

Die Frageform des Vortragstitels versteht sich in rhetorischem Sinn.<sup>1</sup> Doch selbst wenn das Thema „Bach in Köthen“ in der Vergangenheit erschöpfend behandelt worden wäre, könnte man es heute nicht abhaken. Denn in der Geschichtsschreibung lassen sich wohl Fakten ad acta legen, Geschehnisse als solche nicht. Historische Themen sind darum kaum jemals erledigt, zumal jede Generation die Geschehnisse der Vergangenheit neu bewertet, ja bewerten muss. Dies gilt selbst dann, wenn Informationsstand und Quellenlage unverändert bleiben. Was sich in jedem Falle und ganz abgesehen von neuen Quellenfunden immer wieder ändert, sind Fragestellungen und die daraus zu gewinnenden Erkenntnisse von Zusammenhängen.

## I.

„Bach in Köthen“ gehört zu den zentralen Themen der Bach-Forschung, da die knapp fünfeinhalb Köthener Kapellmeister-Jahre eine Schlüsselfunktion in Bachs Biographie darstellen. Gleichzeitig gehört jedoch die Behandlung des Themas zu den eher frustrierenden Erfahrungen des Musikforschers, weil die Dokumentation von Bachs Köthener Wirken angesichts seiner Bedeutung für Leben und Werk des Komponisten an Spärlichkeit kaum übertroffen werden kann.

Es handelt sich jedoch nicht allein um eine magere Dokumentation, sondern zugleich um deren Missverständlichkeit. Diese beginnt schon mit der einzigen autobiographischen Bemerkung zu einer konkreten Lebensstation, die wir überhaupt aus Bachs Feder besitzen. So schreibt er am 28. Oktober 1730 seinem Schulfreund Georg Erdmann über Köthen:

„Dasselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es must sich aber fügen, daß erwehnter Serenißimus sich mit einer Berenburgischen Princeßin vermählete, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination

<sup>1</sup> Öffentlicher Vortrag anlässlich des „Tages der mitteldeutschen Barockmusik“ am 22. Mai 2005. Der Wortlaut des mündlichen Vortrages wurde beibehalten, auf eine Wiedergabe der erläuternden Klangbeispiele in Form von Notenbeispielen hingegen verzichtet, desgleichen bleibt der Anmerkungsapparat auf das Notwendigste beschränkt.

bey besagtem Fürstenin etwas laulich werden wolte, zumahl da die neue Fürstin schiene eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices u. Cantore an der Thomasschule vociret wurde.“<sup>2</sup>

Nun ist Bach mit Sicherheit gern von Weimar nach Köthen gewechselt, zumal ihm dort erstmals die führende Position im Musikleben eines Fürstentums übertragen wurde. Die Musikpflege am Hof Anhalt-Köthen besaß dank der Interessen des Fürsten Leopold zudem einen besonderen Stellenwert, der schon allein darin zum Ausdruck kam, dass der Kapellmeister nächst dem Premierminister der am besten besoldete Hofbeamte war. Dass Bach seine Lebenszeit in Köthen zu beschließen glaubte, mag aus der Weimarer Perspektive wohl stimmen. Auch mag die periodisch wiederkehrende Verärgerung über bestimmte Aspekte der Leipziger Verhältnisse, die das Schreiben an Erdmann mit veranlassten, dazu beigetragen haben, zumindest die frühe Köthener Zeit nachträglich in rosigem Licht erscheinen zu lassen. Ob Bach allerdings wirklich erst nach der Heirat des Fürsten Leopold mit der Bernburgerin im Dezember 1721 die Begrenztheit und Enge der Köthener Verhältnisse zu spüren begann, darf bezweifelt werden. Vor allem muss der vom Fürsten bereits 1720, also vor der Heirat eingeschlagene, von politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen erzwungene Sparkurs ein größeres Gewicht besessen haben als die amusische Veranlagung der Fürstin, zumal diese noch vor Bachs Weggang nach Leipzig verstorben war.

Dass Bach „seinen gnädigen Fürsten ungern verließ“, wie Carl Philipp Emanuel Bach im Nachruf auf seinen Vater ausdrücklich vermerkt,<sup>3</sup> ist sicher zutreffend, denn Bach hat wohl nie einen besseren Dienstherrn gehabt als diesen wirklichen „Kenner und Liebhaber der Musik“.<sup>4</sup> Trotzdem verwendet der Nekrolog auf die Köthener Zeit nicht mehr als einen einzigen lapidaren Satz im Anschluss an die Schilderung des Marchand-Wettstreits und der Kapellmeister-Berufung im Jahre 1717: „Er trat dieses Amt unverzüglich an, und verwaltete es fast 6 Jahre, zum größten Vergnügen seines gnädigen Fürsten.“<sup>5</sup>

Johann Nikolaus Forkel übernahm in seine Biographie von 1802 diesen Satz fast wörtlich und ohne weitere Informationen hinzuzufügen.<sup>6</sup> Im Übrigen spielt die Köthener Episode in Forkels Darstellung keine Rolle. Erst 150 Jahre später sollte diese Lebensstation Bachs eine Darstellung in Buchform erhalten. Auf Carl Heinrich Bitter,<sup>7</sup> Philipp Spitta<sup>8</sup> und Charles Sanford Terry<sup>9</sup> aufbauend und die wichtigen Archivforschungen von Rudolf Bunge und Hermann Wäsche eigenständig fortsetzend, legte Friedrich Smend 1951 seine beachtliche Monographie *Bach in Köthen* vor.<sup>10</sup> Ihr gebührt vor allem das Verdienst, das Vokalschaffen des Köthener Kapellmeisters erstmals deutlich ins Blickfeld

2 *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1963 (*Bach-Dokumente* I), Nr. 23.

3 *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1972 (*Bach-Dokumente* III), Nr. 666.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, Leipzig 1802, Reprint Berlin 1966, S. 25.

7 Carl Heinrich Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865, <sup>2</sup>1881.

8 Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bd., Leipzig 1873/1880.

9 Charles Sanford Terry, *Bach: A Biography*, London 1928.

10 Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951.

gerückt zu haben. Darüber hinaus verleiht dem Buch die zeitgebundene ideologische Auseinandersetzung mit Walther Vetter's *Der Kapellmeister Bach* von 1950,<sup>11</sup> jener ersten Apotheose des weltlichen Komponisten Bach, einen aufschlussreichen wissenschaftsgeschichtlichen Akzent. Smend in West-Berlin und Vetter in Ost-Berlin argumentierten seinerzeit bewusst im Kontext widerstrebender politischer Systeme.

Die wichtigen Fortschritte, die in den letzten 50 Jahren bei der peniblen Untersuchung der musikalischen Quellen gemacht wurden und die vor allem zu Bachs Leipziger Zeit, aber auch zu Weimar ganz wesentliche Erkenntnisse erbrachten, berühren nicht seinen Köthener Aufenthalt. Denn die Köthener Autographe, an der Spitze die *Clavier-Büchlein* für Wilhelm Friedemann und Anna Magdalena Bach von 1720 bzw. 1722, die Violinsoli von 1720, die Brandenburgischen Konzerte von 1721, das *Wohltemperirte Clavier I* von 1722 und die Inventionen und Sinfonien von 1723, zumeist kalligraphische Reinschriften, enthalten zwar willkommene und in dieser Häufung bei Bach nicht wieder anzutreffende originale Daten, bieten darüber hinaus jedoch wenig weiterführende Anhaltspunkte für die Vielfalt von Bachs Köthener Wirken. Umso bedeutsamer war darum die ausführliche und sorgfältige Aufarbeitung der historischen Quellen des Köthener Hofes zur Bach-Zeit, wie sie der im Dezember 2004 verstorbene Köthener Historiker Günther Hoppe über drei Jahrzehnte überaus erfolgreich betrieb.<sup>12</sup>

Der erhaltene Bestand archivalischer Unterlagen, soweit für Bachs Biographie relevant, ist begrenzt und weist Lücken auf, die vermutlich nie geschlossen werden können. Ich nenne hier lediglich die weitgehend fehlende Dokumentation für Bachs Dienstantritt in Köthen und, indirekt damit zusammenhängend, des (stattgefundenen) Dresdner Wettstreites mit Louis Marchand sowie der vierwöchigen Weimarer Arretierung. Zu Letzterer wäre zu bemerken, dass dieses Negativ-Ereignis (ein Beleg für Bachs selbstbewusstes, widerspenstiges, wohl gar arrogantes Auftreten) seinerzeit von Bach selbst und innerhalb seiner Familie als peinliches Faktum offenbar bewusst unterdrückt wurde. So findet sich unter den zeitgenössischen biographischen Mitteilungen keinerlei Hinweis darauf; der Vorgang als solcher kam überhaupt erst 1903 durch Paul von Bojanowski und einen zufälligen Aktenfund ans Tageslicht.<sup>13</sup> Zur näheren Begründung sagen die Akten aber nichts aus. Das gilt ebenso für die lückenhaften Unterlagen zur Bewerbung bzw. Einladung Bachs im Zusammenhang mit der Neubesetzung der Organistenstelle an St. Jacobi zu Hamburg. Welch merkwürdiger Zwischenakt der Köthener Kapellmeisterzeit: ein freiwilliges (?) Liebäugeln mit sozialem und finanziellem Abstieg, so ganz und gar nicht zu vergleichen mit der später angestrebten Leipziger Musikdirektorenstelle.

Dokumentenmangel betrifft gleichermaßen die beiden ausgedehnten Reisen Fürst Leopolds nach Karlsbad unter Mitnahme seiner Musiker und die ungenügende Information darüber, wie und wem der Köthener Fürst seine musikalischen „Stars“ vorführte. In

11 Walther Vetter, *Der Kapellmeister Bach. Versuch einer neuen Deutung*, Potsdam 1950.

12 Vgl. u. a. Günther Hoppe, *Die [Köthener] Hofkapelle nach ihrer personellen Entwicklung und sozialen Stellung*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 2 (1983), S. 22–25; ders., *Musikalisches Leben am Köthener Hof*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, hrsg. von Christoph Wolff, Bd. 2: *Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*, Stuttgart u. a. 1997, S. 65–81; ders., *Zu musikalisch-kulturellen Befindlichkeiten des anhalt-köthnischen Hofes zwischen 1710 und 1730*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 8 (1998), S. 9–51; ders., *Die konfessionellen Gegensätze zur Bach-Zeit in Köthen*, Paulus Berger und Johann Conrad Lobethan, in: *Cöthener Bach-Hefte* 11 (2003), S. 136–208.

13 Paul von Bojanowski, *Das Weimar Johann Sebastian Bachs*, Weimar 1903, S. 48, vgl. auch *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1969 (*Bach-Dokumente* II), Nr. 84.

den entscheidenden Einzelheiten unklar bleibt auch Bachs Rolle bei der Mitbetreuung der vakanten Anhalt-Zerbster Kapellmeisterstelle vor dem Dienstantritt Johann Friedrich Faschs im Herbst 1722. Völlig hingegen fehlen Informationen über Bachs Köthener Wohnungen und Haushaltsführung, seine erste Begegnung mit seiner zweiten Frau Anna Magdalena oder die Geburt ihres ersten gemeinsamen Kindes, Christiana Sophia Henrietta, von dem lediglich das Leipziger Sterbedatum mit der Altersangabe von „3¼“ bekannt ist.<sup>14</sup> Gleiches gilt von den näheren Umständen, die zu Bachs Bewerbung um das Thomaskantorat führten. Hatte hier vielleicht Telemann seine Hand mit im Spiel? Oder bestanden bereits konkrete Verbindungen zur Leipziger Szene und zu bestimmten Persönlichkeiten, etwa durch Auftritte Bachs anlässlich von Messebesuchen seines Fürsten?

Es ist kaum zu erwarten, dass zu den genannten Punkten dokumentarische Unterlagen auffindbar sind, so dass das Risiko biographischer Konjekturen bestehen bleibt. Umso willkommener sind selbst entlegendste Hinweise von potentieller Relevanz wie beispielsweise die von Hans-Joachim Schulze kürzlich mitgeteilten Neuerkenntnisse zu Bachs Köthener Amtsvorgänger Augustin Reinhard Stricker.<sup>15</sup> Dessen verlorene deutsche Oper *Alexander und Roxane* wurde 1708 anlässlich der Hochzeit von König Friedrich I. in prächtigster Ausstattung am preußischen Hof zu Berlin aufgeführt. Stricker, seinerzeit Kammermusiker, Tenorist und Komponist bei der preußischen Hofkapelle, sang selbst die Hauptrolle des Meeresgottes Neptun. Das Verzeichnis der Mitwirkenden notiert außerdem: „In der Entrée der Amours und Plaisirs dantzen: Der Printz von Köthen, der ältere [Leopold]. Der Printz von Köthen der jüngere [August Ludwig].“ Sodann findet sich unter den Mitwirkenden im Gefolge des Neptun sowie in den Ballettszenen auch der Markgraf von Brandenburg, Halbbruder des Königs und späterer Widmungsempfänger der so genannten Brandenburgischen Konzerte. Wir erhalten hier Auskunft über die tänzerische Ausbildung von Bachs späterem Dienstherrn, seinerzeit 14-jähriger Zögling der Berliner Ritterakademie, über dessen frühzeitige aktive Beteiligung an öffentlichen musikalischen Aufführungen sowie, gleichsam als Beigabe, die Information über eine alt-bestehende Verbindung zum Markgrafen von Brandenburg, die noch zu interpretieren wäre.

Nahezu völliges Neuland betreten wir mit der gerade erst begonnenen Untersuchung nicht-autographischer und vermeintlich sekundärer musikalischer Quellen Köthener Ursprungs. Zwei erste Beispiele weisen auf die weitreichende, doch erst allmählich sich abzeichnende Bedeutung überlieferungsgeschichtlicher Untersuchungen. Zunächst die spektakuläre Identifizierung des höchst prominenten, doch mysteriösen Bach-Kopisten „Anonymus 5“ als Bernhard Christian Kayser. Andrew Talle konnte vor gut zwei Jahren Kayser (1705–1758) als Köthener Bach-Schüler nachweisen,<sup>16</sup> der seit etwa 1720 mit dem Kapellmeister Verbindung hatte, ihm nach Leipzig folgte und um 1730 als Regierungsadvokat, Kammermusiker und Organist der lutherischen Agnuskirche nach Köthen zurückkehrte. Der in der Köthener Musikgeschichte bislang völlig unbekannt Kayser war Lehrer von Johann Christoph Oley und Friedrich Wilhelm Rust und gilt damit als Schlüsselfigur für die neu zu bewertende anhaltinische Bach-Überlieferung.

14 Vgl. *Bach-Dokumente* II (wie Anm. 13), Nr. 207.

15 Hans-Joachim Schulze, *Von Weimar nach Köthen. Risiken und Chancen eines Amtswechsels*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 11 (2003), S. 9–27.

16 Andrew Talle, *Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Bach-Jahrbuch* 89 (2003), S. 143–172.

Ein zweites Beispiel bieten die von Michael Maul und Peter Wollny erzielten Neu-erkenntnisse zum originalen Aufführungsmaterial der Weimarer Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21), indem sie unter den Kopisten die Hand Johann Jeremias Göbels entdeckten.<sup>17</sup> Göbel war Kantor der reformierten Stadtschule in Köthen und als solcher verantwortlich für die Musik der reformierten Kathedrale St. Jakob. Somit gibt es einen Beleg für eine Aufführung von Bachs umfangreichstem vor seiner Leipziger Wirkungszeit entstandenen Vokalwerk um 1721 offenbar in der Köthener Jakobskirche. Dass aber in der reformierten Kathedrale abgesehen von der 1729 aufgeführten Trauermusik für Fürst Leopold überhaupt Bachsche Werke erklingen sein könnten, wurde bisher nicht in Betracht gezogen und verlangt darum nach einer grundsätzlichen Neubewertung von Bachs Köthener kirchenmusikalischem Wirken in Schloss-, Stadt- und Agnuskirche.<sup>18</sup> Damit in Zusammenhang stehen könnte eine andere Einschätzung der musikalischen Tätigkeit Bachs im Spannungsfeld der verschiedenen Konfessionen und religiösen Strömungen seiner Zeit. Dabei geht es nicht um seine persönliche Glaubenshaltung, vielmehr um eine pragmatische Relativierung von Orthodoxie und Pietismus, Luthertum, Calvinismus und römischer Katholizität im Blick auf das Wesen geistlicher Musik, von *Musica sacra* im Denken und in der Einstellung Bachs.

Mit den jüngsten überlieferungsgeschichtlichen Untersuchungen zum Thema Bach in Köthen beschreitet die Bach-Forschung durchaus neue und vielversprechende Wege um bislang unerkannte Zusammenhänge aufzudecken, selbst wenn diese nur zum kleineren Teil den Mangel an biographischer Dokumentation aufwiegen und immer die Gefahr von Fehlinterpretationen in sich bergen. Auf weitaus gefährlicheres Glatteis führen freilich die Überlegungen, die sich auf den Köthener Werkbestand Bachs beziehen – genauer gesagt auf das, was Bach in Köthen komponiert hat.

Von den großenteils erstmals durch Smend nachgewiesenen Vokalwerken ist verschwindend wenig erhalten, ohnehin zumeist nur in Form von Texten. Die Musik als solche kann, wenn überhaupt, vorwiegend in späteren Parodien von den Instrumentalwerken nachgewiesen werden. Im Blick auf dieses Repertoire hat Andreas Glöckner jüngst einen um eigene Forschungen ergänzten Überblick geboten.<sup>19</sup> Dennoch erscheint es ausgeschlossen, jemals eine genaue Vorstellung von Bachs in Köthen geschriebenen und aufgeführten weltlichen *und* geistlichen Vokalwerken erhalten zu können. Gleiches gilt – selbst unter Einbeziehung der mit 1720 bis 1723 datierten Autographe – für die Instrumentalwerke. Dies aber bedeutet dreierlei:

Erstens und grundsätzlich ist für uns der Köthener Kapellmeister Bach als Komponist eine nur schwer greifbare Größe. Zweitens besitzen wir eine höchst unzureichende Kenntnis von der kompositorischen Entwicklung Bachs von den Weimarer Jahren 1716/1717 bis hin zum Frühjahr 1723. Drittens erscheint es problematisch, wenn weder die rein mengenmäßig nachgewiesenen kompositorischen Leistungen noch Bachs Arbeitsrhythmus der ersten Leipziger Jahre in der Köthener Werküberlieferung ein Äquivalent oder einen angemessenen Vorlauf haben.

17 Michael Maul, Peter Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, in *Bach-Jahrbuch* 89 (2003), S. 97–141.

18 Vgl. dazu u. a. Tatjana Schabalina, *Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland. Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199*, in: *Bach-Jahrbuch* 90 (2004), S. 11–40.

19 Andreas Glöckner, *Vom anhalt-köthenischen Kapellmeister zum Thomaskantor – Köthener Werke in Leipziger Überlieferung*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 11 (2003), S. 78–96.

Mit anderen Worten: Wer nicht gewillt ist, die Köthener Jahre als Zeit relativer Muße oder gar als schöpferische Pause anzusehen, muss die Werkverluste wesentlich höher ansetzen als gemeinhin angenommen. Das gilt zumal für den Bereich der klein- und großbesetzten Kammermusik. Bestätigt wird diese Annahme durch Carl Philipp Emanuel Bachs Angaben im summarischen Werkverzeichnis des Nekrologs, der unter der betreffenden Kategorie zwar die Violin- und Cellosoli sowie die Konzerte für ein bis vier Cembali nennt, sich im Übrigen jedoch auf den pauschalen Hinweis beschränkt: „eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente.“ Damit ist eine Vielzahl und Vielfalt gemeint, wie sie dem erhaltenen Bestand ganz und gar nicht entspricht. Offenbar war es bereits 1750 schwierig, eine Übersicht über Umfang und Inhalt dieses Repertoires zu gewinnen oder sinnvoll darzubieten.

Traditionellerweise wurde Bachs Kammermusik im Wesentlichen seinem Tätigkeitsfeld als Köthener Kapellmeister zugeordnet und etwa in Wolfgang Schmieders *Bach-Werkverzeichnis* von 1950 entsprechend datiert.<sup>20</sup> Die jüngere Bach-Forschung entwickelte jedoch aufgrund des Quellenbefundes unter Einbeziehung der Weimarer und Leipziger Zeit ein differenzierteres Bild für dieses Repertoire.<sup>21</sup> Dies berücksichtigt denn auch die bei Bach seit 1708 verbrieften mehrseitigen Tätigkeitsfelder, zunächst als Hoforganist, -kammermusiker und Konzertmeister, dann als fürstlicher Kapellmeister, schließlich als städtischer Musikdirektor und Leiter eines Collegium musicum, ganz abgesehen von seinem lebenslangen Engagement als aktiver Instrumentalvirtuose vom häuslichen Kreis und der Umgebung seiner Schüler bis hin zu auswärtigen Gastspielen. Dennoch mangelt es an Kriterien für eine konkrete Bestimmung der Entstehungszeit eines Werkes, wenn die Originalquellen eine spätere Reinschrift oder gar Bearbeitung wiedergeben.

## II.

Widmen wir uns in diesem Zusammenhang der repräsentativsten und wichtigsten Gattung der Instrumentalmusik, dem Konzert, so liegt die Annahme nahe, dass sich Bach am Köthener Hof mit dieser Gattung besonders ausgiebig befasste, ja befassen musste und darum zahlreiche Konzerte komponierte. Hingegen spiegeln die erhaltenen Originalquellen ein unbefriedigendes Bild wider, das lediglich aus den sechs Brandenburgischen Konzerten besteht: zum einen aus der auf den 24. März 1721 datierten Widmungspartitur der sechs Konzerte (*Six Concerts avec plusieurs instruments*) für Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg, zum anderen aus den zwischen 1717 und 1721 in Köthen angefertigten Aufführungsstimmen zum 5. Konzert. Keine anderen Konzerte Bachs lassen sich quellenmäßig für Köthen reklamieren. Dies bedeutet allerdings keinesfalls, dass nicht das ein oder andere Werk Köthener Ursprungs ist.

Wie dem auch sei, in einem großzügigen „Rundumschlag“ haben nunmehr Siegbert Rampe und Dominik Sackmann sämtliche Konzerte Bachs in die Weimarer und Köthener Zeit datiert. In ihrem vor wenigen Jahren erschienenen Handbuch *Bachs Orchester-*

20 Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1950.

21 Martin Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, in: *Mf* 23 (1970), S. 139–152; Christoph Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13 (1985), S. 165–175.



*musik*<sup>22</sup> nehmen die beiden Autoren für die Entstehung der Erstfassungen aller Konzerte einen Zeitraum von nicht mehr als neun Jahren in Anspruch. Von 1712 bis 1721 unterscheiden sie insgesamt sechs Zeitabschnitte. Demnach gehören

Fünf Kompositionen in die Weimarer Jahre ca. 1712–1715:  
Brandenburgisches Konzert Nr. 1 (BWV 1046a)  
Konzert für zwei Cembali C-Dur (BWV 1061/1+3)  
Vorlage des Konzerts für drei Cembali d-Moll (BWV 1063/1+3)  
Brandenburgisches Konzert Nr. 3 (BWV 1048)  
Vorlage des Cembalokonzerts d-Moll (BWV 1052)

Eine Komposition in die Weimarer Jahre 1715–1717 bis Köthen 1717/1718:  
Konzert für Flöte, Violine und Cembalo a-Moll (BWV 1044/1+3)

Vier Kompositionen ins Köthener Jahr 1718:  
Violinkonzert E-Dur (BWV 1042)  
Brandenburgisches Konzert Nr. 5 (BWV 1050a)  
Vorlage des Konzerts für drei Cembali C-Dur (BWV 1064)  
Vorlage des unvollständig überlieferten Cembalokonzerts d-Moll (BWV 1059)

Fünf Kompositionen in die Köthener Zeit 1718/1719:  
Vorlage des Cembalokonzerts E-Dur (BWV 1053)  
Vorlage des Cembalokonzerts A-Dur (BWV 1055)  
Vorlage des Cembalokonzerts f-Moll (BWV 1056/1)  
Konzert für zwei Violinen d-Moll (BWV 1043)  
Brandenburgisches Konzert Nr. 6 (BWV 1051)

Zwei Kompositionen in die Jahre 1719/1720:  
Vorlage des Konzerts für zwei Cembali c-Moll (BWV 1060/1+3)  
Violinkonzert a-Moll (BWV 1041)

Zwei Kompositionen in die Jahre 1720/1721:  
Brandenburgisches Konzert Nr. 2 (BWV 1047)  
Brandenburgisches Konzert Nr. 4 (BWV 1049)<sup>23</sup>

Laut Rampe und Sackmann markiert die Widmungspartitur der Brandenburgischen Konzerte den Schlusspunkt der Bachschen Konzertkomposition und, wie sie schreiben, besteht überhaupt kein Zweifel daran, „daß seine Konzertproduktion bis 1721 abgeschlossen war.“<sup>24</sup> Freilich gestehen sie zu, dass sich Umarbeitungen von Konzerten dann noch bis in die späten 1730er Jahre hinziehen. Das Endstadium von Bachs Beschäftigung mit dem Konzert bilden hier die sieben Cembalokonzerte BWV 1052–1059.

22 Siegbert Rampe, Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, Kassel u. a. 2000.

23 Vgl. ebd., S. 241–243.

24 Ebd., S. 241.

Fazit einer so weitreichenden Hypothese: Bach komponierte bereits in der zweiten Hälfte seiner Köthener Zeit keine Konzerte mehr. Dies jedoch widerspricht deutlich einer grundsätzlichen Tendenz, die sich innerhalb des ersten Leipziger Jahrzehnts im Blick auf das Bachsche Gesamtwerk abzeichnet, nämlich dass Revisionen und Umarbeitungen zwar zunehmen, die Zahl der Neukompositionen jedoch längst nicht übersteigen. Der Hypothese stehen zwei weitere Argumente im Wege: erstens, dass sich bei Bach kompositionstechnische und stilistische Entwicklungen parallel abspielen können; zweitens, dass sich diese zugleich im Vokal- und Instrumentalrepertoire abzeichnen. Dazu einige Beispiele:

Die Ritornelle der Kopfsätze der Brandenburgischen Konzerte behandeln die Bassstimme als harmonische Stütze der dominierenden melodischen Themen der Oberstimme. Das 2. Brandenburgische Konzert (BWV 1047/1), nach Rampe und Sackmann 1720/1721 entstanden und neben dem 4. Konzert die späteste von Bachs Konzertkompositionen, weist eine entsprechende harmonisch relativ statische Linie auf. Demgegenüber zeigt das Ritornell des Konzerts d-Moll für zwei Violinen (BWV 1043/1), nach Rampe und Sackmann zwei Perioden früher entstanden, eine ausgesprochen kontrapunktische Faktur, d. h. die Bassstimme bewegt sich gegenüber der Oberstimme melodisch und rhythmisch höchst selbstständig. Spräche dies nicht für die umgekehrte chronologische Reihenfolge der Ritornell-Anlage, also BWV 1043/1 nach BWV 1047/1?

Ein Blick auf Charakter und Struktur auch der langsamen Sätze gibt zu denken, wenn die Mittelsätze der beiden Brandenburgischen Konzerte Nr. 2 und 4 tatsächlich die ausgereiftesten Kompositionen ihrer Art darstellen sollten. Das Andante des 4. Konzerts (BWV 1049/2) beispielsweise besteht aus einer Aneinanderreihung kurzer, meist zweitaktiger korrespondierender Phrasen mit Stimmtausch zwischen Diskant und Bass. Hingegen spinnt der langsame Mittelsatz des angeblich früher entstandenen d-Moll-Doppelkonzerts (BWV 1043/2) eine ausgedehnte lyrische Melodie im 12/8-Takt, in die sich die beiden Soloviolen teilen, abwechselnd in Achtel- und Sechzehntel-Figuration. Für diese Schreibweise und den Pastorale-Charakter des Satzes gibt es unter Bachs Weimarer Kantaten keinerlei Parallelen, selbst nicht unter den frühen Leipziger Vokalwerken. Wohl aber findet sich ab der Mitte des zweiten Kantaten-Jahrgangs, also vom Herbst 1724 an, eine Häufung vergleichbarer Arien in Pastorale- und verwandter Siciliano-Manier, darunter auch „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ (BWV 170/1).

Das bekannteste und hervorstechendste Bachsche Beispiel für den melancholischen Typus der „Canzonetta siciliana“ ist die „Erbarme dich“-Arie der *Matthäus-Passion* von 1727 und für die Pastorella die Sinfonia im 2. Teil des *Weihnachts-Oratoriums* von 1734. Aber bereits die viel früher entstandene Arie „Bleibt, ihr Engel, bleibt“ der Michaeliskantate *Es erhub sich ein Streit* (BWV 19/5) von 1726 stellt mit ihrer emphatischen und kantig-punktierten Melodiekurve ein besonders expressives Siciliano dar.

Vergleichbare Arien im Siciliano-Stil finden sich außerdem in den Kantaten *Mache dich, mein Herz, bereit* (Arie „Ach, schläfrige Seele“ BWV 82/1) vom November 1724 sowie *Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen* (Arie „Ich will leiden“ BWV 87/6) von 1725. Der Pastoral-Stil ist dagegen in den Kantaten *Du Hirte Israel, höre* (Arie „Beglückte Herde“ BWV 104/5) vom August 1724 und *Er rufet seinen Schafen mit Namen* (Arie „Komm, leite mich“ BWV 175/2) von 1725 anzutreffen. Doch fällt auf, dass mehrere der Instrumentalkonzerte Bachs die gleichen Satztypen im langsamen 6/8- und 12/8-Takt aufweisen. Es handelt sich unter Abzug der Bearbeitungen genau um sechs von insgesamt 19 Konzerten.



6/8-Takt:

Konzert für drei Cembali d-Moll (BWV 1063): *Alla Siciliana* (F-Dur, 68 T.)

Konzert für zwei Cembali C-Dur (BWV 1061): *Adagio* (a-Moll, 63 T.)

12/8-Takt:

Cembalokonzert E-Dur (BWV 1053): *Siciliano* (cis-Moll, 37 T.)

Konzert für zwei Violinen d-Moll (BWV 1043): *Largo ma non tanto* (F-Dur, 50 T.)

Cembalokonzert A-Dur (BWV 1055): *Larghetto* (fis-Moll, 39 T.)

Konzert für zwei Cembali c-Moll (BWV 1060): *Largo ovvero Adagio* (Es-Dur, 37 T.)

In Anbetracht der deutlichen typologischen Übereinstimmungen mit den vergleichbaren Vokalsätzen und im Blick auf das völlige Fehlen plausibler Parallelen vor 1724<sup>25</sup> drängt sich nun die Frage auf: Können diese Konzertsätze von Johann Sebastian Bach überhaupt vor dessen Leipziger Zeit komponiert worden sein?

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt das Cembalokonzert E-Dur (BWV 1053) bzw. seine erhaltenen und mutmaßlichen Vorlagen. Die Primärquelle des Konzerts befindet sich in der autographen Arbeitspartitur mit insgesamt sieben Cembalokonzerten, die Bach um 1738 niederschrieb und die in den Solostimmen deutliche Spuren von Revisionen zeigt. Vorformen mit konzertierender Orgel für alle drei Sätze finden sich in zwei Kantaten vom 20. Oktober bzw. 3. November 1726:

Satz 1 in der Sinfonia zur Kantate *Gott soll allein mein Herze haben* (BWV 169/1)

Satz 2 in der Arie „Stirb in mir, Welt“ derselben Kantate (BWV 169/5)

Satz 3 in der Sinfonia zur Kantate *Ich geh und suche mit Verlangen* (BWV 49/1)

Der Mittelsatz des Cembalokonzerts hat seine Vorform in einer Arie für Alt mit obligater Orgel und deutet damit auf die ganz enge Verbindung von instrumentalem und vokalem Satztypus. Die Arie „Stirb in mir, Welt“ (BWV 169/5) ist keine Originalkomposition, sondern die Bearbeitung eines Konzertsatzes, dessen Original wie bei den übrigen Sätzen des Cembalokonzerts E-Dur nicht überliefert ist. Auch ist unbekannt, für welches Soloinstrument das Konzert bestimmt war. Bei drei der sieben Cembalokonzerte hat sich die originale Vorlage erhalten, und in allen drei Fällen wurde der ursprüngliche Solopart für Violine geschrieben. Dies veranlasste schon Wilhelm Rust, den Herausgeber der Konzerte in der alten *Bach-Gesamtausgabe*, anzunehmen, dass für die Mehrzahl der Cembalokonzerte, insbesondere für das erste in d-Moll, Violinkonzerte die Vorlagen bildeten. Doch ist sich die Bach-Forschung heute in dieser Frage keineswegs einig, schon gar nicht im Falle des E-Dur-Konzerts.

25 16 Konzertbearbeitungen BWV 972–987: keine Mittelsätze im 6/8- oder 12/8-Typus; 5 Orgel-Konzertbearbeitungen BWV 592–596: einmal 6/8-Typus (d-Moll, BWV 596: *Largo e spiccato*); Violin-Solo g-Moll (BWV 1001): 3. Satz = 12/8 *Siciliana*; Sonate für Flöte und B.c. E-Dur (BWV 1035): 3. Satz = 6/8 *Siciliano*; Sonate für Cembalo und Violine c-Moll (BWV 1017): 1. Satz = 6/8 *Largo* (punktierter Rhythmus); Sonate für Cembalo und Viola da gamba D-Dur (BWV 1028): 3. Satz = 12/8 *Andante* (punktierter Rhythmus); Sonate für Flöte und Cembalo h-Moll (BWV 1030): 2. Satz = 6/8 *Largo e dolce* (punktierter Rhythmus); Sonate für Flöte und Cembalo A-Dur (BWV 1032): 2. Satz = 6/8 *Largo e dolce*.

Werner Breig, Herausgeber des Werkes in der *Neuen Bach-Ausgabe*, lässt die Frage offen, indem er als Vorlage ein „verschollenes Solokonzert mit konzertierendem Melodieinstrument“ annimmt und ausführt: „Auf die Frage nach dessen Soloinstrument und Tonart gibt es bisher keine allgemein akzeptierte Antwort.“<sup>26</sup> Derweil zirkulieren Veröffentlichungen moderner Rekonstruktionen für Oboe in F- und Es-Dur, Oboe d’amore in D-Dur und Viola in Es-Dur.

Die Rekonstruktion als Bratschenkonzert verlangt durchweg die Oktavierung des Soloparts, ein bei Bach sonst nicht nachweisbares Verfahren. Das Problem der Bestimmung als Oboenkonzert liegt einerseits in der unbequemen Tonart Es-Dur oder F-Dur (E-Dur kommt schon gar nicht in Frage), dann aber auch in den durchlaufenden Sechzehntel-Ketten des 3. Satzes, der deshalb kaum spielbar ist – es sei denn, man lässt Noten weg oder setzt Permanentatmung voraus.

Nun gibt es eine bislang nicht bedachte Alternative, wenn man ein Bach-Dokument berücksichtigt, das zwar lange bekannt ist, doch kaum genau gelesen wurde. So schildern die Dresdner Zeitungen vom 21. September 1725 ein Konzert Bachs an der Orgel der dortigen Sophienkirche:

„Nachdem neulich der Capell-Director aus Leipzig, Mr. Bach anhero kommen, so ist selbiger von hiesigen Hoff- und Stadt-Virtuosen sehr wohl empfangen worden, welcher um seiner Geschicklichkeit und Kunst in der Music von ihnen allseits sehr admiriret wird, wie er denn gestern und vorgestern in derselben Gegenwart auff dem neuen Orgel-Werck in der St. Sophien-Kirche in Praeludiis und diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music in allen Tonis über eine Stunde lang sich hören lassen.“<sup>27</sup>

Der Hinweis auf „diverse Concerte mit unterlauffender doucen Instrumental-Music“ kann nur bedeuten, dass Bach Orgelkonzerte mit Streicherbegleitung unter Mitwirkung der Dresdner Hof- und Stadtmusiker darbot. Was aber hat er 1725 in Dresden gespielt? Zwar gibt es keine original überlieferten Orgelkonzerte Bachs, wohl aber eine Serie von Kantaten mit konzertierender Orgel aus den beiden Folgejahren, darunter auch vollständig die Vorlagen für die Cembalokonzerte in d-Moll und E-Dur. Nun ist der Schritt zur Kantate mit obligater Orgel vom Orgelkonzert her kürzer als vom Konzert für Oboe, Violine oder irgendeinem anderen Melodieinstrument. Im Falle der mutmaßlichen Vorlage des E-Dur-Cembalokonzerts lösen sich bei der Annahme eines ursprünglich für Orgel komponierten Konzerts in E-Dur, und zwar speziell zur Darbietung in der Dresdner Sophienkirche, mit einem Schlage sämtliche Probleme:

1. Die ursprüngliche Tonart E-Dur (nicht Es-Dur) erklärt die häufigen Sekundverschiebungen in der D-Dur Fassung des Kantatensatzes BWV 169/1.
2. Die Orgel der Sophienkirche ermöglichte ein Spielen „in allen Tonis,“ sie stand im Kammerton und hatte den ungewöhnlichen Manualumfang bis d<sup>3</sup>. In Kantate BWV 169/1 musste darum Bach den Satz zum Erreichen des mehrfach verlangten

26 *Neue Bach-Ausgabe*, Serie VII: *Orchesterwerke*, Bd. 4: *Konzerte für Cembalo*, hrsg. von Werner Breig, *Kritischer Bericht*, Kassel u. a. 2001, S. 87.

27 *Bach-Dokumente II* (wie Anm. 13), Nr. 193.

Spitzentones um einen Ganzton nach unten transponieren, da die Leipziger Orgeln den normalen Manualumfang bis  $c^3$  besaßen. Die Partitur der Kantate steht darum im Kammerton D, die Orgelstimme im Chorton C.<sup>28</sup>

3. Im Falle des 3. Satzes erübrigte sich eine Transposition. Somit konnte bei der Sinfonia von Kantate BWV 49 die Originaltonart E-Dur beibehalten werden (mit einer Orgelstimme im Chorton D).

4. Der Orgelsolopart ist dem Tasteninstrument gemäß idiomatisch angelegt. Tonarten- oder Atemprobleme wie im Falle des Oboen-Solos gibt es nicht.

5. Die Revision der Solostimme im Cembalokonzert erklärt sich aus der weiteren Entwicklung und schriftlichen Fixierung des ursprünglich von Bach gespielten und improvisatorisch ausgeschmückten Orgelpartes.

Auch die Probleme der Chronologie lösen sich, wenn wir das „Dresdner Orgelkonzert“ in E-Dur von 1725 im Zusammenhang mit den Pastorale- und Siciliano-Arien des zweiten und dritten Kantaten-Jahrganges sehen. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die analytische Beobachtung Gregory Butlers, die Vorlage von Bachs E-Dur-Cembalokonzert orientiere sich in seiner Form an Tommaso Albinonis *Concerti a cinque* von 1722 und gehöre damit logischerweise in die mittleren 1720er Jahre.<sup>29</sup> Damit schliesse sich zugleich der Indizienkreis.

Wir besitzen keine musikalische Quelle für das „Dresdner Orgelkonzert“, doch käme man dessen Text mit Sicherheit editorisch am nächsten, wenn man ihn den Kantatensätzen entnimmt und die duplizierenden Oboi d’amore-Stimmen eliminierte. Noch eine Nebenbemerkung zur Vorlage des d-Moll-Cembalokonzerts (BWV 1052) und den dazu gehörigen Kantatensätzen. Auch hier ist eine Orgelkonzert-Fassung plausibel, die jedoch wohl früher als BWV 1053 anzusetzen wäre. Die typischen Violinfigurationen (mit Bariolage etc.), die sich in dieser extremen Form bei den im Original erhaltenen Violinkonzerten Bachs nicht finden, erklärten sich am ehesten daraus, dass sich der Organist und Geiger Bach in der Erfindung virtuosen Passagenwerkes an Violinmustern orientierte, da es Entsprechendes für Tasteninstrumente noch nicht gab. Man erinnere sich nur der „imitatio violistica“ des 17. Jahrhunderts. Das Stück muss also nicht unbedingt als Violinkonzert komponiert worden sein. Analog zum E-Dur-Konzert lösen sich auch beim d-Moll-Konzert die wesentlichen Probleme bei der Annahme eines Orgelkonzerts als Originalkomposition.<sup>30</sup>

Die zuletzt erörterten Punkte betrafen zwar nicht mehr das Thema „Bach in Köthen“, doch der Ausgangs- und Kernpunkt der Überlegungen des zweiten Teils meines Vortrages bestand in der Frage: Was hat Bach in Köthen komponiert? Insbesondere: Welche Konzerte sind dort entstanden? Ich habe anhand von BWV 1053 zu begründen versucht, was gegen die von Siegbert Rampe und Dominik Sackmann postulierte Datierung auf 1718/1719 spricht und welche Aspekte letztlich deren gesamtes Kartenhaus einer

28 1. Satz – Sinfonia BWV 169/1: D, Orgel Chorton: C (Cis-h<sup>2</sup>), Kammerton: E (Dis-cis<sup>3</sup>);

2. Satz – Aria BWV 169/5: h, Orgel Chorton: a (C-a<sup>2</sup>), Kammerton: cis (D-h<sup>2</sup>);

3. Satz – Sinfonia BWV 49/1: E, Orgel Chorton: D (Cis-h<sup>2</sup>), Kammerton: E (Dis-cis<sup>3</sup>).

29 Gregory G. Butler, J. S. Bach's reception of Tomaso Albinoni's *matusre concertos*, in: *Bach-Studies 2* (1995), S. 20–46.

30 Vgl. hierzu die weiterführenden Überlegungen bei Christoph Wolff, *Sicilianos and Organ Recitals: Observations on J. S. Bach's Concertos*, in: *Bach-Perspectives 7* (im Druck).

Chronologie der Bachschen Konzerte zum Einsturz bringen lassen. Ferner ging es beim E-Dur-Konzert (BWV 1053) nicht nur um Kriterien, die einer Köthener Entstehungszeit zuwider laufen, sondern zugleich darum, welches Soloinstrument für das Konzert am ehesten in Frage kommt.

Wenn mit dem E-Dur-Konzert (BWV 1053) ein Werk Bachs der Köthener Periode abgesprochen wird, zieht dies weitere Konzertkompositionen nach sich, zumal diejenigen, die langsame Mittelsätze in Siciliano- bzw. Pastorale-Manier besitzen. Die Frage, was Bach denn eigentlich in Köthen komponiert habe bzw. welche der bekannten Werke wirklich dort entstanden sind, spitzt sich damit weiter zu und verschmilzt mit der rhetorischen Frage meines Themas. Das Thema „Bach in Köthen“ ist in der Tat alles andere als erledigt. In mancher Hinsicht stehen wir eigentlich erst am Anfang.