

BACH-JAHRBUCH

Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft
herausgegeben von
Peter Wollny

102. Jahrgang 2016



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
LEIPZIG

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig
VEREINSJAHR 2016

Wissenschaftliches Gremium
Pieter Dirksen (Culemborg, NL), Stephen Roe (London),
Christoph Wolff (Cambridge, Mass.), Jean-Claude Zehnder (Basel)

Die redaktionelle Arbeit wurde unterstützt
durch das Bach-Archiv Leipzig – Stiftung bürgerlichen Rechts.
Die Neue Bachgesellschaft e.V. wird gefördert durch die Stadt Leipzig, Kulturamt.

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: Burgstraße 1–5, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 100727, 04007 Leipzig

Anschrift des Herausgebers:
Prof. Dr. Peter Wollny, Bach-Archiv Leipzig, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 10 1349, 04013 Leipzig
Redaktionsschluß: 1. August 2016

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2017
Printed in Germany · H 7982
Notensatz: Frank Litterscheid, Hehlen
Gesamtherstellung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg
ISSN 0084-7982
ISBN 978-3-374-04898-4

INHALT

<i>John Scott Whiteley</i> (York, England), Historische Belege zur Registrierungspraxis in den Sechs Sonaten BWV 525–530. Eine Neubewertung	11
<i>Thomas Daniel</i> (Köln), Hatte Nottebohm unrecht? Zur unvollendeten Fuga a 3 Soggetti aus Bachs Kunst der Fuge	45
<i>Otfried Büsing</i> (Freiburg/Br.), Kurze Duplik auf Thomas Daniels Replik zu „Hatte Nottebohm recht?“	57
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Neuerkenntnisse zu einigen Kopisten der 1730er Jahre . .	63
<i>Traute M. Marshall</i> (Newton, Mass.), Wo hat Bach die Celler Hofkapelle gehört?	115
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Anmerkungen zu Bachs Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (BWV 119)	125
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Berührungspunkte und Begegnungen: Die Musikerfamilien Hertel und Bach	137
<i>Russell Stinson</i> (Batesville, Ark.), Robert Schumann, Eduard Krüger und die Rezeption von Bachs Orgelchorälen im 19. Jahrhundert	157

Kleine Beiträge

<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Ein B-A-C-H-Zitat bei Georg Philipp Telemann . .	187
<i>Benedikt Schubert</i> (Weimar), „Virtuosen“ und „Musikanten“. Ein Nachtrag Lorenz Mizlers zum Scheibe-Birnbaum-Disput	193
<i>Moira Leanne Hill</i> (New Haven, Conn.), Der Sänger Johann Andreas Hoffmann als Notenkopist C. P. E. Bachs	199
<i>Maria Hübner</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bach der Jüngere in Rom – einige Ergänzungen	207

Dokumentation

Hans-Joachim Schulze (Leipzig), Dokumentation (Fortsetzung aus BJ 2015) . . . 213

2. „Gratulanten“

3. „Professoren“

4. „Tryptichon“

Neue Bach-Gesellschaft e.V. Leipzig

Mitglieder der leitenden Gremien 218

ABKÜRZUNGEN

1. Allgemein

- ADB = *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften München, 56 Bde., Leipzig 1875–1912 (Nachdruck 1967–1971)
- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*, 1918–1926, 1952 ff.
- Am.B. = Amalien-Bibliothek (Dauerleihgabe in D-B)
- AMZ = *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1798–1848
- Bach-Studien = *Bach-Studien*, 10 Bde., Leipzig 1922–1991
- BC = Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Bd. I/1–4, Leipzig 1986 bis 1989
- Beißwenger = Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.)
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*, 1904 ff.
- BR-CPEB = Wolfram Enßlin und Uwe Wolf, *C. P. E. Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Bd. 2: *Vokalwerke*, Stuttgart 2014 (Bach-Repertorium, Bd. III/2)
- BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, hrsg. von Werner Neumann, Leipzig 1974
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BWV² = *Bach-Werke-Verzeichnis* (wie oben); 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990
- BWV^{2a} = *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe*, hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Wiesbaden 1998
- BzBF = *Beiträge zur Bach-Forschung*, Leipzig 1982–1991
- CPEB Briefe I, II = *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. und kommentiert von Ernst Suchalla, 2 Bde., Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. 80.)

- CPEB:CW = *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, Los Altos 2005 ff.
- DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*, hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission, Leipzig 1892–1931
- Dok I–VII = *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
 Band IV: Werner Neumann, *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Kassel und Leipzig 1979
 Band V: *Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800. Neue Dokumente. Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze unter Mitarbeit von Andreas Glöckner, Kassel 2007
 Band VI: *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850*, hrsg. und erläutert von Andreas Glöckner, Anselm Hartinger und Karen Lehmann, Kassel 2007
 Band VII: *Johann Nikolaus Forkel. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802). Editionen. Quellen. Materialien*, vorgelegt und erläutert von Christoph Wolff unter Mitarbeit von Michael Maul, Kassel 2008
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, 26.)
- Dürr K = Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel und München 1971, 2. Auflage 1975
- Dürr KT = Alfred Dürr, *Die Kantaten Johann Sebastian Bachs mit ihren Texten*, Kassel und München 1985

- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- Eitner Q = Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*, 10 Bde., Leipzig 1900–1904
- Erler I–III = Erler, Georg. *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809 als Personen- und Ortsregister bearbeitet und durch Nachträge aus den Promotionslisten ergänzt*, 3 Bde., Leipzig 1909
Band III: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1709 bis zum Sommersemester 1809*
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1–2, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1–4, Leipzig 1812–1814
- GraunWV = Christoph Henzel, *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV). Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, 2 Bde., Beeskow 2006
- H = E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven and London 1989
- HWV = Bernd Baselt, *Georg Friedrich Händel. Thematisch-systematisches Verzeichnis*, 3 Bd., Leipzig und Kassel 1978–1986 (Händel-Handbuch, Bd. 1–3)
- Jahrbuch MBM = *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch*, 1999–2006
- Kalendarium
³2008 = *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Erweiterte Neuausgabe*, hrsg. von Andreas Glöckner, Leipzig und Stuttgart 2008 (Edition Bach-Archiv Leipzig)
- 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
- Kobayashi FH = Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973
- Krause I = Peter Krause, *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig 1964 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 3.)
- LBB = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig

- Band 1: *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Fests der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 29.–30. März 1994. Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs. Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989*, hrsg. von Ulrich Leisinger, Hans-Joachim Schulze und Peter Wollny, Hildesheim 1995
- Band 2: Ulrich Leisinger und Peter Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel – Katalog, mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*, Hildesheim 1997
- Band 3: Evelin Odrich und Peter Wollny, *Die Briefkonzepte des Johann Elias Bach*, Hildesheim 2000; zweite, erweiterte Auflage 2005
- Band 4: Barbara Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach. Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburgischen Presse (1767–1790)*, Hildesheim 2000
- Band 5: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, hrsg. von Ulrich Leisinger, Hildesheim 2002
- Band 6: Karen Lehmann, *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe. Editionen der Klavierwerke durch Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique) und C. F. Peters in Leipzig 1801–1865. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte J. S. Bachs*, Leipzig und Hildesheim 2004
- Band 8: Wolfram Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog, 2 Teilbde.*, Leipzig und Hildesheim 2006
- Band 10: Christine Blanken, *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog, 2 Teilbde.*, Leipzig und Hildesheim 2011
- Mattheson E = Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740. Vollständiger, originalgetreuer Nachdruck mit gelegentlichen bibliographischen Nachweisen und Matthesons Nachträgen* hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint Kassel 1969
- Mf = *Die Musikforschung*, Kassel 1948 ff.
- 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 1994–2007
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954–2007
- New Grove 2001 = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001
- NV = *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790. – Faksimileausgaben: 1. *The Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, hrsg. von R. Wade, New York und London 1981; 2. *C. P. E. Bach. Autobiography. Verzeichniß des musikalischen Nachlasses*, Buren 1991 (Facsimiles of Early Biographies. 4.)
- NZfM = *Neue Zeitschrift für Musik*, 1834 ff.
- RISM A/I = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*, Serie A/I: Einzeldrucke vor 1800, Kassel 1971 ff.
- RISM A/II = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*, Serie A/II: *Musikhandschriften nach 1600* (<http://opac.rism.info/>)
- Schering K = Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936 (²1954)
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., Leipzig 1873, 1880
- TBSt = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg.
Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958
- TVWV = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1981, 1983
- TWV = Martin Ruhnke, *Georg Philipp Telemann: Thematisches Systematisches Verzeichnis seiner Werke*, Bd. 1–3: *Instrumentalwerke*, Kassel 1984–1999

- Walther L = Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel 1953)
- Weiß = *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*, von Wiso Weiß, unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake Kobayashi, 2 Bde., Kassel und Leipzig 1985 (NBA IX/1)
- Wolff
- Stile antico = Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.)
- 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-Wn = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
- B-Bc = Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque
- B-Br = Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier
- D-B = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Handschriften (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*
- D-DI = Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung
- D-DS = Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung
- D-F = Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Musik- und Theaterabteilung
- D-Ha = Hamburg, Staatsarchiv
- D-Hs = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky
- D-LEb = Leipzig, Bach-Archiv
- D-LEM = Leipzig, Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek
- DK-Kk = Det Kongelige Bibliotek, København
- GB-Lbl = London, The British Library
- PL-Kj = Kraków, Biblioteka Jagiellońska
- US-CA = Cambridge, MA, Harvard University, Harvard College Library
- US-NH = New Haven, CT, Yale University, Music Library
- US-NYpm = New York, NY, The Morgan Library & Museum
- US-PRu = Princeton, NJ, Princeton University Library
- US-Wc = Washington, DC, Library of Congress, Music Division

Historische Belege zur Registrierungspraxis in den Sechs Sonaten BWV 525–530 Eine Neubewertung*

Von John Scott Whiteley (York, England)

Carl Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) schreibt in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784/85) über die „Sechs Trio für die Orgel mit dem obligaten Pedale“¹:

Aber es gehört ein großer Meister dazu, wenn man sie vortragen will; denn sie sind so schwer, daß kaum zwey bis drey Menschen in Deutschland leben, die diese Stücke fehlerfrey vortragen können.²

Erwartungsgemäß liegen zur Aufführungspraxis dieser Stücke nur wenige Dokumente aus dem 18. Jahrhundert vor. C. P. E. Bach hatte bereits in seinem bekannten Brief an Forkel aus dem Jahr 1774 umrissen, wie sein Vater die Orgelregistrierung handhabte:

Das Registriren bey den Orgeln wuste niemand so gut, wie er. Oft erschracken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, u. nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten es könnte unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten hernach aber hernach [sic] einen *Effect*, worüber sie erstaunten. Diese Wißenschaften sind mit ihm abgestorben.³

Der vorliegende Beitrag unternimmt daher den Versuch, anhand historiographischer und analytischer Dokumente die Stichhaltigkeit bestehender Ansichten zu überprüfen und eine revidierte Theorie zur Registrierung der Sonaten zu präsentieren.

* Dieser Beitrag ist dem Andenken an Prof. Peter Williams (1937–2016) gewidmet.

¹ Daß diese Werke für Orgel und nicht für Pedal-Cembalo bestimmt waren, bezeugt der hier zitierte Titel aus dem von C. P. E. Bach verfaßten *Nekrolog*; siehe Dok III, Nr. 666 (S. 86). In diesem Sinne äußert sich auch Siegbert Rampe (*Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, Laaber 2008, S. 798): „Trägt man die Sonaten [...] auf einem großen Pedalclavichord vor, verbieten schon die träge Ansprache der 16'-Saiten im Pedal und die auf solchen Instrumenten wesentlich diffizileren technischen Anforderungen ein über eine mittlere Geschwindigkeit hinausgehendes Tempo.“ Siehe auch J. Speerstra, *Bach and the Pedal Clavichord*, Rochester (New York) 2004, S. 32–51.

² Dok III, Nr. 903 (S. 409).

³ Dok III, Nr. 801 (S. 284).

1. Die solistische Registrierung

Auf die solistische Registrierung – also die Beschränkung auf nur eine Stimme pro Manual – nimmt bereits Forkels Kommentar Bezug:

Die der Orgel und dem Platz angemessenen Sätze müssen also feyerlich langsam seyn; höchstens kann bey dem Gebrauch einzelner Register, etwa in einem Trio &c. eine Ausnahme von dieser Regel gemacht werden.⁴

Das Prinzip „ein Register pro Manual“ hat aufgrund mehrerer unabhängiger Belege eine gewisse Glaubwürdigkeit erlangt. Tatsächlich bestätigen einige seltene Fälle originaler Registrieranweisungen, daß Bach für bestimmte Stücke einzelne Register verwendete. Die Choralbearbeitung „Gott, durch deine Güte“ BWV 600 aus dem Orgelbüchlein spezifiziert einen einzelnen Prinzipal 8' für die drei Manualstimmen und eine „Tromp. 8'" im Pedal. Befürworter⁵ der solistischen Registrierung für Triosätze mit zwei oder drei gleichberechtigten Stimmen haben auch Bachs Registrieranweisung zu Beginn der Konzertbearbeitung in d-Moll BWV 596 (*P 330*) zitiert, die – als Bearbeitung des Violinduetts, mit dem Vivaldis Konzert aus der Sammlung *L'Estro Armonico* (op. 3/11) beginnt – instrumentale Solostimmen in einer solistischen Registrierung auf die Orgel überträgt.

Obwohl es sich bei keiner dieser Kompositionen um genau dieselbe Art von Triosatz handelt, wie sie sich in den sechs Sonaten findet, ermutigen jedoch Belege bei Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735) und Johann Gottlieb Janitsch (1708–1763) zu einer analogen Betrachtungsweise. Kauffmann ist als Zeitgenosse Bachs im nahen Merseburg eine ernstzunehmende Quelle,⁶ auch wenn seine berufliche Beziehung zu Bach eher belastet war.⁷ Seine *Harmonische Seelenlust*⁸ enthält mehrere Trios „à 2 Clav. et Ped“. Im Vorwort zu dieser Sammlung hat er seine detaillierten Registrieranweisungen in Form

⁴ J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 19 (Dok VII, S. 31).

⁵ Vgl. G. Weinberger, *Der Gebrauch der Register* in: Zur Interpretation der Orgelmusik Joh. Seb. Bachs, hrsg. von E. Kooiman, Kassel 1995, S. 179; sowie P. Dirksen, *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 5, Wiesbaden 2010, S. 8 f.

⁶ Siehe J. Butt, *J. S. Bach and G. F. Kauffmann: reflections on Bach's later style*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge 1995, S. 61 f.

⁷ Kauffmann war 1722/23 einer der Kandidaten für das Thomaskantorat, und in den 1730er Jahren lehnte Bach es ab, für Kauffmanns *Seelenlust* als Kommissionär zu wirken. Siehe Dok II, Nr. 129–130 und 377 (S. 93–98, 265).

⁸ G. F. Kauffmann, *Harmonische Seelenlust*, Leipzig 1733–1740. Die Sammlung ist sehr umfangreich und offenbar über einen längeren Zeitraum hinweg geschaffen worden, weitgehend wohl vor der Entstehung von *P 271*.

einer „Anleitung“ erläutert. Obwohl sein Triostil in erster Linie Bachs Choraltrios nahestand, ähnelt die Satzstruktur einiger seiner Choralbearbeitungen der der Sonaten. Einige seiner Trios enthalten einen cantus firmus, bei anderen aber kann man von gleichberechtigten Stimmen sprechen. Bei „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand“ handelt es sich um eine Fuge über das Choralthema; dafür sind zwei Prinzipale in gleicher Lage angegeben und für „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ ein Gemshorn gegen eine Flöte.⁹

Die vermutlich drei Jahrzehnte später entstandene *Sonata à 3 per l'Organo*¹⁰ von Janitsch liefert einen weiteren Beleg für die in der Mitte des 18. Jahrhunderts gebräuchliche Verwendung nicht nur von einzelnen Registern je Stimme, sondern auch von solistischen Prinzipalregistern in gleicher Lage. Janitsch schreibt diese in seinen gedruckten Anweisungen für die Registrierung des ersten Satzes vor, die vielleicht auch für den nachfolgenden Satz gilt.

Bachs Vorgehen in BWV 596/1 und das grundsätzliche Prinzip, daß die Sonaten „die Übertragung des Idioms [...] von zwei oder drei Melodieinstrumenten und Continuo auf zwei Manuale und ein Pedal demonstrieren“,¹¹ haben zu der Einschätzung geführt, daß die Besetzung von italienischen Triosonaten mit zwei Violinen und Continuo, speziell in den Sonaten von Corelli, die Verwendung von gleichartigen Soloregistern für die Sonaten bestätigen.¹² Hierauf bezieht sich auch Pieter Dirksen:

Geht man von 8^e-Lage nicht nur für die rechte Hand, sondern auch für das Pedal sowie grundsätzlich von Einzelregistern als Basis aus, so ergibt dies einen einheitlichen Klang für die Außenstimmen der Partitur, wobei das Pedal lediglich angekoppelt ist.¹³

Der bevorzugte Einsatz von Violinen in italienischen „Sonate a tre“ korrespondiert mit zahlreichen Merkmalen in Bachs Orgelsonaten. BWV 525/2 (Adagio) steht dem Siciliano nahe.¹⁴ Da der tiefste Ton der linken Hand g ist,

⁹ Zu Kauffmanns Trios siehe J.S. Whiteley, *Some preliminary observations concerning the registrations of the Harmonische Seelenlust as a performance source for Clavierübung III*, in: *The Organ Yearbook 2007*, S. 149–168.

¹⁰ Erschienen in *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern*, Berlin 1761, S. 26 und 130. Janitsch war Kontrabassist in der Preußischen Hofkapelle.

¹¹ Siehe den Artikel *Trio sonata*, in: *New Grove 2001*, Bd. 25, S. 744 (S. Mangsen).

¹² P. Williams, *The Organ Music of J.S. Bach III: A Background*, Cambridge 1984, S. 95, bemerkt, daß BWV 529/3 (Allegro) der Fuge in Corellis Violinsonate op. 5/3 ähnelt. Die Figuration der Sequenzen in den Triolen von BWV 528/3 (Un poc' allegro) erinnert an Corellis Sonata da chiesa op. 1/9 für zwei Violinen und Bc.

¹³ Dirksen (wie Fußnote 5), S. 8 f.

¹⁴ Parallelen bestehen auch zur Loure aus der Partita für Violine (Laute) in E-Dur BWV 1006/1006a (1720).

hat Bach vielleicht an die Violine gedacht; vielleicht handelt es sich sogar um die Bearbeitung einer verschollenen Sonate.¹⁵ Walter Emery erwog, daß Takt 13 von BWV 526/2 (Largo) dahingehend zu deuten sei, „daß die obere Stimme dieses Satzes ursprünglich für ein Instrument bestimmt war, das es“ spielen konnte“ (da der beschränkte Tonumfang des Tasteninstruments in diesem Takt mitten im Thema eine ungeschickte Stimmknickung erfordert).¹⁶ Um welches Instrument es sich auch gehandelt haben mag, es läßt sich an diesem und einer Reihe anderer Sätze ablesen, daß Entsprechungen zu einzelnen Instrumenten bestehen: BWV 528/1 (Adagio – Vivace) war eine Bearbeitung des „nach der Predigt“ überschriebenen Satzes aus Kantate 76/8 für Oboe d’amore und Viola da gamba, Bachs spätere Bearbeitung von BWV 527/2 (Adagio e dolce) sah Traversflöte, Violine und Cembalo vor. Klaus Hofmann¹⁷ hat zu zeigen versucht, daß die Außensätze von BWV 525 ursprünglich für Blockflöte und Oboe bestimmt waren, und Pieter Dirksen¹⁸ brachte detaillierte Argumente für die Hypothese vor, daß BWV 528 auf eine verschollene Sonate in g-Moll für Oboe und Viola da gamba aus der Zeit um 1714 zurückgeht.

George Stauffer¹⁹ hat kürzlich auf Äußerungen der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost und Joachim Wagner aufmerksam gemacht, die sich nach eigenem Bekunden bei der Intonation bestimmter Register bemühten, den Klang des spezifischen Instruments nachzuahmen. Trost zum Beispiel schrieb über das „Hautbois“-Register in der Orgel der Altenburger Schloßkirche (erbaut 1733

¹⁵ Rampe (wie Fußnote 1, S. 451) vermutet, daß das Konzert in Es-Dur „à 2 Clavier con Pedale“ BWV 597 ebenfalls für zwei Violinen und Continuo bestimmt war, während Russell Stinson (*Keyboard Transcriptions from the Bach Circle*, Madison, Wis. 1992, S. ix) folgert, daß das wahrscheinlich von Johann Nikolaus Mempell (1713 bis 1747) für Orgel bearbeitete „Trio ex G 2 Clav: con Ped.“ (D-LEm, Ms. S xII) ursprünglich für zwei Violinen oder Flöten und Continuo bestimmt war.

¹⁶ Siehe W. Emery, *Notes on Bach's Organ Works*, London 1957, S. 194. John Butt (*Bach's Organ Sonatas BWV 525–530: Compilation and Recomposition*, in: *The Organ Yearbook* 1988, S. 85 f.) hat dies bezweifelt und dafür plädiert, daß es sich bei BWV 526/2 (Largo) nicht um die Bearbeitung eines Violinduetts handelt, sondern um eine originale Orgelkomposition.

¹⁷ K. Hofmann, *Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs*, BJ 1999, S. 67 f. Es gibt auch eine Konzertfassung der Außensätze von BWV 525 in C-Dur für Violine, Violoncello und Continuo; siehe NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian, 1988), S. 70 f.

¹⁸ P. Dirksen, *Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs?*, BJ 2003, S. 7–36.

¹⁹ G. Stauffer, *Miscellaneous Organ Trios from Bach's Leipzig Workshop* in: *Bach Perspectives* 10, hrsg. von M. Dirst, Urbana (Illinois) 2016, S. 51.

bis 1739), es sei „eine gantz besondere Stimme und der natürlichen Hautbois sehr ähnlich“. Und von der Viola di gamba heißt es, sie erfordere „eine besondere intonation, wenn sie dem rechten Instrument ähnlich klingen sol“.²⁰

2. Kombinierte Registrierung

Bachs solistische Registrierungen kommen nur sporadisch vor und es ist daher nicht zu erkennen, in welchem Umfang er auch anderswo Einzelregister verwandte. Zudem könnte man bezüglich des Beginns von BWV 596/1 auch argumentieren, daß die Stimmen eher echohaft als kontrapunktisch sind und daß es sich bei dem Pedal lediglich um eine auf einem Ton pulsierende Baßlinie handelt, also um etwas ganz anderes als die beweglichen Basso-continuo-Stimmen in den Sonaten.

Forkel selbst äußert an anderer Stelle übrigens Zweifel an Bachs Verwendung von Soloregistern für Trios:

Wenn Joh. Seb. Bach außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb [...]. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor &c. immer über dasselbe Thema.

Diese ihm eigene Art zu registriren war eine Folge seiner genauen Kenntniß des Orgelbaues, so wie aller einzelnen Stimmen. Er hatte sich frühe gewöhnt, jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen, auf welche er außerdem nie verfallen seyn würde.²¹

Während dies zunächst eine dem melodischen Charakter gemäße solistische Registrierung zu bestätigen scheint, äußert Forkel sodann aber Zweifel, wenn er schreibt, „dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen“. Dies bezieht sich auf Forkels Vorstellung von der Ausführung gemäß den natürlichen Anforderungen der „Beschaffenheit der Gedanken“ – ein Ausdruck, den er in einer Erörterung von Bachs Registrierung verwendet:

²⁰ Vgl. F. Friedrich, *Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost*, Leipzig 1989, S. 43 und 45.

²¹ Forkel 1802 (wie Fußnote 4), S. 22 und 20.

Wir können hieraus schließen, daß es beym wahren Orgelspielen zunächst auf die Beschaffenheit der Gedanken ankommen müsse, deren sich der Organist bedient.²²

In seiner Diskussion von Bach und Johann Joseph Fux sagt Kirnberger letztlich genau das gleiche:

[...] jedes Stück hat bey [Bach] einen zur Einheit geführten bestimmten Charakter. [...] Sobald der *Cantus floridus* (wo mehr Noten gegen eine gesetzt werden) der Vorwurf des Komponisten ist, so nimmt Bach gleich einen bestimmten Charakter an, den er durch das ganze Stück durchführt. Im *Canto aequali* (wo Note gegen Note gesetzt wird) läßt sich die Bach- und Fuxsche Methode vereinigen, wiewohl man in einer Stimme z. E. in der Melodie auch einen bestimmten Charakter annehmen kann.²³

Daß zwischen kombinierten Registrierungen und der „Beschaffenheit der Gedanken“ eine Verbindung entsteht, bestätigen verschiedene aufeinander bezugnehmende Quellen aus dem 18. Jahrhundert. In dem Band, der die erste Ausgabe einer von Bachs Triosonaten für Orgel enthält – dem 1799 veröffentlichten *Essay*²⁴ von A. F. C. Kollmann (1756–1829)²⁵ –, ist der Abdruck von BWV 525 von einem Text begleitet, der nicht nur Anweisungen zur Registrierung enthält, sondern auch einen Kommentar über instrumentale Trios (die Kursiva stammen von Kollmann selbst):

If two or more instruments shall be introduced together, there must be considered; first which instruments *agree* together; and secondly which produce the best *variety* in their combination. [...] it is natural that instruments of the *same* or a *similar* nature agree most: [...] violins agree best with violins, [...] flutes with flutes etc.

But those instruments which *agree most* will often agree *too much*, or so much that the passages of the one cannot be distinguished from those of the other, by which the best of their effect is lost; it is therefore necessary to aim at a judicious *variety*, [...] best produced by a *regular intermixture* of a [sic] well agreeing and well-connected instruments; and this requires either an *equal number* of the different instruments which shall play together, or a good *proportion* between their *unequal* numbers.²⁶

²² Ebenda, S. 19.

²³ Siehe Dok III, Nr. 867 (S. 362).

²⁴ A. F. C. Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition*, London 1799.

²⁵ Sowohl dem *Essay* von 1799 als auch Kollmanns *A Practical Guide to Thorough Bass*, Offenbach/Main 1808, ist zu entnehmen, daß Kollmann „Organist of His Majesty’s German Chapel at St James’s, London“ war.

²⁶ Ebenda, S. 91: „Wenn zwei oder mehr Instrumente zusammen präsentiert werden sollen, so ist zu bedenken: erstens, welche Instrumente passen zueinander; und zweitens, welche produzieren in ihrer Kombination die größte Vielfalt. [...] es ist natürlich, daß Instrumente derselben oder ähnlicher Art am besten zueinander passen: [...] Violinen passen am besten zu Violinen, [...] Flöten zu Flöten, usw.“

Sodann erwähnt Kollmann in seinem *Essay*, daß bei der Orgelregistrierung eine Alternative zu einfachen Registern „speziell kombinierte [...] Register“ sind; sein besonderes Interesse gilt allerdings der Wahl der diesem Konzept am besten entsprechenden Register:

[In BWV 525] the manuals should have stops different in sound but of equal strength.²⁷

Passages, which are proper for the Organ in general, are not equally good for the different varieties of its Stops. For, some are more calculated for a *full* Organ; others more for less strong but *prompt speaking* stops; and still others more for Flutes, Reed Works, or other *particular* combined or Solo Stops.²⁸

Wenn diese Gedanken – ein halbes Jahrhundert später als *P 271* – anachronistisch wirken, so sei daran erinnert, daß Kollmann die ersten 26 Jahre seines Lebens in Deutschland verbrachte und von dem damals in Hannover ansässigen Johann Christian Böttner (?1731–1800) unterrichtet wurde, „einem fähigen Organisten in Bachs Stil“.²⁹ Kollmann soll Verbindungen nicht nur nach Lüneburg und Hamburg, sondern auch nach Thüringen unterhalten haben.³⁰ Es ist bemerkenswert, daß Böttner wiederum um 1755 als Schüler von Johann Peter Kellner dokumentiert ist,³¹ und so läßt sich eine Art direkter Linie von Bach über Kellner und Böttner zu Kollmann ziehen.

Doch die Instrumente, die am besten zueinander passen, stimmen häufig zu gut überein oder jedenfalls so gut, daß die Passagen des einen nicht von denen des anderen zu unterscheiden sind, wodurch ihre beste Wirkung verlorengeht; es ist daher notwendig, eine klug gewählte Abwechslung anzustreben, [...] die am ehesten erzielt wird von einer geregelten Mischung von zueinander passenden und aufeinander abgestimmten Instrumenten; und dies verlangt entweder eine gleiche Anzahl der verschiedenen Instrumente, die zusammenspielen sollen, oder ein gutes Verhältnis einer ungleichen Instrumentenzahl.“

²⁷ Kollmann, *Essay* (wie Fußnote 24), S. 99: „[In BWV 525] sollten die Manuale Register haben, die sich im Klang unterscheiden, zugleich aber von gleicher Stärke sind.“

²⁸ Ebenda, S. 96: „Passagen, die im allgemeinen für die Orgel geeignet sind, sind nicht notwendigerweise auch für die einzelnen Arten von Registern gut. Denn einige schicken sich eher zum Plenumklang, andere für weniger starke, doch rasch ansprechende Register; und wieder andere eher für Flöten, Zungenstimmen oder andere speziell kombinierte oder solistische Register.“

²⁹ M. Kassler, A. F. C. Kollmann's *Quarterly Musical Register (1812): An Annotated Edition*, Aldershot 2008, S. 42; die Charakterisierung Böttners stammt aus Kollmanns später erschienener Autobiographie.

³⁰ Artikel *Augustus Frederic Christopher Kollmann*, in: *New Grove* 2001, Bd. 13, S. 756 f. (M. Kassler).

³¹ Siehe die Angaben auf www.johann-peter-kellner.de (P. Harder).

Während Kollmann selbst diese nicht einzeln benennt, lassen sich „speziell kombinierte Register“ analog bei einigen weiteren Trio-Registrierungen Kauffmanns beobachten. Obwohl diese sich fast immer auf Cantus-firmus-Bearbeitungen beziehen, ist die Chormelodie in einigen Fällen in einem Maße ausgeziert, daß sie den Status einer gleichberechtigten Stimme annimmt. Typisch ist die Registrierung von Kauffmanns „Vom Himmel hoch“:

rechte Hand – Rückpositiv Fagott 16', Quintadena 8', Spitzflöte 2'
 linke Hand – Oberwerk Clarino 4', Prinzipal 4' (8va basso)
 Pedal – Subbaß 16', Octave 8'

Anderswo schreibt Kauffmann Trio-Begleitungen mit gleichberechtigten Stimmen für seine Sätze mit obligater Oboe:

„Ach Gott vom Himmel sieh darein“ (mit obligater Oboe)
 rechte Hand – Hauptwerk Gemshorn 8'
 linke Hand – Oberwerk Vox humana 8', Spielpfeife 4'
 Pedal – Subbaß 16', Gemshorn 8'

„Gelobet seist du, Jesu Christ“ (mit obligater Oboe)
 rechte Hand – Hauptwerk Prinzipal 8'
 linke Hand – Oberwerk Clarin 4' + Spillpfeife 4', oder Prinzipal 4' (8va basso)
 Pedal – Subbaß 16', Octave 8'

Agricolas Bemerkung, Bach sei „ein großer Freund [...] der Rohrwerke“ gewesen,³² ist nicht ohne Bedeutung für Kauffmanns Listen, während Kollmanns allgemeine Beschreibung von kombinierten Instrumenten für Triostimmen insofern mit Bach übereinstimmt, als vokale Trios in einigen der Kantaten aus der frühen Leipziger Zeit gelegentlich die Singstimmen mit Bläsern verdoppeln. In der Choralbearbeitung „Nun komm der Heiden Heiland“ aus der Adventskantate „Schwingt freudig euch empor“ BWV 36 (2. 12. 1731) verdoppeln zwei Oboen d'amore den Sopran und den Alt; in dem Duett für Sopran und Alt „Ich folge dir nach“ aus „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem“ BWV 159 (27. 2. 1729) weist Bach den cantus firmus dem Sopran und der Oboe gemeinsam zu, während der Continuo von einem Fagott verstärkt wird; in der Alt-Arie „In Jesu Demut kann ich Trost“ aus „Süßer Trost, mein Jesus kommt“ BWV 151 (27. 12. 1725) alternieren Oboe d'amore und Streicher unisono mit Oboe d'amore und Alt; und wahrscheinlich im Jahr 1725 ergänzte Bach Stimmen für Zink und Posaune, um die Vokalstimmen in Vers 2, „Den Tod niemand zwingen kunnt“ aus der Osterkantate „Christ lag in Todes-

³² Siehe J. F. Agricolas Fußnote in J. Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, S. 66.

banden“ BWV 4 zu verstärken.³³ So ergibt sich ein Argument, das die Verwendung von mehrfachen (oder paarigen) Registern mit der Besetzung von Trios für mehr als ein Instrument in Beziehung setzt, ähnlich wie einfache Register mit Trios für gleichartige Instrumente verknüpft werden.

3. Marpurgs Registrierungen mit mehreren Stimmen

Es ist kaum anzunehmen, daß Bachs Interesse an den Werken der französischen Organisten und Clavecinisten, das sich auch in seinen Abschriften zeigt, keinen Einfluß auf seine Auffassung vom Registrieren hatte.³⁴ Von unmittelbarer Relevanz sind in diesem Zusammenhang die Komponisten Le Bègue, de Grigny, Raison, du Mage, Boyvin, Marchand und Nivers. Die *mélanges de jeux* enthielten nur selten Anweisungen, einfache Register zu benutzen, und tatsächlich wurde dieser von Boyvin eingeführte Begriff eben deshalb verwendet, weil es sich hier um mehrfache Registrierungen handelte. Doch selbst in solch offensichtlich französisch beeinflussten Werken wie der Variatio V aus der Choralpartita „Sei begrüßet, Jesu gütig“ BWV 768 und den relevanten Stücken aus Clavier-Übung III kann Bach bestenfalls nur eine Annäherung an die stilisierten *jeux* gelungen sein (siehe Abschnitt 9).³⁵

Peter Williams hat vermutet, daß Bachs Registrierungen vielleicht deshalb als ungewöhnlich empfunden wurden,³⁶ weil sie eine Reaktion auf die französische Registrierungspraxis darstellten, führt dann aber weiter aus: „allenfalls legen [C. P. E. Bachs Bemerkungen] nahe, das J. S. Bach bei der Wahl farbenfroher Kombinationen außergewöhnlichen Einfallsreichtum bewies.“³⁷

³³ Siehe die teilautographen Stimmen der Leipziger Fassung von BWV 4; D-LEB, *St. Thom. 4*.

³⁴ Vgl. Q. Faulkner, *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*, BJ 1995, S. 7–30. Ein Überblick über Bachs Beziehungen zur französischen Orgelmusik findet sich bei H. Klotz, *Studien zu Bachs Registrierkunst*, Wiesbaden 1985, S. 60–64.

³⁵ Victoria Horn (*French Influence in Bach's Organ Works*, in: J. S. Bach as Organist, London 1986, S. 256–273, speziell S. 270f.) urteilt wie folgt: „Bei der getreuen Anwendung der französischen Registrierung auf Bachs Werke sollte man mit großer Vorsicht vorgehen. Anstatt sich sklavenhaft an die französischen Registrierungen zu halten, sollten die Spieler sich vielmehr denselben Idealen annähern, die auch die Franzosen anstreben: leichte, klare Register mit einer deutlichen Unterscheidung zwischen den Manualen.“ Eine zentrale Rolle in Horns Diskussion spielt das „Vater unser im Himmelreich“ BWV 682. Albert Clement (*Der dritte Teil der Clavier-übung*, Middelburg 1999, S. 195f.) weist darauf hin, daß die gleichen Figurationen auch in der mit Soloflöte besetzten Arie „Wo wird in diesem Jammertale“ aus der Kantate „Ach lieben Christen“ BWV 114 vorkommen.

³⁶ Vgl. Dok III, Nr. 801 (S. 284).

³⁷ Williams (wie Fußnote 12), S. 156.

Quentin Faulkner weist auf die von Friedrich Wilhelm Marpurg veröffentlichten Registrierungen hin,³⁸ die von dessen Aufenthalt in Paris in den 1740er Jahren herrührten. Diese betreffen auch Trios; Marpurgs Adaptionen wichen allerdings von dem französischen Idiom ab, „da seiner [deutschen] Leserschaft keine im französischen Stil gebauten Orgeln zugänglich waren“.³⁹ Da Bach nie in Paris war, kann er seine Kenntnis der französischen Registrierpraxis nicht auf die gleiche Weise erworben haben wie Marpurg, doch wenn Peter Williams Recht hat, muß Marpurgs Interpretation der französischen Registrierung für deutsche Orgeln – vor dem Hintergrund deren beschränkter Möglichkeiten – in etwa der von Bach entsprochen haben. Marpurg gibt für Trios „à 2 Clav: et Ped“ sieben Kombinationen an:

1.	rechte Hand – Positiv: Gedackt 8', Principal 4', Terz, Nasat linke Hand – Brustwerk: kleiner Cornet Pedal: Flöte 8' und 4'
2.	rechte Hand – Brustwerk: kleiner Cornet linke Hand – Positiv: Cromhorn 8', Principal 4' Pedal: Flöte 8' und 4'
3.	rechte Hand – Brustwerk: Cornet linke Hand – Hauptwerk: Trompete 8' Pedal: Gedackt 16', Flöte 8' und 4'
4.	rechte Hand – Hauptwerk: Cromhorn, Principal 4' linke Hand – Positiv: Clarion, Principal 8', Gedackt 4' Pedal: Gedackt 16', Flöte 8' und 4'
5.	rechte Hand – Hauptwerk: Flöte 8', Gedackt 8' und 4' linke Hand – Positiv: Cromhorn, Principal 4' Pedal: Flöte 8' und 4'
6.	rechte Hand – Positiv: Flöte 8', Gedackt 4' linke Hand – Hauptwerk: Flöte, Gedackt 8' und 4' Pedal: Flöte 8' und 4'
7.	rechte Hand – Brustwerk: Solo Trompete linke Hand: Cromhorn Pedal: Flöte 8' und 4'

Die ersten beiden, die Stimme „kleiner Cornet“ enthaltenden Registrierungen entsprechen weitgehend den Angaben bei Le Bègue, Boyvin und Corrette,

³⁸ F. W. Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin 1749, S. 304–306.

³⁹ Q. Faulkner, *The Registration of J.S. Bach's Organ Works*, Colfax, Calif. 2008, S. 59.

aber bei den übrigen fünf handelt es sich um Hybride, die französische und deutsche Prinzipien kombinieren. Sie ignorieren die Möglichkeit, in der linken Hand den 4' zu verwenden (siehe Abschnitt 4). Trotzdem kann die Aufstellung derartiger französisch-deutscher Vermischungen bei der Klärung einer Reihe von Problemen dienlich sein. Zunächst zeigt sich, daß in Trios sowohl eine 16'- als auch eine 8'-Grundierung für das Pedal akzeptabel war (siehe die Abschnitte 6–8). Sodann wäre zu fragen, inwiefern einige der französischen Züge der Sonaten auf die Übersicht bezogen werden können. BWV 530/2 etwa erscheint rätselhaft aufgrund seiner seltenen Tempoangabe *Lente* (6/8). Dies könnte bedeuten, daß Bachs französische Anweisung eine quasi-französische Registrierung bedingte. Diese Hypothese korrespondiert auch mit Boyvins im Dreiertakt stehendem *Lentement* aus dem *Troisiesme ton* des *Premier Livre d'orgue* (1689), das gleichermaßen ein Récit de cromhorne und ein langsames Trio ist.⁴⁰

4. Umfangsbeschränkungen der linken Hand

Hans Musch diskutierte 1981 das von Bach angewandte Prinzip, die Partie der linken Hand nicht unter das kleine *c* zu führen, damit sie auch eine Oktave tiefer mit einem 4'-Register gespielt werden konnte:

Eine Durchsicht der Trio-Sonaten [...] von J.S. Bach ergibt, daß die Stimme für die linke Hand nirgends den Ton *c* unterschreitet und daher auch eine Ausführung auf 4'-Basis, eine Oktave tiefer gespielt, zuläßt.⁴¹

Jakob Adlung (1699–1762), der seine Schrift um die Entstehungszeit der Sonaten verfaßte, betont die Notwendigkeit, unter bestimmten Bedingungen in anderen Oktaven zu spielen:

Wer in einer Orgel wenig große Stimmen hat, der spiele eine Oktave tiefer, so ist es eben so gut. Also, wer mit Principal 4' spielt, kann den 8füßigen Klang bekommen, wenn er eine Oktave tiefer spielt [...] Und so kann (und muß) man sich öfters behelfen daß man aus kleinen große, und aus großen kleine Register macht.⁴²

⁴⁰ BWV 530/2 lädt zu einer Reihe weiterer Vergleiche mit französischen Werken ein. Louis-Guillaume Pécour beschreibt in seinem *Receuil de Dances* (Paris 1704, S. 109) eine „Gigue Lente“ – die *Air des Graces* aus Akt II, Szene 4 von André Campras Oper „Hesione“ (1700). WaltherL, S. 131, geht ausführlich auf Campra (1660–1744) ein und schreibt, „seine Motetten und Cantaten sind sehr schön“.

⁴¹ H. Musch, *Eine Spiel- und Registriermöglichkeit für das Mitteldeutsche Orgeltrio des 18. Jahrhunderts*, in: *Ars Organi* 1981, S. 179.

⁴² Adlung (wie Fußnote 32), S. 164.

Dies erwartete auch Kauffmann bei seinen Instrumentalbegleitungen:

[...] da der Cantus Firmus à part auf der Oboè geblasen wird, allwo es scheint, daß sie unausgesetzt mit zwey Claviren müssen tractiret werden weil die andre Stimme die erste dann und wann übersteiget, so dienet darbey zur Nachricht, daß solche dennoch auch auf einen Clavir zu spielen seyn, wann nemlich ein Principal oder Octavo 4 Fuß zu dem Gedackt 8 Fuß gezogen, und die andre Stimme eine Octave tiefer gegriffen wird.⁴³

Andere Quellen aus dem mittleren 18. Jahrhundert wie etwa J. L. Krebs, J. P. Kellner und J. G. Janitsch wenden dieses Prinzip ebenfalls an, indem sie in ihren Orgeltrios die notierte Partie der linken Hand über dem kleinen *c* halten. Sehr präzise sind vor allem Janitschs Anweisungen für den Beginn seiner *Sonata à 3*, wo die Verwendung der tiefsten Oktave für die linke Hand mit der Anweisung *Clav. 2 Octave 4'* einhergeht. In *P 271* finden sich ebenfalls Anzeichen dafür, daß Bach an einer Stelle in BWV 526/1 (*Vivace*) Änderungen vornahm, um die von der linken Hand gespielte Partie strikt oberhalb des kleinen *c* zu halten (Takt 45 f.; siehe Abbildung 1). Hierauf wies bereits Walter hin: „Die originale Lesart [...] könnte zumindest teilweise eine Oktave tiefer gelegen haben als die heutige.“⁴⁴

Allerdings war die 4'-Regel in Bachs Zeit nicht auf alle Sätze der Sonaten anwendbar, denn in zweien findet sich die Note *cis* (siehe Tabelle 1). Wenn man die entsprechende Stimme tiefoktaviert, benötigt man im Manual das große *Cis*, das seinerzeit auf fast allen Orgeln fehlte. Zu den seltenen Ausnahmen gehörte das Instrument der Köthener Schloßkapelle und die 1707 umgebaute Orgel der Georgenkirche in Eisenach (siehe Abschnitt 9).⁴⁵ Bei den betreffenden Sätzen handelt es sich um BWV 529/1 und BWV 530/1, in denen mithin die Partie der linken Hand auf fast jeder Orgel der Bach-Zeit in der notierten Lage gespielt worden sein muß.

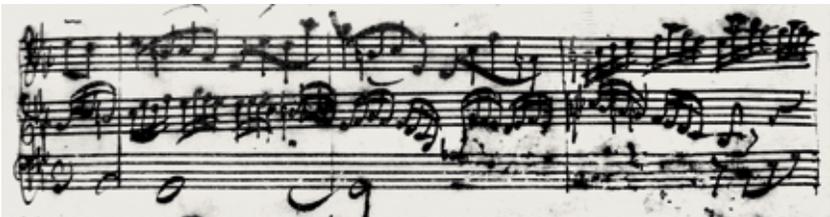


Abbildung 1: Korrektur im Autograph von BWV 526/1

⁴³ Kauffmann (wie Fußnote 8), Einleitung, § 8.

⁴⁴ Emery (wie Fußnote 16) S. 55; vgl. auch Dirksen (wie Fußnote 5).

⁴⁵ C. Wolff und M. Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs: Ein Handbuch*, Leipzig 2006, S. 39 bis 41 und 62–63.

Tabelle 1: Stimmumfänge

BWV	Satz	Oberstimme, rechte Hand	Mittelstimme, linke Hand	Pedal (alles ohne <i>Cis</i>)
525	1	<i>c'-c'''</i>	<i>f-g''</i>	<i>C-d'</i>
	2	<i>b-c'''</i>	<i>g-c'''</i>	<i>C-d'</i>
	3	<i>h-c'''</i>	<i>es-g''</i>	<i>Es-des'</i>
526	1	<i>f-c'''</i>	<i>c/d-g''</i>	<i>C-d'</i>
	2	<i>b-c'''</i>	<i>es-b''</i>	<i>C-c'</i>
	3	<i>b-c'''</i>	<i>c/e-as''</i>	<i>C-d'</i>
527	1	<i>e'-c'''</i>	<i>e-a''*</i>	<i>C-d'</i>
	2	<i>d'-h''</i>	<i>a-g''</i>	<i>C-d'</i>
	3	<i>g-c'''</i>	<i>f-b''</i>	<i>D-d'</i>
528	1	<i>h-c'''</i>	<i>e-e''</i>	<i>C-c'</i>
	2	<i>fis-c'''</i>	<i>f-a''</i>	<i>D-d'</i>
	3	<i>a-c'''</i>	<i>d-g''</i>	<i>D-c'</i>
529	1	<i>a-c'''</i>	<i>c-f''</i> (einschließlich <i>cis</i>)	<i>C-d'</i>
	2	<i>h-c'''</i>	<i>d-fis''</i>	<i>C-d'</i>
	3	<i>h-c'''</i>	<i>d-a''</i>	<i>C-d'</i>
530	1	<i>fis-c'''</i>	<i>cis-fis''</i>	<i>C-d'</i>
	2	<i>cis'-c'''</i>	<i>fis-h''</i>	<i>D-d'</i>
	3	<i>d'-h''</i>	<i>fis-a''</i>	<i>C-d'</i>

* *a''* mit Obersekunde des Pralltrillers (T. 56)

5. Die Beschränkung der Tonhöhe in BWV 527/1

Weitere Argumente lassen sich bezüglich Bachs Beschränkung von Tonumfängen anführen (siehe Tabelle 1). In BWV 527/1 (Andante) ist nicht nur die Lage der rechten Hand ungewöhnlich hoch (der tiefste Ton ist *e'*), sondern Bach hält deren Partie zudem den gesamten Satz hindurch strikt mindestens eine Oktave

oberhalb der Pedalstimme. Dies ermöglicht das Anschlagen von Tönen, die bis zu einer Oktave tiefer liegen als die des Pedals, ohne daß das harmonische Gefüge davon tangiert würde. An mehreren Stellen, wo die Pedalpartie eine Oktave höher hätte stehen können, stellt Bach sicher, daß diese tief genug bleibt, um ein Intervall von einer Oktave oder mehr beizubehalten (siehe zum Beispiel Takt 49f. und Takt 71). So wird die Möglichkeit geschaffen, für die Stimme der rechten Hand eine 16'-Basis zu wählen. Obwohl Bach in diesem Satz häufig das tiefe Pedal-C im Wert einer Achtelnote anschlagen läßt – eine Situation, die vielleicht auf die Verwendung eines 8'-Pedals deuten könnte – würden die Stimmumfänge immer noch den Einsatz eines 16' in der rechten Hand ohne Kreuzung mit dem Pedal erlauben.⁴⁶

Wenn dies ungewöhnlich oder gar fraglich erscheint – in keinem anderen Satz der Sonaten kommt so etwas vor –, sollten doch auch die Bemerkungen von Agricola berücksichtigt werden.⁴⁷ Agricola studierte in der Zeit von 1738 bis 1741 bei Bach in Leipzig, und seine Beschäftigung mit den Sonaten für deren Überlieferung war laut Dietrich Kilian von zentraler Bedeutung:

[Die Berliner Handschriften *Am.B. 51a*, *Am.B. 51*, *P 302* und *N. Mus. ms. 10486*] werden vielmehr auf eine Handschrift Agricolas zurückzuführen sein; [...] für diese Annahme spricht, daß die Schriftzüge des Schreibers der Handschrift denen Agricolas ziemlich ähnlich sind. Agricolas Bach-Abschriften sind vornehmlich in seinen Leipziger Jahren entstanden, seine nach [diesen Handschriften] rekonstruierbare Abschrift der Orgelsonaten basiert wahrscheinlich direkt auf dem Autograph.⁴⁸

Der quellenkritische Wert von Agricolas heute verschollener Abschrift ist kaum zu überschätzen; sie wird in ihrer Bedeutung lediglich von Bachs Autograph (*P 271*) sowie der Abschrift von Wilhelm Friedemann und Anna Magdalena Bach (*P 272*) übertroffen. In diesem Kontext sollten wir Agricolas Kommentare daher auch betrachten.

1757 veröffentlichte Agricola in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beiträgen*⁴⁹ im Rahmen seiner Rezension eines Buches über schlesische Orgeldispositio-

⁴⁶ Vermutungen von Hans Eppstein (BJ 1969, S. 24) und Dietrich Kilian (NBA IV/7 Krit. Bericht 1988, S. 75), daß es sich bei BWV 527/1 um die Bearbeitung eines Instrumentaltrios handelte, wurden nicht generell akzeptiert; vgl. Butt (wie Fußnote 16). Rampe (wie Fußnote 1, S. 799) weist darauf hin, daß die Rekonstruktion einer Vorlage nicht möglich war. Als Begründung führt er an, daß die Pedalpartie nicht besonders orgelmäßig ist und daß Voglers auf zwei Systemen notierte Abschrift (*P 1089*) wie eine Reduktion von Instrumentalpartien wirkt.

⁴⁷ Ebenso wie die mögliche Parallelsituation bezüglich der außergewöhnlichen Behandlung der Tonhöhe in der fünften Cello-Suite BWV 1011.

⁴⁸ NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 93.

⁴⁹ Vgl. Faulkner (wie Fußnote 34), S. 9f.

nen⁵⁰ verschiedene Anleitungen zum Registrieren. Seine Diskussion von „Lücken“-Registrierungen enthält auch einen Abschnitt über Trios:

Man läßt nicht gern eine Octave in der Mitten aus. Z. E. ein 8 und 2 füßiges Register, ohne 4 Fuß, würde, zumal wenn man vollstimmige Griffe darauf thun wollte, gar zu leer klingen. Spielt man aber nur einstimmig auf einem Claviere, z. E. in einem Trio; so kann man gar wohl 16 und 4 Fuß mit einander vereinigen. So thut z. E. Quintadene 16 Fuß, und Hohl- oder Waldflöte 4 Fuß, in diesem Falle, gute Wirkung.⁵¹

Agricola ergänzt die Bedingung, daß Lücken-Registrierungen zulässig seien, sofern sie anderswo auf einem zweiten Manual gedeckt werden. So würde im Fall von BWV 527/1 die Kombination von einem 16' und einem 4' für die Partie der rechten Hand wenigstens ein 8'-Register in der linken Hand bedingen.

Eine solch spezifische Tonhöhenvorgabe wie in BWV 527/1 ist selten, allerdings nicht einzigartig. Das Trio in B-Dur von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749)⁵² weist in seinen beiden letzten Sätzen genau dasselbe Tonhöhenphänomen auf. Sei dies nun ein Zufall oder nicht – es handelt sich bei diesen beiden Sätzen um ein Andante im 2/4-Takt und um einen Satz im 3/8-Takt.

6. Die 8'-Pedal-Basis in Bezug auf Umfänge und Typologie

Obwohl sich in den meisten Sätzen der Sonaten die Notwendigkeit einer 8'-Basis für das Pedal nachweisen läßt, gibt es doch auch zahlreiche Belege, die für eine 16'-Basis sprechen. Die erste Seite von *P 271* enthält keinen Titel; allerdings sind die Sonaten anderen Zyklen vergleichbar, die ausdrücklich Vielfalt proklamieren: *Sechs Choräle von verschiedener Art* BWV 645–650, *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen* BWV 669–689 und *Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988 (Goldberg-Variationen). Möglicherweise kann auch der Begriff „Diverse“ in den Titeln der Choralpartiten BWV 766–768 in dieser Weise gedeutet werden, und die Titelseite des Orgelbüchleins – um

⁵⁰ C. G. Meyer, *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgel-Wercken in Teutschland*, Breslau 1757.

⁵¹ F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 3, Berlin 1757, S. 486–518, speziell S. 503.

⁵² Die maßgebliche Quelle (D-B, *Am.B. 411a*) weist die Schriftzüge des Berliner Organisten Johannes Ringk auf; eine Datierung der Werke anhand des Schreiberbefunds ist nicht möglich. Ringk gibt bei einigen der Trios keine Besetzung an, während die von anderer Hand geschriebene Titelseite sämtliche zwölf Trios der Orgel zuweist. Laut Gerber ATL (Bd. 2, Sp. 585–593, speziell Sp. 590) komponierte Stölzel Arien in Triobesetzung (mit Solosopran und einem Obligatinstrument) in den 1730er Jahren.

ein weiteres Beispiel anzuführen – nennt Choräle „auff allerhand Arth“. Wenn wir also nach Bachs eigenen Beschreibungen gehen, so zielte er in seinen Tastenmusik-Zyklen bewußt auf eine Vielfalt des musikalischen Charakters. Im Fall der sechs Schübler-Choräle⁵³ fand diese Vielfalt Ausdruck in der Registrierung und damit einhergehend im kontrastierenden Umgang mit der Klanglage des Pedals.

Für die Rahmensätze der Sonaten kann die Frage nach der Pedalgrundstimmung mittels der 1999 von Werner Breig aufgestellten Klassifizierung beantwortet werden. Breig⁵⁴ erweiterte die bestehende Unterteilung in fugierte und von der Konzertform beeinflusste Sätze wie folgt:

- A. Sätze, die durchgehend vom Fugenprinzip geprägt sind: BWV 528/1, 528/3
- B. Fugierte Sätze in Da-capo-Form: BWV 527/1, 527/3
- C. Fugierte Sätze in zweiteiliger Form: BWV 525/1, 525/3
- D. Fugierte Sätze in konzertähnlicher Form („konzertante Fugen“, „Tuttifugen“): BWV 526/3, 529/3, 530/3
- E. Nicht fugierte Sätze unter dem Einfluß der Konzertform: BWV 526/1, 529/1, 530/1

In Bezug auf BWV 526/3 (Allegro) umriß Breig das Concerto-Tutti-Thema (also das Hauptthema) als „rhythmisch und intervallisch charakteristisch und zudem auf dem Pedal spielbar“. Dies mache „es als Grundlage von fugierter Durchführung im strengen Sinne geeignet.“⁵⁵ Im Prinzip beschreibt dies die Verwendung des Pedals vorrangig in thematischer und melodischer Hinsicht und gleichberechtigt mit dem Einsatz der Manualstimmen, wobei seine Rolle als Generalbaß keineswegs vernachlässigt wird.

Gleichzeitig sichert Bachs perfekte Kontrolle der Stimmumfänge, daß die Manualstimmen den gesamten Satz hindurch strikt über dem Pedal bleiben. Dies ermöglicht eine 8³-Basis im Pedal, was wiederum sicherstellt, daß die Stimmen analog zu Breigs Klassifizierung innerhalb eines klar definierten Tonbereichs bleiben; bei der durch eine 16³-Pedalregistrierung bewirkten

⁵³ Die Registrierungen der Schübler-Choräle sind nur von sehr allgemeiner Relevanz. Ihre auf cantus-firmus-Sätze bezogene Anwendung läßt sich nur bedingt auf die Sonaten übertragen. Die Registrierungen stammen aus Bachs Handexemplar. Siehe C. Wolff, *Bach: Essays on his Life and Music*, Cambridge (Mass.) 1991, S. 182f. Da die erste Seite des Handexemplars verloren ist, können wir uns für die Registrierung von „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645 nur auf das Zeugnis des BG-Herausgebers Wilhelm Rust berufen. Siehe NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 134. Vgl. G. Stauffer, *Noch ein „Handexemplar“: Der Fall der Schübler-Choräle*, BJ 2015, S. 177–192.

⁵⁴ W. Breig, *Freie Orgelwerke*, in: *Bach-Handbuch*, hrsg. von K. Küster, Kassel 1999, S. 683.

⁵⁵ Ebenda, S. 685f.

Disparität der Tonlagen wäre dies nicht der Fall. Bei einer 8'-Basis im Pedal fällt mithin die tiefste der drei strikt gleichberechtigten Stimmen nicht aufgrund ihrer Tonlage aus dem Stimmenverband heraus. Dasselbe läßt sich für die anderen Sätze in Gruppe D (BWV 529/3 und 530/3) ableiten, obwohl es in BWV 529/3 ein kurzzeitiges Kreuzen der linken Hand mit der Pedalstimme gibt.

Die Stimmkreuzungen zwischen Manual und Pedal stehen mit Breigs Klassifizierung in Zusammenhang (vgl. Tabelle 2). Seine Kategorien helfen, die nicht leicht zu bewertenden Implikationen dieser Kreuzungen klarer in den Blick zu rücken. Zu diesen Kreuzungen bemerkt Hans Klotz:

Kreuzung von l H und Pedal bei Triosätzen bestimmt vielmehr die Tonlage des Pedals und zwar in dem Sinn, daß sich für den Fall erheblicher Kreuzungen empfiehlt, im Pedal 16'-Register hinzuzuziehen, während beim Fehlen solcher Kreuzungen das Pedal 8füßig registriert werden kann.⁵⁶

Klotz scheint indirekt anzudeuten, daß ein vorübergehender isolierter Abstieg der Manualstimme unterhalb des Pedals die harmonische Integrität nicht beeinträchtigt, also nach dem De-minimis-Prinzip zu bewerten ist; in diesem Fall wird die Voraussetzung für ein 8'-Pedal nicht tangiert. In den betreffenden Außensätzen ist die Situation wie folgt (siehe auch Beispiel 1):

Tabelle 2: Kreuzungen von Manual und Pedal*

BWV	Satz	Mittelstimme (linke Hand) und Pedal Takt/Zählzeit	Oberstimme (rechte Hand) und Pedal Takt/Zählzeit	Gruppe	Beispiel 1
525	1	32/4 †	–	C	a
	2	–	–	–	
	3	16/2 †	–	C	b
526	1	49/1,3; 65/3–4	8/3	E	c
	2	35/3–38/1	–	–	d
	3	–	–	D	
527	1	–	Spezialfall	B	
	2	–	–	–	
	3	61/2–65/1	–	B	e, f

⁵⁶ Klotz (wie Fußnote 34), S. 91.

BWV	Satz	Mittelstimme (linke Hand) und Pedal Takt/Zählzeit	Oberstimme (rechte Hand) und Pedal Takt/Zählzeit	Gruppe	Beispiel 1
528	1	3/2, 9/3 † (siehe Kommentar)	–	A	g
	2	–	–	–	
	3	92/2, 93/2, 94/2, 96/2 †	–	A	h
529	1	24/3–25/1, 56/1, 58/1, 87/3	–	E	i
	2	37/4 †	–	–	j
	3	84/2–85/1 †	–	D	k
530	1	3/1, 70/1, 71/1, 163/1	3/1, 163/1	E	l
	2	–	–	–	
	3	–	–	D	

* ohne Da-Capo

† de minimis

Beispiel 1:

a) BWV 525/1, T. 32

b) BWV 525/3, T. 16

c) BWV 526/1, T. 8

BWV 526/1, T. 49

BWV 526/1, T. 65

d) BWV 526/2, T. 35–38

e) BWV 527/3, T. 61–65

BWV 525/1, T. 32: Der Quintsextakkord auf der vierten Zählzeit von Takt 32 wird erst auf der letzten Sechzehntelnote etabliert (*). Das *g* im Manual ist an dieser Stelle notwendig, um die harmonische Basis dieser Zählzeit aufrechtzuerhalten. Die Wahl eines 8'-Pedal bewirkt eine bessere Integrierung, ähnlich wie Breig es für BWV 526/3 beschreibt.

BWV 525/3 (Allegro), T. 16: Der Akkord in Grundstellung auf der zweiten Zählzeit (*) ist harmonisch stabil – diese Stabilität würde an dieser Stelle von einem 16'-Pedal beeinträchtigt.

BWV 526/1 (Vivace), T. 8, 49, 65: Die sichere Positionierung der Akkorde auf den betonten Zählzeiten in Takt 49 spricht für ein 8'-Pedal, in Takt 65 hingegen würde hierdurch bedingt die Harmonie unruhig in eine erste Umkehrung und wieder zurück springen (*). Von größerer Bedeutung ist Takt 8, wo die Halbtonreibung unterhalb des Pedals, die von der 8'-Registrierung verursacht wird, im Vergleich mit der sich aus der Verwendung eines 16' ergebenden Septime unerheblich erscheint (*).

BWV 527/3 (Vivace), T. 61–65: Wo immer sonst in diesem Satz identische Passagen in anderen Tonarten auftauchen, hält Bach das Pedal in sicherem Abstand unterhalb der linken Hand (siehe etwa T. 9–13). Die beiden unzulässigen Umkehrungen (*) kategorisieren diese Kreuzungen im Sinne von Klotz als „erheblich“, was eine Pedal-Basis eine Oktave tiefer als die der Manuale erforderlich macht.⁵⁷ Zudem erscheint die quasi-fugierte Imitation in diesem Satz lediglich in den Manualen, während dem Pedal nur die Rolle des Basso continuo zufällt.

BWV 528/1 (Adagio – Vivace), T. 3 und 9: Bachs Verlegung der Sechzehntel in der linken Hand auf Zählzeit 2 von Takt 3 um eine Oktave tiefer als in dem Kantatensatz könnte dahingehend gedeutet werden, daß es ein Pedal 16' gegeben haben muß; allerdings ist Takt 9 in seiner revidierten Harmonik in der Orgelversion eindeutig. Der Baß der Kantate (in kleinen Notenwerten in Beispiel 1) zeigt, daß Bachs Sekundquartsext-Akkord auf der dritten Zählzeit in der Orgelfassung nicht umgesetzt werden kann, da dort die Akkorde (in reduzierter Form in Beispiel 1) sich zu einem Tonika-Akkord in Grundstellung auflösen und nicht zu einem Sextakkord wie in der Kantate. Somit kann der Baß nur mit einem 8'-Pedal korrekt sein.⁵⁸

BWV 528/3 (Un poc' allegro), T. 92–96: Dies sind alles De-minimis-Situationen, von denen die auf den betonten Zählzeiten etablierte Harmonie nicht berührt wird (in Takt 96 ist sowohl 16'- als auch 8'-Pedal möglich).

BWV 529/1 (Allegro), T. 24f., 56, 58, 87: Der in Takt 24 mit einem Pedal 8' (*) produzierte inkorrekte Akkord bedingt eine 16'-Basis. Die unerwarteten Umkehrungen, die sich sonst in den Takten 56, 58 und 87 ergäben, sprechen ebenfalls hierfür.

BWV 529/3 (Allegro), T. 83–85: Mit einem 8'-Pedal übernimmt die Mittelstimme für die letzte Achtelnote von Takt 84 und die erste von Takt 85 die Baßlinie. So bleibt die harmonische Basis perfekt erhalten.

BWV 530/1 ([Vivace]), T. 3, 70f., 163: Die in Takt 70f. auftretenden Akkordumkehrungen produzieren Fehler im harmonischen Gewebe, die Bach kaum hätte gutheißen können; eine 16'-Basis für das Pedal ist daher unerlässlich.

Mit der einzigen Ausnahme von BWV 527/3 (Vivace) besteht also eine genaue Entsprechung zwischen Breigs Gruppen und Bachs Kreuzungen. Obwohl einige der Fugenthemen recht stark für das Pedal modifiziert wurden, lassen sich sowohl für die satztechnische Kohärenz der Fugen als auch für die beobachteten Tonumfänge der linken Hand und des Pedals bei Verwendung einer

⁵⁷ P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge 2003, S. 6, führt aus: „Gelegentlich scheinen die Sonaten zu bestätigen, daß das Pedal eine 16'-Registrierung aufwies (zum Beispiel BWV 527/3 Takt 61–66).“

⁵⁸ Zur Herkunft dieses Satzes siehe Dirksen (wie Fußnote 18), S. 8–18.

8'-Basis in den gesamten Gruppen A, B, C und D überzeugende Argumente benennen.⁵⁹

Breig unterteilt die mittleren Sätze in zwei Kategorien – mit und ohne „Doppelstrich-Gliederung“.⁶⁰ Nur in zwei der Mittelsätze kommen Manual- und Pedalkreuzungen überhaupt vor (siehe Tabelle 2). BWV 525/2 (Adagio) und BWV 530/2 (Lente) sind ebenfalls fugiert und entsprechen somit den oben formulierten Argumenten für eine 8'-Pedal-Basis. Insgesamt führen die von Breig benannten Gruppen und Bachs Kreuzungen zwischen linker Hand und Pedal zu dem Schluß, daß hier ein 8'-Pedal verwendet werden kann (siehe Tabelle 3).

Tabelle 3: 8'-Pedal-Basis

BWV	Sätze
525	1, 2, 3
526	3
527	1
528	1, 3
529	3
530	2, 3

7. Die 16'-Pedal-Basis: Nachweise in Quellen des 18. Jahrhunderts

Nicht immer reflektieren die Befunde in Tabelle 3 die gedruckten Registrierungen aus dem 18. Jahrhundert. Für Trios mit drei gleichberechtigten Stimmen verlangte Janitsch ein 16'-Pedal, Marpurg schrieb gelegentlich den Gebrauch eines 16'-Registers vor, und Kollmann äußerte ebenfalls eindeutige Ansichten:

⁵⁹ Diese generelle Situation trifft keineswegs nur auf Bach zu. Einige der Komponisten des mittleren 18. Jahrhunderts, die Trios schrieben, arbeiteten ebenfalls mit begrenzten Tonumfängen, um dem 8'-Pedal Rechnung zu tragen, allerdings taten auch sie dies fast immer innerhalb der von Breig vorgeschlagenen Definitionen. Die Trios von J. L. Krebs und J. P. Kellners Trio in D-Dur enthalten aufgrund ihrer fugierten Satztechnik keine Stimmkreuzungen; hier wird daher ein 8'-Pedal vorausgesetzt.

⁶⁰ Breig (wie Fußnote 54), S. 687.

[...] use may be made of the pedals [...] to carry a whole *obligato part*; [...] for which] the pedals should have a double bass stop. For an example see the Trio [BWV 525] by *Sebastian Bach*.⁶¹

Die Manuale sollten Register haben, die unterschiedlich klingen, jedoch gleich stark sind, und für die Pedale empfiehlt Kollmann ein Kontrabaß-Register, aber auch dieses dürfte für erstere nicht zu stark sein.⁶²

Kauffmann verzichtete bei ähnlichen Trios niemals auf den 16' im Pedal, und auch wenn die begrenzte Relevanz der Schübler-Choräle bereits erwähnt wurde,⁶³ läßt sich zumindest erkennen, daß Bach – in „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645 und „Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ BWV 649 – die Verwendung eines 16'-Pedals im allgemeineren Kontext des Satzprinzips „2 Clav: et Ped.“ befürwortete. Die Probleme bezüglich der generellen Verwendung des 16'-Pedals sind allerdings genau dieselben wie bei einem 8'-Pedal: Sie ignoriert Bachs Wunsch nach Vielfalt und die hiermit verknüpften, sich aus unserer analytischen Betrachtung ergebenden Schlußfolgerungen.

8. Die 16'-Pedal-Basis: Weitere Belege

Es ist offensichtlich, daß in allen drei Sätzen aus Breigs Gruppe E die Manualstimmen unter die Pedalstimme hinabsteigen, so daß die Verwendung eines 8'-Pedals unter einer 8'-Manualbasis zu falschen Harmonien führen würde. Somit verlangen diese drei unter dem Einfluß der Konzertform stehenden Sätze (BWV 526/1, 529/1, 530/1) eine Pedallage, die eine Oktave tiefer liegt als die der Manuale.

Eine Bestätigung dieser Sachlage findet sich in BWV 526/1, Takt 64 f. in *P 271* (siehe Abbildung 2 und Beispiel 2). Emery weist auf Bachs nachträgliche Änderungen in diesen Takten hin: „Die Oktavtransposition wurde weitgehend durch das Einfügen von Notenschlüsseln und Vergrößern der Notenköpfe bewerkstelligt.“⁶⁴ Bach konnte diese Passage eine Oktave nach unten transponieren (wodurch er in der linken Hand Kreuzungen mit der Pedalstimme einführte), da ihm bewußt war, daß die 16'-Basis im Pedal ihm dies erlauben

⁶¹ Kollmann, *Essay* (wir Fußnote 28), S.98f.: „[...] man kann die Pedale benutzen [...], um einen ganzen *obligato part* zu spielen, [...] für den] die Pedale ein Kontrabaß-Register haben sollten. Siehe zum Beispiel das Trio [BWV 525] von *Sebastian Bach*.“

⁶² Ebenda, S.99.

⁶³ Siehe Fußnote 53.

⁶⁴ Emery (wie Fußnote 16), S.56. Das hier vorgebrachte Argument steht nicht im Widerspruch zu Emerys Hypothese, daß die Transposition eine instrumentale Vorlage vermuten läßt. Vgl. NBA IV/7 Krit. Bericht, S.37, 74.

würde. Hätte er die Verwendung einer 8'-Pedal-Basis beabsichtigt, so hätte er sicherlich genauso sorgfältig darauf geachtet, die Partie der linken Hand strikt über dem Baß zu halten, wie er es im letzten Satz der Sonate tat.

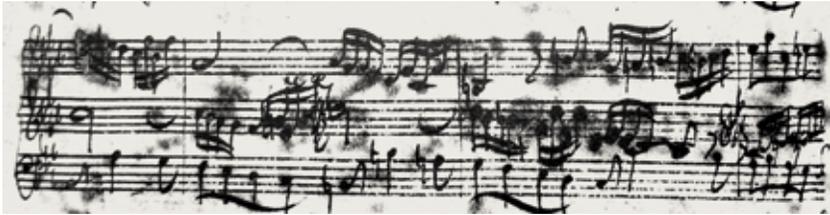


Abbildung 2: Korrektur im Autograph von BWV 526/1

Kehren wir zu den Mittelsätzen zurück. BWV 527/2 (*Adagio e dolce*) enthält keine Kreuzung von Manual und Pedal, und in Bachs späterer transponierter Instrumentalbearbeitung im Mittelsatz des Tripelkonzerts in a-Moll BWV 1044 belegt die Zuweisung der Baßlinie an die linke Hand des Cembalos, daß eine 8'-Farbe genügt. Die neu hinzugefügte Diskantstimme in BWV 1044/2 (Cembalo r.H.), geht zudem bis zum *f*^{mo} hinauf, was dazu anregen mag, in BWV 527/2 über eine höhere Lage für die Partie der rechten Hand nachzudenken. Bemerkenswert ist, daß Bach für beide Manualstimmen am Anfang von BWV 596 ein 4'-Register verlangt, während Adlung⁶⁵ und das entlegene Ochsenhauser Orgelbuch (1735)⁶⁶ Vorkehrungen für die Verwendung von entweder 4'- oder 2'-Registern treffen. Vielleicht assoziiert die sowohl in der Orgel- als auch in der Instrumentalfassung zu findende Anweisung *dolce* diesen Satz stärker als die übrigen Sätze mit der anmutigeren Seite des „neuen Gusto“ (siehe hierzu auch Abschnitt 9).⁶⁷ In BWV 528/2 (*Andante*) gibt es keine Kreuzungen, weder in dieser Version noch in den früheren Fassungen in d-Moll; damit tendiert auch dieser Satz zur Kategorie 8'-Pedal. Im Fall von BWV 526/2 (*Largo*) hingegen ergeben sich erhebliche Probleme aufgrund der Kreuzungen in den Takten 35–38, es sei denn das Pedal liegt eine Oktave tiefer als die linke Hand (Beispiel 1 d). Eine Pedal-Basis, die eine Oktave tiefer liegt als die der Manuale, ist damit in diesem Satz unabdingbar. Bei der kurzzeitigen Kreuzung in BWV 529/2 (*Largo*) scheint es sich um einen De-minimis-Fall zu handeln, wobei sich in den beiden Parallelstellen kein Absteigen unter die Baßlinie findet (siehe auch Abschnitt 9).

⁶⁵ Adlung (wie Fußnote 32), S. 164.

⁶⁶ Faksimile hrsg. von M. G. Kaufmann, Stuttgart 2004.

⁶⁷ Vgl. C. Ahrens, *Johann Sebastian Bach und der „neue Gusto“ in der Musik um 1740*, BJ 1986, S. 69–79.

Beispiel 2:

f) BWV ???/?, T. 9–13

g) BWV 528/1, T. 3

BWV 528/1, T. 9

h) BWV 528/3, T. 92–97

i) BWV 529/1, T. 24f.

9. Weite Abstände in den zweistimmigen Passagen

Zur Bestätigung und Ergänzung der sich aus Breigs Kategorien und Bachs Manual-Pedal-Kreuzungen ergebenden Theorien läßt sich noch ein grundsätzlicheres analytisches Argument vorbringen. Dieses betrifft ganz einfach die Behandlung der Abstände der beiden Stimmen in den kurzen zweistimmigen Passagen (eine Manual- und die Pedalstimme). Obwohl diese Passagen nie länger sind als einige wenige Takte, erlaubt Bach größere Distanzen zwischen Manual- und Pedalpartien in den Sätzen, die gemäß den oben angeführten Argumenten ein 8⁷-Pedal verlangen. In den Sätzen, die Breigs Gruppe E entsprechen und die ein 16⁷-Pedal verlangen, schränkt Bach die Intervalle in diesen zweistimmigen Passagen viel mehr ein – maximal eine Oktave plus eine Dezime. Ein Überblick über diese (mindestens eine Taktlänge ausmachenden) Abstände findet sich in Tabelle 4. Auch in BWV 527/3 (Vivace) ist dies der größte Abstand, und dies impliziert ein 16⁷-Pedal.

Tabelle 4:
Maximale Intervalle zwischen Manual und Pedal in zweistimmigen Passagen

BWV	Satz	Takte	Maximaler Abstand in zweistimmigen Passagen	Implizierte Pedallage	Von Breigs Kategorien und Bachs Stimmkreuzungen abgeleitete Pedallage
525	1	23	3 Oktaven + Quinte	8	8
	2	2	3 Oktaven + Sekunde	8	8
	3	3	3 Oktaven	8	8
526	1	9–10	Duodezime	16	16
	2	–	–	–	16
	3	65	3 Oktaven	8	8
527	1	3, 115	3 Oktaven + Quarte	8	8
	2	3	2 Oktaven	16 (siehe Text)	–
	3	7, 151	2 Oktaven + Terz	16	16
528	1	26	3 Oktaven + Terz	8	8
	2	2	2 Oktaven + Quinte	8	8
	3	8	2 Oktaven + Sexte	8	8

BWV	Satz	Takte	Maximaler Abstand in zweistimmigen Passagen	Implizierte Pedallage	Von Breigs Kate- gorien und Bachs Stimmkreuzun- gen abgeleitete Pedallage
529	1	52	2 Oktaven + Septime	8	16
	2	4	2 Oktaven + Septime	8	–
	3	92	3 Oktaven + Terz	8	8
530	1	72, 74	2 Oktaven + Terz	16	16
	2	3, 43	2 Oktaven + Quinte	8	8
	3	53	3 Oktaven + Terz	8	8

Der einzige Satz, der anscheinend eine Ausnahme bildet, ist BWV 529/1 (Allegro), im übrigen aber stimmen die Implikationen der Lückenbeschränkungen und die Schlußfolgerungen in Tabelle 3 überein. BWV 526/2 (Largo) kann auf diesem Weg nicht eingeordnet werden, da dieser Satz durchgehend drei Stimmen umfaßt. In BWV 527/2 (Adagio e dolce) findet sich nur ein einziger Takt mit lediglich zwei Stimmen (Takt 3); dieser zeigt die maximale Distanz von zwei Oktaven. Mit einem 8'-Pedal und einem 4' in der rechten Hand – wie oben erörtert – haben die zweistimmigen Abschnitte dieselbe Distanz wie 16'- und 8'-Stimmen. Auch wenn es sich in Bezug auf diesen Satz nur um eine Hypothese handelt, passt der Fall perfekt in das Gesamtbild.

Es sei betont, daß sich auf der Basis dieser Abstandsbeschränkungen keine allgemeinere Theorie zu Registerlagen formulieren läßt. Ähnliche Beschränkungen sind bei anderen Komponisten von Trios mit dieser Konsequenz nicht zu beobachten.⁶⁸ Nur bei Bachs Triosonaten ist diese Korrelation so auffällig und so einfach darzustellen.

Tabelle 5 faßt die sich aus den Kategorien, den Stimmkreuzungen und den maximalen Abständen ergebenden Konsequenzen für die Pedal-Basis zusammen:

⁶⁸ Das Trio in d-Moll BWV 583, das wegen der Stimmkreuzungen in die 8'-Pedal-Kategorie fällt, erlaubt in zweistimmigen Passagen maximale Intervalle von zwei Oktaven plus Sexte; diese sind allerdings von extrem kurzer Dauer.

Tabelle 5: Pedal-Basis

BWV	Satz 1	Satz 2	Satz 3
525	8	8	8
526	16	16	8
527	8	8*	16
528	8	8	8
529	16 (or 8?)	8	8
530	16	8	8

* falls 4'-Manualstimmen verwendet werden

10. Für die Ausführung der Sonaten geeignete Orgeln

Wie Siegbert Rampe angemerkt hat, ist es schwierig, Hinweise zu finden, auf welchen Instrumenten Bach seine Sonaten entweder als Zyklus oder einzeln gespielt haben könnte.⁶⁹ Tatsache ist, daß mit nur drei Ausnahmen sämtliche Sätze der Sonaten im Pedal bis zum *d'* aufsteigen (siehe Tabelle 1). Silbermanns Pedalklavaturen endeten auf *c'*. Dies läßt es nicht nur höchst zweifelhaft erscheinen, daß Bach in seinen Dresdner Konzerten jemals eine vollständige Sonate zu Gehör brachte; ferner bedeutet es, daß auch Wilhelm Friedemann, für den – wie Forkel berichtet – die Werke komponiert wurden, sie dort nicht ohne Anpassungen gespielt haben kann, nicht einmal in der Sophienkirche, wo er seit dem 22. Juni 1733 als Organist wirkte (das Datum bildet mithin für *P 271* den ungefähren terminus post quem non).

Ausnahmen sind lediglich BWV 528/1 und /3 sowie BWV 526/2: Diese Sätze verlangen im Pedal nur einen Tonumfang bis *c'* und konnten in Dresden ohne Veränderung gespielt werden;⁷⁰ bedenkt man allerdings die transponierte Oktave für die linke Hand, wäre aber auch jede Nachahmung der französischen Registrierungspraxis ausgesprochen passend gewesen – sowohl in der Sophien-

⁶⁹ Rampe (wie Fußnote 1), S. 798.

⁷⁰ Dies wäre eine mögliche Erklärung für das seltsame Erscheinen eines Bruchstücks von BWV 528/3 (in der Hand von Johann Christian Westphal) in einer Abschrift von BWV 541 in *P 288*. Die Verbindung zwischen BWV 541 und Dresden ist bestens bekannt und der Umstand, daß entweder Bach selbst oder sein Sohn Wilhelm Friedemann diese Stücke innerhalb desselben Konzerts aufführte, wäre hierfür Grund genug, ohne die unwahrscheinliche Hypothese bemühen zu müssen, daß BWV 528/3 einmal Teil von BWV 541 war.

als auch in der Frauenkirche, wo J. S. Bach konzertierte.⁷¹ Immerhin bot die Orgel der Frauenkirche Möglichkeiten für zahlreiche einfache und kombinierte Registrierungen. (Die labialen Pedalstimmen der Orgel in der Sophienkirche befanden sich alle in 16'-Lage; ein 8'-Pedal hätte daher die Verwendung der Pedalkoppel bedingt, sofern Bach nicht die vorhandene Trompete solistisch einsetzte.)⁷²

In Leipzig befand sich zu dieser Zeit anscheinend das einzige Instrument mit dem für die Ausführung sämtlicher Sonaten benötigten Tonumfang in der Nikolaikirche; die historischen Dokumente⁷³ scheinen allerdings zu belegen, daß die von Scheibe im Jahr 1725 dort umgebaute Orgel keine Pedalkoppeln besaß, so daß die einzigen Pedal-Optionen entweder SubBaß 16' oder Sub-Baß 16' + Oktave 4' waren. Was die Orgeln der Thomaskirche betrifft, so hätten die fehlenden Töne in den tiefsten Oktaven bewirkt, daß die meisten Sätze der Sonaten dort unspielbar waren; allerdings gibt es nicht genügend Informationen, um eine eindeutige Bewertung vorzunehmen.

Einige der auswärtigen Orgeln, die Bach in dieser Zeit spielte und abnahm, wären deutlich besser geeignet gewesen als die Leipziger Instrumente. Die Orgel von Johann Friedrich Wender (1655–1729) in der Mühlhäuser Marienkirche könnte hierzu gezählt haben, ebenso die von Johann Friedrich Sterzing (1681–1731) erbaute Orgel der Martinikirche in Kassel, sofern dieser Orgelbauer Pedalklavaturen von demselben Umfang bis *e'* gebaut hat wie seine unmittelbaren Eisenacher Vorfahren Johann Christian und Georg Christoph Sterzing.⁷⁴ In diesem Fall wäre sicherlich davon auszugehen, daß Bach während seines dortigen Konzerts zwischen dem 21. und dem 28. September 1732 auch den einen oder anderen Satz aus diesen Sonaten oder zumindest irgendein vergleichbares Trio gespielt hat.⁷⁵

Hinzu kommt, daß Bachs Disposition aus der Zeit um 1742, die mutmaßlich für die Marienkirche in Berka bestimmt war,⁷⁶ geradezu mit den Sonaten im Sinn geschaffen worden zu sein scheint. Obwohl dieser Entwurf nie realisiert

⁷¹ Siehe Dok II, Nr. 294, 294 a (S. 213 f.), Nr. 389 (S. 279).

⁷² Wolff/Zepf (wie Fußnote 45), S. 35.

⁷³ Ebenda, S. 68 f., sowie H. J. Busch, *Die Nicolaikirche zu Leipzig und ihre Orgel*, Leipzig 2004, S. 40.

⁷⁴ Die Sterzing-Orgel in der Eisenacher Georgenkirche hatte einen Pedalumfang bis *e'*. Siehe L. Edwards Butler, *Johann Christoph Bach und die von Georg Christoph Sterzing erbaute große Orgel der Georgenkirche in Eisenach*, BJ 2008, S. 229, sowie T. Sterzik, *Was wäre gewesen, wenn nicht Heinrich Gottfried Trost diese Orgel gebaut hätte?*, in: *Die Trost-Orgel und Stadtkirche „Zur Gotteshilfe“ Waltershausen*. Festschrift, hrsg. von T. Heinke, Waltershausen 1998, S. 44 f.

⁷⁵ Siehe Dok II, Nr. 522 (S. 410).

⁷⁶ Zur Dokumentation dieses Plans siehe L. Häfner, *Neue Erkenntnisse zur „Berkaer Bach-Orgel“*, BJ 2006, S. 291–293.

wurde, ist er als eine von Bach kaum ein Jahrzehnt nach der Vollendung von *P 271* zusammengestellte Spezifizierung⁷⁷ für die Registrierung der Sonaten von unmittelbarer Relevanz.

Heinrich Nikolaus Trebs (1678–1748), Bachs Weimarer Orgelbauer, errichtete die Berkaer Orgel schließlich nach einem anderen Entwurf.⁷⁸ Doch wenn die von Trebs in Weimar eingebauten Pedalklavaturen auch in Berka Berücksichtigung fanden, hätten dort alle Sonaten gespielt werden können. In der Tat hätten gleiche Prinzipale mit der linken Hand eine Oktave tiefer auf dem Brustwerk, Agricolas 16' + 4' und Marpurgs kontrastierende Kombination „Cornet“ und „Trompete“ sämtlich ausgezeichnet funktioniert.⁷⁹ Bachs Entwurf entspricht Marpurgs Liste tatsächlich in weiten Teilen, wobei allerdings auffällt, daß das Krummhorn fehlt.⁸⁰ Kauffmanns kombinierte Registrierungen wären nicht alle realisierbar gewesen, aber die Möglichkeit eines einfachen Gemshorn 8' gegen eine Flöte 4' in der linken Hand entspricht genau seinen Angaben.

Bachs Entwurf aus der Zeit um 1742 (für Berka?)

Hauptwerk (I)		Brustwerk (II)		Pedal	
Quintadena	16'	Quintadena	8'	Subbass	16'
Principal	8'	Gedackt	8'	Principal	8'
Flöte	8'	Principal	4'	Hohlflöte	4'
Gedackt	8'	Nachthorn	4'	Posaun Bass	16'
Gemshorn	8'	Quinte	2 2/3'	Trompete	8'
Oktave	4'	Oktave	2'	Cornett	4'
Gedackt	4'	Waldflöte	2'		
Quinta	2 2/3'	Tritonus (Tierce)	1 3/5'		
Nassat	2 2/3'	Cimbel	III	Brustwerk/Hauptwerk, Hauptwerk/Pedal	
Oktave	2'				
Sesquialter	II				
Mixtur	V				
Trompete	8'				

⁷⁷ Wolff/Zepf (wie Fußnote 45), S. 33.

⁷⁸ Vgl. A. Lobenstein, *Gottfried Albin de Wette als Gewährsmann für Orgeldispositionen der Bach-Zeit im Weimarer Landgebiet*, BJ 2015, S.273–304.

⁷⁹ Agricola schrieb: „Eine Quinte oder Terze muß allzeit eine noch höhere Octave oder Superoctave über sich haben“; damit ist ein 1' gemeint. Faulkner wies jedoch darauf hin, daß Agricola dieser Auffassung später widersprach. Siehe Faulkner (wie Fußnote 34), S. 24f.

⁸⁰ Horn (wie Fußnote 39), S. 271, weist darauf hin, daß das französische Cromorne und das deutsche Krummhorn sich wesentlich voneinander unterschieden.

11. Registrierungswechsel zwischen Sätzen

Folgt man Forkels Diktum von der Registrierung nach der „Beschaffenheit der Gedanken“, so ergibt sich daraus die Forderung, daß zwischen allen Sätzen grundsätzlich ein Wechsel stattzufinden hat, da die Vielfalt des Ausdrucks einen entsprechenden Kontrast in der Registrierung verlangt; und wie sowohl David Schulenberg⁸¹ als auch Peter Williams⁸² betonen, gab es Registrierungswechsel in der Tradition von Scheidt und Buxtehude auch zwischen den Variationen von Partiten.

In Bezug auf Prinzipalstimmen, die für den solistischen Gebrauch intoniert sind, legen die Anhaltspunkte in der Sonate von Janitsch einen Prima-facie-Beweis für die Notwendigkeit vor, die Registrierung zwischen den Sätzen zu wechseln. Janitschs viersätzliche Sonate setzt sich wie folgt zusammen:

- I Poco largo – Clav. I: Principal 8'; Clav. 2: Octave 4'; Pedal: 16'
- II Allegro moderato
- III Grazioso
- IV Allegro

Nach der ersten Registrierungsanweisung, die vor dem Beginn des Poco largo steht, finden sich keine weiteren Angaben. Allerdings handelt es sich bei dem Grazioso um einen Dialog, der sich aus kontrastierenden Echo-Abschnitten zusammensetzt, und das abschließende Allegro gibt für die linke Hand piano und für die rechte forte an. Ewald Kooiman⁸³ hat bemerkt, daß, wie sich aus dem Ambitus der Stimmen im dritten und vierten Satz klar ergibt, die piano- und forte-Anweisungen sich auf einen 4' bzw. einen 8' beziehen. Bei dem Grazioso ist der Fall allerdings komplizierter, da die linke Hand für die forte-Passagen ebenfalls einen 4' verlangt, weil der Abstand zwischen der rechten und der linken Hand sonst stellenweise extrem wird und sich unbequeme Kreuzungen ergeben. Nach seinen dynamischen Anweisungen zu urteilen, sieht Janitsch zwei 4'-Register vor, eines piano und das andere forte. Bei anderen Registerkombinationen ergäbe sich folgendes Problem: Wenn in den letzten Sätzen 8' und 4' mit f und p korrespondieren, wie kann dann die Balance der Manualstimmen in den beiden ersten Sätzen ausgewogen sein, die zwei gleiche Register verwenden? Wenn Janitsch drei Manuale im Sinn hatte, dann hätte der piano-4' sich auf ein drittes Manual beziehen können; dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß Janitsch dynamische Kontraste verlangt, und zwar

⁸¹ D. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York 1992, S. 325.

⁸² Williams (wie Fußnote 12), S. 157.

⁸³ Johann Gottlieb Janitsch, *Sonata à 3*, hrsg. von E. Kooiman, Hilversum 1980, Vorwort.

sowohl zwischen den Sätzen seiner Sonate als auch innerhalb von diesen, was letztlich bedeutet, daß Registerwechsel erforderlich sind.

Johann Carl Friedrich Rellstab (1756–1813) übernahm dasselbe Prinzip von p und f in seiner Ausgabe der Orgelsonaten von C. P. E. Bach (1790), wobei er die piano-Passagen eine Oktave tiefer druckte und einem 4'-Register zuwies. Rellstab ergänzte Anweisungen für Registerwechsel zwischen fast sämtlichen Sätzen dieser sechs Sonaten (von denen vier im Jahr 1755 für Prinzessin Anna Amalia komponiert wurden).⁸⁴

Die Übergänge zwischen den einzelnen Sätzen von J. S. Bachs Sonaten sind notationstechnisch zu uneinheitlich, um in Bezug auf Registerwechsel irgendwelche Schlußfolgerungen zu ziehen. Die Fermatensetzung an den Satzenden in P 271 und P 272 sind von verwirrender Willkür. Peter Williams⁸⁵ weist darauf hin, daß Bach an Satzenden Fermaten über dem Schlußakkord (SA) einfach als ein *signum finalis* einfügt; dies soll anzeigen, daß der jeweilige Satz zu Ende ist. Das gleiche gilt für Fermaten über dem Doppelstrich (FD), zumindest an Stellen, wo keine andere Fermate steht (siehe Tabelle 6).⁸⁶

Walthers Definition der *Corona* (Fermate) beginnt:

[...] wenn es über gewissen Noten in allen Stimmen zugleich vorkommt, ein allgemeines Stillschweigen, oder eine Pausam generalem bedeutet.⁸⁷

Tabelle 6: Fermaten

BWV	zwischen Satz 1 und 2		zwischen Satz 2 und 3		Finale	
	P 271	P 272	P 271	P 272	P 271	P 272
525	SA FD	SA FD	–	FD	FD	FD
526	SA	SA	–	FD	SA FD	SA
527	SA DCF	SA DCF	–	–	SA DCF	SA DCF
528	SA (oder FD?)	SA	SA	SA	SA FD	SA FD

⁸⁴ Zur Überarbeitung der ersten dieser Sonaten (Wq 70/1) siehe D. M. Berg, *Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten*, BJ 1988, S. 146–149 und 158.

⁸⁵ P. Williams, *The Snares and Delusions of Notation*, in: J. S. Bach as Organist, hrsg. von G. Stauffer und E. May, London 1986, S. 274–294, speziell S. 291.

⁸⁶ Zu den Fermaten in den vierstimmigen Chorälen siehe D. Schildkret, *Toward a Correct Performance of Fermatas in Bach's Chorales*, in: *Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 19 (1988), S. 21–27.

⁸⁷ WaltherL, S. 186.

BWV	zwischen Satz 1 und 2		zwischen Satz 2 und 3		Finale	
	SA DCF	SA DCF	–	–	SA FD	SA
529	SA	SA	–	–	SA FD	SA FD
530	SA	SA	–	–	SA FD	SA FD

SA = Fermate über dem Schlußakkord

FD = Fermate über dem Doppelstrich

DCF = Da-capo: Fermate über dem Fine-Vermerk

Wenn diese Definition entweder auf die Fermate über dem Schlußakkord (SA) oder auf die Fermate über dem Doppelstrich (FD) angewandt werden kann, so führt deren Verwendung mit der Intention, eine nachfolgende Stille anzuzeigen, zu der Frage nach dem Zweck einer solchen Stille und danach, ob in den Orgelsonaten die so gewonnene Zeit für einen Registerwechsel genutzt wurde. Der Umstand, daß in *P 271* nur ein einziger Binnensatz mit irgendeiner Art von Fermate endet, während dies auf sämtliche Kopfsätze zutrifft, ist eine weitere Ungereimtheit, die gegen diese Vermutung zu sprechen scheint. Allerdings erlauben uns Bachs andere Zyklen, gewisse Vergleiche anzustellen: Fermaten über dem Doppelstrich (FD) finden sich am Schluß aller Sätze der Goldberg-Variationen BWV 988, wo Registerwechsel mit großer Wahrscheinlichkeit stattfanden. In den Choralpartiten ist die Situation ausgesprochen uneinheitlich (Walthers Abschrift von „Ach, was soll ich Sünder machen“ BWV 770 in *P 802* zum Beispiel läßt zwischen den Variationen alle Fermaten aus). Die sechs Suiten für Cello BWV 1007–1012 enthalten Fermaten über dem Doppelstrich (FD) in nahezu allen Sätzen, und während die Frage der Registrierung hier nicht aufkommt, wird aber sicherlich Zeit zum Nachstimmen benötigt.

Sowohl die Orgelsonaten als auch die Cello-Suiten enthalten zudem Anweisungen zum Wenden (*volti, volti cito, volti presto, verte* usw.), doch während diese in den Cello-Suiten in *P 269* (Abschrift von A. M. Bach) bemerkenswert einheitlich ausfallen, sind sie in *P 271* und *P 272* auffallend uneinheitlich (siehe Tabelle 7). Es ist schwer zu sagen, ob die Volti-Vermerke in den Sonaten für Bach selbst oder für jemand anderen zur Orientierung bestimmt waren; in *P 272* wurden sie jedenfalls – wie Hans-Joachim Schulze bemerkt hat – von Anna Magdalena Bach eingetragen.⁸⁸ Die Wendevermerke innerhalb einzelner Sätze oder bei Satzpaaren geben jedoch Hinweise darauf, ob diese Sätze einzeln oder paarweise gespielt wurden:

P 271 – BWV 525/2–3 und BWV 530/2–3

P 272 – BWV 527/3, BWV 528/1 oder /1–2 und BWV 529/3

⁸⁸ Schulze Bach Überlieferung, S. 17.

Tabelle 7: Volti-Vermerke⁸⁹

	Innerhalb von Sätzen	Zwischen Sätzen
P 271	525/2	
	525/3	
	529 (alle Sätze)	529/2–3
		530/2–3
P 272	527/3 (nur ein Vermerk sowie einer für das Da capo)	
	528/1	528/1–2
	529/3 (nur ein Vermerk)	

Eine solche Schlußfolgerung findet Bestätigung in den einheitlicheren, ausnahmslos einsätzigen Trios aus der Zeit nach Bach. Die Trios von Johann Ludwig Krebs bestehen fast alle aus einem Satz oder – in Fällen wie dem Trio in Es-Dur KrebsWV 443 – aus zwei Sätzen, die zu einer zweiteiligen Einheit verknüpft sind. Kellner und andere, etwa Georg Andreas Sorge (1703–1778) und Heinrich Nikolaus Gerber (1702–1775), schufen ebenfalls einsätzliche Trios. Registerwechsel innerhalb eines Satzes sind in Anbetracht der obligatorischen 4'-Lage für die linke Hand generell nicht möglich, allerdings werden in Bachs Ensemblefassung von BWV 527/2 (*Adagio e dolce*) als Mittelsatz des Tripelkonzerts BWV 1044 in den Wiederholungen die Stimmen vertauscht: Was in BWV 527/2 die von der rechten und linken Hand ausgeführten Manualstimmen sind, wandert bei jeder Wiederholung von Cembalo (rechte Hand) und Traversflöte zu Violine bzw. Cembalo (rechte Hand). Es mag ungewöhnlich sein, diese Art der Übertragung auf der Orgel nachzubilden – wie es auch bei anderen für diese Sonate dargestellten Möglichkeiten der Fall ist –, doch es wäre keineswegs undenkbar (selbst wenn die linke Hand eine Oktave tiefer liegt), noch ergäbe sich ein Widerspruch zu dem Titel „à 2 Clav:“. Die hiermit verbundenen praktischen Manöver wären nicht schwieriger als die von Bach für BWV 596/1 geforderten, ja sie gestalteten sich wesentlich einfacher, wenn ein drittes Manual mit einem kontrastierenden 4' verfügbar wäre.

Die vorstehenden Untersuchungen versuchten zu zeigen, daß eine dogmatische Fixierung der Registrierungspraxis keinesfalls den Vorstellungen Bachs entspreche hätte. Der musikalische Reichtum der Trios verlangt vom Spieler eine flexible und umsichtige Handhabung der verfügbaren Möglichkeiten.

(Übersetzung: *Stephanie Wollny*)

⁸⁹ Vgl. NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 19–21 und 24–27.

Hatte Nottebohm unrecht? Zur unvollendeten Fuga a 3 Soggetti aus Bachs Kunst der Fuge¹

Von Thomas Daniel (Köln)

Wenn von der unvollendeten Fuga a 3 Soggetti aus Bachs Kunst der Fuge die Rede ist, dann fast nur unter der Frage, ob es sich dabei, wie vom Titel vermerkt, um eine Tripelfuge handelt oder nicht doch um eine von Bach möglicherweise „a 4 Soggetti“ konzipierte Quadrupelfuge. Die Antworten fußen meistens auf diplomatischen, thematischen oder formalen Befunden und sind nicht selten spekulativ geblieben. Da konkrete Beweise in Form entsprechender Quellen für die eine oder andere These fehlen, läßt sich dies scheinbar nicht umgehen. Doch es gibt andere ‚harte‘ Fakten, nämlich solche aus dem überlieferten Notentext mit weitreichenden, auch für die Frage nach der Themenzahl bedeutenden Konsequenzen. Dazu muß man sich allerdings detailliert mit satztechnischen Fakten auseinandersetzen, die angesichts der Komplexität von Bachs Kompositionstechnik weder einfach noch trivial ausfallen. Aber sie eröffnen Einblicke, ohne die eine adäquate Auseinandersetzung mit seiner Musik aussichtslos erscheint.

Schon beim ersten Thema dieser Fuge gehen die Meinungen auseinander. So vertritt im Jahre 1838 Adolph Bernhard Marx im zweiten Band seiner Kompositionslehre die These:

Diese eine [unvollendete Fuge], am Ende des Ganzen (S. 74) befindlich, führt das bekannte Thema in dieser Umgestaltung (und Kürzung)



in rechter und verkehrter Bewegung in hundert und dreizehn Takten aus.²

¹ Dieser Beitrag nimmt Bezug auf T. Daniel, *Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“ – Studie und Vervollständigung*, Köln 2010 (künftig: Daniel). Die darin enthaltene Vervollständigung ist nicht als kompositorische Leistung gemeint, sondern als ‚angewandte Satzlehre‘ mit dem Ziel, den vierfachen Kontrapunkt und die Eignung der Themenkombinationen für die Konstituierung einer Quadrupelfuge unter zuvor postulierten Bedingungen praktisch zu erproben. Zu dieser Studie siehe auch die Rezension von W. Breig in *Mf* 65 (2012), S. 273 f.

² A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Bd. 2, Leipzig 1838, S. 570; die im Text genannte Seitenzahl bezieht sich auf die alte Peters-Gesamtausgabe.

Diese These vom ersten Thema als variierte und gleichsam kondensierte Ableitung aus dem Hauptthema des Zyklus findet, wie Otfried Büsings Beitrag im BJ 2015 zeigt,³ bis heute ihre Anhänger. Der Vergleich der beiden Themen offenbart jedoch die Schwächen dieser Deutung, selbst wenn man die punktierte Variante des Hauptthemas zugrundelegt (siehe dazu auch weiter unten):

Beispiel 1



Während die Korrespondenz der Anfänge nicht zu übersehen ist, verliert sich nach den ersten vier Tönen die Verbindung. Man könnte die diastematische Achsensymmetrie des ersten Themas als konstruktiven Kunstgriff deuten, doch damit wäre ein bislang nicht präsentationsprinzip eingeführt, denn alle anderen Themenvariationen bleiben rein figurativ, ohne den diastematischen Verlauf des Hauptthemas zu verlassen, zumal bei den Schlußfloskeln, die gegensätzlicher nicht sein könnten: Das Hauptthema und seine Variationen enden sämtlich mit einer schrittweisen Figur im Sinne einer beschleunigten Tenorklausel, während jenes mit seinem Quintfall in eine lapidare Baßklausel mündet. Und mit dieser Baßklausel beginnen die Probleme, die das erste Thema im satztechnischen Kontext hervorruft.

Nicht ohne Grund gibt es kaum Fugenthemen mit einem Quintfall als Abschluß, schon gar nicht in Fugen mit mehreren Themen. Dies hat seinen Grund in der Sperrigkeit der Baßklausel. Im Baß (daher die Bezeichnung) sorgt sie für eine fundamentale Kadenzwirkung. In den Oberstimmen hingegen fällt der fundierende Charakter fort, und dann sorgt der Quintsprung für nicht geringe Komplikationen. Schon im Choralsatz können wir beobachten, daß die Baßklausel im Sopran meist nicht mehr grundtönig erklingt, sondern gern mit einer Unterquinte harmonisiert wird, z. B. im Choral „Von Gott will ich nicht lassen“ am Ende der zweiten, dem Themenende nicht unähnlichen Zeile:

Beispiel 2: J. H. Schein, *Cantional* 1627, Nr. 210, und Bach, BWV 73/5

denn er läßt nicht von mir, der uns er-schaf-fen hat;

³ O. Büsing, *Hatte Nottebohm recht? Überlegungen zur Fuga a 3 Soggetti aus Bachs Kunst der Fuge*, BJ 2015, S. 192–203 (künftig: Büsing), hier S. 195 f. Büsing schreibt diese Erkenntnis Jacques Chailley (*L'Art de la Fugue de J.-S. Bach*, Paris 1971) zu.

Damit findet die Baßklausel jedoch nicht ihr tonartliches Ziel d-Moll bzw. g-Moll, sondern wird von einem abweichenden Baßton eine Quinte tiefer ‚überfremdet‘. Daß dies nicht auf den Choralsatz beschränkt bleibt, erweist sich in der Fuga a 3 Soggetti bereits nach wenigen Takten (T. 15 ff.):

Beispiel 3



Im zweiten Takt von Beispiel 3 (Takt 16) endet der dritte, zur Haupttonart d-Moll gehörende Themeneinsatz im Alt mit dem Quintfall nach d', doch der Baß kadenziert in die Unterquinte („5“) nach g-Moll. Das gleiche geschieht eine Quinte höher in wörtlicher Sequenz fünf Takte später (Takt 21) mit der Kadenz nach d-Moll am Ende des vierten, auf a-Moll bezogenen Themeneinsatzes (Comes) im Sopran. Die Komplexität der Harmonik steigert Bach noch durch die höchst reizvolle und spannungsreiche Chromatik, die er wie ein Band diesen Durchgängen unterlegt.

Für die Kombination mit den beiden anderen Themen läßt dieses erste Thema ähnliche Konsequenzen erkennen, dann nämlich, wenn man versucht, die Themen zu vertauschen, und dies gehört zu den unabdingbaren Voraussetzungen einer mehrthemigen Fuge. Mit dem Thementausch, traditionell auch als „Verwechslung“ oder „Umkehrung“ bezeichnet, betreten wir das Feld des „doppelten Kontrapunkts“, der in verschiedenen Intervallen erfolgen kann, standardgemäß in der Oktave, aber auch, wie vor allem Contrapunctus 9 und 10 belegen, in anderen Intervallen wie der Dezime und der Duodezime. Da die Technik des doppelten Kontrapunkts heutzutage kaum mehr geläufig, für die Kunst der Fuge aber essentiell ist, möge eine einfache Grafik die Intervallverhältnisse klarstellen:

Beispiel 4

Doppelter Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime



Das untere Intervall zwischen schwarzer und weißer Note wird zum oberen oder umgekehrt, zum Beispiel die Quinte beim Oktavkontrapunkt zur Quarte, beim Dezimkontrapunkt zur Sexte, beim Duodezimekontrapunkt zur Oktave. Die Richtung der Ableitung spielt für die Ermittlung des Intervalls keine Rolle.

Da sich auch die Synkopierungen („Vorhalte“) zu Beginn und zur Kadenzbildung im Rahmen der Grundkombination bewegen, darf diese Verknüpfung als uneingeschränkt tauglich gelten. Und sie entspricht mit dem Quintfall in die Oberquinte exakt dem eingangs dargelegten traditionellen Kadenzgebaren.

Auch das zweite Thema läßt sich zum ersten nicht im doppelten Kontrapunkt der Oktave versetzen (der erste kombinierte Durchgang ab Takt 147 enthält die Themen gegenüber Beispiel 8 vertauscht):

Beispiel 8



Die dabei entstehenden Quartan (siehe oben, „4“) könnte man gegebenenfalls kaschieren, die ersten weniger als die zweiten, die durch Zusatztöne abzuschwächen wären. Was aber als grober Verstoß gegen den Kontrapunkt (und nicht nur gegen denjenigen Bachs) gelten muß, sind die beiden synkopierten „umgekehrten Nonen“ (siehe oben, „u9“), das heißt Nonenvorhalte, die in die Unterstimme versetzt sind. Schon Moritz Hauptmann stellt 1841 fest: „Das zweite Thema ist der vorkommenden Nonenvorhalte wegen zur Umkehrung in die Octave gegen das erste nicht geeignet“.⁵ Gustav Nottebohm konstatiert 1880: „Bei einer Octavverwechslung der ersten mit der vierten Stimme [des zweiten und des ersten Themas] entstehen umgekehrte Nonen, die wohl Bach vermieden haben würde“.⁶ Und Johann Gottfried Walther, Vetter und Kollege Bachs, quittiert die „anschlagende Septime“ der Oberstimme mit der Bemerkung, „welcher Satz unrecht ist“.⁷

⁵ M. Hauptmann, *Erläuterungen zu J. S. Bachs Kunst der Fuge*, Leipzig 1841, S. 13. Für Hauptmann steht fest, daß die Fuge in Anbetracht des fehlenden Hauptthemas nicht zum Zyklus gehört, sondern als „schätzenswerthe Zugabe“ zu betrachten ist.

⁶ G. Nottebohm, *J. S. Bach's letzte Fuge*, in: *Musik-Welt 1880/81* (zwei Teile), hrsg. von M. Goldstein, Nr. 20 und 21, S. 232–236 und 244–246 (künftig: Nottebohm), hier S. 234, abgedruckt bei Daniel, S. 100–111 (kritisch revidierte Neuauflage), hier S. 103.

⁷ J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition (1708)*, hrsg. von P. Benary, Leipzig 1955 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, 2.), S. 196 (Seitenzahl des Originals: 386). Walther moniert bei der „Umkehrung“ der None, daß sie „in der Verkehrung die anschlagende 7 wird“.

Erneut löst sich dieses Problem mit der Quintstransposition des ersten Themas:

Beispiel 9



Aus den Quarten werden wie zuvor Oktaven, aus den „umgekehrten Nonen“ aber Unterquarten (siehe oben, „4“, die zweite ein Tritonus), die satztechnisch indes keine Schwierigkeiten bereiten, da sie durch Ergänzung etwa einer Sekunde oder Terz zu üblichen Vorhaltbildungen dienen können. Interessanterweise setzt Bach diesen doppelten Kontrapunkt im Fragment nicht ein, obwohl er die Themen vertauscht. Stattdessen verschiebt er das erste Thema gegen das zweite einen Takt nach hinten (Takt 169 und 182), ohne es zu transponieren, vermutlich, um den später recht auffälligen Duodezimakontrapunkt nicht schon hier zu strapazieren. So aber greift er an keiner Stelle auf irgendeinen doppelten Kontrapunkt zurück, sondern stellt ihn wie eine obskure Perspektive vor uns hin – man könnte ihn durchaus einen ‚Rätselkontrapunkt‘ nennen. Erst eine zweite Kombination der drei Themen würde das Geheimnis lüften.

Damit ist der Boden bereitet, sich einem weiteren Geheimnis dieser Fuge zu nähern: dem vierten Thema, das bisher noch nicht einbezogen ist. Zunächst fragt man sich mit Recht, wieso überhaupt ein viertes Thema dazukommen sollte – die drei vorhandenen Themen müßten sich doch wahrlich selbst genügen. Betrachtet man jedoch den Anfang ihrer Kombination, kann man einen Effekt beobachten, der sich mit Bachs anderen Themenkombinationen, auch denen in der „Kunst der Fuge“, nicht verträgt – das ‚Hineinrollen‘ in die Kombination mit der Figuration des zweiten Themas (Fuga a 3 Soggetti, Takt 233 ff., ohne Zusatztöne):

Beispiel 10



Da dieses im Zusammenspiel der Themen eine eher begleitende Funktion erfüllt, erscheint der lange Vorlauf bereits für sich genommen überflüssig. Zudem hebt es mit dem Terzton an, was wiederum an Bachs Gepflogenheiten vorbeigeht, denn bei ihm beginnen alle Themenkombinationen mit dem

Grund- oder Quintton der betreffenden Tonart.⁸ Aus diesen Gründen bedarf der Tripelkomplex eines zusätzlichen Grund- oder Quinttons, welcher der Figuration vorangeht – ein zwingender Grund für ein weiteres, die Kombination eröffnendes Thema, das den unzureichenden, fragmentarischen Beginn gewissermaßen thematisch auffüllt.

Daß es sich dabei um das Hauptthema der „Kunst der Fuge“ handelt, dürfte kaum mehr überraschen, stellt es doch die Verbindung zum Zyklus her. Schon deshalb liegt es nahe, Nottebohm zu folgen, wenn er ausführt:

Ich trete nun der Behauptung, dass die Fuge nur drei Subjecte erhalten sollte, entgegen und behaupte, dass vier Subjecte in ihr vorkommen sollten und dass das vierte Subject kein anderes sein sollte, als das dem ganzen Werke zu Grunde liegende Thema.⁹

Dieses muß, wie dargelegt, die Kombination eröffnen:

Beispiel 11

Hier nehmen alle vier Themen diejenige Position ein, die sie vermutlich bei ihrem ersten Zusammentreffen erhalten hätten, das erste im Baß, das zweite und dritte in den Mittelstimmen und das vierte – das Hauptthema – gewissermaßen als Krönung im Sopran. Dieses ersetzt die freie Sopranstimme der von Bach noch notierten dreithemigen Kombination am Ende des Autographs. Die von Nottebohm und Büsing beanstandeten Quinten¹⁰ im dritten Takt gehören zu den „läßlichen Sünden“, da sie unmittelbar in eine stark dissonante Situation (a gegen den g-Moll-Dreiklang der drei Oberstimmen) münden und daher akustisch nicht ins Gewicht fallen, zumal für übermäßig-reine Quint-

⁸ Als einzige Ausnahme beginnt das Hauptthema der B-Dur-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier II (BWV 890) mit der Obersekunde des Grundtons, ein absoluter Sonderfall schon der Themengestaltung.

⁹ Nottebohm, S. 233 (Daniel, S. 101).

¹⁰ Nottebohm, S. 234 (Daniel, S. 103), und Büsing, S. 194.

parallelen kein verlässliches Reglement existiert – man wird sie wegen des Leittons in die reine Quinte generell meiden, im vorliegenden Fall jedoch am ehesten zwischen den Außenstimmen.¹¹ Ob man die ursprüngliche oder die punktierte Variante des Hauptthemas bevorzugt, darf zunächst als sekundär gelten; jene greift den Anfang des Zyklus auf, während sich diese u. a. besser in den Kontext einfügt und in einer erforderlichen Soloexposition (gemäß *Contrapunctus* 5, 6 und 7) verarbeiten läßt.¹²

Auch das Hauptthema muß die vollständige Vertauschung mit den drei anderen Themen gestatten, das heißt, sich in den vierfachen Kontrapunkt einfügen. Bedenkt man, daß das erste Thema den doppelten Kontrapunkt der Duodezime, wie dargelegt, bereits im vorhandenen Tripelkomplex zwingend verlangt, wird es niemanden verwundern, daß dies auch der Fall ist, wenn das Hauptthema im Baß liegt:

Beispiel 12

Wäre das erste Thema untransponiert, das heißt, in d-Moll eingefügt, entstünde, wie Büsing korrekt bemerkt, über dem Schlußton d des Hauptthemas ein unhaltbarer Quartton g.¹³ So aber bilden alle vier Stimmen einen einwandfreien, Bachs kontrapunktischen Maßstäben angemessenen Satz, und die Forderung nach einer Kombination mit dem Hauptthema im Baß ist uneingeschränkt erfüllt. Hier befinden sich alle Stimmen in einem ausgewogenen

¹¹ Nottebohm's Vorschlag einer Synkopierung nach Verzögerung um ein Achtel vom *cis* aus läßt sich durch die Verzögerung um ein Viertel mit anschließendem Achtelpaar weniger auffallend gestalten; siehe dazu Daniel, S. 32f. und Fußnote 14. Die übermäßig-reine Quintparallele verwendet Bach im *Ricercar* a 3 aus dem *Musikalischen Opfer* in Takt 64, 158 und 174, jedoch fallend.

¹² Zur punktierten Variante siehe Daniel, S. 30, und zusammengefaßt S. 76. Nottebohm spricht unter Hinweis auf *Contrapunctus* 5 von „Noten kleinerer Währung“ für das Hauptthema (S. 233, Daniel, S. 102).

¹³ Büsing, S. 198f. In *Contrapunctus* 9 würde ein doppelter Kontrapunkt der Oktave die gleiche Quarte *d – g* in abgeschwächter Form hervorrufen.

Verhältnis, das sogar Pausen vor den Themeneinsätzen ermöglicht und obendrein manualiter problemlos zu bewältigen ist. Da die übrigen Stimmen für das Hauptthema in den vierthemigen Kombinationen meist ebenso unproblematisch verlaufen – den doppelten Kontrapunkt der Duodezime für das erste Thema vorausgesetzt¹⁴ –, darf Nottebohms Hypothese vom Hauptthema des Zyklus als potentiell viertem Thema dieser Fuge als satztechnisch verifiziert gelten.

Dennoch muß sich Nottebohms Aufsatz auch kritische Anmerkungen gefallen lassen. Nottebohm war offenbar ein Tüftler, dem es gefiel, möglichst viele, teils aberwitzige Themenkombinationen mit Umkehrung, Verschiebung, Augmentation usw. aufzuzeigen und sich dabei von seiner ursprünglichen Hypothese so weit zu entfernen, daß der vierfache Kontrapunkt mit dessen satztechnischen Implikationen nahezu untergeht. Er verweist zwar auf den doppelten Kontrapunkt der Duodezime, aber nur in einem Nebensatz und ohne ihn weiter zu verfolgen.¹⁵ Insofern bleiben wesentliche Aspekte seiner Entdeckung auf der Strecke.

Der verblüffenden Kombinierbarkeit der Themen gilt auch Büsings Interesse. So verknüpft er als „ironisches Spiel“¹⁶ die dreithemige Kombination mit dem Thema der Orgelfuge in f-Moll BWV 534 (nach *d* transponiert und ohne nennenswerte satztechnische Einbußen) und wenig später auch mit dem Choral „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ sowie alsbald das Hauptthema mit zwei anderen Fugenthemen.¹⁷ Damit scheint die Idee eines vierten Themas endgültig ad absurdum geführt, denn daß man beliebige Themen mehr oder weniger korrekt einfügen kann, muß auf Zufall beruhen, und dies würde auch für das Hauptthema zu gelten haben. Was also zeichnet diesen gegenüber alternativen Kombinationsversuchen aus?

Die eingangs erwähnte Ähnlichkeit des Hauptthemas mit dem ersten Thema des Tripelkomplexes scheint dem eher entgegenzustehen. Gerügt wird die Armseligkeit der Erfindung. Nach Büsing ist sogar „ein stark redundanter Hautgout nicht abzustreiten, der dem Bach eigenen höchsten kompositorischen Niveau fremd wäre“.¹⁸ Wenn man jedoch die Korrespondenz der Anfänge unter dem Stichwort „Vorimitation“ verbucht, dann stört sie genauso

¹⁴ Siehe Daniel, S. 138 ff., insbesondere ab Takt 313, 326, 353 und 363. Zur Vermeidung der übermäßig-reinen Quintparallele siehe Takt 342.

¹⁵ Nottebohm, S. 234 (Daniel, S. 103). Im 19. Jahrhundert gehörte der doppelte Kontrapunkt in der gehobenen Musikausbildung zum Curriculum, und deshalb erschien es Nottebohm wohl überflüssig, genauer darauf einzugehen. Der von ihm postulierte doppelte Kontrapunkt der Dezime zwischen erstem und zweitem Thema ist technisch möglich, aber schon im Hinblick auf die Tonart nicht einsetzbar.

¹⁶ Büsing, S. 201.

¹⁷ Büsing, S. 201 f.

¹⁸ Büsing, S. 196.

1. die weitere Durchführung der dreithemigen Kombination,
2. eine Exposition des Hauptthemas allein,
3. eine Durchführung aller vier Themen gemeinsam.

Die Soloexposition des Hauptthemas würde dabei dem streng sukzessiven Gesamtaufbau entsprechen und die mehrthemigen Blöcke wie ein Einschub trennen. Der Umfang dieser Fuge würde beachtlich anwachsen, denn allein für den Schlußabschnitt mit mindestens vier, wahrscheinlich eher fünf oder sechs Durchgängen aller vier Themen wären inklusive ‚entlastender‘ Zwischenspiele kaum weniger als 60 Takte anzusetzen, und mit den beiden vorderen Abschnitten käme zumindest der gleiche Umfang noch hinzu, so daß die Quadrupelfuge insgesamt 350 oder mehr Takte umfassen müßte, nach Hans-Jörg Rechtsteiner sogar 372 Takte, den Gesamtumfang der ersten vier Fugen aus dem Zyklus.²¹ Auch im Hinblick auf den ersten Abschnitt der Fuge, der mit dem ersten Thema allein bis Takt 115 reicht, erscheinen solche Dimensionen für die gesamte Quadrupelfuge einigermaßen glaubhaft. Warum auch hätte Bach sich für den alles krönenden Abschluß, das opus summum seiner Fugenkunst mit weniger zufrieden geben sollen?

²¹ H.-J. Rechtsteiner, *Alles geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Frankfurt/Main 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36 – Musikwissenschaft. 140.), S. 35 ff. Zu den Zahlen siehe Daniel, S. 57 ff., ebenso die bis Takt 372 reichende Vervollständigung S. 134 ff.

Kurze Duplik auf Thomas Daniels Replik zu „Hatte Nottebohm recht?“

Von Otfried Büsing (Freiburg/Br.)

Thomas Daniel behauptet in seiner Replik, daß das Hauptthema der Kunst der Fuge, in den Baß gesetzt, dem Bachschen originalen dreifachen Themenverbund im Fragment der Fuga a tre soggetti (Takt 233 ff.) satztechnisch sehr wohl korrekt hinzuzufügen sei – im Widerspruch zu meiner Behauptung, daß dies prinzipiell nicht möglich und so der von Nottebohm behauptete Quadrupelkomplex irrig sei.

Daniel kommt im Zuge seiner Argumentation, in deren Rahmen er die Quintverlagerung des ersten Themas des Fragments im vierfachen Verbundkomplex vorschlägt, zu folgender Erkenntnis: „So aber bilden alle vier Stimmen einen einwandfreien, Bachs kontrapunktischen Maßstäben angemessenen Satz, und die Forderung nach einer Kombination mit dem Hauptthema im Baß ist uneingeschränkt erfüllt“.¹ Er führt weiter aus, daß damit „Nottebohms Hypothese vom Hauptthema des Zyklus als potentielltem vierten Thema der Fuge als satztechnisch verifiziert gelten“ dürfe.²

Um diese Schlußfolgerung zu überprüfen, soll zunächst der historische Kontext betrachtet werden. Die Technik, in einem Komplex des dreifachen Kontrapunktes in einem drei- oder vierstimmigen Satz eine Materie entsprechend dem doppelten Kontrapunkt der Duodezime auszulagern, ist vereinzelt von Meistern der Zeit vor Bach angewandt worden, wenn es sich um dreithemige Fugen mit ihren typischen kurzgliedrigen Themen handelte (Johann Krieger³, Johann Joseph Fux⁴). Diese Technik ermöglicht die Komposition vollständiger Dreiklänge, was sonst beim klanglich kargen dreifachen Kontrapunkt der Oktave im noch spätmodal geprägten strengen Satz so gut wie unmöglich ist. Bei vierfachen Themenkombinationen sind sogar intervallisch unterschiedliche Versetzungsprinzipien zu beobachten, die dann eine kaleidoskopische dreiklangsprägte Klangtechnik ermöglichen (Johann Krieger⁵).

¹ Siehe den vorstehenden Beitrag von T. Daniel.

² Ebenda.

³ Fuga in C-Dur (Fragment), Neuausgabe: *Johann & Johann Philipp Krieger. Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von S. Rampe, Kassel 1999, S. 102.

⁴ „Fuga tribus subjectis instructa“, in: Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 215–217.

⁵ „Fuga in C à 4. Themati“; Neuausgabe: *Johann & Johann Philipp Krieger. Sämtliche Orgel- und Clavierwerke* (wie Fußnote 3), S. 68.

In den von Johann Sebastian Bach überlieferten Werken mit der Anwendung des mehrfachen Kontrapunkts finden wir solche Techniken nicht mehr, denn seine Kombinationstechnik im drei- bis fünffachen Kontrapunkt zeigt, abgesehen von kleinen Anpassungen, ausschließlich Oktavversetzungen: Sein robuster, unakademisch-kühner und figurationsreicher Kontrapunkt mit längeren dynamischen Themen ist tonartgebunden und in der spätbarocken Vierklangsharmonik kadenz- und sequenzgeprägt sowie dissonanzenreich, wodurch eine größere Klangfülle möglich wird.

Der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) hat in seinem Werk *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*⁶ intervallische Auslagerungen von Stimmen in Verbänden des vierfachen Kontrapunkts der Oktave nicht mehr beschrieben, und in seinen Beispielen für den dreifachen Kontrapunkt führt er neben einem modal-akademischen Beispiel für die Verwendung des doppelten Kontrapunktes der Duodezime im dreistimmigen Kontext,⁷ bei dem die Baßdurchführung des cantus firmus nicht möglich ist, ausschließlich Exempel mit Oktavversetzungen an. Er äußert sich auch kritisch über ein bei Fux angeführtes Beispiel für die Verwendung des doppelten Kontrapunkts der Duodezime in einem vierstimmigen Kontext.⁸

Vor diesem Hintergrund ist Daniels Konzept der Intervallversetzung einer der Stimmen im vierfachen kontrapunktischen Verbund zur Ermöglichung der vollständigen Vertauschbarkeit aller Stimmen historisch nicht zu rechtfertigen. Nimmt man diese Technik, zu der sich bei Bach keine Vergleichsfälle finden, dennoch als Arbeitshypothese im Sinne eines Sonderfalles an, zeigt sich, daß die vierfache Themenkombination nach Daniels Vorschlag in ein unauflösbares kompositorisches Polylemma führt, wie die folgenden Ausführungen zeigen: Im Rahmen von allerlei Überlegungen, Vermutungen und Spekulationen in thematischer, satztechnischer und formaler Hinsicht präsentiert Daniel zum Beweis seiner Behauptung, daß Nottebohms Hypothese vom Hauptthema der Kunst der Fuge als viertem Thema der Fuga a tre Soggetti verifizierbar sei, folgende Notendarstellung:

⁶ J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Bd. II/2, Berlin und Königsberg 1777.

⁷ Ebenda, S. 129–131.

⁸ „Daher ist das gegebene Exempel von Johann Joseph Fux in seinem Gradus ad Parnassum bey der Lehre des Contrapuncts der Duodez, wegen der zwey nach einander vorkommenden Oktaven, und bey der Umkehrung vorkommenden Quinten, ganz verwerflich, weil sie noch dazu in den äußersten Stimmen vorkommen, wo sie doch gänzlich verboten sind.“ (Ebenda, S. 132).

Beispiel 1⁹

1. Thema quintverlagert (Daniel)

(Hauptthema hinzugefügt von Daniel nach Nottebohm)

Hat Daniel nun mit seiner Behauptung recht? Nein. Denn abgesehen davon, daß die beiden Einsätze im Baß (Quintsprung aufwärts) und im Sopran (Quintsprung aufwärts) wegen der gleichen Kopfphysiognomien der Themen wie eine stilwidrige Themenbeantwortung klingen (reale statt tonaler Beantwortung), führt die vierstimmige Passage zum Schlußton des Hauptthemas auf Zählzeit 1 in Takt 5, den Daniel bezeichnenderweise nur abstrakt notiert, in eine kompositorische Falle, aus der es kein Entrinnen gibt.¹⁰ Denn wie wäre dieser Schlußton zu gestalten?

Melodisch elegant wäre es, ihn als längeren Ton anzulegen und eventuell danach eine Pause anzufügen:

⁹ Replik Daniel, Beispiel 12.

¹⁰ Daniel untermauert seine Behauptung auch mit der These, daß „das erste Thema den doppelten Kontrapunkt der Duodezime, wie dargelegt, bereits im vorhandenen Tripelkomplex zwingend verlangt“ (Replik, S. 52), und er versucht dies mit Hilfe inakzeptabler zweistimmiger Kombinationen des ersten Themas in der Oberstimme und des zweiten bzw. dritten Themas (B-A-C-H) in der Unterstimme zu beweisen (Beispiele 6 und 8). Doch Daniels Behauptung ist falsch: Denn seine zweistimmigen Kombinationen im Kontrapunkt der Oktave sind zwar fehlerhaft, doch die *Fuga a tre Soggetti* ist kein Bicinium, sondern eine vierstimmige Komposition, und so lassen sich im Gegensatz zu seiner Auffassung Baßdurchführungen sowohl des zweiten als auch des dritten Themas in Verbindung mit den beiden anderen Themen (dreifacher Kontrapunkt der Oktave) und einer hinzugefügten freien vierten Stimme nach den Prinzipien Bachscher Kontrapunktik wohlklingend einrichten.

Beispiel 2

4

harmonischer Auszug

Doch so entsteht in Takt 5 (Beispiel 2) ein unerlöster figurierter Quartsextakkord, der von harmonisch übler Wirkung ist, worauf ein inakzeptables rhythmisches Loch folgt.

Um dieses zu verhindern, könnte man nun den Schlußton *d* noch länger halten und eine Figuration anfügen, aber es kommt dann ein weiteres Manko hinzu, nämlich ein stilwidriger abgemagerter Klang auf Zählzeit 3 mit *d* in drei Oktavlagen, in dessen Kontext dann immerhin eine Figuration auf die nächste Eins führen könnte, zum *g* oder zum *a* (siehe Beispiel 3). Doch diese Figuration im klangarmen Umfeld kann den vorhergehenden Quartsextakkord nicht retten:

Beispiel 3

4

↓ 3 mal *d*

Um nun den inakzeptablen Quartsextakkord in Takt 5 auf Zählzeit 1 zu entschärfen, wäre eine Bewegung des Basses dergestalt möglich, daß er auf Zählzeit 2 zum *g* springt. Doch dieser Ton verursacht bei seiner Weiterführung zum *a* im nächsten Takt Quintparallelen in den Außenstimmen mit dem Sopran im kadenziellen Umfeld (!), die nur notdürftig (und letztlich nicht vertretbar) figurativ zu kaschieren sind:

Beispiel 4¹¹

Entscheidet man sich nun in Takt 6 für das ebenfalls mögliche g als Zielton des Basses, welches auf Zählzeit 3 zum a weitergeführt werden muß, wäre die nicht vertretbare Quintparallele zwar eliminiert – aber die Baßmelodie wäre durch die zähe Fixierung auf das g in ihrer müden Gestalt unbrauchbar, und zudem entstünde über den Taktstrich hinweg eine klangliche Lähmung wegen fehlenden harmonischen Gefälles. Vielleicht ist folgende Lösung mit einem eleganten Baßgang von d über B nach G die ultima ratio?

Beispiel 5



Doch auch diese Lösung klingt in ihrer Verbindung des figurierten Quartsextakkords in Takt 5 auf Zählzeit 1 mit dem inakzeptablen Doppelterzklang auf Zählzeit 3 absurd, zudem ist der Satz in Takt 6 in der sehr weiten Lage nicht spielbar.

So zeigt sich die Verfahrenheit der Situation – eben ein Polylemma, das beweist, daß die von Daniel vorgeschlagene Quintverlagerung des ersten Themas als Lösungsmöglichkeit nicht stimmig ist. Damit hat der Autor sich selbst widerlegt und es muß bei der Feststellung bleiben: In der Fuga a tre Soggetti kann das Hauptthema der Kunst der Fuge dem Bachschen originalen dreifachen Themenverbund in der Baßposition prinzipiell nicht hinzugefügt werden. Daher ist die Vorstellung von einem Quadrupelkomplex auch weiterhin nicht zu halten, und Daniel rückt mit seinem satztechnischen Vorschlag Johann Sebastian Bach in die Nähe kleinmeisterlicher Unbeholfenheit, was wahrlich kein Merkmal der Bachschen Kompositionen ist.

¹¹ Vgl. Daniels eigene Ergänzung, in: T. Daniel, *Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“: Studie und Vervollständigung*, Köln 2010, S. 140, Takt 357/358.

Wie Bach tatsächlich einen gelingenden Quartsextakkord bei abwärts erreichtem abschließenden Grundton eines Fugenthemas im Baß auf dem Taktschwerpunkt einsetzt, zeigt Takt 65 der Fuge in f-moll aus dem Wohltemperierten Klavier I:

Beispiel 6

Im Zusammenhang mit dem B-A-C-H-Motiv am Schluß des Fragments spricht Thomas Daniel von einer „obskuren Perspektive“.¹² Das ist ein treffend gefundener Begriff, dem völlig zuzustimmen ist und der als signifikant auch für das Fragment als *Fragment* gelten darf. Diese obskure Perspektive im Sinne einer starken Magie, die von der Fuga a tre Soggetti ausgeht, hat schon so manchen Tonsetzer angeregt, in Verkenntung der Nichtberechenbarkeit individuellen künstlerischen Genies spekulative Ergänzungen zu versuchen. Diese Magie ist vielleicht vergleichbar der „wundersamen, gewaltigen Melodei“ der „Lore-Ley“, von der Heinrich Heine erzählt.

¹² Replik Daniel, S. 50.

Neuerkenntnisse zu einigen Kopisten der 1730er Jahre

Von Peter Wollny (Leipzig)

Nimmt man das „*Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*“ zur Hand,¹ so fällt einem gleich das Mißverhältnis zwischen den Einträgen zu Bachs ersten Jahren als Thomaskantor (1723–1727) und den folgenden rund zwei Jahrzehnten auf. Für die erste Zeit besitzen wir ein engmaschiges Netz von Aufführungsdaten – meist im Wochentakt – und anderen biographischen Zeugnissen, konkrete Belege aus den 1730er und 1740er Jahren sind hingegen längst nicht so dicht gesät. Dieses Mißverhältnis stellt für die Bach-Forschung seit langem eine Herausforderung dar. Es gilt also weiterhin Wege zu finden, die zahlreichen weißen Flecken in Bachs Lebensgeschichte durch ein Gerüst aus zuverlässigen Informationen zu ersetzen, etwa indem wir aus einer Fülle oftmals unbeachteter Indizien Anhaltspunkte für Bachs kompositorische und berufliche Entscheidungen isolieren, die sich anschließend zu Spuren seiner ‚Lebenswirklichkeit‘ verdichten lassen. Dieses Ziel kann einerseits durch die systematisch betriebene Suche nach neuen Dokumenten verfolgt werden – in der Tat sind insbesondere im biographischen Umfeld des Thomaskantors in den letzten Jahren zahlreiche neue Details ans Licht gekommen.² Vielversprechend erscheint andererseits aber auch, das verfügbare Material immer wieder gründlich zu befragen und Bekanntes erneut zu durchdenken.

In den vergangenen Jahrzehnten hat die Bach-Forschung immer wieder von Untersuchungen zu in Originalquellen und frühen Abschriften vertretenen Schreibern profitiert. Die ermittelten Namen und Lebenszeugnisse fügten sich zu einem Netz von Informationen zusammen, mit dem sich weitere werk-

¹ *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Erweiterte Neuauflage*, hrsg. von A. Glöckner, Leipzig und Stuttgart 2008 (Edition Bach-Archiv Leipzig).

² Das Bach-Archiv Leipzig hat sich in den vergangenen fünfzehn Jahren in mehreren thematisch voneinander abgegrenzten Forschungsprojekten der systematischen Erschließung neuer biographischer und musikalischer Quellen gewidmet. Zu nennen sind die Vorhaben „Expedition Bach“ (gefördert von der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach Stiftung, der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V. und dem William H. Scheide Fonds des Bach-Archivs Leipzig), „Johann Sebastian Bachs Thomaner“ (gefördert von der Gerda Henkel Stiftung) und „Johann Sebastian Bachs Privatschüler“ (gefördert von der Fritz Thyssen Stiftung). Zahlreiche der in Kapitel I dieses Beitrags genannten Archivalien wurden von den Mitarbeitern dieser Projekte (Michael Maul, Manuel Bärwald und Bernd Koska) erschlossen.

geschichtliche und biographische Details einfangen ließen. In diesem Beitrag sollen ein weiteres Mal Ergebnisse verschiedener schriftkundlicher Untersuchungen vorgestellt und einige Leipziger Kopisten ins Licht gerückt werden, die Bach bei der Anfertigung seines Aufführungsmaterials behilflich waren. Als Ausgangspunkt diente die erst seit wenigen Jahren wieder greifbare jüngere Matrikel der Leipziger Thomasschule, das „Album Alumnorum Thomae“, das eigenhändige Eintragungen sämtlicher Thomaner zwischen 1730 und 1800 enthält.³ Die als separate Fallstudien präsentierten nachfolgenden Ausführungen zielen nicht nur auf eine Erweiterung unseres faktischen Wissens, sondern berühren auch grundsätzliche Fragen der Methodik.⁴

1. Anonymus L 42 (NBA IX/3, Nr. 118)

Der Kopist Anonymus L 42 ist in den originalen Aufführungsmaterialien aus Bachs Leipziger Zeit nur ein einziges Mal nachgewiesen: Er taucht neben Johann Heinrich Bach und Christian Gottlob Meißner als Schreiber des vermutlich für eine Aufführung am Ostersonntag des Jahres 1727 (13. April) neu angefertigten Stimmenmaterials zum Sanctus in D-Dur BWV 232^{III} (*St 117*) auf.⁵ Die äußeren Umstände im Vorfeld dieser zweiten Aufführung bewogen Bach offenbar, von seiner üblichen Praxis abzuweichen und für den Kernstimmensatz nicht nur einen, sondern gleich drei Hauptschreiber zu beschäftigen; für Teile der beiden Violin- und der Continuo-Stimme zog er außerdem noch drei Nebenschreiber heran. Ausschlaggebend für diese Entscheidung war wohl die außergewöhnliche Belastung, der Bachs Kopisten bereits seit längerem ausgesetzt waren – sie hatten in den Wochen zuvor das Stimmenmaterial für die am Karfreitag 1727 aufgeführte Passionsmusik (vermutlich die Matthäus-Passion) erstellt. Vielleicht hat Bach die erneute Aufführung seines Sanctus aber auch kurzfristig anberaumat und stellte dann erst in letzter Minute fest, daß er die ursprünglich angefertigten Stimmen zu diesem Werk (mit Ausnahme von drei Dubletten) gar nicht mehr besaß – er hatte sie an den böhmischen Grafen Franz Anton von Sporck verliehen.

³ Stadtarchiv Leipzig, Thomasschule, Nr. 483. – Zu dieser Quelle siehe ausführlich M. Maul, „*welche ieder Zeit aus den 8 besten Subjectis bestehen muß*“. Die erste „*Cantorey*“ der Thomasschule: Organisation, Aufgaben, Fragen, BJ 2013, S. 11–77, speziell S. 15–19.

⁴ Grundsätzlich sei der Leser auf den Schreiberkatalog der NBA verwiesen, in dem der Forschungsstand bis 2007 zusammengefaßt ist: Y. Kobayashi und K. Beißwenger, *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation*, Kassel 2007 (NBA IX/3).

⁵ Siehe Dürr Chr 2, S. 77. Eine detaillierte Beschreibung der Stimmen findet sich in NBA II/1a Krit. Bericht (U. Wolf, 2005), S. 94–99 und 101 f.

Obwohl Anonymus L 42 sich hier als zuverlässiger Kopist mit einer gut lesbaren Handschrift erweist, benötigte er also offenbar die Unterstützung der beiden versierten Alumnen Meißner und Johann Heinrich Bach, die der Thomaskantor im übrigen zu dieser Zeit – vielleicht mit Rücksicht auf ihren bevorstehenden Schulabgang – nur noch gelegentlich für Schreibearbeiten heranzog.⁶ Meißner vervollständigte die meisten der von Anonymus L 42 begonnenen Vokalstimmen und schrieb die transponierte Continuo-Stimme aus, Johann Heinrich Bach übernahm das Ausschreiben der Bläserstimmen und der Viola, wobei ihm in zwei Fällen der 17jährige Wilhelm Friedemann Bach zur Hand ging.

Die namentliche Identifizierung des Anonymus L 42 gelingt anhand seiner charakteristischen Buchstabenschrift: Ein Vergleich mit verschiedenen eigenhändigen Schriftstücken ergibt,⁷ dass es sich um den langjährigen Alumnus der Thomasschule Johann Gottfried Nützer handelt. Besonders aussagekräftige Merkmale seiner Schrift sind die Form des lateinischen „p“, das häufig mit einem kleinen Anstrich beginnt und dessen Unterlänge nach links oben gebogen ist, sowie die Form des lateinischen „g“, dessen Unterschleife eine charakteristische Biegung aufweist und mit dem oberen Teil des Buchstabens nicht verbunden ist (siehe Abbildung 1–2).

Nützer wurde am 30. März 1709 als Sohn des Pfarrers Jacob Nützer in Holzweißig bei Bitterfeld geboren.⁸ Er besuchte zunächst die Bitterfelder Schule, wo der Rektor Johann Christian Geyer und der Kantor Johann David Barth zu seinen Lehrern zählten. Am 5. Juni 1724 schrieb der 15jährige sich in die Matrikel der Thomasschule ein und gelobte, für sieben Jahre im Alumnat zu verbleiben. Seine musikalische Ausbildung auf der Thomasschule erwähnte Nützer später mehrmals explizit in seinen Bewerbungen.⁹ Daß er sich in der Musik besonders hervortat, zeigt auch ein Blick in Bachs berühmten „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen *Music*“ vom 23. August 1730, in dem Nützer als einer von siebzehn zur Musik „brauchbaren“ Schülern angeführt wird.¹⁰ Um Ostern 1731 wurde Nützer – ohne ein Universitätsstudium absolviert zu haben – auf die ab diesem Zeitpunkt vom Organistendienst getrennte Stelle eines Quintus an der Stadtschule von Delitzsch berufen. Die nur wenige Wochen später erfolgte Neubesetzung der Delitzscher Kantorenstelle mit dem begabten Leipziger Studenten Christoph Gottlieb Fröber markierte für die kleine nord-

⁶ Siehe die chronologischen Übersichten in NBA IX/3, Textband, S. 51 und 94.

⁷ Herangezogen wurden Nützers Eintrag im Album Alumnorum und die in den Fußnoten 9 und 14 genannten Akten.

⁸ Siehe Dok I, Nr. 22K und Nr. 74; Dok II, Nr. 359.

⁹ Siehe besonders Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, *Bestand 20602* (Stadt Delitzsch), Nr. 1572, 1575 und 1576.

¹⁰ Dok I, Nr. 22 (S. 63, Zeile 150).

sächsische Stadt den Beginn einer neuen Ära des lokalen Musiklebens.¹¹ Nützers persönliche Beziehungen zu Bach waren eng genug, um auch nach seinem Abgang von der Thomasschule fortzudauern: Bei der Taufe seines am 7. Dezember 1734 geborenen Sohnes Johann Heinrich August bat er den Thomaskantor, Pate zu stehen. Die Bedeutung dieser Geste als Zeugnis der beiderseitigen Sympathie ist nicht zu unterschätzen, auch wenn Bach sich bei der Taufe durch den Delitzscher Organisten Samuel Benjamin Zincke vertreten ließ.¹² Wahrscheinlich schloß Nützer sich in Delitzsch den regen musikalischen Aktivitäten seines Kollegen Fröber an und wirkte insbesondere in dem 1735 ins Leben gerufenen Collegium musicum mit. Erst nach einigen Jahren bemühte er sich um eine berufliche Veränderung: Im Oktober 1737 findet sich sein Name auf der Bewerberliste um die Organistenstelle in Zöbzig, doch war ihm kein Erfolg beschieden.¹³ 1741 wurde er Schuldiener und Organist im nahegelegenen Löbnitz,¹⁴ kehrte aber nach vier Jahren in der Funktion eines Collega Quartus an die Delitzscher Stadtschule zurück und verblieb hier für weitere 35 Jahre. Er starb am 2. Dezember 1780.¹⁵

Angesichts der engen persönlichen Verbindungen zwischen Nützer und Bach wäre zu erwägen, ob auf diesem Wege möglicherweise Bachsche Werke nach Delitzsch gelangt sein könnten. In diesem Zusammenhang gerät die 1735 von Fröber aufgeführte „Paßions-MUSIC Nach dem Evangelisten Marco“ ins Blickfeld.¹⁶ Das Delitzscher Textbuch – die einzige Quelle zu dieser Aufführung – erlaubt lediglich die Schlußfolgerung, daß es sich um eine Vertonung der bekannten Picanderschen Dichtung gehandelt hat. Ob aber tatsächlich Bachs 1731 entstandene Markus-Passion in Delitzsch erklang oder ob Fröber ein eigenes Werk zu Gehör brachte, muß weiterhin offenbleiben. Immerhin erschiene es unter Berücksichtigung der vorstehend dargelegten Überlegungen durchaus plausibel, daß Nützer sich – möglicherweise gemeinsam mit seinem Kollegen Fröber – an Bach wandte und ihn um die leihweise Überlassung des Notenmaterials für eine Aufführung bat, ähnlich wie es Bachs Schüler Gottlob Christoph Wecker 1727 mit einer anderen Passionsmusik tat.¹⁷ Nicht auszu-

¹¹ Zu Fröber siehe A. Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*, in: AfMW 1 (1918/19), S. 535–564, speziell S. 542–545, und W. Hoffmann, *Leipzigs Wirkungen auf den Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber*, BzBF 1 (1982), S. 54–73.

¹² Möglicherweise mußte Bach die Einladung nach Bitterfeld wegen der bevorstehenden Erstaufführung des Weihnachts-Oratoriums absagen.

¹³ Siehe *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 17 (1935), S. 429 (A. Werner).

¹⁴ Siehe Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, *Bestand 10089* (Konsistorium Leipzig), Nr. 151 (*Subscriptio derer Visitationis-Articul von denen Schulmeistern und Kirchnern in der Inspection Leipzig de ao. 1627*), fol. 124 v.

¹⁵ Siehe Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, *Bestand 20602* (Stadt Delitzsch), Nr. 1572.

¹⁶ Zur Delitzscher Markus-Passion siehe Hoffmann (wie Fußnote 11), S. 60–63.

¹⁷ Siehe Dok I, Nr. 20.

schließen ist ferner ein regelmäßiger musikalischer Austausch in der Art des gut dokumentierten „Music-Wechsels“ zwischen Bach und dem Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch.¹⁸

2. Anonymus Ve (NBA IX/3, Nr. 148)

Der Kopist Anonymus Ve gehört zu jener neuen Generation von Schreibern, die, nachdem die treuen Helfer aus Bachs ersten Amtsjahren sukzessive aus dem Alumnat der Thomasschule ausgeschieden waren, ab etwa 1729/30 den Staffelstab übernahmen. Die Eckpunkte seiner Tätigkeit werden mit 1730 und 1734 (Dürr Chr) beziehungsweise 1729/30 und 1734/35 (NBA IX/3) benannt; angesichts der sehr weitgehenden Übereinstimmung der Schriftformen wäre jedoch zu fragen, ob Anonymus Ve möglicherweise identisch ist sowohl mit dem für Bach je einmal in den Jahren 1729 und 1730 tätigen Anonymus Vd (NBA IX/3, Nr. 139) als auch mit dem als Anonymus L 113 (NBA IX/3, Nr. 211) bezeichneten Nebenschreiber im Originalstimmensatz der Matthäus-Passion aus dem Jahr 1736. Im letzteren Fall betrifft die einzige Abweichung von der Schrift des Anonymus Ve die bei den abwärts kaudierten Halbenoten konsequent zur Mitte gerückte Position des Notenhalses. Da allerdings auch bei den mit Anonymus Ve in Verbindung gebrachten Quellen gelegentlich mittig gehalste Halbenoten vorkommen, erscheint die Annahme plausibel, daß Anonymus L 113 nur das reifere Schriftstadium des Anonymus Ve repräsentiert. Akzeptieren wir diese Gleichsetzungen, dann hätte Anonymus Ve Bach über den langen Zeitraum von sieben Jahren hinweg immer wieder als Kopist zur Verfügung gestanden. Meist wurde er nur mit kleineren Aufgaben betraut, einmal setzte Bach ihn jedoch auch als Hauptschreiber ein. Diese in seiner Schreiberlaufbahn wichtigste Arbeit ist der gemeinsam mit Bach ausgeschriebene Originalstimmensatz zu der Kantate „Es ist das Heil uns kommen her“ BWV 9 (D-LEb, *St Thom 9*).¹⁹ Wie Reimar Emans dargelegt hat,²⁰ begann Anonymus Ve mit der Anfertigung des Aufführungsmaterials zu einem Zeitpunkt, als Bach das Werk noch gar nicht vollendet hatte. Wir dürfen also annehmen, daß er neben Bach in der Komponierstube saß und somit gleichsam Zeuge des Schöpfungsprozesses wurde. Es ist daher wohl nicht übertrieben, hieraus auf ein besonderes Vertrauensverhältnis zu schließen und hinter Anonymus Ve eine Person zu vermuten, die in den frühen und mittleren

¹⁸ Siehe BJ 2002, S. 100–110 und 120–134 (M. Maul/P. Wollny). Zur Praxis des Musikalienverleihs vgl. auch BJ 2008, S. 144, Fußnote 66 (P. Wollny).

¹⁹ Siehe die Quellenbeschreibung in NBA I/17.2 Krit. Bericht (R. Emans, 1993), S. 131–137.

²⁰ Ebenda, S. 135.

1730er Jahren bei Bachs Kirchenmusikaufführungen an zentraler Stelle mitgewirkt hat.

Da der Stimmensatz zu BWV 9 bei verschiedenen Hypothesen zur Werkchronologie der 1730er Jahre eine wichtige Rolle spielt, soll hier einigen in verschiedene Richtungen zielenden Überlegungen nachgegangen werden. In Anbetracht der verantwortungsvollen Funktion, die Bach seinem Kopisten Anonymus Ve zuwies, wäre zunächst mit Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi zu erwägen, ob die aufgrund des Wasserzeichenbefunds um 1732–1735 vermutete Entstehungszeit von BWV 9 möglicherweise gegen Ende dieses Zeitraums anzusetzen ist.²¹ Zunächst erscheint es daher verlockend, Hans-Joachim Schulzes Zuordnung der versprengt überlieferten Flauto-traverso-Dublette (US-NYpm, *B 1184. E 753*, geschrieben von Rudolph Straube) zu einer von ihm postulierten Aufführung am 17. Juli 1735 auf den gesamten Stimmensatz zu übertragen.²² Doch bei näherer Betrachtung ergeben sich Bedenken: Bach hatte das zur Niederschrift von Partitur und Stimmen verwendete Papier „MA große Form“ (Weiß 121) – kleinere Restbestände ausgenommen – augenscheinlich zum Jahresende 1734 aufgebraucht.²³ Für seine Abschrift der Adventskantate „Machet die Tore weit“ von Georg Philipp Telemann und insbesondere für die Niederschrift der Partitur des Weihnachts-Oratoriums wählte er ‚frisches‘ Papier (Wasserzeichen: ZVMILIKAV; Weiß 91). Restbestände des „MA“-Papiers verwendete er für das Ausschreiben der Stimmen zum Weihnachts-Oratorium, außerdem für die nachträglich angefertigte Traverso-Stimme zu BWV 82 (für eine Aufführung am 2. Februar 1735). Sollte Bach für die angeblich erst Mitte Juli 1735 komponierte Kantate BWV 9 tatsächlich noch einmal größere Mengen des „MA“-Papiers aufgetrieben haben? Eher ist anzunehmen, daß Partitur und Stimmen von BWV 9 schon früher angefertigt wurden und Straube für die von ihm nachgetragene Flötendublette in dem bereits existierenden Stimmensatz ein noch unbeschriebenes Blatt fand. Nehmen wir also an, daß die Kantate für eine Aufführung am 6. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1734 (1. August) komponiert wurde, so läßt sich dies sowohl mit den Schriftformen des Anonymus Ve als auch mit dem Wasserzeichenbefund in den Stimmen der in zeitlicher Nähe aufgeführten Kantate „Herr Christ, der einig Gottessohn“ BWV 96 (24. Oktober 1734) in Einklang bringen; auch eine Datierung auf das Vorjahr (6. Sonntag nach Trinitatis 1733 = 12. Juli) wäre noch zu vertreten.

Die von Straube ergänzte Flötendublette muß später entstanden sein. Sie läßt sich weder aus quellenkritischem noch aus aufführungspraktischem Blickwinkel mit den von Anonymus Ve geschriebenen Stimmen sinnvoll in Ver-

²¹ Dürr Chr 2, S. 111 und 140 f.; sowie NBA IX/3, Textband, S. 22, 134, 151 und 160.

²² Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 121.

²³ Vgl. Dürr Chr 2, S. 140–142.

bindung bringen: Denn warum sollte Bach in dem delikaten konzertierenden Eingangschor ausgerechnet die Flötenstimme von zwei Spielern ausführen lassen, während die gleichberechtigt beschäftigte Oboe d'amore nur solistisch besetzt war? Auch der in Straubes Stimme enthaltene Tacet-Vermerk für Satz 5, in dem die Flöte wieder prominent solistisch eingesetzt ist, erscheint rätselhaft – ebenso wie das Fehlen entsprechender Vermerke für die Sätze 2–4. Vieles deutet also darauf hin, daß bei der Wiederaufführung eine auf vier Sätze verkürzte (Satz 1, 5, 6, 7) und in der nunmehr einzigen Arie (Satz 5) anders besetzte Fassung der Kantate erklang.²⁴

Kann aber wenigstens das von Schulze vorgeschlagene Datum für die Wiederaufführung (17. Juli 1735) noch aufrechterhalten werden? Angesichts eines vor einigen Jahren ermittelten neuen Fixpunkts im Leipziger Aufführungskalender ergeben sich auch hier Zweifel: Nach Aussage von zwei überlieferten Textheften führte Bach vermutlich vom 1. Sonntag nach Trinitatis 1735 bis zum Trinitatisfest 1736 den von Benjamin Schmolck gedichteten und von Gottfried Heinrich Stölzel in Musik gesetzten Kantatenjahrgang „Das Saitenspiel des Herzens“ auf.²⁵ Stölzels „Saitenspiel“-Kantaten folgen einem festen Formschema. Sie bestehen aus jeweils sieben Sätzen, von denen die ersten vier (Aria – Recit. – Aria – Choral) vor und die folgenden drei (Recit. – Aria – Choral) nach der Predigt erklingen. Da die beiden erhaltenen Texthefte eine offenbar im Blick auf eine vollständige Darbietung des Jahrgangs hin angelegte konsekutive Paginierung aufweisen, dürfen wir annehmen, daß Bach am 6. Sonntag nach Trinitatis 1735 in der Thomaskirche Stölzels – heute verschollene – Kantate „Gerechter Gott, ich soll gerechter als wie ein Pharisäer sein“ aufführte. Eine Unterbrechung des „Saitenspiel“-Jahrgangs wäre natürlich denkbar. In diesem Fall könnte die in Straubes Stimme überlieferte Kurzfassung von BWV 9 mit ihrer Beschränkung auf vier Sätze beispielsweise den vor der Predigt musizierten ersten Teil von Stölzels Kantate ersetzt haben. Allerdings bliebe zu fragen, welche Musik dann nach der Predigt erklingen wäre; denn der Text des zweiten Teils von Schmolcks Dichtung zum 6. Sonntag nach Trinitatis ist kaum sinnvoll an BWV 9 anzubinden. Insgesamt erscheint mir daher eine Neudatierung der durch Straubes Stimme belegten Wiederaufführung angebracht, die am ehesten ein Jahr später anzusetzen wäre, also am 6. Sonntag nach Trinitatis (= 8. Juli) 1736.

²⁴ Siehe die abweichende, aber wenig überzeugende Deutung des Quellenbefunds in NBA I/17.2 Krit. Bericht, S. 154.

²⁵ Siehe M.-R. Pfau, *Ein unbekanntes Leipziger Kantatentextheft aus dem Jahre 1735. Neues zum Thema Bach und Stölzel*, BJ 2008, S. 99–122; und P. Wollny, „Bekennen will ich seinen Namen“ – *Authentizität, Bestimmung und Kontext der Arie BWV 200. Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Rezeption von Werken Gottfried Heinrich Stölzels*, ebenda, S. 123–158, speziell S. 137–146.

Wenn wir versuchen, die gekürzte Wiederaufführung von BWV 9 in einen größeren Kontext einzubinden, so fällt der Blick auf weitere in den Originalstimmen des Choralkantatenjahrgangs belegte Kurzfassungen, die möglicherweise ebenfalls im Rahmen des 1736/37 von Bach aufgeführten Kantatenzyklus erklingen sind: In sämtlichen Stimmen von BWV 5 (19. Sonntag nach Trinitatis), BWV 130 (Michaelis) und BWV 92 (Septuagesimae) wurden zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt jeweils die Sätze 2 und 3 mit eckigen Klammern versehen; in BWV 114 (17. Sonntag nach Trinitatis) finden sich bei Satz 4 sowohl Klammern als auch der von Bach eingetragene Zusatz „bleibt weg“.²⁶ Welche Umstände Bach zu diesen Kürzungen bewegen haben könnten, entzieht sich unserer Kenntnis. Denkbar wären Engpässe bei der Besetzung von Vokal- oder Instrumentalpartien oder auch Probleme mit den Vorgesetzten.²⁷ Nicht auszuschließen ist aber auch, daß Bach die Stücke so einrichtete, daß sie sich zur Verwendung in zweiteiligen Musiken eigneten, die vor und nach der Predigt aufgeführt wurden. Beobachtungen dieser Art machen uns jedenfalls nachdrücklich bewußt, daß Bachs Kantaten bereits zu seinen Lebzeiten eine facettenreiche Aufführungsgeschichte entwickelten und ihre musikalische Substanz gelegentlich ausgesprochen flexibel gehandhabt wurde.

Doch kehren wir zum Hauptschreiber des – nach meinen Überlegungen – 1733 oder 1734 entstandenen Stimmensatzes von BWV 9 zurück. Die in den Vokalstimmen reichlich vorhandene Textschrift des Anonymus Ve entspricht den Schriftformen in einem laut Präsentationsvermerk dem Rat der Stadt Leipzig am 26. Juli 1736 vorgelegten Brief des Chorpräfekten Gottfried Theodor Krauß (siehe Abbildung 3–4).²⁸ Dieses sehr persönliche Schreiben enthält die detaillierte Stellungnahme zu einem Vorfall, der zur unmittelbaren Vorgeschichte des sogenannten Präfektenstreits gehört. Bach hatte Krauß Ende 1735 zum Generalpräfekten ernannt. In dieser Funktion leitete Krauß wohl im Rahmen einer im Mai 1736 gefeierten Trauungszeremonie den Chorgesang.²⁹ Mit der Übernahme des neuen Amtes war ihm, wie er schreibt, „von dem Herrn Cantore der ernstliche Befehl ertheilet“ worden, „eine genaue Aufsicht, über die unter mir stehenden kleinern zu haben, und woferne in

²⁶ Zu BWV 114 vgl. NBA I/23 Krit. Bericht (H. Osthoff und R. Hallmark, 1948), S. 145, und zu BWV 5 siehe NBA I/24 Krit. Bericht (M. Wendt, 1991), S. 141 f. Die Kritischen Berichte zu BWV 130 (NBA I/7; W. Neumann, 1957) und BWV 92 (NBA I/30; M. Helms, 1974) enthalten keine Hinweise auf die eingeklammerten Sätze in den Originalstimmen.

²⁷ Siehe hierzu Punkt 7 in Bachs offiziellem Anstellungsrevers (Dok I, Nr. 92, S. 177, Zeile 29 f.).

²⁸ Stadtarchiv Leipzig, *Stift VIII B 6*, fol. 80r–83v. Auszugsweise zitiert in Dok I, S. 89.

²⁹ Siehe hierzu Dok II, Nr. 382 und 383.

deßen Abwesenheit, bei heiligen und solchen Verrichtungen, so zum Gottes Dienst gehören, einige Unordnung oder Versäumniß von ihnen sollte verursacht werden, sie durch eine mir anständige Straffe ihres Amtes und Pflicht zu erinnern, und zu deßen genauer Beobachtung anzuhalten“. Da einige der Knaben sich während des Trauungsgottesdienstes ungehörig verhalten hatten, bestrafte Krauß diese anschließend mit Schlägen, die wohl recht hart ausfielen. Einer der Gezüchtigten beschwerte sich daraufhin beim Rektor, der wiederum Krauß mit der erniedrigenden Strafe der Bakulation belegte, dem öffentlichen Ausprügeln vor der versammelten Schule. Diese Maßnahme erschien nicht nur Krauß unangemessen hart, auch Bach sah sich veranlaßt, zugunsten seines Präfekten zu intervenieren; doch Ernesti war nicht bereit einzulenken.³⁰ Dies nährte den Verdacht, der Rektor habe mit dieser Maßnahme nicht so sehr Krauß reglementieren als vielmehr seinem Ärger über Bachs Amtsführung Luft machen wollen. In diese Richtung zielt auch Krauß' Äußerung, die ihm auferlegte Strafe sei „nach Jedermanns Geständniß mehr vor eine öffentliche *Prostitution*, als vor eine Verweisung meines Fehlers anzusehen“. Krauß entzog sich der Schmach, indem er die Schule umgehend verließ und sich vorsichtshalber direkt in die Matrikel der Leipziger Universität einschrieb, um sich unter den Schutz von deren Jurisdiktion zu stellen.³¹ In seinem Schreiben an den Stadtrat bat er abschließend um die – ihm vom Rektor verweigerte – Herausgabe seines persönlichen Eigentums und des ihm zustehenden Anteils an den gesammelten Musiziergeldern; seinem Gesuch wurde am 31. Juli 1736 entsprochen. Über Krauß' weiteren Lebensweg ist bislang nur bekannt, daß er im November 1746 Tertius an der Klosterschule in Roßleben wurde und dort am 6. Juli 1753 verstarb.³²

Der unrühmliche Abgang von Gottfried Theodor Krauß verstellte ein wenig den Blick darauf, daß er über mehrere Jahre hinweg wohl einer der leistungsfähigsten Musiker in Bachs Kirchenensemble war. Krauß wurde am 1. Oktober 1714 im sächsischen Herzberg als Sohn des dortigen Kantors Christoph Theodor Krauß geboren. Am 24. Mai 1728 schrieb er sich in die Matrikel der Thomasschule ein. Zwei Jahre später bezeichnete Bach den knapp 16jährigen in seinem „Entwurf“ als „brauchbar“.³³ Es ist anzunehmen, daß Krauß seine Präfektenlaufbahn im Jahr 1733 begann. Nachdem er jeweils ein Jahr lang für den vierten und dritten Chor verantwortlich war, vertraute Bach ihm offenbar um Pfingsten 1735 den zweiten Chor an und übertrug ihm damit wesentlich umfangreichere Pflichten. Seine Beförderung zum Generalpräfekten

³⁰ Siehe Dok I, Nr. 34K (S. 89).

³¹ Siehe Erler III, S. 214 (Tag der Immatrikulation: 7. Juni 1736).

³² Siehe Dok V, S. 295 und 409.

³³ Dok I, Nr. 22 (S. 63, Zeile 149). Die Angaben zu Krauß' Biographie entstammen seinem Eintrag im Album Alumnorum, Bl. 18 r.

hätte turnusmäßig mit Beginn des folgenden Schuljahrs, also zu Pfingsten 1736, angestanden. Doch es kam anders.³⁴ Anlässlich des Neujahrssingens zum Jahreswechsel 1735/36 beklagte sich der amtierende Generalpräfekt Maximilian Nagel bei Bach, „daß er wegen übelbeschaffener Leibes*Constitution* nicht im Stande sey es auszutauern“. Der Thomaskantor sah sich daraufhin genötigt, „außer der sonst gewöhnlichen Zeit eine Änderung mit denen *Præfecturen* zu treffen“ und „den zweyten *Præfectum* in das erstere Chor [...] zu nehmen“.³⁵

Das überragende musikalische Ereignis in Krauß' kurzer Zeit als Generalpräfekt war die Aufführung der Matthäus-Passion (in ihrer revidierten Fassung) im Rahmen der Karfreitagsvesper (30. März) des Jahres 1736. Um die Herstellung des neuen Aufführungsmaterials (*St III*) zu diesem monumentalen Werk zu bewältigen, entschied Bach sich für ein anderes Prozedere, als er seinerzeit bei der Johannes-Passion und den Kantaten der frühen Leipziger Jahre gewählt hatte.³⁶ Er engagierte mit dem Studenten Samuel Gottlieb Heder einen auswärtigen Hauptschreiber, mit dem gemeinsam er die Mehrzahl der Stimmen ausschrieb.³⁷ Anscheinend erwies sich die für diese Arbeit kalkulierte Zeit jedoch – wieder einmal – als zu knapp und es mußten zusätzliche Helfer rekrutiert werden. Bernhard Dietrich Ludewig³⁸ – Bachs Schüler und Sekretär, zugleich Hauslehrer der „kleinen Familie“ – kopierte die beiden transponierten Orgelstimmen und Anna Magdalena Bach schrieb die beiden umfangreichen Continuo-Dubletten sowie die wahrscheinlich zuletzt angefertigten Dubletten für die Violinen der beiden Chöre aus; bei letzteren ging ihr der knapp 17jährige Thomasschüler Friedrich Christian Samuel Mohrheim zur Hand, der – als Kantorensohn offenbar entsprechend vorgebildet – schon als Vierzehnjähriger unmittelbar nach seiner Aufnahme ins Alumnat von Bach als Kopist engagiert worden war. Da er zwischen 1733 und 1736 regelmäßig für Bach Schreiberdienste verrichtete und zudem um 1735 wohl für den eigenen Gebrauch eine vermutlich auf Bachs Autograph zurückgehende Abschrift der Inventionen

³⁴ Zu den folgenden Ausführungen siehe auch H.-J. Schulze, *Bach in Ansbach*, Leipzig 2013, S. 126–129.

³⁵ Zitate nach Dok I, Nr. 34.

³⁶ Für die Aufführungsmaterialien der Kantaten aus den Jahren 1723–1726 und der Johannes-Passion (Fassung II, 1725) bestimmte Bach stet erfahrene Thomaner als Hauptkopisten. Siehe die Quellenbeschreibungen in den Kritischen Berichten der NBA. Zu den seither namentlich identifizierten Kopisten siehe NBA IX/3.

³⁷ Zu Heders Biographie siehe Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 120, und Dok V, S. 399.

³⁸ Zu Ludewig siehe P. Wollny, *Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 29–60, speziell S. 33–36.

und Sinfonien anfertigte (*P 222, Fasz. 2*),³⁹ dürfte Mohrheim während seiner Schulzeit auch Bachs Privatunterricht genossen haben. In den beiden Violin-Dubletten von Chorus II begegnen uns zwei weitere singuläre Nebenschreiber (Anonymus L 114–115) und wiederum der 21jährige Generalpräfekt Gottfried Theodor Krauß, nunmehr mit deutlich reiferen Schriftzügen (Anonymus L 113). Der Nachweis des amtierenden Generalpräfekten unter den Nebenschreibern wirft die Frage auf, ob es sich bei den beiden anderen um die Präfekten des zweiten und dritten Chors handeln könnte.

3. Anonymus 20/Anonymus L 77 (NBA IX/3, Nr.165)

Der Schreiber Anonymus 20 ist schon mehrmals ins Visier der Forschung geraten. Seine Tätigkeit für Bach ist zeitlich und umfangmäßig begrenzt, wegen seiner Mitwirkung am Aufführungsmaterial der *Missa in h-Moll BWV 232/I (D-DI, Mus. 2405-D-21)* beansprucht er aber besondere Aufmerksamkeit. Daß dieser prächtige, mit großer Sorgfalt angefertigte Stimmensatz außerhalb von Bachs eigentlichen Dienstverpflichtungen entstand,⁴⁰ mithin als Privatangelegenheit anzusehen ist, hat zu der Vermutung Anlaß gegeben, daß sich hinter diesem Kopisten ein Mitglied der Familie verbergen könnte; in Erwägung gezogen wurden Bachs älteste Tochter Catharina Dorothea (1708–1774) und sein Sohn Johann Gottfried Bernhard (1715–1739).⁴¹ Da von den beiden jedoch keine sicheren Schriftproben erhalten sind, konnten diese Überlegungen bisher weder bestätigt noch widerlegt werden.

Ohnehin scheinen nicht alle Aspekte dieser hypothetischen Gleichsetzung des Anonymus 20 mit einem der Bach-Kinder durchdacht worden zu sein. Denn es wäre wohl zu fragen, warum ein Familienmitglied, das derart anspruchsvolle Kopierarbeiten in formvollendeter Kalligraphie zu leisten vermochte, von Bach nicht häufiger herangezogen wurde. Auch wäre zu überlegen, warum die Schriftzüge des Anonymus 20 dem familiären Schreibstil so gar nicht folgen,

³⁹ Siehe NBA V/4 Krit. Bericht (G. von Dadelsen und K. Hofmann, 2007), S. 29 f. und 72 f.

⁴⁰ Siehe *Johann Sebastian Bach. Missa H-Moll BWV 232I. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden mit einem Kommentar von H.-J. Schulze*, Leipzig 1983, S. 8.

⁴¹ Siehe NBA IX/3, Textband, S. 140. Die Angaben basieren auf J. Rifkins Rezension der Faksimile-Ausgaben von Partitur und Stimmen zur H-Moll-Messe in *Notes* 44 (1988), S. 787–799, speziell S. 794; und auf Beißwenger, S. 121 f. (Fußnote 51). – Hans-Joachim Schulze vermutet hinter Anonymus 20 einen Privatschüler Bachs. Siehe den Kommentar zur Faksimileausgabe der Dresdner Stimmen (wie Fußnote 40), S. 8.

sondern auffällig eigenständig bleiben, ohne jegliche Tendenz zur Assimilierung.

Von den insgesamt fünf Quellen, an denen Anonymus 20 beteiligt war, sind drei auf Papier mit dem Wasserzeichen „MA große Form“ (Weiß 121) geschrieben, das in Bachs Originalhandschriften zwischen dem 6. Juli 1733 und dem 2. Februar 1735 nachgewiesen ist.⁴² Eine dieser drei Quellen ist genau datiert: Die Huldigungskantate „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“ BWV 214 erklang am 8. Dezember 1733, wahrscheinlich im „Zimmermannischen Caffee-Hause“. In zeitlicher Nähe ist auch der auf singulärem Papier geschriebene Stimmensatz der Missa in h-Moll einzuordnen, den Bach am 27. Juli 1733 dem sächsischen Kurfürsten überreichte. Die Einheitlichkeit der Schriftformen in den anderen beiden auf MA-Papier geschriebenen Quellen (Partituren der Missa Sapientiae von Antonio Lotti und der anonymen Missa BWV Anh. 167) erlaubt die Vermutung, daß auch diese im Verlauf des Jahres 1733 entstanden sind.

Lediglich die gemeinsam mit Christoph Nichelmann angefertigte Partitur der Pfingstkantate „Erwünschtes Freudenlicht“ BWV 184 (*P* 77) scheint etwas aus dem Rahmen zu fallen. Zum einen sind in dieser Abschrift – abweichend von den übrigen Kopien des Anonymus 20 – keine Revisions Spuren oder sonstige Eingriffe Bachs zu finden, zum anderen weicht der Duktus seiner Handschrift hier merklich von dem homogenen Schriftbild der übrigen vier Quellen ab. Dies kann vielleicht als weiterer Beleg für die von Hans-Joachim Schulze vorgeschlagene Datierung von *P* 77 auf die Zeit um 1731 gewertet werden.⁴³

Die wenigen aus den Quellen gewonnenen Indizien zur Identität des Anonymus 20 lassen sich dahingehend zusammenfassen, daß dieser um 1731 mit Christoph Nichelmann bekannt, also möglicherweise ebenfalls Alumne der Thomasschule war. 1733 wurde er von Bach zu Kopierarbeiten herangezogen, die ganz oder teilweise außerhalb der Dienstverpflichtungen des Kantors lagen. Das könnte bedeuten, daß Anonymus 20 zu diesem Zeitpunkt die Thomanas bereits verlassen hatte und Bachs Privatschüler war.

Eine von diesen Erkenntnissen geleitete Durchsicht des Album Alumnorum Thomanorum lenkt den Blick auf einen Kandidaten, dessen Handschrift und Lebenslauf genau auf die oben genannten fünf Quellen und die dort enthaltenen biographischen Hinweise passen: Heinrich Wilhelm Ludewig.⁴⁴ Das auffälligste Merkmal seiner – in seinem Matrikeleintrag und den Messenabschriften vertretenen – lateinischen Schrift ist das energische Ausschwingen der langen Form des Buchstaben *s*, der gelegentlich am oberen Ende mit einer kleinen Schleife versehen ist. Weitere charakteristische Formen sind die des

⁴² Siehe Dürr Chr 2, S. 140.

⁴³ Schulze Bach-Überlieferung, S. 131 und 140.

⁴⁴ Album Alumnorum, Bl. 12 v.

kleinen „t“, speziell in Verbindung mit einem nachfolgenden „a“, sowie die der Majuskeln C, E, H, G, L und X. Außerdem hatte Ludewig die Angewohnheit, viele seiner Großbuchstaben mit kleinen Zierstrichen zu versehen, manchmal an ungewohnten Stellen (siehe Abbildung 5–6).

Heinrich Wilhelm Ludewig wurde am 21. Februar 1711 als Sohn des Schneiders Wilhelm Ludewig in Leipzig geboren. Am 19. September 1724 fand der 13jährige Aufnahme ins Alumnat der Thomasschule; bei seiner Einschreibung in die Schulmatrikel verpflichtete er sich für die folgenden acht Jahre. Im August 1730 zählte Bach den immerhin schon 19jährigen Ludewig (sowie auch seinen 1729 ins Alumnat aufgenommenen jüngeren Bruder Friedrich Wilhelm) unter die „*Motetten* Singer, so sich noch erstlich mehr *perfectioniren* müssen, üm mit der Zeit zur *Figural Music* gebraucht werden zu können“.⁴⁵ Möglicherweise glückte Ludewig der Aufstieg in die erste Kantorei dann bereits zum nächsten Schuljahreswechsel (Pfungsten 1731); seine Beteiligung an einer neuen Partiturabschrift der Kantate BWV 184 scheint jedenfalls auf seine Mitwirkung an der durch einen Textdruck belegten Wiederaufführung des Werks (15. Mai 1731) hinzuweisen. Wenn wir eine Notiz in der Schulmatrikel richtig deuten, versuchte Ludewig, seinen 1732 anstehenden Schulabgang hinauszuzögern (vielleicht galt es, einen finanziellen Engpaß zu überbrücken).⁴⁶ Seinem Ansinnen war allerdings kein Erfolg beschieden; der Abgangsvermerk lautet Herbst 1732. Am 11. November des Jahres schrieb der inzwischen 21jährige sich in die Matrikel der Leipziger Universität ein,⁴⁷ danach verliert sich seine Spur.

Die angeführten biographischen Informationen bieten eine mögliche Erklärung für Ludewigs Kopiertätigkeit um 1733. Sollte er sich tatsächlich in finanzieller Bedrängnis befunden haben, könnten ihm die Schreibearbeiten geholfen haben, sein Universitätsstudium zu finanzieren. Es ist durchaus möglich, daß Bach ihn mit Aufträgen gezielt unterstützte, ähnlich wie er es anderthalb Jahrzehnte später für den Präfekten Johann Nathanael Bammler tat.⁴⁸ Hieraus ergäbe sich, daß die beiden von Ludewig begonnenen und von Bach vollendeten Partiturabschriften der anonymen Messe in G-Dur BWV Anh. 167 (P 659) und der Missa Sapiientiae von Antonio Lotti (D-B, *Mus. ms. 13161*) nicht zwingend mit konkreten Aufführungen in Verbindung gestanden haben

⁴⁵ Dok I, Nr. 22 (S. 64).

⁴⁶ Der Abgangsvermerk lautet: „Dimissus, quod diutius alere hominem inconsultum orderet 1732 auctumno“ („Entlassen im Herbst 1732, weil es sinnlos ist, einen un-belehrbaren Menschen länger zu ernähren“).

⁴⁷ Erler III, S. 248.

⁴⁸ Siehe BJ 1997, S. 43–50, speziell S. 48 (P. Wollny).

müssen, sondern eher als eine Beschäftigungsmaßnahme zu deuten wären, die nebenbei der Erweiterung von Bachs Notenbibliothek diene.⁴⁹

Die Identifizierung des Anonymus 20 bedingt einige weiterführende Erkenntnisse zur Genese der *Missa in h-Moll*.⁵⁰ Es ist nunmehr davon auszugehen, daß der gesamte Stimmensatz in Leipzig geschrieben wurde – und nicht erst in Dresden unmittelbar bevor Bach sie am 27. Juli 1733 dem Kurfürsten überreichte. Dies bedeutet wiederum, daß das Notenmaterial spätestens zu Beginn der dritten Juni-Dekade fertig vorgelegen haben muß, also bevor Wilhelm Friedemann Bach, der Schreiber der zweiten Violino-I-Stimme, zum Probe-spiel um die Organistenstelle der Dresdner Sophienkirche aufbrach und bald darauf sein neues Amt antrat. Wenn aber der vollständige Stimmensatz in Leipzig entstand, dann wäre zu überlegen, ob er nicht doch mit einer geplanten Leipziger Aufführung in Verbindung gebracht werden kann. Arnold Schering hat seinerzeit die Vermutung geäußert, daß Bach seine *Missa* im Rahmen des Leipziger Erbhuldigungsgottesdienstes für Friedrich August II. präsentiert haben könnte.⁵¹ Die Feier für den neuen Landesherrn fand am 21. April 1733 statt; ihre Höhepunkte waren der Festgottesdienst in der Nikolaikirche und die anschließende Zeremonie in der Handelsbörse. Wie Michael Maul anhand der in Leipzig und Dresden erhaltenen Akten zu den Feierlichkeiten ermittelt hat,⁵² war die politisch heikle Entscheidung über den Ablauf des Festgottesdienstes seitens des Dresdner Hofes lange Zeit hinausgezögert worden; erst eine Woche vor dem Ereignis versandte das Oberkonsistorium eine verbindliche Gottesdienstordnung. Diese protokollarische Unsicherheit bedeutete, daß Rat und Geistlichkeit in Leipzig für den Fall gewappnet sein mußten, daß der (katholische) Landesherr dem (evangelischen) Gottesdienst in der Nikolaikirche beiwohnen würde. Somit mag auch Bach angehalten worden sein,

⁴⁹ Im Fall von BWV Anh. 167 ist dies ohnehin evident, da Bach die Partitur erst um 1738/39 vervollständigte.

⁵⁰ Siehe die Quellenbeschreibung und die Zusammenfassung der bisherigen Diskussion in NBA II/1a Krit. Bericht (U. Wolf, 2005), S. 14–21 und 23–26.

⁵¹ A. Schering, *Die Hohe Messe in h-Moll. Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II.*, BJ 1936, S. 1–30, speziell S. 6–14; ders., *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3: *Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Johann Adam Hillers (von 1723 bis 1800)*, Leipzig 1941, S. 217f.

⁵² M. Maul, *Das Kyrie der H-Moll-Messe: Eine genuine Musik für die Leipziger Erbhuldigung?*, in: *Bachs Messe H-Moll. Entstehung, Deutung, Rezeption. Vorträge der Bachwoche Stuttgart 2012*, hrsg. von M. Gaßmann, Stuttgart und Kassel 2014 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 19.), S. 11–22 (die folgenden Einzelheiten zum Prozedere basieren auf diesem Beitrag). Zur Frage von Musikaufführungen in Leipzig während der Trauerzeit nach dem Tod Augusts des Starken siehe auch M. Bärwald, *Eine unbekannte Leipziger Erbhuldigungskantate aus dem Jahr 1733*, BJ 2013, S. 359–371.

trotz der noch währenden Trauerzeit eine geeignete Musik bereitzuhalten. Im Blick auf die konfessionellen Diskrepanzen wäre eine Kyrie-Gloria-Messe durchaus eine passende Lösung gewesen. Ob die prächtige Vertonung der ersten beiden Teile des Messordinariums dann wirklich erklingen konnte, ist nicht mit Gewißheit zu sagen. Möglicherweise wurde auf eine solenne Ausgestaltung des Gottesdienstes kurzfristig verzichtet, als sich herausstellte, daß der Kurfürst nicht anwesend sein und nur die anschließende Erbhuldigung in der nahegelegenen Handelsbörse entgegennehmen würde.

Bach mag sich den idealen Verlauf der Leipziger Erbhuldigung so vorgestellt haben, daß er seine Komposition zunächst in Anwesenheit des Kurfürsten aufführen und ihm anschließend den Stimmensatz überreichen würde, vielleicht gar verbunden mit dem Gesuch um Verleihung eines „*Prædicats* von Dero Hoff-Capelle“.⁵³ Nachdem sich diese Hoffnungen – vielleicht bezüglich der Aufführung, offensichtlich bezüglich der Widmung – nicht erfüllten, wird er sich über Kontakte bei Hofe um einen Ersatztermin in Dresden bemüht haben, der dann Ende Juli 1733 gewährt wurde.

Dies würde auch erklären, warum Bach für die Stimmen zu seiner Missa besonders hochwertiges Papier in größerem Format anschaffte, das er sonst für sein Gebrauchsrepertoire nicht zu verwenden pflegte. Nachvollziehbar wäre ferner, daß er die Herstellung der Stimmen auf seinen Familienkreis und nur einen weiteren besonders begabten Kopisten beschränkte, um die hohe Qualität des Notentextes zu gewährleisten. Kopisten aus dem Umfeld der Thomaschule könnten allenfalls bei der Herstellung der – nicht erhaltenen – Dubletten herangezogen worden sein. In dieser Hinsicht ergäben sich Parallelen zu den Originalstimmensätzen der Matthäus-Passion und der Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ BWV 14 (siehe hierzu den folgenden Abschnitt). Als sich abzeichnete, daß die Stimmen dem Kurfürsten zu einem späteren Zeitpunkt überreicht werden konnten, wird Bach das Material erneut durchgesehen und dabei die eine der beiden untransponierten Continuo-Stimmen beziffert und mit aufführungspraktischen Vermerken ausgestattet haben. Die für die geplante Leipziger Aufführung sicherlich ebenfalls ausgeschriebene transponierte Orgelstimme und die Dubletten sonderte er aus.

Bleibe noch die Frage des Dikationsschreibens und des fehlerhaften Umschlagtitels, die beide nachweislich in Dresden angefertigt wurden.⁵⁴ Wenn Bach zunächst damit gerechnet hatte, seinen Stimmensatz dem Kurfürsten am Tag der Erbhuldigung in Leipzig zu überreichen, so muß es für diesen Anlaß auch bereits Titel und Widmung gegeben haben. Da beide auf die Leipziger Erbhuldigung Bezug genommen haben dürften, waren sie für den späteren Anlaß nicht mehr verwendbar. In Dresden beauftragte Bach daher den

⁵³ Dok I, Nr. 27.

⁵⁴ Siehe Schulze, Kommentar zur Faksimile-Ausgabe (wie Fußnote 40), S. 8 f.

Kopisten der Ratskommissionsstube Gottfried Rausch⁵⁵ mit der Ausfertigung der revidierten Schriftstücke. Die fehlerhafte Besetzungsangabe könnte schlicht der Eile geschuldet sein, während die vielzitierte Formulierung „Mit inliegender Missa bezeugte [...]“ als der einzige direkte Hinweis auf die Leipziger Aufführung interpretiert werden könnte.

4. Anonymus Vh (NBA IX/3, Nr.188)

Noch kürzer als Anonymus 20 scheint der Kopist Anonymus Vh für Bach tätig gewesen zu sein. Die sicher datierten Belege reichen vom 5. Oktober 1734 bis zum 2. Februar 1735. Für diesen Zeitraum kann seine Mitwirkung an der Herstellung von sechs Stimmensätzen nachgewiesen werden: Den Beginn markiert der Stimmensatz zum Drama per musica „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ BWV 215 (*St 77*), wo Anonymus Vh in der Dublette der Violino-I-Stimme den vergessenen Part zu Satz 5 nachtrug. Sodann war er Ende Dezember 1734 und Anfang Januar 1735 an drei Kantaten (II, V, VI) des Weihnachts-Oratoriums (*St 112, Fas. 2, 5 und 6*) beteiligt; auch hier beschränkte sich seine Arbeit auf die Anfertigung oder Revision von Dubletten. Als nächstes schrieb er für die erste Aufführung der Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ BWV 14 am 30. Januar 1735 wesentliche Teile der beiden Violin-Dubletten (*St 398*), und für die nur drei Tage später aufgeführte Kantate BWV 82 schließlich steuerte er die Traverso-Stimme (*St 54*) bei.

Hinzu kommen drei nur vage datierbare Belege seiner Kopiertätigkeit, die wohl in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den genannten Quellen einzuordnen sind: Der Originalstimmensatz zur Kaffeekantate BWV 211 (A-Wn, SA. 67. B. 32), in dem Anonymus Vh als Hauptschreiber auftritt, dürfte – nach Ausweis des in der Cembalo-Stimme dokumentierten Schriftstadiums von C. P. E. Bach – erst kurz vor dem Weggang des zweitältesten Bach-Sohns aus Leipzig Anfang September 1734 entstanden sein.⁵⁶ Der – ebenfalls weitgehend von Anonymus Vh ausgeschrieben – Stimmensatz zum Concerto grosso in f-Moll von Pietro Antonio Locatelli (D-LEb, *Go.S.4*) scheint für einen Auftritt von Bachs Collegium musicum zum Ende der Weihnachtszeit 1734/35 angefertigt worden zu sein; die abschließende „Pastorale“ ließe sich jedenfalls überzeugend mit dem Epiphaniastag (6. Januar 1735) in Verbindung bringen. Einer näheren Einordnung entzieht sich lediglich der Stimmensatz zur Kantate BWV 100 (*St 97*), zu dem Anonymus Vh die transponierte Orgelstimme bei-

⁵⁵ Identifizierung ebenda, S. 9.

⁵⁶ Siehe A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 43–75, speziell S. 56.

steuerte; doch auch dieses Werk würde schlüssig in den gesteckten Zeitrahmen passen.

Betrachtet man den Anteil des Anonymus Vh an den genannten Handschriften, so fallen zwei Merkwürdigkeiten auf: Zum einen taucht er in Stimmensätzen auf, an denen sonst nur Mitglieder der Familie Bach beteiligt waren – etwa im Stimmensatz zu BWV 14, wo er neben Johann Sebastian und Anna Magdalena Bach der einzige Nebenschreiber ist, oder im Stimmensatz zur Kaffee-kantate, wo er Seite an Seite mit Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach arbeitet. Er scheint also – im Vergleich mit anderen als Kopisten beschäftigten Thomanern – einen gewissen Sonderstatus innegehabt zu haben. Zum anderen gewinnt man den Eindruck, als habe Anonymus Vh stets isoliert von den anderen Kopisten gearbeitet. So beschränkt sich seine Beteiligung an den Stimmen zu BWV 215 und BWV 248/II auf Nachträge, die sicher erst ausgeführt wurden, nachdem die eigentliche Kopierarbeit beendet war. Ähnlich ist sein Mitwirken an der sechsten Kantate des Weihnachts-Oratoriums zu werten, wo er lediglich die drei aus der Parodievorlage übernommenen Dubletten um die neu hinzugekommenen Sätze ergänzte. Und im Stimmensatz zu der Chorkantate BWV 100 schrieb er die transponierte Orgelstimme auf einen Bogen aus jenem Papiervorrat (Wasserzeichen: Weiß 121), den Bach sich für die Niederschrift der Partitur bereitgelegt hatte, während die anderen Kopisten abweichendes Papier benutzten (Wasserzeichen: Weiß 44).⁵⁷ Diese Indizien können kaum anders gedeutet werden, als daß Anonymus Vh in dem betreffenden Zeitraum in der Kantorenwohnung – und nicht etwa im Alumnat – arbeitete und vermutlich auch lebte. Es entsteht somit der Eindruck, als träfe auf ihn genau das zu, was bislang häufig für Anonymus 20 angenommen wurde – nämlich daß er mit der Familie des Thomaskantors auf besonders vertrautem Fuß stand oder gar verwandtschaftlich verbunden war.

⁵⁷ Bislang nicht geklärt scheint mir, zu welchem der beiden überlieferten Stimmensätze die von Anonymus Vh geschriebene Organo-Stimme gehört oder ob sie einer eigenen Quellenschicht zuzurechnen ist. Wenig überzeugend finde ich auch die in NBA I/34 Krit. Bericht (basierend auf TBSt 4/5, S. 102 f.) vorgeschlagene Chronologie der beiden Quellengruppen. Im Blick auf den Schreiberbefund und die Ausstattung der Organo-Stimme mit tacet-Vermerken für einige der Binnensätze erschiene mir plausibel, die größtenteils autographen Stimmen (Stimmengruppe II) und die Organo-Stimme von Anonymus Vh gemeinsam als die primäre Schicht anzusehen und den von mehreren Kopisten angefertigten Stimmensatz (Stimmengruppe I) einer späteren Schicht zuzuordnen. Denkbar wäre aber auch, daß lediglich die Organo-Stimme von Anonymus Vh zur ersten Schicht gehört (das übrige Material wäre dann verlorengegangen), während der überwiegend autographie und der von Kopisten geschriebene Stimmensatz als zweite und dritte Schicht anzusehen wären. Siehe auch die Ausführungen zu Anonymus VI in Abschnitt 5.

Die namentliche Bestimmung des Anonymus Vh gelang wiederum anhand der Matrikel der Thomasschule.⁵⁸ Die charakteristischen Formen mehrerer Buchstaben (speziell der Majuskeln A, D und L) sowie der gesamte Schriftduktus bieten eine hinreichende Grundlage für die Identifizierung des Anonymus Vh als Christoph Friedrich Meißner (siehe Abbildung 7–8). Die Übereinstimmungen sind so überzeugend, daß auch die Diskrepanz zwischen der auf philologischem Weg ermittelten Wirkungszeit des Anonymus Vh (Herbst/Winter 1734/35) und Meißners Thomanerjahren (1729–1731) die Zuweisung nicht erschüttern kann. Umso dringlicher ist nach den Gründen für diese merkwürdige zeitliche Verschiebung zu fragen.

Christoph Friedrich Meißner wurde am 16. Januar 1716 in Weißenfels getauft.⁵⁹ Seine Eltern waren der Hoftrompeter Georg Christian Meißner und dessen Frau Anna Catharina Meißner geb. Wilcke, die älteste Schwester Anna Magdalena Bachs. Am 30. April 1729 ersuchte G. C. Meißner um die Aufnahme seines Sohnes in die Thomasschule, am 18. Mai verfaßte Bach seinen Prüfungsbericht über die Alumnenanwärter, in dem er seinem Neffen „eine gute Stimme u. feine *profectus*“ bescheinigte und diesen an die Spitze der Liste setzte,⁶⁰ und am 18. Juni schrieb sich der junge Meißner in die Matrikel ein, verbunden mit dem Versprechen, für acht Jahre auf der Schule zu verbleiben. Trotz der herausgehobenen Position in Bachs Prüfungsbericht erscheint Meißners Name ein gutes Jahr später im „Entwurf“ (August 1730) aber lediglich unter den Motetten-Sängern.⁶¹ Ob es ihm in den folgenden Monaten gelang, sich für die Mitwirkung an der Figuralmusik zu qualifizieren, erscheint fraglich; jedenfalls fand Meißners Laufbahn als Thomaner nach nur zwei Jahren am 20. Juni 1731 ein jähes Ende. Einer Notiz in der Matrikel zufolge erteilte ihm an diesem Tag der Rektor der Thomasschule Johann Matthias Gesner das „Consilium abeundi“ – die förmliche Empfehlung, von der Schule abzugehen. Dabei handelt es sich um eine bis heute praktizierte drakonische Disziplinarmaßnahme, die nur noch von der Relegation, dem Schulverweis, übertroffen wird. Wenn Gesner sich entschloß, Meißner – dessen Verwandtschaftsverhältnis zu Bach ihm kaum verborgen geblieben sein kann – das Consilium abeundi zu geben, so muß dessen Verfehlung als sehr schwerwiegend empfunden worden sein. Als Begründung wird etwas diffus angegeben: „ob ignauiam et squalorem inexpugnabilem“, also etwa „wegen Trägheit und anhaltender Verwahrlosung“. Es ist anzunehmen, daß Meißner seinen Platz in der Schule unverzüglich zu räumen hatte; ob er sich an einer anderen Schule

⁵⁸ Album Alumnorum, Bl. 29r.

⁵⁹ Die folgenden Angaben nach Dok I, Nr. 63K, ferner G. Saupe, *Johann Sebastian Bach und die Familie Meißner in Weißenfels*, BJ 1940/48, S. 134f.; und A. Schmiedcke, *Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weißenfels*, Mf 14 (1961), S. 195–200.

⁶⁰ Dok I, Nr. 63.

⁶¹ Dok I, Nr. 22 (S. 64).

einschrieb oder nach Weißenfels in sein Elternhaus zurückkehrte, ist nicht bekannt. Vermutlich war aber letzteres der Fall, denn als sich gut drei Jahre später ein Wechsel im Rektorat anbahnte, tauchte Meißner wieder in Leipzig auf. Gesner hatte am 23. Mai 1734 um Entlassung gebeten, weil er einem Ruf auf eine Gründungsprofessur an der im Aufbau begriffenen Göttinger Universität folgen wollte. Seine feierliche Verabschiedung und der Festakt zur Begrüßung seines Nachfolgers Johann August Ernesti fanden zwar erst am 4. Oktober und 21. November statt, zunächst aber mag man allseits mit einer weitaus zügigeren Amtsübergabe gerechnet haben und es ist durchaus möglich, daß Meißner von seinem Onkel einen entsprechenden Hinweis erhielt. Meißners durch die Kopiertätigkeit für Bach dokumentierter zweiter Aufenthalt in Leipzig ließe sich somit als Versuch deuten, im Zuge des Rektoratswechsels eine Amnestie zu erhalten und ins Alumnat zurückzukehren. Anfang Februar 1735 müssen sich jegliche Hoffnungen jedoch zerschlagen haben. Meißner scheint Leipzig endgültig verlassen zu haben; sein weiterer Lebensweg ist nicht bekannt.

Die beschriebenen biographischen Konstellationen bestätigen die an den Quellen ablesbare Außenseiterrolle, die Meißners Kopistentätigkeit charakterisiert; sie vermitteln überdies eine Vorstellung von dem prekären Status seines zweiten Leipziger Aufenthalts. Daß er diese – letztlich ergebnislosen – Monate überhaupt durchstehen konnte, ist offenbar vornehmlich der tatkräftigen Unterstützung der Eheleute Bach zu verdanken.

5. Anonymus V1 (NBA IX/3, Nr. 191)

Im Blick auf seine Beteiligung am Ausschreiben Bachscher Aufführungsmaterialien ist der Kopist Anonymus V1 eher eine Randgestalt. Er begegnet uns in der Advents- und Weihnachtszeit 1734/35 mit einigen kleinen Beiträgen zu den Teilen I und IV des Weihnachts-Oratoriums und scheint auch eine der Continuo-Stimmen zu der am 28. November 1734 von Bach aufgeführten Adventskantate „Machet die Tore weit“ von Georg Philipp Telemann (D-B, *Mus. ms. 21740/20*) geschrieben zu haben. Geraume Zeit später – vermutlich zum 8. Juli 1736 – kopierte er einen Teil der Continuo-Dublette zur Wiederaufführung der Kantate BWV 9 (US-NYpm, *B 1184. E 75*). Eine anspruchsvollere Aufgabe übernahm er mit der Anfertigung des – fragmentarisch überlieferten und nicht sicher datierbaren – Stimmensatzes zu BWV 100 (*St 97*, Stimmengruppe I), bei dem er sich die Arbeit mit Anonymus Vj teilte. Die größere Eigenständigkeit und die reiferen Schriftformen legen für diesen – in NBA IX/3 auf „um 1734/35“ datierten – Stimmensatz meines Erachtens eher eine Datierung nach 1736 nahe (diese Frage wird im Zusammenhang mit der Identifizierung des Anonymus Vj im folgenden Abschnitt wieder aufgegriffen).

Größere Aufmerksamkeit beansprucht Anonymus VI allerdings wegen zwei weiterer Quellen: Von seiner Hand stammen Abschriften des Wohltemperierten Klaviers I (D-LEm, *Poel. mus. Ms. 34*) und des Satzpaars Präludium und Fuge in G-Dur BWV 550 für Orgel (*P 1210*). Diese beiden Handschriften enthalten eigenhändige Korrekturen von der Hand Johann Sebastian Bachs.⁶² Es liegt somit auf der Hand, daß Anonymus VI zu jener kleinen Zahl von Thomanern gehörte, denen im Verlauf ihrer Schulzeit – oder unmittelbar anschließend – das Privileg zuteil wurde, von Bach Privatunterricht zu erhalten.

Ein Vergleich des betreffenden Matrikeleintrags und der Titelseite der Abschrift D-LEm, *Poel. mus. Ms. 34* führt zu der Erkenntnis, daß Anonymus VI identisch ist mit Johann Georg Heinrich (siehe Abbildung 9–10).⁶³ Heinrich wurde am 10. April 1721 als Sohn des Kuriers Georg Heinrich in Merseburg geboren und am 10. Juni 1734 ins Alumnat der Thomasschule aufgenommen. Dort verblieb er für den von ihm anfänglich zugesagten Zeitraum von sechs Jahren. Am 28. März 1740 immatrikulierte er sich an der Universität Leipzig; sein Studium währte mindestens vier Jahre.⁶⁴ Als Bach ihm im Mai 1742 ein Zeugnis ausstellte, hob er besonders hervor, daß Heinrich „in denen bey mir gehaltenen *privat informationen* sich mit vielem Eyffer dem *studio musico* gewidmet“ habe. Wir wissen nicht, für welche Bewerbung dieses Zeugnis ursprünglich bestimmt war; als Heinrich sich zwei Jahre später – erfolglos – um die Organistenstelle an der Stadtkirche in Torgau bewarb, legte er es mit aktualisiertem Datum („13. *Maji*. 1744.“) erneut vor.⁶⁵ Danach verlieren sich seine Spuren.⁶⁶

⁶² Siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 92–94, sowie NBA V/6.1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1989), S. 77 f.

⁶³ Album Alumnorum, Bl. 48 r.

⁶⁴ Siehe Dok V, S. 399. Bei Erler III, S. 151, ist Heinrichs Name irrtümlich als „Hemrich“ angegeben; aus diesem Grund blieb seine Studentenzeit lange unbeachtet. Die Richtigstellung ist Hans-Joachim Schulze zu verdanken.

⁶⁵ Siehe Dok I, Nr. 79; ergänzend hierzu Kobayashi Chr, S. 11; und Dok II, Nr. 525.

⁶⁶ Als Anregung für die Suche nach weiteren biographischen Indizien mag die Beobachtung dienen, daß Heinrichs Abschrift von BWV 550 später im Besitz von Anton Dreyssig (1776–1815), dem Leiter der Dresdner Sing-Akademie, auftaucht und – nach Ermittlungen von Dietrich Kilian – als Vorlage für die in Dresden entstandene Handschrift *P 1090* diente; siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 89 und 418 f. – *P 1090* stammt nicht, wie gemeinhin angenommen, von der Hand des Bach-Schülers Gottfried August Homilius, sondern von der des Dresdner Organisten Johann Friedlieb Zillich (auch Zillig; 1721–1789). Des weiteren scheint Heinrichs Abschrift auch als Vorlage für eine weitere Kopie von BWV 550 gedient zu haben, die sich in einem im Zweiten Weltkrieg vernichteten Sammelband aus dem Besitz des Görlitzer Organisten David Traugott Nicolai befand (vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 419).

Nach Ausweis der genannten Aufführungsmaterialien muß Heinrich bereits im Alter von 13 Jahren für Bach als Kopist tätig gewesen sein.⁶⁷ Das ist erstaunlich früh und läßt auf eine bereits in jungen Jahren entwickelte große Musikalität schließen. Vielleicht dürfen wir Heinrichs anläßlich seiner Torgauer Bewerbung geäußerte Worte, er habe sich „viele Jahre [...] zu dergl. Dienste *qualificiret* zu machen gesucht“, auf diese frühreife Spezialisierung ebenso beziehen wie – die Kehrseite der Medaille – den Abgangsvermerk des Rektors Johann August Ernesti in der Thomasschul-Matrikel, „*parum in literis provectus*“ („machte zu wenige Fortschritte in den Wissenschaften“).

Die beiden Abschriften von repräsentativen Klavier- und Orgelwerken Bachs vermitteln wertvolle Einblicke in dessen Unterrichtspraxis der 1730er Jahre. Daß Heinrich die Werke gemeinsam mit seinem Lehrmeister einstudierte, zeigen dessen Revisionen, die offenbar während der Unterrichtsstunden vorgenommen wurden. Das in Heinrichs Abschrift des Wohltemperierten Klaviers dokumentierte uneinheitliche Schriftbild deutet an, daß diese Quelle über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden ist, wobei ich den Beginn der Arbeit nicht vor etwa 1735/36 ansetzen würde.

6. Anonymus Vj (NBA IX/3, Nr. 200)

Der Schreiber Anonymus Vj ist nur in wenigen, dafür aber zentralen Handschriften aus den mittleren bis späten 1730er Jahren nachgewiesen. Nach gegenwärtigem Kenntnisstand beteiligte er sich an der Anfertigung von insgesamt vier Originalstimmensätzen: *St 356* (Himmelfahrts-Oratorium BWV 11: Continuo [Dublette]), *St 15* (Huldigungskantate „Die Freude reget sich“ BWV 36b: Violino II, Viola), *St 97* (Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ BWV 100: Flauto Traverso, Oboe d’amour, Violino I, Viola aus Stimmengruppe I) und *St 355* (Zusatzstimmen zur revidierten Fassung des Oster-Oratoriums BWV 249). Anhand der in diesen Quellen vorkommenden Wasserzeichen wurde die Tätigkeit dieses Kopisten auf etwa 1734/35 bis 1738 eingegrenzt,⁶⁸ wobei das seinerzeit von Alfred Dürr – allein aufgrund des Papierbefunds der Partitur⁶⁹ – vorgeschlagene und seither allgemein akzeptierte Datum der Erstaufführung des Himmelfahrts-Oratoriums (19. Mai 1735) als Fixpunkt diente. Christoph Wolff nahm Dürrs Datierung zum Anlaß, auch die teilweise von Anonymus Vj geschriebenen Zusatzstimmen zum Oster-

⁶⁷ Ein vergleichbarer Fall ist der des Alumnus Friedrich Christian Samuel Mohrheim; siehe oben Abschnitt 2.

⁶⁸ Vgl. NBA IX/3, Textband, S. 158.

⁶⁹ Die Stimmen zu BWV 11 galten nach dem Zweiten Weltkrieg als verschollen und tauchten erst Anfang der 1980er Jahre in Krakau wieder auf.

Oratorium dem Jahr 1735 zuzuordnen und entsprechend eine Aufführung dieses Werks am 10. April 1735 zu postulieren.⁷⁰

Auch wenn Anonymus Vj nur Instrumentalstimmen kopiert hat und uns mithin kaum Proben seiner Buchstabenschrift vorliegen, kann aus Satztiteln und sonstigen Vermerken doch eine für die Identifizierung seiner Schrift ausreichende Zahl von charakteristischen Zügen isoliert werden. Bestimmte lateinische Buchstaben – insbesondere das „V“ (mit seiner sichelförmigen Krümmung) und das „R“ (mit seinem auffällig verlängerten rechten Schenkel) sowie auch das „d“ (mit der rückwärtig geschwungenen Oberlinie) und schließlich das „a“ (dessen rechte Begrenzung zuweilen nur lose mit dem gerundeten Korpus verbunden ist) – finden sich in gleicher Form in einem Eintrag im Album Alumnorum der Thomasschule. Damit steht fest, daß Anonymus Vj identisch ist mit Johann Wilhelm Machts (siehe Abbildung 11–12).⁷¹

J. W. Machts wurde nach eigenen Angaben 1724 als Sohn des Musikers Johann Christoph Machts in „Roßla“ geboren; gemeint ist offenbar der nahe Apolda im Weimarer Land gelegene Ort Niederroßla. Am 31. Mai 1735 wurde der Elfjährige ins Alumnat der Thomasschule aufgenommen. Dank ausgezeichneten Leistungen gelang es ihm, seine ursprünglich auf sechs Jahre bemessene Schulzeit auf insgesamt elf Jahre zu verlängern. In der Chorordnung von 1744 taucht sein Name unter den Mitgliedern des ersten Chores auf.⁷² Als Machts 1746 – vermutlich zu Ostern – von der Schule abging, bezeichnete der Rektor Johann August Ernesti ihn als „einen jungen Mann von herausragender Kenntnis der Musik und der Wissenschaften“.⁷³ Im Sommersemester 1746 schrieb Machts sich in die Matrikel der Universität Leipzig ein.⁷⁴ Wie lange sein Studium währte und ob er nach Abschluß seiner akademischen Ausbildung in Leipzig verblieb, ist nicht bekannt, es ist aber anzunehmen, dass er in den frühen 1750er Jahren in den Weimarer Raum zurückkehrte. In dem 1757 erstmals erschienenen „Weimar- und Eisenachischen Hof- und Adreß-Calender“ ist seine feste Anstellung in der neu gegründeten Geheimen Kanzlei des Weimarer Hofes dokumentiert. Von da an läßt sich sein weiterer beruflicher Aufstieg als Verwaltungsbeamter lückenlos verfolgen: 1758 erscheint sein Name erstmals als „Acceßist“⁷⁵ und ab 1760 wird er als „geh[eimer] Registra-

⁷⁰ C. Wolff, *Johann Sebastian Bachs Oratorien-Trilogie und die große Kirchenmusik der 1730er Jahre*, BJ 2011, S. 11–25, speziell S. 18. Siehe aber auch die abweichende Einschätzung bei Kobayashi Chr, S. 29 und 41.

⁷¹ Stadtarchiv Leipzig, *Thomasschule*, Nr. 483, Bl. 53 r.

⁷² BJ 1907 (B. F. Richter), S. 77.

⁷³ Stadtarchiv Leipzig, *Thomasschule*, Nr. 483, Bl. 53 r: „Discessit ao. 1746. Iuvenis egregia et musicae artis et literarum scientia“.

⁷⁴ Erler III, S. 251 (Tag der Immatrikulation: 18. 6. 1746).

⁷⁵ Siehe *Hochfürstl. S. Weimar- und Eisenachischer Hof- und Adreß-Calender*, Weimar 1757 ff. (http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpvolume_00230997?hl=Weimar

tor“ geführt. Im Jenaer Exemplar des Hof- und Adreßkalenders ist sein Titel im Jahrgang 1769 handschriftlich zu „Secretarius“ korrigiert worden – offenbar fiel in dieses Jahr eine entsprechende Beförderung. Eine weitere handschriftliche Korrektur findet sich in der Ausgabe von 1785 – ab diesem Jahr war Machts „geh[eimer] Canzley-Secretarius“. Der Zusatz „Emer[itus]“ im Jahrgang 1805 impliziert die im Vorjahr erfolgte Pensionierung. Ab 1806 fehlt sein Name; Johann Wilhelm Machts dürfte mithin im Laufe des Jahres 1805 verstorben sein.

Am Weimarer Hof war Machts auch regelmäßig als Musiker tätig, wie er selbst in einer Eingabe vom 13. Januar 1763 spezifizierte: Neben seinen eigentlichen Dienstverpflichtungen habe er über viele Jahre hinweg das „Clavecin [...] bey der Tafel-Music“ bedient und zudem „das vergangene Jahr hindurch, Sonntags, Mittwochs und Festtags, Mittags und Abends, die Tafel Music bey | Hofe biß hieher versehen, bey denen *Oratoriis* bey Hofe, auf erhaltenen Befehl, [mich] zum Singen brauchen laßen, auch in H. Wolffens Abwesenheit so wohl in *Belvedere* als hier, bey denen *Concerts* bey Hofe, auf *Serenissimae* ausdrücklichen Befehl das *Clavecin* spielen müßen“.⁷⁶ Ob Machts während seiner Leipziger Schul- und Studienzeit sein Cembalo-Spiel im Unterricht bei Johann Sebastian Bach vervollkommen konnte und somit als Privatschüler des Thomaskantors zu gelten hat, ist derzeit ebenso wenig zu klären wie die Frage, ob er in seinen Weimarer Jahren noch Kompositionen von Bach besaß und gegebenenfalls auch spielte.

Die Identifizierung des Anonymus Vj stellt nun allerdings Dürrs Datierung von BWV 11 in Frage, denn Machts bezog das Alumnat der Thomasschule erst knapp zwei Wochen nach dem Himmelfahrtsfest 1735 und selbst wenn er bereits einige Wochen zuvor in Leipzig eingetroffen wäre, ist kaum anzunehmen, daß ein elfjähriger Neuankömmling gleich zu Kopierarbeiten herangezogen wurde. Auch der Versuch, die von Anonymus Vj geschriebene Continuo-Dublette einer späteren Quellschicht zuzuordnen, würde nicht überzeugen: Dieser Hypothese steht nicht nur der – als Argument nur bedingt aussagekräftige – Wasserzeichenbefund entgegen,⁷⁷ sondern auch der Umstand, daß der

und Eisenachischer Hof- und Adress-Calender). – Zu Machts' Weimarer Tätigkeit siehe auch *Das Geheime Consilium von Sachsen-Weimar-Eisenach in Goethes erstem Weimarer Jahrzehnt. 1776–1786. Regestausage*, hrsg. von V. Wahl, Erster Halbband (1776–1780), Wien, Köln und Weimar 2014 (Veröffentlichungen aus thüringischen Staatsarchiven. 13.), S.46. Siehe auch W. Flach, *Goethes Tätigkeit im Geheimen Consilium*, Teil 1: *Die Schriften der Jahre 1776–1786*, Weimar 1950 (Goethes Amtliche Schriften. 1.), speziell S. XXXIX–XLI und XCI.

⁷⁶ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, *Dienersachen*, B 26436, Bl. 187r+v; das Dokument wurde von Bernd Koska ermittelt.

⁷⁷ Alle zwanzig Stimmen weisen das Wasserzeichen Weiß 131 auf. Siehe die Quellenbeschreibung in NBA II/8 Krit. Bericht (P. Brainard, 1987), S. 24–28.

Stimmensatz PL-Kj, *St 356* ausgesprochen einheitlich wirkt. Hinzu kommt eine weitere Beobachtung: Anonymus Vj griff für seine Abschrift (NBA II/8: B 19) auf die von Anonymus L 107 angefertigte unbezifferte Continuo-Stimme (B 18) zurück. In Satz 4 (Takt 74) übernahm er einen in seiner Vorlage enthaltenen Fehler, den Bach offenbar erst bei der Anfertigung der transponierten Orgelstimme (B 20) bemerkte und wohl noch vor der Erstaufführung in beiden Stimmen korrigierte.⁷⁸ Daß diese Korrekturen erst im Zusammenhang mit einer Wiederaufführung zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommen wurden, wäre zwar denkbar, erscheint mir aber angesichts des Fehlens sonstiger späterer autographischer Eintragungen höchst zweifelhaft.

Läßt sich das Dilemma von Schreiberbiographie und traditioneller Datierung von BWV 11 überzeugend auflösen? Dürrs Datierung des Himmelfahrts-Oratoriums basiert auf der Verwendung des Papiers Weiß 91 (Wasserzeichen: Krone mit angehängtem Posthorn + ZVMILIKAV) für die autographe Partitur (*P 44 adnex 4*). Diese weist nicht nur in ihrem Schriftduktus, sondern auch bezüglich der spezifischen Anordnung der Papierbogen Merkmale einer Reinschrift auf; Bach legte nämlich – anders als bei seinen Entwurfspartituren – die Bogen nicht einzeln hintereinander, sondern gruppierte sie zu zwei umfangreicheren Lagen (1 Quarternio und 1 Ternio) und fügte am Schluß noch einen Einzelbogen an. Der Quarternio (= vier ineinandergelegte Bogen) und der Ternio (= drei ineinandergelegte Bogen) bestehen durchweg aus Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 91; lediglich der abschließende Einzelbogen weist als Papiermarke ein als „Barockornament“ beschriebenes Zeichen (Weiß 131) auf, das auch in den Stimmen wiederkehrt.

Bach muß das ZVMILIKAV-Papier im Spätherbst 1734 angeschafft haben. Er verwendete es erstmals für Partitur und Stimmen der von ihm am 1. Advent (28. 11.) 1734 aufgeführten Kantate „Machet die Tore weit“ von Georg Philipp Telemann (*P 47, Fasz. 3*)⁷⁹ und sodann für die Partitur des zwischen dem 25. Dezember 1734 und dem 6. Januar 1735 dargebotenen Weihnachts-Oratoriums (für dessen Stimmen er Reste des älteren Papiers mit dem Wasserzeichen „MA große Form“ aufbrauchte).⁸⁰ Auch in den nachfolgenden, bis Ostern 1735 aufgeführten Werken (BWV 14, 82, 66) taucht das ZVMILIKAV-Papier regelmäßig auf und schließlich finden wir es in Bachs Empfehlungsschreiben vom 2. und vom 21. Mai 1735 für seinen drittältesten Sohn

⁷⁸ In der Stimme B 18 notierte Anonymus L 107 die erste Note als Viertel, gefolgt von einer Achtelpause und einer Achtelnote. Bach verkürzte die Viertelnote entsprechend der Lesart der Partitur auf eine Achtelnote und fügte eine weitere Achtelpause ein. Die Korrektur wird in NBA II/8 Krit. Bericht nicht erwähnt.

⁷⁹ Siehe Beißwenger, S. 317.

⁸⁰ Siehe Dürr Chr 2, S. 140, sowie NBA II/6 Krit. Bericht (W. Blankenburg und A. Dürr, 1962), S. 11 und S. 121.

Johann Gottfried Bernhard.⁸¹ Zum letzten Mal taucht das Papier in den Originalquellen der Huldigungskantate „Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten“ BWV 207 a auf, die am 3. August 1735 zum Namenstag von Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen präsentiert wurde. Es lag also – zumal ohne Kenntnis des Papierbefunds der bis in die frühen 1980er Jahre verschollenen Stimmen – durchaus nahe, das Himmelfahrts-Oratorium vorbehaltslos in diese dichte chronologische Folge einzugliedern und den 19. Mai 1735 als Datum von dessen erster Aufführung zu postulieren.

Betrachten wir die Partitur des Werks jedoch genauer, so stoßen wir auf einige Besonderheiten, die bislang nicht weiter beachtet oder nicht überzeugend erklärt wurden.⁸² Wie Paul Brainard beobachtet hat, verwendete Bach für seine Niederschrift drei verschiedene Rastrale:

Rastral 1 (Weite ca. 8,25 mm)	Satz 1
Rastral 2 (Weite ca. 8,5 mm)	Satz 2–8 und 9 (bis Takt 44 a)
Rastral 3 (Weite ca. 8,4 mm)	Satz 9 (Takt 44 b bis Schluß)

Brainard führt hierzu aus: „Satz 1 wurde offenbar in einem Zug rastriert [...]. Erst danach wurden mit einem zweiten Rastral [...] die Sätze 2–4 (bis T. 60) fortlaufend unterhalb des Satzes 1, ab Bl. 9 v die Fortsetzung des Satzes 4 und die folgenden Sätze ganzseitig angelegt. [...] Mit Beginn des letzten Bogens erfolgt erneut ein Rastralwechsel [...]“.⁸³ Brainard, der nicht an der von Dürr vorgeschlagenen Datierung der Partitur zweifelte, interpretierte diesen Befund als Beleg für Bachs „sorgfältige Vorausplanung der Handschrift“; angesichts einiger kleiner, aber deutlich wahrnehmbarer Unterschiede in Schriftduktus und Tintenfarbe wäre meines Erachtens aber eher darüber nachzudenken, ob die Partitur nicht in mehreren zeitlich klar voneinander zu trennenden Stadien und insgesamt über einen längeren Zeitraum hinweg entstand.⁸⁴

⁸¹ Siehe Dok I, Nr. 30K und 31K.

⁸² Um die folgende Diskussion besser nachvollziehen zu können, sei der Leser auf die einschlägige Faksimileausgabe verwiesen: *Johann Sebastian Bach. Himmelfahrts-Oratorium. Oratorio Festo Ascensionis Christi BWV 11. Faksimile nach dem Partiturographen der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz mit Einführungen von Martin Petzoldt und Peter Wollny. Festgabe anlässlich des Jubiläums 100 Jahre Bachhaus Eisenach, Museum der Neuen Bachgesellschaft e. V., Stuttgart 2007.*

⁸³ NBA II/8 Krit. Bericht, S. 11.

⁸⁴ Ein auf der Hand liegendes Gegenargument sei hier vorwegnehmend angesprochen: Bach verwendete auch für die wohl 1736 geschriebene autographe Partitur der Matthäus-Passion zwei verschiedene Rastrale, um zwischen Tutti und Soli beziehungsweise zwischen den beiden Chören zu unterscheiden. Siehe hierzu NBA II/5 Krit. Bericht (A. Dürr, 1974), S. 23. Einen ähnlichen Befund weist auch das fünfte

Die erste Beschriftungsphase dürfte tatsächlich im zweiten Quartal des Jahres 1735 stattgefunden haben. Bach hätte sich demnach zwei Lagen des ZVMILIKAV-Papiers zurechtgelegt und die Seiten der ersten Lage (ein Quarternio), immer am oberen Seitenrand beginnend, mit jeweils sechzehn Systemen rastriert; unten auf den Seiten blieb zunächst ein recht breiter unbeschriebener Rand. Mit sehr dunkler Tinte erfolgte sodann die Niederschrift von Satz 1 in sauberster Kalligraphie. Vielleicht kam es mit dem Erreichen des modifizierten Da Capo in Takt 142 (Bl. 7v) zu einer ersten Unterbrechung, denn ab hier ist die Tintenfarbe merklich heller. Die helle Färbung setzt sich in den folgenden Sätzen fort. Die für deren Niederschrift erforderlichen Systeme ergänzte Bach nach Abschluß von Satz 1 auf den unteren Seitenrändern der ersten Lage sowie der ersten Seite der zweiten Lage; sodann rastrierte er die noch unbeschriebenen Seiten der zweiten Lage. Der Schriftduktus ab Satz 2 – speziell die flüssigere Buchstabenschrift – zeigt, daß der erste Rastralwechsel wohl mit einer längeren Unterbrechung einherging. Das auffällige Nebeneinander von Gebrauchs- und Reinschrift in dieser zweiten Beschriftungsphase bedeutet, daß Bach die Sätze 2–7 teils neu komponierte und teils aus Vorlagen übernahm. Besonders aufschlußreich erscheint das Schriftbild von Satz 4 (Arie „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“), das einen deutlichen Eindruck davon vermittelt, wie Bach die formale Disposition seiner Vorlage sowie das Verhältnis von Singstimme und obligater Instrumentalpartie über weite Strecken hinweg neu gestaltet hat.

Eine weitere Unterbrechung der Arbeit ergab sich offenbar mit Satz 8 (Arie „Jesu, deine Gnadenblicke“). Der an mehreren Stellen korrigierte Kopftitel dieser Arie deutet eine Dispositionsänderung an. Anscheinend stand hier zunächst „Aria. due Traversieri e due Hautb: da Caccia“. Die Fortsetzung dieser Zeile („Soprano e Violini con Viola in unisono“) reflektiert möglicherweise bereits eine zweite Schicht. Weitere Korrekturen betreffen den Zusatz „in unisono“ für die beiden Flöten und die Veränderung der Angabe „due Hautb: da caccia“ zu „Hautb: 1“. Mit der auf Bl. 11r–v und 12r eingetragenen Arie läßt sich die ursprüngliche Fassung des Titels kaum sinnvoll in Verbindung bringen.⁸⁵ Offenbar sollte hier also zunächst ein anderer Satz – mit opulenter Bläserbesetzung – stehen. Da die Niederschrift der Arie am Kopf der ersten

Brandenburgische Konzert in der Widmungspartitur D-B, *Am.B. 78* auf; siehe C. Wolff, *Die Rastrierungen in den Originalhandschriften Joh. Seb. Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik*, in: Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag, Berlin 1963, S. 80–92, speziell S. 82–84. In beiden Fällen sind die Rastralwechsel allerdings weitaus stärker durch die Faktur der Werke bedingt als in der Partitur des Himmelfahrts-Oratoriums.

⁸⁵ Brainard (NBA II/8 Krit. Bericht, S. 18) nahm an, daß Bach die beiden Oberstimmen zunächst von zwei Traversflöten und die als Bassetto angelegte dritte Stimme unisono von zwei Oboen da caccia ausführen lassen wollte. Abgesehen von der mög-

Seite des inneren Bogens von Lage II beginnt, wäre zu erwägen, ob Bach an dieser Stelle mehrere Alternativen ausprobiert und wieder verworfen, jedenfalls aber längere Zeit nach einem passenden Satz gesucht hat. In diesem Zusammenhang wäre über die Möglichkeit nachzudenken, daß auch Lage II zunächst ein Quarternio war und Bach den ursprünglichen dritten Bogen im Zuge seines Experimentierens mit Satz 8 entfernte.

Das Eintragen des Schlußsatzes (beginnend auf Bl. 12v) erfolgte offenbar ebenfalls mit einer gewissen Verzögerung. Die hier vertretenen sichtlich kleineren und ungelinkteren Schriftzüge ähneln auffallend denen in den autographen Partituren der um 1736/37 entstandenen Trauungskantate BWV 197 (*P 91*) und der um 1738 anzusetzenden Messe in G-Dur BWV 236 (D-DS, *Mus. ms. 972*). Die Unterschiede der Schriftformen und Tintenfarben könnten zwar auch durch den Wechsel von Kalligraphie und Entwurfsschrift bedingt sein; sie erscheinen hier (und insgesamt in BWV 11) aber doch stärker ausgeprägt als in anderen Fällen. Hinzu kommt der abweichende Papierbefund des am Schluß der Partitur offenbar nachträglich hinzugefügten letzten Bogens (Wasserzeichen Weiß 131). Dieser Bogen kann zwar nicht sicher datiert werden; es ist aber davon auszugehen, daß Bach dieses neue Papier erst verwendete, nachdem ihm das alte ZVMILIKAV-Papier ausgegangen war.

Die vorstehend entwickelte Hypothese einer sich über einen längeren Zeitraum erstreckenden, mehrfach unterbrochenen Niederschrift des Himmelfahrts-Oratoriums wäre anhand der an der autographen Partitur gesammelten Indizien allein nicht zweifelsfrei zu verifizieren. In diesem Zusammenhang kommt nun der Identifizierung des Anonymus Vj eine Schlüsselrolle zu. In Anbetracht der biographischen Daten von Johann Wilhelm Machts dürfen wir mit großer Bestimmtheit annehmen, daß die von seiner Hand herrührende Continuo-Stimme – und damit wohl der gesamte Stimmensatz – nicht für eine Darbietung am 19. Mai des Jahres 1735 angefertigt wurde. Der Beginn seiner Kopistentätigkeit ist wohl kaum vor 1737 oder gar 1738 anzusetzen. Da Bachs eigene Notenschrift ab etwa 1739 signifikante Änderungen durchlief, die in *P 44 adnex 4* und in den autographen Anteilen von *St 356* allerdings noch nicht manifest sind, ist ein späterer Entstehungstermin ebenfalls mit hoher Wahrscheinlichkeit auszuschließen. Von den beiden für die Vollendung und Erstaufführung des Himmelfahrts-Oratoriums in Frage kommenden Daten – 1737 und 1738 – würde ich die spätere Option bevorzugen; dies ergäbe auch einen sinnvollen Bezug zu der mit starken Argumenten abgesicherten Wiederaufführung des Oster-Oratoriums im selben Jahr.⁸⁶

licherweise problematischen Klangbalance läge die zweite Partie über weite Strecken für eine Flöte sehr tief.

⁸⁶ Kobayashi Chr, S.41.

Da diese neue chronologische Einordnung so gravierend von der bisherigen Forschungsmeinung abweicht, möchte ich versuchen, sie noch auf anderem Wege zu untermauern. Hierzu bietet sich die Schriftentwicklung des Bach-Schülers und Thomaners Rudolph Straube (Hauptkopist G; NBA IX/3, Nr. 187) an, dessen Schreibertätigkeit für Bach ab dem 5. Oktober 1734 nachweisbar ist.⁸⁷ In Straubes erster Arbeit, den Stimmen zu der Huldigungskantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ BWV 215 (*St 80*) dominieren noch die wenig ausgeprägten Formen einer typischen Anfängerschrift. Charakteristisch sind die in der Mitte des Notenkopfes ansetzenden Hälse bei abwärts kau- dierten Halbenoten sowie die schlanken, spitz zusammenlaufenden Viertel- pausen. In den zweieinhalb Monate später entstandenen Stimmen zum Weih- nachts-Oratorium setzt bei den Halbenoten der Hals an der linken Seite an und die Viertelpausen sind breiter. Die gleichen Merkmale weist die für eine Auf- führung am 2. Februar 1735 angefertigte Violinstimme zu Kantate BWV 82 (*St 54*) auf. Signifikant neue und nunmehr für einen längeren Zeitraum sehr stabile Formen finden sich in den von Straube ausgeschriebenen Stimmen zu den beiden Huldigungskantaten BWV 207 a (*St 93* und *St 347*, aufgeführt am 3. August 1735) und BWV 206 (*St 80*, aufgeführt am 7. Oktober 1736). Hier treten neue, schlichter ausgeprägte Viertelpausen auf, während die Achtel- pausen nach unten häufig in einem kleinen Häkchen auslaufen. Straubes Stimmen zu der Kantate BWV 9 und zum Himmelfahrts-Oratorium in dieses Gerüst einzuordnen, fällt nicht leicht. Die Traverso-Stimme zu BWV 9 ähnelt in vielem den Schriftformen in *St 80*. Dies würde zu der aufgrund anderer Indizien vorgeschlagenen Datierung der Wiederaufführung von BWV 9 (in gekürzter Fassung) auf den 8. Juli 1736 passen. Straubes Schriftformen in den Stimmen zum Himmelfahrts-Oratorium zeigen einen in Details nochmals ab- weichenden Duktus. Die neue Form der Viertelpausen ist hier eigentümlich gestauch, während die Achtelpausen auffällig groß sind. Daß hier ein Über- gangstadium zwischen Februar und August 1735 vorliegen könnte, scheint mir wenig plausibel. Eher kommt die Zeit nach Oktober 1736 in Betracht. Da Straube die Thomasschule bis Anfang 1740 besuchte, steht dieser Annahme nichts im Wege.

Die vorstehend diskutierten Indizien legen folgende chronologische Abfolge nahe:

Ende 1734: Vollendung des Weihnachts-Oratoriums, vermutlich während des tempus clausum (29. November bis 24. Dezember); erste Auffüh- rung am 25. Dezember 1734 bis 6. Januar 1735

⁸⁷ Zur Entwicklung von Straubes Schrift siehe auch Schulze Bach-Überlieferung, S. 120 f.

- 1735–1738: Konzeption und Ausarbeitung des Himmelfahrts-Oratoriums in mehreren Schritten; erste Aufführung vermutlich am 15. Mai 1738. Anfertigung des Stimmenmaterials vielleicht während des *tempus clausum* im März 1738
1. Quartal 1738: Umwandlung der Osterkantate von 1725 in das Oster-Oratorium; erste Aufführung dieser Werkfassung vermutlich am 6. April 1738

Versuchen wir, diesen Befund in einen schlüssigen biographischen Kontext einzuordnen, so ergibt sich, daß Bach offenbar bald nach der Fertigstellung und Erstaufführung des Weihnachts-Oratoriums zur Jahreswende 1734/35 den Plan zu einem Oratorium für das Himmelfahrtsfest faßte. Vermutlich begann er zu diesem Zeitpunkt auch, über einen – von Christoph Wolff postulierten⁸⁸ – Oratorienzyklus für die hohen Kirchenfeste nachzudenken, in den neben einer Ostermusik vielleicht auch eine der Passionen eingebunden werden sollte. Dieses ehrgeizige Vorhaben kam aber offenbar nicht innerhalb eines einzigen Kirchenjahres (1734/35) zum Abschluß; vielmehr scheint die Konzeption dieses großen Zyklus über mehrere Jahre gereift und in mehreren Schritten zur Ausführung gelangt zu sein. Hier wird erstmals eine Vorgehensweise sichtbar, die Bachs späte Schaffenszeit insgesamt charakterisiert. Sie steht der hektischen Arbeit an den Kantaten der ersten Leipziger Amtsjahre diametral entgegen und ist gekennzeichnet durch bedächtiges Abwägen und Denken in großen Zusammenhängen. Dies mag letztlich auch damit zusammenhängen, daß Bach sich in den 1730er Jahren weitgehend von den Zwängen des Alltags befreien konnte und als Künstler sein eigenes Tempo fand.

Betrachten wir abschließend noch die beiden anderen Stimmensätze, an denen Johann Wilhelm Machts beteiligt war, so dürfen wir den auf dem gleichen Papier wie die Stimmen des Himmelfahrts-Oratoriums geschriebenen fragmentarisch erhaltenen Stimmensatz zu der Huldigungskantate „Die Freude regt sich“ BWV 36b (*St 15*) nunmehr mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls in die Zeit um 1737/38 einordnen. Und der gemeinsam mit dem Bach-Schüler Johann Georg Heinrich ausgeschriebene – merkwürdigerweise nicht ganz vollendete – Stimmensatz zu der Choralkantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ BWV 100 (*St 97*, Stimmengruppe I) dürfte ebenfalls in dieser Zeit entstanden sein.⁸⁹

⁸⁸ Siehe hierzu insbesondere C. Wolff, *Under the Spell of Opera? Bach's Oratorio Trilogy*, in: J. S. Bach and the Oratorio Tradition, hrsg. von D. R. Melamed, Urbana und Chicago 2011 (Bach Perspectives. 8.), S. 1–12; sowie ders. *Johann Sebastian Bachs Oratorien-Trilogie* (wie Fußnote 70).

⁸⁹ Vgl. die Jahreszahl „1737“ auf der als Umschlagbogen verwendeten Relegationsurkunde. Siehe hierzu auch NBA I/34 Krit. Bericht (R. Higushi, 1990), S. 108, und BJ 2012, S. 17 f. (H.-J. Schulze).

7. Leipziger Kopisten in Abschriften von vier Kantaten Georg Philipp Telemanns

Die im BJ 2008 anhand von zwei Textdrucken für den Zeitraum 12. Juni 1735 bis 27. Mai 1736 nachgewiesene Aufführung von Gottfried Heinrich Stölzels Kantatenjahrgang „Das Saitenspiel des Herzens“ in den Leipziger Hauptkirchen unter der Leitung Johann Sebastian Bachs rückte die Beschäftigung des Thomaskantors mit fremdem Repertoire erneut ins Blickfeld.⁹⁰ Die Klärung der naheliegenden Frage, ob Bach seinen Zuhörern in den 1730er Jahren weitere Kantatenjahrgänge von Kollegen darbot, ist von der Ermittlung neuer Quellen abhängig. Die möglichst umfassende Durchsicht der in Frage kommenden Bestände ist ein Desiderat der Forschung, das sich nur schrittweise einlösen lassen wird. Im folgenden sollen vier bislang nicht ausgewertete Handschriften vorgestellt und auf ihr Erkenntnispotential befragt werden.

Die Königliche Bibliothek in Kopenhagen (DK-Kk) bewahrt einen großen Bestand von deutschen Kirchenkantaten des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts.⁹¹ Daß sich hierunter auch Quellen Leipziger Provenienz befinden, wurde mit der Identifizierung der autographen Partitur und des Originalstimmensatzes zu der 1708 datierten Neujahrskantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ aus der Feder des Organisten der Leipziger Neukirche Melchior Hoffmann deutlich.⁹² Eine Durchsicht der Kopenhagener Telemanniana förderte nun weitere Handschriften aus diesem Umkreis zu Tage⁹³:

(1) *mu 9408.1981*: [Georg Philipp Telemann], „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ TVWV 1:19 (Text: Erdmann Neumeister; aus dem „Französischen Jahrgang“) Partitur (Kopftitel: *Ach Gott wie manches etc. 2 Hautb: 2 V. 2 Viol: Jubilate*; WZ: vermutlich BISTRITZ + Monogramm MF); Schreiber: Johann Gottlob Haupt (NBA IX/3, Nr. 167)

(2) *mu 6509.3036*: Telemann, „Es ist ein köstlich Ding“ TVWV 1:504 (Text: Johann Friedrich Helbig; aus dem „Sizilianischen Jahrgang“)

⁹⁰ Siehe Pfau, *Ein unbekanntes Leipziger Kantatenheft aus dem Jahr 1735* und Wollny, „*Bekennen will ich seinen Namen*“, S. 137–147 (beide wie Fußnote 25).

⁹¹ Die im folgenden diskutierten Handschriften stammen aus dem Besitz des Kopenhagener Organisten Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774–1842); möglicherweise gehen sie auf eine ältere Musiksammlung in Hamburg zurück. Zu Weyses Sammlung siehe auch die – in vieler Hinsicht revisionsbedürftige – Arbeit von G. Hahne, *Die Bachtradition in Schleswig-Holstein und Dänemark. Eine musikhistorische Skizze*, Kassel 1954 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel. 3.).

⁹² A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 47.

⁹³ Für Auskünfte zu den Wasserzeichen bin ich Bjarke Moe (Kopenhagen) zu Dank verpflichtet.

Partitur (Kopftitel: *Dominica Jubilate. a 2 Obboe 2 V. V. 4. Voc. Sicil. Tel.*; ohne WZ);
Schreiber: Gottfried Siegmund Schwägerichen

(3) *mu 6510.0131*: Telemann, „Wünschet Jerusalem Glück“ TVVW 1:1726 (Text: Erdmann Neumeister; aus dem zweiten „Concerten-Jahrgang“)

Partitur (Kopftitel: *Wünschet Jerusalem Glück Festo Novi Anni I a 2. Corn: di Caccia 2 Obboe 2 V: V: 4 Voc.*; spätere Zusätze: *Concert Jahrgang* und *Telemann*; WZ: Wappen von Zedwitz + Monogramm = Weiß 47?); Schreiber: Johann Andreas Kuhnau (NBA IX/3, Nr. 37)

(4) *mu 6510.0132*: Telemann, „In Christo Jesu gilt weder Beschneidung“ TVVW 1:930 (Text: Johann Friedrich Helbig; aus dem „Sizilianischen Jahrgang“)

Partitur (Kopftitel: *In die Festo Novi Anni*; spätere Zusätze: *Sicilianischer Jahrgang* und *Telemann*; WZ: Einhorn + IMF); Schreiber: Johann Ludwig Dietel (NBA IX/3, Nr. 125)

Anhand von Wasserzeichen und Schriftbefund lassen sich diese vier Quellen auf die Zeit zwischen etwa 1730 und 1735 datieren. Die früheste ist Johann Andreas Kuhnau's Abschrift der Neujahrskantate „Wünschet Jerusalem Glück“ (3). Ihr Wasserzeichen könnte mit dem in der Stimme *Alto Chori primi* des Aufführungsmaterials zu der Ende Oktober 1729 aufgeführten Begräbnismotette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ BWV 226 (*St 121*) identisch sein. In Betracht käme somit eine Darbietung am Neujahrstag 1730.

Um 1729/30 dürfte auch die von dem Leipziger Theologiestudenten Gottfried Siegmund Schwägerichen geschriebene Partitur der Jubilate-Kantate „Es ist ein köstlich Ding“ (2) entstanden sein. Erst seit wenigen Jahren sind zu Schwägerichens Biographie konkrete Daten greifbar, die Michael Maul zusammengetragen hat.⁹⁴ Der 1694 in Burgstädt bei Chemnitz geborene Kantorensohn kam 1717 als Student nach Leipzig und wurde schon bald „Famulus“ des Neukirchenorganisten und Musikdirektors des Leipziger Opernhauses Johann Gottfried Vogler. Bald nach Voglers Weggang (Mai 1720) soll Schwägerichen einen Musikalienhandel gegründet haben, den er bis zu seiner Berufung auf das Kantorat in Pegau im Jahr 1731 führte, dann aber wegen seiner vielfältigen Dienstaufgaben einstellen mußte.⁹⁵ Maul identifizierte Schwägerichen auch als Schreiber einer in der Sammlung Grimma erhaltenen Kantate von Melchior Hoffmann (D-DI, *Mus. 2207-E-500*). Diesem bislang einzigen greifbaren Beleg läßt sich nunmehr die Telemann-Abschrift in Kopenhagen an die Seite stellen, die nach Lage der Dinge vermutlich in zeitlicher Nähe zu Schwägerichens Bewerbung um die vakante Organistenstelle an der Leipziger Neukirche (April

⁹⁴ Siehe M. Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg 2009 (Voces. Freiburger Beiträge zur Musikgeschichte. 12.), S. 548–554.

⁹⁵ Ebenda, S. 549, Fußnote 135.

1729) entstanden ist.⁹⁶ Die dank des Kopenhagener Fundes reichlich verfügbaren Schriftproben erlauben die Feststellung, daß Schwägrichen als Kopist auch in der heute weitgehend verschollenen Musiksammlung der Thomasschule zu Leipzig vertreten war. Unter den seinerzeit für Werner Menke⁹⁷ angefertigten Photographien einzelner Seiten der in der Schulbibliothek befindlichen Telemann-Quellen ist Schwägrichens Handschrift auf folgenden Seiten auszumachen:

- „Saget der Tochter Zion“ TVWV 1:1234 (Text: Erdmann Neumeister; aus dem zweiten „Concerten-Jahrgang“); 1. Seite der Partitur. Signatur: C 82 (Nr. 1)
- „So spricht der Herr Zebaoth“ TVWV 1:1384 (Text: Gottfried Simonis; aus dem ersten „Concerten-Jahrgang“); 1. Seite der Partitur. Signatur: C 84 (Nr. 47)
- „Und als er nahe hinzukam“ TVWV 1:1429 (Text: Gottfried Simonis; aus dem ersten „Concerten-Jahrgang“); Titel und sechs Stimmen. Signatur: C 84 (Nr. 53)

In die Zeit um 1732 fällt die von dem Thomasalumnus Johann Gottlob Haupt geschriebene Partitur der Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (1). Die Schriftentwicklung dieses ehemals als Hauptkopist E geführten und für Bach zwischen dem 27. August 1731 und dem 1. Januar 1735 tätigen Kopisten läßt sich gut verfolgen.⁹⁸ Die Kopenhagener Quelle (siehe Abbildung 13) weist durchweg Formen des Violin- und des Baßschlüssels auf, die sich auch in Haupts Stimmen zur Erstaufführung der Kantate „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 177 (6. Juli 1732) finden. Der in der Telemann-Partitur bevor-

⁹⁶ Siehe Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (wie Fußnote 92), S. 88 f.

⁹⁷ Die Kopien befinden sich heute in D-F (Nachlaß Werner Menke). Siehe auch W. Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns Überlieferung und Zeitfolge*, Kassel 1942 (Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.), S. 11 und 40. Menke spricht an einer Stelle (S. 11) davon, daß die Handschriften des Telemann-Jahrgangs in der Thomasschule im wesentlichen von einem einzigen „Hauptkopisten“ herühren. Diese Bemerkung bezieht sich möglicherweise auf Schwägrichen. – Über-sichten über die einst in der Thomasschule verwahrten Kantaten Telemanns bieten C. Jungius, *Telemanns Frankfurter Kantatenzyklen*, Kassel 2008 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. 12.), S. 372–378, und A. Glöckner, *Die ältere Notenbibliothek der Thomasschule zu Leipzig. Verzeichnis eines weitgehend verschollenen Bestands*, Hildesheim 2011 (LBB 11), S. 263–290.

⁹⁸ Siehe NBA IX/3, Textband, S. 141–143 (Nr. 167). Zur Biographie und Identifizierung Haupts siehe M. Maul, „*welche ieder Zeit aus den 8 besten Subjectis bestehen muß*“ (wie Fußnote 3), S. 18 f.; und B. Koska, *Bachs Thomaner als Bewerber um den Schulmeisterdienst zu Schönefeld*, BJ 2015, S. 329–340, speziell S. 331 f. und 336–340.

zugt verwendete kastenförmige C-Schlüssel mit einer Zierschleife am rechten unteren Ende findet sich zweimal in der um 1732/33 geschriebenen Sopran-Stimme der Kantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ BWV 93. Da in dieser letzteren Arbeit aber die abwärts kaudierten Halbenoten bereits den Hals an der linken Seite des Notenkopfes tragen – ein Merkmal, das von diesem Zeitpunkt an stabil bleibt –, ist Haupts Telemann-Abschrift mit ihren rechtsseitig kaudierten Halbenoten entsprechend früher einzuordnen. Sollte die Kopenhagener Quelle zu „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ mit einer Aufführung in Zusammenhang stehen, käme bevorzugt der Jubilate-Sonntag des Jahres 1732 (4. Mai) in Betracht. Auf den Seiten 11 und 14 treten für jeweils etwa eine Akkolade zwei Nebenschreiber auf; während sich der erste einer Zuordnung entzieht, handelt es sich bei dem zweiten offenbar um den Leipziger Schreiber Anonymus Vf (NBA IX/3, Nr. 149), der in Bachschen Originalhandschriften in dem Zeitraum 1729/30 bis 1734/35 (mit einer möglicherweise durch den lückenhaften Überlieferungsbefund bedingten Unterbrechung im Jahr 1732) nachgewiesen ist. Die hier auftretende frühere Form des Violinschlüssels von Anonymus Vf (belegt 1731) stützt die Datierung der Kopenhagener Quelle.

Die von dem Thomasalumnus Johann Ludwig Dietel geschriebene Partitur zur Neujahrskantate „In Christo Jesu gilt weder Beschneidung“ (4) aus Telemanns Sizilianischem Jahrgang läßt sich anhand der Schriftformen auf die Zeit um oder nach 1735 datieren; vielleicht gehört sie auch in die Jahre seines Theologiestudiums an der Leipziger Universität (Immatrikulation 5. November 1736). Ein terminus ante quem ist durch seine Ernennung zum Substituten seines Vaters in Falkenhain im Jahre 1741 gegeben.⁹⁹ Da Dietel nach dem 1. Januar 1735 nicht mehr als Kopist für Bach nachgewiesen ist, dürfte seine Telemann-Abschrift nach gegenwärtigem Kenntnisstand eher der Musikpflege an der Neukirche unter Carl Gotthelf Gerlach als dem Aufführungsrepertoire Bachs zuzuordnen sein.

Aufgrund der vorstehend angeführten Überlegungen kann mit einiger Sicherheit konstatiert werden, daß die Handschriften (1)–(3) offenbar in die erste Phase des Musikdirektorats von Carl Gotthelf Gerlach an der Leipziger Neukirche gehören. Gerlach wurde am 10. Mai 1729 auf die mit dem Weggang von Georg Balthasar Schott vakant gewordene Stelle berufen und scheint – da er selbst des Komponierens nicht mächtig war – alsbald mit dem Aufbau eines großen Repertoires von Kirchenstücken begonnen zu haben, um die von ihm erwarteten Darbietungen von Figuralmusiken während der Messezeiten und zu

⁹⁹ Zu Dietels Lebensgeschichte und Schriftentwicklung siehe Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735* (wie Fußnote 56), S. 57–69.

den hohen kirchlichen Festtagen bewältigen zu können. Da Bach Gerlach anscheinend schätzte – er hatte 1728 dessen Dienste als Musiker für seine Aufführungen genutzt,¹⁰⁰ ihn im Februar 1729 zu einem Gastspiel nach Weißenfels mitgenommen¹⁰¹ und ihn im Mai 1729 dem Stadtrat für die Position an der Neukirche „*recommendiret*“¹⁰² –, ist anzunehmen, daß er Gerlach auch beim Aufbau seiner Musikaliensammlung unterstützte. Eine enge Zusammenarbeit ergab sich in der Folge auch dadurch, daß Bach sich bis mindestens 1736 regelmäßig von Gerlach vertreten ließ, wenn er auf Reisen war.¹⁰³

Daß Bach tatsächlich eigene Kompositionen an Gerlach weitergab, belegen in wünschenswerter Klarheit Abschriften der Kantaten „Herr Gott, dich loben wir“ BWV 16 und „Herr, wie du willst“ BWV 73 sowie des Sanctus in D-Dur BWV 238.¹⁰⁴ Im Blick auf die Beteiligung mehrerer Thomaner an den Kopenhagener Telemann-Abschriften wäre des weiteren zu fragen, ob Bach seinem jüngeren Kollegen eventuell auch Figuralstücke anderer Meister zur Verfügung gestellt haben könnte. Diese Vermutung drängt sich insbesondere bei der von Johann Gottlob Haupt um 1732 kopierten Jubilate-Kantate (1) auf. Da Haupt nach eigenen Angaben dem „berühmten Herrn Capellmeister Bachen in Leipzig bey allen Gelegenheiten *satisfaction* zuthun verspühret“¹⁰⁵ und zudem als Kopist von Aufführungsmaterialien bislang lediglich im Umkreis Bachs nachgewiesen ist, fällt es schwer, sich eine zusätzliche Tätigkeit im Amtsbereich Gerlachs vorzustellen. Könnte es also sein, daß diese Partitur ursprünglich für Bachs Gebrauch im Rahmen der Musikpflege an St. Thomas und St. Nikolai angefertigt wurde und erst später an Gerlach gelangte?¹⁰⁶ Es

¹⁰⁰ Siehe H.-J. Schulze, *Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik*, BJ 1984, S. 45–52, speziell S. 50.

¹⁰¹ Dok II, Nr. 254.

¹⁰² Dok II, Nr. 261.

¹⁰³ Dok II, Nr. 383.

¹⁰⁴ Siehe Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (wie Fußnote 92), S. 106.

¹⁰⁵ Siehe Maul, „*welche ieder Zeit aus den 8 besten Subjectis bestehen muß*“ (wie Fußnote 3), S. 18.

¹⁰⁶ Dem naheliegenden Einwand, das von Haupt für seine Telemann-Abschrift verwendete BISTRITZ-Papier käme in originalen Bach-Quellen nicht vor, wohl aber häufig in Quellen aus dem Bestand der Neukirche, wäre mit dem Hinweis auf einen ähnlichen Befund bei dem Wasserzeichen WELENAV (Weiß 110) zu begegnen, das bei Bach lediglich in den Stimmen zu der 1734 komponierten Choralkantate „In allen meinen Taten“ BWV 97 (*St 64*) auftritt, in Neukirchen-Materialien hingegen regelmäßig zu beobachten ist. Zu den beiden genannten Wasserzeichen siehe R. M. Cammarota, *The Repertoire of Magnificats in Leipzig at the Time of J. S. Bach*, Diss. New York University, 1986, Bd. II, S. 132, 134–136, 146f., 153f., 164 und 169, und Glöcker, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (wie Fußnote 92), *passim*.

bleibt zu hoffen, daß noch weitere aussagekräftige Indizien auftauchen werden, die helfen können, hier mehr Klarheit zu schaffen.

Noch eine weitere Erkenntnis verdanken wir der Handschrift (1): Das in dieser Quelle dokumentierte Stadium von Johann Gottlob Haupts Notenschrift ermöglicht die verblüffende Feststellung, daß von seiner Hand auch eine Abschrift von Präludium und Fuge in a-Moll BWV 543 a in dem Berliner Sammelband *P 803* stammt (siehe Abbildung 14). Da Haupt die spezifische Sonderform des C-Schlüssels offenbar nur kurze Zeit benutzte, muß seine Kopie des Orgelwerks ebenfalls 1732 entstanden sein.

Das Konvolut *P 803* setzt sich, wie Hermann Zietz gezeigt hat, aus zeitlich und inhaltlich höchst unterschiedlichen Bestandteilen zusammen.¹⁰⁷ Manche reichen in die Weimarer Studienzeit von Johann Tobias Krebs bei Johann Gottfried Walther zurück, andere stammen aus dem späten 18. Jahrhundert. Haupts Abschrift von BWV 543 a in Faszikel X ist nach dem vorstehend Gesagten um 1732 anzusetzen. Wie der Wasserzeichenbefund belegt, gehören in den gleichen Zusammenhang noch fünf weitere Stücke. Faszikel XI enthält eine Abschrift der Toccata in C-Dur BWV 564 und Faszikel XIII eine Kopie der Chromatischen Fantasie und Fuge BWV 903, beides geschrieben von Samuel Gottlieb Heder auf dem gleichen Papier wie das für Faszikel X verwendete. In Faszikel XIV findet sich eine Abschrift der Fuge in g-Moll BWV 578, geschrieben von Johann Ludwig Krebs. Das hier benutzte Papier weist das aus zahlreichen Bach-Handschriften bekannte Wasserzeichen „M A“ auf. Es bleibt noch zu klären, ob es sich um dessen „große“ (Weiß 121) oder die „mittlere“ Form (Weiß 122) handelt. Nehmen wir aufgrund der bei Zietz (S. 274) abgebildeten Nachzeichnung an, daß für Faszikel XIV Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 122 verwendet wurde, so läßt sich dieser Befund überzeugend mit den Schriftformen von Krebs in den Originalstimmen der Kantaten „Wer da gläubet und getauft wird“ BWV 37 (*St 100*) und „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172 (*St 23*) verbinden, die Krebs für Aufführungen in der ersten Mai-Hälfte des Jahres 1731 anfertigte. In den gleichen Zusammenhang gehört Krebs' Vervollständigung der von seinem Vater Johann Tobias Krebs begonnenen Abschrift von Toccata und Fuge in F-Dur BWV 540. Die Schriftformen entsprechen denen in drei Stimmensätzen aus der Zeit von Mitte November bis Anfang Dezember 1731,¹⁰⁸ wobei auch eine etwas spätere Entstehungszeit

¹⁰⁷ H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlaß“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 1.), S. 61–73 und 80–82.

¹⁰⁸ Gemeint sind *St 82* (BWV 36), *St 95* (BWV 70) und *St Thom 140* (BWV 140).

in Betracht zu ziehen ist, da von J. L. Krebs aus der Zeit ab Anfang 1732 keine datierbaren Handschriften bekannt sind.

Der hier beschriebene Komplex der um 1731/32 von drei Alumnen der Thomasschule angefertigten Abschriften repräsentativer Tastenwerke J. S. Bachs wirft zahlreiche Fragen auf, deren Beantwortung derzeit noch nicht einmal ansatzweise möglich ist. Sollte Bach seinen gebagtesten Schülern seine anspruchsvollsten Tastenwerke zugänglich gemacht haben? Und wären diese Abschriften dann als Früchte privater Lektionen anzusehen, in deren Genuß Haupt, Heder und Krebs noch während ihrer Schulzeit kamen? Für die Bewertung dieser Abschriften ist jedenfalls künftig zu berücksichtigen, daß sie in der Thomasschule und damit unmittelbar unter den Augen Bachs entstanden sein müssen. Folgen wir dieser Deutung, so ergäben sich hieraus auch konkrete Anhaltspunkte für die Datierung bestimmter Werkfassungen. Zum Beispiel müßte angenommen werden, daß Bach die frühe Fassung des Präludiums in a-Moll BWV 543a/1 erst nach 1732 in die großräumigere Fassung BWV 543/1 überführt hat. Und auch die Überarbeitung der Chromatischen Fantasie müßte nach 1731 erfolgt sein.

Die verfügbaren Anhaltspunkte erlauben jedoch auch noch eine andere Deutung, die als Möglichkeit wenigstens knapp skizziert werden soll. Uwe Wolf hält es nach eingehenden Lesartenvergleichen für wahrscheinlich, daß Heder seine Abschrift der Chromatischen Fantasie nach der heute ebenfalls in *P 803* eingebundenen Kopie von Johann Tobias Krebs angefertigt hat.¹⁰⁹ Und Johann Ludwig Krebs' Abschrift der Fuge BWV 578 wiederum weist auffällige Ähnlichkeiten mit einer in dem Berliner Konvolut *Mus. ms. 11544* befindlichen Abschrift dieses Werks von der Hand Johann Gottfried Voglers auf.¹¹⁰ Da Vogler und Johann Tobias Krebs über viele Jahre hinweg engen Kontakt pflegten,¹¹¹ wäre auch hier als gemeinsame Vorlage eine heute verschollene Abschrift des älteren Krebs denkbar. Das gleiche könnte auch auf Haupt's Kopie der frühen Fassung von BWV 543 zutreffen.

Anknüpfend an diese Überlegungen wäre zu fragen, ob Bach in späteren Jahren einige seiner großen Orgel- und Cembalo-Werke möglicherweise – wie es später auch sein Sohn Carl Philipp Emanuel mit ausgewählten Kompositionen

¹⁰⁹ Siehe NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolff, 2000), S. 120 (Quelle B 1 und B 2) und 145.

¹¹⁰ Siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 83, 94f., 538 und 542–544 (Quelle B 58 und B 92).

¹¹¹ Siehe P. Wollny, *Vom „apparat der auserlefensten kirchen Stücke“ zum „Vorrath an Musicalien, von J. S. Bach und andern berühmten Musicis“ – Quellenkundliche Ermittlungen zur frühen Thüringer Bach-Überlieferung und zu einigen Weimarer Schülern und Kollegen Bachs*, BJ 2015, S. 99–154, speziell S. 113, 116 und 150–154.

tat – als „Paradörs“ für den eigenen Vortrag zurückbehielt.¹¹² Haupt, Heder und J. L. Krebs hätten dann Zugang zu diesem Repertoire lediglich auf dem Umweg über den Quellenbesitz von Johann Tobias Krebs erhalten, der in seinen frühen Jahren (um 1714–1717) offenbar noch ungehindert die Werke seines Lehrmeisters Bach abschreiben durfte.

In Anbetracht der überaus großen Verluste von Autographen im Bereich von Bachs Orgelmusik wäre allerdings auch denkbar, daß selbst Bach um 1730 gar nicht mehr alle Tastenwerke aus seiner Weimarer Zeit besaß. Seine Arretierung am 6. November 1717 „wegen seiner Halbstarrigen Bezeüigung v. zu erzwingenden *dimission*“¹¹³ und seine vier Wochen später erfolgte Entlassung aus den Diensten des Weimarer Herzogs „mit angezeigter Ungnade“ könnten bedingt haben, daß ihm diejenigen Musikalien, die zu diesem Zeitpunkt noch auf der Orgelpult in der Weimarer Schloßkapelle lagen, nicht mehr zugänglich waren.¹¹⁴ Vielleicht gehörten hierzu auch die vermutlich in Weimar komponierten Orgelwerke BWV 543a und BWV 578, kaum aber die wohl später entstandene Chromatische Fantasie BWV 903. Im Fall der Toccata BWV 540 deutet die Vervollständigung der Abschrift von Johann Ludwig Krebs in Leipzig eher auf die Vermittlung einer neuen Vorlage durch Bach. Für unser Verständnis der komplexen Überlieferungsgeschichte von Bachs Tastenmusik ergeben sich hier neue Anhaltspunkte und Fragen, die zu gegebener Zeit weiter zu verfolgen sein werden.

¹¹² Vgl. CPEB Briefe II, Nr. 469 (S. 1010).

¹¹³ Dok II, Nr. 84.

¹¹⁴ Siehe *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel. Faksimile, Übertragung und Kommentar*, hrsg. von M. Maul und P. Wollny, Kassel 2007 (Faksimilereihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Neue Folge, Bd. III; zugleich Documenta Musicologica, Bd. II/39), S. XI.

No. . . .
 XXII

Ego Henricus Guilielmus Lu-
 dovicus, natus Anno M. DCC. XI.
 a. d. 21. Febr. Lipsiae, patre
 Guilielmo Ludovico, Sartore, re-
 ceptus sum in Contubernium Tho-
 manum, Anno M. DCC. XXIV. a. d. 19.
 Septembris. Patrone, Praenobilissi-
 mo, Amplissimo, nec non Potissi-
 mo, Domino, Gotofredo, Conrado
 Leimanno, Aedili Lipsiensi et
 hujus Scholae tum Antistite,
 pollicitus tum reliqua in formu-
 la obligationis expressa, tum man-
 datum me in Contubernio anno
 VIII. adscriptus tum sui Classi
 IV. haec autem scripsi. d. 21. Nov.
 Anno M. D. CC. XXX.

Dimissus, quod dicitur alere hominem in-
 consuetum Deret 1792 autem no.

Abbildung 5

Eintrag von H. W. Ludewig (21. November 1730),
 in: *Album Alumnorum Thomanorum*, fol. 12 v.

85
19

Ego Christophorus Frideticus Meißner, Noni
 rus, natus 1716. III Noni Novembri: Jen-
 eucopetiae, patrem habui, Georgium
 Christianum Meißnerum Illustriissimi
 Principis Jenepetiae Tubicinem belli
 aulae, & Amplissimi hujus urbis
 Senatûs auctoritatem Alumnatum
 Thomanum 1729 Offis Junij d: recep-
 tus, tum ad huc inter ipsa Oblis-
 gationis formula polliciturum,
 tum ad huc inter VIII annos à Mufis
 nostris hanc discessurum profiteor.
 Locus tunc mihi in quarta Classe
 assignabatur. Sabam XI. Cal: Decembri:
 MDCXXX.

Consilium abeundi ob ignem et furorem
 inexculpabilem illi datum: discessit.
 a. d. de h. m. 1730. 11. 11.

Abbildung 7

Eintrag von C. F. Meißner (11. Dezember 1730),
 in: *Album Alumnorum Thomanorum*, fol. 29r.

Andante 13

Pastorale ad libitum
obligata con tutto
il Concerto Grosso.

Segue Tardo!

Abbildung 8

P. A. Locatelli, Concerto grosso in f-Moll; Stimme Viola Concerto Grosso. 1mo.,
geschrieben von C. F. Meißner. – D-LEB, Go.S.4.

48r III
93
87

Ego Johannes Georgius Heinrich, natus sum Mar-
 tis die 17^{to} 21^{to} die, patre Georgio Heinrich
 p^{re}posito. In contubernium hoc Thomanum recep-
 tus sum die 10 Junii 1734 et quidem patrocinio
 amplissimi Senatus, pollicitus tum reliqua in for-
 mula obligationis expressa, tum mansurum me in
 contubernio annos VI. adscriptus tum eram Classi IV.
 et hoc scripti die 10 Junii. Anno 1734.

In Lipsia 1740. Johann Georgi Henrich

Abbildung 9

Eintrag von J. G. Heinrich (10. Juni 1734),
 in: *Album Alumnorum Thomanorum*, fol. 48r.

V. 103
53

Ego Johannes Wilhelmus
 Machts nat. Posla in thū.
 ringia Anno 1724 Patre
 Johanne Christophoro Machts
 Musico. Receptus sum in
 Contubernium Thomanum d.
 31. Maj. 1735 et quidem Pa.
 trocinis Amplissimi Senatus,
 pollicitus tum reliqua in
 forma obligationis expressa
 tum mansurum me in conta.
 bernis annos VI. Ad scriptus,
 tum eam classi Quarta, et haec
 scripsi die 31. Maj. 1735.

Deposuit a 1746. iuvenis egregia
 in musica artis et liberalium
 scientia

Abbildung 11

Eintrag von J. W. Machts (31. Mai 1735),
 in: *Album Alumnorum Thomanorum*, fol. 53r.



Abbildung 12

J. S. Bach, Oster-Oratorium BWV 249;

Stimme *Violino I* (Dublette), S. 5, geschrieben von J. W. Machts. – D-B, St 355.

Ach Gott wie manches 2 Hautb. 2 F. 2 Viol. *Subito*

troni: concord:

uffgottin nicht so zu laut *so gut wie zu dem für Zeit*

Schwachheit durch ein solches *du ist ein Stück wunder, voll*

ottoroxe
trivace

trivace

mn 2405.1981

Abbildung 13

G. P. Telemann, Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ TWV 1:19;
Abschrift von J. G. Haupt, S. 1. – DK-Kk, mu 9408.1981.



Abbildung 14

J. S. Bach, Präludium und Fuge in a-Moll BWV 543a;
Abschrift von J. G. Haupt. – D-B, P 803, Fasz. X (S. 126).

Wo hat Bach die Celler Hofkapelle gehört?*

Von Traute M. Marshall (Newton/Mass.)

Carl Philipp Emanuel Bachs Nekrolog widmet der Lüneburger Zeit seines Vaters als Schüler der Partikularschule (Lateinschule) an St. Michaelis (1700 bis 1702) zwei kurze Absätze; der zweite berichtet über J. S. Bachs Erfahrungen außerhalb von Lüneburg:

Von Lüneburg aus reisete er zuweilen nach Hamburg, um den damals berühmten Organisten an der Catharinenkirche Johann Adam Reinken zu hören. Auch hatte er von hier aus Gelegenheit, sich durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt, und die mehrentheils aus Frantzosen bestand, im Frantzösischen Geschmacke, welcher, in dasigen Landen, zu der Zeit was ganz Neues war, fest zu setzen.¹

Herzog Georg Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg (1624–1705) unterhielt in seiner Residenz in Celle von 1665 bis zu seinem Tod diese Hofkapelle, deren französische Ausrichtung zum Teil dem Einfluß seiner Gattin, der Hugonottin Eleonore d’Olbreuse (1639–1722) zu verdanken war. Die Bach-Forschung hat sich seit langem mit der Frage beschäftigt, wo Bach dieses Ensemble gehört haben könnte, ist jedoch nicht zu einer eindeutigen Antwort gelangt. Bisher wurden nur zwei Orte erwogen – Celle und Lüneburg. Darüber hinaus wurde vermutet, daß Bach einen Mittelsmann beziehungsweise Fürsprecher hatte, der ihm Zutritt zu den Aufführungen der Kapelle – oder zumindest zu deren Proben – verschaffen konnte, denn das Ensemble war ja keine öffentliche Einrichtung. Hier gibt es eine Reihe von Kandidaten.

Celle

Spitta sah den „rüstig wandernden Sebastian“ wiederholt in Celle und nennt den Celler Stadtorganisten als Vermittler: „Der einzige Name aber, welcher vorgebracht werden kann, ist derjenige des damaligen Stadtorganisten, Arnold

* Diese Studie wäre ohne die lokalhistorische Expertise und Hilfsbereitschaft von Prof. Dr. Edgar Ring, Kurator für Archäologie und Stadtarchäologie am Museum Lüneburg, kaum möglich gewesen; ihm sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

¹ Dok III, Nr. 666.

Melchior Brunckhorsts. [...] Die Annahme liegt nahe, daß es die erste Gelegenheit für Bach war, französische Musik gründlicher kennen zu lernen.“²

Werner Wolffheim schlägt einen Trompeter im Dienste des Cellers Hofes vor – Johann Pach (auch Jan oder Jean Pack genannt). „Vermutlich ist es dieser Mann gewesen, der dem jungen Sebastian die Wege in Celle geebnet hat. Es ist anzunehmen, daß er, der den in dieser Zeit häufig Pach geschriebenen Familiennamen und den traditionellen Vornamen Johann führt und Musiker gewesen ist, den ‚Bachen‘ zuzuzählen ist.“³ Wolffheim erwähnt noch andere Kandidaten (darunter auch Brunckhorst), hält sie jedoch nicht für überzeugend.

Georg Linnemann vertritt emphatisch die Auffassung, Bach sei in Celle gewesen: „Der gute Ruf der Kapelle veranlaßte 1703 den jungen Johann Sebastian Bach von Lüneburg nach Celle zu kommen.“⁴ Andererseits lehnt er alle ihm bekannt gewordenen Vorschläge (Spitta, Schweitzer, Pirro, Wolffheim) bezüglich des Mittelsmannes ab und konstatiert: „Die Frage, durch wessen Vermittlung Bach Zutritt zur Hofkapelle erhalten hat, ist bis heute noch nicht gelöst.“⁵

Gustav Fock spricht von dem Einfluß des Lully-Schülers Thomas de la Selle, der Tanzmeister und Violinist an der dem Lüneburger Michaeliskloster angeschlossenen Ritterakademie war, einem Internat für adlige Schüler. „Dieser hat ihn mit der Musik seiner Heimat [Frankreich] bekannt gemacht. Und da er gleichzeitig Hofmusikus in Celle war, wissen wir endlich, durch wen Bach Zutritt zur dortigen Hofkapelle erhalten hat.“⁶ Und weiter heißt es: „Welcher Art mag nun de la Selles Einfluß auf den jungen Bach gewesen sein? Zwei Jahre lang wohnten beide gemeinsam unter einem Dach. Fast täglich hatte Bach Gelegenheit, den Tanzmeister spielen zu hören, wenn er die Zöglinge der Ritterakademie unterrichtete. Da mag er die Ohren gespitzt haben. Andererseits muß de la Selle sehr bald auf den ungewöhnlich begabten Geiger aufmerksam geworden sein. [...] Gelegentlich wird er seinen jungen Freund auch mit nach Celle genommen haben, um ihm dort ein Orchester zu zeigen,

² Spitta I, S. 197 f.

³ W. Wolffheim, *Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle (1635–1706) und über Arnold M. Brunckhorst*, in: Festschrift zum 90. Geburtstag [von] Rochus Freiherrn von Liliencron, Leipzig 1910, S. 421–439, speziell S. 430 f.

⁴ G. Linnemann, *Celler Musikgeschichte bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Celle 1935, S. 75. Das Datum 1703 widerspricht den heute bekannten biographischen Tatsachen, da Bach von Dezember 1702 bis Mai 1703 in Weimar als Hofmusiker verpflichtet war.

⁵ Ebenda, S. 75.

⁶ G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, S. 44 f.

das im Geiste Lullys musizierte.“⁷ Hierzu ist zu bemerken, daß de la Selle laut Schulordnung nur zweimal wöchentlich je anderthalb Stunden Tanzunterricht erteilte.⁸ Zudem ist möglich, ja wahrscheinlich, daß er den Ritterschülern privaten Violinunterricht gab, wenn diese Interesse daran zeigten. Doch zurück nach Celle. Laut Linnemann fanden die Konzerte der Hofkapelle im Celler Schloß „in den beiden nebeneinanderliegenden Konzertzimmern im ersten Obergeschoß des Südflügels“ statt.⁹ Inwieweit der von Spitta und Wolffheim erwähnte Arnold Melchior Brunckhorst für den jungen Bach hätte eintreten können, ist fraglich, denn er war Organist der Stadtkirche, nicht der Schloßkapelle. In dieser versah zu Bachs Zeit (1700–1702) ein Franzose aus der Hofkapelle, Louis Gaudon, den Orgeldienst.¹⁰ Französische Orgelmusik konnte Bach ebenso gut, wenn nicht besser, durch Georg Böhm in Lüneburg kennenlernen.¹¹

Lüneburg

Christoph Wolff hat anscheinend als erster Lüneburg in die Diskussion eingebracht. Er weist auf die französischen Verbindungen hin, „die sich Bach in Lüneburg über Böhm wie allgemein über den am Braunschweig-Lüneburgischen Hof dominierenden ‚Frantzösischen Geschmacke‘ boten. Sodann heißt es: „Der Nekrolog spricht nicht von Reisen ins relativ entfernte Celle, sondern lediglich von der ‚öfteren Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt‘. Diese aber dürfte unter anderem auch im Lüneburger Stadtschloß musiziert haben.“¹²

⁷ Ebenda, S. 46f. Allerdings wohnte Bach nicht „unter einem Dach“ mit dem Tanzmeister, da die Partikularschule keine Schloßsäle hatte und ihre Schüler, anders als die Schüler der Ritterschule, extern untergebracht waren. Bach wohnte möglicherweise bei Georg Böhm (siehe M. Maul und P. Wollny, *Weimarer Orgeltabulatur: Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs*, Kassel 2007). – Einige noch heute erhaltene Häuser „In der Techt“, einer Gasse die vom Michaeliskirchplatz abzweigt, wurden den Witwen der Michaelisangestellten zur Verfügung gestellt. Diese dürften zur Aufbesserung ihres Einkommens Michaelisschüler aufgenommen haben (mündliche Information von Dr. Ring).

⁸ W. Görge, *Die Schulen des Michaelisklosters zu Lüneburg. I. Die Ritterakademie*, in: Jahresbericht des Johanneums zu Lüneburg, Lüneburg 1901, S. 14.

⁹ Linnemann (wie Fußnote 4), S. 58.

¹⁰ Ebenda, S. 55 und 58.

¹¹ Weitere Überlegungen zu Celle finden sich bei H.-J. Schulze, *Kantor Kühnhausen und Concertmeister Simonetti – Weggefährten der Bach-Familie?*, BJ 2015, S. 257 bis 271, speziell S. 258–260.

¹² C. Wolff, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, BJ 1985, S. 99–118, speziell S. 107.

Wolffs Skepsis hinsichtlich der Besuche in Celle ist angebracht. Die Entfernung von Lüneburg nach Celle beträgt 74 km Luftlinie (Fahrtstrecke über Uelzen heute 93 km), man kann also von einer etwa 85 km langen Wegstrecke ausgehen; dies bedeutete drei Tage Fußmarsch (und weitere drei für den Rückweg); hinzu kämen, so möchte man annehmen, mehrere Tage in Celle selbst. Wie glaubwürdig ist es, daß Bach mehrmals Erlaubnis bekam, sich für längere Zeit von der Schule zu entfernen? Hatte er die Mittel für eine solche Reise? Und wenn Thomas de la Selle der Mittelsmann war und laut Fock Bach nach Celle mitgenommen hätte (vermutlich in einer Kutsche und damit etwas – aber nicht sehr viel – schneller), wäre er als Mitglied der Hofkapelle nicht jeweils auf längere Zeit in Celle geblieben? Die Frage, wie de la Selle gleichzeitig Tanzmeister in Lüneburg und Violinist in der Celler Hofkapelle sein konnte, ist von der Bach-Forschung geflissentlich übergangen worden. Laut Görge¹³ hatte de la Selle nur an zwei Tagen, mittwochs und sonnabends, von 12.30 bis 14 Uhr in der Ritterschule Tanzunterricht zu geben und erhielt dafür 300 Thaler. Er war 1666 bei der Gründung der Celler Hofkapelle als Violinist engagiert worden und wurde nach dem Tod Georg Wilhelms im Jahr 1705 mit der Auflösung der Kapelle (1706) entlassen.¹⁴ De la Selle war somit von Anfang an und bis zum Ende Mitglied der Celler Kapelle. Die Besoldung aller Orchestermittglieder betrug anfangs 112 Taler und wurde ab 1681 um Mietgeld (24 Taler) und 1682 um Holz- und Kerzen-geld auf etwa 160 Taler erhöht.¹⁵

Ist es möglich, daß Bach die Kapelle in Lüneburg gehört hat? Es gibt keine schriftlichen Hinweise dafür, daß die Celler Hofkapelle zu Bachs Zeit jemals in Lüneburg war. Das Ensemble wäre nie ohne Herzog Georg Wilhelm nach Lüneburg gereist, und ein solcher Besuch wäre in der Stadtchronik verzeichnet worden. Laut Wilhelm Friedrich Volger war Georg Wilhelm zu seiner Erbhuldigung im Jahr 1666 in Lüneburg und hielt sich von Oktober 1667 bis März 1668 gemeinsam mit seinem Bruder Ernst August nochmals für insgesamt sechs Monate dort auf.¹⁶ Bei diesem langen Aufenthalt, so wird berichtet, brachte der Herzog französische Schauspieler mit und veranstaltete Bälle und Maskenbälle, bei denen einmal „einige Tänzer als Bären verkleidet ein Ballet

¹³ Görge (wie Fußnote 8), S. 14.

¹⁴ Linnemann (wie Fußnote 4), S. 57 und 75.

¹⁵ Ebenda, S. 57 und 61. Diese ungewöhnliche Doppelberufung an zwei voneinander entfernten Orten harret noch der Erklärung. Auffällig ist auch, daß die Bezahlung für zwei wöchentliche Tanzklassen doppelt so hoch war wie das Salär der Hofmusiker-stelle.

¹⁶ W. F. Volger, *Besuch welfischer Fürsten in Lüneburg*, in: Lüneburger Neujahrsblatt 1855, S. 57–69.

aufführten.“¹⁷ Für die Jahre 1700–1702 hingegen ist in den städtischen Chroniken nichts über einen herzoglichen Besuch vermerkt.¹⁸

Die Huldigungsbesuche der Herzöge nach Antritt ihrer Regentschaft (1666 von Georg Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg und 1706 nach dem Erlöschen der Celler Linie von Georg Ludwig von Braunschweig-Hannover, sowie frühere Huldigungen) sind in den Ratsakten detailliert beschrieben, nicht zuletzt weil sie hohe Kosten verursachten.¹⁹ Bei diesen machtpolitisch sorgfältig ausbalancierten aufwendigen Festakten versicherten Stadt und Herzog sich ihrer gegenseitigen Achtung und Treue, bekräftigten die Wahrung hergebrachter Privilegien und unterzeichneten entsprechende Verträge; außerdem überreichte der Stadtrat dem Fürsten wertvolle Geschenke. Im Jahr 1666 bestand das Gefolge des Herzogs aus den höheren Hofbeamten, dem Landadel, einer großen militärischen Eskorte (mit Paukern und Trompetern) sowie der Dienerschaft. Die Celler Kapelle war nicht dabei. Im Gegenteil: Die Stadt Lüneburg sorgte für die gesamte musikalische Umrahmung der Ereignisse.

Wir besitzen keine detaillierte Dokumentation der bei der Huldigung von 1666 zu Gehör gebrachten musikalischen Darbietungen, immerhin aber verraten die Kammerrechnungen ein wenig über die Musik: „Die Organisten und Kantoren der verschiedenen Kirchen erhielten eine besondere Vergütung ‚vor ihre Aufwartung‘, ebenso die Chorschüler der Johanniskirche. Der Stadtmusikant Leonhard Burggreve hatte für diese besondere Gelegenheit noch 2 Musikanten vom Michaeliskloster zu Hülfe, und alle wurden beim Bier [...] freigehalten, nicht nur am Einzugsstage, sondern auch bei vorhergehender Exercierung [das heißt, bei den Proben].“²⁰

Die nächste und zugleich letzte Erbhuldigung im Jahr 1706 ist sehr gut belegt. Zu diesem Zeitpunkt war die Celler Hofkapelle schon aufgelöst, aber auch der neue Herzog verzichtete darauf, seine eigenen Musiker aus Hannover mitzubringen; wohl aber begleiteten ihn die zum Militär gehörigen Pauker und Trompeter. Wiederum wurde die Musik von der gastgebenden Stadt Lüneburg bestritten. Am Tag des Einzugs (19. Dezember), „als der Prunkwagen [von Herzog Georg Ludwig] sich der Ehrenpforte näherte, [...] ertönte von einer Gallerie, die über der Durchfahrt angebracht war, eine wohlgesetzte Musik, ausgeführt mit Hülfe einiger Schüler von dem Cantor der Johanniskirche Joh. Heinrich Büttner.“²¹ „Um 6 Uhr wurde der Landesherr, als er sich

¹⁷ Ebenda, S. 66.

¹⁸ Für diesen Hinweis bin ich Jan-Christian Cordes vom Stadtarchiv der Hansestadt Lüneburg zu Dank verpflichtet.

¹⁹ M. Rasch, *Die Huldigungsfeier in Lüneburg 1666*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter* 6 (1903); W. Reinecke, *Huldigungsfeste in Lüneburg*, in: *Lüneburger Museumsblätter*, Heft 4 (1907), besonders S. 59–78.

²⁰ Rasch (wie Fußnote 19), S. 345 f.

²¹ Reinecke (wie Fußnote 19), S. 67.

eben zur Tafel gesetzt hatte [...] durch eine Abendmusik erfreut. Büttner brachte eine Komposition zur Aufführung, deren Text in Gold auf blauem Atlas gedruckt, vom ältesten Bürgermeister am Schluß der Audienz präsentiert war.“²² Am Huldigungstag selbst (20. Dezember) gab der Herzog ein Festmahl, daher wurde die Musik von ihm gestellt: „Die fürstlichen Heerpauken und Trompeter machten die Tafelmusik und zwar von dem ‚nebenüberliegenden Hause‘ des Autenticarius Melback aus [...], wo in einer Stube des Obergeschosses, die dem Speisesaale gegenüber lag, die Fenster ausgenommen waren.“²³

Den Abend verbrachte der Herzog im Michaeliskloster „wo der Geheimrat und Landschaftsdirektor [und Oberaufseher der Ritterschule] von Spörcken eine Collation mit nachfolgendem Ball veranstaltet hatte – ,da dann nicht nur die Cavaliers und Dames, sondern auch die Fürstlichen Personen, insonderheit des Kurprinzen Durchlaucht, sich über alle Maßen fröhlich erwiesen und also auch diesen Tag mit höchstem Vergnügen beschlossen‘ :“²⁴ Die Tanzmusik wurde sicher von örtlichen Kräften gespielt; möglicherweise war de la Selle nach der Auflösung der Celler Kapelle noch weiterhin an der Ritterschule tätig und hätte die Darbietungen dann geleitet. Am nächsten Tag war die Stadt Gastgeber des Herzogs; das Mittagmahl fand im Rathaus statt und „die Ohren aller Gäste und Anwesenden [wurden] mit einer löbl. Taffel Music, wozu man die besten Musicos und Operisten verschrieben, divertiret“.²⁵ Es handelte sich um eine Festkantate mit Rezitativen und Arien, deren gedruckter Text erhalten ist.²⁶

Wenn also der Landesherr bei dem allerwichtigsten Besuch in Lüneburg ohne seine Kapelle anreiste, so ist anzunehmen, daß er seine Hofmusiker bei seinen – ohnehin seltenen – ‚gewöhnlichen‘ Besuchen ebenfalls zu Hause ließ. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch, wo er übernachtete. Das am Ochsenmarkt an der nördlichen Längsseite des Rathauses gelegene Herzogenhaus (auch Fürstenhaus genannt) war „als herzogliches Absteigequartier in einem erkauften Bürgerhause eingerichtet (denn dauernder Sitz des Landesherrn ist [Lüneburg] nie gewesen, da sich der Rat stets gegen eine längere Anwesenheit des Herzogs in der Stadt sträubte)“.²⁷ Nachdem das Herzogenhaus 1694 abgerissen worden war, logierte der Herzog bei einem Besuch in Lüneburg in einem Privathaus. Auch 1693 schon hatte Herzog Georg Wilhelm

²² Ebenda, S. 70.

²³ Ebenda, S. 72 f.

²⁴ Ebenda, S. 73.

²⁵ Zitiert nach H. Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*, Tutzing 1967, S. 268 f.; siehe auch Reinecke (wie Fußnote 19), S. 75.

²⁶ Näheres bei Walter (wie Fußnote 25), S. 269.

²⁷ *Die Altertümer der Stadt Lüneburg und des Klosters Lüne, herausgegeben. vom Altertumsvereine in Lüneburg*, Lieferung 6, Lüneburg 1871, S. 4.

in dem gegenüber dem Rathaus am Markt gelegenen Haus des damaligen Bürgermeisters Kruse logiert.²⁸ Dieser Umstand schließt die Anwesenheit der Kapelle aus. Die Situation ähnelt der in Leipzig, wo der Kurfürst von Sachsen bei Besuchen ebenfalls in einem Privathaus, dem sogenannten Königshaus logierte und ebenfalls stets ohne Kapelle anreiste. Es hätte wohl als ein Fauxpas gegolten, hätte der Fürst die musikalische Gestaltung seines Aufenthalts nicht dem Gastgeber überlassen (auch hätten wir in dem Fall einige Werke Bachs weniger).

In den Jahren zwischen 1696 und 1700 wurde an der Nordseite des Lüneburger Marktplatzes aus drei Bürgerhäusern ein neues Stadtschloß gestaltet, das als Witwensitz für Eleonore d'Olbreuse gedacht war und das diese nach dem Tod ihres Gatten von 1706 bis 1717 bewohnte. Das Gebäude ist heute der Sitz des Landgerichts. Es ist bemerkenswert, daß Georg Wilhelms Nachfolger Georg Ludwig (1660–1727), der spätere George I. von England, zu seiner Huldigung im Jahr 1706 wiederum im Haus des Bürgermeisters Kruse abstieg und nicht im Stadtschloß, dort aber seiner verwitweten Tante Eleonore d'Olbreuse einen Besuch abstattete.

Demnach kann es fast als sicher gelten, daß Bach die Celler Kapelle nicht in Lüneburg und wahrscheinlich auch nicht in Celle gehört hat. Die Formulierung des Nekrologs („auch hatte er von hier aus Gelegenheit“) deutet eher darauf hin, daß Bach sich nicht daran erinnerte, wie der Ort hieß, an dem er der musizierenden Kapelle lauschte.

Ebstorf

Im folgenden soll eine dritte Möglichkeit für Bachs Kontakt mit der Celler Hofkapelle vorgestellt werden, das Amt und Kloster Ebstorf. Ebstorf wird bei den Huldigungen von 1611,²⁹ 1640³⁰ und 1666³¹ als der Ort genannt, an dem der Hofstaat auf dem Weg von Celle übernachtete, bevor er in feierlichem Aufzug Lüneburg erreichte. (Bei der Huldigung von 1706, nach dem Aussterben der Celler Linie, kam der Herzog mit seinem Gefolge aus Hannover; ein – durchaus naheliegender – Aufenthalt in Ebstorf wird nicht erwähnt.)

Das um 1160 gegründete Kloster Ebstorf bestand als Benediktinerinnenkloster bis ins 16. Jahrhundert und wurde im Zuge der Reformation in einen evangelischen Konvent umgewandelt, der bis heute besteht.³² Das Kloster besaß Anteile an der Lüneburger Saline (wie übrigens auch das Michaelis-

²⁸ Reinecke (wie Fußnote 19), S. 62.

²⁹ Volger (wie Fußnote 16), S. 63.

³⁰ Reinecke (wie Fußnote 19), S. 52.

³¹ Rasch (wie Fußnote 19), S. 341.

³² Die Informationen zur Geschichte des Klosters Ebstorf basieren auf der Studie

kloster in Lüneburg) sowie großen Land- und Zehntbesitz und wurde von einem Propst verwaltet. Es genoß die Protektion der Welfenfürsten und gewisse Steuerprivilegien, war aber auch verpflichtet, das Fastenlager der Fürsten auszurichten, das heißt, während der Jagdsaison den Hofstaat samt Hunden und Pferden aufzunehmen und zu verpflegen. Darüber hinaus hatte „jedes Kloster [...] ständig eine Wohnung für den Herzog bereitzuhalten und pro Jahr zwei Wagendienste zu leisten.“³³

Nach der Reformation wurde das Klostergut dem Landesherrn übereignet, der nun seinerseits für die Versorgung der Konventualinnen verantwortlich war. Kloster Ebstorf (religiöser Konvent mit begrenztem Eigenvermögen) und Amt Ebstorf (dem Landesherrn unterstelltes Wirtschaftsgut samt zugehörigen, mehrere Dörfer umfassenden Areal) waren von nun an getrennt. In nachreformatorischer Zeit war das Amt Ebstorf verpflichtet, den Fürsten und seinen Hofstaat bei den jährlichen „Ablagern“ aufzunehmen und zu versorgen. „Das Kloster hatte zwar die Verpflichtung, zu diesen Anlässen dem Amtshof ein bestimmtes Kontingent Leinenwäsche zu stellen und Einquartierungen auf sich zu nehmen, doch boten sich andererseits [...] Gelegenheiten, den Landesherrn in Klosterdingen persönlich anzusprechen. [...] Ganz Ebstorf war, zumindest zu Zeiten Herzog Georg Wilhelms, nur auf die Ablager ausgerichtet. Auf dem Amt wurden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrere Stallungen ausdrücklich für die Ablager auf-, aus- oder umgebaut. 1670 sollte die Kirche bis zur Ankunft des Herzogs fertig geweißt sein, weil ‚unser gnädigster Fürst und Herr jährlich fast ein viertel jahr allhie fürstl. ablager umb erlustigung der perforcejagd halten, daß unter dero zeit fremde fürstl. persohnen, gesandten, cavallier und andere hoeffbediente, zur kirchen kommen‘ :“³⁴

Herzog Georg Wilhelm kam also regelmäßig zur Herbstjagd nach Ebstorf. Dose geht davon aus, daß die fürstliche Familie, insbesondere die weiblichen Mitglieder im Kloster übernachteten. Nach mündlicher Überlieferung wurde für Eleonore d’Olbreuse im Kloster ein „Fürstenzimmer“ eingerichtet. Andere hohe Gäste, etwa Georg Wilhelms Bruder Ernst August, der damalige Bischof von Osnabrück, kamen mit ihrem eigenen Gefolge. Wenn der Herzog tatsächlich – wie aus dem zitierten Brief zu ersehen ist – fast ein Vierteljahr in Ebstorf verbrachte und „der ganze Hof“ dorthin kam,³⁵ wenn zudem oft hohe ausländische Diplomaten, ja sogar der König von England (1698) in Ebstorf weilten,³⁶ dann erscheint es plausibel, daß der Herzog auch seine sechzehn-

von H. Dose, *Evangelischer Klosteralltag: Leben in Lüneburger Frauenkonventen 1590–1710 untersucht am Beispiel Ebstorf*, Hannover 1994.

³³ Ebenda, S. 343.

³⁴ Brief des Ebstorfer Amtmannes nach Celle vom 14. März 1679, zitiert bei Dose (wie Fußnote 32), S. 344.

³⁵ Brief von Philipp Christoph von Königsmarck, zitiert bei Dose, S. 346, Fußnote 914.

³⁶ Dose, S. 347.

köpfige Hofkapelle – oder zumindest ein kleineres Ensemble – mitbrachte, um die fürstliche Familie, den Hofstaat und seine Gäste angemessen zu unterhalten. Wurde de la Selle zu diesen zeitlich begrenzten Anlässen vom Tanzmeisterdienst an der Ritterakademie freigestellt? Hat er den begabten jungen Violinisten Bach mitgenommen, um das Ensemble zu verstärken? Eine Tagesreise genügte, um Bach die Celler Hofkapelle in Ebstorf – 26 km von Lüneburg entfernt – hören zu lassen. Die Herbstjagden von 1700 und 1701 wären zu erwägen, eventuell sogar der Herbst 1702, was dann auch die Angabe einer „öfteren Anhörung“ im Nekrolog bestätigen würde. Der Sommer und der Herbst 1702 sind in der Bach-Biographie weiße Flecken, denn für die Zeit zwischen Ostern 1702, dem Datum seines Schulabschlusses in Lüneburg, und dem Probespiel in Sangerhausen, das nach dem 9. Juli, dem Begräbnisdatum des verstorbenen Organisten Gräfenhayn³⁷ stattgefunden haben muß, sowie Bachs Amtsantritt in Weimar im Dezember 1702 gibt es keinerlei dokumentarische Belege. Es ist denkbar, daß Bach auf dem Fußmarsch von Lüneburg in die thüringische Heimat sowohl Ebstorf als auch Celle berührte, da beide an einer alten Frachtstraße lagen, die direkt von Lüneburg (über Melbeck, Bardenhagen, Velgen, Oetzfelde) nach Ebstorf und von dort (über Wittenwater, Groß Süstedt, Dreilingen und Eschede oder Rebberlah) nach Celle führte.³⁸ Sollte Bach erste Kontakte mit der Celler Hofkapelle in seiner Lüneburger Schulzeit gehabt haben, dann ist es durchaus möglich, daß er, älter und schon mit der Kapelle bekannt, in Celle selbst noch einmal vorsprach, um in den Genuß der französischen Musik zu kommen. Da das Kloster Ebstorf zu Bachs Zeit nicht mehr der Hauptgastgeber des Herzogs war, enthalten die Klosterakten auch keine detaillierten Rechnungen und Beschreibungen der Ablager.³⁹ Die Akten des Amtes Ebstorf werden im Niedersächsischen Landesarchiv aufbewahrt; sie waren mir bisher nicht zugänglich. Möglicherweise finden sich hier weitere Spuren.

³⁷ Dok I, Nr. 38.

³⁸ B. Ploetz, *Fernverkehr in der Heide vor Schaffung der Pflasterstraßen um 1800 (dargestellt nach den Verhältnissen im Amte Ebstorf)*, maschinenschriftliches Manuskript (1958), Staatsarchiv Hamburg, S. 10f. und Landkarten im Anhang.

³⁹ Wolfgang Brandis, der Archivar der Lüneburger Klosterarchive, teilte mir mit, daß Klosterdokumente aus der Zeit zwischen 1700 und 1702 rar seien. Das erhaltene Rechnungsbuch aus dem Jahr 1702 enthalte keine Hinweise auf Ausgaben für einen Besuch des Herzogs und seines Hofstaats.

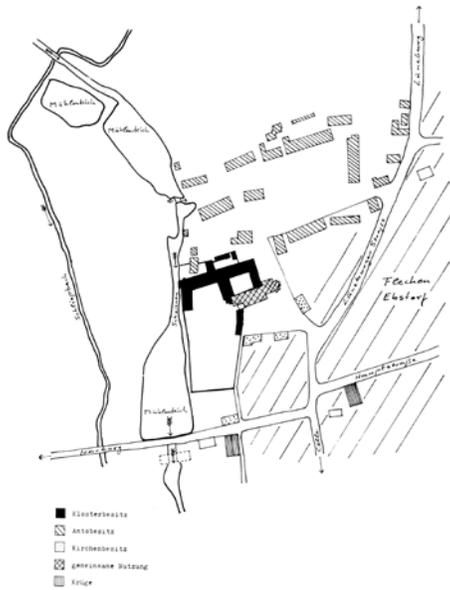


Abbildung 1: Lage von Kloster und Amtshof zum Flecken Ebsterf (nach Plänen des 19. Jahrhunderts aus dem Katasteramt Uelzen); aus: H. Dose, *Evangelischer Klosteralltag: Leben in Lüneburger Frauenkonventen 1590–1710 untersucht am Beispiel Ebsterf*, Hannover 1994, S.471.



Abbildung 2: Kloster Ebsterf um 1654/1658, Stich von Matthäus Merian

Anmerkungen zu Bachs Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (BWV 119)

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

Bachs Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“¹ aus dem Jahre 1723 ist in autographischer Partitur überliefert.² Das Erscheinungsbild des sorgfältig geschriebenen, teils in Reinschrift gehaltenen Notentextes läßt den Schluß zu, daß wir es nicht mit einer Erstiniederschrift zu tun haben; vielmehr muß Bach für Teile der Kantate auf Vorlagen zurückgegriffen haben. Damit erhebt sich die Frage nach Art und Inhalt der Vorlagen und nach der Vorgeschichte des Werkes.

I

Für den Eingangssatz der Kantate ist Alfred Dürr dieser Frage in einem Beitrag zum Bach-Jahrbuch 1986 nachgegangen.³ Ausgehend von der schon von Spitta als Besonderheit vermerkten Anlage in Form einer französischen Ouvertüre⁴, Unregelmäßigkeiten der Besetzungsangabe im Titel des Autographs, Beobachtungen zum Schriftbild⁵ und speziell zu verschiedenen Kompositionskorrekturen sowie Überlegungen zur Textbehandlung Bachs entwickelt er folgende These:⁶

Der Eingangsschor der Kantate 119 ist aus einem instrumentalen Ouvertüresatz hervorgegangen, dessen Rahmenteile verhältnismäßig getreu [...] in den Kantatensatz übergeführt wurden, während der rasche Mittelteil einer eingreifenden, in Einzelheiten nicht mehr nachvollziehbaren Neugestaltung unterworfen, vielleicht sogar völlig neu komponiert wurde.

Einigen damit verbundenen Feststellungen Dürrs ist uneingeschränkt zuzustimmen. Das gilt vor allem für die grundlegende Erkenntnis, daß Bach für

¹ NBA I/32.1 (C. Fröde, 1992), S. 131 ff.; dazu Krit. Bericht, S. 89 ff.

² D-B, P 878. Originale Stimmen sind nicht erhalten.

³ A. Dürr, *Zum Eingangssatz der Kantate BWV 119*, BJ 1986, S. 117–120.

⁴ Spitta II, S. 192 f.

⁵ R. L. Marshall, *The Compositional Process of J.S. Bach*, 2 Bde., Princeton 1972, charakterisiert das Schriftbild des Satzes als „calligraphic throughout, but only the framing sections are fair copy“ (Bd. I, S. 26).

⁶ S. 120.

den Satz auf eine fertige Vorlage zurückgegriffen hat. Zutreffend ist zweifellos auch die Feststellung, daß die Vorlage keine Blockflötenpartien enthielt und diese von Bach erst im Zuge der Umarbeitung hinzugefügt wurden. Und plausibel folgert Dürr aus Bachs fehlerhafter Besetzungsangabe „3 Trombe“ im Kopftitel der Partitur und Korrekturen im Part der vierten Trompete, daß diese Stimme in der Vorlage nicht enthalten war. Auch Dürrs Rückführung der Varianten des Themenkopfes im Mittelteil des Satzes auf die Originalgestalt ist beizupflichten: Die in den Singstimmen dominierende Form, bei der das Thema mit einer aufsteigenden Sechzehntelfolge beginnt (T. 44 f., Sopran), ist der Anpassung an das mit betonter Silbe beginnende Textwort „Preise“ geschuldet:

Beispiel 1



Im Original lautete das Thema (wie in den Instrumentalpartien teilweise beibehalten):

Beispiel 2



Dies ist freilich nicht die einzige textbedingte Abweichung vom Urbild. Aus Dürrs Hinweisen auf die wechselnde Textierung desselben thematischen Materials wird vollends deutlich, daß der Text des Kantatensatzes nicht dem Original angehört hat, sondern erst nachträglich mit der Musik verbunden wurde.

In bestimmter Hinsicht bedürfen Dürrs Rückschlüsse auf Bachs Vorlage aber kritischer Revision. So dürfte die Instrumentalbesetzung des Originals erheblich kleiner gewesen sein als von Dürr angenommen. Auch scheint bei näherer Betrachtung keineswegs sicher, daß das Original ein instrumentaler Ouvertürensatz war. Außerdem ist die von Dürr in Betracht gezogene Möglichkeit, daß der Mittelteil von Bach neu komponiert wurde, mit großer Wahrscheinlichkeit auszuschließen.

Was die Besetzung der instrumentalen Rahmenteile betrifft, so fällt auf, daß die Trompeten und Pauken nur sporadisch in Erscheinung treten. Über weite Strecken beteiligen sie sich nur mit kurzen Einwüfen, einer Art Tusch (T. 4 f.,

8 f., 21 f., 74 f.)⁷, und erst am Ende (T. 83 ff.) schließen sie sich für sechs Takte als integraler Bestandteil des Orchesters dem Ouvertüren-Duktus des Gesamtverlaufs an. Der „Tusch“ hat thematisch mit dem Übrigen nichts zu tun und tritt an Stellen ein, an denen die übrigen Stimmen (abgesehen von der Rückleitung im Continuo in T. 21) stillstehen und den ganzen Takt lang einen Akkord aushalten. Es ist leicht vorstellbar, daß diese Intermezzo-Takte nachträglich eingeschoben und auch die entsprechenden Partien im Schlußabschnitt T. 83 ff. frei ergänzt wurden. Die Vorlage hätte demnach, soweit es die Rahmenteile betrifft, keine Trompeten- und Paukenpartien enthalten.

Diese Folgerung läßt sich auf den Mittelteil des Satzes übertragen. Trompeten und Pauken sind auch hier nur sporadisch beteiligt, nämlich am Anfang, T. 42^{ff.}, mit vier Takten in einem von erster und zweiter Trompete thematisch eröffneten, dann sich zur Fünfstimmigkeit auffüllenden Satz, und am Ende, T. 68 ff., mit einem thematischen Einsatz und einer freien Schlußwendung.

Bei diesem letzten thematischen Einsatz haben Trompeten und Pauken keine obligate Funktion: Die erste Trompete spielt das Thema, das ohnehin in den Blockflöten, der ersten Oboe und der ersten Violine erklingt (während es im Sopran aus Umfangsgründen abgeändert erscheint), die zweite Trompete geht mit Oboe II und Violine II, die drei unteren Stimmen ergänzen den Satz zu homophoner Fünfstimmigkeit. Satztechnisch gesehen sind die Trompeten und Pauken an dieser Stelle und auch in der Schlußwendung T. 70 f. überflüssig. Offenbar sind sie ein nachträglicher Zusatz.

Ein anderes Bild bietet sich zu Beginn des Mittelteils. Hier haben erste und zweite Trompete obligate Partien. Sie tragen das Thema zusammen mit dem Vokalpaß in einer dreistimmigen Engführung vor. Aber es ist überdeutlich, daß das Thema für diese Art der Eröffnung nicht konzipiert war; denn Bach sieht sich genötigt, in den Trompetenpartien auf eine streng tongetreue Präsentation zu verzichten (T. 42^{ff.}):

Beispiel 3

The musical score for Example 3 consists of four staves. The top two staves are for Tromba I and Tromba II, both in treble clef with a 12/8 time signature. Tromba I begins with a rest followed by a melodic line of eighth and sixteenth notes. Tromba II has a longer rest before entering with a similar melodic line. The third staff is for Basso in bass clef, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is for Continuo in bass clef, showing a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

⁷ Taktzählung nach NBA I/32.1, S. 131 ff.

Prei - - - se, Je - ru - sa - lem, - den _____ Herrn

Die viertonige Tirata in Sechzehntelnoten, die im Themenkopf mit Rücksicht auf die betonte Silbe „Prei-(se)“ in den Singstimmen an die Stelle des auftaktigen einzelnen Achtels g getreten ist, erscheint beim Einsatz der ersten Trompete in T. 42¹¹ statt in der Tonfolge $c^2-d^2-e^2-f^2$ abgewandelt zu $g^2-f^2-g^2-a^2$, da nach der vorausgegangenen G-Dur-Kadenz nach C-Dur zurückmoduliert werden muß. In der zweiten Trompete tritt das Thema einen halben Takt später zwar mit der korrekten Form der Sechzehntelwendung ein, ist aber in T. 43 in der ersten Dreiachtelgruppe abgeändert, um die Engführung mit dem Baß bei gleichzeitig in der ersten Trompete ausgehaltenem g^2 satztechnisch korrekt zu ermöglichen. Nur der Vokalbaß bringt das Thema in seiner gültigen Form. Die kompositorischen Kompromisse zeigen, daß die Engführung der beiden Trompeten ein nachträglicher Zusatz ist.⁸ Demnach sah auch der Mittelteil des Satzes im Original keine Trompeten und Pauken vor. Nicht nur der Part der vierten Trompete also – wie von Dürr schon erkannt –, sondern der gesamte Trompeten-Pauken-Satz ist nachträglich hinzugefügt. Wie war das Original dann besetzt? Daß die Blockflöten fehlten, wurde schon erwähnt. Sie haben zwar in der Kantatenfassung in T. 56 ff. und 59 ff. zwei obligate Abschnitte.⁹ Doch dürfte in T. 56 ff. die hier thematische Partie ursprünglich den Violinen oder Oboen übertragen gewesen sein; und in T. 59 ff. sind die gegenläufig zu den Streichern geführten Akkordbrechungen samt der abschließenden Kadenzwendung vermutlich ein nachträglicher Zusatz.¹⁰ Aber nicht nur die Blockflöten, auch die drei Oboen müssen nicht dem Original angehört haben. Denn im wesentlichen gehen sie mit den Streichern.

⁸ Auch in seiner Urgestalt hätte das Thema hier nicht unverändert eingeführt werden können; denn dabei wäre im 9. Achtel des Taktes die erste Note des Themas in der zweiten Trompete, g^2 , mit dem a^2 der ersten Trompete zusammengetroffen.

⁹ Außerdem sind die Blockflöten verschiedentlich aus Umfangsgründen oder zur Vermeidung von *fis*¹ kurzzeitig selbständig geführt; vgl. T. 17, 47, 55, 63, 72.

¹⁰ An der Taktwende 60/61 bildet die zweite Flöte eine Oktavparallele mit dem Vokalbaß.

Ausnahmen wie in T. 56 (Oboe I), 59 f. (Oboe I–III), 66 f. (Oboe I, II) könnten auch erst bei der Neubearbeitung hinzugekommen sein.

Der Instrumentalpart der Vorlage könnte sich also auf vier Stimmen für zwei Violinen, Viola und Generalbaß – eventuell mit mitgehenden Doppelrohrbläsern – beschränkt haben. Eine Orchesterouvertüre aber, wie von Dürr vermutet, war der Satz sicher nicht. Das ergibt sich aus der Imitationstechnik des Mittelteils: Während die vier bekannten Orchesterouvertüren Bachs hier vierstimmige Fugen in der geläufigen Quintimitation präsentieren, haben wir es in dem Kantatensatz mit Stimmpaaren in Oktavimitation zu tun. Man betrachte das Verhältnis Baß/Sopran in T.43/44, Sopran/Baß in T.46/47, Sopran/Alt und Alt/Baß (freie Engführung) in T.49/50 f., Blockflöten/Violine I (+ Oboe I) in T.56/57, Tenor/Sopran in T.61 f. (Engführung), Baß/Sopran (+ Instrumente) in T.67/68. Eine weitere Oktavimitation findet sich in T.54 zwischen Sopran und Baß, hier als Engführung einer Themenvariante.

Zum Thema tritt ein lebhaft bewegter Kontrapunkt in Sechzehntelfiguren, zuerst in T.43 f. im Continuo, in T.44 im Vokalbaß und in T.47 im Sopran, später auch in anderen Stimmen. Die paarige thematische Einsatzfolge im Abstand eines Taktes und der bewegte Kontrapunkt stellen offenbar die Grundsubstanz des Satzes dar.

Es liegt auf der Hand, daß ein kontrapunktischer Satz, der auf Stimmpaaren in Oktavimitation beruht, nicht für einen vierstimmigen Chor konzipiert sein kann. Daß Bach die ursprüngliche Konzeption nicht zu der üblichen Fugenstruktur hin verändert hat, läßt den Schluß zu, daß er den Mittelteil des Satzes keineswegs neu komponiert, sondern – wenn auch mit einigem Aufwand – lediglich für den neuen Text und die erweiterte Besetzung eingerichtet hat.¹¹ Schlüsse auf das Original sind nicht leicht zu ziehen. Es ist zu vermuten, daß die Konzeption in Stimmpaaren auf eine bestimmte Vokalbesetzung abzielte. Unübersehbar ist, daß die thematische Substanz im Vokalpart überwiegend in den Außenstimmen Sopran und Baß liegt. Das deutet auf einen Satz mit zwei Solisten. Es liegt nahe, dabei an die begrenzten, eher kammermusikalischen Aufführungsverhältnisse in Köthen zu denken und an die dort geschaffenen Kantaten, in denen sich Bach verschiedentlich auf zwei Vokalsolisten beschränkt.

Es wurde bereits gesagt: Eine Ouvertüre war das Original nicht; aber es war ein Satz in Ouvertürenform. Wie auch in anderen Fällen hatte Bachs Wahl dieser Form für die Kantate von 1723 zeichenhafte Bedeutung: Der Ratswahl-

¹¹ Insofern ist also die Behauptung Marshalls (wie Fußnote 5, Bd.I, S.26) zu relativieren, der vermerkt: „The 12/8 allegro section [...] is quite definitely a composing score, containing numerous crucial formative corrections“. Es handelt sich um eine „Bearbeitungspartitur“.

gottesdienst eröffnete eine neue Amtsperiode des Leipziger Rats. In ähnlicher Bedeutung könnte der Satz schon im Original am Anfang einer jener Kantaten gestanden haben, mit denen der Hof zu Bachs Köthener Zeit alljährlich dem Fürsten am Geburtstag zu einem neuen Lebens- und am Neujahrstag zu einem neuen Kalenderjahr Glück wünschte.

II

Die drei Secco-Rezitative der Kantate zeigen ein ausgewogenes Schriftbild und enthalten nur vereinzelt Kompositionskorrekturen. An die Verwendung von Vorlagen wird man nicht zu denken haben. Bei dem Baß-Accompagnato (Satz 4) verraten allerhand Notenkorrekturen und Unregelmäßigkeiten der Partituranlage, daß es sich um die Kompositionsniederschrift handelt.¹² Als solche ist auch der Schlußchoral (Satz 9) anzusehen, der eine Reihe von Kompositionskorrekturen aufweist. Er ist als vierstimmiger Satz notiert, doch rechnet Bach, wie an anderer Stelle dargelegt, offenbar mit der Begleitung durch Trompeten und Pauken.¹³

Die beiden Soloarien, Satz 3 für Tenor und Satz 5 für Alt, sind in Reinschrift notiert; Kompositionskorrekturen finden sich nur an sehr wenigen Stellen. Bei Satz 5 ist zudem die Blockflötenpartie ausführlich mit Bögen und Staccatopunkten, teils auch mit Trillerzeichen versehen, im Continuo finden sich bei Sechzehntelgruppen des öfteren Legatobögen. All dies deutet auf die Arbeit nach fertigen Vorlagen. Daß es sich um Erstniederschriften handelt, ist mit Sicherheit auszuschließen. In beiden Fällen wird man mit Vorlagen mit anderem Text zu rechnen haben.

Bei der Alt-Arie gibt ein Motiv im Flötenpart Anlaß anzunehmen, daß es ursprünglich in einem Textbezug stand, der bei der Parodierung verloren gegangen ist. Es ist die markante, aus drei gleichen Tönen bestehende Dreiachtelgruppe mit einem nachfolgenden weiteren Achtel gleicher Tonhöhe, die zuerst im Eingangsritornell in T. 6 und 8 und dann immer wieder auftritt, wobei die Noten der Dreiergruppe von Bach stets ausdrücklich mit Staccatopunkten versehen sind. Besonders auffällig, nämlich viermal unmittelbar aufeinanderfolgend, erscheint das Dreiachtelmotiv in T. 18–19:

¹² Hierzu Marshall (wie Fußnote 5), Bd. I, S. 116.

¹³ K. Hofmann, *Über die Schlußchoräle zweier Bachscher Ratswahlkantaten*, BJ 2001, S. 151–162.

Beispiel 4

Flauto dolce I, II

Alto

Continuo

die Ob - rig - keit_ ist Got - tes Ga - (be)

Es ist schwer vorstellbar, daß die Stelle von vornherein als eine rein musikalische Entfaltung des Staccato-Motivs gedacht gewesen sein sollte und nicht als Textillustration im Sinne einer musikalisch-rhetorischen Hypotyposis-Figur. Daß die Wendung sich nicht auf den gleichzeitig erklingenden Text „Die Obrigkeit ist Gottes Gabe“ bezieht, liegt auf der Hand. Wie Alfred Dürr in seinem Kantatenhandbuch vermerkt, scheint zwar auch das gelegentlich behauptet worden zu sein, und zwar in dem Sinne, daß „die spitzen, repetierenden Achtel der Flöten [...] als hohnvolle Karikatur auf den Text“ zu verstehen seien, doch wird diese Deutung von Dürr mit Recht abgewiesen.¹⁴ Assoziationen stellen sich jedenfalls ein, etwa an Hämmern, Pochen, Anklopfen. Vielleicht handelte es sich im Original um eine ähnliche musikalische Illustration wie in der Alt-Arie „Ätzt dieses Angedenken in den härtesten Marmor ein“ der Kantate „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ (BWV 207/7), bei der Bach in den kantablen Flötensatz hinein mit einem markanten Repetitionsmotiv der Streicher den Steinmetz mit Hammer und Meißel hantieren läßt (T. 15 ff.):

Beispiel 5

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I, II
Viola

Alto

Continuo

Ät - zet die - ses An - - ge - den - ken ät -

¹⁴ Dürr KT, S. 803.

Bei näherer Betrachtung ergeben sich weitere Hinweise darauf, daß der Text der Arie nicht der ursprüngliche ist. Bemerkenswert ist, daß die Frage „Wie würde sonst sein Wort erfüllt?“ (T. 45 ff., 52 ff.) nicht als klassische *interrogatio* mit einem Sekundschrift aufwärts von der vorletzten zur letzten Note komponiert ist.¹⁵ Auch überrascht, daß zwischen der ersten Präsentation dieser Verszeile und ihrer Wiederholung ein fünftaktiges Zwischenspiel eingeschaltet ist. Überhaupt besteht zwischen dem musikalischen Verlauf der Arie und der Form des Textes keine plausible formale Kongruenz. Der Anlage des Textes nach handelt es sich um eine Da-capo-Arie:

Die Obrigkeit ist Gottes Gabe,
ja selber Gottes Ebenbild.

Wer ihre Macht nicht will erlassen,
der muß auch Gottes gar vergessen.

Wie würde sonst sein Wort erfüllt?

Die Obrigkeit ist Gottes Gabe,
ja selber Gottes Ebenbild.

Die Arie wird am Schluß durch die vollständige Wiederholung des Eingangsritornells abgerundet. Aber abgesehen davon vollzieht Bachs Komposition die Bogenform des Textes nicht mit. Das musikalische Formprinzip ist das einer variativen Reihung der Textabschnitte und der Gliederung des Verlaufs durch das Instrumentalritornell: Auf dessen einleitenden Vortrag folgt, thematisch anknüpfend, das erste Verszeilenpaar (T. 13–31). Als Zwischenspiel schließt sich, nun transponiert, T. 1–5 des Ritornells an. Dann werden als geschlossener Komplex die drei mittleren Verszeilen abgehandelt (T. 35–47), auch sie motivisch aus der Ritornellthematik gespeist. Es folgt als zweites Zwischenspiel die Fortsetzung des Ritornellzitats, wiederum transponiert, mit dem Ausschnitt T. 5–9. Für die Wiederholung des Eingangszeilenpaars – nach der vorgeschalteten Wiederholung der Schlußzeile des Mittelteils (T. 52–54) – kehrt die Arie zwar zur Ausgangstonart g-Moll zurück, der Vokalpart wiederholt aber nicht seinen Anfang, sondern variiert weiter das thematische Ausgangsmaterial.

¹⁵ Dem entspricht allerdings Bachs Interpunktion: Er setzt an Stelle des Fragezeichens beidesmal ein Komma. – Literatur: P. Mies, *Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten. Ein Beitrag zur Figurenlehre bei J. S. Bach*, BJ 1920, S. 66–76.

III

Der Chor „Der Herr hat Guts an uns getan“ (Satz 7)¹⁶ zeigt ein etwas unruhigeres Schriftbild als der Eingangschor. Es finden sich allerhand Korrekturen, aber sie betreffen durchweg nur Details. Vermutlich ist der hochkomplexe Satz nach einer vollständig ausgearbeiteten Vorlage geschrieben.¹⁷ Nicht in der Vorlage vorgesehen war auch hier die vierte Trompete, wie gelegentliche Kompositionskorrekturen des Parts erkennen lassen (und auch die Unisonoführung mit der dritten Trompete in T. 2–4 zu vermuten nahelegt). Möglicherweise ebenfalls nicht in der Vorlage enthalten, zumindest aber in dem gesamten Rahmenteil T. 1–52 nicht gesondert notiert, waren die beiden Blockflöten. Das deutet sich darin an, daß Bach hier verschiedentlich am Systembeginn, offenbar der Partiturordnung seiner Vorlage folgend, für die erste Flöte den gewöhnlichen statt des französischen Violinschlüssels gesetzt und sich dann korrigiert hat. Als weiteres Indiz kommt die begrenzte Selbstständigkeit der Blockflötenpartien hinzu, die teils unisono mit Violine I, Oboe I oder Trompete I geführt sind (T. 15–17, 24–30, 31–36). Offenbar war Bach aber bestrebt, abweichend von seiner Vorlage auch den Flöten eine selbständige Rolle zu verschaffen. So sind sie in T. 5–10 und 13–15 ausnahmsweise nicht *colla parte* und auch nicht unisono geführt. Daß es sich dabei um Abweichungen von der Vorlage handelt, zeigt sich in Korrekturen verschiedener Schreibfehler, die durch Verwechslung des französischen mit dem gewöhnlichen Violinschlüssel zustande kamen, vor allem aber auch in einer Reihe von Satzfehlern in Gestalt von Oktavparallelen teils mit dem Continuo, teils mit anderen Orchesterstimmen (T. 6–8):

Beispiel 6

The musical score for Example 6 consists of four staves. The top two staves are for Flauto dolce I and Flauto dolce II, both in treble clef. The third staff is for Oboe and Violino, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is for Continuo, in bass clef. The music is in 3/4 time and spans three measures. The Flauto dolce parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Oboe and Violino parts play a more complex pattern of eighth and sixteenth notes. The Continuo part plays a steady eighth-note accompaniment.

¹⁶ Wir folgen auch hier der Taktzählung von NBA I/32.1 (S. 173 ff.). Die Ritornellwiederholung T. 36 ff. ist im Autograph nicht ausgeschrieben, sondern durch *Da capo*-Vermerk gefordert.

¹⁷ „Ausgedehnte Skizzen“ oder den Rückgriff auf einen „älteren Satz“ vermutete bereits Alfred Dürr aufgrund des Schriftcharakters und der Korrekturen Bachs in

Im Mittelteil des Satzes (T. 52–76) sind die Flöten stets unisono geführt, nehmen aber im Wechselspiel der Schichtung von Motivgruppen in T. 54 ff., 58 ff. und 68 ff. eine selbständige Rolle ein. Ob dies von Anfang an so vorgesehen war oder erst bei der Anfertigung der Partitur durch Umschichtung einzelner Stimmen erfolgt ist, ist schwer zu sagen. Korrekturen in T. 54 (Flauto I), 58 f. (Flauto I, II) und 68 f. (Flauto I) könnten auf Abweichungen vom Original deuten.

Welcher Art Bachs Vorlage war, ob sie eine Entwurfsfassung enthielt oder eine Komposition mit einem anderen Text und womöglich skizzenhaften Eintragungen für die Neufassung, ist eine offene Frage. Die Textdeklamation ist sowohl in der Fuge als auch in dem überwiegend homophonen Mittelteil untadelig; insoweit spricht nichts gegen die Annahme, daß Bachs Musik von Anfang an mit diesem Text verbunden war. Trefflich auch verbinden sich in der Fuge die Sechzehntelkoloraturen mit dem Affektwort „fröhlich“ und wird im Mittelteil die Wendung von den „langen Jahren“ in den Singstimmen durch lange Noten illustriert. Freilich könnte ein gewandter Parodiedichter vorhandene musikalische Textbezüge in seine Neufassung integriert haben. Konkreten Verdacht zieht die Wendung „und halte auf unzählig und späte, lange Jahre ’naus“ (T. 55 ff., 66 ff.) auf sich: Das als nicht hochsprachlich aus dem Rahmen fallende „’naus“ (für „hinaus“) könnte wohl als Verlegenheitslösung den Zwängen einer Umdichtung geschuldet sein. Ähnliches gilt von dem unreinen Reim „fröhlich“ – „unzählig“.

Der Gedanke, daß hier tatsächlich eine Umdichtung vorliegen und der Satz mit zumindest teilweise abweichendem Text ursprünglich einem anderen Zusammenhang angehört haben könnte, wird auf unerwartete Weise von Bachs Musik genährt, und zwar von jenem Fanfarenmotiv, das zuerst in T. 2–4 des Ritornells von Trompete III und IV gemeinsam gespielt wird und im Mittelteil des Satzes leicht abgewandelt an mehreren Stellen wiederkehrt (T. 54 f. Violinen und Viola; T. 58 f. Oboen; T. 60 ff. Continuo; T. 68–71 Blockflöten). Es ist ein bekanntes Trompeten- und Hornsignal, das von Bach auch anderweitig in geistlichem und weltlichem Zusammenhang zitiert wird.¹⁸ Am vertrautesten ist wohl das Zitat im Trompetenpart der Arie „Großer Herr, o starker König“ des Weihnachtsoratoriums (BWV 248/8) und ihrer weltlichen Vorlage, „Kron und Preis gekrönter Damen“ aus der Kantate „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten“ (BWV 214/7), deren Text sich auf die sächsische Kurfürstin bezieht. Das Fanfarenthema gehörte damals der höfischen Sphäre

seinem Einführungsvortrag über die Kantate am 31. 8. 1984 bei der Sommerakademie J. S. Bach der Internationalen Bachakademie Stuttgart (Manuskript).

¹⁸ K. Hofmann, „Großer Herr, o starker König“. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach, BJ 1995, S. 31–46; sowie ders., *Nochmals: Bachs Fanfarenthema*, BJ 1997, S. 177–179.

an, es war Hoheitszeichen, als Fürstengruß auch Teil des Hofzeremoniells und hatte darüber hinaus Bedeutung im fürstlichen Privileg der Jagd und im Militärwesen. Bach verwendet es in den genannten Beispielen sowohl als Hoheitssymbol im weltlichen Sinne – als Reverenz an die Kurfürstin – als auch in geistlicher Umdeutung – als Verweis auf den Himmelskönig. Derartige Konnotationen wollen allerdings zum Text des Ratswahlkantatensatzes nicht recht passen: Die „teuren Väter“ (T. 52 f.) der Stadt waren nicht von Stand, sondern Bürger. Für einen Bezug zur landesherrlichen Obrigkeit des sächsischen Kurfürsten in Dresden bietet der Text keinen Anhalt. Das gilt ebenso für eine Deutung im übertragenen, geistlichen Sinne: Auch von der Königsherrschaft Gottes ist nirgends die Rede. Vielleicht handelt es sich hier also um das Relikt einer früheren Fassung. Wie an anderer Stelle ausführlicher dargelegt, gibt die Verwendung des Fanfarenmotivs der Vermutung Raum, daß der Satz ursprünglich Teil einer musikalischen Fürstenhuldigung war.¹⁹

¹⁹ Hofmann, BJ 1995, S. 40 f.

Berührungspunkte und Begegnungen: Die Musikerfamilien Hertel und Bach

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Im Umfeld Johann Sebastian Bachs und seiner Angehörigen ist der Familienname Hertel in unterschiedlichem, allerdings nicht durchweg musikbezogenem Zusammenhang anzutreffen. So besagt ein Dokument aus der Feder Johann Sebastian Bachs, daß er im September 1742 bei einer Auktion „Teütsche und Herrliche Schrifften des seeligen *D. M. Lutheri*“ erworben habe, und zwar ein Exemplar, das sich vormals im Besitz der angesehenen Theologen Abraham Calov und Johann Friedrich Mayer befunden hätte.¹ Das Blatt weist zwei Namenseintragungen auf, von denen die eine – *Godof. Aug. Roch* – ersichtlich einem Nachbesitzer zugeordnet werden kann,² während der Schriftzug *Hertel* sich bislang mit keiner bestimmten Person in Verbindung bringen läßt. Ein Hamburger Verleger namens Philipp Hertel war gelegentlich am Vertrieb von Jan Adam Reinckens *Hortus Musicus* beteiligt,³ doch muß dahingestellt bleiben, ob Johann Sebastian Bach sich dieser Bezugsmöglichkeit überhaupt bedient haben kann. Musikgeschichtlich wichtiger als die Vorgenannten sind die folgenden Namensträger, deren Wurzeln anscheinend im Brandenburgischen beziehungsweise Schlesischen zu suchen sind.

¹ Dok I, Nr. 123. Den Ort der Auktion läßt Bach unerwähnt. Die Annahme, es sei um die Bibliothek des Leipziger Theologen Andreas Winckler (1684–1742) gegangen, hat sich nicht bestätigen lassen: der Katalog (Exemplar: UB Augsburg) enthält kein einschlägiges Objekt.

² Es handelt sich um Gottfried August Roch (*7.9.1746 in Kleinwolmsdorf bei Radeberg in Sachsen), der nach Ausbildungsjahren in Pforta (25.6.1761–24.4.1767) und an der Universität Leipzig (Inskription 12.8.1767) 1776 seine Laufbahn als Pfarrsubstitut in Döbeln begann, 1780 als Pastor nach Altenhof (östlich von Leisnig) wechselte, am 30.4.1782 in Wittenberg zum Magister promoviert wurde und 1788 die Pfarrstelle in Altleisnig übernahm, die er bis zu seinem Tode (1822) innehatte (vgl. M. Hoffmann, *Pförtner Stammbuch 1543–1893*, Berlin 1893). Wenn Robin Leavers Überlegungen zutreffen (*Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek*, BJ 1975, S.124–132), hätte Roch die zehnbändige (in sieben Bänden zusammengefaßte), 1661–1664 erschienene Altenburger Luther-Ausgabe besessen, die 1750 aus dem Nachlaß des Thomaskantors an die Witwe Anna Magdalena gelangt war.

³ A. Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902 (Reprint Hilversum 1965), Zweiter Teil, S.69, Nr.1223.

I. Matthaëus Hertel und Christian Hertel

Wolfgang Caspar Printz' *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst* (Dresden 1690) stellt im XII. Kapitel, das namhaften Musikern des 17. Jahrhunderts gewidmet ist, in § 83 „Neuere und berühmtere *Componisten* und *Musici* dieses Jahrhunderts“ zusammen. Zu diesen gehört

Christian Hertel / ein *Excellent*er und Kunstreicher Organist erstlich zu Sorau / hernach zu Luckau und endlich zu Fürstenwalde / ein Sohn Matthaëi Hertels / Organistens zu Züllichau / welcher einen *Tractat* von der Orgel-Prob geschrieben / den aber ein anderer unter seinen eigenen Nahmen / mit verschweigung des wahren *Autoris* ans Licht gegeben.⁴

Die Musiklexika von Johann Gottfried Walther (1732), von Ernst Ludwig Gerber (1790/92 und 1812/14) und von Späteren begnügten sich mit der Wiedergabe des von Printz Berichteten. Erst Georg Schünemann lieferte im Zusammenhang mit der Untersuchung⁵ eines auf den älteren der beiden Hertel zurückgehenden Konvoluts⁶ einige ergänzende Daten. Hiernach bekleidete Matthaëus Hertel die Stelle des Stadtorganisten im ostbrandenburgischen Züllichau⁷ von 1652 bis zu seinem Tod im Jahre 1672. In diesem Zeitrahmen verbleiben auch die in den vier Bestandteilen des Konvoluts auftretenden Jahreszahlen: Auszüge aus Michael Praetorius' *Syntagma musicum* (IV) ist eine Anzahl von Orgeldispositionen beigefügt, die hin und wieder die Fertigstellung der Werke mit Daten versehen – Sagan sowie „Saraw“ (Saarau) in Niederschlesien (jeweils 1661), Breslau St. Elisabeth (1665), Züllichau (1666), Meseritz (1667). Eine als „Orgel Schlüssel“ bezeichnete Anleitung zur Abnahme von neugebauten oder renovierten Orgelwerken (I) stammt „von *Matthaëo Hertelio*, der Zeit Organisten in Züllich Anno 1666“, eine „Kurtze anweisung“ zum Erlernen des Basso-continuo-Spiels (II) nennt als Verfasser „*Matthaëus Hertelius P. t. Organ: et Collega Sch. Anno 1669*“, eine unvollendete Streitschrift über den „in kurtzer Zeit sehr verrosteten Chor Schlüssel“ (III) ist Anno 1671 datiert.

⁴ A. a. O., S. 149.

⁵ G. Schünemann, *Matthaëus Hertel's theoretische Schriften*, AfMw 4 (1922), S. 336 bis 358.

⁶ D-B, *Mus. ms. theor.* 335 (Altsignatur *Mus. ms. theor.* 4^o 38).

⁷ Nach Zedler, Bd. 63 (1750), Sp. 1279 ff.: Züllichau, Züllichow, Zülchau, Züllich, Zülch. Züllichau war wenige Jahre nach 1800 wohl die letzte Lebensstation von Wilhelm Friedemann Bachs Tochter Friederica Sophia (*7.2.1757) nach ihrer Verheiratung mit einem gewissen Schwartzschultz; vgl. C. Wolff, *Descendants of Johann Sebastian Bach in the United States*, in: *Bach Perspectives*, Bd. 5, hrsg. von S.A. Crist, Urbana und Chicago 2003, S. 123–130, besonders S. 127.

Weitere Daten lassen sich der von Robert Eitner schon 1884 vorgelegten Beschreibung von Matthaeus Hertels fragmentarisch überliefertem Tabulaturbuch (D-B, *Am. B. 600*)⁸ entnehmen, das auf noch ungeklärte Weise den Weg in die Musikbibliothek der preußischen Prinzessin Anna Amalia (1723–1787) gefunden hat, nach dem Zweiten Weltkrieg längere Zeit nicht erreichbar war, 1977 jedoch an den ursprünglichen Standort zurückgekehrt ist. Die meisten hier vertretenen Jahreszahlen gehen nicht über den bei Schünemann abgesteckten Bereich hinaus: *1652 geschr. in Züllich* (S.68), *Finis 1655. M. H.* (S.79), *1655 abgesetzt in Züllich etc. M. H. O. W. P.* (S.407), *1668 als das trauren aus war* (S.91), *Ao: 1668 Dom 1. Advent* (S.176), *Abgesetzt Anno 1669 die ultim. Xbr.* (S.183) sowie *Wird allhier in Züllich den 1. Adv. Sonntag gemacht* (S.60). Beachtung verdient der Hinweis auf eine 1668 abgelaufene Trauerzeit. Offenbar ist dieser auf Luise Henriette, Prinzessin von Nassau-Oranien (*27.1.1627 Den Haag, †18.6.1667 Berlin), zu beziehen, die Gattin des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm (1620–1688) und Mutter des späteren Königs in Preußen Friedrich I. (1657–1713). Am 14. Juni 1668 schloß der Kurfürst einen neuen Ehebund mit Dorothea von Holstein-Glücksburg (1636–1689), die ihm sieben Kinder schenkte, unter ihnen Christian Ludwig (1677–1734), nachmals Widmungsempfänger der Brandenburgischen Konzerte BWV 1046–1051.

Aufschlußreicher als die 1652 einsetzenden Züllichauer Eintragungen ist der Vermerk auf Seite 368 des Tabulaturbuchs: *Abgesetzt in Schlichtingsheim d. 21. Aug. Ao. 1651 ist das erste Stück so ich alhier abgesetzt.* Mit „Schlichtingsheim“ ist eine etwa 60 km Luftlinie von Züllichau entfernte Ansiedlung gemeint, die der Jurist Georg von Schlichting 1642 auf freiem Felde anlegen ließ (1644 Stadt), um auf polnischem Territorium evangelischen Schlesiern Zuflucht zu gewähren, die infolge des Dreißigjährigen Krieges sowie später von Festlegungen des Westfälischen Friedens und der Restitution von Kirchen und Schulen oftmals Hals über Kopf ihre Heimat verlassen mußten.⁹ Matthaeus Hertel dürfte demnach ursprünglich in Schlesien tätig gewesen sein. Auf diese Zeit ist offenbar die Eintragung auf S.52 seines Tabulaturbuchs zu beziehen: *Alhier Enden sich Georg vintzens Messen. Geschrieben Anno 1643. M. H. O.* Leider fehlt gerade hier die Ortsangabe. Ein Vermerk von 1655 könnte mit gebotener Vorsicht auf eine frühere Wirkungsstätte bezogen werden. Zu einer „Missa Super De Fortuna“ von August Plattner, Organist in Mergentheim, ist notiert „in den Köbnisch. Büchern Nr. 61.“ Dies zielt auf die

⁸ R. Eitner, *Katalog der Musikalien-Sammlung des Joachimsthal'schen Gymnasiums zu Berlin*, Berlin 1884 (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte), hier S.6–11 [Sammelwerke], [Nr.23].

⁹ S.J. Ehrhardt, *Presbyterologie des Evangelischen Schlesiens. Dritten Theils Erster Haupt-Abschnitt*, Liegnitz 1783, S.242f.

an der Oder gelegene Kleinstadt Köben, in der 1611 bis 1638 der Kirchenlieddichter Johann Heermann (1585–1647) tätig war. Nachbarstädte von Köben waren Raudten und Steinau; in Steinau war ehemals die Abschrift einer Passionsmusik von Christian Flor ermittelt worden.¹⁰ Ob Hertels Nutzung der „Köbnischen Bücher“ auf frühere Kontakte deutet oder nach 1651 neu angeknüpfte Beziehungen widerspiegelt, oder aber diese Exemplare etwa nach der Übergabe von Dom und Stadtkirche an die Katholiken am 22. Januar 1654¹¹ nach Züllichau verbracht worden sind, läßt sich nicht feststellen.

Sechs Jahre nach seinem ersten Hinweis auf Matthaëus Hertels „Tractat von der Orgel-Prob“ kommt Wolfgang Caspar Printz nochmals auf Fragen von Autorschaft und Veröffentlichungsrecht zu sprechen. In einer seinem Buch *PHRYNIS MITILENÆUS, Oder Satyrischer COMPONIST*¹² vorangestellten Zuschrift „An den Leser“ kritisiert Printz „einige *curiose* Leute“, die den Plagiator von Hertels „Orgel-Prob“ in Andreas Werckmeister in Quedlinburg entdecken zu können geglaubt hätten, und betont, er habe den Herausgeber absichtlich nicht nennen wollen:

Damit sie aber noch etwas zu grübeln haben mögen / so sage ich / daß ich dasjenige / so ich geschrieben / nicht gethan habe / den Herausgeber dadurch zu beschimpffen; sondern allein den seeligen *Matthæum* Herteln zu ehren: massen ich dafür halte / daß dieser seines gebührenden Lobes nicht zu berauben; jener aber nicht zu schelten / wenn er solche Orgel-Prob / oder / wie er es nennet / *Examen Organi Pnevmatici* der Welt mit getheilet / da es wohl sonst verdorben und untergangen wäre: er mag auch vielleicht selbst nicht gewust haben / daß es des *Matthæi* Hertels Arbeit sey.

1758 äußert sich Jacob Adlung zu Hertel und seinem Tractat und schließt sich hinsichtlich der auf Werckmeister zielenden Schuldzuweisung „curioser Leute“ der Vorgehensweise Printz' an: Printz wolle „mit Fleiß den rechten Mausekopf nicht nennen [...] Ich halte dafür, daß der vorgedachte Carutius der rechte sey, welcher solches gethan, wie der Titel seines Buchs zeigt.“¹³ Mit der Namensnennung bezieht Adlung sich auf einen Passus seiner „Anleitung“, in dem es heißt:

¹⁰ P. Epstein, *Ein unbekanntes Passionsoratorium von Christian Flor (1667)*, BJ 1930, S. 56–99.

¹¹ Ehrhardt (wie Fußnote 9), S. 297 f.

¹² Dresden und Leipzig 1696; benutzt wurde das Exemplar D-LEB.

¹³ J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 342 f.

Carutius, (Caspar Ernst) hat uns geliefert: *examen organi pneumatici*, oder Orgelprobe, zu Küstrin, 1683. [Hierzu Fußnote:] Er war Organist in Küstrin und Kellermeister des Kurfürstens zu Brandenburg.¹⁴

Carutius' Berufsbezeichnungen mag Adlung dem Druck von 1683 entnommen haben; verifizieren läßt die zweite von diesen sich mittels einer von Carutius verfaßten Schrift *CELLA VINARIA oder Wein-Keller*, die 1688 in erster, 1695 in erweiterter zweiter Auflage in Küstrin erschienen ist und in deren Titel Carutius sich „Churfl. Brandenb. Haußkeller-Meister in Cüstrin“ nennt.¹⁵ Nicht zu beantworten ist derzeit die Frage nach dem Verhältnis der Druckversion von 1683, von der sich kein Exemplar erhalten zu haben scheint, zu dem oben unter (I) erwähnten Faszikel mit dem Titel

Orgel Schlüssel, das ist ein kurtzer unterricht, was bey überlieferung eines New gebaweten oder alten Renovirten Orgelwerks ein Organist in acht zu nehmen und Nothwendig zu besichtigen hat [...] von *Matthaeo Hertelio*, der Zeit Organisten in Züllich Anno 1666.

Ungewiß bleibt darüber hinaus, ob Johann Sebastian Bach jemals die von Hertel verfaßte und von Carutius zum Druck beförderte Schrift zu Gesicht gekommen ist. Sein Weimarer „Vetter und Gevatter“ Johann Gottfried Walther hat die Veröffentlichung offenbar nicht gekannt, während Jacob Adlung in Erfurt wohl über ein Exemplar verfügte, das er dem Thomaskantor bei Gelegenheit eines Besuchs¹⁶ gezeigt haben könnte.

Über Matthaeus Hertels Sohn Christian fließen die Quellen noch weniger reichlich, hinterlassen aber auch weniger offene Fragen. Unbeantwortbar bleibt im Augenblick die Frage nach seinem Geburtsort. Sollte, wie angedeutet, der Vater in Schlesien tätig gewesen sein, wäre Christian Hertels Ursprung wohl ebenfalls dort zu suchen. Die oben zitierte Charakteristik „Excellenter und Kunstreicher Organist“ aus der Feder des Wolfgang Caspar Printz siedelt ihn bereits im sicheren Brandenburg an, äußert sich jedoch nicht über eine frühere Wirkungsstätte. Möglicherweise war der Hertel-Sohn schon längere Zeit in Sorau tätig, als Printz 1665 hier seine Stelle als Kantor antrat.¹⁷

¹⁴ S. 338.

¹⁵ Carutius stammte aus dem märkischen Ruppin und hatte 1649 die Universität Frankfurt/Oder bezogen.

¹⁶ Vgl. Dok III, Nr. 693 (S. 122).

¹⁷ Mattheson E, S. 272 (Schluß von W. C. Printz' gekürzt wiedergegebener Autobiographie). Ein Christian Hertel aus dem niederschlesischen Goldberg bezog am 30.3.1657 die Universität Wittenberg. Zu einem 1693/95 in Jena nachweisbaren Namensvetter – ebenfalls aus Goldberg – vgl. BJ 2014, S. 195.

Auf jeden Fall konnte Printz die Spielkunst seines Kollegen vor Ort kennenlernen und so der Nachwelt ein kompetentes Urteil überliefern.

Dieses berufliche Nebeneinander endete 1674, als Hertel die Organistenstelle an St. Nikolai in Luckau übernahm. 1675 hatte er hier die 1672–1674 von Christoph Donat (1625–1706) aus Leipzig fertiggestellte Orgel zu begutachten, mußte aber viel an ihr aussetzen. Wie es heißt, soll der zornige Orgelbauer daraufhin „in der Kirche den Degen über ihn [Hertel] gezücket“ haben. Als weitere Gutachter zugezogen wurden kurz danach der polnische Orgelbauer Piotr Ostrowsky aus Krakau (offenbar identisch mit dem gleichnamigen Meister, der 1666 das 25stimmige Werk in Züllichau renoviert hatte), später auch noch Johann Friedrich Alberti, Hoforganist in Merseburg, sowie der Orgelbauer Christoph Junge aus „Dobrilugk“.¹⁸ Die Lösung des Konflikts gelang erst nach einigen Jahrzehnten – da hatte Hertel Luckau allerdings längst verlassen. Spuren seines Wirkens als Komponist sind in Luckau bis heute greifbar.¹⁹

1680 wechselte Hertel an den Dom zu Fürstenwalde. Zu seiner beruflichen Situation gibt der Kirchenbucheintrag von 1683 über die Taufe seines Sohnes Auskunft: „den 17 May ist getauft Christian Gottlieb. Der Vater H. Christian Hertel, Stadtschreiber und Organist, die Mutter Maria Elisabeth Ulrichin.“²⁰ Dieser Sohn wurde nach Studien an den Universitäten Frankfurt/Oder (Inskription 5. 3. 1702), Wittenberg (20. 10. 1703) und Halle/Saale (7. 4. 1705) sowie Unterricht bei dem Architekturhistoriker Leonhard Christoph Sturm (1669–1719) Mathematikprofessor an der Ritterakademie Liegnitz, mußte aber schon 1726 krankheitshalber pensioniert werden, war zuletzt geisteskrank und starb am 6. 10. 1743 im Hospital.²¹

Den Tod von Christian „Härtell“ vermerkt das Kirchenbuch der St. Marien-Domgemeinde Fürstenwalde am 5. 9. 1688.²² Die Witwe verheiratete sich

¹⁸ K. Paulke, *Musikpflege in Luckau*, in: *Niederlausitzer Mitteilungen*, Bd. 14 (1918), S. 73–150, hier S. 101, 111.

¹⁹ Vgl. E. Krüger, „... dem lieben Gott in der Kirche dienen“. *Kirchenmusik in Luckau/Niederlausitz im ausgehenden 17. Jahrhundert*, in: *Miscellaneorum de Musica Concentus. Karl Heller zum 65. Geburtstag am 10. Dezember 2000*, Rostock 2000, S. 25–47, sowie W. Braun, *Albert Friedrich Roscius († 1692) und die Spätgeschichte des Kleinen Geistlichen Konzerts*, in: *Händel-Jahrbuch 47* (2001), S. 11 bis 24, bes. S. 12.

²⁰ Zit. nach N. Conrads/J. Dahlcke, *Schlesien in der Frühmoderne*, Köln 2009 (Neue Forschungen zur Schlesischen Geschichte. 16.), S. 283.

²¹ W. Hartkopf, *Die Berliner Akademie der Wissenschaften. Ihre Mitglieder und Preisträger (1700–1990)*, Berlin 1992, S. 148.

²² Freundliche Mitteilung von Herrn Pfarrer Martin Haupt (21. 1. 2016). Vom Tod seines einstigen Sorauer Kollegen hatte W. C. Printz 1690 offenbar noch keine Kunde.

wieder und zog nach 1693 mit ihrer neuen Familie nach Seelow, wo sie Ende 1712 starb.

II. Jacob Christian, Johann Christian und Johann Wilhelm Hertel

Abweichend von Matthäus und Christian Hertel, die – soweit bekannt – ausschließlich im städtisch-kirchlichen Bereich tätig waren, haben Vater, Sohn und Enkel Hertel²³ – Jacob Christian († 1732), Johann Christian (1697–1754) und Johann Wilhelm (1727–1789) – durchgängig in höfischen Diensten gestanden. Gleichwohl erweist die Quellenüberlieferung sich als in biographischer Hinsicht ungleichartig, im Blick auf Zuverlässigkeit und Ergiebigkeit bedeutende Verluste an Archivmaterial ebenso spiegelnd wie gelegentlich mangelndes Interesse der Forschung. Hieraus lassen sich unterschiedliche Zielstellungen hinsichtlich einer Nachbereitung ableiten: Für Jacob Christian Hertel gilt es die wenigen greifbaren Belege zusammenzutragen und eine Reihe verbleibender Fragen zu diskutieren, bei Johann Christian Hertel ist der relativ ausführliche, wohl hauptsächlich auf Erinnerungen beruhende Lebensbericht stichprobenartig auf seine Exaktheit zu überprüfen, während die umfangreiche, in mehreren Varianten überlieferte Autobiographie Johann Wilhelm Hertels lediglich punktuell in Hinsicht auf Bach-Bezüge befragt zu werden braucht.

Jacob Christian Hertels Eintritt in die Musikgeschichtsschreibung²⁴ stand unter keinem günstigen Stern. Eine falsche Ziffer in Emil Vogels Katalog der Wolfenbütteler Musikschätze setzte eine Huldigungsmusik für die in Blankenburg/H. residierende, 1671 in Oettingen geborene Christine Luise 1667 an, und dieser Fehler ist bis in die Gegenwart fortgeschrieben worden. Rechtzeitig Verdacht geschöpft hat einzig Renate Brockpähler und durch Vergleich mit den Lebensdaten der mit einer Festmusik Geehrten die richtige Jahreszahl 1697 ermittelt.²⁵ Dabei handelte es sich bei der Wolfenbütteler Notenhand-

²³ Ob beide Familienzweige etwa auf gemeinsame Vorfahren zurückgehen, ist derzeit nicht zu klären.

²⁴ Die folgenden Darlegungen über Jacob Christian Hertel greifen auf die als Anhang zu diesem Beitrag zusammengestellte biographische Übersicht nebst der zugehörigen Literaturliste zurück und verzichten daher weitgehend auf die Wiederholung der dort angeführten Belege.

²⁵ R. Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 310, Fußnote 3. – Christine Luises Gatte Ludwig Rudolph hatte bald nach der Hochzeit am Pfälzischen Erbfolgekrieg teilgenommen und war nach der Schlacht von Fleury (1. 7. 1690) in französische Gefangenschaft geraten. Nach

schrift um die für lange Zeit einzig greifbare Quelle, die die Vornamen Hertels nennt. Weder der wohl auf autobiographischen Mitteilungen fußende kurze Artikel über den Sohn Johann Christian Hertel in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* von 1732, noch dessen 1757 gedruckte ausführliche Lebensbeschreibung, noch auch die überaus umfangreiche Autobiographie des Enkels Johann Wilhelm Hertel von 1783/84 erwähnen auch nur an einer einzigen Stelle den vollen Namen des Seniors.²⁶ Nach dessen Tod im November 1732 kulminiert diese Aporie im zuständigen Eintrag des Kirchenbuchs von St. Maximi in Merseburg: Beide Vornamen sind falsch angegeben, der Zuname bis zur Unkenntlichkeit verändert. Ob dies einer Unfähigkeit des Kirchenbeamten zuzuschreiben ist, oder doch eher der Unkenntnis von Hausangestellten des Verstorbenen (bei zu vermutender Abwesenheit besser informierter Angehöriger), wäre zu erwägen. Lassen sich aus heutiger Sicht die Namensirrtümer leicht richtigstellen, so bleibt doch eine weit wichtigere Frage offen – die nach dem tatsächlich erreichten Lebensalter. Der Kirchenbucheintrag von 1732 spricht von „70 Jahren“; dies gleicht der Altersangabe bei der 1728 verstorbenen Ehefrau und wirkt daher nicht eben vertrauenerweckend. Sollte die Zahl 70 allerdings den Tatsachen entsprechen, so ließe sich sogar Genaueres über Hertels Abstammung ermitteln, denn die Jenaer Universitätsmatrikel weist auf die Herkunft aus dem märkischen Treuenbrietzen, und das dortige Kirchenbuch reicht gerade bis 1662 zurück.²⁷

Ungewißheit herrscht darüber hinaus hinsichtlich der allgemeinen wie der speziell musikalischen Ausbildung Jacob Christian Hertels, über den Zweck seiner Inskriptionen an den Universitäten Jena und Halle (Unterstellung unter die akademische Jurisdiktion?) und insbesondere über seine Anstellungsbedingungen nebst zugehörigen dienstlichen Aufgaben. Letzteres betrifft sowohl die kurzlebigen Engagements in Oettingen und Meiningen, als auch und insbesondere die annähernd drei Jahrzehnte innegehabte Position in Merseburg. Zu keiner der drei Anstellungen als Hofkapellmeister sind bisher einschlägige Akten bekanntgeworden. Merseburger Unterlagen über die Einrichtung von Hofstaat und (möglicherweise) Hofkapelle in der Zeit der vormundschäftlichen Regierung (1705) sind derzeit für die Benutzung ge-

seiner Freilassung erhielt er von seinem Vater, Herzog Anton Ulrich, die Grafschaft Blankenburg als Willkommensgeschenk. Hier residierte die Familie, bis Ludwig Rudolph 1731 die Nachfolge seines Bruders August Wilhelm als Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel antreten konnte (ADB 19, S. 541–543). Im Frühjahr 1723 veranlaßte Ludwig Rudolph die Komposition einer Geburtstagsmusik für Christine Luise; diesen Auftrag erhielt Conrad Friedrich Hurlebusch (1691–1765); vgl. Mattheson E, S. 121 f.

²⁶ Entsprechend verfahren nahezu alle bekannten Dokumentarbelege.

²⁷ Eine Anfrage beim Pfarramt wegen J. C. Hertel bzw. möglichen Angehörigen blieb leider ohne Antwort.

sperrt (Steupe 2003, S. 85), Dokumente zur Prüfung der Orgel im Dom (1716) gingen wohl im 19. Jahrhundert durch Kassation verloren, und eine angeblich in Akten des sächsischen Staatsarchivs belegte Bewerbung des „Kapellmeisters in Merseburg [...] um die erledigte Organistenstelle in der Domkirche zu Dresden“ (1711) ist schon deshalb nicht zu verifizieren, weil Dresden weder über eine „Domkirche“ verfügt noch im Jahre 1711 eine Organistenstelle in der Stadt neu zu besetzen war.²⁸

Nicht zu klären ist derzeit auch, warum Jacob Christian Hertel sowohl in der familiären Überlieferung (hier ohne Vornamen) als Sachsen-Merseburgischer Capellmeister figuriert, als auch in Erwähnungen außerhalb des Bereichs der Hofkapelle (Orgelprüfung im Dom 1716; Gastspiele in Gotha 1718 und Zerbst 1722) diesen Titel führt, in Personallisten der Merseburger Hofkapelle (1715, 1720, 1727) jedoch nur ein „Musicus Härtel“ auftritt und überdies 1713 mit Christian Heinrich Aschenbrenner ein Hofkapellmeister ernannt wird, der dieses Amt bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1719 wahrnimmt. Hier ist an Sonderregelungen zu denken, über deren Veranlassung die bislang bekannten Quellen keine Auskunft geben. Daß Jacob Christian Hertel seinen heranwachsenden Sohn Johann Christian längere Zeit und mit allen Mitteln von einer Musikerlaufbahn abzuhalten versuchte, bleibt immerhin zu berücksichtigen. Negative Erfahrungen auf dem eigenen Berufsweg mögen für diese Bestrebungen eine Rolle gespielt haben.²⁹

Was mögliche Beziehungen Jacob Christian Hertels zu Mitgliedern der Bach-Familie anbelangt, so könnte er in Jena – einen längeren Aufenthalt in der Saale-Stadt vorausgesetzt – mit Johann Nikolaus Bach (1669–1753) nach dessen Rückkehr von seiner Italienreise zusammengetroffen sein, während er in Meiningen mit ziemlicher Sicherheit Johann Ludwig Bach (1677–1731) begegnet ist und diesen in seinem Ensemble beschäftigt hat. Für Merseburg wäre vor allem der Aufenthalt Wilhelm Friedemann Bachs (1726/27) zu be-

²⁸ Eine Neubesetzung erfolgte am Dom zu Freiberg/S., nachdem der Organist Georg Mentzer am 19. 1. 1711 gestorben war; Nachfolger wurde Elias Lindner. (Negative Auskünfte erteilten das Staatsarchiv Dresden am 26. 1. 2016 sowie das Stadtarchiv Freiberg am 14. 3. 2016.) An den Dom zu Merseburg ist schon deshalb nicht zu denken, weil der 1710 verstorbene Organist Johann Friedrich Alberti lange Zeit von Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735) vertreten worden war und Kauffmann diese Tätigkeit ohne Unterbrechung fortsetzte. Die von Robert Eitner vage erwähnten „Akten“ wären wohl nur durch gezielte Suche vor Ort wieder zu ermitteln.

²⁹ Über Jacob Christian Hertels musikalische Befähigung sind nur Mutmaßungen möglich. Einige Andeutungen liefert die Biographie des Sohnes Johann Christian: Spiel von Violine und Viola da Gamba und Aufführungsleitung. Hinzu kommen Komposition (1697) und vielleicht Orgelspiel (Bewerbungen 1711? und 1713). In welchem Ausmaß der Merseburger Hof von diesen Fertigkeiten im Laufe der Jahrzehnte Gebrauch machte, läßt sich nicht sagen.

rücksichtigen, darüber hinaus auch die Möglichkeit gelegentlicher Besuche des Thomaskantors in der Nachbarresidenz.

Die eher trümmerhafte Überlieferung zur Biographie Jacob Christian Hertels scheint in der nächsten Generation von einer zusammenhängenden und hinreichend vollständigen Berichterstattung abgelöst zu werden. Neben einem kurzen, noch zu Lebzeiten des Vaters verfaßten und gedruckten Bericht in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* von 1732 ist es das 1757 in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* veröffentlichte *Leben Johann Christian Hertels ehemaligen Concertmeisters am Sachs. Eisenachischen und Mecklenburg-Strelitzischen Hofe. Entworfen von desselben Sohne, Hr. Johann Wilhelm Hertel, Hochfürstl. Mecklenburg-Schwerinischen Hofcomponisten*,³⁰ das den Eindruck einer sorgfältig ausgearbeiteten und autorisierten Biographie erweckt. Bei näherem Zusehen lassen sich allerdings eine Anzahl von Unstimmigkeiten feststellen, bei denen zumindest zu fragen wäre, ob sie auf das Konto des schreibenden Sohnes Johann Wilhelm gesetzt werden müssen oder aber einem gelegentlich unzulänglichen Erinnerungsvermögen des Vaters beziehungsweise der Eltern zuzuweisen sind.

Als merkwürdig unsicher entpuppen sich bereits die familiären Daten: Die Geburt Johann Christian Hertels setzt der diesem gewidmete Artikel in Walthers *Musicalischem Lexicon* (1732) „an[no] 1696 im Julius-Monath“ an, während die Abhandlung von 1757 (46)³¹ „im Jahr 1699“ angibt. Nach dem Kirchenbuch von Oettingen ist das korrekte Datum der 25. Juni 1697.³² Kaum weniger verwirrend sind die Nachrichten über Hertels Heirat: Angeblich gehört sie in das Jahr 1722, und der Name der Angetrauten lautet Anna Elisabeth verw. Gilbert (54f.). Nach dem Eisenacher Kirchenbuch fand die Trauung dagegen am 10. September 1720 statt, doch schwanken diesmal die Angaben zwischen „Anna Maria“ und „Anna Martha“ (Gilbert geb. Schnauß).³³ Hertels Tod soll „im Jahr 1754. im October“ (63) erfolgt sein, nach Mitteilung seiner Witwe „um Michaelis 1754“,³⁴ also wohl in den ersten Oktobertagen – Genaueres war nicht festgehalten worden.

³⁰ A. a. O., S. 46–64. Redigierter Wiederabdruck in J. A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit*, Leipzig 1784, S. 147–164.

³¹ Die in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich auf die Erstveröffentlichung.

³² Schenk 1957, S. 72.

³³ Ebenda.

³⁴ *Studien zur lokalen und territorialen Musikgeschichte Mecklenburgs und Pommerns. II.*, hrsg. von E. Ochs, Greifswald 2002, S. 75 f. (R. Diekow). Da das zuständige Kirchenbuch (Neustrelitz/Schloß) nicht erhalten ist, läßt sich das exakte Datum nicht feststellen.

Nicht recht kompatibel sind auch die Angaben über die musikalische Ausbildung Johann Christian Hertels. 1732 heißt es, er sei von seinem Vater „von Jugend auf zur Music angeführet worden.“ 1757 wird behauptet, der Vater habe durchaus nicht gewollt, „daß er jemahls die Musik zu seinem Werk machen sollte“ (47), und ihm erst nach unaufhörlichem Bitten „etwas auf der Viole de Gambe gezeigt“. Auch habe der Vater keinerlei förmlichen Violin- und Clavierunterricht erlaubt und dem heimlich übenden Sohn „mehr als einmahl die Violin zerschmissen“ (48). 1716 sei der Sohn „in seinem 17ten Jahr“ (48) nach Halle geschickt worden, um sich hier den Wissenschaften zu widmen, doch habe er „seine Zeit und die Freyheit, die ihm das academische Leben gab“ vorwiegend zur weiteren Musikübung genutzt. Folgerichtig fehlt der Name auch in der Universitätsmatrikel. Nach einem Jahr habe Johann Christian Hertel durch den „mit der größten Fertigkeit“ absolvierten Vortrag einer Corelli-Violinsonate endlich die Zustimmung seines Vaters erwirkt, „die Musik zu seinem Hauptwerk zu machen“ (49). Denkbar wäre, daß die so veränderte Schilderung einer sich Bahn brechenden Begabung eine Annäherung an die Sichtweise des Geniezeitalters erstrebt.

Gelegentliche Unsicherheiten finden sich des weiteren in biographischen Hinweisen auf Musikerkollegen. Der Wechsel Georg Philipp Telemanns von Eisenach nach Frankfurt am Main wird 1711 statt 1712 angesetzt (52), und dem Tod von dessen Nachfolger, dem „Capellmeister Birckenstock in Eisenach“, wird die Jahreszahl 1737 zugeordnet (58). Johann Adam Birckenstock war jedoch bereits am 26. Februar 1733 in Eisenach verstorben. So avancierte Hertel auf die Konzertmeisterstelle in der Hofkapelle des Herzogs Wilhelm Heinrich von Sachsen-Eisenach (1691–1741) auch bereits am 25. Februar 1734³⁵ und nicht erst 1737 oder später. Nicht ganz korrekt ist zudem die chronologische Einordnung des ersten Eisenacher Engagements: Hertels Aufnahme als „Cammernusikus“ (54) in die Hofkapelle des Herzogs Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach (1666–1729) erfolgte angeblich 1719 nach Hertels Rückkehr vom Besuch der Dresdner Festveranstaltungen anlässlich der Vermählung des Kurprinzen Friedrich August von Sachsen (1696–1763) mit der österreichischen Prinzessin Maria Josepha (1699–1757).³⁶ In Wirklichkeit war die Abfolge umgekehrt: Die Eisenacher Anstellung ging im März 1719 („3 Wochen vor Ostern“) vor sich,³⁷ der Einzug des sächsisch-polnischen Thronfolgers und seiner Gattin in Dresden geschah am 2. September 1719. Lebensdaten gekrönter Häupter sollten in jener Zeit eigentlich sichere Anknüpfungspunkte für biographische Darstellungen liefern. Im Falle Johann

³⁵ Oefner 1975, S. 228; Jung 1975, Bd. II, S. 15 f.

³⁶ Vgl. M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Teil II, Dresden 1862, bes. S. 133 f., 145 f.

³⁷ Oefner 1975 und Jung 1975.

Christian Hertels fallen die Ergebnisse jedoch unterschiedlich aus. Eine 1723 verbuchte Reise nach Ansbach mit Teilnahme an der Huldigung für den Markgrafen von Brandenburg-Ansbach (55) kann sich zwar auf den am 7. Januar 1723 erfolgten Tod von Markgraf Wilhelm Friedrich berufen, doch ist eine Erbhuldigung für dessen minderjährigen, erst im Mai 1729 zur Regierung gelangten Sohn Carl Wilhelm Friedrich (1712–1757) bislang nicht zu belegen. Auch der Hinweis auf den „dasselbst in Diensten stehenden Hrn. Capellmeister Bümmler“ (55) hilft hier kaum weiter, da Georg Heinrich Bümmler (1669–1745) schon bald nach dem Tod des Markgrafen Wilhelm Friedrich seines Dienstes verlustig ging. Daß der Tod des letzten Herzogs von Sachsen-Eisenach mit 1742 (60) ein Jahr zu spät angesetzt wird – Wilhelm Heinrich starb am 26. Juli 1741 –, bleibt ohne nennenswerte Folgen für die Biographie Hertels, wiewohl dessen Besoldung bereits zu Weihnachten 1741 auslief.³⁸ Für mehr Verwirrung sorgt die Jahreszahl 1727 (56), die mit dem Tod des Herzogs Johann Wilhelm (4. 1. 1729) und mit Hertels Antritt einer Reise nach Holland in Verbindung gebracht wird. 1732 heißt es im *Musicalischen Lexicon*:

An. 1727 hat er *Sonaten à Violino solo e Continuo* zu Amsterdam *graviren* lassen, und sie Ihrer Hochfürstl. Durchl. Hrn. Ernst August allhier in Weimar *dediciret*.

1757 wird der Widmungsempfänger, Herzog Ernst August von Sachsen-Weimar (1688–1748), als „damahls regierender Herzog von Weimar bezeichnet“ (56f.), wobei unklar bleibt, ob die Mitregierung zu Lebzeiten seines Oheims Herzog Wilhelm Ernst gemeint sein soll, oder aber die Alleinregierung nach dessen Tode (26. August 1728). Der Sonatendruck³⁹ trägt die Bezeichnung „Amsterdam, *Le Cène*, No. 543“; die angegebene Nummer ließe sich gut mit einem Erscheinungsdatum erst nach 1727 vereinbaren.⁴⁰

Auch unabhängig von den Lebensdaten der Potentaten hinterlassen gewisse Mitteilungen in Hertels Lebenslauf viele Fragen. So soll er nach der Rückkehr von seinem Studienaufenthalt bei Ernst Christian Hesse in Darmstadt (1718) und vor dem Besuch der Dresdner Feierlichkeiten von 1719 auf eigene Kosten die Höfe Weißenfels, Zerbst und Köthen besucht haben (53). Belegen läßt sich derzeit nur ein Besuch in Zerbst im Jahre 1722 und zwar in Begleitung des Vaters Jacob Christian Hertel. Von einer Begegnung mit Johann Sebastian Bach ist weder 1718/19 noch 1722 die Rede. Diese erfolgte erst gegen Jahresende 1726, als Hertel von den Exequien für Eleonore Wilhel-

³⁸ Jung 1975.

³⁹ RISM A/I/4, S. 309: H 5199.

⁴⁰ O. E. Deutsch, *Musikverlags-Nummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900*, Berlin 1961, S. 21: Nr. 536 = 1728, 548 = 1730.

mine von Sachsen-Weimar (25. November 1726) zurückkehrend (55 f.) über Leipzig und Merseburg nochmals nach Dresden reiste.⁴¹

„Um 1735“ ist ein Besuch in Braunschweig datiert (58), der Gelegenheit gab, drei Opern anzuhören, als deren Komponisten Telemann, Händel und Graun genannt werden. Als Aufführungsdaten gelten der 7., 8. und 9. Februar 1735 (am 1. März starb Herzog Ludwig Rudolph und das Theater blieb daraufhin für lange Zeit geschlossen). Durch Textdrucke belegt sind für Februar 1735 „Pharao Tubaetes“ von Carl Heinrich Graun, „Pleiades oder Das Siebengestirn“ von Georg Caspar Schürmann sowie „Siroe Re Di Persia“ von Georg Friedrich Händel.⁴² Bis auf die Verwechslung von Telemann und Schürmann sind die Mitteilungen an dieser Stelle also korrekt.

Der 1750/51 verfaßte, 1754 gedruckte Nekrolog auf Johann Sebastian Bach⁴³ wurde von dessen Sohn Carl Philipp Emanuel als Mitverfasser bei späterer Gelegenheit als „zusam[men]gestoppelt“ bezeichnet,⁴⁴ sozusagen mit der Bitte um Nachsicht. Das „Leben Johann Christian Hertels“, von dessen Sohn Johann Wilhelm „entworfen“ und 1757 vorgelegt, verdient, ungeachtet vieler kennenswerter Miteilungen, offenbar kaum ein anderes Prädikat.

Im Blick auf den Enkel Johann Wilhelm Hertel (1727–1789) kann es mit wenigen Bemerkungen sein Bewenden haben, zumal mit der kommentierten Autobiographie von 1783/84 eine ausführliche und geradezu vollständige Dokumentation greifbar ist.⁴⁵ Unerklärlich erscheint angesichts des dort geschilderten engen Kontakts zwischen Vater und Sohn, daß die 1757 veröffentlichte biographische Skizze über den Vater so viele Ungereimtheiten aufweist.

Die wesentlichen Bezugnahmen auf Johann Sebastian Bach in Johann Wilhelm Hertels Autobiographie sind an zuständiger Stelle zusammengefaßt:⁴⁶ Es geht um die Bach-Schüler Johann Heinrich Heil (1706–1764) aus Seeba (nicht Seba) bei Meiningen, nachmals Organist der Bartholomäuskirche in

⁴¹ Dok III, Nr. 688.

⁴² G. F. Schmidt, *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel. Ergänzungen und Berichtigungen zu Chrysanders Abhandlung „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert.“ Erste Folge*, München 1929, S. 20 f., Nr. 375–377, sowie *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum*, hrsg. von Reinhart Meyer in Zusammenarbeit mit Eva Sixt, 2. Abteilung Einzeltitel, Bd. 3 (1709–1716), Tübingen 1993, S. 447 („Pleiades“), Bd. 7 (1730–1732), Tübingen 1997, S. 86 („Siroe“, HWV 24), Bd. 9 (1734–1736, hier Nachtrag zu Jg. 1728), Tübingen 1997, S. 408 f. („Pharao“).

⁴³ Dok III, Nr. 666.

⁴⁴ Dok III, Nr. 803.

⁴⁵ Schenk 1957.

⁴⁶ Dok III, Nr. 888.

Zerbst, sowie Friedrich Gottlob Fleischer (1722⁴⁷–1806), Organist und Musiker in der Hofkapelle in Braunschweig, außerdem um ein Epitheton für den im Vomblattspiel unübertroffenen Johann Gottlieb Goldberg (1727–1756). Zu ergänzen wären Hertels 1745 anzusetzendes Berliner Hörerlebnis hinsichtlich der Tastenkunst Carl Philipp Emanuel Bachs – jener spielte sein D-Dur-Konzert (Wq 11)⁴⁸ – sowie die später durch Franz Benda vermittelte Bekanntschaft mit ihm, aus der sich viele Impulse für Hertels musikalisches Vorankommen ergaben.⁴⁹ Der nachhaltige Eindruck, den C. P. E. Bach mit seinem D-Dur-Konzert erzielt hatte, hatte zur Folge, daß Hertel sogleich ein Exemplar des Druckes erwarb, um sich die neuartige Spielmanier aneignen zu können. Wenn nicht alles täuscht, ist dieses Exemplar bis heute erhalten geblieben.⁵⁰ Vice versa scheint auch C. P. E. Bach etwas aus Hertels musikalischer Produktion besessen zu haben. Im Katalog der 1789 in Hamburg veranstalteten „Bachischen Auction“ findet sich der Posten *Hertel, sei Sinfonie*, womit wohl das 1766 in Hamburg gedruckte Opus aus der Feder Hertels gemeint ist.⁵¹ Daß Johann Wilhelm Hertel 1756 brieflich den „grosen Bach seel Andenkens“ erwähnte und die ehemals von Johann Adolph Scheibe gegen diesen und andere veröffentlichten „bittersten Satyren“ rügte,⁵² sei nicht vergessen.

Die vorstehend behandelten fünf oder sechs Namensträger Hertel (speziell im Blick auf deren nachweisbare oder zu vermutende Beziehungen zu Angehörigen der Bach-Familie) bilden zusammen nur einen kleinen Ausschnitt aus einer Vielzahl von musikalisch aktiven Personen dieses Namens, deren Herkunft und Zusammenhang künftig weiter zu erhellen bleibt.⁵³ Aber auch die Belege zu den Vorgenannten sollen nicht als endgültig und abgeschlossen gelten. Bei Gelegenheit wäre etwa Johann Wilhelm Hertels Exemplar von Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* von 1732 in bezug auf kennenswerte handschriftliche Addenda zu befragen.⁵⁴

⁴⁷ Das korrekte Taufdatum (17.2.1722 Köthen) zuerst bei W. Wöhler (masch.-schr. Nachtrag zu seiner 1944 in Prag vorgelegten Dissertation).

⁴⁸ Entstanden in P[otsdam] 1743 (NV, S.28), gedruckt in Nürnberg bei Balthasar Schmid (*No. XXVII*), nach C. P. E. Bachs Autobiographie in *C. Burney's Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band*, Hamburg 1773, hier S.203, im Jahre 1745. Vgl. *Mf* 16 (1963), S.356 (H. Heussner) sowie *RISM A/I/1*, B 44, zur Beschreibung auch *LBB* 8.1, S.262 f.

⁴⁹ Vgl. Schenk 1957, S.24 und 31.

⁵⁰ Vgl. *LBB* 2, S.38 und 350.

⁵¹ Vgl. *BJ* 1989, S.114 (Abbildung, hier S.65 Nr.83), sowie Schenk 1957, S.70 f.

⁵² *Dok III*, Nr.679.

⁵³ Auf die im Anhang verzeichneten umfassenden Arbeiten von Claus Oefner und Ekkehard Krüger sei hier ausdrücklich hingewiesen.

⁵⁴ Vgl. *BJ* 1986 (H.-J. Schulze), S.113.

Anhang

Jacob Christian Hertel – Daten zur Biographie

- 1690 V.12. Jena: Inskription von Johann Nikolaus Bach an der Universität
- 1692 III.13. Jena: Inskription an der Universität. JCH „von Treuen Brietzen aus der Marck“
- 1694 Jena: Johann Nikolaus Bach nach seiner Italienreise wieder anwesend (BJ 2014, S. 195)
- 1697 VI.25. Oettingen: Geburt des Sohnes Johann Christian (Schenk 1957, S. 72)
JCH fürstl. Kapellmeister bei Albrecht Ernst II. von Oettingen-Oettingen (1669–1731)
- 1697 VII.24. Oettingen oder Blankenburg: Huldigungsmusik für Christine Luise, Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg geborene Fürstin zu Oettingen (Vogel 1890, S. 24 f.; Krüger 2006, S. 253)
Christine Luise (* 20./30.3.1671 Oettingen, † 12.11.1747 Blankenburg/H.), ∞ 12./22.4.1690 Aurich Herzog Ludwig Rudolph von Braunschweig-Blankenburg (ab 1731 von Braunschweig-Wolfenbüttel; * 22.7.1671, † 1.3.1735); Schwester von Albrecht Ernst II.; 1690–1731 und ab 1735 in Blankenburg/H. residierend (ADB 19, S. 541–543)
- 1698 Meiningen: Hertel Kapellmeister und Prinzenerzieher (Böhme 1931, S. 132)
- 1698 XII.24. Oettingen: Johann Georg Conradi († 22.5.1699 Oettingen) wieder Kapellmeister (Jung 1972, S. 61 f.)
- 1699 Meiningen: Johann Ludwig Bach (1677–1731) aus Salzungen an die Schloßkirche Meiningen versetzt (Müller 1984, S. 49 f.)
- 1700/01 Meiningen: Hertel Kapellmeister (Erck-Schneider 2006, S. 36, nach Kammerrechnungen)
- 1701 ff. Meiningen: Johann Ludwig Bach Mitwirkung in der Hofkapelle (Müller-Oesterheld 1986, S. 75)
- 1702 Meiningen: Georg Caspar Schürmann Kapellmeister (Walther L)
- 1702(?) Merseburg: JCH Kapellmeister (?)
- 1703 X.4. Halle/S.: Inskription an der Universität. JCH „F. V. Cap. M.“ (gemeint wohl F. S. = Fürstlich Sächsischer Cap.M.)
- 1708 Merseburg: partielle Beendigung der vormundschaftlichen Regierung für Herzog Moritz Wilhelm (* 5.2.1688 Merseburg, † 21.4.1731 Merseburg) -> 1712

- vor 1710 Merseburg: Georg Friedrich Kauffmann mehrjährig Vertreter für den dienstunfähigen Hoforganisten Johann Friedrich Alberti (Walther L)
- 1710 VI.14. Merseburg: Hoforganist Johann Friedrich Alberti † (Walther L; Mattheson Ehren-Pforte); Nachfolger Georg Friedrich Kauffmann, Hof- und Domorganist, später Direktion über die Kirchenmusik (Walther L)
- 1711 Merseburg: „der Kapellmeister in Merseburg“ bewirbt sich „um die erledigte Organistenstelle in der Domkirche zu Dresden“ (Eitner Q, Bd.5, S.127, Artikel Hertel, Jakob Christian, nach Akten des sächsischen Staatsarchivs)
- 1712 Merseburg: definitive Beendigung der vormundschaftlichen Regierung für Herzog Moritz Wilhelm → 1708
- 1713 Merseburg: Christian Heinrich Aschenbrenner Hofkapellmeister (Walther L)
- 1713 VII.3. Halle/S.: „Herr Hertel in Merseburg“ Mitbewerber um die Organistenstelle an der Marktkirche (Serauky 1939, S.472; P. Wollny, BJ 1994, S.29)
- 1713 XI.27. Zeitz: Musikaufführung; Urlaub für C. H. Aschenbrenner wegen Verpflichtungen in Merseburg („große Komposition“) abgelehnt (Werner 1922, S.80f.)
- 1715 Merseburg: Besoldungsvorschlag für die Bediensteten der Hofhaltung; erwähnt einen Kapellmeister (ohne Namen) sowie einen „Musicus Härtel“ (Oefner 2010, S.27, nach Auskunft des Staatsarchivs Dresden vom 14.2.1974)
- 1716 VII. 1.–9. Merseburg: Prüfung der von J. F. Wender umgebauten Orgel im Dom durch Johann Kuhnau, Capellmeister Hertel, Hoforganist Kaufmann (Schneider 1829, S.22)
- 1717 IV.3. Gotha: Kapellmeister Christian Friedrich Witt † (J. G. Brückner, *Beschreibung des Kirchen- und Schulenstaats*, I/XI, Gotha 1757, S.6; A. Glöckner, LBB 1, S.33)
- 1717 Merseburg: Abreise von Johann Christian Hertel nach Darmstadt (Walther L)
- 1718 IX.8. Gotha: Zahlung von 20 Talern „Capellmeister Hertel zur Abfertigung“ (A. Glöckner, LBB 1, S.34; C. Ahrens, BJ 2007, S.51)
- 1718 Merseburg: Rückkehr von Johann Christian Hertel aus Darmstadt (Walther L)
- 1719 III.27. Eisenach: Bestallungsentwurf für Johann Christian Hertel als Violinist der Hofkapelle (Jung 1975, Bd.II, S.15f.; Oefner 1975, S.140–142)

- 1719 Merseburg: Kapellmeister Christian Heinrich Aschenbrenner emeritiert, Umzug nach Jena (Walther L)
- 1720 IV.28. Merseburg: Herzogin Erdmuthе Dorothea (* 13. 11. 1661 Naumburg/S.), Tochter des Herzogs Moritz von Sachsen-Zeitz (1619 bis 1681), Witwe nach Herzog Christian II. von Sachsen-Merseburg (1653–1694) †
- 1720 Merseburg: Kapelletat nennt „Musicus Härtel“ mit 200 Talern Besoldung (Steuе 2003, S. 88)
- 1722 Zerbst: Zahlungsempfänger „der Merseburgische Kapellmeister Härteln und dessen Sohn“ (H. G. Hofmann 1997, S. 57; K. Musketa, Jahrbuch MBM 2004, S. 115 f.)
- 1726 Juni (?) Merseburg: Joh. Seb. Bach zu Besuch (?) (Butler 1999, S. 187, 193)
- 1726 VII. Merseburg: Beginn des Unterrichts von Wilhelm Friedemann Bach bei Johann Gottlieb Graun (Butler 1999, S. 186–193)
- 1726 Herbst Merseburg: Besuch Johann Christian Hertels bei seinem Vater (JWH 1757, S. 56)
- 1727 IV. Merseburg: am Monatsende Abschluß des Unterrichts von W. F. Bach (Butler 1999, S. 186–193)
- 1727 XI.14. Merseburg: Kapelletat nennt „Musicus Härtel“ mit 175 Talern Besoldung (Steuе 2003, S. 90; C. Henzel, Jahrbuch MBM 2004, S. 97) sowie Graun als „Kapelldirektor“
- 1728 V.27. Berlin: [J. G.] Graun als „Merseburgscher Capell-Meister“ bezeichnet; Gastspiel bei Königin Sophia Dorothea (1687–1757); (Stratemann 1914, S. 11; MGG 5 (1956), Sp. 704; Steuе 2003, S. 91)
- 1728 VIII.20. Merseburg: Maria Magdalene Hertel, „Capellmeisters [...] Eheweib“, 70 J., †. Auskunft Ev. Kirchspiel Merseburg, 29. 1. 1974, nach Sterberegister St. Maximi (Oefner 1993, S. 673; Oefner 2010, S. 26; auch Krüger 2006, S. 254)
- 1731 IV.21. Merseburg: Herzog Moritz Wilhelm †; Nachfolger Herzog Heinrich von Sachsen-Spremberg (* 2. 9. 1661 Merseburg, † 28. 7. 1738 Dobrilugk)
- 1731 Merseburg: Johann Theodor Römhildt Hofkapellmeister
- 1732 XI.7. Merseburg: Kapellmeister „Johann Christoph Ehrtel“, 70 J., † (begraben 9. XI.); Auskunft und Quelle wie 1728 (Oefner 1993, S. 673; Oefner 2010, S. 26 f.; auch Krüger 2006, S. 254)
- 1732 XII.13. Jena: Christian Heinrich Aschenbrenner † (Gerber NTL)

Literaturabkürzungen zur vorstehenden biographischen Übersicht

- Böhme 1931 Böhme, E. W., *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Stadtröda 1931
- Butler 1999 Butler, G., *Johann Sebastian Bach und Johann Gottlieb Graun*, in: Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum. Festschrift Hans-Joachim Schulze zum 65. Geburtstag, Leipzig 1999, S. 186–193
- Erck-Schneider 2006 Erck, A./Schneider, H., *Musiker und Monarchen in Meinigen 1680–1763*, Meiningen 2006 (Sonderveröffentlichung Nr. 23 des Henneberg-Fränkischen Geschichtsvereins)
- Hofmann 1997 Hofmann, H.-G., *Höfische Musik am Zerbster Hof vor Johann Friedrich Fasch*, in: Johann Friedrich Fasch und sein Wirken für Zerbst. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 18. und 19. April 1997 im Rahmen der 5. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst, Dessau 1997 (Fasch-Studien. 6.), S. 46–58
- Jung 1972 Jung, H. R., *Johann Georg Conradi. 2. Teil*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 14 (1972), S. 1–62
- Jung 1975 Jung, H. R., *Georg Philipp Telemann als Eisenacher Kapellmeister und seine weltlichen Festmusiken für den Eisenacher Hof*, Habil.-Schrift (masch.-schr.) Halle/S. 1975
- JWH 1757 *Leben Johann Christian Hertels ehemaligen Concertmeisters am Sachs. Eisenachischen und Mecklenburg-Strelitzischen Hofe. Entworfen von desselben Sohne, Hr. Johann Wilhelm Hertel, Hochfürstl. Mecklenburg-Schwerinischen Hofcomponisten*, in: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg, Bd. III/1, Berlin 1757, S. 46–64
- Krüger 2006 Krüger, E., *Die Musikaliensammlungen des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin in der Universitätsbibliothek Rostock. Bd. I. Studien zur Entstehung und zum Inhalt der Sammlungen*, Beeskow 2006
- Müller 1984 Müller, H., *Wodurch der Meininger Johann Ludwig Bach seine Unsterblichkeit erlangte – Ein Beitrag zum Bach-Jahr 1985*, in: Almanach für Kunst und Kultur im Bezirk Suhl. 5, Suhl 1984, S. 49–53
- Müller-Oesterheld 1986 *Anmerkungen zur sozialen Lage und Stellung Johann Ludwig Bachs am Meininger Hof im 1. Drittel des 18. Jahrhunderts*, in: Cöthener Bach-Hefte 4 (1986), S. 72–88

- Oefner 1975 Oefner, C., *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Dissertation (masch.-schr.), Halle/S. 1975
- Oefner 1993 Oefner, C., *Thüringer Musikleben und Musikerfamilien*, in: Genealogie. Deutsche Zeitschrift für Familienkunde 42 (Bd. XXI; 1993), H. 9/10, S. 671–675
- Oefner 2010 Oefner, C., *Die Musikerfamilie Hertel. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Mitteldeutschlands*, in: H. Geyer et al. (Hrsg.), *Alte Musik in der Kulturlandschaft Thüringens. Beiträge zum zehnjährigen Bestehen der Academia Musicalis Thuringiae*, Altenburg 2010, S. 25–35
- Schenk 1957 *Johann Wilhelm Hertel, Autobiographie, hrsg. und kommentiert von Erich Schenk*, Graz/Köln 1957 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. 3.)
- Schneider 1829 Schneider, W., *Ausführliche Beschreibung der großen Dom-Organ zu Merseburg*, Halle/S. 1829
- Serauky 1939 Serauky, W., *Musikgeschichte der Stadt Halle. Zweiter Band, Erster Halbband*, Halle/S. 1939
- Steude 2003 Steude, W., *Bausteine zu einer Geschichte der Sachsen-Merseburgischen Hofmusik (1653–1738)*, in: *Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg* [Symposiumsbericht], Schneverdingen 2003, S. 73 bis 101
- Stratemann 1914 *Vom Berliner Hofe zur Zeit Friedrich Wilhelms I. Berichte des Braunschweiger Gesandten [Wilhelm Stratemann] in Berlin. 1728–1733*, hrsg. von R. Wolff, Berlin 1914 (Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins. 48/49.)
- Vogel 1890 Vogel, E., *Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Wolfenbüttel 1890
- Werner 1922 Werner, A., *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeburg und Leipzig 1922

Robert Schumann, Eduard Krüger und die Rezeption von Bachs Orgelchorälen im 19. Jahrhundert

Von Russell Stinson (Batesville/Arkansas)

Robert Schumann betrachtete Johann Sebastian Bach nicht nur als sein wichtigstes musikalisches Vorbild, er pries ihn auch immer wieder als den größten Komponisten aller Zeiten. Eine besondere Affinität verspürte er zu Bachs Orgelwerken; einmal schrieb er über die sogenannten sechs großen Präludien und Fugen BWV 543–548: „Am herrlichsten, am kühnsten, in seinem Urelemente erscheint er aber nun ein für allemal an seiner Orgel.“¹ Dieses Loblied wurde von unzähligen Musikliebhabern in ganz Europa gelesen, denn Schumann veröffentlichte es seiner in Leipzig gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* (NZfM). In seiner Zeit als Herausgeber dieser Publikation (1834–1844) setzte er sich für Bachs Orgelmusik auf verschiedene Weise ein. Er schrieb Kritiken zu Orgelkonzerten und besprach Neuausgaben, außerdem publizierte er eigene Editionen von Bachschen Orgelwerken.² Auch nahm er Rezensionen und größere Abhandlungen von Organistenkollegen auf, in denen musikgeschichtliche, stilistische oder aufführungspraktische Aspekte von Bachs Orgelmusik eine zentrale Rolle spielten.

Einer der bekannteren unter diesen Organisten war Eduard Krüger (1807–1885), ein Schullehrer aus Ostfriesland und der wohl am umfassendsten gebildete unter Schumanns Kollegen. Tatsächlich war Schumann von Krügers Fähigkeiten als Kritiker derart angetan, daß er ihm 1843 die Herausgeberschaft der

¹ NZfM 10, Nr. 39 (14. Mai 1839), S. 153 f.; Wiederabdruck in R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, 5. Auflage, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 400–403. Siehe auch Dok VI, S. 420–422. Zu Schumann und Bachs Orgelmusik siehe meine Monographien *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, New York 2006, S. 76–101, und *J. S. Bach at His Royal Instrument: Essays on His Organ Works*, New York 2012, S. 56 f., sowie meinen Aufsatz *Clara Schumann's Bach Book: A Neglected Document of the Bach Revival*, in: *Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 39 (2008), S. 1–66.

² Zu Schumanns Ausgaben von Bachs Orgelwerken siehe B. Bischoff, *Das Bach-Bild Robert Schumanns*, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1: 1750–1850, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1997, S. 421–499, speziell S. 482 f.; sowie T. Synofzik, „*Ich lasse mir alles von Bach gefallen*“. *Robert Schumann als Bach-Herausgeber*, in: „*Diess herrliche, imponirende Instrument*“. *Die Orgel im Zeitalter Felix Mendelssohn Bartholdys*, hrsg. von A. Hartinger, C. Wolff und P. Wollny, Wiesbaden 2011, S. 369–388.

Neuen Zeitschrift für Musik anbot.³ Krügers Leben bis etwa 1851 läßt sich wie folgt zusammenfassen: Er erhielt in seiner Heimatstadt Lüneburg eine musikalische Ausbildung, bevor er an den Universitäten Berlin und Göttingen Ästhetik, Geschichte und Philologie studierte; in Göttingen schloß er sein Studium mit einer Dissertation über die Musik der griechischen Antike ab. Von 1832 bis 1851 unterrichtete Krüger am Gymnasium der ostfriesischen Kleinstadt Emden und führte mit dem dortigen Chorverein Werke von Bach, Händel und Haydn auf. Nachdem er 1838 eine rege Korrespondenz mit Schumann begonnen hatte, avancierte Krüger schon bald zu einem geschätzten Mitarbeiter der *Neuen Zeitschrift für Musik*, für die er Essays zur Ästhetik, zur Theorie der Musikkritik, zur Geschichte der Kirchenmusik seiner Zeit und zu früheren Epochen verfaßte. Er widmete Schumann sein 1847 entstandenes Klavierquartett und besprach einige von dessen Kompositionen, doch 1851 nahm ihre Freundschaft ein jähes Ende, nachdem Krüger sich über Schumanns Oper *Genoveva* kritisch geäußert hatte.

Neben einem breiten Spektrum anderer Interessen begeisterte Krüger sich – sowohl intellektuell als auch praktisch – insbesondere für die Musik Johann Sebastian Bachs, den er als den „Urquell aller Musik“ bezeichnete.⁴ Seine besondere Vorliebe für Bachs Orgelmusik spiegelt sich in einigen seiner rund fünfzig überlieferten Briefe an Schumann (die größtenteils unveröffentlicht sind) wie auch in seinen zahlreichen Beiträgen für die NZfM.⁵ Diesen Dokumenten entnehmen wir, daß Krüger im fortgeschrittenen Alter von 31 oder 32 Jahren beschloß, sich autodidaktisch das Orgelspiel beizubringen, um sich Bachs Kompositionen für dieses Instrument auch praktisch annähern zu können. Zu diesem Zweck übte er vier oder fünf Mal wöchentlich – beziehungsweise so häufig, wie es die Geistlichkeit vor Ort erlaubte. Anscheinend verfuhr er dabei so, daß er sich jeweils für eine halbe Stunde auf nur wenige Takte eines Bachschen Werks konzentrierte – eine Methode, die ihm auch half, sich die Musik einzuprägen. Einige Jahre später, im Sommer oder Herbst 1842, war er reif für sein erstes öffentliches Recital, das fast ausschließlich Bachsche

³ Siehe W. Boetticher, *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 232.

⁴ „Weniger werden Sie vielleicht der Versicherung trauen, dass ich dem Magus des Nordens, dem Urquell aller Musik, dem künstlerischen Halbgott nicht viel weniger ergeben bin, als Sie.“ Brief an Robert Schumann vom 25. Juni 1839. Wie der überwiegende Teil von Krügers Briefen an Schumann, die sämtlich in der Bibliotheka Jagiellońska in Kraków aufbewahrt werden (Korespondencja Schumanna Sammlung), ist auch dieses Schreiben bisher unveröffentlicht. Mein Dank gilt der Robert-Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf für die Bereitstellung von Faksimiles und Übertragungen dieser Materialien.

⁵ Für eine detaillierte Besprechung siehe Stinson, *J. S. Bach at His Royal Instrument* (wie Fußnote 1), S. 61–66.

Musik enthielt, darunter einige von dessen technisch anspruchsvollsten Werken. Im Juli 1843 erfüllte er sich einen Traum und reiste nach Leipzig, um in Gegenwart seines geschätzten Freundes Bachs Orgelwerke auf den Instrumenten auszuführen, auf denen dieser einst selbst gespielt hatte. Diese Pilgerreise bildete offensichtlich den musikalischen Höhepunkt von Krügers langem Leben.

Am Ende dieses denkwürdigen Aufenthalts beehrte Schumann seinen Freund mit einem bedeutsamen Abschiedsgeschenk – einer Abschrift von Bachs Kunst der Fuge, die Schumann einige Jahre zuvor eigenhändig angefertigt hatte.⁶ Einem von Krüger am 6. Oktober 1843 verfaßten Brief können wir zudem entnehmen, daß Schumann ihm noch eine weitere Handschrift versprochen hatte, die unveröffentlichte Stücke von Bach enthalten sollte. Wie Krüger recht deutlich schrieb: „Lassen Sie mich doch die versprochenen Copien der ungedruckten Bachiana recht bald haben! Ich schmachte danach.“ Schumann beantwortete dieses Schreiben nicht, was durchaus typisch für die Korrespondenz zwischen den beiden ist. Allerdings fiel Krügers Bitte auch nicht auf taube Ohren, denn schon in seinem folgenden Brief, den er etwa einen Monat später begann, dankte er Schumann für „die ersehnte Sendung des Bachschen Heftes, das ihn in aller Herrlichkeit zeigt.“⁷ Diese Handschrift mit unveröffentlichten Werken J. S. Bachs ist nicht erhalten.

Krügers Brief ist weit mehr als nur ein Dankschreiben. Es handelt sich um ein achtseitiges Dokument, das aus zwei mit unterschiedlichen Daten (1. November und 12./13. November) versehenen Teilen besteht. Einzelne Passagen dieses Briefes wurden zwar hier und da veröffentlicht,⁸ doch ist das Dokument bisher noch nicht detailliert besprochen worden, obwohl es eine der wichtigsten Musikerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts näher beleuchtet. Im ersten Teil seines Schreibens, das sich nahezu ausschließlich mit der Bach-Handschrift befaßt, lobt Krüger die in dieser Quelle enthaltenen Werke als zu den „vortrefflichste[n] und wahrhaftigste[n]“ Zeugnissen von Bachs Genius gehörend;⁹ sodann bietet er eine Art Kurzkommentare zu den sechs Stücken, die er bis dahin auf der Orgel durchgespielt hatte. Diese Kommentare lassen erkennen, daß es sich durchweg um Orgelchoräle handelte.

Zehn Tage später verfaßte Krüger den zweiten, wesentlich längeren Teil seines Briefes, der ein breites Spektrum von Themen behandelt, von denen sich viele auf das zeitgenössische Leipziger Musikleben beziehen, speziell auf die in der

⁶ Zu dieser Quelle siehe U. Martin, *Ein unbekanntes Schumann-Autograph aus dem Nachlaß Eduard Krügers*, Mf 12 (1959), S. 405–415.

⁷ Ein die hier zitierte Passage enthaltender Auszug aus diesem Brief findet sich in Dok VI, S. 289f.

⁸ Siehe zum Beispiel Boetticher (wie Fußnote 3), S. 231.

⁹ „Nach meinem (wenn auch menschlich trüglichen) Urteil sind diese Stücke von den vortrefflichsten und wahrhaftigsten Zeugnissen des wunderbaren Sängers.“

Stadt tätigen Verleger und Musikkritiker. Von besonderem Belang ist der Umstand, daß sich hier Kommentare zu den übrigen Werken der Handschrift – ebenfalls durchweg Orgelchoräle – finden. Ferner fügte Krüger seinem Schreiben eine höflich formulierte Liste falscher oder zumindest fraglicher Lesarten bei, die ihm aufgefallen waren, zusammen mit Verbesserungsvorschlägen (dies obwohl er im ersten Teil seines Briefes Schumanns Kopisten zu dessen hervorragender Arbeit beglückwünscht).¹⁰

Auch diesen Brief von Krüger scheint Schumann trotz dessen Ausführlichkeit nicht beantwortet zu haben. Die Geschichte der verschollenen Bach-Handschrift ist damit allerdings noch nicht zu Ende. Vielmehr schrieb Krüger einige Jahr später (1850) an seinen Freund Carl von Winterfeld – den eminenten Hymnologen, mit dem er sein besonderes Interesse an der älteren Musik teilte – und schilderte diesem die einzigartige, faszinierende Provenienz der Quelle, verbunden mit der Frage, ob Winterfeld nicht an einer Abschrift interessiert sei oder zumindest an Kopien derjenigen Stücke, die ihm noch nicht bekannt waren. Krüger hoffte wohl, Winterfeld auf diese Weise ebenso mit Bachs Musik beehren zu können, wie Schumann es sieben Jahre zuvor ihm selbst gegenüber getan hatte:

Oft habe ich gesonnen, auch Ihnen etwas Liebes und Freundliches zu erweisen, um nur zum geringen Theile meinen Dank für die reichen Liebesgaben von Ihrer Hand zu zeigen. Lange fand ich nichts. Ob ich's jetzt gefunden, bin ich auch im Ungewissen. Es ist nämlich hier sehr schwer, neu erschienene Musicalien zur Ansicht zu bekommen, daher weiß ich nicht, ob, was ich Ihnen von J. S. Bach mittheilen möchte, nicht in den letzten, neuen Ausgaben dennoch enthalten, Ihnen also schon bekannt ist. Ich erhielt nämlich von Rob. Schumann, dem ich persönlich befreundet bin, im J. 1843 eine Anzahl Bachscher Orgelfigurationen, damals ungedruckt, die er mir als etwas Theures u. Seltenes in Leipzig copiren ließ. Ich bezeichne dieselben hier, und bitte Sie, wenn Ihnen Einzelnes daraus unbekannt, es mir zu sagen, damit ich Ihnen eine sauber geschriebene Copie von einem vorzüglichen Notenschreiber zusenden kann.¹¹

Der Klarheit halber benannte Krüger in seinem Brief an Winterfeld jedes einzelne Stück in seiner Bach-Handschrift, jeweils verbunden mit einem Kommentar. Dank dieser Kommentare sowie der Bemerkungen, die in Krügers Brief an Schumann enthalten sind, wissen wir heute, daß diese Handschrift acht der sogenannten 18 Großen Orgelchoräle (BWV 651, 653, 654, 656, 658 und 659–661) in der Reihenfolge des Autographs (*P 271*) enthielt, gefolgt von der irrtümlich Bach zugeschriebenen Vertonung von „Wir glauben all an einen

¹⁰ „Dem Notenschreiber ist auch lobend nachzusagen, daß er mit Fleiß und Einsicht geschrieben, vielleicht auch mit Selbstgenuß“.

¹¹ Brief vom 8. April 1850. Siehe *Briefwechsel zwischen Carl von Winterfeld und Eduard Krüger*, hrsg. von A. Prüfer, Leipzig 1898, S. 87–90.

Gott, Vater“ BWV 740 sowie fünf Stücken aus dem Orgelbüchlein (BWV 602, 608, 617, 635 und 639), ebenfalls in der Reihenfolge des Autographs (P 283). Der vollständige Inhalt der Handschrift sowie Krügers Anmerkungen finden sich im Anhang.

Krüger wies Winterfeld darauf hin, daß mindestens vier, wenn nicht gar fünf Stücke in seiner Handschrift in der Zwischenzeit in Gotthilf Wilhelm Körners Reihe *Der Orgelfreund* erschienen waren (daß er nicht auch die im Orgelbüchlein enthaltene Vertonung von „Dies sind die heil’gen zehn Gebot“ erwähnte, war zweifellos ein Versehen). Nachdem er die vierzehn Stücke angeführt hatte, fuhr Krüger fort:

Die Körnerschen Ausgaben, trotz ihrer zahllosen Druckfehler doch dem Bedürftigen werthvoll, werden Sie gewiß aus Ansicht kennen. Wäre aber von den ersten 8 Nummern, die ich hier bezeichnet habe, irgend eines Ihnen unbekannt, so würden Sie mir eine rechte Liebe erzeigen, wenn Sie unsere Emders Copie annehmen wollten. Mir scheinen diese 8 Nummern Sebastians vollkommen würdig, und nirgend ist mir die Frage nach der Aechtheit gekommen; auf der Orgel habe ich sie oft gespielt, und unseren Freunden heiliger Musik Bewunderung u. Dankbarkeit gegen den gewaltigen Schöpfer erweckt.¹²

Knapp einen Monat darauf lehnte Winterfeld das Angebot höflich ab; seine Begründung muß Krüger als ausgesprochen beschämend empfunden haben:

Wie leid thut es mir, Ihrem freundlichen Anerbieten wegen Mittheilung von Abschriften der in Ihrem Briefe erwähnten Bachschen Orgelstücke nicht entgegenkommen zu können! Wahrscheinlich ist Ihnen die schöne, noch von dem seeligen Mendelssohn besorgte Ausgabe derselben bei Breitkopf und Härtel unbekannt geblieben, unter dem Titel: „15 größere Choralspiele [sic] von J. S. Bach“, die sich in meinem Besitze befindet.¹³

Krüger besaß Körners Edition von Bachs Orgelbüchlein in der 1846 in dem Band „Der anfahende Organist“ der Reihe *Der Orgelfreund* erschienenen Ausgabe, doch er wußte nichts von der ersten nahezu vollständigen Edition der großen Orgelchoräle, die kein Geringerer als Felix Mendelssohn Bartholdy ein Jahr vor seinem Tod unter dem Titel „15 Grosse Choralvorspiele für die Orgel von Johann Sebastian Bach“ bei Breitkopf & Härtel herausgegeben hatte.¹⁴ Es sei angemerkt, daß diese letztgenannte Edition vierzehn

¹² Ebenda, S. 90 f.

¹³ Brief von Winterfeld an Krüger vom 13. Mai 1850. Siehe *Briefwechsel zwischen Carl von Winterfeld und Eduard Krüger* (wie Fußnote 11), S. 95 f.

¹⁴ Zu Körners Ausgabe des Orgelbüchleins siehe NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 111; sowie Dok VI, S. 530 f. Zu Mendelssohns Ausgaben von Bachs Orgelchorälen siehe R. Elvers, *Verzeichnis der von Felix Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen Werke Johann Sebastian Bachs*, in: *Gestalt und Glaube: Festschrift*

der 18 Großen Orgelchoräle enthält – es fehlen BWV 664, 665, 666 und 668 –, außerdem die Vertonung von „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ (BWV 740), die auch in der von Schumann für Krüger zusammengestellten Handschrift enthalten war. Krüger (und vielleicht auch Winterfeld) war offensichtlich weder mit Mendelssohns 1845 bei Breitkopf & Härtel erschienener Ausgabe des Orgelbüchleins vertraut, noch mit den drei bei Peters publizierten Bänden der vollständigen Bachschen Orgelwerke (Bd. 5–7), die von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch besorgt wurde und 1846/47 herauskam; in diesen Bänden sind sowohl das Orgelbüchlein als auch die 18 Großen Orgelchoräle enthalten. Wenn man bedenkt, das zu der Zeit also zwei verschiedene Ausgaben der 18 Großen Orgelchoräle leicht zugänglich waren, ist die Vorstellung, wie Eduard Krüger – einer der anerkanntesten Bach-Kenner der Zeit, der sich zugleich aber an der absoluten Peripherie der musikalischen Entwicklungen bewegte – diese Stücke voller Hingabe aus seiner eigenen kostbaren Handschrift bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit seinem Emdener Publikum vorspielte, ausgesprochen anrührend.

Krügers Kommentare zu diesen Werken bieten eine neue Sicht auf verschiedene Probleme. Zunächst möchte ich jedoch auf die Möglichkeit zu sprechen kommen, daß es sich bei Krügers Handschrift um eine von Schumann zusammengestellte Anthologie handelte.¹⁵ Schumann hatte Zugang zu unveröffentlichten Choralvorspielen Bachs spätestens seit 1839/40, als er in einem Supplement zur NZfM zwei bis dahin unveröffentlichte Stücke aus dem Orgelbüchlein abdruckte – „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639, das letzte Werk in Krügers Handschrift (Dezember 1839) und „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ BWV 637 (Januar 1840). Als Schumann im Dezember 1841 mit der im Orgelbüchlein enthaltenen Vertonung von „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ BWV 622 genauso verfuhr, handelte es sich allerdings um ein Werk, das bereits veröffentlicht war, wenn auch nach einer extrem ob-

für Vizepräsident Professor D. Dr. Oskar Söhngen, Berlin 1960, S. 145–149; Wm. A. Little, *Mendelssohn and the Organ*, New York 2010, S. 119–138; Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works* (wie Fußnote 1), S. 67–71; und N. Ebata, Y. Tomita und I. Mills, *Mendelssohn and the Schübler Chorales (BWV 645–650): A New Source in the Riemenschneider Bach Institute Collection*, in: *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 44, no. 1 (2013), S. 1–45. Siehe auch Dok VI, S. 529f.

¹⁵ Es muß vielleicht nicht eigens erwähnt werden, daß es keinerlei Beleg dafür gibt, daß Bach diese vierzehn Werke jemals als eine eigenständige Sammlung verstand. Tatsächlich gilt die Bearbeitung von „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ BWV 740 heute als eine Komposition von Bachs Schüler Johann Ludwig Krebs. Zur Zuschreibung dieses Stücks siehe NBA IV/10 Krit. Bericht (R. Emans, 2007), S. 511–515; und P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, 2. Auflage, Cambridge 2003, S. 487.

skuren Transkription. Gemeint ist der überaus seltene Druck *Zwölf var[irte] Choräle fürs P. f. zu 4 Händen eingerichtet* von Johann Nepomuk Schelble († 1837), eine Sammlung von Bachschen Choralbearbeitungen, die fünf der in Krügers Handschrift vertretenen Stücke enthält: „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ BWV 651, „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654, „Von Gott will ich nicht lassen“ BWV 658, „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 659 und „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ BWV 740.¹⁶ Die übrigen vier Stücke aus dem Orgelbüchlein in Krügers Handschrift waren noch nicht veröffentlicht, bevor Mendelssohn die vollständige Sammlung 1845 herausgab. Vor diesem Hintergrund erscheint plausibel, daß Schumann um das Jahr 1840 eine Abschrift des vollständigen Orgelbüchleins erwarb. Des weiteren können wir angesichts der engen Verbindung zwischen Schumann und Mendelssohn in dieser Zeit – seit Mendelssohn sich 1835 in Leipzig niedergelassen hatte, pflegten die beiden freundschaftlich-kollegialen Umgang, außerdem teilten sie eine besondere Vorliebe für Bachs Orgelmusik – nur folgern, daß Schumann als Vorlage eine Quelle im Besitz von Mendelssohn benutzte, dessen Sammlung von unveröffentlichten Orgelwerken Bachs eine der größten in ganz Europa war.

Bezüglich der in Krügers Handschrift befindlichen acht Stücke aus den 18 Großen Orgelchorälen sei auf den folgenden Ausschnitt aus einem Brief hingewiesen, den Schumann am 10. Oktober 1839 an seine zukünftige Frau Clara Wieck schrieb (die gerade ihre Mutter in Berlin besuchte) und in dem er sich auf den französischen Komponisten und Dirigenten Hippolyte-André (-Jean)-Baptiste Chelard bezog, der sich zu der Zeit in Leipzig aufhielt, wohl um das lebhaftes Musikleben der Stadt zu genießen. In diesem Schreiben erwähnt Schumann „eine Menge großer Choräle von Bach“, die er kurz zuvor von Mendelssohn erhalten hatte:

Gestern früh war Chelard lange bei mir, dem ich viel Musik gemacht, erst wie ein Schüler, dann aber immer besser. – Er versteht aber wenig und denkt, Bach ist ein alter Komponist und schriebe alt; ich sagte ihm, er wäre weder neu noch alt, sondern viel mehr, nämlich ewig – Da wäre ich beinahe hitzig geworden. Mendelssohn hat mir eine Menge grosser Choräle von Bach abschreiben lassen, über die ich eben noch in Ekstase war als gerade Chellard [sic] kam.¹⁷

¹⁶ Zu Schelbles Druck (undatiert) siehe Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriften-Sammlung*, Göttingen 1973, S. 272; und A. Schanz, *Johann Sebastian Bach in der Klaviertranskription*, Eisenach 2000, S. 120, 121, 148 und 547. Schanz bezeichnet den Verleger dieses Drucks, Franz Philipp Dunst, wiederholt irrtümlich als den Bearbeiter.

¹⁷ *Jugendbriefe von Robert Schumann*, hrsg. von C. Schumann, Leipzig 1885, S. 306. Zu Claras Aufenthaltsort im Oktober 1839 siehe N. B. Reich, *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, revidierte Ausgabe, Ithaca 2001, S. XXII.

Sicherlich war Mendelssohn auch Schumanns Quelle für das einzige zweifelhafte Werk in Krügers Handschrift, „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ BWV 740, eines von Mendelssohns Lieblingsstücken. Es ist bekannt, daß eine (heute verschollene) Abschrift dieser Komposition in dem Musikerkreis um Schumann kursierte.¹⁸ Daher ist einigermaßen gesichert, daß Schumann den Inhalt von Krügers Handschrift gemeinsam mit einem seiner Kopisten aus seiner eigenen privaten Quellensammlung von rund 60 Bachschen Choralvorspielen auswählte.

Bei der Zusammenstellung seiner Anthologie wählte Schumann zweifellos vor allem Werke aus, an denen er besonderes Interesse hatte, während er andere, für ihn weniger reizvolle, übergang. So berücksichtigte er natürlich die Bearbeitung von „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654, die er in seiner Besprechung eines 1840 von Mendelssohn in Leipzig gegebenen und ausschließlich Bachschen Werken gewidmeten Orgelkonzerts als „ein unschätzbares, seelentiefstes Musikstück, wie es irgend einem Künstlergemüth entsprungen“, beschrieben hatte.¹⁹ Ebenso übernahm er das Choralvorspiel „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639, das er zu der Zeit, als er es im Dezember 1839 in die NZfM einrückte, wohl für eine der besten von Bach unveröffentlichten Kompositionen hielt.²⁰ Ein weiteres Werk, das Schumann auswählte, war „In dulci jubilo“ BWV 608. Seine besondere Wertschätzung dieser Komposition – ein seltenes Beispiel eines Doppelkanons – ist durch seine sorgfältigen analytischen Anmerkungen in seinem Handexemplar von Mendelssohns Edition des Orgelbüchleins belegt.²¹

Darüber hinaus können wir nur spekulieren, welche musikalischen Faktoren zur Aufnahme oder Ablehnung eines Werks geführt haben mögen. Wenn wir uns zunächst den 18 Großen Orgelchorälen zuwenden, so ist es kaum überraschend, daß Schumann das einzige von Bach als „Fantasia“ bezeichnete Stück auswählte, nämlich die erste Bearbeitung von „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ BWV 651, eine Studie in kontinuierlicher Sechzehntelbewegung

¹⁸ Siehe NBA IV/10 Krit. Bericht, S. 511.

¹⁹ NZfM 13, Nr. 14 (15. August 1840), S. 56; Wiederabdruck in Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (wie Fußnote 1), Bd. 1, S. 493. Siehe auch Dok VI, S. 671.

²⁰ Schumann veröffentlichte „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ im Anhang der Ausgabe der NZfM vom 10. Dezember 1839 (Bd. 11, Nr. 47) als Teil einer Serie mit dem Titel *Sammlung von Musikstücken aus alter und neuer Zeit als Zulage zur neuen Zeitschrift für Musik*. In der Ausgabe vom 1. Oktober 1837 (Bd. 7, Nr. 30) hatte er die in der Serie enthaltenen Bach-Werke wie folgt angekündigt: „Aber auch der alten Zeit soll gedacht werden. Namentlich liegt uns an Verbreitung vieler noch ungedruckter Compositionen von J. S. Bach, deren sich bereits einige der herrlichsten in unserem Besitz befinden.“

²¹ Siehe Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works* (wie Fußnote 1), S. 95 f.

(Bach verlangt hier ausdrücklich „in organo pleno“), die überschwenglich das Pfingstwunder schildert. Die zweite Bearbeitung dieses Liedes (BWV 652) hingegen könnte Schumann wegen ihrer Länge und ihres monoton-imitativen Stils übergangen haben. Mit seinen 199 Takten ist dies bei weitem das längste Stück der Sammlung; außerdem beginnt jede der neun *cantus-firmus*-Zeilen mit einer Imitation in derselben Abfolge der Stimmeneinsätze (Tenor – Alt – Baß – Sopran), derselben Tonartendisposition (Tonika – Dominante – Tonika – Tonika) und derselben abschließenden Figur (eine mit einem Triller versehene punktierte Viertelnote gefolgt von zwei Sechzehnteln).²²

Die von Schumann ausgewählten Stücke sind auch wegen ihrer stilistischen Vielfalt bemerkenswert, sei es in Bezug auf die hier versammelten verschiedenen Choraltypen (es finden sich *cantus-firmus*-Choral, Choralkanon, Choralmotette, Choralpartita, Choraltrio, melodiebetonter Choral und ornamentierter Choral), die Lage der Liedmelodie (sie kann im Sopran, Alt, Tenor oder Baß erscheinen) oder die von Bach gewählten Gattungstraditionen (es finden sich nicht nur die geläufigen Typen des mittel- und norddeutscher Orgelchors, sondern auch die französische Orgelmesse, Sonaten und Konzerte von italienischen Meistern wie Corelli und Vivaldi sowie Tanzmodelle). Bis zu einem gewissen Grad ergibt sich diese Vielfalt aus dem Umstand, daß Schumann seine acht Werke aus den 18 Großen Orgelchorälen auswählte – einer der stilistisch vielfältigsten Sammlungen, die Bach jemals konzipiert hat. Doch auch die fünf in Schumanns Abschrift enthaltenen Choräle aus dem Orgelbüchlein tragen zu dieser Vielfalt bei, denn sie scheinen vor allem deshalb ausgewählt worden zu sein, weil sie sich von dem vergleichsweise homogenen Stil dieser Sammlung abheben. Genauer gesagt: Im Orgelbüchlein dominieren Vertonungen, in denen die gesamte Chormelodie in der Oberstimme erscheint, ohne Verzierungen und ohne Zwischenspiele, eingebettet in einen vierstimmigen Satz, wobei alle drei hohen Stimmen auf demselben Manual ausgeführt werden; Schumann wählt als einzige diesem Typ entsprechende Choräle aus dem Orgelbüchlein allerdings nur „Lob sei dem allmächtigen Gott“ BWV 602 und „Dies sind die heil’gen zehn Gebot“ BWV 635. Das letztgenannte Werk ist in gewisser Hinsicht jedoch auch ein für das Orgelbüchlein ausgesprochen atypischer Satz, was mit dessen dominierendem Begleitmotiv zu tun hat, das aus den in doppelter Verkleinerung vorgetragenen ersten acht Noten der Chormelodie besteht. Diese ungewöhnlich enge, geradezu organische Beziehung blieb auch Louis Kindscher nicht verborgen, der im Oktober 1847 Körners Ausgabe des Orgelbüchleins für die NZfM besprach:

²² Siehe R. Stinson, *J.S. Bach's Great Eighteen Organ Chorales*, New York 2001, S. 76f.

Daß eine diesfallige Choraldurchführung auf „allerhand Arth“ geschehen, hat Bach in jedem dieser 46 Choräle zur Genüge dargethan. Einmal ahmen die unter dem choralführenden Discant liegenden Mittelstimmen einander nach, während der Baß, wenn er selbst hieran keinen Theil nimmt, dazu eine stetige rhythmisch-melodische Figur erklingen läßt [...] Ein recht schlagendes Beispiel, wie Bach's Genius die Form mit Leichtigkeit bezwingt, liefert 1) Choral Nr. 11: Dieß sind die heil'gen zehn Gebot, wo der ersten Choralzeile eine Nachahmung in doppelter Verkleinerung (in Achtelnoten) entnommen ist, die sich in je zwei Stimmen durch das Ganze fortspinnt, während die dritte, hierbei zufällig unbetheiligte, in einer bewegten Sechzehnthel-figur sich bemerklich macht.²³

Die verbleibenden drei Werke sind für das stilistische Profil des Orgelbüchleins sogar noch weniger typisch. Über „In dulci jubilo“ ist diesbezüglich nur anzumerken, daß es sich hier um den einzigen Doppelkanon in der Sammlung handelt. Die exquisite Bearbeitung von „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf“ BWV 617 weicht in verschiedener Hinsicht von Bachs Standardmodell innerhalb des Orgelbüchleins ab, einschließlich der Satztechnik – der ununterbrochen spielenden und weit ausgreifenden linken Hand ist ein eigenes Manual zugewiesen, während der Alt auf die Rolle einer harmonischen Füllstimme reduziert ist – und des Umstands, daß sämtlich Zeilen des Chorals durch Zwischenspiele voneinander abgesetzt sind. „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ ist ebenfalls für zwei Manuale gesetzt; allerdings handelt es sich um das einzige dreistimmige Stück im Orgelbüchlein, und seine mit zahlreichen Bögen versehene Partie für die linke Hand imitiert zweifellos ein Streichinstrument, was darauf schließen läßt, daß es sich hier um die Übertragung eines Satzes aus einer verschollenen Kantate handelt.

Das Studium von Krügers Kommentaren zu diesen vierzehn Werken dient nicht nur einem besseren Verständnis des Kompositionsstils und der Spielpraxis dieser Musik, es birgt auch Erkenntnisse zur Überlieferung von Bachs Orgelchorälen im 19. Jahrhundert. Der von Krüger vor allem in seinen Schriften über Bach gepflegte überaus romantisierende Stil tritt hier sehr deutlich hervor. Ganz besonders trifft dies auf Krügers Brief an Schumann zu, in dem er sich möglicherweise bemühte, diesem ein wenig zu schmeicheln, während er zugleich seine tiefempfundene Bewunderung für die übersandten Orgelchoräle zum Ausdruck brachte. Wie der Weimarer Dirigent und Kritiker Carl Montag es einmal in einem Brief an Schumann formulierte: „Der Dr. Krüger faßt den alten Bach sehr romantisch auf.“²⁴ Der weniger emphatische Ton, den Krüger in seinem Brief an Winterfeld anschlügt, läßt vermuten, daß er, nachdem er diese Stücke bereits einige Jahre gespielt hatte, zu einer rationaleren und objektiveren Einstellung fand (eigentlich zählt er die fünf Choräle aus

²³ NZfM 27, Nr. 3 (21. Oktober 1847), S. 197.

²⁴ Brief vom 12. November 1841, zitiert in Boetticher (wie Fußnote 3), S. 229.

dem Orgelbüchlein nur auf, was allerdings wohl weniger auf Gleichgültigkeit gegenüber der Musik zurückzuführen ist, als auf Krügers Vermutung, daß Winterfeld diese Stücke bereits besaß). Die folgenden Ausführungen zu Krügers Kommentaren orientieren sich an der Reihenfolge im Anhang; sie werden ergänzt durch zahlreiche weitere Quellen, darunter vor allem Krügers Beiträge zur NZfM und die Anmerkungen zur Aufführungspraxis im Vorwort zu Mendelssohns Edition der 18 Großen Orgelchoräle.

„Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ BWV 651

Krüger sah in diesem Stück eine Art Vulkanausbruch, wie er es in einem Brief an Schumann ausdrückte – eine Metapher, zu der ihn zweifellos die unablässige Sechzehntelbewegung und Bachs Registrierungsanweisung „in organo pleno“ bewogen. Diese beiden Aspekte hatte er sicherlich auch im Sinn, als er Winterfeld empfahl, das Stück solle „sehr breit ausgeführt“ werden. Als Organist wußte er nur zu gut, daß das Plenumspiel in raschem Tempo – zumal in Passagen mit sehr dichter polyphoner Satztechnik und besonders auf einem großen Instrument und in einem großen, nachhallenden Raum – zu einer gewissen klanglichen Verschwommenheit führen kann. Friedrich Konrad Griepenkerl verglich diesen Effekt im Vorwort zum 1844 erschienenen ersten Band der bei C. F. Peters veröffentlichten Gesamtausgabe von Bachs Orgelwerken mit dem Spielen auf dem Klavier, wenn man dabei ununterbrochen das Fortepedal getreten hält (S. III):

Große Töne verklingen in einem weiten Raum nicht rasch genug, als daß man sie geschwind miteinander verbinden könnte, ohne ein Ineinanderfließen zu bewirken, das die Deutlichkeit vernichtet, wie der ungeschickte Gebrauch der Dämpferhebung auf dem Fortepiano. Geschwinde Passagen in einem Orgelstück sind daher auch schon ein Zeichen, daß sie mit Stimmen von enger Mensur vorgetragen werden sollen. Stände aber „Organo pleno“ darüber, dann müßte man es um so langsamer nehmen.

An einer früheren Stelle in seinem Vorwort (S. II–III) betont Griepenkerl mit deutlichen Worten, die Anweisung „in organo pleno“ oder das deutsche Äquivalent „mit vollem Werk“ bedeute nicht den wahllosen Einsatz sämtlicher Register. Diese Bemerkung entspricht auch einer etwas weniger emphatischen Aussage Felix Mendelssohns im Vorwort zu seiner Ausgabe der 18 Großen Orgelchoräle: „Was die Registrierung betrifft, so dürfte es nicht überflüssig sein hier im Allgemeinen zu bemerken, daß unter der Überschrift ‚volles Werk‘ wohl nicht gerade immer alle klingenden Stimmen der Orgel bei den vorliegenden Stücken zu verstehen sind.“ Daß Krüger die Anweisung „in organo pleno“ wesentlich enger nahm, zeigt eine Passage aus seiner vernichtenden Kritik von Carl Ludwig Hilgenfeldts 1850 erschienener Bach-Biographie:

Das Buch ist von einem Dilettanten geschrieben und für Dilettanten mundrecht, mit allem zeitgemäßen Zopfstyl ausgestattet und jedwedem salonmäßigen Erforderniß, um für philosophisch zu gelten. Dagegen ein reiches Wort neuen Erlebnisses, tiefinnerster Anschauung nirgends! abgerechnet die allerdings neue Notiz, daß *organo pleno* nicht *organo pleno* bedeute (S. 64), sondern nur: „volles Hauptmanual“. Wir aber glauben aus Bach's Schule und Schülern freilich zu wissen, daß wo eine Haupt-Koppel vorhanden ist, *die ganze Orgel gekoppelt wird*, sofern alles rein gestimmt ist und deutlich kann vernommen werden.²⁵

Aufschlußreicher in dieser Hinsicht ist ein Auszug aus Krügers zehn Jahre zuvor erschienenem Aufsatz „Ueber Virtuosenunfug“. In dieser Tirade gegen leeres Virtuositentum und übermäßig subjektive Spielweise gibt er Ratschläge, wie Bachs „Orgelphantasien“ objektiv zu spielen seien. Krüger selbst bezeichnete diese Bearbeitung von „Komm, Heiliger Geist“ zwar nicht als „Fantasia“, vielmehr verwendete er in seinem Brief an Winterfeld den neutraleren Begriff „Figuration“; Bach hatte das Werk jedoch – wie bereits erwähnt – eine „Fantasia“ genannt und es ist leicht vorstellbar, daß auch Krüger die Komposition in diesem Sinne verstand. In der Tat benutzt er hier ähnliche Worte („Kraft“ und „ungeheuer“) wie in seinen an Schumann gerichteten Anmerkungen („ungeheuer kräftig“). Die Passage lautet wie folgt:

Was wäre denn auch in der That die Kraft eines großen Kunstwerks, wo läge die ungeheure, Zeiten und Völker zwingende Wirksamkeit desselben, wenn nicht im Inneren, in seiner wirklichen ursprünglichen Gestalt, ganz unabhängig von der einzelnen Erscheinung, durch einzelne Menschen hervorgerufen? Setze dich vor die Orgel, *ziehe alle Register aus und stürme los in die Bachsche Orgelphantasie*, die dich so oft entzückt: spiele getreulich Note für Note was dasteht, ohne Stocken und Störung des Tempo – du hast das Kunstwerk objective wiedergegeben, in der Hauptsache wie es vor Bach's Geiste stand.²⁶

„An Wasserflüssen Babylon“ BWV 653

Die von Krüger in seinen an Schumann gerichteten Anmerkungen verwendeten Formulierungen implizieren, daß er dieses Werk mit vergleichsweise sanften Registern ausführte; damit entspricht seine Entscheidung einer weiteren Bemerkung Mendelssohns in dessen Ausgabe der 18 Großen Orgelchoräle: „Was die Registrierung betrifft, so dürfte es nicht überflüssig sein hier im Allgemeinen zu bemerken, [...] daß ferner überall, wo ‚für 2 Claviere und Pedal‘ steht, fast nur sanfte Register anzuwenden sind.“ In Anbetracht der innigen Stimmung des Werks kommt natürlich nur eine zurückhaltende Registrierung in Betracht. Schwieriger zu ergründen ist allerdings, warum Krüger in dieser

²⁵ NZfM 33, Nr. 41 (19. November 1850), S. 222f. Siehe auch Dok VI, S. 133.

²⁶ NZfM 13, Nr. 18 (29. August 1840), S. 70.

Musik „morgenländische Kindheitslieder“ zu hören glaubte – es sei denn, er bezog sich auf die zu Beginn erklingenden fünf cantus-firmus-Töne, die der bekanntesten aller pentatonischen Skalen entsprechen (erste, zweite, dritte, fünfte und sechste Stufe der westlichen Durtonleiter).

„Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654

Dies ist ein weiteres Beispiel eines für zwei Manuale und Pedal bestimmten ornamentierten Chorals, den Krüger in seinem Brief an Winterfeld allerdings „deutlicher“ fand als das letztbesprochene Werk. Dieser Vergleich bezieht sich wohl auf den Klang bei der Ausführung der beiden Stücke und nicht darauf, wie sie sich auf dem Papier darstellen, denn tatsächlich hört man in „Schmücke dich, o liebe Seele“ einen stärkeren Kontrast zwischen der eigentlichen Choralmelodie und den beiden begleitenden Manualstimmen (der „Figuration“). Denn Bach präsentiert den cantus firmus hier in der höchsten – und damit am deutlichsten hörbaren – Stimme und in längeren Notenwerten, wie sich an dem dichterem Vorkommen unverzierter und übergebundener Halbenoten erkennen läßt.

Wie Krüger Schumann gegenüber erläuterte, erinnerte ihn dieses Werk an zwei andere von Bach komponierte oder diesem zugeschriebene Choräle – „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645, den ersten der so genannten Schübler-Choräle, bei dem es sich um die Übertragung eines Satzes aus Bachs gleichnamiger Kantate handelt (BWV 140), und die Bearbeitung von „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 759, die heute Bachs Schüler Gottfried August Homilius zugeschrieben wird.²⁷ Beide Stücke (nicht nur das letztgenannte) dürften Krüger aus Johann Gottfried Schichts vierbändiger Ausgabe *J. S. Bach's Choral-Vorspiele für die Orgel mit einem und zwey Klavieren und Pedal* vertraut gewesen sein, die 1803–1806 bei Breitkopf & Härtel erschienen war. „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ ist das erste Stück im ersten Band dieses Drucks, während die Bearbeitung von „Schmücke dich, o liebe Seele“ an fünfter Stelle in Band 2 erscheint. Krüger erinnerte sich an die letztgenannte Komposition, weil sie auf demselben Choral basiert wie die Bearbeitung in den 18 Großen Orgelchorälen, auch wenn es sich um eine „grundverschiedene Melodirung“ dieses Liedes handelt. (Um nur einen Unterschied zu nennen: die Bach unterschobene Bearbeitung ist dreistimmig, während der Satz aus den 18 Großen Orgelchorälen vierstimmig ist.) Was genau ihn an den Satz aus den Schübler-Chorälen erinnerte, ist weniger offensichtlich, doch weist das Werk

²⁷ Zur Zuschreibung von BWV 759 siehe NBA IV/10 Krit. Bericht, S. 475–478; und Williams, *The Organ Music of J. S. Bach* (wie Fußnote 15), S. 495. Zu der Möglichkeit, daß auch „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und die übrigen fünf Schübler-Choräle nicht authentisch sein könnten, siehe Williams, S. 317 f.

– wie Krüger es ausdrückte – eine Reihe von „technischen Ähnlichkeiten“ mit dem Choral aus den 18 Großen Orgelchorälen auf, darunter die Tonart Es-Dur, die Disposition für zwei Manuale und Pedal und die Verwendung eines Ritornell-Themas. Krüger spielte die Originalfassung dieses Chorals 1847 bei einer Aufführung von Bachs Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 140 mit der Emdener Musikalischen Gesellschaft.²⁸

Um zu „Schmücke dich, o liebe Seele“ aus den 18 Großen Orgelchorälen und zu Krügers Brief an Schumann zurückzukehren: Kaum jemand würde wohl Krügers Beschreibung dieser Komposition als „schwungvoll mystisch“ und im Vergleich mit den eben diskutierten Werken eher „geisterhaft“ widersprechen. Denn Bach vertont dieses Abendmahllied hier auf eine dieses mystische Ritual höchst anschaulich evozierende Weise, mit einem langsam fortschreitenden und sehr schön ornamentierten cantus firmus, der in den drei tieferen Stimmen meist von lieblichen Terz- und Sextparallelen begleitet wird. Krüger hatte wahrscheinlich diese musikalischen Attribute im Sinn, als er das Werk als „sentimental duftig mit würziger Innigkeit des Chorals“ beschrieb. Indem er diese Musik mit mystischen und spirituellen Aspekten assoziierte, lag er auf einer Linie mit den Würdigungen sowohl von Schumann als auch von Mendelssohn; dies zeigt sich nicht nur in Schumanns Besprechung von Mendelssohns Orgelkonzert (siehe weiter oben), sondern auch in der folgenden berühmten Passage, die er fünf Jahre zuvor in der NZfM veröffentlicht hatte, kurze Zeit nachdem Mendelssohn ihm das Stück nahegebracht hatte:

Da spieltest du, Felix Meritis [...] einen seiner variirten Choräle vor: der Text hieß „Schmücke dich, o meine [sic] Seele“, um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du mir selbst gestandest: „wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral Alles von Neuem bringen.“²⁹

Krügers Charakterisierung der Komposition als „schwungvoll mystisch“ antizipiert zudem die rund 85 Jahre später von Albert Schweitzer formulierte Beschreibung des Werks; in dessen Programmtext zu einem seiner Orgelkonzerte im Berner Münster heißt es: „Das Choralvorspiel ‚Schmücke dich, o liebe Seele‘ ist aus der realistisch-mystischen Ideenwelt des Hohen Liedes zu verstehen.“³⁰

²⁸ Siehe M. Tielke, *Eduard Krüger als Wegbereiter der Bach- und Händelrenaissance*, in: Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden 72 (1992), S. 170–206, speziell S. 198. Siehe auch Dok VI, S. 595 f.

²⁹ NZfM 4, Nr. 51 (24. Juni 1836), S. 211–213; Wiederabdruck in Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (wie Fußnote 1), Bd. 1, S. 133.

³⁰ Siehe D. Glaus, *Albert Schweitzer als Organist*, in: Albert Schweitzer: Facetten einer Jahrhundertgestalt, hrsg. von A. Berlis, H. Steinke, F. von Gunten und A. Wagner,

„O Lamm Gottes, unschuldig“ BWV 656

Dieses einzigartige Werk, das man als eine durchkomponierte Choralpartita verstehen kann, besteht aus drei Variationen oder „Versen“, die mit den drei Strophen des Choraltexts korrespondieren. Krüger war besonders angetan von der den Höhepunkt des Stücks bildenden dritten Variation, worauf er Winterfeld in seinem Brief auch hinwies. In seinen Schreiben an Winterfeld und Schumann nannte Krüger eine Reihe von Aspekten, die diese Variation besonders auszeichnen, darunter den Wechsel vom 3/2- zum 9/4-Takt, die Hinzufügung einer Pedalpartie, die die Satzstruktur des Werks von drei auf vier Stimmen erhöht, sowie in Takt 131–132, 135–139 und 150–152 die Ergänzung einer fünften Stimme („in wachsenden Stimmen wunderbar glänzend“) und schließlich in Takt 135–139 das plötzliche Auftreten von chromatischen Harmonien genau in dem Moment, wo im Text das Wort „verzagen“ auftaucht („voll seltsam ungeahnten Schwellens und Drängens“).³¹

Was die Aufführungspraxis betrifft, so ist es durchaus möglich, daß Krüger das Stück nicht so registrierte wie Mendelssohn in seiner Ausgabe der 18 Großen Orgelchoräle empfiehlt: „In No. 6 ‚O Lamm Gottes‘ scheint es nothwendig mit dem Eintritt jedes neuen Verses die Register zu verändern, so daß der dritte Vers am kräftigsten (vielleicht gegen das Ende hin mit vollem Werke) gespielt wird.“ Denn Krüger hatte eine ausgeprägte Aversion gegen Wechsel in der Registrierung, sofern diese nicht ausdrücklich vom Komponisten gefordert wurden. Sein Aufsatz „Orgelton und Orgelspiel“ enthält die folgenden Ausführungen zu diesem Thema:

Bei Bach'scher Fünf- und Sechsstimmigkeit ist dergleichen ewiges Zucken und Rucken während des Spieles unmöglich. Da muß nun schon ein wohlinstruierter Amanuensis dabei stehen, dessen Mitwirkung Manchen, z. b. mich, sehr stören würde. [...] S. Bach aber hat freilich das Forte drinnen sitzen und das Crescendo auch: hier hat er denselben einfachen Pfiff wie Mozart, daß er unmerklich eine Stimme nach der andern eintreten oder liegen läßt.³²

Krüger bezeichnete „O Lamm Gottes unschuldig“ als „eins der größten“ Werke in der Anthologie und verlieh seiner hohen Wertschätzung zusätzliches Gewicht durch einen Vergleich mit Bachs Matthäus-Passion, die er 1830 während seiner Berliner Studentenzeit kennengelernt hatte.³³ Sein spezifischer Vergleichspunkt war natürlich der monumentale Eröffnungssatz der Passion – eine der größten musikalischen Leistungen Bachs –, in dem eben dieser

Bern 2013, S. 291–304, speziell S. 298. Schweitzers Konzert fand am 21. Oktober 1928 statt.

³¹ Taktzahlen nach NBA.

³² NZfM 18, Nr. 49 (19. Juni 1843), S. 196f.

³³ Siehe Tielke, *Eduard Krüger als Wegbereiter* (wie Fußnote 28), S. 177.

Choral vollständig gesungen wird. Im März 1843 hatte Krüger diesen Chor in seinem Aufsatz „Die beiden Bach’schen Passionen“ mit poetischen Worten beschrieben. Dabei verwendete er ein ähnliches Adjektiv wie in seinen Anmerkungen zu diesem Orgelchoral („glanzvoll“ versus „glänzend“). Ein weiteres Mal findet sich diese Wortwahl in seinem Kommentar zu „Schmücke dich, o liebe Seele“; offensichtlich verspürte er in Bachs Musik ein gewisses mystisches Element: „Die Matthäuspasion beginnt mit einem Einleitungschor, der zwar auf dogmatischen Inhalt gegründet ist, indem ein mystisches altes Kirchenlied seine Grundlage bildet: aber er ist dennoch klar, eindringlich, grandios und glanzvoll, wie wenn er bestimmt wäre, die ganze Welt zu Christi Hause zu laden.“³⁴

„Von Gott will ich nicht lassen“ BWV 658

Es ist schwer zu verstehen, wie Krüger seine Meinung zu diesem Werk innerhalb von sieben Jahren derart radikal ändern konnte – von „herrlich“ zu „etwas düster“. Vielleicht liegt es an dem hier verwendeten cantus firmus, der auf dem vergleichsweise düsteren äolischen Modus beruht – man beachte in Takt 6 und 17 die kleine Septime im Pedal.³⁵ Winterfeld gegenüber erklärte Krüger, er spüre außerdem, daß „gegen die Mitte“ dieses Stücks die Musik zunehmend „warm und innig“ werde, wobei er wohl auf die Modulation von f-Moll nach As-Dur in Takt 24–26 anspielte. Seine Anspielung auf „künstliche Melismen“ bezieht sich zweifellos auf die die Musik durchziehenden feingesponnenen Figurationen in Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln und ganz besonders auf die liebliche sequenzierende Passage (Takt 27–29), die unmittelbar auf die Modulation folgt – an der Stelle, wo die Lage am höchsten und die Satzstruktur am dünnsten ist.

Krüger war nicht sicher, ob die Pedalpartie mit einem 8’- oder einem 4’-Register gespielt werden sollte, scheint aber die erste Möglichkeit favorisiert zu haben. Dies widersprach nicht nur Mendelssohns Ausgabe der 18 Großen Orgelchoräle, sondern auch einer Abschrift des angeblichen Bach-Schülers Johann Christoph Oley – beide verlangen ein 4’-Register.³⁶ Vielleicht hatte Krüger die Praxis der Verwendung eines 4’-Registers vage zur Kenntnis genommen („4 füßig gedacht“), zog selbst aber ein 8’-Register vor, um anstelle einer zweiten Altstimme eine echte Tenorstimme zu haben.

³⁴ NZfM 18, Nr. 20 (9. März 1843), S. 77.

³⁵ Taktzahlen nach NBA.

³⁶ Ein Faksimile von Oleys Handschrift findet sich in NBA IV/2 (H. Klotz, 1958), S. X.

Drei Bearbeitungen von „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 659–661

Am tiefsten beeindruckt zeigte sich Krüger vom ersten dieser drei Stücke, die auf Luthers Übersetzung der Adventshymne des heiligen Ambrosius „Veni redemptor gentium“ beruhen (von Krüger in seinem Brief an Winterfeld irrtümlich als „Veni Redemptor Spir.“ zitiert). Dies geht aus besagtem Brief deutlich hervor, in dem Krüger die drei Stücke entsprechend ihrer Anordnung in seiner Handschrift anführt und speziell das erste eines von Bachs großartigsten Orgelwerken nennt. Ähnlich drückt er sich auch in seinem Brief an Schumann aus. Dort ist zwar nur die dritte Bearbeitung eindeutig bezeichnet („No. 8“), doch dürfte Krüger bei der Beschreibung der Stücke auch hier der Anordnung in seiner Handschrift gefolgt sein. Der im ersten Teil von Krügers Brief an Schumann enthaltene anrührende Kommentar zu diesem Werk fängt anschaulich eines der besonderen Merkmale der Komposition ein – die auffällig freie Behandlung des cantus firmus (amüsanterweise übersetzt Krüger den lateinischen Begriff hier als „das starke Thema“). Tatsächlich gibt es keinen anderen ornamentierten Orgelchoral, in dem Bach ähnlich frei mit der Choralmelodie umgeht.³⁷ Krüger wies in seinem Brief an Winterfeld darauf hin, daß auch bei Bachs Behandlung der Begleitstimmen eine gewisse Freiheit zu beobachten sei („eine ziemlich freie Figuration der Unterstimmen“). Dieses Phänomen bezieht sich vor allem auf den „gehenden Baß“ der Pedalstimme, ein Satzmodell, das bis dahin in der Orgelmusik nahezu unbekannt war.

Der in Krügers Brief an Schumann formulierte Kommentar zu diesem Werk endet mit einer Anspielung auf den im frühen 18. Jahrhundert entstandenen bekannten Choral von Johann Mentzer, „O daß ich tausend Zungen hätte“. Interessanterweise war dies nicht das einzige Mal, daß Krüger diesen Choral im Zusammenhang mit Bachs Musik erwähnte; auch in seinem Artikel „Von den Uebergängen“ befaßte er sich mit ihm. Im vierten Teil dieses nur drei Wochen später in der NZfM erschienenen Essays über Dichtung, Malerei und Musik hielt er folgende Bemerkungen über die Fuge in E-Dur aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers (BWV 878/2) fest:

Die E-Dur-Fuge [...] gestaltet aus diesem einfachen Thema und dem gangartigen Melisma am Schlusse des Thema's [...] ohne fremde Zuthat den ganzen Reichthum dieses überreichen frommglühenden Gesanges, in dem man fast Menschentöne vernimmt, wie: „O daß ich tausend Zungen hätte.“³⁸

³⁷ Siehe die Diskussion bei Stinson, *J. S. Bach's Great Eighteen Organ Chorales* (wie Fußnote 22), S. 87–89.

³⁸ NZfM 19, Nr. 42 (23. November 1843), S. 167. Siehe auch Dok VI, S. 349. Indem er diese Parallele zog, spielte Krüger lediglich allgemein auf den vokalen Charakter der beiden Themen an; er behauptete nicht, daß sie eine spezifische melodische Ähnlichkeit mit diesem Choral aufwiesen.

Drei Jahre zuvor hatte Krüger Schumann gegenüber den Wunsch geäußert, Bachs Musik bekannter zu machen, indem er Sätze aus dem Wohltemperierten Klavier (wohl am ehesten Fugen) für Chor oder Streichquartett transkribierte, es müsse sich nur ein Verleger wie Breitkopf oder Robert Friese finden. Er habe soeben eine mit Begeisterung aufgenommene Transkription der (fünfstimmigen) Fuge in cis-Moll aus dem ersten Buch (BWV 849/2) für Streichquintett vollendet:

Ist noch immer keine Wahrscheinlichkeit daß Breitkopf oder R. Friese irgend etwas, seien es auch nur Editionen alter Klassiker, von mir in Verlag nehmen wollen? – Auch Arrangements, so sehr ich sie sonst als Fabrik-Ware hasse, würde ich doch zu dem großen Zwecke der Popularisierung Bachs anbieten, z. B. Chöre und Quartette nach dem wohl-temperierten Clavier. Neulich haben wir die Cismoll-Fuge [...] als Saiten-Quintett zum Erstaunen und Entzücken der Versammelten aufgeführt nach meinem Arrangement. Es ist freilich keine Herkules-Arbeit, und nur um des Zweckes willen lobenswert.³⁹

Über die beiden anderen Bearbeitungen von „Nun komm der Heiden Heiland“ hatte Krüger weniger zu sagen. Das dritte Vorspiel („No. 8“) beschrieb er zutreffend als Fuge für die drei Manualiter-Stimmen. Die „ganz fremde[n] Evolutionen“, die er ausmachte (Brief an Schumann), haben zweifellos mit der ausgiebigen Verwendung von Umkehrungen in der zweiten Hälfte der Fuge zu tun: In Takt 45–81 erscheint das Thema ausschließlich in inverso-Form und auch ein Großteil des kontrapunktischen Materials wird umgekehrt; und in Takt 81–88 bildet es eine Art Höhepunkt, indem es sowohl inverso als auch recto in Engführung auftritt, während zugleich die letzte Choralzeile im Pedal erklingt. Ob Krüger sich in seinem Brief an Schumann speziell auf die zweite Bearbeitung dieses Chorals bezog, läßt sich nicht sicher bestimmen – die recht allgemeine Beschreibung „ernst, tief sinnig, neu“ paßt auf alle drei Werke; in seinem Schreiben an Winterfeld ist der Bezug jedoch eindeutig: Er benutzt zur Darstellung der überbordend ausgezierten Diskantstimme eine ‚florale‘ Metapher („verblümt“), die an eine berühmte Formulierung Schumanns erinnert („um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde“), welche dieser zur Beschreibung der ähnlich stark ornamentierten Diskantstimme von „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654 verwandte.

„Wir glauben all an einen Gott, Vater“ BWV 740

Sowohl Schumann als auch Mendelssohn hielten Bach für den Komponisten dieses Werks, das heute aber begründetermaßen dessen Schüler Johann Lud-

³⁹ Brief vom 25. April 1840.

wig Krebs zugeschrieben wird.⁴⁰ Nachdem die Abschrift der vierzehn Orgelchoräle sich bereits seit einiger Zeit in seinem Besitz befand, wurde auch Krüger – dank Körners *Orgelfreund* – auf diese Zuschreibung aufmerksam. Außerdem bemerkte er, daß neben den widersprüchlichen Zuweisungen auch der musikalische Inhalt seiner Handschrift nicht immer mit Körners Ausgabe übereinstimmte und wahrscheinlich fehlerhafter war als die dort vertretene Fassung. Diese Beobachtung reflektiert auch ein Brief, den Krüger im November 1843 (dem Monat, in dem er auch seinen Brief an Schumann verfaßte) an die NZfM sandte und in dem er sich über die Autorschaft und Textgestalt des einzeln überlieferten Orgelchorals „Wir Christenleut“ BWV 710 äußert.⁴¹ Denn hier handelte es sich um einen weiteren Orgelchoral, den er zunächst ausschließlich als eine Komposition Bachs kannte (und der unter dessen Namen Anfang des 19. Jahrhunderts in Schichts *J.S. Bachs Choral-Vorspiele für die Orgel* erschienen war), der nun aber in Körners *Orgelfreund* in einer anscheinend zuverlässigeren Fassung als ein Werk von J. L. Krebs veröffentlicht worden war. Zumindest im letztgenannten Fall war Krüger bereit, je nach Beweislage entweder Bach oder Krebs als den Komponisten zu akzeptieren. (Alle Indizien sprechen übrigens für Bachs Autorschaft.)

Um zu der Vertonung von „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ zurückzukehren: Krüger gab in seinem Brief an Winterfeld anstelle von F-Dur irrtümlich die Tonart d-Moll an; allerdings äußerte er auch einige treffende Beobachtungen über die Unstimmigkeiten in der Doppelpedal-Partie, wobei er sich auf den Stollen und Abgesang des Chorals als den ersten bzw. zweiten „Theil“ des Werks bezog: Die erste Zeile des Chorals wird lediglich von der oberen Pedalstimme vorimitiert (T. 1–3), die zweite Zeile gar nicht und die dritte von beiden Stimmen (T. 16–19) – ein wichtiges Indiz gegen Bachs Autorschaft.⁴²

Wie bereits erwähnt, nahm Mendelssohn dieses Werk in seine Ausgabe der 18 Großen Orgelchoräle auf, obwohl es nicht Teil dieser Sammlung ist. In seinem Vorwort empfiehlt er eigens, bei der Ausführung „kein 16 füßiges Register im Pedal“ zu verwenden. Diese Beschränkung, aber auch (und wichtiger noch) seine Empfehlung, für alle Choräle mit der Anweisung „für 2 Claviere und Pedal“ „nur sanfte Register“ zu verwenden, weist auf eine vergleichsweise

⁴⁰ Zu Mendelssohn und diesem Werk siehe R. Stinson, *Mendelssohns große Reise: Ein Beitrag zur Rezeption von Bachs Orgelwerken*, BJ 2002, S. 119–137, speziell S. 127–132; NBA IV/10 Krit. Bericht, S. 511–513; und F. Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, hrsg. von A. Morgenstern und U. Wald, Kassel 2009, S. 421 f.

⁴¹ NZfM 19, Nr. 50 (21. Dezember 1843), S. 200. Siehe auch NBA IV/3 Krit. Bericht (H. Klotz, 1962), S. 61 f.

⁴² Siehe Williams, *The Organ Music of J. S. Bach* (wie Fußnote 15), S. 487. Die vierte und letzte Zeile des Chorals wird nur von der oberen Pedalstimme vorbereitet (T. 23–25).

zarte Registrierung. Und so wird das Stück gewöhnlich auch aufgeführt. Nach der in seinem Brief an Schumann verwendeten Sprache zu urteilen, scheint Krügers Interpretation jedoch ganz anders gewesen zu sein. Denn während er in seinen an Schumann gerichteten Beschreibungen von anderen Chorälen für zwei Manuale und Pedal aus den 18 Großen Orgelchorälen Attribute wählt, die einer zurückhaltenden Registrierung entsprechen – etwa „zart“, „still“ und „sanft“ (BWV 653) oder „sentimental“ (BWV 654) – verwendet er im Fall von „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ mit dem Adjektiv „riesenkräftig“ einen Begriff, der einen viel lautereren Klang und eine völlig andere Ästhetik impliziert. In der Tat hat Krüger diese Komposition wahrscheinlich „mit vollem Werk“ vorgetragen und sich damit an einem anderen Bachschen Orgelchoral mit Doppelpedal orientiert, der großen Bearbeitung von „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ (BWV 686) aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung, deren Registrierung Bach selbst mit „in organo pleno“ spezifizierte. Wie wir aus einem seiner Briefe an Schumann wissen, war Krüger mit dem letztgenannten Werk spätestens seit 1842 vertraut.⁴³ Einige Jahre später sollte er in einer Rezension von Mendelssohns Orgelsonaten das Stück treffend als einen „schauerlich erhabenen Satz“ charakterisieren.⁴⁴

Fünf Bearbeitungen aus dem Orgelbüchlein

Krügers Kommentare zu diesen fünf Stücken sind knapp genug, um sie als Gruppe abzuhandeln. Von den beiden Melodiechorälen scheint ihm „Lob sei dem allmächtigen Gott“ BWV 602 nicht gefallen zu haben, weil er im Kontext des Orgelbüchleins so routiniert daherkommt (außer den beiden letzten Takten, wo der Baß sich auf verblüffende Weise bis zu einer Distanz von mehr als einer Oktave gegenläufig zu den Mittelstimmen bewegt und wo die beiden oberen Stimmen sich am Ende überkreuzen). Das Stück exemplifiziert den häufigsten Choraltyp dieser Sammlung, den sogenannten Melodiechoral, und seine beiden Begleitmotive – das eine ist den Mittelstimmen zugewiesen, das andere dem Baß – sind von der aus vier Tönen bestehenden, gegen den Schlag gespielten musikalisch-rhetorischen Figur abgeleitet, die als *Suspirans* bekannt ist (das häufigste rhythmische Motiv in der Tastenmusik des Barock).⁴⁵ Wie die Viertelnoten in den Takten 1–3 und 5–6 bezeugen, ist die Baßstimme zudem vergleichsweise statisch.

⁴³ In einem Brief vom 7. Oktober 1842 teilte Krüger Schumann mit, daß er dieses Stück (und andere Orgelwerke Bachs) einstudiere: „Einige dieser unendlichen Poesien möchte ich Ihnen zu kosten geben, z. B. das 6stimmige (dopp. Pedal) ‚aus tiefer Not‘“.

⁴⁴ NZfM 24, Nr. 3 (8. Januar 1846), S. 10.

⁴⁵ Siehe die Diskussion bei R. Stinson, *Bach: The Orgelbüchlein*, New York 1996, S. 67f. und 105.

In „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ BWV 635 hingegen wird Krüger eine der lebhaftesten Pedalpartien des gesamten Orgelbüchleins entdeckt haben – sie neigt entweder zu „stetiger Achtelbewegung“ (Brief an Winterfeld) oder zu fortwährenden Sechzehnteln; die anderen beiden Begleitstimmen verfahren entsprechend. Vielleicht war es dieses Element andauernder Bewegung, das Krüger an diesem Werk am meisten beeindruckte. Allerdings bezeichnete er es nicht nur als „lebendig“ und „munter bewegt“, sondern auch als „gewandt“ (Brief an Schumann).

Ähnlich dürfte Krüger „In dulci jubilo“ BWV 608 allein schon aus kompositorischer Sicht als ein „großartiges“ und „fantastisches“ Beispiel eines Doppelkanons geschätzt haben. In seinem Brief an Schumann fragte er sich aber vor allem, wie die extrem hohe Pedalpartie (die Tenorstimme dieses vierstimmigen Satzes) zu registrieren sei, denn so hohe Töne habe er auf einer Pedalklavatur noch nie gesehen. Als Lösung schlug er vor, die Stimme eine Oktave tiefer zu spielen, allerdings mit einem 4-Fuß, um auf diesem Weg die Tenorlage beizubehalten. Genauso haben seither praktisch alle Organisten das Werk interpretiert. Aus welchem Grund Schumann in den Annotationen seines Handexemplars von Mendelssohns Ausgabe des Orgelbüchleins einen 8-Fuß empfahl, ist schwer zu erklären.⁴⁶

Bei „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf“ BWV 617 erscheint seltsam, daß Krüger in seinem Schreiben an Winterfeld ein solches Juwel als „nicht sehr klar“ und „etwas kalt“ bezeichnen konnte. Sieben Jahre zuvor hatte er das Werk sowohl „lieblich“ als auch – um es etwas zu paraphrasieren – „tief-sinnig“ gefunden, ein von Krüger und Schumann für die Beschreibung von Bachs Musik bevorzugtes Adjektiv. Nicht nur in seiner „Tiefe“ sondern auch in seiner „Construction u. Behandlung“ erinnerte das Stück Krüger an Bachs Kanonische Variationen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769, die 1832 von Tobias Haslinger im zweiten Band seiner später abgebrochenen Reihe *Sämtliche Orgel-Werke von Joh. Seb. Bach* veröffentlicht worden war.⁴⁷ Krüger muß hier an den ersten Satz der Kanonischen Variationen gedacht haben, der eine aus sechzehn Noten bestehende Melodie enthält, die in Rhythmus und Konturen dem Hauptbegleitungsmotiv dieses Chorals aus dem Orgelbüchlein sehr ähnlich ist.

Schließlich zeigte Krüger sich noch von der innigen Lyrik von „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639 begeistert; Schumann hatte das Werk 1839 in der NZfM veröffentlicht. In seiner Beurteilung dieses Stücks berief Krüger sich

⁴⁶ Zu Schumanns Notiz siehe Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works* (wie Fußnote 1), S. 95 f.

⁴⁷ Siehe NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 53; und NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 257. Laut Klotz wurde der Band von Franz Hauser herausgegeben. Krüger dürfte die Kanonischen Variationen auch aus Schichts Ausgabe gekannt haben.

auf den Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker und Komponisten Adolf Bernhard Marx (1795–1866). Marx und Krüger dürften persönlich miteinander bekannt gewesen sein – Marx lehrte in den frühen 1830er Jahren an der Berliner Universität, mithin in der Zeit, als Krüger dort studierte.⁴⁸ Zudem gilt er als einer der großen Fürsprecher Bachs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sein besonderes Interesse an Bachs Orgelmusik bekundet auch die von ihm edierte dreibändige Ausgabe *Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgelcompositionen* (1833), die immerhin acht Erstveröffentlichungen umfaßt.⁴⁹ Außerdem enthält seine wichtigste und einflußreichste theoretische Publikation, die zwischen 1837 und 1847 in vier Bänden erschienene *Lehre von der musikalischen Komposition*, zahlreiche Verweise auf Bachsche Orgelwerke, darunter sowohl freie als auch choralgebundene Stücke. „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ zählt allerdings nicht dazu. Wichtiger ist jedoch, daß das Stück in keiner der vor dem Datum von Krügers Brief an Schumann erschienenen größeren theoretischen Schriften erwähnt wird; diese umfassen (in chronologischer Reihenfolge): *Die Kunst des Gesangs* (1826), *Über Malerei in der Tonkunst* (1828), die ersten beiden Bände der *Kompositionslehre* (1837 und 1838) und *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (1841). Dieser Umstand, gepaart mit der recht beiläufigen Sprache der Phrase „wie es Marx einmal nennt“, lassen vermuten, daß Krüger hier nicht eine gedruckte Formulierung von Marx zitierte, sondern Worte, die dieser während eines Gesprächs oder in einer Vorlesung geäußert hatte. In jedem Fall aber war es wohl während seiner Studienzeit in Berlin, daß Krüger Marx dieses Werk so eloquent als „ein Meisterstück von arienhafter Behandlung“ beschreiben hörte.

Der Umstand, daß Krüger Berlin im Mai 1832 bereits verlassen hatte (zu der Zeit trat er seine Lehrerstelle in Emden an), dürfte auch die Rezeption von „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ durch den in dieser Zeit mit der Komposition am engsten verbundenen Musiker beleuchten – Felix Mendelssohn.⁵⁰ Wie aus Mendelssohns berühmtem Brief vom 4. September 1832 an seine Pariser Bekannte Marie Cathérine Kiéné hervorgeht, nahm er das Werk erstmalig im August 1832 in Berlin zur Kenntnis, als er gerade nach seiner zweijährigen Grand Tour in seine Heimatstadt zurückgekehrt war. Sich an Marx' Beschreibung der Komposition erinnernd, empfahl Mendelssohn, die Oberstimme, in der der verzierte Choral erscheint, in einem kantablen Stil zu spielen:

⁴⁸ Seit einem kurzen Besuch bei Schumann während einer Reise nach Leipzig im Mai 1842 war Marx auch mit diesem persönlich bekannt. Siehe R. Schumann, *Tagebücher*, Bd. 3, hrsg. von G. Nauhaus, Leipzig 1982, S. 214.

⁴⁹ Zu Marx' Ausgabe siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 268. Zu der Möglichkeit, daß Felix Mendelssohn als Mitherausgeber dieser Edition wirkte, siehe Little, *Mendelssohn and the Organ* (wie Fußnote 14), S. 121–125.

⁵⁰ Zum Datum von Krügers Dienstantritt in Emden siehe Tielke, *Eduard Krüger als Wegbereiter* (wie Fußnote 28), S. 177.

[...] weil ich heut als Sühnopfer noch nicht etwas schicken kann, woran ich selbst arbeite, so muß der alte Bach mein Schild und Schutz sein, und so schreibe ich auf der nächsten Seite ein kleines Stück, welches ich hier vor 14 Tage zufällig habe kennen lernen. [...] Die Oberstimme ist abermals ein ausgeschmückter Choral und wird auf der Orgel mit etwas stärkeren Registern gespielt, auf Clavier müßte man sie in Octaven spielen, oder am besten wär es glaub ich, wenn Herr Baillot die Oberstimme auf seiner Geige sänge, und dann das Clavier ruhig drunter fort ginge.⁵¹

An diesem Punkt in Mendelssohns Leben stand ihm – abgesehen von seiner Familie – niemand näher als A. B. Marx. Marx zählte seit Mitte der 1820er Jahre zu Mendelssohns besten Freunden, und nachdem die beiden nun nach zwei Jahren wieder vereint waren, machten sie sich an ein bemerkenswertes gemeinsames Projekt – beide wollten einen Oratorientext verfassen, den der jeweils andere in Musik setzen würde. Mendelssohn erledigte seine Aufgabe – das Libretto zu Marx' Oratorium *Mose* – am 21. August, mithin, wenn wir ihn beim Wort nehmen, an genau dem Tag („vor 14 Tagen“), an dem er diesen Bachschen Orgelchoral kennenlernte.⁵² Aus Krügers Kommentar wird ersichtlich, daß Marx bereits seit einigen Monaten mit „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ vertraut war. Alle diese Hinweise führen zu der Schlußfolgerung, daß Marx es war, der – zufällig oder absichtlich – Mendelssohn dieses Werk nahebrachte. Und Mendelssohn wiederum wies wahrscheinlich Schumann auf die Komposition hin.

Krüger korrespondierte mit Schumann bis 1851, dem Jahr, in dem er seine kritische Rezension von Schumanns Oper *Genoveva* veröffentlichte und die Freundschaft der beiden zerbrach.⁵³ Im Sommer 1846 kam es zu einer erneuten Begegnung auf der ostfriesischen Insel Norderney.⁵⁴ In der Hoffnung, seine nachlassende Gesundheit wiederherzustellen, verbrachte Schumann gemein-

⁵¹ Text nach F. Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, hrsg. von U. Wald, Kassel 2010, S. 46–49; dort findet sich auch eine Übertragung von Mendelssohns Abschrift des Stücks. Faksimile mit Kommentar bei Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works* (wie Fußnote 1), S. 32–34; und Stinson, *J. S. Bach: The Organbüchlein* (wie Fußnote 45), S. 157–159. Siehe auch NBA IV/1 Krit. Bericht, S. 65 f. Bei dem in dem Brief erwähnten Geiger handelt es sich um Pierre Baillot (1771 bis 1842).

⁵² Siehe hierzu R. L. Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, New York 2003, S. 267.

⁵³ Siehe die Diskussion bei J. Daverio, *Schumann's „New Genre for the Concert Hall“: Das Paradies und die Peri in the Eyes of a Contemporary*, in: *Schumann and his World*, hrsg. von R. L. Todd, Princeton 1994, S. 129–155, speziell S. 147 f. Der im Titel von Daverios Aufsatz genannte „Zeitgenosse“ ist Eduard Krüger.

⁵⁴ Siehe G. Nauhaus, *Robert und Clara Schumann auf Norderney*, in: *Kurzeitschrift des Nordseeheilbades Norderney* 20 (1978), S. 39–45; und Tielke, *Eduard Krüger als Wegbereiter* (wie Fußnote 28), S. 201 f.

sam mit seiner Frau Clara einen fünfwöchigen Urlaub in dem beliebten Seebad, und Krüger, der im nahen Emden lebte, besuchte sie dort drei- oder viermal.⁵⁵ Am Tag von Krügers zweitem Besuch (27. Juli) gab Clara, die eine der führenden Pianistinnen ihrer Zeit war, ein Klavierrecital; das von ihr präsentierte Programm ist nicht bekannt, es könnte aber durchaus Beethovens „Sturm“-Sonate (op. 31/2) enthalten haben, deren beiden letzten Sätze sie, wie wir wissen, in einem etwa drei Wochen später auf Norderney gegebenen Konzert spielte.⁵⁶ Schumann – und wahrscheinlich auch Krüger – war bei dem Recital am 27. Juli anwesend. Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß Robert und Clara sich zu dieser Zeit bereits in Dresden niedergelassen hatten, wo zu den führenden Bach-Verehrern auch der Organist Johann Gottlob Schneider zählte. Anscheinend verbrachte Robert Schumann zahlreiche Stunden in der Dresdner Hofkirche, wo er dem großen Virtuosen beim Spiel auf der prachtvollen Silbermann-Orgel zuhörte.⁵⁷

Diese Umstände liefern einen Kontext für einen letzten Ausschnitt aus der Krüger-Schumann-Korrespondenz, der wiederum Bachs Orgelmusik betrifft. Er ist in einem Brief enthalten, den Krüger nur wenige Tage nach seinem letzten Besuch bei den Schumanns auf Norderney verfaßte, und zeigt, worüber die drei bei ihren Treffen gesprochen hatten:

Von einer möglichen Uebersiedlung in das liebe Sachsenland ist nun wohl keine Rede mehr, und ich werde solche Sehnsucht mit ins Grab nehmen. Wäre mir nur vergönnt, einmal die Peri vollkommen zu hören, dazu ein Paar Beethovensche Sonaten ganz – und außerdem noch einige S. Bäche von Schneider!⁵⁸

Zum weiteren Kontext sei noch ergänzt, daß Krüger 1859 schließlich Ostfriesland den Rücken kehrte; allerdings zog er nicht nach Sachsen, sondern ging an die Göttinger Universität, wo er zunächst als Bibliothekar und Chordirektor und später als Professor für Musik tätig war. Er blieb in Göttingen bis zu seinem Tod im Jahr 1885. Er war zweifellos begeistert, an die angesehene Universität zurückzukehren, wo er als junger Mann studiert hatte, und die erbärmlichen musikalischen Verhältnisse in Ostfriesland hinter sich zu lassen, die er Schumann gegenüber einmal mit den folgenden Worten beschrieben hatte:

⁵⁵ Siehe Schumann, *Tagebücher*, Bd. 3 (wie Fußnote 48), S. 284 f.

⁵⁶ Das zweite Werk auf dem Programm trug den Titel „Adagio und Rondo aus der Sonate in D Moll von L. v. Beethoven“ (siehe das Faksimile bei Nauhaus, *Robert und Clara Schumann auf Norderney*, wie Fußnote 54, S. 45). Dies kann sich nur auf die beiden letzten Sätze von Beethovens einziger Klaviersonate in d-Moll beziehen.

⁵⁷ Siehe die Diskussion bei Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works* (wie Fußnote 1), S. 90 und 97 f.; und Stinson, *J.S. Bach at His Royal Instrument* (wie Fußnote 1), S. 54 f.

⁵⁸ Brief vom 1. August 1846.

„Ich habe [meine Symphonie] nie gehört, werde sie vielleicht nie hören – d. h. mit dem äußeren Ohre, da hier im Sumpf nur Frösche musizieren und wenige Menschen singen.“⁵⁹ Schumann war tragischerweise nur ein viel kürzeres Leben vergönnt. Hier ist aber vor allem wichtig, daß er bis zum Ende seines Lebens seinen Enthusiasmus für Bachs Orgelwerke bewahrte.

(Übersetzung: *Stephanie Wollny*)

⁵⁹ Brief vom 29. Dezember 1849; zitiert bei Tielke, *Eduard Krüger als Wegbereiter* (wie Fußnote 28), S. 180.

Anhang – Krügers Kommentare zu den Chorälen

„Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ BWV 651

Brief an Schumann:

Das erste: „*Komm heiliger Geist*“ ist ungeheuer kräftig und zart, und regt die Orgel im tiefsten auf, daß alle schlummernde Herrlichkeit aus allen Pfeifen und Enden hervorströmt wie ein dichter Lavastrom.

Brief an Winterfeld:

N. 1. Figuration p[ro]. org. pleno, C. F. in Ped. über: *Komm heiliger Geist*, Fdur 4/4, mit dem durchwirkten Figuralthema [...] von hoher, erschütternder Gewalt, doch einfach verständlich; sehr breit ausgeführt.

„An Wasserflüssen Babylon“ BWV 653

Brief an Schumann:

„*An Wasserflüssen Babylon*“ ist voll heimlicher zarter Gemüthlichkeit – stille sanfte Stimmen aus morgenländischen Kindheitsliedern.

Brief an Winterfeld:

N. 2. *An Wasserflüssen Babylon* p. 2 Clav. u. Ped. C. F. im Tenor, Discant imitierend, zuweilen canonisch. Gdur 3/4.

„Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654

Brief an Schumann:

„*Schmücke dich, o liebe Seele*“ sentimental duftig mit würziger Innigkeit des Chorals. Interessant ist die doppelte Vergleichung theils mit dem (technisch) ähnlich behandelten: „*Wachet auf*“ und anderntheils mit der grundverschiedenen Melodirung desselben Chorals in der Breitkopfschen Sammlung (im Breitk: Heft 2). Dieses aber (Ihre Sendung) ist geisterhafter als beide, schwungvoll mystisch.

Brief an Winterfeld:

N. 3. *Schmücke dich o liebe Seele* 2 Clav. u. Ped. Esdur 3/4, C. F. in Soprano. Sehr mild und lieblich, doch deutlicher, als das vorhergehende, da der Sopr. in langen Tönen der Figuration gegenüber steht.

„O Lamm Gottes, unschuldig“ BWV 656

Brief an Schumann:

„*O Lamm Gottes, unschuldig*“ voll seltsam ungeahnten Schwellens und Drängens in der äußeren Form in wachsenden Stimmen wunderbar glänzend, ist mir eins der größten und ebenfalls wegen der Vergleichung (mit der Matth. Passion) wichtig.

Brief an Winterfeld:

N.4. *O Lamm Gottes* Adur 3/2. 3 Verse. Der erste Vers hat C. F. in Sopr., der zweite in Alto, der 3te, im 9/4 Tact, C. F. in Basso. Das Ganze ist rauschend, heiter prächtig, besonders der 3. Vers.

„*Von Gott will ich nicht lassen*“ BWV 658

Brief an Schumann:

Herrlich ist auch das: „von Gott will ich nicht lassen“ mit dem (*8füßigen?*) C. f. im Pedal.

Brief an Winterfeld:

N. 5. *Von Gott will ich nicht lassen* Fmoll (mit 3 Been) 4/4, C. F. in Ped., vielleicht 8–4 füßig gedacht; etwas düster, doch gegen die Mitte warm u. innig; künstliche Melismen.

Drei Vertonungen von „Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 659–661

Brief an Schumann, erster Teil:

„*Nun kommt der Heiden Heiland*“ – da läßt er alle Schleusen seiner Kraft los: das starke Thema läßt er nicht, er sings in hundert Zungen.

Brief an Schumann, zweiter Teil:

„*Der Heiden Heiland*“ ernst, tief sinnig, neu – in No. 8 unerhört kühn mit seinen ganz fremden Evolutionen.

Brief an Winterfeld:

N. 6. 7. 8. (*Veni Redemptor Spir.*) *Nun komm der Heiden Heiland*, dreimal bearbeitet in G moll 4/4. (Gmoll mit Einem B.) Das erste gehört zu dem Gewaltigsten, was ich von S. B. auf der Orgel gehört habe: eine ziemlich freie Figuration der Unterstimmen zum C. F. im Sopr. [...] Der zweite Satz (N. 7) hat eine canonische Figuration der Unterstimmen, den C. F. ebenfalls in Sopr., doch hier, wie im vorigen, verblümt mit Trillern u. Doppelschlägen. Der 3. Satz (N. 8) ist eine Fuge zum Choral, dessen C. F. herrlich feierlich in Basso (Ped.) erscheint.

„*Wir glauben all an einen Gott, Vater*“ BWV 740

Brief an Schumann:

„*Wir glauben all*“ – mit Ped. dopp. riesenkräftig und doch tief führend zu Thränen.

Brief an Winterfeld:

N. 9. *Wir glauben All*, Dmoll 4/4, 2 Clav. & Ped. doppio, C. F. in Sopr. Im zweiten Theile ahmen die beiden Pedalstimmen den Choral nach, im ersten nur zu Anfang die obere Ped. stimme. Auch dieses ist mir lieb wegen der Kraft, Deutlichkeit und Fülle,

doch scheint mir eine besonders glückliche Orgel nöthig, um den C. F. in Sopr. gegen doppeltes Pedal zu behaupten. Körners Orgelfreund 12, [S.] 24 hat dieses als Werk von J. L. Krebs, mit einigen erheblichen Aenderungen, die mir zum Theil besser scheinen, als meine Manuscript-Ausgabe.

„Lob sei dem allmächtigen Gott“ BWV 602

Brief an Schumann:

„Das Lob sei dem allmächtig. Gott“ ist kälter, im Ganzen nicht ergreifend, nur stellenweise lieblich.

Brief an Winterfeld:

N. 10. *Lob sei dem allmächtigen Gott* Fdur 4/4, hat Körner auch im Orgelfreund unter dem besonderen Titel: 46 Org. Figur: Der anfahende Organist.

„In dulci jubilo“ BWV 608

Brief an Schumann, erster Teil:

Bei dem „in dulci jubilo“ ist mir der Pedalgang bis zum eingestrich. E und fis rätselhaft: soll es etwa p[er]. 4füß. Posaunen ausgeführt um 1 Oct. tiefer gelesen werden, so stimmt das Uebrige nicht ganz; jenes E und f aber ist, so viel ich weiß, auf keinem Orgelpedal.

Brief an Schumann, zweiter Teil:

Dulci jub. großartig, fantastisch.

Brief an Winterfeld:

N. 11. *In dulci jubilo* Adur 3/4 Doppelcanon des C. F. und der figurirenden Mittelstimmen.

„Herr Gott, nun schließ den Himmel auf“ BWV 617

Brief an Schumann:

„Herr Gott nun schließ den Himel auf“ ist zwar lieblich, aber an Tiefe nicht entfernt zu vergleichen mit dem: „Vom Himmel hoch“ (Orgel Werke bei Haslinger) dem es in Construction u. Behandlung verwandt ist.

Brief an Winterfeld:

N. 12. *Herr Gott nun schließ den Himmel auf* steht, glaub ich, auch bei Körner (ich habe ihn nicht zur Hand). Es ist Amoll 12/16 und 12/8 verbunden, C. F. in Sopr., nicht sehr klar, etwas kalt.

„*Dies sind die heil'gen zeh'n Gebot*“ BWV 635

Brief an Schumann:

„Dieß sind die heilg. 10 Gebot“, äußerst frisch, lebendig, gewandt.

Brief an Winterfeld:

N. 13. *Dieß sind die heiligen zehen Gebot*, Cdur 4/4, C. F. in Sopr. munter bewegt, das Ped. in stetiger Achtelbewegung.

„*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*“ BWV 639

Brief an Schumann:

Endlich der rührende innige Schluß: „ich ruf zu dir Herr Jesus Christ“ ein Meisterstück der arienhaften Behandlung, wie es Marx einmal nennt.

Brief an Winterfeld:

N. 14. Ich ruf zu dir Fmoll 4/4, bei Körner.

KLEINE BEITRÄGE

Ein B-A-C-H-Zitat bei Georg Philipp Telemann

Für den aufmerksamen Betrachter des *Telemann-Werkverzeichnisses* von Martin Ruhnke (TWV) hält das Konzert in D-Dur für Oboe, Streicher und Generalbaß TWV 51 : D6 eine Überraschung bereit: Der zweite Satz des Konzerts, ein Adagio in h-Moll, beginnt, wie das viertaktige Incipit zeigt, in der Oberstimme mit der Tonfolge $d^2 - cis^2 - e^2 - dis^2$. Das aber ist, eine große Terz tiefer gelesen, die Tonfolge $b^1 - a^1 - c^2 - h^1$.

Beispiel 1

Adagio

(27 T.)

Ein Zufall kann das kaum sein, denn die vier Töne werden demonstrativ gewissermaßen in Versalien buchstabiert: Unterstützt von einem homophonen Unterstimmensatz in erlesener Harmonisierung, wird jeder Ton in einer Halbenote mit anschließender Viertelpause vorgetragen, und jede Note ist auch noch mit einer Fermate versehen. Mehr an plakativer Hervorhebung ist kaum vorstellbar. Es ist offensichtlich: Dies ist keine frei erfundene Wendung, sondern ein Zitat und als Anspielung auf den Namen Bach offenbar eine Hommage.

Merkwürdig ist nur, daß das Zitat durch die Oberterztransposition gleichsam verschlüsselt erscheint. Was könnte der Grund dafür sein? Es liegt nahe zu vermuten, daß wir es mit einer Bearbeitung zu tun haben und das Konzert im Original eine große Terz tiefer in B-Dur statt D-Dur gestanden hat. Die einzige Quelle, eine Partiturabschrift von der Hand des Darmstädter Hofkapellmeisters Christoph Graupner (1683–1760)¹ mit dem Titel *Concert: à 4. Hoboe Concert. I Violin. Viol. e Basso I del Sign. Telemann*, läßt zwar keine Spuren einer Bearbeitung erkennen. Das Werk selbst ist aber in verschiedener Hinsicht auffällig. So beschränkt es sich, für ein Oboenkonzert eher unge-

¹ D-DS, *Mus. ms. 1033/41*.

wöhnlich, auf einen dreistimmigen Streichersatz mit nur einer statt der üblichen zwei Violinen. Auch ist dem Blasinstrument keineswegs die exponierte Rolle zugewiesen, die man bei einem Oboenkonzert erwartet; vielmehr ist der Oboenpart in den Ecksätzen völlig gleichrangig mit dem der Violine. Nur in dem kurzen, überwiegend homophonen Mittelsatz dominiert die Oboe. Zumindest im Blick auf die Ecksätze wäre treffender von einem Doppelkonzert für Oboe und Violine zu sprechen. Allerdings sind die beiden Ecksätze nicht nach dem klassischen Formmodell des Konzerts in Tutti-Ritornelle und Soloepisoden gegliedert; von kurzen Pausen abgesehen, sind stets alle Instrumente aktiv. Eine entsprechende Gliederung erfolgt jedoch durch den Wechsel des thematischen Materials und der Satzstruktur. Die Bratschenpartie ist in allen drei Sätzen eine reine Füllstimme, die an der Thematik unbeteiligt ist. Im ersten Satz ist sie konsequent dem Generalbaß zugeordnet, sie pausiert, wo dieser schweigt, und setzt mit ihm wieder ein. Das Gesamtbild ist also eher das einer konzertanten Triosonate für Oboe, Violine und Generalbaß mit einer hinzugefügten Füllstimme für Viola ad libitum. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß diese Stimme aber nicht etwa nachträglich hinzugesetzt ist, sondern von Anfang an Bestandteil des Satzes war.

Es ist zu fragen, ob wir es hier mit der Originalbesetzung zu tun haben. Ein konkreter Verdacht ergibt sich bei der Betrachtung des Oboenparts: Er hat im ersten Satz zu Beginn des zweiten Soloabschnitts (T. 16) ein *cis'*, und damit einen Ton, der auf der damals gebräuchlichen Oboe (die zwar über eine Klappe für *c'*, nicht aber für *cis'* verfügte) nicht spielbar war:

Beispiel 2

G. P. Telemann, Konzert in D-Dur TWV 51:D6, Satz 1, T. 16f.

The image shows a musical score for four instruments: Oboe, Violino, Viola, and Basso Continuo. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The Oboe part starts with a whole note D, followed by a quarter rest, then a quarter note C with a sharp sign above it (Cis'). The Violino part has a continuous eighth-note pattern. The Viola part has a whole note D, followed by a quarter rest, then a quarter note G. The Basso Continuo part has a whole note D, followed by a quarter rest, then a quarter note G.

Zudem liegt das *cis'* hier sehr offen. In einer Originalkomposition für Oboe hätte der Komponist den Ton sicher vermieden.

Der Höhenumfang des Oboenparts bis c^3 (Satz 2, T. 19) ist unauffällig. Der Violinpart dagegen zeigt mit dem Umfang $h-h^2$ für eine konzertante Stimme

eine ungewöhnlich beschränkte Nutzung des Höhenregisters. Die außerordentlich enge Koppelung von Violine und Oboe in den Ecksätzen und die Einheitlichkeit im thematisch-motivischen Material läßt vermuten, daß die beiden Oberstimmen ursprünglich für zwei gleichartige Instrumente bestimmt waren.

Versetzt man nun das Konzert eine große Terz abwärts nach B-Dur, so erscheinen die beiden konzertanten Stimmen als geradezu ideale Partien für zwei Solobratschen, die erste Stimme mit dem Umfang $a-as^2$, die zweite mit dem Umfang $g-g^2$. Das Werk stellt sich in dieser Form als Konzert für zwei Bratschen dar, die sowohl Solo als auch Ripieno verkörpern, und eine „Viola in ripieno“, die sich als reine Füllstimme eng an den Basso continuo anschließt.

Die „Viola in ripieno“ bleibt bei der Transposition im Rahmen des Tonumfangs der Bratsche. Der Basso continuo dagegen geht unter das große C hinab, das in der Zeit meist die Untergrenze der Baßlinie bildete, und reicht bis zum Kontra-B. Doch befindet sich die tieftransponierte Version damit in guter Gesellschaft, nämlich der des sechsten Brandenburgischen Konzerts von Johann Sebastian Bach (BWV 1051), das im Baß ebenfalls diesen Tiefton fordert.²

Bemerkenswert ist, daß unsere hypothetische Originalfassung auch sonst eine gewisse Nähe zu Bachs Konzert aufweist, in der Tonart ebenso wie in der besonderen Form und Satzstruktur und speziell in der Besetzung mit zwei Solobratschen und dem Hinzutreten eines thematisch mehr oder weniger unabhängigen Ripieno in tiefer Mittellage, das bei Bach aus zwei Gamben, bei Telemann aus einer einzelnen Viola besteht. Es ist gut vorstellbar, daß es sich auch in unserem Konzert ursprünglich um einen Part für Viola da gamba gehandelt hat. Und zumindest hypothetisch bleibt die Möglichkeit zu bedenken, daß Telemanns Werk Bach als Anregung für sein eigenes Konzert gedient haben könnte.

Interesse verdient, daß die von uns postulierte Originalbesetzung mit zwei konzertierenden Bratschen in Telemanns Œuvre nicht allein steht. Mit dem Konzert G-Dur TWV 52:G3 liegt dazu ein Seitenstück gleicher Solobesetzung vor, allerdings werden hier die beiden „Violette“ von einem normal besetzten vierstimmigen Ripieno begleitet.³

Über den Anlaß, die Aufführungs- und Lebensumstände, die sich hinter dem B-A-C-H-Zitat unseres Konzerts verbergen, läßt sich nur spekulieren. Gab es eine Begegnung, bei der Telemann sich veranlaßt sah, Bach mit dieser Namensanspielung zu ehren? Eine Gelegenheit dazu könnte sich am ehesten in

² Satz 3, T. 45 (sowie Wiederholung als T. 110).

³ Ausgabe: G. P. Telemann, *Konzert G-Dur für 2 Violon, Streicher und Basso continuo*, hrsg. von W. Lebermann, Mainz (B. Schott's Söhne) 1970.

den Jahren 1708–1712 ergeben haben, in denen Telemann als Konzert- und Kapellmeister am Eisenacher Hof wirkte und Bach als Organist und Kammermusiker in Weimarer Hofdiensten stand. Das war offenbar der Lebensabschnitt, auf den Carl Philipp Emanuel Bach sich bezieht, wenn er 1775 über seinen Vater berichtet: „In seinen jungen Jahren war er oft mit Telemannen zusammen, welcher auch mich aus der Taufe gehoben hat.“⁴ Nach dieser Zeit führte Telemanns Lebensweg in die Ferne, zunächst nach Frankfurt am Main (1712–1721), dann nach Hamburg. Über eine Begegnung mit Bach in diesen späteren Jahren ist denn auch nichts bekannt.

In seiner Autobiographie von 1718 vermerkt Telemann über seine Eisenacher Zeit: „Alldieweil aber die Veränderung belustiget / so machte [ich] mich auch über *Concerte* her.“⁵ Es ist der Schaffensabschnitt, in dem er sich der Komposition von Konzerten zuwandte. Auch unser Konzert könnte damals entstanden sein. Mit seiner ungewöhnlichen Besetzung und der experimentellen Konzertform paßt es gut in diese Frühphase. Auch die auffällige Kürze des Werkes deutet auf eine frühe Entstehung; mit insgesamt 125 Takten dauert es kaum länger als sechs Minuten.⁶ In der Satztechnik freilich zeigt es in allen drei Sätzen die sichere Hand des erfahrenen Komponisten. Eine zumindest aus heutiger Sicht naheliegende Erwartung bleibt allerdings unerfüllt: Das B-A-C-H-Zitat beschränkt sich darauf, den langsamen Satz zu eröffnen, für den weiteren Satzverlauf aber bleibt es ohne Bedeutung.

Auch wenn sich die biographischen Bezüge einstweilen nicht weiter erhellen lassen, besteht kein Grund, das B-A-C-H-Zitat auf irgendein anderes Mitglied der weitverzweigten Musikerfamilie zu beziehen. Deren jüngere Vertreter scheiden ohnehin aus chronologischen Gründen aus. An der Echtheit des Werkes aber ist nicht zu zweifeln. Alles deutet darauf, daß wir es mit einem

⁴ Brief an J. N. Forkel vom 13. Januar 1775 (Dok III, Nr. 803, S. 289).

⁵ Autobiographie in: J. Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule*, Hamburg [1731], S. 168–180; Faksimile-Abdruck in: G. P. Telemann, *Autobiographien 1718, 1729, 1740*, Michaelstein o. J. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. 3.), dort S. 18.

⁶ W. Hirschmann, *Telemanns Frankfurter Konzertschaffen. Quellen- und stilkritische Bemerkungen zur Datierungsproblematik*, in: Telemann und Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996, hrsg. von P. Cahn, Mainz 2000 (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. 35.), S. 208–239, vermerkt (S. 215): „Insgesamt sind die frühen Konzerte kürzer (ca. sechs bis zehn Minuten) als die späten (ca. zwölf bis 20 Minuten)“. – Das oben erwähnte Konzert für zwei Bratschen TWV 52:G3 ist mit 144 Takten (und vier Sätzen) nur geringfügig länger als TWV 51:D6. Es gehört offenbar ebenfalls der frühen Phase des Telemannschen Konzertschaffens an.

bislang unbekanntes Dokument der Freundschaft zwischen Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann zu tun haben.⁷

Klaus Hofmann (Göttingen)

⁷ Zu den Beziehungen zwischen den beiden Komponisten vgl. den Band *Telemann und Bach. Telemann-Beiträge*, hrsg. von B. Reipsch und W. Hobohm, Hildesheim 2005 (Magdeburger Telemann-Studien. XVIII.), und darin besonders W. Hobohm, *Berührungspunkte in den Biographien Georg Philipp Telemanns und Johann Sebastian Bachs sowie ihrer Familien. Eine Datenliste*, S. 11–23. – Eine Rekonstruktion des Konzerts in der mutmaßlichen Originaltonart und -besetzung ist unter dem Titel „Concerto B-A-C-H“ im September 2016 im Verlag Edition Walhall, Magdeburg, erschienen.

„Virtuosen“ und „Musikanten“ Ein Nachtrag Lorenz Mizlers zum Scheibe-Birnbaum-Disput

Johann Adolph Scheibes Kritik an der vokalen Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs im „Sechsten Stück“ des *Critischen Musikus* hat jenen langanhaltenden Federkrieg mit Bachs Verteidiger in Leipzig, Johann Abraham Birnbaum, ausgelöst, der zu den wichtigsten und bekanntesten Zeugnissen der Bach-Rezeption zu Lebzeiten des Thomaskantors zählt. Jüngere Quellenforschungen haben ergeben, daß der Scheibe-Birnbaum-Disput über den Schauplatz des *Critischen Musikus* hinaus in verschiedenen Formen und Foren ausgetragen und spezifiziert wurde.¹ In vorliegendem Beitrag soll eine weitere diesbezügliche Quellenpassage knapp vorgestellt und kommentiert werden, die im Zusammenhang mit dem Disput bisher anscheinend nicht beachtet wurde. Sie findet sich in dem *Musikalischen Staarstecher* von Lorenz Mizler aus dem Jahr 1740, „in welchem rechtschaffener Musikverständigen Fehler bescheiden angemerket, eingebildeter u. selbst gewachsener so genannten Componisten Thorheiten aber lächerlich gemachet werden“.² Daß Lorenz Mizler als Vorsitzender der „Correspondierenden Societät der musikalischen Wissenschaften“ und als ein Musikgelehrter, der Bach öffentlich zu seinen Freunden zählte,³ dem Scheibe-Birnbaum-Disput nicht tatenlos zusah, erscheint verständlich und ist durch Interventionen in der *Musikalischen Bibliothek* hinreichend belegt. So nahm Mizler zu den Kritikpunkten an der Kompositionsart Bachs Stellung und versuchte, durch konkrete Gegenbeispiele aus dessen Feder zu kontern,⁴ verteidigte Johann Abraham Birnbaum gegen die Anschuldigung musikalischer Inkompetenz⁵ und polemisierte nicht zuletzt in kaum weniger heftiger Form als Scheibe gegen den „critischen Musikanten“ in Hamburg.⁶ Zu einem der zentralen Streitpunkte der Auseinandersetzung zwischen Scheibe und Birnbaum – der Erörterung, was einen

¹ M. Maul, *Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik. Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse*, BJ 2010, S. 153–198; B. Schubert, „... ohne deshalb den geringsten Streit zu suchen, vielweniger fortzusetzen“. *Neue Erkenntnisse zu Johann Matthesons Rolle im Scheibe-Birnbaum-Disput*, BJ 2014, S. 205–211.

² So der Langtitel des Periodikums. Vgl. L. Mizler, *Musikalischer Staarstecher*, Leipzig 1740.

³ Siehe Dok II, Nr. 420.

⁴ Dok II, Nr. 436.

⁵ Dok II, Nr. 420.

⁶ Dok II, Nr. 436.

Musikanten von einem Virtuosen unterscheidet, und damit letztlich auch der Frage, inwieweit diese Begriffe auf Bach anzuwenden waren – findet sich im *Musikalischen Staarstecher* folgende Passage, die hier in ihrem Kontext zitiert sei:

Es kömmt diese Meinung, daß die Musik so gar gemein geworden wäre, nur von der schlechten Beurtheilungs-Krafft einiger Personen her, die die Dinge, so ähnliche Merkmahle haben, noch nicht unterscheiden können, und die die Gewohnheit, sich Begriffe zu machen, die sie in ihrem zarten Alter gehabt, noch nicht abgelegt haben. Da sie kleine Kinder gewesen, und zum ersten mahl ein Pferd gesehen, haben sie die bey ihnen stehenden Magd gefragt: Was dieses sey, und da diese ihnen gesaget, daß es ein Pferd sey, und sie an solchem sonderlich einen starken Körper, der sich auf vier Füßen fort beweget, bemerket, weil solches am ersten in die Sinnen gefallen, so haben sie nach der Zeit, da sie zum erstenmahl einen Ochsen gesehen, solchen auch vor ein Pferd gehalten. So machen es eigentlich die kleinen Kinder, es ahmen ihnen aber auch viele erwachsene Personen nach, und unter andern auch diese, welche Virtuosen und Musikanten, eine schlechte und gute Musik, alles vor einerley halten, und daher, weil diese wie eine auch auf zwey Beinen stehen, und einerley Instrumente in der Hand halten, auch glauben, daß es einerley Personen wären, die einerley Dinge verrichteten. Wenn auch öfters gemeine Leute mit der Musik umgehen, so ist doch auch im Gegenteil bekannt, daß viele Printzen und gecrönte Häupter die Musik ihres Fleisses würdigen, wiewohl in beyden Fällen das Wesen der Musik dadurch weder geringer noch edler wird.⁷

Um die Spitze gegen Johann Adolph Scheibe zu verstehen, muß man sich Scheibes Insistieren auf einem vermeintlich wertfreien und keineswegs pejorativ konnotierten Gebrauch der Titulierung „Musikant“ in Erinnerung rufen. Ein Insistieren, zu dem er sich gewissermaßen gezwungen sah, nachdem Johann Abraham Birnbaum in seiner ersten Entgegnung (den „Unpartheyischen Anmerkungen“) die Bezeichnung Bachs als „Musikanten“ verwarf und den seiner Meinung nach adäquateren Begriff des „Virtuosen“ einführte:

Musikanten nennet man insgemein diejenigen, deren hauptwerk eine art von musicalischer praxi ist. Sie sind dazu bestellt, ja sie begeben sich oft freywillig dazu, die von andern gesetzte stücken, vermitteltst musicalischer instrumenten, dem gehöre mitzutheilen. Ja nicht einmal alle von dieser art, sondern die geringsten und schlechtesten, führen meistentheils diesen nahmen; so daß unter Musikanten und bierfiedlern fast kein unterscheid ist. Ist einer von dergleichen musicalischen practicis ein außerordentlicher künstler auf seinem Instrument, so nennet man ihn keinen musikanten, sondern einen virtuosen.⁸

⁷ Mizler Staarstecher (wie Fußnote 2), S. 55 f.

⁸ Dok II, Nr. 409, S. 299.

Scheibe reagierte auf Birnbaums Schrift zuerst mit dem „26. Stück“ des *Critischen Musikus* – datiert auf „Dienstag, den 18. Februar 1738“⁹:

Bevor ich aber diese Blätter gänzlich schließe, muß ich mich noch über eine Sache erklären, die man mir zu verschiedenen malen vorgeworfen, und auch wohl auf das heftigste aufgemutzt hat. Man leget es nämlich als den größten Fehler aus, daß ich das Wort, Musikant, in einem so edlen Verstande gebrauche. Man giebet mir auch so gar Schuld, ich beschimpfte damit diejenigen großen Meister der Musik, denen ich diesen Titel beylegte; weil er nur den elendesten, oder aufs höchste den mittelmäßigen Helden in der Musik zukäme. [...] Man kann [...] sagen, ein theoretischer Musikant, und auch ein praktischer Musikant, wenn man nämlich anzeigen will, in welchen Theilen der Musikant am meisten erfahren ist. Ueberhaupt aber kann man auch beydes zugleich darunter anzeigen. Die Componisten und Capellmeister sind also insonderheit theoretische Musikanten; diejenigen aber, welche nur allein singen, oder ein Instrument spielen sind praktische Musikanten. Die hingegen beydes thun, kann man ohne Beywort Musicanten nennen, weil ihre Geschicklichkeit in beyden Theilen der Musik gleich stark und vortrefflich ist. [...] Das Wort, Virtuose, ist zu allgemein; denn man saget es von allen die sich in einer Wissenschaft oder Kunst besonder hervor thun. Man müßte also allezeit sagen: ein musikalischer Virtuose, oder ein Virtuose in der Musik. Was man aber mit einem Worte erklären kann, das brauchet nicht erst einer ganzen Redensart. Ueberdieses wird auch das Wort, Virtuose, wenn es in der Musik gebrauchet wird, am meisten nur denenjenigen beygelegt, welche etwa im Singen oder Spielen einen hohen Grad der Vortrefflichkeit erlanget haben.¹⁰

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang ein Abgleich mit den entsprechenden Artikeln in Zedlers Universallexikon. Die Artikel „Musicanten“ in Band 22 (1739) und „Virtuosen“ in Band 48 (1746) zeigen viele sprachliche und argumentative Parallelen zu der zur gleichen Zeit beziehungsweise wenige Jahre zuvor öffentlich ausgetragenen Auseinandersetzung:

Musicanten, heissen ihrer alten und ächten Bedeutung nach diejenigen, welche ein von einem Componisten gesetztes Stück auf ihren Instrumenten nach den vorgeschriebenen Noten spielen. Nach dieser Beschreibung würde man nicht unrecht thun, wenn man auch die größten Virtuosen, und Musickverständige Musicanten nennete. Weil aber der heutige Gebrauch im Reden gemeinlich nur durch dieses Wort die auf Hochzeiten und in den Dorff- und Bier-Schencken aufwartenden Stadt-Pfeiffer, und

⁹ Das betreffende Stück schließt den ersten Teil des *Critischen Musikus*. Chronologisch befindet es sich zwischen Birnbaums erster Verteidigungsschrift – denn diese soll laut Scheibe von Bach in Leipzig „seinen Freunden und Bekannten am achten Jenner dieses Jahres [1738] mit nicht geringem Vergnügen selbst ausgetheilet“ worden sein (vgl. Dok II, Nr. 417, S. 312f.) – und Scheibes „Beantwortung der unpartheyischen Anmerkungen“ (datiert: „im Jahre 1738“), in der er bereits auf seine Argumentation im 26. Stück des *Critischen Musikus* verweist.

¹⁰ Zitiert nach J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, S. 249–253.

Bierfiedler oder Scher-Geiger verstehen will, und daher andere Musick-Verständige, sonderlich die in Königlichen und Fürstlichen Capellen befindlichen Virtuosen sich nicht gerne unter die Classe der Musicanten rechnen; sondern vielmehr lieber Musick-Verständige, Musici, Virtuosen heissen wollen: so gönnet man ihnen nicht unbillig diese zum Gebrauch erfundene Titul, zumal da der Gebrauch, solchen Benennungen, ob sie gleich zum Theil aus andern Sprachen entlehnet sind, bereits das Bürger-Recht ertheilet hat (Bd. 22, Sp. 1386–1387).

Virtuosen, It. *Virtuosi*, heissen im sittlichen Verstande tugendhafte Personen; im politischen Verstande aber solche Leute, die in einer gewissen Kunst und Wissenschaft, als in der Musick, Mahlerey, Bildhauerey u. d. g. fürtrefflich sind, und andere überreffen (Bd. 48, Sp. 1789).

Besondere Aufmerksamkeit verdient der letzte Satz aus der zitierten Passage von Mizler, in der von der Würdigung durch „Printzen und gecrönte Häupter“ die Rede ist.¹¹ Dies ist ein noch eindeutigerer Hinweis auf die von Birnbaum und Scheibe ausgetauschten Argumente. So wird nach der Kritik an Bach im „Sechsten Stück“ des *Critischen Musikus* Carl Heinrich Graun als ein Komponist geschildert, „der unserm Vaterland Ehre machet“; ergänzend heißt es:

Ein erhabener **Friederich** würdiget ihn seiner Gnade, und belohnet seine Verdienste. Das ist zu seinem Lobe genug. Wer von einem so großen und weisen Prinzen geliebet wird, muß gewiß eine wahre Geschicklichkeit besitzen.¹²

Birnbaum kommt zum Schluß seiner *Unpartheyischen Anmerkungen* auf diese Passage zurück und münzt sie auf Bach um:

Er [der „Critische Musicus“] hat sich unstreitig übereilet, und vielleicht hat er den Herrn Hofcompositeur [Bach] nicht einmal recht gekannt. Wäre dieses, ich bin gewiß versichert, er würde ihm eben das lob zugetheilet haben, welches er in diesem schreiben dem berühmten Herrn Graun gegeben hat. Er würde mit veränderung eines einzigen worts eben also haben sagen können: ein erhabener August würdigt ihn seiner gnade und belohnet seine verdienste, das ist zu seinem lobe genug. Wer von einem so grossen und weisen Printz geliebt wird, muß gewiß eine wahre geschicklichkeit besitzen.¹³

Es spricht für den aufgeklärten Geist Mizlers, wenn er in Anspielung auf die Gespanne „Carl Heinrich Graun – Friedrich II. von Preußen“ und „Johann Sebastian Bach – August III. von Sachsen-Polen“ sich diese, auf einer sozialen Hierarchie beruhende Wertung nicht zu eigen macht. Mizler weist vielmehr

¹¹ Mizler Staarstecher (wie Fußnote 2), S. 55 f.

¹² Zitiert nach Scheibe (wie Fußnote 10), S. 63.

¹³ Dok II, Nr. 409, S. 305.

darauf hin, daß „auch öfters gemeine Leute mit der Musik umgehen“, doch es sei „auch im Gegenteil bekannt, daß viele Printzen und gecrönte Häupter die Musik ihres Fleisses würdigen, wiewohl in beyden Fällen das Wesen der Musik dadurch weder geringer noch edler wird.“¹⁴

Benedikt Schubert (Weimar)

¹⁴ Mizler Staaarstecher (wie Fußnote 2), S. 55 f.

Der Sänger Johann Andreas Hoffmann als Notenkopist C. P. E. Bachs

Kopisten spielen eine entscheidende Rolle in der musikalischen Überlieferung, denn ihre Arbeiten schaffen eine der Grundlagen, auf der Historiker sodann ihr Bild von der Musikgeschichte entwerfen. Häufig können Kopisten wichtige Aufschlüsse über die Arbeitsweise von Komponisten sowie die Entstehung und Rezeption von deren Werken vermitteln. Dennoch ist im allgemeinen nur wenig über sie bekannt. Zwar gab es insbesondere bei Carl Philipp Emanuel Bach in den letzten Jahrzehnten einen deutlichen Fortschritt in der Schreiberforschung.¹ Doch trotz aller Bemühungen können wegen mangelnder Hinweise nur wenige der für den Hamburger Bach tätigen Kopisten namentlich identifiziert werden. Dieser Beitrag widmet sich der Identität des Schreibers Anonymus 308 (TBSt 2/3) beziehungsweise „C. P. E. Bach V“ (Blechtschmidt).² Seine Hand taucht in wenigen, aber bedeutenden Quellen auf: in zwei Partituren von Bachs Passionskantate Wq 233/BR-CPEB

¹ Der erste Fall betrifft Anonymus 304 (Kast), den Peter Wollny vermutlich als Otto Ernst Gregorius Schieferlein identifiziert hat; siehe dazu Wollnys Rezension von J. Jaenecke, *Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften*, München 1993 (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, 1. Reihe, Bd. 7) in BJ 1995, S. 215–219, speziell S. 218. Zwei weitere Identifizierungen finden sich bei J. Neubacher, *Der Organist Johann Gottfried Rist (1741–1795) und der Bratschist Ludwig August Christoph Hopff (1715–1798): zwei Hamburger Notenkopisten Carl Philipp Emanuel Bachs*, BJ 2005, S. 109–123. Die Liste der anonymen Schreiber (Anon. 300 ff.) geht auf Kast zurück; sie wurde in den 1970er Jahren von Yoshitake Kobayashi erweitert (handschriftliche Listen im Bach-Archiv Leipzig).

² Die zweite Bezeichnung dieses Schreibers („C. P. E. Bach V“) basiert auf E. R. Blechtschmidt, *Die Amalien-Bibliothek: Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787)*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8.), S. 81 f. und 334; auf S. 82 wird darin der Schreiber der Quelle Am.B. 85 I irrtümlich als „C. P. E. Bach VI“ angegeben. Diese Bezeichnung findet sich ebenfalls bei Eva Renate Wutta (geb. Blechtschmidt), *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek: mit zahlreichen Abbildungen von Handschriften nebst Briefen der Anna Amalia von Preußen (1723–1787)*, Tutzing 1989, S. 61 und 146 f. Anette Nagel übernimmt Blechtschmidts Fehler in ihrer Dissertation *Studien zur Passionskantate von Carl Philipp Emanuel Bach*, Frankfurt/Main 1995, S. 74, 124 und 247.

DS 2,³ in Bachs Einführungsmusiken für die Pastoren Klefeker (H 821 b/BR-CPEB F 43) und Häseler (H 821 d/BR-CPEB Fp 45),⁴ in zwei Kantaten von Carl Heinrich Graun aus Bachs Besitz,⁵ in der Hauskopie von den zwölf Sonatinen⁶ sowie in den Hauskopien der Sinfonien Wq 182/4–6.⁷ Viele dieser Quellen stammen aus der ersten Hälfte der 1770er Jahre.

Die Identifizierung des Schreibers Anon. 308 gelingt anhand von zwei Eintragungen in der Hauptquelle zu Bachs Passionskantate. Bach hat dieses Oratorium am Anfang seiner Amtszeit als Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen aus Teilen seiner ersten liturgischen Passion und einigen neu-komponierten Sätzen gestaltet.⁸ Daß er seine Hauskopie des Werkes (*P 337*) trotz mehrfacher Überarbeitung stets aktuell gehalten hat, wissen wir aus einer eigenhändigen Notiz auf der Titelseite:

Paßions-Cantate, von mir, C. P. E. Bach, Anno 1769 in Hamburg in Musik gesetzt. NB Diese Partitur ist zwar nicht von der Handschrift des Autors, (denn von dieser Cantate in dieser Einrichtung existirt kein Original, weil der Autor hernach vieles geändert hat), sie ist aber so korrekt, wie möglich und ganz gewiß korrekter, als alle übrigen Exemplare, weil sie der Besitzer, nemlich der Autor sehr oft durchgesehen hat.⁹

P 337 weist einige ungewöhnliche Eigenschaften auf: Vier Schreiber waren an der Niederschrift beteiligt, einer davon war der Komponist selbst.¹⁰ Die anderen sind unter den Sigeln Anonymus 307 (laut einer Notiz von Georg Poelchau ein Schreiber namens „Augustino“), Anonymus 308 („C.P.E. Bach V“) und Anonymus 309 bekannt.¹¹ Mit nur einer Ausnahme wurde jede Lage des Manuskripts jeweils von einem einzigen Schreiber angefertigt. Daß

³ *Am.B.* 85, Bd. I. Eine Quellenbeschreibung findet sich bei Nagel (wie Fußnote 2), S. 74–76, sowie in BR-CPEB.

⁴ D-B, *SA 714*, Fasz. 2, und *SA 706*, Fasz. 1 und 3. Siehe LBB 8, S. 128f., 143 und 617; CPEB: CW, V/3.1, S. xxiii–xxiv; und CPEB: CW, V/3.2, S. xxi–xxii.

⁵ D-B, *SA 8182*, Fasz. 3 und 4.

⁶ D-Hs, *ND IV 3472 o*. Siehe CPEB: CW III/12.1, S. 139f. Diesen und den folgenden Hinweis verdanke ich Paul Corneilson.

⁷ D-B, *St 372*, *St 374* und *St 369*.

⁸ Nagel (wie Fußnote 2), S. 24–27 und CPEB: CW, IV/4.1, S. xi–xii. Zur genaueren Entstehungszeit der Passionskantate siehe M. L. Hill, *Carl Philipp Emanuel Bach's Passion Settings: Context, Content, and Impact*, Diss. Yale University 2015, S. 152 bis 154.

⁹ Zu den Revisionsphasen vgl. Nagel (wie Fußnote 2), S. 63f.

¹⁰ Siehe die eingehenden Quellenbeschreibungen bei Nagel (wie Fußnote 2), S. 124–127 und in BR-CPEB, S. 81.

¹¹ Angaben nach BR-CPEB, S. 81. Die Kopisten sind in Nagels sonst hervorragender Dissertation teilweise falsch oder unvollständig angegeben; siehe Nagel (wie Fußnote 2), S. 124.

diese Entsprechung von Lagen und Schreibern existiert, „ohne daß eine Ordnung bezüglich der Chronologie oder Auswahl von Sätzen erkennbar ist“, wurde bereits von Anette Nagel in ihrer Dissertation zur Entstehungsgeschichte dieses Werkes erkannt.¹² Sie vermutet, daß die ganze Handschrift ursprünglich nur von einem Schreiber kopiert wurde, daß aber der jetzige Zustand das Ergebnis von zwei mehrjährigen Prozessen ist: erstens, die Erneuerung einzelner Bögen durch das Neuschreiben, und zweitens, der Austausch ganzer Lagen mit anderen aus einer zweiten Abschrift, die Bach parallel zu seiner Hauskopie in einem aktualisierten Zustand gehalten hat (siehe die nachstehende Übersicht). Diese zweite Abschrift diene vermutlich als Grundlage für die jährlichen Aufführungen in der Hamburger Spinnhauskirche.¹³ Bach schrieb in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel vom 20. April 1774, daß sein eigenes Exemplar „durch das viele Herumschicken sehr zerlumpt“ sei.¹⁴ Aus diesem schlechten Zustand ergab sich vermutlich die Motivation für den Austausch und die Erneuerung einzelner Bögen.¹⁵

Ausschnitt aus der Lagenordnung und Abfolge der Kopisten in *P 337*¹⁶

Seite	Kopist	Seite	Kopist
153	Anon. 307	161*	Anon. 308
154	Anon. 307	162	Anon. 308
155	Anon. 309	163	Anon. 307
156	Anon. 309	164	Anon. 307
157	Anon. 309	165	Anon. 307
158	Anon. 309	166	Anon. 307
159	Anon. 307	167	Anon. 308
160	Anon. 307	168	Anon. 308

*Auf dieser Seite befindet sich in der unteren linken Ecke der Name „H. Hoffmann“

¹² Die einzige Ausnahme zu diesem Befund ist eine Lage, in der die zwei ersten Seiten von Bach geschrieben sind, während die beiden folgenden Seiten von Anon.308 stammen.

¹³ Siehe Nagel (wie Fußnote 2), S. 66–69.

¹⁴ CPEB Briefe II, S. 1614f.

¹⁵ Allerdings ist nicht klar, ob es sich bei dem „herumgeschickten“ Exemplar um *P 337* oder die andere Kopie handelte (Nagels „Handschrift B“). Diese zweite Partitur ist durch die verschiedenen Revisionsphasen und den Lagenaustausch mit *P 337* in die verschollene Quelle „alpha“ umgewandelt worden; siehe Nagel (wie Fußnote 2), S. 65–69.

¹⁶ Die Aufstellung basiert auf Nagel (wie Fußnote 2), S. 247–249 (Kopistenbezeichnungen nach TBSt 2/3).

Für meinen Versuch, Anon. 308 zu identifizieren, spielt die merkwürdige Zusammensetzung von *P* 337 eine wichtige Rolle. Auf der jeweils ersten Seite von zwei der Lagen, die von Anon. 308 geschrieben wurden, findet sich in der unteren linken Ecke der wohl von Bach flüchtig mit Bleistift geschriebene Name „H. Hoffmann“ (S. 3 und S. 161; siehe Abbildung 2).¹⁷ Auch an anderen Stellen in *P* 337 tauchen Namen auf – darunter wieder der eines Herrn Hoffmann –, aber in jedem dieser Fälle wird aus dem Zusammenhang deutlich, daß es sich um die Ausführenden der solistischen Gesangspartien handelt, da diese Namen direkt neben den Solosätzen plaziert sind. Dagegen stehen die beiden oben genannten Erwähnungen des Namens Hoffmann in deutlichem Abstand zu den Noten. Also scheint es sich in diesen beiden Fällen nicht um einen Hinweis auf die gewünschten Sänger zu handeln.

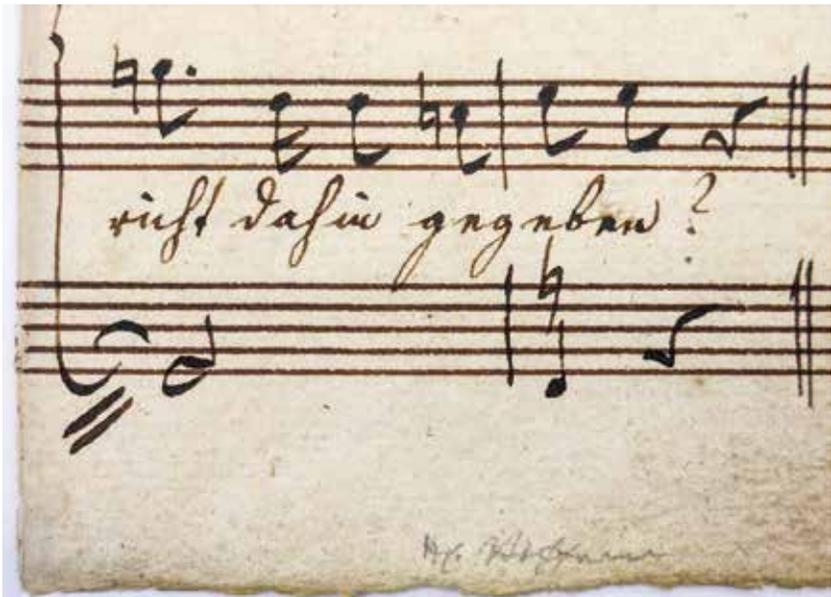


Abbildung 1: Vermerk „H. Hoffmann“ in *P* 337, S. 3

Das zweimalige Auftreten von Hoffmanns Name an den genannten ungewöhnlichen Stellen könnte damit zusammenhängen, daß Bach sich selbst – oder jemand anderem – einen Hinweis auf einer noch leeren Papierlage hinterlassen wollte, welcher Schreiber den Notentext der alten Lage neu kopieren sollte. Bach hat Hoffmann wahrscheinlich die „zerlumpten“ Blätter zusammen mit einem entsprechenden Papiervorrat übergeben, damit dieser

¹⁷ Bei Nagel wird nur die erste Stelle erwähnt.

die beschädigten Teile erneut abschreiben konnte. Diese frisch geschriebenen Blätter haben dann die alten ersetzt.

Es ist zwar nicht völlig auszuschließen, daß von Anfang an mehrere Kopisten an der originalen Niederschrift der Partitur beteiligt waren; wahrscheinlicher ist aber, daß ein einzelner Schreiber das ganze Stück ausgeschrieben hat – vielleicht sogar Anon. 308, der auch die früheste vollständige Fassung dieses Werkes kopiert hat.¹⁸ Teile des originalen Manuskripts wurden dann über die Jahre hinweg Stück für Stück von mehreren Schreibern erneuert; und teils wurden auch Blätter und Lagen mit denen einer anderen Partiturokopie in Bachs Besitz ausgetauscht.¹⁹

Wenn wir also annehmen, daß sich die Angabe „Hoffmann“ an diesen zwei Stellen auf den Kopisten bezieht, dann bleibt nur zu klären, wer sich hinter diesem Namen verbirgt. Der wahrscheinlichste Kandidat ist der Sänger Johann Andreas Hoffmann (1752–1832), ein Mitglied von Bachs Vokalensemble, dessen Familienname auch sonst in *P 337* auftaucht. Hoffmann war seit den frühen 1760er Jahren Mitglied des von Georg Philipp Telemann geleiteten professionellen Vokalensembles, das 1768 von C. P. E. Bach übernommen wurde.²⁰ Vor dem Stimmbruch sang er Sopran, später dann Baß. Nach Bachs Tod behielt er seine Stelle als Sänger unter dem neuen Musikdirektor Christian Friedrich Gottlieb Schwencke. Hoffmanns langjähriges Wirken während Bachs gesamter Amtszeit ist unter anderem auch durch zahlreiche Eintragungen seines Namens in Partituren und Stimmblättern aus Bachs Besitz belegt. Außerdem taucht sein Name in dem sogenannten „Rechnungsbuch der Kirchen-Musiken“ auf, das Quittungen für besondere musikalische Tätigkeiten der Hamburger Musikdirektoren enthält.²¹ Ohnehin liegt die Annahme nahe, daß Anon. 308 unter Bachs Sängern zu suchen ist, da zwei andere Mitglieder des Vokalensembles ebenfalls als Kopisten für Bach tätig waren: der Tenorist Johann Heinrich Michel und der Altist Otto Ernst Gregorius Schieferlein.²²

¹⁸ Diese Vermutung findet sich bei Nagel (wie Fußnote 2), S. 126.

¹⁹ Siehe Nagel (wie Fußnote 2), S. 66–69.

²⁰ Die wenigen biographischen Informationen über J. A. Hoffmann sind zusammengefaßt unter anderem bei R. Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music at the Hamburg Principal Churches from 1768 to 1788*. Diss. Yale University 2001, S. 151, sowie bei J. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken*, Hildesheim 2009 (Magdeburger Telemann-Studien. 20.), S. 429.

²¹ D-Ha, *731-1 Handschriftensammlung* 462. Eine Liste der Stellen, an denen Hoffmanns Name in dieser Quelle auftaucht, findet sich bei Sanders, S. 151 und Neubacher, S. 429 (siehe die vorhergehende Fußnote).

²² Siehe oben Fußnote 1 sowie Neubacher, *Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (wie

Die greifbaren zweifelsfrei eigenhändigen Schriftproben von Johann Andreas Hoffmann scheinen auf zwei seiner Unterschriften beschränkt zu sein. Diese weisen eine unverwechselbare Ähnlichkeit mit der Hand des Anon. 308 auf.²³

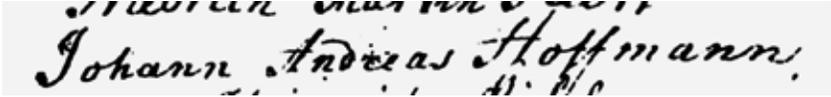
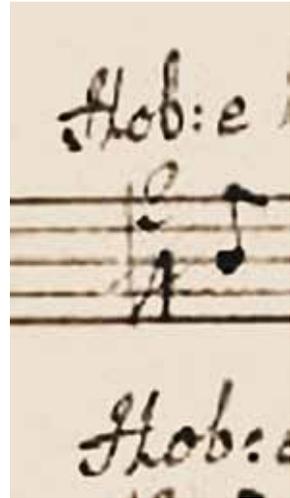
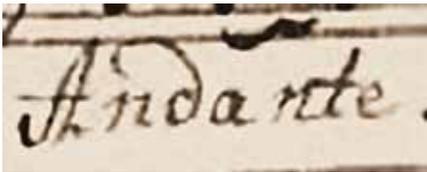


Abbildung 2: Unterschrift von Johann Andreas Hoffmann, D-Ha, Senat, Cl. VII. Lit. He. No. 2. Vol. 8b. Fasc. 7, fol. 24



Abbildungen 3 und 4: D-B, *Mus. ms.* 8182, Fasz. 3, S. 1 und 5; geschrieben von Anon. 308

In den von Anon. 308 abgeschrieben Stimmlättern des zweiten Teils der Einführungsmusik Häselers (SA 706, Fasz. 3) findet sich schließlich ein weiterer Beweis dafür, daß es sich bei diesem Kopisten um den Sänger Johann Andreas Hoffmann handelt.²⁴ Auf den Stimmen für die beiden Tenöre und den ersten Baß werden oben rechts die Namen der beteiligten Sänger genannt:

Fußnote 20), S. 241, und P. Corneilson, *C. P. E. Bach's Evangelist, Johann Heinrich Michel*, in: „Er ist der Vater, wir sind die Bub'n“: Essays in Honor of Christoph Wolff, hrsg. von P. Corneilson und P. Wollny, Ann Arbor 2010, S. 103.

²³ D-Ha, *Senat*, Cl. VII. Lit. He. No. 2. Vol. 8b. Fasc. 7, fol. 4 und 24.

²⁴ Vgl. hierzu die verwandte Diskussion der Quellen dieses Werkes in dem demnächst erscheinenden Aufsatz von Evan Cortens, *Voices and Invoices: The Hamburg Vocal*

Wreden, Michel und Illert (siehe Abbildung 5–7). Im Gegensatz zu diesen ausführlichen Angaben steht auf dem Stimmblatt für den zweiten Baß, das ebenfalls von Anon. 308 kopiert wurde, an der gleichen Stelle lediglich die Initiale „H“ (siehe Abbildung 8). Die Stimme des zweiten Basses enthält eine Solopartie, die in der Partitur dieses Werkes (*P* 346, Fasz. 2) von Bach Hoffmann zugeordnet wurde (siehe Abbildung 9). Mithin schrieb Hoffmann die Stimme also für sich selbst. Es liegt daher nahe, daß er es für überflüssig hielt, seinen Namen auf der Stimme auszuschreiben. Angesichts der hier vorgeschlagenen Identifizierung des Kopisten gewinnt diese sonst unbedeutende Beobachtung des abgekürzten Namens neue Relevanz.



Abbildungen 5–8: Ausschnitte aus den Tenor- und Baßstimmen für den zweiten Teil der Einführungsmusik Häselers, D-B, SA 706, Fasz. 3.

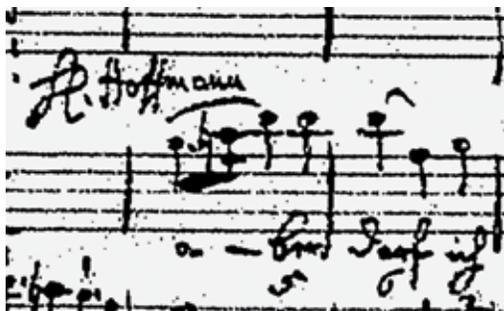


Abbildung 9: Ausschnitt aus der Partitur der Einführungsmusik Häseler,
P 346, Fasz. 2, fol. 2v

Obwohl Johann Andreas Hoffmann als Schreiber nicht so aktiv war wie Johann Heinrich Michel und Otto Ernst Gregorius Schieferlein, war er am Ausschreiben mehrerer wichtiger Werke Bachs beteiligt. Seine Identifizierung gibt uns wertvolle Einblicke in Bachs Arbeitsmethoden; bemerkenswert ist die Beobachtung, daß er sich beim Kopieren von Singstimmen und Partituren wesentlich auf Personen aus seinem unmittelbaren Arbeitsumfeld verließ. Und schließlich gibt uns die Bestimmung von Hoffmann als Schreiber für C. P. E. Bach Hinweise darauf, wo wir in Zukunft in unseren Bemühungen um die Identifizierung weiterer anonymer Kopisten zu suchen haben.

Moira Leanne Hill (New Haven, Conn.)

Johann Sebastian Bach der Jüngere in Rom – einige Ergänzungen

Der vorliegende Beitrag versteht sich als eine Ergänzung zu den bisher bekannten biographischen Informationen über die letzte Lebenszeit des Zeichners Johann Sebastian Bach (1748–1778), des jüngsten Sohnes von Carl Philipp Emanuel Bach.¹

Nachdem Bach im Februar 1777 in Rom eingetroffen war,² schrieb er am 2. März an seinen Lehrer Adam Friedrich Oeser, den Direktor der Leipziger Kunstakademie, einen Brief,³ in dem er über seine Reiseerlebnisse und seine Ankunft in Rom berichtet; am Schluß bemerkt er: „Meine Adresse ist: a la Place d’ espagne, auprès du Caffé Anglois chez Madame Gerhardini, dans la Maison du Tailleur Mr. le cler.“ Das Haus am Spanischen Platz, in dem Bach zur Untermiete wohnte, gehörte einem Schneider und befand sich in der Nähe des Caffé Inglese im Zentrum der internationalen, speziell der deutschen Künstlerszene. Der Göttinger Historiker August Ludwig von Schlözer erinnerte sich 1782: „Hier ist alles voll von Deutschen“.⁴ Unter den zahlreichen Kaffee- und Wirtshäusern kam dem Inglese ein besonderer Stellenwert zu, denn hier verkehrten anerkannte Künstler wie Anton Raphael Mengs (1728 bis 1779) und Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793). Die weniger etablierten jugendlichen „Bohemiens“ trafen sich hingegen eher im Caffé Greco, das ebenfalls am Spanischen Platz lag.⁵ Reiffenstein, der schon seit längerer Zeit in Rom lebte und seit vielen Jahren mit Carl Philipp Emanuel Bach bekannt war,⁶ wurde für den neu angekommenen Johann Sebastian bald zu einem engen Vertrauten. Fraglich bleibt allerdings, welchem der beiden Treffpunkte Bach den Vorzug gab.

¹ Zuletzt M. Hübner, *Johann Sebastian Bach d. J. Ein biographischer Essay*, in: A. Fröhlich, *Zwischen Empfindsamkeit und Klassizismus. Der Zeichner und Landschaftsmaler Johann Sebastian Bach der Jüngere*, Leipzig 2007.

² Hier erlebte er noch den Karneval; Fastnacht fiel auf den 11. Februar.

³ Vollständige Wiedergabe des Briefes bei Hübner (wie Fußnote 1), S. 25 ff.

⁴ Zitiert nach F. Noack, *Das Deutschtum in Rom*, Bd. 1, Berlin und Leipzig 1927, S. 368.

⁵ Ebenda, S. 368 f.

⁶ Reiffenstein hatte Carl Philipp Emanuel Bach 1754 in Kassel porträtiert.

Bachs Wirtin „Madame Gerardini“

Der Spanische Platz gehörte zu dem von der Pfarrei San Lorenzo in Lucina betreuten Stadtgebiet. Im meist jährlich erstellten „Stato delle anime“ (Seelenregister) von San Lorenzo wird eine Maddalena Gerardini genannt, gefolgt von weiteren Mitbewohnern ihres Hauses, darunter auch Bach. Für das Jahr 1777 sind vermerkt: „Madal. Gerardini [...] Sigr. Ignazio Picael [...] Monju Pach“;⁸ 1778 finden sich „Maddala Gerardini“, „Monsú Bacch“ und „Monsú Mitellos“.⁹ Die „Stati delle anime“ erfaßten nicht nur die Gemeindemitglieder, sondern sämtliche Bewohner des Viertels (auch Protestanten). Daß im Jahr 1779, also nach Bachs Tod, unter „Madalena Gerardini“ noch einmal „Monju Bač“ auftaucht, ist offenbar ein Versehen.¹⁰

Bei der weiteren Spurensuche stellte sich heraus, daß Maddalena Gerardini in ihrer Jugend eine bekannte Opernsängerin war. Nachweisbar ist ihre Mitwirkung bei mindestens 35 Aufführungen von Opern zumeist italienischer Komponisten. Ihre Auftritte umspannen den Zeitraum 1729 bis 1753 und erstreckten sich von Neapel über Palermo, Perugia, Piacenza, Venedig, Pisa, Florenz, Turin, Lucca, Brescia, Padua und Modena bis Verona. Außerhalb Italiens sang die Gerardini in Graz und Preßburg sowie in Erlangen und Bayreuth.¹¹ Nach ihrem Aufenthalt in Graz 1742/43 ging sie an den Hof von Bayreuth, wo sie im „Culmbacher Address- und Schreib-Calender“ in den Jahren 1744 bis 1748 als Sopranistin mit dem Künstlernamen „La Sellarina“, geführt wurde.¹²

⁷ Hier werden zwei Namen bereits verstorbener Personen genannt, darunter ein „Michele Gerardini“, ohne Hinweis auf ein mögliches Verwandtschaftsverhältnis.

⁸ Rom, San Lorenzo in Lucina, Vikariatsarchiv, *Stato delle anime 1777*, Bl. 34 v.

⁹ Ebenda, *Stato delle anime 1778*, Bl. 40 r.

¹⁰ Ebenda, *Stato delle anime 1779*, Bl. 37 v. Für die Übermittlung von Kopien aus den Seelenregistern der Jahrgänge 1777–1779 danke ich Alexander Koller, Deutsches Historisches Institut in Rom. Erstmals erwähnt werden diese Einträge im BJ 1940–48, S. 170 (H. Miesner).

¹¹ C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Indice II, Cuneo 1994, S. 309 (Register) sowie Nr. 2945. Hier sind 33 Opernproduktionen aufgeführt, bei denen die Gerardini mitwirkte. Siehe auch R. D. Schmidt-Hensel, „La musica é del Signor Hasse ...“. *Johann Adolph Hasses „Opere serie“ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen*, Göttingen 2009 (Abhandlungen zur Musikgeschichte. 19/2.), S. 768 (Register; Nachweis von drei Auftritten Gerardinis in Opern von Johann Adolph Hasse, darunter zwei, die nicht bei Sartori vermerkt sind).

¹² H.-J. Bauer, *Barockoper in Bayreuth*, Laaber 1982, S. 182 f. Siehe auch R.-S. Pegah, *The Court of Brandenburg-Culmbach-Bayreuth*, in: *Music at German Courts, 1715–1760*, hrsg. von S. Owens, B. M. Reul und J. B. Stockigt, Woodbridge 2011, S. 411.

In Bayreuth bestimmte die kunstbegeisterte und auch selbst komponierende Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth – eine Schwester Friedrichs II. – seit 1737 das Operngeschehen. Für ihre prachtvollen Aufführungen engagierte sie gern italienische Sängerinnen und Sänger. Als der schwedische Maler Alexander Roslin in den 1740er Jahren in Bayreuth weilte, erhielt er von der Markgräfin den Auftrag, einige Mitglieder des Bayreuther Künstlerensembles zu porträtieren, darunter auch Maddalena Gerardini als „Mademoiselle Cellarino“; das Pastellgemälde ist noch heute unter den „Comödiantenbildnissen“ im Neuen Schloß Bayreuth zu sehen (siehe Abbildung 1).¹³

Während die Markgräfin sich am liebsten mit italienischen Sängerinnen und Sängern umgab, bevorzugte sie als Instrumentalisten deutsche Musiker. Da Wilhelmine mit ihrem Bruder Friedrich II. in engem Kontakt stand, ihn mehrmals besuchte und einige seiner berühmten Abendmusiken erlebte,¹⁴ ergaben sich auch direkte Verbindungen zu Mitgliedern der Preußischen Hofkapelle. Zum Beispiel traten Johann Joachim Quantz, Franz Benda und Carl Heinrich Graun in Bayreuth mehrmals als Gastmusiker auf.¹⁵ Auch den Kammercembalisten der Berliner Hofkapelle Carl Philipp Emanuel Bach wird die Markgräfin gekannt haben; ein persönlicher Kontakt ist durchaus denkbar, bislang jedoch nicht belegt. Der Dresdner Hofkapellmeister Johann Adolph Hasse und seine Frau, die berühmte Sängerin Faustina Bordoni, hielten sich 1746 und 1748 in Bayreuth auf;¹⁶ im September 1748 führte Hasse dort zur Einweihung des neuen Opernhauses seine Oper „Il Trionfo d’Ezio“ auf. Maddalena Gerardini wirkte bei dieser Inszenierung jedoch nicht mit,¹⁷ vielleicht hatte sie Bayreuth bereits verlassen. 1749 ist sie erneut in Verona und 1753 in Venedig nachweisbar.¹⁸

Wenn die Sängerin Gerardini mit Bachs Vermieterin identisch ist, dann liegen zwischen ihrem Bayreuther Engagement und ihrer Begegnung mit Johann Sebastian Bach in Rom etwa drei Jahrzehnte. Die weitgereiste Sängerin hätte sich schließlich nach dem Ende ihrer Karriere im Künstlerviertel ihrer Hei-

¹³ E. Bachmann, *Die „Comödiantenbildnisse“ der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth*, in: Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft 3 (1957), S. 270 f. E. Bachmann, *Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und ihre Welt*, München 1959 (Ausstellungskatalog), S. 66.

¹⁴ So berichtete die Markgräfin von einer Abendmusik in Schloß Rheinsberg im Jahr 1740; siehe *Memoiren von Friederike Sophie Wilhelmine, Markgräfin von Baireuth [...] vom Jahre 1706–1742, übersetzt aus dem Französischen von Th. Hell*, Braunschweig 1845, S. 279.

¹⁵ Bauer (wie Fußnote 12), S. 113 ff. Bachmann, *Markgräfin Wilhelmine* (wie Fußnote 13), S. 59 und 61.

¹⁶ Bauer (wie Fußnote 12), S. 134, 137 und öfter.

¹⁷ Die Namen der Mitwirkenden finden sich bei Bauer (wie Fußnote 12), S. 144.

¹⁸ Siehe Sartori (wie Fußnote 11).

matstadt niedergelassen. Diese Vermutung wird gestützt durch knappe Vermerke in den Einträgen des „Stato delle anime“. Hier finden sich nach ihrem Namen jeweils die Kürzel „Zit. anz.“ (1777 und 1779) und „Za. Anza.“ (1778), offenbar Verweise auf eine „cittadina anzianità“, eine alte Bürgerin.¹⁹

Zu Bachs Begräbnis

Es gibt verschiedene Dokumente und Berichte zu Bachs letzter Lebenszeit, seiner Krankheit und seiner Beisetzung auf dem Protestantischen Friedhof, bei der mangels eines evangelischen Geistlichen Johann Friedrich Reiffenstein die Grabrede hielt.²⁰ Ein bisher kaum beachteter zeitgenössischer Reisebericht des ehemaligen Preußischen Hauptmanns Johann Wilhelm von Archenholtz enthält ein weiteres kennenswertes Detail, das die römischen Gepflogenheiten im Umgang mit sterbenden Protestanten erhellt:

Uebrigens ist es falsch, daß der Kranke auf seinem Todbette von geistlichen Bekehrern geplagt wird. Man fragt deshalb blos bey denjenigen an, die um den Sterbenden sind, und auf eine höfliche Verneinung geschieht kein weiterer Versuch. Dieses war auch der Fall mit einem, bey meinem hiesigen Aufenthalte, verstorbenen hoffnungsvollen Zeichner, dem Sohne des großen Tonkünstlers Bach in Hamburg. Man ließ ihn nach geschehener Anfrage in Friede fahren, und seine deutschen Landsleute begleiteten ihn unter der gehörigen Bedeckung zu Grabe.²¹

Maria Hübner (Leipzig)

¹⁹ Für diesen Hinweis danke ich Wolfram Enßlin, Leipzig.

²⁰ Siehe zum Beispiel F. J. L. Meyer, *Darstellungen aus Italien*, Berlin 1792, S. 155 bis 159.

²¹ J. W. v. Archenholtz, *England und Italien, Vierter Theil*, Leipzig 1787, S. 211 f.



Abbildung 1:
Maddalena Gerardini, genannt „La Sellarina“.
Pastellgemälde von Alexander Roslin, 1748, Neues Schloß Bayreuth

Dokumentation¹

2. „Gratulanten“

Denen auch noch beyzuzehlen diejenige Arth Leute, so man seit etlichen Jahren her *Gratulanten* nennet, und größtentheils arme ohn beförderte Studenten oder auch unbrauchbare *Conversi* sind; haben den *Gratulanten*-Nahmen sich zugezogen, weiln sie mit *Gratulationibus* bey hohen Festen, Geburths- und Nahmens-Tagen, Hochzeiten und Kindtauffen, auch so gar bey der Heil. *Communion* &c. Verehrungen *adquiriren*, mithin unter die Armen gehören, die theils aus der Universitäts-Almosen-Casse und *Fiscis Nationum*, theils auch, vermöge *Compactatorum*, bey E. E. Hochw. Raths Lazareth oder Waysen-Hauße, und dergestalt in gesund- und krancken Tagen ihren nothdürfftigen Unterhalt und Verpflegung, gleichwie auch nach dem Tode die Begräbniß-Kosten haben, inmaßen alle Jahre verschiedene Arme *ex aerariis publicis* begraben werden müssen.

Quelle: *Christoph Ernst Siculus ANNALIVM LIPSIENSIVM MAXIME ACADEMICORVM SECTIO XXVI. Oder Des Leipziger Jahr-Buchs Zu dessen Vierten Bande Erste Fortsetzung. Welche Das Itzt-Lebende Leipzig 1726. Nebst Etwas Alten u. Etwas Neuen eröffnet*, Leipzig 1727 (in: *Annales Lipsienses*, Bd. IV), S. 23.

Aus dem „Jahr-Gedächtniß Des Itzt-Lebenden Leipzigs, 1726“, Abschnitt „Noch andere PRIVATI ACADEMICI so nicht mehr in Studenten-Jahren“. Am 4. 6. 1728 wurde von Dresden aus ein königliches Mandat „wieder die so genannten Gratulanten“ erlassen (Sicul IV, S. 710f.), am 9. 10. 1728 folgte eine lateinisch abgefaßte „Admonition an die armen Studiosos, so sich des Bettelns unter dem Mißbrauch der Gratulationen befleißigen“ (S. 804–806).

¹ Fortsetzung zu BJ 2015, S. 355–360.

3. „Professoren“

Unter dieser Regierung [der Zarin Anna Iwanowna] nahm mit der vermerten Pracht des Kaiserl. Hofes, der 1730 von Moskau nach Petersburg gekommen war, auch der Geschmack an der Italienischen Musik, und die Lust, sie vollständiger zu erhalten, augenscheinlich zu. Kayser gab sich an, nach Italien zu reisen, und nach der Absicht des Hofes Virtuosen, oder nach Italienischer Art zu reden, Professoren, zu einem vollständigen Orchester zu verschaffen. Er aber und alle sein Versprechen blieb aus, und etliche Jare über hat man nicht einmal erfahren können, wo er geblieben war.

Quelle: Jacob von Stählin, *Nachrichten von der Musik in Rußland* [Vorrede „St. Petersburg, im Frühling, 1769“], in: [August Ludwig Schlözer] *M. Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland. Erster Theil. Riga und Mietau. Verlegt Johann Friedrich Hartknoch. 1769* (Reprint: Leipzig 1982), hier S. 83. – Nachdruck: [J.A. Hiller], *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770. Zweyter Theil vom 13ten bis 26ten Stück*, Leipzig 1770, hier S. 163 [in: *Ein und zwanzigstes Stück. Leipzig den 21ten May 1770.*]

Stimo superfluo il uoler descrivere il merito singolare del Sig. Bach, perche è troppo cognito ed amirato non solo nella Germania, ma in tutta la nostra Italia, solamente dico che stimo difficile trovare un Professore che lo superi [...]

Quelle: Briefkonzept Giovanni Battista Martinis, Bologna, 14. 4. 1750.

[Übersetzung (korrigiert): Ich halte es für überflüssig, das besondere Verdienst des Herrn Bach beschreiben zu wollen, weil er nicht allein in Deutschland, sondern auch in unserem ganzen Italien zu sehr bekannt und bewundert ist, nur sage ich, daß ich es für schwierig halte, einen Virtuosen zu finden, der ihn übertrifft.]

Nachweise siehe Dok II, Nr. 600.

4. „Triptychon“

1736

[die *Passion ... Musiciret*] 1736. *St. Thomae* mit beyden orgeln.

Quelle: Aufzeichnungen des Thomasküsters Johann Christoph Rost (Dok II, Nr. 180).

1875

Wo Bach diesen dritten Chor [für den Cantus firmus „O Lamm Gottes, unschuldig“ im Eingangssatz der Matthäus-Passion], sowie das Echo im Weihnachts-Oratorium aufgestellt habe, darüber fehlt jede schriftliche wie mündliche Überlieferung. Wer aber einmal daraufhin die Räume der Thomaskirche aufmerksam betrachtet hat, dem kann es nicht entgehen, dass sich hier ein ähnlicher Raum findet, wie in dem Kuppelgewölbe der Frauenkirche zu Dresden, den im Jahre 1843 Richard Wagner bei Aufführung seines Liebesmahles der Apostel so trefflich zu benutzen verstand, und damit, man möchte sagen, überirdische Wirkung erzielte. Ich meine also jene kleine Reihe von Logen, die hoch oben im Hauptschiffe der Thomana da angebracht sind, wo das Kreuzschiff das Gewölbe des ersteren begränzt und durchschneidet. Diese Logen gestatten, da sie nicht allzufern, und doch höher als der Orgelchor liegen, einen freien Einblick in letzteren und auf Alles, was dort vorgeht. Bedenkt man, wie mächtig der vereinigte Klang von Orgel und Rückpositiv dort oben angeschlagen haben muss, so war es wohl ein Leichtes, diesen dritten Chor, der ja nur den Cantus firmus zu verstärken hatte, vom Hauptchore aus zu leiten und im Takt zu halten. So mag die Gesamtwirkung um so mehr eine überwältigende gewesen sein, als sämtliche Zuhörer in den Seitenschiffen, unter dem Kreuzgewölbe und auf dem hohen Chore von diesem dritten Chor nichts sahen, und unerklärliche Klänge von Oben vernahmen, die hernieder tönnten wie Stimmen mittrauernder Engel.

Quelle: BG 22, S. XVII (W. Rust, 1875).

Die *Logen* waren durch Umbau aus der 1638 angelegten „Schwalbennest-Empore“ hervorgegangen. Die 1639 auf jene Empore versetzte (1489 erbaute) kleine Orgel der Thomaskirche stand dort bis 1740. Bei der 1878 bis 1889 im Geiste des Historismus durchgeführten Umgestaltung des Kircheninneren wurden die Logen ersatzlos entfernt.

1936

Heute erinnert nur noch der von [Johann Jacob] Vogel [1714] erwähnte Zugang an sie. Steigt man nämlich die Wendeltreppe zum Turm hinauf, so gelangt man nach einigen Dutzend Stufen in der Höhe des ersten Fensterpaares

auf einen Absatz, der – seit langem mit Bretterverschlügen verbaut – trotz des neueren Gebälks und undurchdringlich dunkler Stellen den ehemaligen Weg zur kleinen Orgel weist. Sie hing, ein wahres Schwalbennest, in schwindelnder Höhe über dem Schiff der Kirche. Die Rechnungen belegen, daß immer wieder die Gefahr eines Sichsenkens bestand und „Befestigungen“ mittels Eisenstangen am Gewölbe notwendig wurden.

Quelle: A. Schering *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936 (²1954), S. 55 f.

1941

Die äußere Anlage [der Matthäus-Passion] – die Doppelchörigkeit – führt, wie schon oben berührt, auf die räumliche Eigenart des Schülerchors der Thomaskirche mit den beiden „Stadt Pfeiferemporen“ zurück. Der Choraldiskant im Eingangschor („O Lamm Gottes, unschuldig“) weist auf die kleine Orgel gegenüber an der Altarwand. Es entsteht also, die Vorstellung eines großen Triptychons erweckend, das Symbol der Dreieinigkeit.

Als die kleine Orgel 1740 verschwand, entschloß sich Bach zu Eingriffen und war gezwungen, den Cantus firmus auf das Hauptwerk zu übertragen.

Quelle: A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3, Leipzig 1941, S. 173.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

NEUE BACHGESELLSCHAFT E.V., SITZ LEIPZIG
Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. Dr. h.c. Christfried Brödel – Dresden
Vorsitzender

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden
Stellvertretender Vorsitzender

Gerd Strauß – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

RA Franz O. Hansen – Eisenach
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

PD Dr. Michael Maul – Leipzig
Beisitzer

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz
Beisitzer

DIREKTORIUM

Thomaskantor a.D. Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig
Reimar Bluth – Berlin

Dr. Andreas Bomba – Frankfurt/M.

Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz
Ingeborg Danz – Frechen

Dr. Jörg Hansen – Eisenach

Dr. Dirk Hewig – München

Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg

Rudolf Klemm – Saint Cloud

Prof. Dr. Ulrich Konrad – Würzburg

Prof. Edgar Krapp – München

Václav Luks – Prag

Prof. Rudolf Lutz – St. Gallen

Dr. Martina Rebmann – Berlin

Superintendent i. R. Wolfgang Rosenthal – Eisenach

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig

Thomaskantor Gotthold Schwarz – Leipzig

Pfarrerinnen Britta Taddiken – Leipzig

UMD David Timm – Leipzig

Rosemarie Trautmann – Stuttgart

Prof. Gerhard Weinberger – München

Prof. Dr. Peter Wollny – Leipzig

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – Hallein (Salzburg)

KMD Prof. D. Dr. h. c. mult. Helmuth Rilling – Stuttgart

Dr. Peter Roy – Leipzig

Prof. Zuzana Růžičková – Prag

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Adele Stolte – Potsdam

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Christoph Wolff – Cambridge, MA

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 2007:

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: Burgstraße 1–5, Haus der Kirche, D-04109 Leipzig, Telefon bzw. Telefax 03 41-9 60 14 63 bzw. -2 24 81 82, E-Mail: info@neue-bachgesellschaft.de).

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. 67227908

bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 100 90) ein.

IBAN: DE08 8601 0090 0067 2279 08

BIC: PBNKDEFF

Ort, Datum

Unterschrift

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/unserem Konto bei der

(Bank/Sparkasse)

IBAN _____

BIC _____

bis zum schriftlichen Widerruf abgebucht wird.

Datum/Unterschrift

