

Bach-Jahrbuch 2006

SLUB Dresden

zell

MZ.
8.
10

NEUE BACHGESELLSCHAFT
LEIPZIG

m027 | MAG

2 de 11 m 027 / MAG / P2

BACH-JAHRBUCH

Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft
herausgegeben von
Peter Wollny

92. Jahrgang 2006



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
LEIPZIG

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig
VEREINSJAHR 2006



Bach-Jahrbuch

MZ. 8. 10

16.02.2007

Weitere Sig.: MZ. 8. 10

Ablage m027/MAG

92 , 2006

Säbi ✓

Die redaktionelle Arbeit wurde unterstützt
durch das Bach-Archiv Leipzig – Stiftung bürgerlichen Rechts.
Der Druck wurde gefördert durch die Stadt Leipzig.

Das Bach-Jahrbuch ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung unzulässig und strafbar. Dies gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 100727, 04007 Leipzig

Anschrift des Herausgebers:
Dr. Peter Wollny, Bach-Archiv Leipzig, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 10 1349, 04013 Leipzig
Redaktionsschluß: 31. August 2006

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2006
Printed in Germany. H 7118
Notensatz: Frank Litterscheid, Hehlen
Satz und Lithographie: DZA Satz und Bild GmbH, Altenburg
Druck und Buchbinderei: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg
ISSN 0084-7682
ISBN-10: 3-374-02408-4
ISBN-13: 978-3-374-02408-7

MZ. 8. 10 - 92. 2006

INHALT

<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Alumnus und Externe in den Kantoreien der Thomasschule zur Zeit Bachs	9
<i>Ernst Koch</i> (Leipzig), „Jakobs Kirche“ – Erkundungen im gottesdienstlichen Arbeitsfeld Johann Sebastian Bachs in Weimar	37
<i>Markus Rathey</i> (New Haven, CT), Zur Datierung einiger Vokalwerke Bachs in den Jahren 1707 und 1708	65
<i>Maria Hübner</i> (Leipzig), Neues zu Johann Sebastian Bachs Reisen nach Karlsbad	93
<i>Michael Maul</i> (Leipzig), Überlegungen zu einer Magnificat-Paraphrase und dem Leiter der Leipziger Kantatenaufführungen im Sommer 1725	109
<i>Karol Berger</i> (Stanford, CA), Die beiden Arten von Da-Capo-Arie in der Matthäus-Passion	127
<i>Daniel R. Melamed</i> (Bloomington, IN), Hat Johann Sebastian Bach die Lukas-Passion BWV 246 aufgeführt?	161
<i>Anselm Hartinger</i> (Leipzig/Basel), Materialien und Überlegungen zu den Bach-Aufführungen August Eberhard Müllers	171
<i>Uwe Wolf</i> (Leipzig), Carl Philipp Emanuel Bach und der „Münster-Jahrgang“ von Georg Anton Benda	205
<i>Christine Blanken</i> (Leipzig), Zur Werk- und Überlieferungsgeschichte des Magnificat Wq 215 von Carl Philipp Emanuel Bach	229
<i>Paul Corneilson</i> (Cambridge, MA), Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von Carl Philipp Emanuel Bachs „Heilig“	273

Kleine Beiträge

<i>Ludwig Häfner</i> (Bad Berka), Neue Erkenntnisse zur „Berkaer Bach-Orgel“	291
<i>Christoph Öhm-Kühnle</i> (Herrenberg), Zum Notentext der Suite e-Moll (BWV 996) – Eine textkritische Untersuchung der Abschrift von Heinrich Nikolaus Gerber	295
<i>Uwe Wolf</i> (Leipzig), Zur Bläserbesetzung der Kantate „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ BWV 25	303
<i>Christoph Henzel</i> (Rostock/Berlin), Vogler – Zelter – Bach. Zu einem autographen Brieffragment Carl Philipp Emanuel Bachs	305

Besprechungen

- Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Bartels und Uwe Wolf, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004. 199 S. (Markus Rathey, New Haven, CT) 311
- Lucia Haselböck, *Bach Textlexikon. Ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach*, Kassel: Bärenreiter, 2004. 225 S. (Markus Rathey, New Haven, CT) 315
- Neue Bach-Gesellschaft e. V. Leipzig
Mitglieder der leitenden Gremien 319

ABKÜRZUNGEN

1. Allgemein

- Am. B. = Amalien-Bibliothek (Dauerleihgabe in SBB)
- AMZ = *Allgemeine Musikalische Zeitung*
- BB = Königliche Bibliothek (später Preußische Staatsbibliothek) Berlin (zu späteren Bezeichnungen vgl. SBB)
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff*, Leipzig 1986 ff.
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- BMZ = *Berlinische Musikalische Zeitung*, Berlin 1805–1806. Reprint Hildesheim 1969
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BzBF = *Beiträge zur Bach-Forschung*, Leipzig 1982–1991
- CBH = *Cöthener Bach-Hefte. Veröffentlichungen der Bach-Gedenkstätte Schloß Köthen*
- 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 und 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 und Kassel 1969
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig und Kassel 1972
- Dürr K = Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. I/II, Kassel und München 1975; spätere veränderte Auflagen unter dem Titel *Die Kantaten Johann Sebastian Bachs mit ihren Texten*, 1985 ff.
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977

- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Teil I/II, Leipzig 1790–1792
- H = E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989
- Jahrbuch MBM = *Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik*
- Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin*
- Jöcher-
Rotermund = *Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöcher's Allgemeinem Gelehrten-Lexikon*, Delmenhorst und Bremen 1810–1822
- 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*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1979
- MGG² = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994ff.
- MuK = Musik und Kirche
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig und Kassel 1954ff.
- NDB = *Neue Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin 1953ff.
- NV = *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790
- NZfM = *Neue Zeitschrift für Musik*
- RISM A/II = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*, Serie A/II: *Musikhandschriften nach 1600*
- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Handschriften (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880

- TBSt 1, 2/3 = *Tübinger Bach-Studien*, hrsg. von Walter Gerstenberg.
Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957
Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- TVWV = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 1, 2, Frankfurt am Main 1981, 1983
- Wf = *Neues Verzeichnis der Werke von Johann Christoph Friedrich Bach*, in: Hannsdieter Wohlfarth, *Johann Christoph Friedrich Bach. Ein Komponist im Vorfeld der Klassik*, Bern und München 1971
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1968
- Zedler = Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste* [...], Halle und Leipzig 1732–1754 (Reprint Graz 1999)

2. Bibliotheken

- A-Wgm Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
- A-Wn Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
- B-Bc Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque
- B-Br Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier
- CH-Gpu Genf, Bibliothèque publique et universitaire
- CH-Zz Zürich, Zentralbibliothek
- D-As Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
- D-AG Augustusburg, Pfarrarchiv, Musiksammlung
- D-B Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
- D-Bhm Berlin, Universität der Künste, Hochschulbibliothek
- D-BAUm Bautzen, Stadtmuseum
- D-LEm Leipzig, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek
- D-BNms Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität
- D-BO Bollstedt, Evangelische Kirchengemeinde, Pfarrarchiv
- D-CR Crimmitschau, Stadtkirche St. Laurentius, Notenarchiv
- D-DI Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung
- D-DS Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung

D-EC	Eckartsberga, Pfarrarchiv
D-F	Frankfurt/Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Musik- und Theaterabteilung
D-Gs	Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek
D-GOa	Gotha, Augustinerkirche, Notenbibliothek
D-GOI	Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek
D-Hj	Hamburg, Gelehrtenschule des Johanneum, Hauptbibliothek
D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky
D-HAmk	Halle/Saale, Marienbibliothek
D-HAu	Halle/Saale, Martin-Luther-Universität, Universitäts- und Landesbibliothek
D-HER	Herrnhut, Evangelische Brüder-Unität, Archiv
D-KI	Kassel, Universitätsbibliothek, Murhardsche und Landesbibliothek
D-KFp	Kaufbeuren, Archiv der Evangelischen Dreifaltigkeitskirche
D-KPk	Kempten, Evangelisch-lutherisches Pfarramt St. Mang, Kirchenbibliothek
D-LB	Langenburg, Fürstlich Hohenlohe-Langenburg'sche Schloßbibliothek
D-LEb	Leipzig, Bach-Archiv
D-LEm	Leipzig, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek
D-LÜh	Lübeck, Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Musikabteilung
D-MLHb	Mühlhausen, Blasiuskirche, Pfarrarchiv
D-OB	Ottobeuren, Benediktinerabtei
D-OLH	Olbernhau, Evangelisch-lutherisches Pfarramt
D-Rtt	Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek
D-RAd	Ratzeburg, Domarchiv
D-RH	Rheda, Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibliothek
D-RUI	Rudolstadt, Thüringisches Staatsarchiv
D-SCHOT	Schotten, Liebfrauenkirche
D-SI	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
D-SWI	Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek, Musiksammlung
DK-Ou	Odense, Universitätsbibliothek, Musikabteilung
F-Pn	Paris, Bibliothèque Nationale
GB-Lbl	London, British Library
H-Bb	Budapest, Bártók Béla Zeneművészeti, Szakközépiskola Könyvtára
H-VEs	Veszprém, Székesegyházi Kottatár
PL-GD	Gdansk, Biblioteka Gdanska Polskiej Akademii Nauk (Danzig, Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften)
S-St	Stockholm, Kungl. teaterns bibliotek
US-CA	Cambridge/MA, Harvard University, Harvard College Library
US-NYp	New York/NY, Public Library at Lincoln Center, Music Division

Alumni und Externe in den Kantoreien der Thomasschule zur Zeit Bachs

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

Über die vokale und instrumentale Besetzung der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts ist seit den 1980er Jahren lebhaft debattiert worden; kontrovers diskutiert wird vor allem die Frage der Vokal- und Instrumentalbesetzung von Bachs Leipziger Ensemblewerken. Nicht wenige der hierfür relevanten Dokumente erfahren dabei geradezu widersprüchliche Interpretationen, wie der schon seit längerer Zeit geführte Disput¹ um Bachs „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“ vom 23. August 1730² belegt. Eine umfassende Bewertung aller einschlägigen Quellen – vor allem jener zu den organisatorischen Strukturen am Thomaskantorat und den Begleitumständen der Bachschen Aufführungen – steht allerdings noch aus.³ Auch wird in der derzeitigen Diskussion mitunter übersehen, daß sich die Verhältnisse am Leipziger Thomaskantorat nicht prinzipiell von denen anderer mitteldeutscher Schulkantoreien etwa in Freiberg, Dresden, Grimma, Meißen oder Pforta unterscheiden. Methodisch problematisch erscheint zudem die Annahme einer an höfischen Kapellen wie städtischen Kantoraten identischen Verfahrensweise bei der Darbietung von figuraler Kirchenmusik.⁴

Zur Besetzung der vier Thomasschul-Kantoreien sind – sofern die Glaubwürdigkeit dieser Dokumente nicht grundsätzlich in Frage gestellt wird – zwei eindeutige Aussagen Bachs überliefert:

1. In einer Eingabe an den Leipziger Rat vom 18. Mai 1729 bemerkte der Thomasschulvorsteher Christian Ludwig Stieglitz, daß Bach zur „Bestellung des Gottes-

¹ Die Diskussion um Bachs Chorbesetzung wurde Anfang der 1980er Jahre von dem amerikanischen Musikwissenschaftler Joshua Rifkin angestoßen. Seitdem sind zahlreiche Beiträge zu diesem Thema (namentlich von Rifkin selbst) erschienen. Vgl. auch A. Parrott, *Bachs Chor: Ein „Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff“ zur Neubewertung*, in: Bachwoche Ansbach 1995, Offizieller Almanach, S. 25 ff.; sowie Parrott, *The Essential Bach Choir*, Woodbridge 2000; deutsche Fassung: *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis*, aus dem Englischen von C. Brusdeylins, Stuttgart und Kassel 2003 (auf S. 213–218 auch eine umfangreiche Bibliographie der einschlägigen Literatur, auf die hier pauschal verwiesen sei).

² Dok I, Nr. 22.

³ Sie ist Thema einer umfassenden Studie, die in den kommenden Jahren am Bach-Archiv Leipzig erarbeitet werden soll.

⁴ Vgl. H.-J. Schulze, Besprechung von Parrott, *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis*, in BJ 2003, S. 267–270.

Dienstes was das Singen anbelangt in allen 5. Kirchen 44 Knaben nöthig habe“.⁵ In der beigefügten Übersicht hatte Bach angegeben,⁶ daß zum Singen in den beiden Hauptkirchen (St. Nikolai und St. Thomä) sowie in der Neuen Kirche jeweils zwölf Alumen (3 Diskantisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen und 3 Bassisten) erforderlich wären. Weitere acht Thomasschüler (aber jeweils nur zwei pro Stimmlage) seien für den weniger anspruchsvollen Choralgesang in der Peterskirche notwendig (siehe Abbildung 1).⁷

2. In seinem Entwurf von 1730 wiederholte Bach diese Angaben, indem er zusammenfaßte: „Zu jedwedem *musikalischen Chor* gehören wenigstens 3 *Sopranisten*, 3 *Altisten*, 3 *Tenoristen*, und eben so viel *Baßisten*“. Ergänzend fügte er aber noch hinzu: „Wiewohl es noch beßer, wenn der *Coetus* so beschaffen wäre, daß mann zu ieder Stimme 4 *subjecta* nehmen, und also ieden *Chor* mit 16. Persohnen bestellen könnte.“⁸ Zur Darbietung einer „wohlbestallten Kirchen *Music*“ seien mithin wenigstens drei Vokalisten pro Stimmlage erforderlich. Ein zusätzlicher Sänger pro Stimmlage wäre aber wünschenswert.⁹

Daß solche konkreten Besetzungsangaben keineswegs auf fiktiven Vorstellungen Bachs beruhten, belegen mehrere Choraufstellungen aus den Jahren 1731, 1740/41, 1744/45, 1751 (März), 1751 (April) und 1753 (April?). Fünf dieser rein zufällig überlieferten Besetzungslisten befinden sich in Stimmbüchern, die von den Choristen der dritten Kantorei über einen längeren Zeitraum in der Leipziger Neukirche benutzt worden sind. Nur eine der Choraufstellungen wird unter den Thomasschul-Akten im Stadtarchiv Leipzig aufbewahrt. In der bisherigen Bach-Literatur sind diese Listen nur teilweise und zumeist lediglich am Rande mitgeteilt worden. Ihre vollständige kommentierte Wiedergabe in chronologischer Folge möchte dazu beitragen, die vieldiskutierte Frage der Chorbesetzungen weiter zu erhellen.

Da die Alumen generell nur mit Nachnamen – in vier der Choraufstellungen auch mit Angabe der Stimmlage – verzeichnet sind, werden im folgenden Vornamen und Geburtsdaten, die Aufenthaltszeit am Thomasalumnat und das errechnete Alter zum Zeitpunkt des Listeneintrags mit angegeben. Dies geschieht mit Hilfe der älteren Thomasschul-Matrikel,¹⁰ der Externen-Matrikel,¹¹

⁵ Dok II, Nr. 262.

⁶ Die Chorbesetzungsliste stammt durchweg von Bachs Hand.

⁷ Dok I, Nr. 180.

⁸ Dok I, Nr. 22, S. 60.

⁹ In seinen Entwurf von 1730 hat Bach die 54 Alumen der Thomasschule entsprechend ihrer musikalischen Eignung in drei Klassen eingeteilt. Aus seiner Aufstellung ist die Besetzungsstärke der einzelnen Kantoreien allerdings indirekt abzuleiten (siehe dazu Seite 13f.).

¹⁰ Archiv des Thomanerchors Leipzig, Alumnematrikel 1627–1729.

¹¹ Archiv des Thomanerchors Leipzig, Externematrikel 1685–1740.

der von Bernhard Friedrich Richter¹² mitgeteilten Daten und des Personenregisters zu Dok I–III. Da einige Alumni ihr tatsächliches Alter verschwiegen, beziehungsweise irrtümlich oder auch bewußt falsch angegeben haben,¹³ sind nicht alle mitgeteilten Geburtsdaten zuverlässig. Wo das inzwischen festgestellte (urkundlich belegte) Datum von der Angabe in der jüngeren Matrikel¹⁴ beziehungsweise von den von Richter anderweitig ermittelten Daten divergiert, ist dies besonders kenntlich gemacht worden.¹⁵

Die erste Chorbesetzungsliste aus Bachs Amtszeit befindet sich in den 1722 von Christian Gottlieb Gerlach (1704–1773) neu ausgeschrieben Stimmen für die Turbachöre der Choralpassionen („Torgauer Fassung“) nach Matthäus und Johannes von Johann Walter (1496–1570).¹⁶ Sie stammt aus dem Jahre 1731 und enthält die Namen von zehn Alumni der dritten Kantorei – also jenem Chor, der zum Motettensingen in die Leipziger Neukirche entsandt worden ist (siehe Abbildung 2).¹⁷ Daß die Schüler im Bedarfsfall dort auch zur Figuralmusik herangezogen worden sind, sei nur am Rande vermerkt. Ihre Mitwirkung ergibt sich beispielsweise aus einer Aktennotiz des Jahres 1722: Johann Kuhnau hatte sich widersetzt, die Alumni für die Aufführung einer

¹² B. F. Richter, *Stadtpeifer und Alumni der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit*, BJ 1907, S. 66ff.; sowie ders., *Album Alumnorum Scholæ Thomanæ Lipsiensis. Tomus II. ab anno 1700–1846* (Manuskript im Archiv des Thomanerchors Leipzig). Das Album wurde von B. F. Richter schon vor 1907 angelegt und ist von ihm in späteren Jahren noch ergänzt worden. Für die Erlaubnis zur Benutzung des Bandes bin ich Felicitas Kirsten und Stefan Altner zu besonderem Dank verpflichtet.

¹³ Um länger im Alumnat bleiben zu dürfen, haben nicht wenige Schüler ein jüngeres Alter beziehungsweise ein späteres Geburtsdatum als das tatsächliche angegeben. Einige der falschen Angaben beruhten freilich auch auf Unkenntnis.

¹⁴ Während in der älteren Matrikel nur das jeweilige Alter zum Zeitpunkt der Immatrikulation angegeben ist, enthält die jüngere (verschollene) Matrikel (angelegt von Johann Matthias Gesner im Jahre 1730 zu Beginn seines Rektorates) zumeist die genauen Geburtsdaten der Alumni. Eine Übertragung der älteren und jüngeren Matrikel wurde von B. F. Richter in seinem *Album Alumnorum Scholæ Thomanæ Lipsiensis* vorgenommen (siehe Fußnote 12).

¹⁵ Das neu ermittelte Geburtsdatum erscheint im Fettdruck, das von Richter seinerzeit festgestellte oder der jüngeren Matrikel entnommene in eckigen Klammern und *kursiv*.

¹⁶ Bach-Archiv Leipzig, *Go. S. 303*, Stimme „Discant“, 3. Umschlagseite; siehe hierzu *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977, S. 74f. Die Eintragungen sind durchweg mit Bleistift vorgenommen worden und inzwischen stark verblaßt. Dies gilt – mit Ausnahme der Choraufstellung von 1744/1745 – auch für alle der nachfolgend mitgeteilten Besetzungslisten.

¹⁷ Zwei weitere, ebenfalls in Gerlachs Stimmen befindliche Chorbesetzungslisten stammen aus den Jahren 1751 und 1753, siehe dazu Seite 26–29.

Passionsmusik in der Neuen Kirche „herzuleihen“. Der Kantor wurde vom Regierenden Bürgermeister nachdrücklich verwahrt und mußte einlenken; die Thomasschüler hatten bei der Passionsmusik mitzuwirken.¹⁸

Chor: III 1731

B[aß]

Praef | Neucke wohl Gottlob Heinrich Neicke (Neucke), get. **23. 5. 1709** [11. 9. 1709]; Th. 5. 6. 1724–25. 4. 1733; ~ 22 Jahre (Richter, Nr. 73)¹⁹

Lehman = Johann Christoph Lehmann, *29. 9. 1709; Th. 6. 6. 1726 bis Ostern (25. 3.) 1731; ~ 22 Jahre (Richter, Nr. 86)

Nitsche = Gotthelf Engelbert Nitsche, *26. 2. 1714, Th. Ext. 26. 10. 1729, Th. 10. 12. 1730–April 1736, ~ 17 Jahre (Richter, Nr. 126)

Sachse = Johann Gottfried Sachse, *6. 5. 1711; Th. 4. 7. 1726–April 1733; ~ 20 Jahre (Richter, Nr. 89)

Ten.

Haupt = Johann Gottlob Haupt, ***11. 1. 1714** [19. 12. 1714]; Th. 11. 12. 1727–1735; ~ 17 Jahre (Richter, Nr. 94)

Krause mi[nor] = Johann Gottlob Krause, ***14. 1. 1714?**; Th. Ext. vor 1730, Th. 5. 10. 1730–1737; ~ 17 Jahre (Richter, Nr. 124)

Alt

Berger = Johann Gottfried Berger, ***20. 7. 1713**; Th. 3. 6. 1729 bis September 1735; ~ 18 Jahre (Richter, Nr. 111)

Braune = Johann Friedrich Braune, *18. 8. 1714; Th. 20. 6. 1727 bis 8. 2. 1734; ~ 17 Jahre (Richter, Nr. 95)

Dis[cant]

Suppius = Wilhelm Eusebius Suppius, ***24. 12. 1712** [22. 12. 1714]; Th. 2. 12. 1727–22. 1. 1732; ~ 18 Jahre (Richter, Nr. 100)

Ludewig minor = Friedrich Wilhelm Ludewig, get. **10. 3. 1713**; Th. 13. 6. 1730–April 1736; ~ 18 Jahre (Richter, Nr. 119)

Die vorstehend genannten zehn Alumnus gehörten allem Anschein nach noch nicht zur musikalischen Elite der Thomasschule. Drei von ihnen hatte Bach im Mai 1729 einer Eignungsprüfung unterzogen: Nach seinem Urteil war die

¹⁸ Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII. B. 117*, fol. 204r+v (olim fol. 218).

¹⁹ Diese Angabe bezieht sich auf die laufende Nummer im Alumnusverzeichnis von B. F. Richter im BJ 1907; vgl. Fußnote 12.

Stimme von Johann Gottlob Krause „etwas schwach und die *profectus* mittelmäßig“; Johann Gottfried Berger und Friedrich Wilhelm Ludewig rechnete er sogar zu jenen Alumnenanwärtern, die „nichts in *Musicis praestiren*“²⁰ – mithin zu den musikalisch kaum brauchbaren. Ein Jahr darauf (im August 1730) gehörten die beiden aber bereits zum Kreis derer, „so sich noch erstlich mehr *perfectioniren* müssen, um mit der Zeit zur *Figural Music* gebraucht werden zu können“.²¹ Zu diesen zählte Bach auch die in unserer Aufstellung verzeichneten Sänger Johann Gottlob Haupt, Gottlob Heinrich Neicke (Neucke), Johann Gottfried Sachse und Wilhelm Eusebius Suppius. Selbst Johann Friedrich Braune, der im August 1730 noch zu den 17 untüchtigen Alumnern gerechnet worden war,²² durfte mittlerweile (1731) im dritten Chor mitsingen. Dies zeigt, wie einige der Alumnern in relativ kurzer Zeit musikalische Fähigkeiten erlangten.

Die Aufstellung für den dritten Chor von 1731 bietet aber noch zwei weitere kennenswerte Anhaltspunkte:

1. In seinem Entwurf vom August 1730 hat Bach 20 Alumnern als „*Motetten Singer*“ klassifiziert: Johann Michael Jenicke, Heinrich Wilhelm Ludewig, Friedrich Wilhelm Ludewig, Christoph Friedrich Meißner, Gottlob Heinrich Neicke (Neucke), Johann Gottfried Neicke (Neucke), Johann Heinrich Hillmeyer, Christian Friedrich Steidel, Christian Gottfried Heße, Johann Gottlob Haupt, Wilhelm Eusebius Suppius, Karl Friedrich Segnitz, Johann Gottlieb Thieme, Johann Christoph Keller, Christian Sigismund Röder, Samuel Ernst Osannus, Johann Gottfried Berger, Samuel Gottlieb Lesche, Johann Christian Hauptmann und Johann Gottfried Sachse. Diese 20 Sänger lassen sich nicht unbesehen einem der vier Thomasschul-Chöre zuordnen. Wie die Besetzungsliste von 1731 zeigt, waren nur sechs von ihnen dem dritten Chor zugeteilt: Friedrich Wilhelm Ludewig, Gottlob Heinrich Neicke (Neucke), Johann Gottlob Haupt, Wilhelm Eusebius Suppius, Johann Gottfried Berger und Johann Gottfried Sachse. Die übrigen „*Motetten Singer*“²³ Johann Michael Jenicke (20 Jahre)²⁴, Heinrich Wilhelm Ludewig (20 Jahre), Johann Gottfried Neicke (~ 17 Jahre), Johann Heinrich Hillmeyer (16 Jahre), Christian Friedrich Steidel (16 Jahre), Christian Gottfried Heße (20 Jahre), Karl Friedrich Segnitz (~ 18 Jahre), Johann Gottlieb Thieme (19 Jahre), Johann Christoph Keller (17 Jahre), Christian Sigismund Röder (13 Jahre), Samuel Ernst Osannus (17 Jahre)

²⁰ Dok I, Nr. 63.

²¹ Dok I, Nr. 22, S. 64.

²² Ebenda.

²³ Von den 20 Sängern waren im Jahre 1731 lediglich zwei, Samuel Gottlieb Lesche zu Ostern (25. 3.) und Christoph Friedrich Meißner im Juni 1731, von der Thomasschule abgegangen, weitere sechs sangen – wie der Aufstellung zu entnehmen ist – 1731 im dritten Chor. Somit blieben zwölf Sänger übrig. Zu den Lebensdaten der Alumnern siehe den Kommentar zu Dok I, Nr. 22 (S. 65–66).

²⁴ Das zum Schuljahrsbeginn (Pfingsten = 13. 5.) 1731 angegebene Alter.

und Johann Christian Hauptmann (17 Jahre) gehörten 1731 offenbar dem zweiten, einige von ihnen vielleicht sogar dem ersten Chor an. Daß Bach diese zwölf Sänger in die Peterskirche entsandt hätte, ist höchst unwahrscheinlich. Sie wären durch eine solche Entscheidung degradiert und nachträglich den amüsischen Schülern zugeordnet worden. Wohl die meisten von ihnen waren – zumindest zur Aufführung von weniger anspruchsvollen Figuralstücken – in der zweiten Kantorei zu gebrauchen.

2. Des weiteren nennt Bach 17 für die Figuralmusik taugliche Alumnen. Abzüglich der Ostern (25. 3.) 1731 abgegangenen Schüler Johann David Petzoldt, Johann Gottfried Nützer und Johann Augustin Stein²⁵ standen Bach nach dem Schuljahrswechsel von diesen noch 14 zur Verfügung: Johann Gottlob Lange (22 Jahre)²⁶, Paul Christian Stoll(e) (25 Jahre), Johann Anton Frick (21 Jahre), Gottfried Theodor Krause (Krauß) (17 Jahre), Samuel Kittler (15 Jahre), Adam Friedrich Pohlreuter (22 Jahre), Samuel Burkhardt (?), Philipp Christoph Siegler (22 Jahre), David Salomo Reichardt (20 Jahre), Johann Ludwig Krebs (17 Jahre), Johann Tobias Krebs (14 Jahre), Johann Gottfried Schönemann (20 Jahre), Samuel Gottlieb Heder (17 Jahre) und Johann Ludwig Dietel (18 Jahre).²⁷

Unter Einbeziehung der schon genannten zwölf, nicht dem dritten Chor zugehörigen Alumnen hätte Bach zum Schuljahrsbeginn (Pfingsten) 1731 mithin für den ersten und zweiten Chor über 26 Sänger verfügen können. Rechnen wir wenigstens vier der acht in diesem Jahr neu aufgenommenen Alumnen²⁸ noch hinzu, dann wären es 30 Sänger, 15 im ersten und 15 weitere im zweiten Chor, gewesen. Eine solche Besetzung entspräche im wesentlichen der Choraufstellung von 1744/45 (siehe dazu S. 18–22), in der 17 Alumnen für den ersten und 17 für den zweiten Chor verzeichnet sind. Bachs Angabe, in den Chören I und II jeweils drei bis vier Sänger pro Stimmlage zu benötigen, läßt sich somit bestätigen.

In der Peterskirche, wohin nach Bachs Aussage die amüsischen unter den Alumnen entsandt wurden, „nemlich die, so keine *music* verstehen, sondern nur nothdörfftig einen *Choral* singen können“,²⁹ wurden allerdings nicht

²⁵ Stein wurde 1731 von der Schule gewiesen.

²⁶ Das zum Schuljahrsbeginn (Pfingsten = 13. 5.) 1731 angegebene Alter.

²⁷ Zu denn Lebensdaten der Alumnen siehe Dok I, Nr. 22 (Kommentare, S. 65–66.). Dietel wurde am 23. 12. 1713 in Calbitz geboren, vgl. BJ 1981, S. 58 (A. Glöckner).

²⁸ 1731 wurden immatrikuliert: Johann August Claus (1. 5. 1731), Johann Friedrich Luschkow (1. 5. 1731), Karl Heinrich Scharff (1. 5. 1731), Christian Friedrich Schemelli (5. 5. 1731), Samuel Siegfried Haase (8. 7. 1731), Johann August Landvoigt (9. 7. 1731) und Carl Christian Crusius (8. 8. 1731). Schemelli hatte Bach nach seinem eigenen Zeugnis „als *Sopranisten* gantz wohl“ gebrauchen können (vgl. Dok I, Nr. 77); Landvoigt, ebenfalls Sopranist, verfügte bereits 1729 über eine „*passable* Stimme“ und ziemliche „*profectus*“ (vgl. Dok I, Nr. 63, S. 131). Beide Sänger werden ab Sommer 1731 im ersten Chor mitgesungen haben.

²⁹ Dok I, Nr. 22, S. 60.

ausschließlich Choralsätze abgesungen. Wie eine in der bisherigen Literatur nicht verzeichnete Handschrift belegt,³⁰ gelangten auch hier die Choralpassionen von Johann Walter in der Karwoche zur Aufführung. Ein auf Pergament in kalligraphischer Reinschrift geschriebenes und in Schweinsleder kostbar eingebundenes Stimmbuch³¹ enthält die Evangelisten-Partie für die Passionen nach Matthäus und Johannes.³² Auf der letzten Seite der Abschrift befindet sich der Vermerk: *Scripts: | Joh: Gotthelffius | Langbeinius. | Roethav: Misn: | Schol. Thom: | Extran: | 1713.* Der Kopist Johann Gotthelf Langbein aus Rötha gehörte mithin zu den externen Schülern der Thomasschule. Er ist (im Gegensatz zu seinen Brüdern) nicht in das Alumnat aufgenommen worden.

Für den Motettengesang blieb das von Erhard Bodenschatz 1618 und 1621 in Leipzig herausgegebene *Florilegium Portense* über sehr lange Zeit, praktisch bis zum Jahre 1770, im regelmäßigen Gebrauch des Thomanerchors. 1729 sind einige Exemplare sogar noch einmal neu angeschafft worden. In einem von der dritten Kantorei in der Neukirche benutzten Exemplar (*Basis Generalis*),³³ befindet sich auf der letzten Seite die folgende Choraufstellung (siehe Abbildung 3):

Chorus III. 17[40/41]³⁴

Flekeisen Präf = Christian Gottlob Fleckeisen, *16. 9. 1722; Th. Ext. 12. 3. 1736, Th. 20. 7. 1736–1745; 17/18 Jahre (Richter, Nr. 190) [oder Gottfried Benjamin Fleckeisen, *19. 2. 1719; Th. Ext. 2. 5. 1732, Th. 9. 10. 1732–1746; 21/22 Jahre (Richter, Nr. 141)]

³⁰ Für einen Hinweis auf diese Quelle danke ich Heinz-Walter Bernstein (Lindenberg), dem ehemaligen Kantor an der Peterskirche, und Hans-Joachim Schulze (Leipzig).

³¹ Archiv der Peterskirche zu Leipzig. Für die Erlaubnis zur Benutzung der Handschrift bin ich Andreas Kimme zu besonderem Dank verpflichtet. Auf dem Einband befindet sich in Schweinsleder eingepreßt die Aufschrift: „DER. KIRCHEN. | ZU. S. Peter: | 1713:“.

³² Es handelt sich offensichtlich um eine Kopie nach dem Gesangbuch von Gottfried Vopelius, Leipzig 1682, S. 179–227 beziehungsweise S. 227–262.

³³ Bach-Archiv Leipzig, *Rara II*, 13/13. Das vorliegende Continuo-Stimmbuch stammt – wie auf dem Ledereinband eingepreßt ist – aus dem Jahre 1672; die 1729 von Bach für 12 Taler neu angeschafften Exemplare (vgl. Dok II, Nr. 271) sind offenbar verschollen.

³⁴ Die rechte Blathälfte ist abgerissen (siehe Abbildung). Somit bleibt die Liste unvollständig und ist teilweise unleserlich. Die Datierung der Choraufstellung ergibt

- Kern = Johann Friedemann Kern *15. 4. 1723; Th. Ext. 17. 9. 1735, Th. 5. 2. 1736–Mai 1745; 17/18 Jahre (Richter, Nr. 181)
- Albrecht Ten = Gottlieb Christian Albrecht, *8. 10. 1720; Th. Ext. 19. 8. 1735, Th. 27. 9. 1735–1746; 19/20 Jahre (Richter, Nr. 177)
- Wennig = Vorname(n) und Geburtsdatum nicht ermittelt (bei Richter nicht verzeichnet)

Bassisten

- König Adj. = Friedlieb König, *24. 4. 1718; Th. 11. 12. 1733–1741; 22/23 Jahre (Richter, Nr. 160)
- Aster Bass = Gottfried Samuel Aster, *8. 3. 1722; Th. Ext. 17. 1. 1735, Th. 24. 5. 1735–1741; 18/19 Jahre (Richter, Nr. 171)
- Bammler = Johann Nathanael Bammler, *11. 1. 1722 [18. 9. 1723]; Th. 16. 6. 1737–1748; 18/19 Jahre (Richter, Nr. 194)

Altisten [...] ³⁵

- Disc.[ant]
Machaon = Friedrich Gotthelf Machaon, *3. 9. 1724; Th. Ext. 17. 6. 1738, Th. 6. 7. 1740–1746; 15/16 Jahre (Richter, Nr. 212)
- Gerstenberg = Gabriel Gottlob Gerstenberger, *Dezember 1725; Th. 4. 6. 1739–1747; 14/15 Jahre (Richter, Nr. 205)

Darüber ältere Eintragung mit schwarzer Tinte:

- Johann Salomon
Rieme[r] = Johann Salomon Riemer, *10. 12. 1702; Th. 8. 6. 1716 bis 1723 (Richter, Nr. 11)
- Gregorius
Christian Seg[...] = Gregor Christian Segnitz, *1706; Th. 25. 5. 1717–1725 (Richter, Nr. 17)

Johann Nathanael Bammler, der am 16. Juni 1737 in das Thomasalumnat aufgenommen worden war, ist in dieser Choraufstellung noch als Bassist

sich aus dem Aufnahmedatum von Friedrich Gotthelf Machaon (6. 7. 1740) und den Abgangsdaten der Alumnen Friedlieb König und Gottfried Samuel Aster, beide (Ostern?) 1741.

³⁵ Die nachstehenden Namen sind infolge von Textverlust nicht zu ermitteln.

der dritten Kantorei verzeichnet; einige Jahre später (spätestens Pfingsten 1744)³⁶ wechselte er zur zweiten Kantorei über, um dann zum zweiten und endlich zum ersten Präfekten zu avancieren.³⁷

Bezogen sich die bis hierher mitgeteilten Choraufstellungen ausschließlich auf die dritte Kantorei, so ist der folgenden Übersicht zu entnehmen, wie die 54 Alumni der Thomasschule im Zeitraum von Pfingsten 1744 bis Pfingsten 1745 auf alle vier Kantoreien verteilt worden sind. Während Bachs Amtszeit begann das neue Schuljahr zu Pfingsten, weswegen auch die sogenannten *Examina solennia* in der Woche nach Quasimodogeniti stattfanden.³⁸ Aus diesem Zusammenhang erklärt sich auch, weshalb Bach im Jahre 1729 etwa drei Wochen vor dem Pfingstfest die Eignungsprüfungen der Alumnenanwärter vornahm³⁹ und die aufgenommenen Alumni sich zwischen dem 3. und 24. Juni in die Matrikel der Thomasschule einschrieben.⁴⁰ Von den neun im Jahre 1729 immatrikulierten Alumni (Johann Gottfried Berger, Johann Tobias Dietze, Samuel Kittler, Johann Gottlob Zeymer, Johann Gottfried Neicke, Gottlob Michael Wintzer, Johann Heinrich Hillmeyer, Christoph Friedrich Meißner und Johann Tobias Krebs) waren nach Bachs Urteil⁴¹ allerdings nur fünf „zur Music“ tauglich: Meißner, Krebs, Kittler, Hillmeyer (alle vier Sopran) und Neicke (Alt). Drei der anderen, ebenfalls zu gebrauchenden Bewerber (Johann August Landvoigt, Johann Andreas Köpping, Johann Gottlob Krause) wurden erst in den Folgejahren⁴² berücksichtigt. Johann Georg Leg und Gottfried Christoph Hoffmann sind hingegen nicht immatrikuliert worden. Bachs Einfluß auf die Entscheidung zur Aufnahme war mithin begrenzt – und möglicherweise war dies auch einer der Beweggründe für seine

³⁶ Siehe die Choraufstellung 1744/1745, S. 20.

³⁷ Zu J. N. Bammler siehe P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50, speziell S. 36–50.

³⁸ *E. E. Hochw. Raths | der Stadt Leipzig | Ordnung | Der Schule | zu S. THOMÆ. | ... 1723*, S. 25. Prüfungen erfolgten auch in der Woche vor Michaelis. Vgl. das Faksimile der Schulordnung von 1723 in: *Die Thomasschule Leipzigs zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Ordnungen und Gesetze 1634, 1723, 1733*. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von H.-J. Schulze, Leipzig 1985 (fortan als „Schulordnung 1723“ zitiert).

³⁹ Dok I, Nr. 63. Pfingsten fiel im Jahre 1729 auf den 5. Juni. Bachs Prüfungen erfolgten wohl wenige Tage vor dem 18. Mai 1729.

⁴⁰ Archiv des Thomanerchors Leipzig, Alumnematrikel 1627–1729.

⁴¹ Siehe Dok I, Nr. 63.

⁴² Krause wurde am 5. 10. 1730, Landvoigt am 9. 7. 1731 und Köpping erst am 7. 5. 1733 in das Alumnat aufgenommen.

Eingabe im darauffolgenden Jahr (im August 1730). Vielleicht hatte er abermals erfahren müssen, daß nur etwas mehr als die Hälfte der von ihm zur Aufnahme empfohlenen Alumnenanwärter zum Schuljahrsbeginn tatsächlich immatrikuliert worden waren.

Wie Bachs Revers vom 19. April 1723⁴³ zu entnehmen ist, war sein offizieller Dienstbeginn ebenfalls zum Pfingstfest vorgesehen.⁴⁴ Daß er zu Pfingsten stets opulent besetzte Kantaten aufführte, geschah vielleicht nicht allein des hohen Kirchenfestes wegen – möglicherweise war auch der Beginn des neuen Schuljahrs ein Anlaß, festliche Musik darzubieten.

Die Aufteilung der 54 Alumnen auf die vier Kantoreien der Thomasschule erfolgte offenbar stets zu Beginn eines neuen Schuljahrs und blieb bis zu dessen Ende soweit als möglich unverändert (siehe Abbildung 4), wie auch die Präfekten ihr neues Amt zum Schuljahrsbeginn aufnahmen⁴⁵ und der „Leichenfamulus“ stets im April oder Mai für das neue Schuljahr bestimmt wurde.⁴⁶

Chöre

Von Pfingsten 1744. biß Pfingsten 1745.⁴⁷
[17. Mai 1744 bis 6. Juni 1745]⁴⁸

[Chor] I.

Thieme = Karl August Thieme, *3. 4. 1721; Th. 14. 10. 1735–1745;
23/24 Jahre (Richter, Nr. 178)

⁴³ Dok I, Nr. 91. Bach versicherte am 19. April 1723 eigenhändig, daß er „binnen dato und 3 oder höchstens vier Wochen ... solchen Cantor-Dienst würklich antrete“. Pfingsten fiel 1723 auf den 16. Mai.

⁴⁴ Amtseinführungen zu hohen Kirchenfesten hatten am Leipziger Thomaskantorat im übrigen Tradition: Schon Sethus Calvisius (1594) und Tobias Michael (1631) hatten zum Pfingstfest ihr neues Amt angetreten. Auch im benachbarten Halle erfolgten Amtseinführungen zu hohen Kirchenfesten. So übernahm Wilhelm Friedemann Bach sein Amt als Organist an der Liebfrauenkirche im Jahre 1746 ebenfalls am 1. Pfingsttag. Johann Kuhnau wurde (wie Bach) allerdings erst in der Woche nach dem ersten Sonntag post Trinitatis – und zwar am Freitag, dem 27. Mai 1701, nach der Predigt – eingeführt (vgl. Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII. B. 117*, Bl. 226f.).

⁴⁵ Der sogenannte Präfektenstreit setzte bezeichnenderweise zu Beginn des Schuljahrs 1736/37 ein (Dok I, Nr. 32) und zog sich über 18 Monate bis in den Februar des darauffolgenden Schuljahrs 1737/38 (Dok II, Nr. 412) hin.

⁴⁶ Siehe dazu die in Fußnote 47 erwähnte Akte.

⁴⁷ Stadtarchiv Leipzig, *Stift VIII. B. 26*, fol. 7 (*Die Leichenfamulatur bey der Schule zu St. Thomas betr. de Anno 1744.*), als Quelle erstmalig erwähnt und übertragen von B. F. Richter in BJ 1907, S. 77 (vgl. Fußnote 12). Die Choraufstellung ist einem ausführlichen Bericht des Vorstehers der Thomasschule Carl Friedrich Trier vom 12. April 1745 im Streit um die Einsetzung des Leichen-Famulus als Anlage beigegeben.

⁴⁸ 1744 wurden die meisten Alumnen am 11. Juni immatrikuliert; drei Schüler folgten

- Machts = Johann Wilhelm Machts, *1724; Th. 31. 5. 1735–1746; 20/21 Jahre (Richter, Nr. 173)
- Pietzsch = Johann Pietzsch, *?11. 3. 1724; Th. 10. 9. 1739, † 1745; 20/21 Jahre (Richter, Nr. 206)
- Weise = Christoph Heinrich Weise, *4. 8. 1721; Th. 23. 5. 1742 bis 1745; 22/23 Jahre (Richter, Nr. 233)
- Hey = Johann August Heye, *25. 4. 1725; Th. 23. 5. 1739–1745; 19/20 Jahre (Richter, Nr. 208)
- Rausch = Johann Gottlieb Rausch, *Dezember 1723; Th. 28. 1. 1738–1747; 20/21 Jahre (Richter, Nr. 202)
- Rothe, mai: = Christian Friedrich Rothe, *21. 10. 1726; Th. 1. 7. 1743 bis 1748; 17/18 Jahre (Richter, Nr. 246)
- Kaulisch = Benjamin Christ. Kaulisch, *1726; Th. 23. 5. 1742–1748; 18/19 Jahre (Richter, Nr. 235)
- Fritzsch = Johann Gottlieb August Fritzsche, *27. 1. 1727; Th. 6. 7. 1740–1745; 17/18 Jahre (Richter, Nr. 216)
- Cunis = Johann Wilhelm Cunis, *25. 6. 1726; Th. 19. 5. 1741 bis 1747; 17/18 Jahre (Richter, Nr. 223)
- Agthe = Christ. Friedrich Agthe, *16. 4. 1730; Th. 9. 5. 1743, †Pfingsten (21. 5.) 1747; 14/15 Jahre (Richter, Nr. 247)
- Schwartze = Gottlieb Wilhelm Schwarze, *1732; Th. 2. 12. 1743, †1745; 12/13 Jahre (Richter, Nr. 243)
- Wagner = Johann Georg Wagner, *28. 12. 1728; Th. 11. 6. 1744 bis 1750; 15/16 Jahre (Richter, Nr. 262)
- Gerstenberg = Gabriel Gottlob Gerstenberger,⁴⁹ *Dezember 1725; Th. 4. 6. 1739–1747; 18/19 Jahre (Richter, Nr. 205)
- Mittenzwey = Johann Christ. Mittenzwey, *6. 5. 1729; Th. 25. 5. 1742 bis 1752; 15/16 Jahre (Richter, Nr. 237)
- Mende = Johann Gottlob Mende, *6. 12. 1732; Th. 11. 6. 1744 bis 1753; 11/12 Jahre (Richter, Nr. 253)
- Rothe, min: = Gottlob Friedrich Rothe, *19. 11. 1733; Th. 6. 7. 1744 bis Februar 1752; 10/11 Jahre (Richter, Nr. 260)

später: Christian August Kunze am 17. November, Johann Adam Frank am 11. Dezember und Mauritius Wilhelm Fichtner am 20. Dezember 1744. 1745 erfolgten die meisten Immatrikulationen zwischen dem 5. April und 6. Juli, nur zwei Alumni kamen später auf die Schule: Conrad Julius Friderici am 3. November und Johann Gottfried Baumann am 10. November 1745.

⁴⁹ In der Choraufstellung von 1740/41 (siehe Seite 16) als Discantist verzeichnet.

[Chor] II.

- Engelmann = Carl Friedrich Gottlob Engelmann, *Juli 1721; Th. Ext. 25. 7. 1738, Th. 23. 5. 1739–1745; 22/23 Jahre (Richter, Nr. 204)
- Krebs = Johann Carl Krebs, *12. 5. 1724; Th. 16. 6. 1740–1747; 20/21 Jahre (Richter, Nr. 218)
- Albrecht = Gotthelf Christian Albrecht, *10. 10. 1724; Th. Ext. 15. 11. 1738, Th. 4. 8. 1741–1747; 19/20 Jahre (Richter, Nr. 232)
- [Baß]
- Bammler⁵⁰ = Johann Nathanael Bammler, *11. 1. 1722 [18. 9. 1723]; Th. 16. 6. 1737–1748; 22/23 Jahre (Richter, Nr. 194)
- Zimmermann = Christoph Wilhelm Zimmermann, *1. 7. 1724; Th. 17. 6. 1743–?; 19/20 Jahre (Richter, Nr. 244)
- Graff = Christ. Gottlob Graf, *4. 4. 1726; Th. 19. 5. 1741–1746; 18/19 Jahre (Richter, Nr. 224)
- Gensicken = Johann Friedrich Gensiken, *2. 5. 1727; Th. 17. 7. 1740 bis 1747; 17/18 Jahre (Richter, Nr. 215)
- Koppe = Wilhelm Christoph Koppe, *1. 5. 1726; Th. 6. 4. 1740 bis 1747; 18/19 Jahre (Richter, Nr. 211)
- Nützer = Johann Gottlieb Nützer, *24. 7. 1724; Th. 29. 7. 1737 bis 1745; 19/20 Jahre (Richter, Nr. 196)
- Aloesius = Gottfried Aloesius, *9. 5. 1726; Th. 6. 7. 1740–1750; 18/19 Jahre (Richter, Nr. 217)
- Geringmuth = Friedrich Wilhelm Geringmuth, *24. 1. 1725; Th. 13. 5. 1740–1749; 19/20 Jahre (Richter, Nr. 220)
- Friderici = Johann Conrad Friderici, *7. 4. 1729; Th. 13. 2. 1744 bis 1748; 15/16 Jahre (Richter, Nr. 249)
- Freygang = Gabriel Gottlieb Freygang, *10. 8. 1728; Th. 19. 5. 1741 bis 1747; 15/16 Jahre (Richter, Nr. 229)
- Küchler = Carl Friedrich Küchler, *2. 7. 1729; Th. Ext. vor 1743, Th. 13. 7. 1743–1747; 14/15 Jahre (Richter, Nr. 241)
- Freyberg = Friedrich August Freyberg, *8. 9. 1728; Th. 9. 5. 1743 bis 1746; 15/16 Jahre (Richter, Nr. 248)
- Hecht = Christian Friedrich Hecht, *19. 10. 1730; Th. 11. 6. 1744 bis 1751; 13/14 Jahre (Richter, Nr. 257)
- Lincke = August Lincke, *28. 8. 1729; Th. 11. 6. 1744–1750; 14/15 Jahre (Richter, Nr. 261)

⁵⁰ In der Choraufstellung von 1740/41 (siehe S. 16) schon als Bassist verzeichnet.

[Chor] III.

- Ackermann = Johann Friedrich Ackermann, *3. 2. 1726; Th. 7. 7. 1740 bis 1747; 18/19 Jahre (Richter, Nr. 214)
- Machaon = Friedrich Gotthelf Machaon, *3. 9. 1724; Th. Ext. 17. 6. 1738, Th. 6. 7. 1740–1746; 19/20 Jahre (Richter, Nr. 212)⁵¹
- Herrmann = Johann Theodor Herrmann, ?*24. 8. 1724; Th. Ext. 8. 11. 1738, Th. 23. 5. 1739–1745; 19/20 Jahre (Richter, Nr. 207)
- Müller = Johann Christian Müller, *1723; Th. Ext. 20. 7. 1739, Th. 6. 7. 1740–1746; ~ 21/22 (Richter, Nr. 213)
- Dintsch = Johann Gottfried Dintzsch, *6. 11. 1725; Th. 19. 5. 1741 bis 1749; 18/19 Jahre (Richter, Nr. 227)
- Rhodium = Johann Friedrich Rohde, *15. 12. 1726; Th. 19. 5. 1741 bis 1746; 17/18 Jahre (Richter, Nr. 228)
- Ruhmer = Christian Ruhmer, *7. 7. 1725; Th. Ext. 1741, Th. 19. 6. 1742–1747; 18/19 Jahre (Richter, Nr. 238)
- Streubel = Johann Gottlob Streubel, *26. 9. 1727; Th. 11. 6. 1744 bis 1748; 16/17 Jahre (Richter, Nr. 252)
- Haupt = Carl Ephraim Haupt, *10. 5. 1728; Th. 13. 2. 1744–1748; 16/17 Jahre (Richter, Nr. 250)
- Richter = Christ. Friedrich Richter, *12. 3. 1727; Th. 11. 1. 1741 bis 1748; 17/18 Jahre (Richter, Nr. 222)
- Kupffer = Johann Gottlob Kupfer, *1730; Th. 2. 12. 1743, †1744; ~14/15 Jahre (Richter, Nr. 242)
- Harig = Johann Samuel Harich, *12. 3. 1729; Th. 10. 10. 1743 bis 17. 4. 1752; 15/16 Jahre (Richter, Nr. 245)
- Hoffmann = Christian Friedrich Hoffmann, *4. 10. 1730; Th. 11. 6. 1744–1752; 13/14 Jahre (Richter, Nr. 256)
- in der Neuen Kirche.

[Chor] IV.

- John = Johann Christian Jahn, *8. 1. 1721; Th. 19. 5. 1741–1746; 23/24 Jahre (Richter, Nr. 225)
- Kästner = Gottlob Andreas Kästner, *1. 8. 1723; Th. 10. 1. 1740 bis 1744; 20/21 Jahre (Richter, Nr. 219)
- Süße = Carl Ernst Süße, *3. 6. 1726; Th. 23. 5. 1742–1747, Th. 23. 5. 1742–1747; 17/19 Jahre (Richter, Nr. 234)
- Hertzberg = Carl Wendelin Hertzberg, *3. 7. 1726; Th. 1. 11. 1742 bis 1749; 17/18 Jahre (Richter, Nr. 239)

⁵¹ In der Choraufstellung von 1740/41 (siehe S. 16) noch als Discantist verzeichnet.

- Naumann = Christoph Naumann, *11. 9. 1729; Th. 23. 5. 1742–1750; 14/15 Jahre (Richter, Nr. 236)
- Rudorff = Johann Heinrich Rudorf, *2. 7. 1726; Th. Ext. 1742, Th. 11. 10. 1743–1747; 17/18 Jahre (Richter, Nr. 240)
- Langwagen = August Christoph Langwagen, *2. 10. 1731; Th. 11. 6. 1744–1753; 12/13 Jahre (Richter, Nr. 254)

in der *Petri*-Kirche

Für die erste und zweite Kantorei, die alternierend in der Thomaskirche und der Nikolaikirche Dienst taten, standen jeweils 17 Alumnen zur Verfügung. Für die Neue Kirche waren nur 13, für das Choralsingen in der Peterskirche lediglich sieben Alumnen eingeteilt. Diese Choraufstellung entspricht im wesentlichen Bachs Besetzungsangaben im Entwurf von 1730. Die Dokumente bestätigen sich mithin gegenseitig.

Eine weitere Besetzungsliste – allerdings wiederum für die dritte Kantorei – befindet sich in dem schon erwähnten Continuo-Stimmbuch (*Basis Generalis*) des *Florilegium Portense* von Erhard Bodenschatz auf der vorletzten Seite.⁵² Sie stammt vom März 1751 – also aus der Zeit von Bachs Amtsnachfolger Gottlob Harrer (siehe Abbildung 5).

Chorus III. 1751 Martij

Baß:

- Gräffe Präf. = Johann Christian Friedrich Gräffe, *9. 7. 1729; Th. 5. 4. 1745–1751; 21 Jahre (Richter, Nr. 263)
- Baumann maj = Johann Gottfried Baumann, *8. 12. 1730; Th. 10. 11. 1745–1752; 20 Jahre (Richter, Nr. 264)
- Lechla = Polykarp Lebrecht Lechla, *15. 11. 1733; Th. 16. 5. 1747 bis 1753; 17 Jahre (Richter, Nr. 286)
- Seiffner = Christoph Heinrich Seiffner, *1733; Th. 17. 5. 1747–1753; ~ 18 Jahre (Richter, Nr. 285)

Tenor.

- Kuntze = Christian August Kunze, *4. 12. 1730; Th. 17. 11. 1744 bis 1751; 20 Jahre (Richter, Nr. 259)
- Hecht = Christian Friedrich Hecht, *19. 10. 1730; Th. 11. 6. 1744 bis 1751; 20 Jahre (Richter, Nr. 257)
- Frege = Gottlieb Christ. Franz Frege, *3. 7. 1734; Th. 16. 5. 1748 bis 1754; 16 Jahre (Richter, Nr. 292)

⁵² Bach-Archiv Leipzig, *Rara II*, 13/13.

- Schultze = Johann Heinrich Schultze, *1. 8. 1732; Th. Ext. 1747, Th. 15. 5. 1748–1754; 18 Jahre (Richter, Nr. 293)
- Helbig Quæstor = Christian Siegfried Helbig, *1733; Th. 20. 6. 1746–Juni 1754; ~ 18 Jahre (Richter, Nr. 275)
- Berger = Adolph Gottlob Siegfried Berger, *22. 11. 1733; Th. 23. 9. 1747–März 1754; 17 Jahre (Richter, Nr. 283)
- Alt.
- Hoffmann vermutlich Christian Friedrich Hoffmann, *4. 10. 1730; Th. 11. 6. 1744–1752; 20 Jahre (Richter, Nr. 256) [oder Samuel Gotthelf Hoffman, *1735; Th. 9. 11. 1747–1754; ~ 16 Jahre (Richter, Nr. 301)]
- Andreae = Paul Gottlob Andreae, *10. 11. 1734; Th. 4. 5. 1750–1756; 16 Jahre (Richter, Nr. 308)
- Gräffe min: wahrscheinlich Johann Samuel Gottlob Gräfe⁵³ (bei Richter nicht verzeichnet)
- Canto.
- Penzel = Christian Friedrich Penzel, *25. 11. 1737; Th. Ext. 1749 bis 1751,⁵⁴ Th. 18. 5. 1751–1756⁵⁵; 13 Jahre (bei Richter nicht verz.)
- Böttger = Johann Gottfried Bötticher, *1733; Th. 20. 5. 1749–1755; ~ 18 Jahre (Richter, Nr. 306)

Summa 15.

Es sind insgesamt 15 Sänger – 4 Bässe, 6 Tenöre, 3 Altisten, aber lediglich 2 Diskantisten – verzeichnet, wobei ein Defizit an hohen Stimmen besteht.⁵⁶ Eine solche Unausgewogenheit unter den einzelnen Stimmgruppen ergab sich im Verlauf des Schuljahrs, wenn einige der Alumni in den Stimmwechsel

⁵³ In der unter Fußnote 47 genannten Akte wird Johann Samuel Gottlob Gräfe auf Blatt 18 als „*Adjunctus* im 3th Chor“ bezeichnet. Er gehörte zu den Bewerbern um das Amt des Leichen-*Famulus*.

⁵⁴ Zu Penzels Aufenthalt in Leipzig siehe K. Lehmann, *Neues zur Vorgeschichte der Bach-Sammlung Franz Hausers*, in: BzBf 6, S. 70.

⁵⁵ Im April 1756 hatte sich Penzel erfolglos um das Amt des Leichen-*Famulus* beworben. Um einer Bestrafung zu entgehen, verließ er die Schule wohl wenig später (vgl. B. F. Richter, *Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs*, BJ 1906, S. 50, Fußnote).

⁵⁶ Eine ebenso unausgewogene Stimmenverteilung zeigt eine weitere Choraufstellung für die vier Kantoreien vom Oktober 1784 aus der Amtszeit von Johann Friedrich Doles (wiedergegeben in BJ 2001, S. 140). Auch hier dominieren die tiefen gegenüber den hohen Stimmen.

kamen. Ein Ausgleich konnte erst zum Beginn des neuen Schuljahrs durch die Aufnahme von jüngeren Schülern erfolgen. Allerdings hatten die gerade erst mutierten Alumnen noch keine tragende Tenor- oder Baßstimme, so daß der Mangel an hohen Stimmen wohl weniger ins Gewicht fiel.

Als Gottlob Harrer am 1. Sonntag nach Trinitatis (8. Juni) 1749 „auf dem großen *musicalischen Concert*-Saale im drey Schwanen aufm Brühl“ seine Probemusik aufführte,⁵⁷ befand sich nach Aussage des Bürgermeisters und Vorstehers der Nikolaikirche Jacob Born „kein brauchbarer *Discantist* auf der Schule“.⁵⁸ Borns Feststellung bezog sich freilich nicht auf die Discantisten der Schule schlechthin, sondern – wie aus dem Zusammenhang hervorgeht – auf den Sopran-Concertisten der ersten Kantorei. Aus der Kirchenkasse erhielt dieser jährlich ein Schonungsgeld in Höhe von 2 Florin als finanziellen Ausgleich für entgangene Einnahmen beim Neujahrssingen und sonstigen Umgängen.⁵⁹ Daß am 1. Sonntag post Trinitatis – also zwei Wochen nach dem Schuljahrsbeginn – noch kein hinreichend qualifizierter Sopran-Concertist verfügbar war, erscheint durchaus glaubhaft, bedurfte es doch gewöhnlich einer längeren Vorbereitungszeit, bis wenigstens einer unter den neu aufgenommenen Alumnen solche sängerischen Fähigkeiten erlangt hatte, um als Concertist bei der Figuralmusik eingesetzt werden zu können.

Bach hatte bei seinen Aufführungen wohl immer wieder auch auf Discant-Solisten aus den Reihen seiner Adjuvanten (vor allem seiner studentischen Helfer) zurückgreifen müssen. Freilich: Nach Hillers späterem Zeugnis war die Mitwirkung eines Sängers, der gewöhnlich Violine oder Bratsche spielte, im Bedarfsfall aber „mit einer kreischenden Falsetstimme, dem *Salinbeni*“⁶⁰ eine Arie nachsingen wollte“,⁶¹ eine mitunter wenig befriedigende Lösung. Wie seinerzeit schon Johann Kuhnau, bemühte sich auch Hiller, Knaben für solche Aufgaben stimmlich zu qualifizieren. Kaum aber hatten sie hinreichende sängerische Fähigkeiten erlangt, waren sie infolge der Mutation nicht mehr einsetzbar.⁶² Eine Schonzeit für die gerade im Stimmwechsel befind-

⁵⁷ Dok II, Nr. 584.

⁵⁸ Stadtarchiv Leipzig. *Stift IX. B. 3a (Die Kirche zu St. Nicolai betr. 1635 sqq. Vol. 1)*, fol. 159v; siehe C. Fröde, *Zu einer Kritik des Thomanerchors von 1749*, BJ 1984, S. 53–58, insbesondere S. 53.

⁵⁹ Der Concertist sollte „zugleich beym NeuJahr Singen geschonet werden“, Stadtarchiv Leipzig (wie Fußnote 58).

⁶⁰ Gemeint ist der Sänger Felice Salimbeni (um 1712–1751), der zunächst an verschiedenen italienischen Opernhäusern gewirkt hatte, bevor er Ende 1743 in Preußische Dienste trat. Ende 1750 wechselte er an den Dresdner Hof.

⁶¹ J. A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit*, Leipzig 1784, S. 310 (Autobiographie Hillers).

⁶² Ebenda: „Ich versuchte es erst mit Knaben, die ich im Singen unterrichtete: da

lichen Alumni gab es praktisch nicht. Den Schülern wären andernfalls die Musikgelder entgangen, mit denen sie ihren täglichen Unterhalt zu finanzieren hatten. (Das Schulgeld wurde ohnehin sogleich davon abgezogen.)

Nach der Schulordnung von 1723 waren die Alumni zur Teilnahme am Gottesdienst an Sonn- und Festtagen (bis dieser „völlig geendigt“ war) verpflichtet. Das „hinaus schleichen“ oder gar „ausbleiben“ vom Gottesdienst wurde „mit der Ruthe, dem *Carcer* oder sonsten ernstlich bestraft.“⁶³ Wer ohne Einwilligung des Rektors einen Monat lang dem Chor fernblieb, wurde exmatrikuliert. Das Verhalten beim Singen im Gottesdienst – also auch bei der Figuralmusik – unterlag strengen Festlegungen. Die Alumni mußten demnach:

- II. So lange auf ihren Bäncken stille sitzen, bis sie zu denen Pulten geruffen werden, so dann aber sich dergestalt vor dieselbe stellen, damit ein ieder den aufgelegten Text sehen, und keiner den andern im Singen hindern möge.
- III. Wann die Orgel geschlagen wird, nicht so gleich auf die Bäncke sich niedersetzen, sondern bey den Pulten stehen bleiben, damit sie bereit seyen, das Kirchen-Lied anzufangen, und mit zu singen.
- IV. Allesamt frisch und deutlich, auch, woferne des Winters die Kälte nicht zu hefftig, mit entblöseten Häuptern singen, insonderheit aber auf den *Tact*, und die Stimmen derer andern, genau acht haben.
- V. Nach geendigtem Gesang mögen zwar der *Præcentor* mit denen, welche den *Bass* und *Tenor* singen, vornen am Geländer stehen bleiben, die übrigen aber müssen sich auf die Bäncke nieder setzen, und die Predigt anhören, auch hernach das öffentliche Kirchen-Gebet mit Andacht verrichten, und endlich wieder zum Gesang an die Pulten treten.⁶⁴

Im Falle einer Einzelbesetzung der Stimmgruppen (also ein Sänger pro Stimmgruppe) wären diese Festlegungen in mehrfacher Hinsicht paradox gewesen. Weshalb auch sollte der Leipziger Rat 54 kostspielige Freistellen am Alumnat unterhalten, wenn in der Regel nur vier Schüler zum Singen im Gottesdienst gebraucht wurden?

Obwohl Bach in der ersten Kantorei – wie für den Schuljahreszeitraum 1744/45 zu belegen ist – durchaus über 17 Alumni verfügen konnte, blieben die musizierwilligen Studenten und sonstigen Adjuvanten der Stadt nach wie vor unverzichtbare Helfer bei seinen Aufführungen. Schon Johann Schelle und Johann Kuhnau waren – wie Bach in seinem Entwurf ausdrücklich her-

aber Zeit dazu gehört, und ehe man fertig wird, die Stimme öfters schon wieder verloren geht, ...“.

⁶³ Schulordnung 1723, S. 73.

⁶⁴ Ebenda, S. 72f.

vorhebt – auf die „Beyhülffe derer Herrn *Studiosorum*“⁶⁵ angewiesen, „wenn sie eine vollständige und wohl lautende *Music* haben *produciren* wollen“. Daß dies hinreichend bekannt war, belegt auch das Bewerbungsschreiben Johann Friedrich Faschs um das Musikdirektorat der Paulinerkirche vom 29. Dezember 1710. Er macht hier darauf aufmerksam: „Wie denn auch 5) jedermann bekandt, daß ohne Hülffe derer H. *Studiosorum* der H. *Cantor* keine vollstimmende *Music* würde bestellen können.“⁶⁶

Eine weitere Choraufstellung ist mit der ebengenannten Liste vom März 1751 nahezu identisch. Sie befindet sich in der Altstimme der bereits erwähnten Choralpassionen von Johann Walter⁶⁷ und stammt vom April 1751. Offenbar ist sie unmittelbar vor Ostern 1751 angefertigt worden – und sicher in Vorbereitung auf die Passions-Aufführung während der Karwoche beziehungsweise im Frühgottesdienst der Neukirche am Karfreitag 1751 (siehe Abbildung 6).⁶⁸

Chorus III. ao. 1751 Ap:[ril]

[Baß]⁶⁹

- Gräffe Præf. = Johann Christian Friedrich Gräffe, *9. 7. 1729; Th. 5. 4. 1745–1751; 21 Jahre (Richter, Nr. 263)
- [Baß] Baumann = Johann Gottfried Baumann, *8. 12. 1730; Th. 10. 11. 1745–1752; 20 Jahre (Richter, Nr. 264)
- [Tenor] Kuntze = Christian August Kunze, *4. 12. 1730; Th. 17. 11. 1744 bis 1751; 20 Jahre (Richter, Nr. 259)
- [Tenor] Hecht = Christian Friedrich Hecht, *19. 10. 1730; Th. 11. 6. 1744 bis 1751; 20 Jahre (Richter, Nr. 257)
- [Baß] Lechla = Polykarp Lebrecht Lechla, *15. 11. 1733; Th. 16. 5. 1747 bis 1753; 17 Jahre (Richter, Nr. 286)
- [Tenor] Frege = Gottlieb Christ. Franz Frege, *3. 7. 1734, Th. 16. 5. 1748 bis 1754; 16 Jahre (Richter, Nr. 292)
- [Tenor] Schultze = Johann Heinrich Schultze, *1. 8. 1732; Th. Ext. 1747, Th. 15. 5. 1748–1754; 18 Jahre (Richter, Nr. 293)

⁶⁵ Dok I, Nr. 22, S. 62.

⁶⁶ Universitätsarchiv Leipzig, *Rep. II/III Litt. B. Sect. II, No. 3.*, fol. 16r. Siehe auch BJ 2001 (A. Glöckner), S. 131–140.

⁶⁷ Bach-Archiv Leipzig, *Go. S. 303*, Stimme *Alto*, 3. Umschlagseite, linke Blatthälfte.

⁶⁸ Karfreitag fiel im Jahre 1751 auf den 9. April.

⁶⁹ Die in Klammern hinzugefügte Stimmlage ergibt sich aus den Angaben in der Choraufstellung für die III. Kantorei vom März 1751, also vom Vormonat (Bach-Archiv Leipzig, *Rara II, 13/13*).

- [Tenor] Helbig
 Quæstor = Christian Siegfried Helbig, *1733; Th. 20. 6. 1746–Juni 1754; ~ 18 Jahre (Richter, Nr. 275)
- [Alt] Hofmann
 maj. & min = Christian Friedrich Hoffmann, *4. 10. 1730; Th. 11. 6. 1744–1752; 20 Jahre (Richter, Nr. 256) und Samuel Gott-helf Hoffmann, *1735; Th. 9. 11. 1747–1754; ~ 16 Jahre (Richter, Nr. 301)
- [Tenor] Berger = Adolph Gottlob Siegfried Berger, *22. 11. 1733; Th. 23. 9. 1747–1754; 17 Jahre (Richter, Nr. 283)
- [Alt] Gräfe
 Externus: wahrscheinlich Johann Samuel Gottlob Gräfe⁷⁰ (bei Richter nicht verzeichnet)
- [Alt] Andreae = Paul Gottlob Andreae, *10. 11. 1734; Th. 4. 5. 1750–1756; 16 Jahre (Richter, Nr. 308)
- [Baß] Seffner = Christoph Heinrich Seffner, *1733; Th. 17. 5. 1747–1753; ~ 18 Jahre (Richter, Nr. 285)
- [Sopran] Penzel
 Externus = Christian Friedrich Penzel, *25. 11. 1737; Th. Ext. 1749 bis 1751, Th. 18. 5. 1751–1756; 13 Jahre (bei Richter nicht verzeichnet)
- [Sopran] Böttger = Johann Gottfried Böttcher, *1733; Th. 20. 5. 1749–1755; ~ 18 Jahre (Richter, Nr. 306)

16. [Sänger]

In dieser Choraufstellung erscheinen auch zwei externe Schüler: Johann Samuel Gottlob Gräfe und der mutmaßliche Bach-Schüler Christian Friedrich Penzel. Beide waren Thomasschüler, die noch keine Freistelle am Alum-nat erlangt hatten, oder aber – wie Bachs eigene Söhne – auf eine solche keinen Anspruch erheben konnten, da sie bei ihren Eltern in Leipzig wohnten. Nicht wenige unter den Externen waren von auswärts nach Leipzig ge-kommen in der Hoffnung, zum Beginn des neuen Schuljahrs oder im Verlauf desselben einen der begehrten Alum-natsplätze zu erhalten. War ein Alumne verstorben oder vorzeitig von der Schule abgegangen,⁷¹ konnte ein Alumn-anwärter auch außerhalb des gewöhnlichen Immatrikulationszeitraums auf-genommen werden. Penzel hatte sich seit 1749 in Leipzig aufgehalten und

⁷⁰ Siehe Fußnoten 47 und 53.

⁷¹ Im Oktober 1733 verließ beispielsweise Bachs Schüler Christoph Nichelmann (im-matrikuliert am 6. 10. 1730) zusammen mit einem anderen Mitschüler heimlich das Alum-nat, um sich in Hamburg der Oper zuwenden zu können.

zunächst als Externer die Thomasschule besucht. Erst zwölf Tage vor Pfingsten,⁷² am 18. 5. 1751, erlangte er eine Freistelle am Alumnat. Es spricht mithin alles dafür, daß er Bach noch persönlich begegnet ist und ein Lehrer-Schüler-Verhältnis bestanden hat.⁷³

Die Stimmenhefte der Choralpassionen enthalten außerdem noch eine Chor-aufstellung aus dem Jahre 1753.⁷⁴ Es mag überraschen, daß Johann Walters Passionsmusiken selbst nach 1750 noch fester Bestandteil der Karwochen-Liturgie waren. Der Kontrast zu dem 1753 in der Nikolaikirche aufgeführten Passionsoratorium „La morte d'Abel“ von Gottlob Harrer konnte kaum größer sein.

[Chorus III.] Ao. 1753.

Bass

- Sonnenkalb Präf = Johann Friedrich Wilhelm Sonnenkalb, *~ 22. 4. 1732; Th. 16. 10. 1746–1754; ~ 21 Jahre (Richter, Nr. 278)
- Siering Adj. = Johann Christ. Siring, *1733; Th. 16. 5. 1747–1755; ~ 20 Jahre (Richter, Nr. 284)
- Berger = Adolph Gottlob Siegfried Berger, *22. 11. 1733; Th. 23. 9. 1747–1754; ~ 19 Jahre (Richter, Nr. 283)
- Topf = Christ. Adolph Topf (Topfius), *29. 9. 1732; Th. 18. 5. 1751–1757; ~ 21 Jahre (bei Richer nicht verzeichnet)
- Schöllner = Johann Gottlieb Söllner, *1. 9. 1732 [M: 1. 9. 1733]; Th. 17. 5. 1748–1756; ~ 21 Jahre (Richter, Nr. 297)
- Böttger = Johann Gottfried Bötticher, *1733; Th. 20. 5. 1749–1755; ~ 20 Jahre (Richter, Nr. 306)

⁷² Pfingsten fiel 1751 auf den 30. Mai.

⁷³ Da die Thomasschul-Externenmatrikel aus den Jahren nach 1739 verschollen ist, kann Penzels Aufnahmedatum als *Externus* im Jahre 1749 nicht genau ermittelt werden. Wohl zu dieser Zeit erhielt er Bachs Abschrift von Nicolas de Grignys *Premier Livre d'Orgue* und den sechs Cembalosuiten von Charles François Dieupart als Geschenk (vgl. Dok III, Nr. 726). Johann Gottlob Schusters Behauptung, sein Vetter (Penzel) sei einer der „vorzüglichsten Lieblinge“ Bachs gewesen, kann vor diesem Hintergrund nicht prinzipiell in Frage gestellt werden; siehe K. Lehmann, *Zu einem Brief Johann Gottlob Schusters aus Oelsnitz an den Leipziger Verlag Hoffmeister und Kühnel vom 29. Juni 1801*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR Leipzig 25.–27. März 1985*, Leipzig 1988, S. 465–467.

⁷⁴ Bach-Archiv Leipzig, *Go. S. 303*, Stimme *Alto*, 3. Umschlagseite, rechte Blathälfte. Offenbar ist auch diese Liste (wie die Aufstellung vom April 1751) im April und in Vorbereitung auf die Passionsaufführung in der Karwoche oder am Karfreitag 1753 angefertigt worden (Karfreitag fiel 1753 auf den 20. April).

- Ten[or]
 Helbig Qvæst: = Christian Siegfried Helbig, *1733; Th. 20. 6. 1746–Juni 1754; ~ 20 Jahre (Richter, Nr. 275)
 Folger = Daniel Emanuel Folger, *23. 9. 1734; Th. 23. 9. 1747 bis 1754; ~ 19 Jahre (Richter, Nr. 282)
 Marschner = Christ. Friedrich Marschner, *15. 12. 1734; Th. 10. 11. 1749–1755; ~ 19 Jahre (Richter, Nr. 307)
 Andreaä = Paul Gottlob Andreae, *10. 11. 1734; Th. 4. 5. 1750–1756; ~ 19 Jahre (Richter, Nr. 308)
- Alt
 Reuter = Vorname(n) und Geburtsdatum nicht ermittelt (bei Richer nicht verzeichnet)
 Richter = Johann Gottlieb Richter, *1737; Th. 12. 5. 1752–1757; ~ 16 Jahre (bei Richer nicht verzeichnet)
- Dis[cant]
 Wichmann = Gottfried Joachim Wichmann, *19. 8. 1736; Ext. 1753 bis 1757, Th. 1757–1758; ~ 17 Jahre (bei Richer nicht verzeichnet)
 Riedel = Johann Gottfried Riedel, *7. 9. 1738; Th. 30. 3. 1752 bis 1757; ~ 15 Jahre (bei Richer nicht verzeichnet)

14. [Sänger]

Das Alter der in den Listen erfaßten Sänger schwankt immerhin zwischen 10 und 24 Jahren,⁷⁵ wobei Discantisten im Alter von 13 bis 18 Jahren und Altisten im Alter von 16 bis 20 Jahren verzeichnet sind. Das Durchschnittsalter der Alumni zum Zeitpunkt des Eintrags in die jeweiligen Besetzungslisten betrug 17,9 Jahre, wobei das im ersten Chor mit 16,9 und das im zweiten mit 17,5 Jahren etwas niedriger war als das im dritten Chor (18,1 Jahre).⁷⁶ In den Kantoreien I und II wurden traditionsgemäß Figuralstücke musiziert, weshalb vor allem auch junge Sänger (Discantisten und Altisten) erforderlich waren. Bach hat mithin einen Chor dirigiert, der sich überwiegend aus Schülern im herannahenden Erwachsenenalter zusammensetzte.

⁷⁵ Leider sind die Alumni in der Choraufstellung von 1744/45 ohne Angabe der jeweiligen Stimmgruppe verzeichnet. Diese kann bei den jüngeren Thomasschülern (also bei den 10 bis 18jährigen) daher nur vermutet werden.

⁷⁶ Für die Berechnung des Durchschnittsalters nicht mit einbezogen wurden die im Entwurf von 1730 verzeichneten Alumni. Unberücksichtigt blieben auch jene Sänger, die aller Wahrscheinlichkeit nach 1731 in der ersten und zweiten Kantorei mitgewirkt haben (siehe S. 13f.).

Eine jederzeit stabile Vokalbesetzung ließ sich am Thomaskantorat allerdings kaum realisieren. Einerseits war die Anzahl der fähigen Sänger natürlichen Schwankungen unterworfen und somit nicht in jedem Schuljahr konstant zu halten. Andererseits konnten Infektionskrankheiten oder gar Epidemien, zuweilen auch Sterbefälle, dazu führen, daß der Chor vorübergehend nur in verringerter Besetzung einsatzfähig war. In Bachs Amtszeit starben nicht weniger als 17 Alumnus,⁷⁷ so zum Beispiel 1743 Johann Christoph Apel (*20. 9. 1725) und Johann Benjamin Köppelin (*12. 1. 1726), 1744 Christ. Theodor Reichel (*28. 9. 1724) und Johann Gottlob Kupfer (*1730) sowie 1745 Gottlieb Wilhelm Schwarze (*1732) nach nur kurzem Aufenthalt im Alumnat.

Auch war die Zahl der Adjuvanten, der musikalischen Helfer aus den Reihen der Studenten, zu keiner Zeit gleichbleibend. Insofern ist es verständlich, wenn Bach in seinem Entwurf von 1730 stabile Besetzungsverhältnisse fordert – ein Begehren, das ihm die Leipziger Stadtväter wohl deswegen nicht erfüllten, weil sie an den organisatorischen Strukturen des Leipziger Thomaskantorats keine prinzipiellen Veränderungen vorzunehmen vermochten oder auch die Notwendigkeit zu weitreichenden Reformen nicht erkannten.

⁷⁷ Richter (Fußnote 12), S. 74. Daraus ergab sich auch, daß die Alumnusanwärter Johann Adam Frank am 11. Dezember und Mauritius Wilhelm Fichtner am 20. Dezember 1744, Conrad Julius Friderici am 3. November und Johann Gottfried Baumann am 10. November 1745 – also außerhalb des üblichen Immatrikulationszeitraums – aufgenommen werden konnten.

	In drei Chören zu 4 Stimmen	In 2 Stimmen alt:	Zur weissen Einf. 520.
	Zum weissen Chor gehören.	Zum 2 Chor.	Zum 3 Chor.
3	Discantisten	3 Discantisten	3 Discantisten
3	Altisten	3 Altisten	3 Altisten
3	Tenoristen	3 Tenoristen	3 Tenoristen
3	Bassisten.	3 Bassisten.	3 Bassisten

Zum 2 Chor.

- 2 Sopranisten
- 2 Altisten
- 2 Tenoristen
- 2 Bassisten

Und vierzehn Chor mit Pausen
Petri Einf. Leipzig

Abb. 1. J. S. Bach, Einteilung des Thomanerchores in vier Chöre (1729),
Stadtarchiv Leipzig, *Stift. VIII. B. 2d*, fol. 520.

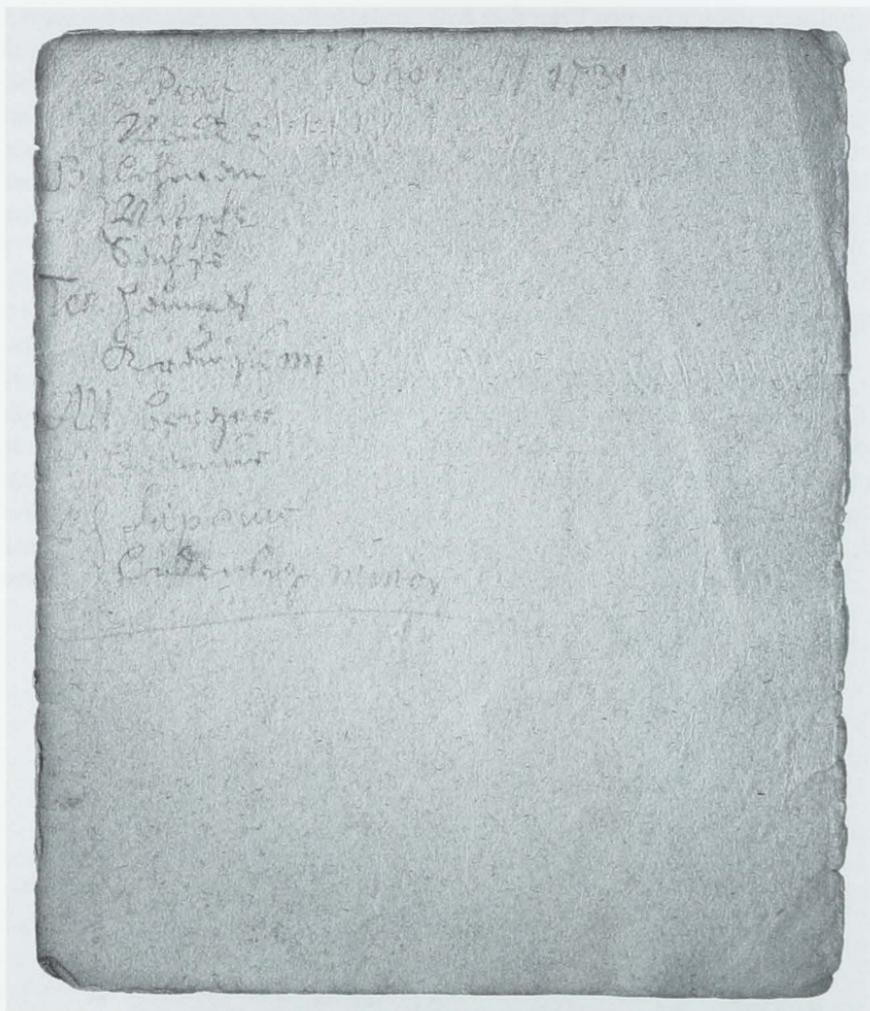


Abb. 2. Chorliste 1731, Bach-Archiv Leipzig, *Go. S. 303*, Stimme *Discant*,
3. Umschlagseite.

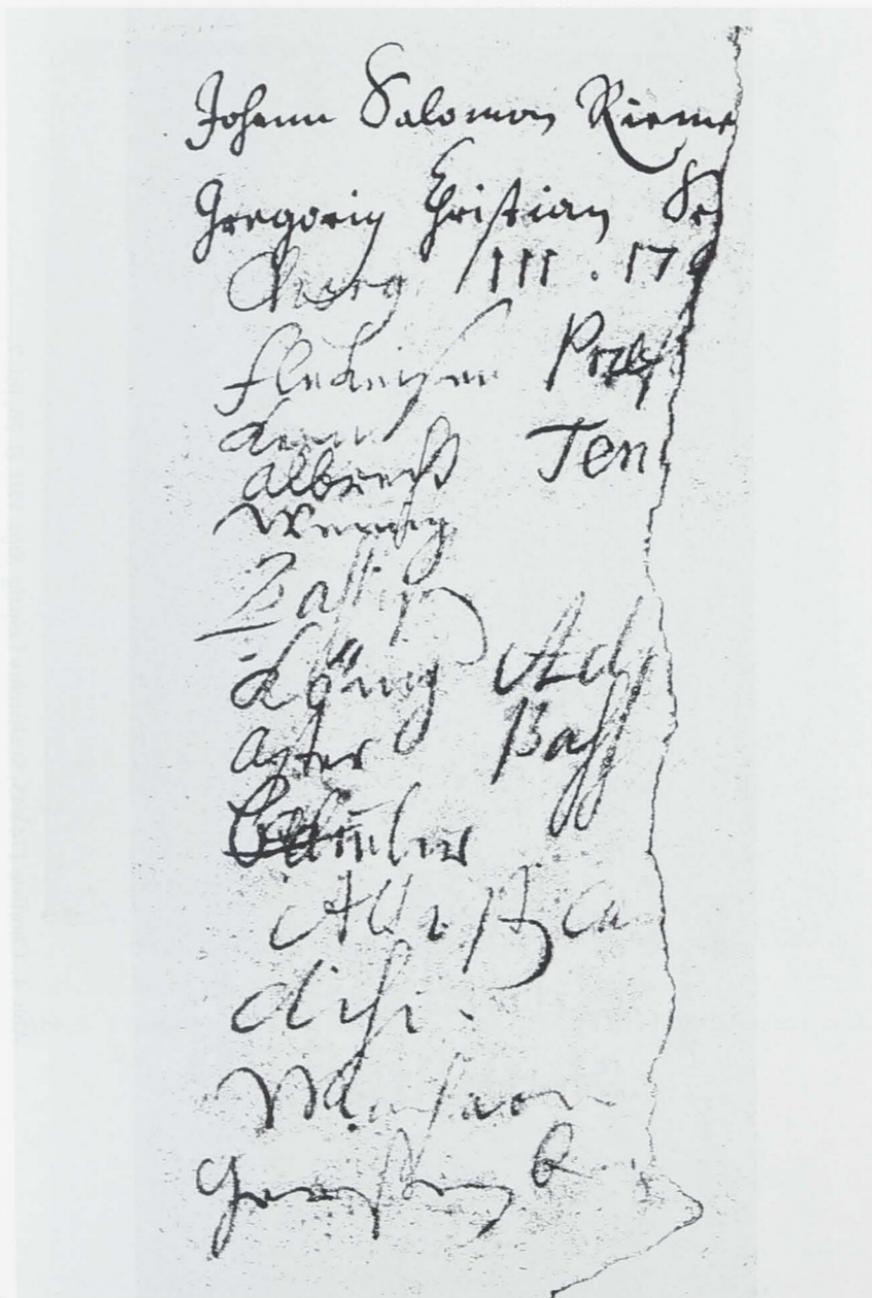


Abb. 3. Chorliste um 1740/41, Bach-Archiv Leipzig, Rara II, 13/13, *Florilegium Portense*, Leipzig 1618, *Stimme Basis Generalis*, 1. Nachsatzblatt.

„Jakobs Kirche“ – Erkundungen im gottesdienstlichen Arbeitsfeld Johann Sebastian Bachs in Weimar

Von Ernst Koch (Leipzig)

Zu einer kritischen Biographie Johann Sebastian Bachs gehört in aller Regel auch eine Reflexion der Bedingungen, unter denen er an seinen Arbeitsorten gewirkt hat. Was Weimar betrifft, brachten über die bis dahin bekannten Daten hinaus vor mehr als einem halben Jahrhundert die Forschungen Reinhold Jauernigs neues Licht in die Vorgaben und Verhältnisse, die für den Hoforganisten und Konzertmeister Bach maßgebend gewesen sind.¹ Zur personellen Zusammensetzung der Hofkapelle steuerte Hans-Rudolf Jung neue Erkenntnisse bei.² Inzwischen ist Bachs Weimarer kompositorische Tätigkeit auf dem Feld der Kantaten wiederholt Gegenstand von Untersuchungen gewesen, ohne daß hierin bisher letzte Einmütigkeit zu erzielen war.³ Daß es möglich ist, neue Quellen zu erschließen, hat zuletzt die Entdeckung der Aria zum Geburtstag von Herzog Wilhelm Ernst im Jahre 1713 durch Michael Maul gezeigt.⁴ Was den Gesamtrahmen von Bachs kirchenmusikalischer Tätigkeit in Weimar betrifft, ist die Forschung noch immer auf die bekannten Daten angewiesen, die in die Biographien Bachs Eingang gefunden haben: Unter den Geistlichen am Hof war es der Generalsuperintendent und Oberhofprediger Johann Georg Lairitz, mit dem der Hoforganist und Konzertmeister in jedem Falle zu tun hatte; seine musikalische Tätigkeit beziehungsweise die mit ihr verbundenen Verpflichtungen während des Gottesdienstes erscheinen, jedenfalls was die Jahre bis 1714 betrifft, als vergleichsweise bescheiden.⁵ Eine erneute Musterung der Quellen ist geeignet, auf ergänzende Aspekte aufmerksam zu machen, die dann gegebenenfalls auch zur Korrektur bisheriger

¹ R. Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Weimar. Neue Forschungsergebnisse aus Weimarer Quellen*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950*, hrsg. von H. Besseler und G. Kraft, Weimar 1950, S. 149–105.

² H.-R. Jung, *Johann Sebastian Bach in Weimar 1708–1717*, Weimar 1985 (Tradition und Gegenwart. Weimarer Schriften 16).

³ K. Hofmann, *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, BJ 1993, S. 9–29; A. Dürr, *Bach als Hofkompositeur*, in: *Der junge Bach: weil er nicht aufzuhalten ...*, hrsg. von R. Emans, Erfurt 2000 (Begleitbuch zur Ersten Thüringer Landesausstellung, 24. Juni bis 3. Oktober 2000), S. 301 f.

⁴ M. Maul, *„Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“ – Eine neu aufgefundene Aria von Johann Sebastian Bach*, BJ 2005, S. 7–35.

⁵ Vgl. C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Aktualisierte Neuausgabe, Frankfurt am Main 2005, S. 139.

Urteile führen können, sowohl was die Rahmenbedingungen von Bachs Tätigkeit im gottesdienstlichen Feld als auch was seine Arbeit im Einzelnen betrifft. Im Folgenden sollen die liturgisch-kirchenrechtlichen Vorgaben und ihre konkrete Ausfüllung in den Hofgottesdiensten, die Personen der Geistlichen und die Schloßkirche als der eigentliche Raum der gottesdienstlichen Wirksamkeit, wie sie Bach in Weimar vorfand, näher vorgestellt werden.

1. Rahmenbedingungen des Gottesdienstes

1.1. Gottesdienstordnung, Agende und Gesangbuch

Für die Gottesdienste der Weimarer Schloßkirche galten bei Dienstantritt Bachs nach wie vor die Regelungen der Kirchenordnung von 1664.⁶ Durch die Agende von 1707 waren „Nach Abgang der ersten Exemplarien“ die Texte der Fassung von 1658 „vollständiger wider aufgeleget worden“.⁷ Das bedeutete allerdings auch ihre aktualisierende Ergänzung. So kam zum Beispiel die Ordnung für die erst 1699 eingeführte Konfirmation zum Abdruck.

An Sonn- und Festtagen wurden in den Städten des Fürstentums jeweils zwei Gottesdienste gefeiert. Der Vormittagsgottesdienst begann mit der deutschsprachigen Version der Antiphon „Veni sancte spiritus“ (Komm, Heiliger Geist, erfüll die Herzen deiner Gläubigen). Es folgte das Kyrie, „in die Orgel musiciret“, das heißt figuraliter vom Chor mit Begleitung gesungen. Der Pfarrer intonierte danach lateinisch: „Gloria in excelsis Deo“, die Gemeinde nahm diesen Teil der Liturgie mit dem Lied „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ auf, und der Pfarrer sang das Kollektengebet. Es folgte die Lesung der Epistel des Sonn- beziehungsweise Festtages und eine Figuralmusik des Chores „und zugleich die Orgel darein geschlagen“, darauf ein zum Sonntagsevangelium passendes Lied, dessen Auswahl dem Liturgen zukam. Auf die Lesung des Evangeliums konnte „nach gelegenheit der Zeit“ noch eine Motette gesungen werden, in jedem Falle aber das Glaubensbekenntnis – wohl in Martin Luthers Verfassung „Wir glauben all an einen Gott“ – und das Lied „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“.

Johann Sebastian Bach fand bei seinem Dienstbeginn in Weimar eine Änderung der bis sechs Jahre zuvor geltenden Übung vor. Bis zum Sonntag

⁶ *Derer [...] Fürsten und Herren/ Herrn Johann Ernsts/ Herrn Adolph Wilhelms/ Herrn Johann Georgens und Herrn Bernhards Gebrüderer/ [...] Verbesserte Kirchen-Ordnung/ Uff Ihrer Fürstl. Durchleuchtigkeiten gesambte Fürstenthume und Lande gerichtet [...]*, Weimar 1664.

⁷ *AGENDA, Oder kurtzer Auszug aus der Kirchen-Ordnung / Für die Pfarrherren und Seelsorger im Fürstenthum Weimar [...]*, Weimar 1707.

vor Weihnachten 1702 wurden Epistel- und Evangelienlesung vom Liturgen gesungen. Vom Weihnachtsfest dieses Jahres an war aufgrund eines fürstlichen Befehls diese Übung zugunsten gesprochen ausgeführter Lesungen aufgegeben worden.⁸

Nach der Predigt und der ihr folgenden Allgemeinen Beichte mit Absolution und den Fürbitten, die auch dem namentlich genannten Landesherrn und seiner Familie galten, konnte vor Beginn der Abendmahlsliturgie „nach Gelegenheit der Zeit und des Orts/ entweder eine kurtze Moteta figuriret und die Orgel darein geschlagen oder ein kurtzes Kirchenlied“ beziehungsweise zwei oder drei Strophen aus einem längeren gesungen werden. Auch während der Kommunion waren für die Gottesdienste in den Städten Figuralmusik und Abendmahlslieder vorgesehen. Der Gottesdienst schloß mit Dankgebet und Segen.⁹

Der Nachmittagsgottesdienst fand als Wortgottesdienst ohne die Feier des Heiligen Abendmahls statt. Die Kirchenjahresfeste, die gantztägig gefeiert wurden, sahen für ihn eine reicher gestaltete Liturgie vor. Auf die Antiphon mit der Bitte um das Kommen des Heiligen Geistes folgte Figuralmusik, dann ein Kirchenlied je nach der Kirchenjahreszeit und die Rezitation der im 16. Jahrhundert formulierten Fragen und Antworten zum Katechismus, die sich auf den Inhalt des Festes bezogen, das Lied „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ und die Predigt. Nach der Predigt und den Fürbitten wurde nochmals musiziert. Der Gottesdienst schloß mit einem Kollektengebet und dem Segen.

An Sonntagen begann dieser Gottesdienst entweder mit dem Gesang der Litanei oder Figuralmusik sowie einem auf das Sonntagsevangelium oder auf das in der Predigt auszulegende Katechismusstück bezogenen Lied. Danach rezitierten ein oder zwei Knaben im Wechsel ein Katechismushauptstück. Vom Lied „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ an folgte der Gottesdienst dem nachmittäglichen Festtagsgottesdienst, wobei die Litanei, sollte sie nicht am Beginn gesungen worden sein, anstelle der Fürbitten stehen sollte.¹⁰ Der Hauptakzent des Gottesdienstes am Nachmittag von Sonn- und Festtagen lag also bei der Katechismusunterweisung. Er bot in der Schloßkirche manchmal auch die Gelegenheit, bei Vakanzen in den Stadtpfarstellen Probepredigten auswärtiger Geistlicher zu hören, um sich bei Hofe ein Urteil über die Eignung des Geistlichen für eine Neubesetzung bilden zu können.¹¹

⁸ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (im folgenden: ThHSAW), Stadtpfarrei Weimar, D 6, Bl. 1r, 5v und 209v.

⁹ Kirchen-Ordnung (wie Fußnote 6), S. 24–26.

¹⁰ Ebenda, S. 109–112.

¹¹ Vgl. Stadtarchiv Weimar, HA-I-27-27, Bl. 24 (Probepredigt 1719). Siehe auch Maul (wie Fußnote 4), S. 19.

Es ist anzunehmen, daß in der Schloßkirche ebenso wie in der Stadtkirche in Weimar sowie in allen Kirchen des Herzogtums der Liturg hinter dem Altartisch stehend, also mit dem Gesicht zum Kirchenschiff und zur Gemeinde hin gewandt, seinen Dienst tat.¹² Dem entsprach auch die auf dem Gemälde von Christian Richter (um 1660) erkennbare Anordnung des Altartisches. Sie richtete sich nach einer in allen ernestinischen Ländern um 1560 durchgeführten Maßnahme, die den Abbau der vorhandenen Altartafel vorsah. Später eingerichtete Kirchenräume folgten ihr von vornherein.¹³

Bemerkenswert sind zusätzliche Ausführungen der Weimarer Kirchenordnung von 1664 zur Kirchenmusik, speziell zu Chor- und Orgelmusik. Sie verdienen wörtlich zitiert zu werden, da Johann Sebastian Bach sie gekannt haben muß¹⁴:

Gleich wie man nicht billichen noch loben kan/ den Mißbrauch welcher im Bapstthumb mit dem Gesang und Orgeln getrieben wird/ also kan man auch derjenigen Fürnehmen/ nicht approbiren/ welche den FiguralGesang/ und das Orgeln/ als einen Bäpstischen Sauerteig aus der Kirchen allerdings ausmustern wollen: Denn zuschweigen des Göttlichen Befehls/ daß man GOTT den HERRN mit Psalmen und geistlichen Liedern/ in allen Zungen und Sprachen/ auch mit Instrumenten zu loben schuldig/ so bezeuget ie die Erfahrung/ daß durch figural Music und Orgeln/ der Prediger und Zuhörer Hertz und Gemüth ermundert wird/ Gott den HERRn desto frölicher zu loben. Jedoch ist allewege dahin zu sehen/ daß man sich solcher in Figural Music und Orgeln nicht gar zu lange auffhalte/ damit der übrige Gottesdienst dadurch nicht verhindert/ oder über die Zeit auffgehalten werde: insonderheit/ sollen sich die Organisten des allzulangen præambulirens enthalten; Insgemein aber solche Stücke/ welche eine gebührende Gravität haben/ nicht aber also beschaffen/ daß sie zum Tantzen bequemer/ als zum Gottesdienst seyn möchten/ gebraucht werden.

Diese Ausführungen speziell zur Orgelmusik lehnten sich an die entsprechenden Ausführungen der in Coburg herausgegebenen Kirchenordnung des Herzogs Johann Casimir von 1626 an.¹⁵ Sie folgten einerseits den allgemeinen Überzeugungen der Wittenberger Reformation, deren konfessionelle Eigenart gegenüber den der schweizerischen Reformation entstammenden Kirchen

¹² 1696 wurden in der Stadtkirche Epistel und Evangelium „hinterm Altar gesungen“ (ThHSAW, Stadtpfarrei Weimar, D 6, Bl. 1r).

¹³ Vgl. E. Koch, *Die Beseitigung der „abgöttischen Bilder“ und ihre Folgen im ernestinischen Thüringen*, in: Praxis Pietatis. Beiträge zu Theologie und Frömmigkeit in der Frühen Neuzeit. Wolfgang Sommer zum 60. Geburtstag, hrsg. von H.-J. und M. Niden, Stuttgart 1999, S. 225–241.

¹⁴ Kirchen-Ordnung (wie Fußnote 6), S. 27–28.

¹⁵ *Ordnung Wie es nach deß Durchleuchtige[n] Hochgebornen Fürsten vnd Herrn Herrn JOHANN CASIMIRI [...] Fürstenthumb vnd Landen [...] gehalten werden solle*, Coburg 1626, S. 14f.; hier wird als Vorbild einer durch „Gravität“ bestimmten Kirchenmusik ausdrücklich Orlando di Lasso genannt.

sich in bewußter Hochschätzung der gottesdienstlichen Musik ausprägte. Andererseits wird man lange suchen müssen, bis man – außer in der Coburger Ordnung – in einer Kirchenordnung Anweisungen findet, die sich bis hin zum Musizierstil der Kirchen- und besonders der Orgelmusik widmen. Im Herzogtum Sachsen-Weimar jedenfalls war dies der Fall.

Der wöchentliche Gottesdienstzyklus der Schloßkirche wies einen Morgengottesdienst am Montag auf, der als Betstunde mit dem Gebet „um das selige Licht des heiligen Evangelii“ gestaltet war.¹⁶ Träger der Liturgie waren gemäß der Kirchenordnung „6. oder 8. Schulknaben doch nicht immer einerley/ sondern der Ordnungen nach/ oder wie es am füglichsten befunden wird“. Sie hatten unter der Leitung des Hofkantors ein deutsches Lied nach der Anordnung durch den Prediger zu singen. Auch kam ihnen der Gesang der Bitten der Litanei zu.¹⁷ Bald nach seinem Dienstantritt als Unterhofprediger im Jahre 1702 führte Johann Klessen mit Zustimmung des Herzogs eine Änderung im Ablauf der Montagsbetstunde ein, da er bemerkte, daß die Teilnahme an diesem einfach gestalteten Gottesdienst nachließ. Er hielt vor dem Gebet jeweils eine knapp gehaltene Predigt, die sich der Einführung in ganze biblische Bücher zuwandte, dann aber auch der Erklärung von Liedern, die in den Gottesdiensten gesungen wurden oder aktuellen Themen des Lebens am Hofe. Die Änderung führte dazu, daß die Montagsbetstunde ein gut besuchter Gottesdienst wurde.¹⁸ Diese Übung wurde auch nach dem 1707 erfolgten Übergang des Unterhofpredigers in das Hofdiakonat beibehalten. Auf Anregung eines (ungenannten) Ministers begann er mit der Auslegung des Buches Jesus Sirach. Der Herzog ordnete an, daß er die Predigten nicht mehr mit Stellung hinter dem Altar halten solle, sondern von der Kanzel aus. An den Montagen der Fastenzeit 1711 wandte er sich der Erklärung der sieben letzten Worte Jesu am Kreuz zu, danach der der Psalmen.¹⁹

Zu bestimmten Anlässen ordnete der Landesherr zusätzliche Gebetsgottesdienste an. So geschah es am 26. November 1713, als Herzog Wilhelm Ernst die Abhaltung wöchentlicher Betstunden „wegen allerhand gefährlicher Läuſſte“ verfügte. Die Betstunde umfaßte die Antiphon „Nimm von uns, Herr“, einen Bußpsalm, ein vorgeschriebenes Gebet, die Litanei, das kniend gebetete Vaterunser, das Lied „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“, ein Schluß-

¹⁶ Agenda (wie Fußnote 7), S. 79f.

¹⁷ Ebenda, S. 121 und 347.

¹⁸ R. Teller, *Christi Rede am Ende Oder Die sieben Worte JESU am Creutz* [...], Leipzig 1713, Bl.)(4r–6r. Teller war zwischen 1698 und 1702 Nachfolger von Klessen als Stiftsdiakon in Weimar gewesen und seit 1702 in verschiedenen geistlichen Ämtern in Leipzig tätig, unter anderem als Subdiakon an St. Thomas. Er war als Schwager von Klessen mit diesem verwandt.

¹⁹ Ebenda, Bl.)(7r.

gebet, den Segen und die Schlußstrophe „O großer Gott, erhöre“. Die Feier dieses Bußgottesdienstes wurde für Dienstag um 8 Uhr für die Schloßkirche, für Mittwoch um 7 Uhr in der Stadtkirche und um 12 Uhr in der Jakobskirche vorgeschrieben.²⁰ Ferner wurden von Jahr zu Jahr besondere Bußtage ausgeschrieben, um den Zorn Gottes vom Lande abzuwenden. Gedruckte Sonderverordnungen betrafen beispielsweise den 7. Dezember 1708, den 15. März 1709, den 2. März 1712 und den 16. März 1714, mit Terminen im Advent und in der Fastenzeit vor Ostern also in jedem Fall Zeiten des Kirchenjahrs, die ohnehin vom Charakter der Buße und Umkehr geprägt waren.

Ein weiterer Wochengottesdienst fand in der Schloßkirche am Freitag statt. Bei ihm scheinen – wie bei den Betstunden – Schulknaben den liturgischen Dienst versehen zu haben. Sie hatten außer dem Lied vor der Predigt weitere Liedstrophen nach Anordnung des Predigers zu singen. Der Gottesdienst schloß mit Kollektengebet und Segen.²¹ An den Freitagen zwischen der Osterwoche und dem Michaelisfest (29. September) fanden bei dieser Gelegenheit die sogenannten Zirkularpredigten statt, Gottesdienste, in denen in festgelegter Folge die Geistlichen des Herzogtums predigten. Die auszulegenden Texte wurden den Predigern durch den Generalsuperintendenten vorgeschrieben. Sie wurden nach 1704 fortlaufend dem Johannesevangelium, ab 1710 der Apostelgeschichte und ab 1719 dem Römerbrief entnommen.²² Die Adjunkten (Spezialsuperintendenten als leitende Geistliche in den Ämtern des Herzogtums) wurden während der vorösterlichen Fastenzeit zu Zirkularpredigten verpflichtet.²³ Diese Predigten, denen der Landesherr selbst mit großer Aufmerksamkeit zuhörte, dienten ihm insofern auch zur Entdeckung künftiger Eliten, als er an ihnen die rhetorischen und theologischen Fähigkeiten von Pfarrern abzulesen versuchte, die für den Nachwuchs in leitenden Stellungen der Landeskirche in Frage kamen.

Während Johann Sebastian Bachs Dienstzeit als Hoforganist erschienen in Weimar in den Jahren 1708 und 1713 im Verlag des Hofbuchdruckers Johann Leonhard Mumbach zwei Neuauflagen des im Fürstentum geltenden Gesangbuchs.²⁴ Der Verleger hatte der Auflage von 1713, „von einigen Christl. Personen persuadiret“, einen Porträtstich des Landesherrn vorangesetzt. Er empfahl sich dem Herzog in einer Vorrede mit der Hoffnung, durch dieses Bild

²⁰ ThHSAW, Stadtpfarrei Weimar, D 32, Bl. 90r–91v (Druck).

²¹ Kirchen-Ordnung (wie Fußnote 6), S. 121 f.

²² ThHSAW, Konsistorialsachen, B 3868, Bl. 22r und 16r.

²³ Kirchen-Ordnung (wie Fußnote 6), S. 481.

²⁴ *Schuldiges Lob Gottes/ Oder: Geistreiches Gesang-Buch/ Ausgebreitet/ durch Hrn. D. M. Luthern/ und andere vornehme Evangelische Lehrer [...] Mit verschiedenen geistreichen neuen Liedern/ Samt einem doppelten Register und einer Vorrede Hn. Joh. Georg Lairitzens [...]*, Weimar 1713.

den Leuten neben der Liebe zu Gott auch die Liebe zur Obrigkeit bekannt zu machen.²⁵ Lairitz, dessen Vorrede auf die Gesangbuchvorrede Martin Luthers folgte, bezog sich auf die Geschichte des Kirchengesangs seit David und betonte, die Christen der vorkonstantinischen Verfolgungszeit hätten ihre Lieder „mit einer durchdringenden Ernsthaftigkeit“ erklingen lassen, „da sie nicht den Mund allein in ihren [sic] Singen bewegten, sondern sich auch das Hertz regte/ wohl wissende/ daß GOTT ein Geist/ auch im Geist wolle geehret seyn/ indem der blosser äusserliche Schall GOTT nicht gefällt/ wo nicht die Andacht des Hertzens mit zustimmet“. Als Beleg führte Lairitz ein Zitat aus einer Auslegung des 1. Psalms von Ambrosius von Mailand an, wandte sich dann den Verdiensten Luthers und seiner Schüler um den Kirchengesang zu, um schließlich auch seinerseits das Lob und die Segenswünsche aufzugreifen, die der Verleger dem Landesherrn hatte zuteil werden lassen.²⁶

Für die Weimarer Schloßkirche fehlen Quellen, aus denen zu erfahren ist, ob und inwiefern die gottesdienstliche Praxis den Vorgaben der Kirchenordnung und der Agende folgte und wo sie sie variierte oder ergänzte. Solche Einzelheiten sind am ehesten aus beiläufigen Bemerkungen zu erfahren. Sie dürften sich aber eng an die durch die Ordnungen mitgeteilten Regeln gehalten haben. Dafür sorgte bereits die ständige persönliche Aufmerksamkeit des Landesherrn gegenüber dem Gottesdienst, für die, was Herzog Wilhelm Ernst betrifft, sprechende Zeugnisse vorliegen.

Herzog Wilhelm Ernst verfügte am 29. Juli 1683, daß alle fürstlichen Bediensteten bei Hofe an den sonntäglichen Vor- und Nachmittagsgottesdiensten und den Wochenbetstunden teilzunehmen hatten. Zumindest zwei Personen aus jeder ihrer Familien sollten dieser Anordnung folgen. Nicht unmittelbar Bedienstete hatten Zugang zu den Gottesdiensten der Schloßkirche, soweit die Plätze ausreichten. Jeweils vierzehntägig waren Gottesdienste zu halten, die die Feier des Heiligen Abendmahls einschlossen. Alle Mitglieder des Hofes außer den Knechten und Mägden waren für die Beichte an die drei Hofgeistlichen gewiesen, die fürstliche Familie, Kanzler, Räte und der Adel an den Oberhofprediger, die übrigen Hofbediensteten an den Hofprediger mit Ausnahme von Pagen und Lakaien, für deren Beichte der Hofdiakon zur Verfügung stand. Trauungen von Hofdienern waren dem Oberhofprediger übertragen.²⁷ Zu einem Konflikt war es 1692 gekommen, als Herzog Wilhelm Ernst den Stadtbewohnern verbot, die Gottesdienste im fürstlichen Roten Schloß, der Residenz des Mitregenten, Wilhelm Ernsts Bruder Johann Ernst III., zu besuchen. Dieser Befehl sollte durch den Rat der Stadt in den

²⁵ Ebenda, Bl. a1r–v.

²⁶ Ebenda, Bl. a3v–5v. Die Vorrede ist unterzeichnet: „Geschrieben in Eil/ Weimar/ den 19. Febr. 1713“.

²⁷ Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, *Fol. 172/7* (Handschrift).

einzelnen Vierteln bekannt gemacht werden. Der Rat der Stadt weigerte sich am 16. Juni 1692, dieser Anordnung nachzukommen mit der Begründung, „wiewohl wir nun nicht vermeinet hätten, daß Sie [nämlich der Herzog] deshalb einige difficultät machen würden“, da doch die Stadtbewohner nicht nur ihm, sondern auch seinem Bruder gehuldigt hätten und darum „durch anzügliche und nachtheilige Antwort“ eine Verlegenheit entstehen würde. So schlug der Rat dem Herzog eine Publikation der Anordnung durch Kanzelabkündigung und einen Anschlag am Rathaus vor – gab es doch Landbewohner in der Umgebung der Residenzstadt, die Untertanen nur Johann Ernsts waren. So geschah es dann auch zwei Tage später mit dem Zusatz, die Honoratioren sollten nicht die Häuser der Bediensteten und Hofleute Johann Ernsts aufsuchen.²⁸ Der Vorgang ist für den vorliegenden Zusammenhang wichtig, weil sich in ihm die Sorge des Landesherrn um die Kompetenzen für den Hofgottesdienst und die Einhaltung der zugehörigen Grenzen spiegelt. Diese Grenzen konnten nur durch fürstliche Sonderregelungen durchbrochen werden. Dies war der Fall beispielsweise bei Gelegenheit der gottesdienstlichen Begehung des Geburtstags von Wilhelm Ernst am 19. Oktober 1697, als auch die Stadtgemeinde am Gottesdienst in der Schloßkirche teilnahm.²⁹ Auch bei Geburtstagen des Landesherrn in späteren Jahren scheint ähnlich verfahren worden zu sein. Eine Öffnung des Hofgottesdienstes für die Stadt ereignete sich nach Ausweis einer handschriftlich überlieferten Predigt des damaligen Oberhofpredigers am Ostermontag 1719.³⁰

1.2. Kirchenjahr und Feste

Außer den kirchlichen Hochfesten – Weihnachten, Ostern, Christi Himmelfahrt und Pfingsten – gehörten zum Kirchenjahreszyklus weitere, durch den Kalender festgelegte ganztägig zu feiernde Feste: das Fest der Beschneidung Christi (1. Januar), Epiphania (6. Januar), das Fest der Darstellung Jesu im Tempel (Mariae Reinigung; 2. Februar), das Fest der Verkündigung der Geburt Jesu an Maria (25. März), das Fest der Geburt Johannes des Täufers (24. Juni), das Fest des Besuchs der Maria bei Elisabeth (Mariae Heimsuchung; 2. Juli) und das Fest des Erzengels Michael und aller Engel (Michaelis; 29. September). Die Hochfeste – außer Christi Himmelfahrt – waren mit drei Festtagen zu begehen, jedoch entfiel am ersten Festtag der Nachmittagsgottesdienst, und der dritte Festtag galt als Feiertag nur bis zum Mittag.

²⁸ Stadtarchiv Weimar, HA-I-27-23, unfoliiert.

²⁹ ThHSAW, Stadtpfarrei Weimar, D 6, Bl. 64r.

³⁰ Archiv der Franckeschen Stiftungen, Halle, A 58, S. 681–715.

Als „halbe“ Festtage galten ferner Gründonnerstag, Karfreitag sowie die Feste aller elf Apostel einschließlich des Festes des Apostels Paulus, das mit dem Tag des Apostels Petrus am 29. Juni gemeinsam gefeiert wurde, und das Fest der Bekehrung des Paulus (25. Januar). Die Feier dieser Feste war außer Gründonnerstag und Karfreitag nicht an ihr Datum gebunden, sondern konnte auf den nächstliegenden Sonntag verschoben werden. Die Gottesdienstordnung richtete sich nach der Ordnung der Wochengottesdienste mit der Ausnahme, daß vor der Predigt das Lied „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ zu singen war.

Wie überall im Wirkungsbereich der Wittenberger Reformation trug die Feier der Passion Christi auch an der Weimarer Schloßkirche einen starken Akzent. Ihr waren die Predigten in den Montagsgottesdiensten der Fastenzeit vor Ostern gewidmet, in denen Jahr für Jahr in einzelnen Teilen die Leidensgeschichte Jesu nach den vier Evangelien ausgelegt wurde. Die Agenda von 1707 enthielt sowohl die Leidensgeschichte Jesu nach den vier Evangelisten (eine sogenannte Passionsharmonie)³¹ als auch die „Historia am Palm-Sontage“ nach Matthäus 21, Markus 11, Lukas 19 und Johannes 12.³² Beide Textkomplexe verweisen auf ihren zusammenhängenden Gebrauch in der Liturgie der Fastenzeit. Wie in der Weimarer Stadtkirche, so wurde auch in der Schloßkirche vom Beginn der Fastenzeit an bis zum Karfreitag Jahr für Jahr die Passionsgeschichte ausgelegt.

Auf eine in Weimar musikalisch gestaltete Passion verweist das erste Stück der Veröffentlichung einer Art Compendium von Passionstexten, das von einem Weimarer Hofgeistlichen veranlaßt worden war und in zwei Auflagen 1709 und 1719 erschien.³³ Das Buch bietet den Text der Passionsgeschichte nach Matthäus „mit untermengten andächtigen Liedern und Arien/ Sowohl vocal- als Instrumentaliter zu musiciren, auff's neue übersetzt“.³⁴ Die Passion beginnt mit der Liedstrophe „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ und schließt mit der Doxologie „Danck sey unserm HERREN JESU Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle“. In die Passion eingestreut sind an 25 wei-

³¹ Agenda (wie Fußnote 7), S. 166–192.

³² Ebenda, S. 161–166.

³³ [J. W. Hecker], *Der blutige JESUS/ Der gläubigen Seelen zu üarmen gegeben, Durch thränende Betrachtung seiner blutigen Paßion, wie selbte in unsern GOTTES-Häußern abgesungen wird [...] Durch bewegliche Sing-Andachten, so von GOTTES-Männern entworfen, Welcher sich des Weimaris. Zion sowohl zu Hofe, in der Stadt, als auch auf dem Lande, besonders zur heiligen Fasten-Zeit, sehr nützlich bedienen kan*, Weimar 1709 (bzw. 1719). Exemplare: Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, 32,4:35 (Auflage 1709, vermutlich 2004 verbrannt) und 35,2:12 (Auflage 1719).

³⁴ Ebenda, S. 1–24.

teren Stellen Prosatexte beziehungsweise Liedstrophen. Die Bibeltexte werden mit verteilten Rollen von Chor und Solisten dargeboten. Daneben enthält das Bändchen nochmals den Matthäus-Text, dem lediglich eine Schlußstrophe zugefügt ist: „Ach Christe deine Hertzens-Noth! Dein Jammer, Leiden, Blut und Tod/ Soll mir der letzte Krafft-Trost seyn/ Ich bin nun hier und ewig Dein“.³⁵ Es folgen die Texte der Passion nach Markus, Lukas und Johannes³⁶ sowie nochmals – wie in der Agenda von 1707 – der Passionsharmonie.³⁷ Der Mittelteil bietet eher privat zu nutzende Betrachtungen und Gebete unter anderem nach Bernhard von Clairvaux und (Pseudo-)Augustinus und eine Betrachtung über Johannes 3,16.³⁸ Nochmals Pseudo-Augustinus aufnehmend folgt eine Übersetzung von „Quid commisisti“ („Was hast du verschuldet“).³⁹ Als liturgischer Text ist in das Buch eine von drei Danksagungen für das Leiden Christi aufgenommen, „wie solche nach denen Fasten-Predigten verlesen werden“.⁴⁰ Mit eigener Seitenzählung beigegeben ist ein „Christliches Gesangbüchlein/ Darinnen zu finden, Die bey unserm Gottes-Dienst die Fasten-Zeit hindurch gewöhnlich gebrauchte und sehr trostreiche Passions-Lieder, mit hinzu gethanen schönen neuen Arien“⁴¹ sowie ein Register. Die Auflage von 1719 wird mit einem Kupferstich von Jakob Petrus eröffnet, der die Geißelung Christi zeigt. Eine umfangreiche, vom 15. Februar 1709 datierte Vorrede des Herausgebers liest sich wie eine Anleitung zum andächtigen Umgang mit der Passion Jesu.

Offenbleiben muß, ob, wann und inwiefern Texte dieser Veröffentlichung in den Gottesdiensten der Schloßkirche genutzt worden sind. Für die Weimarer Stadtkirche ist für 1713 und 1714 bezeugt, daß „die Passion“ am Sonntag Laetare gesungen wurde, was auf eine Tradition schließen läßt.⁴²

Zum gottesdienstlichen Leben an der Schloßkirche gehörten weitere Festlichkeiten. Mit speziellen jährlichen Gottesdiensten wurden zusätzlich der Geburtstag des Landesherrn (vor 1700 der 19. Oktober, ab 1700 der 30. Oktober, häufig verlegt auf den folgenden Sonntag) und der Wilhelmstag (am 28. Mai) als Erinnerung an Wilhelm IV. gefeiert. Am Geburtstag von Herzog Wilhelm Ernst enthielt der Gottesdienst zumindest eine Predigt, manchmal wohl auch festliche Kirchenmusik.⁴³ Oberkonsistorialsekretär Salomo Franck

³⁵ Ebenda, S. 41–53.

³⁶ Ebenda, S. 54–76.

³⁷ Ebenda, S. 77–116.

³⁸ Ebenda, S. 159–162.

³⁹ Ebenda, S. 165–170.

⁴⁰ Ebenda, S. 201–218.

⁴¹ Ebenda, S. 1–81 (zweiter Zählung).

⁴² ThHSAW, Stadtpfarrei Weimar, D 9.

⁴³ Vgl. hierzu auch Maul (wie Fußnote 4), S. 16–20.

legte allerdings für den Geburtstag des Landesherrn viele Jahre lang nur Kantatentexte weltlichen Inhalts vor.⁴⁴

An der Feier des Wilhelmstages beteiligte sich die gesamte Stadtöffentlichkeit. An diesem Tage war die Schloßkirche gottesdienstlicher Mittelpunkt der Stadt. Gemäß einer Stiftungsanordnung zu Lebzeiten des Herzogs formierte sich in der Stadt eine Prozession, in der außer der Schülerschaft des Gymnasiums auch die Stadtgeistlichkeit vertreten war. Sie zog unter dem viermaligen Geläut aller Glocken zur Schloßkirche. Dort hielt der Generalsuperintendent beziehungsweise der Hofprediger eine Predigt. Nach dem anschließenden Geläut sangen Schüler vor dem Grabe Wilhelms IV. „etliche gewisse Sterbelieder“, und die Schüler zogen zurück in die Stadt. Fiel der Wilhelmstag auf einen Sonn- oder Festtag, fand die Festlichkeit am Nachmittag statt. Im Anschluß wurde an Arme in der Stadt Brot von 6 Scheffeln Korn sowie an Geistlichkeit und Hofbedienstete nach einem festgelegten Schlüssel Geld verteilt, das beim Gottesdienst im Klingelbeutel wie auch das ganze Jahr über in den Opferstöcken in der Kirche und „oben vor der Orgel unterm Dach“ gesammelt worden war.⁴⁵ Auch der Hoforganist war Nutznießer dieser Spende.

Für die Feier des Reformationsjubiläums 1717 erging eine spezielle Instruktion des Landesherrn. Sie legte unter anderem fest, daß „in hiesiger Residenz das neu-componirte, an andern Orten aber sonst ein dahin sich schickendes Stück zu musiciren“ sei.⁴⁶

2. Die Hofgeistlichen und ihre gottesdienstliche Tätigkeit

2.1. Beauftragung und Arbeitsteilung

Mit seinem Regierungsantritt hatte Herzog Wilhelm Ernst am 29. Juli 1683 die Einrichtung einer dritten Stelle für die Hofgeistlichkeit verfügt. Nunmehr amtierte neben dem Oberhofprediger und dem Hofprediger ein Unterhofprediger (Hofdiakon). Von dieser Zeit an wurden Taufen, Trauungen und Bestattungen von Hofbediensteten, sofern sie die nichtadlige Oberschicht am Hof betrafen, von Stadtgeistlichen vollzogen. Seit 1698 waren die genannten Amtshandlungen für den Adel vom Generalsuperintendenten gelegentlich dem

⁴⁴ Ein Sammelband der Landes- und Universitätsbibliothek Halle (Signatur: *Pon Wc 602.2°*) enthält Texte für 1696, 1702, 1703, 1719, 1721, 1722 und 1724.

⁴⁵ Artikel *Wilhelm* [IV.], *Herzog zu Sachsen*, in: Zedler, Bd. 56 (1748), Sp. 1214.

⁴⁶ *INFORMATION, Welcher Gestalt auf Hoch-Fürstlichen gnädigsten Befehl [...] es mit Singen, Predigen, und andern Christlichen Ceremonien bey dem angeordneten Evangelischen Jubel-Fest gehalten werden soll*, Weimar 1717, Bl. c2v (ThHSAW, Konsistorialsachen, B 3624a).

Hofprediger übertragen worden.⁴⁷ Diesbezügliche Taufen fanden immer als Haustaufen statt, Trauungen für untergeordnete Hofbedienstete durch den Hofprediger in der Schloßkirche.

Im übrigen ist aus den Quellen die Dienstverteilung bei den Gottesdiensten der Schloßkirche nur ungenau zu erschließen. Fest steht, daß dem Hofdiakon die Unterweisung der Kinder und Jugendlichen und – zumindest partiell – die Durchführung der Betstunden und wohl auch der Gottesdienste am Sonntag-nachmittag zukam, es sei denn, dies wurde anders bestimmt. Für den Generalsuperintendenten, der in Personalunion Oberhofprediger war, existiert lediglich eine Dienstbeschreibung für den Neuantritt des Nachfolgers von Johann Georg Lairitz aus dem Jahre 1716. Andere Quellen lassen jedoch erkennen, daß diese Regelungen, was die Schloßkirche betraf, bereits länger gegolten hatten. Demnach hatte er alle drei bis vier Wochen die Predigt am Sonntagmorgen „und andere solenne Predigten“ zu halten. Außerdem war er der Beichtvater für den Herzog, die Räte, den Adel und ihre Familien und war bei diesem Personenkreis auch für Trauungen und Einsegnungen verantwortlich. Im übrigen war er durch vielfache Aufgaben als Generalsuperintendent regelmäßig der Weimarer Stadtkirche verpflichtet.⁴⁸

Eine Überprüfung der Vorgaben an den Protokollen der Stadtkirchengemeinde⁴⁹ ermöglicht darüber hinaus Ermittlungen, durch die sich auf dem Ausschlußwege feststellen läßt, zu welchen Terminen der Generalsuperintendent als Oberhofprediger für Dienste an der Schloßkirche *nicht* zur Verfügung stand, da er regelmäßig Dienst an der Stadtkirche zu versehen hatte. Dies betrifft die ersten Festtage der Hochfeste, das Epiphaniastfest, das Fest der Verkündigung an Maria (25. März – außer im Jahre 1714!),⁵⁰ den 15. Sonntag nach Trinitatis (als zweiten jährlichen Konfirmationstermin) und das Michaelisfest (29. September). Dagegen war er an der Schloßkirche an den zweiten Festtagen der Hochfeste und am Wilhelmstag (28. Mai) verpflichtet. Weitere Terminfestlegungen dürften angesichts der – auch auswärtigen – Verpflichtungen des Oberhofpredigers als Generalsuperintendent kaum möglich gewesen sein. Das bedeutete aber auch, daß der Hofprediger für die überwiegende Zahl der Sonn- und Festtagsgottesdienste zur Verfügung zu stehen hatte.

⁴⁷ ThHSAW, Stadtpfarrei Weimar, *D* 2, Bl. 103r–v.

⁴⁸ ThHSAW, Konsistorialsachen, *B* 2956, Bl. 17r–18r.

⁴⁹ ThHSAW, Stadtpfarrei Weimar, *D* 9.

⁵⁰ Dieses Fest durfte nur dann auf den Palmsonntag verlegt werden, wenn es auf die drei letzten Tage der Karwoche oder auf die drei Osterfesttage fiel; vgl. Kirchen-Ordnung (wie Fußnote 6), S. 346.

2.2. Biogramme und Amtspraxis der Hofgeistlichen

2.2.1. Johann Georg Lairitz

Während Bachs Weimarer Zeit amtierte als Oberhofprediger und General-superintendent Johann Georg Lairitz.⁵¹ Er wurde am 15. Juli 1647 in Hof geboren, wo er zunächst seine Schulbildung erhielt, bevor er das neu ge-gründete Gymnasium in Bayreuth besuchte. Während des Studiums der Geschichte und der Theologie in Jena erwarb er am 21. Februar 1671 den Grad eines Magister artium und wurde im Juli als Professor an das Christian-Ernst-Kolleg in Bayreuth berufen, wo er Kirchen- und Profangeschichte lehrte. 1675 übernahm er zusätzlich die Leitung der Bibliothek. Daneben war er als Prinzeninformer am ansbach-bayreuthischen Hof tätig. Er wurde am 9. August 1685 ordiniert und am 4. Oktober 1685 als Hofprediger nach Neustadt an der Aisch berufen. Am 24. Mai 1688 übernahm er die Funktion eines Superintendenten am gleichen Ort. Seine Berufung nach Weimar erfolgte am 23. Februar 1698, und am 6. März hielt er seine Antrittspredigt in der dortigen Stadtkirche St. Peter und Paul. Er starb am 4. April 1716 in Weimar.

Mit Lairitz wurde für Weimar ein Theologe gewonnen, der über eine breite Gelehrsamkeit verfügte und unter anderem bereits durch Lehrbücher und genealogische Forschungen von sich reden gemacht hatte.⁵² Für seine amtliche Tätigkeit kennzeichnend wurden mehrfache Auseinandersetzungen mit dem Landesherrn über die Einhaltung der Befugnisse des Generalsuperintendenten beziehungsweise des Konsistoriums bei der Berufung von Pfarrern, in die sich der Herzog einschaltete, so zum Beispiel bei der Berufung von Ludwig Friedrich Rothmaler als Prediger an St. Jakob.⁵³

Es genügt nicht, allein aus der Einführung der Konfirmation im Herzogtum Sachsen-Weimar mit dem 2. Osterfesttag 1699 durch Lairitz zu schließen, er sei ein Sympathisant des Pietismus gewesen. Die Predigt, die er bei dieser Gelegenheit hielt und anschließend in Druck gab, weist aus, daß er sich auf das Vorbild der Kirchen in Pommern, Dänemark, Kurbrandenburg, Schleswig-

⁵¹ Die folgenden Angaben sind der Pfarrerkartei des Landeskirchenarchivs der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Thüringen, Eisenach, sowie ThHSAW, Stadtpfarrei Weimar, D 6, Bl. 77v, entnommen. Vgl. auch G. Wunder, *Johann Georg Lairitz*, in: *Fränkische Lebensbilder*, hrsg. von G. Pfeiffer, Neue Folge, Bd. 4, Würzburg 1971, S. 196–212.

⁵² Zu Lairitz und seiner Familie vgl. Artikel *Layritz*, (*Johann George*), in: *Zedler*, Bd. 16 (1737), Sp. 1238–1240. Ferner: *Jöcher-Rotermund*, Bd. 3 (1810), Sp. 1438 bis 1441; G. Wunder, Artikel *Lairitz*, *Johann Georg*, in: *NDB*, Bd. 13 (1982), S. 421. Zu Lairitz als Kirchenhistoriker vgl. K. Wetzel, *Theologische Kirchengeschichtsschreibung im deutschen Protestantismus 1669–1760*, Gießen und Basel 1983, S. 56–61.

⁵³ Stadtarchiv Weimar, HA-I-27-27, Bl. 9.

Holstein, Mecklenburg, Braunschweig-Lüneburg, Hessen, den niedersächsischen Städten, in Waldeck und Steiermark sowie den Gothaer und Eisenacher Herzogtümern berief und die Konfirmation als Abschluß der Elementarunterweisung in Bezug auf den Segen der Taufe berief.⁵⁴ Es gibt keine Spur, die daran zweifeln läßt, daß die Wurzeln von Lairitz' Anschauungen in der lutherischen Theologie seiner Zeit liegen.

Über Lairitz als Prediger ist angesichts der Quellenlage kein plastisches Bild zu gewinnen, wohl aber läßt sich etwas über seine Predigtstrategien ausmachen. Die Verpflichtung zur jährlich wiederkehrenden Auslegung der Evangelientexte der Sonn- und Festtage ließ zusammen mit anderen Zeitgenossen auch ihn zu dem Entschluß kommen, jeweils einen Jahrgang von Predigten über die gleichen Texte unter einen gemeinsamen leitenden Gesichtspunkt zu stellen. Diese Themen sind in großem Umfang überliefert. Für das Kirchenjahr 1698/99 wählte er dafür den Bezug der auszulegenden Texte zum menschlichen Gewissen, im Kirchenjahr 1699/1700 stellte er die Christen als ihre eigenen Seelsorger vor, für 1700/01 wählte er biblische Namen Christi in ihrer Beziehung zu biblischen Namen der Christen.⁵⁵ Im vorliegenden Zusammenhang sind die Themen während der Dienstzeit Johann Sebastian Bachs von Belang. Sie sind im Anhang zur Leichenpredigt für Lairitz überliefert, die der amtierende Hofprediger zu halten hatte. Im Kirchenjahr 1707/08 wies er auf Christus als den sicheren Wegweiser zur Unterscheidung der guten von bösen Wegen hin, 1708/09 in Anlehnung an Johannes 14,6 auf Christus als den Weg zum Himmel nach seinem Amt als Mittler zwischen Gott und den Menschen, als die Wahrheit nach seinem prophetischen Lehramt und als das Leben und den sicheren Grund für die Seligkeit. 1709/10 fügte Lairitz der Erklärung der Evangelientexte jeweils die Entfaltung eines Glaubensartikels vom Amt und der Person Christi zu. Für 1710/11 wählte er in Aufnahme von Matthäus 13,52 Verbindungen zwischen dem Evangelientext und dem Alten Testament. Im folgenden Kirchenjahr behandelte er die hohe Schule der Christen – Christus als Lehrer, die Christen als Schüler und die göttliche Lektion, 1712/13 die Evangelientexte als Glaubensschild der Christen „wider die gefährlichen Anläuffe der Vernunft und des Satans in Göttlichen die Seligkeit betreffenden Dingen“. Der Prediger berichtete zu den folgenden Jahren⁵⁶:

⁵⁴ J. G. Lairitz, *Die rechtmäßige Christliche CONFIRMATION* [...], Weimar 1699, passim, besonders S. 37.

⁵⁵ ThHSAW, Stadtpfarrei Weimar, D 6, Bl. 102v, 137v und 170r.

⁵⁶ [J. Klessen], *Einen Prediger des Herrn/ Den Hochwürdigem, Andächtigen und Hochgelahrten HERRN/ Johann Georg Lairitzen* [...] *Betrachtete in der am Sonntag Jubilate gehaltenen Gedächtniß-Predigt Aus Jer. XVII. vs. 16.17. Johann Klessen* [...], Erfurt [1716], S. 50–51.

Anno 1713. fieng er an die Novissima oder die letzten Dinge des Menschen vorzutragen/ und insonderheit in diesem Jahrgange/ die Lehre vom Tode, nach ihren unterschiedlichen Materien, mit allezeit beygefügtter Todes-Bereitung. – Anno 1714. fuhr er darinne fort, und handelte besonders vom jüngsten Gericht nach der Auferstehung der Todten, und zwar erstlich vom Richter, hernach von denen Bösen und Frommen/ die gerichtet werden solten, endlich von dem Urtheil über Böse und Fromme. – Anno 1715 hat er das gantze Jahr durch geführet die Lehre von der Hölle oder Verdammnuß, und ihren Ursachen und Eigenschafften, mit beygefügtten Erinnerungen von der Christen-Sorge von Entfliehung der Höllen-Pein. – Anno 1716. hielt er seine Himmel-Predigten vom ewigen Leben, darüber er auch seelig entschlaffen.

Es ist beobachtet worden, daß Salomo Franck in seiner Sammlung von Kantatentexten „Evangelisches Andachts-Opffer“ (1715) und der 1716 erschienenen Ariensammlung „Singende evangelische Schwanen oder Arien von der Sterblichkeit und Betrachtung der seligen Ewigkeit“ inhaltlich einen besonderen Akzent auf den Themenumkreis von Tod und Sterben gelegt hat.⁵⁷ Angesichts dessen ist die Erwägung angebracht, ob dazu eine Vorabsprache mit Generalsuperintendent und Oberhofprediger Lairitz erfolgt sein mag. Gewiß war dessen Themenplanung so weiträumig angelegt, daß eine solche Vorabsprache rechtzeitig möglich war. Wenn diese Erwägung zuträfe, brauchte für den Grund der Betonung der „letzten Dinge“ in Francks Dichtungen nicht seine erst 1716 eingetretene persönliche Situation herangezogen werden.⁵⁸

2.2.2. Johann Klessen

Das Amt des Hofpredigers bekleidete während der gesamten Wirkungszeit Bachs in Weimar Johann Klessen. Klessen wurde am 2. März 1669 als Sohn wohlhabender Eltern auf Gut Polenzko nordöstlich von Zerbst geboren und erfuhr eine gute, von ständiger musikalischer Praxis begleitete Schulbildung, zuletzt am Gymnasium in (Berlin-)Neukölln, wo er wegen seiner guten Diskantstimme geschätzt wurde. Nach dem Studium in Wittenberg, Leipzig und zuletzt bei Johann Wilhelm Baier in Jena (1688–1693), unterbrochen von einer Tätigkeit als Hauslehrer, wurde er am 11. Dezember 1693 auf die von Herzog Wilhelm Ernst gestiftete Predigerstelle für den Katechismusunterricht nach Weimar berufen. Seine erste Predigt in Weimar hielt er am 27. September nachmittags in der Stadtkirche. Bei einer weiteren Predigt vier Wochen später ebenfalls in der Stadtkirche hörte ihm der Herzog zu. So fand seine Probepredigt in der Stadtkirche am 6. Dezember statt. Am 11. Dezember wurde er dem Rat der Stadt zur Berufung präsentiert. Zwei Tage später folgte das Examen vor dem Konsistorium und am 14. Dezember seine Ordina-

⁵⁷ Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, *Bachs Weimarer Textdichter Salomo Franck*, in: Johann Sebastian Bach in Thüringen (wie Fußnote 1), S. 120–134.

⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 122.

tion.⁵⁹ 1698 wurde er auf Betreiben des Landesherrn zum Hofdiakon als Nachfolger von Hofprediger Bauch berufen, 1707 zum Hofprediger als Nachfolger des verstorbenen Hofpredigers Johann Salomo Cyprian und später zum Oberkonsistorialrat, Kirchenrat, Konsistorialassessor und Aufseher des Weimarer Gymnasiums ernannt. Nach dem Tod von Johann Georg Lairitz lehnte Klessen dessen Nachfolge als Oberhofprediger ab und übernahm das Amt nur kommissarisch. Nachdem er 1716 einen Schlaganfall erlitten hatte, blieb er bis zu seinem Tode am 20. Oktober 1720 in Weimar gesundheitlich stark behindert.⁶⁰

Nach seiner eigenen Aussage hatte die Erkrankung einen besonderen Grund. Herzog Wilhelm Ernst hatte die Residenzstadt vorsichtig, aber entschieden für den Zuzug französisch-hugenottischer Flüchtlinge calvinistischer Konfession geöffnet, die sich hier ansiedeln und ihren Handwerken nachgehen durften. Wieder einmal war diese Entscheidung unter Ausschaltung des Konsistoriums getroffen worden, in dem es starke Kräfte gab, die dies im Interesse der Einhaltung der konfessionellen Einheit des Landes zu verhindern suchten. Unter ihnen war als Mitglied des Konsistoriums auch Klessen, der seinen Widerspruch in „moderierten terminis“ auf der Kanzel äußerte. Daß daraufhin am 16. Juni 1716 der Herzog jedwede Form von Polemik gegen die französische Kolonie verbot, erregte Klessen so, daß ihn ein Schlaganfall linksseitig lähmte.⁶¹

Dieser Vorgang sprach für die theologische Grundeinstellung des Hofpredigers. Er war gesonnen, seinem Ordinationsgelübde gehorsam im Ernstfall kritisch auch gegen den Landesherrn Position zu beziehen und stand damit in der Tradition von lutherischen Hofpredigern seit der Reformation. Herzog Wilhelm Ernst muß dies gewußt und damit den Widerspruch auch bewußt riskiert haben. Er hatte Klessen wegen seiner Unbeugsamkeit im Herbst 1714 in die Kommission berufen, die in Vertretung der Erhalterstaaten der Universität Jena Vorwürfe gegen pietistische Neigungen des Theologieprofessors Johann Franz Buddeus zu untersuchen hatte.

Für die Stadt und das gesamte Herzogtum Weimar wurde eine Veröffentlichung Klessens wichtig, die auf Anordnung des Herzogs im Jahre 1702

⁵⁹ Stadtarchiv Weimar, HA-I-27-24, Bl. 29–31.

⁶⁰ Die Angaben folgen, wenn nicht anders angegeben, dem von Klessen selbst verfaßten Lebenslauf bei J. F. von Werthern, *Ein rechter Evangelischer Hof-Prediger in redlicher Ausübung seines Amtes*, Erfurt o. J. (Gedächtnispredigt für Johann Klessen in der Stadtkirche zu Weimar am 24. November 1720).

⁶¹ R. Herrmann, *Die Bedeutung des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar (1683 bis 1728) für die Weimarische Landeskirche*, in: Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde 30, Neue Folge 22 (1915), S. 264; zum größeren Zusammenhang vgl. E. Koch, *Die reformierte Diaspora im ernestinisch-lutherischen Thüringen im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Die Schüler Calvins in der Diaspora. Beiträge des 3. Kongresses für Calvinforschung in Mittel- und Osteuropa 1988 in Wien, hrsg. von K. Lüthi und M. J. Suda, Wien 1989, S. 100–126, besonders 102–111.

erschien und eine Erklärung des Kleinen Katechismus' Luthers für die Katechismusunterweisung enthielt.⁶² Sie war einerseits zur Vorbereitung auf das alljährlich im Frühjahr durchgeführte Katechismusexamen für die gesamte Gemeinde gedacht, dürfte aber auch durch die drei Jahre zuvor erfolgte Einführung der Konfirmation bedingt gewesen sein. Das Buch wird ebenfalls in der Schloßkirche zum Katechismusunterricht genutzt worden sein, der Klessen ab 1702 mit seiner Berufung in das Hofdiakonat oblag.

Auch Klessen folgte der Predigtstrategie, von Jahr zu Jahr einen eigenen Gesamtkopus an die Auslegung der Evangelien heranzutragen. Bei Gelegenheit teilte er mit, daß er im Kirchenjahr 1712/13 dazu den Hinweis auf Gottes reiche Barmherzigkeit gewählt habe, die ihn zu Klagen über diejenigen veranlaßte, die in Sünden tot bleiben, dann aber auch zur Ermahnung führten, sich durch die Barmherzigkeit Gottes lebendig machen zu lassen, und schließlich zur Tröstung durch Gottes Barmherzigkeit im Blick auf die Zukunft. Auf eine spezielle Predigt Klessens in der Schloßkirche wird noch zurückzukommen sein. Er war der Hofgeistliche, dem mit Abstand die meisten gottesdienstlichen Funktionen in der Schloßkirche zugewiesen waren.

2.2.3. Johann Wilhelm Hecker

Mit der Berufung Johann Klessens zum Hofprediger im September 1707 wurde Johann Wilhelm Hecker Hofdiakon.⁶³ Er war bereits seit fünf Jahren in Weimar als Stiftsprediger und zweiter Diakon tätig gewesen, wohin er 1702 aus Erfurt berufen worden war. Lairitz protestierte aus unbekannt gebliebenen Gründen heftig gegen diese Berufung, dennoch votierte der Rat für ihn.⁶⁴ Hecker wurde am 10. Oktober 1668 in Buttstädt geboren und besuchte die Ratsschule seiner Heimatstadt und das Gymnasium in Weimar. Einer seiner ersten Biographen wußte zu berichten, er habe eine gute Singstimme gehabt und darum in Weimar „den Chorum Musicum genossen“.⁶⁵ Er absolvierte seine Studien an den Universitäten in Jena und Leipzig und wurde 1694 Diakon an St. Andreas, 1697 an St. Michael und ein Jahr später an der Barfüßerkirche in Erfurt. Seine Berufung zum Hofdiakon ging unmittelbar auf einen im August 1707 ausgesprochenen Wunsch von Herzog Wilhelm Ernst zurück. Der Rat der

⁶² J. Klessen, *Die Weimarische Kleine Bibel/ Darinn Der Unterricht Christlicher Lehrel nach Anleitung D. Martin Luthers Kleinen Catechismi/ deutlich und erbaulich gezeiget wird [...]*, Weimar 1702. Vgl. R. Herrmann (wie Fußnote 61), S. 256.

⁶³ Die biographischen Angaben folgen wiederum der Pfarrerkartei des Landeskirchenarchivs der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Thüringen, Eisenach, sowie dem *Pfarrerbuch der Kirchenprovinz Sachsen*, Bd. 4, Leipzig 2006, S. 16.

⁶⁴ Stadtarchiv Weimar, HA-I-27-24, Bl. 46–59.

⁶⁵ J. W. Krauß, *Antiquitates et memorabilia historiae Franconicae [...]*, Hildburghausen 1753, S. 252.

Stadt teilte dem Landesherrn mit, er wolle Heckers Dienst, „der ihm von Gott verliehenen rühmlichen Gaben wegen ferner [...] genießen“ und nannte als Grund dafür „die von deßen Geistreichen Predigen [sic] und Lehren bey unserer Stadt verspühr[ten] gute[n] Früchte“.⁶⁶ Die Bitte fand kein Gehör. Die Tätigkeit Heckers als Hofdiakon, die im Katechismusunterricht, der Leitung von Betstunden und in der Seelsorge ihren Schwerpunkt hatte, hat in den Akten kaum Spuren hinterlassen. Eine Zeit lang war er der Beichtvater des regierenden Herzogs. Heckers Verdienste um die würdige Feier der Passion Jesu sind bereits erwähnt worden. Er scheint als scharfer Gegner des Pietismus zunehmend in die einschlägigen Auseinandersetzungen um dessen Einfluß in Weimar verwickelt worden zu sein.⁶⁷ So folgte er 1723 einem Ruf als Generalsuperintendent, Oberhofprediger und Oberpfarrer nach Hildburghausen. Die Tagebucheintragung eines Weimarer Zeitgenossen berichtet, Hecker sei am 11. August von Weimar weggezogen, ohne vom Herzog Abschied zu nehmen.⁶⁸ Die letzte Station seiner pfarramtlichen und leitenden kirchlichen Tätigkeit fand er 1732 als Generalsuperintendent und Oberkirchen- und Konsistorialrat des Fürstentums Querfurt und Oberhofprediger zu Sachsen-Weißenfels.⁶⁹ Hecker starb 1743 in Weißenfels.

2.2.4. Johann Philipp Treuner

In die letzte Phase von Bachs Aufenthalt in Weimar fiel die Berufung von Johann Philipp Treuner als Nachfolger von Johann Georg Lairitz. Treuner, geboren am 30. Juni 1666 in Schalkau bei Coburg, war als Pfarrer und Senior in Augsburg tätig. Seiner Berufung gingen langwierige Verhandlungen voraus, die durch die Klärung von Bedenken bedingt waren, die teils im Weimarer Oberkonsistorium laut wurden,⁷⁰ teils auch bei Treuner selbst lagen. Er trug sie im Vorfeld der Berufung auch August Hermann Francke in Halle vor, zu dem er über viele Jahre hin ein Vertrauensverhältnis unterhielt.⁷¹ In Weimar war er nicht unbekannt. Nach Schulbesuch in Rudolstadt und Coburg hatte er in Jena studiert und 16 Jahre lang in akademischen Funktionen gewirkt, zuletzt von 1698 bis 1705 als Professor, und war zum Doktor der Theologie promoviert

⁶⁶ Stadtarchiv Weimar, HA-I-24-27, Bl. 71r–v und 78r–v.

⁶⁷ Vgl. T. Wotschke, *Vom Pietismus in Thüringen*, in: Beiträge zur Thüringischen Kirchengeschichte 1 (1929/31), S. 381 und 384.

⁶⁸ Archiv der Franckeschen Stiftungen, Halle/Saale, D 90, S. 1480. Vermutlich geht das Fragment eines undatierten Entlassungsgesuchs nach einer Offerte auf die Stelle eines Superintendenten und Konsistorialassessors in Eisfeld („... damit es nicht das ansehen habe, als wolte Gott u[nd] serenissimo allhier den Stuhl vor die Thüre setzen“) auf Hecker zurück (ThHSAW, Stadtpfarrei Weimar, C 2, Bl. 2r–3v).

⁶⁹ Kreisarchiv Hildburghausen, 180/5481.

⁷⁰ Vgl. Archiv der Franckeschen Stiftungen, Halle/Saale, D 58, Bl. 383–541.

⁷¹ Ebenda, D 85, S. 1351–1358 (Kopie).

worden.⁷² Der neue Oberhofprediger trat sein Amt Anfang 1717 an. Er geriet alsbald in schwere Konflikte mit Herzog Wilhelm Ernst, die unter anderem durch die Duldung der Reformierten bedingt waren, aber auch aus dem Pflichtbewußtsein Treuners seinen Amtspflichten gegenüber entsprangen; dies führte zu Zerwürfnissen, die nur mühsam wieder zu heilen waren.⁷³ Dabei waren, sofern sich dies angesichts der verworrenen Interessen der Parteien am Hofe überhaupt feststellen läßt, zumindest teilweise auch Treuners Sympathien für den Pietismus beteiligt. Treuner starb am 20. Januar 1722. Johann Sebastian Bach hat von diesen Schwierigkeiten am Hofe gewiß erfahren, ohne daß sich feststellen läßt, was sie für ihn bedeutet haben könnten.

3. Die „Himmelsburg“

Der gottesdienstliche Ort, an dem der Hoforganist und Konzertmeister gewirkt hat, ist im Zusammenhang der Würdigung von Bachs Tätigkeit zuletzt von Christoph Wolff eingehend besprochen worden.⁷⁴ Fragt man nach dem Ursprung des Namens der schon von den Zeitgenossen gerühmten Schloßkirche, führt die Spur bis zur Weihe der Kirche, die am 28. Mai 1658, dem Geburtstag ihres Stifters Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar, erfolgte. Kunde davon gibt eine Dichtung von Georg Neumark, seinerzeit Sekretär des Herzogtums⁷⁵:

Das wunderschöne Hauß/ der Schloß-Kirchbau wird eingeweiht/
Die werthe Himmelsburg/ so nun/ Gottlob/ gebracht zusammen/
Die gleichsam göttlich blinkt mit schönen göldnen Ziehrathsflammen/
Da alles/ was man sieht/ mit seltzam fremder Anmuth strahlt
Und mit so mancher Kunst vor andern Kirchen herrlich prahl.

Neumark berichtet, daß der Herzog selbst diesen Namen für die Schloßkirche gewählt hatte, und er beschreibt ausführlich den Innenraum in seiner Farbigkeit. Die Beschreibung gibt auch Befunde wieder, die auf dem bekannten Gemälde von Christian Richter nicht (mehr) eindeutig erkennbar sind,⁷⁶ so z. B. die Vergoldung der vier Palmen, die Pyramide und Kanzel tragen. Außerdem war das auf Richters Gemälde wiedergegebene Bild an der dem Kirchen-

⁷² Art. *Treuner, Johann Philipp*, in: Zedler, Bd. 45 (1745), Sp. 551–554.

⁷³ Vgl. Herrmann (wie Fußnote 61), S. 235–241.

⁷⁴ Vgl. Wolff (wie Fußnote 5), S. 135–137 und 175.

⁷⁵ G. Neumark, *Glückwünschendes Gedichte/ [...] Als [...] Wilhelm der Vierte [...] die neu angerichtete Schloß-Kirche/ numehro die Himmelsburg genan(n)t/ [...] einweihete/ [...]*, Weimar 1658, Bl. A 2v (Exemplar: Ratsschulbibliothek Zwickau, 49.6.3 (19)). Soweit ich sehe, ist die Dichtung der Neumark-Forschung bisher nicht bekannt geworden.

⁷⁶ Eine farbige Reproduktion des Gemäldes findet sich in *Der junge Bach* (wie Fußnote 3), S. 69.

schiff zugewandten Seite der Pyramide nicht das einzige, das sich auf der Pyramide befand, vielmehr gehörte dieses auf die linke Seite der Pyramide, während die Vorderseite ein Bild der Geburt Christi zeigte, die rechte das Leiden Christi und die dem Kirchenschiff abgewandte Seite „die feurige Sendung des Heiligen Geistes“. Die Bilder konnten je nach Kirchenjahreszeit ausgewechselt werden. Die auf ihnen abgebildeten Personen zeigten Porträts des regierenden Herzogspaares, seiner Kinder, die Brüder des Herzogs mit seinen Eltern „und sämtlichen Groß und Voreltern“. Die an der Pyramide „in Lebensgröße“ dargestellten Engel kletterten zwischen goldenem Laubwerk in die Höhe. An der Spitze schwebte das hebräische Tetragramm des Gottesnamens, „mit goldenen Flammen umgeben“. Im Gewölbe des in die Decke eingeschnittenen Kapellenraums waren „unterschiedliche und wie in den Wolken schwebende Engel mit Seitenspielen und andern Instrumenten“ gemalt. Um das Geländer des Kapellenraums „stehet nun die Fürstl. Capelle/ daß also die Musik sehr anmutig und fremd unten anzuhören ist“. Die Kapelle besaß einen außen umlaufenden Gang, „auf welchem die Trompeter zur Musik/ nach erheischender Nothdurft/ sich können hören lassen“.⁷⁷

Was diesen Kirchenraum im Unterschied zu anderen ausmachte, war seine Funktion als Grablege und damit auch als Memorialbau für die fürstliche Familie.⁷⁸ Unmittelbar hinter dem Altar, also im äußersten östlichen Bereich der Kirche, befand sich die bereits zu Lebzeiten Wilhelms IV. (1598–1662) vorgesehene Gruft für ihn und seine Gemahlin Eleonore Dorothee, geb. Fürstin zu Anhalt-Dessau (1592–1664). Sie trug später die Gedenkinschriften für die beiden hier Bestatteten.⁷⁹ Das Grabgewölbe für weitere 18 Angehörige des

⁷⁷ Neumark (wie Fußnote 75), Bl. A 5v. Zu einem in letzter Zeit entwickelten virtuell-akustischen 3-D-Modell der Schloßkirche vgl. A. Grychtolik, *Einblicke in die „Himmelsburg“*. Computer-Rekonstruktion von J. S. Bachs Weimarer Schloßkirche gelungen, in: Glaube und Heimat. Evangelische Wochenzeitung für Thüringen, 2005, Nr. 24 (12. Juni), S. 7.

⁷⁸ Vgl. B. Buchstab, *Der Schmachthafte auf dem „Weg zur Himmelsburg“*, in: Die Fruchtbringer – eine Teutschhertziige Gesellschaft, hrsg. von K. Manger, Heidelberg 2001, S. 214–220. Auch der ebenfalls von Johann Moritz Richter entworfenen Schloßkapelle in Weißenfels war der Charakter einer Grablege zueigen; vgl. B. Mai, *Das Erbbegräbnis der regierenden Herzöge zu Sachsen-Weißenfels*, in: 300 Jahre Schloß Neu-Augustusburg 1660–1694. Residenz der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Festschrift, hrsg. vom Freundeskreis Schloß Neu-Augustusburg e.V., Weißenfels 1994 [erschienen 1995], S. 77–84. Zum Ganzen siehe auch U. Schütte, *Sakraler Raum und Körper der Fürsten. Schloßkapellen und genealogisches Denken in den thüringischen Territorien um 1700*, in: Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von K. Heck und B. Jahn, Tübingen 2000, S. 123–135 und 212–221 (Abbildungen), besonders S. 126–128 und 214–216.

⁷⁹ Der Wortlaut der Inschriften findet sich im Artikel *Wilhelm* [IV.], *Herzog zu Sachsen*, in: Zedler, Bd. 56 (1748), Sp. 1217–1219.

Herzoghauses befand sich ebenfalls hinter der Kanzel.⁸⁰ Der Memoria der Fürstenfamilie dienten ferner die „zum Theil in Lebens-Grösse“ gefertigten Gemälde der sächsischen Kurfürsten und Fürsten in der Fürstenloge gegenüber der Kanzel.⁸¹

Für die Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts war die Symbolik des Innenraums der Schloßkirche als Grablege ohne weiteres verständlich. Das Symbol der Pyramide wies ebenso darauf hin wie der Name „Himmelsburg“. Die Pyramide galt im 18. Jahrhundert noch immer als Grab- und Unsterblichkeitssymbol sowie als Symbol der Tugenden.⁸² Die Predigt des Generalsuperintendenten Nikolaus Zapf bei der Bestattung Wilhelms IV. am 28. Juni 1662 hatte davon gesprochen, es handele sich bei ihr um eine „Pyramide/ oder vielmehr Engels- und Himmels-Leiter“,⁸³ womit er auf eine weitere und stark auf die konkrete Situation der Schloßkirche bezogene Bedeutung hinwies.⁸⁴ In dem von Wilhelm IV. selbst gewählten und von den Predigten zu seiner Bestattung aufgenommenen Namen „Himmelsburg“ konnten aufmerksame Zeitgenossen ohne weiteres ein Bild für das himmlische Jerusalem erkennen – nach Offenbarung Johannis 21 die neue Welt, nach der sich die Glaubenden sehnten und in der sie sich nach dem Ende der alten Welt versammeln würden. Immer wieder kamen Predigten, vorzugsweise Leichenpredigten – oft bereits in ihrem Titel – auf diese „Himmelsburg“ zu sprechen.⁸⁵

⁸⁰ Beschreibung des Grabgewölbes im Artikel *Weimar*, in: Zedler, Bd. 55 (1748), Sp. 1271–1274. Die letzte vor Bachs Dienstantritt erfolgte Bestattung war die der Äbtissin Anna Dorothea von Quedlinburg, geb. Herzogin zu Sachsen, am 13. November 1704 (ThHSAW, Stadtpfarrei Weimar, D 6, Bl. 433r–v).

⁸¹ Artikel *Weimar* (wie Fußnote 80), Sp. 1269.

⁸² P. A. Memmesheimer, *Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie*, Diss. Bonn 1969, S. 134f.

⁸³ Vgl. N. Zapf, *Des H. Ertz-Vaters/ Jacobs/ seligster Abschied aus diesem Leben/ [...]*, in: *Christ-Fürstliches Traur-Gedächtniß Über das höchstselige Absterben So wol/ Des Durchleuchtigsten/ Hochgebohrnen/ Fürsten und Herrn Herrn WILHELMS Des Vierden/ [...]* Als auch Seiner Durchleuchtigkeit hertzliebsten Gemahlin [...] Fr. Eleonoren Dorotheen/ [...], Weimar 1665, S. 316.

⁸⁴ Vgl. auch die Beteuerung von George Dietrich Pflugk in seiner Leichenrede für den verstorbenen Herzog mit dem Titel „Geringfügige Ehren-Seule“, er wolle an die Pyramide „den jenigen Lobtitul/ mit welchem bey den Historienschreibern noch heut zu Tage das Gedächtniß Augusti pranget auf solche weise“ anschreiben: „Der große Sachse Wilhelm IV. ist ein treuer Vater des Vaterlandes gewesen“ (in: *Christ-Fürstliches Traur-Gedächtniß*, wie Fußnote 83, S. 169).

⁸⁵ So zum Beispiel: J. Faber, *Machaneh Elohim Das ist/ Gottes Heer/ [...] was es sey/ wie es nicht allein in der Himmelsburg/ vor dem Throne der hohen Göttlichen Majestät/ fleissig auff warte: Sondern auch in vnsern Diensten/ in dieser Elendsburg/ in aller Noth vnd Todesgefahr/ sich gantz Ritterlich finden lasse/ vnd vns beysteht [...]*, Wittenberg 1611; L. Frobenius, *Fürstlicher Ruff Aus der weiten Him-*

Auch der Jenaer Theologe Christian Chemnitz hatte in seiner Trauerpredigt für Wilhelm IV. – wie später Nikolaus Zapf bei der Bestattung des Herzogs – die Pyramide als „die Himmels-Leiter des Erzvaters Jacob“ nach Genesis 28,12–13 gedeutet.⁸⁶ Damit wurde eine erweiterte Symbolik nicht nur an die Weimarer Schloßkirche, sondern auch an ihren Stifter als vorbildlichen Regenten und Christen herangetragen. Zapfs Predigt galt der Auslegung der Geschichte vom Begräbnis des Erzvaters Jakob nach Genesis 50,1–3. Dem Prediger erschien der verstorbene Fürst als „Unser Fürstlicher Jacob“.⁸⁷ Damit war ein direkter Bezug zwischen der Schloßkirche und der Person ihres Stifters hergestellt. Es wird darauf zurückzukommen sein, daß noch zu Bachs Zeiten in Weimar diese Verbindung ins Bewußtsein gebracht wurde.

Auch die die Pyramide und die Kanzel tragenden Palmen konnten einen vorbildhaften Bezug zu Wilhelm IV. symbolisieren nicht zuletzt, weil er Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft, auch „Palmorden“ genannt, gewesen war. Der Diakon Martin Mosen hielt am 19. Juni 1662 die dritte Trauerpredigt für den verstorbenen Herzog über Psalm 92,13 und brachte den dort erwähnten Palmbaum in Bezug zu den Tugenden des zu betrauernden Landesherrn: Einem Palmbaum vergleichbar sei er „1. wegen des grüens [...] 2. Wegen der Stärke und Gedult [...]. 3. Wegen der Gerechtigkeit und Kron“.⁸⁸ Insgesamt kann der gottesdienstliche Wirkungsort Johann Sebastian Bachs in Weimar als ein Raum gelten, der die Zeitgenossen dazu anregte, seine mehrdimensionale Symbolik wahrzunehmen.

Anhang: Zur Predigt Johann Klessens am 5. November 1713

Am 30. Oktober 1713 vollendete Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar sein 51. Lebensjahr. Der Tag fiel auf einen Montag, so daß seine gottesdienstliche Feier nach immer wieder einmal geübter Praxis auf den folgenden Sonntag, den 5. November, verschoben wurde. Dieser Sonntag war der Vortag der für den 6. November geplanten Einweihung der renovierten Kirche

mels-Burg/ folgendes Inhalts: Trübsal ist in dieser Welt/ Labsal in des Himmels-Zelt [...], o. O. 1664 (Leichenpredigt für Markgräfin Maria Elisabeth zu Brandenburg-Kulmbach); Das Wallen Zu der wahren Himmels-Burg, Halle [1678] (Trauerschrift für Anna Regina Walburger, geb. Becker); J. C. Mörlin, Der Himmel/ Als die rechte Engels-Burg der Gerechten [...], Leipzig [1719] (Gedächtnispredigt für Engelbert von der Burg, Stötteritz bei Leipzig).

⁸⁶ C. Chemnitz, 7. *Klage und Trostpredigt*, in: *Christ-Fürstliches Traur-Gedächtnüß* (wie Fußnote 83), S. 249.

⁸⁷ *Christ-Fürstliches Traur-Gedächtnüß* (wie Fußnote 83), S. 13.

⁸⁸ Ebenda, S. 117f.

St. Jakob vor dem Jakobstor von Weimar. Sie war als Kirche für die Bewohner der Vorstädte gedacht, nachdem die Schloßkirche und die Stadtkirche St. Peter und Paul sich als dem Andrang der Stadtbewohner nicht mehr gewachsen gezeigt hatten. Damit war auch dem Vorwand gesteuert, in der Winterzeit in den vorhandenen Kirchen keinen Platz zu finden und damit auch an der catechetischen Prüfung in der Fastenzeit nicht teilnehmen zu können. Der Neuaufbau der Kirche am alten Ort war seit längerer Zeit im Gange gewesen und schon so weit gediehen, daß bereits am 1. Januar 1713 der erste Gottesdienst in ihr hatte stattfinden können. Vom 8. Januar an fand an jedem Freitag eine Bußbetstunde in der Kirche statt.⁸⁹ Der Tag der Einweihung stand noch bevor, war aber gewiß bereits lange vor dem Termin festgelegt worden.

Der Geburtstag des Landesherrn wurde in diesem Jahr mit besonderem Aufwand bedacht. Er stand bereits im Zeichen des folgenden Festtags und wurde in diesem Sinne auch in dem gedruckten Programm für den 6. November angekündigt: Am Sonntag, den 5. November, der als der 21. Sonntag nach Trinitatis gefeiert wurde, solle der Geburtstag „feyerlich begangen/ auch zu dem Ende in der Schloß-Kirchen eine dahin gerichtete Solenne Predigt von dem Herrn Kirchen- auch Ober-Konsistorial-Raht und Hof-Prediger Klessen gehalten/ und öffentlich gratuliret“ werden. Aus diesem Anlaß wurde mit allen Glocken ab morgens 7 Uhr halbstündig bis um 8 Uhr geläutet. Nach dem letzten Geläut begann der Vormittagsgottesdienst des Sonntags.⁹⁰

Die Gottesdienstordnung entsprach der des jeden Sonntag gefeierten Gottesdienstes der Schloßkirche, und auch der gewöhnliche Nachmittagsgottesdienst fand statt. Im Unterschied zu anderen Geburtstagen des Landesherrn ist über die Kirchenmusik an diesem Sonntag nichts bekannt.⁹¹ Wohl aber wurde die angekündigte Predigt von Johann Klessen in Druck gegeben. Sie wurde, mit einem Vorwort vom 22. Februar 1715 versehen, in Weimar veröffentlicht und war dem Landesherrn gewidmet, der ihren Druck angeordnet hatte (siehe Abbildung 1).

Klessen war als Predigttext das Evangelium des Sonntags „gnädigst verordnet“ worden: Johannes 4,47–54. Es erzählt von einem Offizier, dessen Sohn erkrankt war und der bei Jesus Hilfe suchte. Auch dem Zögern gegenüber, das er bei Jesus antraf, ließ er sich nicht beirren und wiederholte seine

⁸⁹ ThHSAW, Stadtpfarrei Weimar, D 7, Bl. 13v.

⁹⁰ *Hohe Fürstliche Verordnung Wie es vor und bey der am 6. Novembris Anno 1713. Festgestellten Einweyhung der zu Weimar neu-errichteten St. Jacobs-Kirche/ auch Widmung des neuen Waysen- und Zucht-Hauses zu halten*, Weimar [1713], Bl.)(2v.

⁹¹ Ein Kantatentext zum Geburtstag des Herzogs im Jahre 1710, „Von Fürstl.Gesamt Hof-Capelle in Weimar musiciret“, findet sich in S. Franck, *Geist- und Weltlicher Poesien Zweyter Theil*, Jena 1716, S. 157–159, ein weiterer undatierter Text für den gleichen Anlaß ebenda, S. 159–161.

Bitte, der um Hilfe Angegangene möge in sein Haus kommen, ehe der Sohn sterbe. Auf die Anweisung hin, die Jesus ihm gab, er solle in sein Haus gehen, sein Sohn lebe, ging er und fand seinen Sohn gesund. Dieses Ereignis bewegte ihn und die Seinen zum Glauben.

Klessen begann seine Predigt mit den Worten: „Jacob sagt als ein Glied der Kirche GOTTes/ im wahren Glauben: Ich lasse dich nicht/ du segnest mich denn!“ Der Hofprediger fuhr fort, er habe beim Weg zur Kanzel den Herzog als „den heiligen Jacob“ gesehen „und hörte ihn sagen: Ich lasse dich nicht/ du segnest mich denn!“ Das Fürstenlob zumindest im Zusammenhang des Gottesdienstes relativierend fügte er hinzu, es wiege alle weltlichen Titel des Herrschers auf, „wenn die Kirche GOTTes S[ein]e Hoch-Fürstl[iche] Regierende Durchl[aucht] in der Gestalt des heiligen Jacobs ansiehet/ Sie für einen Untertreter vieler Dinge/ welche die Welt-Fürsten unordentlich lieben/ achtet/ und einen Israel und Fürsten GOTTes/ nach Jacobs und Abrahams Art/ nennet“. So jedenfalls habe er, der Prediger, den Fürsten an seinem Platz in der Hofkirche gesehen, „in solcher brünstigen Andacht/ daß es nicht anders schiene/ der theure Fürst habe JESum nicht nur im Herten/ sondern auch in den Armen“. Diese Anspielung auf die Erzählung vom greisen Simeon im Lukasevangelium (Lukas 2,25–32) verband Klessen mit der Gewißheit, daß der Regent seine Gedanken an diesem Tag bereits bei der Einweihung der neuen St. Jakobskirche habe „und sowohl bereits diesen Morgen frühe im Gebeht mit GOTT/ wie Jacob/ gerungen haben/ bis die Morgenröhte angebrochen/ als auch noch JESum im Herten und Armen haben und mit dem Sancto Jacobo sprechen: Ich lasse dich nicht/ du segnest mich denn! 1. Buch Mos[e] XXXII,26“.⁹²

An diesen Bezug auf den zu feiernden Fürsten schloß Klessen eine knappe Nacherzählung der Jakobsgeschichte aus dem 1. Buch Mose an, die darauf abhob, daß der Einlösung von Jakobs Gelübde, Gott ein Haus zu bauen (vgl. 1. Mose 28,20–22 und 31,13), nunmehr eine besondere Gelegenheit vorausgehe, „seinen Jacobs-Glauben zu beweisen“: Nun ringt „ein Mann/ der Sohn

⁹² J. Klessen, *Jacobs Glaube und Jacobs Kirche/ Bey Hochverordneter solenner Feyerung des den 30. Octobr. 1713 eingefallenen Zwey und funffzigsten Hoch-Fürstlichen Gebuhrts-Tags Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn/ HERRN Wilhelm Ernsts/ [...] Am XXI. Sonntage nach Trinitatis, Als dem Tage vor der feyerlichen Einweihung der neuen Weymarischen St. Jacobs-Kirche/ auch Widmung des errichteten Wajsen- und Zucht-Hauses/ Aus dem ordentlichen Evangelio Joh. IV, 47.–54. In der Fürstl. Schloß-Kirchen/ der Weg zur Himmels-Burg genannt/ [...] vorgestellt, auch auf gnädigsten Befehl/ zum Druck überlassen [...]*, Weimar [1715], S. 5–6. Exemplare: Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, O 2:75 und O 2:76 (beide 2004 verbrannt). Die Abbildung auf S. 64 basiert auf einem Foto, das vor dem Brand angefertigt wurde.

Gottes in Mannes-Gestalt“ mit ihm. „Da musste er kämpfen mit dem Leibe/ aber fürnehmlich mit dem Glauben“.

An dieser Stelle der Predigt kam Klessen auf abweichende Deutungen des Mannes zu sprechen, mit dem Jakob gerungen hatte: Es sei nur ein Traum gewesen, in dem sich der Kampf abgespielt habe, oder auch nur ein „blosses Spiel- und im Morgenland damahls gewöhnliches leibliches Übungs-Ringen/ (ohngeachtet sonst auch Christus unser Heiland gern spielt auf seinen Erdboden/ und seine Lust ist bei den Menschenkindern/ Spr[üche] Sal[omos] IIX,32)“. Dies alles sei zu verneinen, ebenso wie die Meinung, es habe sich um einen Menschen oder einen geschaffenen Engel oder ein Gespenst oder den Teufel selbst gehandelt, mit dem Jakob gerungen habe. Was Klessen besonders verwunderlich fand, war, daß selbst christliche Gelehrte in der Deutung des Mannes auf Jesus wankend geworden seien. Er nannte in diesem Zusammenhang speziell den Kommentar von Johann Clericus zum 1. Buch Mose.⁹³

Der Prediger ließ es bei der Deutung, daß Jakob mit dem Sohn Gottes gekämpft habe und schloß sich damit der einhelligen Deutung durch die Wittenberger Theologie seit Martin Luther an. Unter wiederholter Berufung auf diesen faßte er zusammen: „Ich lasse dich nicht/ du segnest mich denn! spricht Jacob. Christus spricht: Laß mich gehen! Aber Jacob sagt: Ich lasse dich nicht/ du segnest mich denn! daß deine Kirche bey mir und meinen Nachkommen bleibe [...] Du hast mich nicht gelassen von Jugend auf/ du wirst mich ferner nicht verlassen/ noch versäumen; So lasse ich dich auch nicht; nicht aus dem Herten/ nicht aus dem Glauben/ nicht aus den Armen“.⁹⁴

Mit einer erneuten Erinnerung an die am folgenden Tage anstehende Einweihung der neu erbauten Kirche erreichte Klessen nun die eigentliche Themenstellung für seine Predigt: „Jacobs Glauben und Jacobs Kirche. Oder/ welches eben das ist: Glauben und Kirche nach Jacobs Art. Denn wir finden ja auch in diesem Text: I. einen festgestellten Jacobs-Glauben. II. Eine wohlbestallte Jacobs-Kirche. Ich mejne: Den Glauben und die Kirche eben so/ wie bey Jacob“.⁹⁵

Es ist in diesem Zusammenhang nicht nötig, dem Inhalt der Predigt weiter zu folgen. Sie war in jeder Hinsicht gemäß der Predigtkunst des orthodoxen Zeitalters gestaltet, entfaltete in immer neuen Anläufen die Beziehung zwischen dem gefeierten Fürsten und Jakob und verschränkte auf mehrfache Weise die Erzählung von Jakobs Kampf am Jabbok nach Genesis 32,25–30 mit dem Evangelium des Sonntags. Worum es Klessen ging, war die „wohlbestellte Jacobs-Kirche“, die im Glauben Jakobs nach Genesis 32 lebt. Damit war gleichzeitig die am folgenden Tag stattfindende Einweihung der Weimarer

⁹³ Ebenda, S. 7–8.

⁹⁴ Ebenda, S. 11.

⁹⁵ Ebenda, S. 13.

Jakobskirche ins Spiel gebracht,⁹⁶ damit wurden aber auch die Verdienste Wilhelm Ernsts um die Kirche des Landes gewürdigt,⁹⁷ seine persönliche Frömmigkeit gerühmt⁹⁸ und die Weite der Kirche Jakobs erinnert, die über die Grenzen des Territoriums des Herzogtums hinausgriff. An dieser Stelle erhielt auch der – von Bach für diesen Tag vertonte – Wahlspruch des Fürsten seinen Platz: „Omnia cum DEO & nihil sine EO! Alles mit GOTT und nichts ohne GOTT!“⁹⁹ Die Predigt schloß mit der erwarteten Gratulation für den Gefeierten.¹⁰⁰ Als Anhang war dem Druck der von Klessen verfaßte gereimte und kommentierte Glückwunsch der Weimarer Pfarrerschaft beigegeben.

Der Versuch, das Wirken Johann Sebastian Bachs in Weimar in die Bedingungen seines gottesdienstlichen Arbeitsfelds einzuzeichnen, ermöglicht einerseits eine Reihe von Feststellungen und kann andererseits auch zu weiteren Überlegungen anregen.

1. Die Schilderung des gottesdienstlichen Lebens an der Schloßkirche erlaubt vorsichtige Aussagen über den Umfang von Bachs Verpflichtungen. Es gab im Rhythmus der Gottesdienste eine Reihe von Terminen, an denen die Mitwirkung des Hoforganisten normalerweise nicht gefragt war, obwohl es mit Sicherheit diesbezüglich auch Ausnahmen gab. Wenn der Hofkirchner Johann Christian Wein in seinem Jahresbericht für 1717 mitteilte, in diesem Jahre habe er 216 Sonn-, Festtags-, Buß- und Wochenpredigten gezählt, dazu sechs Trauungen und zehn Taufen,¹⁰¹ so läßt sich der Umfang von Bachs Verpflichtungen relativ genau abschätzen. Er betraf jeweils zwei Gottesdienste an Sonn- und Festtagen und damit mindestens die Hälfte der vom Hofkirchner aufgeführten Termine.

2. Die relative Durchlässigkeit für die Teilnahme an Gottesdiensten zwischen der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul und – seit 1713 – der Jakobskirche einerseits und der Schloßkirche andererseits ermöglichte es Stadtbewohnern, an Gottesdiensten bei Hofe anwesend zu sein; es ermöglichte auch Angehörigen des Hofes, über die sowieso in der Kompetenz der Stadtgeistlichen liegenden Taufen, Trauungen und Bestattungen hinaus Gottesdienste in den Stadtkirchen zu besuchen. In der Stadtkirche fanden auf Grund von Stiftungen eine Reihe von besonderen Gottesdiensten zu besonderen Kirchenjahreszeiten statt, zu denen unter anderem alljährlich im Advent Predigten über die zum Weihnachtsfest gesungenen Kirchenlieder gehörten.¹⁰²

⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 30.

⁹⁷ Ebenda, S. 70–72.

⁹⁸ Ebenda, S. 72–74.

⁹⁹ Ebenda, S. 75.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 83–84.

¹⁰¹ ThHSAW, Konsistorialsachen, B 3881a, Bl. 1 (Druck).

¹⁰² Vgl. J. C. Olearius, *Disponirte Weynacht-Gesänge [...]*, o. O. 1711, Bl. 4v–5r.

3. Die Verteilung der Gottesdienste unter die Hofgeistlichen läßt darauf schließen, daß Bach vermutlich in stärkerem Maße mit dem Hofprediger Johann Klessen als Prediger und Liturg Kontakt hatte als mit den beiden Oberhofpredigern, die er während seiner Weimarer Dienstzeit kennenlernte. Wenn Gerd Wunder bedauernd festgestellt hat, daß wir „nichts Näheres über das Verhältnis des Oberhofpredigers zum Hoforganisten“ wissen,¹⁰³ so gilt dieses Bedauern in noch umfangreicherem Maße für Bachs Verhältnis zu Hofprediger und Hofdiakon. Ferner ist festzustellen, daß, wenn die vorliegenden Berechnungen von Bachs Weimarer Kantatenkalender durch Klaus Hofmann und Alfred Dürr zutreffen, es keineswegs selbstverständlich war, daß in den in Frage kommenden Gottesdiensten der Oberhofprediger predigte, wie ein Vergleich mit ihren nachweisbaren gleichzeitigen Verpflichtungen in der Stadtkirche zeigt.

4. Die Musterung der seit ihrer Einweihung mit der Schloßkirche verbundenen theologischen Symbolik zeigt unter anderem, daß die Bezugnahme auf den Jakob der alttestamentlichen Genesis eine durchgehende Tradition jedenfalls bis in die Regierungszeit von Herzog Wilhelm Ernst aufweist. Dafür spricht die Predigt Johann Klessens vom 5. November 1713 eine deutliche Sprache. Vor diesem Hintergrund sei die Erwägung erlaubt, ob nicht – bei aller Unsicherheit über ihre Entstehung – dennoch eine Beziehung der Motette „Ich lasse dich nicht“ BWV Anh. 159 zur gottesdienstlichen Begehung des Geburtstags von Herzog Wilhelm Ernst im Jahr 1713 besteht. Wenn auch die Motette einem Text folgt, der immer wieder in Bestattungspredigten ausgelegt worden ist,¹⁰⁴ so ist seine Thematik für die genannte Predigt doch beherrschend. In jedem Falle kann die Predigt Klessens erklären, aus welchem theologischen Grunde in den Text der Motette Bachs der wiederholte Anruf „Mein Jesu!“ eingefügt ist. Der Text ist nicht einfach „durch die Anrede ‚mein Jesu‘ frei erweitert“.¹⁰⁵ Die Interpolation entspricht vielmehr der Überzeugung einer Tradition, die bis in die Zeit der Kirche der Antike zurückgeht.

¹⁰³ Wunder (wie Fußnote 51), S. 209.

¹⁰⁴ Hierzu einige Beispiele: M. Faber, *Eine tröstliche Predigt: Von dem Kampff des heiligen Patriarchen IACOBS/ mit dem Sohne Gottes/ [...]*, Erfurt 1571; P. Tuckermann, *Leichpredigt. Des Ehrenvesten/ Achtbarn vnd Kunstreichen Herrn. Michaelis Praetorii, Fürstl. Br(aunschweigischen) gewesenen Capellmeisters [...]*, Wolfenbüttel 1621; J. C. Zopf, *Lucta Jacobi Des Heil. Patriarchen Jacobs Kampf [...]*, Gera 1659 (Leichenpredigt für Jakob Buttermann, Gera); J. P. Oheim, *Jacobitischer Glaubens-Kampff [...]*, Leipzig 1692 (Leichenpredigt für Romanus Teller, Leipzig).

¹⁰⁵ So K. Hofmann, *Johann Sebastian Bach. Die Motetten*, 2. erweiterte Auflage, Kassel 2006, S. 199. Mit Recht hat Hofmann (S. 201–203) die musikalische Hervorhebung der Zufügung betont.

1715

Jacobs Glaube und Jacobs Kirche/
 Bey
 Hochverordneter solenner Feyerung des
 den 30. Octobr. 1713. eingefallenen
Zwey und funffzigsten Hoch-Fürstlichen
Behuhrts-Tags
 Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn/
U E R N S T
Wilhelm Ernsts/
 Herzogs zu Sachsen/ Sächlich/ Sileve und Berg/
 auch Engern und Westphalen/ Landgrafens in Thüringen/
 Marggrafens zu Meissen/ Gefürsteten Grafens zu Henneberg/ Gra-
 fens zu der Marck und Ravensberg/ Herrns zu Ravenstein/
 Unsers gnädigsten Landes-Vaters und theuersten
 Regentens/
 Am XXI. Sonntage nach Trinitatis,
 Als dem Tag vor der feyerlichen
 Einweihung der neuen Weymarischen
St. Jacobs-Kirche/
 auch Widmung des errichteten
Waisen- und Sucht-Hauses/
 Aus dem ordentlichen Evangelio Joh. IV. 47. - 54.
 In der Fürstl. Schloß-Kirchen/
 der Weg zur Himmels-Burg genannt/
 Der hohen und sehr Volkreichen Versammlung unter vielen frommen Herzens-
 Wünschen vorgestellt, auch auf gnädigsten Befehl/ zum Druck überlassen
 von
Johann Klessen/
 Fürstl. Sächsl. Weymarischen gesanten Ober-Consistorial- und Kirchen-
 Raths, Hoff- Predigern, auch des Illust. WILHELMO-ERNESTINI
 Gymnasialrathen.

Dasselbst gedruckt in der Fürstl. privilegirten Hoff-Buchdruckerey.

Abb. 1. J. Klessen, *Jacobs Glaube und Jacobs Kirche* [...], Weimar [1715], Titelseite.

Zur Datierung einiger Vokalwerke Bachs in den Jahren 1707 und 1708

Von Markus Rathey (New Haven, CT)

Das knappe Jahr zwischen Juli 1707 und Juni 1708, das Johann Sebastian Bach als Organist an der Divi Blasii Kirche im thüringischen Mühlhausen verbrachte, ist noch mit vielen Fragezeichen versehen. Obgleich die Zeitspanne kurz war, war doch die Bestallung als Organist in der traditionsreichen Reichsstadt eine wichtige Station für den gerade einmal zweiundzwanzigjährigen Organisten. Die Fragezeichen betreffen vor allem die Zahl und den Umfang der Werke, die Bach während seiner Beschäftigung komponiert oder zumindest aufgeführt hat. Von den auf diese Zeit datierten Kantaten ist letztlich nur eine einzige, die Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ BWV 71, sicher zu datieren, da sie für die Einführung des neuen Rats im Jahre 1708 komponiert und sogleich gedruckt wurde. Eine zweite Kantate, „Aus der Tiefen“ BWV 131, ist aufgrund einer Eintragung Bachs in der autographen Partitur ebenfalls auf die Mühlhausener Zeit zu datieren, jedoch fehlt ein genaues Datum. Bachs Eintrag gibt nur den Auftraggeber an, nicht aber den Anlaß: „Auff begehren Tit: Herrn D: Georg: Christ: Eilmars in die Music gebracht von Joh: Seb: Bach Org: Molhusinô“.¹ In der Forschung haben sich mehrere Datierungsmodelle etabliert, auf die später noch zurückzukommen sein wird. Keines jedoch konnte zu einer zweifelsfreien Bestimmung des Aufführungsanlasses beitragen. Alle übrigen der sicher oder auch nur mutmaßlich in Mühlhausen entstandenen Kompositionen lassen sich nur aufgrund stilistischer Kriterien in den Jahren 1707/08 ansiedeln. Dies gilt sogar für so zentrale Werke wie den Actus tragicus BWV 106, der seit dem frühen 19. Jahrhundert den Kanon des Bachschen Œuvres maßgeblich geprägt hat. Ähnlich problematisch ist übrigens auch die Datierung der Orgelwerke, auf die hier jedoch nicht eingegangen werden kann.²

In den letzten Jahren konnten zumindest einige der Rahmenbedingungen von Bachs Schaffen in der thüringischen Reichsstadt geklärt werden. Forschungen

¹ Faksimiliewiedergaben finden sich zum Beispiel in NBA I/34 (R. Higuchi, 1986), S. VII, und G. Herz, *Bach-Quellen in Amerika*, Kassel 1984, S. 317.

² Vgl. dazu C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 104, sowie J.-C. Zehnder, *Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer Zeit*, in: *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. 311–338.

zum Repertoire an den Mühlhäuser Kirchen,³ zu Traditionen von Orgeltemperierung⁴ und Orgelrepertoire⁵ sowie zum Kantorat in Mühlhausen⁶ haben etwas Licht in diese sonst immer noch recht dunkle Periode von Bachs Leben bringen können.⁷ Zudem konnte Daniel Melamed mit Adolph Strecker jene Person namhaft machen, auf die die Kantate „Gott ist mein König“ BWV 71 mehrfach anspielt.⁸

Die Forschung ist häufig den Weg gegangen, nach möglichen Anlässen für die mutmaßlich in Mühlhausen komponierten Vokalwerke zu suchen. So erfolgreich diese Methode im Einzelnen war, so versperrt sie jedoch auch zum Teil die Sicht. Die folgenden Überlegungen zu Bachs Mühlhäuser Zeit gehen daher zunächst einen umgekehrten Weg. Sie fragen nach Anlässen zur Komposition von Vokalwerken, die sich Bach 1707/1708 geboten haben oder zumindest geboten haben mögen, und erst in einem zweiten Schritt wird dann zu fragen sein, wie die existierenden Werke in dieses Datengerüst einzuordnen sind.

I. Reale und fiktive Möglichkeiten

Der erste nachweisbare Anlaß, zu dem Bach in Mühlhausen eine Kantate komponieren mußte, ist – abgesehen von der Musik, die er bei seinem Probespiel am Ostertag 1707 aufzuführen hatte – die Einführung des neuen Rates am

³ Siehe D. R. Melamed, *Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen*, BJ 2002, S. 209–216, und M. Rathey, *Ein unbekanntes Mühlhäuser Musikalienverzeichnis aus dem Jahre 1617*, in: *Die Musikforschung* 51 (1998), S. 63–69.

⁴ M. Rathey, *Die Temperierung der Divi Blasii-Orgel in Mühlhausen*, BJ 2001, S. 163–171.

⁵ Ders., *Die Grobe-Tabulatur. Überlegungen zu ihrer Genese und zur thüringischen Buxtehudeüberlieferung im 17. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch MBM* 2000, S. 42–55.

⁶ C. Kröhner, *Kantoren und Kantorate in Mühlhausen am Beginn des 18. Jahrhunderts*, in: *Struktur, Funktion und Bedeutung des deutschen protestantischen Kantorats im 16. bis 18. Jahrhundert. Bericht über das Wissenschaftliche Kolloquium am 2. November 1991 in Magdeburg*, hrsg. von W. Hobohm, C. Lange und B. Reipsch, Oschersleben 1997, S. 122–132, sowie M. Rathey, *Johann Rudolph Ahle (1625 bis 1673). Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, S. 16–94.

⁷ Weitere wichtige Ergebnisse, vor allem zur stilistischen Entwicklung Bachs, bietet der Tagungsband *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs* (wie Fußnote 2).

⁸ D. R. Melamed, *Der Text der Kantate „Gott ist mein König“ (BWV 71)*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, hrsg. von C. Wolff (Festschrift H.-J. Schulze), Leipzig 1999, S. 160–172.

4. Februar 1708. Ratsmusiken waren seit dem 17. Jahrhundert (genauer: seit 1651) üblich und wurden, ähnlich wie Johann Sebastian Bachs Beitrag zu diesem Genre („Gott ist mein König“ BWV 71), zum Teil auch auf Kosten des Rats gedruckt.⁹ Zudem wurde die Kantate traditionell am darauffolgenden Sonntag (in diesem Fall Septuagesimae, 5. Februar), im Vespertagesdienst wieder aufgeführt.

Knapp drei Monate später könnte Bach eine weitere Kantate aufgeführt haben. Martin Petzoldt hat vermutet, daß BWV 150 („Nach dir, Herr, verlanget mich“) am Sonntag Jubilate 1708 (29. April) musiziert worden sein könnte. Dabei habe es sich vermutlich um die Wiederaufführung einer bereits in Arnstadt entstandenen Musik gehandelt. Für den Sonntag Jubilate spreche, so Petzoldt, die Nähe des Textes zum Sonntagsproprium.¹⁰ Petzoldts Datierung läßt sich weder bestätigen noch widerlegen.¹¹ Allerdings kommen, wie später noch zu zeigen sein wird, auch noch ein Termin im Jahre 1707 und ein weiterer 1708 für die Aufführung (und möglicherweise auch für die Entstehung) von BWV 150 in Frage.

Neben der Ratseinführung zu Beginn des Jahres zählte das sogenannte „Poppenröder Brunnenfest“, das in der ersten Junihälfte gefeiert wurde, zu den festlichen Höhepunkten des Jahres in der Freien Reichsstadt. Nachdem das Fest 1707 aufgrund des großen Stadtbrandes hatte abgesagt werden müssen, wurde es 1708 wieder begangen. Teil der Feierlichkeiten waren traditionell musikalische Darbietungen der Schüler und weitere musikalische Aufführungen.¹² Die Festordnung des Jahres 1714 ist erhalten:

- 1) Gehet das *Collegium Scholasticum* nebst den Schülern des Gymnasii bey guter Ordnung in Mänteln bis zum Thore. Die Gesänge sind: Lobet den Herren, denn Er ist etc., Nun lob mein Seel den Herrn etc., Es soll uns Gott gnädig seyn etc.
- 2) Folget das Stadt-*Ministerium*.
- 3) Bey dem Brunnen werden einige musicalische Stücke gehöret.
- 4) Darauf begeben sich die *Ministeriales*, das *Collegium Scholasticum* und das Chor um den Brunnen, allwo gesungen wird: Die Heil. Dreyfaltigkeit wohn uns bey etc. Ein *Ministerialis* hält eine kurtze Rede über die Brunnen-Historia *Johannis IV*, leset darauf den *CIV*. Psalm und folgendes Gebeth. Dann wird unter Trompeten-

⁹ Rathey, Ahle (wie Fußnote 6), S. 129.

¹⁰ M. Petzoldt, *Bachstätten aufsuchen*, Leipzig 1992, S. 137.

¹¹ Vgl. zu Petzoldts Thesen auch K. Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, S. 162.

¹² Vgl. dazu auch Eilmars Text für die Feier von 1714: G. C. Eilmar, *Entwurf der Andacht bey der nunmehr hundertjährigen Popperoder Brunnen Solennité, wie dieselbe im Jahr MDCCXIV den Junii, auf Genehmhaltung ... Raths der ... Reichs-Stadt Mühlhausen eingerichtet und nebst Anfügung einiger Denckwürdigkeiten abgefasset worden*, Mühlhausen 1714.

und Pauken-Schall gesungen: Herr Gott dich loben wir etc., Allein Gott in der Höh sey Ehr etc., Lobt Gott, lobt alle Gott etc., Sey Lob und Ehr etc.

- 5) Gegen Abend gehet die Schuljugend singend und ordentlich wieder zur Schule und beschließet den *Actum* mit: Ach bleib bey uns Herr Jesu Christ etc.¹³

Der Festordnung, die den Ablauf der Feierlichkeiten zum 100jährigen Jubiläum des Brunnenfestes widerspiegelt, kommt zwar nur ein begrenzter Quellenwert für die Feier im Jahre 1708 zu, jedoch macht sie immerhin deutlich, welche herausgehobene Stellung der Musik innerhalb der reichsstädtischen Festkultur zukam. Überdies besitzen wir von Bachs Vorgänger Johann Georg Ahle ein Lied für das Brunnenfest, das dieser 1681 in der Sammlung *Unstruthischer Apollo* abgedruckt hat.¹⁴ Es handelt sich um einen einfachen strophischen Liedsatz für zwei Singstimmen und Basso continuo, der wahlweise noch durch eine instrumentale Sinfonia erweitert werden konnte. Das Stück dürfte im Rahmen des Festes im Jahre 1681 (und wahrscheinlich auch später noch) aufgeführt worden sein. Inwiefern Bach an den Feierlichkeiten von 1708 beteiligt war und ob er auch einen musikalischen Beitrag geleistet hat, ist nicht bekannt. Es kann allerdings als unwahrscheinlich gelten, daß eine der erhaltenen Mühlhäuser Kantaten zu diesem Anlaß komponiert worden ist. Man wird eher mit liedhaft-ariosem Repertoire ähnlich dem Werk Johann Georg Ahles rechnen müssen, das, wenn es denn je existiert haben sollte, als verschollen gelten muß.

Am 5. Juni 1708 fand schließlich die Trauung von Johann Lorenz Stauber und Regina Wedemann im nahe gelegenen Dornheim statt, für die Bach möglicherweise die Kantate „Der Herr denket an uns“ BWV 196 komponiert hat.¹⁵ Auch hier ist die Zuweisung nicht zweifelsfrei gesichert. Es wäre dies die letzte nachweisbare Gelegenheit, zu der Bach in Mühlhausen eine Komposition angefertigt hat. Am 25. Juni 1708 reichte er sein Entlassungsgesuch an den Rat der Stadt ein, was zwar seine direkte Anstellung beendete, jedoch den

¹³ Zitiert nach R. Jordan, *Chronik der Stadt Mühlhausen in Thüringen*, Band III, Mühlhausen 1906, S. 151, Anm. 2.

¹⁴ J. G. Ahle, *Unstruthischer Apollo begreifend X. sonderbahre Fest- Dank- und Freudenlieder*, Mühlhausen 1681, Nr. VII: *Saffisches Freudenlied auf unser Poperodisches Brunnenfest/ das man jährlich kurtz nach Pfingsten zu feiern pfleget*.

¹⁵ Siehe Dürr K., S. 816; Zweifel daran meldete allerdings Konrad Küster an, siehe: Küster, *Der Herr denket an uns, BWV 196. Eine frühe Bach-Kantate und ihr Kontext*, in: *MuK* 66 (1996), S. 84–96, sowie: ders., *Nebenaufgaben des Organisten, Aktionsfeld des Director musices: Die Vokalmusik*, in: *Bach Handbuch*, hrsg. von K. Küster, Stuttgart und Kassel 1999, S. 147–148. Küster vermutet, daß die Kantate erst in Weimar entstanden ist und nicht für eine Hochzeit komponiert wurde. Die auf Philipp Spitta zurückgehende Datierung ist in der Tat problematisch und bedarf weiterer Forschungen.

Kontakt nach Mühlhausen nicht abreißen ließ. So wurde er im nächsten Jahr wiederum mit der Komposition der Ratsmusik betraut (die nicht erhalten geblieben ist). Zudem war Bach auch weiterhin für den Umbau der Orgel verantwortlich, der von dem Orgelbauer Johann Friedrich Wender durchgeführt wurde. Außerdem war Bach nach seinem Weggang aus der Stadt mit der Familie des Pfarrers Eilmar freundschaftlich verbunden. Eilmar war Ende 1708 Pate von Bachs Tochter Catharina Dorothea, und Eilmars Tochter wurde im Jahre 1710 Patin von Wilhelm Friedemann Bach.¹⁶ Diese enge, sich auf mehreren Ebenen abzeichnende Beziehung zu Mühlhausen läßt es angemessen erscheinen, auch einige Anlässe, die *nach* Bachs Wechsel nach Weimar liegen, auf eine mögliche Verbindung zu Bach zu untersuchen. Ich werde in den Abschnitten V–VII dieser Studie, die sich mit der Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ BWV 106 befassen, nochmals darauf zurückkommen.

II. BWV 150 und die Bußtage des Jahres 1708

Für unsere Kenntnis der Mühlhausener Festkultur des Jahres 1708 ist eine Schrift von Bedeutung, die der Superintendent der Stadt Johann Adolph Frohne in Druck gab.¹⁷ Unter dem Titel *Tria Solennia* nennt Frohne mehrere festliche Anlässe in der Freien Reichsstadt. Es handelt sich zunächst um einen Überblick über eine Reihe von „Gastpredigten“, zu der die Pfarrer aus den umliegenden Dorfschaften verpflichtet waren, und die traditionell auch eine Kontrollfunktion hatten, mußten sich die Pfarrer doch als rechthgläubige und zugleich rhetorisch gewandte Prediger beweisen. Zwischen dem 7. Mai und dem 8. Juni 1708, also den letzten Wochen, in denen sich Bach in Mühlhausen aufhielt, hatten die zwölf Pfarrer über Texte aus dem Buch Maleachi zu predigen. Die Predigten fanden grundsätzlich während der Woche in der Kreuzkirche (Kornmarktkirche) statt. Es ist zweifelhaft, ob Bach für diese Gottesdienste eigens Vokalmusik angefertigt hat, auch wenn seine Beteiligung als Organist nicht ausgeschlossen werden kann, da er – im Wechsel mit dem Marienorganisten – für das Orgelspiel an der Kornmarktkirche zuständig war.

Das nächste wichtige Ereignis, das Frohne in seiner Schrift erwähnt, ist die Mühlhäuser Synode am 17. Juli. Es ist zu vermuten, daß diese mit einem festlichen Gottesdienst begangen wurde. Allerdings weilt Bach zu dieser Zeit schon in Weimar, so daß seine Beteiligung unwahrscheinlich ist.

¹⁶ Dok II, Nr. 42 und 51.

¹⁷ J. A. Frohne, *Tria Solennia in Ecclesia Mulhusina* [...] Mühlhausen 1708. Das einzige nachweisbare Exemplar des Textes befindet sich in der Bibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Die letzten bei Frohne verzeichneten Ereignisse sind vier Bußtage, die im Laufe des Jahres gefeiert werden sollten. Frohnes Schrift gibt die folgenden Daten samt den vorgegebenen Predigttexten an:

- | | |
|--------------------------|---|
| 1. Karfreitag (6. April) | Passionstext |
| 2. 10. Juli | Frühgottesdienst: Hebr 12,1–5
Mittagsgottesdienst: Hebr 12,6–11 |
| 3. 11. Sept | Frühgottesdienst: Hebr 12,12–17
Mittagsgottesdienst: Hebr 12,18–24 |
| 4. 30. Nov | Frühgottesdienst: Hebr 12,25–27
Mittagsgottesdienst: Hebr 12,28–29 |

In Bachs Amtszeit fällt lediglich der Bußgottesdienst am Karfreitag, und auf einen möglichen Beitrag zu diesem Tag wird später noch zurückzukommen sein. Möglich wäre zudem eine Beteiligung Bachs an dem Bußgottesdienst von 10. Juli 1708, in dem die Kantate „Nach dir, Herr, verlangst mich“ BWV 150 aufgeführt worden sein könnte. Die beiden Predigttexte des Tages aus Hebr 12,1–11 ließen eine, wenn auch lose, Verknüpfung mit dem Text von BWV 150 durchaus zu. Vor allem die Perikope für den Morgengottesdienst aus Hebr 12,1–5, die sich mit den Anfechtungen der Sünde und dem Kampf gegen die Sünde befaßt, ließe sich als Hintergrund für Bachs Kantate verstehen, die ebenfalls Anfechtung in der Welt, Kampf und schließlich den Sieg mit und durch Christus zum Thema hat. Allerdings ist diese Verbindung zu vage, um einen stichhaltigen Beweis zu liefern. Selbst wenn Bachs Kantate im Frühgottesdienst des 10. Juli 1708 aufgeführt worden sein sollte, so ist sie kaum für diesen entstanden. Dagegen sprechen vor allem stilistische Kriterien, die nahelegen, daß das Werk eher schon zu Beginn von Bachs Amtszeit in Mühlhausen komponiert worden ist. Zudem werden wir später noch zu einem wahrscheinlicheren Anlaß für die Komposition von BWV 150 kommen.

Aufschlußreich ist Frohnes Aufstellung der Bußtage jedoch in anderer Hinsicht: Charles Sanford Terry vermutete, daß die Kantate BWV 131 („Aus der Tiefen“) im Rahmen eines Bußgottesdienstes zum ersten Jahrestag des großen Feuers von 1707 am 30. Mai 1708 aufgeführt worden sei.¹⁸ Dieser Deutung schloß sich William W. Cowdery an, der BWV 150 als Komposition für einen Gedächtnisgottesdienst kurze Zeit nach dem Feuer identifizierte und BWV 131, Terry folgend, mit dem mutmaßlichen Jahresgedächtnis in Verbindung brachte. Cowdery begründet dies damit, daß BWV 150 stilistisch einfacher und für die von dem Feuer besonders mitgenommene Kirche Divi Blasii bestimmt gewesen sei. Zudem habe der einfachere Stil den ästhetischen Vor-

¹⁸ C. S. Terry, *Bach. A Biography*, 2., revidierte Ausgabe, Oxford 1933, S. 81, Anm. 2.

lieben des Pietisten Frohne entsprochen. Der Gedenkgottesdienst ein Jahr später habe dann in der größeren Marienkirche stattgefunden, und die Komposition sei dementsprechend von Eilmar in Auftrag gegeben worden, wie ja Bachs Autograph belege.¹⁹

Ein solcher Bußgottesdienst am 30. Mai 1708 hat aber offensichtlich nicht stattgefunden. Das heißt jedoch nicht, daß man 1708 nicht des Brandes gedacht hätte. Die Wahl des 12. Kapitels des Hebräerbuches für die Bußgottesdienste war sicherlich kein Zufall, mündet das Kapitel doch in Vers 29 in dem Satz: „Denn unser GOTT ist ein verzehrend Feuer.“ Da jedoch stilgeschichtlich eine Entstehung von BWV 131 zum Bußgottesdienst am 10. Juli 1708 zu spät liegen dürfte,²⁰ und der auf das Feuer anspielende Vers sogar erst im November 1708 gelesen wurde, ist vorläufig Dürrs These der Vorrang zu geben, daß BWV 131 für eine Gedenkfeier kurz nach dem Feuer von Eilmar in Auftrag gegeben und durch Bach aufgeführt worden ist. Alternativ wäre es allenfalls möglich, daß BWV 131, wie Petzoldt vermutet hat, am Sonntag, den 4. September 1707 als Musik zum 9. Sonntag nach Trinitatis erklang.²¹

III. BWV 150 im Kontext des Kirchenjahres

Ist BWV 150 somit wahrscheinlich nicht für einen Bußgottesdienst entstanden, so bleibt noch ein weiterer Anlaß zu Komposition (oder Aufführung) der Kantate. Der Eingangpsalm des 3. Sonntag nach Trinitatis ist Psalm 25,²² dem auch weite Teile des Textes von BWV 150 entnommen sind. Dem zweiten Satz liegen die Verse eins und zwei zugrunde, dem vierten Satz der fünfte Vers, und Vers 15 bildet die Grundlage für den sechsten Satz von Bachs Kantate. Bei den übrigen Sätzen handelt es sich um Reimdichtung, die sich mit dem Gegensatz von gefährdetem menschlichem Leben und der Rettung durch Gott befaßt. Dies könnte, wie Petzoldt ausgeführt hat, auf eine Verwendung zum Sonntag Jubilate hindeuten. Jedoch dürften der direkte Verweis auf den Eingangpsalm sowie eine unübersehbare Nähe zur Epistel des 3. Sonntags nach Trinitatis (1. Petr. 5, 6–11) eher dafür sprechen, daß die Kantate für diesen Sonntag komponiert worden ist. Auch die Epistel hat die Anfechtungen in der Welt und den Sieg Christi zu Inhalt. Selbst wenn direkte textliche Anklänge an die Epistel in dem Libretto der Kantate fehlen, so ist doch der Grund-

¹⁹ W. W. Cowdery, *The Early Vocal Works of Johann Sebastian Bach. Studies in Style, Scoring, and Chronology*, Diss. Cornell University 1989, S. 38.

²⁰ Dürr K, S. 849.

²¹ Petzoldt (wie Fußnote 10), S. 136.

²² Siehe M. Petzoldt, *Bach-Kommentar I. Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages*, 2. Auflage Stuttgart und Kassel 2005, S. 69.

gedanke ein ähnlicher. Die folgende synoptische Gegenüberstellung von Epistel und den freien Texten der Kantate macht dies deutlich:

Doch bin und bleibe ich vergnügt,
Obgleich hier zeitlich toben
Kreuz, Sturm und andre Proben,
Tod, Höll und was sich fügt.
Ob Unfall schlägt den treuen Knecht,
Recht ist und bleibet ewig Recht.

Zedern müssen von den Winden
Oft viel Ungemach empfinden,
Oftmals werden sie verkehrt.
Rat und Tat auf Gott gestellet,
Achtet nicht, was widerbellet,
Denn sein Wort ganz anders lehrt.

Meine Tage in dem Leide
Endet Gott dennoch zur Freude;
Christen auf den Dornenwegen
Führen Himmels Kraft und Segen.
Bleibet Gott mein treuer Schutz,
Achte ich nicht Menschentrutz,
Christus, der uns steht zur Seiten,
Hilft mir täglich sieghaft streiten.

So demütiget euch nun unter die gewaltige
Hand Gottes, daß er euch erhöhe zu seiner
Zeit. Alle Sorge werfet auf ihn; denn er
sorgt für euch. Seid nüchtern und wachet;
denn euer Widersacher, der Teufel, geht
umher wie ein brüllender Löwe und sucht,
welchen er verschlinge. Dem widersteht,
fest im Glauben, und wisset, daß eben-
dieselben Leiden über eure Brüder in der
Welt gehen. Der Gott aber aller Gnade,
der uns berufen hat zu seiner ewigen Herr-
lichkeit in Christo Jesu, der wird euch,
die ihr eine kleine Zeit leidet, vollbereiten,
stärken, kräftigen, gründen. Ihm sei Ehre
und Macht von Ewigkeit zu Ewigkeit!
Amen.

Es spricht daher sehr viel dafür, daß Bach die Kantate für den 3. Sonntag nach Trinitatis komponiert hat. Die Frage ist allerdings, in welchem Jahr dies geschehen ist. Gehen wir aus stilgeschichtlichen Gründen davon aus, daß das Stück auf jeden Fall vor Bachs Wechsel nach Weimar (also in Arnstadt oder Mühlhausen) komponiert worden ist,²³ so kommen die folgenden Sonntage in Frage:

Arnstadt:	Mühlhausen:
8. Juni 1704	10. Juli 1707
28. Juni 1705	24. Juni 1708
20. Juni 1706	

Gegen Arnstadt spricht allerdings, daß man Bach dort noch am 11. November 1706 zum wiederholten Male vorwarf, er habe sich geweigert mit den Schülern zu musizieren und Vokalmusik aufzuführen.²⁴ Dies läßt eine Komposition der

²³ Dies hat glaubhaft Andreas Glöckner nachgewiesen, siehe Glöckner, *Zur Echtheit und Datierung der Kantate 150 „Nach dir, Herr, verlangte mich“*, BJ 1988, S. 195–203.

²⁴ Dok II, S. 21.

Kantate schon zu Arnstädter Zeiten als unwahrscheinlich erscheinen. Auch der bekannte Zwischenfall mit dem Schüler Geyersbach, den Bach als „Zippelfagottisten“²⁵ bezeichnet hatte, kann nicht als Beleg dafür dienen, daß Bach entgegen den Anschuldigungen Figuralmusik in Arnstadt aufgeführt hätte. Wir erfahren aus diesem Zwischenfall nur, daß Bach Geyersbachs Fagottspiel gehört haben muß. Über die näheren Umstände sagen die Quellen nichts aus. Jüngst konnte Peter Wollny auf eine bisher unbekannte Quelle aufmerksam machen, die über die Hintergründe von Bachs Bewerbung in Arnstadt Auskunft gibt, und die ebenfalls Zweifel daran aufkommen läßt, daß Bach bereits während seiner Arnstädter Zeit Vokalmusik komponiert hat.²⁶ Es hat vielmehr den Anschein, als habe sich das Arnstädter Konsistorium über längere Zeit bemüht, in der Neuen Kirche die regelmäßige Aufführung von Figuralmusik zu etablieren, ohne dabei jedoch erfolgreich zu sein.

Sollte Bach somit bis zum 11. November 1706 keine Figuralmusik aufgeführt (und damit wohl auch keine Kantaten komponiert) haben, ist Arnstadt als Ort für die Komposition von BWV 150 auszuschließen. Sollte die Kantate nicht, wie Andreas Glöckner vorgeschlagen hat, für einen besonderen Anlaß wie eine Trauerfeier komponiert worden sein,²⁷ so bleiben nur die beiden Sonntage in Mühlhausen. Aus stilistischen Gründen würde ich hier dem 10. Juli 1707 den Vorzug geben, Bachs zweitem Sonntag als Organist an Divi Blasii. Dies deckt sich mit der von der Forschung aufgrund stilgeschichtlicher Indizien vorgeschlagenen frühen Datierung. BWV 150 wäre damit die erste Kantate, die Bach in seiner Eigenschaft als Organist an Divi Blasii in Mühlhausen komponiert und aufgeführt hätte.²⁸

IV. Bedeutungssynthese in BWV 233a

Der erste im Jahre 1708 gefeierte Bußgottesdienst fiel auf den Karfreitag. Aufgrund der strengen liturgischen Vorschriften, die in Mühlhausen für die Feier der Passionszeit galten, ist auszuschließen, daß eine der Kantaten Bachs zu

²⁵ Dok II, S. 16; vgl. auch M. Heinemann, Artikel *Zippelfagottist*, in: *Das Bach-Lexikon*, hrsg. von M. Heinemann, Laaber 2000, S. 579.

²⁶ P. Wollny, *Über die Hintergründe von Johann Sebastian Bachs Bewerbung in Arnstadt*, BJ 2005, S. 83–94.

²⁷ Glöckner (wie Fußnote 23), S. 203.

²⁸ Die seit langem verschollen geglaubte, von Spitta für Mühlhausen in Anspruch genommene Kantate „Meine Seele soll Gott loben“ BWV 223 stammt, wie sich vor kurzem nach dem Auffinden einer unbekanntenen Abschrift ergab, sicher nicht von Bach. Vgl. H.-J. Marx, *Bericht über das Gesprächskonzert: „Finderglück: Eine neue Kantate von J. S. Bach? von G. F. Händel? – Meine Seele soll Gott loben (BWV 223)“*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 10 (2004), S. 179–204.

diesem Anlaß komponiert oder aufgeführt worden sein könnte.²⁹ Obgleich Psalm 130, der BWV 131 zugrunde liegt, auch traditionell zum Proprium des Karfreitags zählte, so ist doch eine Aufführung dieses Werkes undenkbar. Eine andere Komposition könnte hingegen durchaus auch im Rahmen der strengen Liturgie Mühlhausens aufgeführt worden sein. Es handelt sich dabei um das bisher nicht genau zu datierende Kyrie BWV 233a, das Bach später in seine Kyrie-Gloria-Messe BWV 233 aufnahm. Das Stück wurde aufgrund stilistischer Kriterien auf die Zeit zwischen 1708 und 1710 datiert. Eine genauere Datierung ist auf der Basis der Quellenlage nicht möglich.³⁰

Auffälligstes Charakteristikum des Kyrie ist die Schichtung verschiedener Melodien und Texte: Bach kombiniert den altkirchlichen Kyrie-Text in den Mittelstimmen (Sopran 2, Alt, Tenor) (siehe Beispiel 1a) mit dem deutschen Agnus Dei „Christe, du Lamm Gottes“ im ersten Sopran (siehe Beispiel 1b). Hinzu kommt ein Melodiezitat aus dem Kyrie der Lutherischen Litanei in der Baßstimme (siehe Beispiel 1c).

Beispiel 1a

J.S. Bach, Kyrie BWV 233a

The musical score for Example 1a is presented in a system of six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenore, Basso, and B.c. (Bass continuo). The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The Soprano 1 part is mostly silent, with a few notes in the final measure. Soprano 2, Alto, and Tenore parts sing the text "Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -". The Alto and Tenore parts have the text written below them. The Basso part is mostly silent. The B.c. part provides a rhythmic and harmonic accompaniment.

²⁹ Siehe Rathey, Ahle (wie Fußnote 6), S. 63.

³⁰ Zur Quellenlage siehe NBA II/2 Krit. Bericht (E. Platen und M. Helms, 1982), S. 151–159.

24

S. 1 Sünd der Welt,

S. 2 le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

A. le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

T. le - i - son, e - le - i - son,

B. le - i - son,

B.c. le - i - son,

Beispiel 1b

Melodievorlage „Christe, du Lamm Gottes“

Chri - ste, du Lamm Got - tes, der du trägst die Sünd der Welt

Beispiel 1c

Melodievorlage Litanei

Ky - ri - e e - le - i - son

Es sind zahlreiche Choraltropierungen Bachs aus seiner Mühlhausener Schaffensperiode bekannt, in denen er verschiedene Texte und musikalische Ebenen schichtet.³¹ In allen Fällen ist mit dieser Schichtung ein semantischer Überschuß verbunden, der durch die Gegenüberstellung und Kombination verschiedener Texte und Melodien eine Interpretation der Texte vornimmt und aus dem prä-existenten Material eine neue Bedeutung synthetisiert, die mehr ist als die Summe ihrer Teile.³² Vor diesem Hintergrund ist es unwahrscheinlich, daß

³¹ Zu Bachs frühen Choraltropierungen siehe F. Krummacher, *Traditionen der Choraltropierung in Bachs frühem Vokalwerk*, in: *Das Frühwerk J. S. Bachs* (wie Fußnote 2), S. 217–240.

³² Vgl. dazu R. Hammerstein, *Über das gleichzeitige Erklängen mehrerer Texte. Zur Geschichte mehrtextiger Komposition unter besonderer Berücksichtigung J. S. Bachs*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 257–286, und G. Simpfendorfer, *Das instrumentale Choralzitat in Johann Sebastian Bachs Kantaten*, in: *Musik und Gottesdienst* 47 (1993), S. 58–69.

Bach diese Kombination in BWV 233a aus rein musikalischen Gründen (oder gar als reine Spielerei) vorgenommen hat. Wenn wir jedoch nach einer Gelegenheit in Bachs früher Laufbahn suchen, zu der eine solche dreifache Textschichtung einem äußeren, liturgischen Anlaß entsprochen haben könnte, dann böte der Karfreitag 1708 eine naheliegende Erklärung: Das Kyrie war fester Bestandteil des Gottesdienstes; das deutsche Agnus Dei, die Anrufung des Lammes Gottes, war eine Anspielung auf den Festtag; und das Zitat der Litanei, die traditionell zum liturgischen Bestand von Bußtagsfeiern gehörte,³³ würde schließlich den Bußtagcharakter widerspiegeln. Bach hätte somit durch Textschichtung den dreifachen Charakter des Tages in dieser Komposition eingefangen. Für eine Aufführung am Karfreitag würde auch der Verzicht auf begleitende Instrumente (mit Ausnahme des Basso continuo) sprechen. Erst in der späteren Fassung in BWV 233 duplizierte Bach die Singstimmen mit Blasinstrumenten und ließ auch den Cantus firmus in der Oberstimme durch die Bläser vortragen.

Die Melodievariante des Kyrie der Litanei, die Christoph Wolff veranlaßt hatte, das Stück auf Bachs Weimarer Zeit zu datieren, muß nicht zwangsläufig dagegen sprechen, daß die Komposition bereits in Mühlhausen entstanden ist. Die Variante des Kyrie entspricht dem in Gotha verwendeten, das wiederum der originalen Fassung Luthers entspricht, während die meisten übrigen Gesangbücher der Zeit eine abweichende Lesart boten.³⁴ Jedoch verfügte Mühlhausen zur Zeit Bachs nicht über ein gedrucktes Gesangbuch mit Noten, so daß sich eine Rekonstruktion der Mühlhäuser Fassung der Litanei als schwierig erweist. Zudem stand Mühlhausen seit dem 17. Jahrhundert in engem musikalischen Kontakt zu Gotha (zunächst durch Wolfgang Carl Briegel und später durch Wolfgang Michael Mylius),³⁵ so daß nicht auszuschließen ist, daß die in Gotha gepflegte Lesart auch in Mühlhausen verwendet wurde, zumal es sich nicht um irgendeine Variante, sondern um die ursprüngliche Luthers handelt.³⁶

³³ Vgl. dazu etwa das Formular für einen Bußtag in Mühlhausen im Jahre 1641 in: Rathey, Ahle (wie Fußnote 6), S. 62–63.

³⁴ C. Wolff, *Der Stile Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beiträge zum Archiv für Musikwissenschaft, 6.), S. 178.

³⁵ Die Musiker waren befreundet mit den Mühlhäuser Organisten Johann Rudolph und Johann Georg Ahle.

³⁶ Zu einem ähnlichen Ergebnis kamen bereits Emil Platen und Marianne Helms bei ihrer Edition des Werkes in der NBA; siehe NBA II/2 Krit. Bericht, S. 160. Sie weisen zudem darauf hin, daß der in Sequenzschritten kadenzierende Continuo- baß, kombiniert mit einer gesungenen Choraltropierung, ein Charakteristikum der Mühlhäuser Zeit seien, was ebenfalls für eine frühere Datierung sprechen könnte.

Es existiert eine kennenswerte Parallele zu Bachs Kyrie aus der Feder Johann Gottfried Walthers, die auf der Melodie „Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst“ basiert.³⁷ Wie der Satz Bachs so ist auch der Walthers dem Vorbild der klassischen Vokalpolyphonie verpflichtet. Die Komposition belegt, daß Bachs Kyrie kein Einzelfall ist, sondern daß die Kombination von Kyrie und Choral auch von anderen Komponisten der Zeit gepflegt wurde. Allerdings weisen die Stücke auch einige signifikante Unterschiede auf. Während Bach drei weitgehend unabhängige musikalische Ebenen schichtet, bezieht Walther sein motivisches Material vorwiegend aus dem Cantus firmus. Der Satz erweckt damit den Eindruck, als sei eine Choralmotette nachträglich mit dem lateinischen Text versehen worden. Das Stück stünde damit in der Tradition von Parodie-Messen, wie sie vor allem aus der Renaissance bekannt sind, jedoch auch im 17. Jahrhundert noch vereinzelt in Deutschland gepflegt wurden.³⁸ Doch selbst wenn es sich bei Walthers Kyrie um eine Originalkomposition handeln sollte, so ist das Vorbild der Choralmotette deutlich zu erkennen.³⁹ Ein weiterer Unterschied zwischen den Kompositionen ist, daß Walther in seinem Kyrie nur noch im Titel auf den ursprünglichen Cantus firmus verweist, den Choraltext aber nicht verwendet; in Bachs Kyrie hingegen behält die Chormelodie in der Oberstimme ihren ursprünglichen Text, wodurch der Choral tatsächlich als eigenständige Schicht vom Hörer wahrgenommen werden kann und somit der semantische Verweischarakter, auf den unser Datierungsversuch sich primär stützt, deutlicher ausgeprägt ist als in Walthers Komposition.

³⁷ Der Satz wurde kürzlich ediert in dem Sammelband *Musik in der Residenzstadt Weimar*, hrsg. von Klaus Hortschansky u. a., Leipzig 2001 (Denkmäler mitteldeutscher Barockmusik. I/1.). Ich danke Peter Wollny, der mich auf diesen Satz aufmerksam gemacht hat.

³⁸ Vgl. A. Waczkat, „*Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik*“. *Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*, Kassel 2000.

³⁹ Die Entstehung von Walthers Kyrie liegt im Dunkeln. Die einzige erhaltene Quelle wird von Kirsten Beißwenger auf die Zeit zwischen 1720 und 1730 datiert; siehe Beißwenger, *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH, Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag*, hrsg. von K. Beißwenger u. a., Wiesbaden 1992, S. 24. Möglicherweise gehört das Werk zu einer Serie von sechs Kyrie-Vertonungen, die Walther in seinem Brief an Heinrich Bokemeyer vom 4. April 1729 erwähnt, mit dem Hinweis, sie seien „erst vorm Jahre, aus gewissen Ursachen, verfertigt“ worden; vgl. *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 32–33, ferner S. 57 und 114–115. Da über den Kompositionsanlaß nichts Konkretes bekannt ist, muß unentschieden bleiben, ob das Choralzitat hier ebenfalls eine semantische Funktion erfüllt.

V. Datierungsprobleme beim Actus tragicus

Die Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ BWV 106 gehört seit den Anfängen der Bach-Renaissance in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu seinen beliebtesten Werken⁴⁰ und ist zugleich überlieferungsgeschichtlich eine der problematischsten unter den frühen Kantaten Bachs. Die frühesten handschriftlichen Quellen datieren erst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und der populäre Titel „Actus Tragicus“ geht auf eine Handschrift aus dem Jahre 1768 zurück.⁴¹ Daß dennoch an einer Autorschaft Bachs kaum zu zweifeln ist, liegt daran, daß zumindest die Zuschreibung an Bach in den späteren Handschriften einstimmig ist und auch der stilistische Befund für J. S. Bach als Komponisten spricht.⁴²

Umstrittener sind hingegen die genaue Datierung der Komposition sowie die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung des Werkes. Obgleich die geläufigen Interpretationen (wohl zu recht) davon ausgehen, daß es sich um eine Funeralkomposition handelt, ist auch vorgeschlagen worden, daß die Kantate für das Fest Mariae Reinigung komponiert worden sein könnte,⁴³ wofür durchaus die Verwendung des „Nunc dimittis“ und die Todesthematik im allgemeinen sprechen könnten, die sowohl das liturgische Proprium dieses Tages wie auch Bachs andere Kantaten für dieses Fest prägen. Auffällig ist beispielsweise die thematische Nähe zwischen dem ersten Satz von BWV 106 und der Kantate BWV 83, die Bach 1724 zum Fest Mariae Reinigung komponiert hat:

BWV 106

BWV 83

2a Gottes Zeit ist die allerbeste **Zeit**.
In ihm leben, weben und sind wir,
solange er will.
In ihm sterben wir zur rechten **Zeit**,
wenn er will.
[...]

1 Erfreute **Zeit** im neuen **Bunde**,
Da unser Glaube Jesum hält:
Wie freudig wird zur letzten Stunde
Die Ruhestatt, das Grab bestellt!

2d Es ist der alte **Bund**: Mensch, du mußt sterben!

In beiden Texten geht es um das Thema „Zeit“. Auch der Gedanke des „neuen Bundes“ ist in den Libretti beider Kantaten präsent. In BWV 106 sind der alte

⁴⁰ Vgl. M. Geck, *Moritz Hauptmanns Bearbeitung des Actus Tragicus BWV 106*, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 21 (1997), S. 21–36.

⁴¹ Zu Überlieferung und Quellenlage siehe BC B 18.

⁴² Vgl. Dürr K, S. 833.

⁴³ Vgl. M. Petzoldt, *Hat Gott Zeit, hat der Mensch Ewigkeit? Zur Kantate BWV 106 von Johann Sebastian Bach*, in: MuK 66 (1996), S. 219; dort auch weitere mögliche Aufführungsanlässe im Laufe des Kirchenjahres.

und der neue Bund einander in dem zentralen Satz 2d musikalisch gegenübergestellt, während BWV 83 den neuen Bund bereits im Eingangssatz thematisiert. Gemein sind beiden Libretti zudem das Zitat des neutestamentlichen Canticums *Nunc dimittis* wie auch das Vorhandensein einer abschließenden Lobstrophe am Ende der jeweiligen Kantate, die das *memento mori* des Kantatentextes in ein Lob Gottes wendet. Es ist daher nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen, daß Bach die Kantate für das Fest *Mariae Reinigung* komponiert hat.⁴⁴

Es wurde ebenfalls vorgeschlagen, daß das Werk, so wie es heute vorliegt, unvollständig sei, und daß es sich vielmehr um das Fragment einer umfangreicheren Komposition handeln könnte. So stellen Christoph Wolff und Hans Joachim Schulze im *Bach Compendium* fest: „Entsprechend der Bezeichnung ‚Actus‘ könnte B 18 [= BWV 106] auch als Teil eines geplanten beziehungsweise ausgeführten größeren Werkes gelten.“⁴⁵ BWV 106 stünde damit in der Tradition des mitteldeutschen *Actus musicus*, wie er uns etwa durch Werke wie den „*Actus Musicus auf die Weyh-Nachten*“ von Bachs Leipziger Vorgänger Johann Schelle bekannt ist.⁴⁶ Während jedoch ein umfangreicheres oratorisches Werk für Weihnachten keine Seltenheit ist, ist es schwer, sich einen *Actus musicus* vorzustellen, als dessen Teil BWV 106 gedient haben könnte. Zudem spricht der Titel, sollte er denn original sein und nicht erst eine spätere Hinzufügung darstellen, nicht zwangsläufig dafür, als ursprünglichen Kontext von BWV 106 einen umfangreicheren *Actus musicus* anzunehmen. Der Terminus „*Actus tragicus*“ ist relativ selten, jedoch ist er in anderem Zusammenhang durch zwei Schulschriften des Berliner Rektors Johannes Bödiker (1641–1695) belegt:

Actus Tragicus De Funere Achillis, Ducis Thessali, Ad Troiam Extincti [...] Coloniae Brandenburgicae 1675

⁴⁴ Unwahrscheinlicher ist dagegen Konrad Küsters Vorschlag, daß es sich bei BWV 106 um eine Komposition für einen allgemeinen Bußgottesdienst gehandelt haben könnte, dazu sind der Bußcharakter zu wenig und die Todesthematik zu deutlich ausgeprägt; siehe Küster, *Nebenaufgaben des Organisten* (wie Fußnote 15), S. 140.

⁴⁵ BC, Teil III, S. 897. Schulze formulierte zuletzt jedoch vorsichtiger: „Die etwas ungewöhnliche Bezeichnung ‚Actus‘ für eine Kantate oder eher ein geistliches Konzert ist in unserem Falle offenbar nicht als Hinweis auf weitere zugehörige, jedoch nicht erhaltene Werkteile zu beziehen, sondern meint einen selbständigen geschlossenen Ablauf“, vgl. H.-J. Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 2006, S. 610.

⁴⁶ Vgl. B. Baselt, *Actus musicus und Historie um 1700 in Mitteldeutschland*, in: *Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Serie G, VIII/1 (1968), S. 77–103.

Actus Tragicus, De Obitu & Exequiis Potentissimi Princeps Augusti Nestoris [...] a Iuventute Gymnasii Svevo-Coloniensis [...] Coloniae Ad Spream 1688

In beiden Fällen handelt es sich um humanistische Schuldramen, die zwar ein weltliches Sujet haben, jedoch beide den Tod und das Begräbnis einer Person thematisieren. Häufiger als der Begriff des „Actus tragicus“ ist der des „Trauer actus“ belegt, der vor allem in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts als Terminus für die Bestattung verwendet wurde, wie die Titel zahlreicher zeitgenössischer Leichenpredigten belegen:

Henning Schröer, *Unsterbliches Ehren-Lob/ und unvergängliche Frewde Eines trewen Knechtes Gottes [...] Bey [...] Trauer-Actu Deß [...] David Ebersbacher Bey der Evangelischen Kirchen vor dem Jauer/ Wohlverdienten Pastoris Primarii [...]*, Liegnitz 1669

Christoph Alberti, *Der von der Liebe Gottes Ungeschiedene/ Auß dem 38. und 39. Verß des 8. Cap. der Epistel an die Römer In einem Leichsermon, bey angestelltem Begräbnis/ Des [...] Georg Friederichen von Watzdorff uff Syraw [...] eingeschlaffen/ der verblichene Körper aber/ den 29. Junii beygesetzt/ und den 8. Juli darauff der Trauer-Actus gehalten worden [...]*, Plauen im Vogtland 1680

Friedrich August Jahn, *Die Beschaffenheit eines guten Regiments Als dem weiland Durchl. und Großmächtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Friedrich Wilhelm/ dem Ersten/ Marggrafen zu Brandenburg [...] ein solenner Trauer-Actus/ Zu Hall in Sachsen [...] gehalten wurde [...]*, Leipzig 1688

Auch aus Mühlhausen ist eine Leichenpredigt bekannt, die den Begriff „Trauer actus“ im Titel trägt:

Johann Adolph Frohne, *Die Verlangte und erlangte Seelen-Ruh/ der [...] Frauen Marien Justinen Meurerin [...] welche in der [...] Stadt Mühlhausen in Thüringen im Jahr Christi 1696, den 14. Tag Monaths Martii [...] entschlaffen/ [...] in einer Christlichen Leichen-Rede bey öffentlich angestelltem Traur-Actu in der Haupt-Kirche S. Blasii zu Mühlhausen [...]*, Mühlhausen 1696

In allen genannten Fällen bezeichnet „actus“ die Trauerfeier. Es läge also durchaus nahe, die Hauptmusik einer solchen Feier ebenfalls als „Trauer actus“ oder Actus tragicus zu bezeichnen. Noch bei Georg Philipp Telemann begegnet der Titel „Trauer actus“ für seine Kantate „Ach, wie nichtig, ach wie flüchtig“ (TVWV 1:38). Dieser Traditionshintergrund, vor dem der Beiname von BWV 106 zu verstehen ist, läßt es eher als unwahrscheinlich erscheinen, daß die Kantate Teil eines umfangreicheren Actus musicus in mitteldeutscher Tradition darstellt. Vielmehr stützt der terminologische Kontext die Bestimmung als Begräbnismusik.

Letzteres ist umso wahrscheinlicher, als die mutmaßliche Textvorlage für den Bachschen Actus tragicus, die vor einigen Jahren von Renate Steiger entdeckt wurde, ebenfalls in den Bereich der lutherischen Ars moriendi und damit in den der Funeralmusik verweist.⁴⁷ Steiger konnte nachweisen, daß fast alle Texte in der von Bach verwendeten Reihenfolge aus der *Christlichen Bet-Schule* von Johann Olearius übernommen wurden, wo sie unter den Rubriken „Tägliche Seufftzer und Gebet um ein seliges Ende“⁴⁸ beziehungsweise „Gebet und Seufftzer um ein seliges Ende und in letzter Stunde“⁴⁹ abgedruckt sind. Die von Bach vertonten biblischen wie poetischen Texte in BWV 106 sind somit zweifelsfrei dem Bereich der Ars moriendi, der lutherischen Sterbevorbereitung und -seelsorge des späten 17. Jahrhunderts zuzuordnen. Das schließt zwar nicht aus, daß die Kantate für einen anderen Anlaß komponiert worden ist, wie etwa das Fest Mariae Reinigung, jedoch ist vor dem Hintergrund der Textquelle ihre Bestimmung als Funeralkomposition am wahrscheinlichsten.

Dies beantwortet hingegen nicht die Frage nach dem konkreten Anlaß für die Komposition der Kantate. Seit der Wiederentdeckung des Actus tragicus im frühen 19. Jahrhundert gab es zahlreiche Versuche, das Werk zu datieren und möglichst mit einer bestimmten Bestattung, zu der es entstanden sein könnte, in Verbindung zu bringen. Philipp Spitta, der die Kantate auf Bachs Weimarer Zeit datierte,⁵⁰ nahm die Verwendung des deutschen Nunc dimittis (Mit Fried und Freud ich fahr dahin) zum Anlaß für die Annahme, der Verstorbene sei – ähnlich dem biblischen Simeon, auf den der Text des neutestamentlichen Canticums zurückgeht – ein älterer Mann gewesen und vermutet die Bestattung des Rektors Philipp Großgebauer im Jahre 1711 könne Anlaß zur Komposition gewesen sein. Während diese Vermutung von Albert Schweitzer⁵¹ und auch von Arnold Schering⁵² übernommen wurde, schlug André Pirro vor, der Anlaß sei vielmehr der Tod von Bachs Onkel Tobias Lämmerhirt am 10. August 1707 gewesen.⁵³ Diese Vermutung wurde in der Folgezeit noch durch Forschungen Hugo Lämmerhirts untermauert, der auf

⁴⁷ R. Steiger, *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002 (Doctrina et Pietas. Zwischen Reformation und Aufklärung. Texte und Untersuchungen, Abt. II. 2.), S. 227–239.

⁴⁸ Siehe die Abbildung bei Steiger, S. 229.

⁴⁹ Ebenda, S. 230.

⁵⁰ Spitta I, S. 451 ff.

⁵¹ A. Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1908, S. 512.

⁵² A. Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 2. Auflage, Leipzig 1950, S. 185.

⁵³ A. Pirro, *Bach, sein Leben und seine Werke*, Berlin 1919, S. 70.

eine Erbschaft J. S. Bachs aus dem Nachlaß seines Onkel Lämmerhirt hinwies, wodurch die Komposition der ausgesprochen aufwendigen Trauermusik gerechtfertigt erschien.⁵⁴ Alfred Dürr⁵⁵ schloß sich der Deutung an, zumal die stilistische Chronologie Dürrs, auf die später noch einzugehen sein wird, eine Entstehung im Jahre 1707 nahelegte.⁵⁶

Eine abweichende Datierung wurde 1970 von Hermann Schmalfuß vorge schlagen. Er bezweifelt eine Verbindung zur Beerdigung des Erfurter Onkels und stellt fest:

Außerdem muß dazu noch in Betracht gezogen werden, daß bei den damaligen Verkehrsverhältnissen die Nachricht vom Tode des Onkels schwerlich so rechtzeitig in Mühlhausen eingetroffen sein kann, daß sich die Komposition und Einstudierung des Werkes zeitgerecht zur Beerdigung ermöglichen ließen, und von einem Gedenkgottesdienst für den Verstorbenen, wie er in jener Zeit vielfach noch später angehalten wurde, ist uns in diesem Falle zumindest nichts überliefert.⁵⁷

Schmalfuß schlägt vielmehr vor, daß BWV 106 zur Bestattung von Dorothea Susanne Tilesius komponiert worden sein könnte, der Ehefrau des Ratsmitglieds und Metzgermeisters Johann Adolf Tilesius und Schwester Georg Christian Eilmars, des Pfarrers an St. Marien in Mühlhausen.⁵⁸ Sie war am 1. Juni 1708 im Alter von nur 34 Jahren verstorben und zwei Tage später, am 3. Juni, bestattet worden. Schmalfuß verweist in seiner Argumentation unter anderem darauf, daß die Mahnung im Arioso „Herr, lehre uns bedenken“ besser zum Tod eines jungen, noch in der Mitte des Lebens stehenden Menschen als zu dem des bereits alten Erfurter Onkels passen würde. Zudem seien auch die persönlichen Bekenntnisse „Ja, komm, Herr Jesu“ und „Mit Fried und Freud“ einer Frauenstimme zugewiesen, was die Bestimmung für die Bestattung einer Frau umso wahrscheinlicher mache.⁵⁹

Gegen diese Interpretation spricht allerdings zum einen, daß der Satz „Herr, lehre uns bedenken“ zum Standardrepertoire lutherischer Ars moriendi gehörte

⁵⁴ H. Lämmerhirt, *Bachs Mutter und ihre Sippe*, BJ 1925, S. 117; zu dem Testament siehe Dok I, S. 29–30.

⁵⁵ Dürr K., S. 833, und Dürr St 2, S. 166–167.

⁵⁶ Zu weiteren Datierungen siehe H. Schmalfuß, *Johann Sebastian Bachs ‚Actus tragicus‘ (BWV 106). Ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte*, BJ 1970, S. 36, und Cowdery (wie Fußnote 19), S. 39–42. Joshua Rifkin schlug überdies vor, die Kantate könnte für den angesehenen Mühlhausener Bürger Christian Hofferock bestimmt gewesen sein, der am 25. Oktober 1707 verstarb, siehe Rifkin, CD-Booklet zur Aufnahme L'Oiseau-Lyre 417 323-2, New York 1985.

⁵⁷ Schmalfuß, S. 41.

⁵⁸ Ebenda, S. 40.

⁵⁹ Ebenda, S. 41.

und somit nicht zwangsläufig auf einen jungen Menschen verweisen muß. Zum anderen ist eine direkte Zuordnung von Stimmregister und Verstorbenem generell nicht möglich. Hätte Bach eine solche Zuordnung intendiert, dann hätte er die von Schmalfuß genannten Sätze derselben Stimme zuweisen müssen, nicht aber einmal dem Diskant und einmal dem Altus. Das überzeugendste von Schmalfuß vorgebrachte Argument ist sein Hinweis auf die nur sehr kurze Zeitspanne zwischen dem Tod des Onkels in Erfurt und der Bestattung. Es ist kaum wahrscheinlich, daß die Kantate rechtzeitig fertig geworden und nach Erfurt gebracht worden wäre. Jedoch läßt sich dasselbe Argument auch gegen Schmalfuß' eigene Zuschreibung ins Feld führen. Zwischen dem Tod von Dorothea Susanne Tilesius und der Bestattung liegen gerade einmal zwei Tage – eine sehr knapp bemessene Zeit für eine Komposition dieses Ausmaßes.

Hinzu kommt ein weiteres Problem, das beide vorgeschlagenen Zuschreibungen betrifft: Wir verfügen über keine weiteren Informationen über diese Begräbnisse, keine Leichenpredigten oder zumindest Widmungsgedichte, die über das religiöse Profil – und damit die mögliche Nähe zu den in BWV 106 verwendeten Texten – Auskunft geben könnten. Ein idealer Kandidat für die Bestimmung des Werkes müßte somit mehreren Problemen der bisherigen Zuweisungen begegnen: Bach müßte genügend Zeit gehabt haben, um die Komposition fertigzustellen, und es müßte idealerweise auch noch ein thematischer Bezug zwischen dem Text von BWV 106 und dem liturgischen Proprium der Bestattung bestehen.

VI. „Ich bin nun achtzig Jahr“

Da der Actus tragicus aus stilistischen Gründen in Bachs Zeit in Mühlhausen entstanden sein dürfte, ist nach einem Anlaß in den Jahren 1707 und 1708 zu suchen. In diesem Zeitraum ist vor allem der Tod einer Persönlichkeit zu verzeichnen, die für die Stadt und das Gemeinwesen von großer Bedeutung war: der Bürgermeister Adolph Strecker, der am 13. September 1708 im Alter von 84 Jahren verstarb und am 16. September bestattet wurde. Strecker ist jüngst schon einmal ins Blickfeld der Bach-Forschung gerückt worden, als Daniel Melamed ihn überzeugend als jene Person identifizieren konnte, auf die der Text von Bachs Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ BWV 71 anspielt.⁶⁰ Es wäre mithin nicht unwahrscheinlich, daß die herausgehobene Stellung, die Strecker im Rahmen der Ratszeremonien von 1708 einnimmt, sich auch in einer außergewöhnlichen Funeralmusik widerspiegelt.

⁶⁰ Melamed, *Der Text der Kantate „Gott ist mein König“* (wie Fußnote 8), S. 160–172.

Die von dem Mühlhausener Superintendenten Johann Adolph Frohne verfaßte Leichenpredigt über Röm 8,17–18 ist erhalten und gibt einige Aufschlüsse über den Verstorbenen.⁶¹ Frohne zeichnet in seinem biographischen Abriß am Ende der Predigt Strecker als einen frommen, tugendhaften Menschen, und selbst nach Abzug der zeit- und genreüblichen Panegyrik bleibt der Eindruck eines Mannes, der ein gewisses Interesse an religiöser und theologischer Literatur besaß:

Gottes allein seligmachendes Wort liebte Er hertzlich und suchete solches/ wo es möglich bey seinen jungen Jahren auch in denen Metten-Predigten/ und als sein heran-nahendes Alter es nicht anderst zulies/ dennoch in denen Wöchentlich- so wol als Sonntäglichen Versammlungen/ wie Er denn hierin ein rechtes Beyspiel eines des Gottes-Hausses liebenden Regenten war; Danebst erbaute Er sich in Gottseliger *Theologen* Schriften/ fürnemlich aber sahe Er sich fleißig um in denen Schriften *Lutheri*, und erwarb sich durch solche fleißige Übung einen guten Schatz *Theologischer* Wissenschaft zu seiner Seligkeit/ davon hernach das lang-anhaltende Siech- und Krancken-Bette die heiligen Früchte erst recht zu geniessen hatte/ wenn Er zu Tag und Nacht für sich alleine in denen gottseligen *Soliloquiis* und in Gegenwart anderer (zumal seines Herrn Beicht-Vaters) in gründlichen Unterredungen sich befunde [...]⁶²

Das Zitat aus der Leichenpredigt zeigt zudem, daß Strecker sich auf seinem langen Krankenbett geistlich auf seinen Tod vorbereitete, mit anderen Worten, sich auf die lutherische *Ars moriendi* besann. Dies bedeutet nicht, daß Strecker zwangsläufig Olearius' Buch, das dieser Literaturgattung zuzurechnen ist, besessen oder gekannt hat, aber das obige Zitat macht es zumindest wahrscheinlich, daß er Literatur dieser Art benutzt hat. Zudem ist anzunehmen, daß Strecker mit den Schriften von Olearius vertraut war. Strecker wurde 1624 geboren und war bei Erscheinen der Gebetsschule in seinen Vierzigern. Die Schriften von Olearius spiegeln somit genau den Frömmigkeitshorizont wider, in dem Strecker lebte – während die vormalig vorgeschlagene Dorothea Tilesius bei Erscheinen des Buches noch nicht einmal geboren war. Daß die Schrift von Olearius generell in Mühlhausen bekannt war, belegt ein Buch des Mühlhausener Marien-Pfarrers Georg Christian Eilmar aus dem Jahre 1707, in dem er Olearius' Buch, wenn auch nur beiläufig, zitiert.⁶³

⁶¹ J. A. Frohne, *Rechtschaffener Christen Heil in Zeit und Ewigkeit* [...] bey Hochansehnlicher Leich-Bestattung Des weiland HochEdlen/ Vesten/ Hochachtbaren und Hochgelahrten Herren/ Herren Adolphi Streckers [...] Leichen-Predigt [...], Mühlhausen [1708] (Exemplar: Stadtarchiv Mühlhausen, Th. 84/3288 Nr. 1).

⁶² Ebenda, S. 51.

⁶³ G. C. Eilmar, *Der wohlgeplagte und kräftig getröstete Hiob*, Mühlhausen 1707, S. 36.

Auch die Schilderung Frohnes von Streckers Sterbevorbereitungen belegt dessen Vertrautheit mit der lutherischen *Ars moriendi*:

Mußte er nun gänzlich zu Bette erliegen/ so blieb doch sein Hertze in GOtt getrost/ die Stunde der gnädigen Auflösung mit Freuden zu erwarten/ entzog sich dahero gänzlich allen *mundanis*, übete hergegen seinen Glauben in gedult/ in Andacht und Hofnung/ daß sein Krancken-Bette wohl möge genennet werden *Gymnasium Pietatis*, eine Übung des wahren Christenthums: Hielt gleich daßelbige lange an/ mit täglich mehr hinfallenden Kräften/ so hielt Er GOtt geduldig stille/ stärckte sich mit Biblischen Sprüchen/ Christlichen Gebeten und Gesängen.⁶⁴

Dies alles beweist selbstverständlich nicht viel mehr, als daß Strecker mit jenem Genre religiöser Literatur vertraut war, das auch als Vorlage für den *Actus tragicus* gedient hat. Jedoch ist dies schon mehr, als für die bisher vorgeschlagenen Widmungsträger der Komposition gelten konnte.

Die Leichenpredigt enthält noch weitere Informationen, die eine Verbindung zwischen BWV 106 und Streckers Tod wahrscheinlich erscheinen lassen. Frohne berichtet von einem Traum, den Strecker auf seinem Krankenbett gehabt habe:

Es hätte Ihn/ sagte er/ dabey im Traum gedeucht/ als machte Ihm jemand diesen Einwurff: Deine Hoffnung wird ja zu schanden. Du hoffest durch den Tod dem beschwerlichen Lager zu entgehen/ aber es geschicht doch nicht. Darauf habe Er geantwortet: Ich warte auf *Audienz* bey GOtt. Ich bin versichert ich werde auch endlich erhöret werden/ ich werde gewiß eine gewünschte Antwort erlangen/ und zur Anschauung des Göttlichen Angesichts eingelassen werden. Und dabey wären ihm eingefallen die Worte Davids Ps. 27/14. Harre des HErrn/ sey getrost und unverzag/ und harre des HErrn. [...] Führte darauf etliche Worte unseres Textes an und sagte: Ich halte davor/ daß dieser Zeit Leiden nicht wehrt sey der Herrlichkeit/ die an uns soll offenbaret werden. Setze auch hinzu/ das soll mein Leich-Text seyn/ den er mir bey meiner Beerdigung erklären soll.⁶⁵

Frohne entsprach dem Willen des Verstorbenen und verfaßte eine Predigt mit dem Titel „Wahrer Christen Heil in Zeit und Ewigkeit“, basierend auf Röm 8,17–18, die den zugrundeliegenden Text unter den drei Fragen „Worinne es [das Heil] bestehe“, „Wie es feste stehe“ und „Wie es völlig in die Kraft gehe“ auslegt.⁶⁶ Der zentrale Begriff in dem von Strecker gewählten Text (wie auch in der Auslegung durch Frohne) ist der der Zeit, insbesondere vor dem Hintergrund des Dualismus zwischen der Zeit im Leiden und der Zeit in Herrlichkeit.

⁶⁴ Frohne, Strecker (wie Fußnote 61), S. 52.

⁶⁵ Ebenda, S. 13.

⁶⁶ Ebenda.

Mit anderen Worten, zwischen der Zeit auf Erden und der Zeit mit Gott, Gottes Zeit. Es ist leicht vorstellbar, daß der Eingangssatz von BWV 106, dessen Herkunft von der Forschung bisher noch nicht überzeugend bestimmt werden konnte,⁶⁷ durch den von Strecker gewählten Predigttext angeregt wurde.

Ein engerer theologischer Bezug zwischen der Kantate und der Predigt Frohnes besteht nicht, jedoch ist dies nicht verwunderlich, da wohl kaum mit einer Diskussion exegetischer Details zwischen Frohne und Bach nach dem Tod Streckers gerechnet werden kann. Vielmehr können Frohnes Predigt und Bachs Kantate als zwei individuelle Interpretationen des von Strecker gewünschten Textes angesehen werden. Für eine Verbindung zwischen dem Text von BWV 106 (als ganzem) und dem von Strecker gewählten Text spricht ein weiterer Gedanke: Johann Olearius zieht in seiner *Biblischen Erklärung* (1678–1681), die als eine der wichtigsten Bibelauslegungen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts gelten kann, eine Verbindung zwischen Psalm 90,12 („Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen“), der dem ersten Arioso des Tenors zugrunde liegt (Satz 2b nach der Zählung der NBA), und Streckers Begräbnistext. In der Auslegung zu Ps. 90,12 heißt es bei Olearius: „Lehre uns bedenken das Vergangene/ Gegenwärtige und Zukünftige [...] die geistliche Wäge-Kunst/ daß dieses weltliche Leiden sey zeitlich Rom. 8. und die himlische Herrlichkeit ewig.“⁶⁸ Es besteht somit nicht nur thematisch eine Verbindung zwischen dem Predigttext und BWV 106, sondern auch auslegungsgeschichtlich läßt sich eine Beziehung herstellen.

Mit der Annahme, daß der Actus tragicus zur Beisetzung des Mühlhausener Bürgermeisters Strecker komponiert wurde, ist es möglich, gleich mehrere Probleme bisheriger Zuschreibungen auszuräumen. Zum einen besteht ein enger inhaltlicher Bezug zwischen Predigttext und Kantate. Dieser Bezug betrifft vor allem den Dualismus zwischen dem Leiden in der Zeit und in der Herrlichkeit, jener Dualismus, der implizit auch den Actus tragicus in seiner Gegenüberstellung von Altem und Neuem Bund prägt.

Zum zweiten relativiert sich der Zeitdruck Bachs bei der Komposition des Werkes, der bei den bisherigen Interpretationen kaum auszuräumen war. Strecker, bei seiner Wahl zum Bürgermeister bereits kränklich, wurde bald bettlägerig und sein Zustand verschlechterte sich zusehends. Frohne beschreibt dies eindrücklich:

Es war aber die Kranckheit des seligen Mannes eigentlich diese: Es haben bey selbigem Zeit einigen Jahren aus Verstopf- und Verschwächung *viscerum infimi ventris* unterschiedliche *affectus* sich ereignet/ worauf auch vor drey Jahren *ex obstructionem esenterii passio coeliaca* sich verspüren lassen/ als wodurch *Chylus & Sangvificatio*

⁶⁷ Vgl. Steiger, S. 234.

⁶⁸ J. Olearius, *Biblische Erklärung*, 5 Bde., Leipzig 1678–1681, Band III, S. 510b.

sehr gemildert worden/ doch hat die gute Pfleg und *applicirte Medicin* so viel durch Gottes Seegen *effectuirt*/ daß er seinem hohen Amte noch obliegen können/ bis endlich auf Erkältung im verwichenen Frühjahr *tumor pedum oedematosus* und folgendes die Wassersucht *hydrops ascites* erfolget/ daß also mithin als Däunungen vollends entgangen/ der Oberleib nach und nach ausgezehret/ und die noch übrige Lebens-Kräfte verdrucket/ daß demnach alle Hoffnung zur vorigen Gesundheit/ zumal bey einem so hohen Alter/ zu gelangen/ nach und nach verschwunden.⁶⁹

Strecker bereitete sich daher mit Hilfe geistlicher Andachtsliteratur auf sein Sterben vor und wählte daneben, wie Frohnes Bericht über den Traum zeigt, auch schon den Text für seine Leichenpredigt aus. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Bach, der mit Strecker zumindest von Amtes wegen bekannt war, auch schon Vorbereitungen getroffen hat für dessen Begräbnismusik, insbesondere wenn man bedenkt, wie zentral die Person des alten Bürgermeisters bereits in der Ratswahlkantate BWV 71 ist. Die Wahl des Themas „Zeit“ entsprach dabei dem Predigttext und die Wahl der Texte aus Olearius reflektiert zugleich Streckers religiöse Verwurzelung.⁷⁰ Martin Geck hat in seiner Bach-Biographie vorgeschlagen, daß der Text des Eingangssatzes „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, für den bislang noch keine Vorlage auszumachen ist, möglicherweise die Lebensdevise der verstorbenen Person gewesen sein könnte.⁷¹ Über Streckers Lebensdevise sind wir zwar nicht unterrichtet, jedoch kommt die Wahl des Predigttextes für seine eigene Beerdigung Gecks Vorschlag insofern nahe, als in beiden Fällen die Richtung, in die das Libretto der Sterbemusik gehen sollte, bereits vom Verstorbenen vorgegeben wurde. Mit anderen Worten, sollte Strecker der Widmungsträger des Actus tragicus sein, dann stand Bach ein längerer Zeitraum zur Komposition der Kantate zur Verfügung, de facto mehrere Monate. Und selbst wenn er bei Streckers Tod nicht mehr in Mühlhausen war, so zeigt doch die Tatsache, daß er noch im folgenden Jahr mit der Komposition der Ratsmusik beauftragt wurde, und zudem für den Umbau der Orgel verantwortlich war, daß die Verbindungen nach Mühlhausen und zum Mühlhäuser Rat nach seinem Wechsel nach Weimar auch weiterhin bestanden. Bach kommt also durchaus für die Komposition der Funeralmusik in Frage.

⁶⁹ Frohne, Strecker, S. 52.

⁷⁰ Leider läßt sich kein Exemplar des Buches von Olearius in einem der Mühlhausener Archive nachweisen (ich danke der Stadtarchivarin Frau Kaiser für ihre Hilfe). Jedoch konnte der Mühlhausener Pfarrer Eilmar im Jahre 1707 mit großer Selbstverständlichkeit auf das Buch hinweisen (siehe Fußnote 63), so daß nicht zu bezweifeln ist, daß das Buch in der Reichsstadt bekannt war.

⁷¹ M. Geck, *Bach. Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 322.

VII. Stilistische Probleme der Datierung von BWV 106

So überzeugend die Verbindung zwischen Bachs Kantate und Streckers Be-stattung sind, so basiert die Argumentation doch ausschließlich auf zeitlichen Koinzidenzen sowie dem Text von Kantate und Leichenpredigt. Läßt sich auch der musikalische Befund mit einer Datierung auf Sommer 1708 in Einklang bringen? Da, wie zu Beginn erläutert, die Quellenlage für den Actus tragicus äußerst problematisch ist und die Überlieferung erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzt, können nur innere stilistische Indizien für eine Datierung herangezogen werden.

Alfred Dürr hat BWV 106 auf 1707 datiert, wobei ihm vor allem das Fehlen der ab BWV 71 und 196 vorkommenden Permutationsfuge als Richt-schnur diene.⁷² Zudem sieht Dürr in der stetigen Zunahme von Sätzen in der Bogenform (BWV 131: keine; BWV 106: 1; BWV 71: 4; BWV 196: 3, letzteres jedoch „infolge der kleineren Ausmaße dieser Kantate“⁷³), „die aus der Rahmenform in die 1714 fast ausschließlich herrschende da-capo-Form überleitet“⁷⁴ ein Indiz dafür, daß BWV 106 nach BWV 131, jedoch vor BWV 71 – mithin 1707 – komponiert worden sein müsse. Dürres letztge-nanntes Argument ist jedoch weniger schlagkräftig, als es scheint. Zwar dürfte das fast vollständige Fehlen der Bogenform dafür sprechen, daß die Kantate recht früh und sicherlich in der Zeit vor 1714 anzusetzen ist, jedoch ist die musikalische Form immer auch von dem vorliegenden Libretto ab-hängig (wie auch die spätere Da-capo-Form auf eine spezifische Gestalt des Librettos reagiert), so daß Dürres statistisches Verfahren nur sehr bedingt aussagekräftig ist. Schwerwiegender ist hingegen sein Hinweis, daß der Actus tragicus keine Permutationsfuge aufweist, die für die Werke ab 1708 charak-teristisch ist. Aber auch hier sind zumindest Zweifel an der Tragkraft seines Arguments anzumelden.

BWV 106 enthält 3 fugierte Sätze: 2a (Mittelteil) – 2d – 4 (Schlußteil), in denen theoretisch eine Permutationsfuge vorkommen könnte. Allerdings ist diese Übersicht insofern irreführend, als es sich bei diesen Sätzen um Fugen unterschiedlicher Art und Funktion handelt: 2a ist ein knapper Imitationsatz, der noch deutlich an motettische Imitationstechniken im mitteldeutschen Repertoire erinnert, wie sie zu dieser Zeit noch vor allem zu Begräbnissen verwendet wurden. Ein Vergleich mit dem thüringischen Motettenrepertoire, das von Max Seiffert in Band 49/50 der Reihe „Denkmäler deutscher Ton-kunst“ veröffentlicht wurde, macht deutlich, wie nahe Bach diesen Vorbildern

⁷² Dürr St 2, S. 166–167. Die Wahl von BWV 196 als Richtschnur ist jedoch pro-blematisch, da die Kantate bisher nicht zweifelsfrei datiert werden konnte.

⁷³ Ebenda, S. 167.

⁷⁴ Ebenda.

noch stand. Das folgende Beispiel zeigt zum einen den Beginn von Bachs Kantate und den Beginn der Motette eines unbekanntem Komponisten (Nr. 23 in Seifferts Edition). Bei allen qualitativen Unterschieden sind sich die Sätze doch strukturell ähnlich.⁷⁵ In beiden Fällen beginnt die Oberstimme mit einer Dreiklangsbrechung, bevor die Unterstimmen im homophon deklamierenden Satz hinzutreten:

Beispiel 2a

J. S. Bach, Actus Tragicus, Abschnitt 2a

Soprano
Got - tes Zeit, Got - tes Zeit ist die al - ler - be -

Alto
Got - tes Zeit ist die al - ler - be -

Tenore
Got - tes Zeit ist die al - ler - be - ste, -

Basso
Got - tes Zeit ist die al - ler - be -

B.c.
Got - tes Zeit ist die al - ler - be -

Beispiel 2b

Anonym, Jesus, Jesus, nichts als Jesus

Soprano
1 Je - sus, Je - sus, Je - sus, Je - sus, nichts als Je - sus soll mein Wunsch sein und mein Ziel

Alto
2. Ei - ner ist es, dem ich le - be, den ich lie - be früh und spat

Tenore
3. Schei - net was, es sei mein Glü - cke, und ist doch zu - wi - der mir

Basso
4. Und voll - brin - ge dei - nen Wil - len in, durch und an mir, mein Gott

⁷⁵ Friedhelm Krummacher spricht zu Recht davon, daß BWV 106 einerseits stark auf der mitteldeutschen Tradition beruht, diese aber „im selben Maße transzendiert“; vgl. Krummacher (wie Fußnote 31), S. 231.

Auch der Abschnitt 2d ist motettischen Vorbildern nachempfunden. Die Unterstimmen singen einen „altmodischen“ motettischen Satz mit dem Text „Es ist der alte Bund“, während der Diskant in arioser, moderner Diktion das Kommen Jesu herbeisehnt. Es geht Bach also gerade um die antithetische Gegenüberstellung von Alt und Neu, so daß die Wahl eines altertümlichen Satzmodells hier eine semantische Funktion erfüllt. Dadurch jedoch wird der Satz als Mittel zur Datierung problematisch. Eine rein teleologische Interpretation, die ausschließlich den Fortschritt der Bachschen Satztechnik im Blick hat, übersieht, daß der Komponist hier mit etablierten Satzmodellen spielt und diese semantisch funktionalisiert. Dies spricht vielmehr bereits für eine gewisse Distanz zu diesen Modellen.

Nur im Schlußsatz wäre somit die neuere Permutationsfuge zu erwarten gewesen. Bach komponiert jedoch eine komplexe Doppelfuge, die in den frei kontrapunktierenden Stimmen auffällig darauf bedacht ist, Material, das nicht von den beiden Subjekten abgeleitet ist, nicht nochmals wieder zu verwenden, sondern die Fugensubjekte stets in motivisch und harmonisch neuem Licht erscheinen zu lassen. Es handelt sich somit zwar nicht um eine Permutationsfuge, jedoch ist das kontrapunktische Geschehen kaum weniger komplex. Hinzu kommt, daß keiner der frühen Permutationsfugen Bachs ein Choral zugrunde liegt. Bei dem Schlußsatz von BWV 106 handelt es sich jedoch um eine Choralbearbeitung. Zudem ist auch keine der früheren Permutationsfugen eine Doppelfuge. Die kompositorischen Aufgaben, die Bach hier in der Schlußfuge von BWV 106 zu lösen hatte, sind somit kategoriell von den frühen Permutationsfugen des Jahres 1708 verschieden. Beides schränkt die Vergleichbarkeit mit den Fugen von 1708 ein – und damit zugleich die Beweiskraft für die Datierung der Kantate. Der Actus tragicus kann somit durchaus im Sommer 1708 für den sterbenden Streckler komponiert worden sein.⁷⁶

Damit ist nicht bewiesen, daß BWV 106 tatsächlich für Strecklers Bestattung verfaßt wurde, jedoch ist dies diejenige Erklärung, die die meisten Probleme bei der Datierung zu lösen vermag und die zugleich mit der theologischen Beziehung zwischen dem Kantatentext und der Leichenpredigt Strecklers auch auf textlicher Ebene eine befriedigende Erklärung zu geben in der Lage ist.

⁷⁶ Jean-Claude Zehnder spricht sich in seiner Untersuchung zur stilistischen Entwicklung in Bachs Frühwerk, in der er vor allem die Werke für Tasteninstrumente mit den mehr oder weniger sicher zu datierenden frühen Vokalwerken vergleicht, dafür aus, daß der Actus tragicus eher spät in Bachs Mühlhäuser Stilperiode zu datieren ist, siehe Zehnder (wie Fußnote 2), S. 324.

VIII. Resümee

Viele der zu Beginn genannten „Fragezeichen“ bleiben auch nach Auswertung der Schriften Frohnes aus dem Jahr 1708 sowie der übrigen Quellen bestehen. Doch zumindest für einige Vokalwerke Bachs lassen sich nun wahrscheinlichere Entstehungskontexte rekonstruieren. Es ist dabei schon fast eine Ironie der Geschichte, daß als wichtigste Quelle mehrere Schriften jenes Mühlhäuser Pfarrers dienten, der gewöhnlich in der Bach-Biographik als Antipode Bachs erscheint und als einer der Gründe, warum der junge Organist seine Stellung so bald wieder verließ. Zusammenfassend ergibt sich die folgende Zuweisung der hier besprochenen Werke:

10. 7. 1707	3. Sonntag nach Trinitatis	BWV 150
6. 4. 1708	Karfreitag/Bußgottesdienst	BWV 233a
16. 9. 1708	Bestattung Adolph Steckers	BWV 106

Neues zu Johann Sebastian Bachs Reisen nach Karlsbad

Von Maria Hübner (Leipzig)

Die Köthener Lebensjahre Johann Sebastian Bachs sind in der Literatur zwar vielfach behandelt worden; über seine beiden in diese Zeit fallenden Reisen nach Karlsbad (1718 und 1720) waren bisher jedoch nur spärliche Informationen greifbar. Zu den wenigen aussagekräftigen Quellen gehören die knappen Quittungen zu den Gehaltszahlungen vom 6. Mai 1718, die von den nach Karlsbad reisenden Musikern eigenhändig unterzeichnet wurden.¹ Über die 1720 unternommene Badereise Leopolds ist noch weniger bekannt. Daß Bach seinen Köthener Dienstherrn auf dieser Reise begleitete, wissen wir indes aus dem von Carl Philipp Emanuel Bach verfaßten Nekrolog,² in dem über das tragische Ereignis des Todes von Maria Barbara Bach berichtet wird:

Nachdem er mit dieser seiner ersten Ehegattin 13. Jahre eine vergnügte Ehe geführt hatte, wiederfuhr ihm in Cöthen, im Jahre 1720, der empfindliche Schmerz, dieselbe, bey seiner Rückkunft von einer Reise, mit seinem Fürsten nach dem Carlsbade, todt und begraben zu finden; ohngeachtet er sie bey der Abreise gesund und frisch verlassen hatte. Die erste Nachricht, daß sie krank gewesen und gestorben wäre, erhielt er beym Eintritte in sein Hauß.

Im Blick auf diese dürftige Quellenlage kommt Zeugnissen zum Umfeld der von Fürst Leopold unternommenen Karlsbad-Reisen größere Bedeutung zu. Eine erneute Durchsicht der Köthener Kammerrechnungen und der zeitgenössischen Literatur schien daher angebracht; die im folgenden vorgestellten Ergebnisse dieser Recherchen erlauben es, manche Daten zu präzisieren und Hintergründe zu erhellen.

¹ Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Dessau, *Abt. Köthen, A 12, Nr. 66 (Protocoll der Fürstlichen Capelle und Trompeter-Gagen von Johannis 1717 biß dahin 1718)*, Bl. 8 (olim 6a) und 7v (olim 5v), ferner Bl. 9 (olim 6) bis 13 (olim 10); vgl. auch Dok I, Nr. 110. Weitere Jahrgänge dieser Protokolle sind nicht erhalten. Auch in den Köthener Kammerrechnungen 1717/1718, Bl. 43v bis 45 (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. Meinen Gnädigsten Herren“) wird die Karlsbad-Reise bei den Gehaltsvermerken der Musiker genannt. In den anderen Jahrgängen der Kammerrechnungen (nachfolgend KR) sind die Karlsbad-Reisen im Zusammenhang mit den Musikergehältern nicht erwähnt.

² Dok III, Nr. 666 (S. 87); siehe auch Dok II, Nr. 100.

1. Die Reise von 1717

Fürst Leopold von Anhalt-Köthen unternahm bereits im Jahr 1717 eine Reise nach Karlsbad, die bislang nur wenig Beachtung fand.³ Obgleich Bach zu dieser Zeit noch in Weimar wirkte, sollte sie nicht ganz aus dem Blickfeld geraten. Die Reise begann am 11. Mai 1717,⁴ die Rückkehr erfolgte am 23. Juni.⁵ Begleitet wurde Leopold von Konzertmeister Joseph Spieß, dem er für seine dortigen Dienste eine wertvolle Weste schenkte: „Den Cammerdiener Gottschalcken wegen einer an den Musicum Spießem im CarlsBad gnädigst geschenckten Trap de ornen Veste ... 20 Thlr.“⁶ Ob weitere Musiker mit nach Karlsbad reisten, ist nicht eindeutig festzustellen. Ausgehend von den Datierungen der Gehaltszahlungen kämen dafür in Frage: Martin Friedrich Marcus (Violine), Johann Heinrich Freytag (Violine und Flöte) und Johann Ludwig Schreiber (Trompete). Sie erhielten ihre Besoldungen zwar zu verschiedenen Terminen vor dem Reiseantritt, jedoch alle drei zusammen am Tag nach der Rückkehr.⁷

Für die Reisekosten waren zuerst einmal 1.000 Taler vorgesehen, am 16. Juni 1717 wurden zudem weitere 400 Taler durch einen Kammerboten nach Karlsbad überbracht. Zusammen mit mehreren Kostgeldzahlungen betrugen die Ausgaben um die 1.500 Taler.⁸ Bei den späteren Aufenthalten in Karlsbad sollte die Summe allerdings noch beträchtlich ansteigen, denn wahrscheinlich bekam der erst 22jährige Fürst Leopold bei seinem ersten Besuch in dem noblen Badeort so manche Anregung für Prachtentfaltung und Luxus. Begleitet wurde der Fürst von dem Geheimen Rat Christoph Jobst von Zanthier und weiterem Hofpersonal.⁹ Wie aus einigen eher nebensächlichen

³ Hinweis bei G. Hoppe, *Zu musikalisch-kulturellen Befindlichkeiten des anhalt-köthnischen Hofes zwischen 1710 und 1730*, in: CBH 8 (1998), S. 9–51, speziell S. 12.

⁴ KR 1716/17, Bl. 33 (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, 11. Mai 1717) und Bl. 69 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 15. Mai 1717).

⁵ KR 1716/17, Bl. 69v (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 24. Juni 1717).

⁶ KR 1717/18, Bl. 34v (unter „Außgabe Geld, Sr. Hochfürstl. Durchl. ...“, 4. Dezember 1717). Gemeint ist „Drap d’or“. Hermann Wäschke ordnete das Geschenk irrtümlicherweise der Reise von 1718 zu; vgl. Wäschke, *Die Hofkapelle in Cöthen unter Joh. Seb. Bach*, in: Zerbster Jahrbuch 1907, S. 31–40, speziell S. 34.

⁷ KR 1716/17, Bl. 38, 38v, 39v (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“).

⁸ 1000 Thlr. an Zanthier, KR 1716/17, Bl. 3 („Außgabe Geld, Sr. Hochfürstl. Durchl. ...“, unter 11. Mai 1717); 400 Thlr. durch Kammerboten nach Karlsbad geschickt, KR 1716/17, Bl. 33v (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, angeblich unter 16. Juli, richtig wohl 16. Juni 1717; vgl. KR 1717/18, Bl. 32, unter 10. Juli 1717); 78 Thlr., 8 Gr., 3 Pf. Nachzahlung an Zanthier, KR 1717/18, Bl. 32 (unter „Außgabe Geld, Sr. Hochfürstl. Durchlaucht ...“, 10. Juli 1717).

⁹ Zu Zanthier siehe Fußnote 8. Der folgende Eintrag aus der KR 1716/17, Bl. 69v

Aktenvermerken hervorgeht, spielte die Entfernung kaum eine Rolle, wenn es um das fürstliche Wohlbefinden ging. Dem Reitknecht Bahnen wurden gerade einmal 1 Groschen und 6 Pfennige „Vor Heu und Fehrgeld, alß er zu Calbe einen frischen Lachß hohlen, so nach den Carls Badt überbracht werden sollen“, gezahlt.¹⁰ Der „Moseler Wein, So mit nach den Carlsbad gekommen“, schlug hingegen mit 34 Talern zu Buche.¹¹ Auch in umgekehrter Richtung erfolgte der Transport mancher Luxusgüter: „9. Junij Den CammerBothen und noch 2 Männern Matties Bleyen und Thomaß Petern, daß Sie eine Küste mit einer rahren *Confitur Pyramide* auß den CarlsBade anhero getragen Vor 28 Meilen à 4 1/2 gl. ...“¹². Um größeres, jedoch ungenanntes Transportgut muß es sich bei den „3 Packwagen auß den CarlsBade“ gehandelt haben, die von „Den Behmischen Leuthen ... anher gefahren“ und für die ihnen die Summe von 77 Talern gezahlt wurde.¹³

Fürst Leopold reiste stets in der Hauptsaison nach Karlsbad, die etwa von Mitte Mai bis Ende Juni dauerte. Zu dieser Zeit waren dort auch die meisten anderen hochrangigen Badegäste anzutreffen.¹⁴ Eine zeitgenössische Quelle macht hierzu folgende Angaben:

Anno 1717. Haben sich dieses Edlen weitgerühmten Baades abermahl bedienet in Hoher Persohn Ihro Königl. Majestät König Augustus I. aus Pohlen und Chur-Fürst zu Sachsen beyhabende hohe Hofstatt und Chevalier-Garde ..., Ihro Hochfürstl. Durchl. Hertzog von Sachsen Gotha, nebst Hertzogl. Frauen Gemahlin. Ihro Hochfürstl. Durchl. Fürst von Anhalt-Zerbst, nebst einigen Prälaten Dohm-Herren, Dechanten, auch andern hohen weltlichen Standes Persohnen aus vielen Orthen und Landen.¹⁵

(unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 24. Juni 1717) bezieht sich wahrscheinlich auf weiteres mitgereistes Hofpersonal: „Kostgeld 6 Personen biß zum 23. Junij, da Ihro HochFürstl. Durchl: auß den Carls Bade Gott Lob! glücklich und gesund revertiret ...“.

¹⁰ KR 1716/17, Bl.76v (unter „Außgabe Geld, Zum Marchstall“, 16. Juni 1717).

¹¹ KR 1717/18, Bl. 99 (unter „Außgabe Geld, Zum Fürstl. Keller“, 4. August 1717).

¹² KR 1716/17, Bl. 79v (unter „Außgabe Bohtenlohn und Postgeld“).

¹³ KR 1716/17, Bl. 33v (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, 24. Juli 1717).

¹⁴ Im Státní okresní archiv Karlovy Vary (Stadtarchiv) ist eine Gästeliste aus dem Jahr 1725 erhalten (*Specification oder Lista derer frembden Herrschaften Hofe und Nieder Geist- und Weltlichen Persohnen ... NB: Diese Lista seynd zu bekommen bey den allhiesigen Raths Diener*). Die Liste bezieht sich nur auf die Monate April bis Juli; im April sind 25 Gäste, im Mai fast 150 Gäste, im Juni etwa 80 Gäste, im Juli 5 Gäste verzeichnet. Mitgeteilt werden nur die hochstehenden Badegäste, der jeweilige Hofstaat findet keine Erwähnung.

¹⁵ *Neu- verbessert- und vermehrtes denckwürdiges Kayser Carls-Baad ...*, Nürnberg 1734, S. 90f.

Der Köthener Fürst fällt in dieser Aufzählung wohl noch unter die im einzelnen nicht näher bezeichneten „hohen ... weltlichen Standes-Persohnen“, während die Angehörigen des Nachbarfürstentums Anhalt-Zerbst bereits als häufig wiederkehrende Gäste bekannt waren.¹⁶ Die sehr wahrscheinlichen Begegnungen Leopolds mit dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August I.¹⁷ und mit dem Gothaer Herzog Friedrich II. könnten durchaus folgenreich gewesen sein. Denn erst wenige Wochen waren vergangen, seitdem in Gotha ein Werk Johann Sebastian Bachs (wohl eine Passion) aufgeführt worden war.¹⁸ Vielleicht war dieses musikalische Ereignis Gesprächsstoff in Karlsbad und ließ den jungen musikliebenden Leopold aufhorchen. Zudem könnten der sächsische Kurfürst oder eher einige seiner mitgereisten Musiker hellhörig geworden sein, wenn von dem außerordentlichen Musiker Bach die Rede war. Dieser Gedanke liegt insofern nahe, als Bach wenige Monate später, im Herbst 1717, zum Wettstreit mit Louis Marchand nach Dresden eingeladen wurde. Es ist durchaus vorstellbar, daß Karlsbad nicht nur Treffpunkt des deutschen Hochadels war, sondern zugleich auch als „Drehscheibe“ für Künstler diente. Fürst Leopold hörte den Namen Bach hier zwar sicher nicht zum ersten Mal, da seit 1716 zwischen den Höfen in Köthen und Weimar familiäre Verbindungen bestanden.¹⁹ Doch möglicherweise beeinflussten ihn die Karlsbader Eindrücke im Hinblick auf seine Bemühungen, den Weimarer Konzertmeister an seinen Hof zu holen.

Etwa zwei Wochen nach seiner Rückkehr aus Karlsbad, am 11. Juli 1717, schickte Leopold seinen Stallmeister von Vitzthum mit 50 Talern nach Weimar, wo dieser sich mindestens eine Woche aufhielt. Vielleicht überbrachte

¹⁶ Siehe B. M. Reul, *Musikalische Aufführungen anlässlich fürstlicher Geburtstage am Anhalt-Zerbster Hof*, in: Bach und seine mitteleutschen Zeitgenossen, Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Kolloquium, Erfurt und Arnstadt 2000, Eisenach 2001; siehe auch H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Zerbst 1722: Randnotizen zu einer verlorenen Gastmusik*, BJ 2004, S. 209–213, speziell S. 213.

¹⁷ Ursprünglich hatte Friedrich August I. geplant, auch im folgenden Jahr nach Karlsbad zu reisen. Dieses Vorhaben geriet jedoch ins Wanken, da 1717 dort die Bewirtung „nicht nach Gebühr beobachtet worden seyn“ (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Geheimes Kabinett, *Loc. 755/5*, Bl. 142). Friedrich August I. veranlaßte daraufhin eine Beschwerde bei Kaiser Karl VI. und erhoffte dessen Einmischung in die Versorgungsangelegenheiten zugunsten des sächsischen Kurfürsten. Dieser lehnte jedoch auf diplomatische Weise ab, worauf die Reise Ende April 1718 abgesagt wurde.

¹⁸ E.-M. Ranft, *Ein unbekannter Aufenthalt Johann Sebastian Bachs in Gotha?*, BJ 1985, S. 165–166.

¹⁹ Die Schwester Leopolds, Eleonore Wilhelmine, heiratete in diesem Jahr Herzog Ernst August von Sachsen-Weimar, den Neffen des regierenden Herzogs Wilhelm Ernst; vgl. Hoppe (wie Fußnote 3), S. 12.

er Bach das Angebot einer Anstellung als Hofkapellmeister. Bekanntermaßen ist in den Köthener Kammerrechnungen Bachs Gehalt bereits ab dem 1. August (sowie „bey der Capitulation“ ein Geschenk in Höhe von 50 Talern am 7. August) 1717 vermerkt, wenngleich sich sein regulärer Dienstantritt in Köthen bis Dezember verzögerte.²⁰ Denkbar wäre jedoch, daß Vitzthum beauftragt war, im Falle einer Zusage Bachs diesem an Ort und Stelle sein erstes Gehalt von 33 Talern und 8 Groschen auszuzahlen. Am 22. Juli kehrte Vitzthum nach Köthen zurück.²¹

Weitere Kontakte zwischen Köthen und Weimar während der „Wartezeit“ auf Bach sind in den Köthener Kammerrechnungen vermerkt am 18. September 1717: „Dem Reitknecht Christian Bahnen Zehrungskosten auf der Weymarischen Reyse ... 2 [Taler], 17 [Groschen]“²² und am 1. November: „Den Reitknecht Tobias Wienigken Zehrungskosten nach Weymar, alß er das Reitpferd dahin überbracht.“²³ Ob bei diesen Reisen eine Verbindung zu Bach bestand, ist allerdings nicht gewiß.

2. Die Reise von 1718

Die zweite Reise von Fürst Leopold in den böhmischen Kurort im Jahr 1718, an der nun auch der neue Hofkapellmeister J. S. Bach teilnahm, begann am Montag, dem 9. Mai.²⁴ Drei Tage zuvor hatten die mitreisenden Musiker ihr vor der termingerechten Frist ausgezahltes Gehalt „Zur CarlsBader Reyse“ quittiert: der Hofkapellmeister Johann Sebastian Bach, der Konzertmeister

²⁰ KR 1717/18, Bl. 43v (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchlaucht ...“); siehe auch Dok II, Nr. 86.

²¹ Als Vitzthum nach Köthen zurückkehrte, gab er von den erhaltenen 50 Talern folgende Summe zurück: 14 Taler, 9 Groschen, 6 Pfennige. Die nur etwas mehr als 2 Taler bestehende Differenz zum Restgeld von Bachs Gehalt könnte für andere Ausgaben verbraucht worden sein. KR 1717/18, Bl. 32 (unter „Außgabe Geld, Sr. Hochfürstl. Durchlaucht ...“, 11. Juli 1717), Bl. 13v (unter „Extraordinar. Einnahme, 22. Juli 1717). Vgl. auch Hoppe (wie Fußnote 3), S. 39, Fußnote 10; sowie H.-J. Schulze, *Von Weimar nach Köthen – Risiken und Chancen eines Amtswechsels*, in: CBH 11 (2003), S. 9–27, speziell S. 21.

²² KR 1717/18, Bl. 94 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“).

²³ Ebenda.

²⁴ KR 1717/18, Bl. 97 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 14. Mai 1718). Der 9. Mai als Abreisetermin bereits bei Spitta I, S. 619; sowie in BJ 1905 (R. Bunge), S. 27, und Dok I, Nr. 110, Kommentar; Wäschke (wie Fußnote 6), S. 34, nennt den 6. Mai. G. Hoppe, *Zur Hausrauung Johann Sebastians und Anna Magdalenas und zur „Nottaufe“ Christiana Sophia Henriette Bachs*, CBH 12 (2004), S. 45, Fußnote 33 nennt den 8. Mai als Abreisetermin (alle ohne Quellenangabe).

Joseph Spieß, der Violinist Martin Friedrich Marcus, der Bratscher und Gambist Christian Ferdinand Abel, der Oboist Johann Ludwig Rose, der Violoncellist Christian Bernhard Linike und der Fagottist Johann Christoph Torlé (Torlee).²⁵ Am 29. Juni kehrten sie nach Köthen zurück.²⁶

Die erste Tagesetappe der Reiseroute von Köthen nach Karlsbad führte über Radegast, Zöbzig und Landsberg nach Leipzig. Von hier aus gab es mehrere Möglichkeiten, die in der zeitgenössischen Reiseliteratur beschrieben werden:

Nach Leipzig werden insgesamt zwar 18. Meilen gerechnet, wie aber dahin unterschiedliche Wege, also auch differieren sie in den Meilen: Die erste von Carls-Baad über Schönbach, Oelsnitz und Plauen, nach Leipzig ist zwar die weiteste, und beträgt 20. Meilen, wird aber dennoch, wegen des bessern Weegs, zum öfftern gebraucht; Die andere über Johann-Georgen-Stadt, Schneberg, und Zwickau, beträgt 17. Meilen; Desgleichen auch die dritte über Annaberg, Böning, und Borna.²⁷

Wahrscheinlich nahm Fürst Leopold den etwas weiteren, aber bequemeren Weg über Zwickau, Plauen und Oelsnitz, dessen Entfernung von Leipzig mit 20 Meilen angegeben wird. Zusammen mit den etwa 7 Meilen von Leipzig nach Köthen ergibt sich fast eine Übereinstimmung mit der in den Köthener Kammerrechnungen angegebenen Entfernung von 28 Meilen,²⁸ eine Strecke, die bei einer täglich etwa sechzehnständigen Reisezeit in dreieinhalb bis vier Tagen bewältigt werden konnte.²⁹ Berichte über die Reiseerlebnisse des Fürsten Leopold und seines Gefolges auf dem Weg nach Karlsbad sind nicht

²⁵ *Protocoll Der Fürstlichen Capelle und Trompeter-Gagen* (wie Fußnote 1), Bl. 7v (olim 5v) bis 13 (olim 10). Siehe auch Dok I, Nr. 110. Ebenfalls am 6. Mai 1718 wurden „Den Tischer Arndten Vor 2 violinen Futeral ... 1 [Thlr.] 6 [Gr.]“ gezahlt; vgl. KR 1717/18, Bl. 38 (unter „Außgabe Geld, Sr. HochFürstl. Durchl. ...“).

²⁶ KR 1718/19, Bl. 89 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 30. Juni 1718). Der Zeitpunkt der Rückkehr schwankt in der Literatur von Mitte Juni (Dok I, Nr. 110, Kommentar) bis um den 24. Juli (CBH 12, S. 45, Fußnote 33); für die Daten werden durchweg keine Belege angegeben. R. Bunge (BJ 1905, S. 27) hatte bereits „Ende Juni“ mitgeteilt, jedoch ebenfalls ohne Quellenhinweis. Die Gesamtdauer der Reise gibt Wäschke (Zerbster Jahrbuch 1907, S. 35, ohne Beleg) mit 5 Wochen und 2 Tagen an.

²⁷ *Neu- verbessert- und vermehrtes denckwürdiges Kayser Carls-Baad* (wie Fußnote 15), S. 79. Vergleiche auch P. A. Lehmann, *Die vornehmsten Europäischen Reisen ...*, Hamburg 1736, 8. Aufl., S. 28 und 30f. Die hier empfohlene Route führte von Leipzig über Borna, Penig, Chemnitz, Thum, Annaberg, Joachimsthal (Jáchymov) und Schlackenwerth (Ostrov). Der Reiseführer von Lehmann galt vom frühen 18. bis ins 19. Jahrhundert hinein als ein Standardwerk. Allein zwischen 1700 und 1749 erschienen zehn Auflagen des Buches.

²⁸ KR 1716/17, Bl. 79v (unter „Außgabe Bothenlohn und Postgeld“, 9. Juni 1717).

²⁹ Vgl. KR 1718/19, Bl. 89 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 30. Juni 1718).

erhalten, doch manches könnte ähnlich wie einige Jahre später in den Erinnerungen eines Reisenden mitgeteilt verlaufen sein:

Meine Ankunft im Carlsbade geschahe den 23sten May. Unterwegs habe ich alle Beschwerlichkeiten, und auch alles Vergnügen zugleich gehabt, die man nur auf einer Reise begehren kan. Das rauhe Gebürge, der unebene Weg, die Unachtsamkeit unseres Kutschers, welcher uns viermal umwarf, ein Regen von sieben Stunden, Frost und Schnee ...³⁰

Als die Köthener Reisegesellschaft endlich in Karlsbad eintraf, wird sie wohl – wie etwa siebzig Jahre später über die traditionelle Begrüßung aller hohen Gäste berichtet wurde – feierlich mit Musik empfangen worden sein:

Die hiesige musikalische Gesellschaft macht der Stadthürmer und 12 andere Personen aus. Sie haben die Gefälligkeit die Ankommenden mit einer Musik zu empfangen, und mit eben derselben zu begleiten. ... Man versäümet hier nichts, was Anstand und Schicklichkeit fordert. Nicht allein ihren Aufenthalt sucht man auf alle Art angenehm zu machen; auch die Abreise eines Gastes will man froh und vergnügt wissen. Man feyert sie mit einer festlichen Musik; ein Wunsch zu einer glücklich vollbrachten Kur. Nur wünschte man, daß der Herr Thurner [Türmer] oder Kunstpfeifer auf den Gedanken gerieth, die schon seit des Baades Ursprung geblasene Melodie in eine andere sanftere und modernere Tonart umzuschmelzen.³¹

Der Fürst und sein Gefolge logierten gewiß in einem der für die hohen Gäste hergerichteten Häuser, die zum Teil aus mehreren Gebäuden mit Verbindungsgängen bestanden, nahe den warmen Quellen.³² Der Sprudel wurde in Rinnen über den Töpelfluß direkt in die Badestuben an den Häusern geleitet. Zum Empfang der hohen Gäste zeigte sich die „Löbl. Königl. Böhm. Cammer“ im Auftrage des Kaisers zumeist großzügig. Sie überschickte beispielsweise 1691 für Friedrich III., Kurfürst von Brandenburg, und seine Gemahlin „17 ³/₄ Eimer Rhein Wein, 9 ¹/₂ E. Mosler Wein ...“, vier weitere Weinsorten (darunter italienischen), auch Konfekt in großen Mengen und unter anderem „40 Lebendige Faßhanen, 50 Dergleichen Rebhüner“.³³ Ob die Geschenke für

³⁰ *Moralische und Satyrische Nachrichten aus dem Carlsbade, in einem Schreiben an den Herrn von H. ... abgelassen, Im Jahr 1736* (ohne Verfasser und Ort), S. 3f.

³¹ *Karlsbad. Beschrieben zur Bequemlichkeit der hohen Gäste, Karlsbad, im Maltheserkreuz, 1788*, S. 76.

³² *Kurtze doch ausführliche Beschreibung von dem in Teutschland hochberühmten Kayser-Carls-Bad/ wie das Wasser-trincken und Baden recht anzufangen/ fort zu setzen und zu vollenden sey. Nebst Curieusen Historien und andern Merckwürdigen Dingen vorgestellet von J. J. A. M. L. u. P., Freyburg/ bey Jean de Baigneur, 1710*, S. 23.

³³ K. Ludwig, *Alt-Karlsbad*, Karlsbad 1920, S. 30.

Fürst Leopold, den Regenten eines eher kleinen Fürstentums, auch derart opulent ausfielen, ist allerdings fraglich. Neben den anderen Gaben war der Wein sicherlich sehr willkommen, denn aufgrund der geographischen Gegebenheiten konnte das sonst häufig getrunkene Bier nicht gelagert werden: „In denen Berg-Kellern daselbst hält sich Sommers-Zeit kein Bier, wird bald sauer; daher es gar kein gut Bier hat, ist fast dem Cofent ähnlich an Coleur und Geschmack“.³⁴

In Karlsbad gab es etwa 280 Gebäude, die zwar nur „aus Leimen und Holtz“ bestanden, doch wegen der durch die umgebenden Berge begrenzten Fläche „sehr teuer [waren], weil fast gar kein Platz mehr daselbst zu bauen“.³⁵ Bemerkenswert erschien in einer zeitgenössischen Beschreibung auch die sanitäre Situation, die auf eine große Zahl von Gästen und deren bequeme Unterbringung schließen läßt: „Im Carls-bad haben sie wol 2 biß 3 mahl mehr heimliche Gemächer (Loca secreta) als Häuser, dann fast kein Haus darinnen ist, das nicht 2. 3. 4. ja biß 5 Cloacken hätte“.³⁶ Allerdings hatten sich die Gäste auch auf einige Eigenheiten einzurichten: „Es gibt schrecklich viel kleine Spinnen in den Häusern, zumahl an denen Fenstern die nach dem Wasser gehen, kommt her, weil die Spinnen von der Wärme des Wassers leichtlich ausgebrüthet werden“.³⁷

In religiösen Angelegenheiten bestand – wohl zwangsläufig wegen der vielen prominenten Besucher verschiedener Bekenntnisse – eine durchaus tolerante Atmosphäre.

Die Religion der Karlsbader ist seit dem Jahre 1624 wieder die – katholische. In dasige Kirche kann Jedermann gehen. Jeder weiß, wie sich wohlgezogene Leute in Häusern der Gottesverehrung zu betragen haben, und welches vernünftige Betragen eine Religionspartey der anderen schuldig sey. In Karlsbad fragt ein Hausherr selten, welchen Religionsmeinungen sein Gast zugethan sey. Brüderlich und freundlich leben wir hier selbst mit einigen angesessenen anders gesinnten Familien unter uns. Keine Religionspartey wird durch feindselige Ausfälle auf besondere Glaubensmeinungen in den Predigten jemals beleidigt.³⁸

Zur Zeit der Besuche Fürst Leopolds existierte in Karlsbad noch eine kleine Kirche aus dem 15. Jahrhundert, die erst 1732 durch den heute im wesentlichen noch bestehenden Barockbau ersetzt wurde. Die Gottesdienste für das

³⁴ *Kurtze doch ausführliche Beschreibung* (wie Fußnote 32), S. 24. Cofent ist ein obergäriges Schwachbier aus gesäuertem Schwarzbrot und Wasser.

³⁵ Ebenda, S. 22.

³⁶ Ebenda, S. 25.

³⁷ Ebenda, S. 21.

³⁸ A. L. Stöhr, *Kaiser Karlsbad und dieses weit berühmten Gesundheitsortes Denkwürdigkeiten*, 3. Auflage, Karlsbad 1817, S. 46.

Evangelisch-Reformierte Köthener Fürstenhaus fanden möglicherweise in Privaträumen statt, denn „Vornehme Protestanten ... miethen geräumige Wohnungen, ... und lassen da an der Religionspflege jeden ihrer Mitglieder mit Vergnügen Antheil nehmen.“³⁹

Die Kosten für die insgesamt sieben Wochen und zwei Tage dauernde Reise (etwa eine Woche länger als 1717) waren mit über 3.000 Talern mehr als doppelt so hoch wie im Vorjahr.⁴⁰ Gewiß konnte Leopold nun glanzvoller repräsentieren, wobei auch Bach und seine Musiker eine wichtige Rolle spielten. Auf den Wert, der der Musik beigemessen wurde, deutet beispielsweise der recht aufwendige Transport eines Cembalos hin. Wahrscheinlich war erst bei der Ankunft in Karlsbad festgestellt worden, daß dort kein geeignetes Instrument zur Verfügung stand. Ungeachtet der weiten, beschwerlichen Reise über das Erzgebirge wurde das Köthener Instrument um den 18. Mai 1718 nach Karlsbad gebracht. In den Kammerrechnungen sind 10 Taler Botenlohn für „Den Cammer Bothen und 3 Männern in abschlag das ClaviCymbel nach den CarlsBad zu tragen“ vermerkt.⁴¹ Daß es sein Ziel unbeschädigt erreicht hat, ist einem Akteneintrag vom 28. Mai zu entnehmen: „Noch an die beyden Leute zu gänzlicher Befriedigung, welche das Fürstl. ClaviCymbel ins CarlsBad tragen geholfen ... 6 [Taler]“.⁴² Über den Rücktransport des Cembalos geben die Kammerrechnungen keine Auskunft; wahrscheinlich übernahm Bach nun dessen Obhut.⁴³

³⁹ Karlsbad. Beschrieben zur Bequemlichkeit der hohen Gäste (wie Fußnote 31), S. 11.

⁴⁰ Dieser Betrag ergibt sich aus folgenden Posten: 2200 Taler (KR 1717/18, Bl. 38, unter „Außgabe Geld, Sr. Hochfürstl. Durchl. ...“, 5. Mai 1718), 827 Taler (KR 1718/19, Bl. 26v, unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, 18. Juli 1718), 64 Taler, 6 Groschen, 2 Pfennige (KR 1718/19, Bl. 27, unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, 26. August 1718). Hinzu kommen mehrere Einzelposten, wie Kostgeld für die Bediensteten. Zudem wurden vor der Abreise 140 Taler, 16 Groschen „Vor ein Pferd in Ihre Hochfürstl. Durchl. Meines Gnädigsten Herren Leibzug, So Sie selbst gekauft“ ausgegeben; KR 1717/18, Bl. 105 (unter „Außgabe Geld, Zum Marchstall“, 9. Mai 1718).

⁴¹ KR 1717/18, Bl. 107 (unter „Außgabe Bothenlohn und Postgeld“, 18. Mai 1718); vgl. Wäschke (wie Fußnote 6), S. 34 (ohne Quellenangabe), und Dok II, Nr. 86, Kommentar (ohne Quellenangabe).

⁴² KR 1717/18, Bl. 107 (unter „Außgabe Bothenlohn und Postgeld“).

⁴³ Vielleicht nahm das Cembalo durch den Transport doch Schaden, so daß Bach im Frühjahr 1719 aus Berlin ein neues Instrument für den Köthener Hof beschaffte (vgl. Dok II, Nr. 95). Folgende weitere Einträge in den Kammerrechnungen betreffen das neue Instrument: „22. [April 1719] Den Schlößer Wolffen das Berlinische Clave Cymbel zu beschlagen etc. ... 7 [Taler], 12 [Groschen]“ (KR 1718/19, Bl. 33v, unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“); „6. [Mai 1719] Armbrusten Vor Arbeit an den Clavessin etc. ... 13 [Taler]“ (KR 1718/19,

Mit den Musikaufführungen, an denen sich der musikliebende Fürst Leopold möglicherweise auch aktiv beteiligte, konnte sich das kleine Fürstentum Anhalt-Köthen vor den anderen prominenten Badegästen glänzend präsentieren. Allerdings ist nach wie vor unbekannt, welche Werke in Karlsbad aufgeführt wurden. Vielleicht gehörte dazu eine Glückwunschkantate für Prinz August Ludwig von Anhalt-Köthen, den jüngeren Bruder des regierenden Fürsten, der mit nach Karlsbad gereist war⁴⁴ und dort am 9. Juni seinen 21. Geburtstag feierte (möglicherweise auch ein Grund für die erhöhten Kosten). Das Verhältnis zwischen den beiden Brüdern stand zwar nicht zum besten, denn ein jahrelanger Hausstreit, in den auch die Fürstinmutter Gisela Agnes verwickelt war, trübte das familiäre Klima erheblich. Der Höhepunkt der Auseinandersetzungen wurde jedoch erst 1720 erreicht, weshalb August Ludwig dann die erneut vorgesehene Mitreise kurzerhand absagte.⁴⁵ 1718 war die Situation offenbar noch nicht derart zugespitzt.

Die musikalischen Ereignisse fanden gewiß im „Sächsischen Saal“ statt, einem Gebäude, das 1701 auf Veranlassung des sächsischen Kurfürsten errichtet worden war. Mit seinem großen Saal und durch seine idyllische Lage wurde das Haus zum gesellschaftlichen Mittelpunkt der hochrangigen Gäste.⁴⁶ Neben Konzerten hatten die Musiker wohl die Tafelmusik für große Tischgesellschaften auszurichten. Nicht selten sollen im Sächsischen Saal Fest-

Bl. 34, unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“). Weiterhin wurden 100 Taler für ein „Reyse Clavessin Von Berlin“ vermerkt (KR 1719/20, Bl. 25v, unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, 23. Sept. 1719). Siehe auch CBH 8, S. 45, Fußnote 55.

⁴⁴ *Neu- verbessert- und vermehrtes denckwürdiges Kayser Carls-Baad* (wie Fußnote 15), S. 91: „Anno 1718. Ihro Hochfürstliche Eminenz Cardinal von Sachsenzeit, Primas Regni Ungariae, Ertz-Bischoff zu Gran. Ihro Hoch-Fürstl. Durchl. regierender Fürst von Anhalt-Köth, nebst dero Hofstatt. Ihro Durchl. Printz August Ludwig von Anhalt-Köth. Ihro Hoch-Fürstl. Gnaden Elisabetha von Lamberg, Nebst andern hohen Geistlichen, als auch hohem weltlichen Standes-Persohnen aus allerhand Provintzien und Landen.“

⁴⁵ Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Dessau, *Abt. Köthen, A 17b, Nr. 18 (Acta, betr. kirchliche Fürbiten für die fürstliche Herrschaft und deren Verwandte ... 1718/22)*, Bl. 7. Zum Familienstreit siehe unter anderem T. Heese, *Gisela Agnes von Anhalt-Köthen, geb. von Rath – die Fürstinmutter des Bach-Mäzens*, in: CBH 10 (2002), S. 141–180, speziell S. 172–177.

⁴⁶ Siehe Ludwig (wie Fußnote 33), S. 31f. Die Bezeichnung des Saals soll auch damit zusammenhängen, daß das Bedienungspersonal aus Leipzig stammte. Fast 30 Jahre fanden alle Veranstaltungen der hohen Gäste im Sächsischen Saal statt. Erst 1728 wurde direkt daneben ein noch repräsentativeres Gebäude errichtet, der Böhmisches Saal (beide Gebäude sind nicht erhalten, an ihrer Stelle befindet sich heute das Grandhotel Pupp).

lichkeiten mit 200 und zu besonderen Anlässen sogar mit über 300 Personen stattgefunden haben.⁴⁷ Auch für den weiteren Zeitvertreib der hochrangigen Gäste war in Karlsbad bestens gesorgt. Eine Anfang der 1730er Jahre verfaßte Beschreibung wird wohl ebenso auf die Atmosphäre während der Besuche Fürst Leopolds in Karlsbad zutreffen (abgesehen von der Existenz zweier Säle):

Sonders aber sind zu all selbst beliebender Ergötzlichkeit die schön erbaute Lust-Häuser, wo zu all hohen Ständen beliebigen Assembleen Gelegenheit, auch zu Spiel von Biliart, Loumbre ec. Die Zeit zu paßiren ist, mit Leibes-Erfrischungen von kostbaren Confecturen, und vornehm raresten Geträncken ausländischer Weine: Wobey die schattenreichen Aleen und schöne Spatzier-Gänge ein grosses Vergnügen geben.⁴⁸

Gewiß war auch Fürst Leopold ein Liebhaber mancher Vergnügungen und des Weines: Für 133 Taler kaufte Hofmeister Gottlob von Nostitz ungarischen Wein ein, den Leopold zuvor ausgiebig probiert haben wird und dann nach Köthen transportieren ließ.⁴⁹ Möglicherweise erlangte Leopold unter den Karlsbader Gästen besondere Aufmerksamkeit durch einen exotischen Begleiter, einen gezähmten Affen.⁵⁰ Zum mitgereisten Hofstaat Leopolds gehörten neben dem Bruder des Fürsten und den Musikern Hofmeister Gottlob von Nostitz als Verantwortlicher für die Finanzen und wohl auch für die gesamte Organisation der Reise,⁵¹ der Hauptmann der Garde Carl Wilhelm von

⁴⁷ Ausgerichtet wurden diese Festlichkeiten zumeist von mitgereistem Hofpersonal; siehe Ludwig (wie Fußnote 33), S. 34 und 113.

⁴⁸ *Neu- verbessert- und vermehrtes denckwürdiges Kayser Carls-Baad* (wie Fußnote 15), S. 32.

⁴⁹ KR 1718/19, Bl. 96 (unter „Außgabe Geld, Zum Fürstl. Keller“): „18. [Juli 1718] Dem Herrn Hoffmeister Von Nostitz Vor den im Carls Bad gekauften Ungarischen Wein ... 133 [Taler], 8 [Groschen]“.

⁵⁰ Der Eintrag in den Kammerrechnungen 1718/19, Bl. 89 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“): „2. Julij [1718] Kostgeld Vor den Affen, indem Ihre Hochfürstl. Durchl. im Carls Bad gewesen ... 23 [Groschen], 6 [Pfennige]“ steht zwar zwischen anderen auf Karlsbad bezogenen Vermerken, läßt aber auch die Deutung zu, daß der Affe während der Abwesenheit Leopolds in Köthen versorgt wurde.

⁵¹ KR 1717/18, Bl. 38 (unter „Außgabe Geld, Sr. Hochfürstl. Durchl. ...“, 5. Mai 1718); KR 1718/19, Bl. 26v (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, 18. Juli 1718), und Bl. 27 (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, 26. August 1718). Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang daran, daß bei der Taufe von Leopold August Bach im November 1718 in Köthen Fürst Leopold, sein Bruder August Ludwig und die Ehefrau des nach Karlsbad mitgereisten Hofmeisters von Nostitz Patenämter übernahmen (Dok II, Nr. 94).

Kötzschau⁵² sowie weitere Kammerdiener, Pagen, Lakaien, Kutscher und Reitknechte.⁵³ Der Küchenverwalter Johann Conrad Langebein reiste mit seinem Personal bereits am 6. Mai nach Karlsbad.⁵⁴ Er wurde unter anderem von dem Hausknecht Daute, der Jungfer Paustin sowie dem Kellerknecht Christian Hahn begleitet⁵⁵ (drei Jahre später übernahmen J. S. Bach und Anna Magdalena Wilcke ein Patenamnt bei dessen Sohn Johann Christian Hahn⁵⁶), die allesamt für eine angemessene Versorgung in Karlsbad zu sorgen hatten. Ein Teil des Personals kam wahrscheinlich früher aus Karlsbad zurück, um den Empfang des Fürsten in Köthen vorzubereiten⁵⁷; andere Bedienstete kehrten jedoch später als der fürstliche Leibzug zurück. So erhielten einige „Cammerdiener, Pagen und Laquaien“ noch bis zum 2. Juli Kostgeld (12 Taler, 22 Groschen), „weile ihnen der Herr Hoffmeister Von Nostiz unterweges nichts gereicht“. Auch ein zweiter Lakai und ein Kutscher des Hofmeisters wurden erst in Köthen nachträglich für sieben Wochen mit 10 Talern, 14 Groschen und 10 Pfennigen bezahlt, „weil selbige im CarlsBad kein Kostgeld bekommen“.⁵⁸ Andererseits war offenbar noch Geld vorhanden, denn auf der Rückreise wurde bei Balthasar Pohmann in Leipzig für 50 Taler ein Gemälde erworben.⁵⁹ Doch nicht für alle Mitreisenden verlief die Karlsbad-Reise glatt. Der Büchsenspanner Carl Johann Nebershausen mußte auf der Rückreise mindestens bis zum 9. Juli 1718 „kranck in Leipzig“ zurückbleiben.⁶⁰

⁵² KR 1717/18, Bl. 97 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 14. Mai 1718, betreffend Kostgeld ab 9. Mai 1718), 97v (unter 21. Mai bis 25. Juni, betreffend Kostgeld bis 25. Juni 1718); KR 1718/19, Bl. 89 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 30. Juni, betreffend Kostgeld bis 29. Juni 1718).

⁵³ KR 1718/19, Bl. 89 (unter „Außgabe Geld Zur Fürstl. Küche“, 2. Juli 1718).

⁵⁴ KR 1717/18, Bl. 97 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 14. Mai 1718).

⁵⁵ KR 1717/18, Bl. 97 und 97v; KR 1718/19, Bl. 89 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 2. Juli 1718).

⁵⁶ Dok II, Nr. 108.

⁵⁷ KR 1717/18, Bl. 97v (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 18. Juni 1718).

⁵⁸ KR 1718/19, Bl. 89 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 2. Juli 1718).

⁵⁹ KR 1718/19, Bl. 26v (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, 18. Juli 1718). Um welches Gemälde er sich handelte, ist nicht bekannt. Die Kosten wurden an von Nostitz erstattet. Ob er diese nur vorgeschossen hatte oder ob es sich vielleicht um ein Geschenk an ihn als Dank für die Reiseorganisation handelte, ist nicht zu ersehen. Bei Pohmann wurden mehrmals Gemälde erworben, so bereits auf der Hinfahrt nach Karlsbad am 12. Mai 1717 im Wert von 200 Talern (KR 1716/17, Bl. 33, unter 15. Mai 1717) sowie im Oktober 1718 „Vor 2 stück Mahlerey Von Rachel Rousch [Ruysch] ... 824 [Taler]“ (KR 1718/19, Bl. 28v). Siehe auch CBH 8, S. 37.

⁶⁰ KR 1718/19, Bl. 89 (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 2. Juli 1718).

Einen wesentlichen gesundheitlichen Erfolg konnte Fürst Leopold durch seine beiden Badereisen nicht erzielen, so daß er 1720 Karlsbad erneut aufsuchte. Sein Zustand hatte sich inzwischen wohl sogar verschlechtert, denn dieses Mal begleitete ihn der Köthener Hofarzt Carl Andreas Melsophius.⁶¹

3. Die Reise von 1720

Über die den Fürsten bei seiner dritten Karlsbad-Reise begleitenden Musiker sind in den Köthener Akten – wie bereits erwähnt – keinerlei Hinweise zu finden. Neben Bach kommen am ehesten Joseph Spieß und Christian Ferdinand Abel in Betracht, denn beide erhielten ihre vierteljährliche Besoldung, ebenso wie Bach, am 21. Mai 1720.⁶² Die Reise begann wenige Tage später, wohl am 25. Mai 1720. Auf diesen Termin weisen mehrere Kostgeldzahlung an Hofmeister von Nostitz mit dem Vermerk „Zur CarlsBaader Reise“.⁶³ Auch Hauptmann von Kötzschau dürfte wiederum zum Leibzug des Fürsten gehört haben.⁶⁴ Wie bereits 1718 waren offenbar wiederum einige Bedienstete vorausgereist, um den in Karlsbad eintreffenden Fürsten gebührend empfangen zu können, so am 22. Mai der Kellerknecht Christian Hahn, der Hausknecht sowie die Küchenmagd und weiteres Hofpersonal⁶⁵; Bauverwalter Becker war „nach Leipzig geritten umb Pferde und Wagen nach den CarlsBahde zu bestellen“.⁶⁶ In Vorbereitung auf die Reise kamen gewiß manche zusätzliche Arbeiten auf das Hofpersonal zu. Beispielsweise mußte ein neuer „Reysekasten Zur Carlsbaader Reyse“ gefertigt werden, wofür der „Tischer

⁶¹ KR 1720/21, Bl. 32 (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, 14. Oktober 1720); vgl. CBH 12, S. 45, hiernach sind 1720 nur der Arzt Melsophius, Hofmeister Gottlob von Nostitz und Hofkapellmeister Bach nach Karlsbad gereist.

⁶² KR 1720/21, Bl. 45v zu Bach und Spieß, Bl. 47 zu Abel (unter „Außgabe Geld, Sr. Hochfürstl. Durchl. ...“).

⁶³ KR 1719/20, Bl. 33v (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“) wird am 21. Mai 1720 die „Vorstehende Reise nach den Carlsbahd“ vermerkt, Bl. 34 (ab 25. Mai und weitere Termine): „annoch Zur CarlsBaader Reise nachgezahlet“, Bl. 87v (unter „Ausgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 25. Mai 1720). Zum 25. Mai als Abreisetermin siehe auch CBH 12, S. 45, Fußnote 33. Spitta nennt den 27. Mai als Abreisetermin (Spitta I, S. 623, ohne Quelle); Bunge ebenfalls den 27. Mai (BJ 1905, S. 27, ohne Quelle).

⁶⁴ KR 1719/20, Bl. 87v (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 1. Juni 1720), Kostgeldvermerke ab 25. Mai 1720.

⁶⁵ KR 1719/20, Bl. 87v (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“). Die Eintragung unter dem 1. Juni 1720 nennt zwar den 22. Juni. Aus dem Zusammenhang geht aber hervor, daß es sich um den 22. Mai gehandelt haben muß.

⁶⁶ KR 1719/20, Bl. 97v (unter „Außgabe Geld, Zum Marchstall“, 1. Juni), und Bl. 87v (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 1. Juni 1720).

Bahnen“ 1 Taler und 21 Groschen erhielt⁶⁷; für Schlosserarbeiten „Zur Carls Bahder Reise“ wurden 3 Taler gezahlt.⁶⁸

Obwohl die Dokumentation für die Reise 1720 im allgemeinen noch dürftiger ist als für die zwei zuvor unternommenen, läßt sich immerhin eine nochmalige Steigerung der Reisekosten auf nun fast 4.400 Taler feststellen.⁶⁹ Wofür diese erheblichen Mittel verwendet wurden, bleibt allerdings im Dunkeln. Zu möglichen Kontakten Fürst Leopolds in Karlsbad gibt folgende Gästeliste Auskunft:

Anno 1720. Ihre Königl. Majestät Königin aus Pohlen und Chur-Fürstin zu Sachsen mit beyhabender hoher Hofstatt. Ihre Hoch-Fürstl. Durchl. regierender Fürst von Anhalt-Köth mit dero Hofstatt. Auch andere viele Reichs- Böhmisches- Schlesisch- Oesterreichisch- Mährisch und anderer Orth und Lande, Geist- als Weltlichen hohen Adels, Ritters und Standes-Persohnen.⁷⁰

Auch für Bach ergaben sich wohl manche Möglichkeiten, persönliche Verbindungen zu knüpfen oder zu erneuern. So wird es ein Wiedersehen mit einigen Mitgliedern der Dresdner Hofkapelle gegeben haben; zudem ist eine Begegnung mit den böhmischen Adligen Johann Adam Graf von Questenberg und Franz Anton Graf von Sporck sehr wahrscheinlich, mit denen Bach in späteren Jahren nachweislich in Kontakt stand.⁷¹

Die Rückreise von Karlsbad nach Köthen läßt weiterhin manche Fragen offen, wengleich einige, allerdings recht schattenhafte Umrisse zu erkennen sind.

⁶⁷ KR 1719/20, Bl. 79v (unter „Außgabe Geld, Baukosten“, 1. Juni 1720).

⁶⁸ KR 1719/20, Bl. 80 (unter „Außgabe Geld, Baukosten“, 1. Juni 1720).

⁶⁹ Diese Summe ergibt sich aus folgenden Zahlungen: 2400 Taler an Hofmeister von Nostitz, KR 1719/20, Bl. 33v (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, 21. Mai 1720); 458 Taler, 19 Groschen, 6 Pfennige an Nostitz, KR 1719/20, Bl. 34 (unter „Außgabe Geld, Se. Hochfürstl. Durchl. ...“, 25. und 29. Mai, 1., 12. und 16. Juni 1720); 1017 Taler, 12 Groschen, KR 1719/20, Bl. 34 (Daten wie oben); 474 Taler, 12 Groschen, KR 1719/20, Bl. 34 (Daten wie oben) sowie KR 1720/21, Bl. 33v (unter 20. Dezember 1720); 1 Taler, 4 Groschen, KR 1719/20, Bl. 34 (Daten wie oben). Eine weitere Zahlung von 23 Talern, 22 Groschen betrifft von Nostitz' Reisekonto (KR 1719/20, Bl. 87v, unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“, 25. Mai 1720). Nach CBH 12, S. 45, Fußnote 34, liegen die Ausgaben für die Reise bei knapp 2.000 Talern.

⁷⁰ *Neu- verbessert- und vermehrtes denckwürdiges Kayser Carls-Baad* (wie Fußnote 15), S. 92.

⁷¹ A. Plichta, *Johann Sebastian Bach und Johann Adam Graf von Questenberg*, BJ 1981, S. 23–28, speziell S. 24 und 26 sowie Nachwort von C. Wolff, S. 28–29. Bemerkte sei zudem, daß Graf Leopold Josef von Lamberg der Vormund des früh verwaisten Questenberg war. Zu den Badegästen 1718 zählt unter anderem „Ihro Hoch-Fürstl. Gnaden Elisabetha vom Lamberg“. Siehe auch Dok III, S. 638.

Ein einziger Eintrag zur Rückkehr enthält die Mitteilung, daß ein Pferd kurz vor Köthen (in Radegast) „aß Sie aus den CarlsBade revertiret, stehen geblieben“. Wann sich der Zwischenfall ereignete, wird allerdings nicht mitgeteilt.⁷² Der Termin der Rückreise läßt sich allenfalls mit folgendem Vermerk aus der Kammerrechnung 1720/21 in Verbindung bringen: „Kostgeld laut Voriger Cammer Rechnunge biß den 6 Julij ... rh. 27, 16 [Groschen]“.⁷³ Mit „Voriger Cammer Rechnunge“ ist die des Jahrgangs 1719/20 gemeint, in der zuletzt Einträge bezüglich des mitgereisten Personals am 22. Juni, ebenfalls mit 27 Talern und 16 Groschen, zu finden sind.⁷⁴ Allerdings sind auch nach dem 6. Juli weitere unspezifische Kostgeldzahlungen vermerkt, die jedoch in der Höhe variieren. Ungewiß bleibt daher, ob sie zur Nachbereitung der Karlsbad-Reise gehören oder in anderem Zusammenhang stehen. Die Kostgeldzahlung bis zum 6. Juli könnte aber ein Indiz dafür sein, daß die Reisegesellschaft im Laufe des 7. Juli 1720, vielleicht nur wenige Stunden nach der Beisetzung Maria Barbara Bachs, nach Köthen zurückkehrte. Die Erinnerung des Sohnes Carl Philipp Emanuel, derzufolge sein Vater bei der Rückkehr seine Ehefrau „todt und begraben fand“, würde damit nicht nur bestätigt werden; die Ereignisse hätten dann einen noch dramatischeren und tragischeren Verlauf genommen, als bisher angenommen wurde.⁷⁵

Wahrscheinlich beabsichtigte Fürst Leopold, Karlsbad im folgenden Jahr nochmals zu besuchen. In einem Eintrag vom 19. April 1721 ist in den Kammerrechnungen vermerkt: „Dem HoffFourier Schreibern Zehrungs Kosten, aß er nach dem Carls Bad Verschickt gewesen ... 8 [Taler], 9 [Groschen]“.⁷⁶ Daß dieses Vorhaben nicht realisiert werden konnte, hängt vielleicht mit dem Besuch der Kaiserin Elisabetha Christina und ihrem großen Gefolge zusammen, die am 19. Mai 1721 in Karlsbad eintrafen und gewiß alle verfügbaren Kräfte und Kapazitäten in Anspruch nahmen.⁷⁷

⁷² KR 1720/21, Bl. 96v (unter „Außgabe Geld, Zum Marchstall“, 20. Juli 1720).

⁷³ KR 1720/21, Bl. 88 (unter „Außgabe Geld, Zur fürstl. Küche“, 29. Juni 1720).

⁷⁴ KR 1719/20, Bl. 88 (unter „Außgabe Geld, Zur fürstl. Küche“).

⁷⁵ Ein bereits am 4. Juli ausgezahlter Gehaltsabschlag wird den Angehörigen aufgrund der Situation noch bei Abwesenheit Bachs ausgezahlt worden sein (Dok II, Nr. 86, Kommentar). – In der Literatur sind folgende Termine zur Rückkehr Bachs mitgeteilt: Spitta I, S. 623; Juli; BJ 1905, S. 27; Mitte Juli; Dok II, Nr. 100; nach dem Begräbnis M. B. Bachs; CBH 12, S. 45f; Rückreise des Fürsten bald nach dem 16. Juni; dort heißt es zudem, Bach habe die Reise wahrscheinlich verlängert, möglicherweise bedingt durch ein Treffen mit Graf Sporck.

⁷⁶ KR 1720/21, Bl. 90v (unter „Außgabe Geld, Zur Fürstl. Küche“). Die Vorbereitung von Reisen gehörte zu den Aufgaben eines Hof-Fouriers.

⁷⁷ *Neu- verbessert- und vermehrtes denckwürdiges Kayser Carls-Baad* (wie Fußnote 15), S. 92ff.

Überlegungen zu einer Magnificat-Paraphrase und dem Leiter der Leipziger Kantatenaufführungen im Sommer 1725

Von Michael Maul (Leipzig)

I.

Die Diskussion über Bachs nur teilweise rekonstruierbaren Aufführungskalender zu Beginn seines dritten Leipziger Dienstjahres kreist um die Frage, ob sich an den äußerst dürftigen Belegen für die Sonntage zwischen dem Trinitatisfest und dem 1. Advent¹ eine – bezogen auf Bachs Leipziger Zeit – erste größere Schaffenspause ablesen läßt, oder ob die Lücken auf Verluste von ursprünglich vorhandenen Kompositionen Bachs zurückzuführen sind. Wolf Hohohm konnte 1973 anhand von in St. Petersburg neu aufgefundenen Textdrucken zur Leipziger Kirchenmusik nachweisen, daß die in den Hauptkirchen vom dritten bis zum sechsten Sonntag nach Trinitatis 1725 aufgeführten Werke bis auf zwei Ausnahmen auf Dichtungen aus Erdmann Neumeisters Jahrgang *Geistliches Singen und Spielen* beruhen und diese allem Anschein nach in den ursprünglichen Vertonungen Georg Philipp Telemanns erklangen.² Andreas Glöckner griff 1992 diese Deutung auf und bestärkte sie, indem er mutmaßte, daß die Aufführungen jener Sonn- und Feiertage „offenbar nicht unter Bachs Leitung“ stattfanden, weil dieser möglicherweise eine „schon länger geplante Reise unternommen habe“ – vielleicht im Gefolge seines ehemaligen Dienstherrn Fürst Leopold von Anhalt-Köthen nach Karlsbad.³ In der Konsequenz müßte dies bedeuten, daß Bach

¹ Gesichert erscheinen lediglich die Aufführungen der Kantaten „Tue Rechnung! Donnerwort“ BWV 168 (9. Sonntag nach Trinitatis), „Lobe den Herren, den mächtigen König“ BWV 137 (12. Sonntag nach Trinitatis), „Ihr, die ihr euch von Christo nennet“ BWV 164 (13. Sonntag nach Trinitatis) und „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ BWV 79 (Reformationsfest). Ungewiß ist, ob am 2. Sonntag nach Trinitatis der zweite Teil von BWV 76 dargeboten wurde (vgl. Dürr Chr 2, S. 82).

² W. Hohohm, *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“*, BJ 1973, S. 5–32, speziell S. 21–22 und S. 28–31. Faksimiles des in St. Petersburg entdeckten Textheftes finden sich bei W. Neumann, *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonten Texte*, Leipzig 1974, S. 432–437. Zu Telemanns 1710/11 aufgeführtem Eisenacher Jahrgang siehe ausführlich das Vorwort in: *Geistliches Singen und Spielen. Kantaten vom 1. Advent bis zum Sonntag nach Weihnachten*, hrsg. von Ute Poetzsch-Seban, Kassel 2004 (Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke, Bd. 39).

³ A. Glöckner, *Bemerkungen zu den Leipziger Kantatenaufführungen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725*, BJ 1992, S. 73–76, speziell S. 76.

(einem ungeschriebenen Gesetz folgend⁴) sich vom Leipziger Neukirchenmusikdirektor vertreten ließ. Die Darbietungen hätten dann unter der Leitung von Georg Balthasar Schott stattgefunden; und das hierzu benutzte, weder in Bachs Notenbibliothek, noch im späteren Musikalienkatalog der Thomasschule nachweisbare Aufführungsmaterial wäre Repertoire der Neukirchenmusik gewesen.⁵

Glöckners „Abwesenheits-These“ fand durch die jüngst erfolgte Umdatierung von Bachs Orgelprobe in Gera auf die Zeit vom 30. Mai bis 6. Juni 1725 eine – freilich indirekte – Bestätigung. Die nunmehr verfügbaren Daten belegen jedenfalls schlüssig, daß Bach nach Abschluß seines zweiten Jahrgangs am 1. Sonntag nach Trinitatis keinen neuen eigenen Kantatenjahrgang begann, da er an jenem 3. Juni die neuerbaute Fincke-Orgel in der Geraer Hauptkirche St. Johannis einweihte.⁶

Auch hinsichtlich der beiden noch nicht näher identifizierten Kantaten in den Petersburger Textheften – für den 3. Sonntag nach Trinitatis eine mit BWV 177 textgleiche Choralkantate über Johann Agricolas Lied „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ sowie für das Fest Mariä Heimsuchung (2. Juli) eine aus zwei Chören, drei Arien und vier Rezitativen bestehende deutsche Magnificat-Paraphrase „Meine Seele erhebet den Herrn“⁷ – stellten sich Neuerkenntnisse ein, die ebenfalls dafür sprechen könnten, daß Bach weder der Komponist der Werke noch für deren Aufführung verantwortlich war. So kam Kirsten Beißwenger aufgrund des Quellenbefundes der Originalpartitur zu BWV 177 zu dem Ergebnis, daß die am Schluß zu findende autographe Datierung auf das Jahr 1732 den tatsächlichen Entstehungszeitpunkt der Kantate markieren muß und auch eine etwaige Frühfassung für 1725 kaum anzunehmen ist⁸ – es wäre schließlich auch ein singulärer Fall, wenn Bach denselben Kantatentext, zumal auf Basis eines Chorals, innerhalb von nur sieben Jahren zweimal vertont hätte.

⁴ Innerhalb der Akten zum späteren Präfektenstreit (1736) äußerte der Thomasschulrektor Johann August Ernesti rückblickend, Bach habe, „wenn er verreiset ist“, „den *Organisten* aus der Neuen Kirche als Herrn Schotten und Gerlachen *dirigiren* laßen [...]. Wiewohl es freylich beßer ist, daß es der *Præfectus* thun kan.“ (Dok II, Nr. 383).

⁵ Andreas Glöckner verdanke ich den Hinweis, daß die Werke auch in einem jüngst wieder aufgefundenen Musikalienverzeichnis der Thomasschule aus dem Jahr 1921 nicht erwähnt werden.

⁶ Siehe M. Maul, *Johann Sebastian Bachs Besuche in der Residenzstadt Gera*, BJ 2004, S. 101–119, speziell S. 112–113.

⁷ Der Text ist vollständig wiedergegeben bei Hobohm (wie Fußnote 2), S. 18–19.

⁸ NBA I/17.1 Krit. Bericht (K. Beißwenger, 1993), S. 126–129.

Erst kürzlich gelang es Steffen Voss, Näheres über die Herkunft der deutschen Magnificat-Paraphrase zu ermitteln.⁹ In einem 2005 veröffentlichten Beitrag wies er darauf hin, daß das Stück textlich mit einer am dritten Weihnachtsfeiertag 1718 im Hamburger Dom aufgeführten Magnificat-Vertonung „a due chori“¹⁰ von Johann Mattheson identisch ist,¹¹ die dieser nach Ausweis der autographen Partitur¹² bereits im März 1716 komponiert hatte; und ungeachtet der sich andeutenden längeren Abwesenheit des Thomaskantors stellte Voss die so gesehen möglicherweise einen Zirkelschluß bildende Frage: „Did Bach perform sacred music by Johann Mattheson in Leipzig?“

Die deutsche Magnificat-Paraphrase, ihr Textdichter – oder vielmehr ihre Textdichterin –, ihre Entstehungsumstände und ihre Komponisten sollen auch Gegenstand der folgenden Ausführungen sein, die sodann in eine abschließende Erörterung der Ausgangsfragestellung münden werden. Dabei führt die Identifizierung der Textdichterin zunächst auf ein ungewohntes Terrain.

II.

Von musikwissenschaftlicher Seite bis in die jüngste Zeit weitgehend ignoriert, von seiten der feministischen Literaturwissenschaft aber umso stärker ins Blickfeld gerückt, bibliographiert und ausgewertet sind die zahlreichen zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Deutschland erschienenen Frauenzimmer-Lexika,¹³ unter denen dasjenige des auch von Bach geschätzten Kantaten-

⁹ S. Voss, *Did Bach perform sacred music by Johann Mattheson in Leipzig?*, in: *Bach Notes* 3/2005, S. 1–5.

¹⁰ Besetzung: Coro 1: Sopran, Alt, Tenor Baß, 2 Violinen, Viola, Violoncello; Coro 2: Sopran, Alt, Tenor Baß, 2 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo.

¹¹ Die Aufführung wurde gemeinsam mit Matthesons Oratorium „Der verlangte und erlangte Heiland“ angekündigt im *Hamburger Relations-Courier*, Nr. 202, Freitag, den 23. Dezember 1718. Einen wohl hierzu gehörigen undatierten Textdruck (beide Werke enthaltend) konnte Voss in der Sammlung Scheuerleer (Gemeentemuseum Den Haag) nachweisen.

¹² D-Hs, *ND VI 121*. Vgl. dazu auch die Beschreibung des Autographs bei B. C. Cannon, *Johann Mattheson. Spectator in Music*, New Haven 1947, S. 163, und die Abbildungen der Originalpartitur bei Voss (wie Fußnote 9), S. 4–5.

¹³ Siehe überblicksartig die Bibliographie von J. M. Woods und M. Fürstenwald, *Schriftstellerinnen, Künstlerinnen und gelehrte Frauen des deutschen Barock. Ein Lexikon*, Stuttgart 1984 (Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte. 10) und von musikwissenschaftlicher Seite die jüngst publizierte Auswertung bei L. M. Koldau, *Frauen, Musik, Kultur: ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln 2005.

textdichters Georg Christian Lehms, *Teutschlands Galante Poetinnen*,¹⁴ eine Sonderstellung einnimmt. Lehms lieferte hier ein in alphabetischer Folge geordnetes Nachschlagewerk deutscher und „ausländischer“ Frauen, die sich als Dichterinnen einen Namen gemacht haben, um anhand von zahlreichen beigegebenen Proben ihrer poetischen Arbeiten zu zeigen, „daß das Weibliche Geschlecht so geschickt zum Studieren/ als das Männliche“¹⁵ sei. Die Publikation des ehemaligen Leipziger Studenten (ab 1706) und zum Zeitpunkt der Veröffentlichung als Hofbibliothekar in Darmstadt (Ende 1710 bis zu seinem Tod 1717) wirkenden Lehms ist somit im Kontext der damals entflammten und energisch geführten Debatte über Sinn und Zweck einer höheren Bildung für Frauen zu sehen, bei der etwa der dichtende Leipziger Universitätsprofessor Johann Burkhardt Mencke, alias Philander von der Linde, schon um 1710 eine sehr fortschrittliche Position einnahm.¹⁶ Ungeachtet der in Lehms' Buch eingegangenen zahlreichen Informationen über Leipziger Poetinnen, die bereits eine Generation vor Christiane Marianne von Ziegler als Kantatentextdichterinnen für die Neukirche, die Collegia musica und sogar als Librettistinnen für Telemann und das Leipziger Opernhaus wirkten – die Auseinandersetzung mit Figuren wie der „Pfitzerin“, der „Plitzin“, der „Zehmin“ und der „Lachsinn“ erfolgt ausführlich an anderer Stelle¹⁷ –, sei hier nur einem Beitrag Beachtung geschenkt, der in überraschender Weise die Entstehungsgeschichte jener 1725 im Leipziger Gottesdienst aufgeführten Magnificat-Paraphrase erhellt.

Zugeeignet war Lehms' Schrift dem damaligen „Sinnbild“ einer „galanten Poetin“, Maria Aurora, Gräfin von Königsmarck (1662–1728), Pröbstin des

¹⁴ *Teutschlands Galante Poetinnen Mit Ihren sinnreichen und netten Proben; Nebst einem Anhang Ausländischer Dames/ So sich gleichfalls durch Schöne Poesien Bey der curieuses Welt bekannt gemacht, und einer Vorrede. Daß das Weibliche Geschlecht so geschickt zum Studieren/ als das Männliche/ ausgefertiget Von Georg Christian Lehms*, Frankfurt/Main 1715. Reprint Leipzig 1973. – Zu Lehms als Bach-Textdichter siehe ausführlich E. Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S. 7–18; zur Biographie Lehms' siehe W. von Borell, *Georg Christian Lehms. Ein vergessener Barockdichter und Vorkämpfer des Frauenstudiums*, in: *Jahrbuch der schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau* 9 (1964), S. 50–105.

¹⁵ So der bereits im Titel herausgestellte Vorsatz (siehe Fußnote 14).

¹⁶ Vgl. auch die (sicherlich von einer Person aus dem Umfeld Menckes verfaßte) Besprechung von Lehms' Buch in *Deutsche ACTA ERUDITORUM, Oder Geschichte der Gelehrten, Welche den gegenwärtigen Zustand der Literatur in Europa begreifen. Ein und dreyßigster Theil*, Leipzig 1715, S. 590–596.

¹⁷ Siehe M. Maul, *„Ein besonderes musicalisches Seminarium in unsern Landen“ – Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Diss. Freiburg 2006, Druck in Vorbereitung.

Reichsstiftes Quedlinburg,¹⁸ die von Lehms enthusiastisch als die „Ehre unsers *Seculi*“ und das „berühmteste Gestirn dieser Welt“ bezeichnet wird.¹⁹ Während der Autor in seiner Widmung ausgedehnte Lobeshymnen auf die Gräfin anstimmt, läßt er in dem lexikalischen Beitrag „Königsmarck“ ihre „galante“ Feder zu Wort kommen.²⁰ Nach einleitenden Bemerkungen zur Bedeutung der Poesie an sich und – geschickt damit verwobenen – Informationen zur Herkunft und den Sprachkenntnissen der Königsmarck²¹ rückt er zwei Kostproben ihrer Schreibkunst ein. Zunächst präsentiert er ein „vor weniger Zeit“ – offensichtlich 1713 – entstandenes „Ruhm Gedichte“ in fünf Strophen auf den 80. Geburtstag von Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg (4. Oktober 1713), das Lehms „in einem Briefe von Ihr“ erhalten hatte und über das die Gräfin selbst ihm gegenüber urteilte, „daß das Sujet weit erhabner/ als das Gedicht sey“.²² Außerdem druckt Lehms „nachfolgende schöne Gedancken aus dem Teutschen Magnificat“ ab – eine Dichtung der Königsmarck, die ihm der seinerzeit berühmteste deutsche „Operist“ zugetragen hatte:

Eine Probe von Ihrer geistlichen Poesie hat mir gleichfalls der berühmte *Keiser* aus Hamburg überschicket/ und habe ich darinnen nachfolgende schöne Gedancken aus dem Teutschen *Magnificat* gefunden.

Über die Worte:

Bey denen/ die Ihn fürchten.

¹⁸ Grundlegende Materialsammlungen und quellengestützte Biographien zu Maria Aurora von Königsmarck: F. Cramer, *Denkwürdigkeiten der Gräfin Maria Aurora Königsmarck und der Königsmarck'schen Familie. Nach bisher unbekanntem Quellen*, 2 Bde., Leipzig 1836; Graf Birger Mörner, *Maria Aurora Königsmarck – eine Chronik*, München 1922; und S. Krauss-Meyl, „Die berühmteste Frau zweier Jahrhunderte“, *Maria Aurora Gräfin Königsmarck*, Regensburg 2002. – Zur Bedeutung der Gräfin als Dichterin, Musikerin und Kunstmäzenin siehe überblicksartig D. Schröder, *Die schöne Gräfin Königsmarck*, Wienhausen 2003, sowie zu musikwissenschaftlichen Spezialfragen K.-P. Koch, *Aurora von Königsmarck und Reinhard Keiser. Zur Musikausübung in adeligen Kreisen*, Jahrbuch MBM 2000, S. 74–82 und D.-R. Moser, *Aurora von Königsmarck und die Musik ihrer Zeit am Kaiserlich Freien Weltlichen Stift Quedlinburg*, Jahrbuch MBM 2004, S. 81–93.

¹⁹ Siehe Lehms (wie Fußnote 14), Zueignung, unpaginiert.

²⁰ Beitrag „LXX, Königsmarck. Maria Aurora“, abgedruckt im *Anhang Ausländischer Dames/ So sich gleichfalls durch Schöne Poesien Bey der Curieuses Welt bekannt gemacht* [...], Frankfurt/Main 1714, S. 113–122.

²¹ Laut Lehms beherrschte sie Französisch, Italienisch und Latein „vortrefflich“.

²² Lehms (wie Fußnote 20), S. 117–118. Zum vertrauten Verhältnis zwischen Herzog Anton Ulrich und der Königsmarck siehe speziell S. Kraft, *Galante Passagen im höfischen Barockroman – Aurora von Königsmarck als Beiträgerin zur „Römischen Octavia“ Herzog Anton Ulrichs*, in: Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur und Kultur der frühen Neuzeit 28 (1999), S. 323–345.

Aria.

Heylig/ Heilig heist sein Nahme/
 Der mein Elend angesehen;
 Wie er mir zu Hülffe kame/
 Muste meine Noth vergehn:
 Allmacht hat mich hoch erhoben/
 Güth und Mitleyd mich versöhnt:
 Jauchztz ihr Himmel und erthönt/
 Ewig bistu GOtt zu loben!

Es ist diese *Aria* recht *magnifique* gemacht/ und zweifle ich nicht der in seiner *Musicalischen* Wissenschaft *excellizende* *Keiser* werde ihr auch eine gleichmässige *magnifique* *Composition* *submitiret* haben.

Über die Worte:
 Und erhebet den Elenden.

Aria.

Sein Arm zerstreut und übt Gewalt/
 Zerbricht den Bogen und die Pfeile;
 Hoffärtiges Hertz/ erschrecke bald/
 Erwarte nicht die Donner-Keile.
 Nur die zu seinen Füßen liegen/
 Benetzt durch der Thränen Lauff/
 Die werden ewig mit Ihm siegen:
 Er hilfset den Elenden auf!

Die schöne *Expression* des in dieser *Aria* gedoppelt liegenden *Affects* wird *Monsieur Keisern* ohnfehlbar wiederum die Gelegenheit zu recht schöner *Musicalischen* *Ausarbeitung* eröffnet haben.

Über die Worte:
 Und lasset die Reichen leer.

Aria.

Ich leyde Durst/ es hungert meiner Seelen/
 Nichts ist allhier/ so mein Verlangen stillt:
 Und solte gleich kein zeitlich Guth mir fehlen/
 Mein Mangel doch aus Unvergnügen quillt.
 Nur deine Güthe/
 Stillt mein Gemüthe/
 Kein nichtigs Guth den Seelen-Hunger speist;
 Nur dein Erbarmen
 Schafft Rath mir Armen;
 GOtt Zebaoth ersättet meinen Geist!²³

²³ Lehms (wie Fußnote 20), S. 119–120.

Wie die Ausschnitte der Dichtung eindeutig belegen, ist diese mit dem Text der 1725 in Leipzig aufgeführten Magnificat-Paraphrase identisch. Sie stammt demnach aus der Feder der Gräfin Königsmarck, und mit der Erwähnung des Namens Keiser finden sich nun auch konkrete Anhaltspunkte für Steffen Voss' Erwägung, daß in Leipzig anstelle von Matthesons Komposition möglicherweise auch ein älteres, ebenfalls aus dem Hamburger Umfeld stammendes Werk erklingen sein könnte.²⁴ Analog zum prominenten Fall der Brockes-Passion, aber auch zum anonymen Libretto von Matthesons Weihnachts-Oratorium *Das Größte Kind* (1720)²⁵ war seiner Vertonung wiederum eine von Reinhard Keiser vorausgegangen.

Hinsichtlich der Datierung dieser anderweitig nicht belegten, musikalisch verlorenen Komposition Keisers und des Entstehungszeitpunkts der ihr zugrundeliegenden Dichtung lassen sich folgende Aussagen treffen. Poesie und Musik müssen einerseits schon vor 1714/15 – der Drucklegung von Lehms' Lexikon – angefertigt worden sein, dürften andererseits aber aus stilistischen Gründen (madrigalische Dichtung, Wechsel zwischen Rezitativ und Arie) kaum vor 1705 anzusetzen sein. Damit ist die Magnificat-Paraphrase deutlich nach den schon aus den 1680er Jahren herrührenden strophischen und von „frühpietistischem Gedankengut“ geprägten Beiträgen zu der Sammlung *Nordischer Weyrauch oder Zusammengesuchte Andachten von Schwedischen Frauenzimmern*²⁶ entstanden und somit die späteste bekannte geistliche Dichtung der Gräfin Königsmarck. Lehms' Mutmaßungen über die Gestalt von Keisers Vertonung scheinen zudem Aktualität zu suggerieren, und sie scheinen auch darauf hinzudeuten, daß die Dichtung explizit für Keiser entstanden war; im übrigen lieferte auch Georg Philipp Telemann seinem ehemaligen Opernlibrettisten Lehms 1712/13 für dessen Vorhaben die Ariendichtung eines „Frauenzimmers“, die er erst kurz zuvor vertont hatte.²⁷ Da Lehms nachweislich schon im Frühjahr 1710 – also noch vor sei-

²⁴ Siehe Voss (wie Fußnote 9), S. 3.

²⁵ Zum Libretto des Weihnachts-Oratoriums (beziehungsweise in Keisers Vertonung, des „Dialogus von der Geburt Christi“, 1707) siehe ausführlich C. Blanken, *Der „Dialogus von der Geburt Christi“: Ein wieder entdecktes Werk von Reinhard Keiser*, MuK 5 (2001), S. 300–305.

²⁶ Zur dichterischen Tätigkeit der Gräfin Königsmarck siehe überblicksartig Woods/Fürstenwald (wie Fußnote 13), S. 58–59, speziell zu ihren geistlichen Werken Jean M. Woods, „*Nordischer Weyrauch*“: *The Religious Lyrics of Aurora von Königsmarck and Her Circle*, in: Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur und Kultur der frühen Neuzeit (1400–1750), Jahrgang 17 (1988), S. 267–326.

²⁷ Siehe den Artikel *XL. Hoffmannin*, in: Lehms (wie Fußnote 14), S. 83–84. Zu der hier abgedruckten, von Telemann „communicirten“ Arie „Süsse Hoffnung sag es mir“ aus der Feder der Bayreuther „Hoffmannin“, ihrer Parodie in Telemanns Oper *Ariadne* (Leipzig, Neujahrsmesse 1712) sowie zu Lehms' erst jüngst nachgewie-

nem Wechsel von Leipzig nach Darmstadt – an der Erstellung des Lexikons arbeitete,²⁸ dürfte Keiser ihm die Dichtung also im Zeitraum zwischen etwa 1710 (oder etwas früher) und 1713 übersandt haben. Ein deutlich früherer Termin ist hingegen eher unwahrscheinlich: Keisers früheste dokumentierte Auseinandersetzung mit einer weltlichen Kantatendichtung von Lehms fiel allem Anschein nach in die Jahre 1708/09, dürfte damals jedoch nur wenig Zustimmung von seiten des Textdichters hervorgerufen haben.²⁹ Ein persönlicher Kontakt kam entweder im Zuge von Lehms' Tätigkeit als Librettist für die Leipziger Oper (1708–1710) zustande oder aber auf Vermittlung des ehemaligen Hamburger Operisten Christoph Graupner, der seit 1709 als Hofkapellmeister in Darmstadt wirkte und bereits vor 1710 in einem freundschaftlichen Verhältnis zu Lehms gestanden hatte.³⁰ Angesichts dieser Überlegungen dürften Dichtung und Erstvertonung der Magnificat-Paraphrase in die Jahre zwischen 1708 und 1713 fallen.

III.

Betrachtet man die biographischen Umstände der Königsmarck in jenen Jahren, so drängt sich ein konkreter Entstehungsanlaß für die Dichtung auf. Nach ihrem anfänglich schillernden Lebenswandel zwischen Hamburg (wo

sener Tätigkeit als Leipziger Opernlibrettist für Telemann, Johann David Heinichen und Melchior Hoffmann in den Jahren 1708–1710 siehe Maul (wie Fußnote 17).

²⁸ Dies ergibt sich aus der am 5. Mai in Leipzig unterzeichneten Vorrede seiner *Helden=Liebe der Schrift Alten und Neuen Textaments Zweyter Theil ebenfalls in 16. anmuthigen Liebes=Begebenheiten [...] nach Art Hrn. Heinr. Anshelm von Ziegler und Kliphausen*, Leipzig 1710, in der er hinsichtlich eines hier auf S. 168 ff. eingegangenen „Heldenbriefes“ einer „galanten Poetin“ – gemeint ist die Leipziger Kantatendichterin Regina Maria Pfitzer (siehe Lehms, wie Fußnote 14, S. 145–155) – schon auf sein „itzt unter den Händen“ habendes „Wercke: Teutschlands galante Poetinnen“ verwies.

²⁹ Keiser vertonte offenbar auf Basis eines Raubdruckes (Joh. Frhr. v. Ballock, *Des Ritters Myro und der Printzeßin Silvandra Liebes- und Wunder-Geschichte*, Berlin 1708) eine in Lehms' ersten Roman (*Die unglückselige Princeßin Michal und der verfolgte David verfertiget von Pallidor*, Hannover 1707) integrierte weltliche Kantatendichtung. Zur Affäre um die unrechtmäßigen Textübernahmen und die bisher nicht im Werkkatalog Keisers erfaßte *Cantata dell C[aesare]* siehe ausführlich Maul (wie Fußnote 17).

³⁰ Lehms erwähnt in der Vorrede seines zweiten Romans (*Des Israelitischen Printzens ABSALONS und Seiner Princessin Schwester THAMAR Staats=Lebens= und Helden=Geschichte [...]*, Nürnberg 1710), datiert Leipzig, 6. Mai 1710, daß die in sein Erstlingswerk *Michal* (siehe oben) eingegangenen weltlichen Kantatendichtungen „der berühmte Hessen=Darmstädtische Capellmeister/ Monsieur Graupner seiner galanten Composition gewürdiget“ habe.

sie sich in der Frühzeit der Gänsemarktoper auch als Librettistin betätigte³¹), Schweden und zuletzt Dresden wurde sie 1698 zur abteilichen Koadjutorin und schließlich 1700 zur Pröpstin des reichsunmittelbaren lutherischen Damenstifts zu Quedlinburg ernannt – nicht zuletzt, weil sie als ehemalige Mätresse und Kindesmutter des damaligen Schutzherrn August des Starken über eine hohe Abfindung hinaus angemessen versorgt werden sollte.³² Da das Stift ein „frei weltliches“ war und üblicherweise die gut dotierten höheren Verwaltungssämer von unverheirateten weiblichen Mitgliedern der Hocharistokratie besetzt wurden, zog dies für die Königsmarck freilich kaum ein enges und frommes Klosterleben nach sich. Als Pröpstin oblag ihr jedoch die Verwaltung des Stiftes und dessen „Außenpolitik“, und dies umso mehr, als sie nach dem Tod der Äbtissin Prinzessin Anna Dorothea von Sachsen-Weimar († 24. Juni 1704) bis 1718 zwar die Regierung des Stiftes in oberster Instanz übernehmen mußte, ihr die Weihe zur Äbtissin und das damit verbundene attraktive Annum von 12.000 Reichstalern aber versagt blieb, obwohl sie darauf bereits eine Exspektanz erhalten hatte.³³ Der Grund für die lang anhaltende Sedisvakanz war, daß die beiden übrigen in der Angelegenheit wahlberechtigten Stiftsdamen – zwei Schwarzburger Prinzessinnen – den Aufstieg der Gräfin kategorisch ablehnten und dies hinter vorgehaltener Hand mit dem Verweis auf ihre Vergangenheit als Mätresse und schwedische Herkunft begründeten. Die Situation war über die Jahre von gegenseitiger Blockade und einem Patt bei der mehrfach angesetzten Äbtissinnenwahl geprägt. Erst 1717 gelang es den Schwarzburger Prinzessinnen, ihre bereits 1708 mehrheitlich gewählte Kandidatin Marie Elisabeth von Schleswig-Holstein-Gottorf durchzusetzen, die schließlich am 28. Juli 1718 in das Amt eingeführt wurde.³⁴

In den Jahren dieser offensiven, intrigenreichen und auf reichspolitischer Ebene geführten Auseinandersetzung hat es die Gräfin Königsmarck aber anscheinend verstanden, ihre engen Beziehungen zur deutschen Dichter- und

³¹ Sie verfaßte das Libretto zu der von Johann Wolfgang Franck vertonten Oper *Die drey Töchter Cecrops* (aufgeführt in Ansbach zwischen 1682 und 1686 sowie in Hamburg wohl 1686).

³² 1698 verkaufte der sächsische Kurfürst die Schutzherrschaft über das Stift an Brandenburg.

³³ Siehe Mörner (wie Fußnote 18), S. 323 ff.; als Pröpstin erhielt sie jährlich lediglich 4000 Reichstaler.

³⁴ Die Gräfin Königsmark hatte neben ihrer eigenen Person zunächst alternativ für die Wahl der Enkelin ihres Verbündeten Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Prinzessin Elisabeth Ernestine Antonie von Sachsen-Meiningen (1681–1766), plädiert, die 1713 zur Äbtissin des Reichsstiftes Gandersheim aufstieg.

Musikerszene immer wieder zu nutzen, um auf ihr eigenes Dilemma und den ihr vorenthaltenen Rang einer Äbtissin (der sie in den Rang einer Reichsfürstin erhoben hätte³⁵) aufmerksam zu machen. Denn es ist so gesehen kaum ein Zufall, daß während der Vakanz eine Reihe von Publikationen erschienen, die der Gräfin gewidmet waren und die in ihren Zueignungen teilweise unverblümt auf die ausstehende und in Anbetracht ihrer hervorragenden Charaktereigenschaften und Intelligenz doch so naheliegende Beförderung zu sprechen kamen. Von musikalischer Seite taten sich dabei vor allem die beiden Komponisten der Magnificat-Paraphrase hervor. Reinhard Keiser fügte 1710 in seine Oper *Arsinoe* offenbar drei Ariendichtungen der Königsmarck ein.³⁶ Die 1712 und 1717 von Keiser vertonten Opern *Die entdeckte Verstellung, oder: Die geheime Liebe der Diana* (Libretto von Johann Ulrich König)³⁷ und *Die Großmüthige Tomyris* (Libretto von Johann Joachim Hoë)³⁸ waren der Gräfin ebenso gewidmet wie die 1711 entstandene Serenata zum Petri- und Matthäi-Mahl *Die gekrönte Würdigkeit* (Text ebenfalls von Johann Ulrich König). Eindeutig bezog Keiser in der Vorrede seiner der Königsmarck zugeeigneten Drucksammlung *Divertimenti serenissimi* aus dem Jahr 1713 Stellung, denn in der Zuschrift zitierte er eine Textpassage aus einer der „unvergleichlichen AURORA gewiedmeten/ Cantata“, die ein „vortrefflicher Dichter“ verfaßt hatte und die unmißverständlich auf die aktuelle Situation in Quedlinburg anspielt:

[...] Ihr übermenschliches und himmlisch Wesen
Ist auserlesen/
Sie gleicht den Engeln an Holdseligkeit;
An Großmuth den Heldinnen;
Den Musen an Erfahrungheit;
An Majestät den höchsten Königinnen;
Und ob Sie gleich kein Purpur ehrt/
Weiß man doch/ daß er Ihr gehört. etc.³⁹

³⁵ Siehe die Ausführungen in Zedler, Bd. 1 (1732), Sp. 210.

³⁶ Laut Vorrede des gedruckten Textbuches stammten sie von „einer hohen Standes-Persohn“, die wegen ihrer Schönheit und Klugheit gepriesen wird; siehe H.-J. Marx und D. Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, Nr. 140. Zu den der Königsmarck gewidmeten Werken Reinhard Keisers siehe auch Koch (wie Fußnote 18), S. 78–80.

³⁷ Erstaufführung 1712, siehe Marx/Schröder (wie Fußnote 36), Nr. 96.

³⁸ Erstaufführung 1717, siehe ebenda, Nr. 146.

³⁹ *DIVERTIMENTI SERENISSIMI, DELLE CANTATE, DUETTE & ARIE diverse, SENZA Stromenti. Oder: Durchlauchtige Ergötzung/ Uber verschiedene Cantaten, Duetten und Arien, Ohne Instrumenten. Von Reinhard Keisern/ Hoch=Fürstl. Mecklenburgischen Capell-Meistern*, Hamburg 1713, Zueignung, unpaginiert. In

Mattheson, der in seiner Autobiographie die vertraute Beziehung zur Gräfin ausführlich darstellt, hatte die „ungemeine und weitberühmte Beförderinn schöner Wissenschaften, von welcher er hernach sehr viel polirtes erlernen, und hohe Gnade empfangen“, während eines Konzertes bei Graf von Eck kennengelernt.⁴⁰ In den Sommermonaten 1704, 1705 und 1706 besuchte er sie nachweislich in Quedlinburg.⁴¹ 1704 tat er sich dabei „mit der Musik in Kirchen und Klangsälen“ hervor.⁴² Ab 1707 wurde ihm in seiner Funktion als Legationssekretär der Königlich Großbritannischen Gesandtschaft am Niedersächsischen Kreise dann sogar die diplomatische Aufgabe zuteil, an der Schlichtung zwischen Holstein und Brandenburg bezüglich der Quedlinburger Äbtissinnenfrage mitzuwirken.⁴³ Neutralität läßt sich aus seinem damaligen Verhalten aber nicht erkennen. 1713 widmete er der Gräfin sein *Neueröffnetes Orchestre* und 1717 – also ein Jahr nach seiner Vertonung der Magnificat-Paraphrase – schließlich noch die Abhandlung *Veritophili Deutliche Beweis-Gründe*.⁴⁴ Die Königsmarck zeigte sich ihrerseits mit einem Matthesons *Exemplarische Organisten-Probe* zierenden französischen Madrigal erkenntlich.⁴⁵

Auch die Zueignung von Lehms' Lexikon zielte offenkundig in die gleiche Richtung. Im Widmungssonett bezeichnet er die Gräfin, der er bereits seinen ersten Roman gewidmet hatte,⁴⁶ als „Tugend-Bild“, dem der „Geist der Majestät“ aus den Augen blitze; sie würde „mit Recht zu einer Göttin“ taugen und wäre die „Minerva“ der deutschen Poetinnen. Im eigentlichen Lexikonartikel folgt auf die Textproben aus der Magnificat-Paraphrase der nachdrückliche Appell, sie endlich zur Äbtissin zu erheben:

Mehr Proben wollen wir vor diesesmahl nicht anführen/ denn aus zweyen so herrlichen Stücken kan man auch schon auf andere schliessen. Wer die Gnade hat/ diese hohe

die Sammlung ging mit der Arie „Ihr schönen Augen seydt selbst Richter“ (S. 36) auch eine „Poesia della Signora Contessa di K[önigsmarck]“ ein.

⁴⁰ J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pfarte*, Hamburg 1740, S. 191; zur Beziehung zwischen Mattheson und der Gräfin Königsmarck siehe ausführlich Koch (wie Fußnote 18), S. 77–78 und Moser (wie Fußnote 18), S. 87–89.

⁴¹ Ebenda, S. 192 und 195 sowie Cramer (wie Fußnote 18), S. 93 ff.

⁴² Cramer (wie Fußnote 18), Band II, S. 93.

⁴³ Ebenda, S. 93 ff., und Mattheson (wie Fußnote 41), S. 196–197.

⁴⁴ J. Mattheson, *VERITOPHILI Deutliche Beweis-Gründe, Worauf der rechte Gebrauch der MUSIC, beydes in den Kirchen als ausser denselben, beruht [...]*, Hamburg 1717.

⁴⁵ Abgebildet bei D.-R. Moser, *1000 Jahre Musik in Quedlinburg*, München 1994, S. 30. Auch zu Matthesons 1711 aufgeführter Oper *Henrico IV.* (Nr. 125 bei Marx/Schröder, wie Fußnote 36) trug die Königsmarck eine Ariendichtung bei.

⁴⁶ *Michal* (wie Fußnote 29), 1707.

Dame selbst zu sprechen/ wird ein rechtes Muster einer geistreichen/ gelehrten und leutseeligen Gräfin an Ihr finden. Sie ist im übrigen in der *Music* so wohl/ als der Poesie erfahren/ und weiß von der *Neteté* der ersteren so *accurat*, als der anderen zu *raisonniren*. Itzo lebet sie seit *Anno 1700*. als Pröbstin in dem Kayserl. freyen Weltlichen Stifft zu Quedlinburg/ und ihre besondere *Qualiteten* nebst dem in ihr wohnenden grossen Staats-Geiste verdienten billig bey noch währender *Vacanz* einer Aebtissin in hohe *Consideration* gezogen zu werden.⁴⁷

Anhand des bisher Gesagten will es nun scheinen, daß auch die Magnificat-Paraphrase in engem Zusammenhang mit dem Quedlinburger Äbtissinnenstreit steht. Hatte die Gräfin das Stück in Keisers Vertonung als ihren Beitrag zur angestrebten Weihe vorgesehen? Schließlich symbolisiert der Lobgesang Mariens wie kein anderer biblischer Text den Empfang des göttlichen Geistes durch die dienende Magd; aus diesem Grund werden Äbtissinnenweihen gern mit dem Fest Mariä Heimsuchung verknüpft, an dem das Magnificat Teil des Festtagevangeliums (Lukas 1, 39–56) ist.⁴⁸ Zielte der Teilabdruck der Dichtung in *Deutschlands Galante Poetinnen* möglicherweise speziell darauf ab, auch hier die Ansprüche auf und die Befähigung für das Amt zum Ausdruck zu bringen? Dann wäre die Zuspiegelung des Textes über Kaiser an Lehms vielleicht gar von der Gräfin initiiert gewesen. Und war Matthesons Vertonung 1716 wiederum im Hinblick auf die Äbtissinnenweihe entstanden? Dann wäre jedenfalls eine plausible Erklärung für den zweijährigen Abstand zwischen dem Kompositionsdatum (1716) und der dokumentierten Hamburger Aufführung gefunden.

⁴⁷ Der Beitrag schließt mit einem – wohl von Lehms selbst verfaßten – Sonett auf „Die gelehrte und geistreiche Schwedische Gräfin“, deren „Klugheit“ ein „Wunder dieser Welt“ sei.

⁴⁸ Auch die am 24. Mai 1700 begangene Einführung der Gräfin als Pröbstin hatte ein – freilich weltliches – musikalisches Beiprogramm: „Nach vollendeter Introductions-Predigt stellte sich [...] Ihr. Hoch Gräfl. Gnaden unter dem Gesang: ‚Kom Heiliger Geist‘ etc. unter voriger Begleitung vor den Altar, und empfing auff einem rothen sammiten mit langen güldenen Frantzen besätzten Küssen knieend den gebräuchlichen Segen. Nachgehends überlieferte der Herr Stiffts-Rath und Hof-Meister von Daggerode an Ihr. HochGräfl. Gnade und Pröbstin im Nahmen Ihr. Hoch-Fürstl. Durchl. als einiger Collatricin, auff einer silbernen Schalen die Probstey-Schlüssel, und wurde schliesslich dieses Fest nechst einer angenehmen Musick mit der Hoch Fürstl. kostbaren Tafel beschlossen“; Bericht abgedruckt in: *Historische Remarques über die neuesten Sachen in Europa*. 23. Woche, Dienstag, 15. Juni 1700, hier zitiert nach Mörner (wie Fußnote 18), S. 330–332.

IV.

Bis auf den allgemeinen Zusammenhang zwischen der Dichtung und der Situation ihrer Schöpferin in Quedlinburg lassen sich die geäußerten Vermutungen derzeit nicht weiter konkretisieren. Auch kommen wir anhand dieser Beobachtungen nicht in der Fragestellung weiter, ob 1725 in Leipzig Keisers oder Matthesons Musik erklang. Für Mattheson spräche allenfalls, daß die bei Lehms abgedruckten Auszüge an zwei Stellen minimal abweichende Lesarten vom Hamburger Text aufweisen, während das Leipziger Textbuch von 1725 fast vollständig der von Mattheson vertonten Fassung entspricht.⁴⁹

Der Exkurs zum Entstehungskontext der Dichtung und zu dem speziellen Verhältnis der beiden Tonsetzer zur Gräfin Königsmarck war aber dennoch notwendig, denn er führt deutlich vor Augen, daß das an Mariä Heimsuchung 1725 in den Leipziger Hauptkirchen aufgeführte Werk – unabhängig von der Frage, ob es nun in der Vertonung Keisers oder Matthesons erklang – alles andere als ein weit verbreitetes und leicht aufführbares Repertoirestück gewesen ist. Zwar ist nicht gänzlich auszuschließen, daß es tatsächlich in Bachs Notenbibliothek vorhanden war; der von Voss ins Spiel gebrachte Überlieferungsweg – Übergabe von Mattheson an Bach während dessen Probespiel 1720 an St. Jacobi in Hamburg⁵⁰ – wäre denkbar, greift aber den einen Strohalm, den die dürftige Dokumentenlage zur Thematik Bach und Hamburg während des fraglichen Zeitraums reicht.⁵¹ Viel leichter fiel es

⁴⁹ Das Hamburger Textbuch (wohl von 1718) und Matthesons Partitur (1716) bringen eine vollständig identische Textfassung (freundlicher Hinweis von Steffen Voss, Hamburg). Folgende Abweichungen bestehen hingegen zwischen den verschiedenen Quellen: Arie 2, Zeile 4 und 6, bei Lehms: „Erwarte nicht die Donnerkeile [...] Benetzt durch der Thränen Lauff“; Textbücher Hamburg und Leipzig: „Erwarte nicht der Donnerkeile [...] Benetzt mit der Thränen=Lauff“. Arie 3, Zeile 3 und 7, bei Lehms: „Und solte gleich kein zeitlich Guth mir fehlen [...] Kein nichtigs Guth den Seelen=Hunger speist“; Textbücher Hamburg und Leipzig: „Und solte gleich kein weltlich Gut mir fehlen [...] Kein nichtigs Gut der Seelen Hunger speist“. – Abweichungen zwischen Hamburger und Leipziger Textbuch: Rezitativ 1, Hamburg: „Und der da heilig wird genandt“; Leipzig: „Und der der Heyland wird genannt“. Rezitativ 3, Zeile 1, Hamburg: „Wer hungrig ist komm her!“; Leipzig: „Wer hungrig ist, komme her!“. Arie 3, Zeile 1, Hamburg: „Ich leide Durst/ es hungert meiner Seelen“; Leipzig: „Ich leide Durst; es hungert meine Seele“.

⁵⁰ Voss (wie Fußnote 9), S. 3.

⁵¹ Ebenso ließe sich argumentieren, daß die Vertonung der Königsmarckschen Magnificat-Paraphrase im Zusammenhang mit der ebenfalls am Hamburger Dom aufgeführten und Keiser zugeschriebenen Markus-Passion in die Notenbibliothek Bachs gelangte, was dann freilich – da das Werk schon um 1713 in Weimar auf-

allerdings, die Magnificat-Paraphrase als ein Werk aus dem Musikalienvorrat der Neukirche anzusehen, denn die Kontakte der dortigen Musikdirektoren sowie des ihnen assoziierten Leipziger Opernhauses nach Hamburg und zur Gräfin Königsmarck waren vergleichsweise enger und beschränkten sich nicht auf einmalige Gelegenheiten: Melchior Hoffmann, Musikdirektor der Neukirche von 1705 bis 1715, verfügte offensichtlich über eine reiche Notensammlung, und seine Verbindungen reichten sowohl nach Hamburg als auch nach London und Darmstadt.⁵² Lehms, der in Leipzig (seit etwa 1707) als Textdichter von geistlichen und weltlichen Kompositionen Hoffmanns tätig war, könnte als dessen Vermittler aufgetreten sein. Ein Teil der Leipziger Operisten hielt sich in den Jahren 1706/07 zu einem Gastspiel an der Gänsemarktoper auf, und eine der gerühmtesten deutschen Opernsängerinnen (und Textdichterinnen), die „Mademoiselle Zehmin“, um 1713 wohnhaft auf dem Rittergut der Familie von Dieskau in Knauthain bei Leipzig, stand laut Lehms „bey [...] der Frau Pröbstin Königsmarck in besonderer Gnade“.⁵³

Zudem war die Gräfin Königsmarck selbst nachweislich eine regelmäßige Besucherin der Leipziger Messe, die Dreh- und Angelpunkt ihrer „mone-

geführt wurde und Mattheson seine Vertonung erst 1716 anfertigte – für Keisers Komposition spräche (zur Diskussion über die Autorschaft der Markus-Passion siehe D. R. Melamed und R. L. Sanders, *Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspassion*, BJ 1999, S. 35–50). Mit den nunmehr vorliegenden Kenntnissen über die Textdichterin ließe sich auch mit der Hallenser Orgelprüfung im Mai 1716 argumentieren, bei der Bach bekanntermaßen mit dem Quedlinburger Stadtkantor Christian Friedrich Rolle als weiterem Mitglied der Prüfungskommission zusammentraf, dessen Bruder Christian Ernst zudem während Bachs Kapellmeisterzeit in Köthen als Organist an der Agnuskirche wirkte (vgl. Dok I, Nr. 85).

⁵² Zu Hoffmanns Tätigkeit als Musikdirektor an der Neukirche siehe A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 39–76. Dazu ergänzendes (insbesondere zu Hoffmanns Wirken als Opernkomponist und „Händel-Rezipient“) bei Maul (wie Fußnote 17) und ders., *Zur Rezeption von Händels italienischen Opern und Kantaten in Mitteldeutschland bis 1715*, in: *Händel-Jahrbuch 2006*, im Druck.

⁵³ Neben dem ihr gewidmeten Artikel in Lehms' *Deutschlands Galante Poetinnen* (wie Fußnote 14), S. 282–285 wird sie auch in einem dort abgedruckten Verzeichnis der damals neun bekanntesten deutschen Sängerinnen erwähnt (ebd., Vorrede, unpaginiert): „Unter den Teutschen Sängerinnen auf dem *Theatro* sind bekannt [...] 5. Mademoiselle Zehmin aus Leipzig.“ Siehe die ausführliche Auseinandersetzung mit dem Sängerverzeichnis und dem Wirken der „Zehmin“ bei Maul (wie Fußnote 17).

tären Transaktionen“ war⁵⁴; offenbar unterhielt sie sogar eine Wohnung in Leipzig.⁵⁵ Daß sie, wie schon in ihrer Hamburger Zeit, auch an der Pleiße enge Kontakte zur Musiker- und speziell zur Operistenszene pflegte, und daß es dabei auch zum Austausch von Dichtungen und Musikalien kam, wäre naheliegend⁵⁶ – auch die in den Widmungen von Lehms an die Gräfin zum Ausdruck kommende Dankbarkeit dürfte eine Vorgeschichte haben, die im Zusammenhang mit seiner Librettisten-Tätigkeit zu sehen ist.

Schließlich könnte auch Hoffmanns Nachfolger, der Neukirchenmusikdirektor Johann Gottfried Vogler, die Magnificat-Paraphrase erhalten haben. Zwar sind für ihn, der als virtuoser Geiger anscheinend häufiger auswärtige Gastspiele annahm, keine direkten Kontakte zur Gräfin belegt; immerhin muß aber auffallen, daß er sich 1720, als er wegen hoher Schulden aus Leipzig fliehen mußte, nach Hamburg wandte.⁵⁷ Als einziger „Konsorte“ der letzten Leipziger Operunternehmerin Dorothea Maria Brauns, geb. Strungk (1666–nach 1719) verfügte er zudem über gute Kontakte nach Dresden. Ließe sich nachweisen, daß zwischen dem Ehemann der Braunsin, dem seit spätestens 1697 in Dresden wirkenden Hoforganisten Wilhelm Dietrich Brauns⁵⁸ und dem von 1685 bis 1718 als Musikdirektor am Hamburger Dom wirkenden Friedrich Nicolaus Brauns ein Verwandtschaftsverhältnis bestand, wäre damit ein weiterer potentieller Überlieferungsweg von der Hamburger Dommusik nach Mitteldeutschland aufgetan.

⁵⁴ Krauss-Meyl (wie Fußnote 18), S. 146–147. Der einschlägigen Literatur (siehe Fußnote 18) sind ab 1706 folgende Aufenthalte der Königsmarck in Leipzig zu entnehmen: 1706/07 mehrere Monate (im Zusammenhang mit den Verhandlungen um den Altranstädter Frieden), Ostermesse 1708 (im Opernhaus erklang der von Lehms nach einer Hamburger Vorlage textlich überarbeitete *Adonis* in der Vertonung Telemanns; siehe Maul, wie Fußnote 17), Ostermesse 1720.

⁵⁵ Mörner (wie Fußnote 18), S. 385.

⁵⁶ Überhaupt scheint die Gräfin um 1710 häufig Proben ihrer fast ausnahmslos ungedruckten Dichtungen verbreitet zu haben, so etwa an den Hof von Schwarzburg-Sondershausen. 1710 schrieb ihr Prinz Günther von Schwarzburg-Sondershausen: „ich erkenne aus dieser Probe, was Ihre Musen vermögen, und mit Ungeduld sehe ich dem verheißenen Stücke [einem Musikstück?] entgegen“; Brief abgedruckt bei Cramer (wie Fußnote 18), Band I, S. 317.

⁵⁷ Zu Vogler siehe Glöckner (wie Fußnote 52), S. 77–82.

⁵⁸ Zweiter Organist der Hofkapelle seit 1697, gest. 1717 in Dresden. Zur Dresdner Familie Brauns siehe Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Zweiter Theil*, Dresden 1862, Nachdruck Leipzig 1971, S. 13 und 16 sowie Maul (wie Fußnote 17).

V.

Angesichts dieser Überlegungen scheint die Erkenntnis, daß die an Mariä Heimsuchung 1725 aufgeführte Magnificat-Paraphrase eine Dichtung der Gräfin Königsmarck in der Vertonung Keisers oder Matthesons gewesen ist, Andreas Glöckners geäußerte Vermutung bezüglich des Beginns von Bachs dritter Leipziger „Kantatensaison“ mit neuen Argumenten zu bestärken. Die Wahl des Stücks fügt sich ebenso wenig in den vorangegangenen Auführungskalender Bachs ein wie die wahrhaft theatralische – und damit dem Ruf der Neukirchenmusik entsprechende – Manier der an den benachbarten Sonntagen erklingenden Kantaten aus Telemanns *Geistliches Singen und Spielen*.⁵⁹ Mit der vermuteten längeren Abwesenheit des Thomaskantors und der daraus resultierenden Vertretung durch den Musikdirektor der Neukirche Schott fände diese Eigentümlichkeit indes eine plausible Erklärung. Es bleibt abzuwarten, ob sich Bachs Reisetätigkeit im Sommer 1725 über den Geraer Aufenthalt hinaus noch weiter präzisieren läßt. So wäre im Zusammenhang mit Glöckners Hypothese etwa zu fragen, welche Vorgeschichte die am 1. Advent 1725 geschriebene Widmung von Picanders *Sammlung Erbaulicher Gedancken* an den Reichsgrafen Frantz Anton von Sporck hatte⁶⁰, beziehungsweise wer der illustren Schar an Karlsbader Kurgästen im vorangegangenen Sommer tatsächlich angehörte.⁶¹

Zuletzt gilt es, für die Repertoireauswahl an Mariä Heimsuchung 1725 zwei weitere Aspekte festzuhalten. Der verantwortliche Leiter der Aufführung wollte an diesem Festtag ganz offensichtlich ein Werk bieten, das sich in seiner Klangpracht⁶² sowohl mit der ein Jahr zuvor von Bach aufgeführten Kantate „Meine Seele erhebt den Herrn“ BWV 10 als vor allem mit der anscheinend zwei Jahre zuvor uraufgeführten Bachschen Vertonung des lateinischen Magnificat BWV 243a⁶³ messen konnte. Eine Darbietung der entsprechenden, ebenfalls das Magnificat paraphrasierenden Kantate aus Telemanns *Geistliches Singen und Spielen* („Maria stund auf an den Tagen“,

⁵⁹ Zur Charakterisierung von Telemanns Jahrgang siehe Poetzsch (wie Fußnote 2); zum opernhafte Repertoire der Leipziger Neukirchenmusik siehe Glöckner (wie Fußnote 52) und Maul (wie Fußnote 17).

⁶⁰ Vgl. dazu etwa Spitta II, S. 523, und Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York und London 2000, S. 296.

⁶¹ Vgl. Glöckner (wie Fußnote 3), S. 76.

⁶² Auch für Keisers Vertonung darf man eine ähnlich reiche Besetzung wie bei Mattheson annehmen.

⁶³ Zur mutmaßlichen Uraufführung von Bachs Magnificat BWV 243a im Vespertagesdienst an Mariä Heimsuchung 1723 siehe A. Glöckner, *Bachs Es-Dur-Magnificat BWV 243a – eine genuine Weihnachtsmusik?*, BJ 2003, S. 37–45.

Die beiden Arten von Da-Capo-Arie in der Matthäus-Passion

Von Karol Berger (Stanford, CA)

Die vorliegende Studie hat zum Ziel, anhand der entsprechenden Nummern aus der Matthäus-Passion die gattungsbedingten Konventionen zu rekonstruieren, die Bachs Denken über die Form der Da-Capo-Arie leiteten.¹ Abgesehen von den Rezitativen vertonte der Komponist nahezu die gesamte Dichtung Picanders (also die Grundlage für einen Großteil der musikalischen Substanz der Passion) in Da-Capo-Form. Die Sätze 27, 30 und 60 sind die einzigen Ausnahmen.² Die übrigen vierzehn Nummern (Nr. 1, 6, 8, 13, 20, 23, 35, 39, 42, 49, 52, 57, 65 und 68; siehe Tabelle 1) sind sämtlich in Da-Capo-Form vertont, unabhängig davon, ob Picander dies explizit vermerkte.³ (Nur drei der Sätze – die Nummern 8, 39 und 42 – sind nicht mit entsprechenden Bezeichnungen versehen, obwohl bei den beiden letzteren die Eröffnungsverse am Schluß noch einmal abgedruckt werden, das heißt, das Da Capo ist hier ausgeschrieben.) Alle diese Dichtungen, die vierzehn in Da-Capo-Form vertont und die drei Sonderfälle, sind in Picanders Libretto als „Aria“ bezeichnet, und auch in Bachs Autograph wird dieser Begriff fast immer verwendet.⁴ Nur die beiden Ecksätze weichen von dieser Regel ab, Nr. 1 ist unbezeichnet und Nr. 68 trägt den Titel „il Choro finale“. Diese beiden

¹ Die hier vorgestellte Typologie der Da-Capo-Arien in der Matthäus-Passion unterscheidet sich von der bei E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, Kassel und München 1991, S. 90 bis 99. Grundlegende Untersuchungen zu Bachs Arienformen hat S. A. Crist vorgelegt: *Aria Forms in the Vocal Works of J. S. Bach, 1714–1724*, maschr. Diss., Brandeis University 1988; *Aria forms in the cantatas from Bach's first Leipzig Jahrgang*, in: *Bach Studies*, hrsg. von D. O. Franklin, Cambridge 1989, S. 36–53; *Bach, Theology, and Harmony: A New Look at the Arias*, in: *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 27 (1996), S. 1–30; *J. S. Bach and the Conventions of the Da Capo Aria, or How Original was Bach?* in: *The Maynooth International Musicological Conference 1995: Selected Proceedings, Part One*, hrsg. von P. F. Devine und H. White, Dublin 1996, S. 71–85.

² Die Numerierung der einzelnen Sätze folgt NBA II/5 (A. Dürr, 1972).

³ Die Dichtung findet sich im zweiten Band von *Picanders Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Leipzig 1729, S. 101–112; siehe das Faksimile in NBA II/5 Krit. Bericht (A. Dürr, 1974), S. 73–78.

⁴ SBB, P 25; ein vollständiges Faksimile erschien als Bd. 7 der *Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig 1966.

Tabelle 1: Matthäus-Passion, Sätze in Da-Capo-Form

1	Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen
6	Buß und Reu
8	Blute nur, du liebes Herz
13	Ich will dir mein Herze schenken
20	Ich will bei meinem Jesu wachen
23	Gerne will ich mich bequemen
35	Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen
39	Erbarme dich
42	Gebt mir meinen Jesum wieder
49	Aus Liebe will mein Heiland sterben
52	Können Tränen meiner Wangen
57	Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen
65	Mache dich, mein Herze, rein
68	Wir setzen uns mit Tränen nieder

Sätze werde ich im folgenden von dem untersuchten Material ausschließen, auf dessen Basis ich Bachs Konzept von den Gattungsnormen rekonstruiere, die sich aus einer Analyse der Da-Capo-Arien in der Matthäus-Passion ableiten lassen. Die verbleibenden zwölf Arien bieten hierfür ein hinreichend großes Korpus. (Eine umfassende Untersuchung hätte natürlich sämtliche überlieferten Da-Capo-Arien Bachs einzubeziehen.)

Es ist ein grundlegendes Merkmal, das die Da-Capo-Form (A – B – A) per definitionem auszeichnet: der Anfangsteil der Dichtung muß am Ende wiederkehren. Doch schon ein Blick auf die Da-Capo-Arien in Bachs Passion zeigt, daß diese Form in zweierlei Gestalt auftritt: Bei dem einen Typ kehren die Anfangsworte mit derselben Musik wieder wie bei ihrem ersten Erklären, es handelt sich also um ein strenges Da Capo, das Bach niemals ausschreibt, sondern auf die übliche Weise mit einer „da capo“-Anweisung am Ende des B-Teils signalisiert – oder mit einem „dal segno“, wobei er das fragliche Zeichen dort plaziert, wo die Wiederholung einsetzen soll, sofern dies nicht gleich zu Beginn der Fall ist. Außerdem markiert er mit einer Fermate die Stelle, wo die Musiker am Ende des A-Teils enden sollen. Zu diesem Typ gehören die Nummern 6, 8, 13, 23, 52, 65 und 68.⁵ Bei dem anderen Typ ist die Wiederkehr des Texts musikalisch verändert, man spricht von einem modifizierten Da Capo, das natürlich ausgeschrieben sein muß. Hierzu gehören die Nummern 20, 35, 39, 42, 49, 57 und 1. Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden Typen liegt ganz einfach darin, daß im strengen Da Capo der A-Teil aus offensichtlichen Gründen nicht nur auf der Tonika beginnt, sondern

⁵ Für Nr. 65 und 68 sind die Wiederholungen in der NBA ausgeschrieben, nicht aber im Autograph des Komponisten.

auch auf ihr enden muß, während er im modifizierten Da Capo nicht beim ersten Mal, sondern erst bei der Wiederaufnahme zur Tonika zurückkehrt. Der A-Teil der strengen Da-Capo-Form besteht gewöhnlich aus wenigstens drei Perioden (musikalische „Sätze“, die mit einer Kadenz schließen): erstens das eröffnende Instrumentalritornell, eine einzelne Periode, die ganz- oder halbschlüssig endet und in der Tonika verharrt; zweitens die Präsentation des A-Textes als eine einzelne Periode, die sich eng an das Ritornell anlehnt, mit einer vollen oder halben Kadenz endet und ebenfalls in der Tonika verbleibt; und drittens das abschließende Ritornell, wiederum eine einzelne Periode, die mit einer vollen Kadenz endet und in der Tonika verbleiben muß. Nur eine einzige Arie – Nr. 8 („Blute nur, du liebes Herz“) – vertritt diese Minimalausprägung der Form. Häufiger kommt es vor, daß der A-Text ein zweites Mal vertont wird, wiederum als einfache Periode, nun aber immer mit einer vollen Kadenz endet und entweder in der Tonika verbleibt (Nr. 13, „Ich will dir mein Herze schenken“ und Nr. 23, „Gerne will ich mich bequemen“) oder nach einer Phase der Modulation in die Grundtonart zurückkehrt (Nr. 6, „Buß und Reu“ und Nr. 65, „Mache dich, mein Herze, rein“). Zwar könnte man in Nr. 6 die Takte 29–56 (siehe Beispiel 1) entweder als einzelne modulierende Periode interpretieren, die mit einer vollen Kadenz auf der Tonika endet (T. 48) und an die sich ein Anhang anschließt, der den nachfolgenden Tonikadreiklang verlängert (T. 49–56); oder aber als zwei Perioden, von denen die erste (T. 29–40) von *i* nach *iv* moduliert und die zweite (T. 41–48, mit dem Anhang T. 49–56) von *iv* nach *i* zurückkehrt. Nr. 23 zeigt auf besonders subtile Weise, wie frei dieses allgemeine Verfahren gehandhabt werden kann (siehe Beispiel 2): Hier ist der erste, eine Quinte nach oben transponierte viertaktige Einschnitt des abschließenden Ritornells vor der zweiten Vokalperiode (in T. 25–28) plaziert, während nur der verbleibende Teil des Ritornells, der auf der transponierten Stufe beginnt, schließlich aber pflichtgemäß zur ursprünglichen Tonart zurückkehrt, ihr nachgestellt ist (T. 65–72).⁶ Nur eine einzige Arie (Nr. 52, „Können Tränen meiner Wangen“) weicht von diesen Normen ab (siehe Beispiel 3). Die Periode, die den A-Text zum ersten Mal vertont, moduliert ausnahmsweise von *i* nach III (T. 13–24) und ist von der normalen zweiten, nicht modulierenden Periode, die den A-Text in der Tonika vertont (T. 41–51), durch zwei zusätzliche Perioden getrennt – ein Ritornell auf III (T. 25–32) sowie eine Periode, die die beiden ersten Verse des Texts vertont, indem sie von III zurück nach *i* moduliert und mit einer Halbkadenz schließt (T. 33–40). Nach dem B-Teil wird der gesamte A-Teil normalerweise wiederholt. Die einzige Ausnahme ist Nr. 65 („Mache dich, mein Herze, rein“), wo das Eröffnungsritornell in der Wiederholung wegfällt.

⁶ Man vergleiche das auf diese Weise fragmentierte Ritornell mit dessen ursprünglicher Form in T. 1–12.

Der Inhalt des B-Teils der strengen Da-Capo-Form besteht genau wie der A-Teil gewöhnlich aus mindestens zwei periodenlangen Präsentationen des Texts, dieses Mal jedoch fehlen die rahmenden Ritornelle und jede Periode moduliert und endet mit einer vollen Kadenz. Die tonalen Ziele dieser Modulationen sind in keiner Weise regulär. Auf diese Weise sind die B-Teile von Nr. 6 („Buß und Reu“), Nr. 8 („Blute nur, du liebes Herz“) und Nr. 23 („Gerne will ich mich bequemen“) konstruiert. Dieser Mindestinhalt kann durch zusätzliche Perioden erweitert werden. In Nr. 13 („Ich will dir mein Herze schenken“) sind die beiden Perioden (T. 31–37 und 41–48) durch ein zusätzliches Ritornell (T. 37–41) getrennt, das dieselbe Tonart beibehält, in der die erste Vokalperiode endet, und mit einer vollen Kadenz schließt. Das gleiche und mehr passiert in Nr. 52 („Können Tränen meiner Wangen“), wo die beiden durch ein Ritornell getrennten Perioden (T. 64–69, 69–77 und 78–85) um eine zusätzliche Periode erweitert werden, die den B-Text präsentiert (T. 86–91) und die ebenfalls moduliert und mit einer vollen Kadenz endet.⁷ Nur in einer einzigen Arie (Nr. 65, „Mache dich, mein Herze, rein“) erfährt der B-Teil eine weniger standardisierte Behandlung, auch wenn diese sich unschwer von der Norm ableiten läßt. Ungewöhnlich ist hier, daß Bach den letzten Vers vom Rest des B-Teils abtrennt, wobei er die erste Vokalperiode des Abschnitts (T. 37–45) auf letzterem und die zweite (T. 48–52) auf ersterem basieren läßt und zudem die beiden durch ein drastisch gekürztes Ritornell trennt (T. 45–48). Allerdings könnte man T. 37–45 auch als aus zwei Perioden bestehend interpretieren, von denen die erste in T. 40 mit einer Halbkadenz endet. Davon abgesehen zeigen die Vokalperioden und das Ritornell die übliche Form, nur daß die erste Vokalperiode nicht moduliert, sondern von Anfang an in einer neuen Tonart steht und daß die zweite Vokalperiode mit einer halben statt einer vollen Kadenz endet (T. 51), in der allerdings auf den abschließenden Dominantakkord ein eintaktiger Anhang folgt (T. 52), der auf dem Tonikadreiklang basiert.

Es wurde bereits festgestellt, daß in der modifizierten Da-Capo-Form der A-Teil nicht beim ersten Mal, sondern erst in der Reprise in der Grundtonart endet. In seiner komprimiertesten Form besteht der A-Teil dieses Typus lediglich aus zwei Perioden – dem Instrumentalritornell, bei dem es sich um eine einzelne Periode in der Grundtonart handelt, die mit einer vollen Kadenz endet, und einer einzelnen Vokalperiode, die den A-Text vertont und ebenfalls mit einer vollen Kadenz schließt, nun aber von der Tonika zur Dominantparallele oder zur Dominante moduliert. In der Reprise ist die Reihenfolge der beiden Perioden umgekehrt; zuerst erscheint die Vokalperiode, die entweder von der Tonart, in der der B-Teil endete, zur Grundtonart zurückmoduliert oder einfach von Anfang an in der Tonika verharrt. Das Ganze endet

⁷ Es sei daran erinnert, daß auch der A-Teil von Nr. 52 komplexer als üblich ist.

dann mit dem Ritornell, das wörtlich wiederholt wird und gewöhnlich von Bach nicht ausgeschrieben, sondern mit einem „da capo“ und einer Fermate gekennzeichnet ist. In Nr. 35 („Geduld“) allerdings schreibt er es aus, vielleicht weil er andernfalls nur vier Takte in der Baßstimme eingespart hätte, vor allem aber wohl weil die Arie mit großem Geschick das Da-Capo- und das Ostinatoprinzip zu verknüpfen weiß, da hier das Ritornell und der ostinate Baß übereinstimmen; Bach schreibt das abschließende Ritornell also deshalb aus, weil er diejenigen nicht verwirren will, die erkannt haben, daß es von dem Ostinato, nicht aber von dem Da Capo her strukturiert ist. Aus all dem ergibt sich, daß es neben dem Fehlen oder Vorhandensein einer modulierenden Passage in dem zu Beginn stehenden A-Teil noch einen weiteren wesentlichen Unterschied zwischen der strengen und der modifizierten Da-Capo-Form gibt, der mit der Rolle des Ritornells zu tun hat. In der strengen Form umrahmt das Ritornell die A-Teile, in der modifizierten Form umrahmt es die gesamte Arie. Beide Arten sind zyklisch, das heißt, sie enden wie sie begannen. Während die modifizierte Form jedoch nur einen großen Kreis beschreibt, umschließt in der strengen Form der große Zyklus des Ganzen zwei kleinere der A-Teile.

Das einzige Beispiel für die sparsamste Variante dieser Form ist Nr. 20 („Ich will bei meinem Jesu wachen“), obwohl hier die Einfachheit der Grundstruktur durch den internen Aufbau der Vokalperiode in gewissem Maße kompliziert wird. Um dies recht zu verstehen, empfiehlt es sich, zuerst das Ritornell zu betrachten, da die Vokalperiode, die den A-Text vertont, immer eine Erweiterung der Ritornellperiode ist (oder, anders ausgedrückt, bei dem Ritornell handelt es sich um die Quintessenz der Vokalperiode). Das Oboenritornell in Nr. 20 (siehe Beispiel 4) ist auf eine Weise konstruiert, die an die klassische ausgewogene Periode erinnert, in der der Vordersatz mit einer halben (T. 5) und der Nachsatz mit einer vollen Kadenz endet (T. 11).

Hier sei ein kurzer Exkurs eingeschoben. In seiner grundlegenden Studie über die kompositorischen Prinzipien von Bachs Konzerten hat Laurence Dreyfus jüngst eine These Wilhelm Fischers wieder zum Leben erweckt, die besagt, daß die barocke Melodie sich häufig in drei Teile gliedert – (1) den Vordersatz, der die Grundtonart definiert, (2) die tonal offene Fortspinnung und (3) den Epilog, der mit einer Kadenz den Abschnitt in der Grundtonart abschließt.⁸ Unser Ritornell veranschaulicht sowohl die Vorzüge als auch die Schwächen dieser Sichtweise. In der Tat kann man hier einen die Tonika definierenden Vordersatz ausmachen, der in T. 5 mit einer halben Kadenz abgetrennt ist, gefolgt von den tonal offenen Sequenzen der Fortspinnung und dem die Tonika erneut etablierenden kadenzialen Epilog in T. 9–11. Bis hierhin erweist sich die Fischer-Dreyfus-Hypothese als korrekt. Weniger überzeugend ist hingegen die sich daraus ergebende Dreiteilung der Periode (wobei aus Fair-

⁸ L. Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, MA, 1996, S. 60–63.

ness gegenüber Dreyfus erwähnt werden soll, daß er Fischers Abschnitte undefiniert als überlappende harmonische Funktionen, die eine Segmentierung der Melodie erlauben, diese aber nicht notwendigerweise in separate Perioden zerlegen). Meistens zerfällt die Periode mittels einer starken Zäsur unmittelbar nach dem Vordersatz (hier in T. 5) in nur zwei Teile. Die Zäsur zwischen der Fortspinnung und dem Epilog hingegen ist nur schwach ausgeprägt oder fehlt gänzlich, wie hier ebenfalls zu sehen ist, so daß letzterer nicht als unabhängiger Teil dasteht, sondern eine einfache Kadenz ist, die die ihr vorausgehende ungefestigte Sequenzierung zu einem harmonischen Abschluß bringt.

Die Vokalperiode (siehe Beispiel 5) beginnt mit dem musikalischen Material des Vordersatzes (T. 11–15) und fährt fort, als wolle die Oboe sie mit dem zugehörigen Nachsatz beenden (in T. 15–19 wiederholt die Oboe ihre T. 5–9). In T. 17 beginnt der Tenor jedoch erneut den Vordersatz und zwei Takte später muß die Oboe aufgeben, so daß die T. 15–21 letztlich auf eine zweite vokale Präsentation des Vordersatz hinauslaufen. Erst jetzt wird die Periode durch eine modulierte Fassung des Nachsatzes vollendet (T. 21–31). In der nicht modulierenden Reprise (siehe Beispiel 6) wird dies auf nur je einen Vordersatz und Nachsatz reduziert (T. 59–65 beziehungsweise T. 65–71), auf den ein Anhang folgt, der den abschließenden Tonikadreiklang verlängert (T. 71–81). Hier sei ein subtiles, aber deutlich hörbares Detail der Vertonung erwähnt, da es mit der eben beschriebenen Periodenstruktur zusammenhängt und zugleich die Aussage des Texts unterstreicht. Nr. 20 ist eine der Arien der „Tochter Zion“ und jeder der drei Vordersätze des Tenors („Ich will bei meinem Jesu wachen“) wird vom Chor der Gläubigen dergestalt beantwortet („So schlafen unsre Sünden ein“), daß mit jedem der aufeinanderfolgenden Einwürfe der Sopran auf einem tieferen Ton des halbschlüssigen Dominantakkords (G-Dur) einsetzt als zuvor: d² (T. 15), h² (T. 21) und g² (T. 65). So neigen unsere Sünden bildlich ihr Haupt und schlafen ein.

Die Grundform kann auf verschiedene Weise erweitert werden. In Nr. 35 („Geduld“), einer nur vom Continuo begleiteten Tenor-Arie, hat die Erweiterung der Vokalpartie des A-Teils sicherlich etwas mit der Behandlung des Ritornells als ständig wiederholtes und, wo nötig, frei variiertes Ostinatomuster zu tun, eine Metapher der in dem Gedicht verlangten „Geduld“. Im Anfangsteil ist der A-Text nicht in einer, sondern in drei Perioden vertont (T. 5–9, 9–13 und 13–19), die jeweils von einem vollen Durchlauf des Ostinato unterstützt werden und mit einer vollen Kadenz schließen, von denen jedoch nur die dritte moduliert. In der Reprise wird er auf nur zwei Perioden reduziert, wobei T. 37–40 und T. 40–43 in etwa T. 5–9 und T. 9–13 entsprechen.

In Nr. 39 („Erbarme dich“) ist sowohl der vokale als auch der instrumentale Teil erweitert. Das Ritornell (siehe Beispiel 7) ist wiederum eine ausgewogene

Periode, wobei der Vordersatz in T. 4 (Zählzeit 3) durch eine halbe und in T. 8 (Zählzeit 3) durch eine volle Kadenz gegliedert wird. Der regulären modulierenden Vokalperiode (T. 13–22) geht eine zusätzliche nicht modulierende Periode voraus, die auf dem Vordersatz des Ritornells basiert und mit einer Halbkadenz abschließt (T. 9–12; siehe Beispiel 8). Diese Erweiterung wird in der Reprise beibehalten (siehe Beispiel 9), wobei T. 33–36 mit T. 9–12 und T. 37–46 mit T. 13–22 korrespondiert. Außerdem aber findet sich am Ende des ersten A-Teils (T. 23–26) ein weiteres Ritornell (sehr verkürzt, da auf die drei ersten Takte des Vordersatzes gleich der letzte Takt des Nachsatzes folgt), das in der neuen Tonart steht und für das es in der Reprise kein Gegenstück gibt. Es ist übrigens bemerkenswert, mit welch subtilen Mitteln Bach dafür sorgt, daß dieses zusätzliche Ritornell als notwendige Ergänzung der vorangehenden Periode verstanden wird. In weiten Teilen dieser Arie sind die üblichen Rollen von Vokalstimme und begleitendem Obligatinstrument verkehrt, so daß die Solovioline die Hauptmelodie trägt, zu der die Vokalstimme einen Kontrapunkt liefert. Im Nachsatz der vorangehenden Periode (T. 19–22) schweigt die Violine im letzten Takt, so daß die Periode melodisch unvollständig bleibt (siehe Beispiel 10). Eben dieser in T. 22 zurückgehaltene Melodietakt vollendet das Ritornell in T. 26. Das verkürzte zusätzliche Ritornell in der neuen Tonart am Ende des zu Beginn stehenden A-Teils (wiederum nicht in der Reprise enthalten) findet sich auch in Nr. 49 („Aus Liebe will mein Heiland sterben“, T. 28–35), welches im übrigen ein Paradebeispiel für diesen Typus in seiner komprimiertesten Form ist.

In Nr. 42 („Gebt mir meinen Jesum wieder“) und Nr. 57 („Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen“) wird dieses verkürzte zusätzliche Ritornell in der neuen Tonart am Ende des ersten A-Teils wiederholt, und zwar in jeweils unterschiedlicher Weise. In beiden Arien werden die formalen Konventionen der modifizierten Da-Capo-Arie ausgesprochen frei gehandhabt. An Nr. 42 ist ungewöhnlich, daß die auf das eröffnende Ritornell folgende Vokalperiode (T. 13–27), die sich wie dieses in musikalischer Hinsicht völlig regulär entwickelt, gleich die gesamte Dichtung vertont und nicht nur den ersten Vers, der eigentlich den A-Teil ausmacht. Der entsprechende Teil der Reprise hingegen (T. 43–53), also die dem abschließenden Ritornell vorausgehende Vokalperiode, verläuft sowohl in musikalischer als auch in textlicher Hinsicht normal und vertont nur den A-Text. Das auf die Vokalperiode folgende verkürzte zusätzliche Ritornell (T. 27–32) ist in diesem Fall keine vollständige Periode (es endet nicht mit einer Kadenz), sondern wird von dem nachfolgenden B-Teil unterbrochen (T. 33–40). In der Reprise steht es logischerweise gleich zu Beginn (T. 41–42), da diese in der modifizierten Da-Capo-Arie gewöhnlich ein Spiegelbild des ersten A-Teils ist; außerdem bildet es hier keine unabhängige Periode, sondern wird vielmehr von der Wiederholung der Vokalperiode unterbrochen.

In Nr. 57 hingegen taucht das verkürzte zusätzliche Ritornell in der neuen Tonart am Ende des ersten A-Teils (T. 20–23) beim zweiten Mal am Ende der Arie auf (T. 51–54), das heißt, anstelle des vollständigen Ritornells vom Anfang. Der Grund liegt darin, daß letzteres ungewöhnlicherweise moduliert, wobei sein tonal instabiler Inhalt vielleicht durch das poetische Bild des Kreuztragens motiviert ist. Das Hauptritornell besteht aus zwei kleineren Perioden, von denen die erste (T. 1–4) von der Tonika zur Medianten und die zweite (T. 5–8) weiter zur Dominante fortschreitet. Damit nimmt es nicht nur die Struktur und Motivik der Vokalperiode (T. 9–19) vorweg, was normal wäre, sondern auch ihren harmonischen Inhalt, und das ist äußerst ungewöhnlich. Der tonal anormale Aufbau des eröffnenden Ritornells ist auch für einen weiteren ungewöhnlichen Aspekt der Arie verantwortlich. Nachdem der B-Text vertont ist (T. 24–34), jedoch bevor der A-Text wiederkehrt (T. 40–50), erklingt eine Variante des Hauptritornells (T. 35–39), die zwar moduliert, aber nicht mit einer Kadenz schließt. Damit findet das modulierende Hauptritornell die einzig mögliche Reprise nicht am Schluß der Arie, sondern zwischen dem A- und dem B-Teil.

Die beiden Formen der Da-Capo-Arie unterscheiden sich nicht nur im typischen Aufbau des A-Teils, sondern auch in der Art, wie normalerweise der B-Teil geformt ist. Es sei daran erinnert, daß der B-Teil der strengen Da-Capo-Form aus mindestens zwei modulierenden Darbietungen des Texts jeweils von der Länge einer Periode bestand. In der modifizierten Da-Capo-Arie beschränkt sich die Darbietung des B-Texts gewöhnlich auf eine einzige Periode, die ebenfalls mit einer vollen oder halben Kadenz schließt und ohne einen standardisierten Verlauf moduliert. Von den sechs untersuchten modifizierten Da-Capo-Arien wiederholt nur eine einzige (Nr. 35, „Geduld“) den B-Text in einer zweiten modulierenden Periode (T. 32–37, im Anschluß an die erste Periode in T. 19–32). Die einzige andere kleine Abweichung von den üblichen Gepflogenheiten findet sich in Nr. 39, wo das flehende „Erbarme dich“ vom Beginn der Dichtung in den beiden letzten Takten des Abschnitts noch einmal erklingt (der ganze Abschnitt entspricht T. 27–32).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß sich zwei deutlich unterschiedliche Zweige einer einzigen Gattung benennen lassen, die sich jeweils durch eine Reihe typischer Abläufe auszeichnen. Die strenge Da-Capo-Form besteht im A-Teil aus dem eröffnenden und dem abschließenden, jeweils eine Periode umfassenden Instrumentalritornell in der Tonika, die zwei ebenfalls in der Tonika stehende Vokalperioden umrahmen, von denen die erste sich eng an das Eingangsritornell anlehnt; beide Vokalperioden enthalten jeweils den vollständigen A-Text. Im B-Teil präsentieren zwei modulierende Perioden dann jeweils den vollständigen B-Text. In der modifizierten Da-Capo-Form folgt im eröffnenden A-Teil auf ein eine Periode umfassendes Instrumentalritornell in der Tonika eine einzelne Vokalperiode, die den A-Text

präsentiert und von der Tonika zur Tonikaparallele oder zur Dominante moduliert. Wenn der A-Teil wiederholt wird, kehrt sich die Reihenfolge der beiden Perioden um und die Vokalperiode bleibt entweder in der Tonika oder sie moduliert von der gegen Ende des B-Teils angesteuerten Tonart zu dieser zurück. Der B-Text wird nun als einzelne modulierende Periode vertont. Die unterschiedliche Gestaltungsweise des Mittelteils in den beiden Typen entspricht dem Unterschied zwischen den äußeren Abschnitten. Die strenge Da-Capo-Form ist großräumiger. Nicht nur ist sie insgesamt zyklisch angelegt, ihre zyklische Anlage im Großen spiegelt sich zudem im Kleinen in der zyklischen Anlage der Rahmenteile. Es ist daher nur sinnvoll, daß auch ihr Mittelteil ausgedehnter ist. Die modifizierte Da-Capo-Form ist konzentrierter, sie zeigt lediglich in ihrer Gesamtheit eine zyklische Gestalt, und auch ihr Mittelteil ist kompakter. Beide Grundmuster erlauben eine Vielzahl von Erweiterungen, Verkürzungen und anderen Arten des Abweichens von der Norm – eine Vielfalt also, die nur von der Vorstellungskraft des Komponisten beschränkt wird.

(Übersetzung: Stephanie Wollny)

Beispiel 1

Nr. 6. Arie „Buß und Reu“, T. 29–56

29

Fl. trav. I

p

Fl. trav. II

p

Alto

Buß und Reu, Buß und Reu knirscht das Sün - den - herz ent -

Cont.

p

5 6 7 6 6 9 8 6 # 6 5

36

zwei, knirscht das Sün - den - herz ent - zwei, Buß und Reu,

6 6 6 6 7
4 4 5 4 #

43

Buß und Reu, knirscht das Sün - den - herz ent - zwei, Buß

7 7 6 6 6 6 6 # 6 4 # 7 7 5
3 4 4 5 5

50

und Reu knirscht das Sün - den - herz ent - zwei,

6 5 7 4 # 7 7 # 6 # 5 7 4 3 7 6 5 # 6 7 6 6 #
4 # 5 4 3 5 4 3 5 4 4 2 # 6 5 #

Beispiel 2

Nr. 23. Arie „Gerne will ich mich bequemen“, T. 1–12, 25–28, 65–72

a)

VI. I, II

B. solo

Cont.

6 9 8 7 6 4[#] 6 5 6 4 [#] 4⁺ 6

8

6 6 6 7 7 [#] 6 3 5 6[#] 4 [#] [#]

b)

25

f

f 6 6[#] 9 8 7

65

f

f 4[#] 6 5 5 6 6 4 2 [#] 7 6 6 6 [#] 7 5 [#] 6 3 5 6 4 [#]

Beispiel 3

Nr. 52. Arie „Können Tränen meiner Wangen“, T. 13–51

13

VI. I/II

p

Alto solo

Kön-nen Trä - nen mei-ner Wan - gen nichts er - lan - - - gen,

Cont.

p

4 5 6 6 7 6 6 5
2 2 4 2

17

nichts er - lan - - - gen, o, so nehmt mein Herz hin - ein

6 6 7 6 6 5 6 6 4 3 4 6 6 5
4 2 2 4

21

—, so nehmt mein Herz hin - ein —, o —, so — nehmt mein Herz hin - ein;

7 6 6 7 6 5

25

f

f

4 6 7 6 6 7
2 4 5 6 6 7

29

33

kön-nen Trä - nen mei-ner Wan - gen nichts er - lan - - - gen.

37

kön-nen Trä - nen mei-ner Wan - gen nichts er - lan - - - gen.

41

kön - nen Trä-nen mei - ner Wan-gen nichts er - lan - - - gen.

45

o, so nehmt mein Herz hin - ein, so nehmt mein Herz, mein Herz hin -

6 # 4/2 6 6/4/2

48

ein, o, so nehmt mein Herz, o —, so nehmt mein Herz hin - ein!

7 # 7/6 7 # 4 # 5b 6/4 7 # 6/5 6/4 # 6 # 6/5

Beispiel 4

Nr. 20. Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“, T. 1–11

Andante

Corus I

Oboe I solo

Tenore

Continuo Organo

4

7

10

p

Ich will bei mei-nem

9 6 4 6 6

6 6 6 4 7 3 6 5

7b 6 6 6 6b 7b 7 4 6 6b 6 6 6b 6 4

6 4 6 4 6 4 4 2 6 4 4

Beispiel 5

Nr. 20. Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“, T. 11–31

ff

I

Ob. I

p

T. solo

Ich will bei mei-nem Je - - - - su wa - chen,

Cont.

p 6 \sharp 6 9 7 6 6 7 4 6 4

II

S. / VI. I / Ob. I

p

A. / VI. II / Ob. II

p

T. / Vla.

p

B.

p

Cont.

So schla - fen

p sempre

5 6 7 6
4 4 5 4

14

I

II

uns - re Sün - den ein.

VI. II /
Ob. II uns - re Sün - den ein.

uns - re Sün - den ein.

uns - re Sün - den ein.

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

17

I

T. solo *p*

ich will bei mei-nem Je - - - su wa - chen,

7b *p* 7 6 6 6 6b 7 6 6

II

so schla - fen

5 6 7 6
4 4 5 4

20

I

p

ich will bei mei-nem Je - su, bei mei-nem Je - su

p 6 5 6 7 6 5 6

II

uns - re Sün - den ein,

VI. II /
Ob. II uns - re Sün - den ein,

uns - re Sün - den ein,

uns - re Sün - den ein,

5 6 6 5 6 7 6 5 4 5

23

I

wa - - - - - chen, ich will bei mei-nem Je-su wa - - - - -

7^b 6 6^b 6 6^b 6 6 6 6 6 6 4 2

I

26

chen,

6 4
b

6 6 5b

6 4 6 5b
2

II

VI. I / Ob. I

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

Vla

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

6 6 6 6 6 6
b b

II

29

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein.

VI. I / Ob. I

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein.

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein.

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein.

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein.

6 5b 6 6 6 6 6
b b

Beispiel 6

Nr. 20. Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“, T. 59–81

59

I

Ob. I
f p

T. solo

Cont. Ich will bei mei-nem

f 9 7 6 6 7 7 5 5

II

S. / VI. I / Ob. I
sein.

A. / VI. II / Ob. II
sein.

T. / Vla.
sein.

B.
sein.

Cont.
sein.

62

I

Je - - - su wa - chen,

p 6 9 7 6 6 7 5 6

II

VI. I/Ob. I
So schla - fen uns - re Sün - den

So schla - fen uns - re Sün - den

So schla - fen uns - re Sün - den

So schla - fen uns - re Sün - den

6 5 5 6 5 6 5 6

65

I

p

ich will bei mei-nem Je - su, bei mei-nem Je - su wa - - -

6 7 6 5 7^b 6 7 6 6^a

II

ein,

ein,

ein,

ein,

ein,

68

I

chen.

6 4 7 b 5 6 4 6 6 4

II

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

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

71

II

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein, so schla -

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein, so schla -

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein, so schla -

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein, so schla -

5 3 6 b 4 5 4 6 b 4 5 4 6 b 4 5 4 6 6 4 5 4 6 b 4 5 4 6 4 6 5 9 b 6

Beispiel 7

Nr. 39. Arie „Erbarme dich“, T. 1–8

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Continuo
Organo

f

p sempre

p sempre

p sempre

pizzicato

Org.

6
4
2

6 6 6 6 6 6

6
4
2

3

6^b 6 6 7 6 5 6 6^b 6^b

4 2 5 6 5 6 4 2

I 5

7 7 7

I 7

7 6 6 4+ 2

I 8

Er-
p

Beispiel 8

Nr. 39. Arie „Erbarme dich“, T. 9–22

9

I

p

pp

pp

pp

bar - me dich , er - bar - me dich, mein Gott, um

$\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6\sharp}{4}$ $\frac{5}{3}$

11

I

pp

mei - ner Zähl - ren wil - len; er -

$\frac{6\sharp}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{6}$ \sharp

13

bar - me dich, er - bar - me dich, mein Gott, er -

7 9 8

15

bar - - - - - me, er - bar - me dich um

4 5 6 7 6 6 4

17

mei - ner Zäh - ren, um mei - ner Zäh - ren wil - len;

6 6 6 7 6 5 6 6

19

er - bar - me dich, mein Gott, um

7 7 7^b

21

mei - ner Zäh - ren, um

7 6^b 6 4 2

22

mei - ner Zäh - ren wil - len!

6 6 4 # 6 4 *f*

Beispiel 9

Nr. 39. Arie „Erbarme dich“, T. 33–46

33

er - bar - - me - dich, mein Gott, um

8 7 5 6 6 8 7 7 6 #

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 33 and 34. It features five staves: a vocal line (soprano), a first violin line, a second violin line, a cello/bass line, and a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a fermata on a whole note. The instrumental parts provide harmonic support. Below the bass line, there are fingering numbers: 8 7 5 6 6 for the first measure and 8 7 7 6 # for the second measure.

35

mei - ner Zäh - - - - - ren wil - len; er -

6 6 6 7 6 5 9 8 6 6 4 4 2 5 3

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 35 and 36. It features five staves: a vocal line (soprano), a first violin line, a second violin line, a cello/bass line, and a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line continues with a fermata. The instrumental parts provide harmonic support. Below the bass line, there are fingering numbers: 6 6 6 7 6 5 for the first measure, 9 8 6 6 4 4 for the second measure, and 2 5 3 for the third measure.

37

bar - - me dich — er - bar - me dich, mein Gott, er -

7 9 8

39

bar - - - - me, er - bar - - me dich um

6 6 6 6 6 4 2

41

mei - ner — Zähl - ren, um mei-ner Zähl - ren wil - len;

6 6 6 7 6 5 6 6 4 2

43

er - bar - me dich, mein Gott, um

45

mei - ner Zäh - ren, um

46

mei - ner Zäh - ren wil - len.

Beispiel 10

Nr. 39. Arie „Erbarme dich“, T. 19–26

I

19

er - bar - me dich, mein Gott, um

7 7 7^b

II

21

mei - ner Zähl - ren, um

7 6^b 6 $\frac{4}{3}$ 2

22

I

met - ner Zäh - ren wil - len!

6 6 4 # 6 4 f 6 4 2 7 6

24

I

6 6 6 4 6 6 6 4 2 5 7 6 5

26

I

Schau - e

6 6 3 6 6 # 4 4

Hat Johann Sebastian Bach die Lukas-Passion BWV 246 aufgeführt?

Von Daniel R. Melamed (Bloomington, IN)

Kaum jemand glaubt heute noch, daß Bach die Lukas-Passion BWV 246 komponiert hat, trotzdem aber erscheint das Werk praktisch in jedem modernen Aufführungskalender seiner Leipziger Zeit. Es besteht kein Zweifel, daß Bach die Passion kannte, doch die Behauptung, er habe sie 1730 aufgeführt, ist weitgehend ein Relikt aus der Zeit, als man sie noch für ein Werk aus seiner Feder hielt. Angesichts fehlender Belege für eine solche Aufführung ist grundsätzlich zu fragen, ob BWV 246 wirklich zu Bachs Aufführungsrepertoire gehörte.

Die moderne Geschichte der Lukas-Passion beginnt im frühen 19. Jahrhundert mit der Erwerbung einer handschriftlichen Partitur (die als ein Autograph Bachs galt) durch Franz Hauser.¹ Hauser schenkte dem Werk besondere Aufmerksamkeit und ergänzte mit großem Zeitaufwand die Lücken in der Partitur, vor allem die entweder fehlenden oder in unverständlicher Weise abgekürzten Texte der Choralsätze.² Hausers Beschäftigung mit dem Werk führte schließlich zu der Überzeugung, daß es sich um eine Komposition von J. S. Bach handele, und so wurde er zum ersten Verfechter einer Forschermeinung, die Felix Mendelssohn – an den Hauser sich um Rat wandte – bekanntermaßen in Frage stellte.³

Als nächstes erregte die Lukas-Passion Aufmerksamkeit, als Philipp Spitta sich ihr im zweiten Band seiner Bach-Biographie (1880) widmete.⁴ Spitta teilte bis dahin unbekannt Einzelheiten zu dem Werk mit, darunter die Erkenntnis, daß das Leipziger Verlagshaus Breitkopf im Jahr 1761 eine Lukas-Passion anbot, als deren Autor Bach genannt wurde. Auf der Basis dieser und anderer Informationen plädierte Spitta nachdrücklich für die Autorschaft Bachs, wobei er – neben einem stilistischen Vergleich mit frühen Werken des Komponisten – eigenwilligerweise behauptete, Bachs charakteristische Notierweise des „J. J.“ zu Beginn der von ihm ausgeschrieben Partitur zeige eindeutig, daß er der Komponist sei. Spitta folgerte, daß die

¹ Zur Geschichte dieser Quelle, die sich heute unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 1017* in der Staatsbibliothek zu Berlin befindet, siehe NBA II/9 Krit. Bericht (K. Beißwenger, 2000), S. 75–76.

² M. Langer, *Franz Hauser und die Lukas-Passion BWV 246*, BJ 1986, S. 131–134.

³ Mendelssohns Anmerkungen sind in NBA II/9 Krit. Bericht, S. 69, zitiert.

⁴ Spitta II, S. 338–347 und 810f.

Passion zwar in mancher Hinsicht Schwächen zeige und sich mit späteren Versionen nicht messen könne, daß sie aber eindeutig von Bach stamme und zwischen dessen frühesten Kirchenkantaten und den in Weimar komponierten Vokalwerken entstanden sei, also um 1708–1714.

Da Spitta von der Authentizität des Werks überzeugt war, hielt er es für selbstverständlich, daß Bach die Passion auch aufgeführt haben müsse. Ausgehend von einer Analyse des Papiers von Bachs Partitur datierte er die Abschrift auf die Jahre 1731–1734 und äußerte die Vermutung, Bach habe das Werk 1733 aufführen wollen. Aufgrund der für dieses Jahr verordneten Landestruer, so Spitta, war er jedoch gezwungen, die Aufführung auf das folgende Jahr zu verschieben, und zu diesem Termin sei die Lukas-Passion dann schließlich in Leipzig erklingen. Diese Argumente entwickelte Spitta in den Quellennotizen am Ende seiner Biographie, das heißt, separat von seiner ausführlichen Besprechung der musikalischen Qualitäten und Autorschaft des Werks. Zum Teil aufgrund dieser Diskontinuität ist nicht eindeutig zu klären, auf welchem Weg Spitta von seiner Überzeugung, Bach sei der Autor des Werks, zu der Behauptung gelangte, dieser habe das Stück aufgeführt – letzteres scheint sich einfach ohne Erklärung ergeben zu haben. Auf diese Weise geriet das Werk jedenfalls gleichzeitig in den Kanon der echten Werke und in Bachs Aufführungsrepertoire, wobei Spittas Argumente für den einen Sachverhalt stillschweigend auch den anderen begründeten.

Das nächste wichtige Ereignis in der Geschichte der Lukas-Passion war ihre Veröffentlichung als Werk J. S. Bachs durch Alfred Dörfel im Jahr 1887.⁵ Dörfels Ausgaben und die daraus resultierenden Aufführungen lösten eine Flut von Reaktionen aus, darunter zahlreiche ablehnende Meinungen, einige sogar voller bissigem Spott angesichts der Vorstellung, Bach habe ein solches Werk komponieren können. Die Debatte erhielt neuen Zündstoff mit der Veröffentlichung der Passion durch die Bach-Gesellschaft im Jahr 1898, zu der es wahrscheinlich aufgrund der aktiven Rolle kam, die die beiden Befürworter der Komposition – Alfred Dörfel und Philipp Spitta – in der BG spielten.⁶

Die ausführliche und kontroverse Diskussion, die das Werk in der zwischen etwa 1880 und 1930 veröffentlichten Literatur erfuhr, beschränkte sich fast ausschließlich auf die Zuschreibung der Lukas-Passion; Bachs praktische Verwendung des Werks wurde bezeichnenderweise wiederum gar nicht er-

⁵ *Passionsmusik nach dem Evangelisten Lucas von Johann Sebastian Bach. Vollständiger Klavierauszug mit Text*, hrsg. von A. Dörfel, Leipzig 1887; *Passionsmusik nach dem Evangelisten Lucas von J. S. Bach*, Leipzig 1887 (Sammlung von Kirchen-Oratorien und Kantaten. 2.).

⁶ BG 45/2 (A. Dörfel, 1898).

wähnt oder aber als selbstverständlich vorausgesetzt.⁷ Manchmal fragten Kritiker sich, ob Bach ein solch schwaches Stück wirklich aufgeführt hätte, und gelegentlich spielte in der Diskussion der Zuschreibung die Frage nach der Eignung des Werks – und besonders der dort enthaltenen Fassungen der Chormelodien – für die Leipziger Liturgie eine Rolle. Eine neue Wendung ergab sich 1911 mit einem kurzen Artikel von Max Schneider, der darauf hinwies, daß die vermeintliche autographe Partitur nicht vollständig von der Hand J. S. Bachs stammte, daß ihr zweiter Teil vielmehr von dessen Sohn Carl Philipp Emanuel geschrieben sei.⁸ Schneider argumentierte im Wesentlichen, daß C. P. E. Bachs Beteiligung an der Abschrift die Autorschaft J. S. Bachs unmöglich mache – eine Schlußfolgerung, die kaum nachzuvollziehen ist.

Erst 1928 wurde die Frage der Aufführung durch Bach direkt angesprochen, als gleich zwei Autoren sich ihr unabhängig voneinander widmeten. Friedrich Smend besprach die Lukas-Passion in seiner ausgedehnten Studie zur Matthäus-Passion BWV 244 als Teil von Bachs Passionsrepertoire. Er widersprach zwar höflich Spittas Meinung, das Werk sei von Bach, sah jedoch keinen Grund, dem vermeintlichen Aufführungsdatum von 1734 zu widersprechen.⁹ Ebenfalls 1928 besprach Charles Sanford Terry (der genau wie Smend die Lukas-Passion für unecht hielt) das Werk in seiner Bach-Bio-

⁷ Die wichtigsten Beiträge zu diesem Thema sind: O. Neitzel, *Original oder Kopie?* in: NZfM 55 (1888), S. 210–211 und 234–235; E. Prieger, *Echt oder unecht? Zur Lukaspassion*, Berlin 1889, ursprünglich erschienen in Deutsche Musiker-Zeitung, Nr. 21–23 und 26 (1888); B. Ziehn, *Betrachtungen über den Choralatz, nebst Vor-, Zwischen- und Nachbemerkungen, in Anschluß an die vorgeblich Bach'sche Lukas-Passion*, in: Allgemeine Musik-Zeitung 18 (1891), Nr. 27, S. 353–355, Nr. 28/29, S. 370–371, Nr. 30/31, S. 391–393, Nr. 32/33, S. 418–419, Nr. 34/35, S. 441–443, Nr. 36, S. 455–457, Nr. 37, S. 466–468, Nr. 38, S. 479–481, Nr. 39, S. 491–493, und Nr. 48, S. 614; P. Graf von Waldersee, *Zur Passionsmusik nach dem Evangelisten Lucas von Johann Sebastian Bach*, in: Musikalisches Wochenblatt 23 (1892), Nr. 49, S. 605–607; B. Ziehn, *Zweiter Beitrag zur Lucas-Passions-Forschung*, in: Allgemeine Musik-Zeitung 20 (1893), Nr. 14, S. 197–198, Nr. 15, S. 213 bis 214, Nr. 16, S. 225–226, Nr. 17, S. 237–238, und Nr. 18, S. 251–252; E. W. Naylor, *The pseudo-Bach „Luke“ Passion*, in: Musical Times 53 (1912), S. 233–235; J. Müller, *Motivsprache und Stilart des jungen Bach, insbesondere im Vergleich zu derjenigen in der vorgeblich Bachschen Lukaspassion*, BJ 1922, S. 38–71; J. Gehring, *Bachs früheste Kantaten und das Rätsel der Lukaspassion*, in: Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt 66 (1926), Nr. 1, S. 1–3, Nr. 2, S. 18–19, Nr. 3, S. 34–35, Nr. 4, S. 48–49 und Nr. 5, S. 60–62.

⁸ M. Schneider, *Zur Lukaspassion*, BJ 1911, S. 102–108.

⁹ F. Smend, *Bachs Matthäus-Passion. Überlegungen zur Geschichte des Werkes bis 1750*, BJ 1928, S. 1–95, speziell S. 85.

graphie, wobei er sich besonders auf Fragen der Überlieferung und Aufführung konzentrierte. In Terrys Sicht waren die frühen 1730er Jahre für Bach eine Zeit häuslicher Unruhe: Renovierungsarbeiten an der Thomasschule hatten ihn und seine Familie zu einem temporären Umzug in ein anderes Domizil gezwungen, wo sie, wie Terry es rührend formuliert, als „Untermieter“ leben mußten. Terry erwähnt zudem Bachs „unterkühltes Verhältnis“ zu den Leipziger Obrigkeiten in dieser Zeit und sah daher Bachs Aufführung von BWV 246 als Ausdruck der Unzufriedenheit mit seiner gegenwärtigen Situation. Terry glaubte, Bach sei wegen des häuslichen Chaos und aus Mißbilligung seiner Lebensumstände nicht bereit gewesen, Leipzig mit Passionen von der Qualität seiner früheren Werke zu beehren und habe sich daher entschlossen, die Markus-Passion BWV 247 mit lediglich acht Arien und die ähnlich strukturierte Lukas-Passion aus der Feder eines fremden Komponisten aufzuführen.¹⁰ Terry vertrat die These, Bach habe die Lukas-Passion 1731 abgeschlossen, als er in einem fremden Haus wohnte, und hielt eine Aufführung im Jahr 1732 für wahrscheinlich. Insgesamt vermutete Terry, Bach habe persönliche Gründe gehabt, anstelle einer eigenen Komposition BWV 246 aufzuführen, doch wie Spitta führt auch er keinerlei Belege für eine Aufführung durch Bach an – außer der Tatsache natürlich, daß dieser das Werk kopierte.

Die Frage scheint hiernach erst wieder in Alfred Dürrs Studie zur Chronologie von Bachs Leipziger Vokalmusik aufgetaucht zu sein.¹¹ Dürr datierte Bachs Partitur von BWV 246 aufgrund ihres Papierbefunds und der Handschrift C. P. E. Bachs auf die späten 1720er beziehungsweise frühen 1730er Jahre. In Bachs Aufführungskalender ordnete er die Lukas-Passion mit Vorbehalt („vielleicht“) unter das Jahr 1730 ein, da 1729 die Matthäus-Passion und 1731 die Markus-Passion erklang. Dürr modifizierte den Eintrag in seinen Aufführungskalender zudem mit der Anmerkung „Datierung nicht gesichert“, allerdings ist die Wirkung einer Nennung in der Dürrschen Chronologie nicht zu unterschätzen, ganz gleich wie vorsichtig sie formuliert sein mag. Die Aufnahme der Lukas-Passion in Bachs Aufführungskalender trug nun den behutsamen Stempel der modernen quellenkritischen Bach-Forschung, zumindest solange man nicht das „Kleingedruckte“ las. Ein weiteres Mal lag der einzige Beweis für eine Aufführung in diesem Jahr in der ungefähren Datierung einer Partiturabschrift.

In den späten 1960er Jahren tauchte in Japan ein bis dahin unbekanntes Notenblatt in J. S. Bachs Hand mit einem ursprünglich zweistimmigen Choralatz (Melodie und Continuo) aus der Lukas-Passion auf („Aus der Tiefen“

¹⁰ C. S. Terry, *The Spurious „Bach“ „Lucaspassion“*, in: *Music and Letters* 14/3 (1933), S. 207–222; ders., *The music of Bach. An introduction*, London 1933, S. 209.

¹¹ A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, BJ 1957, S. 52 und 100.

BWV 246a), zu der Bach ergänzende Instrumentalstimmen hinzugefügt hatte. In einer ersten grundlegenden Studie zu diesem neuen Autograph schlug Yoshitake Kobayashi eine Datierung des Blattes auf die Zeit um 1740–1745 vor und äußerte die Vermutung, daß diese Bearbeitung, die anscheinend die erste Hälfte der zweiteiligen Passion mit einem wirkungsvollen Schluß ausstatten sollte, auf eine Aufführung in den 1740er Jahren deutete.¹²

Diese Choralbearbeitung ist unbestreitbar das erste wirkliche Indiz für eine mögliche Aufführung der Lukas-Passion durch Bach, allerdings handelt es sich hier bestenfalls um einen indirekten Beleg. Trotzdem übernahm Kobayashi Dürrs Vermutung einer Darbietung in den 1730er Jahren, indem er die Meinung vertrat, das neue Autograph dokumentiere eine „Wiederaufführung“ in den 1740er Jahren. Kobayashi wies vorsichtigerweise darauf hin, daß die Vermutung einer Aufführung im Jahr 1730 voraussetzte, daß Bach seine gerade vollendete Abschrift der Partitur unmittelbar für die Anfertigung von Stimmen verwendete – eine Behauptung, für die wir keinerlei Bestätigung haben. Kobayashi führte daher die alternative Möglichkeit an, daß Bach das Werk 1730 „auf Vorrat“ kopierte, daß es mithin in diesem Jahr vielleicht gar keine Aufführung gab. Doch trotz seiner Vorbehalte gegenüber einer früheren Aufführung plazierte Kobayashi das Werk fest in Bachs Aufführungskalender für die 1740er Jahre und sprach von einer „Wiederaufführung“, was natürlich impliziert, daß es eine frühere Aufführung gegeben haben muß. Die Entdeckung einer neuen Quelle aus den 1740er Jahren – einer Quelle, die vielleicht auf eine Aufführung um diese Zeit verweist, vielleicht aber auch nicht – untermauerte damit letztlich die Überzeugung, daß Bach die Lukas-Passion in den 1730er Jahren zu Gehör brachte.

1977 befaßte Andreas Glöckner sich mit der Lukas-Passion im Zusammenhang mit Bachs Aufführungen von Passionsmusiken fremder Komponisten.¹³ Glöckner übernahm Dürrs und Kobayashis Vermutungen, das Werk sei 1730 und um 1745 musiziert worden, führte aber auch Erich Priegers 1889 geäußerte Zweifel an, ob Bach die Passion überhaupt jemals aufgeführt habe.¹⁴ Glöckner lieferte keine neuen Indizien zu diesem Sachverhalt, ein wichtiges Detail ergab sich jedoch aus seiner Studie: Ihm fiel auf, daß die von Bach am Kopf der ersten Partiturseite vermerkten Angaben zur Instrumentierung unvollständig sind – es fehlen die zur Ausführung notwendigen Flöten, Taille und Fagott. Eine von der Schriftleitung des Bach-Jahrbuchs

¹² Die Quelle befindet sich im Besitz der Toshinari-Mayeda-Stiftung in Tokio (ohne Signatur). Vgl. Y. Kobayashi, *Zu einem neu entdeckten Autograph Bachs – Choral: Aus der Tiefen*, BJ 1971, S. 5–12.

¹³ A. Glöckner, *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, BJ 1977, S. 75–119, hier S. 91 ff.

¹⁴ Prieger, *Echt oder unecht?* (wie Fußnote 7).

unterzeichnete Fußnote zu Glöckners Beitrag enthält die ergänzende Beobachtung, daß der von C. P. E. Bach beschriftete Umschlag hingegen sämtliche für eine Aufführung notwendigen Instrumente nennt und somit wohl auf der Basis von tatsächlich vorhandenen Stimmen – und damit vermutlich denen J. S. Bachs – formuliert worden sei. Diese Hypothese (schwer zu bewerten, da es sich hier nicht um Glöckners eigene Meinung handelt) ist zwar plausibel, jedoch keinesfalls gesichert. C. P. E. Bach hatte schließlich gerade den größten Teil der Partitur abgeschrieben und hätte mithin auch selber erkennen können, daß diese Holzblasinstrumente benötigt wurden; dazu hätte es keiner Stimmen bedurft. Wir müssen uns also die Frage stellen, ob der Umschlag wirklich ein hinreichender Beleg ist für eine Leipziger Aufführung der Lukas-Passion um die Zeit, als Bach die Partitur gemeinsam mit seinem zweitältesten Sohn abschrieb.

Glöckner beschäftigte sich erneut mit dieser Frage in einer 1981 veröffentlichten Studie zu Bachs Aufführungskalender der frühen 1730er Jahre, die auf seinen Untersuchungen zur Chronologie der Handschrift C. P. E. Bachs basierte.¹⁵ Er hatte beobachtet, daß die Partitur der Lukas-Passion viele Fehler enthielt, die wohl auf hastiges Kopieren zurückzuführen waren, und daß sie zudem mit zahllosen zeitsparenden Notationsabkürzungen übersät war. Laut Glöckner impliziert dies, daß die Partitur unter Zeitdruck abgeschrieben wurde, möglicherweise weil Bach sich in letzter Minute zu einer Aufführung entschloß. Da nun die Handschrift C. P. E. Bachs ein Entstehungsdatum zwischen 1729 und 1731 vermuten läßt, und da 1731 nicht in Frage kommt (wir wissen, daß in diesem Jahr BWV 247 erklang), hielt Glöckner eine Aufführung im Jahr 1730 für „in hohem Grade wahrscheinlich“. Allerdings hätte eine solche Vorbereitung unter Zeitdruck doch wohl eher die Anfertigung von Stimmen und nicht einer Partitur bedingt. In Glöckners Argumentation (wie auch in zahlreichen Diskussionen vor ihm) gilt das Abschreiben einer Partitur als Indiz für eine Aufführung; wir müssen uns jedoch fragen, ob diese Überlegung stichhaltig ist. Grundsätzlich zögert die Bach-Forschung, dies allein als Nachweis einer Bachschen Aufführung fremder Werke zu akzeptieren. Das vermutete Datum der Abschrift der Lukas-Passion läßt eine Aufführung 1730 zwar plausibel erscheinen, es gibt jedoch keinen Beleg dafür, daß diese wirklich stattfand.

Die jüngere Forschung hat im Prinzip die im Laufe der Jahre verlautbarten verschiedenen Behauptungen bezüglich Bachs Aufführungen der Lukas-Passion bestätigt. Kobayashis Chronologie der Quellen aus Bachs späten Jahren engte die Entstehungszeit von „Aus der Tiefen“ auf um 1743–1746 ein, den Zeitraum, den er einer „Wiederaufführung“ der Lukas-Passion zu-

¹⁵ A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 48.

weist.¹⁶ Der Kritische Bericht zu Kirsten Beißwengers Ausgabe von „Aus der Tiefen“ in der NBA übernimmt die Aufführungsdaten von 1730 und um 1743–1746.¹⁷ Auch Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff bestätigen in dem betreffenden Eintrag im *Bach Compendium* zu Bachs Beiträgen zur Lukas-Passion (BC D 6) Aufführungen für diese Jahre, wobei sie sich auf Änderungen in der Partitur stützen, die laut Glöckner von Bach stammen. Doch Bachs einziger sicherer Beitrag zu der Passion (neben der Kopierarbeit) war die Bearbeitung des Chorals in den 1740er Jahren; es gibt weder einen stichhaltigen Nachweis dafür, daß er für irgendwelche weiteren Änderungen verantwortlich war, noch für eine Aufführung in den 1730er Jahren.

Die genannten Daten für die Lukas-Passion sind heute fest in der Bach-Forschung etabliert, die ihnen zugrundeliegende Beweisführung ist jedoch mager, vor allem was eine mögliche Aufführung im Jahr 1730 betrifft. Es gibt keine eindeutigen Belege dafür, daß das Werk überhaupt jemals in Leipzig präsentiert wurde – weder Textdruck noch originale Aufführungsmaterialien –, es sei denn, wir interpretieren C. P. E. Bachs Instrumentenliste auf einem Umschlag als Hinweis auf einen verschollenen Stimmensatz. Die nur ungefähr datierbare teillautographe Partitur ist jedenfalls kein direkter Indikator für eine Aufführung unter Bachs Leitung. Wir wissen weder, von welcher Vorlage sie abgeschrieben wurde, noch, warum Bach die Abschrift begann, ihre Vollendung dann aber einem Gehilfen überließ, genau wie bei der Reinschrift der Johannes-Passion BWV 245. Hinzu kommen seit langem offene Fragen zur musikalischen Qualität der Lukas-Passion sowie zu ihrer Eignung für die Leipziger Liturgie, besonders mit Blick auf die verwendeten Fassungen der Chormelodien.

Die Beweislage für eine späte Aufführung (in den 1740er Jahren) ist unbestreitbar etwas besser, jedoch immer noch keinesfalls eindeutig. So könnte zwar die Existenz einer Choralbearbeitung von Bachs Hand auf eine mögliche Aufführung hinweisen, doch ist dieser Schluß nicht absolut zwingend, da wir nicht sicher wissen, ob Bach den Choral in Vorbereitung einer Darbietung einrichtete. Doch auch wenn diese Bearbeitung das Werk besser an die Leipziger Praxis anpaßt (da es die Handlung in zwei Hälften unterteilt), so wurde sie weder in die überlieferte Partitur integriert, noch finden sich in dieser Partitur weitere Änderungen, die wir erwarten würden, wenn Bach das Stück zur Aufführung vorbereitet hätte.¹⁸ Ein Hemmnis stellt auch der Umstand dar,

¹⁶ Kobayashi Chr, S. 52.

¹⁷ NBA II/9 Krit. Bericht, S. 79.

¹⁸ Der bearbeitete Satz ist getrennt von der Partitur überliefert, ist aber in einer heute in Basel aufbewahrten Kopie enthalten, die anscheinend letztlich auf die teillautographe Partitur zurückgeht. Dies legt die Vermutung nahe, daß der bearbeitete Satz tatsächlich gemeinsam mit der Partitur überliefert wurde und mithin auch mit

daß wir keine vergleichbaren Partituren von Passionen besitzen, die zeigen könnten, wie Bach sie für eine Aufführung einrichtete. Es gibt nur eine teilweise von Bach herrührende Reinschrift der Johannes-Passion und die autographe Reinschrift der Matthäus-Passion von 1736, aber keinerlei Partitur der anonymen Markus-Passion, die Bach wiederholt überarbeitete. Wir wissen daher nicht, ob er typischerweise Änderungen und Austauschsätze direkt in der Partitur einer Passion vermerkte oder ob er sich auf andere Methoden wie etwa eingelegte Blätter stützte, und ob wir daher Eingriffe in die Lukas-Passion zu erwarten hätten. Insgesamt aber enthält Bachs Abschrift der Passion kaum etwas, das auf eine Aufführung hinweisen würde. Und selbst wenn wir die Choralbearbeitung aus den 1740er Jahren großzügig auslegten und für eine Aufführung um diese Zeit plädierten, müßten wir doch eingestehen, daß dies noch immer nichts über eine frühere Aufführung aussagen würde.

Eine Leipziger Aufführung der Lukas-Passion wäre am ehesten noch unter der Leitung von Bachs zweitem Amtsnachfolger Johann Friedrich Doles denkbar. Dies impliziert zumindest ein Bericht des allerdings wenig verlässlichen Friedrich Rochlitz, für den die Lukas-Passion eines der drei „Bach“-Werke gewesen sein könnte, die er angeblich unter Doles sang.¹⁹ Aber wir wissen weder, welche Quelle Doles für die Passion verwendet haben könnte, noch ob wir diese Geschichte überhaupt glauben sollen. Doles' Aufführung – sofern es diese wirklich gegeben hat – ist vielleicht der einzige Eintrag, den das Werk im Leipziger Aufführungskalender beanspruchen darf; bezüglich der Frage, ob Bach selbst die Lukas-Passion darbot, ist dieser Umstand jedoch irrelevant.

Insgesamt haben wir keine stichhaltigen Belege für eine Aufführung der Lukas-Passion durch Bach. Das Werk fand seinen Weg in den Aufführungskalender über Spitta und dessen Überzeugung von Bachs Autorschaft, und selbst als die unhaltbare Zuschreibung an Bach wegfiel, behielt es seinen Platz in den von der Bach-Forschung aufgestellten Listen seines Aufführungsrepertoires. Die in der jüngeren Forschung gelegentlich geäußerten Vorbehalte gegenüber einer möglichen Aufführung durch Bach wurden weitgehend übersehen, so daß die ungefähre Datierung der handschriftlichen Quellen sich schließlich zu den festgeschraubten Aufführungsdaten für 1730 und die 1740er Jahre verfestigte.

Der Aufführungskalender für Bachs Passionen umfaßt damit – zumindest was ein überzeugend dokumentiertes Werkkorpus betrifft – ein etwas schmaleres Repertoire als bisher angenommen. Bachs eigene Vertonungen überwiegen

Bachs Revision der Passion in Verbindung stand. Vgl. NBA II/9 Krit. Bericht, S. 77.

¹⁹ NBA II/9 Krit. Bericht, S. 75, sowie Schulze Bach-Überlieferung, S. 93f.

deutlich, wobei die anonyme Markus-Passion das einzige Werk aus der Feder eines fremden Komponisten ist, von dem wir mit Sicherheit wissen, daß es aufgeführt hat. Außerdem baute er in eine spätere Fassung der Markus-Passion einzelne Sätze aus Händels Brockes-Passion ein; es ist aber nicht belegt, daß er dieses lyrische Werk vollständig aufführte (was aus liturgischer Sicht ohnehin höchst unwahrscheinlich wäre), auch wenn er es in zwei Abschriften besaß.²⁰ Andere Passionen, mit denen Bach in Kontakt gekommen sein mag (zum Beispiel das heute in SBB, *Mus. ms. 8155*, aufbewahrte Pasticchio nach C. H. Graun),²¹ enthalten keine klaren Indizien für eine Aufführung unter seiner Leitung. Daß Bach die anonyme Lukas-Passion kannte, steht außer Frage; solange wir aber keine stichhaltigeren Beweise haben, tun wir gut daran, das Werk aus unserer Rekonstruktion seines Auführungskalenders zu entfernen und zu lernen, mit den Lücken zu leben.

Jahr	Werk	Wichtigster Aufführungsbeleg
1724	Johannes-Passion BWV 245 (1. Fassung)	Originalstimmen
1725	Johannes-Passion BWV 245 (2. Fassung)	Originalstimmen
1726	Anonym, Markus-Passion	Originalstimmen
1727	Matthäus-Passion BWV 244	Fragment einer Originalstimme in BWV 232 ^{III}
1728		
1729	Matthäus-Passion BWV 244	Textdruck (verschollen)
1730		
1731	Markus-Passion BWV 247	Textdruck
1732	Johannes-Passion BWV 245 (3. Fassung)	Originalstimmen
1733	[Landestrauer, keine Passionsaufführung]	
1734		
1735		
1736	Matthäus-Passion BWV 244 (revidierte Fassung)	Originalstimmen

1740er Jahre: BWV 244, BWV 245 (4. Fassung), Anonym, Markus-Passion (mit Sätzen aus der Brockes-Passion von Händel)

(Übersetzung: Stephanie Wollny)

²⁰ Glöckner, *Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, S. 105. Die vermutete Existenz eines Stimmensatzes für dieses Werk scheint falsch zu sein. Zu den in Bachs Besitz befindlichen Quellen zu Händels Brockes-Passion siehe K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992, S. 180–190.

²¹ Vgl. BC D 10.

Materialien und Überlegungen zu den Bach-Aufführungen August Eberhard Müllers

Von Anselm Hartinger (Leipzig/Basel)

I.

In einer 1825 veröffentlichten Rückschau auf das vergangene Vierteljahrhundert erschienen Friedrich Rochlitz die Jahre um 1800 als eine Periode der intensiven Bach-Renaissance:

So hatte denn das rollende Rad des Geschicks auch die Speiche des ehrwürdigen Vaters, Sebastian Bach, die eine Weile weit unten gewesen, wieder hinauf, ja, wiewohl nur einen kurzen Moment, auf den höchsten Punkt gebracht. Dieser Moment trat um das Jahr 1800 ein. Wie, um ein wenig später, die Meisten von denen, die zur Malerei einigen Ernst brachten, das Heil von den ältesten Italienern und Deutschen erwarteten, so damals die Meisten von denen, die ein Gleiches hinsichtlich der Tonkunst thaten, von Denselben; und unter Letztern vorzüglich auch von Sebastian Bach. Der Moment ist vorüber und Vater Sebastian nicht mehr obenauf; aber noch weniger, wie vorher, höchst ungerechter Weise tief unten, sondern vielleicht eben da, wo, für unsere Zeit, sein angemessenster Punkt ist. Diesen ihm, sofern und so lange man's vermag, zu erhalten, ist wohl der Wunsch eines Jeden ...¹

Eine überraschende Einschätzung, die wir von heute aus kaum zu teilen vermögen und die tatsächlich nur als Ergebnis eines Wunschdenkens und einer rückblickenden Hochstilisierung von Rochlitz' eigener Vermittlerrolle angesehen werden kann – insbesondere was die Wirkung der frühen Bach-Beiträge der AMZ betrifft. Von einer derartig allgemeinen und vor allem praktisch wirksamen Wiederentdeckung der Bachschen Musik konnte nach 1800 nirgendwo und auch in Leipzig nicht die Rede sein. Doch haben Rochlitz' Bemerkungen ganz gewiß mit den bekannten Bach-Aufführungen August Eberhard Müllers und Johann Gottfried Schichts im Gewandhaus, in der Thomaskirche und -schule sowie im Beygangschen Museum zu tun.² Inwieweit

¹ F. Rochlitz, *Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, besonders für das Clavier. Brief an einen Freund*, in: Für Freunde der Tonkunst, Bd. 2, Leipzig 1825, S. 205–206. Es handelte sich um die überarbeitete und mit einer neuen Einleitung versehene Wiederveröffentlichung eines erstmals in der AMZ, 5. Jg., Nr. 31, 27. April 1803, Sp. 509–522 erschienenen Aufsatzes.

² Die nachweisbaren Aufführungen wurden jüngst noch einmal in übersichtlicher Form zusammengestellt bei K. Lehmann, *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe 1801–1865*, Hildesheim 2004 (LBzBF 6), S. 52.

die dabei zahlenmäßig dominierenden Motettenaufführungen im Umfeld des Erstdrucks von 1802/03 ebenfalls einen Neuanfang dieser Tradition darstellten, soll hier nicht entschieden werden.³ Die Aufführung mehrerer Bach-Kantaten durch August Eberhard Müller stellte hingegen eine echte Pioniertat dar, für die es im frühen 19. Jahrhundert nur wenige Parallelen gab.⁴ Im Zuge dieser Bemühungen erklangen in Leipzig innerhalb weniger Jahre nachweislich zumindest die Kantaten BWV 20, 115 und 135 sowie die zweichörige Messe in G-Dur BWV Anh. 167.⁵

Die erneute Betrachtung der erhaltenen Materialien und die Suche nach weiteren Quellen zur Rezeption dieser Aufführungen ist deshalb in jedem Fall gerechtfertigt und kann helfen, die für die beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts noch immer äußerst dürftige Landkarte der Bach-Aufführungen sowie ihrer Quellen und Kontexte etwas besser zu erschließen. Eine genauere Auswertung des verfügbaren Aufführungsmaterials soll darüber hinaus Möglichkeiten aufzeigen, die praktische Gestalt und den historischen Ort dieser Aufführungen innerhalb der Geschichte der Bach-Beschäftigung präziser als bisher zu bestimmen.

II.

Das Schicksal der aus dem Umfeld August Eberhard Müllers stammenden Bach-Quellen hat schon des öfteren die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen.⁶ Schließlich kann eine ganze Quellengruppe mit den Aktivitäten des Thomaskantors in Verbindung gebracht werden, die schon allein deshalb besondere Authentizität beanspruchen kann, da die Abschriften fast

³ Vgl. dazu U. Wolf, *Zur Leipziger Aufführungstradition der Motetten Bachs im 18. Jahrhundert*, BJ 2005, S. 301–309.

⁴ Vgl. dazu die umfassende Auswahldokumentation von Bach-Aufführungen zwischen 1800 und 1850, die im Rahmen von Band VI der Bach-Dokumente vorgelegt wird (im Druck).

⁵ Darbietungen dieser apokryphen Messe oder auch weiterer „unechter“ Motetten und Orgelwerke müssen unbedingt zu den zeitgenössischen Bach-Aufführungen gerechnet werden, da sie in den Augen der Zeitgenossen zum authentischen Bestand der Werke Bachs gehörten. Der Begriff „Bach-Aufführung“ kann meines Erachtens nur in dieser zeitgerechten Form verwendet werden. Eine andere Frage wäre, welche ästhetischen Urteile über Bach möglicherweise auf der Basis fälschlich zugeschriebener Werke getroffen wurden. Die Aufführung von BWV Anh. 167 erfolgte am 7. März 1805 unter der Leitung Schichts im Gewandhaus.

⁶ Neben den Kritischen Berichten zu den entsprechenden Bänden der NBA vgl. etwa H.-J. Schulze, *Vom Landgut in die Stadtbibliothek: Zur Überlieferung der Bach-Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“*, BJ 2001, S. 179–183.

zur Gänze auf die Originalstimmen im Besitz der Thomasschule zurückgehen. Zu dieser Gruppe gehören im einzelnen folgende Quellen:

- *St 75*: ein mit Besitzvermerk Müllers und eigenhändig beschriftetem Titelblatt versehener Stimmensatz zur Kantate BWV 20; vgl. NBA I/15 Krit. Bericht (J. Webster, 1968), S. 154.
- *P 51/1–3*: ein Konvolut mit drei Partituren zu den Choralkantaten BWV 101, 41 und 2 aus dem Besitz Georg Poelchus und von diesem (irrtümlich) sämtlich Müller zugeschrieben⁷; vgl. NBA I/4 Krit. Bericht (W. Neumann, 1964), S. 50.
- *P 170*: eine Abschrift der Kantate BWV 139 mit handschriftlichem Zusatz „Aus den eigenhändig vom Komponisten geschriebenen Stimmen in Partitur gezogen, im Jahr 1803 von C. Schulz in Leipzig.“ sowie dem Nachtrag Zelters „Aus des Cap. Meist. Müllers in Weimar Verlassenschaft“; vgl. NBA I/26, Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 95.
- *P 171*: eine Abschrift der Kantate BWV 5, die dem Schreiber von *St 75* zugeordnet werden kann; vgl. NBA I/24, Krit. Bericht (M. Wendt, 1991), S. 143.
- *P 87*: eine Abschrift der Choralkantate BWV 129 mit handschriftlichem Zusatz: „In Partitur geschrieben von Adolph Müller im Febr: 1802“; vgl. NBA I/15, Krit. Bericht (A. Dürr, 1968), S. 72.
- *P 52*: eine Abschrift der Choralkantate BWV 135 mit handschriftlichem Vermerk „Aus den Stimmen in Partitur geschrieben von C. G. W. Wach, Leipzig, im Februar 1803.“; vgl. NBA, I/16, Krit. Bericht (P. Brainard, 1984), S. 169f.
- Bach-Archiv Leipzig, *Go. S. 313*: Abschrift des Eingangschores der Kantate BWV 115 mit handschriftlichen Anteilen von Müller und Rochlitz, die letzterer als Vorlage für den Druck im Rahmen seiner „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke ...“ nutzte; vgl. NBA I/26, Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 37f.
- zwölf Partituren von Choralkantaten Bachs (BWV 58, 137, 33, 7, 91, 62, 8, 3, 101, 114, 78, 177) in einer zweibändigen Sammelhandschrift von je sechs Kantaten im Besitz des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, die auf den Stimmen der Thomana beruhen; vgl. NBA I/1, Krit. Bericht (A. Dürr/W. Neumann, 1955), S. 65ff.
- eine Abschrift der Kantate BWV 115, deren Schreiber mit dem von *P 51/1* und den „Göttinger“ Partituren identisch ist (ehemals Sammlung John Russell, gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt); vgl. NBA I/26, Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 35ff.
- *P 1083*: eine Abschrift der Chromatischen Fantasie und Fuge von der Hand des Schreibers von *P 171* und *St 75*; vgl. NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolf, 2000), S. 134.

Die Zugehörigkeit zu dieser Quellengruppe gründet sich damit auf verschiedene, zum Teil miteinander verbundene Indizien: Besitzvermerke und hand-

⁷ Poelchus Zuschreibung aller drei Kantatenabschriften an Müller ist offenkundig falsch, doch können diese aufgrund der Abhängigkeit von den Thomana-Stimmen und dem Auftreten anderer Schreiber aus dem Umfeld Müllers dennoch zumindest dessen Tätigkeit zugeordnet werden.

schriftliche Anteile August Eberhard Müllers, Kopistensignaturen von Personen aus Müllers beruflichem Umfeld, Bezüge zu Müllers Aufführungstätigkeit, Hinweise auf Erwerbungen aus seinem Nachlaß beziehungsweise auf die Bestände der Thomasschule, Schreiberanalogien und die Abhängigkeiten zu gesicherten Quellen des Bestandes.

Diese große Quellengruppe zeigt das Ausmaß der vor allem in den ersten Jahren von Müllers Leipziger Amtszeit betriebenen Quellenabschriften. Sie weist trotz der verschiedenen Schreiber eine Reihe von verbindenden Merkmalen auf – neben der bis auf *P 1083* durchgängigen Beziehung zu den Thomana-Beständen vor allem die ungewöhnliche Partituranordnung der Kantaten (Streicher über Bläsern und Chor).⁸ Doch eignen den einzelnen Quellen auch Besonderheiten, die es erlauben, den ausgedehnten Bestand nach bestimmten Kriterien zu ordnen. Dabei stehen insbesondere zwei Fragen im Raum – die nach dem jeweiligen Schreiber sowie die nach der Zweckbestimmung, dem Entstehungskontext und gegebenenfalls dem Auftraggeber der jeweiligen Abschrift.

Was die Schreiber betrifft, so fällt zunächst einmal die Vielzahl der im Umfeld Müllers tätigen Kopisten auf. Neben dem Thomaskantor selbst (der in den Partituren und Stimmensätzen manches ergänzte) waren als namentlich bekannte Schreiber der Kontrabassist Carl Gottlieb Christian Wach (*P 52*), August Eberhard Müllers Bruder, der Nikolaiorganist Adolph Heinrich Müller (*P 87*) und ein gewisser „C. Schulz“ (*P 170*) tätig. Andreas Glöckners Vermutung, es könne sich dabei um Johann Philipp Christian Schulz, den späteren Leiter der Sing-Akademie und Musikdirektor des Gewandhauses handeln, kann nunmehr definitiv bestätigt werden.⁹ Als weitere Schreiber treten namentlich bisher nicht bekannte Kopisten in Erscheinung, die teilweise eine größere Gruppe von Manuskripten abschrieben und damit über einen gewissen Zeitraum im Umfeld Müllers tätig gewesen sein müssen. Dies sind vor allem der in den Göttinger Partituren und in *P 51/2* auftretende Kopist sowie der für *St 75*, *P 171*, *P 51/3* und *P 1083* verantwortliche Schreiber.¹⁰

Dabei springt die Tatsache ins Auge, daß offenbar nur bereits als eigenständige Musiker arrivierte Personen mit ihrem Namen signierten. Daß eine solche

⁸ Die im Konvolut Poelchaus enthaltene Abschrift der Kantate BWV 101 (*P 51/1*) weicht in auffälliger Weise davon ab, indem sie die Holzbläser über den Streichern anordnet. Auch taucht der Schreiber im Bestand nicht noch einmal auf.

⁹ Grundlage dafür sind Schriftproben in der Musikbibliothek Leipzig, darunter zahlreiche Abschriften von Werken anderer Meister, die Schulz im Rahmen seiner Tätigkeit für die von ihm geleitete Leipziger Sing-Akademie anfertigte. Der Autor dankt der Leiterin der Musikbibliothek, Frau Brigitte Geyer, sowie ihren Mitarbeiterinnen für die freundliche Bereitstellung der Archivalien.

¹⁰ Bei Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Diss. Göttingen 1973, S. 192, wird dieser Schreiber als „Anonymus Pö“ bezeichnet.

Selbstzuschreibung in den anderen Fällen nicht vorgenommen wurde, könnte darauf hindeuten, daß es sich bei der großen Mehrzahl der Abschriften entweder um „abhängig Beschäftigte“, etwa Thomasschüler (Präfekten) handelte oder aber um Berufskopisten, möglicherweise aus dem Umfeld der Leipziger Verlage. Dafür spricht insbesondere die mit dem Verlagsgeschäft verbundene, über den Kontext der Choralkantaten hinausweisende Abschrift *P 1083*. Daß auch die eindeutig dem Aufführungsbereich zuzuordnende Quelle *St 75* vom Schreiber dieser Klavierhandschrift stammt, läßt wiederum eher an einen Schulsehler denken.

Damit stellt sich die Frage nach der Zweckbestimmung der Abschriften. Ein Teil der Handschriften und insbesondere die Stimmensätze stehen eindeutig mit Aufführungen beziehungsweise Aufführungsabsichten in Verbindung – Aufführungen, die im Fall von BWV 135, 115 und 20 durch Zeitungsberichte in der AMZ und der BMZ für 1802 beziehungsweise 1805 belegt werden können.¹¹ Umfang und Sorgfalt der angefertigten Abschriften lassen allerdings vermuten, daß diese praktische Zielsetzung auch mit persönlichen musikalischen Vorlieben und Sammelabsichten Müllers einherging, für den als Enkelschüler Bachs ein ungewöhnlich großes Interesse an dessen Musik vermutet werden darf.

Ein dritter Gesichtspunkt betrifft die Einbeziehung der Verlage. So ließ das Bureau de Musique Hoffmeister & Kühnel ab 1804 – wohl kaum ohne Wissen und Zustimmung Müllers – auf der Basis der Thomana-Stimmen Partituren für den Zürcher Musikverleger Hans Georg Nägeli anfertigen. Nägelis Formulierung, „es sind eigentlich die an der Thomasschule gebräuchlichen Bachschen Vocal-Werke, die ich zu haben wünsche, sowohl diejenigen ohne Begleitung als die welche Begleitung haben, jedoch immer in Partituren“, deutet darauf hin, daß Nägeli erst durch die Aufführungen Müllers auf den an der Thomasschule befindlichen Bestand an Bachiana aufmerksam wurde.¹² Mit dem Rezensenten und Herausgeber der AMZ, Friedrich Rochlitz, stand Nägeli im Briefwechsel, wobei auch Fragen bezüglich der auf der Thomasschule befindlichen Vokalwerke Bachs eine Rolle spielten.¹³ Andererseits suchte Nägeli spätestens ab 1805 – wahrscheinlich an eine frühere Bekanntschaft anknüpfend – direkten Kontakt zu Müller.¹⁴ Wie erhaltene

¹¹ Siehe dazu die Zusammenstellung der Quellen bei Lehmann (LBzBF 6, S. 52).

¹² Brief Nägelis an Hoffmeister & Kühnel vom 31. Oktober 1804, zitiert nach D. Gojowy, *Wie entstand Hans Georg Nägelis Bach-Sammlung?*, BJ 1970, S. 66–104, speziell S. 80. Nägeli verwendete ja ausdrücklich das Wort „gebräuchlich“ und nicht „befindlich“. Weitere Dokumente und Überlegungen zur Beziehung Nägelis zu den Leipziger Verlegern finden sich auch bei Lehmann (wie Fußnote 2).

¹³ Gojowy (wie Fußnote 12), S. 86f.

¹⁴ Ebenda, S. 88f.

Schriftstücke zeigen, stand Müller selbst mit Ambrosius Kühnel persönlich und professionell auf vertrautestem Fuß, so daß auch bezüglich der Bach-Abschriften verschiedene Formen einer Kooperation denkbar erscheinen.¹⁵ Eine Beziehung der zwölf Göttinger Partituren zur Sammlung Nägelis hat jüngst Peter Wollny in die Diskussion eingebracht.¹⁶ Da in den auf die Bachiana bezogenen Briefen des Bureau de Musique an Nägeli die Identität des wiederholt erwähnten „Copisten“ nicht enthüllt wird, muß es zunächst bei Vermutungen bleiben.¹⁷

III.

Ein neuer Quellenfund in Weimar kann nun diese Handschriftengruppe erweitern und möglicherweise zur Klärung oder zumindest Präzisierung mancher Fragen beitragen. Es handelt sich dabei um eine Partiturabschrift der Kantate BWV 115, einen Stimmensatz zu derselben Kantate und einen Stimmensatz zur Kantate BWV 5 aus den Beständen des Bachchores Weimar, die heute im Archiv der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar verwahrt werden.¹⁸ Die vom Entstehungs- und Überlieferungsbefund her eindeutig

¹⁵ Vgl. dazu die im Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt/Main erhaltenen Briefe Müllers an Kühnel. Der Autor dankt Herrn Dr. Grüters (Frankfurt/M.) für die freundliche Mitteilung dieser Quellen.

¹⁶ Vgl. dazu die Überlegungen bei P. Wollny, *Zur Bach-Rezeption in der Schweiz im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz, hrsg. von U. Fischer, H.-J. Hinrichsen und L. Lütteken, Winterthur 2005, S. 9–23, vor allem S. 16f.

¹⁷ Die Briefe sind abgedruckt und kommentiert bei Lehmann (wie Fußnote 2). Da die Beziehung der Quellen zu den Leipziger Thomanastimmen und den Aktivitäten Müllers durch andere Kriterien gesichert ist, steht die Identifizierung der Schreiber nicht im Vordergrund des Forschungsinteresses. Dennoch sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß mit Karl Friedrich Ochernal ein ehemaliger Thomaner und Orchestermusiker des Kreises um Müller zwischen 1812 und 1814 als Dirigent der Zürcher Allgemeinen Musikgesellschaft in Nägelis engeren Wirkungskreis trat. Ochernal wird in den Erinnerungen des Thomaners Johann Gottfried Hientzsch als einer derjenigen Thomasschüler genannt, die sich um die Jahrhundertwende musikalisch besonders auszeichneten (vgl. die ausführliche Darstellung der Quelle in Abschnitt V dieses Aufsatzes sowie Fußnote 73). Ochernal ging nach seiner Zürcher Zeit als Konzertmeister nach Bremen. Leider haben sich weder in den Beständen der Zürcher Musikgesellschaft noch im Archiv Deutsche Musikpflege Bremen handschriftliche Zeugnisse Ochernal's erhalten (freundliche Auskunft von Dr. Urs Fischer, Zürich, und Dr. Oliver Rosteck, Bremen).

¹⁸ Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Thüringisches Landesmusikarchiv. Partitur und Stimmen zur Kantate BWV 115 tragen die Signatur *KIMU 1*, der

dem Besitz und der Leipziger Tätigkeit Müllers zuzuordnenden Quellen¹⁹ sollen im folgenden knapp beschrieben und anschließend zunächst unter aufführungspraktischen Gesichtspunkten betrachtet werden.

Die Partitur, die auf 34 Seiten den ungekürzten Notentext der Kantate enthält, ist mit dem Werktitel „Choral: Mache dich mein Geist bereit. Dell: Sigr. [eingeschobener Zusatz: J.S.] Bach“ und dem datierten Besitzvermerk „Poss. A. E. Müller 1802“ überschrieben worden.²⁰ Der direkt auf der Titelseite beginnende Eingangschor ist in 11 Zeilen angeordnet, die sich auf folgende Stimmen verteilen: *Violini* (2 Zeilen; die untere enthält nach Schlüsselung und Takt nur noch die Bemerkung „col Imo unis.“), *Viola* (ab Takt 7 ebenfalls „col Imo Vno“, wobei in Takt 12 noch einmal die Stimme der Viola ausgeschrieben ist), *Flauto*, *Oboe d'Amour*, *Corno*, *Soprano*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Fundam*: (bezziffert). Damit folgt die Partituranordnung, die auch in den weiteren Sätzen der Kantate beibehalten wird²¹, der aus den übrigen Müllerschen Bach-Quellen gewohnten Disposition, die überdies der Reihenfolge

Stimmensatz zu BWV 5 trägt die Signatur *KIMU 2*. Der Leiterin des Archivs, Frau Dr. Irina Lucke-Kaminiarz, sowie ihrem Mitarbeiter Herrn Wiegner sei für die freundliche Bereitstellung des Materials herzlich gedankt.

¹⁹ Die Materialien zu beiden Kantaten sind jeweils in einem Umschlag überliefert, auf dem mit roter Tinte der Vermerk „A. E. Müller 1802“ eingetragen ist. Ein ganz besonderer Dank gilt Herrn KMD i.R. Ernst Salewski (Weimar) für die freundliche Information über die Musikalien und seine Bemühungen um die Sicherung und Auswertung des Quellenbestandes.

²⁰ Aus späterer Zeit enthält die Titelseite noch eine Altsignatur („Cg 308“) sowie den Stempel des Vorbesitzers, der „Bücherei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar“. Dies belegt, daß die Quelle erst in jüngerer Zeit aus dem Bestand der Musikhochschule in die Bibliothek des Kirchenchores an der Herderkirche gelangte. Dank der trotz späterer Tilgung im Stempel noch erkennbaren Insignien (Reichsadler mit Hakenkreuz) kann der Quellenbesitz der Hochschule auch zeitlich noch präzisiert werden. Zu dieser Auslagerung könnte es im Zuge von Bach-Konzerten gekommen sein, die der Hochschulchor unter Leitung des Rektors Felix Oberborbeck in den 1930er Jahren veranstaltete (freundliche Mitteilung von Frau Dr. Lucke-Kaminiarz). Der Leiter des Weimarer Städtischen Singschors, Alfred Thiele, war als Mitglied des Lehrkörpers ebenfalls der Hochschule verbunden. Nach Ansicht von Ernst Salewski könnte es sich dabei auch um eine Sicherungsmaßnahme gehandelt haben, um die Stücke vor einer drohenden Makulierung zu schützen.

²¹ Gemeinsame Bezeichnung *Violini* anstelle einer separaten Bezeichnung für beide Violinstimmen, Streicher über Oboen. Generell wurde unter Nutzung zahlreicher „col“-Vermerke sowie von Repetitionszeichen (Aria Nr. 2) möglichst „ökonomisch“ notiert. Dafür sind im Schlußchoral die Streicher eigens ausgeschrieben worden, obwohl sie mit den Singstimmen *colla parte* verlaufen. Die Holzbläser werden jedoch umgehend in die Violine 1 verwiesen.

der Instrumente im Stimmensatz entspricht. Erstaunlich „modern“ für die Zeit um 1800 erscheint die Verwendung des Violinschlüssels für den Sopran – dies verweist möglicherweise auf den Instrumentalvirtuosen und Kapellmeister Müller.²²

In der Besetzung folgt die Partitur mithin noch völlig dem Bachschen Originalensemble. Gefordert werden Oboe d'amore und Violoncello piccolo; die Bezeichnung „Corno“ wurde wohl direkt aus den heute verschollenen Originalstimmen übernommen. Auf einen erläuternden Zusatz „travers.“ konnte bei einer Flöte um 1800 sicher verzichtet werden.²³

Der offenbar vollständig, wenngleich ohne eigenes Titelblatt überlieferte Stimmensatz zur Kantate BWV 115 besteht aus folgenden Einzelstimmen:

(1) Violino I mo, (2) Violino I mo ripieno, (3) Violino I mo, (4) Violino 2do, (5) Violino 2do ripieno, (6) Violino 2do, (7) Viola, (8) Basso, (9) Basso ripieno, (10) Flauto, (11) Clarinetto in A, (12) Corno solo in G, (13) Organo (beziffert, untransponiert), (14) Organo (beziffert, transponiert um einen Ganzton nach unten), (15) Soprano, (16) Soprano ripieno, (17) Alto, (18) Alto ripieno, (19) Tenore, (20) Tenore ripieno, (21) Basso, (2) Basso ripieno.

Den zweiten Teil des Bestandes bildet unter der Signatur *KIMU 2* ein Stimmensatz zur Kantate „Wo soll ich fliehen hin“ (BWV 5), der mit einem aufwendig gestalteten Titelblatt versehen worden ist, auf dem sich Titel und Besetzung des Werkes, ein Besitzvermerk Müllers²⁴ und der de-tempore-Nachweis „Dom 19 post Trinitatis“ befinden.²⁵ Der Satz enthält folgende

²² Zahlreiche aus der Zeit um und nach 1800 stammende Abschriften älterer Chorwerke sind noch durchgängig in alten Schlüsseln geschrieben.

²³ Die autographe Partitur – angesichts der verlorenen Originalstimmen bisher einzige „Kontrollinstanz“ – enthält keine Hinweise auf die Mitwirkung eines Corno. Vgl. NBA I/26 Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 45. Bachs Partitur legt die Flötenbesetzung mit „Travers.“ fest; wie das Instrument in den Stimmen bezeichnet wurde, muß offenbleiben. Im Thomana-Bestand finden sich dafür verschiedene Schreibweisen.

²⁴ Die von der Hand Müllers herrührenden Bemerkungen lauten: „Choral: Wo soll ich fliehen hin. a 4 Voc. cant., 2 Violini, 2 Oboi 1 Tromba da tirarsi Viola Basso & Organo di J. S. Bach“. Der Besitzvermerk lautet: „Posses: A. E. Müller“.

²⁵ Außerdem enthält das Titelblatt noch spätere Zusätze, vor allem die Inventarnummern „S.A. 459“ und „Cg 310“. Genauere Erkenntnisse zur Identität dieser Signaturen liegen derzeit nicht vor (freundliche Auskunft von Frau Dr. Lucke-Kaminiarz). Wahrscheinlich bezieht sich die ältere Signatur „S.A. 459“ auf eine Weimarer Sing-Akademie. Eine erste Sing-Akademie war bereits 1812/13 durch Johann Christian Remde gegründet worden, später jedoch in dem seit 1817 – notabene dem Todesjahr Müllers – von August Ferdinand Häser geleiteten Opernchor aufgegangen. Angesichts der Tätigkeit Müllers als Hofkapellmeister und Hof-

Stimmen: Organo (untransponiert), Violino 1mo, Violino 1mo, Violino 1mo rip 3ta, Violino 2do, Violino 2do, Violino [eingefügt: 2do] rip 3ta, Viola, Basso, Basso rip:, Tromba da Tirarsi (Zugtrompete) / (Tromba in B), Oboe 1mo, Oboe 2do, Soprano, Soprano, Alto, Alto, Tenore, Tenore rip:, Basso, Basso rip.

Im Gegensatz zur Partitur *KIMU 1* sind in die Stimmen beider Kantaten verschiedene aufführungspraktische Hinweise und Änderungen eingeflossen. An die Stelle der Oboe d'amore ist im Stimmensatz zu BWV 115 eine Clarinette in A gerückt.²⁶ Die Aria Nr. 4 ist nun mit einem gewöhnlichem Violoncello besetzt (die Stimme wird hier in Basso und Violoncello geteilt) und bemerkenswerterweise meist im oktaviert gedachten Violinschlüssel notiert.²⁷ Für die Hornpartie der Sätze 1 und 6 wird ein „Corno Solo in G“ verlangt. Eine pragmatische Aufgabenteilung findet sich im Stimmensatz zur Kantate BWV 5. Die Anweisung „Tromba da tirarsi“ ist im Eingangschor und im Schlußchoral jeweils wörtlich mit „Zugtrompete“ übersetzt worden²⁸. Die ungleich virtuosere Partie der Arie Nr. 5 ist jedoch für eine „Tromba in B“ ausgeschrieben worden. Die Bezeichnung „Zug-Trompete“ stellte dabei keinen quellenbedingten Archaismus dar, vielmehr standen Müller neu angeschaffte Instrumente dieser Bauart zur Verfügung.²⁹

operndirektor ist ein solcher Besitzgang gut vorstellbar. Eine neue Sing-Akademie vereinigte sich 1866 unter der Direktion von Carl Müllerhartung. Vgl. dazu E. Salewski, *Die Weimarer Kirchenchorgeschichte von der Reformationszeit bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, Weimar 2000, S. 6. Die sehr viel jüngere Signatur „Cg 310“ gehört wie die den beiden Teilen von *KIMU 1* zugeordnete Nummer „Cg 308“ einer gemeinsamen späteren Inventarisierung des 20. Jahrhunderts an. Ein am rechten unteren Blattrand befindlicher Vermerk, der offenbar der ältesten Schicht angehört, deutet auf eine geplante, bei einem Stimmensatz allerdings überraschende Einbindung hin.

²⁶ Ausgeschrieben wurden die Nummern 1 und 2; für die Nummern 3–5 gilt ein tacet-Vermerk. An der Stelle der Nummer 6 steht nur das Wort „Choral“ – dieser sollte wahrscheinlich auswendig oder aus der Stimme der ersten Violine gespielt werden.

²⁷ Desgleichen in der Partitur. Der schwierige Part ist in der Stimme mit einigen Fingersätzen versehen worden.

²⁸ Vorgezeichnet ist f-Moll; es muß sich also um ein Chortoninstrument gehandelt haben.

²⁹ Auffälligerweise wurden 1801/02 gleich zu Beginn der Ära Müllers als Kantor-substitut mehrere neue Blasinstrumente für die Kirchenmusik angeschafft, darunter neben verschiedenen Inventionshörnern auch zwei „Zug-Trompeten“ sowie eine unspezifizierte „Trompete“. Vgl. Stadtarchiv Leipzig, *Stift. IX A. 34 (Acten, die Orgel, die musikalischen Instrumente, den Organisten und den Calcanten an der Thomaskirche betr. 1657–1802)*, Bl. 72–73.

Die Solopartie der ersten Arie ist im Stimmensatz der Viola zugewiesen. Müller hat sich damit angesichts der in den Originalstimmen Bachs nicht ganz eindeutigen Situation (Altschlüssel in der Stimme der Violine I) für die von der Spiellage her durchaus plausible Variante entschieden.³⁰

Die Rezitative zumindest der Kantate BWV 115 wurden offenbar noch von der traditionellen Generalbaß-Gruppe (Violone, Violoncello und Orgel) begleitet. In beiden Orgelstimmen sind zur Sicherheit die Gesangslinien der Rezitative eingetragen worden. Die über dem Rezitativ Nr. 3 aus BWV 115 in der Basso-Stimme nachgetragene Bemerkung „bleibt weg“ bezieht sich vermutlich nur auf die Mitwirkung des Streichbasses – eine entsprechende Vorschrift fehlt in der „zuständigen“ Vokalstimme und in den Orgelstimmen (möglicherweise war die tiefe Stimmlage des Solisten die Ursache für den Verzicht auf das ebenso tiefe Streichinstrument). Die Orgelstimme zur Kantate BWV 5 enthält nur den Notentext von Eingangschor und Schlußchoral. Zwischen den beiden Sätzen finden sich *tacet*-Vermerke für beide Arien; die Rezitative fehlen ganz. Der Streichbaß begleitet jedoch beide Arien, wobei der Basso ripieno in der nur mit obligaten Bläsern besetzten Tenorarie pausiert. Eine ähnliche Differenzierung ist in der Streicherbegleitung der Baß-Arie vorgenommen worden (die „ripieno 3ta“-Stimmen beider Violinen pausieren).

In der Orgelstimme zum Eingangschor der Kantate BWV 115 wird immer dann „*tasto solo*“ vorgeschrieben und die Bezifferung ausgelassen, wenn beide Holzbläser solistisch hervortreten; in den Chorabschnitten und Unisono-Ritornellen der Streicher wird dagegen eine Aussetzung verlangt.

Das Vorhandensein einer doppelten Orgelstimme verweist zumindest für BWV 115 eindeutig auf die Verwendung des Materials sowohl in St. Thomas (transponiert) als auch in St. Nikolai (untransponiert). Eine solche doppelte Stimme liegt auch innerhalb des Stimmensatzes *St* 75 für BWV 20 vor. Somit kann davon ausgegangen werden, daß die für Ende 1802 nachweisbaren Aufführungen der beiden Kantaten sowohl in St. Thomas als auch in St. Nikolai stattfanden.³¹ Das abwechselnde Musizieren der gottesdienstlichen Figuralmusik an Sonn- und Festtagen in den beiden Hauptkirchen war bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die Regel. Auch musikalische Quellen aus der Zeit von Müllers Nachfolger, Johann Gottfried Schicht, belegen dieses alternierende Musizieren.³² Das Vorhandensein nur einer nicht transponierten

³⁰ Vgl. dazu NBA I/24, Vorwort (M. Wendt, 1991), S. VI. An die Mitwirkung eines Violoncello piccolo war natürlich – wie das Beispiel der Kantate BWV 115 beweist – um 1800 nicht mehr zu denken.

³¹ Die bei Lehmann (wie Fußnote 2), S. 52, angegebene Zahl der Aufführungen kann deshalb erweitert werden.

³² So existiert in der Musikbibliothek Leipzig ein Stimmensatz (*PM 6065*) zu einer Teilaufführung des *Messias*, der mit der Bezeichnung „Per il natale 1811. J. G.“

Orgelstimme spräche im Falle von BWV 5 für eine Aufführung – beziehungsweise geplante Aufführung – lediglich in St. Nikolai; allerdings kann der Verlust einer zweiten Orgelstimme keineswegs ausgeschlossen werden. Daß die Rezitative im Stimmenbestand nicht auftauchen, deutet auf ihre Auslassung hin. Denkbar wäre, daß die Kantate – für die ja im Gegensatz zu BWV 20 und BWV 115 eine Aufführung im kirchlichen Rahmen nicht belegt ist – nur im Rahmen der Thomasschul-Konzerte erklang. Auf eine Darbietung der notorisch heiklen Rezitative wäre dort mithin verzichtet worden.³³

Der an den Stimmen abzulesende Befund läßt demnach bemerkenswerte Rückschlüsse auf die Aufführungsgestalt der Kantaten zu. Diese verkörpert eine für die Jahre um 1800 möglicherweise typische Übergangssituation. Zwar kommt es einerseits zur Einführung gewisser aufführungspraktischer Modifikationen (insbesondere zum Austausch von Instrumenten); andererseits werden jedoch das originale Gerüst der Kantate, der Notentext und das Bachsche Ensemble noch kaum angetastet. Hinweise auf Kürzungen liegen für die Kantaten BWV 20³⁴ und BWV 5, nicht jedoch im Fall von BWV 115 vor. Diese Kürzungen folgen jedoch keinem erkennbaren Schema, eliminieren also nicht prinzipiell alle Rezitative oder Arien. Sie sind insofern nicht primär ästhetisch geleitet, sondern haben sich offenbar aus aufführungspraktischen Notwendigkeiten ergeben – im Falle von BWV 20 sicherlich aus der außerordentlichen Länge der im Original elfsätzigen Komposition. Die Ensemblestärke steht mit einem Orchester von jeweils zwei beziehungsweise drei ersten und zweiten Violinen, einfacher Viola, doppelt besetztem Baß (Violoncello) und Orgel sowie einfach besetzten Bläsern dem Aufführungsapparat Bachs noch sehr nahe. Gleiches gilt für den Singchor, für den angesichts des Vorliegens jeweils einer Solo- und Ripienstimme mit einer Stärke von mindestens acht, vermutlich aber eher 12 bis 16 Sängern gerechnet werden muß. Auch war für die Soli noch generell eine Ausführung durch

Schicht“ versehen ist. Die zugehörigen zwei Orgelstimmen geben die unterschiedliche Bestimmung deutlich zu erkennen: „Organo. Nicolai. Händel“ (e-Moll) sowie „Organo. Thomas. Händel.“ (d-Moll). Vgl. dazu A. Hartinger, *Between tradition and revival. Mendelssohn's Bach performances in Leipzig* (Konferenzbericht Dublin 2005, in Vorbereitung).

³³ Soweit dafür nicht eine gänzlich andere, vielleicht pädagogisch geleitete Lösung gefunden wurde. Die Thomasschule verfügte ja in ihrem Musiksaal nicht nur über eine Kleinorgel, sondern auch über einen Flügel. Vgl. S. Altner, *Das Thomaskantorat im 19. Jahrhundert. Bewerber und Kandidaten für das Leipziger Thomaskantorat in den Jahren 1842 bis 1918*, Leipzig 2006, S. 12. Da die Stimmen dynamische Einzeichnungen enthalten, die nicht auf die Originalstimmen zurückgehen, ist es sehr wahrscheinlich, daß das Material in jedem Fall für konkrete Aufführungszwecke angefertigt wurde.

³⁴ NBA I/15 Krit. Bericht (J. Webster, 1968), S. 154.

Knaben- und Männerstimmen aus dem Chor heraus vorgesehen, was etwa bei den Wiederaufführungen der Matthäus-Passion ab 1829 bereits nirgendwo mehr in Frage kam.³⁵

Eine gewisse Übergangssituation scheint bezüglich der Ausführung des Generalbasses und der Rezitative bestanden zu haben. Neben der „klassischen“ Ausführung aller Sätze durch die gesamte Continuo-Gruppe einschließlich der Orgel wurden in den Arien offenbar auch durchsichtigere, insofern „modernere“ Varianten ohne Tasteninstrument erprobt. Die Einführung von *tasto-solo*-Stellen im Eingangsschor der Kantate BWV 115 zeigt das Bemühen um stärkere dynamische Differenzierung; die dabei gewählte Vorgehensweise orientiert sich jedoch mit ihrer schematischen Trennung von Ritornell und Chor sowie Bläser-Concertino noch deutlich an der barocken Klangabstufung und hat nichts gemein mit dem koloristischen und frei akzentuierenden Einsatz der Orgel in den Oratorien und Bach-Bearbeitungen Mendelssohns.

Erstaunlicherweise wird noch an keiner Stelle in die barocken Gesangstexte eingegriffen – eine Maßnahme, die in der Tradition Zelters geradezu obligatorisch wurde und zu der auch die Kantaten BWV 5 und 115 reichlich Anlaß gegeben hätten.³⁶ „Erleichternde“ Eingriffe in die Gesangsstimmen der Chöre und Arien (Koloraturen!) fehlen; Vereinfachungen im Instrumentalapparat, wie sie vor allem im Bereich der Blechbläser um 1830 ebenfalls üblich und notwendig waren, sieht das Stimmenmaterial ebenfalls nur in sehr begrenztem Umfang vor. Offenbar verfügte Müller noch über einen qualifizierten Clarintrompeter. So blieb die Trompetenstimme der Baß-Arie aus BWV 5 trotz der virtuosen Triolen und Sechzehntelketten über weite Strecken unverändert; nur die sehr hoch liegende Passage der Takte 3 bis 5 und die sehr ähnlichen letzten 7 Takte vor Ende des B-Teils wurden dergestalt erleichtert, daß die Trompete entweder Haltetöne übernahm oder pausierte.³⁷ Diese

³⁵ Und dies, obwohl sich bereits früh die Tradition einer Mitwirkung von Knabenstimmen für die Ausführung des Chorals „O Lamm Gottes unschuldig“ herausbildete.

³⁶ Dennoch dürften die sperrigen Textvorlagen Bachs auch Müller und seinem Umfeld bereits Schwierigkeiten bereitet haben. Die als „musikalische Beilage No. VI“ im Anhang zur Nummer 51 des 2. Jahrgangs der BMZ abgedruckten „Declamations- und Gesangsproben aus einigen Kirchen-Cantaten von J. S. Bach“ sollten ja gerade Forkels positive Meinung über Bachs Gesangsstil widerlegen. Angesichts der Bekanntschaft Müllers mit Reichardt ist es sehr wahrscheinlich, daß die entsprechenden Stellen aus – notabene! – „Bachs beliebtesten und berühmtesten Kantaten“ von Müller übermittelt wurden (es handelt sich um Beispiele aus BWV 135 und 99).

³⁷ Daß Müller bei Aufführungen von Werken anderer Komponisten gelegentlich durchaus in „unausführbare“ Trompetenpartien eingriff, geht aus einem Bericht der BMZ, 1. Jg. (1805), Nr. 38, S. 151, hervor.

exponierten, offenliegenden Passagen wurden von der sonst mit der ersten Violine *colla parte* geführten Oboe I übernommen. Beide Oboen weichen ohnehin mehrfach von der strikten Verdoppelung der Streicher ab. Teilweise entspricht dies einer bläsergerechteren Reduktion der Violinstimmen; zugleich konnten die Oboen so stellenweise zur Ausfüllung des Generalbasses – und insofern zu einer gewissen Funktionsvertretung der Orgel – herangezogen werden (etwa T. 7/8). Dieses Detail verdeutlicht ganz besonders den ambivalenten Übergangscharakter der Aufführungen. So gehörte die akzentsetzende Sonderrolle der Oboen im *colla parte* eindeutig bereits zu den selbstverständlichen Mitteln der spätbarocken Orchesterdifferenzierung; andererseits bildete die Abkehr von einem am Akkordinstrument ausgeführten Generalbaß zugunsten ausgeschriebener Streicher- und Bläserstimmen einen essentiellen Bestandteil der Aufführungspraxis Bachscher Werke in den nachfolgenden Jahrzehnten.

Die musikalischen Quellen geben jedenfalls keine Hinweise darauf, daß Müllers Kantatenaufführungen Teil irgendeines Projektes zur öffentlichkeitswirksamen Wiederbelebung „vergänger Musik“ waren. Mit den „historischen Konzerten“ Felix Mendelssohn Bartholdys oder den ähnlich gelagerten Bemühungen von Zelter, Schelble und Mosewius haben vor allem die gottesdienstlichen Aufführungen in den Hauptkirchen wenig gemein – vielmehr handelte es sich trotz mancher Eingriffe noch immer um selbstverständliche Kirchenpraxis, mag der Rückgriff auf ein so altes und schwieriges Repertoire auch ungewöhnlich und wohl persönlich motiviert gewesen sein.³⁸ Die Aufführungen stellen sich deshalb zwar einerseits als Ergebnis einer wohl nur durch die besondere Tradition der Schule zu erklärenden, gewissermaßen „unzeitgemäßen“ Repertoirewahl dar; andererseits jedoch „funktionierten“ sie als noch immer organischer Anschluß an das 18. Jahrhundert. Vor allem wurden die Kantaten von einem Ensemble aufgeführt, das demjenigen Bachs weitgehend entsprach. Das waren die in Concertisten und Ripienisten eingeteilten Sänger des Thomanerchores sowie ein klein besetztes, vermutlich recht heterogen aus Stadtmusikern, Türmern, Studenten, Mitgliedern des „Großen Concertes“ und Thomasschülern zusammengestelltes „Kirchenorchester“.³⁹

³⁸ Im Gegensatz dazu wurden die Aufführungen von Werken Johann Sebastian, Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bachs 1805 bis 1807 im Gewandhaus in der öffentlichen Wahrnehmung tendenziell schon eher als exemplarische Vorstellung unterschiedlicher Generationsstile der „Bach-Familie“ wahrgenommen.

³⁹ Das schrittweise Verdrängen der Türmer und sonstigen Kirchenbediensteten „alten Rechts“ aus dem Kirchenorchester war ein langjähriger Prozeß, der erst in den 1830er Jahren zum Abschluß kam. Das damit verbundene planmäßige Erlöschen des ehrwürdigen Instituts der Stadtpfeifer zugunsten des um einen besonders leistungsfähigen Stadtpfeifer herum neugeschaffenen Stadtmusikchors war um

Die Kontinuität der Besetzung hat auch eine instrumententechnische Seite: Die für die Aufführungen benutzten Streich- und Blechblasinstrumente der Kirchen von St. Thomas und St. Nikolai wurden zwar gelegentlich repariert und ausgetauscht, ihre Gesamtzahl und damit die Proportionen der Besetzung blieben jedoch im späteren 18. Jahrhundert bemerkenswert konstant.⁴⁰

Demnach muß es erst später zu jenem Bruch in der Überlieferungskette, zu jenem Wandel in der Einstellung gegenüber dem Werk Bachs gekommen sein, den wiederum Friedrich Rochlitz 1822 konstatierte. Mit dem Erstdruck der Kantate „Ein feste Burg“ rezensierte er in diesem Jahr ein den „Müllerschen Kantaten“ von der Faktur und Textgrundlage sehr ähnliches Werk; dennoch sind seine Ausführungen bei aller Verehrung für Bach bereits von unverhohlener Skepsis gegenüber der bloßen Aufführbarkeit seiner Kirchenwerke durchzogen:

Mag es seyn, dass alle diese Werke für die öffentliche Aufführung in Kirchen oder Concerten unserer Tage nicht mehr sich eignen; sie eignen sich hiezu nicht mehr, vornämlich, weil die Zeitgenossen durch die ganz entgegengesetzte Richtung, die die Tonkunst zuletzt genommen, so weit von ihnen und ihrer ganzen Art abgekommen sind, dass selbst die in dieser Kunst leben und zwischendurch sich auch mit jenen alten Werken bekannt machen, dennoch, sind sie aufrichtig, werden gestehen müssen: auf einmaliges Hören, wie es dem gewöhnlichen Anwesenden in der Kirche oder in dem Concerte zu Theil wird, können wir selbst dem wundervollen Meister oftmals gar nicht, und selten wie es seyn soll, nämlich mit Geist und Herz zugleich, folgen – ; mag es also darum seyn, dass diese Werke für die öffentliche Aufführung sich nicht mehr eignen: sie müssen wahrlich dennoch, so weit sie noch vorhanden sind – denn bey weitem das Meiste ist ohnehin schon verloren – vom Untergang gerettet und durch den Druck vervielfältigt werden.⁴¹

1802 ebenfalls ein gerade erst angelaufener Prozeß. Bei den Aufführungen auf der Thomasschule oder im Beygangsmuseum mag der Anteil der Schüler am Ensemble größer gewesen sein.

⁴⁰ In den entsprechenden Aktenstücken wird wiederholt ein Bestand von 6 Violinen, 2 Violen, ein bis zwei Celli, einem Violone und verschiedenen Blechbläsern genannt, der exakt den Stimmensätzen Müllers entspricht (vgl. Stadtarchiv Leipzig, *Stift. IX. A. 34* und *IX. A. 35.*) Die moderneren und eine größere Spezialisierung voraussetzenden Holzbläser Oboe, Klarinette und Flöte wurden offenbar von den hinzugezogenen professionellen Musikern gestellt.

⁴¹ F. Rochlitz, *Recension. Ein feste Burg ist unser Gott. Cantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, in Musik gesetzt von Joh. Seb. Bach. Partitur. Nach Joh. Seb. Bachs Original-Handschrift. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel, AMZ, 24. Jg., Nr. 30, 24. Juli 1822, Sp. 485–493.* Rochlitz' Vorschlag, die Oboe da caccia durch eine Solo-Viola oder ein Bassethorn zu ersetzen, könnte durchaus auf seine Erfahrungen mit diesen Alternativbesetzungen in Müllers Aufführungen der Kantaten BWV 5 und 115 zurückgehen.

Möglicherweise müssen wir also – wohl nicht nur für Leipzig – von einem etwas veränderten „Konjunkturzyklus“ der Bachschen (Kirchen)-Musik ausgehen, der die kritische Phase ihrer geringsten praktischen Relevanz relativ nahe an die beginnende Wiederentdeckung rückt. Verschiedene Vorgänge überlagern sich hier; nicht jede Bach-Aufführung nach 1750 kann einfach im Kontext von „Wiederentdeckung“ und „Bach-Pflege“ interpretiert werden. Es könnte sein, daß präziser unterschieden werden muß zwischen Aufführungen, die *schon* den Status einer Wiederentdeckung tragen und solchen, die *noch* auf der Basis der im Kern unveränderten Strukturen erfolgen. Es waren wohl nicht nur ästhetische Wandlungen, sondern genauso auch Veränderungen in der institutionellen Einbettung und Organisation des kirchlichen und öffentlichen Musiklebens, die für die wachsende Distanz zu dem alten Repertoire der Ära Bach und vor allem für dessen nach 1800 mehr und mehr unverzichtbare „zeitgemäße Einrichtung“ verantwortlich waren. Mit anderen Worten: Solange die historischen Ensemblestrukturen und Besetzungen noch vorhanden waren, hing es im wesentlichen von der Person des Aufführungsleiters beziehungsweise Dienstherrn ab, für welchen Teil des vorhandenen Repertoires man sich entschied. Die im Prinzip unveränderte Aufführung selbst einer Bach-Kantate konnte dann – wie das Beispiel Müllers zeigt – im Sinne des kirchenmusikalischen Dienstes ohne weiteres durchgesetzt werden.

Im Gegensatz dazu ergaben sich in Gestalt der neu entstehenden Sing-Akademien und Liebhabervereinigungen nach 1800 zwar auch neue Chancen für eine auf breiterer Grundlage stehende Pflege älterer Musik. Doch wirkten sich angesichts der prinzipiellen Freiwilligkeit, strukturellen Demokratie⁴² sowie finanziellen und organisatorischen Unsicherheit dieser Institutionen veränderte ästhetische Einstellungen und kommerzielle Rücksichten unmittelbar auf das Repertoire aus. Zumindest die für eine öffentliche Darbietung ausgewählten Werke mussten nunmehr um jeden Preis beim Publikum Erfolg und bei den Mitwirkenden Anklang finden. Wie die heftigen Debatten um beinahe jede oratorische Bach-Aufführung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigen, ließ sich eine Darbietung dieser Art von Musik ohne weitgehende Rücksichtnahme auf diese Erwartungen kaum mehr realisieren. Massive Eingriffe in die Werksubstanz, Besetzung und Textgrundlage waren die unvermeidliche Folge.

In diesem veränderten Umfeld kam es nun natürlich auch zu Traditionsbrüchen innerhalb der „offiziellen“ kirchenmusikalischen Institutionen. In diesem Sinne könnte sich der Antritt des Thomaskantorats durch Christian Theodor

⁴² Diese hat nichts damit zu tun, wie autoritär sich Chorleiter vom Schlage eines Zelter gegeben haben mögen. Eine gegen den Willen der Choristen und gegebenenfalls Finanziers verfolgte Repertoireauswahl ließ sich über einen längeren Zeitraum nicht durchhalten.

Weinlig im Jahre 1823 – mithin genau ein Jahrhundert nach Bachs Berufung – als wichtige Zäsur erweisen. Gab dieser doch in einer dienstlichen Eingabe 1833 unmißverständlich zu Protokoll: „Als E. E. und Hochw. Magistrat mir im Jahre 1823 das Cantorat der Thomasschule gütigst übertrug, fand ich nicht ein einziges brauchbares Kirchenmusikstück im Schul-Inventarium vor.“⁴³

Im Gegensatz dazu zeichneten sich Müllers Bach-Aufführungen gerade dadurch aus, daß sie nicht nur in Besetzung und Klangbild relativ nahe an den Vorstellungen der Bach-Zeit blieben, sondern daß sie auch mit neu angefertigten Aufführungsmaterialien in die von den zugrundeliegenden Originalstimmen verbürgte Kontinuität eintraten. Moritz Hauptmann hingegen, der nach gegenwärtigem Kenntnisstand ab 1843 als Erster wieder einzelne, im übrigen stark bearbeitete Kantaten Bachs im kirchenmusikalischen Alltag verwendete, griff dafür bereits selbstverständlich auf die gedruckten „Marx-schen Kantaten“ zurück und lehnte es rundheraus ab, sich der mühsamen Arbeit des Spartierens nach Originalstimmen zu unterziehen.⁴⁴ Zwischen 1800 und 1850 wurden die Thomana-Stimmen damit allmählich von wenig gebrauchten Altbeständen des Aufführungsrepertoires zu bloßen musealen Relikten, deren Wert in erster Linie in ihrer Quellenfunktion für die maßgeblich von Hauptmann mitbetreute BG bestand.⁴⁵

⁴³ Stadtarchiv Leipzig, *Cap. 32 No. 2*, Blatt 52r. Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht nicht unerheblich, daß Weinlig – der von 1814 bis 1817 kurze Zeit als Kreuzkantor in Dresden amtiert hatte – seine weiteren Erfahrungen als Ensembleleiter ganz wesentlich durch die Leitung eines Laienchores – der „Dreyßigschen“ Sing-Akademie in Dresden gewann. Ähnliches gilt auch für Schicht, der zwar Thomaner gewesen, jedoch lange Jahre als Leiter einer der Leipziger Sing-Akademien tätig war.

⁴⁴ Moritz Hauptmann an Franz Hauser, 30. Juli 1844, zitiert nach *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Franz Hauser*, hrsg. von A. Schöne, Leipzig 1871, Bd. 2, S. 18f. Auffällig sind auch Hauptmanns grundsätzliche Bedenken gegen eine Ausführung der Soli durch Knabenstimmen, die sogar retrospektiv gegen die Aufführungskultur Bachs vorgebracht werden.

⁴⁵ Im Lichte der Überlieferungssituation des Stimmenmaterials zu BWV 115 gewinnt Rochlitz' seltsame Bemerkung, derzufolge „das meiste [...] schon verloren“ sei, eine besondere Bedeutung. Nicht zuletzt lautet sein Zusatz auf der Handschrift *Go. S. 313* ja auch „Aus dem eigenhändigen Mspt. Bachs, vormalig auf der Thomasschule“ (Hervorhebung vom Verfasser). Auffälligerweise sind im Falle von BWV 135 auch bei einer zweiten von Müller spartierten und aufgeführten Kantate die Originalstimmen verlorengegangen.

IV.

Von besonderem Interesse ist die Frage, wie sich die Weimarer Materialien in die Gruppe der Müllerschen Bach-Quellen einordnen. Schon allein anhand des identisch vorgefertigten Titelblattes gibt sich der Stimmensatz *KIMU 2* als Schwesterstück zu *St 75* zu erkennen.⁴⁶

Die Partitur *KIMU 1* ist durchgängig vom gleichen Schreiber gefertigt worden, der auch für die Handschriften *St 75*, *P 171*, *P 51/3* und *P 1083* verantwortlich zeichnet. Der Stimmensatz *KIMU 1* hingegen besteht aus Anteilen, die sich wie folgt auf drei weitere Schreiber verteilen:

- Violino 1mo, Violino 1mo ripieno, Violino 2do, Violino 2do ripieno, Viola, Basso, Basso ripieno, Flauto, Corno solo in G, Organo, Organo und alle acht Singstimmen: Schreiber 1
- Violino 1mo, Violino 2do: Schreiber 2
- Clarinetto in A: Schreiber 3⁴⁷

Der Stimmensatz *KIMU 2* ist durchgängig von einem einzigen Schreiber gefertigt worden, der trotz einiger abweichender Details identisch ist mit dem Hauptschreiber des Stimmensatzes *KIMU 1*. Die Identitäten dieses Kopisten und des Schreibers der Partitur *KIMU 1* ließen sich trotz erneuter Prüfung zahlreicher möglicher Kandidaten bisher nicht ermitteln, was die These einer Entstehung im Schüler- oder Berufskopistenkreis eher untermauert.⁴⁸ Die von Glöckner bemerkte Schriftassimilation an die Züge des Thomaskantors Müller mag dabei eine Rolle spielen⁴⁹; möglicherweise liegt auch eine im Rahmen der Schule vorgegebene Schriftreglementierung vor.

So wie sich die Partitur und der Stimmensatz von *KIMU 1* ergänzen, so verfügen wir mit dem Stimmensatz *KIMU 2* offenbar über das bisher „fehlende“

⁴⁶ Offenbar hatte Müller sich extra ein aufwendig gestaltetes und mit musikalischen Symbolen versehenes Titelblatt anfertigen lassen; ob dahinter die Absicht einer systematischen Sammlung weiterer Bach-Abschriften stand, muß gegenwärtig offen bleiben. Im Gegensatz zu *St 75* ist jedoch im Falle von *KIMU 2* die für das Incipit vorgesehene Notenzeile freigeblieben.

⁴⁷ Das Auftauchen der Schreiber 2 und 3 erklärt sich vermutlich daraus, daß es sich bei den beiden zusätzlichen Violinstimmen um nachträgliche Ergänzungen und bei der Klarinettenstimme um eine aufführungspraktische Umbesetzung mittels nicht ganz einfach anzufertigender Transposition handelt.

⁴⁸ Ausgeschlossen werden konnten zunächst die drei namentlich bekannten Kopisten Wach, Schulz und Adolph Müller. Auch mit Autographen und Musikhandschriften von der Hand der Leipziger Chorleiter und Musiker Johann Gottfried Schicht, Wilhelm Friedrich Riem, August Mühlhing und Johann Friedrich sowie August Ferdinand Häser besteht keine zureichende Übereinstimmung.

⁴⁹ Vgl. dazu NBA I/26 Krit. Bericht, S. 36.

Gegenstück zur Partitur *P 171*, die vom gleichen Schreiber stammt wie *KIMU 1* und die anderen genannten Abschriften der Gruppe. Die Existenz dieses zweiten Quellenpaares läßt es als sicher erscheinen, daß Müller zumindest im Fall der zur Aufführung bestimmten Kantaten jeweils eine Partitur und einen neuen Stimmensatz erstellen ließ. Aufgrund der in *KIMU 1* (Partitur) enthaltenen Fehler und typischen Spartierungsirrtümer, die in den Stimmen zur Kantate nicht mehr auftauchen, kann davon ausgegangen werden, daß zunächst die Thomana-Stimmen spartiert wurden, bevor nach diesem Material ein neuer Stimmensatz erarbeitet wurde.

Im Falle der Partitur *KIMU 1* bestätigen diese typischen Irrtümer Glöckners Vermutung,⁵⁰ daß es zwischen den heute verlorenen Originalstimmen der Thomasschule und der Quelle B (ehemals Sammlung Russell) eine fehlende Zwischenquelle gegeben haben muß. Dabei kann es sich nur um die Partitur *KIMU 1* handeln, die sich bis in Einzelheiten der Seiten- und Takteinteilung als Vorlage zur Abschrift Russell erweist.⁵¹

In diesem Zusammenhang verdient ein Detail besondere Beachtung – die Stimme der Viola im Eingangschor der Kantate BWV 115. Diese ist in der Partitur *KIMU 1* zunächst ausgeschrieben, nach wenigen Takten jedoch auf die Partie der ersten Violine verwiesen worden. Im Stimmensatz allerdings verdoppelt die Viola die Generalbaßstimme in der oberen Oktave – eine merkwürdige Divergenz, die angesichts des Verlustes der Originalstimmen durchaus ins Gewicht fallen würde, wenn nicht in Bachs autographischer Partitur die Unisonoführung aller drei hohen Streicher unmißverständlich festgelegt wäre. Dennoch hat diese abweichende Lesart noch erhebliche Nachwirkungen hinterlassen – und zwar in der Handschrift *Go. S. 313* und dem auf dieser fußenden Erstdruck des Satzes im Rahmen von Rochlitz' „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke“. In der Fassung von *Go. S. 313* folgt die Viola nämlich nicht den Violinen, sondern in der Oberoktave dem Baß – Rochlitz hat

⁵⁰ Ebenda, S. 40.

⁵¹ Neben der bis in die Halbtakte übernommenen Seiteneinteilung übernimmt die Abschrift Russell in T. 11 auch das merkwürdige Ausnotieren der sonst durch den Vermerk „col Violino Imo“ ausgelassenen Viola. Als Beispiele für Kopierfehler in *KIMU 1* seien stellvertretend hier genannt: (1) die in den Takten 53 bis 54 irrtümlich in der Oberterz geführte und anschließend ausgestrichene Violine 1, (2) der in Takt 17 merkwürdig „ausgebogene“ Taktstrich, der deshalb nötig wurde, weil der Schreiber von den vielen kleinen Noten der Flöte überrascht war, (3) in Takt 49 das in der Oboe nach h' korrigierte Viertel a', (4) in der Violinstimme von Takt 71 die mittels Streichung und Buchstabenergänzung von f'' zu d'' korrigierten Viertel 4 und 5. Von all diesen überarbeiteten Lesefehlern findet sich in der Handschrift Russell keine Spur mehr. Ob die Materialien *KIMU 1* darüberhinaus in irgendeiner Beziehung zu der heute verschollenen Quelle K aus den Beständen der Sing-Akademie zu Berlin stehen, ist allerdings sehr fraglich.

in einer Bemerkung für den Setzer explizit noch einmal darauf hingewiesen. Damit wird allerdings deutlich, daß sich die Filiation der Quellen nunmehr etwas anders darstellt: zwar fungiert eindeutig *KIMU 1* (Partitur) als Zwischenquelle zwischen den (verlorenen) Originalstimmen und der Handschrift Russell. Doch fußt *Go. S. 313* nicht auf Russell, sondern auf dem von *KIMU 1* ausgehenden „Seitenzweig“ des Stimmensatzes mit der veränderten Viola-führung. Auch findet sich in *Go. S. 313* die Instrumentenbezeichnung „Oboe d' amore o Clarinetto“, die ja weder aus den Originalstimmen Bachs noch aus dem Überlieferungszweig *KIMU 1*/Partitur – Russell stammen kann, sondern eindeutig auf den Stimmensatz zurückgeht. In seiner Ausgabe von 1840 ist Rochlitz implizit der Fassung von *Go. S. 313* gefolgt, obwohl sich im Partiturdruk neben den Singstimmen und dem bezifferten „Fondamento“ nur jeweils eine Stimme für „Violini“, „Flauto“ und „Oboe d' amori o Clarinetto“ findet. Im Vorwort geht er aber doch auf die fragliche Stimme ein: „Im Original findet sich nur noch eine Viola, die in der Octav mit dem Basse, und ein Waldhorn, das mit dem Sopran geht ...“.⁵² Der spezielle Charakter der Ausgabe, die nur als Beispielsammlung zur Geschichte der Vokalmusik dienen sollte, gab Rochlitz damit Gelegenheit, ein Problem, das in der Editions-vorbereitung offenkundig Verwirrung verursacht hatte,⁵³ elegant zu umgehen. An die Vorgänge um die Korrektur dieser Abschrift knüpfen sich auch präzisere Hypothesen zur Überlieferung der Quelle in Weimar.⁵⁴

⁵² *Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke der anerkannt-größten zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten [...] Meister [...]*, 3 Bände, Mainz [1838–1840], Bd. III, S. 10 (Einleitung).

⁵³ Die Titelseite von *Go. S. 313* zeigt eine mehrfache Korrektur hinsichtlich der präzisen Formulierung der Rolle der Viola. Es scheint, daß tatsächlich die Evidenz der Partitur gegen diejenige des Stimmensatzes sprach und Rochlitz sich dann für die Lesart der Stimmen entschied, wohl in der irrigen Überzeugung, daß die Stimmen vor der Partitur angefertigt worden waren.

⁵⁴ In diesem Zusammenhang gewinnt auch eine bisher wahrscheinlich fehlgedeutete Bemerkung Rochlitz' auf der Titelseite von *Go. S. 313* an Wichtigkeit. Dort heißt es: „Herr Md. Müller besorgt die Korrektur“. Angesichts der Herkunft der Quelle liegt es natürlich nahe, die hier genannte Person mit August Erhard Müller gleichzusetzen. Da allerdings diese Bemerkung zu einer Anweisung „an den Setzer“ gehört, die Ausgabe jedoch erst 1840 erschien, kann der bereits 1817 verstorbene ehemalige Thomaskantor damit keinesfalls gemeint sein. Die in NBA I/26 Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 42, zur Lösung des Problems vorgebrachten Überlegungen, die entweder auf eine sehr viel frühere Publikationsabsicht Rochlitz' verweisen oder aber auf Müllers Bruder, den Nikolaiorganisten Adolph Heinrich Müller hindeuten, sind nicht ohne Alternative. Bleibt man bei der letztlich wahrscheinlicheren zeitlichen Einordnung der Anweisung in die späten 1830er Jahre, dann käme auch der Altenburger Kapellmeister und langjährige Leiter der

Daß Müllers neuer Stimmensatz die Viola an den Basso und nicht an die Violinen koppelte, kann durchaus rein aufführungspraktisch bedingt gewesen sein.⁵⁵ Das Fehlen der Originalstimmen zu BWV 115 gibt allerdings Überlegungen Raum, inwieweit die Differenz zwischen Partitur und Stimmen nicht auch mit Überlieferungsfragen der Originalstimmen zusammenhängen könnte. So ist es nicht völlig ausgeschlossen, daß sich im Stimmensatz eine später – vielleicht sogar erst in den Zeiten der Kantoratsvakanz unter Carl Friedrich Barth – angefertigte zweite Violastimme befunden haben könnte, die tatsächlich *col basso* geführt wurde und die aufführungspraktische Variante somit legitimieren konnte. Für die Kantate BWV 5 liegt innerhalb der Thomana-Stimmen ja tatsächlich eine zweite Orgelstimme vor, die für die beiden Rezitative, die erste Arie und den Schlußchoral ein *tacet* vorschreibt.⁵⁶ Insofern muß die merkwürdige Auslassung der Orgel in sämtlichen

Leipziger Orchestervereinigung „Euterpe“, Christian Gottlieb Müller (1800–1863), in Betracht. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß August Eberhard Müllers Sohn Theodor Amadeus (1798–1846) gemeint ist, der als Violinvirtuose und führendes Mitglied der Weimarer Hofkapelle durchaus als „Musikdirektor“ hätte firmieren können. Damit ergäben sich neue Überlegungen für die Quellenüberlieferung von *Go. S. 313* und *KIMU I*. Möglicherweise hat Rochlitz seine Teilabschrift der Kantate in Weimar bei dem jüngeren Müller Korrektur lesen lassen, der zu diesem Zeitpunkt die Partitur und den Stimmensatz noch besessen haben könnte, was den singulären Verbleib der Quellengruppe in Weimar erklären würde. Rochlitz – ein guter Bekannter Goethes, dessen Hofratsstiel ja aus Weimar stammte – hielt sich Anfang und Mitte der 1830er Jahre mehrfach in Weimar auf, wo er musikhistorische Vorträge hielt, die vom Häaserschen Singverein begleitet wurden. Dessen Leiter August Ferdinand Häser wiederum war ebenfalls ein im Umfeld von Thomanerchor, Theater und Universitätsmusik ausgebildeter ehemaliger Leipziger Musiker. Die in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Handschriftenabteilung, erhaltenen Briefe Theodor Amadeus Müllers an den Verleger Peters aus dem Jahre 1817 berühren zwar die Hinterlassenschaft seines Vaters, enthalten jedoch keine Hinweise auf Bachiana. (Der Autor dankt Frau Dr. Kersting-Meulemann, Frankfurt/Main, für die freundliche Bereitstellung der Archivalien.) Denkbar bleibt natürlich auch eine Beziehung von Rochlitz' Bemerkung zu dem Organisten und Bornaer Stadtkantor (das heißt Musikdirektor) Wilhelm Adolph Müller (1793–1859), der als unmittelbarer Amtsnachfolger Carl Friedrich Barths möglicherweise Zugang zu weiteren Bach-Quellen hatte. Vgl. dazu M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen zwischen 1720 und 1760*, BJ 2003, S. 97–141, speziell S. 110–119.

⁵⁵ Vielleicht erschien Müller die Unisono-Führung so vieler Streicher nicht passend, vielleicht gab es Intonationsprobleme, vielleicht erwies sich auch der Baß als zu schwach oder zu ungünstig plaziert.

⁵⁶ Vgl. dazu NBA I/24 Krit. Bericht, S. 140, sowie das Vorwort zum Notenband, S. VI. Ein Bestand von immerhin sieben erst nach 1750 hinzugefügten Streicher- und

Binnensätzen der Fassung *KIMU 2* keine willkürliche Entscheidung Müllers gewesen sein. Sie kann in Teilen durchaus „quellenimmanent“ erklärt werden – ein Befund, der dann vielleicht auch für BWV 115 nicht völlig abwegig erscheint und der zeigt, wie selbstverständlich Müller und seine Kopisten noch mit den Originalquellen und selbst mit den Lesartendifferenzen Bachs umgingen.⁵⁷ Die Tonsprache seiner Musik und die Grammatik seiner Ausführungsbedingungen mag um 1800 veraltet gewesen sein – gänzlich neu „gelernt“ werden mußte sie noch nicht.

In Gestalt der Abschrift *KIMU 1* und der Quelle aus der Sammlung Russell liegt innerhalb der Gruppe der aus Müllers Umfeld stammenden Bachiana erstmals der Fall vor, daß auf Basis der Thomana-Stimmen zwei gleichartige, aber auf verschiedenen Wegen überlieferte Abschriften angefertigt wurden. Die anfangs vorgebrachten Überlegungen, denen zufolge im Prozeß des Kopierens verschiedene Partner und Auftraggeber unter Nutzung gleicher Kopisten (Thomaner) zusammenarbeiteten, finden damit eine gewisse Bestätigung. Die Tatsache, daß die in Müllers Besitz verbliebene Partitur *KIMU 1* im Gegensatz zur Handschrift Russell noch mit Spartierungsfehlern behaftet ist, sowie der Umstand, daß die bereits bemerkten Eingriffe in die Bläserstimmen (Satz 5) von BWV 5 nicht nur in den Stimmen, sondern auch in der Partitur *P 171* zu finden sind, läßt Rückschlüsse auf das Abhängigkeitsverhältnis der Quellen zu. Offenbar ließ Müller zunächst zum eigenen Gebrauch eine Partitur exakt nach den Originalstimmen und einschließlich derer Varianten ausschreiben, die er gegebenenfalls korrigierte und, wenn nötig, einrichtete. Auf der Basis dieser korrigierten Partitur (beziehungsweise wie bei *Go. S. 313* auf der Basis des neuen Stimmensatzes) waren dann weitere Abschriften für externe Besteller wie etwa Nägeli möglich. Die Quellengruppe der Müllerschen Bach-Partituren könnte also auch noch nach einem weiteren Kriterium gegliedert werden; die Handschrift *P 171*, der ein *KIMU 1* entsprechendes unbearbeitetes Gegenstück zur Kantate BWV 5 vorausgegangen sein dürfte, wäre dann zum Bereich dieser „Zweitschriften“ zu rechnen.

V.

Bei aller Würdigung der Verdienste Müllers um die Aufführung Bachscher Kirchenkompositionen darf natürlich die Frage nicht außer Betracht gelassen werden, welche Wirkung diese Aufführungen bei den zeitgenössischen

Continuostimmen liegt zum Beispiel für die Kantate BWV 41 vor (vgl. NBA I/4 Krit. Bericht, S. 46f.).

⁵⁷ Auch für die zusätzliche Notation der (allerdings untextierten) Singstimme im Generalbaßpart der Rezitative gibt es innerhalb des Thomana-Bestands Vorbilder (freundlicher Hinweis von Peter Wollny, Leipzig).

Zuhörern und Mitwirkenden entfaltet. Zu ihrer Beschreibung wird bisher in der Regel fast ausschließlich auf die Berichterstattung der AMZ und BMZ zurückgegriffen.⁵⁸ Selbstverständlich sind die positiven Darstellungen bei Rochlitz und Reichardt von grundlegender Bedeutung für unsere Kenntnis der Aufführungen, und zweifellos konnte durch die Besprechung in den überregionalen Fachzeitschriften, ergänzt um den – allerdings in kritischer Absicht erfolgten – Abdruck von Ausschnitten der in Leipzig befindlichen Choral-kantaten⁵⁹ eine verhältnismäßig große Öffentlichkeit erreicht werden. Doch sollte angesichts der engen persönlichen Kontakte, die sowohl Rochlitz als insbesondere auch Reichardt mit Müller verbanden, die Suche nach weiteren Zeugnissen nicht aufgegeben werden, zumal die Zeitungstexte vor allem über das Faktum und einen ersten – vielleicht den vom Rezensenten gewünschten – Eindruck der Aufführungen berichten und nur bedingt auf Hintergründe und zugrundeliegende Strukturen eingehen. Ohne deren Kenntnis bliebe das Bild dieser Bach-Aufführungen allerdings lückenhaft, gelänge ihre Einbettung in die Leipziger Musiklandschaft nur sehr unvollkommen. Anzunehmen ist dabei, daß es sich um Traditionen und Arbeitsabläufe handelt, die aufgrund des Beharrungsvermögens einer Institution wie der Thomasschule bis weit ins 18. Jahrhundert und möglicherweise bis in Bachs Amtszeit zurückreichen. Einige dieser Quellen sollen im Folgenden knapp vorgestellt werden.

Eine durchaus kritische Sicht auf das Leipziger Musikleben bietet das von Friedrich Theodor Mann in Penig herausgegebene „Musikalische Taschen-Buch auf das Jahr 1805“.⁶⁰ Der gut informierte, wiewohl ungenannte Berichter-statter⁶¹ äußert sich darin sehr freimütig über den Zustand der Leipziger Kirchen-, Opern- und Konzertmusik. Hart ins Gericht geht er zunächst mit dem Thomanerchor:

Ich komme nun zu dem Vokalorchestre und hier ist zuerst das Chor der Thomasschüler, an der Zahl 56, zu nennen. Dieses wird nach folgenden 4 Kirchen, der Thomas-Nikolai- Neu- und Peterskirche, in 4 Chöre verteilt, von denen das erstere, bey welchem sich die Solosänger befinden, in eine von den beiden Hauptkirchen, wo die Musik wechselseitig ist, verlegt wird. [...] Unter Bach's, Doles und Hillers Cantorate war es, als eines der besten Singechöre Deutschlands berühmt; aber schon zu Ende des

⁵⁸ Eine zusammenfassende Auswertung findet sich bei Lehmann (wie Fußnote 2), S. 49–53.

⁵⁹ Im Anhang zur Nummer 51 des 2. Jahrgangs der BMZ.

⁶⁰ *Musikalisches Taschen-Buch auf das Jahr 1805 herausgegeben von Friedr. Theodor Mann mit Music von Wilhelm Schneider. Zweiter Jahrgang. Penig, bey F. Diemann & Comp.*

⁶¹ In einer Vorbemerkung verweist der Herausgeber darauf, daß er seine Informationen aus Leipzig selbst erhalten habe, diese jedoch keineswegs immer seine eigene Meinung wiedergäben.

letzteren zeige sich ein merklicher Rückgang, der nur durch die hervorstechenden kräftigen Jugendstimmen mehr verborgen bleiben konnte; seit Müllers Cantorate wurde diese Verschlimmerung immer sichtbarer, so daß dieses Chor nun alljährlich schlechter wird.⁶²

Als Ursachen dieser Verschlechterung werden weniger Müllers Amtsführung als vielmehr die intensivere Schulbildung und kürzere Verweildauer der Alumnen auf der Schule genannt:

Dieses frühzeitige Verlassen der Schule wurde in den letzten Jahren immer gewöhnlicher, so daß nun die Schüler, die sich der Musik ganz zu ergeben auf mannichfaltige Weise abgehalten werden, eher abgehen als sie ordentliche Bässe erlangen können, und daher dieser Chor besonders an guten Baßstimmen Mangel leidet. [...] Da nun vielen derselben erst die Anfangsgründe des Gesanges, oft auch der Musik überhaupt, beygebracht werden müssen, so gehen sie ab, ohne es weit gebracht zu haben. Daher kommt es aber auch daß es jetzt an Stimmen fehlt, die sich zu einem Chore vereinigen könnten, und daß die Solosänger schon darum nicht bedeutend sind. Selbst der Vortrag dieses Chores, ob er sich gleich stets auf vierstimmigen Choral- und Motetten-Gesang beschränkte,*) aber in dieser Sphäre sich doch stark und kräftig hielt, hat sich jetzt in Schwäche und Schlawheit verwandelt. So hörte man noch vor einiger Zeit in den prächtigen zweychörigen Motetten Bachs die stärksten Stimmen sich vereinen zu dem großen harmonischen Wettstreite; und sah den Geist des würdigsten Lehrers dieser Schule, über seinen späteren Schülern schweben; die schönsten Choräle hörte man in ungetrübter Harmonie der jugendlichen Stimmen; da man jetzt die Schwächlichkeit der Soprane, das Ueberschreyen der Alte und Tenore, und das Forciren getriebener Bässe nicht ohne Uebelklang vernehmen muß. Auch gilt hier vieles, was ich oben von dem Instrumentalorchestre sagte, besonders aber, daß es am piano, sforzando und crescendo wie dort mangelt. Diesem Verderben könnte nun nicht besser entgegen gearbeitet werden, als wenn die Präfecten der Chöre, wenn sie es anders noch können, öftere Uebungen im Gesange anstellten, und durch Fleiß wenigstens das zu ersetzen suchten, was sie durch Nachlässigkeit verlohren.⁶³

*) zu Concertsängern fehlte es den meisten immer an Geschmack und guten Mustern.

Die letzte Bemerkung verweist nachdrücklich auf die beinahe alleinige Verantwortung der Präfecten für das Einstudieren und die Leitung insbesondere der samstäglich Motetten des Chores. Dies bedeutet, daß man für die Ansetzung, aber auch die Qualität eines Großteil der routinemäßigen Bach-Aufführungen des Chores bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die Kantoren nur teilweise wird verantwortlich machen können.⁶⁴

⁶² Ebenda, S. 36–37.

⁶³ Ebenda, S. 38–40.

⁶⁴ Zum grundlegenden Verständnis der musikalischen Organisation des Thomaner-

Doch waren auch die von Kantor Müller geleiteten kirchenmusikalischen Darbietungen keineswegs immer von hoher Qualität. So heißt es über die Aufführung eines Passionsoratoriums von Rosetti:

Die Soloparthien waren durchgängig schlecht besetzt; der Sopranist hatte eine schwankende, der Altist eine gute und festere Stimme, jedoch wie der Tenorist viel Steifheit; der Tenorist im 2ten Theile sang durch Kehle und Nase, der Baß zog genugsam unter; besser gelangen die Chöre. Die Instrumente waren nicht immer beysammen, und so war auch die Aufführung wie die Musik selbst zerrissen, und unzusammenhängend.⁶⁵

Da die Kritik dem gleichen Zeitraum und Schuljahr angehört wie die Aufführung der beiden Bach-Kantaten BWV 20 und 115 (Michaelis 1802 bis Ostern 1803), ist anzunehmen, daß damit auch die Qualitäten der Concertisten dieser Kantaten beschrieben werden. Rochlitz' Bemerkung, wonach vor allem die „Hauptsätze“ der aufgeführten Bach-Kantaten unvergeßlich blieben, deckt sich mit dem beschriebenen Eindruck der „besser gelungenen Chöre.“⁶⁶ Das Urteil über die Instrumentalisten des Großen Concertes – die ja zum Teil bei den Aufführungen Müllers mitwirkten – fiel ebenfalls kritisch aus; gerügt wurde neben dem Mangel an Präzision, Homogenität und dynamischer Differenzierung ganz besonders die unsensible Begleitung der Sänger.⁶⁷ Präzise herausgearbeitet werden Kontext und Charakter der außerkirchlichen Bach-Aufführungen Müllers:

Das Concert des Beygangischen Museums, dessen Locale der Musik sehr ungünstig ist, und in welchem gute Musiken schlecht besetzt gegeben werden (denen aber auch zuweilen declamatorische Vergnügungen vorangehen) gieng unter der Direction des Hrn. Musicdirector Müllers ununterbrochen fort.

So auch das Concert auf der Thomasschule, welches, zur Uebung der Zöglinge derselben, vom Hrn. Hofrath und Bürgermeister Einert seit zwey Jahren gestiftet und eingerichtet worden ist, woran aber auch andere Liebhaber der Kunst Theil nehmen.

chores im 19. Jahrhundert vgl. die Einleitung der neuen Arbeit von S. Altner (wie Fußnote 33), S. 10–16. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Motettenaufführungen im frühen 19. Jahrhundert und ihrem Kontext bereitet der Verfasser gegenwärtig vor.

⁶⁵ *Musikalisches Taschen-Buch* (wie Fußnote 60), S. 42.

⁶⁶ AMZ, 5. Jg., Nr. 15, 5. Januar 1803, Sp. 247. Daß dieser Eindruck auch mit den diesen zugrunde liegenden, eingängigeren Choraltexten zusammenhing, wird von Rochlitz ebenfalls angedeutet.

⁶⁷ *Musikalisches Taschen-Buch* (wie Fußnote 60), S. 31: „Am allerwenigsten ist dieses Orchestre zum Accompagnement des Sängers bestimmt, den es oft beym Piano nicht zu Worte kommen läßt; so, daß eine mehr als gute Brust zu diesem Wettkampfe erfordert wird, und ein gutes Ohr Mühe hat, den Sänger zu vernehmen.“

Der Eintritt steht jedem, der sich vorher bey dem Director meldet, unentgeltlich frey, nur muß er zuweylen sein Vergnügen, mit dem Vergnügen gewisser Dilettanten in ihrer Kunst, welches sie privatim ungezwungener auslassen könnten, theuer genug bezahlen. Die Gesangstücke der berühmtesten Meister werden von Hrn. Cantor Müller gegeben: so hörte man z.B. diesen Winter den ersten Theil des Requiem's, eine neue Miße von Haydn, eine andere von Winter, auch große Bachische Motetten (das Eigenthum dieser Schule), und einen alten Psalmen von Händel ec. Das Orchestre, welches einige Mitglieder des großen Orchestres hat, giebt manche neue Synfonie; oft aber sehr mangelhaft.⁶⁸

Daß mit den „Bachischen Motetten“ im „Eigenthum der Schule“ nicht nur die Motetten, sondern auch die nachweisbar aufgeführten Choralkantaten gemeint sind, ist sehr wahrscheinlich. Übereinstimmungen im Repertoire der Thomasschulkonzerte und der regulären Kirchenmusik legen ohnehin die Vermutung nahe, daß die schulinternen Aufführungen den Charakter öffentlicher Generalproben für die offizielle Kirchenmusik trugen.⁶⁹ Rochlitz' Rezension der Konzerte weist ja mit der Formulierung, daß Müller „den reichen Schatz der Kirchenkantaten seines grossen Vorfahren an dieser Schule, des unvergeßlichen Sebastian Bach, aus der Verborgenheit hervorrief und mehrere davon in diesem Konzert, (einige auch in den Kirchen) auführte,“⁷⁰ indirekt darauf hin, daß Müller möglicherweise nur diejenigen Kantaten in die offizielle Kirchenmusik übernahm, die sich zuvor im weniger offiziellen Kontext der Schule bewährt hatten. Eine Vermutung, die der Gewandhauschronist Grenser für das Jahr 1802 definitiv bestätigt:

Im Thomasschulkonzerte werden außer Kammerinstrumentalmusik, meistens Kirchensachen mit u. ohne Instrumentalbegleitung aufgeführt; Motetten von Seb. Bach; Magnificats von Homilius. Gewöhnlich werden auch die Sachen gemacht, die nachher in der Kirche aufgeführt werden sollen. Das Orchesterpersonal besteht theils aus Alumen der Thomasschule, theils aus hiesigen Kirchen- und Concertorchester Musicis, welche darin ohne alle Bezahlung mitspielen.⁷¹

Möglicherweise hat die im Stimmensatz zu BWV 115 erkennbare spätere Hinzufügung jeweils einer dritten Stimme in beiden Violinen mit einer

⁶⁸ Ebenda, S. 70f.

⁶⁹ So wird sowohl bei der Aufstellung der Thomasschul-Konzerte (S. 70f.) als auch bei der regulären Kirchenmusik (S. 41) die Aufführung neuer Messen Haydns und von Winters erwähnt.

⁷⁰ AMZ, 5. Jg., Nr. 15, 5. Januar 1803, Sp. 246f.

⁷¹ C. A. Grenser, *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchesters in Leipzig* [...], hrsg. und transkribiert von O. W. Förster, Leipzig 2005, S. 81. Grenser weist darauf hin, daß die Schulkonzerte regelmäßig dienstags, diejenigen im Beygangschen Museum monatlich stattfanden.

solchen Besetzungserweiterung für die Aufführung im größeren Kirchenraum zu tun. Die enge Verbindung der Schulkonzerte mit der Kirchenmusik wird noch besonders durch den Umstand verdeutlicht, daß Müller die der Nikolai-kirche gehörenden Orchester-Instrumente auf die Thomasschule bringen ließ. Schwer vorstellbar, daß dies nur geschehen sein sollte, um sie dort „in Verwahrung und Verschluß“ zu halten.⁷²

Ein deutlich positiveres Fazit der Ära Müller zog Johann Gottfried Hientzsch im Rahmen seiner 1856 veröffentlichten Mitteilungen über das Leipziger Musikleben.⁷³ Seine Biographie qualifizierte ihn dabei zu einem erstrangigen Zeitzeugen.⁷⁴ Der Probenarbeit Müllers stellt Hientzschs Bericht ein gutes Zeugnis aus, wobei er zahlreiche Details der Einstudierung und Vorbereitung kirchenmusikalischer Aufführungen in Leipzig kurz nach 1800 mitteilt:

Für die Musik oder den Gesang war die Stunde von 11 bis 12 täglich bestimmt. An den ersten drei Tagen war gewöhnlich sogenannte kleine Singstunde, wo der Cantor einige Verse eines Kirchenliedes nach Hillers Choralbuche, zum Theil mit Rücksicht auf die Currende, vierstimmig singen ließ, dann wurden die Tenoristen und Bassisten meist entlassen, dagegen die neuen und schwächern Discantisten und Altisten in den Tonleitern und andern Anfangs-Gründen geübt, auch wohl kleine, meist fugirte Sätze an die Tafel geschrieben, nach den Intervallen ec. besprochen und darnach gesungen. Bisweilen fielen diese Stunden auch aus, wogegen an den letzten Tagen der Woche die Kirchenmusik für den nächsten Sonntag eingeübt wurde, zuerst mit kleiner Orchester-Begleitung aus den Schülern, des Sonnabends aber kamen der Stadtmusikus Maurer,

⁷² Stadtarchiv Leipzig, *Stift. IX B. 35 (Acten die Orgel, die musikalischen Instrumente etc. der Nicolai-kirche betr. 1786–1833)*, Bl. 40–41.

⁷³ J. G. Hientzsch, *Das musikalische Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts, eine historisch-biographische, kunstwissenschaftliche, pädagogische Musikzeitschrift zur Vermittlung der Gegenwart mit der Vergangenheit, zur genaueren Kenntnis und gerechten Würdigung der einen wie der andern und weitem Beförderung der edlen Kunst [...]* Erstes und zweites Heft, Berlin 1856.

⁷⁴ „Im Laufe des Jahres 1802 hatte sich dem Herausgeber durch einen Gönner die Gelegenheit dargeboten, nach Leipzig auf die Thomasschule kommen zu können. [...] Vom Neujahr 1803 bis Ostern besuchte er die genannte Schule als Externus, sodann war er Alumnus bis Ostern 1808, von wo an er bis Ostern 1811 auf der dasigen Universität Theologie studierte. Während dieser ganzen Zeit, besonders aber in den 3 Universitäts-Jahren, wo er nicht nur, wie früher, die großen Concerte im Gewandhause unter der Direction Schichts und Chr. Schulz's, sondern auch die Opern besuchen konnte, hatte er die reichlichste Gelegenheit, viele große und schöne Kirchen- und andere Musiken zu hören [...] Dazu kam noch, daß er im ersten Schul-Jahre mit dem ersten Präfecten in einer Zelle wohnte ...“ (S. 25f.). Der Name des vielleicht an den Bach-Kopien beteiligten Präfecten wird nicht genannt. Die Angaben zum Studium werden durch die Universitätsmatrikel bestätigt.

ein wackerer Oboe-Bläser, mit allen seinen Leuten und nächst denselben auch noch mehrere Mitglieder des Leipziger Concert-Orchesters; alle waren feste und tüchtige Künstler, ein jeder auf seinem Instrumente. In der Nähe eines Festes, wo nicht bloß eine Cantate, Te Deum, sondern auch eine Misse oder ein Oratorium zur Probe vorlag, fielen die Schulstunden ganz aus und es wurde der größere Theil des Vormittags zur Hauptprobe verwendet. Die sämtlichen Alumnen waren auf die 4 Stadt-Kirchen verteilt, doch so, dass auf jede der beiden Haupt-Kirchen eine etwas größere Anzahl kam. Die erste Abtheilung oder das erste Chor enthielt die meisten und besten Sänger, und war immer in der Kirche, wo die Musik aufgeführt wurde, welche zwischen den beiden Hauptkirchen wechselte (S. 29).

Die auf die sonntägliche Figuralmusik ausgerichtete Probenorganisation und die bereits genannten strukturellen Kontinuitäten zur Bach-Zeit treten deutlich hervor. Bei der Einstudierung der unter Leitung der Präfecten sowohl im sonntäglichen Gottesdienst als auch in der einer Vesper entsprechenden samstäglichen Kirchenmusik aufgeführten Motetten übte der Kantor aber zumindest eine gewisse Aufsichtsfunktion aus:

Am Vollständigsten ist der Chor in den Vespern der Thomaskirche des Sonnabends und vor einem Feste, gewöhnlich zwischen 40–50. Hier wurden unter Leitung von 3 Präfecten die großen achtstimmigen oder zweichörigen und andern Motetten von J. Seb. Bach, Doles, Homilius, Rolle und andern möglichst gut gesungen, nachdem sie vorher, zum Theil im Beisein des Cantors selbst, sorgfältig waren probirt worden.

Durch diese vielen Uebungen, durch das öftere Singen der Choräle, der Chor-Arien, der Motetten und andern Gesänge, lernte man die Sachen fast auswendig und da die meisten 5 bis 8 Jahre auf der Schule blieben, so gab es unter den Ober-Primanern, aus denen die Präfecten auf ein Jahr zu Ostern gewählt wurden, deren immer solche, welche Alles, was gesungen wurde, genau kannten und durch das vielfältige Mitsingen allerdings eine gewisse Geschicklichkeit und Umsicht, ein Chor und die Aufführung solcher Stücke zu leiten, erlangt hatten. Kurz, es war eine praktische Vorübung zu einem Cantor-Posten, den auch manche früher oder später anzunehmen pflegten (S. 30).

Besonders genau hat Hientzsch Müllers dirigentische Leistungen beschrieben, die diesen in jeder Weise qualifizierten, auch die schwierigen Compositionen Bachs einzustudieren und aufzuführen. Ähnlich wie Bach gelang es Müller offenbar, nominell fehlende schulische Qualifikationen durch seine überragenden musikalischen Fähigkeiten als Kapellmeister und Instrumental-virtuose wettzumachen:

Wenn er nun auch nicht solche Gymnasial- und Universitäts-Studien gemacht hatte, wie seine unmittelbaren Vorgänger im Amte, die allenfalls nach damaliger Art in Quarta und Tertia auch in andern Fächern mit unterrichten konnten, so war er aber ein im Umgange mit Personen aus den höhern Ständen gebildeter Mann, [...] Er war allerdings nicht grade, wie sein Vorgänger, ein ausgezeichnete Lehrer für den Solo-Gesang, aber er verstand auf Reinheit, Präcision und Taktfestigkeit hinzuwirken, ganz

vorzüglich das Dirigieren, wie nicht leicht ein Anderer. Schreiber dieses hat viele Musikdirektoren und Kapellmeister dirigieren sehen und hören, aber noch keinen, der den A. E. Müller darin übertreffen hätte. Manche schreien und lärmen, wirtschaften mit Händen und Füßen; das kam bei A. E. Müller nicht vor, da hörte man nur hin und wieder ein Wort. Aber seine Augen und Ohren waren so scharf, daß ihm kaum etwas entging, es mochte ein Sänger oder ein Geiger sein. Partituren las und spielte er so fertig, als wenn er es nur mit einer Stimme zu thun hätte. Er beherrschte das Orchester wie das Sängerkorps, und Jeder wurde von dem Gefühl getragen, unter seiner Direction könne eine Aufführung gar nicht misslingen. Jeder hatte zu sich selber mehr Zuversicht und Vertrauen unter ihm, wie unter einem Feldherrn, der nie eine Schlacht verloren. Sobald er sich nur anließ, als solle die Musik angehen, so waren Aller Augen auf ihn gerichtet, und es wurde ohne Aufforderung mäuschenstill; mit der gespanntesten Aufmerksamkeit erwarteten Aller Augen das Zeichen – und so ging es in der Regel bis zu Ende. Kurz, er war ein Musik-Dirigent im vollsten Sinne des Wortes ... (S. 34).

Unter den von Müller aufgeführten Kirchenkompositionen werden ausdrücklich auch „Cantaten von J. Seb. Bach“ genannt. Vor dem Hintergrund von dessen Lehrzeit bei Johann Christoph Friedrich Bach⁷⁵ würdigt Hientzsch Müllers umfassenden Einsatz für Bachs Musik:

Und wer mag wohl den Hauptantheil an den um 1803 erschienenen 2 Heften Motetten von J. Seb. Bach haben? Doles, sein Schüler und Nachfolger, gewiß nicht. Es könnte eher sein, daß man die Erhaltung dieser und anderer Seb. Bach'scher Compositionen dem A. E. Müller zu verdanken hat, wie die Thomasschule ihm Seb. Bachs treuestes Brustbild. Wenigstens hat er sie in den Singstunden unter seiner Aufsicht von Zeit zu Zeit tüchtig einüben lassen, wie die Schulgenossen des Herausgebers sich noch erinnern und gern bezeugen werden (S. 35).

Das von Hientzsch dargestellte freundschaftliche Verhältnis Müllers zu Wach (S. 35f.) macht die These noch plausibler, daß die Bach-Abschriften aus Müllers Besitz teils von Thomasschülern, teils von bezahlten Kopisten und (unentgeltlich tätigen?) Musikerkollegen angefertigt wurden. Angesichts der Gewohnheit des Klaviervirtuosen und früheren Organisten Müller, auch als Kantor nach dem Gottesdienst gelegentlich „eine freie Phantasie mit Fuge oder ein Orgel-Trio“ zu extemporieren,⁷⁶ erscheint die von einem Schreiber aus seinem Umfeld herrührende Abschrift *P 1083* in anderem Licht.⁷⁷

⁷⁵ Vgl. Hientzsch, S. 32: „Hiermit wurde A. E. Müller in die Bach'sche Schule eingeführt, was für ihn von außerordentlicher Wichtigkeit war und auch, Nota bene! für seine Beurtheilung bleibt.“

⁷⁶ Ebenda, S. 35f.

⁷⁷ Auch Müllers Frau war eine renommierte und in Leipzig regelmäßig auftretende Konzertpianistin.

Eine weitere – aus der Feder Johann Friedrich Samuel Dörings stammende – Quelle bezieht sich zwar vordergründig auf dessen eigene Tätigkeit als „Kantor und Schulkollege“ in Görlitz und kreist um das altbekannte Problem der Verbindung von schulischer und musikalischer Bildung. Sie vermag jedoch auf indirektem Wege auch zum Verständnis der musikalischen Bemühungen an der Thomasschule vor und nach dem Jahr 1800 beizutragen.⁷⁸ Döring, der als Thomaner die Arbeit von Doles und Hiller kennengelernt hatte, verbindet seine Argumentation immer wieder mit Beispielen aus seinem eigenen Erlebnis- und Korrespondentenkreis in Leipzig. Seine bewußt normativ gehaltenen Äußerungen gestatten weitreichende Einblicke in das Selbstverständnis und die Arbeitsgrundsätze eines modernen, dabei aber traditionsbewußten Schulkantors und Musikdirektors um 1800. Dabei werden Kontinuitäten und gewandelte Anforderungen sichtbar, denen gegenüber sich Bachs Musik nicht nur behaupten mußte, sondern die ihr überraschenderweise auch neue Perspektiven eröffneten.

Somit wurde es nunmehr zu einem pädagogischen Anliegen, daß sich die Sängerknaben auch musikhistorisches Wissen aneigneten⁷⁹; die Auseinandersetzung mit Partituren sollte dabei helfen, die eigene Singpraxis auch zur Quelle vertiefter musikalischer Kenntnisse werden zu lassen:

Daß die Arien und Motetten nicht etwa bloß aus den Stimmen einstudirt und gesungen werden, sondern, daß jeder einzelne Schüler die Partituren davon, so wie Klavierauszüge größerer Musiken lesen und studiren könne. Hillers gesammelte Motetten, die achtstimmigen Bachischen, Haydns Schöpfung und die Jahreszeiten im Auszuge ec. sollten daher nirgends fehlen. [...] Sind diese Sachen aber einmal da, so muß auch gesorgt werden, dass sie beständig exerzirt und im Cours gehalten werden; denn Motetten und geistliche Lieder sind eigentlich die Sphäre, in welcher sich der Gesang solcher Chöre erhalten sollte, wenigstens würde uns ein Singechor, das nur Volkslieder, Opern und Operettenstücke, aber keine ernsten Sachen vorzutragen im Stande wäre, ganz zwecklos erscheinen. Ohne mich übrigens als Taxator aufdringen zu wollen, setze ich noch hinzu, daß in meinen Augen ein Chor, welches bloß Motetten von Weißke,

⁷⁸ *Etwas zur Berichtigung des Urtheils über die musikalischen Singechöre auf den gelehrten protestantischen Schulen Deutschlands. Eine Fortsetzung des vor 10 Jahren angefangenen Versuchs, wodurch zu der am 26. September 1806 früh um 9 Uhr im Gymnasio zu haltenden Johann Rudolph von Gersdorffischen Gedächtnißfeyer e. Hochedl. und Hochweisen Rath und alle hochzuverehrende Gönner und Freunde der Schule ehrerbietigst und gehorsamst einladet Johann Friedrich Samuel Döring, Kantor und Schulkollege. Görlitz, gedruckt bey Wilhelm Fiedler.* Michael Maul (Leipzig) sei für den Hinweis auf diese Schrift gedankt.

⁷⁹ Ebenda, S. 17: „Unsere Choralisten haben sich in kurzer Zeit von ihrem sauer zusammen gesungenen Gelde mehrere Schriften der Art angeschafft, die Leipziger und Berlinische musikalische Zeitung, Reichardts vertraute Briefe und die Biographien von S. Bach, Mozart, Fasch und Naumann, – und sie gern gelesen“.

Doles ec. vorzutragen im Stande ist, doch nur unter die mittleren gehört; wo hingegen Wolf, Graun, Homilius und S. Bach regieren, da, da ist das höchste und letzte in dieser Art!⁸⁰

Die Beherrschung gerade der Bachschen Werke figurirt somit unter den Qualitätskriterien eines besonders guten Singchores. Döring gibt damit vermutlich eine verfestigte „Standes-Überzeugung“ innerhalb des Thomanerchores wieder, die zum Teil die durchgehende Pflege der Bachschen Motetten erklären mag. Insbesondere das Vorliegen der Druckausgabe der Bachschen Motetten wird dabei als bedeutsamer Fortschritt angesehen, der das Verdienst Müllers (und Schichts) neuerlich herausstellt. Döring zielt weit über Görnitz hinaus, wenn er die Angehörigen seines Singschors dafür lobt, „daß sie sich in der Folge die achtstimmigen Motetten von Bach selbst angeschafft, und sie nun bereits auch alle, zu ihrem großen, versteht sich aber bloß intellektuellen Vortheile so produziert haben, als es in den Jahren 1784–88 die Thomasschüler in Leipzig nicht konnten.“⁸¹ Dies kann als impliziter Beleg dafür herangezogen werden, daß die noch aus Stimmen gesungenen Motetten Bachs auch in den 1780er Jahren im Repertoire des Thomanerchores eine gewisse Rolle spielten.⁸²

Nach Dörings Auffassung bedarf es zur Schulung der Sänger auch im Instrumentalspiel unbedingt besonderer Übungs- und Auftrittsmöglichkeiten:

Als eine ebenfalls gute Einrichtung bey den eigentlichen Singschören kann ferner eine, etwa wöchentlich ein oder zweymal zu haltende Spielstunde gelten. Kann man andere, schon fertigere Instrumentalisten dazu bekommen, so ist es der Hauptstimmen wegen gut; denn allemal wird es einen auch noch so fertigen Sänger abschrecken, wenn die Finger zu viel zu thun haben, weswegen er dann gern an eine Ripienstimme tritt. Das nemliche gilt auch von den Blasinstrumenten, die ich geradezu und ohne Ausnahme als schädlich für Sänger, besonders für junge erkläre; es finden sich genug andere Liebhaber dazu, die an dieser gemeinschaftlichen Übung in der Musik gern und um so lieber Antheil nehmen, als sie vielleicht stärker besetzt und mit Gesang verbunden werden kann. Das Spielen besaiteter Instrumente aber habe ich bey angehenden Sängern so nützlich befunden, dass ich öfters über die Fortschritte im deutlichen und reinen Gesange, ja sogar, bey sonst ziemlich hölzernen Menschen, im bessern Vortrage, erstaunt bin. In so genauer und nützlicher Beziehung stehen Gesang und Instrumentalmusik!⁸³

⁸⁰ Ebenda, S. 18.

⁸¹ Ebenda.

⁸² Daß Döring 1819 auch als Herausgeber der Motette BWV Anh. 160 in Erscheinung trat, kann die Glaubwürdigkeit seines Zeugnisses nur untermauern. Vgl. dazu Wolf (wie Fußnote 3), S. 306. Die Anzahl der zum eigentlichen Chor zählenden Alumni entsprach laut Döring (S. 15) zu dieser Zeit noch exakt der Situation der Bach-Zeit: „Auf der Thomasschule, wo 56 Alumni oder Chorsänger waren ...“.

⁸³ Döring, S. 18f.

Daß diese idealtypische Beschreibung einer „Ripienschule“ sich eindeutig auch auf Leipziger Vorbilder bezieht, wird nicht nur durch Dörings Vita und gelegentliche Anspielungen im Text, sondern auch durch den Umstand verdeutlicht, daß das in der Musikbibliothek Leipzig verwahrte Exemplar der Bände mit einer handschriftlichen Widmung für den Leipziger Kontrabassisten, „Herrn Wach“ versehen ist.⁸⁴ Dörings Vorschläge gehen also möglicherweise auf dessen Informationen über die Leipziger Verhältnisse zurück.⁸⁵ Sie sind jedenfalls gut geeignet, den Hintergrund und die Zielstellung der Konzerte auf der Thomasschule und im Beygangschen Museum zu verdeutlichen, zumal sie fast wörtlich mit der Beschreibung dieses Institutes in der AMZ vom 28. April 1802 übereinstimmen.⁸⁶

In diesen Zusammenhang einer gezielten musikalischen Förderung gehört für Döring auch das Notenschreiben durch begabtere Schüler,⁸⁷ ein Vorgang, für den der Schriftbefund der aus Müllers Besitz stammenden Bach-Quellen vielfach Anhaltspunkte bietet. Gerade der Bestand der Thomastimmen eignete sich ja vorzüglich, den angehenden jungen Musikern unter Anleitung ihres Kantors wertvolle Erkenntnisse im Kontrapunkt, Choralatz und Generalbaß zu vermitteln.

⁸⁴ Später gelangte das Buch in den Besitz Carl Ferdinand Beckers, der den vollen Namen des Widmungsträgers mit Bleistift ergänzte.

⁸⁵ Daß sich die Passage, „ein bedeutender Künstler in Leipzig ist sogar, nachdem er uns manches musikalische Geschenk gemacht hatte [...] unser verehrtes auswärtiges Mitglied geworden“, auf Wach bezieht, wird ebenfalls durch einen Zusatz Beckers klargestellt.

⁸⁶ Man denke auch an die verkürzten Ripienstimmen der beiden Violinen zur Kantate BWV 5 (siehe Seite 180).

⁸⁷ Döring, S. 20: „Ein, sich unter den Chorschülern auszeichnendes musikalisches Talent aber, wenn es nur die Schulstudien nicht vernachlässiget, aufmuntern, ihm zweckmäßige Bücher zum Lesen geben, ihm ausgesetzte Choräle oder Versuche der Komposition korrigieren, ihm selbst Arbeiten aufzugeben, wie z. B. eine Partitur auszuschreiben, oder aus einzelnen Stimmen eine Partitur, aus ihr einen Klavierauszug oder sonstiges Arrangement zu machen – sie aber auch hernach durchzusehen und die Fehler zu verbessern: welcher öffentliche Musiklehrer würde sich wohl diesen Pflichten entziehen, [...] Nur verstehe man mich recht und erniedrige, durch mechanisches Notenschreiben, den, sich doch bloß der ganzen geistigen Bildung wegen hier aufhaltenden Schüler, nicht selbst zum Handwerksmusikus; man ahme vielmehr auch hierin den sel. Hiller nach, der seine Kirchenmusikalien, die wenigstens, welche ich gesehen habe, größtenteils, ja bis auf die Ripienstimmen, selbst kopierte, oder sie für sein Geld kopieren ließ“. Zur Kontinuität dieser Praxis bei den Thomanern siehe auch Dok III, Nr. 832.

VI.

Nach Auskunft der Dokumente spricht vieles dafür, daß August Eberhard Müller sich der Verantwortung für die Tradition der Thomasschule und für die dort verwahrten musikalischen Schätze Bachs bewußt war⁸⁸; die zahlreichen erhaltenen musikalischen Quellen wiederum belegen, daß er die abschriftliche Verbreitung, den Druck und damit die Erhaltung der Werke förderte und diese im Einzelfall sogar noch einmal in den kirchenmusikalischen Alltag integrierte. Die außerliturgischen Bach-Aufführungen der Ära Müller sowie der 1802/03 erfolgte Druck der Motetten wiederum ordnen sich ein in ein umfassendes Programm zur Modernisierung und Erweiterung der musikalischen Bildung der Thomaner.⁸⁹ Dazu gehörte die Übung an „guten Werken“ ebenso wie die einer öffentlichen „Spielstunde“ entsprechenden Konzerte auf der Thomasschule und im Beygangschen Museum sowie – ganz im Sinne der Tradition – das Heranziehen fortgeschrittener Schüler zur Erstellung von Aufführungsmaterialien. Die erzählenden Quellen bestätigen Karen Lehmanns Ansicht von einer wechselseitigen Durchdringung von Bach-Editionen, Bach-Biographie und der Konzertpraxis Müllers⁹⁰ und belegen generell die enge Verbindung der Leipziger musikalischen Institutionen mit den Verlagen und der AMZ, deren von Rochlitz angestrebter erzieherischer Erfolg damit ein Stück weit Bestätigung findet.⁹¹

Mit der Ausstrahlung auf Schüler- und Kollegenkreise konnte Müller trotz der engen Anbindung seiner Bach-Aufführungen an die kirchenmusikalische Tradition der Bach-Pflege des frühen 19. Jahrhunderts weit über Leipzig hinausreichende Impulse verleihen. Zu nennen sind hier unter anderem der ehemalige Thomaner Friedrich Wilhelm Riem, der ab 1814 als Domorganist

⁸⁸ Was ihn nicht davon abhielt, eine originale Continuo-Stimme Bachs zu verschicken; vgl. dazu Gojowy (wie Fußnote 12), S. 88. Andererseits ging er durch die Neuanfertigung von Stimmen und Partituren mit den Originalen – so sie dabei nicht abhanden kamen – pfleglicher um als etwa Zelter in Berlin.

⁸⁹ Daß dies möglicherweise auf Kosten der gesanglichen Qualität erreicht wurde, sei nochmals unterstrichen. Selbst das *Musikalisches Taschen-Buch* (wie Fußnote 60) räumte aber ein, daß Müller sich nachdrücklich um bessere Arbeitsbedingungen bemühte: „So wurden z. B. die unbequemen Orchestres in dem großen Concerte, der Thomaskirche und dem Theater bequemer und größer gemacht, in der Kirche für bessere Instrumente gesorgt, u.s.w.; ferner wird eine sehr rühmliche Bildungsanstalt von Instrumentalisten an die Stelle der älteren Stadtpfeifer treten ...“ (S. 35). Siehe auch Fußnote 39.

⁹⁰ Lehmann (wie Fußnote 2), S. 53.

⁹¹ So berichtet Hientzsch (wie Fußnote 73), S. 26, daß die Thomasschule jeweils ein Freixemplar der AMZ erhielt und die Thomaner dieses eifrig studierten, zumal darin über die eigene Konzertpraxis berichtet wurde.

und Leiter der Sing-Akademie in Bremen unermüdlich für Bach eintrat.⁹² Mit der Bremer Aufführung von Bachs Johannes-Passion konnte er 1832 seine Leipziger Mentoren sogar übertreffen. In den Motettenaufführungen Carl Eberweins in Weimar wiederum begegnen sich gar Berliner und Leipziger Bach-Traditionen: als Hofmusiker konnte Eberwein gewiß von den Erfahrungen seines Kapellmeisters Müller profitieren; als Protégé Goethes hatte er 1808/09 Zelters Unterricht in Berlin genossen.⁹³

⁹² Vgl. dazu O. Rosteck, *Wilhelm Friedrich Riem, die Singakademie und die Bach-Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Klassizismus in Bremen – Formen bürgerlicher Kultur*, Jahrbuch 1993/94 der Wittheit zu Bremen, Bremen 1994, S. 209–212. Einige die Arbeit Riems betreffende Dokumente werden auch abgedruckt im Rahmen des in Vorbereitung befindlichen Bandes VI der Bach-Dokumente.

⁹³ Siehe dazu ebenfalls die Aufführungsdokumentation in Band VI der Bach-Dokumente (im Druck).

Carl Philipp Emanuel Bach und der „Münter-Jahrgang“ von Georg Anton Benda

Von Uwe Wolf (Leipzig)

Über die Notenbibliothek Carl Philipp Emanuel Bachs sind wir durch das Verzeichnis seines Nachlasses von 1790¹ sowie die beiden Auktionskataloge von 1789² und 1805³ recht gut unterrichtet – und damit im Grunde auch über die ihm für die Verrichtung seiner Hamburger Kirchenmusik zur Verfügung stehenden Kompositionen. Gerade in Bezug auf diese Werke läßt die Genauigkeit des Nachlaßverzeichnisses allerdings zu wünschen übrig. Während für die Werke der Bach-Familie und andere Einzelstücke oft ausreichende Angaben vorhanden sind, werden andere Bestände nur summarisch erwähnt. Letzteres betrifft insbesondere die Einträge zu zehn Kantaten-Jahrgängen fremder Meister.⁴ Hier nennt das Verzeichnis lediglich den Namen des Komponisten und teilt gegebenenfalls mit, zu welchen Sonn- oder Feiertagen die betreffenden Werke fehlen und wie das vorhandene handschriftliche Material beschaffen ist (Stimmen beziehungsweise Partituren). Auch die Auktionskataloge helfen in diesen Fällen nicht weiter. Die Identifizierung dieser Jahrgänge aber wird eine wichtige Aufgabe der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Forschung der nächsten Zeit sein, vor allem im Hinblick auf die zahlreichen Pasticci Bachs, deren Vorlagekompositionen erst zu einem Teil identifiziert sind.

Angeführt wird die Liste der Jahrgänge im Nachlaßverzeichnis von einem Jahrgang Georg Anton Bendas (S. 85 f.):

Ein Jahrgang Kirchenstücke von Georg Benda. Zu den meisten Stücken sind ausgeschriebene Stimmen. Der 5te und 6te Sonntag nach Epiphantias und der 20ste Sonntag nach Trinitatis fehlen an diesem Jahrgange.

Dieser Jahrgang ist relativ leicht zu identifizieren, da sich in der Staatsbibliothek zu Berlin zahlreiche Partituren und Stimmensätze von Benda-

¹ *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, Faksimileausgabe, hrsg. von R. Wade als *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, New York und London 1981 (im folgenden NV).

² U. Leisinger, *Die „Bachsche Auction“ von 1789*, BJ 1991, S. 97–126.

³ E. Kulukundis, *Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahr 1805*, BJ 1995, S. 145–176.

⁴ Vier Jahrgänge von G. P. Telemann, drei von J. H. Stölzel, je einer von G. A. Benda, J. F. Fasch und C. Förster; vgl. NV, S. 85–87.

Kantaten aus Bachs Nachlaß erhalten haben (siehe unten Tabelle 1 und 2), wie dies zum Teil bereits durch Robert Eitner⁵ und Franz Lorenz mitgeteilt wird⁶ und auch in den Titelaufnahmen bei RISM A/II nachgewiesen ist. Die meisten dieser insgesamt 32 Kantaten lassen sich nun anhand des gedruckten Textbuchs (siehe unten) als Bestandteile von Bendas „Münter-Jahrgang“ (so benannt nach dem Textdichter) bestimmen; hierauf hat bereits Ulrich Leisinger hingewiesen.⁷ Sowohl anhand von Textheften als auch von Daten auf den Handschriften aus Bachs Besitz läßt sich zudem nachweisen, daß viele dieser Kantaten in Hamburg auch tatsächlich – oft mehrfach – zur Aufführung kamen.⁸ Daß Sätze von Benda auch zu den Bestandteilen der kirchenmusikalischen Pasticci Bachs gehören, ist ebenfalls seit langem bekannt⁹; konkret nachgewiesen werden konnten solche Beziehungen aber erst in jüngster Zeit mit Hilfe des lange Zeit nicht zugänglichen Archivs der Sing-Akademie zu Berlin.¹⁰ Dies näher zu untersuchen, ist das Ziel des vorliegenden Aufsatzes. Der „Münter-Jahrgang“ entsprang der kurzen gleichzeitigen Amtszeit des Hofkapellmeisters Georg Anton Benda (1722–1795) und des Hofdiaconus Balthasar Münter (1735–1793) am Hof Herzogs Friedrich III. von Sachsen-Gotha (1699–1772) in den Jahren 1760–1762¹¹; er wurde für das Kirchenjahr 1760/61 gedichtet und vertont. Das einzige nachweisbare Exemplar der in vier Teilen gedruckten Texte wird noch heute in Gotha verwahrt¹²; der Titel lautet:

⁵ R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikergelahrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhundert*, Band I (1900), S. 436.

⁶ F. Lorenz, *Die Musikerfamilie Benda*, Bd. III: *Themenkatalog der Kompositionen der Familienmitglieder*, Berlin 1972 (Typoskript, Exemplar in D-B; im folgenden zit. L).

⁷ U. Leisinger, „*Es erhuh sich ein Streit*“ (BWV 19). *Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken*, BJ 1999, S. 105 bis 126, besonders S. 124, Fußnote 42.

⁸ Vgl. B. Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bachs Gottesdienstmusiken*, in: Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik, Frankfurt/Oder 2001 (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte. Sonderband 3.), S. 85–103, sowie R. Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music at the Hamburg Principal Churches from 1768 to 1788*, Diss. Yale University 2001, S. 162ff. und besonders S. 284ff.

⁹ Siehe dazu das Zelter-Zitat weiter unten, vor allem Fußnote 25.

¹⁰ BJ 1999 (U. Leisinger), S. 124f.

¹¹ Vgl. Z. Pilková, I. Allihn, Artikel *Benda* in MGG², Personenteil, Bd. 2 (1999), Sp. 1055–1074, hier 1062ff., sowie D. Glaue, Artikel *Münter, Balthasar*, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 2., völlig neu bearb. Auflage, Tübingen 1927–1932, Bd. 4 (1930), Sp. 277.

¹² D-GOI, Signatur: *Cant. spir 8° 883d*.

Cantaten | Über die | Sonn- und Festtäglichen | Evangelia | auf | Hochfürstlichen gnädigsten Befehl | In der | Schlosskirche zum Friedenstain | Vom Advent 1760 bis dahin 1761 | Durch Fürstl. Capelle aufgeführt, | von | M. Balthasar Münter | F. S. Hofdiaconicus | Poetisch | Und | Von Georg Benda, | F. S. Capellmeister, | harmonisch verfasst.

Die Musik zu diesem Jahrgang ist heute allerdings nirgendwo mehr vollständig vorhanden. Aufgrund der weiten Verbreitung der Kantaten in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ist es jedoch ohne weiteres möglich, den Jahrgang aus verschiedenen Beständen in seiner früheren Vollständigkeit wieder zusammenzusetzen.¹³ Es ist davon auszugehen, daß ursprünglich nicht nur einzelne Kantaten, sondern der vollständige Jahrgang überliefert wurde. Dies belegt ein zweiter Textdruck des Jahrgangs, der 1772, weit entfernt von Gotha, im süddeutschen Nürtingen für die dortige Kirchenmusik gedruckt wurde.¹⁴ Den vollständigen Münter-Jahrgang besaß offenbar auch Carl Philipp Emanuel Bach. Des weiteren ist eine ursprünglich vollständige Überlieferung auch in einigen anderen Fällen denkbar.¹⁵

Wie so oft bei von vornherein als geschlossener Jahrgang konzipierten Kantatendichtungen weisen auch die Texte des „Münter-Jahrgangs“ eine einheitliche Gestalt auf. Alle Kantaten sind zweiteilig.¹⁶ Der erste Teil wird mit einem Chor in Da-capo-Form eröffnet, es folgen ein Rezitativ und eine Da-capo-Arie, worauf der erste Teil mit einem Chorsatz beschlossen wird. Der zweite Teil besteht aus einer Da-capo-Arie, einem Rezitativ und der Wiederholung des Eingangschors – ein Schematismus, von dem im Textdruck nur äußerst selten abgewichen wird: ganze fünf Mal tritt ein Duett an die Stelle der ersten Arie,¹⁷ und dreimal entfällt das zweite Rezitativ.¹⁸ Benda hielt sich

¹³ Zur Überlieferung vgl. Tabelle 1.

¹⁴ *GOTT-geheilgte | Poesie, | zu der | Kirchen-Music, | Bendaischer Composition, | Auf alle | Sonn- Fest- und Feyertage | des Jahrs | in der Vor- und Nachmittags-Predigt. | Nebst einem | dreyfachen Anhang, | welcher enthält: | 1.) Eine Passions-Cantate, betitult: Erbauliches Angedencken an das für uns erwürgte | Lamm Gottes; von Graun componirt, | zur Music unter den Communionen. | 2.) Das Graunsche Te Deum Laudamus, lateinisch und deutsch. | 3.) Den 21sten Psalmen Davids nach der Crämerschen poetischen Uebersetzung, von Agricola componirt. | Zur Erbauung | der Gemeinde in Nürtingen | gedruckt. | Anno 1772.* Einziges bekanntes Exemplar in Leipziger Privatbesitz.

¹⁵ Von den 78 komponierten Kantaten des „Münter-Jahrgangs“ sind zum Beispiel 53 in D-F, 31 in D-HAmk, 29 in D-As und 28 in D-GOa erhalten geblieben.

¹⁶ Im Gothaer Textdruck jeweils überschrieben mit „Vor der Predigt“ und „Nach der Predigt“.

¹⁷ 1. Ostertag, 1. Pfingsttag, Mariae Heimsuchung, 7. Sonntag nach Trinitatis und Michaelis.

¹⁸ 3. Ostertag, 2. Pfingsttag und Michaelis.

in seinen Vertonungen überwiegend an diese Vorgaben (allerdings setzte er öfters Arientexte als Duette), nutzte aber die Spielräume innerhalb der vorgegebenen Form, um so den Kantaten doch jeweils ein eigenes Gesicht zu geben, etwa durch häufige *Accompagnati*, irreguläre *Da-capo*-Formen, thematische Verbindungen zwischen den Sätzen und anderes mehr.

Obwohl der Textdruck den Jahrgang genau auf das Jahr 1760/61 fixiert, trägt er den Besonderheiten dieses Kirchenjahres nur bedingt Rechnung. Einerseits sind die Kantatentexte zu den festen Feiertagen (Marienfeste, Johannis, Michaelis) – von einer Ausnahme abgesehen – zwar im Verhältnis zu den beweglichen Sonntagen jeweils genau an die Stellen plaziert, die ihnen im Kirchenjahr 1760/61 zukamen.¹⁹ Andererseits aber sind – unabhängig vom Ostertermin 1761 – alle denkbaren Sonntage mit Kantatentexten versehen. Somit umfaßt der Druck also Kantatentexte zu sechs Sonntagen nach Epiphania, obwohl es 1761 wegen des sehr frühen Ostertermins (22. März) tatsächlich nur einen Sonntag nach Epiphania gab. Der Kantatenjahrgang sollte also auch in jedem beliebigen anderen Jahr verwendet werden können. Der Plan eines solchen universalen Jahrgangs ist allerdings vom Komponisten offenbar nie vollständig realisiert worden. Zwar gibt es aus Bendas Feder Kantaten, die 1760/61 nicht erklingen konnten – so die Kantaten zum 2. bis 4. Sonntag nach Epiphania –, der Umstand aber, daß Vertonungen für den 5. und 6. Sonntag nach Epiphania nicht nur im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs fehlen (siehe oben), sondern daß auch im Nürtinger Textdruck hier andere Dichtungen an die Stelle der Münterschen getreten sind (vgl. die Übersicht in Tabelle 1) und daß sich schließlich Vertonungen jener Münter-Texte zum 5. und 6. Sonntag nach Epiphania durch Benda auch sonst nicht nachweisen lassen, bedeutet wahrscheinlich, daß diese niemals komponiert wurden. Nicht anders sieht es mit der zweiten im Nachlaßverzeichnis erwähnten Fehlstelle, dem 20. Sonntag nach Trinitatis, aus: Der Nürtinger Druck bietet einen Ersatztext, und eine Vertonung Bendas zu Münters Text zum 20. Sonntag nach Trinitatis ist wiederum auch sonst nicht nachweisbar. 1761 wurde sie wohl nicht gebraucht, da in diesem Jahr das Michaelisfest unmittelbar vor dem 20. Sonntag nach Trinitatis mit einer Kantate gefeiert worden war.

Auch der Nürtinger Textdruck von 1772 enthält einen universellen Jahrgang mit Texten zu allen theoretisch vorkommenden Sonntagen des Kirchenjahres, ist aber – im Gegensatz zum Gothaer Druck für 1760/61 – auch nicht ausdrücklich für ein konkretes Jahr bestimmt. Die unbeweglichen Feste erschei-

¹⁹ Bei der Ausnahme handelt es sich um *Mariae Verkündigung* (25. März). Die Kantate zu diesem Feiertag ist zwischen *Judica* und *Palmarum* eingereiht, der Feiertag fand aber tatsächlich zwei Wochen später in der Woche nach Ostern statt; hier handelt es sich sicher um ein Versehen.

nen dort nicht zwischen die Sonntage eingereiht, sondern sind diesen nachgestellt.²⁰

Daß sich in Carl Philipp Emanuel Bachs Besitz neben anderen Jahrgängen ausgerechnet dieser Zyklus von Benda befand, ist sicher kein Zufall. Beide Komponisten kannten sich aus der gemeinsamen Zeit in Berlin beziehungsweise Potsdam (1742–1750) und standen nachweislich auch später in Kontakt.²¹ Für Bach lag es 1768 bei seinem Wechsel nach Hamburg wohl nahe, sich bei der Suche nach geeigneten Kantaten an seinen ehemaligen Kollegen zu wenden, der bereits 18 Jahre vor ihm ein überwiegend kirchenmusikalisches Amt angetreten hatte. Tatsächlich findet sich die erste Übernahme aus einer Kantate Bendas bereits in der im Sommer 1769 erklangenen Einführungsmusik Palm (H 821a; vgl. Tabelle 3). Es ist zudem vermutet worden, daß auch die große Zahl an Kantaten von Bendas Amtsvorgänger Gottfried Heinrich Stölzel (drei Jahrgänge) über Benda ihren Weg nach Hamburg gefunden haben mögen²²; jedenfalls wäre dies eine plausible Erklärung für das Auftauchen dieser nicht eben weit verbreiteten Kantaten in Bachs Besitz.

Die Benda-Kantaten aus Bachs Nachlaß sind überwiegend von Kopisten Bachs angefertigt worden (Benda hat also vermutlich handschriftliches Material leihweise zur Verfügung gestellt) und gelegentlich mit Eintragungen Bachs versehen.²³ Diese wiederum belegen zum Teil mehrere Aufführungen der Werke unter Bachs Leitung in den Hamburger Gottesdiensten, teilweise

²⁰ Außer den Marienfesten und Johannis wurden in Nürtingen auch die Aposteltage mit Kantaten begangen, nicht aber das Michaelisfest. Die Texte der Kantaten zu den Aposteltagen unterscheiden sich deutlich von den Münter-Texten; es sind kurze Kantaten, überwiegend mit der Satzfolge Dictum – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Choral. Bislang ist dem Verfasser lediglich zu dem Text zu Thomae eine Vertonung bekannt geworden; diese stammt von Georg Eberhard Duntz (1705–1775). Im Textdruck Nürtingen fehlen allerdings alle dritten Feiertage; es kann wohl davon ausgegangen werden, daß an diesen Tagen in Nürtingen nicht musiziert wurde. Eine Vertonung des Kantatentextes zum 3. Pfingsttag durch Benda ist auch sonst heute nicht mehr nachweisbar, lag Bach aber offenbar noch vor; vgl. unten Fußnote 24.

²¹ Laut H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Leipzig 1929, Neudruck Wiesbaden 1969, S. 42, war Benda 1769 am Hamburger Theater engagiert; Miesner nennt allerdings keine Quelle. Die bei Miesner beschriebenen Umstände jener Hamburgreise entsprechen allerdings denen von Bendas Hamburgreise 1778 (vgl. Franz Lorenz, *Die Musikerfamilie Benda*, Bd. II: *Georg Anton Benda*, Berlin 1971, S. 85–90); wahrscheinlich liegt hier eine Verwechslung vor.

²² So Sanders (wie Fußnote 8), S. 130.

²³ Ebenda, S. 284ff.

auch in bearbeiteter Form und in Kombination mit Chorälen Telemanns.²⁴ Zudem hatte bereits Carl Friedrich Zelter erkannt, daß Arien aus Werken Bendas auch in die Kirchenkantaten C. P. E. Bachs Eingang gefunden haben,²⁵ und Ulrich Leisinger machte darauf aufmerksam, daß einzelne Sätze auch in den Passionspasticci sowie einigen Einführungsmusiken Bachs zu finden sind.²⁶ Auch dem berühmten doppelchörigen Heilig (Wq 217) ging zunächst eine andere, aus einer Arie Bendas gebildete „Ariette“ voran, ehe Bach sich für die Druckausgabe dazu entschloß, die Ariette durch eine eigene Komposition zu ersetzen.²⁷ Eine Durchsicht der Hamburger Kirchenmusik Bachs förderte inzwischen zahlreiche weitere Entlehnungen aus Bendas Kantatenwerk zutage: Nach derzeitigem Kenntnisstand wurden in sieben Passionen, sieben Einführungsmusiken und sieben weiteren Kirchenstücken insgesamt 36 Sätze aus 23 Kantaten Bendas verwendet, davon sechs Sätze mehrfach (vgl. Tabelle 3). Damit dürfte Benda nach Homilius das zweitgrößte Kontingent an Vorlagen für Bachs Hamburger Kirchenmusik gestellt haben.²⁸

Die Mehrzahl der Sätze aus Benda-Kantaten erscheint innerhalb der Pasticci Bachs in Form von Parodien. Dies hängt vor allem damit zusammen, daß die wenigsten Sätze in ihrem ursprünglichen liturgischen Zusammenhang belassen werden konnten – anders als die Sätze von Homilius, die überwiegend aus Passionen stammen und wiederum in Passionen Verwendung fanden. Sowohl die Quartals- als auch die Einführungsmusiken erforderten Texte, die in Perikopenkantaten nicht ohne weiteres zu finden sind. Die

²⁴ Teilweise als Ersatz für Choräle Bendas, teilweise aber auch als zusätzliche Eingangssätze der zweiten Teile (wohl vor allem um diese für separate Aufführungen einzurichten); siehe Sanders, S. 284ff. So verbirgt sich hinter der bei Wiermann (wie Fußnote 8), S. 103, genannten Kantate „Sey Lob und Ehr“ von Benda (Pfingstmontag 1788) der 2. Teil der Münter-Kantate „Du bist die Tür zum Leben“ zum 3. Pfingsttag, der hier der Choral „Sei Lob und Ehr mit hohem Preis“ vorangestellt ist. Die Kantate Bendas ist in keiner Quelle mehr nachweisbar.

²⁵ Vgl. Miesner (wie Fußnote 21), S. 62. Vollständig lautet der Absatz aus Zelters handschriftlicher Einschätzung der Kirchenmusik Bachs (D-B, SA 5153): „Daß er nun, der Observanz zu fröhnen wenig Lust gehabt habe, biblische Relationen oder Volksgebell in Töne zu bringen ist wohl anzunehmen, aber ich besitze viele Kirchenmusiken von ihm worin sich Chöre oder Arien von Homilius, G. Benda und dergleichen befinden um nur für den bestimmten Sonntag ohne viel Mühe eine bestimmte Musik aufzuführen!“.

²⁶ Leisinger, BWV 19 (wie Fußnote 7), S. 124f.

²⁷ Ebenda S. 113 und passim.

²⁸ Zu Homilius vgl. U. Wolf, *Zu den „ Fassungen“ der Markuspassion „ von“ Carl Philipp Emanuel Bach – Beobachtungen am Rande des Fassungsbegriffs* (im Druck).

Texte der Einführungsmusiken wurden zudem häufig direkt für den konkreten Anlaß gedichtet; Übernahmen waren somit von vornherein nur in Form von Parodien denkbar. Und auch für die Passionen mußten die Texte der Sätze von Benda häufig ausgetauscht werden, da sie ja Kantaten und nicht Passionen entstammten, also zumeist in einem Bezug zu einem anderen Evangelientext standen.

Bach wählte dabei für seine Parodien nicht immer Kompositionen aus, deren Ursprungstexte metrisch mit dem Parodietext übereinstimmten; es waren also mehr oder weniger umfangreichere Anpassungen an die neuen Texte nötig – fast bis hin zur Neukonzeption einer Singstimme oder auch des gesamten Chorsatzes innerhalb eines bereits bestehenden vokal-instrumentalen Gefüges (vgl. Beispiele 1 und 2). In den Autographen Bachs sind solche Parodien zum Teil daran zu erkennen, daß zu einzelnen Sätzen innerhalb eines Autographs nur die Singstimme beziehungsweise der Chor notiert ist (vgl. Beispiel 3).

Zu der in Beispiel 1 wiedergegebenen Baß-Arie „Ihr Heuchler, flieht“ aus der Kantate „Groß ist die Menge falscher Christen“ zum 8. Sonntag nach Trinitatis existieren gleich zwei Umformungen Bachs: eine für die Einführungsmusik Winkler von 1773 (H 821f) und eine für die Markus-Passion von 1781 (H 795). Der Vergleich zeigt, daß es sich hier nicht um eine konsekutive Weiterentwicklung handelt, sondern daß Bach jeweils von Bendas Original ausging; die spätere Parodie stimmt zum Beispiel im ersten Takt der Singstimme wieder mit der Ausgangskomposition überein. Mit relativ wenigen Eingriffen paßte Bach die Singstimme geschickt an den neuen Text an, wobei es ihm nicht nur um eine metrische, sondern wo irgend möglich auch um eine „gestische“ Anpassung ging. Die drei Singstimmen weisen zwar im Prinzip eine ähnliche Gestalt auf, zugleich unterscheiden sie sich jedoch auf frappierende Weise. Jede aus metrischen Gründen notwendige Abweichung wird auf eine dem Text inhaltlich gemäße Art vorgenommen; allerdings ist nicht jede Änderung metrisch bedingt (siehe etwa T. 14/15).

Bachs Eingriffe in die Kompositionen Bendas sind jedoch nicht durchweg parodiebedingt, sondern können auch insgesamt rein musikalisch motiviert sein. So verfeinert Bach die Ritornellthematik des als Kopfsatz in die Einführungsmusik Palm übernommenen Eingangschors der Kantate „Herr, ich will dir danken“ (vgl. Beispiel 4; der Worttext blieb bei diesem Satz unangestastet). Allerdings ist die Arbeit an der Ritornellthematik hier ein Einzelfall; möglicherweise ist sie auch bedingt durch die Aufführung ganz zu Beginn von Bachs Hamburger Tätigkeit, als er eventuell noch ambitionierte Pläne verfolgte, die dann aber angesichts des großen Arbeitspensums bald aufgegeben wurden.

Über die Herkunft der Parodietexte Bachs ist in der Regel nichts bekannt. Nur zu einigen der Einführungsmusiken kennen wir die Textdichter. Einzelne

Zufallsfunde belegen jedoch eine „doppelte“ Entlehnung: In der Arie „Nun sterb ich Sünder nicht“ aus der Matthäus-Passion von 1781 (H 794) zum Beispiel ist der Musik von Benda (originaler Text: „Entzünde du die Flammen“)²⁹ ein Arientext aus der 1775 gedruckten Passionskantate von Gottfried August Homilius nach einer Dichtung von Ernst August Buschmann (1725–1775) unterlegt.³⁰ Bach besaß diesen Druck,³¹ hat allerdings keines der Stücke aus jener Kantate in seinen Pasticci verwendet – sicher, weil sie veröffentlicht war und Bach von einer gewissen Bekanntheit der Komposition ausgehen mußte.³² Umgekehrt hat Bach auch von zwei Sätzen Bendas nur die Texte übernommen. Der Eingangssatz der Michaelismusik „Ich will den Namen des Herrn preisen“ (Wq 245) stimmt nur textlich mit dem Eröffnungssatz der gleichnamigen Kantate Bendas (L 603) überein, während der 2. Satz der Michaelismusik in textlich parodierter Form aus derselben Kantate Bendas übernommen wurde. Eine Übernahme auch der Musik des Eingangssatzes verbot sich vielleicht deshalb, weil Bach den Chor bereits etwa zehn Monate zuvor als Kopfsatz der Einführungsmusik Schuchmacher (H 821c) verwendet hatte.³³

Andere Gründe mögen bei der Neukomposition des Accompagnato „Dein Beispiel wird mir Kraft verleihen“ aus der Matthäus-Passion von 1781 (H 794) den Ausschlag gegeben haben. Der Text entspricht dem des letzten Rezitativs aus der Münster-Kantate „Der Feinde schäumende Menge“ zum Sonntag Judica, die Musik aber nicht der Vertonung Bendas (L 530). Gegen eine direkte Übernahme oder eine Umarbeitung von Bendas Secco-Rezitativ zu einem Accompagnato³⁴ sprach hier der gegenüber der Kantate Bendas völlig andere tonartliche Zusammenhang.

Carl Philipp Emanuel Bach hat allerdings nicht nur den „Münster-Jahrgang“ Bendas besessen, sondern auch einige weitere von dessen Kompositionen.

²⁹ Satz 3 der Kantate zum 19. Sonntag nach Trinitatis „Der Glaube kann Gott den Allmächtigen zwingen“ (L 565).

³⁰ Neuausgabe: *Gottfried August Homilius, Passionskantate Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* HoWV I.2, hrsg. von U. Wolf, Stuttgart 2006 (G. A. Homilius, Ausgewählte Werke, Serie 1, Band 2).

³¹ Sein Name steht in der Subskribenten-Liste (wiedergegeben in der in Fußnote 30 genannten Edition), und der Druck wird im Auktions-Katalog von 1789 angeboten; vgl. Leisinger, *Die „Bachsche Auction“* (wie Fußnote 2), S. 113, Losnummer 30.

³² Vier ungedruckte Homilius-Passionen aus seinem Besitz hat Bach fast bis auf den letzten Satz verwendet (vgl. den in Fußnote 28 genannten Aufsatz). Aus der gedruckten Passion hat Bach ferner die ersten Textzeilen des Accompagnatos „Verspottet und verhöhnt, gegeißelt und verspeit“ (Satz 16) in die Markus-Passion von 1782 (H 795) übernommen, allerdings wohl zu eigener Musik.

³³ Die Einführungsmusik Schuchmacher erklang am 8.11.1771, die Michaelismusik erstmals 1772.

³⁴ Für solche Umarbeitungen gibt es Beispiele unter den Übernahmen Bachs.

Zehn weitere Werke sind im Nachlaßverzeichnis genannt. Von diesen werden fünf so genau beschrieben, daß sie sich eindeutig identifizieren lassen; zu vieren davon sind auch die Handschriften aus Bachs Nachlaß nachweisbar (siehe Tabelle 2a). Die Einträge der verbleibenden fünf Titel hingegen sind nicht genau genug, um sie eindeutig einer Komposition Bendas zuzuweisen (siehe Tabelle 2b). Andererseits gibt es eine Anzahl von Kompositionen Bendas, die sich nachweislich in Bachs Besitz befanden (teils besitzen wir Handschriften aus seinem Besitz, teils hat Bach sie in Pasticci verwendet), die sich aber keinem Eintrag im Nachlaßverzeichnis mit Sicherheit zuordnen lassen. Zwar mögen einige dieser Werke mit Einträgen im Nachlaßverzeichnis in Deckung zu bringen sein; insgesamt besaß Bach aber offenbar noch einige Benda-Kantaten mehr, als im Nachlaßverzeichnis genannt sind.

Tabelle 1
Der Münter-Jahrgang von Georg Benda

Sonntags- Festtag	Datum 1760/61	Textincipit	Lorenz	CPEB-Quelle ³⁶		Konkordanzen in: ³⁵	Entlehnungen in (→ Tab. 3)
				Parti- tur	Stim- men		
Advent	30.11.1760	Eröffnet die Tore, der Held ist gekommen	L 592	–	–	D-As, CR, GOa, HAMk, SWI	
Advent	7.12.1760	Dein Zorn, du Allmächtiger! rufet die Flammen	L 563	–	–	D-F, GOa, HAMk, KFP	
Advent	14.12.1760	Du bist, auf den die Väter harreten	L 613	–	–	D-HAMk, KFP	
Advent	21.12.1760	Bald, bald erscheint das Heil der Frommen	L 560	–	–	CH-Zz, D-As, F, GOa, GB-Lbl	Nr. 9
Weih- nachtstag	25.12.1760	Ehre sei vor deinem Throne	L 570	–	–	D-As, BNms, F, GOa, KFP	
Weih- nachtstag	26.12.1760	Ist dies der Held aus Davids Samen	L 589	–	–	D-As, GOa	
Weih- nachtstag	27.12.1760	Dich sahn die Ewigkeiten	L 567	–	–	D-As, F, GOa	
Erntedankfest Weihnachten	28.12.1760	Er ist gesetzt zum Auferstehn und Falle ³⁷	L 517	1334	–	D-F, GOa, HAMk	

³⁵ Folgend Lorenz und RISM.

³⁶ Jeweils D-B, *Mus. ms.* ...

³⁷ Die Seite fehlt im Exemplar des Nürtinger Textdrucks.

Tabelle 1 (Fortsetzung)

Son- oder Feiertag	Datum 1760/61	Textincipit	Lorenz	CPEB-Quelle		Konkordanzen in:	Entleh- nungen in (→ Tab. 3)
				Parti- tur	Stim- men		
Fest der Beschnei- dung Christi	1. 1. 1761	Das Jahr stürzt sich ins Meer der Ewigkeiten	L 515	1334	–	D-As	Nr. 14
Sonntag nach Neujahr	4. 1. 1761	Welch ein jammervolles Klagen	L 516	1334	–	D-F, HAmk	Nr. 17
Epipha- nias	6. 1. 1761	Bringt ihm auf den Altären	L 524	1334	–	D-BO, HAmk, SWI	
1. Sonntag nach Epi- phanias	11. 1. 1761	Des Jünglings heilige Lehren	L 533	1335	1335/2	D-F, GOa, HAmk	
2. Sonntag nach Epi- phanias	–	Wir stehn mit Ernst im Blicke	L 519	1334	–	D-F, HAmk	
3. Sonntag nach Epi- phanias	–	Herr! Wenn deine Wunder eilen	L 520	1334	–	D-F, HAmk	
4. Sonntag nach Epi- phanias	–	Ihr brausenden Wogen, bestürmet die Lüfte	L 518	1334	–	D-As, F, HAmk	
5. Sonntag nach Epi- phanias	–	Gott, du gabst zu deiner Ehre ³⁸	–	Fehlt laut NV		–	
6. Sonntag nach Epi- phanias	–	Wie leuchtet sein Antlitz im blendenden Lichte ³⁹	–	Fehlt laut NV		–	
Septua- gesimae	18. 1. 1761	Sterblicher! Durch deine Kräfte	L 525	1334	–	D-F, GOa, HAmk	
Sexa- gesimae	25. 1. 1761	Dein Wort ist da! erwarte du	L 527	1334	–	D-F, HAmk	
Estomihi	1. 2. 1761	Im Blute wird er dir erscheinen	L 522	1334	–	D-F, GOa	
Mariae Reinigung	2. 2. 1761	Sein Auge hat dich nun gesehen	L 531	1334	–	D-BO, GOa, HAmk	

³⁸ Im Nürtinger Textdruck abweichende Kantate: „Lobsinget Gott in seinem Namen“.

³⁹ Im Nürtinger Textdruck abweichende Kantate: „Hier bau ich meine Hütte“.

Tabelle 1 (Fortsetzung)

Sonn- oder Feiertag	Datum 1760/61	Textincipit	Lorenz	CPEB-Quelle		Konkordanzen in:	Entleh- nungen in (→ Tab. 3)
				Parti- tur	Stim- men		
Invocavit	8.2.1761	Du wagst es, du Lästere, Gott zu versuchen	L 523	1334	–	D-F, GOa, HAmk	Nr. 12
Reminis- cere	15.2.1761	Wie Flammen auf Gottes Altären	L 526	1334	–	D-F	
Oculi	22.2.1761	Die Stimme des Herrn im einzigen Worte	L 521	1334	–	D-F, GOa, HAmk	
Laetare	1.3.1761	Du öffnest deine Hand, so fließen	L 541	1335	–	D-F, GOa, HAmk	
Judica	8.3.1761	Der Feinde schäumende Menge	L 530	1334	–	D-F, GOa, HAmk	
Mariae Verkündi- gung	25.3.1761!	Der Himmel majestätische Lieder	L 539	1335	–	D-BO, F, GOa, HAmk	
Palmarum	15.3.1761	Nun ist er da! Wohlauf zum Blutvergießen	L 540	1335	–	D-As, B, F, HAmk, KFP, US-NYp	Nr. 5, Nr. 19
1. Ostertag	22.3.1761	Er ist nicht mehr! So jammerten, so klagten	L 550	–	1337/12	D-As, F, Sl, CH-Zz.	
2. Ostertag	23.3.1761	In Kedars bangen Hütten	L 534	1335	–	D-As	Nr. 3, Nr. 7
3. Ostertag	24.3.1761	Dring hinab in ihre Herzen ⁴⁰	L 568	–	–	D-F, GOa	
Quasi- modogeniti	29.3.1761	Friede, Friede sei mit euch	L 574	–	–	D-As, F, GOa, HAmk	
Miseri- cordias Domini	5.4.1761	Der Frühling lockt uns ins Gefilde	L 612	–	–	D-EC, HAmk	
Jubilate	12.3.1761	Bald wird ihn die himm- liche Jugend empfangen	L 561	–	–	CH-Zz, D F	
Kantate	19.3.1761	Sieh die Tränen, die die Deinen	L 529	1334	–	D-As, F, HAmk, US-NYp	
Rogate	26.3.1761	Wenn, mit Rache bewaffnet	L 584	–	–	D-As, F, HAmk	
Christi Himmel- fahrt	30.3.1761	Prächtig, ihr Töne, die himmlischen Sphären	L 606	–	–	D-AG, BO, B, CR, KPk	

⁴⁰ Im Nürtinger Textdruck keine Kantate zum 3. Ostertag.

Tabelle 1 (Fortsetzung)

Sonn- oder Feiertag	Datum 1760/61	Textincipit	Lorenz	CPEB-Quelle		Konkordanzen in:	Entlehnungen in (→ Tab. 3)
				Partitur	Stimmen		
Exaudi	3. 5. 1761	Herr! Du siehst es, und bist still	L 577	–	–	D-F, HAmk	
1. Pfingsttag	10. 5. 1761	Herr! Sende den Schöpfer der Tugend	deest	–	–	D-KPk, SWI	
2. Pfingsttag	11. 5. 1761	Allmächtige Gewalt der Liebe	L 559	–	–	D-F	
3. Pfingsttag	12. 5. 1761	Du bist die Tür zum Leben ⁴¹	–	–	–	– ⁴²	
Trinitatis	17. 5. 1761	Zerreißt die Bande der Sünde ⁴³	L 587	–	–	D-B, BO, F, HAmk, KFP	
1. Sonntag nach Trinitatis	24. 5. 1761	Sünder! Gottes Knechte	L 580	–	–	D-, HAmk	Nr. 8
2. Sonntag nach Trinitatis	31. 5. 1761	Hier ist Wollust und Gepränge	L 588	–	–	D-As	
3. Sonntag nach Trinitatis	7. 6. 1761	Der Engel Gottes heilige Menge ⁴⁴	L 564	–	–	D-F	Nr. 17
4. Sonntag nach Trinitatis	14. 6. 1761	Barmherzig ist der Herr	L 562	–	–	D-F	
5. Sonntag nach Trinitatis	21. 6. 1761	Vertrauet ihm, er wird sein Volk erretten	L 583	–	–	D-As, F, GOa	
Johannistfest	24. 6. 1761	Lobet den Höchsten, lobt Israels Gott	L 590	–	–	D-As, GOa, HAmk	
6. Sonntag nach Trinitatis	28. 1. 1761	Herr, schau vom Himmel herab	L 578	–	–	D-As, F	

⁴¹ Im Nürtinger Textdruck keine Kantate zum 3. Pfingsttag.

⁴² Aufführung des zweiten Teils durch Bach am Pfingstmontag 1788 nachweisbar; vgl. oben, Fußnote 24.

⁴³ Im Nürtinger Textdruck stattdessen: „Vor dir, vor deinem Angesichte“ (L 552) bei Münter für Michaelis vorgesehen (in Nürtingen keine Musik an Michaelis).

⁴⁴ Die Seiten mit den Texten zum 3. bis 8. Sonntag nach Trinitatis fehlen im Exemplar des Nürtinger Textdruckes.

Tabelle 1 (Fortsetzung)

Sonn- oder Feiertag	Datum 1760/61	Textincipit	Lorenz	CPEB-Quelle		Konkordanzen in:	Entleh- nungen in (→ Tab. 3)
				Parti- tur	Stim- men		
Mariae Heim- suchung	2.7.1761	Gebt Preis und Ruhm	L 593	–	–	D-GOa	
7. Sonntag nach Trinitatis	5.7.1761	Wir haben genug, Herr	L 586	–	–	D-As, F	
8. Sonntag nach Trinitatis	12.7.1761	Groß ist die Menge falscher Christen	L 575	–	–	D-As, F	Nr. 8, Nr. 19
9. Sonntag nach Trinitatis	19.7.1761	Verbannet die plagenden Sorgen	L 581	–	–	D-As, F, HAmk, KfP	
10. Sonntag nach Trinitatis	26.7.1761	Wie schrecklich, Herr, sind deine Gerichte	L 585	–	–	D-As, F, GOa	
11. Sonntag nach Trinitatis	2.8.1761	Herr, wir liegen dir zu Füßen	L 579	–	–	D-As, F, GOa, HAmk, SCHOT	
12. Sonntag nach Trinitatis	9.8.1761	Erschallet, ihr Himmel, durch mächtige Lieder	deest	–	–	D-F	
13. Sonntag nach Trinitatis	16.8.1761	Eilet, das Gesetz zu hören	L 571	–	–	D-As, F	Nr. 8
14. Sonntag nach Trinitatis	23.8.1761	Himmel und Erde sind voll seiner Güte	L 535	1335	1335/4	D-F	
15. Sonntag nach Trinitatis	30.8.1761	Verlaß uns, die unsre Tage	L 582	–	–	D-DS, F	
16. Sonntag nach Trinitatis	6.9.1761	Bewaffnet mit Schrecken, verhüllet in Nacht	L 542	1335	–	D-As, F	Nr. 13, Nr. 16
17. Sonntag nach Trinitatis	13.9.1761	Erschallet, ihr Tempel, die heiligen Lieder	L 536	1335	1335/5	D-F, HAmk	
18. Sonntag nach Trinitatis	20.9.1761	Folget mir, so spricht die Liebe	L 551	–	1337/10	D-B, F	

Tabelle 1 (Fortsetzung)

Sonn- oder Feiertag	Datum 1760/61	Textincipit	Lorenz	CPEB-Quelle		Konkordanzen in:	Entle- nungen in (→ Tab. 3)
				Parti- tur	Stim- men		
19. Sonntag nach Trinitatis	27.6.1761	Der Glaube kann Gott, den Allmächtigen zwingen	L 565	–	–	D-As, F, GOa	Nr. 18
Michaelis fest	29.9.1761	Vor dir, vor deinem Angesicht	L 552	–	–	D-B, HAu	
20. Sonntag nach Trinitatis	4.10.1761	In Gottes Reich, ins Reich der Gnaden ⁴⁵	–	Fehlt laut NV		–	
21. Sonntag nach Trinitatis	11.10.1761	Der Mut sinkt hin, des Kummers trübe Tage	L 566	–	–	D-As, F, GOa, KfP	
22. Sonntag nach Trinitatis	18.10.1761	Erbarme Dich! Allmäch- tiger! vergibt die Sünden	L 573	–	–	D-F, GOa	
23. Sonntag nach Trinitatis	25.10.1761	Gerechtigkeit, ihr Fürsten	L 537	1335	1335/6	D-F	Nr. 13
24. Sonntag nach Trinitatis	1.11.1761	Im Grabe wohnt sein sanfter Schlummer	L 600	–	–	D-AG, F, HAMk, KfP	
25. Sonntag nach Trinitatis	8.11.1761	Er stand an heiliger Stätte	L 572	–	–	D-As, F, GOa, KfP	
26. Sonntag nach Trinitatis	15.11.1761	Eröffnet euch, Himmel! Gott fährt hernieder	L 538	1335	1335/7	D-As, F, GOa, KfP	
27. Sonntag nach Trinitatis	22.11.1761	Erwache von dem Sünden Schlafe	L 528	1334	–	D-As, KfP	Nr. 8, Nr. 12

⁴⁵ Im Nürtinger Textdruck: „Kommt eilends, geladene Gäste“.

Tabelle 2a–c: Kompositionen Bendas im Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs

a) Im Nachlaßverzeichnis aufgeführte, sicher zu identifizierende Komposition

Eintrag im NV	Titel/Textinzipit	Lorenz	NV-Quelle ⁴⁶		Parallel- überlieferung	Entleh- nung in
			Partitur	Stimmen		
Ein Jahrgang Kirchen- stücke von Georg Benda. Zu den meisten Stücken sind ausgeschriebene Stimmen. Der 5te und 6te Sonntag nach Epiphania s und der 20ste Sonntag nach Trinitatis fehlen an diesem Jahrgange (S. 85f.)	Münter-Jahrgang (siehe Tabelle 1)	→ Tab. 1	→ Tab. 1	→ Tab. 1	→ Tab. 1	→ Tab. 1
Ode auf den Sterbemorgen der Herzogin von Gotha, von G. Benda, in Partitur (S. 88)	Ode auf den Sterbemorgen der höchstseeligen Herzo- gin zu Sachsen Gotha und Altenburg, harmonisch verablaßt von Georg Benda / Die Sonne hinter deckender Nacht	L 501	–	–	D-B, DS, GOa	
Dank-Cantate: Beweise deine wunderbare Güte etc. von Demselben, in Partitur (S. 88)	Dank-Cantat. / Beweise deine wunderbare Güte	L 545	1336	–	–	
Die Flucht der Lalage von Demselben, in Partitur (S. 89)	Amynths Klagen über die Flucht der Lalage	L 491	1347	–	A-Wn, B-Br, D-B, GOa, GOI, K1, LB, RH + Breitkopf- Druck von 1774	
Dank-Cantate: Danket dem Herrn etc. von G. Benda, in Partitur	Danket dem Herrn	L 546	1336	–	D-GOa	Nr. 21
Auf den 3ten Advent von Demselben. Partitur und Stimmen	Reißt, Zweifler, Trost und Glauben	L 512	<i>autogr.</i> Benda 13	1337/14	–	

b) Einträge im Nachlaßverzeichnis, die sich nicht sicher einer Komposition Bendas zuweisen lassen

Nr.	Eintrag NV	möglicherweise identisch mit
1	1 Messe von G. Benda in Partitur (S. 87)	L 503, 504
2	Ein Dankfest-Stück von Demselben, in Partitur (S. 89)	L 544
3	Friedensmusik von Demselben, in Partitur (S. 89)	–
4	Dank-Cantate von Demselben, in Partitur (S. 89)	L 543
5	Ein Kirchenstück von Demselben, in Stimmen (S. 89)	L 547

⁴⁶ Jeweils D-B, *Mus. ms.* ...

c) Weitere Kompositionen Bendas in Quellen aus Bachs Besitz beziehungsweise mit Entlehnungen in Bachschen Pasticci

Textinzipit	Lorenz	Tab.2b, Nr.	Handschrift aus Bachs Besitz		Parallellüberlieferung	Entlehnung in
			Partitur	Stimmen		
Christen, kommt mit vollen Chören	L 543	4?	1336	–	D-B, PL-GD	
Da ist mein Gott	deest		<i>autogr.</i> Benda 13	–	–	
Der Herr lebet und gelobet sei mein Hort	L 548		18704	–	D-EC	Nr. 9
Die Gottheit türmt Flut auf Flut	L 547	5?	18704	–	–	Nr. 9, Nr. 13
Gott steigt herab, der Seraph nach (1. Weihnachten)	L 511		<i>autogr.</i> Benda 13	SA 288	B-Bc, D-B, BO, GOa, PL-GD	
Herr, ich will dir danken	L 597		–	–	D-BAUm, Gs, GOa, OLH	Nr. 1, 2
Ich will den Namen des Herrn preisen	L 603		–	–	D-BO, BNms, DI	Nr. 4, Nr. 6, Nr. 20
Ich will dir Danken unter den Völkern „Feste nativitatis serenissimi.“	L 544	2?	1336	–	D-AG, B, BNms, DI, F-Pn	Nr. 2, Nr. 11, Nr. 15
Mein Herz freut sich	L 598		–	–	D-GOa, OLH, RAd	Nr. 1, Nr. 10
Sei uns gesegnet, du festlicher Tag	L 513		<i>autogr.</i> Benda 13	–	D-GOa	

Tabelle 3
Kompositionen Bendas in den Hamburger Pasticci Bachs

Nr.	Kantate/Pasticcio	Jahr	Übernahmen von Benda
1	Einführungsmusik Palm (H 821a)	1769	Satz 1 = L 597, Satz 1, bearbeitet Satz 12 = L 598, Satz 1
2	Es erhob sich ein Streit (nach BWV 19)	1770	Satz 3 = L 597, Satz 2 Satz 5 = L 544, Satz 2
3	Ist Christus nicht auferstanden [H 808]	1771	Satz 2, 3, 5, 6 = L 534, Satz 2–5
4	Einführungsmusik Schuchmacher (H 821c)	1771	Satz 1 = L 603, Satz 1 (transponiert)
5	Lukas-Passion (H 784)	1771	Satz 1 = L 540, Satz 1 Satz 2a–3b = L 540, Satz 5 (am Ende neu gestaltet)
6	Ich will den Namen des Herrn preisen (Wq 245, H 810)	1772	Satz 2 = L 603, Satz 2 (Parodie)
7	Ehre sei Gott in der Höhe (H 811)	1772	Satz 5 = L 534, Satz 5 (Parodie)

Tabelle 3 Fortsetzung)

Nr.	Kantate/Pasticcio	Jahr	Übernahmen von Benda
8	Einführungsmusik Winkler (Wq 252, H 821f)	1773	Satz 6 = L 575, Satz 3 (Parodie) Satz 11 = L 571, Satz 3 (Parodie) Satz 14 = L 528, Satz 5 (Parodie) Satz 16 = L 580, Satz 5 (Parodie)
9	Einführungsmusik Friederici (Wq 251, H 821g)	1775	Satz 1 = L 548, Satz 1 Satz 3 = L 548, Satz 2 (Parodie) Satz 7 = L 548, Satz 4 (Parodie) Satz 15 = L 547, Satz 1 (Parodie) Satz 18 = L 560, Satz 5 (Parodie)
10	Der Gerechte (nach J. Christoph Bach) (H 818)	1776	Satz 6 = L 598, Satz 4 beziehungsweise L 513, Satz 3 (Parodie)
11	Heilig (Wq 217, H 778) (frühe Fassung)	1776	Ariette = L 544, Satz 2 in Bearbeitung ⁴⁷
12	Matthäus-Passion (H 790)	1777	Satz 4 = L 528, Satz 1 Satz 12 = L 523, Satz 1
13	Einführungsmusik Gerling (H 821h)	1777	Satz 3 = L 537, Satz 5 (Parodie) Satz 5 = L 542, Satz 3 (Parodie) Satz 8 = L 547, Satz 6 (Parodie)
14	Markus-Passion (H 791)	1778	Satz 28 = L 515, Satz 1 (Parodiert)
15	Wenn Christus seine Kirche (nach Johann Christoph Friedrich Bach)	1778	L 544 Satz 2 (im „Heilig“), siehe Nr. 11
16	Lukas-Passion (H 792)	1779	Satz 7 = L 548, Satz 4 Satz 19 = L 542, Satz 3 (Parodiert)
17	Johannes-Passion (H 793)	1780	Satz 6 = L 516, Satz 3 (Parodie) Satz 10 = L 516, Satz 5 (Parodie) Satz 21 = 564, Satz 3 (Parodie)
18	Matthäus-Passion (H 794)	1781	Satz 7 = L 565, Satz 3 (Parodie) Satz 9 = L 565, Satz 5 (Parodie)
19	Markus-Passion (H 795)	1782	Satz 13 = L 540, Satz 2 Satz 22 = L 575, Satz 3 (Parodie)
20	Einführungsmusik Jänisch (H 821k)	1782	Satz 1 = L 603, Satz 1
21	Einführungsmusik Willerding (H 821o)	1787	Satz 2 = L 546, Satz 1 (Parodie)

⁴⁷ Bachs Bearbeitung liegt dabei nicht der Originaltext Bendas zur fürstlichen Geburt, sondern die – in mehreren Quellen anzutreffende – Parodie zu Weihnachten zugrunde. Dabei wurde am Anfang der Text „Herr, wert daß Häupter der Völker“ ersetzt durch „Herr, wert der Scharen der Engel“.

Beispiel 1

Beginn der Arie „Ihr Heuchler, flieht“ (L 575, Satz 3) mit den Singstimmen zu Bachs Parodie in der Einführungsmusik Winkler (H 821f, Satz 6), und in der Markus-Passion von 1782 (H 795, Satz 22). Der Orchestersatz folgt Bendas Original; in Bachs Parodien gibt es kleine Unterschiede in der Artikulation.

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Basso (Benda)

Basso (Bach 1773)

Basso (Bach 1782)

Continuo

5

p *f*

p *f*

p *f*

Ihr Heuch-ler

Hoch wie Got - tes

So rie - fen

p *f*

10 *S*

p

flieht! Der Wahr - heit Strah - len ver - deckt Be -
 Wun - der steht er - bau - et die - se Fe - ste -
 Is - ra - e - - - - - lis - Hel - den: hie Schwerdt des

p

14

f *p*

trug - und Falsch - heit nicht, denn Got - tes
 sei - - nes - Hei - lig - tums, denn Je - ho - vah
 Herm und Gi - de - on, und Le - gi -

f *p*

18

f *p* *f* *p*

Glanz ist auch ihr Licht, denn Gottes Glanz
 hat ihr anvertrauet alle Fülle seines
 o - nen Fein - de flohn, so kann ein Christ den Sa - tan

f *p*

22

f *f* *f* *f*

- - - - - ist auch ihr Licht!
 Ruhms alle Fülle seines Ruhms.
 schelten: hier G - - - - ga - tha und Gottes Sohn.

f *f*

Beispiel 2

Eingangschor der Einführungsmusik Schuchmacher (H 821c) = Eingangschor der Kantate „Ich will den Namen des Herrn preisen“ (L 603), allerdings transponiert nach D-Dur. Die Vokalstimmen entsprechen sonst wie die Instrumentalstimmen dem Original. Als „Chor (Bach)“ hinzugefügt die veränderten Vokalstimmen des Eingangschors der Einführungsmusik Jänisch (H 821k) (ebenfalls in D-Dur); vgl. dazu auch Beispiel 3.

The musical score is arranged in a system of staves. The top staff is for Clarino I, II, followed by Tympani, Oboe I, II, Violino I, Violino II, Viola, Chor (Benda), Chor (Bach), and Continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Clarino, Oboe, and Continuo parts play a simple rhythmic pattern of quarter notes. The Violino I and II parts play a more complex melodic line. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Chor (Benda) and Chor (Bach) parts are silent for most of the piece, with the Chor (Bach) part having a few notes at the end. The word "Der" is written below the Chor (Bach) staff at the end of the piece.

5

Ich will den Na - men des Herrn prei - sen, gebt

des freu - e sich das Erd - reich

Herr ist Kö - nig, des freu - e sich das Erd - reich und

Beispiel 3

Erste Seite der autographen Partitur zur Einführungsmusik Jänisch (H 821k), Sing-Akademie zu Berlin, Signatur SA 712. Zu Satz 1 sind nur die Singstimmen notiert. Die übrigen Stimmen konnten aus der Partitur der Einführungsmusik Schuchmacher (H 821e), Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur Mus. ms. Bach P 348 abgeschrieben werden. In dieser von Johann Heinrich Michel angefertigten Partitur ist der Eingangssatz der Kantate „Ich will den Namen des Herrn preisen“ von G. A. Benda (L 603) unbearbeitet übernommen, allerdings bereits nach D-Dur transponiert (Bendas Original steht in C-Dur).

Handwritten musical score for "Ich will den Namen des Herrn preisen" (No. 1). The score is written on ten staves with German lyrics. The lyrics are: "In dem ich König, der herrschet über alle Erdreich, so dich, Herr, so dich, / Du, so dich ich an, so dich ich an. In dem ich König, der herrschet über alle Erdreich, / Du, so dich ich an, so dich ich an. Du, so dich ich an, so dich ich an. Du, so dich ich an, so dich ich an." The score includes a handwritten number "20742" and "No. 1." at the top. The manuscript is signed "J. A. Benda" in the upper right corner. At the bottom of the page, there are two rectangular stamps: one on the left with the text "BIBLIOTHEK DER SING- AKADEMIE ZU BERLIN" and one on the right with the text "MUSIKALISCHES ARCHIV DER SING- AKADEMIE ZU BERLIN".

Beispiel 4

Anfang der Violine I zum Kopfsatz von Bendas Kantate „Herr, ich will dir danken“
(L deest) und Bachs Einführungsmusik Palm (H 821a)

The image shows a musical score for Violin I, comparing the beginning of two pieces. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: the top staff is labeled 'Benda' and the bottom staff is labeled 'Bach'. Both pieces start with a similar rhythmic pattern of eighth notes. The Benda piece features a trill (tr) on the second measure. The Bach piece features a trill (tr) on the fourth measure. The notation includes various note values, rests, and trills.

Zur Werk- und Überlieferungsgeschichte des Magnificat Wq 215 von Carl Philipp Emanuel Bach

Von Christine Blanken (Leipzig)

I. Einleitung

Wohl kein zweites Werkpaar der Bach-Familie hat seit den grundlegenden Ausführungen von Carl Hermann Bitter¹ einen Stilvergleich so sehr herausgefordert wie die beiden Magnificat-Vertonungen von Johann Sebastian (1723) und Carl Philipp Emanuel Bach (1749).² Karl Geiringer resümiert die vermutete Abhängigkeit der Komposition des Sohnes vom Vaterwerk als „innerfamiliäre Musiktradition“, die Konrad Küster erweitern wissen will auf das 1760 komponierte Magnificat in C-Dur (Warb. E 22) des jungen Mailänder Domorganisten Johann Christian Bach, der wenige Jahre zuvor noch unter der Obhut des Halbbruders in Berlin gelebt hatte.³ So wie BWV 243a

¹ C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Bd. 1, Leipzig 1868, S. 117–131.

² Vgl. O. Vrieslander, *Philipp Emanuel Bach*, München 1923, S. 137–140, der kaum ein gutes Haar an den kontrapunktischen Künsten des Sohnes läßt; H.-G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1987, S. 76–79; und vor allem – die jüngsten Interpretationen zusammenfassend – C. Harasim, *Die Magnificat-Vertonungen von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach*, in: Programmbuch bach>oder. Marienfeste im Werk J. S. Bachs, Frankfurt/Oder 2003, S. 130–136; sowie U. Leisinger, *Carl Philipp Emanuel Bach und das Magnificat seines Vaters*, in: Jahrbuch SIM 2004, S. 89–96. Harasim weist in diesem Zusammenhang auf eine bedeutende Tradition lateinischer Figuralmusik in Leipzig nach 1736 hin (Tod des Pastors der Thomaskirche Christian Weiß) und lenkt damit den Blick auch auf andere Kompositionen mit Vorbildcharakter.

³ Johann Christian Bachs Vertonung sieht die Besetzung S, A, T, B, Violine 1–2, Viola, Oboe 1–2, Tromba da caccia und Continuo vor (Küster nennt im Gegensatz zum Werkverzeichnis Warburtons außerdem noch 2 Hörner) und entstand in Mailand – also nicht mehr, wie die zwei vorausgegangenen Magnificat-Vertonungen, unter der Aufsicht von Giambattista Martini. Das Werk wurde mit Kenntnis von Wq 215 komponiert. Siehe K. Küster, *Johann Christian Bach und das Magnificat Wq 215/H 772 seines Bruders*, in: Carl Philipp Emanuel Bach. Musik für Europa. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. März bis 12. März 1994 in Frankfurt (Oder), hrsg. von H.-G. Ottenberg, Frankfurt/Oder 1998, S. 279–290; und E. Warburton, *The Collected Works of J. C. Bach*, Bd. 48/1: *Thematic Catalogue*, New York 1999.

eines der ersten für Leipzig geschaffenen Werke J. S. Bachs ist,⁴ wird von einigen Forschern mit guten Gründen auch für Wq 215 eine Bestimmung für Leipzig angenommen: Wenngleich dies auch nicht mit letzter Gewißheit zu belegen ist, sprechen verschiedene Indizien dafür, daß mit dem Autograph aus der zweiten Jahreshälfte 1749 (Schlußdatierung „25. Aug. 1749“⁵) eine kompositorische Selbstdarstellung für die Bewerbung um das Thomaskantorat vorliegt. Hier haben nach der Veröffentlichung diesbezüglicher Dokumente⁶ vor allem die Forschungen von Christine Fröde einiges Licht in das Dunkel um die noch zu Lebzeiten des Amtsinhabers unternommenen Bemühungen um dessen Nachfolge gebracht:⁷ Nachdem am 8. Juni 1749 der Kapellmeister des Grafen Brühl in Dresden, Gottlob Harrer, im Konzertsaal „Drei Schwanen“ auf dem Leipziger Brühl eine Probemusik abgehalten hatte⁸ – die

⁴ Neudatierung durch A. Glöckner, *Bachs Es-Dur-Magnificat BWV 243a – eine genuine Weihnachtsmusik?*, BJ 2003, S. 37–45.

⁵ Mehrfach ist auf den zwischen den letzten Notenseiten und der Datierung divergierenden Schriftduktus hingewiesen worden, es handelt sich aber um einen von zahlreichen, schon bald nach der Niederschrift getätigten Nachträgen, darunter Bezifferungen und Notenkorekturen, die damit jene bemerkenswert genaue Datierung nicht in Zweifel ziehen können.

⁶ Vgl. Dok II, Nr. 583–584, 614–615 und 624, sowie Dok III, Nr. 703.

⁷ Eine überzeugende Zusammenfassung und abwägende Interpretation der bislang bekannten Fakten aus der späten Amtszeit J. S. Bachs lieferte jüngst Ulrike Kollmar in ihrer Dissertation über Gottlob Harrer. Sie interpretiert das janusköpfige Ansinnen des Grafen Brühl, Harrer als Nachfolger Bachs ins Spiel zu bringen, einerseits als Schonung seines vielleicht damals schon gesundheitlich angeschlagenen Kapellmeisters, dem die berufsbedingten anstrengenden Reisen nach Warschau nicht mehr zugemutet werden sollten, und andererseits als Einflußnahme gegenüber der Stadt Leipzig. Dem Leipziger Rat sei in dieser politisch bedingten „Großwetterlage“ kein anderer Ausweg geblieben, als Brühls Ansinnen zu entsprechen. Vgl. U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, Beeskow 2006, S. 105 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 12.). Zu den politischen Ereignissen, insbesondere der Verschuldung Leipzigs gegenüber dem sächsischen Kurfürsten in Höhe von „8 Tonnen Goldes“, siehe C. Fröde, *Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749*, BJ 1984, S. 53–58, speziell S. 55.

⁸ Über dieses Ereignis berichtet ausführlich die Riemer-Chronik (Stadtarchiv Leipzig): „Den 8. ward auf Befehl E. Edlen Hochweisen Raths, dieser Stadt, welche meistens zugegen waren, auf dem großen *musicalischen Concert*-Saale im drey Schwanen aufm Brühl, durch Ihre *Excellenz* des Geheimbden Raths und *Premier Ministres* Grafens von Brühl *Capell Director* Herrn Gottlob Harrern, *Proba* zum künftigen *Cantorat* zu *St. Thom.*: wenn der *Capellmeister* und *Cantor* Herr *Sebast: Bach* versterben sollte, mit größten *Applausu* abgelegt. *vid* beygehendes Kirchen Stuck auf den 1. Sonnt. nach *Trinitatis.*“; zitiert nach Dok. II, Nr. 584. Harrers

schließlich nicht zuletzt dank der einflußreichen und sicher auch politisch motivierten Protektion seines Dresdner Gönners von Erfolg gekrönt war –, könnte Bachs Reaktion im Sommer 1749 unter anderem in einem Appell an seine beiden ältesten Söhne bestanden haben, ihrerseits Probemusiken vorzubereiten.⁹ In diesem Zusammenhang ist auch die vielzitierte Mitteilung des ehemaligen Thomaners Johann Friedrich Wilhelm Sonnenkalb zu nennen, die etwa ein Jahrzehnt nach diesen Ereignissen in Marpurgs „Historisch-Kritischen Beyträgen“ veröffentlicht wurde. Zusammen mit der erwähnten Datierung der Partitur kurz nach der vermuteten Brückierung Bachs und der lediglich zweimal – und zwar in den Protokollen des sogenannten Engen Rats vom 7. August 1750 und der „Drey Räte“ vom darauffolgenden Tag¹⁰ – dokumentierten offiziellen Bewerbung Carl Philipp Emanuel Bachs, kann Sonnenkalbs Bericht als deutlicher Beleg für eine Bestimmung des Magnificat für Leipzig gelesen werden: „Ja, ich erinnere mich auch immer noch mit Vergnügen des prächtigen und vortreflichen Magnificats, welches der Herr Bach in Berlin zu meiner Zeit in der sogenannten Thomaskirche an einem Marien-feste aufführte, ob solches gleich noch zu den Lebzeiten des nunmehr seeligen Herrn Vaters war, und schon ziemlich lange her ist.“¹¹ Daß wohl nicht nur Carl Philipp Emanuel mit einem Vokalwerk vorstellig wurde, legt die Leipziger Aufführung von Wilhelm Friedemann Bachs Adventskantate „Lasset uns ablegen die Werke der Finsternis“ (Fk 80) am 1. Advent 1749 nahe.¹² Wenn nach Leipziger Usus Vesperegottesdienste mit einem figuralen Magnificat nur an hohen Festtagen und den drei Marienfesten (2. Februar, 25. März und 2. Juli) begangen wurden und wir Sonnenkalb Glauben schenken

Probemusik mit den Anfangsworten „Der Reiche starb und ward begraben“ ist verschollen.

⁹ Auch andernorts konkurrierten die Brüder Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach um dasselbe Amt. Vgl. die von Ernst Suchalla (*Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von E. Suchalla, Göttingen, 1994, Bd. 1, S. 13–39) publizierten Akten um eine Wiederbesetzung des Kantorats der Zittauer Johanniskirche. Allerdings ist in diesem Fall wohl davon auszugehen, daß C. P. E. Bach eine Bewerbung angetragen wurde.

¹⁰ Nicht in Dok II, Nr. 615, wiedergegeben.

¹¹ Vgl. Dok III, Nr. 703.

¹² Im Stimmenmaterial zu dieser Kantate (*St 172*) finden sich Einträge J. S. Bachs, die eine Leipziger Aufführung sehr wahrscheinlich machen, siehe P. Wollny, *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach*, Diss. Harvard University, Cambridge, MA, 1993, S. 241 und 289. Schließlich führte auch Carl Philipp Emanuel diese Kantate zu Pfingsten 1772 und am 2. Sonntag nach Trinitatis 1779 in Hamburg in einer eigenen Bearbeitung auf (siehe den Hamburger Stimmensatz *St 358*), im selben Jahr also, in dem – vielleicht erstmalig – auch seine eigene Bewerbungskomposition in Hamburg erklang.

wollen, dann kann das Werk C. P. E. Bachs – wie schon mehrfach in der Literatur erwogen wurde – nur an einem der drei Marienfeste des Jahres 1750 oder allenfalls zu Weihnachten 1749 in Leipzig aufgeführt worden sein.¹³ Angenommen werden könnte zumindest hypothetisch auch eine vor der Leipziger Aufführung liegende Verwendung in Berlin, denn die bei Carl Philipp Emanuel nicht häufig anzutreffende Datierung auf einen konkreten Tag erscheint – auch wenn sie nachgetragen wurde¹⁴ – für eine frühestens drei Monate später anzusetzende Leipziger Aufführung eigentlich sehr zeitig. Allenfalls wäre das Datum noch dahingehend zu interpretieren, daß C. P. E. Bach ursprünglich eine Darbietung am Michaelistag (29. September) plante, also zu einem der Mittelfeste, die in Leipzig traditionell mit einem figuralen Magnificat begangen wurden. Andererseits ist aber bekannt, daß der zweitälteste Bach-Sohn ungenügend unter Zeitdruck komponierte.

Diesem Forschungsstand lassen sich derzeit keine weiteren, auf historische Dokumente gestützte Belege für die Stimmigkeit der oben genannten Hypothesen hinzuzufügen. Hingegen verspricht der geschärfte Blick auf die Überlieferung der musikalischen Quellen und deren systematische Erforschung genauere Erkenntnisse zur frühen Aufführungsgeschichte des Werks.¹⁵ Hierbei spielen neben dem genannten Partiturautograph *P 341* noch weitere Zeugen aus der Zeit der Entstehung des Werks eine Rolle: *Am. B. 170*, eine

¹³ Vgl. Harasim (wie Fußnote 2), S. 130; und Leisinger (wie Fußnote 2), S. 90f. Letzterer weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Berliner Hofakten über Bachs Abwesenheit von Berlin beziehungsweise Potsdam generell kaum Auskunft geben.

¹⁴ Vgl. H.-J. Schulze, *Anmerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bach*, in: *Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs – ein Beitrag zum 200. Todestag, Michaelstein/Blankenburg 1989 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. 37.)*, S. 27f.

¹⁵ Joshua Rifkin versuchte durch die Auswertung der Originalstimmen von Wq 215 C. P. E. Bachs Aufführungsbedingungen in Leipzig und Hamburg vergleichend auch für BWV 232^{II} zu untersuchen; siehe 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* 9 (1985), Winterthur 1986, S. 157–172. Wollny untersuchte die frühen Leipziger und die Berliner Quellen (auch die des späteren 18. Jahrhunderts); siehe P. Wollny, *Anmerkungen zur Überlieferungs- und Aufführungsgeschichte des Magnificat Wq 215 von Carl Philipp Emanuel Bach*, in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik*, hrsg. von U. Leisinger und H.-G. Ottenberg, Frankfurt/Oder 2001 (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte. Sonderreihe, Bd. 3), S. 15–29. Ausgangs- und Zielpunkt der vorliegenden Untersuchungen ist eine kritische Neuedition des Werkes für *Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works* (Serie V, Bd. 1), die die Verfasserin am Bach-Archiv Leipzig im Rahmen des Forschungsprojekts „Bach-Repertorium“ der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig vorbereitet.

frühe Abschrift des Autographs (auf die weiter unten noch näher einzugehen sein wird), und das früheste Aufführungsmaterial, das in drei Stimmengruppen überliefert ist. Dieses wurde bereits weitgehend von Paul Kast innerhalb des Konvoluts *St 191 I–III* und *St 191a* von insgesamt 122 Magnificat-Stimmen ausgemacht und enthält (mindestens) vier Leipziger,¹⁶ dreizehn Berliner sowie zwei nicht genau zuzuordnende autographe Stimmen.¹⁷ Hinzu kommt Aufführungsmaterial aus der Hamburger Zeit. Es handelt sich hier teils um vollständige Neustimmen (9), teils um in die älteren Stimmen eingelegte lose Blätter, die durchweg von Johann Heinrich Michel, dem bekannten Hauptkopisten Carl Philipp Emanuels, stammen.¹⁸ Zwei weitere autographe Blätter ergänzen dieses spätere Aufführungsmaterial.¹⁹ (Von diesen Hamburger Stimmen und ihrer Datierung soll weiter unten die Rede sein.)

Der jüngste Wissenszuwachs zu der nur schwach dokumentierten Leipziger Aufführungsgeschichte gelang Peter Wollny und Michael Maul durch die namentliche Identifizierung zweier Leipziger Schreiber: Johann Nathanael Bammler alias Hauptkopist H (Dürr Chr 2) / Anonymus 4 (Kast) / Anonymus N 4 (Kobayashi Chr²⁰) und Carl Friedrich Barth alias der „Schreiber der Doles-Partituren“ (NBA I/21 Krit. Bericht, S. 122 ff.).²¹ Zwar konnte noch keine eindeutige chronologische Einordnung erfolgen, weil sichere Datierungsmerkmale in den Stimmen zu Wq 215 fehlen (etwa die für die Chronologie der Notenschrift Bammmlers und Barths aussagekräftige Form der C-Schlüssel). Doch weisen die Schriftformen beider Schreiber – wenn auch nicht eindeutig,

¹⁶ Rifkin (wie Fußnote 15), S. 159, hält die Alt-Ripienstimme (*St 191 I* Nr. 20) für die Arbeit eines bisher anderweitig nicht nachgewiesenen Leipziger Schreibers. Wollny (wie Fußnote 15), S. 29, vermutet – ohne vergleichende Schriftbelege – Berliner Provenienz. Zweifellos kopierte dieser Schreiber (Kobayashi bezeichnet ihn in der Schreiberkartei des Göttinger Johann-Sebastian-Bach-Instituts als Anon. 327) aus Schlichtings Altstimme (*St 191 I* Nr. 13), was weder gegen noch für Rifkins These spricht; andererseits unterscheidet sich das Papier dieser Stimme deutlich von dem der anderen Leipziger Stimmen, entspricht allerdings auch nicht den verschiedenen Berliner Wasserzeichen-Typen in *St 191/191a*.

¹⁷ Siehe TBSt 2/3, S. 78.

¹⁸ Rifkin hält den Schreiber des Einlageblattes in die Violoncello-Stimme *St 191a* Nr. 26 für Anon. 305 (= Ludwig August Christoph Hopff); dies bestätigt sich nach einem Schriftvergleich mit den in BJ 2005, S. 123, abgedruckten Schriftproben Hopffs allerdings nicht.

¹⁹ *St 191 III* Nr. 3 und Einlageblatt in *St 191 II* Nr. 25.

²⁰ Nur die frühen Schriftformen bezeichnend (Kobayashi Chr, S. 31 f.); Dürr vermutete bereits, daß es sich um Hauptkopist H handeln könnte (Dürr Chr 2, S. 149).

²¹ P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50 (zu Bammler); M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, BJ 2003, S. 97–141 (zu Barth).

so doch tendenziell – in die Jahre 1749/1750, keinesfalls hingegen in die Zeit nach Bachs Tod (speziell in die Interimszeit zwischen Harrers Tod und Doles' Dienstantritt), in der vor allem Barth noch viel für die Thomasschule kopierte. Auch die Wasserzeichen führen in diesem Fall kaum zu einem sicheren Ergebnis, da sich ein wohl in allen vier Stimmen befindliches Zeichen – möglicherweise (unter anderem) ein kursächsisches, bekröntes Wappen – bestenfalls errahnen und daher bisher nicht mit anderen Dokumenten vergleichen ließ.²² Sicher scheint nun aber, daß – wie oben angedeutet – die Erinnerung Sonnenkalbs durchaus ernstzunehmen ist.

II. Das originale Aufführungsmaterial

Der Blick auf das originale Stimmenmaterial im einzelnen zeigt nun aber, daß die Forschungssituation trotz der mittlerweile gewonnenen Sicherheit bezüglich der Unterscheidung zwischen Berlin und Leipzig sowie einer ungefähren chronologischen Einordnung kaum übersichtlicher geworden ist, denn es ergeben sich aus den genannten Stimmen selbst einige Ungereimtheiten:²³

1. Leipziger Stimmen

Tenore (*St 191 I* Nr. 30)

Schreiber: Bammler und Anon. 328²⁴; Vorlage: *P 341* (autogr. Partitur)

Vollständige Stimme (Nr. 3 und 6, Tenore solo beziehungsweise Duett Alto/Tenore nicht textiert), mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Basso (*St 191 I* Nr. 37)

Schreiber: Bammler; Vorlage: *P 341* und *Am.B. 170* (?)

Vollständige Stimme (Nr. 5, Basso solo nicht textiert), mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Viola (*St 191a* Nr. 24)

Schreiber: Bammler; Vorlage: *Am. B. 170* und *P 341* (?)

Vollständige Stimme, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

²² Für freundliche Auskünfte (25. Juli 2005) sei Frau Andrea Lothe (Deutsches Buch- und Schriftmuseum Leipzig) gedankt. Auch ein Vergleich mit anderen Abschriften und Dokumenten von der Hand Bammlers führt zu keinem eindeutigen Ergebnis (freundliche Mitteilung von P. Wollny).

²³ Vgl. die Aufstellung bei Wollny, *Magnificat* (wie Fußnote 15), Anhang, S. 28f.

²⁴ Bezeichnung nach Kobayashi Schreiberkartei (wie Fußnote 16); Rifkin (wie Fußnote 15, S. 159) hält ihn für den jungen Johann Christian Bach; Wollny, *Magnificat* (wie Fußnote 15), S. 22, sieht diese Identifizierung aufgrund der Form des C-Schlüssels als nicht gesichert an.

Violone (*St 191a* Nr. 27)

Schreiber: Barth; Vorlage: bezifferte Continuo-Stimme von Schlichting (*St 191 II* Nr. 50)

Tutti-Stimme, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

2. Berliner Stimmen

Alto (*St 191 I* Nr. 13); WZ: Z im Doppelkreis (ohne Gegenzeichen)

Schreiber: Schlichting / C. P. E. Bach; Vorlage: *P 341*

Vollständige Stimme, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Nr. 9: Nachträgliche autographe Unterlegung eines deutschen Parodietextes („Herr, es ist dir keiner gleich unter den Göttern“ → H 811) mit roter Tinte, rhythmische Anpassung an den neuen Text; Ersatz der unleserlich gemachten Nr. 9 durch Einlageblätter von der Hand Michels

Basso (*St 191 I* Nr. 34); WZ: Z im Doppelkreis (ohne Gegenzeichen)

Schreiber: Schlichting; Vorlage: *P 341*

Vollständige Stimme, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Nr. 9: Nachträgliche autographe Unterlegung eines deutschen Parodietextes (siehe Altstimme), später Ersetzen der unleserlich gemachten Nr. 9 durch Einlageblätter von der Hand Michels

Corno 1/2, Flauto 1/2, Oboe 1/2 (*St 191 II* Nr. 25, 29, 4, 9, 13, 17); WZ: verschlungenes Monogramm *FR*

Schreiber: Schlichting; Vorlage: *P 341*

Vollständige Holzbläserstimmen, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Continuo (*St 191 II* Nr. 50); WZ: verschlungenes Monogramm *FR* (ohne Gegenzeichen)

Schreiber: Schlichting; Vorlage: *P 341*

Vollständige, bezifferte B.c.-Stimme, wohl für Cembalo (etliche unbezifferte *tasto solo*-Abschnitte), mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Violino 1/2 (*St 191a* Nr. 7 und 15); WZ: verschlungenes Monogramm *FR* (ohne Gegenzeichen); 2. ohne WZ

Schreiber: Anon. 329²⁵; Vorlage: *P 341*

Vollständige Stimmen, mit Bezifferung und Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Viola (*St 191a* Nr. 21); 1. verschlungenes Monogramm *FR* (ohne Gegenzeichen); 2. ohne WZ

Schreiber: Anon. 329, Schlichting, C. P. E. Bach; Vorlage: *P 341*

Vollständige Stimmen, Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

²⁵ Nach Kobayashis Schreiberkartei (wie Fußnote 16); bei Blechschmidt als Kopist „C. P. E. Bach VII“ bezeichnet.

3. Stimmen ungeklärter Herkunft

Alto (*St 191 I* Nr. 20), ohne WZ (?)

Schreiber: Anon. 327; Vorlage: *St 191 I* Nr. 13

Ripienstimme, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

4. Autographe Stimmen ungewisser Zuordnung

Soprano (*St 191 III* Nr. 1); ohne WZ

Vorlage: *P 341* (+ etliche eigenständige Lesarten)

Vollständige Stimme mit zusätzlichem B.c.-System, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Tenore (*St 191 III* Nr. 2); WZ: Z im Doppelkreis (ohne Gegenzeichen)

Vorlage: *P 341* (+ etliche eigenständige Lesarten)

Nur Solostimmen zu Nr. 3 und Nr. 6, mit zusätzlichem B.c.-System, mit Korrekturen von C. P. E. Bach; in Kombination mit Tenore-Stimme *St 191 I* Nr. 30 (Bammler/Anon. 328) verwendet

Die oben bereits erwähnte frühe Abschrift *Am. B. 170* wurde von mehreren für C. P. E. Bach und zum Teil schon für J. S. Bach namhaft gemachten oder mit Schreibersigla belegten Schreibern in Gemeinschaftsarbeit angefertigt. Es sind dies dieselben Kopisten, die auch die Berliner Stimmen ausgeschrieben haben, hinzu kommt ein aus J. S. Bachs Leipziger Aufführungsmaterialien bereits bekannter Originalschreiber (Anon. Vr nach Dürr Chr 2). Von diesem wurde bisher nur angenommen, daß es sich um einen Privatschüler Bachs handle, der nach dessen Tod zu C. P. E. Bach nach Berlin gegangen sei²⁶; denn bei einigen von seiner Hand herrührenden Abschriften von Werken C. P. E. Bachs deutet das preußische Wasserzeichen auf eine Entstehung in Berlin. Bei genauerer Betrachtung ist die Berliner Gruppe der von Anon. Vr herrührenden Quellen aber nicht notwendig auf „nach Juli 1750“ zu datieren: Ein Lesartenvergleich von *P 341*, *Am. B. 170* und den frühen Originalstimmen suggeriert vielmehr, daß *Am. B. 170* etwas früher zu datieren ist als die Originalstimmen, da in diese Partiturabschrift einige autographe Korrekturen eingetragen wurden, die in den frühesten Stimmen bereits als Lesarten post correcturam erscheinen.

Hinzu kommt, daß einige Lesarten in Bammlers Viola-Stimme (*St 191a* Nr. 24) auch als teilweise von *Am. B. 170* abhängig zu interpretieren sind. Hierdurch wird die Vermutung nahegelegt, daß die Leipziger Stimmen nicht die früheste Quellenschicht nach *Am. B. 170* repräsentieren. Bei einer einzigen der Berliner Stimmen – Schlichtings Continuo (*St 191 I* Nr. 50) – ist zudem nachzuweisen, daß sie als Vorlage für eine Leipziger Stimme gedient hat,

²⁶ Kobayashi Chr, S. 30.

nämlich für Barths Violone-Stimme (*St 191a* Nr. 27), denn der 16jährige Barth kopierte selbst Schlichtings Schlußfloskeln und Wendevermerke mit.²⁷ Nimmt man nun also eine Aufführung zu Johann Sebastian Bachs Lebzeiten an – wie die Kette von Indizien nahelegt –, so ist Anon. Vr bereits vor Bachs Tod in Berlin gewesen.

Die zwei Typen von Wasserzeichen in den Stimmen Berliner Provenienz (Z im Doppelkreis und FR-Monogramm) sind auch in den beiden Partiturquellen *Am. B. 170* und *P 341* zu finden.²⁸ Daraus ließe sich theoretisch auch eine Aufführung dieses Werkes noch vor C. P. E. Bachs Reise nach Leipzig schließen. Daß dies aber wahrscheinlich doch nicht der Fall war, ist lediglich indirekt und wiederum nur durch einen Lesartenbefund zu folgern: Hätte es eine Aufführung in Berlin gegeben, dann wären mit hoher Wahrscheinlichkeit anschließend Korrekturen – nicht nur in den beiden Partituren, sondern auch in den Berliner Stimmen – angefallen, das heißt, in den Leipziger Stimmen würden in solchen Fällen dann die bereits korrigierten Lesarten zu finden sein. Dies trifft aber für keine einzige der Korrekturen zu. Vielmehr zeigen die Leipziger Stimmen nur solche Verbesserungen, die auch in den Berliner Stimmen stehen.²⁹ Auch wenn beide Stimmengruppen äußerlich nicht den Anschein erwecken, so sind sie doch mit hoher Wahrscheinlichkeit für dieselbe Aufführung geschrieben worden – die Erstaufführung in Leipzig. Schlichting, Anon. Vr und Anon. 329 haben den Hauptteil des Materials für Leipzig angefertigt: einen einfachen Satz Vokal- und Instrumentalstimmen. C. P. E. Bach reiste damit nach Leipzig. In aller Eile – wie der Schriftduktus im Vergleich zum Stimmenmaterial zu BWV 195 zeigt –, wurden von Bammler (unterstützt von Anon. 328) dann noch weitere Vokalstimmen ausgeschrieben, die als Ripienstimmen Verwendung fanden. Warum dann, wie bereits Wollny bemerkt,³⁰ unter den Leipziger Stimmen eine Bratschenstimme zu finden ist, obwohl eine solche bereits von den Berliner Kopisten ausgeschrieben worden war (für Aufführungsmaterial von J. S. Bach wäre eine zweite Bratschenstimme unüblich), läßt sich nicht schlüssig begründen. Möglicherweise wurde die zweite Stimme ausgeschrieben, weil die erste in Potsdam oder Berlin vergessen worden oder zeitweilig unauffindbar war.

²⁷ Trotzdem führen etliche Nachlässigkeiten Barths zu fehlerhaften Abweichungen gegenüber Schlichting. Ein umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis ist nicht nur aus diesem Grund unbedingt auszuschließen.

²⁸ Darauf weist bereits Wollny, *Magnificat* (wie Fußnote 15), S. 24, hin.

²⁹ Ausnahmen bestehen nur darin, daß Bach in mehreren Fällen vergessen hat, eine Korrektur vorzunehmen. Dies betrifft aber ebenso die beiden Partiturquellen *Am. B. 170* und *P 341*. Daß hierdurch eine Abhängigkeits- und Chronologiediskussion überhaupt erschwert wird, liegt auf der Hand.

³⁰ Wollny, *Magnificat* (wie Fußnote 15), S. 24.

Die Vokalstimmen waren zunächst von Bammler daraufhin angelegt worden, die jeweilige Partie vollständig wiederzugeben; im Zuge des Ausschreibens wurden sie aber durch das Weglassen der Textierung in den solistischen Nummern zu Ripienstimmen. Dies kann verschiedene Gründe haben: Die Vorlagepartitur könnte in den solistischen Nummern zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertig gewesen sein. Wahrscheinlicher ist es aber, daß die Anweisung, nur die Chorsätze zu berücksichtigen, Bammler nicht rechtzeitig erreichte, sondern erst umgesetzt werden konnte, als bereits der vollständige Notentext ausgeschrieben war.³¹ Auch hier kann folglich nur ein außerordentlicher Zeitdruck die Begründung für einen merkwürdigen Quellenbefund liefern.

Auch die Tatsache, daß C. P. E. Bach selbst zwei Vokalstimmen anfertigte, von denen eine nur die solistischen Sätze enthält, mag verwundern: Hatte man es in Berlin nicht mehr geschafft, eine vollständige Tenorstimme auszuschreiben? Oder ist von einer verschollenen Originalstimme auszugehen? Ein Blick auf später in Hamburg gemachte Eintragungen C. P. E. Bachs in zwei der Vokalstimmen bestärkt die letztere Vermutung: Schlichtings Baßstimme (*St 191 I* Nr. 34) und die in Gemeinschaftsarbeit von Schlichting und Bach angefertigte Altstimme (*St 191 I* Nr. 13) erhielten in Satz 9 („Sicut erat“) eine deutsche Textunterlegungen, für die der Satz tiefgreifenden rhythmischen Veränderungen unterzogen werden mußte. Bach trug den Text und die übrigen Änderungen mit roter Tinte ein und ließ Michel später für die unlesbar gemachten Stimmen Alt und Baß Ersatzblätter mit der entsprechenden Nummer anfertigen. Für Sopran und Tenor fehlt hingegen ein Exemplar mit einer solchen deutschen Textunterlegung. Dies fällt um so mehr auf, als für einige in SA 247 torsohaft überlieferte Rest-Stimmen der Weihnachtskantate „Ehre sei Gott“ H 811 (Erstaufführung 1772) der Nachweis erbracht werden kann, daß sie direkt auf die Magnificat-Stimmen zurückgehen.³²

³¹ Wie die stellenweise sehr gedrängte Schrift (beispielsweise in Nr. 9) zeigt, hat Bammler den Text generell erst nach dem Ausschreiben der Noten unterlegt.

³² So wurden etwa Korrekturen, die in *P 341* nachweislich schon in der Berliner Zeit vorhanden waren, nicht in die Originalstimmen übertragen; darum folgen die Stimmen SA 247 noch 1772 den unkorrigierten Originalstimmen (vgl. die Lesarten im Continuo in T. 181, Zählzeit 2, bis T. 182, Zählzeit 2). Diese Lesart ante correcturam wird dann unabsichtlich in alle weiteren, SA 247 folgenden Quellen (*Am. B.* 89, P 339, B-Bc, 721 MSM, usw.) übernommen. Für die Altstimme ist die Abhängigkeit mit einiger Sicherheit durch einen Transpositionsfehler in T. 92f. zu belegen: Schieferlein notiert die Stimme, wie in Hamburg auch in Bachs Partiturvorlagen üblich, im Sopranschlüssel, schreibt aber aus einer Stimme im Altschlüssel ab; weitere Belege finden sich auch in den Instrumentalstimmen. Zur Bedeutung des Stimmensatz-Torsos SA 247 als „Brückenquelle“ zwischen Wq 215/9 und der späteren Umarbeitung der Fuge in den Parodiefassungen (unter anderem in Wq 243) siehe weiter unten.

Was ist nun aus dem Fehlen der zwei Vorlagequellen für H 811 zu schließen? Daß es sie einst gegeben hat, wird wiederum durch einen Blick auf weitere Stimmen in *St 191/191a* suggeriert: Für etliche Stimmen des für die Berliner Quellenüberlieferung der Werke J. S. und C. P. E. Bachs so wichtigen Schreibers, des „Musikus“ Johann Friedrich Hering, ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, daß C. P. E. Bach ihm sein Aufführungsmaterial von Hamburg aus hat zukommen lassen.³³ Dies ist auch für zahlreiche Originalstimmen von Kantaten J. S. Bachs belegt, die Hering von C. P. E. Bach nach 1769 zum Kopieren erhielt. Die vollständige Tenorstimme Herings (*St 191 I* Nr. 28) verschließt sich – entgegen der in vielen seiner Stimmen durch übereinstimmende Seitenumbrüche und Lesartendetails nachzuweisenden direkten Abhängigkeiten von Bachs Stimmenmaterial (auch im Falle der Sätze 3 und 6 in der autographen Stimme *St 191 III* Nr. 2)³⁴ – einer Herleitung von der Tenor-Ripienstimme von Bammler und Anon. 328 (*St 191 I* Nr. 30) in den Tuttisätzen. Diese Stimme scheidet als Vorlagequelle eindeutig aus, weshalb von einer verschollenen Tenorstimme auszugehen ist. Ob diese vollständig war oder nur die solistischen Nummern umfaßte, muß offenbleiben. Die Frage, wann diese beiden Vokalstimmen abhanden kamen, kann nur dahingehend beantwortet werden, daß Michel 1779 mit *St 191 I* Nr. 2 und 25 zwei Ersatzstimmen ausschrieb.³⁵

Weiterhin ist mit großer Wahrscheinlichkeit eine Orgelstimme verlorengegangen, denn auch hier ist von Herings Hand, neben weiteren Continuo-Stimmen,³⁶ eine transponierte Orgelstimme erhalten geblieben. Diese weicht

³³ Zu Herings Abschriften siehe weiter unten im Zusammenhang mit der Datierung der Hamburger Neuinstrumentierung und Neukomposition von Satz 4.

³⁴ Herings Zuverlässigkeit ist, abgesehen von einigen Italianisierungen (und damit Stilisierungen) von Instrumentenbezeichnungen (zum Beispiel „Corno“ statt „Horn“), durch viele Abschriften, deren Vorlagen bekannt sind, verbürgt.

³⁵ Der Verlust einer Sopranstimme ist demgegenüber schwerer zu belegen, da die vorhandene Stimme Bachs (*St 191 III* Nr. 1) mehrfach revidiert wurde und Herings Stimme nicht zwingend auf eine Stimme zurückgeht, die in ihren Lesarten von Bachs Stimme abweicht. Es ist aufgrund des Fehlens der Parodievorlage für H 811 also wahrscheinlich, daß es sie gab; ihre Lesarten können wir aber nicht aus Herings Stimme (*St 191 I* Nr. 5) erschließen, da diese in etlichen Details den Lesarten ante correcturam von *St 191 III* Nr. 1 entspricht.

³⁶ Bei Herings bezifferter Continuo-Stimme (*St 191 II* Nr. 47) handelt es sich um eine Dublette nach Nr. 48. Zwei Bassono-Stimmen (*St 191 II* Nr. 46 und 53) entsprechen keiner der erhaltenen Continuo-Stimmen. Sie sind nicht nur als Ripienstimmen angelegt, sondern differenzieren in einigen Arien die Baßlinie auch innerhalb von Passagen mit starken dynamischen Binnenkontrasten (etwa durch Verstärkung der Takt-schwerpunkte und Pausieren auf den schwachen Taktteilen). Daß Hering für diese Fagottpartien auf eine verschollene Originalstimme zurückgriff, erscheint möglich.

in so vielen als Zusätze oder willkürliche Änderungen einzustufenden Details von einer anderen Continuo-Stimme Herings (*St 191 II* Nr. 48) ab, daß nur eine zweite bezifferte Continuo-Stimme im Originalstimmensatz als Vorlage angenommen werden kann. Bei dem ebenfalls aus C. P. E. Bachs Besitz stammenden und nach 1769 von Hering abgeschrieben Stimmensatz zu J. S. Bachs Kantate „Es ist ein trotzig und verzagt Ding“ (BWV 176) ist ein vergleichbarer Befund belegt worden.³⁷ Zwar war Hering – wie seine Generalbaßlehre zeigt – ein ausgewiesener Kenner und Lehrer des Continuo-Spiels,³⁸ und die eigenständige Herstellung einer bezifferten Stimme wäre ihm von daher eigentlich durchaus zuzutrauen; der transponierte Continuo von Wq 215 zeigt aber, daß er sich zumindest in diesem Fall streng an seine Vorlagen hielt und lediglich kleinere Änderungen in Bezifferung und Notentext vornahm, die weder in Schlichtings Continuo-Stimme noch in den Partitursquellen *P 341* und *Am. B. 170* auftauchen.

Das Bild wird allerdings dadurch verunklart, daß die Bezifferungen zu einigen Nummern in allen drei genannten Quellen Nachträge darstellen, die offenbar zu verschiedenen Zeiten ausgeführt wurden. Dem Anschein nach sind diese Ziffern unabhängig voneinander Quelle für Quelle eingetragen worden. Dies ist weniger erstaunlich, als es zunächst scheinen könnte, da es sich keineswegs um Ziffernnotate von solch komplizierten harmonischen Verläufen handelt wie bei vielen Bezifferungen J. S. Bachs. C. P. E. Bachs Abweichungen sind zwar für die Edition und die Diskussion von Quellenabhängigkeiten signifikant, wirken sich aber aufgrund der erwähnten tendenziell mitunter leicht willkürlichen Ziffernsetzung zur Darstellung von weitgehend konventionellen Harmoniefolgen kaum auf die praktische Durchführung am Instrument aus.

Wie schließlich noch die beiden Bassono-Stimmen zu bewerten sind, die Hering beziehungsweise einer seiner Schreiber anfertigten, bleibt unklar. Am wahrscheinlichsten wäre es, hier den Verlust einer originalen Continuo-Stimme etwa mit der Bezeichnung „pro Violoncello o Bassono“ anzunehmen. Hier versagen aber weitere Hilfsmittel, es sei denn, man interpretiert eine der Neustimmen von Michel (*St 191a* Nr. 26: Violoncello) als Ersatz für eine nach Herings Abschriftnahme verlorengegangene ältere Originalstimme.³⁹ Auf jeden Fall überliefert *St 191a* Nr. 26 eine Tutti-Stimme, die mit Barths

³⁷ NBA I/15 Krit. Bericht, S. 48f. (R. Freeman, 1968).

³⁸ Er verfaßte eine Generalbaßschule, die 1771 begonnen wurde (*Mus. ms. theor.* 348). Vgl. J.-A. Bötticher, *Generalbaßpraxis in der Bach-Nachfolge. Eine wenig bekannte Berliner Handschrift mit Generalbaß-Aussetzungen*, BJ 1993, S. 103–125; sowie B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, Kassel 1997 (*Catalogus musicus*. XVI.), S. 511.

³⁹ Als Vorlage diente Michel die erwähnte Continuo-Stimme Schlichtings.

Violono-Stimme nicht gleichlautend ist.⁴⁰ Da Michel auch Dubletten für die Violinen anfertigte, wäre die von seiner Hand stammende Violoncello-Stimme entsprechend als die Abschrift einer verschollenen Vorlage zu interpretieren. Michels Ripienstimme für den Tenor (*St 191 I* Nr. 25) ist zwar nach Vorlage von Bammfers Stimme angefertigt worden; doch ist unwahrscheinlich, daß sie diese tatsächlich ersetzt hat – zum einen, weil noch in Bammfers Stimme Korrekturen Bachs aus der Hamburger Zeit zu finden sind (und diese Stimme zudem ein Einlageblatt von der Hand Michels mit der Neuvertonung des Satzes „*Et misericordia*“ und einem autographen „NB“-Vermerk enthält), und zum anderen, weil das Hamburger Aufführungsmaterial Bachs in der Regel zu jeder Vokalstimme zwei Exemplare vorsah. Die Interpretation des Quellenbefundes kann also nur dahingehend lauten, daß von dem – bis unmittelbar vor Herings Abschrift – offenbar vollständigen Originalstimmensatz etliche Stimmen abhanden kamen, daß aber sämtliche der wieder an Bach zurückgegebenen Stimmen für spätere Hamburger Aufführung benutzt wurden. Wann diese Aufführungen in welcher instrumentalen Besetzung und mit welcher Vertonung des „*Et misericordia*“-Satzes erfolgten, wird weiter unten dargelegt.

III. Wq 215 im musikalischen Vergleich

Da es sich bei dem Magnificat um C. P. E. Bachs Erstlingswerk auf dem Gebiet der großen Vokalmusik handelt, er damit in die Fußstapfen des Vaters treten wollte und dazu noch den direkten Vergleich mit der Adventskantate des Bruders herausforderte, könnte man geneigt sein, alle kompositorischen Entscheidungen in Hinsicht auf die Berufung ins Thomaskantorat zu interpretieren. Lösungen, die denen des Vaters ähnlich sind, erscheinen dann als bewußtes Befolgen einer familiären Tradition mit dem Ziel, auch die Stelle des Vaters zu erhalten. Diese Vermutung führt indes leicht auf Abwege, denn es war ja nicht der Vater, der ihm zu einer Stellung verhalf, und zum andern war dem Rat der Stadt Leipzig die Amtsausfüllung des Vaters keineswegs immer recht. Wie hätte also eine Komposition angelegt sein müssen, die diesen divergierenden äußeren Ansprüchen gerecht werden konnte? Sicher ist nur dies: Dem Vater zum Gefallen hätte C. P. E. Bach völlig anders komponieren müssen.⁴¹

⁴⁰ Die Mitwirkung eines Blasinstruments oder eine generelle Aufteilung des Continuo auf Tutti- und Solo-Passagen ist durch *P 341* oder *Am. B. 170* nicht belegt. Etwa in den Sätzen 2 und 4, in denen entweder solistische piano-Abschnitte oder Bassetto-Passagen betroffen sind, liegt ein Pausieren des Bassono nahe; vgl. Fußnote 36.

⁴¹ W. F. Bachs Adventskantate dürfte eher den Vorstellungen des Vaters entsprochen haben.

Unterschiede zum Magnificat BWV 243a/243 werden gern als bewußte Distanzierung vom väterlichen Vorbild gewertet oder – sobald die Ausdeutung dieses geistlichen Textes betroffen ist – als Zeichen einer weniger individuellen Umsetzung. So wurde bisher vor allem die Gliederung der Verse verglichen. Bei beiden ist sie – der Gattungstradition entsprechend – nummernartig, also in Einzelsätze aufgeteilt. Beim Vater sind es zwölf, beim Sohn neun Sätze. Daraus wurde dann eine übereinstimmende oder auch abweichende Konzeption abgeleitet.⁴² Daß ein solcher Vergleich, der beinahe Wort für Wort die musikalische Umsetzung gegenüberstellt, nicht gerade schmeichelhaft für den Sohn ausgehen kann, dessen Interesse an einer gleichsam „klingenden Theologie“ nicht dem (vermeintlichen) des Vaters gleicht, ist fast müßig zu erwähnen. Der Vergleich beider Kompositionen führte noch jüngst gar dazu, den Umgang des Sohnes mit dem Text in Bausch und Bogen als „Vereinfachung“ abzuwerten, die „einer vielbeobachteten Tendenz des Umgangs mit dogmatischem Traditionsgut des christlichen Glaubens im Zeitalter der Aufklärung“ entspreche, demgegenüber „sich Johann Sebastians Textgliederung als theologisch diffizil“ erweise.⁴³ Da C. P. E. Bachs Textbehandlung kaum noch etwas mit dem rhetorisch-figürlichen Komponieren zu tun hat, wie es J. S. Bach als einer der letzten seines Jahrhunderts noch pflegte, und da die zeittypischen, von Opern- wie auch Instrumentalmusikidiomen geprägten Muster, die er aufgreift und weiter stilisiert, generell herabgewürdigt werden, führt ein solcher Vergleich in letzter Konsequenz nur erneut in die Falle, die Kirchenmusik nach 1750 als Epoche des Niedergangs zu disqualifizieren: Aufklärung und Neologie schlechthin als Bedrohung für die Kirchenmusik und damit die Stilisierung Bachscher Musik als den Zenit der geistlichen Musik überhaupt. Für eine kritische Würdigung des Werks – und dies nicht nur im Vergleich zum Schaffen des Vaters – ist es allerdings wichtig, mehr als nur eine einzige Komposition zum Vergleich und zudem vor allem auch andere Magnificat-Vertonungen als nur die des Vaters heranzuziehen und diese dann in wiederum ihrem je eigenen historischen Umfeld zu betrachten, sowie ebenfalls den liturgischen Rahmen, wie ihn etwa Uwe Wolf für das 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland benennt, zu berücksichtigen.⁴⁴

⁴² So vor allem auch Küster (wie Fußnote 3), S. 279–281, M. Winkler, *Bemerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bachs Vokalschaffen und seinem Magnificat Wq 215*, in: Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte I, hrsg. von H.-G. Ottenberg, Frankfurt/Oder 1983, S. 53–75 (speziell S. 58–64), und M. Petzoldt, *Carl Philipp Emanuel Bach und die Kirchenmusik seines Vaters. Bemerkungen zu den zwei Magnificat-Kompositionen BWV 243 und Wq 215*, in: Jahrbuch SIM 2004, S. 32–42.

⁴³ Vgl. Petzoldt, S. 40f.

⁴⁴ U. Wolf, *Überlegungen zu den mehrsätzigen Magnificat-Vertonungen des 18. Jahrhunderts*, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1998, S. 43–53.

Gleich mit dem Eingangssatz, der mit seiner nur anfangs rein homophonen Behandlung der Chorstimmen hinter einem Klangvorhang aus Passaggien in den Violinen aufhorchen läßt, stellt sich hingegen unmißverständlich heraus, daß der Sohn nicht danach trachtet, es der gelehrt-musikalischen Seite von seines Vaters Persönlichkeit recht zu machen oder ihn in irgendeiner Weise zu kopieren.⁴⁵ Die meisten Sätze des Magnificat von C. P. E. Bach sind vielmehr durch Modernismen geprägt, die in ihrer Entstehungszeit sicher gleichsam atemberaubend waren und ebenso wie die Werke des Vaters dazu angetan, religiöses Empfinden zu wecken.⁴⁶ Es sind brillante Arien in einem an die „weltliche“ Bravour von Oper und Konzert orientierten, geschliffenen Vokalstil (beispielhaft in diesem Zusammenhang die Sopranarie „Quia respexit“), die den verschiedenen Sinn- und Verständnisebenen des Textes kaum mehr „konkret“, das heißt bildlich-abbildlich nachzuspüren trachten, sondern vielmehr als Ganzes an einer Deutung einhaken und daraus ein melodisch-harmonisches Modell entwickeln.⁴⁷ Modern gesprochen sollen sie weniger auf den Verstand wirken, als vielmehr das religiöse Empfinden beleben. Es zeigt sich dabei ein breites Spektrum vokaler Formen, an dessen Enden einerseits die aufreizend energetische Virtuosität der Allegro-Sätze und andererseits die Innigkeit der Empfindung der langsamen Sätze stehen (besonders der Chorsatz „Et misericordia“ und die Alt-Arie „Suscepit Israel“), wie es nicht

⁴⁵ Leisinger (wie Fußnote 2), S. 92, sieht gerade im Anfang eine der stärksten Parallelen zwischen beiden Werken, dies betrifft meines Erachtens aber nur die unablässig fortlaufende Sechzehntel-Figurierung an sich, die aber als Merkmal einer Anlehnung des Sohnes an die Komposition des Vaters zu schwach ist. Beim Sohn ist es der Klangrausch, beim Vater nur eine für diese Besetzung und für seine Kantaten typische Streicherfiguration.

⁴⁶ Vgl. die analytische Beschreibung von Musik und Entstehungsumständen bei Bitter (wie Fußnote 1), S. 117–131. Bitter hebt gerade die Sopranarie als „überaus gesangvolles, von dem Gefühle der innigsten Frömmigkeit durchwehtes Musikstück“ hervor (S. 121).

⁴⁷ Vgl. H. E. Smither, *Arienstruktur und Arienstil in den Oratorien und Kantaten Bachs*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das internationale Symposium der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 1988, hrsg. von H.-J. Marx, Göttingen 1990, S. 345–368. Leider bezieht Smither das Magnificat nicht in seine Untersuchungen der 1990 bekannten Hamburger Vokalmusik ein. Smither kommt zu dem Schluß, C. P. E. Bach zeige bei konventionellen Satztypen in spätbarocker Tradition (weitgehend ohne „persönliche“ Prägung) eine „starke Vorliebe für häufigen und überraschenden Wechsel ... , die auch seine Instrumentalmusik charakterisiert“, und eine „ungeheure stilistische Vielfalt“ (S. 365). Dies trifft im Grunde auch für den Stil der Magnificat-Arien zu. Hier ist jedoch zudem eine größere formale Vielfalt bemerkenswert, die sich später nicht mehr zeigt.

zuletzt auch der kontrastierenden Anlage seiner Instrumentalmusik entsprach. Hier ist freilich mehr als ein bloßer Kontrast beabsichtigt. In fast jedem Satz zeigt sich darüberhinaus aber auch ein gehöriges Maß an Traditionsverbundenheit: Ist es im Eingangssatz die geschmeidig-kontrapunktische Setzart, die nach blockhaftem Beginn fast unmerklich „untergemischt“ wird,⁴⁸ so ist es im Sopran der „gregorianisch“ anmutende Rezitationston, der den chorischen Anfang als Anrufungsformel prägt – ein Stilmittel, das der jüngere Halbbruder Johann Christian 1760 in seinem Magnificat in C-Dur bei gleicher harmonischer Unterlegung von seinem zeitweiligen Berliner Mentor übernahm.⁴⁹

Beispiel 1

22

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Auch die Tenor-Arie „Quia fecit“ – eine die äußeren Seiten göttlicher Macht repräsentierende dreiklangs- und skalendurchsetzte Allegro-Arie – wird mit dem Anklang an den fünften Psalmton eröffnet:

Beispiel 2

26

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna, qui

Dieser wird dann auch im nachfolgenden Chor (im duettierenden Abschnitt zwischen Sopran und Alt) wieder aufgegriffen, fünf Takte bevor die beiden Oboen unisono mit dem neunten Psalmton (Tonus peregrinus) einsetzen:

Beispiel 3a

14

Et mi - se - ri - cor - di - a e - ius

Beispiel 3b

19

67

⁴⁸ Fugierte Einsätze in den Vokalstimmen in T. 38 ff. bei umgekehrter Einsatzfolge in T. 78 ff.

⁴⁹ Vgl. Küster (wie Fußnote 3), S. 286–288.

Zwischen beiden instrumentalen „Halbversen“ konzertieren die Vokal- wie auch die Instrumentalstimmen miteinander. Bach komponiert hier ein responsoriales Prinzip auf zwei Ebenen aus. Lediglich dieses letzte Choralzitat ist bisher in der Literatur erwähnt und mit dem väterlichen Vorbild, das denselben Psalmton ebenfalls instrumental zitiert (im „Suscepit Israel“), verglichen worden. Während beim Vater die textgenaue Verwendung eines rein instrumentalen Zitats sogar speziell in der Luther-Übersetzung mitgehört werden könne und müsse, denn der Vater habe ein „geistliches Rätselspiel“ beabsichtigt, wurde C. P. E. Bachs Art der Verwendung als „Einspielung“ eines „Grundtypus der Melodieverwendung“ disqualifiziert.⁵⁰

Erstmalig als besonders gelungene Verknüpfung wurde dieser Chor in einer Konzertrezension des Jahres 1806 gewürdigt:

Der zweyte Chor: *Misericordia ejus etc.* stehet zwar in seiner erhabenen Einfalt und Größe, bey aller Tiefe kunstreicher Ausführung, noch höher [als der erste], und gehört gewiß unter das Trefflichste, was die Kirchenmusik Em. Bach'n verdankt. Den Gedanken, daß B., während die Singstimmen ihren Gesang ganz ungezwungen und devot fortführen, die Hoboen im Einklange den Choral: *Meine Seele erhebet den Herren etc.* vortragen läßt – diesen Gedanken kann wol nur herzlose Klügeley ein überkünstliches Spielen nennen.⁵¹

⁵⁰ Vgl. Petzoldt (wie Fußnote 42), S. 41.

⁵¹ AMZ, Jg. 9, 24. Dezember 1806, Sp. 208–215 (Sp. 213f.). Der Verfasser der Besprechung dieses am 18. Dezember 1806 im Leipziger Gewandhaus veranstalteten Konzerts war wahrscheinlich Johann Friedrich Rochlitz. Der Dirigent – wohl Johann Gottfried Schicht als damaliger Leiter der Gewandhauskonzerte – wird nicht namentlich genannt. Der Artikel kolportiert auch eine allein aufgrund unmöglicher zeitlicher Korrelationen eher in den Bereich der Fabel zu verweisende Geschichte (wie bereits Bitter, wie Fußnote 1, S. 118f., hervorhob), die die Entstehung des Magnificat betrifft: „Die berühmten Söhne Sebastian Bachs wollten nämlich, als sie sich zu fühlen anfangen u. einesmals (so viel ich weiß in Hamburg) zusammen trafen, eine Gedächtnisfeyer ihres grossen Vaters veranstalten, wozu jeder ein Stück zu schreiben gedachte, das dessen würdig wäre. Die Ausführung der Feyerlichkeit unterblieb, wahrscheinlich aus Mangel an hinlänglicher Theilnahme; Ph. Emanuel hatte aber dies Magnificat in acht grossen Sätzen, schon vollendet. Er hielt diese Arbeit selbst sehr hoch, dass, als er bald darauf die Stelle eines Musikdirektors an den Hauptkirchen in Leipzig zu erlangen wünschte, er dies Werk als Probestück einsandte, jedoch ohne damit seinen Zweck zu erreichen, indem das Vorzüglichste darin der damaligen Zeit zu hoch stand u. weit weniger Eingang finden konnte, als Doles sehr populäres Concurrnzstück“ (Sp. 208). Rochlitz' musikalische Analyse des Werks ist indessen treffend; kennenswert ist darüberhinaus auch die Bemerkung, daß es sich bei C. P. E. Bachs Magnificat um ein Stück handele, „von welchem man im Publikum zwar oft hat sprechen hören, das aber nur sehr wenigen bekannt geworden ist und auch hier in Leipzig nie gehört worden war“. Aus Leipzig sind nur folgende, heute wohl verschollene Quellen bekannt: 1. ein Exemplar, das im Ver-

Und Carl Hermann Bitter, der 1868 die Kompositionen des Sohnes analysierte und durch den „Lichtschein“ der „Melodie des alten Kirchenliedes“ zwar „unwillkürlich“ auf das „Suscepit Israel“ zurückgelenkt wurde, hob jedoch trotzdem hervor: „Es ist wenig Besseres im Bereiche der geistlichen Musik geschrieben worden.“⁵²

Es erscheint wichtig, den Blick in Bezug auf die Verwendung solcher Stilmittel auch auf andere Magnificat-Kompositionen auszudehnen. Es findet sich etwa in einem auch Graun zugeschriebenen Werk in D-Dur (überliefert unter anderem in D-B, *Mus. ms. 8175*) ein „Gloria patri“ für Baß und Basso continuo, das als Einleitung zum „Sicut erat“ des Chores allein die Töne des fünften Psalmtons intoniert; abgesehen von dieser Gestaltung ist das Werk ähnlich wie Bachs Komposition ebenfalls kantatenartig in Nummern gegliedert.

Die meisten in Deutschland überlieferten Magnificat-Vertonungen des 18. Jahrhunderts bewahren aber (nicht nur durch ihre Kürze) mehr liturgische Einfachheit, fügen sich somit weitaus nahtloser in den liturgischen Ablauf der Vesper ein.⁵³ Bei C. P. E. Bach finden sich durch das Zitieren der Psalmtöne

steigerungs-Katalog der von dem verstorbenen Herrn J. G. Schicht, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig hinterlassenen Musikaliensammlung, Leipzig 1832, genannt wird; sodann 2. eine möglicherweise aus Hillers Besitz stammende Quelle, genannt im *Catalog geschriebener, meist seltener Musikalien und theoretischer Werke welche im Bureau de Musique bei Hoffmeister et Kühnel in Leipzig im Fürstenhause zu haben sind*, Leipzig 1802, sowie in *Erste Fortsetzung des Catalogs geschriebener, meist seltener Musikalien, auch theoretischer Werke, welche im Bureau de Musique von Hoffmeister et Kühnel zu haben sind*, NB. Größtentheils aus J. A. Hiller's Nachlaß, Leipzig 1804. Wolf (wie Fußnote 44), S. 45 (Fußnote 13), weist für das späte 18. Jahrhundert Magnificat-Aufführungen unter Hiller nach; ob sich darunter auch Wq 215 befand, ist bislang nicht zu belegen. Später gab Rochlitz dann den von ihm gepriesenen Chor „Et misericordia“ im dritten Band seiner *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten, zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten ... Meister der für Musik entscheidendsten Nationen* heraus. Überhaupt taucht dieser, aus dem Werkganzen entnommene Chor später in verschiedenen Sammlungen auf und fand eine weite Verbreitung.

⁵² Bitter (wie Fußnote 1), S. 124. Bitter stellt im Vergleich zum Vater bei C. P. E. Bach allerdings das „Fehlen jenes symbolischen Elements, das im Magnificat Sebastian Bach's eine so hervortretende Stelle einnimmt“, fest und wertet die Einführung des Tonus peregrinus als „Nachahmung“ (S. 128).

⁵³ Wolf (wie Fußnote 44), S. 45–48, extrahiert aus etwa 300 Vertonungen bestimmte Typologien von Magnificat-Vertonungen im 17. und 18. Jahrhundert. Die Vesperordnung der Leipziger Thomaskirche, wie sie ihr Küster Johann Christoph Rost schriftlich fixiert hat, ist wiedergegeben bei Petzoldt (wie Fußnote 42), S. 32. Nach dieser Ordnung wurde das Magnificat in einem auf Predigt, Gebet, Abkündigungen und Kanzelsegen folgenden Schlußteil der Vesper nach einem „Praeludium zum Magnificat“ deutsch „oder Lateinisch musicirt“. Den *Annales Lipsiensis* von 1717

noch Reste einer liturgischen Verbundenheit, die es rechtfertigen, von einem zumindest liturgisch geprägten traditionellen Denken des Sohnes auszugehen.

C. P. E. Bach wird neben der Komposition des Vaters, die er sicher gut kannte, auch andere Vorbilder im Kopf gehabt haben.⁵⁴ Ob es, wie von John Butt ins Spiel gebracht, die „Gratias“-Fuge der H-Moll-Messe war, ist durch bloßen Notenvergleich des von Butt herangezogenen Abschnitts – BWV 232^{II}, „Gratias“, T. 39–41, und Wq 215, „Sicut erat“ („Amen“), T. 187–190 – nicht ohne weiteres zu bejahen.

Beispiel 4

a) J. S. Bach, „Gratias“ (Vokalsatz)

b) C. P. E. Bach, „Sicut erat“ (Vokalsatz)

zufolge waren figurale Vertonungen eines Magnificat in Leipziger Vespers den mittleren (darunter auch Marienfeste) und hohen Festtagen vorbehalten; vgl. Harasim (wie Fußnote 2), S. 131. Vgl. dazu auch G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970, und U. Wolf, „Nach der Motette wird ferner musiciret“. Zur musikalischen Ausgestaltung der Leipziger Vespertagesdienste in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Die Quellen Johann Sebastian Bachs*, Heidelberg 1998, S. 389–399.

⁵⁴ C. P. E. Bachs detaillierte Kenntnis von BWV 243a ist angesichts des Verlusts des originalen Aufführungsmaterials nicht zu beweisen; sie liegt aber nahe, da der 19jährige zwischen 1729 und 1734 – also auch bei der Wiederaufführung von BWV 243 im Jahre 1733 – als Schreiber eingesetzt wurde. Vgl. Leisinger (wie Fußnote 2), S. 92f. Die Folgerung Butts aus C. P. E. Bachs „Gratias“-Zitat – es habe in Leipzig eine Aufführung von Bachs H-Moll-Messe gegeben – sind in ihrer Argumentation hingegen kaum schlüssig. Vgl. J. Butt, *Bach: Mass in B Minor*, Cambridge 1991, S. 19–20; siehe dazu auch P. Wollnys Rezension von Butts Buch in *Notes* 51 (1995), S. 1321–1323, speziell S. 1322.

Beide Fugen sind vierstimmig, stehen in D-Dur und sind im Allabreve-Takt notiert. In beiden Fällen mag man zunächst mit Recht einwenden, daß es sich um eine typische, kurz vor Schluß eingesetzte sequentielle Steigerung mit einem gewöhnlichen Achtelkettenmotiv handelt, das sich so auch in anderen Vokalwerken finden läßt und für sich betrachtet nicht aussagekräftig genug ist. Weil aber beide dieses Kettenmotiv als Bestandteil eines Kontrasubjekts verwenden, J. S. Bach als „propter magnam...“ und C. P. E. Bach als „Amen“, ist John Butt mit dieser Beobachtung unbedingt Recht zu geben. Der Sohn hat hier zweifellos sowohl eine Technik abgeschaut, zwei Themen miteinander zu verbinden, als auch, sie einem sinnvollen Ende zuzuführen. C. P. E. Bach bedurfte also im Falle seiner Doppelfuge der väterlichen Hilfe bei der Lösung eines – fast könnte man sagen: rein technischen – kompositorischen Problems der Schlußbildung.

Wie eine nachträglich mehrfach korrigierte Textunterlegung in *P 341* ebenfalls zeigt, ist die Fuge allerdings keineswegs auf diesen Text komponiert worden; vielmehr zeigt sie im „Sicut erat“-Abschnitt deutliche Merkmale einer nachträglichen Zutat, die manchmal nicht recht passen will. Sicher läßt sich zudem sagen, daß frühe Kompositionskorrekturen, die vor der Abschriftnahme eingetragen wurden, zwar vorhanden sind, daß diese jedoch gerade im Vergleich mit dem Eingangssatz oder dem „Et misericordia“ bedeutend geringfügiger zu veranschlagen sind. Ein ausführliches Kompositionsmanuskript ist deshalb unbedingt vorauszusetzen. Es würde auch nicht verwundern, wenn sich Belege dafür finden ließen, daß Teile dieser Fuge bereits einen viel früheren und rein instrumentalen Kern gehabt haben.

IV. Bachs Parodien der Schlußfuge „Sicut erat in principio“

Fugen gehören in C. P. E. Bachs Kirchenmusik eher nicht mehr zu den gängigen Formen des Komponierens. Sondertraditionen haben sich lediglich in Berlin als Ausdruck der Verehrung J. S. Bachs gehalten. Freilich hat C. P. E. Bach die Form gelegentlich verwendet, und dies gerade auch in seinen späteren Hamburger Jahren (siehe auch die Fuge im Heilig Wq 217).⁵⁵ Techniken gebundener Schreibart wandte er meist aber als kontrapunktisch durchwirkte Satzgefüge an, so etwa im Duett „Deposit potentes“, das trotz seines virtuosenschnittrigen Zuschnitts beide Elemente – vokale Bravour und kontrapunktische Fügung – miteinander verzahnt.⁵⁶

⁵⁵ Weitere Beispiele im Zusammenhang mit der Herausgabe von BWV 1080 bei P. Schleuning, *C. P. E. Bach als Bearbeiter, Herausgeber und Werber der Kunst der Fuge*, in: Carl Philipp Emanuel Bach. Musik für Europa (wie Fußnote 3), S. 163–177, speziell S. 168.

⁵⁶ Auch eine Anekdote Marpurgs kann nicht als Gegenargument dienen: „Emanuel

Wenn Bach dann noch in Hamburg in einigen wenigen Vokalwerken eine nicht mehr zeitgemäß erscheinende Form aufgreift, dann geschieht es unter der Voraussetzung des Exzeptionellen – fast schon könnte man vorsichtig von C. P. E. Bachs familiärem Historismus sprechen – und wird sehr gezielt plaziert. In diesem Zusammenhang ist auch die Aufführung des „Credo“ aus der H-Moll-Messe zusammen mit dem Magnificat und unter anderem seinem doppelchörigen Heilig im März 1779 zu interpretieren: Eine Vorführung vergangener – wiewohl eigentlich zeitlos gültiger – Kunst, die in den ausgestellten Werken mit seinen aktuellsten – nach seinem Dafürhalten gleichfalls zeitlos gültigen – Werken gepaart wird. Mit seinem fast standardisiert formulierten Allabreve-Thema⁵⁷ in der „Sicut erat“-Fuge des Magnificat, das in Fugen des 18. Jahrhunderts häufig verwendet wird,⁵⁸ knüpft Bach gewissermaßen an eine bereits unterbrochene Traditionskette an: ein Verfahren, das mit der „Stile antico“-Rezeption seines Vaters verglichen werden kann, denn auch J. S. Bach knüpfte an etwas an, das seinerzeit bereits als obsolet gegolten haben dürfte.⁵⁹

Bach ließ sich in einem Privatconcert zu Berlin mit einer gelehrten Fuge aus dem Stegereif hören, und alle Welt bewunderte ihn. Ist denn Ihnen, meine Herren, dieses so was neues? fragte eine Dame. Erinnern Sie sich nicht, daß alle Herren Bachen in Fugen geböhren worden?"; vgl. F. W. Marburg, *Legende einiger Musikheiligen*, Berlin 1786 (Reprint Leipzig 1977), S. 69.

⁵⁷ Vgl. die Moll-Ausprägung des gleichen Modells in einem „Graun“ zugeschriebenen Magnificat in F-Dur (*Mus. ms. 8175/5*; ohne Autorenezuweisung überliefert in *Mus. ms. anon. 1538*), dort handelt es sich um den zweiten Satz („Quia respexit“).

⁵⁸ Vgl. etwa das Kyrie-Thema in Mozarts Requiem, den Chor „And with his stripes“ in Händels Messiah (beide in Moll), sowie das Kyrie-Thema in Joseph Martin Kraus' Requiem in d-Moll, um nur die berühmtesten Beispiele anzuführen. Da es leicht abgewandelt unter anderem bereits bei Vincent Lübeck (Praeludium und Fuge d-Moll) vorkommt, ist Miesner Recht zu geben, der hier ein Modell vermutet, das „im 17. und 18. Jahrhundert allgemein beliebt“ gewesen sei; vgl. H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Leipzig 1929, S. 58. Ob mit Miesner eine gemeinsame Quelle vermutet werden braucht, sei dahingestellt. Das Themenmodell dürfte im 17. und 18. Jahrhundert zum organistischen Grundbestand gehört haben. Vgl. auch Ottenberg (wie Fußnote 2), S. 79. Küster (wie Fußnote 3), S. 288, weist nach, daß auch Johann Christian Bach im „Sicut erat“ seines Magnificats das Thema von Wq 215/9 vereinfacht zitiert.

⁵⁹ Vrieslander (wie Fußnote 2), S. 139f., ist der einzige, der diese Tatsache – allerdings sehr pointiert polemisch – hervorhebt und C. P. E. Bach (sowie auch seiner Zeit allgemein) die Fähigkeit zur Komposition von Fugen generell abspricht: „Dieser Form aber war Bach nicht gewachsen und in äußerlich scheinbar tadelloser Arbeit, die man glaubte mit Sebastian und Händel auf eine Stufe stellen zu sollen, wurde in Wahrheit der hohe Begriff dieser tiefsinnigen Form eher mißhandelt. Von

Daß C. P. E. Bach die „Sicut erat“-Fuge des Magnificat in parodierter Form wiederverwendete und sie nun gewissermaßen zu seiner Vorzeigefuge machte, ist bereits durch Bitter und Miesner belegt worden.⁶⁰ Dies kündigt aber auch das Autograph *P 341* an, in dem Bach auf der ersten Seite der Fuge anstelle eines Kopftitels mit Bleistift den Hinweis „Ps. 86,8“ einfügt (und später wieder ausstreicht), also den Psalmvers „Herr, es ist dir keiner gleich unter den Göttern, und niemand ist, der tun kann wie du.“ Eine entsprechende deutsche Textunterlegung findet sich denn auch – wie oben bereits in anderem Zusammenhang bemerkt wurde – in den Originalstimmen.⁶¹ Diese Eintragungen sind ebenfalls autograph und stammen spätestens aus den frühen 1770er Jahren, da hier in ausladenden Schriftformen noch Merkmale eines eher flüssig-schnellen Schreibstils zu beobachten sind.

Wie seit langem bekannt ist, hat Bach die „Sicut erat“-Fuge zweimal in ihrem deutsch textierten Gewand verwendet, zum einen als Einzelwerk, das zusammen mit dem Choral „Leite mich nach deinem Willen“ (Wq 227) an Anna Amalia von Preußen gesandt wurde, und zum anderen als Teil der Osterkantate „Anbetung dem Erbarmer“ (Wq 243). Beide Werkfassungen sind durch Partiturabschriften Michels als authentische Parodien Bachs verbürgt; Wq 243 darüberhinaus durch die autographe Partitur *P 339*. Michels Partiturabschrift *Am. B. 89* als Quelle für die Fuge und den Choral „Leite mich nach deinem Willen“ ist durch einen ehemals beigefügten Dedikationsbrief ins Frühjahr 1783 zu datieren, bei *P 339* ist von einer früheren Entstehungszeit auszugehen, denn Michels Abschrift geht unzweifelhaft auf diese autographe Partitur zurück.⁶² Wie an dem Schriftbefund der entsprechenden autographen Revisionen in den Originalstimmen des Magnificat abzulesen ist, können diese

einer organischen Synthese ist vollends keine Rede mehr, und von da ab gehörte die „Fuge“ zu demjenigen Teil des Unterrichtsstoffes, den man meinte ebenso erlernen zu können wie den Generalbaß, den strengen Satz u. a. m.“

⁶⁰ Bitter (wie Fußnote 1), S. 289–291. Hier wird auch die Verbindung zur Widmungs-partitur *Am. B. 89* gezogen und die Doppelfuge als eine der „bedeutendsten und vollendetsten Leistungen der contrapunctischen Schule“ (S. 291) gewürdigt. Miesner (wie Fußnote 58), S. 86, hielt 1929 sämtliche heute bekannten Parodiebeziehungen fest, nur im Falle einer angeblichen Wiederverwendung des „Fecit potentiam“ in der Einführungsmusik Palm unterlief ihm ein Lapsus. Dem dort parodierten Duett „Der Oberhirt gebeut dem Führer treue Pflege“ liegt selbstverständlich das entsprechende Duett „Deposuit potentes“ aus dem Magnificat zugrunde. Die späteren Auseinandersetzungen mit den Parodiebeziehungen zu Wq 215 sind demgegenüber häufig lückenhaft.

⁶¹ *St 191 I* Nr. 13 (Altstimme) und *St 191 I* Nr. 34 (Baßstimme).

⁶² B-Bc, 721 *MSM*, enthält als eine der wenigen Abschriften Michels zwar eine Datierung („d. 20. Jan: 84.“) am Ende des der Fuge folgenden Schlußchorals, diese ist jedoch aus *P 339* genommen. Und hier markiert sie keinesfalls das Bearbeitungs-



Quellen aber kaum die frühesten Parodiequellen darstellen. Tatsächlich sind im wieder zugänglichen Bestand der Sing-Akademie zu Berlin weitere Parodiequellen zu finden: Sie enthalten mit SA 247 das Aufführungsmaterial zu der frühesten Hamburger Weihnachtskantate „Ehre sei Gott“ H 811 sowie weitere Quellen zur Osterkantate Wq 243; hierbei handelt es sich mit SA 704 um das Aufführungsmaterial sowie eine weitere Partitur des Werkes.

Quellenlage der Parodiefassungen im Überblick

Urfassung: Magnificat Wq 215, Nr. 9: „Sicut erat“

Quellen: siehe oben

Besetzung: vierstimmiger Chor, Corno 1–2, Flauto 1–2, Oboe 1–2, Streicher, Continuo (1779: + Tromba 1–3, Timpani)

1. Parodiefassung: Weihnachtskantate „Ehre sei Gott“, H 811 (aufgeführt 1772, 1778,⁶³ 1782)

Quelle: SA 247 (Stimmen: O. E. G. Schieferlein (?) alias Anon. 304, mit späteren Umarbeitungsspuren von C. P. E. Bach)

Besetzung: vierstimmiger Chor, Tromba 1–3, Timpani, Oboe 1–2, Streicher, Continuo

2. Parodiefassung: Fuge „Herr, es ist dir keiner gleich“,⁶⁴ datiert 5. März 1783

Quelle: D-B, *Am. B.* 89 (Partitur: J. H. Michel)

Besetzung: vierstimmiger Chor, Tromba 1–3, Timpani, Flauto 1–2, Oboe 1–2, Streicher, Continuo

3. Parodiefassung: Osterkantate „Anbetung dem Erbarmer“, Wq 243/H 807 (aufgeführt April 1784, März 1788)

Quellen:

a) P 339 (autographe Partitur)

Besetzung: wie 2. Parodiefassung

datum der „Sicut erat“-Fuge, sondern nur den Abschluß an der Komposition der übrigen Teile der Kantate.

⁶³ Aufführungen sind nach R. L. Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music at the Hamburg Principal Churches from 1768 to 1788*, Diss. Yale University, New Haven 2001, S. 236, für die Hamburger Hauptkirchen St. Petri, Nicolai, Katharinen, Jacobi und Michaelis am 1. Weihnachtstag beziehungsweise zu Epiphantias (Jacobi und Michaelis) nachzuweisen.

⁶⁴ Der in *Am. B.* 89 vorgebundene Chor „Leite mich nach deinem Willen“ (Wq 227) und die Fuge sind weder nach der Beschaffenheit des Manuskripts zu urteilen, noch nach ihrer inhaltlichen Ausrichtung oder Bachs Briefkommentar als zusammengehörig zu betrachten. Vgl. auch die unterschiedliche Tutti-Besetzung der beiden Stücke (Chor: Streicher, 2 Oboen, 2 Hörner in C; Fuge: ohne Hörner, dafür mit 3 Trompeten und Pauken sowie 2 Flöten). Der Einband trägt auf dem Rücken überdies eine falsche Beschriftung („MOTETEN V. J. S. BACH“) und geht schon allein aus diesem Grund sicher nicht auf C. P. E. Bach zurück.

b) *B-Bc 721* (Partitur: Michel)

Besetzung: wie 2. Parodiefassung

c) *SA 704* (Stimmen: Michel)

Besetzung: wie 1. Parodiefassung

d) *SA 704* (Partitur: unbekannter [Berliner] Schreiber)

Besetzung: wie 1. Parodiefassung

V. Zur Umarbeitung des „Sicut erat in principio“

Sind bereits das Thema (zu den Worten „Sicut erat“) und das spätere Kontrasubjekt im „Amen“-Teil (ab T. 65) für sich genommen regelgerecht und kunstfertig durchgeführt,⁶⁵ so werden sie ab T. 91 als zusätzliche Steigerung miteinander kombiniert. Auf das erste Thema mit seinen markanten Halbenoten folgt stets unmittelbar das zweite – ebenfalls ein Standard-Kettenmotiv – in Achtelbewegung.⁶⁶ Dieser Abschnitt erstreckt sich mit einer vollständigen Durchführung (bis T. 108), sequentiellen Zwischenspielen beziehungsweise Schein-Engführungen (Engführungen nur des Themenkopfes, T. 125 ff.) und mehreren Teil-Durchführungen bis T. 226. Dabei fällt eine Beschränkung auf den Tonraum von D-Dur auf, der nur für kurze Abschnitte ins tonartlich eng verwandte G-Dur, e-Moll oder h-Moll verlassen wird und somit zu einer gewissen klanglichen Gleichförmigkeit beiträgt.

Bach läßt diesen Doppelfugen-Teil in einer aus dem zweiten Thema abgepaltenen motivischen Sequenz ausklingen (es handelt sich um das oben erwähnte „Zitat“ aus dem „Gratias“ der H-Moll-Messe), der noch einige Schein-Engführungen folgen, ehe er in T. 232f. durch homophone Akkordschläge im Chor den Amen-Teil scheinbar beschließt. Überraschenderweise nutzt Bach in T. 239 die verdichtenden Möglichkeiten einer erneuten (Schein-)Engführung des ersten Themas (Sopran und Baß), um begleitet von sequenzierenden Mittelstimmen zum wirklichen Schluß zu gelangen. Diese 246 Takte umfassende Doppelfuge enthielt aber noch nicht all jene Kunstgriffe, die in vielen Fugen des Vaters vorgeführt werden; es fehlten etwa vollständige Engführungen im Rahmen einer Durchführung sowie die Umkehrung und Spiegelung von Themen.

In einem Brief Bachs an Prinzessin Anna Amalia von Preußen vom 5. März des Jahres 1783 erläutert der Komponist die beigelegte Musikaliensendung – ein Dedikationsexemplar eines Chorals und einer Fuge:

⁶⁵ Es fällt auf, daß das erste Thema zweimal in allen Stimmen durchgeführt wird, ein drittes Mal (T. 55) aber nur – fanfarenartig in höchster Lage bis h⁷ reichend – im Sopran.

⁶⁶ Ein ähnliches Kontrasubjekt verwendet auch Mozart in der Kyrie-Fuge des Requiems.

Hochwürdigst-Durchlauchtigste Prinzeßinn, Gnädigste Fürstinn, Abbatibin und Frau, Ew. Königlichen Hoheit erlauben gnädigst, höchstedenenselben beÿkommende Arbeiten von mir zu Füßen legen zu dürfen. Das fugirte Chor hatte ich zwar über andere Worte schon vor vielen Jahren gemacht; da ich aber nachher gesehen habe, daß beÿde Themata besonders willig sind, viele contrapunctische Künste ohne Zwang anzunehmen: so habe ich es ganz umgearbeitet, damit es würdig werden möge, Ew. Königlichen Hoheit, als einer so großen Meisterinn unserer Kunst vorgelegt zu werden von höchst dero ins 70ste Jahr tretenden Capellmeister. Im beÿgefügeten Chorale ist zwar nichts künstliches, ich habe aber der Worte wegen auf eine harmonische Einkleidung gedacht, welche ohngeacht ihrer Dreustigkeit keine üble Wirkung macht. Die Melodie wird in lauter leichten Intervallen von der Harmonie durch dunkle rauhe Pfade geleitet, und sie folgt kindlich.

Ich ersterbe in tiefster Ehrfurcht Ew. Königlichen Hoheit unterthänigster Knecht Bach Hamburg, d. 5 März 1783.⁶⁷

Der Musikgeschmack Anna Amalias, ihre bei Kirnberger geschulte Vorliebe für Kompositionen in gebundener Schreibart und ihr eigenes Studium der kontrapunktischen Künste,⁶⁸ sind bekannt und erklären gewissermaßen die Widmung Bachs. Als ihr zwei Jahre später Johann Abraham Peter Schulz ein Werk (seine Chöre zu Racines *Athalia*) schickte mit der Bitte, es ihr widmen zu dürfen, wurde ihm in vernichtenden Worten unter anderem erklärt, daß „der Modus contrarius ganz hinantgesetzt, [...] keine canonischen Nachahmungen, nicht der allergeringsten Contrapunkt“ in seinen Kompositionen anzutreffen sei.⁶⁹

Die in Bachs Brief angedeutete Umarbeitung der Doppelfuge erfolgte nun direkt in das Aufführungsmaterial der Weihnachtskantate „Ehre sei Gott“

⁶⁷ Zitiert nach Suchalla (wie Fußnote 9), Nr. 443. In diesem Zusammenhang sei eine Notiz Karl von Winterfelds erwähnt, der wiederum eine andere Entstehungsgeschichte des Magnificat anbietet; er will das Stück verstanden wissen als eine „Zusammenstellung verschiedenster Setzweisen und Satzformen, mehr als ein Probestück, denn ein aus wahrer Begeisterung für den Gegenstand hervorgegangenes Werk, wie es denn auch, nach einer mündlichen Versicherung Zelters, seine Entstehung einem äußeren Zwecke verdankt, der Bewerbung um den Titel eines Hofcapellmeisters der Prinzessin Amalia von Preußen, der Schwester Friedrichs des Großen.“ Vgl. K. von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Leipzig 1843–1847 (Reprint Hildesheim 1966), Bd. 3, S. 457. In diesem Zusammenhang wurde die von Bach durchgesehene Abschrift *Am. B. 170* mehrfach als Dedikationsexemplar bezeichnet, was aber nicht nur aufgrund ihrer optisch unzureichenden äußeren Anlage kaum wahrscheinlich ist, sondern auch durch das Fehlen jeglicher Hinweise in Bachs oben zitiertem Brief auf die Wiederverwendung der „Sicut erat“-Fuge.

⁶⁸ Vgl. T. Debuch, *Anna Amalia von Preußen. Prinzessin und Musikerin*, Berlin 2001, S. 128–136.

⁶⁹ Zitiert nach Debuch, S. 112.

H 811 (SA 247) hinein. Wie der später hinzugefügte⁷⁰ autographe Titelumschlag anzeigt, war diese Kantate erstmalig Weihnachten 1772 aufgeführt worden: „Weynachts [korr. aus „Mich“⁷¹] Quartalstück | 72 | 78 | 82 | [gestrichen: 86] || No. 38.⁷² | NB der Chor: H[err] es ist dir etc. | bleibt weg. | nach dem letzten Rec. kommt | der Schlußchoral.“ Bachs eigener Aufstellung zufolge gab es weitere Aufführungen in den Jahren 1778 und 1782, während die wohl zunächst versehentlich eingetragene Jahreszahl 1786 gestrichen wurde (in diesem Jahr erklang denn auch tatsächlich eine andere „Ganze Musik“⁷³: die bereits 1775 erstmals aufgeführte Weihnachtskantate „Auf, schicke dich“ Wq 249).

Doch betrachten wir Bachs Vorgehensweise beim Parodieren der „Sicut erat“-Fuge der Reihe nach: 1772 wird das Aufführungsmaterial für H 811 nach den Originalstimmen von Wq 215 direkt erstellt, 1778 erfolgt eine Wiederaufführung. Ob dann auch 1782 noch eine Aufführung mit der Fuge erklang, darf aufgrund von Bachs *Nota bene* auf der Titelseite bezweifelt werden. Frühestens gegen Ende 1782 muß Bach den Entschluß gefaßt haben, die Fuge nicht mehr in der Weihnachtskantate zu verwenden. Es folgten die Umarbeitung, die Widmung an Anna Amalia und im Jahr darauf die Wiederverwertung zu Ostern 1784 in der Kantate „Anbetung dem Erbarmer“ (Wq 243).

Schnittstelle dieser Umarbeitungen ist – wie weiter oben schon hervorgehoben – der Stimmensatztorso SA 247. Dieser enthält die Fuge in einigen Stimmen gar nicht mehr, in anderen sind die entsprechenden Teile herausgeschnitten beziehungsweise kanzelliert worden. Wo unbeschriebene Systeme vorhanden waren, sind diese von Bach mit Nachträgen in seiner charakteristischen, von starkem Tremor gezeichneten Schrift aufgefüllt worden. Im Notentext zeigen Vermerke an, auf welche Takte sich diese Nachträge beziehen, die die Doppelfuge um einige der brieflich erwähnten „contrapunctischen Künste“ bereichern sollen: Bereits in T. 43 ff. erklingt innerhalb der zweiten Durchführung in allen Stimmen das Thema im Alt in Spiegelung gleichzeitig mit dem an dieser Stelle ebenfalls neu eingefügten Thema im Tenor.

⁷⁰ Die Handschrift zeigt die deutlichen Merkmale der späten Altersschrift Bachs und ist auf die Zeit nach 1786 zu datieren. Dies läßt sich von einem wieder gestrichenen Eintrag des Aufführungsjahres „[17]86“ ableiten.

⁷¹ Die ursprüngliche Lesart „Mich[aelis]“ ist vermutlich ein Versehen, denn der Titelumschlag wurde nachträglich hinzugefügt, und in den genannten Jahren lassen sich für Michaelis durchweg andere Werke nachweisen.

⁷² Vermutlich handelt es sich um eine Nummer seines Notenbestandes, die nicht nur eigene Werke zählt. Ähnliche Nummern (zwischen 13 und 39) finden sich auf den Titelseiten zu mindestens dreizehn weiteren Vokalwerken aus dem Bestand der Sing-Akademie zu Berlin.

⁷³ Zu diesem Begriff und der Unterscheidung von der „Halben Musik“ bei Bach siehe die Zusammenfassung bei Leisinger (wie Fußnote 2), S. 120f.

In der Stimme der 3. Trompete befindet sich auf den fünf freigebliebenen Systemen zudem eine vierstimmige, skizzenartig notierte Passage, die daselbe Schriftstadium Bachs zeigt mit einigen nur sporadisch eingefügten Textmarken („Herr, es ist dir keiner gleich“ und „Halleluja“). Obwohl schon der Text dieser Skizze sie als zur Fuge gehörig ausweist, zeigt der Vergleich mit weiteren Parodiequellen der „Sicut erat“-Fuge zweifelsfrei, daß es sich um eine sechzehntaktige Ausarbeitung des Vokalsatzes handelt. Das Autograph *P 339* und die beiden davon abhängigen Abschriften *Am. B. 89* und *B-Bc, 721 MSM* belegen, daß dieser Chorauszug die Vorlage für die späteren Takte 137–152 sowohl im Dedikationsexemplar für Anna Amalia als auch in der Weihnachtskantate „Anbetung dem Erbarmer“ darstellt (siehe Beispiel 5).

Waren für die „Sicut erat“-Fuge neben den Streichern zunächst nur zwei Hörner, zwei Flöten und zwei Oboen vorgesehen – was der Tutti-Besetzung für das gesamte Werk entsprach⁷⁴ –, so kommen, wie bereits erwähnt, in Hamburg drei Trompeten und Pauken hinzu. Mit Ausnahme von zwei Quellen⁷⁵ und des Erstdrucks von 1829/30 überliefern bemerkenswerterweise sämtliche vorhandenen Abschriften das Werk in der älteren Besetzung. Gerade in der „Sicut erat“-Fuge sind die Hörner wie sämtliche anderen Instrumentalstimmen auch in das kontrapunktische Gefüge eingebettet und werden in weiten Teilen mit den Singstimmen *colla parte* geführt. Sie haben also niemals eine rein klanglich akzentuierende Funktion an Kadenzstellen oder bei Themeneinsätzen. Das macht den Satz offen – oder gewissermaßen anfällig – für Besetzungsänderungen. Wie die obige Aufstellung zeigt, änderte C. P. E. Bach die Instrumentalbesetzung der Fuge denn auch je nach Werkkontext. Die erste nachweisbare Parodierung als Schlußsatz der Weihnachtskantate „Ehre sei Gott“ (H 811) weist die für Bachs Hamburger Quartalsmusiken obligatorischen drei Trompeten und Pauken auf. Sieht man von Details der Stimmführung ab, so unterscheidet sich die Fassung in Wq 243 zur neuinstrumentierten „Sicut erat“-Fuge nur durch zwei Besetzungsvarianten.⁷⁶

⁷⁴ Wie oben dargelegt, kann diese Besetzung nicht – wie Leisinger (wie Fußnote 2), S. 92, mutmaßt – ihre Ursachen in einer Berliner Aufführungstradition (analog dem „Te Deum“ von Carl Heinrich Graun, das ebenfalls ohne Trompeten auskommt) gehabt haben, da das Werk nicht eigentlich für Berlin komponiert worden ist. Wq 215 ähnelt eher J. S. Bachs Kantaten zu Marienfesten, die meist ebenfalls ohne Trompeten, in zwei Fällen lediglich mit einer solistischen Trompete (BWV 10 und 147) besetzt sind. Auch dies spricht für eine Leipziger Aufführung an einem der Marienfesten im Jahre 1750 und nicht schon zu Weihnachten 1749.

⁷⁵ Stimmenabschrift vom Anfang des 19. Jahrhunderts in der Benediktinerabtei Otterbeuren (D-OB, *MO 114*) und SA 237 (Partiturabschrift mit zwei – nicht authentischen – Trompetenstimmen).

⁷⁶ Siehe die Quellenübersicht am Ende von Abschnitt IV.

VI. Zur Datierung von Bachs Zusatzstimmen und zur Neukomposition des „Et misericordia“

Wann nun gleichsam die Rückübertragung dieser neuen, klangprächtigeren Besetzung in das Magnificat erfolgte, ist nur indirekt aus den Quellen zu erschließen: Mit *St 191 III* Nr. 3 liegt ein autographes Blatt mit dem Trompeten/Pauken-Satz für die Sätze 1, 5 und 8 vor⁷⁷; es trägt den Titel „Magnificat | Erste u. 2te Tromp. | „3tte Tromp. | Pauken“. Durch sein ungewöhnliches Format von ca. 47,7 × 29,5 cm (in der Mitte quer gefaltet) unterscheidet es sich von sämtlichen anderen Hamburger Originalstimmen und autographen Materialien zum Magnificat. Nur ein weiteres Autograph enthält Papier mit denselben Maßen: die Blätter 9ff. aus A-Wn, *Cod mus. 15517*, die autographe Reinschrift des großen doppelchörigen Heilig Wq 217, in dem Bach für die Drucklegung des Werks die Fuge „Alle Lande sind seiner Ehre voll“ in Partitur zu 28 Stimmen ausnotierte.⁷⁸ Daß Bach diese Partitur als Vorlage für die Drucklegung des Heilig im Jahre 1779 angefertigt hat, kann kaum bezweifelt werden.⁷⁹

Sowohl das Magnificat als auch das Heilig gehörten im März 1779 zu den Werken, die Bach in einer Reihe von drei, von ihm selbst veranstalteten und geleiteten Konzerten im „Kramer-Amthaus“ darbot. Wie Zeitungsankündigungen und Textdrucke dokumentieren, kamen neben den beiden Oratorien „Die Israeliten in der Wüste“ (15. März) und „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ (29. März) die beiden anderen Werke am 22. März 1779 zur Aufführung.⁸⁰ Die Programme wurden aufgefüllt mit „Solos“ (Improvisationen?) und Klavierkonzerten von Bach selbst.

⁷⁷ Auf acht freien Systemen der Rückseite wurde von einem späteren Schreiber der Hornsatz für Nr. 3 hinzugefügt. Als Schreiber einer Stimmengruppe, die auch Abschriften Georg Poelchau enthält, taucht er noch ein weiteres Mal innerhalb des Konvoluts *St 191/St 191a* auf (*St 191 II* Nr. 26: beide Hornstimmen zu Nr. 6). Es dürfte sich demnach nicht um einen Schreiber C. P. E. Bachs handeln (in der Schreiberkartei des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen ist er als Anon. Poelchau 68 geführt).

⁷⁸ Ohne erkennbares Wasserzeichen (Doppelpapier); ebenso das Blatt mit dem Partiturauszug für Trompete 1–3/Pauken (*St 191 III* Nr. 3).

⁷⁹ So sind zum Beispiel bereits die Partituranlage und die zahlreichen colla-parte-Vorschriften für die nicht vollständig ausnotierten Instrumentalstimmen genau in den Druck übernommen worden.

⁸⁰ Ankündigungen in *Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* vom 17. März 1779, S. 4 („Bey dieser Gelegenheit können wir den Liebhabern der Tonkunst sagen, daß unser Kapellmeister Bach, der sich in dem vorgestrigen Concert mit so vielem Beyfall auf dem Forte Piano hören ließ, künftigen Montag, den 22sten, sein zweytes Concert auf dem Saale des Kramer-

Daß hierfür das Magnificat in prächtigerer Besetzung musiziert wurde, dürfte sich im Kontext der drei anderen Vokalwerke, die diese Besetzung ebenfalls aufweisen, und für die es gewissermaßen den Auftakt bildete, von selbst verstehen. Eine Annonce im *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* kündigt zudem ausdrücklich an: „Das erste Stück ist von ihm an verschiedenen Stellen verändert worden.“ Der Schluß, es habe sich damit um die erste Aufführung in dieser Besetzung gehandelt, ist zwar nicht zwingend, aber mangels positiver Belege (Lesarten-Änderungen) für frühere Aufführungen sehr naheliegend. Zugleich dürfte auch die Neufassung des „Et misericordia“ zu diesem Anlaß entstanden sein. Der ursprüngliche Chor war von Bach bereits 1769 in der Matthäus-Passion H 782, der ersten Passionsmusik für Hamburg, parodiert worden,⁸¹ und erlangte dann durch die Wiederverwendung in der jährlich aufgeführten und auch gedruckt verbreiteten Passions-Cantate Wq 233 („Spinnhaus-Passion“) vermutlich einen solch hohen Bekanntheitsgrad, daß eine Verwendung in seinem ursprünglichen Kontext, also im Magnificat, nicht mehr in Frage kam. 1785, noch vor einer weiteren Aufführung des Magnificat im darauffolgenden Jahr, wurde auch dieser neue „Et misericordia“-Satz in die Matthäus-Passion Wq 224 integriert.⁸² Erweiterungen der Besetzung betreffen neben den Sätzen Nr. 1 („Magnificat anima mea“), Nr. 5 („Fecit potentiam“), Nr. 8 („Gloria“) und Nr. 9 („Sicut erat“) – mit 3 Trompeten und Pauken – auch die Sätze Nr. 3 („Quia fecit“) und Nr. 6 („Deposuit potentes“) mit zwei zusätzlichen Hornpartien. Das autographe Blatt zu den beiden letztgenannten Sätzen in zweistimmiger Particellnotation für zwei Hörner in G (Nr. 3) beziehungsweise Horn in C (Nr. 6) ist in den (in seiner Bedeutung für die Werküberlieferung bereits ausführlich beschriebenen) Stimmen-satz des Berliner Musikers Hering innerhalb des Konvoluts *St 191* eingelegt. Obwohl sich nachweislich etliche Blätter, besonders Einlagen, die diese Besetzungserweiterungen betreffen, nicht mehr an ihrem ursprünglichen Ort in den Originalstimmen befinden, ist in diesem Fall anzunehmen, daß Hering bereits zu Lebzeiten Bachs dieses autographe Ergänzungsblatt vorlag.⁸³

Amthausen geben wird. Er wird in selbigem sein Magnificat und zweychörigtes Heilig aufführen. Das erste Stück ist von ihm an verschiedenen Stellen verändert worden. Er wird diesesmal ein Solo und ein Concert auf dem Forte Piano spielen. Billets und Texte sind in seinem Hause und am Eingange zu 2 Mk. 2Bl. zu haben.“) und *Hamburger Relations-Courier* vom 18. März 1779, S. 4. Zitat und Nachweis siehe LBzBF 4 (B. Wiermann), S. 457. Exemplare des Textdrucks finden sich in *P 341, St 120* (vgl. NBA II/3 Krit. Bericht, S. 22) und *Mus. T 99*, Nr. 17.

⁸¹ H 782, Nr. 2 („Fürwahr, er trug unsre Krankheit“).

⁸² Wq 224, Nr. 27 („Am Kreuz erblaßt“).

⁸³ Gegen die von Rifkin (wie Fußnote 15), S. 159, Fußnote 8, geäußerte Meinung, daß die Hornstimmen Herings (*St 191 II* Nr. 22, Nr. 30–31) die diesem Instrument

Hering hatte seinen Stimmensatz zu diesem Zeitpunkt (also um oder nach 1779) bereits abgeschlossen – und dies nachweislich zunächst ohne die Besetzungserweiterung.⁸⁴ Bach muß ihm dafür bereits etwa zehn Jahre früher – dies geht aus dem Wasserzeichen der meisten Stimmen Herings hervor⁸⁵ –, jedoch

zusätzlich zugewiesenen Sätze nur als Einlageblatt überliefern – mithin also spätere Ergänzungen eines früher geschriebenen Stimmensatzes sind –, spricht der Umstand, daß die Ergänzungen nach Lesartenabgleich (zum Beispiel: Satz 6, T. 51, Horn 2) zweifellos auf das entsprechende autographe Blatt zurückgehen und nicht etwa auf Michels Einlageblätter in den Originalstimmen. Es sind zudem freilich auch andere Korrekturen überliefert, die Bach von Hamburg aus an Hering in Berlin übermittelte; vgl. Wollny, *Magnificat* (wie Fußnote 15), S. 18f.: Das Titelblatt zu Wq 227 in *St 180* vermerkt neben einer Liste von präzise notierten Korrekturen, die C. P. E. Bach selbst nach Durchsicht und Korrektur des Stimmensatzes seines Schreibers Michel angefertigt hatte: „Veränderungen | für Hl. Hering | u. Hl. Schiöring“. C. P. E. Bach versorgte Hering folglich nicht nur in diesem Fall von Hamburg aus mit Korrekturen zu älteren Werken. Beide standen, wie Wollny hervorhebt, in freundschaftlichem Kontakt, der sich nach dem Tod des Komponisten auch im Briefwechsel mit dessen hinterbliebener Familie fortgesetzt haben muß; vgl. 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, speziell S. 84f. Hering vertrieb Bachs Werke in Berlin. Er starb, wie Bettina Faulstich ermitteln konnte, 1810 im Alter von 86 Jahren in Berlin; vgl. Faulstich (wie Fußnote 38), S. 510.

⁸⁴ Ein weiterer merkwürdiger Befund in Herings vokalen Basso-Stimmen (*St 191 I* Nr. 39 und 40) erklärt sich durch die These, daß Bach zu seinem wichtigsten „Mittelsmann“ in Berlin noch weiterhin Kontakt hielt. Die Stimmen enthalten beide Versionen des „*Et misericordia*“, ohne daß eine der beiden als Ergänzung oder Alternativsatz notiert worden wäre, und weichen auch vom Wasserzeichenbefund her deutlich von den anderen Stimmen ab (Nr. 39: verschlungenes Kursivmonogramm *FR* ohne Gegenzeichen; Nr. 40: Adler). Das zweite Zeichen taucht in der *Magnificat-Partitur* Herings (D-Hs, *ND VI 607*) und in Partiturabschriften von Kantaten J. S. Bachs (in *P 48* auf). Hering scheint diese beiden Stimmen 1779 oder später noch einmal vollständig ausgeschrieben zu haben, während er die anderen Stimmen lediglich mit einem Einlageblatt mit der Neuvertonung von Nr. 4 versah. Daß die beiden Stimmen *St 191 I* Nr. 39 und 40 ältere Baßstimmen Herings ersetzen, belegt ein Vokalstimmensatz in dem Stimmenkonvolut *SA 239* (Gruppe 5); vgl. die Quellenbeschreibung bei W. Enßlin, *Die Bach-Quellen der Singakademie zu Berlin*, Hildesheim 2006 (LBzBF 8), Bd. 1, S. 65. Bis auf die Baßstimme zeigen alle anderen Stimmen von Gruppe 5 eindeutige Merkmale der direkten Abhängigkeit von Herings Vokalstimmen.

⁸⁵ Gekrönter Adler, Brust belegt mit F, darunter FRIESDORF; Gegenzeichen: COFS in Schrifttafel, darunter 1769 (Papiermacher Cuno Otto Friedrich Stoltze, bisher belegt für 1747–1760; vgl. LBzBF 8, Bd. 2, Wasserzeichen Nr. 66). Das Zeichen kommt auch in einigen Abschriften von Werken J. S. Bachs durch J. F. und S. Hering

nach seinem Amtsantritt in Hamburg im April 1768, seinen Originalstimmensatz zur Abschrift zur Verfügung gestellt haben. Die Lesarten der Hering'schen Stimmen belegen dies eindeutig. Vergegenwärtigt man sich die Situation C. P. E. Bachs in seinen ersten Hamburger Jahren, die eine Fülle von Kompositionsverpflichtungen mit sich brachten,⁸⁶ so will es unmittelbar einleuchten, daß die Partitur eines Werkes, das als solches nicht in den liturgischen Auführungskalender der Hamburger Kirchenmusik paßte,⁸⁷ zu Parodiezwecken brauchbar war, solange keine Aufführung (etwa im Rahmen eines Konzerts)

und weiteren mit ihnen assoziierten Schreibern vor, darunter in *P 291*, Faszikel 7 (BWV 1067), *St 27* (BWV 176), *St 29* (BWV 187, jüngere Stimmen) und *St 90* (BWV 168); ferner in D-Bhm, *6138/6* (BWV 51) und *6138/7* (BWV 187). Bemerkenswerterweise sind sie (vermutlich bis auf BWV 1067 und BWV 168) sämtlich von Originalstimmen und autographen Partituren aus dem Besitz C. P. E. Bachs abgeschrieben worden. Dies könnte darauf hindeuten, daß Bach sie en bloc an Hering ausgeliehen hat, und daß dies, wie Wollny aufgrund des Wasserzeichens bereits vermutete, „nach 1770“ geschehen sein muß; vgl. Wollny, *Veteran* (wie Fußnote 83), S. 80–113.

⁸⁶ Vgl. im vorliegenden Jahrbuch den Aufsatz von Uwe Wolf über die etwa gleichzeitige Verwendung eines Kantatenjahrgangs von Georg Benda sowie U. Leisinger, *Carl Philipp Emanuel Bachs Kirchenkantaten. Eine Standortbestimmung*, in: Jahrbuch SIM 2003, S. 116–125; ferner B. Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bachs Gottesdienstmusiken*, in: Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte. Sonderreihe, Bd. 3 (wie Fußnote 15), S. 85–103 und Sanders (wie Fußnote 63), passim.

⁸⁷ C. P. E. Bach stellte dem Interimskantor Georg Michael Telemann bereits am 6. Dezember 1767 eine Liste von Fragen zu der unter dessen Großvater üblichen Kirchenmusikpraxis, also den mit dem Hamburger Kantorat verbundenen Pflichten. Hier heißt es unter Punkt 11: „Sind lateinische Musiken, z. E. Kyrie, Sanctus, Magnificat u.s.w. mode?“ (Suchalla, wie Fußnote 9, Bd. 1, Nr. 56) Telemanns Antwort ist nicht erhalten; sie muß nach gegenwärtigem Forschungsstand differenzierter ausgefallen sein, als sie Suchalla zu rekonstruieren versucht hat („Musik mit lat. Texten war besonders bei Amtseinführungen der Pastoren üblich ..., aber auch Magnifikats konnten mit dt. oder lat. Text vertont werden“; ebenda, S. 135). Möglicherweise beantwortete Telemann die Frage nach der „mode“ von Magnificat-Vertonungen eher abschlägig. Dazu paßt auch, daß sowohl der Auktionskatalog von 1789 als auch das Nachlaßverzeichnis von 1790 nur zwei weitere Magnificats auführt: das seines Vaters und eines von Caldara aus der Notenbibliothek J. S. Bachs (vgl. NV, S. 72 und 88). Für keine der beiden Kompositionen ist eine Aufführung unter C. P. E. Bach zu belegen. Aus dem väterlichen Magnificat parodierte er lediglich die Fuge „Sicut locutus est“ für das einhörige Heilig (Wq 218). An lateinischen Kompositionen benötigte Bach in Hamburg augenscheinlich vor allem einen Vorrat an Sanctus-Kompositionen, vgl. auch J. Neubacher, *Zum liturgischen Ort der Sanctus-Kompositionen Telemanns und Carl Philipp Emanuel Bachs in Hamburg*, BJ 2002, S. 229–242.

anstand. Um 1769 benötigte Bach also seine Partitur zur Anfertigung etlicher Einzelsatz-Parodien: im August 1768 für die Kantate zu Mariae Reinigung H 819 (Nr. 1, „Magnificat anima mea“ → „Meine Seele erhebt den Herren“), im März 1769 für die Matthäus-Passion H 782 (Nr. 4, „Et misericordia“ → „Fürwahr, er trug unsre Krankheit“), im Mai 1769 für die Pfingstkantate H 817 (Nr. 2, „Quia respexit“ → „Hör und verschmähe nicht“; Nr. 7, „Suscepit Israel“ → „Wie gar so tief sind deine Gedanken“) und im August 1769 für die Einführungsmusik Palm H 821a (Nr. 6, „Deposuit potentes“ → „Der Oberhirt gebet dem Führer treue Pflege“). Mit Ausnahme von Satz 5, „Fecit potentiam“ lassen sich somit Parodien zu jedem einzelnen Satz nachweisen.⁸⁸ Ob das Werk im Ganzen, zumal unter Bachs Leitung, zur Aufführung kam, ist zu diskutieren. Für eine solche Annahme spricht die erwähnte Konzertankündigung von 1779, die die Vermutung nahelegt, daß in Hamburg eine ältere Fassung des Magnificat bereits bekannt war. Zudem existiert ein Hamburger Stimmensatz eines Schreibers, den die Bach-Forschung in Quellen aus Johann Christoph Westphals Besitz ausgemacht hat.⁸⁹ Westphal veranstaltete zwischen 1770 und 1794 zweiwöchentlich Konzerte. Eine Aufführung des Magnificat könnte mithin in einem seiner Konzerte oder auch in einer Hamburger Nebenkirche stattgefunden haben. Bach hätte dann hierfür seine Partitur zur Abschrift zur Verfügung gestellt.

Eine nur in den Originalstimmen ausgeführte, etliche Takte betreffende Tieferlegung im später ausgetauschten Chorsatz „Et misericordia“ gibt im Zusammenspiel mit anderen Lesartenbefunden ebenfalls zu der Vermutung Anlaß, daß es bereits vor 1779 eine Hamburger oder aber Berliner Aufführung gegeben haben könnte, für die Bach einige den üblichen Ambitus von Alt und Baß überschreitende Passagen geändert hatte. Diese Änderungen finden sich ohne jegliche Korrektur in dem erwähnten, zwischen 1769 und 1779

⁸⁸ Satz 8, „Gloria patri“, ist bis auf den Largo-Schlußteil selbst schon eine (gekürzte) Wiederaufnahme des ersten Satzes. Eine Parodie für Satz 3, „Quia fecit“, ist bislang nur für die 1772 datierte Einführungsmusik Häseler (H 821d) belegt („Halleluja! welch ein Bund“).

⁸⁹ Der Schreiber ist auch in *SA 174, P 287 adn. 6, St 237* und *St 483* nachgewiesen. Hauptsächlich in diese Stimmen hinein wurden später von Poelchau „oder einer sehr ähnlichen“ Hand Ergänzungen vorgenommen; siehe NBA II/3 Krit. Bericht, S. 23 (A. Dürr). Vgl. Poelchau Stimmen zum Magnificat BWV 243 in *St 120*, die in Bezug auf Wasserzeichen und Schreiber auffällige Parallelen zeigen. Außerdem finden sich Änderungen von vokalen Besetzungen und Kürzungen. Entsprechende Striche in Nr. 9, „Sicut erat“, sind außerdem in etlichen anderen Stimmen des Konvoluts auszumachen. Es dürfte sich mithin um eine speziell hinsichtlich der Singstimmen sehr groß besetzte Aufführung gehandelt haben (mit der Neufassung Nr. 4), die Poelchau mit diesem Material verschiedenster Provenienz vorbereitet hatte.

angefertigten Stimmensatz Herings. Westphals Vokalstimmen weisen diese Tieferlegungen hingegen nicht auf, weil sie auf *P 341* zurückgehen und Bach diese Änderungen ad hoc in seine Stimmen, nicht aber in seine Partitur eingetragen hatte. Dies beweist, daß Bach hier unmittelbar für eine Aufführung revidierte und nicht etwa „am grünen Tisch“ oder für eine Parodie. Auch die Parodiefassung in H 782 und Wq 233 gleicht in diesen Passagen der Erstfassung; nun aber wurde gleich der gesamte Satz um einen Ganzton nach unten transponiert (siehe *P 337*).

Bach selbst hat sowohl die Erweiterung der Instrumentalbesetzung als auch die Neufassung des „*Et misericordia*“ durch Einlageblätter seines Hauptschreibers Johann Heinrich Michel in den vorhandenen älteren Stimmensatz aus Berlin und Leipzig realisiert. Des weiteren existieren noch die oben genannten, vollständig von Michel geschriebenen beiden vokalen Ripienstimmen (*St 191 I* Nr. 2: Sopran, *St 191 I* Nr. 25: Tenor), zwei Dubletten zu Violino 1 und 2 (*St 191a* Nr. 5 und 13), Violoncello (*St 191a* Nr. 26) sowie Stimmen für Tromba 1–3 und Timpani (*St 191 II* Nr. 34, 37, 38, 44).⁹⁰

Untersuchen wir nun diese eingelegten Blätter auf ihren Papier- und Schriftbefund hin, so müßte bei erfolgter gleichzeitiger Neufassung von Nr. 4 und der Besetzungserweiterung von einem in etwa übereinstimmenden Befund auszugehen und die Aufführung aufgrund der Zeitungsankündigung sicher in das Jahr 1779 zu datieren sein. In den beiden Violindubletten sind zwischen Nr. 3 und Nr. 5 zwei Seiten zunächst unbeschrieben geblieben, ehe später der relativ kurze Satz der Neufassung von Nr. 4 eingefügt wurde. Beide Seiten wurden dafür nun in jeder Stimme mit jeweils sieben (Violino 1) beziehungsweise acht (Violino 2) Systemen rastriert, anstatt den sonst üblichen zwölf bis fünfzehn Systemen. Ein ähnlicher Befund ist in der Violoncello-Stimme zu beobachten; hier reichte der Platz unter Nr. 3 für die Niederschrift der Neufassung von Nr. 4 aus und die vorsichtshalber freigelassene Rückseite dieses Blattes konnte sogar unrastriert und ungenutzt bleiben. Anders verhält es sich mit den beiden Vokalstimmen Michels: Hier sind Platzvorrat und -bedarf für die Neufassung von Nr. 4 aufeinander abgestimmt; sie wurden offenkundig erst nach Disposition des Platzbedarfs der Stimme ausgeschrieben, also etwas später als die drei Streicherdubletten.

Für die Streicherdubletten wurden zwei Papiersorten verwendet: Während die beiden Violindubletten kein Wasserzeichen erkennen lassen, ist in der Violoncello-Stimme ADRIAAN ROGGE, Gegenzeichen ZAANDAM zu sehen, ein Zeichen, das sonst nur noch in Michels Tromba 1–3 und Timpani sowie den

⁹⁰ Die Berliner Originalstimmen überliefern Violine 1 und 2 nur einfach; eine Violoncello-Stimme ist nicht erhalten, lediglich eine Leipziger Violone-Stimme (*St 191a* Nr. 27). Zu den Vorlagestimmen für Michel und verschollenen frühen Stimmen siehe oben, Abschnitt II.

Einlageblättern für die Zusatzinstrumentierung für Corno 1–2 in Nr. 3 und Nr. 6 zu erkennen ist. Beinahe sämtliche Einlageblätter Michels in den Leipziger und Berliner Originalstimmen sind mit demselben Rastral liniert worden und lassen (ebenso wie in den Violindubletten) kein Wasserzeichen erkennen. Nun enthalten diese Einlageblätter sowohl die Neufassung der Nr. 4 als auch in den beiden Vokalstimmen (Alt und Baß) den von Michel neu ausgeschriebenen Satz Nr. 9.⁹¹ Beide Einlageblätter sind in den beiden genannten Vokalstimmen auf ein- und demselbem Papier notiert und zeigen dieselben Schriftformen Michels. In der Schlußfolgerung bestätigt sich dadurch auch, daß zumindest nach 1772, der erstmaligen Parodierung der „Sicut erat“-Fuge, noch keine Magnificat-Aufführung unter C. P. E. Bachs Leitung stattgefunden hatte. Die Übereinstimmung mit den anderen Einlageblättern zur Neufassung der Nr. 4 legt den Schluß nahe, daß beide Stimmen 1779 zur gleichen Zeit zur Aufführung vorbereitet wurden wie die anderen Originalstimmen.

Die Einlagenummern in den Hornstimmen, die auf zwei verschiedenen Papiertypen geschrieben wurden, scheinen diesen Befund zwar zu widerlegen. Deren Wasserzeichen stimmen allerdings mit der schon untersuchten Violoncello-Stimme einerseits und den Violindubletten andererseits überein. Da die Stimmen Violino 1–2 und Violoncello jedoch, wie oben belegt wurde, zur gleichen Zeit entstanden, ist zu folgern, daß Michel ein Papiervorrat von mindestens zwei Sorten zur Verfügung stand, als er die Ergänzung und Aktualisierung des Aufführungsmaterials vornahm.⁹² Mithin spricht also der Befund nicht gegen eine gleichzeitige Anfertigung von Neustimmen und Einlageblättern. Die vielzitierte Datierung Georg Poelchaus auf der Titelseite von *P 343*, der autographen Partitur des neuen „Et misericordia“ – „componirt in Hamburg zwischen 1780 und 1782“ – ist schließlich nur als Annäherungswert zu interpretieren. Die erste Aufführung im neuen instrumentalen Gewand und mit dem zwar kurzen, jedoch in seiner chromatischen Strenge wirkungsvollen neuen „Et misericordia“ hat in Wirklichkeit bereits im März 1779 stattgefunden. Zum letzten Mal unter Bachs Leitung erklang das Werk im Jahr 1786 – sicherlich nicht ohne Hintersinn eingerahmt von dem Symbolum Nicenum aus der H-Moll-Messe und dem doppelchörigen Heilig.

⁹¹ Siehe oben, Abschnitt II.

⁹² Eine stets unterschiedliche Anzahl von Systemen pro Seite deutet darauf, daß Michel nicht generell das Papier vorrastrierte, sondern stets an geeigneten Stellen einen Seitenumbruch einfügte; hinzu kommen leicht voneinander abweichende Rastralweiten beispielsweise in den Stimmen Sopran (*St 191 I* Nr. 2: 7,5 mm), Tenor (*St 191 I* Nr. 25: 8,5 mm), Violine 1 (*St 191a* Nr. 5: 8; 8,5; 9,5 mm), Violine 2 (*St 191a* Nr. 13: 9 mm) und Violoncello (*St 191a* Nr. 26: 9,5 mm), die zu dem Schluß führen dürften, daß Michel verschiedene Rastrale zur selben Zeit verwendete.

Beispiel 5

Synoptische Gegenüberstellung von Wq 215/9, T. 125–178 (nach P 341), und Wq 243/8, T. 131–200 (nach P 339)

P 341: Nr. 9: „Sicut erat“ (1749)
125 (Partiturauszug Vokalstimmen T. 125–178)

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Wq 215/9

P 339: „Herr es ist dir keiner gleich“ (ca. 1783)
131 (Partiturauszug Vokalstimmen T. 131–200)

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Wq 243/8

129

135 Vokalsatz-Skizze in SA 247

130

men, A - -

men, A - men,

men, A - men, A - -

Vokalsatz-Skizze in SA 247

141

142

133

A - - - - - men, A - -

Vokalsatz-Skizze in SA 247

143

137

men,
men, A - - -
men, A - men, A -
men, A - -

Vokalsatz-Skizze in SA 247

148

151

wie Magnificat
wie Magnificat
wie Magnificat

139

A - men, A - men, A -
men,
men, A
men, A - - -

153

144

men, A - - - - -

A - - - - - men, A - - - - -

men, A - - - - - men,

- men, A - - - - -

158

men, A - - - - -

149

152

men, A - - - - -

163

men, A - - - - -

154

men, A - - - men, A - - - men, A - - -

168 170

159

A - - -

173

160

men, A

men,

men, A

men, A

178

wie Magnificat

wie Magnificat

wie Magnificat

wie Magnificat

165

167

men,

A - men, A

men, A

men,

183

wie Magnificat

170

A - men, A - - - - -

men, A - - - - -

A - - - - -

188

189

wie Magnificat

wie Magnificat

wie Magnificat

wie Magnificat

174

192

175 178

men, A - men,

men, A - men, A - men,

men, A - men, A - - - - men,

- - men, A - - - - - - - - -

196 *tr* 197

wie Magnificat

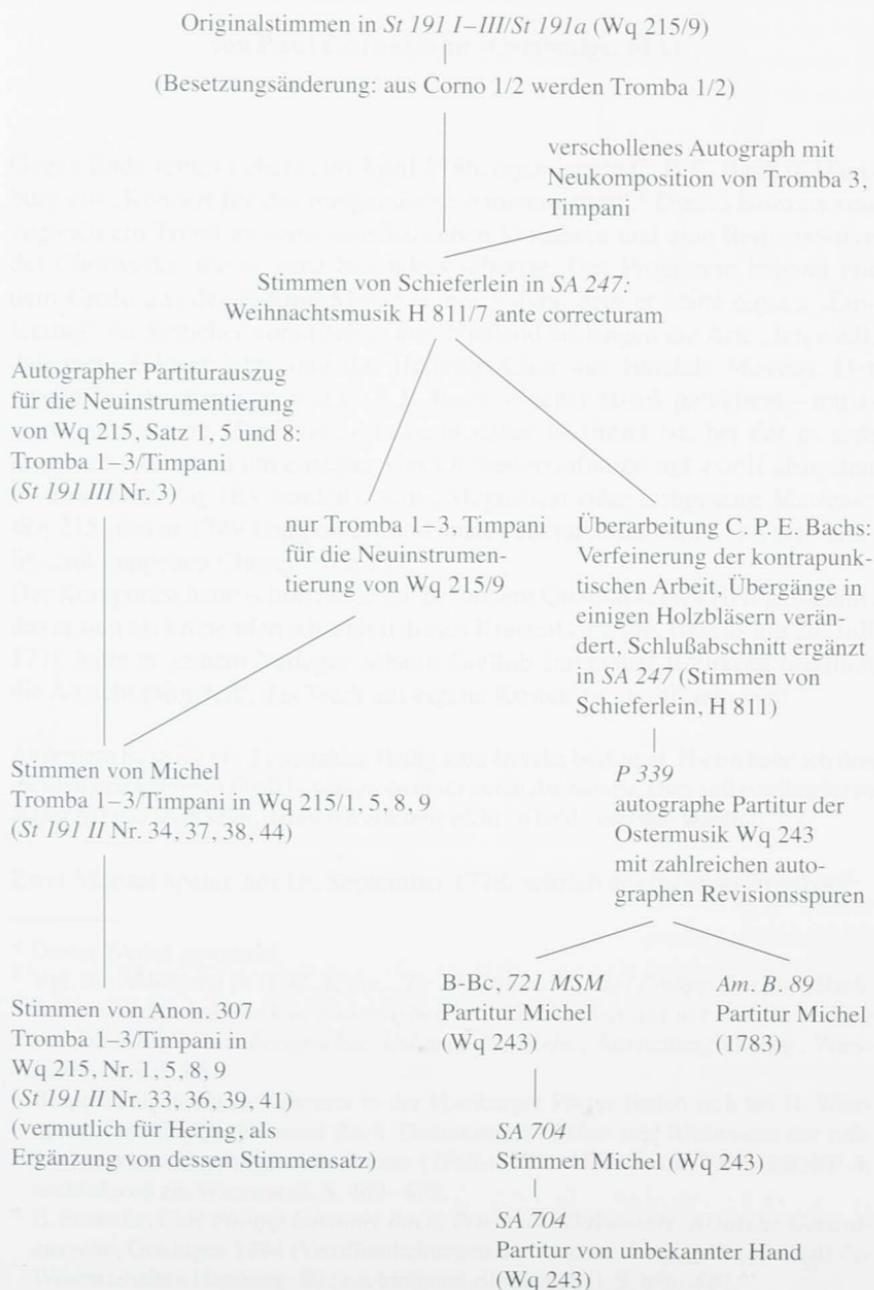
wie Magnificat

wie Magnificat

wie Magnificat

The musical score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system covers measures 175 to 178. The lyrics are: "men, A - men," for the Soprano; "men, A - men, A - men," for the Alto; "men, A - men, A - - - - men," for the Tenor; and "- - men, A - - - - - - - - -" for the Bass. The second system covers measures 196 to 197. The lyrics are: "wie Magnificat" for all parts. The Soprano part in measure 196 has a trill (*tr*) over a half note. The Tenor part in measure 196 has a melodic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Alto and Bass parts have a similar melodic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "wie Magnificat" are written below the notes in the second system.

Stemma: Die Fuge Wq 215/9 und ihre Parodiebeziehung zu H 811/7 (1772) und Wq 243/8 (1783/84)



Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von Carl Philipp Emanuel Bachs „Heilig“*

Von Paul Corneilson (Cambridge, MA)

Gegen Ende seines Lebens, im April 1786, organisierte C. P. E. Bach in Hamburg ein „Konzert für das medizinische Armeninstitut“.¹ Dieses Konzert war zugleich ein Tribut an seine musikalischen Vorfahren und eine Retrospektive der Chorwerke, die er ganz besonders schätzte. Das Programm begann mit dem Credo aus der H-Moll-Messe seines Vaters, dem er seine eigene „Einleitung“ für Streicher voranstellte; anschließend erklangen die Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ und der Halleluja-Chor aus Händels *Messias*. Der zweite Teil des Konzerts war C. P. E. Bachs eigener Musik gewidmet – musiziert wurden eine „Sinfonie“ (die nicht näher bestimmt ist, bei der es sich aber wahrscheinlich um eine der vier Orchestersinfonien mit zwölf obligaten Instrumenten Wq 183 handelt), sein „Magnificat oder Lobgesang Mariens“ Wq 215 (das er 1749 komponiert und später überarbeitet hatte) und sein Heilig „mit doppelten Chören“ Wq 217.²

Der Komponist hatte schon lange die besondere Qualität seines Heilig erkannt, das er nun als krönenden Abschluß dieses Konzerts wählte. Bereits am 28. Juli 1778 hatte er seinem Verleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf brieflich die Absicht mitgeteilt, das Werk auf eigene Kosten zu veröffentlichen:

Außerdem habe ich ein 2 chörigtes Heilig zum Drucke bestimmt. Hierin habe ich den meisten und kühnsten Fleiß bewiesen zu einer guten Ausnahme. Dies soll (vielleicht) in dieser Art das letzte seyn, damit ich einstens nicht so bald vergeßen werde.³

Zwei Monate später, am 16. September 1778, schrieb er erneut an Breitkopf:

* Dexter Weikel gewidmet.

¹ Vgl. die Abbildung in H.-G. Klein, „*Er ist Original!*“ *Carl Philipp Emanuel Bach. Sein musikalisches Werk in Autographen und Erstdrucken aus der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1988, S. 68.

² Besprechungen dieses Konzerts in der Hamburger Presse finden sich bei B. Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach. Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburgischen Presse (1769–1790)*, Hildesheim 2000 (LBzBF 4; nachfolgend zit. Wiermann), S. 469–470.

³ E. Suchalla, *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. 80.; nachfolgend zit. Suchalla), S. 686–687.

[...] wenn ich Hoffnung zu 100 Pränumeranten, habe, welches sich binnen 4 Wochen zeigen wird, wollte ich mit meinem *Heilig* herausrücken; dieses *Heilig* ist ein Versuch, durch ganz natürliche und gewöhnliche harmonische Fortschreitungen eine weit stärkere Aufmerksamkeit und Empfindung zu erregen, als man mit aller ängstlichen Chromatik nicht im Stande ist zu thun. Es soll mein Schwanen Lied, *von dieser Art*, seÿn, und dazu dienen, daß man meiner nach meinem Tode nicht zu bald vergeßen möge.⁴

Im selben Brief erklärt der Komponist, das Werk beginne mit einer „Ariette zur Einleitung“, für die Akkoladen von jeweils fünf Systemen erforderlich wären. Bach hatte Breitkopf gewarnt, daß im Blick auf den anschließenden Hauptteil „großes Roÿal-Papier“ benötigt würde, um die insgesamt 28 Stimmen des doppelten Chors und Orchesters unterzubringen. Die beiden Chöre sehen jeweils Sopran, Alt, Tenor und Baß vor; hinzu kommen drei Trompeten und Pauken, Oboen, Streicher und Basso continuo (Orgel, Fagott und Violoncello). Die Partitur wurde auf Papier im Großfolioformat (48 × 31 cm) gedruckt, wobei die Trompeten und Pauken in der für C. P. E. Bach typischen Anordnung jeweils oben auf der Seite erschienen (siehe Abbildung 1). Am 25. November 1778 sandte Bach Breitkopf die Druckvorlage und erbat eine erste Auflage von 550 Exemplaren, mit der „kleinen Schrift, die in Ihren Oden ist.“ Als penibler Herausgeber betonte Bach die Notwendigkeit einer sorgfältigen Herstellung: „Die genaueste Correctur, zumahl bey dem Heilig, wird nöthig seÿ[n], damit ich nicht unschuldig leide.“⁵

Anfang Dezember 1778 erfuhr Bach, daß Johann Adam Hiller sein *Heilig* zu Weihnachten in Leipzig aufführen wolle – noch *vor* dessen Erscheinen. Bach schrieb an Breitkopf: „Ich bitte Sie, was ich bitten kann, daß Sie durchaus verhindern, daß weder Herr Hiller, oder wer es auch seÿ, mein *Heilig* aufführe, eher, als es heraus ist.“ Breitkopf solle sein Originalmanuskript niemandem zeigen, da Bach bereits Anfragen von „mehr als einer fürstlichen Person, sogar einer Person aus königlichem Geblüte“ abgelehnt habe, „mein *Heilig* zu sehen, ehe es gedruckt ist.“ Bach hatte in der Vergangenheit bereits die Erfahrung gemacht, daß Notenschreibern („die oft diebisch sind“) nicht zu trauen war, und er wollte sich nicht dem Zorn entrüsteter Subskribenten aussetzen, die entdecken könnten, daß sie gutes Geld für eine Komposition gezahlt hatten, die bereits handschriftlich kursierte. Bach schloß seinen Brief mit den Worten:

Aus diesen u. vielen anderen Ursachen verbitte ich gar sehr H. Hillers Aufführungen. Empfehlen Sie mich diesem braven Herrn, der es gut meÿnen mag. Mein *Heilig* kann

⁴ Ebenda, S. 694.

⁵ Ebenda, S. 709–710.

alle Sonn- u. Festtage gemacht werden. Ich werde Pränumeranten kriegen, ohne daß dergleichen zu frühe Aufführung nöthig ist, vielleicht kriege ich nachher desto mehr Käufer.⁶

Nachdem er die Druckvorlage an Breitkopf geschickt hatte, bemerkte Bach, daß er für das einleitende Adagio des Chors den Allabreve-Takt vorgezeichnet hatte. Sollte es Breitkopf nicht mehr möglich sein, diesen durch den regulären Viervierteltakt (mit vier anstelle von zwei Zählzeiten pro Takt) zu ersetzen, so bat Bach ihn, am Ende des Drucks die folgende Notiz einzufügen:

Da die Ausführung des Adagio nicht überall gleich ist: so muß dieser Mittelsatz, des vorgezeichneten Allabreve Takts ohngeacht, *sehr langsam*, u. allenfalls lieber zu langsam als zu hurtig ausgeführt werden. Eine nöthige Anmerkung für junge, u. durch das Comische verführte Anführer!⁷

Wie sich herausstellte, konnte Breitkopf die Änderung noch ausführen und Bachs Warnung an unerfahrene Dirigenten erwies sich als überflüssig. Die Fuge jedoch ist mit Allabreve moderato (und C) bezeichnet und sollte nach Bachs Meinung proportional schneller gespielt werden. Am 16. Dezember 1779 schrieb er sogar an Johann Philipp Kirnberger: „Die Fuge in meinem Heilig *allein*, ohne Wiederholung, welche nicht seyn muß, muß nicht länger als 3 Minuten dauern.“⁸

Das Heilig wurde im Juli 1779 veröffentlicht und gleichzeitig mit dem ersten Teil der Sammlung von Sonaten für „Kenner und Liebhaber“ ausgeliefert. Bach war mit dem Ergebnis zufrieden und schrieb am 29. Juli 1779 an Breitkopf: „Ganz Hamburg bewundert mit mir den Schönen Künstlichen u. außerordentlichen Druck unsers Heiligs. Che viva!“⁹ Eine Anzeige in einer Hamburger Zeitung kündigte die Veröffentlichung am 31. Juli mit den Worten an: „Endlich ist die Erwartung aller Freunde der wahren Musik erfüllt.“¹⁰ Die Liste der 267 Subskribenten nennt als erstes Prinzessin Anna Amalia von Preußen – vielleicht die „Person aus königlichem Geblüte“, die eine Vorabkopie der Werks erbeten hatte – und an ihrem Ende findet sich der Vermerk, daß Baron van Swieten in Wien 25 Exemplare bestellt habe. Das Werk ver-

⁶ Ebenda, S. 716–717. Bach erfuhr später von Breitkopf, daß Hiller ein Heilig von Gottfried August Homilius aufgeführt habe. Vgl. Suchalla, S. 722. Hiller führte Bachs Heilig in Leipzig schließlich am 3. Oktober 1779 auf; vgl. die Besprechung im *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* (Wiermann, S. 459).

⁷ Suchalla, S. 726.

⁸ Ebenda, S. 806.

⁹ Ebenda, S. 765.

¹⁰ *Hamburgischer unpartheyischer Correspondent* (Wiermann, S. 231).

kaufte sich gut, und am 5. Dezember 1787 teilte Bach Breitkopf mit, er habe nur noch wenige Exemplare vorrätig.¹¹

Bachs Nachlaßverzeichnis nennt neben der Besetzung auch das Entstehungsjahr: „Heilig mit 2 Chören und einer Ariette zur Einleitung. H[amburg] 1778. Mit Trompeten, Pauken, und Hoboen.“¹² Allerdings verwendete C. P. E. Bach das Heilig zum ersten Mal bereits in einer Bearbeitung der Kantate seines Vaters „Es erhub sich ein Streit“ BWV 19, die 1776 als Michaelis-Musik aufgeführt wurde und nacheinander in allen fünf Hamburger Hauptkirchen erklang.¹³ Am 11. Oktober 1776 erwähnte Johann Heinrich Voß das Werk in einem Brief an J. W. L. Gleim,¹⁴ und am 25. Oktober 1776 betonte der *Hamburgische unpartheyische Correspondent*, das Werk sei in der Michaeliskirche besonders gut zur Geltung gekommen: „... daß das Chor der Engel von der Höhe über dem Kirchen-Saal, und das Chor der Völker von der Orgel, die Fuge aber von beyden Chören zugleich gesungen werden wird, welches in den andern Kirchen des Raums wegen nicht füglich geschehen können.“¹⁵ Es ist durchaus möglich, daß Bach diese Notiz selbst verfaßte, um die Aufführung seines neuen Werks an St. Michaelis zu unterstützen.

Zwei Jahre später verwendete Bach das doppelchörige Heilig in seiner Michaelis-Musik „Wenn Christus seine Kirche schützt“ (Wf XIV/6), die auf der Kantate „Michaels Sieg“ (Wf XIV/5) von Johann Christoph Friedrich Bach basiert.¹⁶ C. P. E. Bach bearbeitete die Kantate seines Bruders und erweiterte sie um mindestens ein neues Accompagnement (möglicherweise schrieb er auch den Schlußchoral „Lob, Ehr und Preis sei Gott“) sowie Bendas Arie „Herr, wert, daß Scharen der Engel“ und sein eigenes Heilig¹⁷ (siehe

¹¹ Suchalla, S. 1245.

¹² Vgl. *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, S. 55 (im folgenden NV); Faksimileausgaben: I. C. P. E. Bach, *Autobiography. Verzeichniß des musikalischen Nachlasses*, hrsg. von W. S. Newman, Buren 1991; sowie *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate. A Facsimile of the Edition by Schniebes*, Hamburg 1790, hrsg. von R. Wade, New York 1981.

¹³ Siehe U. Leisinger, „*Es erhub sich ein Streit*“ (BWV 19): *Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken*, BJ 1999, S. 105–126.

¹⁴ Voß endet seinen Brief: „Außer dem wurden noch zwey entzückendschöne Arien von Benda und eine Fuge von dem alten Sebastian Bach gespielt, die aber alle nur Schatten gegen jene Engelmusik waren.“ Vgl. Dok III, Nr. 814.

¹⁵ Vgl. Wiermann, S. 398.

¹⁶ J. C. F. Bach kam Ende April oder Anfang Mai 1779 auf der Durchreise nach London, wo er J. C. Bach besuchte, nach Hamburg; vgl. C. S. Terry, *John Christian Bach*, 2. Auflage, London 1967, S. 159.

¹⁷ Vgl. NV, S. 84: „Michaelis-Musik: Wenn Christus seine Kirche etc. Mit Trompeten,

Abbildung 2). Im November 1778 veröffentlichte Benda im *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* eine ausführliche und detaillierte Analyse des Heilig, in der er dem Hamburger Chor Anerkennung zollte:

Noch muß ich Ihnen sagen, daß die hiesigen Sängers Chor meisterhaft ausführten. Sie wissen, wie viel bey einer solchen Musik auf die reine Intonation der Singestimmen ankömmt, aber auch zugleich, wie schwer das ist. Die Sängers intonirten nicht nur in beyden Chören immer völlig rein, sondern sangen auch die Fuge mit der genauesten Richtigkeit.¹⁸

Das neue doppelchörige Werk hatte in Hamburg offensichtlich große Wirkung, und im Herbst 1778 beschloß der Hamburger Kirchenrat, daß am ersten Weihnachtstag sowie am Oster- und Pfingstsonntag anstelle der Kollekten ein Heilig verwendet werden solle. Am 25. November 1778 schrieb C. P. E. Bach einen Brief an den Rat, in dem er diese Anweisung bestätigte:

Seine Hochweisheiten, der Herr Proto-Scholarch D. Anderson haben mir Endes unterschriebenen die hohe Verordnung Eines Hochweisen Rathes bekannt gemacht, vermöge welcher künftig am ersten Feyertage in Weihnacht, Ostern und Pfingsten, statt der bisherigen Lateinischen Fest-Collecten, nach verlesener Vermahnung an die Communicanten, und darauf ganz kurzen Vorspiels des Organisten, um den Ton anzugeben, vom Chore, mit Einstimmung der Orgel, folgende Worte choraliter gesungen werden sollen: Heilig ist Gott! Heilig ist Gott! Heilig ist Gott! der Herr Zebaoth! Himmel und Erde sind voll seiner Ehre! Worauf der Priester das Vater unser und die Einsetzungs-Worte singet.

In der St. Petri Kirche werden nach obiger Ordnung diese Worte mit allen Sängern und Instrumentisten bey Pauken- und Trompeten-Schall figuraliter ausgeführet. Damit auf bevorstehende Weihnacht der Anfang mit Befolgung dieser neuen Verordnung gemacht werden könne: so hat Endes unterschriebener bey Zeiten die Anstalten darzu getroffen.¹⁹

Pauken, Flöten und Hoboen. In Stimmen. Bey dieser Musik ist ein Accompagnement von C. P. E. Bach.“ – Zur Beschreibung der Quelle siehe TBSt 2/3, S. 81. Der Umschlag von *St 266* trägt von C. P. E. Bachs Hand den Vermerk: „für dieses Werk ist das BaBaccomp. von C. P. E. Bach.“ Die Namen von zwei der für Bach in Hamburg tätigen Sängers – Lau und Schwenke – sind ebenfalls auf der Handschrift vermerkt. K. Geiringer, *The Bach Family*, London 1954, S. 402, vertritt die Ansicht, Bach habe hier sein einchöriges Heilig Wq 218 vorgesehen, da ihm aber wie in der Bearbeitung von BWV 19 die Arie von Benda vorausgeht, ist eher anzunehmen, daß das doppelchörige Heilig verwendet wurde.

¹⁸ Vgl. Wiermann, S. 223–224.

¹⁹ D-Ha, *Senat. III-1, CI. VII. Lit. Ha. Nr. 3, Bd. 16*, fol. 22. Übertragen von R. L. Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music at the Hamburg Principal Churches from 1768 to 1788*, Diss. Yale University 2001.

An St. Petri, der ältesten Kirche Hamburgs, könnte Bach sein „Einhöriges Heilig“ Wq 218 – wie verlangt mit „allen Sängern und Instrumentisten bey Pauken und Trompeten“ – aufgeführt haben, das die Fuge „Sicut locutus est“ aus dem Magnificat BWV 243 seines Vaters enthält.²⁰

C. P. E. Bach fügte sein doppelchöriges Heilig noch in verschiedene andere Chorwerke ein.²¹ Seit der Wiederentdeckung des Musikarchivs der Sing-Akademie zu Berlin²² sind wir nun endlich in der Lage, die Werke zu benennen, in denen Bach sein Heilig verwendete. Diese sind in Tabelle 1 zusammengestellt, die auch mehrere Hinweise auf das Material der Sing-Akademie enthält. Die beiden ersten das Heilig enthaltenden Werke wurden bereits erwähnt – Bachs Bearbeitungen für die Michaelis-Musiken für 1776 (BWV 19) und 1778 (Wf XIV/6). 1780 fügte Bach das doppelchörige Heilig in seine Ostermusik „Nun danket alle Gott“ Wq 241 ein, die 1783 erneut aufgeführt wurde (siehe Abbildung 3). Ein weiteres Mal taucht das Heilig in seiner Michaelis-Musik für 1785, „Der Frevler mag die Wahrheit schmähn“ Wq 246 auf (siehe Abbildung 4). Im Januar 1785 verwendete er das Stück zudem in der Geburtstagskantate „Dank-Hymne der Freundschaft“ H 824e, auf die noch einzugehen sein wird. 1786 schließlich benutzte er sie für die „Musik am Dankfeste wegen des fertigen Michaelis-Thurms“ H 823 (siehe Abbildung 5). Die autographe Partitur enthält an der betreffenden Stelle den Vermerk „Ariette mit meinem 2 Chörigen Heilig“, während in der von Michel geschriebenen Canto-Stimme nur die einfache Anweisung „das Doppel Heilig“ steht.

Verschiedene Aspekte des Werks sind problematisch, darunter die kurze Ariette für Altstimme, die Bach als Einleitung veröffentlichte. Diese scheint keinem liturgischen Zweck zu dienen, sondern führt lediglich das Konzept der separaten Chöre der „Engel“ und „Völker“ ein. Beginnend 1776 mit C. P. E. Bachs Bearbeitung von BWV 19 wird in jedem einzelnen Fall auf die „Engel“ im Heilig hingewiesen. In diesem ersten Fall verwendete Bach – wie Ulrich Leisinger gezeigt hat – als Einleitung für sein Heilig eine Ariette von Benda,

²⁰ Das „Einhörige Heilig“ ist im NV (S. 62) nicht datiert. C. P. E. Bachs Autograph findet sich in dem Berliner Konvolut P 3, das außerdem noch seine Kantate „Der Gerechte“ H 818 mit Musik von Johann Christoph Bach (1642–1703) enthält, die 1774 in Hamburg aufgeführt wurde.

²¹ Heinrich Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Leipzig 1929, untersuchte im Kontext der Arbeiten an seiner Dissertation einen Großteil der Quellen zu Bachs Hamburger Vokalmusik. S. L. Clark, *The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*, Diss. Princeton University 1984, mußte sich bei seiner Untersuchung der Passionen und Kantaten vornehmlich auf gedruckte Libretti stützen.

²² Siehe W. Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, 2 Bde., Hildesheim 2006 (LBzBF 8).

Tabelle 1. C. P. E. Bachs Heilig Wq 217 in der Hamburger Vokalmusik

Jahr	Titel	Hauptquellen
1776	Michaelis-Musik	Bearbeitung von BWV 19 (<i>St 25b</i>)
1778	Michaelis-Musik	Wf XIV/6 (<i>St 266</i>)
1780	Oster-Musik	Wq 241 (B-Bc, 722 <i>MSM</i> , und SA 245)
1783	Oster-Musik	Wq 241 (siehe oben)
1784	Michaelis-Musik	Wf XIV/6 (siehe oben)
1785	Dank-Hymne der Freundschaft	H 824e (SA 267)
1785	Michaelis-Musik	Wq 246 (B-Bc, 726 <i>MSM</i> [nur Teil I] und SA 254)
1786	Musik am Dankfeste wegen des fertigen Michaelis-Thurms	H 823 (SA 243)

die er jedoch nicht in seine Ausgabe aufnehmen konnte. 1778 schrieb Bach daher eine eigene Vertonung dieses Textes.²³ Ein weiterer, häufig übersehener Aspekt ist die praktische harmonische Funktion der Ariette. Das Stück steht in G-Dur, welches einerseits als Kontrast zu dem ätherischen E-Dur dient, mit dem der „Chor der Engel“ beginnt, und andererseits zu der Fuge in C-Dur im Dominantverhältnis steht. Anders ausgedrückt: die tonale Ausrichtung der Komposition wäre ohne die Einleitung nicht mehr eindeutig.²⁴

Von einer Ausnahme abgesehen hat Bach in sämtlichen Fällen als Einleitung zu seinem Heilig entweder Bendas Ariette oder seine eigene Vertonung verwendet. Bei der genannten Ausnahme handelt es sich um die Dank-Hymne der Freundschaft, die Bach anscheinend als Geburtstagskantate für einen seiner Gönner komponierte. Hier geht dem Heilig ein anderer Text voran, eine Arie für Tenor.

Ariette (Alt) aus C. P. E. Bachs Heilig (Wq 217)

Herr, wert, daß Scharen der **Engel** dir dienen

und daß dich der Glaube der **Völker** verehrt,

ich danke dir, Herr! Ich danke dir!

Sei mir gepriesen unter ihnen!

Ich jauchze dir, ich jauchze dir!

Und jauchzend lobsingen dir **Engel** und **Völker** mit mir.

²³ Die Reproduktion eines Textdrucks aus dem 18. Jahrhundert findet sich in LBzBF 2, Abb. 15 (B-Bc, 26057).

²⁴ Eine detaillierte Diskussion der kühnen harmonischen Modulationen im Heilig findet sich bei R. Kramer, *The New Modulation of the 1770s: C. P. E. Bach in Theory, Criticism, and Practice*, Journal of the American Musicological Society 38 (1985), S. 551–592.

Arie Nr. 9 (Tenor), Vers 2, aus der „Dank-Hymne der Freundschaft“

Schon hör ich die Jubel der seligen Chöre,

die Hymnen der Andacht,

ich höre der Himmelsharfen reinen Klang.

Laut schallt es, das Heilig!

der **Engel**, der **Brüder**,

mit Cimbaltton hallen die Himmel es wieder,

wie Donner hallt in der Hölle der Sang.

Der zweite Vers der Arie enthält spezifische Anspielungen an die Chöre der „Engel“ und der „Brüder“ (anstelle der „Völker“ in der Ariette) im Heilig. In C. P. E. Bachs autographischer Partitur (SA 267) steht am Ende dieser Arie ein Hinweis auf das Heilig; diesen Hinweis trug er auch in die neue Stimme für obligates Fagott ein, die er selber ausschrieb und den Aufführungsmaterialien beifügte.²⁵

Wie die erhaltenen handschriftlichen Quellen zeigen, mußten viele Chöre das Heilig an ihre lokalen Bedingungen anpassen (siehe die vorläufige Quellenliste im Anhang). Der Druck von 1779 überliefert die endgültige Fassung des Werks, allerdings schickte Bach auch eine Reinschrift nach Wien, vielleicht um Baron van Swieten einen Gefallen zu erweisen. Außerdem findet sich eine einzelne autographische Tromba-I-Stimme in dem Konvolut P 339 (siehe Abbildung 6). Diese Handschrift enthält autographische Partituren von Einlegesätzen zu zwei Passionen C. P. E. Bachs. Zum Ende der Stimme hin fehlen jedoch vier Takte, weswegen sie wohl auch verworfen und von dem Stimmensatz getrennt wurde. Insgesamt sind mehr als ein Dutzend weitere frühe handschriftliche Kopien des Werks erhalten, entweder in Form von Partituren oder als Stimmensätze. Die meisten von ihnen gehen auf den Druck zurück, einige allerdings sind bearbeitet worden; Carl Friedrich Zelter zum Beispiel fertigte für die Sing-Akademie eine Bearbeitung der Komposition für drei Chöre an.²⁶ Die meisten Abschriften stammen aus Städten und Kirchen in der Provinz, womit die weite Verbreitung des Werks bezeugt ist. Von Bachs Kompositionen sind nur die Passions-Kantate Wq 233 und einige Klaversonaten in einer noch größeren Zahl von Exemplaren aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert erhalten.

²⁵ Siehe C. P. E. Bach, *The Complete Works*, Los Altos, CA, 2005 ff., Bd. V/5.1, hrsg. von U. Leisinger, Abb. 2 und 7.

²⁶ Zelter selbst verstand die Ariette nie wirklich und ersetzte sie durch eine eigene Vertonung für Baß und vierstimmigen Chor. Seine handgeschriebene Erklärung ist auf dem Umschlag zu D-B, SA 260 überliefert; bei dieser Quelle finden sich auch zusätzliche Vokalstimmen von seiner Hand. Siehe Miesner (wie Fußnote 21), S. 95–96.

Es ist gewiß kein Zufall, daß Bach sein Heilig häufig für das Michaelsfest verwendete. Die Michaeliskirche in Hamburg eignete sich besonders für die antiphonalen Effekte zwischen dem Chor der Engel und dem der Völker. Obwohl Miesner und andere vermutet haben, daß Bach bei solchen Gelegenheiten das einhörige Heilig aufführte, spricht die Quellenlage deutlich für das doppelhörige Werk. In dem nach Zelters Tod angefertigten Inventar waren das doppelhörige Heilig Wq 217, ein lateinisches Sanctus (Wq 219) und das einhörige Heilig Wq 218 unter den alten Signaturen *ZC 488a, 488b* und *488c* dicht beieinander aufgestellt. Es ist daher verständlich, daß es gelegentlich bei zweideutigen Hinweisen in einem anderen Werk einige Verwirrung gab, welches Heilig einzufügen war.²⁷

Der alternde Bach war zunehmend an der Bewahrung seines musikalischen Vermächtnisses interessiert, um nicht zu schnell dem Vergessen anheimzufallen. Unter großen Mühen und mit nicht unerheblichem finanziellen Risiko veröffentlichte er seine besten Vokalwerke, darunter zwei Oratorien – *Die Israeliten in der Wüste* Wq 238 und *Ramlers Auferstehung und Himmelfahrt* Wq 240 – sowie sein doppelhöriges Heilig und *Klopstocks Morgen-gesang am Schöpfungsfeste* Wq 239. (Zu den übrigen Vokalwerken, die seinen Ruhm begründeten, zählen die Passions-Cantate Wq 233, die eng mit seiner ersten Matthäus-Passion von 1769, H 782, verwandt ist, und das Magnificat Wq 215.)²⁸ Das doppelhörige Heilig war bis ins 19. Jahrhundert hinein regelmäßig im Repertoire vertreten.²⁹ Bach selbst war sehr stolz auf sein Werk und führte es häufig auf, nicht nur als separates Stück sondern auch als Einlagesatz in anderen Werken. Wie er selbst bereits prophezeite, ist sein Heilig ein eindrucksvolles „Schwanen Lied“.

(Übersetzung: Stephanie Wollny)

²⁷ In der neuen Gesamtausgabe der Werke C. P. E. Bachs (siehe Fußnote 25) werden wir diese Ambiguität nicht auflösen, sondern dem Quellenbefund folgen und die beiden Heilig-Vertonungen lediglich separat in einem Band mit vermischten geistlichen Werken abdrucken.

²⁸ Im NV werden diese Werke gleich zu Beginn der „Sing-Compositionen“ in der Rubrik „Ungedruckte Sachen“ genannt (S. 56).

²⁹ Beethoven zum Beispiel führte das Heilig im Dezember 1817 in einem seiner Benefizkonzerte für die Hospitalstiftung auf, in dem er auch seine Achte Sinfonie darbot. Vgl. *Thayer's Life of Beethoven*, hrsg. von E. Forbes, überarbeitete Auflage, Princeton 1967, S. 691.

Anhang: Vorläufige Quellenliste für Wq 217

1. Handschriftliche Originalquellen

A-Wn, 15517

Autographe Partitur; ca. 37 × 21 cm.

Titel: *Heilig* | *Original Partitur* | von | *Carl Philipp Emanuel Bach*.D-B, *Mus. ms. Bach P 339*Konvolut, enthält die Stimme *Tromba I* (in C)

2. Originaldruck

Titel: *Heilig*, | mit | zwey Chören und einer Ariette | zur Einleitung, | von | *Carl Philipp Emanuel Bach*. || *Hamburg*, | im Verlage des Autors. | *Aus der Breitkopfischen Buchdruckerey zu Leipzig*. | 1779.

RISM A/I/1, B 120

Partitur (S. 1–22); ca. 48 × 31 cm

3. Abschriften nach dem Originaldruck

A-Wgm, I 1676

Stimmen (vielleicht Wiener Provenienz)

CH-Zz, *AMG XIII 759 a–x* (Ms. 879)

24 Stimmen

D-B, *Mus. ms. Bach St 186*

35 Stimmen

D-B, *Mus. ms. Bach St 583*

30 Stimmen

D-B, *Mus. ms. Bach St 594*

46 Stimmen

D-B, *SA 260* (olim *ZC 488a*)

Partitur und Stimmen (geschrieben von C. F. C. Fasch und J. F. Hering, mit Eintragungen und zusätzlichen Chorstimmen von Zelter, um 1820)

D-HER, *Mus L 104:2*

20 Stimmen

D-KPk, *Ms. 2*

17 Stimmen (geschrieben von J. Fischer)

D-LEb, *Go. S. 355*

Partitur

D-LEb, *Go. S. 356*

Partitur

D-LEm, *Poel. mus. Ms. 46*

Partitur

D-Rtt, *C. P. E. Bach 2*

Partitur

D-RU1, *RH-B 4*

Partitur und 36 Stimmen

D-SW1, *Mus 840*

32 Stimmen

US-CA, *Mus. 627.2.579* (PHI Collection)

Partitur

4. Späte Abschriften und Bearbeitungen

CH-Gpu, *Ms. mus. 351*

Vokalpartitur (enthält Wq 239, 215, 217 und 232)

D-B, *Mus. ms. Bach P 780*

Partitur (um 1820, eingerichtet für drei Chöre von Zelter; vgl. auch SA 260)

D-DS, *Mus. ms 1079*

Partitur (um 1809, bearbeitet von G. J. Vogler)

D-F, *Mus Hs 143 Nr 1*

Partitur (um 1840, aus dem Cäcilienverein)

D-Hj, *XXV*

Partitur („nach der Originalausgabe von 1779 bearbeitet von H. Benrath“)

D-LÜh, *Mus. A 30b*

Partitur (unvollständig) und 135 Stimmen

D-LÜh, *Mus. U 130*

Partitur („für 2 Orgeln ausgezogen von M. A. Bauck“)

D-MLHb, *Divi Blasii XIV/16*

Partitur (um 1797) und 42 Stimmen (für Sopran, Alt, Tenor, Baß bearbeitet von K. Muskat)

D-S1, *HB XVII 69a–b*

Partitur und 43 Stimmen (bearbeitet von Lindpainter)

DK-Ou, *R317*

Partitur (mit dänischem Text) und 53 Stimmen

GB-Lbl, *Add. 39815*

Partitur (mit englischem Text)

H-Bb, *Ms. 1489*

Partitur (um 1830)

H-VEs, *Grad. 5*

Stimmen (mit geändertem Text: „Alleluia“ statt „Alle Lande“)

S-St, ohne Signatur

Stimmen, unvollständig (ohne Ariette)

Jesu Lied 3

Lobe Dichtigkeit und Jesu. Doch nicht, wenn ich von diesem Lieb der

fröh, von Unschuldheit und Kraft bezeugt werde; o, Jesu,

Sam Jesu ich dich in der Verkörperung Lieb von Angesicht zu

Ab.
Das zweite
 Angew. *Recit. Tacet*
 Kom. *Tenor.*
 Anfang *Recit. Tacet*
 Choral *Brass.*

Arietto. Tacet *Chor.*
Fröhlich ff.

Stylus Choral

Lob für und für dich Jesu Gott, Sam Vater

und dem Sohn, mit dem heiligen Geist, im höchsten Himmel =

Essein, Sam ewig-ewigen Gott, als der im Anfang war, mit ihm

haben wir gemacht und werden.

Abb. 3. Canto-Stimme aus SA 245 von der Hand J. H. Michels mit Anmerkungen von C. P. E. Bach.

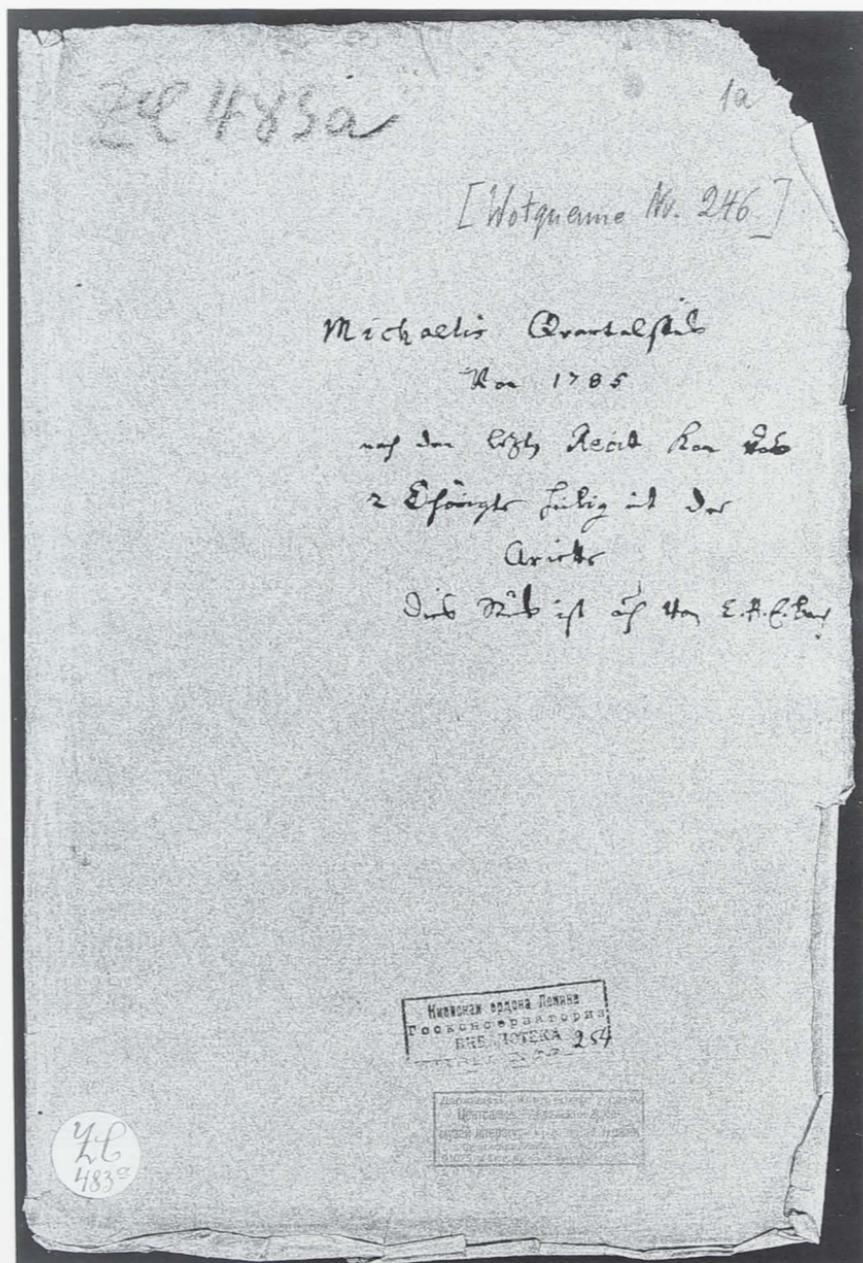


Abb. 4. Wq 246, Titel des Originalstimmensatzes, SA 254:

„Michaelis Quartalstück | Von 1785 | nach dem letzten Recit kam das |
2 Chörigte Heilig mit der | Ariette | Dies Stück ist auch von C. P. E. Bach.“

wagt das Ei - im Diner zuich ist jener Wom? - ist wofol.
 Rec. für den Saub.
 Die Menschheit Natur, die soll pfeifig sein die für die Leigen, in diesem Thurm.
 wollen wir ein feierlich Loblied singen, dem großen Last du hast an uns gelast.
 Hec. Was ist die Mensch? Das die Gott für den Dank! in. was vor dem zu beten wagt ist die Mensch!
 So wie die mit so Leben an, ich glüht das Herz von Dank, so wie, die große Eippen singen die.
 amitten mit wem ein zehnjährer Feiertag.

Abb. 5. „Musik am Dankfeste wegen des fertigen Michaelis-Thurms“ H 823, autographic Partitur, Bl. 8r, SA 243



Abb. 6. P 339, Stimme Tromba I, autograph.

Neue Erkenntnisse zur „Berkaer Bach-Orgel“

In seinem Beitrag „Zwei originale Orgeldispositionen J. S. Bachs“¹ schreibt Paul Rubardt über die Bedeutung der beiden Orgeln in den Kirchen in Taubach und Bad Berka in Thüringen. Er bezeichnet es als besonderen Glücksfall, daß sich neben der von Bach geschaffenen Disposition für die von Heinrich Nicolaus Trebs 1709/10 erbaute Taubacher Orgel „eine zweite, größere und aus Bachs letztem Lebensjahrzehnt stammende Disposition“ in Bad Berka erhalten habe. Grundlage für diese Mitteilung war ein 1931 veröffentlichter Aufsatz des Orgelforschers und Pfarrers Hans Löffler, der ein bis dahin unbekanntes Orgelmanuskript des 18. Jahrhunderts aus dem Besitz des 1956 verstorbenen Eisenacher Sammlers Manfred Gorke vorstellt.² Der Titel lautet: „Disposition der Orgel zu Berga, welche H. Sebastian Bach zu Leipzig gemacht, und von dem Orgelmacher Trebs gebaut worden ist.“ Es handelt sich um eine Orgel mit 28 Registern. Orgelwissenschaftler wie Hans Löffler, Paul Rubardt und auch Winfried Schrammek³ kamen zu der Auffassung, daß es sich bei dem in der Bachschen Disposition genannten „Berga“ um Bad Berka in Thüringen handele. Wenn die Berkaer Orgel inzwischen auch mehrfach umgebaut wurde, so war man dort doch stolz, einst eine Bach-Orgel besessen zu haben. Nach umfangreichen Recherchen und Aktenstudien zeigt sich allerdings nunmehr ein anderer Sachstand.

In den Jahren 1739–1743 erfolgte in Berka, im damaligen Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach gelegen, der Bau der heutigen evangelischen Stadtkirche St. Marien. Vermutlich war es kein völliger Neubau. In den Kirchrechnungen ist lediglich von der „großen Kirchenreparatur“ die Rede, da der Bau auf den Fundamenten und Umfassungsmauern der 1608 durch Brand zerstörten Klosterkirche entstand. Der Kirchturm, der über einhundert Jahre als Ruine im Ort gestanden hatte, war unter großen Anstrengungen bereits 1727–1730

¹ P. Rubardt, *Zwei originale Orgeldispositionen J. S. Bachs*, in: Festschrift Heinrich Bessler zum 60. Geburtstag, Leipzig 1961, S. 495–503.

² Vgl. H. Löffler, *Ein unbekanntes Thüringer Orgelmanuskript von 1798*, in: MuK 3 (1931), S. 140–143. Die Quelle befindet sich mittlerweile im Besitz des Bach-Archivs Leipzig (Signatur: *Go. S. 123*); siehe auch Dok II, Nr. 515 (Wiedergabe der Orgeldisposition für Bad Berka).

³ W. Schrammek, *Bach-Orgeln in Thüringen und Sachsen*, Leipzig 1983 (Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe, Beiträge zur Bachpflege der DDR. 11.), S. 66 ff.

wieder aufgebaut worden. Baumeister beim Kirchenbau war, wie bereits beim Turmbau, der Weimarer Hofbaumeister Adolph Richter⁴. Mit dem Einbau einer neuen Orgel wurde der Hoforgelmacher Heinrich Nicolaus Trebs aus Weimar beauftragt.

Schon 1740 findet sich ein Eintrag in der Kirchrechnung,⁵ demzufolge Trebs 77 Gulden als Abschlag der insgesamt für den Orgelneubau vereinbarten 300 Gulden erhielt. Darüber hinaus wurden ihm Aufwandsentschädigungen aus der Stadtkasse ausgezahlt.⁶ Wie nun aus den Kirchrechnungen eindeutig hervorgeht, schuf die Disposition für die Orgel allerdings nicht der Thomaskantor Johann Sebastian Bach, sondern der Weimarer Hoforganist, Bürgermeister und Orgelinspektor Johann Caspar Vogler. Laut Kirchrechnung 1740/41 erhielt er 3 Gulden 4 Groschen „für die Disposition der neuen Orgel“. Es war eine Orgel mit 13 – und nicht, wie von Bach konzipiert, mit 28 – Registern, heißt es anlässlich einer 1745 durchgeführten Kircheninventur.⁷

Befragt nach der Geschichte und dem Zustand der Orgel antwortete der damalige Pfarrer Fiedler: „Diese ist befindlich mit 13 Registern von der Kirche Anno 1743 mit 300 MGl. (Meißner Gulden) bezahlet und von Herrn Tröbsen in Weimar verfertigt worden und befindet sich eben nicht in besten Stande.“⁸ Vermutlich hatte die Unterbringung am späteren Standort auf der oberen Empore Schwierigkeiten bereitet. Denn mehrfach nahmen Verantwortliche vor dem Bau der Orgel deshalb Besichtigungen vor. So finden sich in der Kirchrechnung 1739/40 folgende Ausgaben verzeichnet: „Auffwand da die HHr. Kirchen Commissarii die Veränderung des Chors besichtigt und resolviret.“⁹ Des weiteren heißt es: „Zehrungs Kosten und Fuhrlohn, da der Herr Bürgermeister Vogler und Landbaumeister Richter wegen Veränderung des Chors alhier gewesen.“ Im gleichen Jahr sind erneut Ausgaben genannt „dem Herrn Bürgermeister Voglern, als er das Chor alleine besichtigt.“ Nach der Kirchrechnung 1740/41 erfolgte die Auszahlung von 6 Gulden, 18 Groschen „vor dem Orgel Riß dem Herrn Landbaumeister Richtern in Weimar“.¹⁰ Johann Caspar Vogler (1696–1763)¹¹ war einer der bedeutendsten Schüler Bachs in dessen Weimarer Zeit, später Hoforganist und Kammermusiker der

⁴ Vgl. L. Häfner, *Bad Berkaer Kirchenbauten Teil I*, in: Amtsblatt der Stadt Bad Berka, November 2005.

⁵ Kirchrechnungen der evangelischen Stadtkirche St. Marien, Bad Berka. Die Akten befinden sich im Kirchenarchiv der Stadtkirche Bad Berka.

⁶ Ratsrechnungen der Stadt Berka 1740, Stadtarchiv Bad Berka.

⁷ Akte Kircheninventuren, Archiv der Stadtkirche Bad Berka.

⁸ Ebenda.

⁹ Wie Fußnote 5.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 59–68.

Weimarer Hofkapelle, ab 1735 Vizebürgermeister und ab 1741 turnusmäßiger Bürgermeister in Weimar. Die Orgeln im Weimarer Teil des Herzogtums gehörten vermutlich zu Voglers Verantwortungsbereich, denn er wird in den Rechnungen auch als „Orgelinspektor“¹² bezeichnet. Im Gegensatz zu Vogler sind Besuche von Bach in Berka sowie Honorarzahungen an ihn nicht nachzuweisen. Es darf auch ernsthaft daran gezweifelt werden, ob die von Bach entworfene mittelgroße Orgel mit 28 Registern überhaupt an der für sie vorgesehenen Stelle hätte untergebracht werden können. Auch wäre der Preis von 300 Gulden viel zu gering. Eine Erkundigung bei fünf Orten mit ähnlichen und gleichen Namen wie Berka an der Ilm in Thüringen und Sachsen über das Vorhandensein einer Bach-Orgel blieb erfolglos.

Es besteht aber trotzdem die Möglichkeit, daß Bach seine große Orgeldisposition dennoch für Berka konzipierte, denn zwischen Vogler und Bach bestand eine jahrzehntelange Freundschaft, die durch ihr dokumentarisch belegtes Zusammentreffen im Dezember 1729 aufgefrischt worden sein dürfte.¹³ Dieser Annahme folgend hätte Bachs Entwurf wegen der Enge des Kirchenraumes nicht verwirklicht werden können, so daß Vogler als verantwortlicher Orgelinspektor eine verkleinerte oder gar neue Disposition schaffen mußte. Ob und inwieweit Bachs Disposition Eingang in die Voglersche fand, entzieht sich unserer Kenntnis; dies zu eruieren, wäre eine weitere lohnende Aufgabe.

Ludwig Häfner (Bad Berka)

¹² Wie Fußnote 5.

¹³ Vgl. Dok II, Nr. 266.

Zum Notentext der Suite e-Moll (BWV 996) – Eine textkritische Untersuchung der Abschrift von Heinrich Nikolaus Gerber

Eine wichtige Quelle der Suite e-Moll (BWV 996) für Laute (oder Lautenklavier¹) galt seit Anfang des 20. Jahrhunderts als verschollen.² Es handelte sich dabei um eine Abschrift von Johann Sebastian Bachs Schüler Heinrich Nikolaus Gerber, die bereits im 19. Jahrhundert als Vorlage für eine Ausgabe des Werks gedient hatte.³ Vor etwa zwei Jahrzehnten tauchte nun diese Abschrift im Handel wieder auf und kam in Privatbesitz. Die nach der Wiederentdeckung im BJ 1987 vorgelegte Untersuchung von Wolfgang Wiemer zeigte bereits in einer grundlegenden Beschreibung der Quelle (sowie der gleichzeitig entdeckten Abschrift der Toccata e-Moll BWV 914 und der Penzelschen Choralsammlung) eine Reihe signifikanter Abweichungen vom Bekannten auf.⁴ Die Toccata sowie die Penzelsche Choralsammlung wurden daraufhin detailliert untersucht und die Ergebnisse fanden Eingang in die seither erschienenen kritischen Werkausgaben.⁵ Eine vollständige Untersuchung der Abschrift der Suite e-Moll (BWV 996) blieb bislang aus, denn deren Edition in der NBA war bereits kurz vor der Wiederentdeckung der Quelle erfolgt,⁶ wobei der Herausgeber sich neben den beiden anderen erhaltenen Handschriften – Quelle A: Abschrift von J. G. Walther in *P 801*, und Quelle C: Abschrift eines anonymen Schreibers in Sammelband B-Br, *II 4093*, transponiert nach a-Moll⁷ – notgedrungen auf die Ausgabe von Hans Bischoff

¹ U. Henning, *Zur Frage des Lautenklaviers bei Johann Sebastian Bach*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985*, hrsg. von D. Berke und D. Hanemann, Bd. 2, Kassel 1987, S. 465–469; H.-J. Schulze, *Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen?*, in: *Die Musikforschung* 19 (1966), S. 34.

² NBA V/10, Krit. Bericht (H. Eichberg/T. Kohlhasse, 1982), S. 116.

³ *J. S. Bachs Klavierwerke*, Bd. 7, hrsg. von H. Bischoff, Leipzig [1888].

⁴ W. Wiemer, *Ein Bach-Doppelfund: Verschollene Gerber-Abschrift (BWV 914 und 996) und unbekanntes Choralsammlung Christian Friedrich Penzels*, BJ 1987, S. 29 bis 73.

⁵ Edition der Toccata e-Moll (BWV 914) unter Berücksichtigung der Gerberschen Abschrift: NBA V/9.1 (P. Wollny, 1999); Edition der Penzelschen Choralsammlung: *Johann Sebastian Bach und seine Schule – Neu entdeckte Choral- und Liedsätze*, hrsg. von W. Wiemer, Kassel 1985 (BA 6839).

⁶ NBA V/10.

⁷ NBA V/10 Krit. Bericht, S. 115–118.

stützen mußte, für die seinerzeit die Gerbersche Abschrift noch vorgelegen hatte.

Die nun wieder zugängliche Gerber-Abschrift weist allerdings entgegen den bisherigen Erkenntnissen eine erhebliche Anzahl von Abweichungen zur Edition in der NBA auf; die Unterschiede beruhen teilweise darauf, daß Bischoff zahlreiche Eingriffe in den Notentext vornahm, ohne diese zu kennzeichnen, so daß durch Bischoffs Edition mithin ein falsches Bild entstand. Zielsetzung dieses Aufsatzes ist, die Ergebnisse des vollständigen Vergleichs der Gerberschen Abschrift mit der NBA vorzustellen und zu bewerten.

1. Heinrich Nikolaus Gerbers Abschriften Bachscher Werke – Datierung und Qualität

Nach den Angaben von Ernst Ludwig Gerber⁸ war sein Vater vom zweiten Halbjahr 1724 bis ins Jahr 1727 Bachs Schüler in Leipzig, nach Dürrs Erkenntnissen möglicherweise nur bis 1725.⁹ Es sind zahlreiche Abschriften Bachscher Werke von Heinrich Nikolaus Gerber, meist aus dessen Unterrichtszeit bei Johann Sebastian Bach, bekannt: die Inventionen und Sinfonien, die Französischen Suiten, vier der Englischen Suiten sowie die Suiten BWV 818 und BWV 819, die Partita e-Moll BWV 830, ein Orgelbuch mit dem Choralvorspiel BWV 662a, das Wohltemperierte Klavier I (ab BWV 864 allerdings von einem anderen Kopisten vollendet¹⁰) sowie die Toccata e-Moll BWV 914, die mit der vorliegenden Suite in einem Heft zusammengefaßt war,¹¹ die Toccata G-Dur BWV 916 (heute verschollen) und schließlich die hier zur Diskussion stehende Suite e-Moll BWV 996.¹²

Die chronologische Abfolge der Abschriften kann durch schriftkundliche Untersuchungen festgestellt werden.¹³ Ein Vergleich der Verlängerungspunkte, deren Schreibweise nach Dürr spätestens ab dem 21. November 1725 von einer ornamentalen, nach oben offenen Form zur heute üblichen Punktform wechselt, liefert für die Datierung der Abschrift von BWV 996 einen ersten Anhaltspunkt: In der vorliegenden Abschrift handelt es sich in überwiegender Mehrzahl um ornamentale, nach oben offene Verlängerungspunkte; sie dürfte

⁸ Gerber ATL, Bd. I, Sp. 491–492. Gerber gibt darin auch Auskunft über die Reihenfolge der von seinem Vater bei Bach einstudierten und abgeschrieben Werke; vgl. dazu auch A. Dürr, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, BJ 1978, S. 7–18.

⁹ Dürr (wie Fußnote 8), S. 17.

¹⁰ Ebenda, S. 13.

¹¹ Wiemer (wie Fußnote 4), S. 30.

¹² Dürr (wie Fußnote 8), S. 10.

¹³ Ebenda, S. 11 ff.

also nach etwa Mitte 1724 und vor dem 21. November 1725 entstanden sein. Ernst Ludwig Gerber ordnet die Entstehung der Abschriften der Suiten zeitlich nach der Abschrift der Inventionen ein.¹⁴ Letztere ist in der Quelle auf den 22. Januar 1725 datiert; wie Dürr feststellt, bezeichnet das Datum den Tag der Fertigstellung der Abschrift. Unter der Voraussetzung, daß E. L. Gerbers Angaben korrekt sind, kann folgerichtig für die Entstehung der Abschrift von BWV 996 die Zeit zwischen dem 22. Januar und dem 21. November 1725 angenommen werden.

Die Abschriften Gerbers sind aufgrund ihrer Qualität für die Bach-Forschung wichtige Quellen. So ist seine Kopie der Inventionen und Sinfonien im Vergleich mit den anderen Abschriften dieser Werke besonders genau und weist unter anderem in der Sinfonia 5 in Es-Dur (BWV 791) Verzierungszeichen von der Hand Johann Sebastian Bachs auf, die mit hoher Wahrscheinlichkeit während des Unterrichts eingetragen worden sind.¹⁵ Gerbers Abschrift der Französischen Suiten ist eine der wenigen Quellen für die Spätfassung des Zyklus, insbesondere für die Suite V in G-Dur (BWV 816).¹⁶

Die bereits im Kritischen Bericht der NBA erwähnten (jedoch nicht im Notentext wiedergegebenen) Vorschlagsnoten, die einzig in Gerbers Abschrift von BWV 996 vorkommen, sind ebenso wie verschiedene andere Verzierungen im Praeludio mit Rötelfstift notiert. Diese Eintragungen finden sich allerdings nur auf der ersten Seite des Praeludio. Die beispielhafte Verzierung eines Werkanfanges, welche dem Schüler die Anwendung auf das restliche Werk überläßt, entspricht einer Unterrichtssituation und läßt darauf schließen (wie schon Wiemer konstatierte¹⁷), daß auch diese Eintragungen während des Unterrichts vorgenommen wurden.¹⁸

Ein Vergleich mit Bachs eigenhändigen Verzierungszeichen in Gerbers Abschrift der Inventionen und Sinfonien liegt nahe; allerdings ergibt die Schriftanalyse der Rötelf-Einzeichnungen in BWV 996, daß es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Eintragungen von Gerber selbst handelt (im Praeludio und in der Sarabande befinden sich außerdem zahlreiche Korrekturen des Notentexts, ebenfalls mit Rötelf). Da es sich bei einigen der Verzierungen um durch die Konkordanzquellen gesicherte Lesarten der originalen Vorlage han-

¹⁴ Vgl. Gerber ATL (wie Fußnote 8).

¹⁵ NBA V/3 (G. von Dadelsen, 1970), S. VI.

¹⁶ NBA V/8 Krit. Bericht (A. Dürr, 1982), S. 72–74.

¹⁷ W. Wiemer (wie Fußnote 4), S. 31–32.

¹⁸ Hier tritt ein grundsätzlicher Unterschied zur Entstehung der Abschrift Walthers zutage, da dieser nicht als junger Schüler zu Bach kam, sondern als etwa gleichaltriger Kollege, Freund und Verwandter. Infolgedessen hatten der Austausch von Kompositionen und die Erstellung von Abschriften nicht im selben Maße eine pädagogische Funktion wie für den Unterricht des jungen Gerber.

delt, bei anderen aber um in dieser Abschrift singular vorhanden Korrekturen und Ergänzungen, dürften die Röteleinzeichnungen sowohl nach der originalen Vorlage als auch nach Bachs Anleitung vorgenommen worden sein.

Drei der in rot notierten Verzierungen im Praeludio sind etwas großzügiger und schwungvoller ausgeführt als die übrigen Verzierungen in dieser Handschrift. Das Schriftbild dieser Eintragungen könnte ebenfalls darauf hinweisen, daß sie von Gerber im Unterricht unter Zeitdruck hinzugefügt wurden.

2. Ergebnisse des Lesartenvergleichs

Zur Veranschaulichung der Unterschiede seien hier mehrere Beispiele aus dem Praeludio und der Sarabande in den Fassungen von Gerber und der NBA (die hier Walthers Lesarten wiedergibt) gegenübergestellt. Hingewiesen sei noch darauf, daß in Gerbers und Walthers Abschriften der Suite mehrstimmige Takte zumeist polyphon notiert sind, das heißt mit separaten Pausen für alle Stimmen und mit separaten Hälsen für alle Noten in Akkorden; in der NBA ist die polyphone Schreibweise zugunsten besserer Lesbarkeit nicht immer beibehalten. Als ein Element des originalen Schriftbildes, das hier so genau wie möglich wiedergegeben werden soll, wird in den Beispielen die polyphone Schreibweise von Gerbers Fassung beibehalten. Die Oberstimme wurde aus dem Sopran- in den Violinschlüssel versetzt. Auf weitere Eingriffe, wie das Hinzufügen von Warnungssakzidenzien oder einheitliche Kaudierung, wurde verzichtet.

Der in Beispiel 1a wiedergegebene Takt 12 des Praeludio aus Gerbers Abschrift enthält beispielhaft mehrere Charakteristika dieser Quelle: Es erscheinen zwei der im Praeludio mehrfach auftretenden Vorschlagsnoten, die die Melodik wesentlich bereichern; sie fehlen in den anderen Quellen. Des weiteren steht am Taktanfang bei Gerber ein zusätzlicher Mordent (sowie auf der vorletzten Note ein Mordent statt der kurzen Wellenlinie) – ein Zeichen, das in der Abschrift auch sonst häufig auftritt. Dies kann aber nicht als simple Verwechslung abgetan werden (wie Bischoff meinte¹⁹), sondern ist bezeichnend für die grundlegend abweichende Fassung des Werks, da die zahlreichen Mordente insgesamt sinnvoll plaziert sind und den Klang in einer bestimmten Weise färben. Bei Gerber steht außerdem über der ersten Notengruppe der Oberstimme ein längerer Bindebogen; auch dies tritt im Vergleich zu Walthers Abschrift bei Gerber häufig auf.

¹⁹ Vgl. Bischoffs einleitende Vorbemerkung zum Notentext der Suite in der in Fußnote 3 genannten Ausgabe (S. 54).

Die präzisere Rhythmisierung, die ergänzten Noten in der Sarabande und die Vorschlagsnoten im Praeludio weisen deutlich auf eine redaktionelle Überarbeitung des Werks durch Bach nach der Entstehung von Walthers Abschrift. Bei einigen Korrekturen im Notentext der Sarabande und bei den hinzugefügten Vorschlagsnoten im Praeludio handelt es sich um eine einheitliche, am Rötelfarbene erkennbare Überarbeitungsphase. Da es als sehr unwahrscheinlich anzusehen ist, daß diese Änderungen im Notentext eigenmächtige Eingriffe Gerbers darstellen, können wohl auch die Vorschlagsnoten als von Bach autorisierte Spielart betrachtet werden. Ein zusätzlicher Hinweis darauf, daß die nachträglichen Zusätze unter Bachs Aufsicht vorgenommen wurden, sind einige Korrekturen (Verzierungen in Rötelfarbe in T. 6 und T. 15 des Praeludio), die genau Walthers Lesarten entsprechen, also anhand der Originalvorlage oder unter Aufsicht des Komponisten durchgeführt worden sind.

Die in Gerbers Abschrift überlieferte Fassung des Werks ist vor allem durch zwei Merkmale geprägt: einerseits durch den veränderten, harmonisch reicheren Klangcharakter insbesondere im Praeludio,²⁰ andererseits durch Korrekturen und Präzisierungen in Praeludio und Sarabande. Die zahlreichen kleineren Abweichungen in Gerbers Abschrift sind vor diesem Hintergrund bis auf wenige Ausnahmen ebenfalls als richtige Lesarten oder autorisierte redaktionelle Überarbeitungen einzuordnen.

Da allerdings die Abschriften von Walther und Gerber auch Bindefehler aufweisen, die Bach sicher bei einer erneuten Niederschrift des Werkes korrigiert hätte, arbeitete Gerber offenbar nach der ursprünglichen Vorlage, die bereits Walther nutzte. Die in Gerbers Abschrift enthaltenen präziseren Lesarten weisen jedoch darauf hin, daß Bach diese originale Vorlage an den entsprechenden Stellen in der Zwischenzeit korrigiert hat.

Im Gegensatz zum bisherigen Kenntnisstand ergeben sich durch die nun dokumentierten Lesarten zudem signifikante Gemeinsamkeiten von Gerbers Abschrift und der etwas späteren Quelle C (darunter die nicht vorhandene Presto-Angabe in T. 16 des Praeludio und die Wendung in die Durtonart bereits zu Beginn des Schlußtakts der Courante, vgl. Beispiel 4), so daß aufgrund der bisher nicht erkennbaren Abhängigkeit dieser beiden Quellen auch eine partielle Neubewertung von Quelle C erforderlich wird – trotz der hier singulär vorkommenden Transposition.

Gerbers Genauigkeit als Kopist wurde bereits an anderen Arbeiten festgestellt, die in zeitlicher Nähe zu der vorliegenden Abschrift entstanden sind. Ebenso ist belegt, daß sich unter seinen Abschriften aus demselben Jahr (1725) bereits

²⁰ Hier ist anzumerken, daß etwa zur gleichen Zeit, als Gerber seine Abschrift von BWV 996 anfertigte, Bach zwei Partiten (BWV 827 und 830) in das zweite Notenbuch seiner Frau eintrug; besonders in der Sarabande der Partita e-Moll (BWV 830) finden sich Parallelen zur Ornamentik des Praeludio aus BWV 996.

Bachsche Spätfassungen anderer Suiten befinden. Es kann also ausgeschlossen werden, daß Gerber den Notentext eigenmächtig veränderte. Eine vollständige Erfassung sämtlicher Sonderlesarten (durch die auch die bereits bekannten Vorschlagsnoten im Praeludio durch Zuordnung zur gleichen Überarbeitungsphase mit Rötel-Korrekturen neues Gewicht erhalten) führt zu der Schlußfolgerung, daß Gerbers Abschrift als eine spätere Fassung der Suite e-Moll (BWV 996) verstanden werden kann.

Eine wissenschaftliche-kritische Neuausgabe der Suite nach der Abschrift von Heinrich Nikolaus Gerber und unter Berücksichtigung einer vollständigen Untersuchung der übrigen Quellen hofft der Autor demnächst vorlegen zu können; dort wird dann auch eine – hier aus Platzgründen zurückgestellte – umfassende Diskussion aller Lesarten erfolgen.

Christoph Öhm-Kühnle (Herrenberg)

Zur Bläserbesetzung der Kantate „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ BWV 25

Die Kantate „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ BWV 25 zum 14. Sonntag nach Trinitatis weist eine ungewöhnlich große Bläserbesetzung auf: Zink, drei Posaunen, drei Blockflöten und zwei Oboen. Da laut NBA I/21 im Eingangssatz und Schlußchoral alle Instrumente beteiligt sind, hätte Bach für die Aufführung dieser Kantate also neun Bläser benötigt; ähnlich große Bläserbesetzungen finden sich sonst allenfalls bei Festkantaten, und auch dort sind selten mehr als sieben Bläser beteiligt (drei Trompeten, zwei Flöten, zwei Oboen). Der Verdacht, daß hier möglicherweise verschiedene Besetzungsvarianten zusammengewürfelt wurden, liegt nahe, zumal nur vier der neun an Satz 1 beteiligten Bläser selbständige Partien aufweisen; die drei Flöten verdoppeln den Zink unisono in der Oktave, die beiden Oboen gehen mit den Violinen.

Die erhaltenen Quellen vermitteln zu dieser Frage ein uneinheitliches Bild. Eine autographe Partitur ist zu dieser Kantate nicht erhalten, wohl aber die Originalstimmen (einfacher Stimmensatz)¹ sowie zwei frühe, wahrscheinlich auf die heute verschollene Originalpartitur zurückgehende Abschriften.²

In beiden Partiturabschriften ist zwar (wie auch oft in Bachs Partituren) die Verdopplung der Violinen durch die Oboen angezeigt,³ nicht aber die Verdopplung der Zinkstimme durch die drei Flöten. Der Befund hätte allerdings angesichts der oft nur unvollständigen Notation von colla-parte-Führungen in Bachs Partituren nur wenig Beweiskraft, wenn diese Besetzungsvariante sich nicht auch in gewisser Weise in den Originalstimmen widerspiegeln würde: Die drei Flötenstimmen enthielten zunächst nur Satz 5 auf den ersten Systemen einer sonst leeren Seite; erst nachträglich trug Bach auf der Rückseite der Stimme Satz 1 und Tacet-Vermerke zu Satz 2–4 sowie unterhalb von Satz 5 den Schlußchoral (Satz 6) ein. Unter den Tacet-Vermerken zu Satz 2–4 ist mehr als eine halbe Seite frei geblieben. Auch die Stimmertitel stammen aus der Feder Bachs.

Da Johann Andreas Kuhnau, der Hauptschreiber dieses Stimmensatzes, häufig auch Stimmen für nicht in der Partitur bezeichnete colla-parte-Instrumente

¹ St 376.

² P 1022, geschrieben 1770 von C. F. Penzel, und Am. B. 15, geschrieben von Anon. J. S. Bach III (Bleichschmidt).

³ In P 1022 steht vor den Systemen jeweils „Viol. e Ob.“, in Am. B. 15 „Violino e Oboe“.

ausschrieb (in BWV 25 etwa die Mitwirkung der Instrumente im Schlußchoral), kann darin nicht die Ursache für Bachs Nachtrag zu den Flötenstimmen gesehen werden.

Doch wie ist nun dieser Befund zu deuten? Offenbar war zunächst die Mitwirkung der Flöten auf den obligaten Einsatz in Satz 5 beschränkt, wie dies auch in den Partiturabschriften verlangt wird. Diese Partien wären dann in der Aufführung wahrscheinlich von den in diesem Satz pausierenden Blechbläsern übernommen worden. Möglicherweise ist die Kantate 1723 in dieser Form auch tatsächlich erklingen. Dagegen könnte allerdings vorgebracht werden, daß die Flötenstimmen ohne Stimmentitel und ohne Tacet-Vermerke für die anderen Sätze ein sehr unfertiges Bild abgegeben hätten, doch dies wäre nicht singular.⁴ Spätestens für eine Wiederaufführung hätte sich Bach dann möglicherweise entschlossen – oder aufgrund äußerer Umstände entschließen müssen – auf die Blechbläser zu verzichten und die einzige substantiell notwendige Partie dieser Instrumentengruppe, die Chormelodie in Satz 1, sowie die willkommene zusätzliche Verstärkung der Chormelodie in Satz 6 auf die Flöten zu übertragen.⁵

Denkbar wäre freilich auch, daß Bach sich schon vor der ersten Aufführung zu dieser Umdisposition entschlossen hat. Kaum wahrscheinlich ist es jedoch, daß die Kantate unter Bachs Leitung jemals mit allen neun Bläsern dargeboten wurde. Die personell aufwendige Verstärkung des ohnehin schon kräftigen Blechbläsersatzes durch die drei Flöten wäre klanglich ohnehin kaum ins Gewicht gefallen, während umgekehrt gut vorstellbar ist, daß der massive Blechbläsersatz angesichts der eher kleinen Besetzung des Bachschen Vokalensembles den Chor in den Hintergrund gedrängt hat.

Auch für die heutige Praxis bietet die hier vorgestellte These bedenkenswerte Alternativen: Sowohl die Aufführung der Kantate ohne das Blechbläserensemble (Zink und drei Posaunen) als auch die – bei ausreichender Vokalbesetzung – klanglich sicher reizvollere Darbietung mit den Blechbläsern stellen gleichberechtigte Varianten dar. Angesichts der bei Aufführungen von Musik des 16. und 17. Jahrhundert noch immer häufig erwarteten Doppelfunktionen der Musiker ist es dabei nicht ausgeschlossen, daß sich auch heute noch Blechbläser finden, die für Satz 5 zur Flöte wechseln können.

Uwe Wolf (Leipzig)

⁴ Man denke etwa an die später mit Bleistift als Stimme des Violoncello piccolo bezeichnete Zusatzstimme zu BWV 6: Auch sie wies ursprünglich keinen Titel auf, sie enthält keine Tacet-Vermerke und wurde später (?) von Bach um eine zusätzliche Partie erweitert.

⁵ Eine systematische Suche nach weiteren Spuren für die denkbare Ausführung von (möglicherweise ursprünglich) ähnlich „unfertigen“ Stimmen durch andere Instrumentalisten würde wahrscheinlich weitere vergleichbare Zeugnisse zu Tag fördern.

Vogler – Zelter – Bach
Zu einem autographen Brieffragment
Carl Philipp Emanuel Bachs

Die Feindschaft zwischen Georg Joseph Vogler und den norddeutschen Musiktheoretikern ist bekannt.¹ Ausgehend von einer anonymen Rezension seiner *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* in der Berliner *Litteratur- und Theater-Zeitung* von 1778² hatte sich eine polemisch ausgetragene Kontroverse entwickelt, die bald über die preußische Haupt- und Residenzstadt hinausreichte und in die auch seine programmatischen Fantasien, die er als reisender Orgelvirtuose darbot, einbezogen wurden.³ Die Veröffentlichung von *Abt Vogler's Choral-System* (Kopenhagen 1800) gab ihr neue Nahrung, da Vogler in dieser Schrift an den Chorälen Johann Sebastian Bachs heftige Kritik übte.⁴ Daß dies die Reserviertheit gegenüber seiner Person und die Bereitschaft zu polemischen Ausfällen erneuerte, belegt ein Exemplar von Voglers Schrift aus dem Bestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin (D-Bsa, SA 42). Das durchschossene, mit einem blauen Papiereinband versehene Exemplar weist ausführliche Randbemerkungen Carl Friedrich Zelters sowie mindestens eines unbekanntes Schreibers auf. So kommentiert Zelter Voglers Schilderung des Beginns der Auseinandersetzung mit den Norddeutschen wie folgt:

¹ Vgl. J. Heidrich, „... nicht einen Funken Genie“. *Vogler und die Norddeutschen*, in: *Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext*, hrsg. von T. Betzwieser und S. Leopold, Frankfurt/M. 2003 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. 7), S. 61–81.

² Wiederabdruck in: G. J. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 1. Jg., Mannheim 1779 (Reprint Hildesheim 1974), S. 202–212.

³ Vgl. J. N. Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789*, Leipzig 1788 (Reprint Hildesheim 1974), S. 133–144.

⁴ Vgl. F. K. Grave, *Abbé Vogler and the Bach Legacy*, in: *Eighteenth-Century Studies* 13 (1979/80), S. 119–141; J. Veit, *Abt Voglers „Verbesserungen“ Bachscher Choräle*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985*, hrsg. von D. Berke und D. Hanemann, Bd. 1, Kassel 1987, S. 500–512.

Abt Vogler's Choral-System, S. 2
(Unterstreichungen von Zelter)

Allein, mein System wollte man im Jahre 1776 schon in der Geburt ersticken, und mich zum Märtyrer machen. Das erste Zeugniß der Existenz war eine blutdürstige Kritik. Daß ich weder Deutsch könne, noch ein musikalisches Gehör habe, waren mitunter die Machtsprüche, womit man mir das Handwerk niederlegen, alle ferneren Versuche verbiethen und die Verbreitung meiner Theorie verhindern wollte.

Zelter

zum Märtyrer: Unschuldiges Blut! Aufgeblasener Pfaff! Du kannst ja heut noch kein Deutsch. Die blutdürstige Kritik aber ist vom guten Schulz und geschrieben im 2ten Bande des ersten Jahrgangs der Literat. und Theater Zeitung v. J. 1778. Schulz hatte dich zum Besten und fand an dir mehr Schwanz als Kopf und zeigte, dass ein langer Titel noch lange keinen Mann macht. So verhält sich die Sache, mein Herr Kapellmeister.

Daß Johann Abraham Peter Schulz der Autor der Rezension sein soll, erscheint in Anbetracht der engen Beziehung zu seinem Lehrer Johann Philipp Kirnberger, dem er bei der Ausformulierung verschiedener theoretischer Beiträge zur Hand gegangen war und der nicht zufällig alsbald von Vogler angegriffen wurde, glaubwürdig. Jedenfalls ließ Zelter am Ende von Voglers erstem Kapitel, der „kritischen Revision der musikalischen Theorie“, seiner Abneigung freien Lauf:

Abt Vogler's Choral-System, S. 19f.

Männer, deren Ideengang an eine bestimmte Kontur, deren Harmoniesatz an eine gewisse Ausschweifung gewöhnt ist, könnten wol hierdurch steif werden: dies läugne ich nicht; dass ich aber steif sei, scheint aus der Aufnahme, die mein Orgelspiel in ganz Europa gehabt hat, nicht zu erhellen; denn ein Konzert, das aus einer 2 Stunden lang anhaltenden Phantasie besteht, wo nur ein Instrument, ein Spieler, ein Autor gehört wird, dürfte, ohne je ein Billet anzubiethen,

Zelter

So wie im Anfange dieser Schrift mit der Pariser Akademie⁵, so thut V. hier als wenn das entschiedene Missfallen welches sein Orgelspiel aus allen ernstlichen Leuten ausgepreßt hat, Beyfall geworden wäre. Kein Musikus hat ihn gelobt und Marburg hat ihn verlacht und überhaupt hat sich auch das gemeinere Publikum nicht einmal an seinen Schnurrpfeiffereyen ergötzt. Wir haben seine musikalischen Malereyen und Schilderungen ganzer Geschichten, kurz seine

⁵ Während Vogler behauptete, seine Theorie sei bereits 1776 von der Pariser Akademie der Wissenschaften gutgeheißen worden, glaubte Zelter dagegen zu wissen, daß sie sie ignoriert habe. Tatsächlich hatte Vogler nach sechsmonatigem Zögern der Akademiemitglieder die Anerkennung erzwungen; vgl. dazu M. Fend, *Voglers Denkwege zwischen Arithmetik und Armenien, Katechismus und Preisräteln*, in: Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext (wie Fußnote 1), S. 183–199, hier S. 195.

viel weniger aufzudringen, bei einer unschmackhaften Komposition sich wohl nicht erhalten.

Orgelkonzerte oft genug gehört und rufen mit dem ehrlichen Joh. De Muris aus:
O magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatiur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisca, serpens pro salmone. – Mihi adversarius, scandalum tu mihi es! Non concordas, sed deliras!
Forkel Hist. Mus. Tom II. p. 433

Die Beispiele zeigen, daß Zelters Kommentare nicht auf eine systematische Auseinandersetzung mit Voglers Thesen zielen. Vielmehr liegt eine assoziativ entstandene Sammlung von Gedanken, Fragen, polemischen Spitzen und sachlichen Einwänden vor. Darunter findet sich nun auch ein Urteil von Carl Philipp Emanuel Bach über Vogler. Angestoßen von der Erwähnung eines Porträtsammlers, in welchem er offensichtlich Bach wiedererkannte, zitiert Zelter aus einem Brief des Hamburger Musikdirektors an Johann Nikolaus Forkel:

Abt Vogler's Choral-System, S. 57f.

Ein gewisser Kunstliebhaber, der viele Brustbilder von namkundigen Männern in seinem Saal aufgestellt, und jedem eine passende Inschrift angewiesen hatte, setzte unter sein eigenes Brustbild: de me dicant alii: andere mögen von mir urtheilen.

Zelter

„Inter nos (schrieb Emanuel Bach an Forkel aus Hamburg im October d. J. 1785) den H. Abt Vogler habe ich 2 mahl so wohl auf der Orgel als auch auf dem Claviere gehört und gefunden, dass er Talente u. gute Finger hat. Er spricht von niemanden, auch von sich selbst, nicht übel; er hat mich enthusiastisch behandelt u. gelobt. Ich bin ihm in der That ~~gut, auch~~ außerdem gut. Genug, er ist brav und moralisch hoffentlich nicht böse. Im Satze nicht so rein wie er glaubt.“ Mit diplomatischer Genauigkeit aus einem Originalbriefe abgeschrieben.

Zelter klebte darunter das ausgeschnittene, heute teilweise kaum noch lesbare Autograph Bachs ein, nachdem er es mit „Emanuel Bach. Hamb. Oct. 85.“ beschriftet hatte. Der Rest des Briefes ist verschollen. Bei der Datierung liegt wahrscheinlich ein Irrtum Zelters vor, denn Vogler hatte erst 1786 in Hamburg gastiert. Seine Orgelkonzerte waren beim Publikum außerordentlich erfolgreich gewesen.⁶

⁶ Vgl. R. von Zahn, *Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes*, Hamburg 1991 (Beiträge zur Geschichte Hamburgs. 41), S. 166 und 212.

Bachs Urteil fällt erstaunlich positiv aus, wenn man bedenkt, daß auch er von Vogler öffentlich kritisiert worden war. So hatte Vogler in den *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* im Zusammenhang mit einem Vergleich Bachs mit Domenico Alberti die Modernisierung seiner Kompositionsweise in den Klavierwerken angemahnt.⁷ Im *Choral-System* schließlich erhielt Bach einen Seitenhieb wegen seiner Vorrede zum ersten Band der Ausgabe der Choräle von 1784.⁸ Dem emphatischen Lob widersprach Vogler in seiner Kritik an J. S. Bachs Harmonisierung des Chorals „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“. An dieser Stelle ließ sich Zelter auf eine argumentative Auseinandersetzung mit dem Text ein:

Abt Vogler's Choral-System, S. 56

[...] widersprechen offenbar dem kindlichen – mehr Zutrauen, als Urtheil eines C. P. E. Bach, wenn er in der Vorrede (dem Sohne zur Schwachheit, dem Kapellmeister nicht zur Ehre) versichert, dass die Choralgesänge dieses Verfassers, wovon man nichts als Meisterstücke zu sehen gewohnt gewesen, sich durch die besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich Fließende der Mittelstimmen vorzüglich unterscheiden. (Distinguo!)

Zelter

Der Spas den H. V. hier mit Bach treibt ist aber fast zu arg. Er weis nicht einmal wie die Bachschen Choräle entstanden sind und urtheilt offenbar darüber wie ein schlechter Schüler. Sollte Bach nicht eigentlich gewust haben was dorisch ist, so hat er doch auch nicht geprahlt als ob er es wüste weil niemand es weis und wissen kann, worüber sich schon Aristoxenus lustig macht. Bachs Choräle sind Bachisch, er hat die Melodien nur genommen wie er sie fand und ihnen eine Harmonie gegeben wie er es verstand, d.h. er hat sie ohne Mühe

⁷ Vgl. G. J. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 3. Jg., Mannheim 1780 (Reprint Hildesheim 1974), S. 159: „Bachen ihm an die Seite stellen – Nein, der ist zu groß. Die Spielart, der Vortrag dieses Mannes leidet keine Ausnahm. Doch wünschten wir, dass der große Mann im Saze, mehr das rührende, niedliche, einfache, weniger das künstliche (das zu seiner Entschuldigung der nordische etwas trockene Geschmack freilich noch fodert) eingemischt hätte.“ Vgl. auch H.-G. Ottenberg, *C. Ph. E. Bach im Spiegel der zeitgenössischen Musikpresse*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts, hrsg. von H.-J. Marx, Göttingen 1990 (Veröffentlichung der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. 62.), S. 159–173, hier S. 170f.

⁸ Vgl. *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge ... 1. Theil*, Leipzig 1784, Vorrede (nicht paginiert): „Der selge Verfasser hat meiner Empfehlung nicht nöthig. Man ist von ihm gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen. Disen Namen werden die Kenner der Setzkunst gegenwärtiger Sammlung ebenfalls nicht versagen können, wenn sie die ganz besondre Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelstimmen und des Basses, wodurch sich diese Choralgesänge vorzüglich unterscheiden, mit gehöriger Aufmerksamkeit betrachten.“ Der von Vogler kritisierte Choral befindet sich hier auf S. 27 (Nr. 49).

wie ein Mann von Genie mit allen Vortheilen und Übertriebenheiten der neuern Musik (deren Erfinder man ihn nennen könnte) richtig ausgestattet. Dadurch sind sie oft nicht gefälliger geworden, aber meisterhaft, eigen, ja für Kenner wundersam neu u. reich sind sie geworden. Sein Sohn hat also nicht zuviel gesagt wenn er behauptet: man sei aus seines Vaters Feder gewohnt gewesen Meisterstücke fließen zu sehn. Wer einen Bachschen Choral hat ordentlich singen hören und ein Kenner ist wie ihn Bachsche Kunst verlangt wird auf sein Angesicht fallen und Gott anbeten um dem tiefen Abscheu zu entgehen über Herrn V. pfuscherhaftes Geschwätz.

Zelter verteidigt Bach gegen die Kritik, indem er seine Harmonik zum einen in einen historischen Zusammenhang mit den Sprachmitteln der „neuern Musik“ stellt, die das von Vogler postulierte reine Dorisch nicht kennt. Zum anderen hebt er ihn als „Mann von Genie“, dessen Choräle Kunstwerke im emphatischen Sinn sind, darüber hinaus. Entscheidender als die Bindung an ein (theoretisch faßbares) System ist die Wirkung auf die Kenner, die die Choräle als „wundersam neu u[nd] reich erleben“. Zelter wendet also den von Vogler gegen die Norddeutschen ins Feld geführten Geniebegriff gegen den Autor des *Choral-Systems*.⁹ Das Gewicht, das Zelter dem wirkungsästhetischen Argument beimaß, läßt sich wenig später an seiner Verteidigung Carl Heinrich Grauns ablesen, dem Vogler die falsche Behandlung des phrygischen Modus im Eingangschoral „Du dessen Augen flossen“ vorhielt.¹⁰ Zelter notiert hierzu Folgendes:

Graun hat den ersten Choral des Todes Jesu ins es transponirt. Die Wirkung ist für tausende seit 60 Jahren rührend und ergreifend gewesen. Hat denn je etwas anderes sollen erreicht werden? Für diesen auffallenden Fehler gebe ich mit Freuden Hr. Voglers ganze Tonwissenschaft her und sein Miserere gebe ich oben drein.

Christoph Henzel (Rostock/Berlin)

⁹ Zur Frage des Geniebegriffs siehe Heidrich (wie Fußnote 1), S. 66–68.

¹⁰ Vgl. G. J. Vogler, *Choral-System*, Kopenhagen 1800, S. 60.

BESPRECHUNGEN

Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von Ulrich Bartels und Uwe Wolf, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004. 199 S.

Im Zentrum dieser Festschrift für den ehemaligen stellvertretenden Direktor des Göttinger Johann-Sebastian-Bach-Instituts stehen Fragen der Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis der Werke Johann Sebastian Bachs. Wenngleich die meisten Autoren ehemalige und jetzige Mitarbeiter des Göttinger Instituts sind, so zeichnet sich das Buch doch durch eine große thematische Breite und Methodenvielfalt aus. Die Themen erstrecken sich von instrumenten- wie instrumentationstechnischen Problemen über die Funktion und Größe von Bachs Chor bis hin zu Fragen der musikalischen Semiotik und der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert.

Die Aufsätze zu instrumententechnischen Aspekten verfolgen verschiedene Fragestellungen. Christine Blanken betrachtet in ihrem Beitrag die Orgelkompositionen in der „Sammlung Scholz“ vor dem Hintergrund der Instrumente, die Caspar Gottlieb Scholz in Nürnberg zur Verfügung standen. Es zeigt sich dabei, daß zahlreiche Bearbeitungen (und Vereinfachungen), die Scholz vorgenommen hat, auf Beschränkungen der jeweils von ihm gespielten Orgeln zurückzuführen sind. Oktavierungen des Basses etwa, oder auch die Zusammenfassung von Mittelstimmen werden so vor dem Hintergrund der Instrumente verständlich. Hierdurch erhöht sich zwar nicht der Quellenwert der Scholz'schen Versionen für die Bach-Forschung, jedoch werden sie als Beispiele einer praktischen Aneignung Bachs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verständlich. Eine kleine Anmerkung sei noch zu einer Standortangabe erlaubt. Die Handschrift *LM 4842* befindet sich nicht, wie angegeben (S. 45), in der Bibliothek der Yale School of Music sondern in der Irving S. Gilmore Music Library, New Haven.

Alfred Dürr lenkt in seinem Artikel den Blick auf das Violoncello piccolo und seine Verwendung in Bachs Œuvre, während Reinmar Emans die Arien mit obligatem Flöteninstrument untersucht. Seine Überlegungen kreisen insbesondere um die Gruppe von virtuosen Traverso-Partien, die sich zwischen dem 6. August 1724 und dem 23. Mai 1725 konzentriert. Die Partien bilden nicht nur aufgrund ihrer Virtuosität eine recht homogene Gruppe, sondern greifen auch motivisch häufig auf ähnliches Material zurück. Es ist mithin

anzunehmen, daß Bach die Partien für einen Flötisten komponiert hat, der ihm nur zu dieser Zeit zur Verfügung stand, nicht jedoch davor oder unmittelbar danach. Hatte Ulrich Prinz den Bach-Schüler Friedrich Gottlieb Wild vorgeschlagen, so vermutet Emans (im Rückgriff auf eine bereits von Marshall geäußerte Vermutung), daß es der Flötist Pierre Gabriel Buffardin gewesen sein könnte, den Bach in Dresden kennengelernt hatte und dessen Besuch in Leipzig noch Carl Philipp Emanuel Bach in seinem Zusatz zur Genealogie der Familie erwähnt. Emans Argumentation ist schlüssig, jedoch kann auch er nicht nachweisen, daß Buffardin sich tatsächlich über längere Zeit in Leipzig aufgehalten und Bach für seine Aufführungen der sonntäglichen Kantaten zur Verfügung gestanden hat. Es wäre etwa zu fragen, ob sich der längere Aufenthalt eines Virtuosen wie Buffardin in Leipzig nicht auch archivalisch hätte niederschlagen müssen, da kaum anzunehmen ist, daß er Bach über mehrere Monate kostenlos und auch nur ihm zur Verfügung gestanden hätte. Dennoch, die Annahme ist reizvoll und es steht zu hoffen, daß sie anderweitig gestützt werden kann.

Der letzte Aufsatz, der sich instrumentationstechnischen Fragen widmet, ist ein Artikel von Uwe Wolf über die Corno-Stimmen in den Choralkantaten Bachs. Wolf belegt überzeugend, daß es sich bei den der Verstärkung des cantus firmus dienenden Stimmen wohl nicht um Nachträge handelt (wie Kobayashi vermutet hatte), sondern um Teile des ursprünglichen Stimmensatzes.

Zwei Artikel befassen sich mit Authentizitäts- und Fassungsproblemen von Clavierwerken. Ulrich Bartels widmet sich der Sonate BWV 964 und dem Adagio BWV 968, die zwar auf authentische Violinwerke Bachs zurückgehen, deren Bearbeiter jedoch in der Forschung spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert umstritten ist. Bartels analytische Bemerkungen zur Qualität und kompositorischen Stringenz der Bearbeitungen sind wertvoll und könnten tatsächlich für Bach sprechen. Andererseits sind jedoch Bartels Schlußfolgerungen (wie die gesamte bisherige Diskussion um die Fassungen) auf Geschmacksurteile gestützt: „Wer die Vielgestaltigkeit Bachscher Bearbeitungen kennt, dürfte sich über den Stil dieser beiden Werke eigentlich nicht nachhaltig wundern. Bachs Experimentierfreude, seine musikalische Neugier und besondere Fähigkeit, sich die unterschiedlichsten Stile anzueignen und mit seiner eigenen Komponistenpersönlichkeit in Einklang zu bringen, zugleich aber auch sein ‚pragmatischer‘ Umgang mit dem eigenen Werk: alles dies macht es grundsätzlich wahrscheinlich, daß diese beiden Bearbeitungen von Bach stammen“ (S. 26f.). Damit ist allerdings nichts bewiesen. Es könnte sich ebenso um eine Bearbeitung handeln, die von einem Schüler (möglicherweise unter Bachs Anleitung) angefertigt worden ist. Vielleicht ist es adäquater, nur die grundsätzliche Qualität der Clavierfassungen hervorzuheben und die Bearbeiterfrage als nicht zu beantworten ad acta

zu legen – zumindest so lange, wie keine neuen Quellen zur Verfügung stehen.

In dem zweiten Aufsatz zu Bachs Clavierwerken ist das Problem umgekehrt. Wir kennen die Bearbeiter (unter anderem Carl Czerny im 19. Jahrhundert), jedoch ist der Verfasser der Vorlage strittig. Frieder Rempps „Überlegungen zu den Fantasien und Fughetten B-Dur und D-Dur BWV 907 und 908“ befassen sich mit zwei Bach zugeschriebenen Werken die als Partimento notiert sind und die vom Spieler eine improvisatorische Vervollständigung verlangen. Auch wenn die Notationsweise ungewöhnlich ist für Johann Sebastian Bach, so wäre doch die Zuschreibung kein Problem, besäßen wir nur die Handschriften Johann Peter Kellners und Carl Gotthelf Gerlachs, die, da zu Bachs unmittelbarem Umfeld gehörig, als relativ sichere Quellen gelten können. Jedoch existiert eine weitere Handschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf der Johann Philipp Kirnberger den Namen Bachs in „Kirchhof“ korrigiert hat. Die Stücke könnten somit auch von dem Hallenser Organisten Gottfried Kirchhoff stammen, dessen Sammlung mit Präludien und Fugen in Partimento-Notation erst 2003 wieder aufgefunden wurde.¹ Um die Pointe vorwegzunehmen, auch Rempp gelingt keine zweifelsfreie Zuweisung an Bach. Als sicher gelten dürfte jedoch, daß Kellner und Gerber die Stücke im Unterricht bei Bach kennengelernt haben (S. 126). Muß also die Autorenfrage ungeklärt bleiben, so sind die Stücke dennoch eine wichtige Quellen für Bachs Unterricht. Einen zweiten Schwerpunkt von Rempps Artikel bilden Carl Czernys Aussetzungen der Partimenti.

Zwei Beiträge widmen sich dem Chor in Bachs Kantaten. Während Kirsten Beißwenger der Besetzungsdramaturgie und der Funktion chorischer Binnensätze in ausgewählten Kantaten nachgeht, begibt sich Andreas Glöckner mit der Frage nach der Größe des Chors in der Leipziger Kirchenmusik einmal mehr auf vermintes Terrain. Sein Überblick über jene Quellen, die eine chorische Ausführung der Leipziger Kirchenmusik belegen, bildet einen wichtigen Gegenpol zu den Thesen Andrew Parrotts und Joshua Rifkins (letzterer bleibt jedoch unerwähnt). Glöckner macht deutlich, daß nicht nur die Quellen der Bach-Zeit, sondern auch bereits Eingaben seines Vorgängers (wie auch später seines Nachfolgers) eine ausschließlich solistische Ausführung der Bachschen Kantaten unwahrscheinlich machen: Es wurden eindeutig mehr als vier Sänger benötigt. Andererseits, und hier schweigen die herangezogenen Quellen, ist damit nicht gesagt, wie die Sänger eingesetzt wurden. Wurden „Chorsätze“ tatsächlich von Anfang bis Ende chorisch gesungen, oder wurde der volle Chor nur für Ripienostellen herangezogen? Wurden sämtliche Kantaten in St. Thomas und St. Nicolai chorisch aufgeführt, oder hat Bach doch

¹ Vgl. BJ 2003, S. 251–258 (A. P. Milka). BWV 907 und 908 sind in Kirchhoffs gedruckter Sammlung allerdings nicht enthalten.

bei einigen von ihnen mit einer solistischen Ausführung gerechnet? Hier werden noch weitere Quellenstudien notwendig sein, zu denen jedoch Glöckners Artikel zweifellos ein wichtiger Beitrag ist.

Einen ganz anderen Blickwinkel wählen Yoshitake Kobayashi und Martin Staehelin, die sich in ihren Beiträgen der Frage der musikalischen Darstellung von Instrumenten widmen. Während Kobayashi einen generellen Überblick über jene Stellen in der Vokalmusik gibt, in denen die Musik die Erwähnung von Instrumenten im Text widerspiegelt, konzentriert sich Staehelin auf einen Teilaspekt und betrachtet die Verwendung von Glockenmotiven (vor allem als Sterbeglöckchen) in Bachs Kantaten. Wertvoll sind vor allem seine kulturgeschichtlichen Seitenblicke auf die Interpretation der Glocke im 17. und 18. Jahrhundert, die Bachs Praxis in einen größeren Zusammenhang stellen.

Einen Blick auf die Bach-Rezeption des 19. Jahrhunderts wirft schließlich Matthias Wendt in seinem Beitrag zur Düsseldorfer Erstaufführung der Johannes-Passion durch Robert Schumann – ein Ereignis, das forschungsgeschichtlich leider noch im Schatten von Mendelssohns Aufführung der Matthäus-Passion von 1829 steht. Der Beitrag gibt einen guten Überblick über Schumanns Bearbeitung der Partitur und bietet eine tabellarische Aufstellung seiner Eintragungen.

Beiträge in einem Sammelband wie diesem sind notwendigerweise von unterschiedlicher Qualität und Relevanz. Ist es jedoch die Aufgabe einer Festschrift, den Widmungsträger nicht nur zu ehren, sondern auch etwas von dem ihm eigenen Ansatz widerzuspiegeln, so ist das Buch mit seiner thematischen Breite, methodischen Vielfalt, und dem Mut, die Distanz zwischen zwei Quellen mit behutsamer Phantasie zu überbrücken, eine adäquate Ehrung für Klaus Hofmann.

Markus Rathey (New Haven, CT)

Lucia Haselböck, *Bach Textlexikon. Ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach*, Kassel: Bärenreiter, 2004. 225 S.

„Das größte Hinderniß in unserer Zeit liegt freilich in den ganz verruchten deutschen Kirchentexten ...“. Das bekannte Zitat aus einem Brief Zelters vom 8. April 1827 an Goethe trifft auch heute noch einen wichtigen Nerv. Selbst wer Bachs Musik liebt, hat zuweilen Schwierigkeiten mit den ihr zugrundeliegenden Texten, die sperrig oder gar unverständlich sind. In ihrer Mischung aus barocker Poesie, biblischen Anspielungen und einer Frömmigkeit, die sich im Spannungsfeld von Pietismus und Reformorthodoxie bewegt, entstammen sie einem religiösen und kulturellen Kontext, den ein moderner Hörer erst mühsam rekonstruieren muß, will er Bachs Vokalwerke in ihrer Gänze verstehen. Lucia Haselböcks Buch verfolgt das Ziel, diesen Zugang zu erleichtern und Dirigenten, Sängern, Instrumentalisten und Hörern den Zugang zu den Texten zu ermöglichen (S. 7). In mehr als 300 Lemmata, die in knappen Artikeln von unterschiedlichem Umfang erläutert werden, erschließt die Autorin einen Großteil des sperrigen Vokabulars in Bachs Kantaten und Oratorien. Der Schwerpunkt liegt dabei auf drei Stichwortgruppen: (1) biblische Eigennamen und Ortsbezeichnungen, (2) Sprachbilder aus Bibel und Frömmigkeit, und schließlich (3) heute ungebräuchliche Begriffe (S. 11).

Eröffnet wird das kleine Lexikon durch einen einführenden Essay zu Formen und Themen geistlicher Barocklyrik. Daß dabei einerseits die Passion Christi und andererseits die Frömmigkeitsbewegungen in der Nachfolge Bernhards von Clairvaux im Mittelpunkt stehen, ist in Anbetracht der von Bach vertonten Texte adäquat. Hilfreich zum Verständnis der Bachschen Texte sind ebenfalls die Anmerkungen zur Emblematik und Bildersprache barocker Lyrik (S. 32 bis 37). Problematisch werden Haselböcks Erläuterungen allerdings dort, wo sie das engere Feld der Lyrik verläßt. Wenn sie etwa feststellt: „Erst mit der Einführung von Rezitativ und Arie durch Erdmann Neumeister 1714 [...] bot die Kantate wesentlich mehr Möglichkeiten für die Dichter“ (S. 24), so übersieht sie dabei, daß bereits im 17. Jahrhundert zahlreiche kirchenmusikalische Kompositionen auf frei gedichteten Texten beruhten, die allerdings in Gestalt von Arien oder Concert-Aria-Kantaten vertont wurden. Überdies ist die angegebene Jahreszahl zumindest mißverständlich. Neumeisters „Kantatenreform“ reicht zurück in das Jahr 1702, allerdings sollte es bis 1714 dauern, bis Bach zum ersten Mal einen von Neumeisters Texten vertont hat.

Problematisch ist auch das schiefe Bild, das Haselböck von dem Verhältnis von weltlicher und geistlicher Obrigkeit zeichnet. Die Kritik des Rates an dem Libretto der Johannes-Passion im Jahre 1739 kommentiert sie folgendermaßen: „Die Gründe für Bachs Vermutung, der Leipziger Stadtrat hätte

„Bedenken wegen des Textes“, sind nicht eindeutig zu klären. Nachdem die Nachricht von seiner weltlichen Obrigkeit gekommen war, ist wohl eher anzunehmen, die Aufführung der Passion sei aufgrund einer „modernen“, aufgeklärten Haltung der Stadtväter untersagt worden.“ (S. 31). Haselböck übersieht hier, daß in einer lutherisch geprägten Stadt wie Leipzig der Rat selbstverständlich auch eine Aufsichtsfunktion in geistlichen Dingen hatte. Eine Gegenüberstellung von „modernem“ Stadtrat und „konservativer“ Geistlichkeit ist kaum angemessen.

Weitere Ungenauigkeiten in der Einleitung sind zum einen die Behauptung, die theologischen Werke aus dem Nachlaß Bachs seien „bis heute erhalten geblieben.“ (S. 24). Richtig ist vielmehr, daß sich die Bibliothek zwar bibliographisch rekonstruieren läßt, die Exemplare, die Bach selbst besaß, jedoch weitgehend verloren sind. Zum anderen ist Haselböcks Verwendung des Begriffs „Inkarnation“ (S. 36) problematisch. Sie verwendet ihn, um die Einkehr Gottes im Herzen des Menschen zu beschreiben, ein Topos, der in der Theologie des 17. und frühen 18. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung ist. Der Begriff der „Inkarnation“ ist dafür jedoch, soweit ich sehe, ungebräuchlich. Vielmehr sprach man von „Einwohnung“ Gottes (im Herzen) oder von „Gnaden-Gegenwart“. Inkarnation bezeichnet vielmehr die Menschwerdung Gottes in Jesus Christus. Ihre Unkenntnis der zeitgenössischen Terminologie wird dann auch nochmals deutlich, wenn sie unter dem Lemma „Gnade“ darauf hinweist, daß der Begriff der Gnade für Bach besonders wichtig sei, wie eine Randglosse in der Calov-Bibel belege, in der Gottes „Gnaden-Gegenwart“ genannt werde. Jedoch geht es in der Glosse gerade nicht um Gnade im Allgemeinen, sondern ganz konkret und mit dem korrekten theologischen Terminus („Gnaden-Gegenwart) um die Einwohnung Gottes im Menschen.

Es ließen sich noch weitere Ungenauigkeiten der Einleitung anführen, jedoch soll dies genügen, da ein Lexikon wie das vorliegende nicht primär an seiner Einleitung, sondern vor allem an den Artikeln gemessen werden sollte. Hier ist zu sagen, daß das Buch hilfreich ist, wenn es um einen ersten Zugang zu den Texten geht. Die meisten schwer verständlichen Worte sind rasch zu finden und in der Regel knapp erklärt. Verweise zur Verwendung der jeweiligen Lemmata in Bachs Vokalwerken helfen überdies, verschiedene Verwendungskontexte aufzufinden. Ein gutes Beispiel ist etwa das Lemma „abfahren“, das in seiner Bedeutung „sterben“ heutigen Hörern kaum verständlich ist und das von Haselböck knapp in seiner Bedeutung, der Verwendung bei Bach (Weihnachts-Oratorium) und der Quelle Bachs (Paul Gerhard) umrissen wird.

Allerdings verstimmen auch in den Worterklärungen wieder zahlreiche Ungenauigkeiten und Fehler. So fehlen in den Erläuterungen zum Wort „Adler“ die „Adelers Fittiche“ aus BWV 137, wodurch in der Erklärung die mütter-

lichen Konnotationen des Adlermotivs verloren gehen. Ebenso vermißt man im Lemma „Abraham“ eine Erklärung zu „Abrahams Samen“, ebenfalls in BWV 137. Das Motiv klingt zwar in dem von Haselböck gegebenen Zitat aus BWV 10/6 an (S. 42), jedoch wäre eine ausführlichere Erläuterung wünschenswert gewesen.

Die Erklärung zum Lemma „Gold“ ist zu negativ und betont zu sehr seine metaphorische Verwendung für Sünde und vergängliche Pracht. In BWV 65 hat das Wort „Gold“ durchaus auch eine positive Konnotation, wenn vom „Glaubens Gold“ gesungen wird. Wichtig ist hier gerade die metaphorische Umdeutung des geläufigen Sprachbildes.

Als letztes Beispiel sei auf das Lemma „Schrein“ verwiesen. Die Verständlichkeitsprobleme liegen hier auf zwei Ebenen: Zum einen ist das Wort Schrein als solches ungebräuchlich, und zum anderen ist der Schrein in der Begriffsbildung „Herzens Schrein“ ein feststehender Topos aus der Lehre der Einwohnung Gottes im Menschen. Da Haselböck nur auf letzteres eingeht, bleibt der „Grabes Schrein“ in BWV 443 unberücksichtigt.

Einige wichtige (und weniger wichtige) Lemmata fehlen. „Jehova“ wird nicht erklärt, obgleich es bei heutigen Lesern wohl eher an eine bestimmte religiöse Gruppe denn an einen Namen Gottes erinnert; ebenso vermißt man den Begriff „Sinn“, der, abweichend von seiner heutigen Verwendung, als Synonym für „Verstand“ fungiert (etwa in BWV 3, 5, 17, 18 usw.). Auch das Wort „Zeichen“, das in Bachs Libretti mindestens achtmal in unterschiedlicher Bedeutung anzutreffen ist, wird nicht erklärt, obgleich die „Zeichen Jesu“ aus BWV 12/2 und die „neuen Zeichen“ aus BWV 38/4 nicht ohne weiteres zu verstehen sind. Daß das Lemma „Wundermann“ (BWV 99/3) fehlt, mag man noch verschmerzen, jedoch ein theologisch aufgeladener Begriff wie „Fleisch“ ist in einem Lexikon wie diesem eigentlich unverzichtbar. Auch Begriffe wie „Zunge“, der bei Bach mehrfach metaphorisch verwendet wird (BWV 69a, 110, usw.), sowie „Flor“ (BWV 70) hätten einer Erläuterung bedurft.

Das Lexikon hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck. Viele der Erläuterungen sind in der Tat hilfreich und können einem heutigen Leser/Hörer die Texte der Vokalmusik Bachs erschließen. Allerdings fehlen zahlreiche Lemmata und andere sind fehlerhaft oder unzureichend erklärt. Überdies übersieht Haselböck in ihren knappen Erklärungen, daß die in den Libretti verwendeten Begriffe in einem komplexen dreifachen Spannungsfeld stehen. Viele der Begriffe sind zunächst biblischen Ursprungs, und die biblischen Kontexte, die ja in den gottesdienstlichen Lesungen stets präsent sind, bilden einen Subtext, der beim Hören der Kantatentexte immer mitschwingt. Zum zweiten hat aber das zeitgenössische Verständnis mancher Begriffe in Theologie und Lyrik zu einer Bedeutungsverschiebung geführt. Zum dritten wird jeder Begriff jedoch auch durch seinen unmittelbaren Kontext definiert oder doch zumindest

präzisiert. Selbst wenn man von einer weitgehend feststehenden Emblematisierung ausgeht, die der Individualität des Autors nur wenig Raum läßt – wie dies Haselböck tut (S. 9) –, so ist dennoch immer nach dem Kontext des jeweiligen Begriffs zu fragen, um seine Bedeutung zu erfassen. Dies leistet das Lexikon jedoch nur in Ansätzen und bleibt damit hinter seiner Zielsetzung, einem heutigen Hörer die Bedeutung der Bachschen Libretti zu entschlüsseln, zurück.

Markus Rathey (New Haven, CT)

NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V., SITZ LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. Martin Petzoldt – Leipzig
Vorsitzender

Ministerialrat i. R. Dr. Dirk Hewig – München
Stellvertretender Vorsitzender

Eberhard Lorenz – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

RA Franz O. Hansen – Eisenach
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz
Beisitzer

DIREKTORIUM

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig
Reimar Bluth – Berlin

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden

Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

Ingeborg Danz – Frechen

Dr. Helmut Hell – Berlin

Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg

Rudolf Klemm – Saint-Cloud

Prof. Edgar Krapp – München

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden

KMD Prof. D. Dr. h. c. mult. Helmuth Rilling – Stuttgart

Sibylla Rubens – Tübingen

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig

Dr. Lotte Thaler – Baden-Baden

Rosemarie Trautmann – Stuttgart

Prof. Gerhard Weinberger – Detmold

Doz. Jens Philipp Wilhelm – Mannheim

Pfarrer Christian Wolff – Leipzig

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Christoph Wolff – Cambridge, MA

Dr. Peter Wollny – Leipzig

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen

Dr. Dr. h. c. Alfred Dürr – Göttingen

Prof. Dr. Alfred Mann † – Fort Wayne, IN

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – Hallein (Salzburg)

Prof. Zuzana Růžičková – Prag

Dr. h. c. William H. Scheide – Princeton, NJ

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Adele Stolte – Potsdam

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Wolfgang Schmidt M. A. – Leipzig

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 2002:

Einzelmitglieder	€ 40,-
Ehepaare	€ 50,-
Schüler/Studenten	€ 20,-
Korporativmitglieder	€ 50,-

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: Thomaskirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon bzw. Telefax 0341-9601463 bzw. -2248182).

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 € _____

als ersten Jahresbeitrag sowie € _____

als Spende auf das Konto Nr. 67227-908
bei der Postbank Leipzig (BLZ 86010090) ein.

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.

Ort, Datum

Unterschrift

Datum/Unterschrift

SLUB DRESDEN



3 1622500