258) im Kloster Melk (andernorts auch unter Haydns Namen = Hoboken III: Es 10)

Johann Christian Bach, Sinfonie B-Dur (Brook, Sp. 258) in der Academia Virgiana Mantua (andernorts auch unter Ricci)

Carl Philipp Emanuel Bach, Sinfonie C-Dur (Brook, Sp. 2), anonym in der Bibliothek der Königlichen Musik-Akademie Stockholm

und, wie seit längerem bekannt ist, Carl Philipp Emanuel Bach, Klaviersonate B-Dur H 370 (Brook, Sp. 116), in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel (Verkaufskopie Breitkopf).

über die Ausbildung der Organe von Menschen, eine unbestimmte Übersicht vor
 zu stellen, die sich aber nicht als ein vollständiges Bild der menschlichen Anatomie
 darstellt. Die Abbildungen sind in der Regel sehr schön gezeichnet, die
 Beschriftungen sind in der Regel sehr deutlich. Die Abbildungen sind in der
 Regel sehr schön gezeichnet, die Beschriftungen sind in der Regel sehr
 deutlich. Die Abbildungen sind in der Regel sehr schön gezeichnet, die
 Beschriftungen sind in der Regel sehr deutlich.

Nebenbei, die Glührufer Schreie, die sie gegen die überlässe ein Verfolgen der
 Ausbildung sämtlicher Sinne, wie Johann Christoph Bach (1671-1721); Keiner
 von ihnen mußte „ob der hohen Wissenschaft“ die Schule verlassen. Nach Auffas-
 sung des Rezensenten eilten des Nach, was die in euerthen Hause Unterkunft
 und Verpflegung genossen, die Jahre Praktische beschäftigten.

Der bislang allgemein akzeptierte Bericht des Nekrologs, wonach Johann
 Sebastian Bach in Lüneburg den Spektakel der Zerstörung und seine schöne
 Sopranstimme verkümmert habe, will Kaiser gleichfalls nicht anerkennen. Neben
 seine eingehende Diskussion der Lage der in Lüneburg verbliebenen in die
 Schlußfolgerung, daß der fünfzehnjährige Johann Sebastian Bach in Wirklich-
 keit als Bassist nach Lüneburg gerufen worden sei, berufen worden sei,
 weil dort kein Sopranist gefast war, sondern die Stelle eines Bassisten neu be-
 setzt werden sollte. Der Rezensent macht sich an zwei Stellen über diese Frage
 nicht einlassen. Ihn erinnert das Vergleichen von musikalischen Anekdoten aus der Zeit
 der deutschen Teilung, nach der in einem Wiener Gespräch zwischen zwei
 Zootieren der im Westen gehaltenen Wochensitz sich mit Unterbringung und Ver-
 forgung ganz zufrieden zeigte, während der im östlichen Kollege an der täg-
 lichen vegetarischen Kost doch zumeist widerwärtigen Verdauung Nachhilfe
 allerdings auch einräumen mußte, daß er sich auf der Piazza eines Affen be-
 fände.

Die lebenswerte Genauigkeit, mit der Krieger seine Untersuchungen führt und die
 zu manchen versteckten Vorwissen an die Arbeit der kritischen Forschung An-
 laß gibt, wechselt mehrfach mit ungenügender Genauigkeit, zum „guten Lektüre“
 (S. 140) hierin ihm verweigern, daß die von ihm gemachten Aussagen wegen Unklar-
 heit der Übersetzung, ungenügender Quellenangabe, von seinen das Kon-
 sistenzbeziehungswort des Haupttextes nicht verstehen und mit dem „Rei-
 und „Ratsachen“ (S. 128) nicht zu tun haben.

Ungeachtet seines Vorworts, die deutsche Musik, die sich Agrifikation sich auch
 einige Zeit fortzusetzen sollte, ein eigenes Werk zu schreiben, daß dessen Lektüre
 sich als jederzeit überaus wertvoll und interessant zu betrachten. Nachdenken
 zuffordert. Einen positiven Gesamturteil wird allerdings, die unüberwindlichen
 Hindernisse im Wege der Herstellung der deutschen Sprache, Kaiser Universitäts-
 vokabel heißt „man“ (vgl. S. 140) in seiner ungenügenden Druckzeit
 allein regional produziert, und es kann sehr, und nicht bedauern - Bach,
 Bachs Zeitgenossen, Konrad Kaiser, Klaus, Schlegel, der Leiter der

¹ K. F. Meiß, Anton Jäger: Ein psychopathologischer Fall von Schizophrenie, *Zeitschrift für
 Gesamte Psychiatrie* 333, 1907, und 1908, und 1909, und 1910, und 1911, und 1912, und 1913, und 1914, und 1915, und 1916, und 1917, und 1918, und 1919, und 1920, und 1921, und 1922, und 1923, und 1924, und 1925, und 1926, und 1927, und 1928, und 1929, und 1930, und 1931, und 1932, und 1933, und 1934, und 1935, und 1936, und 1937, und 1938, und 1939, und 1940, und 1941, und 1942, und 1943, und 1944, und 1945, und 1946, und 1947, und 1948, und 1949, und 1950, und 1951, und 1952, und 1953, und 1954, und 1955, und 1956, und 1957, und 1958, und 1959, und 1960, und 1961, und 1962, und 1963, und 1964, und 1965, und 1966, und 1967, und 1968, und 1969, und 1970, und 1971, und 1972, und 1973, und 1974, und 1975, und 1976, und 1977, und 1978, und 1979, und 1980, und 1981, und 1982, und 1983, und 1984, und 1985, und 1986, und 1987, und 1988, und 1989, und 1990, und 1991, und 1992, und 1993, und 1994, und 1995, und 1996, und 1997, und 1998, und 1999, und 2000, und 2001, und 2002, und 2003, und 2004, und 2005, und 2006, und 2007, und 2008, und 2009, und 2010, und 2011, und 2012, und 2013, und 2014, und 2015, und 2016, und 2017, und 2018, und 2019, und 2020, und 2021, und 2022, und 2023, und 2024, und 2025, und 2026, und 2027, und 2028, und 2029, und 2030, und 2031, und 2032, und 2033, und 2034, und 2035, und 2036, und 2037, und 2038, und 2039, und 2040, und 2041, und 2042, und 2043, und 2044, und 2045, und 2046, und 2047, und 2048, und 2049, und 2050, und 2051, und 2052, und 2053, und 2054, und 2055, und 2056, und 2057, und 2058, und 2059, und 2060, und 2061, und 2062, und 2063, und 2064, und 2065, und 2066, und 2067, und 2068, und 2069, und 2070, und 2071, und 2072, und 2073, und 2074, und 2075, und 2076, und 2077, und 2078, und 2079, und 2080, und 2081, und 2082, und 2083, und 2084, und 2085, und 2086, und 2087, und 2088, und 2089, und 2090, und 2091, und 2092, und 2093, und 2094, und 2095, und 2096, und 2097, und 2098, und 2099, und 2100, und 2101, und 2102, und 2103, und 2104, und 2105, und 2106, und 2107, und 2108, und 2109, und 2110, und 2111, und 2112, und 2113, und 2114, und 2115, und 2116, und 2117, und 2118, und 2119, und 2120, und 2121, und 2122, und 2123, und 2124, und 2125, und 2126, und 2127, und 2128, und 2129, und 2130, und 2131, und 2132, und 2133, und 2134, und 2135, und 2136, und 2137, und 2138, und 2139, und 2140, und 2141, und 2142, und 2143, und 2144, und 2145, und 2146, und 2147, und 2148, und 2149, und 2150, und 2151, und 2152, und 2153, und 2154, und 2155, und 2156, und 2157, und 2158, und 2159, und 2160, und 2161, und 2162, und 2163, und 2164, und 2165, und 2166, und 2167, und 2168, und 2169, und 2170, und 2171, und 2172, und 2173, und 2174, und 2175, und 2176, und 2177, und 2178, und 2179, und 2180, und 2181, und 2182, und 2183, und 2184, und 2185, und 2186, und 2187, und 2188, und 2189, und 2190, und 2191, und 2192, und 2193, und 2194, und 2195, und 2196, und 2197, und 2198, und 2199, und 2200, und 2201, und 2202, und 2203, und 2204, und 2205, und 2206, und 2207, und 2208, und 2209, und 2210, und 2211, und 2212, und 2213, und 2214, und 2215, und 2216, und 2217, und 2218, und 2219, und 2220, und 2221, und 2222, und 2223, und 2224, und 2225, und 2226, und 2227, und 2228, und 2229, und 2230, und 2231, und 2232, und 2233, und 2234, und 2235, und 2236, und 2237, und 2238, und 2239, und 2240, und 2241, und 2242, und 2243, und 2244, und 2245, und 2246, und 2247, und 2248, und 2249, und 2250, und 2251, und 2252, und 2253, und 2254, und 2255, und 2256, und 2257, und 2258, und 2259, und 2260, und 2261, und 2262, und 2263, und 2264, und 2265, und 2266, und 2267, und 2268, und 2269, und 2270, und 2271, und 2272, und 2273, und 2274, und 2275, und 2276, und 2277, und 2278, und 2279, und 2280, und 2281, und 2282, und 2283, und 2284, und 2285, und 2286, und 2287, und 2288, und 2289, und 2290, und 2291, und 2292, und 2293, und 2294, und 2295, und 2296, und 2297, und 2298, und 2299, und 2300, und 2301, und 2302, und 2303, und 2304, und 2305, und 2306, und 2307, und 2308, und 2309, und 2310, und 2311, und 2312, und 2313, und 2314, und 2315, und 2316, und 2317, und 2318, und 2319, und 2320, und 2321, und 2322, und 2323, und 2324, und 2325, und 2326, und 2327, und 2328, und 2329, und 2330, und 2331, und 2332, und 2333, und 2334, und 2335, und 2336, und 2337, und 2338, und 2339, und 2340, und 2341, und 2342, und 2343, und 2344, und 2345, und 2346, und 2347, und 2348, und 2349, und 2350, und 2351, und 2352, und 2353, und 2354, und 2355, und 2356, und 2357, und 2358, und 2359, und 2360, und 2361, und 2362, und 2363, und 2364, und 2365, und 2366, und 2367, und 2368, und 2369, und 2370, und 2371, und 2372, und 2373, und 2374, und 2375, und 2376, und 2377, und 2378, und 2379, und 2380, und 2381, und 2382, und 2383, und 2384, und 2385, und 2386, und 2387, und 2388, und 2389, und 2390, und 2391, und 2392, und 2393, und 2394, und 2395, und 2396, und 2397, und 2398, und 2399, und 2400, und 2401, und 2402, und 2403, und 2404, und 2405, und 2406, und 2407, und 2408, und 2409, und 2410, und 2411, und 2412, und 2413, und 2414, und 2415, und 2416, und 2417, und 2418, und 2419, und 2420, und 2421, und 2422, und 2423, und 2424, und 2425, und 2426, und 2427, und 2428, und 2429, und 2430, und 2431, und 2432, und 2433, und 2434, und 2435, und 2436, und 2437, und 2438, und 2439, und 2440, und 2441, und 2442, und 2443, und 2444, und 2445, und 2446, und 2447, und 2448, und 2449, und 2450, und 2451, und 2452, und 2453, und 2454, und 2455, und 2456, und 2457, und 2458, und 2459, und 2460, und 2461, und 2462, und 2463, und 2464, und 2465, und 2466, und 2467, und 2468, und 2469, und 2470, und 2471, und 2472, und 2473, und 2474, und 2475, und 2476, und 2477, und 2478, und 2479, und 2480, und 2481, und 2482, und 2483, und 2484, und 2485, und 2486, und 2487, und 2488, und 2489, und 2490, und 2491, und 2492, und 2493, und 2494, und 2495, und 2496, und 2497, und 2498, und 2499, und 2500, und 2501, und 2502, und 2503, und 2504, und 2505, und 2506, und 2507, und 2508, und 2509, und 2510, und 2511, und 2512, und 2513, und 2514, und 2515, und 2516, und 2517, und 2518, und 2519, und 2520, und 2521, und 2522, und 2523, und 2524, und 2525, und 2526, und 2527, und 2528, und 2529, und 2530, und 2531, und 2532, und 2533, und 2534, und 2535, und 2536, und 2537, und 2538, und 2539, und 2540, und 2541, und 2542, und 2543, und 2544, und 2545, und 2546, und 2547, und 2548, und 2549, und 2550, und 2551, und 2552, und 2553, und 2554, und 2555, und 2556, und 2557, und 2558, und 2559, und 2560, und 2561, und 2562, und 2563, und 2564, und 2565, und 2566, und 2567, und 2568, und 2569, und 2570, und 2571, und 2572, und 2573, und 2574, und 2575, und 2576, und 2577, und 2578, und 2579, und 2580, und 2581, und 2582, und 2583, und 2584, und 2585, und 2586, und 2587, und 2588, und 2589, und 2590, und 2591, und 2592, und 2593, und 2594, und 2595, und 2596, und 2597, und 2598, und 2599, und 2600, und 2601, und 2602, und 2603, und 2604, und 2605, und 2606, und 2607, und 2608, und 2609, und 2610, und 2611, und 2612, und 2613, und 2614, und 2615, und 2616, und 2617, und 2618, und 2619, und 2620, und 2621, und 2622, und 2623, und 2624, und 2625, und 2626, und 2627, und 2628, und 2629, und 2630, und 2631, und 2632, und 2633, und 2634, und 2635, und 2636, und 2637, und 2638, und 2639, und 2640, und 2641, und 2642, und 2643, und 2644, und 2645, und 2646, und 2647, und 2648, und 2649, und 2650, und 2651, und 2652, und 2653, und 2654, und 2655, und 2656, und 2657, und 2658, und 2659, und 2660, und 2661, und 2662, und 2663, und 2664, und 2665, und 2666, und 2667, und 2668, und 2669, und 2670, und 2671, und 2672, und 2673, und 2674, und 2675, und 2676, und 2677, und 2678, und 2679, und 2680, und 2681, und 2682, und 2683, und 2684, und 2685, und 2686, und 2687, und 2688, und 2689, und 2690, und 2691, und 2692, und 2693, und 2694, und 2695, und 2696, und 2697, und 2698, und 2699, und 2700, und 2701, und 2702, und 2703, und 2704, und 2705, und 2706, und 2707, und 2708, und 2709, und 2710, und 2711, und 2712, und 2713, und 2714, und 2715, und 2716, und 2717, und 2718, und 2719, und 2720, und 2721, und 2722, und 2723, und 2724, und 2725, und 2726, und 2727, und 2728, und 2729, und 2730, und 2731, und 2732, und 2733, und 2734, und 2735, und 2736, und 2737, und 2738, und 2739, und 2740, und 2741, und 2742, und 2743, und 2744, und 2745, und 2746, und 2747, und 2748, und 2749, und 2750, und 2751, und 2752, und 2753, und 2754, und 2755, und 2756, und 2757, und 2758, und 2759, und 2760, und 2761, und 2762, und 2763, und 2764, und 2765, und 2766, und 2767, und 2768, und 2769, und 2770, und 2771, und 2772, und 2773, und 2774, und 2775, und 2776, und 2777, und 2778, und 2779, und 2780, und 2781, und 2782, und 2783, und 2784, und 2785, und 2786, und 2787, und 2788, und 2789, und 2790, und 2791, und 2792, und 2793, und 2794, und 2795, und 2796, und 2797, und 2798, und 2799, und 2800, und 2801, und 2802, und 2803, und 2804, und 2805, und 2806, und 2807, und 2808, und 2809, und 2810, und 2811, und 2812, und 2813, und 2814, und 2815, und 2816, und 2817, und 2818, und 2819, und 2820, und 2821, und 2822, und 2823, und 2824, und 2825, und 2826, und 2827, und 2828, und 2829, und 2830, und 2831, und 2832, und 2833, und 2834, und 2835, und 2836, und 2837, und 2838, und 2839, und 2840, und 2841, und 2842, und 2843, und 2844, und 2845, und 2846, und 2847, und 2848, und 2849, und 2850, und 2851, und 2852, und 2853, und 2854, und 2855, und 2856, und 2857, und 2858, und 2859, und 2860, und 2861, und 2862, und 2863, und 2864, und 2865, und 2866, und 2867, und 2868, und 2869, und 2870, und 2871, und 2872, und 2873, und 2874, und 2875, und 2876, und 2877, und 2878, und 2879, und 2880, und 2881, und 2882, und 2883, und 2884, und 2885, und 2886, und 2887, und 2888, und 2889, und 2890, und 2891, und 2892, und 2893, und 2894, und 2895, und 2896, und 2897, und 2898, und 2899, und 2900, und 2901, und 2902, und 2903, und 2904, und 2905, und 2906, und 2907, und 2908, und 2909, und 2910, und 2911, und 2912, und 2913, und 2914, und 2915, und 2916, und 2917, und 2918, und 2919, und 2920, und 2921, und 2922, und 2923, und 2924, und 2925, und 2926, und 2927, und 2928, und 2929, und 2930, und 2931, und 2932, und 2933, und 2934, und 2935, und 2936, und 2937, und 2938, und 2939, und 2940, und 2941, und 2942, und 2943, und 2944, und 2945, und 2946, und 2947, und 2948, und 2949, und 2950, und 2951, und 2952, und 2953, und 2954, und 2955, und 2956, und 2957, und 2958, und 2959, und 2960, und 2961, und 2962, und 2963, und 2964, und 2965, und 2966, und 2967, und 2968, und 2969, und 2970, und 2971, und 2972, und 2973, und 2974, und 2975, und 2976, und 2977, und 2978, und 2979, und 2980, und 2981, und 2982, und 2983, und 2984, und 2985, und 2986, und 2987, und 2988, und 2989, und 2990, und 2991, und 2992, und 2993, und 2994, und 2995, und 2996, und 2997, und 2998, und 2999, und 3000, und 3001, und 3002, und 3003, und 3004, und 3005, und 3006, und 3007, und 3008, und 3009, und 3010, und 3011, und 3012, und 3013, und 3014, und 3015, und 3016, und 3017, und 3018, und 3019, und 3020, und 3021, und 3022, und 3023, und 3024, und 3025, und 3026, und 3027, und 3028, und 3029, und 3030, und 3031, und 3032, und 3033, und 3034, und 3035, und 3036, und 3037, und 3038, und 3039, und 3040, und 3041, und 3042, und 3043, und 3044, und 3045, und 3046, und 3047, und 3048, und 3049, und 3050, und 3051, und 3052, und 3053, und 3054, und 3055, und 3056, und 3057, und 3058, und 3059, und 3060, und 3061, und 3062, und 3063, und 3064, und 3065, und 3066, und 3067, und 3068, und 3069, und 3070, und 3071, und 3072, und 3073, und 3074, und 3075, und 3076, und 3077, und 3078, und 3079, und 3080, und 3081, und 3082, und 3083, und 3084, und 3085, und 3086, und 3087, und 3088, und 3089, und 3090, und 3091, und 3092, und 3093, und 3094, und 3095, und 3096, und 3097, und 3098, und 3099, und 3100, und 3101, und 3102, und 3103, und 3104, und 3105, und 3106, und 3107, und 3108, und 3109, und 3110, und 3111, und 3112, und 3113, und 3114, und 3115, und 3116, und 3117, und 3118, und 3119, und 3120, und 3121, und 3122, und 3123, und 3124, und 3125, und 3126, und 3127, und 3128, und 3129, und 3130, und 3131, und 3132, und 3133, und 3134, und 3135, und 3136, und 3137, und 3138, und 3139, und 3140, und 3141, und 3142, und 3143, und 3144, und 3145, und 3146, und 3147, und 3148, und 3149, und 3150, und 3151, und 3152, und 3153, und 3154, und 3155, und 3156, und 3157, und 3158, und 3159, und 3160, und 3161, und 3162, und 3163, und 3164, und 3165, und 3166, und 3167, und 3168, und 3169, und 3170, und 3171, und 3172, und 3173, und 3174, und 3175, und 3176, und 3177, und 3178, und 3179, und 3180, und 3181, und 3182, und 3183, und 3184, und 3185, und 3186, und 3187, und 3188, und 3189, und 3190, und 3191, und 3192, und 3193, und 3194, und 3195, und 3196, und 3197, und 3198, und 3199, und 3200, und 3201, und 3202, und 3203, und 3204, und 3205, und 3206, und 3207, und 3208, und 3209, und 3210, und 3211, und 3212, und 3213, und 3214, und 3215, und 3216, und 3217, und 3218, und 3219, und 3220, und 3221, und 3222, und 3223, und 3224, und 3225, und 3226, und 3227, und 3228, und 3229, und 3230, und 3231, und 3232, und 3233, und 3234, und 3235, und 3236, und 3237, und 3238, und 3239, und 3240, und 3241, und 3242, und 3243, und 3244, und 3245, und 3246, und 3247, und 3248, und 3249, und 3250, und 3251, und 3252, und 3253, und 3254, und 3255, und 3256, und 3257, und 3258, und 3259, und 3260, und 3261, und 3262, und 3263, und 3264, und 3265, und 3266, und 3267, und 3268, und 3269, und 3270, und 3271, und 3272, und 3273, und 3274, und 3275, und 3276, und 3277, und 3278, und 3279, und 3280, und 3281, und 3282, und 3283, und 3284, und 3285, und 3286, und 3287, und 3288, und 3289, und 3290, und 3291, und 3292, und 3293, und 3294, und 3295, und 3296, und 3297, und 3298, und 3299, und 3300, und 3301, und 3302, und 3303, und 3304, und 3305, und 3306, und 3307, und 3308, und 3309, und 3310, und 3311, und 3312, und 3313, und 3314, und 3315, und 3316, und 3317, und 3318, und 3319, und 3320, und 3321, und 3322, und 3323, und 3324, und 3325, und 3326, und 3327, und 3328, und 3329, und 3330, und 3331, und 3332, und 3333, und 3334, und 3335, und 3336, und 3337, und 3338, und 3339, und 3340, und 3341, und 3342, und 3343, und 3344, und 3345, und 3346, und 3347, und 3348, und 3349, und 3350, und 3351, und 3352, und 3353, und 3354, und 3355, und 3356, und 3357, und 3358, und 3359, und 3360, und 3361, und 3362, und 3363, und 3364, und 3365, und 3366, und 3367, und 3368, und 3369, und 3370, und 3371, und 3372, und 3373, und 3374, und 3375, und 3376, und 3377, und 3378, und 3379, und 3380, und 3381, und 3382, und 3383, und 3384, und 3385, und 3386, und 3387, und 3388, und 3389, und 3390, und 3391, und 3392, und 3393, und 3394, und 3395, und 3396, und 3397, und 3398, und 3399, und 3400, und 3401, und 3402, und 3403, und 3404, und 3405, und 3406, und 3407, und 3408, und 3409, und 3410, und 3411, und 3412, und 3413, und 3414, und 3415, und 3416, und 3417, und 3418, und 3419, und 3420, und 3421, und 3422, und 3423, und 3424, und 3425, und 3426, und 3427, und 3428, und 3429, und 3430, und 3431, und 3432, und 3433, und 3434, und 3435, und 3436, und 3437, und 3438, und 3439, und 3440, und 3441, und 3442, und 3443, und 3444, und 3445, und 3446, und 3447, und 3448, und 3449, und 3450, und 3451, und 3452, und 3453, und 3454, und 3455, und 3456, und 3457, und 3458, und 3459, und 3460, und 3461, und 3462, und 3463, und 3464, und 3465, und 3466, und 3467, und 3468, und 3469, und 3470, und 3471, und 3472, und 3473, und 3474, und 3475, und 3476, und 3477, und 3478, und 3479, und 3480, und 3481, und 3482, und 3483, und 3484, und 3485, und 3486, und 3487, und 3488, und 3489, und 3490, und 3491, und 3492, und 3493, und 3494, und 3495, und 3496, und 3497, und 3498, und 3499, und 3500,

Bach Perspectives. Volume 2: J. S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade. Edited by George B. Stauffer; Lincoln and London: University of Nebraska Press 1996. XV, 219 S.

Der geringe zeitliche Abstand, mit dem Band 2 der *Bach Perspectives* auf den Eröffnungsband der Serie (siehe hierzu BJ 1996, S. 163–165) folgt, täuscht über das wahre Alter der Beiträge. Gesammelt sind hier Vorträge, die bereits 1982 beim 13. und 1987 beim 14. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft gehalten worden waren und sich vornehmlich mit den Beziehungen zwischen dem Werk Johann Sebastian Bachs und dem Musikalienhandel der Familie Breitkopf beschäftigten. Die Buchfassung, in die auch einige wenige neuere Aufsätze aufgenommen sind, ist Barry S. Brook gewidmet, dessen Initiative nicht nur die verdienstvolle Faksimile-Ausgabe der thematischen Kataloge der Firma (New York 1966) zu verdanken ist; Brook hat auch maßgeblich Anteil daran, daß die Geschichte des Hauses Breitkopf aus musikwissenschaftlicher Sicht zum Forschungsgegenstand geworden ist, wie der vorliegende Band in eindrucksvoller Weise belegt.

Die Beiträge wurden etwa gleichmäßig in vier, offenbar nachträglich gewählte und dabei wenig präzise Kategorien eingeteilt: I. The Works of Johann Sebastian Bach and the Breitkopf Publishing Firm, II. The Breitkopfs' Dealings with Members of the Bach and Mozart Families, III. The Breitkopf Catalogs, IV. The Breitkopf Family.

Wegen des reichen Materials müssen sich Ernest May und Hans-Joachim Schulze in ihren Aufsätzen auf eine oft stichwortartige und teilweise tabellarische Zusammenfassung zu den unter Bachs Namen überlieferten Quellen und Katalogeinträgen, die mit Breitkopf in Verbindung gebracht werden können, beschränken. Die komprimierte Darstellungsform und der beträchtliche zeitliche Abstand zur Entstehung machen es hier wie an anderen Stellen des Bandes nicht immer leicht, Neuerkenntnisse von nun bereits Tradition gewordenem Wissen zu unterscheiden. Bei Andreas Glöckner liegt das Schwergewicht auf dem Repertoire an Kirchenkantaten von Komponisten des 18. Jahrhunderts und an ihrer Überlieferung im 19. Jahrhundert.

In einem ersten Beitrag demonstriert Yoshitake Kobayashi die Tauglichkeit der Breitkopf-Kataloge für den Umgang mit Echtheitsfragen. Neue Ergebnisse enthält er vor allem für Kompositionen, die einfach Bach ohne präzisierende Vornamen oder einem von Bachs Söhnen zugeschrieben sind. Zu einigen Werken, die Kobayashi verloren glaubt (S. 62), lassen sich mittlerweile Quellen, die mehrheitlich wohl nicht mit Breitkopfs Angebot in Verbindung stehen, nachweisen:

Johann Christian Bach, Sinfonie Es-Dur (Brook, Sp. 258) im Kloster Melk (andernorts auch unter Haydns Namen = Hoboken III: Es 10)

Johann Christian Bach, Sinfonie B-Dur (Brook, Sp. 258) in der Academia Virgiliana Mantua (andernorts auch unter Ricci)

Carl Philipp Emanuel Bach, Sinfonie C-Dur (Brook, Sp. 2), anonym in der Bibliothek der Königlichen Musik-Akademie Stockholm

und, wie seit längerem bekannt ist, Carl Philipp Emanuel Bach, Klaviersonata B-Dur H 370 (Brook, Sp. 116), in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel (Verkaufskopie Breitkopf).

Die Erkenntnis, daß mit der Entdeckung eines Breitkopf-Eintrags oder einer Konkordanzquelle die Echtheitsfrage nicht bereits gelöst ist, bildet das knappe Fazit des Autors. Dies zeigt auch das Beispiel des von Kobayashi nicht behandelten Cembalokonzerts A-Dur (als Werk Johann Christian Bachs, Ty 300/12, in SBB, *St 487*), das bei Breitkopf 1775 (Brook, Sp. 581) unter dem Namen Schaffrath verzeichnet (Konkordanzquelle: SBB, *Mus. ms. 19750*), in einer weiteren Berliner Handschrift aber nachträglich(?) Graun zugewiesen ist (siehe Monika Wille, *Die Konzertform der Brüder Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun*, Frankfurt a.M. 1995, S. 350 (Europäische Hochschulschriften. 117)).

Recht reizvoll ist es, zu Peggy Daubs Darstellung des Adressatenkreises und der Veröffentlichungsgeschichte von C. P. E. Bachs Sammlungen von Klaviersonaten ... für Kenner und Liebhaber die unabhängig hiervon entstandene Studie Hans-Günter Ottenbergs, *Die Klaviersonaten Wq 55 im Verlage des Autors. Zur Praxis des Selbstverlages bei Carl Philipp Emanuel Bach* (in: Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk, hrsg. von H. Poos, Mainz 1993, S. 21–39) zu lesen. Der Beitrag Neal Zaslaw's über die Beziehungen zwischen Breitkopf und der Familie Mozart muß hier nur am Rande interessieren; der Ertrag für den Normalbenutzer ist durch den Verzicht auf eine Identifizierung der Incipits zu Mozarts Werken ohnehin empfindlich eingeschränkt. Kobayashis zweiter Beitrag beschäftigt sich mit der Frage der Identifizierung von Haus- und Verkaufskopien des Hauses Breitkopf; die Identifizierung von Hauskopien ist dank der oftmals noch vorhandenen charakteristischen Titelumschläge sowie von Ordnungs- und Umfangsvermerken Breitkopfs vergleichsweise unproblematisch. Kobayashis Tabelle 1 sei hier nur durch Hinweise auf Stammhandschriften von Werken der Bach-Familie ergänzt, die sich aus einer vom Rezensenten gemeinsam mit Peter Wollny durchgeführten systematischen Durchsicht der Bach-Quellen in Brüssel (LBzBF 2) ergeben haben: Johann Sebastian Bach zugeschrieben, Motette BWV Anh. 163 (Brüssel BR, *Ms. II 3902 Mus.*) sowie C. P. E. Bach, Klavierkonzert Wq 1/H. 403 (im Konvolut Brüssel CRM, 25448 MSM).

Zu lange unbeachtet gebliebenen Breitkopf-Quellen gehören auch die Stammhandschriften zu Bachs Konzertbearbeitungen BWV 972 und 981 (in Brüssel CRM, 25448 MSM) und zur D-Dur Fassung des Konzerts für drei Klaviere BWV 1064 (ebenda, 26655 MSM). Für die Identifizierung von Verkaufskopien bieten Kobayashis Angaben hingegen nur eine allererste Handreichung: Die Übereinstimmung von Wasserzeichen belegt – etwa im Falle des Papiers aus Kirchberg – allenfalls eine mitteldeutsche Entstehung, im Falle der Papiere aus dem böhmischen Einsiedel noch nicht einmal diese. Leider fehlen hier sowohl Handschriftenproben als auch der an anderer Stelle der Aufsatzsammlung (S. 41) beiläufig mitgeteilte Hinweis auf die bevorzugte Verwendung querformatiger Papiersorten, die im übrigen für den mitteldeutschen Raum untypisch erscheint. Während in diesem Falle fairerweise mitgeteilt wird, daß wesentliche Teile des Aufsatzes schon seit 1982 (BzBf 1, S. 79–84) gedruckt vorliegen, fehlen entsprechende Vermerke an anderen Stellen des Bandes; merkwürdigerweise unterblieb sogar jeder Hinweis auf den Abdruck der Abstracts zu den sieben Beiträgen von 1987 in den *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia*, hrsg. von A. Pompilio et al., Turin 1990.

Für die Bach-Forschung auf den ersten Blick ohne Belang ist George R. Hills Diskussion von Stammhandschriften, an denen Breitkopfs Hauskopisten beteiligt sind. Der Beitrag hilft jedoch, das Bild von der Entstehung der Musikaliensammlung Breitkopfs zu erweitern. Während aus Sicht der Bach-Forschung der Eindruck entstehen mußte, der beträchtliche Fundus sei im wesentlichen das Resultat eines konsequenten Ankaufs von Nachlässen in den 1750er und 1760er Jahren (S. 23, 28, 44), zeigt sich hier, daß Breitkopf zumindest neuere Musikalien gezielt beschafft hat und sie dann durch eigene Kopisten für sein Notenarchiv abschreiben ließ. In eine ähnliche Richtung zielen Ortrum Landmanns Überlegungen zur auffälligen, wenn auch nur partiellen Kongruenz zwischen Breitkopfs Handschriftenbesitz und der Musikaliensammlung des Dresdner Hofes. Robert M. Cammarota beschränkt sich auf die Diskussion der Magnificat-Kompositionen aus Breitkopfs Angebot. Die Beobachtung, daß einige von Breitkopfs nicht-thematischen Katalogen in mehreren, als solche aber nicht gekennzeichneten Auflagen existieren, gibt einen wichtigen Hinweis darauf, daß die Kataloge durch den Druck einer neuen und stets mit Jahreszahl versehenen Ausgabe keineswegs überholt waren; vielmehr behielten auch die älteren Verzeichnisse – zumindest für handschriftliche Kopien, deren Vorlagen, die sogenannten Stammhandschriften, nicht ohne weiteres abgestoßen wurden – weiterhin ihre Gültigkeit. Das Fehlen von Kantaten von Graun, Fasch oder Bach im Verzeichnis von 1770 besagt somit nicht notwendigerweise, wie Andreas Glöckner suggeriert (S. 28f.), daß an ihnen um diese Zeit kein Interesse mehr bestand, sondern nur, daß Breitkopf seit 1764 keine Vokalwerke dieser bereits verstorbenen Komponisten mehr angekauft hat. Der Auswertung harren übrigens noch einige in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien als Unikat überlieferte Verzeichnisse, auf die Liesbeth Weinhold und Alexander Weinmann, *Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700–1850*, Kassel 1995, S. 26–31, aufmerksam machen. Die Entstehung und Expansion des Hauses Breitkopf werden schließlich auch bei Gregory Butler und im abschließenden Essay von George Stauffer untersucht. Letzterer beschäftigt sich am Beispiel des Breitkopfschen Stammsitzes, des Hauses „zum Goldenen Bären“, mit der regen Bautätigkeit in Leipzig zwischen dem Dreißigjährigen und dem Siebenjährigen Krieg und leitet hieraus eine – etwas konstruiert wirkende – architektonische Verbindung zwischen Breitkopf und Bach ab.

Der Band entwirft damit ein vielseitiges, wenn auch noch lange nicht umfassendes Bild zwischen den vielfältigen Beziehungen, die es zwischen den Familien Bach und Breitkopf gab, und dürfte damit auf Jahre hinaus zu Referenzzwecken herangezogen werden. Leider hat es der Herausgeber versäumt, aus der Not eine Tugend zu machen: Die lange Entstehungsgeschichte des Bandes wird damit zugleich zu einer Problemgeschichte. Überlappungen zwischen Beiträgen lassen sich nicht immer vermeiden; im mündlichen Vortrag stören diese Redundanzen wenig, in Buchform schon; dies gilt insbesondere für die tabellarischen Übersichten, die das gleiche Datenmaterial mit geringfügigen Akzentverschiebungen neu anordnen (vgl. etwa S. 15–21 und 36–42). Schlimmer noch sind die Widersprüche, die sich an vielen Stellen auf tun: War nun die verschollene Handschrift *Mus. 4203/4204* der Stadtbibliothek Danzig mit 114 Choralvorspielen eine Verkaufsabschrift (S. 24) oder eine Stammhandschrift (S. 116)? Ist die Handschrift

Am. B. 595 von der Breitkopf-Überlieferung unabhängig (S. 42f.) oder nur eine Breitkopfsche Verkaufsabschrift (S. 16)? In beiden Fällen erscheint ersteres plausibler. Schreibversehen und andere Nachlässigkeiten sind allerorten, gerade auch in Zitaten, anzutreffen: So steht schon auf den ersten Seiten „Tietz“ statt „Tietze“ (S. 1), „Nachtrich“ statt „Nachricht“ (S. 3 und 4), „Einführung“ statt „Einführung“ (S. 3), „caratte“ statt „carattere“ (S. 4). Einige Fehler hätten spätestens bei der Erstellung des Namensregisters aufgedeckt werden müssen: Die richtigen Vornamen, nämlich Christian Gottlob, des sogenannten „Christoph Friedrich Meissner“ (S. 23) finden sich auf S. 116. Zweifellos ist die Handschrift *Am. B. 72a* mit den Choralvorspielen BWV 690–713 von der Breitkopf-Überlieferung abhängig; dennoch kann sie nicht einfach als eine Breitkopf-Kopie abgetan werden (S. 24f.); denn der Schreiber ist ein Berliner Kopist (Anon. 403), somit kann die Abschrift nicht mit der 1777 durch Kirnberger aus Leipzig bezogenen Handschrift identisch sein. Auf den S. 36 und 38 ist vom Angebot und von den Stammschriften zu drei Sanctus-Vertonungen die Rede, in der Folge wurden in der Übersetzung die Quellen zu BWV Anh. 27 schlichtweg vergessen (gleichfalls Brüssel BR). Schließlich gibt es auch keine Signaturen der Form „SBB, Mus. ms. Harrer 9411“ (S. 119).

Einheitliche Abkürzungen und ein exakter bibliographischer Nachweis hätten sich für Standardwerke, etwa die thematischen und nicht-thematischen Breitkopf-Kataloge angeboten, stattdessen finden sich in Details abweichende Formulierungen über den ganzen Band verstreut. Im Abkürzungsverzeichnis fehlt das ohnehin unanschauliche Bibliothekskürzel BRUBR, das auf S. 118 verwendet wird; nur mit Glück, Vorwissen oder einem Langzeitgedächtnis wird der Leser die Auflösung, die 97 Seiten früher steht, entdecken. Höchst bedauerlich ist bei dieser quellenkundlich orientierten Arbeit auch der Verzicht auf ein Register der Handschriften nach Signaturen oder auf Werkverzeichnisnummern bei Komponisten wie Johann Christian und Johann Christoph Friedrich Bach. Berücksichtigt man, daß die Hälfte der Beiträge schon 1982 entstanden sind, so hätte der Leser die Verzögerung durch eine gründliche Schlußkorrektur, und wenn sie ein paar Monate gedauert hätte, klaglos in Kauf genommen.

Ulrich Leisinger (Leipzig)

NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V. LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. habil. Martin Petzoldt – Leipzig

Vorsitzender

Prof. Diethard Hellmann – München

Stellvertretender Vorsitzender

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig

Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Rosemarie Trautmann – Stuttgart

Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Ministerialrat Dr. Dirk Hewig – München

Beisitzer

VERWALTUNGSRAT

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig

Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg

Prof. Dr. Klaus Hofmann – Göttingen

Dr. Claus Oefner – Eisenach

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Dr. Christoph Wolff – Cambridge, MA (USA)

DIREKTORIUM

Reimar Bluth – Berlin

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden

Vizepräsident Rainer Bürgel – Berlin

Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

KMD Hartwig Eschenburg – Rostock

Dr. Helmut Hell – Berlin

Konsistorialpräsident i. R. Dr. Hartmut Johnsen – Gauting

Prof. Dr. Ferdinand Klinda – Bratislava

Prof. Edgar Krapp – München

Superintendent Johannes Richter D. D. – Leipzig

KMD Prof. D. Dr. h. c. Helmuth Rilling – Stuttgart

Prof. Christine Schornsheim – Berlin

Gothart Stier – Leipzig

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz

Jens Philipp Wilhelm – Mannheim

Prof. Dr. h. c. Heinz Werner Zimmermann – Frankfurt am Main

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen

Dr. Dr. h. c. Alfred Dürr – Bovenden

Prof. Dr. Rudolf Eller – Rostock

Prof. Dr. Gerhard Herz – Louisville, KY (USA)

Prof. Dr. Alfred Mann – Penfield, NY (USA)

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – München/Salzburg

Dr. h. c. William H. Scheide – Princeton, NJ (USA)

Hinweis

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e. V. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsgabe. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 1997:

Einzelmitglieder	DM 65,-
Ehepaare	DM 80,-
Schüler/Studenten	DM 30,-
Korporativmitglieder	DM 80,-

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Thomas-kirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon/Telefax 0341-960 1463).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Beitrittserklärung:

Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdatum: _____

Beruf: _____

Straße: _____

PLZ – Ort: _____

Telefon/Telefax: _____

Gleichzeitig zahle/n ich/wir DM _____

als ersten Jahresbeitrag sowie DM _____

als Spende auf das Konto Nr. 67227-908
bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 10090) ein.

Ort, Datum

Unterschrift

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/ unserem

Konto Nr. _____

bei der _____
(Bank/Sparkasse)

BLZ _____

bis zum schriftlichen Widerruf abgebucht wird.

Datum/Unterschrift

MZ 8.10

Hinweise

Signatur	42 8. 10	Stck.	2
----------	----------	-------	---

RS

83.
1997

Bub

Sonderstandort

Signum

Ausleihe-
vermerke

26. 1. 99
05. 5. 99
15. 7. 99

SLUB DRESDEN



3 2257790

ISSN 0084-7682
ISBN 3-374-01663-4