

67

1981

Sächsische

MZ	8°
10	

Landesbibl.

St. 01

R
un

Bach-Jahrbuch

1981

Seite

bi

14-7

14.10

14

19.

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

67. Jahrgang 1981



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1981

Sächsische
Landesbibliothek

13 JAN 1983

Dresden

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle 7010 Leipzig, Postfach 727

Geschäftsstelle 3300 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 35

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, 7022 Leipzig, Menckestr. 23

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

Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1982

Lizenz 420.205-142-82. LSV 6720. H 5048

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: Messedruck, Bereich Kreuzstraße 12, III-18-90

DDR 8,- M

INHALT

Franz Xaver Dressler †	6
<i>Helmut K. Krausse</i> (Kingston, Ontario), Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs	7
<i>Alois Plichta</i> (Brno), Johann Sebastian Bach und Johann Adam Graf von Questenberg	23
Nachwort von Christoph Wolff (Cambridge, MA)	28
<i>Günter Hoppe</i> (Köthen), Bachs Abendmahlsgebrauch in seiner Köthener Zeit	31
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735	43
<i>Hans Eppstein</i> (Stocksund), Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten	77
<i>George B. Stauffer</i> (New York, NY), Über Bachs Orgelregistrierpraxis	91
<i>Ulrich Prinz</i> (Eßlingen), Zur Bezeichnung „Bassono“ und „Fagotto“ bei J. S. Bach	107
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), „Sebastian Bachs Choral-Buch“ in Rochester, NY?	123
A n h a n g	
Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	131

ABKÜRZUNGEN

- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
- BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin.
 Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 = *Tübinger Bach-Studien*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Heft 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK)
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke*. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Bl., Bll. = *Blatt, Blätter*
- BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte, herausgegeben von Werner Neumann*, Leipzig 1974
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- Dok I, II, III, IV = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
 Band IV: *Werner Neumann, Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Leipzig, Kassel 1979
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5–162
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 = *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Nr. 26
- Dürr K = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Erläutert von Alfred Dürr*, Bd. 1/2, Kassel, München 1971, 2. Aufl. 1975
- Dürr St = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1951
- 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
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben

- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949–1979
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954ff.
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880
- SPK = Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin (West)
- T. = Takt(e)
- TBSt 1, 2/3 = *Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg.*
 4/5 Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957
 Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
 Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958

FRANZ XAVER DRESSLER

19. 11. 1898–3. 10. 1981

An den Folgen eines tragischen Unfalls verstarb in Regensburg das Ehrenmitglied der Neuen Bachgesellschaft, Prof. Franz Xaver Dressler.

Geboren in Aussig (Ústí nad Labem) als Sohn eines Domkapellmeisters, studierte Dressler von 1916 an in Prag und Leipzig, hier insbesondere bei Karl Straube. Auf dessen Empfehlung kam er 1922 an die neue große Sauer-Orgel in Sibiu-Hermannstadt (Rumänien). Nach dem Vorbild der Leipziger Thomaner gründete er hier alsbald einen Knabenchor, mit dem er regelmäßige Motettenveranstaltungen und auch Konzertreisen durchführte. 1931 folgte die Gründung eines „Bach-Chores“, mit dem alljährlich das Weihnachts-Oratorium sowie eine Passion dargeboten wurden, von Zeit zu Zeit auch Kantaten oder die h-Moll-Messe.

Als Organist konzertierte Dressler in vielen europäischen Ländern und in Amerika. 1946 veranstaltete er in Sibiu zum ersten Male ein mehrtägiges Bachfest.

Nahezu sechs Jahrzehnte umspannte seine Tätigkeit als Kantor der Stadtpfarrkirche in Sibiu, später als Kirchenmusikdirektor der evangelischen Landeskirche in Rumänien sowie als Dozent für Kirchenmusik an der Akademie für evangelische Theologie. Sein unermüdlicher Einsatz für das Werk Johann Sebastian Bachs, sein Wirken als Orchesterleiter, Chordirigent und Komponist beeinflussten nachhaltig das Kulturleben in Siebenbürgen und in ganz Rumänien und trugen ihm hohe staatliche Auszeichnungen ein.

Wir gedenken seiner in Dankbarkeit.

DER VORSTAND DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung
Sitz Leipzig

Prof. Dr. Hans Pischner
Vorsitzender

Prof. Helmuth Rilling
Stellv. Vorsitzender

Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs

Von Helmut K. Krausse (Kingston, Ontario)

M

Zu den vielen Höfen – besonders im mitteldeutschen Raum –, an denen im späten 17. und im 18. Jahrhundert regelmäßig gottesdienstliche Kantaten aufgeführt wurden, gehört auch der herzoglich Gothaisch-Altenburgische Hof zu Gotha. Armin Fett hat über die Musikpflege an diesem Hof ausführlich berichtet,¹ und auch Walter Blankenburgs Studie über „Die Aufführungen von Passionen und Passionskantaten in der Schloßkirche auf dem Friedenstein zu Gotha zwischen 1699 und 1770“ trägt Wesentliches zu unserem Wissen über kirchenmusikalische Veranstaltungen am Gothaischen Hof bei.² Diese Tradition war schon lebendig, als Gottfried Heinrich Stölzel im Jahre 1720 das Amt des 1716 verstorbenen Hofkapellmeisters Witt antrat, eine Stelle, die u. a. auch Telemann angeboten worden war. In den 30 Jahren, die Stölzel dieses Amt verwaltete, soll er acht Doppeljahrgänge von Kantaten komponiert haben, wie schon Mizler zu berichten weiß.³ Stölzels Kantaten sind das Thema einer umfassenden Studie von Fritz Hennenberg, die 1965 in Leipzig als Dissertation vorgelegt wurde und 1976 in gekürzter Form im Druck erschien.⁴ Daß Stölzel u. a. von M. Johann Knauer mit Kantatentexten versorgt wurde, darauf hat Paul Brausch schon 1921 in seiner Heidelberger Dissertation hingewiesen.⁵ Die Suche nach Texten von Knauer in westdeutschen Bibliotheken führte mich zu dem Band der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, *Gott-geheiligt Singen und Spielen des Friedensteinischen Zions*.⁶ Das sechsseitige Vorwort, auf den 22. Dezember 1720 datiert, stammt von dem Gothaischen Oberhofprediger Albrecht Christian Ludwig (gest. 1733) und enthält nach dem Versuch einer Rechtfertigung der Kirchenmusik den Hinweis: „Diesem nach haben Unsers Gnädigsten und Hertzliebsten Hertzogs und Landes-Vaters Hochfürstl. Durchlauchtigkeit / wie Sie ein hoher Kenner und Lieb-

¹ A. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha*, Dissertation (masch.-schr.), Freiburg i. Br. 1952.

² *Die Aufführungen von Passionen und Passionskantaten in der Schloßkirche auf dem Friedenstein zu Gotha zwischen 1699 und 1770*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, Kassel etc. 1963, S. 50–59.

³ L. C. Mizler, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek*, Bd. IV Teil 1, Leipzig 1754, S. 152.

⁴ *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976 (*Beiträge zur Musikwissenschaftlichen Forschung in der Deutschen Demokratischen Republik* 8.). – Hennenberg verfaßte (zusammen mit Dieter Härtwig) auch den Stölzel-Artikel in MGG (Bd. 12, Kassel etc. 1965).

⁵ *Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen. I. Geschichte der Kantate bis Gottsched*, Dissertation (masch.-schr.), Heidelberg 1921, S. 171.

⁶ Signatur: *Poet. Germ.* III, 746. Den vollständigen Titel zeigt die Abbildung auf S. 18.

haber der edlen / fürnemlich geistlich-wohleingerichteten Music sind / auch dieses Jahr den nachfolgenden Jahr-Gang durch Herrn M. Knauern aus Schleitz / verfertigen / und von Dero verordneten qualificirten und renomirten Assaph / Hn. Gottfried Heinrich Stöltzeln / componiren lassen: . . .“

Der Band enthält auf 320 Seiten Oktav 72 Kantatentexte, beginnend mit dem 1. Advent und durchgeführt bis zum 27. Sonntag nach Trinitatis. Für die hohen Feste sind jeweils drei Kantatentexte enthalten, von den Festtagen sind außer den drei Marienfesten der Johannis- und der Michaelstag vertreten. Dem Vorwort zufolge waren die Kantatentexte der Knauerschen Sammlung schon im Dezember 1720 von Stölzel komponiert und wurden in dem laufenden Kirchenjahr (1720/21) aufgeführt. Da Stölzel erst seit Februar 1720 offiziell in Gotha angestellt war, dürfte dies der erste der für den Gothaer Hof komponierten Kantatenjahrgänge sein und wohl auch der einzige, für den eine solche Zusammenarbeit zwischen Stölzel und Knauer bezeugt ist. Daß Knauer in seinem Textband mit 72 Kantaten die Höchstzahl sowohl der Sonntage nach Epiphantias wie auch der nach Trinitatis berücksichtigt, deutet darauf hin, daß die Verwendbarkeit der Texte nicht auf ein bestimmtes Jahr beschränkt sein sollte.⁷

Was uns hier hauptsächlich interessiert, ist die Tatsache, daß drei der Knauerschen Texte, wenn auch in teilweise stark überarbeiteter Form, von Johann Sebastian Bach während seines ersten Leipziger Amtsjahres vertont wurden. Es handelt sich um die Texte für den 12. und 13. Trinitatissonntag sowie für den 3. Weihnachtstag und um die Bachschen Kantaten BWV 69a, 77 und 64. Wir wissen nicht, wie die Texte in Bachs Hände gekommen sind, jedoch das Ausmaß und die Art und Weise der Änderungen werfen über das Verhältnis von Bach zu seinen Texten und deren Autoren neue Fragen auf. Durchaus nicht auszuschließen ist etwa die Möglichkeit, daß hier nicht Bach selbst am Werke war, sondern ein Librettist, der ihn im ersten Leipziger Amtsjahr auch noch mit anderen Kantatentexten versorgt hat. Darauf wird später noch einzugehen sein.

Über Knauer gibt uns Jöchers Gelehrtenlexikon nur spärliche Auskunft: „Knauer (Johann) aus Gera, Mag. der Philos. gräfl. reußischer Hofprediger in Schleitz, hernach Diaconus, gab Trauer und Freudenglocke, in Trauer- und Hochzeitreden, Jena 1697. 8. 1. Alph. 3 Bög. heraus, und starb den 18. Sept. 1709.“⁸

Das hier angegebene Todesjahr gibt einige Rätsel auf. Zunächst widerspricht es dem Hinweis im Vorwort der Textsammlung, der Herzog, Friedrich II., habe „dieses Jahr den nachfolgenden Jahr-Gang durch Herrn M. Knauern aus Schleitz verfertigen . . .“ lassen. Auch läßt der Hinweis in Stöltzels Autobiographie auf seine Verheiratung mit Knauers ältester Tochter im Jahre 1719

⁷ Der Knauersche Band scheint dem von Blankenburg entdeckten Rudolstädter Textbuch von 1726 ähnlich zu sein, enthält aber Texte nicht nur zu fünf, sondern zu sechs Sonntagen nach Epiphantias. Vgl. W. Blankenburg, *Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs*, BJ 1977, S. 12.

⁸ Dritter Ergänzungsband, Delmenhorst 1810, Reprint Hildesheim 1961, Sp. 538.

nicht unbedingt die Annahme zu, daß Knauer um diese Zeit schon verschieden war.⁹

Letztlich aber macht es die Tatsache, daß Knauer die erstmals 1711 und 1714 erschienenen Kantatentexte des Neumeisterschen dritten und vierten Jahrgangs kannte (Näheres darüber unten), unmöglich, daß es sich bei dem Verfasser der Gothaischen Kantatentexte und dem bei Jöcher angeführten Diaconus Knauer um dieselbe Person handelt. Inzwischen wurde durch freundliche Auskunft von seiten der Ev.-Lutherischen Kirchengemeinde in Schleiz das bei Jöcher genannte Todesdatum bestätigt. Es dürfte sich deshalb bei unserem Kantatendichter wohl um einen in den Fußtapfen des Vaters folgenden gleichnamigen Sohn handeln; von dem Amt eines hochgräflich Reußischen Hofpredigers wird in Ludwigs Vorwort zu der Textsammlung nichts erwähnt.

Zu klären bliebe dann noch die Frage, ob die bei Jöcher angeführte Sammlung von „Trauer- und Hochzeit-Reden“ dem jüngeren oder dem älteren Knauer zuzuschreiben ist. Das Werk: *M. Johann Knauers ausgefertigte Trauer- und Freuden-Glocken . . . In einigen Leich-Abdanckungen und Hochzeit-Reden*. Jena und Leipzig, 1697¹⁰, enthält ein Vorwort, in dem Knauer dankbar einiger Gönner gedenkt. Dies läßt uns annehmen, daß der Verfasser noch verhältnismäßig jung im Amt ist. Wenn wir dazu bedenken, daß die spätere Frau Stölzel und älteste Tochter Knauers etwa um diese Zeit geboren wurde, so liegt wohl die Vermutung nahe, daß der Verfasser der „Trauer- und Freuden-Glocken“ auch der Dichter der Kantatentexte ist, der dann beim Erscheinen derselben im Jahre 1720 etwa 55 Jahre alt gewesen sein dürfte.

Allen Texten Knauers gemeinsam ist die Zweigliedrigkeit, wobei jeder Teil mit einem Bibelvers beginnt und mit einem Choral endet. Das weitaus häufigste Schema ist: Bibeltext-Rezitativ-Arie-Rezitativ-Arie-Choral (= Kirchenlied) – Bibeltext-Rezitativ-Arie-Rezitativ-Arie-Choral. Fast zwei Drittel der Texte folgen diesem zwölfsätzigen Schema; vom 12. Sonntag nach Trinitatis an finden sich aber auch häufiger verkürzte Typen, bei denen meist das erste Rezitativ ausgelassen ist: Bi-A-R-A-Ki – Bi-A-R-A-Ki. Andere Abweichungen vom vorherrschenden Schema sind durch die Einfügung von Chorälen an Festtagen oder die Verschränkung von Arien und Rezitativsätzen gegeben. Die Sammlung enthält drei Dialogkantaten, nämlich für den 4. Advent, Reminiscere und Quasimodogeniti, in denen als Jesu Dialogpartner der Sünder, die gläubige Seele und die Vernunft auftreten. Die Bibeltexte stammen sowohl aus dem Alten als aus dem Neuen Testament, allerdings ohne den Versuch einer schematischen Anordnung wie etwa in den Kantaten von Johann Ludwig Bach.¹¹ Die Mehrzahl der Bibelzitate stammt aus dem Neuen Testament, doch nur ein Drittel der Texte ist den sonntäglichen Perikopen entnommen; sie sind aber auf das Evangelium des Sonntags abgestimmt, das sie zu erhellen und zu

⁹ Vgl. J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910, S. 346.

¹⁰ Exemplar: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, *Theol.* 8⁰ 9774.

¹¹ Vgl. W. H. Scheide, *Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach*, BJ 1959, 1961 und 1962, sowie Dürr K, S. 52 ff.

ergänzen suchen. Daß Knauer diese lange Kantatenform gewählt hat, anstatt, wie etwa Lehms in seinem *Gottgefälligen Kirchen-Opffer* von 1711, zwei separate Kantatenjahrgänge zu schaffen, mag seinen Grund darin haben, daß er an eine die Predigt umrahmende Aufführung dachte. Bei Stölzel jedoch sind die zwei Teile der Knauerschen Texte voneinander getrennt und in den Katalogen Hennenbergs jeweils unter den Anfangsworten der Dicta angeführt.¹² Der Jahrgang von 1720/21 ist somit der erste der von Mizler erwähnten „Doppeljahrgänge“, und es ist deshalb wahrscheinlicher, daß der zweite Teil während des Nachmittagsgottesdienstes aufgeführt wurde. Solche Kantatenaufführungen in den Nachmittagsgottesdiensten sind jedenfalls für den Gothaer Hof bezeugt.¹³

Die drei von Bach benutzten Texte Knauers können wohl als repräsentativ für den ganzen Jahrgang gelten und bestätigten dann den allgemeinen Eindruck, daß sich diese Dichtungen nicht durch besondere poetische Kraft oder großen Einfallsreichtum auszeichnen. Sie stehen also durchaus hinter den um diese Zeit Bach schon bekannten Sammlungen von Salomo Franck und Georg Christian Lehms zurück. Charakteristisch ist die enge Anlehnung an das Sonntagsevangelium, wobei das einleitende Dictum das Thema formuliert, das dann in den Rezitativen und Arien durchgeführt wird. Kirchenliedzitate und -paraphrasen verstärken den erbaulichen Charakter dieser Texte. Zu dem predigthaft ermahnenden Ton, der deutlich den Einfluß Erdmann Neumeisters verrät, tritt jedoch ein stark subjektivistischer Zug, der vielleicht durch die pietistischen Neigungen des Gothaer Hofes zu erklären ist. Die Abhängigkeit von Neumeister beschränkt sich aber keineswegs auf den Ton, sondern tritt, besonders in den frühen Kantaten, deutlich bei der Wahl der Bilder und Motive zutage, was aber nicht überraschen sollte, denn auch Lehms, Franck, Picander und andere haben immer wieder ihre Inspiration nicht nur in den sonntäglichen Perikopentexten, sondern in schon vorhandenen Dichtungen gesucht und gefunden.¹⁴

Im Formellen zeigt Knauer, der sich die Texte des Neumeisterschen dritten und vierten Jahrgangs zum Vorbild nahm, zugleich durch die Vermeidung der

¹² Offensichtlich wurden nicht alle 144 Kantaten im Kirchenjahr 1720/21 komponiert, denn das hätte u. a. 6 Epiphaniastage und 27 Trinitatissonntage vorausgesetzt. Laut Hennenbergs Katalogen sind 57 der Kantaten „durch Musik überliefert“, 87 „nur durch Texte“ und auch nur fragmentarisch. Von den hier behandelten Kantaten liegen die für den 3. Weihnachtstag und den 13. Trinitatissonntag in Stölzels Komposition vor, desgleichen der zweite Teil der Kantate zum 12. Trinitatissonntag. Bei Hennenberg sind die Texte zum 10. Trinitatissonntag versehentlich als von Stölzel verfaßt und dem Jahrgang IV zugehörig bezeichnet (a. a. O., S. 154), doch enthält das Kalendarium (S. 41) die richtige Zuordnung zu Jahrgang I.

¹³ Vgl. Fett, a. a. O., (Fußnote 1), S. 162.

¹⁴ Die Rolle Neumeisters als „Klassiker“ unter den Kantatendichtern und die verzweigten Beziehungen der Texte und Textdichter untereinander sollen an anderer Stelle untersucht werden. Es genüge hier der Hinweis, daß auch die viel umrätselte Erwähnung der „Mahanaim“ in BWV 19 letztlich auf Neumeisters Michaeliskantate zurückgeht und vor Picander schon von Lehms und Franck übernommen wurde. Auch Knauer hat sich diese Stelle nicht entgehen lassen:

überlangen Rezitative, die größere Nähe zum Kirchenlied und die konsequentere Formstruktur eine erstaunliche Selbständigkeit. Im Stofflichen jedoch gehen die Parallelen zu Neumeister eindeutig über das hinaus, was durch die im Sonntagsevangelium gegebene gemeinsame Vorlage erklärt werden kann. Dies sollen einige Beispiele deutlich machen. Wenn es im Text zum 1. Advent heißt:

*Komm mein Heyland in mein Hertze,
Komm, ach komm! und wohn in mir.*

...

Warum stehst du vor der Thür?

oder

*Jesu kehr in deinem Tempel
Dieses Jahr mit Seegen ein.¹⁵*

so bedarf es hier keiner Gegenüberstellung, um die Nähe zu dem von Bach vertonten Text (BWV 61) aus Neumeisters viertem Jahrgang zu verdeutlichen. In Knauers Kantate auf den 4. Advent lassen sich gemeinsame Motive wie die Reue über den übertretenen Taufbund, und Wendungen wie „Wasserbad“, „Rock des Heils und der Gerechtigkeit“ nicht ohne weiteres aus dem Evangelientext (Joh. 1) erklären. Deutlicher noch spricht aber hier ein Nebeneinander der Texte:

Neumeister, 3. Jg.:

*So tröst ich mich, ich bin getauft
Diß, diß soll meinem Leben
Ein seelig Labsal geben.
Auch wenn die Zeit zu Ende laufft
So tröst ich mich, ich bin getauft.¹⁶*

Knauer:

*Ich bin getauft.
Der Trost soll mir im Leben
Das größte Labsal geben,
Bis daß sein Ziel zum Ende laufft.
Ich bin getauft. (S. 18)*

Der Hinweis auf die Höllenschlange am Weihnachtsfest, der in BWV 40 (2. Weihnachtstag 1723!) auch in Paul Gerhardts Choralvers „Schüttle deinen Kopf und sprich“ enthalten ist, findet sich bei Neumeister und Knauer in den Texten zum 1. Weihnachtstag:

Neumeister, 1. Jg.:

*Wüte nur, du alte Schlange.
Gifft und alle Raserey
Macht mir weder angst noch bange.
Ist dir doch dein Kopff entzwey
(S. 600).*

Knauer:

*So wüte dann nur immerbin
Du alte Höllen-Schlange,
Dein Gifft und Raserey
Macht mir nicht weiter bange.
Ich weiß, daß ich vor dir gesichert bin.
Dein Kopff ist schon entzwei (S. 21).*

Neumeister (1. Jahrgang):

*Gott ordnet mir die Mahanaim zu
Die lagern sich mit Feuer-Roß und Wagen
Um mich und um das Meine her
(S. 774)*

Knauer:

*Gib mir die Mahanaim zu
Daß sie ihr Lager um mich machen.
(S. 276)*

¹⁵ Knauer, S. 4. Weitere Seitenhinweise von Zitaten, die nicht aus den drei hier abgedruckten Kantaten stammen, werden im Text vermerkt.

¹⁶ Erdmann Neumeisters . . . Fünffache Kirchen Andachten . . ., hrsg. von G[ottfried] T[ilgner], Leipzig 1717, S. 35. Weitere Seitenhinweise werden im Text vermerkt.

Als letztes Beispiel sei hier noch auf die Kantaten für den 3. Weihnachtstag hingewiesen. Bei Neumeister steht die Arie:

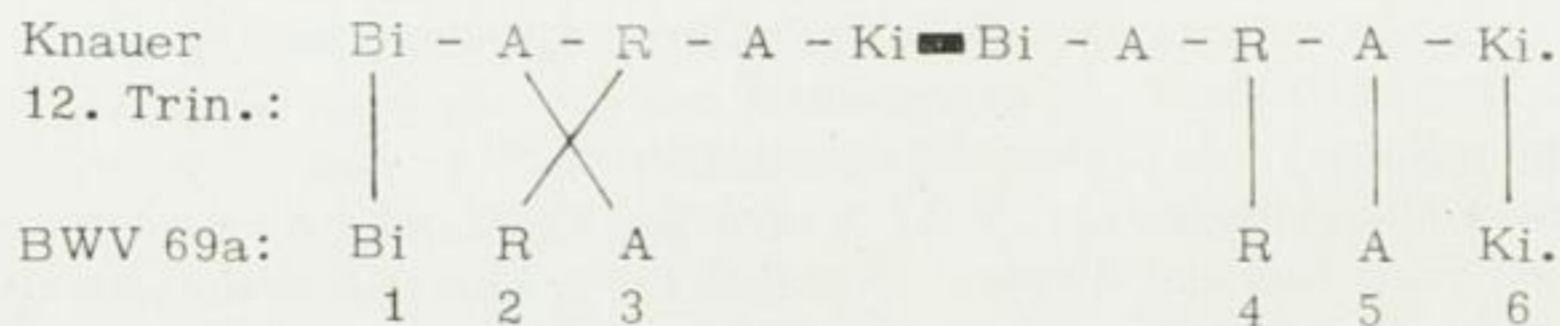
*Welt, von dir begehrt' ich nichts.
Deine Gaben
Mögen deine Kinder haben,
Die mit dir verworffen seyn.
Ich bin Gottes, Gott ist mein.
Der hat mir sein Erbtheil droben
Auffgehoben
In der Freude seines Lichts.
Welt, von dir begehrt' ich nichts (S. 624).*

Der Grundton der Weltverachtung in Neumeisters Text, der Trost, der dem Menschen als Kind Gottes, als Himmelserben zuteil wird, all dies ist auch bei Knauer zu finden. Seine Fassung der Arie:

*Von der Welt verlang ich nichts,
Wenn ich nur den Himmel erbe. . . .*

deutet aber mit ihrer prägnanteren und anschaulicheren Formulierung auf eine zunehmende Selbständigkeit gegenüber der Vorlage und wurde auch fast unverändert in die Bachsche Kantate übernommen.

Die von Knauer mit Vorliebe benutzte Kantatenform entspricht in ihren zwei Teilen genau dem Schema, das auch unter den von Bach vertonten Texten am häufigsten zu finden ist. Gudewill hat es den „Mizlerschen Typus“ genannt und mit der Bezeichnung 6a versehen.¹⁷ Dieser Typus enthält knapp zur Hälfte Choralkantaten und unterscheidet sich vom Typus 6b, der sich fast ausschließlich bei Choralkantaten findet, dadurch, daß hier das Rezitativ jeweils der Arie vorangeht und somit zu ihr hinführt. Diesem Schema 6a, Bi-R-A-R-A-Ki, folgen aber nun nicht nur die umgearbeiteten Texte in BWV 69a und 77, sondern auch die im ersten Leipziger Jahrgang unmittelbar vorangehenden und nachfolgenden Kantaten, nämlich BWV 136, 105, 46, 179 und 25.¹⁸ Damit läßt sich auch schon das Prinzip erkennen, das der Bearbeitung der Knauer-schen Texte zugrunde liegt: Sie werden dem um diese Zeit mit Vorliebe gebrauchten Typus 6a angepaßt. Die folgende Übersicht will deutlich machen, wie dies im einzelnen vonstatten geht, wobei hier auch BWV 64 mit einbezogen ist, da es sich dabei genaugenommen um einen durch zwei Choräle erweiterten Typus 6a handelt:



¹⁷ K. Gudewill, *Über Formen und Texte der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag (vgl. Fußnote 2), S. 167 ff.

¹⁸ Vgl. BJ 1961, S. 11 f., Fußnote 15 (W. H. Scheide), Dürr K, S. 41 ff., und Gudewill, S. 170.

Knauer	Bi - A - R - A - Ki	■	Bi - R - AR - R - A - Ki.
13. Trin.:			
BWV 77:	Bi		R A R A (Ki.)
	1		2 3 4 5 6

Knauer	Bi - R - A - R - A - Ki	■	Bi - R - A - R - A - Ki.
3. Weihn.:			
BWV 64:	Bi - (Ki) - R - (Ki) -		A - R - A - Ki.
	1 2 3 4		5 6 7 8

In BWV 69a sind die Ecksätze der zweiteiligen Vorlage beibehalten. Da Knauers Kantate nur zehn Sätze hat, bleibt bei Übernahme der Rezitative keine Möglichkeit der Auswahl. Von den Arien übernimmt der Bearbeiter die trochäischen, die ohne Zweifel auch die poetisch befriedigenderen sind. Während das erste Rezitativ nur geringfügig verändert wird, werden vom zweiten vier Verse ausgelassen und elf neue hinzugedichtet. Aus der Erkenntnis, daß der Mensch unfähig ist, Gott für die erwiesenen Wohltaten recht zu danken, fließt die Bitte „Sprich dein kräftig Hephata“. Dadurch wird der Text näher an das Sonntagsevangelium herangerückt, und zwar im Sinne der „Applicatio“. Die zweite Arie gewinnt gleichfalls durch die Überarbeitung, und auch hier klingt im Schlußvers „Gott hat alles wohl gemacht“ der Perikopentext noch einmal an. Der Vergleich mit der Vorlage zeigt Straffung und religiöse Vertiefung und fällt deutlich zugunsten der Überarbeitung aus, weil gerade hier im Knauerschen Text die Tendenz zur Weitschweifigkeit und zu Wiederholungen, die ja ohnehin durch die Zweiteiligkeit begünstigt wird, besonders deutlich in Erscheinung tritt.

Weniger tiefgreifend sind die Änderungen im Falle von BWV 77. Knauer hat das Evangelium vom barmherzigen Samariter auf die einleitende Frage des Schriftgelehrten und Jesu Antwort vom vornehmsten Gebot reduziert und diese Themen in den zwei Teilen seiner Kantate behandelt. Der erste Teil enthält wiederum nur ein Rezitativ, das aber mit 25 Zeilen ungewöhnlich lang ist. Der Überarbeiter läßt den ersten Teil von Knauers Kantate ganz weg und beginnt mit dem Jesuswort: „Du sollt Gott, deinen Herrn lieben...“ Die darauffolgende zweizeilige Paraphrase des Bibeltextes wird ausgelassen und das Rezitativ aus der Umarmung durch die Arie gelöst. Der Rest der Vorlage wird dann mit nur geringen Abweichungen übernommen, die aber wieder der Annäherung an das Sonntagsevangelium dienen, so etwa bei der Änderung von „Laß mich doch dieses Glück erkennen“ zu „Laß mich doch dein Gebot erkennen“. Der Schlußchoral, die zwei letzten Strophen des Lutherliedes „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ fehlt in BWV 77, wohl deshalb, weil Bach die Choralweise in den Eingangschor hineingearbeitet hat. Die Verbindung von Bibeltext und Lutherlied, auf die auch Alfred Dürr verweist,¹⁹ war also schon in

¹⁹ Dürr K, S. 423 f.

der Vorlage vollzogen. Für die Beantwortung der Frage, welcher Choralvers denn nun bei der möglicherweise nur einmal von Bach aufgeführten Kantate am Schluß gesungen wurde, scheint uns der Knauersche Text aber leider auch keine neuen Fingerzeige liefern zu können.

In der Kantate BWV 64 erscheint das Mizlersche Schema um des festlichen Anlasses willen durch zwei Choräle erweitert. Von der Vorlage werden hier wieder wie in BWV 69a Eingangsspruch und Schlußchoral übernommen; die Rezitative und die zwei trochäischen Arien stammen aber aus dem zweiten Teil von Knauers Text und treten in derselben Reihenfolge wie dort auf. Damit ist vor allem der im zweiten Teil der Vorlage und auch im Schlußchoral vorherrschende Grundton der Weltabsage neben dem im Dictum ausgesprochenen Motiv der Gotteskindschaft als überragendes Thema in BWV 64 zu erkennen. Der erste eingeschobene Choral, die Schlußstrophe aus Luthers bekanntem Lied „Gelobet seist du, Jesu Christ“ nimmt das Weihnachtsthema noch einmal auf, der zweite, zwischen dem ersten Rezitativ und der ersten Arie eingeschoben, ist ganz auf das Thema der Weltverachtung eingestimmt. Die Umarbeitung der übernommenen Texte ist hier allerdings tiefgreifender als in BWV 77 und umfaßt sowohl rhythmische als auch textliche Veränderungen. Die schwerhebigen Kurzzeilen des ersten Rezitativs werden mit den nachfolgenden Zeilen zusammengezogen und werden so zu Jamben. Dabei entfällt der Reim auf „Welt“, und der Bearbeiter ersetzt „Geld“ durch das poetischere „Gold“. Mit der Schlußzeile des Rezitativs „Drum sag ich . . .“ wird (ähnlich wie später in BWV 95) der nachfolgende Choral direkt eingeführt. Die Änderung in der Arie von „Muß mit ihr zugleich vergehen“ zu „Muß als wie ein Rauch vergehen“ mag wohl als poetischer aber schwerlich als origineller gelten; die aus den Psalmen stammende Wendung „wie ein Rauch“ wurde auch von Knauer wiederholt gebraucht (vgl. das erste Rezitativ der Kantate zum 13. p. Trin.).

Bei der Bemühung um Konkretisierung und Intensivierung, wozu auch die Änderung „Und ich geb mich selber hin“ zu „Alles, alles, geb ich hin“ gehört, kommt es gelegentlich auch zu Aufschwellungen. So ändert der Bearbeiter im zweiten Rezitativ: „Kein Teufel kann mir solches rauben“ zu „Der Tod, die Welt und Sünde, / ja selbst das ganze Höllenheer / kann mir, als einem Gotteskinde, / Denselben nun und nimmermehr / aus meiner Seele rauben“; ähnliches ist an den Langzeilen „Nur dies, nur einzig dies . . .“ zu bemerken. Das Rezitativ läßt die letzten sieben Zeilen der Vorlage aus und schließt mit der etwas enigmatischen Wendung:

Und darzu hat er mich erkoren
Deswegen ist er Mensch geboren.

Es ist möglich, daß die Anregung dafür aus dem ersten Teil der Vorlage kam, wo es heißt:

*Doch darzu bin ich nicht
Von Fleisch und Blut geboren,
Sonst wär ich auch verlobren.
Nein, Gott hat durch sein Licht*

*Aus Satans Finsternissen
Mich selbst heraus gerissen
Und so zu seinem Kind erkohren.*

Da es sich bei all diesen Bearbeitungen um Umformungen in ein kürzeres Modell handelt, kann es nicht verwundern, daß der Haupteindruck der der Strafung und Verdichtung ist. Wenn dies auch bei einzelnen Sätzen nicht unbedingt immer eine Verkürzung bedeutet, so gewinnen die Texte doch meist durch die präzisere Ausrichtung auf das Sonntagsevangelium und durch die Suche nach dem poetisch befriedigenderen Ausdruck. Gelegentlich scheint auch die Bemühung um größere Deutlichkeit und grammatische Richtigkeit der Anlaß für die Änderungen gewesen zu sein. Das mögen die folgenden Beispiele illustrieren:

Knauer, 13. p. Trin.:

*Dabey, so gieb mir auch ein
Samariter-Hertz,*

...

*So wirst du mir einmahl das
Freuden-Leben,*

...

*Damit ich nicht bey ihm vorüber geb,
Und ihn in seiner Noth verlasse.
Oeffters hab ich wohl den Willen,
Doch das Gute zu erfüllen,
Fehlet mir zu jederzeit.*

Bach, BWV 77:

Gib mir dabei, mein Gott! ein
Samariterherz,

...

So wirst du mir dereinst das
Freuden-Leben,

...

Damit ich nicht bei ihm vorübergeh
Und ihn in seiner Not nicht lasse.
Hab ich oftmals gleich den Willen
Was Gott saget, zu erfüllen,
Fehlt mirs doch an Möglichkeit.

In der Wendung

Laß mich doch dieses Glück erkennen,

Und meine Liebe so entbrennen, . . . (13. p. Trin.)

stört sich der Überarbeiter wohl daran, daß die Reflexivform des Verbs nicht auf den folgenden Vers paßt, und ändert diesen zu:

Und in Liebe so entbrennen (BWV 77).

Dadurch entsteht allerdings auch ein Wechsel im Metrum, und man könnte diese Stelle vielleicht als ein Beispiel dafür anführen, daß nicht alle Änderungen und Hinzufügungen notwendigerweise als Verbesserungen zu verbuchen sind. Ein Wechsel im Metrum kommt aber in den Überarbeitungen sonst nicht mehr vor, und auch die Waisen in den Bachschen Texten sind – mit einer Ausnahme – nicht durch Änderungen entstanden, sondern aus der Vorlage übernommen. Erwähnenswert ist hier vielleicht noch, daß in der Hälfte der Arien der hier behandelten drei Texte Knauers jeweils der erste Vers ungerimt bleibt und dann eigentlich nur im Dacapo gewissermaßen mit sich selber reimt.

Auffallend in den drei Bearbeitungen ist eine gewisse Vorliebe für Zwillingsformeln. In BWV 69a: Preis und Ruhm, Hut und Wacht, Kreuz und Leiden; in BWV 77: Huld und Güte; und in BWV 64: fest und ewig, (Tod), Welt und Sünde. Doch lassen sich aus diesen Beispielen schwerlich schlüssige Folgerungen ziehen; auch scheint diese Tendenz nicht typisch für die anderen um diese Zeit entstandenen Kantatentexte zu sein.

Abschließend sei hier noch auf ein paar Änderungen verwiesen, die sich weder von poetischen noch von grammatischen Erwägungen her erklären lassen und bei denen sorgfältig darauf geachtet wird, daß der sprachliche Rhythmus nicht beeinträchtigt wird. Es handelt sich um die Veränderungen „Treuer Vater“ – „mein Erlöser“ (BWV 69a); „Mit seiner Krafft“ – „durch seinen Geist“; „dieses Glück“ – „dein Gebot“; „das Gute zu erfüllen“ – „was Gott saget, zu erfüllen“ (BWV 77); „was mein Gott mir giebt“ – „was mir Jesus gibt“; „Christus“ – „Jesus“ (BWV 64). Solche Änderungen, die zum Teil schon als Beispiele für die Ausrichtung auf den Evangelientext angeführt wurden, scheinen aber eher Zeugnisse persönlicher Frömmigkeit als etwa Produkte theologischer Erwägungen zu sein, und sie sind nicht unähnlich manchen Änderungen an den Zieglerschen Texten, die man gemeinhin Bach zugeschrieben hat.

Wenn hier die Bezeichnungen Bearbeiter, Überarbeiter oder Librettist gewählt wurden, so soll damit eine Teilnahme Bachs an der Bearbeitung der von ihm vertonten Texte durchaus nicht ausgeschlossen werden. Jedoch scheint mir im Falle solch tiefgreifender Veränderungen wie überhaupt bei den unerwiesenen Zuweisungen von Kantatentexten einige Zurückhaltung geboten. Im Falle von Bach hieße das ja, daß er seine Kantaten gleichsam zweimal geschaffen hätte: einmal nach den Regeln von Reim und Metrum und mit Hilfe von poetischen Sammlungen und Andachtsbüchern, zum andern als Musiker, der nun diese Texte zu den Schöpfungen umformt, die unsere Beschäftigung mit diesen Dichtungen heute überhaupt rechtfertigen. Zwar ist eine solche Praxis von anderen Kantatenkomponisten, beispielsweise Stölzel oder Telemann, durchaus bezeugt, aber solche poetische Beflissenheit ist dann gewöhnlich hinreichend bekannt und auch anderweitig dokumentiert. Wir müßten uns aber doch ernstlich fragen, ob sich diese Vorstellung mit unserem Bild von Bachs schöpferischem Genius und seiner Schaffensweise vereinbaren läßt. Auch wird jeder, der mit Textsammlungen aus dieser Zeit vertraut ist, bestätigen können, daß Bach in der Auswahl seiner Texte oft ein erstaunlich gutes Urteilsvermögen an den Tag legt, und man wird sich deshalb hüten müssen, ihm gerade solche Texte zuzuschreiben, denen man literarische Qualitäten gemeinhin abspricht.

Läßt sich nun auch der Anteil Bachs an den Überarbeitungen nicht nachweisbar feststellen, so wirft doch die Knauersche Textvorlage manche interessante Frage auf. Es zeigt sich zunächst einmal, daß Bach nicht mehr an der ambitiösen zweiteiligen Kantatenform interessiert war, mit der er seine Leipziger Amtszeit begonnen hatte. Allerdings läßt es sich nicht mit Sicherheit sagen, ob Bach die Knauerschen Texte überhaupt in ihrer ursprünglichen Form zu Gesicht bekam oder sie nur in den schon verkürzten Fassungen kennenlernte. Wir wissen ebensowenig, ob nicht der Librettist durch das Ausmaß der Bearbeitungen die Texte gleichsam zu seinen eigenen zu machen suchte, da ja die Frage des geistigen Eigentums um diese Zeit ohnehin nicht so genau genommen wurde und er selbst zudem anonym blieb. Wichtiger ist in diesem Zusammenhang aber wohl die Möglichkeit, daß auch andere der in diesem Zeitraum und nach diesem Modell geschaffenen Kantatentexte solche Überarbeitungen darstellen. Das würde auf jeden Fall, soweit wir hier nicht mehrere Librettisten zu

vermuten haben, gewisse immerhin beachtliche stilistische Unterschiede zwischen den Kantaten dieser Epoche erklären helfen, deren gemeinsames Band das Aufbauschema ist.

Die Aufindung der Knauerschen Kantatensammlung bestätigt, daß die Forderungen Alfred Dürrs, Werner Neumanns und Walter Blankenburgs der Kantatenforschung den richtigen Weg gewiesen haben.²⁰ Daß sich der Band ausgerechnet an einer so zentralen Stelle wie der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen finden ließ, macht es wahrscheinlich, daß auch anderenorts, besonders in ehemaligen Kirchen- und Schloßbibliotheken im mitteldeutschen Raum, noch weitere Texte der Entdeckung harren.

Die hier vorgetragenen Überlegungen sind vorläufiger Natur und bedürfen offensichtlich der Korrektur und Ergänzung.²¹ Es wurde bewußt darauf verzichtet, vielen der durch diesen neuen Textfund aufgeworfenen Fragen auch nur andeutungsweise nachzugehen. Es erschien wichtiger, die neuen Erkenntnisse baldmöglichst der Forschung zugänglich zu machen und somit deren wissenschaftliche Auswertung auf breitester Grundlage zu ermöglichen, zugleich aber auch zu weiterer Suche nach Textquellen für Bachs Kantatenwerk anzu-spornen.

²⁰ Alle drei haben wiederholt auf die „Suche in Archiven und Bibliotheken nach Gedichtsammlungen und Einzeldrucken“ als eine der vordringlichsten Aufgaben der Kantatenforschung hingewiesen; vgl. BT, S. 17 (W. Neumann), A. Dürr, *Bachs Kantatentexte. Probleme und Aufgaben der Forschung*, in: Bach-Studien 5. Eine Sammlung von Aufsätzen, Leipzig 1975, S. 59, und W. Blankenburg, *Eine neue Textquelle...* (vgl. Fußnote 7), S. 8–9, sowie *Die Bachforschung seit etwa 1965. Ergebnisse – Probleme – Aufgaben*, in: Acta Musicologica 50, 1978, S. 110 ff.

²¹ Weitere Nachforschungen, insbesondere zur Frage der Identität des „M. Knauer“, konnten aus Zeitgründen nur in begrenztem Umfang vorgenommen werden. Für M. Johann Knauer nennt Berthold Schmidt, *Geschichte der Stadt Schleiz*, Bd. 3, Schleiz 1916, als Daten: 1687 bis 1693 Hofkaplan und Hofdiakon, 1693 bis 1709 † Diakon (S. 368, 370); unter den Schleizer „Ratsverwandten“ erscheint 1718 bis 1741 ein Christian Friedrich Knauer, der 1731 bis 1741 zusätzlich als Stadtschreiber und Schulinspektor genannt wird (S. 373 f., 376).

An der Universität Jena immatrikuliert wurden am 28. April 1679 Johann Knauer aus Gera (offensichtlich der Obengenannte) sowie am 20. Februar 1709 Johann Oswald Knauer, ebenfalls aus Gera; der letztere bezog im Sommersemester 1711 die Universität Leipzig, erwarb am 12. Dezember 1711 das Bakkalaureat, am 11. Februar 1712 den Magistergrad und wechselte am 17. Januar 1715 zur Theologischen Fakultät der Universität Halle (Saale). Ob er nachmals in Schleiz tätig war, konnte bisher nicht ermittelt werden. Zahlreiche Gedächtnispredigten und Gedichte des obenerwähnten Johann Knauer aus dem Zeitraum 1686 bis 1708 weist der *Katalog der fürstlich Stolberg-Stolbergischen Leichenpredigten-Sammlung*, Leipzig 1929 ff., nach.

Aus den Kirchenbüchern von Gera und Schleiz lassen sich – nach freundlicher Auskunft der Pfarrämter – nachstehende Daten gewinnen, die den Fragenkomplex weitgehend erhellen. Johann Knauer (getauft 22. 6. 1658 in Gera, gest. September 1709 in Schleiz) wurde als Hofprediger in Schleiz am 18. 9. 1688 in Gera mit Sophia Dorothea Leupoldt getraut. Aus dieser Ehe gingen mehrere Kinder hervor, unter ihnen die Söhne Johann Oswald (getauft 5. 2. 1690 in Gera) und Christian Friedrich (getauft 18. 3. 1692 in Gera, gest. 1742 in Schleiz, getraut 1716 in Schleiz, in einschlägigen Eintragungen stets

Johann Knauer

Gott-geheiligt

Singen

und

Spielen

des

Friedensteinischen

Zions,

Nach allen und jeden

Sonn- und Fest-Tags

Evangelien,

vor und nach der Predigt,

angestellt

Vom Advent 1720. bis dahin 1721.

G D E H A,
Druckts Johann Andreas Reyher,
F. S. Hof-Buchdr.

Johann Knauer

Gott-geheiligt

Singen

und

Spielen

des

Friedensteinischen

Zions,

Nach allen und jeden

Sonn- und Fest-Tags

Evangelien,

vor und nach der Predigt,

angestellt

Vom Advent 1720. bis dahin 1721.

G D E H A,
Druckts Johann Andreas Reyher,
F. S. Hof-Buchdr.

als „Herr“, nie als „Magister“ bezeichnet) sowie als älteste Tochter Christiana Dorothea (geb. 1694 in Schleiz, getraut 25. 5. 1719 in Gera mit Gottfried Heinrich Stölzel). Die hs. Ergänzung auf der Titelseite des Göttinger Textbandes („Johann Knauer“) dürfte demzufolge nicht zutreffen; vielmehr kann der Textdichter „M[agister] Knauer“ nur identisch sein mit Stölzels Schwager Johann Oswald Knauer (1690–?).

Die mit Bachs Kantaten BWV 64, 69a und 77 zusammenhängenden Texte Knauers finden sich (S. 16–18, 150f., 154f.) auch in dem veränderten Neudruck des Textjahrgangs von 1720 *Gott-geheiligt | Singen | und | Spielen | des Friedensteinischen | Zions, | auf Hochfl. gnädigsten Befehl | Sonn- und Fest-täglich | aufgeführtet, | vom Advent 1742, bis dahin 1743. | Gotha, | Gedruckt bey Johann Andreas Reyhern, | F. S. privil. Hof-Buchdr.* (Exemplar: Forschungsbibliothek Gotha, *Cant. spir.* 884/7). Die Texte sind dort nicht so stark gekürzt, wie Hennenbergs Hinweise (a. a. O., S. 189) vermuten lassen; die Identität mit Texten zu Bach-Kantaten hätte deshalb von der Stölzel-Forschung auch schon vor der Wiederentdeckung des Göttinger Textdruckes bemerkt werden können. Ob Faschs doppelter Jahrgang *Gott geheiligt Singen und Spielen* von 1722/23 (vgl. B. Engelke, *Johann Friedrich Fasch*, Dissertation, Leipzig 1908, S. 55 u. ö.) mit den Knauer-Texten von 1720 in Zusammenhang steht, konnte noch nicht festgestellt werden; eine Stichprobe ergab zumindest, daß der Text von Faschs Kantate „Gehet zu seinen Toren ein“ (vgl. den Beitrag von A. Glöckner im vorliegenden Jg.) – von einigen Schreib- und Lesefehlern des Kopisten der überlieferten Partitur abgesehen – mit Teil II von Knauers Neujahrskantate genau übereinstimmt. Vgl. auch Faschs Mitteilung vom 16. Juni 1728 (Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 341), er brauche jährlich drei Jahrgänge von „starken Kirchenstücken“, habe bisher aber nur diejenigen von Telemann ausfindig machen können sowie einen Jahrgang von Stölzel, „in welchem der Kirchen-Styl besonders wohl in acht genommen worden“. – Anm. der Schriftleitung.

28 Anderer Weyhnacht Feyer-Tag.

Nimm diese Huldigung von deinem Diener an,
Damit mein Glaube dich vertraulich küssen
kan,

ARIA.

Solt ich dich mein Heyl nicht lieben?
Du hast mich ja erst geliebt.
Wie vergnügt sind doch die Trieber
Die mir deine Wunder-Liebe
Jezo zu erkennen giebt.
Solt ich dich mein Heyl nicht lieben?
Du hast mich ja erst geliebt.

Nur du, nur du allein,
Sollst meiner Seelen alles seyn,
Und deine Liebe zu ermessen
Will ich mich gerne selbst vergessen,
Du bist und bleibest mein.
Nichts kan mich auffer dir ergötzen,
Und in Vergnügen setzen.
Mein Glaube küßet dich,
Und deine Liebe stärcket mich.
Gesezt,
Daf ich, wie Stephanus,
Den heißen Liebes-Ruß
Mit Blut und Tod versiegeln muß,
Die Liebe bleibt doch unverlezt.
Denn da wirft du mein jagendes Gewissen
Mit deinem Troste küßen

Und

Dritter Weyhnacht Feyer-Tag. 29

Und auch im Creuz und Todes-Wein
Mein süßer JESU seyn.
Ja, mir wird erst nach Wunsch geschehn,
Wenn ich kan so wie er den Himmel offen sehn

ARIA.

Dir, mein JESU, will ich leben/
Sterb ich auch, so sterb ich dir.
Leib und Seel ist dir ergeben,
Ach so zürne nicht mit mir!
Dir, mein JESU, will ich leben/
Sterb ich auch, so sterb ich dir.

Chor.

Du hast mit deiner Lieb erfüllt
Mein Aderu und Geblüte,
Dein schöner Glanz, dein süßes Bild
Liegt mir ganz im Gemüthe.
Und wie mag es auch anders seyn,
Wie kömmt ich dich mein Herzelein
Aus meinem Herzen lassen?

Dritter Weyhnacht Feyer-Tag.

1. Job. III. v. 1.

Sehet, welch eine Liebe hat uns
der Vater erzeiget, daß wir
Gottes Kinder sollen heißen?

Mein

30 Dritter Weyhnacht Feyer-Tag.

Mein Herz eröffne dich
Der Freude Platz zu geben,
Dein Trost vermehret sich,
Und du sollst nun im Segen leben.
So bald du JESUM aufgenommen,
Bist du in Gottes Kindschafft kommen.
Er will dein Vater seyn,
Und zeichnet dich ins Buch der Seinen ein.

ARIA.

Was kan mir weiter Schaden?
Gott liebt mich als sein eigen Kind,
Und wird in allen Thaten
Mir als ein Vater rathen,
Was seine Liebe gut befind.
Was kan mir weiter Schaden?
Gott liebt mich als sein eigen Kind.

Doch darzu bin ich nicht
Von Fleisch und Blut geböhren,
Sonst wär ich auch verlohren.
Nein, Gott hat durch sein Licht
Aus Satans Finsternissen
Mich selbst heraus gerissen,
Und so zu seinem Kind erköhren.
Drum weg mit allem Fleisches-Willen,
Mein Wandel ist auf meinen Gott gericht,
Und was sein Wille spricht,
Will ich, so viel als möglich ist, erfüllen.

Er

Dritter Weyhnacht Feyer-Tag. 31

Er sieht mein Unvermögen an,
Und weiß, daß ichs nicht weiter bringen kan.

ARIA.

Lißt ein Vater sich bewegen,
Daß ein fehlgerathnes Kind
Seine Liebe wieder findt;
So wird Gottes Gütigkeit
Mich bey meiner Reu und Leid
Nicht mit Schmach und Fluch belegen.
Denn es bricht ihm bey mir Armen
Auch sein Herze vor Erbarmen.

Chor.

Weil du mein Gott und Vater bist,
Dein Kind wirst du verlassen nicht,
Du väterliches Herz,
Ich bin ein armer Erden-Kloß
Auf Erden weiß ich keinen Trost.

Rom. VIII. v. 17.

Sind wir denn Kinder, so sind
wir auch Erben, nemlich Gottes
Erben, und Miterben Christi.

Geb Welt,
Behalte nur das deine,
Ich will und mag nichts von dir haben,

Der

32 Dritter Weyhnacht Feyer Tag

Der Himmel ist nun meine,
An dem will ich mich laben.
Dein Geld
Macht schlechten Muth,
Dein Reichthum ist geborget/
Und wem du alles giebst,
Der ist doch schlecht genug versorget.
Drum weg mit allen Schätzen!
Ich weiß ein besser Guth,
Das ewig kan ergözen.

ARIA.

Was die Welt
In sich hält/
Muß mit ihr zugleich vergehen.
Aber was mein Gott mir giebt,
Und was meine Seele liebt/
Das bleibt ewig feste stehen.
Was die Welt
In sich hält,
Muß mit ihr zugleich vergehen.

Mein Erbtheil ist gewiß,
Kein Teufel kan mir solches rauben,
Und ich besiß es schon im Glauben.
Nichts macht mir weiter Kümmerniß,
Als dieses, daß ich noch
Soll länger in der Welt verweilen.

Denn,

Dritter Weyhnacht Feyer Tag. 33

Denn, Christus will den Himmel mit mir
theilen.

Mein Herz bedencke doch
Was dir vor Reichthum in sich schließt,
Da Gott der reichste Vater ist.
Kein Auge hat die Lust gesehn,
Kein Ohre hat die Nachricht eingenommen,
Und wie mir da wird wohl geschehn,
Das ist noch in kein Herze kommen.

ARIA.

Von der Welt verlang ich nichts,
Wenn ich nur den Himmel erbe.
Und ich geb mich selber hin,
Weil ich gnug versichert bin,
Daß ich ewig nicht verderbe.
Von der Welt verlang ich nichts,
Wenn ich nur den Himmel erbe.

Chor.

Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefällst du nicht.
Gute Nacht ihr Sünden/
Bleibet weit dahinden,
Kommt nicht mehr ans Licht.
Gute Nacht du Stolz und Pracht,
Dir sey gang du Laster, Leben/
Gute Nacht gegeben.

E

Sonntag

In böser Lust gefühlt,
Und seinen Muth oft heimlich abgekühlt.

ARIA.

Wer seine Sünde nun bekennet,
Den kennet GOTT mit Gnad und
Huld.
Das Lügner kan nicht wohl gelin-
gen,
Und muß in das Verderben bringen,
Denn GOTT weiß auch die kleinste
Schuld.

Wer seine Sünde nun bekennet,
Den kennet GOTT mit Gnad und
Huld.

Mein Gott, ich will bekennen und bereuen,
So wirst du mich mit deinem Trost erseuen.
Ich will hinforn von bösen Wegen lassen,
Und allen Greul der Sünden hassen,
Ich scheue mich,
Die Augen zu dir aufzuheben,
Weil Herz und Adern beben,
Ach! mein Gewissen ängstet sich,
Ich bin nicht eitles Ruhmes rätzig,
Mein Schmerz ist dir bewusst.
Drum schlag ich zitternd an die Brust,
Gott sey mir Sünder gnädig!

ARIA.

ARIA.

Gott sey mir Sünder gnädig!
Erbarm dich meiner Noth!
Verlaß mich nicht in diesem Schmer-
ze!
Verschmäh nicht mein zerknirschetes
Herze,
Und rette mich vom Fluch und Tod.
Gott sey mir Sünder gnädig!
Erbarm dich meiner Noth!

Chor.

Erbarm dich mein, o HErre Gott/
Nach deiner grossen Barmherzigkeit.
Wasch ab, mach rein mein Mißthat.
Ich erkenn mein Sünd und ist mir leid:
Allein ich dir gesündigt hab/
Das ist wider mich stetiglich.
Das Böß für dir mag nicht bestahn,
Du bleibst gerecht, ob du urtheilst mich.

Zwölfter Trinitatis.

Psal. CIII. v. 2.

Göbe den HErrn meine See-
le, und vergiß nicht was er
dir Gutes gethan hat.

ARIA.

254

XII. Trinitatis.

ARIA.

Meine Seele,
Auf erzehle,
Deines Gottes Güte.
Laß ein Gott-gefällig Singen,
Durch die frohen Lippen dringen,
Mache dich zum Danck bereit.
Meine Seele,
Auf erzehle,
Deines Gottes Güte.

Ach daß ich tausend Zungen hätte,
Und machte so des Höchsten Güte kund!
Ach, wär mein Mund,
Von allen eiteln Worten leer,
Damit ich gar nichts redte,
Als was zu Gottes Lob gerichtet wär!
Denn er hat meinem Leben,
Sich liebreich zu erkennen geben,
Und mir so viel zu Gut gethan,
Das ich in Ewigkeit ihm nicht genug dancken kan.

ARIA.

Drum will ich seine Güte preisen,
Weil sich die Zunge regen kan.
Ich will in allen meinen Tagen/
Sein Lob in meinem Munde tragen,
Denn er hat viel an mir gethan.
Drum

XII. Trinitatis.

255

Drum will ich seine Güte preisen,
Weil sich die Zunge regen kan.

Chor.

Sollt ich meinem Gott nicht singen?
Sollt ich ihm nicht danckbar seyn?
Denn ich seh in allen Dingen,
Wie so gut ers mit mir meyn;
Ist doch nichts als lauter Lieben,
Daß sein treues Herze regt,
Das ohn Ende hebt und trägt,
Die in seinem Dienst sich üben,
Alles Ding währt seine Zeit;
Gottes Lieb in Ewigkeit.

Marc. VII. v. 35.

Er hat alles wohl gemacht.

ARIA.

Was Gott thut das ist wohl gethan/
Er kans nicht übel machen.
Ihn nehm ich mir zum Helffer an,
Bey allen meinen Sachen,
Daß mir kein Gutes fehlen kan.
Was Gott thut das ist wohlgethan/
Er kans nicht übel machen.

Gedenck

256

XII. Trinitatis.

Gedenck ich hier zurück,
Wie er von erster Jugend an,
Bis jetzt auf diesen Augenblick,
Mich wohl geleitet und geführt:
So wird mein Herze so geführt,
Daß ich mich selbst nicht fassen kan.
Weil ich den reichen Überfluß,
Der süßen Güte bey mir empfinden muß.

ARIA.

Treuer Vater und Erhalter/
Walte ferner über mir.
Dir sey alles heimgestellt,
Machs nur wie es dir gefällt,
Denn ich überlaß mich dir.
Treuer Vater und Erhalter,
Walte ferner über mir.

Chor.

Was Gott thut das ist wohl gethan/
Dabey will ich verbleiben,
Es mag mich auf die rauhe Bahn,
Noth, Tod, und Elend treiben,
So wird GOTT mich,
Ganz väterlich,
In seinen Armen halten/
Drum laß ich ihn nur walten.

Dreyze

* (o) *

257

Dreyzehnder Trinitatis.

Luc. X. v. 25.

Meister, was muß ich thun,
daß ich das ewige Leben er-
erbe?

ARIA.

Wer will nach Eitelkeiten streben?
Man findet wenig Trost dabey.
Ich weiß schon, daß kein ewig Leben
Auf dieser Welt zu hoffen sey.
Wer will nach Eitelkeiten streben?
Man findet wenig Trost dabey.

Nur Eins ist Noth.
Um eins nur will ich mich bemühen,
Sonst will ich alle Sorgen fliehen.
Ich dencke nur daran,
Wie ich dort ewig leben kan.
Was soll ich mich mit eillen Dingen quälen?
Ich will allein das beste Theil erwählen.
Es fliehen meine Tage,
Hier, wie ein Rauch und Nebel hier,
Und sind nichts mehr, als Kummer, Angst und
Plage.

Drum soll mein Sinn
Nur an das Ewige gedentzen,

D

Dabey

Dabin will ich mein Herze stündlich lencken,
 Allein,
 Der schmahle Weg zum Leben
 Will wohl gesucht seyn:
 Sonst kommt man leicht darneben.
 Und wolt ich mich auch selber führen,
 So würd ich mich gar bald verlihren.
 Drum halt ich mich,
 Mein Jesu, bloß an dich.
 Du sollst mich deine Wege lehren,
 Ach, laß mich deine Stimme hören,
 Und sage mir doch nun:
 Was muß ich thun?

ARIA.

Du, mein Jesu, mußt mir sagen/
 Wie ich mich verhalten soll.
 Daß ich einst nach meinem Sterben,
 Kann das rechte Leben erben/
 Sonst verderb ich Kummer-voll.
 Du, mein Jesu, mußt mir sagen/
 Wie ich mich verhalten soll.

Chor.

Kommt, laßt euch den Herren lehren/
 Kommt und lernet allzumahl,
 Welche die seynd, die gehören
 In der rechten Christen Zahl.

Die

Die bekennen mit dem Mund,
 Glauben fest aus Herzens-Grund,
 Und bemühen sich darneben,
 Fromm zu seyn, so lang sie leben.

p. 27.

Du sollst Gott deinen Herrn
 lieben von ganzem Herzen / von
 ganzer Seele, von allen Kräften /
 und von ganzem Gemütthe. Und
 deinen Nächsten als dich selbst.

Hier hast du das Gesez, das Gott dir vorge-
 schrieben:
 Du sollst zuvörderst Gott, und dann den Näch-
 sten lieben.

ARIA.

Mein Gott, ich liebe dich von Herzen,
 Mein ganzes Leben hängt dir an.

So muß es seyn!

Gott will das Herz vor sich alleine haben:
 Man muß sich ihm von ganzer Seelen
 Zu seiner Lust erwehlen,
 Und sich nicht mehr erfreuen,
 Als wenn er das Gemütthe

N 2

Mit

Mit seiner Krafft entzünd,
 Weil wir dana seiner Güte
 Erst recht versichert sind.

Laß mich doch dieses Glück erkennen,
 Und meine Liebe so entbrennen,
 Daß ich dich ewig lieben kan.

Mein Gott, ich liebe dich von Herzen,
 Mein ganzes Leben hängt dir an.

Dabey, so gieb mir auch ein Samariter-Hertz/
 Daß ich den Nächsten liebe,
 Und mich bey seinem Schmerz
 Auch über ihn betrübe.

Damit ich nicht bey ihm vorüber geh/
 Und ihn in seiner Noth verlasse.
 Gieb, daß ich Eigen-Liebe hasse,
 So wirst du mir einmahl das Freuden-Leben,
 Nach meines Herzens Wunsch, jedoch aus
 Gnaden geben.

ARIA.

Ach, es bleibt mit meiner Liebe
 Lauter Unvollkommenheit,
 Deyßters hab ich wohl den Willen,
 Doch das Gute zu erfüllen,
 Fehlet mir zu jederzeit.
 Ach, es bleibt mit meiner Liebe
 Lauter Unvollkommenheit.

Chor.

Chor.

Die Gebot all uns gegeben sind/
 Daß du dein Sünd, o Menschen-Kind,
 Erkennen sollt, und lernest wohl,
 Wie man vor Gott leben soll.

Kyrie Eleison.

Das helff uns der Herr Jesus Christ,
 Der unser Mittler worden ist.

Es ist mit unserm Thun verlohren,
 Verdienen doch eitel Zorn.

Kyrie Eleison.

Vierzehender Trinitatis.

Psal. I. v. 14

Opffere Gott Dank, und be-
 zahle dem Höchsten deine
 Gelübde.

ARIA.

Gott will vor alle seine Gaben
 Nichts als ein leeres Herze haben,
 Das er mit sich erfüllen kan.
 Willst du denn dieses ihm versagen,
 Und nicht mit Dank entgegen tragen?
 Nimm doch auch diese Wohlthat an.

N 3

Gott

Johann Sebastian Bach und Johann Adam Graf von Questenberg

Von Alois Plichta (Brno)

M

In welchem Maße Bachs Werke zu Lebzeiten des Komponisten im katholischen Österreich Fuß fassen konnten, ist eine Frage, die die Forschung schon häufig beschäftigt hat. Gleichwohl erlaubt die spärliche dokumentarische Überlieferung nur eine bruchstückhafte Kenntnis der zu vermutenden vielfältigen Beziehungen Bachs zu Musikern, Musikalienhändlern, Musikliebhabern und Mäzenaten. Die nachstehenden Ausführungen dürften daher das bisherige Bild in willkommener Weise ergänzen.

Unbekannt war bislang, daß Bach mit Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752)¹ in Verbindung stand. Questenberg, der letzte seines Geschlechtes, war ein weltoffener Illuminat, obwohl er aus einer orthodoxen katholischen Familie stammte, und vor allem ein großer Musikliebhaber und -förderer.

Die Questenbergs, Kaufmannspatrizier aus Köln, leiteten ihre Herkunft von Tillmann aus Freiberg ab, einem Humanisten, der am päpstlichen Hof in Rom Abschriften von Werken griechischer Klassiker für Philipp Melancthon sammelte. Tillmanns Nachkommen traten im Jahre 1594 in die Dienste von Kaiser Rudolf II. Drei von ihnen traten in der bewegten Geschichte des tschechischen Landes bedeutsam hervor: Kaspar, Abt des Klosters Strahov, spielte eine wesentliche Rolle bei der Rekatholisierung, Hermann wirkte als ausgezeichnete Diplomat bei schwierigen Verhandlungen im Dreißigjährigen Kriege mit, und der dritte Bruder, Gerhard (gest. 1646), der Großvater des Johann Adam von Questenberg, stieg bis zur Stellung des Generalintendanten auf und war Mitglied und später auch Vizepräsident des kaiserlichen Kriegsrates. Durch seine weitreichenden Verbindungen gelangte er zu größeren Gütern in Westböhmen, zur Herrschaft Rappoltenkirchen in Niederösterreich, zu Häusern in Wien und Prag sowie in Mähren zu einem Herrnsitz in Jaroměřice. Nach dem Tode Gerhards trat sein Sohn Johann Anton die Erbschaft an, jedoch erst im Jahre 1661. Anfangs lebte dieser auf Schloß Jaroměřice, später trat er in die Dienste des Hofes. Er war ein gütiger Mensch, kümmerte sich aber wenig um seine Güter, auf denen eigensüchtige Verwalter herrschten.

Johann Anton schickte einige seiner begabtesten Untertanen zu vierjährigem Unterricht auf die Musikschule zu den Prämonstratensern in Louka bei Znojmo (Klosterbruck), was sich als überaus nützlich erweisen sollte. Als er kurz nach

¹ V. Helfert, *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za braběte Jana Adama z Questenberku († 1752)*, Prag 1916, S. 229. Vgl. auch den Artikel Questenberg in: C. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 24, Wien 1872, S. 147 ff.

seiner Frau starb, hinterließ er einen achtjährigen Sohn, den späteren Grafen Johann Adam von Questenberg.²

Dessen Vormund, Graf Leopold Josef von Lamberg, bestimmte Václav Svoboda, einen ehemaligen Zögling der Musikschule von Louka, zu Johann Adams Lehrer und Bediensteten. Svobodas Einfluß ist es zu verdanken, daß der verwaiste Knabe sich ganz dem Lautenspiel verschrieb und damit viele einsame Stunden ausfüllte. Schon als Dreizehnjähriger konnte Johann Adam an der Hofakademie in Wien auftreten.

Auf Wunsch seines Vormundes lernte der junge Questenberg tschechisch und brachte alljährlich längere Zeit in Jaroměřice zu. Dort begegnete er einem weiteren Absolventen der Loukaer Schule, dem Organisten Mikuláš Miča.

In Wien studierte Johann Adam von Questenberg einige Semester Rechtswissenschaft und ging dann auf Wunsch seines Vormundes nach Prag. Nach Abschluß des Studiums legte er hier im Jahre 1696 eine dem jungen Kaiser Josef I. gewidmete Arbeit vor, deren Titel lautete: „*Plena pubertas regia, seu octodecim regiae virtutes per leges, historias et politias adumbratae...*“. In dieser Schrift legte der junge Reichsgraf anhand einer Reihe von Zitaten unterschiedlichster Autoritäten die unerläßlichen Tugenden eines Herrschers dar: Ein Fürst sollte vor allem auch Mensch sein. In Zeiten der Muße sollte er seinen Untertanen Glück und Trost in der Musik bieten sowie vor ihren Augen und unter ihrer Mitwirkung Theater spielen. In der Schule Musik zu lehren, sei ebenso notwendig wie der Unterricht in Lesen, Schreiben und Rechnen.³

Dies war für den jungen Grafen zugleich eine Art Lebensprogramm. Seine musikalische Bildung vervollständigte er auf einer dreijährigen Kavaliersreise durch die Länder Westeuropas. Später trat er in die Dienste des Hofes und lernte hier die Künstler aus dem Umkreis der Hofoper kennen, unter ihnen Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Francesco Conti und dessen Sohn Ignazio sowie später auch Christoph Willibald Gluck. Questenberg war mit hervorragenden Sängern und Sängerinnen, mit Ballettmeistern und Instrumentalisten, vor allem Lautenspielern bekannt und unterhielt Verbindungen zu allen Musikzentren Europas. Außerdem verkehrte er mit vielen bildenden Künstlern, unter ihnen Johann Lukas von Hildebrandt, Konrad Adolf von Albrecht, Christian Seyboldt, Jan Kupecký, Johann Gottfried Auerbach, Martin van Meytens sowie insbesondere mit der Familie Galli da Bibiena aus den Malerwerkstätten des Hoftheaters.⁴

Als Questenberg die Verwaltung seines ererbten Besitzes übernahm, erließ er sogleich eine Order, mit der auf all seinen Ländereien eine Erhöhung der

² A. Plichta, *Historické základy jaroměřického baroka*, in: O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky, Brunn 1974, S. 18–349; ders., *Questenberkové a Jaroměřice n. Rok.*, in: Umění, Prag 1980, H. 3, S. 151–167; Th. Straková, in: O životě a umění, a. a. O., S. 393 ff.

³ Ebenda.

⁴ Ders., in: *Bertramka. Věstník Mozartovy obce v ČSSR*, 10 (1979), Nr. 3, S. 7–10, sub tit. „Jak vznikla první česká dětská opera.“

Fronlasten untersagt wurde; später folgte eine Schulorder, die den Musikunterricht in der Schule regelte.⁵

Nach seiner Vermählung mit der musik- und kunstliebenden Maria Antonia von Friedberg-Scheer ging er an die Durchführung weiterer Pläne. Sein Schloß in Jaroměřice ließ er umbauen und nach Plänen von Johann Lukas von Hildebrandt dicht neben dem Schloß eine neue Kirche errichten. In dem neu angelegten Schloßpark entstanden ein neues Theater sowie eine Freilichtbühne.⁶

Die Kinder und Schüler seines ehemaligen Lehrers und Bediensteten Svoboda, der mittlerweile Schuldirektor in Jaroměřice geworden war, sowie die Kinder des Organisten Míča zog der Graf für seine später so berühmte Kapelle heran, in der dann auch Gesangssolisten für die Aufführung von Oratorien und Kantaten im Schloßtheater und bei anderen Festlichkeiten ausgebildet wurden. Diese Kapelle wurde ständig erweitert und führte viele zeitgenössische Werke auf. Als erster leitete sie im Jahre 1715 Maestro Jan Antonín, der älteste Sohn Svobodas. Dieser führte in Jaroměřice neben Opern, Oratorien und Kantaten bereits Operetten und Singspiele auf. Nach Fertigstellung des Theaters im Jahre 1722 übernahm František Václav Míča, ein hervorragender Violinist, Tenor, Dirigent und vor allem Komponist, die Stelle des Maestros. Míča behielt diesen Posten bis zu seinem Tode (er starb 1744) und führte in über zwei Jahrzehnten mit der Kapelle und dem Theaterensemble in Jaroměřice, in Rappoltenkirchen sowie in Bečov (Petschau) mehr als 200 Theaterstücke, Kantaten, Oratorien, Festkompositionen und sogenannte Parodien auf. Vieles hatte er selbst komponiert oder mit Vor- und Zwischenspielen, Final- und Ballettmusiken versehen. Daneben entstanden Chöre für Erwachsene und Kinder, ja auch Kinderoperen. Bei einer Reihe von Werken handelte es sich um Auftragskompositionen auf Veranlassung des Grafen.

Es spricht für das hohe Niveau der Orchesterleistungen in Jaroměřice, daß 1738 zwei Musiker der Questenbergschen Kapelle in das kurpfälzische Orchester in Mannheim berufen wurden. Vielleicht nahmen sie Kompositionen aus der Feder Míčas mit; denkbar wäre, daß diese eine gewisse Bedeutung für die Herausbildung des neuen Stils hatten.

Das Questenbergsche Ensemble spielte im Musikleben von Böhmen und Mähren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine bedeutsame Rolle.⁷ Der Graf legte besonderen Wert darauf, daß seine Untertanen bei den Aufführungen entweder in den unterschiedlichsten Funktionen mitwirkten oder zumindest unter den Zuschauern zu finden waren. Man sang italienisch, deutsch, später hauptsächlich tschechisch. Questenberg, der die Libretti selbst redigierte, meinte oftmals voller Stolz, daß seine Untertanen den größten Einfluß auf die Aufführungen hätten. Als er später auch noch Choreographen ausbilden ließ, konnte er feststellen, daß alle Mitwirkenden ohne Ausnahme seinem Herrschaftsbereich entstammten.

⁵ Ders., *Historické základy* (vgl. Fußnote 2), S. 46 f.

⁶ Ebenda, S. 72, 98, 118.

⁷ Ebenda, S. 72, 98, 118; A. Plichta, *Questenberg – Jaroměřice – Bach*, in: *Opus musicum*, 1978, S. 268–271.

Daß im Rahmen dieser überaus lebendigen Musikpflege auch Werke Johann Sebastian Bachs aufgeführt wurden, ist zu vermuten. Immerhin läßt sich anhand von Archivmaterial eine Verbindung zwischen Johann Adam Graf von Questenberg und Johann Sebastian Bach belegen.

Im Jahre 1749 ging ein gewisser Franz Ernst Wallis (1729–1784)⁸ auf Anraten des Grafen nach Leipzig, um Rechtswissenschaft zu studieren. Von seinen Briefen, die er nach der Ankunft in Leipzig an den Grafen schrieb, blieben zwei erhalten. Der erste vom 1. März 1749 schildert Eindrücke von Stadt und Schule. Der zweite, für uns wichtigere, stammt vom 2. April 1749 und beschreibt, wie Wallis und ein namentlich nicht genannter Leutnant, möglicherweise sein Hofmeister, Questenbergs Bitte um die Übermittlung von Nachrichten an Johann Sebastian Bach nachzukommen bemüht waren. Wörtlich heißt es:

*Eüer Excellenz geruben mir nicht übel zu deüten das nicht alsogleich auf Dero gütigstes schreiben von 19(ten) passati antwort ertheilet habe. Dann vors Erste habe die mir aufgebene commission zur richtigkeit bringen wollen, und mich also darinnen verhalten, das verhoffe Eüer Excellenz werden mit meinen Verrichtungen vergnügt seyn. Alsogleich nach erhaltung Dero gnädigsten Brieffes habe mich an verschiedenen örthern umb die Behausung des H. Bachs angefraget, nach eingeholten Bericht ist H. Lieutanant selbst zu Ihme gegangen, und Ihme die sachen, wie der Brieff gemeldet, eröffnet. Er hat ungemeine freüde bezeiget von Eüer Excellenz, als seinen gnädigsten hohen Patron, und gönner einige nachrichten zu erhalten, und mich ersuchet gegenwärtigen Brieff beyzuschliessen. Allein Er hat mir selben Sambstags, als verflossenen posttag, also spath zugesendet, das bis anbeüt Eüer Excellenz meinen Untertänigsten Bericht abzustatten verspahren müssen. Der Brieff des H. Musique-Directoris wirdt das mebrers andeüten, so Eüer Excellenz zu wissen verlanget hatten.*⁹

Bachs Brief ist leider nicht erhalten geblieben, und auch andere weiterführende Nachrichten fehlen. So bleibt man auf Vermutungen angewiesen. Immerhin ist anzunehmen, daß der Graf schon in frühen Zeiten Bachsche Werke kennenlernte und vor allem dessen Kompositionen für Laute besonders schätzte. Möglicherweise spielte auch die Questenbergsche Kapelle umfangreichere Werke Bachs, vielleicht sogar seine Kantaten und Oratorien in der Kirche. In der Questenbergschen Chronik¹⁰ stoßen wir bemerkenswerterweise auch noch an anderer Stelle und in einem anderen Zusammenhang auf den Namen Bach. Aus seiner Ehe mit Maria Antonia war dem Grafen ein einziges Kind, die Tochter Charlotte (1713–1750) verblieben. Die musikalisch begabte Char-

⁸ Franz Ernst aus der Familie der Grafen Wallis von Karighmain, geb. 23. (28.) Februar 1729, gest. 18. April 1784, nachmals Appellations-Vizepräsident, wurde am 31. Januar 1749 an der Universität Leipzig inskribiert. Vgl. auch den Artikel Wallis bei Wurzbach, a. a. O. (s. Fußnote 1), 52, Wien 1885.

⁹ Oblastní státní archiv Brno, *Majetkoprávní korespondence 1740–1750, dopisy Fr. Arnošta Wallise z roku 1749, F 459* (Gebietsstaatsarchiv Brünn, Rechtseigentümliche Korrespondenz aus dem Jahre 1749, Briefe von Fr. Ernst Wallis).

¹⁰ Ebenda, G 436, vom Jahre 1750.



Johann Adam von Questenberg
Gemälde von Jan Kupecký

lotte lernte schon in früher Kindheit beim Hoforganisten Muffat das Spiel auf Tasteninstrumenten. Im Jahre 1721 engagierte der Vater eine gewisse Maria Rosina Bach als Lehrerin und Gesellschafterin seiner Tochter. Diese blieb bei Charlotte bis zu deren Tod, obwohl sie 1743 mit dem Verwalter des Questenbergschen Gutes Weidenholz in Oberösterreich vermählt wurde.

Es besteht zwar keine Gewißheit über eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen Maria Rosina Bach und Johann Sebastian Bach, aber die Tatsache, daß Maria Rosina Bach so lange im Dienste des Grafen und seiner Tochter stand, deutet darauf hin, daß sie eine ausgezeichnete Musikerin gewesen sein muß, und legt den Gedanken nahe, daß sie möglicherweise der weitverzweigten Musikerfamilie Bach angehörte. Vielleicht gibt es sogar einen Zusammenhang zwischen dem in dem Brief des Grafen Wallis erwähnten Ereignis und Maria Rosina Bachs Tätigkeit. Auch wenn diese Frage offenbleibt, so deutet doch der Briefwechsel zwischen Johann Sebastian Bach und Graf Johann Adam von Questenberg auf die Kenntnis Bachscher Werke in Österreich hin, wobei insbesondere die hervorragende Stellung der Questenbergschen Kapelle zu beachten bleibt.

Nachwort

Von Christoph Wolff (Cambridge, MA)

Der von Alois Plichta diskutierte wichtige Quellenfund zur Beziehung Bach-Questenberg eröffnet Perspektiven, die in ihrer vollen Tragweite mangels verfügbaren Dokumentenmaterials kaum recht ermessen werden können, doch gewiß nicht unterschätzt werden dürfen. Der Brief von Franz Ernst Wallis¹ aus dem Jahre 1749 bietet gemeinsam mit der bekannten Notiz in der autographen Partitur der Frühfassung des Sanctus BWV 232^{III} („NB. Die Parteyen sind in Böhmen bey Graff Sporck:“)² den Beleg für Bachs Beziehungen zu mindestens zwei der seinerzeit exponiertesten Vertreter des deutschen Reichsadels in Böhmen und Mähren, deren immenser Reichtum es nicht nur erlaubte, den kaiserlichen Hof in Wien finanziell zu unterstützen, sondern diesen an kultureller Prachtentfaltung nachzuahmen. Die Aktivitäten der Questenbergschen Hofkapelle auf Schloß Jaromeritz (Jaroměřice)³ – ca. 100 km nordwestlich von Wien – sowie auch in Brünn mit ihren ambitionösen Opern- und Oratorienaufführungen, ebenso die entsprechenden Veranstaltungen der Sporckschen Hofhaltung in Lissa bei Prag und später in Kukus, boten ein gewiß nicht unansehnliches Abbild des Wiener Musiklebens.

Daß Johann Sebastian Bach über das Sanctus hinaus mit gewissen Werken oder vielleicht gar persönlich im Rahmen der Musikaufführungen der

¹ 1729–1784; Sohn des K. K. Feldmarschalls Franz Wenzel Wallis, der in den 1740er Jahren die kaiserlichen Operationen gegen Preußen leitete. Näheres bei Wurzbach (s. Lit.).

² Dok III, S. 638.

³ Von Johann Lukas v. Hildebrandt erweitert und umgestaltet; Abbildung in MGG XIII, Tafel 48.

Reichsgrafen Sporck und Questenberg eine Rolle spielte, kann nunmehr als sicher gelten. Freilich bleibt etwa Arnold Scherings Vermutung, die Kurzmessen BWV 233–236 seien für Sporck bestimmt gewesen,⁴ nach wie vor reine Hypothese. Man mag nun aufgrund des Wallis-Briefes sogar spekulieren, ob nicht vielleicht die Komplettierung der h-Moll-Messe gar etwas mit den Questenbergschen Oratorienaufführungen zu tun habe.⁵ Es bleibt jedenfalls zu vermuten, daß die Kontaktnahme zwischen dem als Lautenvirtuosen anerkannten Questenberg⁶ und Bach nicht unbedingt ausschließlich auf Bachs Interesse an der Lautenmusik beruhte. Bachs Titulierung des Grafen als „seinen gnädigsten Hohen Patron und Gönner“ sowie der im Wallis-Brief angedeutete Geschäftsverkehr weist auf eine breitere Basis der gegenseitigen Beziehungen. Wann Bachs Verbindungen mit Questenberg und Sporck einsetzen, ist nicht bekannt. Doch läßt sich nicht ausschließen, daß sie bereits in die Köthener Zeit zurückreichen. Bach besuchte nachweislich zweimal mit Fürst Leopold das böhmische Karlsbad.⁷ Und sowohl Sporck als auch Questenberg waren regelmäßige Besucher dieses von Kaiser, Königen, Fürsten und der Adelswelt frequentierten Badeortes. Man bezog dort während der Sommermonate Residenz, und neben dem Jagen und Dinieren delectierte man sich u. a. an den musikalischen Darbietungen der mitgeführten und miteinander konkurrierenden Ensembles:⁸ eine Atmosphäre, die in mancher Hinsicht dem Festspielwesen des 20. Jahrhunderts ähnlich gewesen sein muß. Sporck hat zudem häufig Dresden besucht und mindestens einmal (1734) auch Leipzig.⁹ Es läßt sich annehmen, daß auch Questenberg vergleichbare Reisen gen Norden unternommen hat, bei denen es zu Begegnungen mit Bach kommen konnte.

Daß Picanders „Sammlung Erbaulicher Gedanken“ (1724/25)¹⁰ dem Grafen Sporck gewidmet ist, erscheint in diesem Zusammenhang mindestens erwähnenswert. Ebenso deutet die Tatsache, daß in einer in Jaromeritz 1727 aufgeführten Passionsmusik des Questenbergschen Kapellmeisters Míča die Cho-

⁴ BJ 1936, S. 28 ff., sowie *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3, Leipzig 1941, S. 220, 316.

⁵ Die Abschlußarbeiten an der h-Moll-Messe fallen wohl in die Jahre 1748/49 (vgl. TBSt 4/5, S. 147, 150). Erhalten ist Stimmenmaterial zur Missa BWV 232^I (Dresdner Dedikationsexemplar von 1733) sowie zum Sanctus BWV 232^{III} (Bachs eigene Aufführungsstimmen aus der frühen Leipziger Zeit mit einigen späten Ergänzungen). Verschollen sind die an Graf Sporck verliehenen Stimmen zum Sanctus. Auch zur h-Moll-Messe als Ganzes ist kein Stimmenmaterial überliefert.

⁶ Vgl. E. G. Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, S. 77, sowie J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Art. „Questenberg“. Questenberg wirkte nachweislich als Theorbenspieler bei der Aufführung von Caldaras Oper „Eurysteus“ am 17. Mai 1724 in Wien mit; vgl. d’Elvert (s. Lit.), S. 179 ff.

⁷ Dok II, Nr. 86, 100; Dok III, Nr. 666.

⁸ Hierzu speziell Heft 45 der *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, 1907.

⁹ Vgl. Benedikt (s. Lit.), S. 323.

¹⁰ Mit dieser Sammlung hängen die Texte zu Bachs Kantaten BWV 19 und 148 sowie zu einigen Sätzen der Matthäus-Passion zusammen, vgl. Spitta II, S. 171 f., 237 ff., 873 ff., 992 ff.; BJ 1965, S. 133 f. (D. Gojowy); BT, S. 135 f., 165 f. und 306–309.

ralstrophe „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ auftritt,¹¹ darauf hin, daß die in Böhmen als „Sepolcri“ geschätzten Passionsoratorien von protestantischen Einflüssen aus dem Norden nicht völlig unbeeinflusst blieben. Ob Bachsche Oratorien hier gegebenenfalls eine Rolle gespielt haben, muß offenbleiben. Die Verbindungen zwischen Sporck und Questenberg waren eng und bewegten sich sogar auf familiärer Basis.¹² Daß sie sich nach dem 1724 erfolgten Verkauf der Sporckschen Ländereien in Lissa und dem Wegzug des Grafen nach Kukul bei Königgrätz (Hradec Králové) am Oberlauf der Elbe fortsetzten, darf angenommen werden; ebenso, daß die Beziehungen zu einem wesentlichen Teil auf gemeinsamen musikalischen und künstlerischen Interessen beruhten. Und es ist durchaus wahrscheinlich, daß Bach aus dem Kreise um Sporck und Questenberg musikalische Anregungen und Literatur empfangen hat. Werke von Caldara, Lotti, Conti, Pergolesi oder Porpora gehörten zum Repertoire der beiden reichsgräflichen Kapellen, und somit wäre Bach nicht ausschließlich auf Dresdner Verbindungen angewiesen gewesen, um dazu Zugang zu bekommen. Nicht zu übersehen ist außerdem, daß der in Dresden wirkende und mit Bach bekannte Jan Dismas Zelenka als Böhme eine doppelte Brücke gebildet haben wird.

Es bleibt zu hoffen, daß weitere Quellenfunde mehr Licht auf Bachs Beziehungen zu Böhmen (einschließlich dem damals „unter Königlich Böhmischer Regierung“ stehenden Schlesien¹³) und Mähren werfen. Wir haben es hier offensichtlich mit einer der wichtigsten noch unerkannten Grauzonen in Bachs Biographie zu tun.

Literatur

Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, Prag 1796; G. J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, Prag 1815; C. d'Elvert, *Geschichte der Musik in Mähren und Österreich-Schlesien*, Brünn 1873; C. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Wien 1878; O. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, Prag 1883; O. Hostinsky, (Beiträge in:) *Die Österreichische Monarchie in Wort und Bild*, Wien 1896; J. Branberger, *Musikgeschichtliches aus Böhmen*, Prag 1906; A. Kopp, *Franz Anton von Sporck*, Prag 1910; H. Benedikt, *Franz Anton Graf von Sporck*, Wien 1923.

¹¹ V. Helfert (vgl. Fußnote 1 zum Beitrag von A. Plichta), a. a. O.

¹² Zu Sporck und Questenberg vgl. Benedikt (s. Lit), S. 34f., 113; Sporck versuchte einmal vergeblich in einer Liebesaffäre zwischen der Tochter Questenbergs und seinem Nefen Ernst Maximilian Ignaz von Sporck (1710–1757) zu vermitteln. Letzterer wurde in den 1740er Jahren Intendant der königlichen Schauspiele zu Berlin.

¹³ Vgl. Dok I, S. 57 f. sowie Dok III, S. 640 (zur Familie von Haugwitz).

Bachs Abendmahlsgebrauch in seiner Köthener Zeit

Von Günther Hoppe (Köthen)

M

Zu Lebzeiten Johann Sebastian Bachs gingen in der lutherischen Kirche Veränderungen der Sakramentsfrömmigkeit vor sich, teils unter dem Einfluß des Pietismus, der mystisch-spiritualistische Argumentationen fortführte, teils unter dem Einfluß der beginnenden Aufklärung, teils sogar in der Orthodoxie, die das „würdig Essen“ selbst zu problematisieren begann; Veränderungen, die in praxi auf einen Rückgang des Abendmahlsgebrauchs und auf größere Freiheit des Gläubigen gegenüber der kirchlichen Ordnung hinausliefen.¹ Erneut wurden Fragen strittig, auf die schon im Reformationsjahrhundert die heterodoxen „linken Protestanten“ Caspar Schwenkfeld, Valentin Weigel und andere sehr zugespitzte Antworten gegeben haben: Besteht die Wirkkraft des Sakramentes a priori oder in Abhängigkeit von der inwendigen Würdigkeit des empfangenden Gläubigen?² Letzteres behaupteten die Pietisten, zu ersterem standen die Orthodoxen. Die Nachfolger der Schwenkfeld und Weigel, beispielsweise Gottfried Arnold, bekannten sich allein zur Inwendigkeit des Glaubens, jenseits aller Zeremonien. Vorrang der Subjektivität oder der Ordnung hieß der innerste Streitpunkt, an dem sich die Heftigkeit Joachim Langes und Valentin Ernst Löschers im Pietismusstreit entzündete.³ Ob diese Vorgänge die Abendmahlspraxis Johann Sebastian Bachs beeinflussen könnten, hat auch Albrecht Oepke nicht erörtert, der die betreffenden Quellengruppen, die Arnstädter, Köthener und Leipziger Confitentenregister, erstmals gesichtet hat.⁴ Ein solcher Versuch, wie er hier aufgrund des Köthener Materials unternommen wird, dürfte aber seinen Reiz und Wert besitzen. Es ist nicht eben leicht, aus den kirchlichen Quellen die Individualität eines Gläubigen herauszulesen. Nur dort, wo neben dem Vollzug der Kirchenpflicht eine eigene Entscheidung faßbar wird, kann unser Blick in den Bereich des Bekenntnishaften eindringen. Dies ist nur an wenigen Punkten möglich. Als einen solchen Punkt hat Martin Petzoldt die Wahl des Beichtvaters benannt: Daß sich Bach ab 1741 unter den

¹ Grundlegend P. Graff, *Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands bis zum Eintritt der Aufklärung und des Rationalismus*, Göttingen 1921, zum Thema Abendmahl S. 176 ff.; H. Preuß, *Zur Geschichte der Abendmahlsfrömmigkeit. Eine Quellensammlung*, Erlangen 1949.

² An dieser Stelle kann es nicht um eine theologische Erörterung der in der Kirchengeschichte nur zeitweise unstrittigen Abendmahlsproblematik gehen, sondern lediglich um deren Konsequenzen im Abendmahlsgang. Von der ursprünglichen Absicht, Bachs Beichtverhalten einzubeziehen, möchte der Verfasser dieser Studie für diesmal Abstand nehmen, um das sich abzeichnende Bild eines Fernbleibens Bachs von der Privatbeichte während der Köthener Zeit erst noch quellenkritisch sichern zu können.

³ Vgl. H.-M. Rotermund, *Orthodoxie und Pietismus. Valentin Ernst Löschers „Timotheus verinus“ in der Auseinandersetzung mit der Schule A. H. Franckes*, Berlin 1959, S. 43 f.

⁴ A. Oepke, *Johann Sebastian Bach als Abendmahlsgast*, in: *Musik und Kirche* 5, 1954, S. 202 ff.

Geistlichen der Thomaskirche gerade für den Rüdiger-Anhänger Christoph Wölle entschied, könnte seinen eigenen Standpunkt nahe einer um „Aufhebung“ des Wolffianismus bemühten neuen Reformorthodoxie fixieren.⁵ Ein anderer derartiger Punkt wäre in der Häufigkeit des Abendmahlsganges zu sehen. Daß sie Spiegelbild und Konsequenz eines bestimmten Sakramentsverständnisses sein konnte, wird sich kaum abstreiten lassen. Freilich sollte die Interpretation des Einzelfalles den biographischen Nachweis ebenso bestimmter geistiger Einflüsse nicht schuldig bleiben.



Unter den Confitenten- (d. i. Beicht-) bzw. Abendmahlsregistern der Köthener St.-Agnus-Kirche interessieren uns die die Jahre 1710–1719 bzw. 1719–1728 betreffenden Bände.⁶ Die beiden in braunes Halbleder gebundenen Register sind extrem hochformatig, ihre Abmessungen betragen 9 x 32,5 cm. Die etwa 760 unpaginierten Seiten sind gänzlich beschrieben. Der Angabe des Sonntags im Kirchenjahr schließen sich die nummerierten Namen der Gemeindemitglieder an, wohl in der Reihenfolge, wie diese sich in der Vorwoche angemeldet hatten oder wie sie zur Beichte erschienen sind. Möglicherweise wurde die gleiche Anordnung dann auch vor dem Altar eingehalten. Sichtlich erfolgte keine Trennung der Geschlechter, Ehepartner erscheinen teils nebeneinander, teils getrennt. Vielleicht spricht dies dafür, daß nicht bei der Anmeldung, sondern gelegentlich der Beichte registriert wurde. Nach der Schätzung Paul Ehrhardts zählte die Agnuskirche während der Amtszeit Bachs 2500 Mitglieder.⁷ Jedoch ließen sich für 1718 lediglich rund 1700 Namen ermitteln, wobei in einigen Fällen die sichere Identifikation mit Hilfe anderer Quellen noch aussteht. Die Tage, an denen Bach, durch Nennung der Anrede „Herr“ und der Amtsbezeichnung wie andere höfische und städtische Notabeln aus der Schar der Bürger geziemend und zeitüblich herausgehoben, am Altar erschien, sind bekannt: 17. Sonntag nach Trinitatis 1718 (9. Oktober); Rogate 1719 (14. Mai); Okuli 1720 (3. März); 11. Sonntag nach Trinitatis 1720 (11. August); 1. Sonntag nach Trinitatis 1721 (15. Juni); Kantate, 14. Sonntag nach Trinitatis, 4. Advent 1722 (3. Mai, 6. September, 20. Dezember).⁸ 1718, 1719 und 1721, mithin recht konstant, ging Bach einmal pro Kirchenjahr; nur 1720, nach dem Tod Maria Barbaras, erschien er ein zweites Mal. Nach der Vermählung mit Anna Magdalena erscheint uns Johann Sebastian merklich aktiver. Der Registrant konnte ihn 1722 gleich dreimal notieren, und jedesmal mit seiner Frau; Maria Barbara hingegen hatte ihn nur bei einer von drei Gelegenheiten begleitet.

⁵ M. Petzoldt, *Zwischen Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung. Überlegungen zum theologiegeschichtlichen Kontext der Lebensgeschichte J. S. Bachs*, in: *Bach-Studien* 7, Leipzig 1982.

⁶ Akten der St.-Agnus-Kirche Köthen, ohne Signatur.

⁷ P. Ehrhardt, *Gisela Agnes – Bach. Bilder aus Köthens Vergangenheit*, Köthen 1935, S. 32.

⁸ Dok II, S. 71 (Nr. 92).

Wie steht der Hofkapellmeister – die Zeit seiner zweiten Ehe erst einmal außer acht gelassen – mit solchem Gebaren innerhalb der Agnugemeinde da? Eine Überprüfung von 1000 Konfitemen (62 0/0) des Kirchenjahrs 1717/18 ergab, daß Bach in diesem Zeitraum zu jenen 28,7 0/0 der Gläubigen gehörte, die einmal jährlich das Abendmahl nahmen. 36,1 0/0 gingen zweimal, 26,8 0/0 dreimal, 6,6 0/0 viermal und 1,1 0/0 noch öfter an den Altar. Mehr ein Sonderfall dürfte jener Meister Christian Heidenreich gewesen sein, der 1718 siebenmal das Sakrament erhielt. Für den gesamten Zeitraum vor der zweiten Eheschließung kommt auf Bach ein Jahreswert von 1,2 Gängen, dem als Gesamtjahreswert der Agnugemeinde zu 1718 bei der Voraussetzung von 1700 Mitgliedern 2,1 Gänge gegenüberstehen. Für Sachsen haben Paul Drews bzw. Franz Blanckmeister ähnliche Werte festgestellt. Danach gingen um 1700 die Gläubigen des wettinischen Kurstaates 2,5- bis 2,75mal im Jahr zum Abendmahl;⁹ Blanckmeister ermittelte im Zeitraum 1686–1691 für Dresden 1,9, für Schneeberg 2,25, für die Dörfer „häufigeren“ Besuch am Tisch des Herrn.¹⁰ Verglichen hiermit muß der Hofkapellmeister zu den selteneren Abendmahls Gästen gerechnet werden. Freilich verrät das nicht unerhebliche Schwanken der jährlichen Gesamtzahlen an St. Agnus – 1719 wurden 4368 Kommunionen, 1720 nur 3992, 1721 4232 und 1722 gar 5787 gespendet¹¹ –, daß die Mitglieder dieser lutherischen Kirchengemeinde in relativer Freiheit mit ihrer Pflicht umgingen, nicht anders hatte es Luther haben wollen. Vor einem allzu arithmetischen Verfahren mit linearer Schlußfolgerung sind wir also gewarnt.

★

In der lutherisch-theologischen Literatur begegnet der Gebrauch des Abendmahls als ein ausschlaggebendes Unterscheidungsmerkmal zwischen Christen und Nichtchristen. Am Tisch des Herrn zu erscheinen, gehört in den verschiedenen Konfessionen, darunter auch im Calvinismus, der das Abend- zum bloßen Erinnerungsmahl reduzierte, zum Grundvollzug christlicher Existenz. Luther hatte das Mahl am Altar lediglich seines altkirchlichen Opfercharakters entkleidet. Seine Nachfolger hatten, mit der Ubiquitätslehre das Mahl zur Realbegegnung aufwertend, häufiges Erscheinen als Unterscheidungsmerkmal zwischen guten und schlechten Christen postuliert. Folgerichtig fragte 1560 der Frankfurter Flacianer Andreas Musculus, „ob das rechte Christen seien, die sich des öftern Gebrauchs des Sacraments enthalten“.¹² Hierzu hatte Martin Luthers Kleiner Katechismus eine Norm gesetzt: „Wer das Sacrament nicht sucht noch begehrt wenigstens einmal oder vier des Jahres, da ist zu besorgen, daß er das Sacrament verachte und kein Christen sei.“¹³ Im reformatorischen

⁹ P. Drews, *Das kirchliche Leben der Evangelisch-Lutherischen Kirche des Königreiches Sachsen*, Dresden 1902, S. 83.

¹⁰ F. Blanckmeister, *Sächsische Kirchengeschichte*, Dresden 1906, S. 221.

¹¹ Siehe Fußnote 6.

¹² R. Rocholl, *Geschichte der evangelischen Kirche in Deutschland*, Leipzig 1897, S. 155.

¹³ *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, I, 2. Aufl., Berlin 1978, S. 506.

Gestus der Befreiung von den „päpstlichen Zwängen“ hielt der Katechismus zwar eine Spanne offen, möchte aber den häufigen Gang empfehlen. So auch der Große Katechismus. In seine Betonung der Freiwilligkeit *„ist dennoch mit eingebunden, daß man's oft tuen soll . . . , ungebunden an sonderliche Zeit“*.¹⁴ Die Realität in den Gemeinden scheint der Norm der Katechismen zuerst nicht ferngestanden zu haben, obschon wenige Aussagen darüber vorliegen. Hans Preuß zitierte eine Freiburger Chronik von 1653, die bei 32 673 Bewohnern des Bergreviers für den 12. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1564 2600 Kommunikanten anführte.¹⁵ Dies entspräche in der Tat einem Jahresmittel von 4,0 Gängen. Höher noch, bei 5,0 Gängen, lagen die Angaben zu 1611. Von dem Leipziger Juristen Benedict Carpzov, berüchtigt durch seine Verschärfung des Strafrechts vor allem in Hexenprozessen, heißt es gar, daß er das Abendmahl monatlich eingenommen habe.¹⁶

Bewußt außerhalb all dieser Normen stellte sich der mystisch-spiritualistische „linke Flügel“ der Reformation.kehrte Schwenkfeld zum urchristlichen täglichen Gebrauch des „Nachtmahl“ in der Gemeinde der „Erleuchteten“ zurück,¹⁷ dann in der Opposition zu allen Zeremonien der „Mauerkirche“, die Schwenkfeld wie Weigel sich auch nach Luther erneuern sahen. Milder urteilte Johann Arnd, der manche Gedanken jener heterodoxen Mystiker ins Luthertum zu integrieren unternahm: Es gebe keine Wirksamkeit jener Zeremonien durch sich selbst. Die Kritik Arnds am kirchlichen Abendmahlsusus gedieh dabei zu wahrer Wortglut: *„Du glaubest, daß du im eusserlichen Sacrament . . . den wahren wesentlichen Leib und Blut Christi empfabest . . . : Aber ist die innere geistliche Nießung nicht dabey, so wirst du nicht allein kein Nutz und Frucht davon bringen, sondern über das noch das Gericht essen und trincken.“*¹⁸ Auf dem Bücherregal Bachs haben bekanntlich auch Arnds „Vier Bücher vom wahren Christentum“ gestanden,¹⁹ im 17. Jahrhundert wohl das meistgelesene protestantische Erbauungswerk.

Endlich ist es nicht ausgeblieben, daß auch die Reformorthodoxie eine Abendmahlsverwaltung als Problem erkannte, die aufgehört hatte, Ausdruck wirklichen Masseneinflusses zu sein. Beredsam klagte der Rostocker Theologe Theophil Großgebauer: *Es „währet die Andacht . . . nicht länger, als das Essen und Trincken im Sacrament währet, nämlich etliche Augenblicke . . . Und wir Prediger sind auch damit zufrieden, wenn die Communicanten nur ein und ander hieher sich beziehende Fragstücke erzehlen können . . . Weil . . . nur etwa auff die Grünen Donnerstage einmal vom Abendmahl des HERRn, und zwar meisten theils wider die Widersacher geprediget wird, so (macht) das elende Volck . . . einen Götzen aus dem Abendmahl, suchet seine Wolfahrt*

¹⁴ Ebenda, S. 717.

¹⁵ Preuß, a. a. O., S. 157; Preuß zog das *Theatrum Fribergense Chronicon*, Bd. II, S. 285 und 399, heran.

¹⁶ Rocholl, a. a. O., S. 290.

¹⁷ E. H. Lemper, *Jakob Böhme Leben und Werk*, Berlin 1976, S. 128.

¹⁸ Zit. nach Preuß, a. a. O., S. 139.

¹⁹ Neuerdings dazu Th. Wilhelmi, *Bachs Bibliothek. Eine Weiterführung der Arbeit von Hans Preuß*, BJ 1979, S. 125.

in dem äußerlichen Werck, geht nach seiner Gewohnheit, eins dem andern zu gefallen, binzu, ohne Hunger und Durst, ohne Weisheit, ohne Furcht.“²⁰ Die Schlußfolgerung der Orthodoxie aus dieser vielfach beklagten Situation lautete, die „rechte Würdigkeit“ durch tiefere Vorbereitung zu erzielen. Auf nicht weniger als 168 Seiten seines „Heiligen Braut-Schmucks“ verbreitete sich 1719 der vom Puritanismus beeinflusste Bremer Prediger Friedrich Adolph Lampe über Anweisungen zur vorbereitenden Selbstprüfung.²¹ Die Sorge, das „Gericht zu essen“, sieht W. Philipp sich vor allem dort ausbreiten, wo der im Spätbarock zunehmende Einfluß des physikotheologisch gewonnenen Verständnisses der kabod-umstrahlten höheren Majestas Dei hinreichte. „Das Abendmahl“, so W. Philipp, „wird der gefürchtete . . . Augenblick . . . präsentischen Betroffen-seins.“²² Mit ihrer einem theonomen Sinn nachspürenden Weltzuwendung war die Physikotheologie einerseits der Weg, auf dem die Orthodoxie den zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Fortschritt in ihre Offenbarungswahrheiten integrierte, andererseits das Medium, in dem die deutsche Frühaufklärung sich formierte. Den Sakramentsgebrauch aber hat sie problematisiert. Das kann mit größerer Entschiedenheit von den pietistischen Argumentationen gesagt werden. Auf den Kritiken der Reformorthodoxie und des mystisch-spiritualistischen „Enthusiasmus“ fußend, genügte dem Pietismus zum „würdig Essen“ nicht mehr allein die konfessionelle Treue als hinreichende Zulassungsbedingung. Entscheidender noch wirkten seine grundlegenden Einwendungen gegen die Relevanz des äußeren Gnadenaktes. So polemisierte Joachim Lange: „Wollen die Communicanten . . . würdig hinzutreten, so müssen sie ja allerdings gläubige Jünger und Jüngerinnen Jesu sein: sind sie aber solche, so sind sie schon gerechtfertigt und haben die Vergebung der Sünden schon vorher.“ Daß diese erst im Abendmahl erfolge, sei Einbildung, sie werde vielmehr durch den Glauben „conferiret“, und der Geistliche „declarire“ nur.²³ Dieser Überbietung Luthers durch Luther widersprach Löscher vor allem mit Verweis auf die strikte Trennung des inneren vom äußeren Vorgang, die an der pietistischen Darlegung falsch sei. Zwar bewirke der Glaube die Vergebung, „aber nicht absolute, sondern in dem wohlgeordneten Respect, daß man auch des Dieners Gottes Vergebung erhalte | ingleichen | daß man das hl. Abendmahl brauche“. Andernfalls setze man „die Sacramenta tieffer herunter, als es seyn soll“, und fordere die Praxis heraus, daß das Volk „sich dem Gebrauch der äußerlichen Gnadenmittel fernzubalten“ lerne.²⁴

²⁰ Th. Großgebauer, *Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion*, 1660, 5. Kap., zit. nach Preuß, a. a. O., S. 132.

²¹ F. A. Lampe, *Der Heilige Braut-Schmuck der Hochzeit-Gäste des Lammes an seiner Bundestafel*, 1719; die Seiten 37–205 sind solchen Anweisungen gewidmet.

²² W. Philipp, *Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht*, Göttingen 1957, S. 99; das entsprechende Selbstverständnis belegt Ph. freilich erst mit einem 1761 in Nürnberg erschienenen, bei Preuß, a. a. O., S. 134, angegebenen theologischen Werk: „ . . . Gieß in meine Sündenwunden den scharffen Eßig Deines Gesetzes. Zerbeiße das wilde Fleisch so darinnen berfür quillet . . . da ich vor Dir . . . Greuel, Gestank und Unflat bin.“

²³ Zitat aus dem „*Kreuzreich Christi*“ (S. 355) bei Rotermund, a. a. O., S. 42.

²⁴ V. E. Löscher, *Wahrhaftiger Timotheus verinus*, I, Dresden 1718, S. 258 und 263.

Als ernsthafte Anhänger kirchlicher Ordnung haben August Hermann Francke und die Seinen, anders als etwa Gottfried Arnold, solche Schlußfolgerungen nicht gezogen.²⁵ Doch alles in allem hörte aus der pietistischen Sicht einer Höherbewertung der individuellen Subjektivität die Häufigkeit des Abendmahlsganges auf, erstes positives Merkzeichen eines „guten Christen“ zu sein. Der freiere Umgang mit dem Sakrament war theologisch gerechtfertigt. So Christian Gerber, Pfarrer von Lockwitz, 1732: „*Es steht in eines jeglichen Mitgliedes der Kirchen seiner Freyheit . . . Wer nicht will zum Tisch des Herrn kommen, der wird bei uns nicht gezwungen, sondern seiner eigenen Verantwortung überlassen.*“ Entscheidender sei der „christliche Wandel“.²⁶

Demgegenüber sind einflußreiche Orthodoxe, so Erdmann Neumeister – wie übrigens Francke auch –, nicht dazu gelangt, einen seltenen Abendmahlsgebrauch zu empfehlen. Nach der Erörterung aller Mißbräuche, zumal hinsichtlich der abendmahlsvorbereitenden Beichte, die Neumeister anders als ein gegen ihn wetternder Anonymus starr-orthodoxer Provenienz zugab, kehrte der Hamburger Hauptpastor und Kantatendichter zu der Norm der Katechismen Luthers zurück: „*alle (sind) . . . auch mit einiger Hinderniß des öfteren Gebrauchs des Mables Jesu Christi (wegen) ziemlich an die Quartale gebunden . . .*“²⁷ Neumeisters Gründe sind die Löschers: Wie soll das Amt der Kirche ohne verpflichtende Ordnung überhaupt ausgeübt werden können?²⁸

Es gibt jedoch noch, neben der physikotheologisch verschärften Fragestellung des „würdig Essens“ und dem Vordringen des Pietismus, eine dritte Quelle des Abendmahlrückganges: einen elementaren Indifferentismus, dem konfessionell uninteressierte Frühaufklärer wie Christian Thomasius, der als Kirchenrechtler das absolutistische Territorialprinzip formulierte, programmatische Linien gaben.²⁹ Solche Gesinnung war nirgends so häufig als an den Fürstenhöfen anzutreffen. Schon Großgebauer klagte: „*Fast niemand wird mehr für einen Cavalier gehalten, der nicht an der Bibel gleichgültig vorüber ginge.*“³⁰ Theophilus Pomeranus, ein in Christian Friedrich Hunolds Anthologie „Auser-

²⁵ In seiner Predigt *Der Unverantwortliche Mißbrauch des Hl. Abendmahls in der Evangelischen Kirchen*, Halle 1697, rühmte A. H. Francke sogar die Einführung der Anmeldepflicht als Ordnungsmittel im Herzogtum Magdeburg, vgl. Preuß, a. a. O., S. 110 f.; zu Arnolds Abendmahlsverständnis vgl. E. Seeberg, *Gottfried Arnold, die Wissenschaft und die Mystik seiner Zeit*, Meerane 1923, S. 185 f. – Grundlegend: E. Peschke, *Die Abendmahlsanschauung August Hermann Franckes*, in: *Kirche – Theologie – Frömmigkeit*. Festgabe für D. Gottfried Holtz, Berlin 1965, S. 128 ff., zur Häufigkeit des Abendmahlsganges S. 137.

²⁶ C. Gerber, *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen. Nach ihrer Beschaffenheit in möglichster Kürtze . . .*, Dresden/Leipzig 1732, S. 465 f.

²⁷ E. Neumeister, *Untersuchung des so genannten Gründlichen Berichts von der Privatbeichte und Absolution . . .*, Leipzig 1737, S. 45. Die in der Bibliothek Bachs befindliche, 1722 in Hamburg erschienene Schrift Neumeisters *Vom Tisch des Herrn* stand für die vorliegende Untersuchung leider nicht zur Verfügung; nach Wilhelmi, a. a. O., finden sich Exemplare in Stuttgart, Wolfenbüttel, Nürnberg und Heidelberg.

²⁸ Vgl. Neumeister, *Untersuchung . . .*, S. 64; Rotermund, a. a. O., S. 43.

²⁹ Vgl. Rocholl, a. a. O., S. 417.

³⁰ Th. Großgebauer, *Drey geistreiche Schriften*, Rostock 1667, S. 545.

wählte und theils noch nie gedruckte Gedichte . . .“ vertretener akademischer Gelegenheitsdichter, führte diese Erscheinung auf eine unglaubliche Geistlichkeit zurück.³¹ Doch auch im Volk schien der Altar an seiner zentralen Bedeutung einzubüßen; wie anders wäre die um 1700 steigende Flut lutherisch-landeskirchlicher Verordnungen zu erklären, die die Abendmahlszucht kontrollieren und steuern sollten? 1701 bekräftigte Württemberg seine Beicht- und Abendmahlordnung aus dem 16. Jahrhundert, 1702 das welfische Herzogtum Lüneburg, 1708 Mecklenburg. 1708 führte Sachsen-Weimar Prüfungen für die Kommunikanten ein, 1713 Kursachsen deren Registrierung,³² gegen die freilich manche Gemeinden den Einwand erhoben, es werde damit ein „papistischer Zwang“ eingesetzt.³³ Hatte schon Luther in den Katechismen von der Notwendigkeit „zu treiben“ sprechen müssen, weil die errungene „Freiheit des Christenmenschen“ dazu führe, daß manche „wollen . . . nicht mehr zum Sacrament gehen“,³⁴ wie erst Valentin Ernst Löscher, der 1718 resigniert niederschrieb: „Die Zeiten sind da, die Luther vorausgesagt, da Epikureismus und Enthusiasmus miteinander im Bunde die wahre Gottseligkeit und den wahren Glauben antasten wollen. Weltliche Häupter, Lehrer und Zuhörer sind des Evangeliums müde geworden.“³⁵

Wenn Bach für die überwiegende Köthener Zeit als seltener Abendmahlsgast namhaft gemacht werden kann, so ergibt sich vor dem dargestellten Zeithintergrund die Frage, wodurch das Verhalten des Hofkapellmeisters bestimmt gewesen sein kann. Wir müssen die Gegenwart der genannten Einflüsse am Köthener Hof belegen, um wenigstens zu einer Vermutung vordringen zu können. Wir werden, um es vorwegzunehmen, nicht hierüber hinausgelangen.

Die pietistische Spur führt nicht sehr weit. Falls die Köthener Waisenhausgründung von 1721 als eine solche Spur anzusehen ist – wofür bei der Parallelität der bikonfessionellen Verhältnisse in Anhalt wie in Preußen etwas spräche –, dann muß im Gegenteil vermerkt werden, daß Bach sich an der von seinem Dienstherrn Fürst Leopold betriebenen Kollekte zugunsten des Waisenhauses nicht beteiligt zu haben scheint.³⁶ Ausdrücklich wird der Pietismus für Anhalt-Köthen jedoch erst gegen Ende der Amtszeit Bachs und zudem außerhalb der Residenz faßbar: Im November 1722 trat die in Nienburg wohnende Fürstinmutter Gisela Agnes mit August Hermann Francke in Verbindung. Ihr Briefwechsel, vom Verfasser dieses Beitrags erstmals durchgesehen, nahm von Bach keinerlei Notiz.³⁷

Die Präsenz physikotheologisch-orthodoxer, aber auch frühaufgeklärter Ein-

³¹ Th. Pomeranus, *Eine Hinderung an des Menschen Bekehrung*, in: C. F. Hunold, *Auserlesene und noch nie gedruckte Gedichte . . .*, I, Halle 1718, Abteilung IV, S. 357.

³² Weitere Beispiele bei Graff, a. a. O., S. 383. ³⁴ Bekenntnisschriften, a. a. O., S. 505.

³³ Gerber, a. a. O., S. 502. ³⁵ Löscher, a. a. O., Einleitung.

³⁶ P. Ehrhardt, *Jobann Conrad Lobethan*, Manuskript im Besitz des Heimatmuseums Köthen, S. 3 f. und 15 f.

³⁷ Archiv der Franckeschen Stiftungen Halle/S., HS. Hauptabteilung (*Stück 24*), A 176:132, *Briefkonzept A. H. Franckes an Gisela Agnes, verwitwete Fürstin von Anhalt-Köthen*, 21. 11. 1722; A 177:3, 4, 9, 10, 61; A 178:131; A 179:126; A 149 Bl. 507–559; F 10 Bl. 224/5.

flußmöglichkeiten am Köthener Hof ist ein wenig günstiger zu beurteilen. Wenn es um den Nachweis physikotheologischer Gedankengänge geht, dann müßte als Mittelsperson der Hallenser Kantatendichter Hunold alias Menantes beansprucht werden.³⁸ Halle war durch das Wirken des bedeutenden Mediziners Friedrich Hoffmann zu einem außerhalb Norddeutschlands wichtigen Schauplatz physikotheologischer Beschäftigung geworden. Hier erschienen Hoffmanns „Cardianastrophe“ und seine Atheismusschrift, die in typischer Manier der Physikotheologie aus der „artificiosissima structura“ des menschlichen Organismus die Existenz Gottes bewies, sowie Johann Georg Hoffmanns und Christoph Mathias Seidels Arbeiten.³⁹ Auch Hunold wurde in diesem Sinne aktiv: 1715 übersetzte er den französischen Physikotheologen Noble.⁴⁰ In seinen „Auserlesenen und theils noch nie gedruckten Gedichten“, deren Bände 2 und 3 Hunolds Kantatentexte für Bach enthielten, gewährte er führenden Poeten des physikotheologisch inspirierten Sensualismus Raum, vor allem Michael Richey, Gräzist und Historiker, der freilich weniger durch eigene dichterische Leistungen glänzte als durch seine Mitgliedschaft im Hamburger Fabricius-Kreis und der als Herausgeber von Brockes' „Irdischem Vergnügen in Gott“ Bedeutung gewann.⁴¹ Daneben vermitteln die Präsenz Christian Knorrs von Rosenroth, eines den Kabōd besingenden Christuslyrikers und führenden Philosemiten, diejenige des Barthold Hinrich Brockes selber, schließlich die des epigonalen Lobsängers Brockesscher Gartenherrlichkeit Stolle-Leander⁴² den Eindruck, daß sich in der Anthologie über dem pathetischen Grundton der Schlesischen Schule der von Hunold verehrten Lohenstein und Hofmannswaldau neben anderen Handschriften auch die der Sympathisanten der „Betrachtung der Werke des Schöpfers“ heraushob. Bach hierzu in Nachbarschaft zu stellen, setzt Anhaltspunkte physikotheologischen Interesses in der Zusammenarbeit Hunolds mit dem Köthener Hofkapellmeister voraus. Sie sind jedoch nicht sehr häufig. Die sechs Kantatentexte des Hallensers, mit

³⁸ Damit sei keine Gesamtcharakteristik Hunolds ausgesprochen, der sich nach seiner skandalumwitterten Hamburger Zeit, ohne eng-orthodox oder Pietist zu werden, zur Kirche gewendet hatte – eher als ein Vertreter jener Übergangszeit, die der aufkommenden Frühaufklärung im Weg des Kompromisses standzuhalten suchte. Vgl. B. Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik, I* (Barock und Frühaufklärung), Berlin 1958, S. 226. Wie Thomasius, den er neben Lohenstein, Hofmannswaldau, Gryphius und Neumeister unter seine Vorbilder einreichte, sah Hunold-Menantes Dichtung unter dem Gesichtspunkt ihrer praktischen, „politisch“-lebenskundlichen Verwertbarkeit.

³⁹ Vgl. Philipp, a. a. O., S. 198 und 211, zu Friedrich Hoffmann S. 63 und 65.

⁴⁰ *Sinnreiche und erbauliche Gedanken bey Betrachtung der Himmlischen und Irdischen Schätzbarkeiten, aus dem Französischen des Herrn Noble übersetzt von Menantes*, Leipzig 1715.

⁴¹ Vgl. Philipp, a. a. O., S. 34f., 39f., 46 und 149; in Hunolds Anthologie Bd. 1 ist Richey auf den S. 13–18, 186–188, 219–228, 268 und 386–397 mit Gelegenheitsgedichten vertreten; Richeys Brockes-Edition betraf Bd. IV des „Irdischen Vergnügens“, Hamburg 1732.

⁴² Zu Knorr von Rosenroth vgl. Philipp, a. a. O., S. 112 und 122; zu Brockes ebenda passim (s. S. 219), vgl. auch das Nachwort E. Haufes zu seiner Gedichtauswahl *Im grünen Feuer glüht das Laub*, Weimar o. J.; Stolle ist mit zwei Gartengedichten, S. 249 und 253, noch am spezifischsten vertreten.

der einzigen Ambition geschrieben, dem höfisch-festlichen Zweck zu genügen, zeigen nur in geringem Maße physikotheologisch inspirierte poetische Bilder: Die Gleichsetzung von „Licht“ und „Gnadenstrahlen“ im 2. und im 3. Satz (Arie bzw. Rezitativ) von BWV 134a „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“, dessen 14. Zeile „Des Höchsten Lob“ mit der Wirkung des Magneten vergleicht, läßt die kennzeichnend artikulierte optimistische Heilsgeborgenheit des Physikotheologen deutlich durchblicken; ebenso die schönen Verse im 5. Satz (Rezitativ) BWV 204 „Ich bin in mir vergnügt“, die auch an Christian Scriver erinnern:

„Die Muscheln öffnen sich, wenn Strahlen darauf schießen,
Und zeigen dann in sich die Perlenfrucht;
So suche nur dein Herz dem Himmel aufzuschließen.
So wirst du durch sein göttlich Licht
Ein Kleinod auch empfangen,
Das aller Erden Schätze nicht
Vermögen zu erlangen.“⁴³

Auch in den „Auserlesenen . . . Gedichten“ findet sich gelegentlich Physikotheologisches. In dem Traktat „Über einen Atheisten / und ob mit demselben zu disputiren sey?“ argumentierte Hunold ganz charakteristisch, indem er „die Natur beschreiben“ und „keine Wunder glauben“ als Widerspruch in sich und geradezu als Beweis der Inkompetenz und des „Irre lauffens“ des „Atheisten“ ansprach.⁴⁴ Ein Austausch mit Bach über die zeitgenössische Flut physikotheologischer Kompendien ist also nicht ausgeschlossen. Jedoch scheinen Hunolds Beziehungen in den anhaltischen Raum, bedingt durch seine 1714 geschlossene Ehe mit Sophie Zündel, Tochter des von Wietersheimschen Erbgerichtsdirektors Johann Zündel in Wörbzig, die Annahme intensiverer Kontakte zu Köthen nicht sehr zu stärken.⁴⁵ Ähnlich gestattet auch die längerwährende Beziehung Hunolds zu Neumeister lediglich, eine größere biographische Nähe Hunolds auch zu Bach wahrscheinlich zu machen.⁴⁶

Die einzige Quelle, aus der ein Einfluß der Frühaufklärung auf den Köthener Fürstenhof abgeleitet werden kann, ist bisher nicht ausgewertet worden. Es handelt sich um ein 1719 begonnenes Verzeichnis der in die Bibliothek Fürst August Ludwigs, des jüngeren Bruders Fürst Leopolds von Anhalt-Köthen,

⁴³ Vgl. BT, S. 192 f. bzw. S. 217 (Faksimile der dichterischen Grundlage Hunolds S. 263). Zu Scriver jüngst W. Zeller, *Vom Abbild zum Sinnbild. Johann Sebastian Bach und das Symbol*, in: *Frömmigkeit in Hessen*, Marburg 1979, S. 165.

⁴⁴ Vgl. Hunold, a. a. O., V, S. 458–460.

⁴⁵ In den Registern der Kirche zu Wörbzig erscheint der Name Zündel letztmalig lange vor Hunolds Heirat mit Sophie Zündel, nämlich 1691; doch wird der Brautvater, der auf S. 212 auch im 1. Band der „Auserlesenen Gedichte“ vertreten ist (genannt als *hochfürstlich sächsischer Land-Commissar zu Weißenfels*), beim actus ministerialis noch *Anbalt-Bernburgischer Commissarius und Gerichtsdirektor bei denen von Wietersheim* genannt, letzteres nach: H. Vogel, *Christian Friedrich Hunold*, Lucka 1906, S. 46.

⁴⁶ Neumeisters Frau war die Schwester einer unglücklichen Jugendliebe Hunolds in seiner ersten Weißenfelser und frühen Jenaer Zeit; vgl. *Geheime Nachrichten und Briefe von Herrn Menantes Leben und Schriften*, Köln [d. i. Nürnberg] 1731, S. 5 und 7 (Reprint Leipzig 1977); danach auch Vogel, a. a. O., S. 11, 17 und 84.

eingehenden Bücher.⁴⁷ Die jüngsten Eintragungen datieren von 1725. Neben einem Überwiegen hofhistoriographischer, genealogischer, höfischer Reise- und theologischer Streit- und Erbauungsliteratur, deren Gesamtbild noch zu untersuchen aussteht, fallen für unsere Erörterung Namen wie Balthasar Bekker, Christian Thomasius, Samuel Pufendorf und der junge Voltaire auf.⁴⁸ Aus dem bereits erwähnten Briefwechsel von Gisela Agnes mit Francke kennen wir auch die Hauptperson dieser Geistesrichtung: Johann von Bothmer, Hofmeister August Ludwigs, den die Fürstinmutter am 25. Oktober 1725 als „Gottesverächter“ klassifizierte und eine wenig christliche Genugtuung über seinen Tod aussprach.⁴⁹ So verwundert es nicht, wenn die Kirchenpolitik Leopolds, jüngst von Herbert Zimpel als absolutistische Repressionspolitik beschrieben,⁵⁰ thomasianische Züge trug: Daß der Territorialfürst in die religiösen Mittel-dinge, worunter auch die Zeremonien verstanden wurden, eingreifen durfte, hatten Thomasius und sein Schüler Brenneysen unterstrichen.⁵¹ In der Köthener Hofluft schwangen also einige frühaufgeklärte Töne kräftig mit. Bleibt nur zu fragen, wie sie der Hofkapellmeister aufnahm. Über die Spuren eines „indifferentistisch“ sich betätigenden Johann Sebastian Bach geraten wir in einige Verlegenheit. Allenfalls ließe sich Bachs etwas sonderbares Verhalten nach seiner Hausstrauung in diesem Sinne interpretieren: Daß der Hofkapellmeister die Zahlung der (recht hohen) Gebühr⁵² schuldig blieb, die bei der Wahrnehmung

⁴⁷ *Catalogue des Livres appartenants en propre à Son Altesse Serenissime Monseigneur le Prince Auguste Louis . . . d'Anhalt*, Bibliothek des Historischen Museums Köthen, Signatur A 4-74.

⁴⁸ Von dem cartesianischen Skeptiker Bekker befand sich dessen Hauptwerk *Die verzauberte Welt* in französischer Übersetzung, Amsterdam 1694, in der Bibliothek (*In Duodecimo Nr. 109*); zu Bekker vgl. F. W. Kantzenbach, *Aufklärung und Luthertum*, Gütersloh 1964.

Thomasius ist mit einer Ausgabe von Grotius' *De Jure Belli et Pacis*, versehen mit einer Vorrede des hallischen Editors, gedruckt Leipzig 1707, vertreten (*In Quarto Nr. 2*).

Pufendorf erscheint mit den vier Bänden *Einleitung zu der Historie*, Frankfurt a. M. 1695-1710 (*In Octavo Nr. 11-14*); gemeint ist die *Historie der vornehmsten Staaten und Reiche so jetziger Zeit in Europa sich finden*, deren 3. und 4. Band jedoch nicht von Pufendorf stammen; die Erstausgaben des 1. und 2. Bandes waren 1682 (z. T. 1674) und 1686 erschienen.

Mr. Arouet de Voltaire's Tragödie Oedippe, la Haye 1719, verrät freilich noch nicht den Aufklärer, sondern den Nachfolger der Racine-Tradition.

⁴⁹ Archiv der Franckeschen Stiftungen . . ., A 149, Bl. 544: Brief vom 25. Oktober 1725; Gisela Agnes gibt hier ihrer Freude über die Wandlung August Ludwigs seit dem Tode von Bothmers Ausdruck; anders „mein elster sohn, wird deglich bößer, flucht nur noch, triebet ein wildes leben auff desauer manier. daß macht mich deglich viel angst und berzelit“.

⁵⁰ H. Zimpel, *Der Streit zwischen Reformierten und Lutheranern in Köthen während Bachs Amtszeit*, BJ 1979, S. 97ff.; eine ungedruckte Arbeit P. Ehrhardts, *Gisela Agnes und ihre Söhne*, o. O., o. J. (Besitz des Heimatmuseums Köthen), wurde dabei nicht verwendet. Sie bietet noch einige andere Fakten vor allem bezüglich des Hausstreites zwischen Leopold und Gisela Agnes.

⁵¹ Vgl. Seeberg, a. a. O.

⁵² Die Bestimmungen der betreffenden Rezesse von 1708 bzw. 1718 in: S. Lentz, *Becman-*

des Personen von „condition“ vorbehaltenen Privilegs, diesen actus ministerialis aus der Öffentlichkeit in die Privatsphäre zu ziehen, fällig waren, hat die Agnuskirche bzw. deren Patronin Gisela Agnes und Pfarrstellvertreter Georg Friedrich Zeidler hinreichend erbittert. Andernfalls wäre Bachs „Vergehen“ nicht in den Beschwerdepunkten der Gemeinde erschienen, die im September 1723, als Bach sich bereits in Leipzig befand, von Zeidler im Auftrag von Gisela Agnes aufgesetzt wurden.⁵³ Doch umgekehrt bezogen die Grava-mina die Fehlverhaltensweisen einzelner Gläubigen nur insofern ein, als sie Ausdruck der fürstlichen Restriktion waren. In der Tat ist die Hand Leopolds auch bei der Eheschließung Bachs fühlbar, der laut Eintrag des Schloßkirchenregisters „auf fürstlichen Befehl im Hause copuliret“ wurde; vielleicht ein „Entgegenkommen“ Leopolds, der damit von seiner Linie abwich, alle actus ministeriales seiner Hofbediensteten an die Schloßkirche zu binden.⁵⁴

Wenn wir feststellen, daß alle bemühten Herleitungen Köthener Bachschen Abendmahlsgebarens bei Vermutungen enden, so bleibt doch das Faktum eines über vier Jahre konstanten⁵⁵, nur einmaligen Abendmahlsgebrauches, der deutlich unter der Norm nicht nur der Gemeinde, sondern mehr noch der von Neumeister vertretenen Orthodoxie liegt. Nun bringt das Jahr 1722 einen sichtbaren Wandel. Vor dem Hintergrund einer steil angestiegenen Kommunikantenzahl der Agnuskirche insgesamt rückte auch der Hofkapellmeister an die orthodoxe Norm heran. Hier eine Mutmaßung anzustellen, bietet sich aufgrund der von Ehrhardt und Zimpel dargestellten, teils dramatischen Vorgänge im Fürstentum Anhalt-Köthen durchaus an: Seit Fürst Leopold mit seinem Erläuterungsrezeß vom 29. Juli 1718 eine restriktive Auslegung der älteren kalvinisch-lutherischen Religionsvergleiche zum Gesetz erhoben hatte, spitzten sich erneut konfessionelle Streitigkeiten zu. Ihnen fehlte nicht die irdische Komponente handfester Interessen. Fürst Leopold, durch hausrechtliche Vergleiche in der direkten Verfügung über sein Fürstentum auf die Ämter Köthen und Wulfen beschränkt,⁵⁶ versuchte die Patronatsrechte der mit ihm verfeindeten Fürstinmutter Gisela Agnes über St. Agnus zu untergraben, die lutherische Gemeinde finanziell zu belasten und das exercitium religionis seiner Hofleute, sofern Lutheraner, an bestimmte Voraussetzungen zu knüpfen. Scheitelpunkt der Streitigkeiten dürfte die Besetzung Nienburgs, des Witwensitzes, im Januar 1721 gewesen sein, wobei die Beauftragten des Fürsten bei Nacht und Nebel die reichsgräflich-nienburgischen durch die anhalt-köthnischen Wappen ersetzten.⁵⁷ Zur gleichen Zeit wurde der jüngst vollendeten

mus enucleatus, suppletus et continuatus . . . , Dessau/Köthen 1757, S. 865 f., bzw. Archiv der Agnuskirche, Akte Nr. 47, Bl. 2-6.

⁵³ Wortlaut der Beschwerden der Agnuskirche in: Archiv der Agnuskirche, Akte Nr. 47, Bl. 13 ff. und 20 ff., Akte Nr. 48, Bl. 1 ff.

⁵⁴ Vgl. Ehrhardt (s. Fußnote 50), a. a. O., S. 37.

⁵⁵ Der zweite Gang 1720 ist sichtbarem biographischem Anlaß zuzuschreiben: der Erschütterung über den Tod Maria Barbaras.

⁵⁶ Vgl. Lentz, a. a. O., S. 876 f. und 883 ff., auch: Ehrhardt (s. Fußnote 50), a. a. O., S. 18 f.

⁵⁷ Ehrhardt (vgl. Fußnote 50), a. a. O., S. 40 ff.; die „Wappenfrage“ zog sich bis August 1721 hin.

Agnusschule der für Neubauten geltende Akzisenachlaß von 15 0/0 gestrichen.⁵⁸ Im März arbeitete Bach das Fünfte Brandenburgische Konzert erheblich um und bezog es in dieser veränderten Gestalt in die Widmungspartitur für Christian Ludwig von Brandenburg ein – Hans-Joachim Schulze hat den Vorgang als „verkappte Bewerbung“ gedeutet.⁵⁹ Die Bekanntschaft mit Anna Magdalena Wilcke, die Reise Bachs nach Schleiz lenkten vorerst von dem Konflikt ab, in dem der Hofkapellmeister sich fühlen mochte, vor die Wahl gestellt zwischen der Loyalität gegenüber seinem Brotherrn und gegenüber der Väterreligion. Auf das 1722 datierte Titelblatt des Ersten Klavierbüchleins für Anna Magdalena könnte er jene Antikalvinismusschrift des lutherisch-orthodoxen Theologen August Pfeiffer, in der auch der Vorwurf eines verwerflichen Abendmahlsverständnisses an die Adresse der Reformierten nicht fehlte, in eben jenem Jahr vermerkt haben.⁶⁰ Und man wird wohl nicht fehlgehen mit der Annahme, daß der regere Sakramentsgebrauch des letzten Köthener Jahres die Entscheidung für das städtisch-kirchliche Thomaskantorat im lutherischen Leipzig vorzeichnet.

⁵⁸ Das Gebäude war am 13. Januar 1721 eingeweiht worden, vgl. O. Hartung, *Geschichte der Stadt Cöthen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Cöthen 1900, S. 381.

⁵⁹ *Johann Sebastian Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 5. Faksimile des Originalstimmensatzes nach dem Autograph der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin*, Leipzig 1975, Begleittext S. 6f.

⁶⁰ NBA V/4 Krit Bericht, S. 23.

Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

M

Nachdem Alfred Dürr durch seine 1957 erstveröffentlichte Studie „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“ einen präzisen Aufführungskalender für Bachs erste Leipziger Amtsperiode vorlegen konnte,¹ ist die Bach-Forschung nunmehr bemüht, auch für die mittleren und späten Jahre exaktere Aufführungsdaten zu ermitteln. Der Erfolg solcher Bemühungen wird nicht zuletzt davon abhängen, inwieweit es in der Zukunft gelingt, das Verhältnis zwischen namentlich bekannten und anonymen Kopisten, die in Bachschen Originalquellen nachweisbar sind, durch weitere Identifizierungen zu verändern. Erfahrungsgemäß liefert die Erkundung biographischer Daten häufig weiterführende Anhaltspunkte zur Datierung von Aufführungsmaterialien, die bislang nicht exakt einzuordnen waren.²

Als eine wesentliche Datierungsgrundlage dienten Dürr Untersuchungen zur Handschriftenentwicklung Bachscher Kopisten. Im Vordergrund seiner Analysen rangierten die Handschriften von Bachs Hauptkopisten der ersten Leipziger Schaffensperiode. Für einige Schreiber, die in den mittleren und späten Leipziger Jahren für Bach tätig waren – und von denen Quellenmaterial für eine Handschriftenanalyse in ausreichendem Umfange vorliegt –, stehen jedoch gleichartige Untersuchungen noch aus. Im Zeitraum von 1729 bis 1735 trifft dies insbesondere für Bachs zweitältesten Sohn Carl Philipp Emanuel sowie den bei Dürr als Hauptkopist F bezeichneten Schreiber zu.³ Zahl und Umfang erhaltener Quellen gestatten in beiden Fällen den Versuch einer Handschriftenentwicklung und -chronologie. Ungeachtet mancher verbleibenden Unsicherheiten ergeben sich weitere Möglichkeiten zur Datierungspräzisierung oder -eingrenzung, die durch andere Methoden nicht gegeben sind.⁴

Nach bisherigen Erkenntnissen wurden Alumnen etwa mit Beginn ihres 15. Lebensjahres zu Kopierarbeiten für den Thomaskantor herangezogen.⁵ Dies trifft für Carl Philipp Emanuel Bach und, wie weiter unten gezeigt werden soll, auch für Dürres Hauptkopisten F zu.

* Für zahlreiche Anregungen und Hinweise zur Erarbeitung des vorliegenden Artikels danke ich Herrn Dr. Hans-Joachim Schulze, Leipzig.

¹ Dürr Chr / Dürr Chr 2, passim.

² Vgl. verschiedene Arbeiten von H.-J. Schulze in BJ 1968–1979.

³ Vgl. Dürr Chr, S. 53 ff., zur Chronologie der Notenschrift von Johann Ludwig Krebs und Hauptkopist E.

⁴ Da Hauptkopist F seltener und C. P. E. Bach nur in einem einzigen Fall als Hauptschreiber auftreten – zumeist hatten sie nur einzelne Stimmen zu kopieren –, fehlen uns mitunter notwendige Indizien für eine noch exaktere Datierung.

⁵ A. Dürr, in: *Johann Sebastian Bach. Zeit – Leben – Wirken*, hrsg. von B. Schwendowius und W. Dömling, Kassel etc. 1976, S. 120.

In der Regel sind die Notenschriftzüge dieser etwa 15jährigen Thomasschüler noch steif und unausgereift. Sie verändern sich jedoch über einen Zeitraum von fünf bis sieben Jahren, je nach Eigenart des betreffenden Kopisten, kontinuierlich oder sprunghaft, so daß sich Anhaltspunkte zur Datierung der Aufführungsmaterialien, bei deren Herstellung sie mitbeteiligt sind, ergeben. Besonders häufig wandeln sich Formen der Viertel- und Achtelpausen, des Violin-, C- und Baßschlüssels oder der halben und ganzen Notenwerte, zuweilen innerhalb eines sehr kurzen Zeitraums, bis sich nach mehreren Jahren ein relativ konstantes, individuell geprägtes Notenschriftbild herauskristallisiert. Bis zu diesem Zeitpunkt ist ein ständiges Ausprobieren verschiedenster Notenschriftformen zu beobachten. Für Carl Philipp Emanuel Bach trifft dies in besonderem Maße zu. Eine gesicherte Chronologie ist aus der Schriftentwicklung allerdings nur dann abzuleiten, wenn sich unter den Handschriften des jeweiligen Kopisten anderweitig fest datierbare Quellen befinden. Eine solche Ausgangsbasis ist im Zeitraum von 1729 bis 1735 im Hinblick auf beide Schreiber – Carl Philipp Emanuel Bach und Hauptkopist F – gegeben.

I

Zur Schriftentwicklung
Carl Philipp Emanuel Bachs

Fixpunkte unserer Notenschriftanalyse sind die folgenden, festdatierbaren Quellenmaterialien, in denen Carl Philipp Emanuel Bach (im folgenden stets CPEB genannt) als Mitschreiber vertreten ist:

BWV	Quelle	Datum	Datumsbeleg
174	<i>St 57, St 456,</i> Stimmen in Privatbesitz	6. 6. 1729	Originales Datum in der Alto-Stimme (NBA Krit. Bericht I/14, S. 92)
226	<i>St 121</i>	20. 10. 1729	Autographe Umschlagbeschriftung sowie Kopftitel der Partitur <i>P 36/1</i> „ <i>Bey Beerdigung des . . . Rectoris Ernesti</i> “, diese fand am 20. Oktober 1729 statt (Dürr Chr, S. 99)
29	<i>St 106</i>	27. 8. 1731	Autographes Datum in der Partitur <i>P 166</i> „ <i>Bey der Rabts-Wahl 1731</i> “, diese fand am 27. August statt (Dürr Chr, S. 104)
70	<i>St 95,</i> daraus: <i>Violoncello obbligato</i>	18. 11. 1731	Wiederaufführungsdatum 18. November 1731 ergibt sich aus den Schriftformen J. L. Krebs' ⁶ sowie aus der Einmaligkeit des 26. Sonntags nach Trinitatis im Zeitraum zwischen 1729 und 1734 (Dürr Chr, S. 104)

⁶ Zur Chronologie der Notenschriftzüge von J. L. Krebs vgl. Dürr Chr, S. 53 f.

232 ^I	Stimmen Dresden <i>Mus.</i> 2405-D-21, Partitur <i>P</i> 180 (S. 1-95)	1733	27. Juli 1733 Überreichung des Widmungsexemplars in Dresden (Dürr Chr, S. 107)
213	<i>St</i> 65	5. 9. 1733	5. September Geburtstag des Kurprinzen Textdruck in: Ch. F. Henrici (= Picander), <i>Ernst-Schertzbafte und Satyrische Gedichte</i> , Teil IV, S. 22 ff.

In ihrer Datierung zu präzisieren oder weiter einzugrenzen wären folgende Quellenmaterialien, in denen CPEB ebenfalls als Mitschreiber nachgewiesen werden kann⁷:

1. BWV 16 *St* 44, daraus: *Violetta*
2. BWV 79 *St* 35, daraus: *Hautbois I, Traversiere II*
3. BWV 91 *St* 392, daraus: *Continuo*
4. BWV 201 *St* 33a, daraus: *Soprano*
5. BWV 211, Stimmen Wien SA. 67 B. 32, daraus: *Cembalo*
6. BWV 224 (Fragment) *P* 491
7. BWV 246 *P* 1017, davon Umschlagblatt und S. 24-59
8. BWV 598 *P* 491
9. BWV 848/1 MB Leipzig, *Go.* S. 3
10. BWV 1033 *St* 460
11. BWV 1041 *St* 145, daraus: *Continuo*
12. BWV 1043 *St* 148, daraus: *Continuo* (nur Stimmeneinrichtung von CPEB)
13. BWV 1068 *St* 153, daraus: *Violino II*
14. BWV 1052a *St* 350
15. BWV Anh. 122-125 *P* 225
16. Johann Bernhard Bach, Ouvertüre g-Moll *St* 320, daraus: *Basso*
17. Georg Friedrich Händel, Kantate „Armida abbandonata“, Stimmen Darmstadt *Mus. ms.* 986, daraus: *Violino II* zum Teil

Die frühesten sicher datierbaren Handschriften von CPEB finden sich unter den Originalstimmen zur Pfingstkantate BWV 174 und zur Begräbnismotette BWV 226. Kennzeichnend für die noch steifen und ungelenten, stets nach links geneigten Notenschriftformen sind „vogelkopffartige“, meist offene halbe und ganze Noten (Abbildung I,1 auf Seite 46), die erst 1731 aus dem Schriftbild weichen und durch neue, geschlossene/gerundete Formen ersetzt werden (Abbildung I,2).

Frühe Formen der Viertel- und Achtelpausen (Abbildung I,3), wie sie die Stimmen von BWV 174 und 226 aufweisen, werden bereits vor 1731 (BWV 29) durch neue Formen abgelöst (Abbildung I,5), wobei sich zwischen BWV 226 und BWV 29 im Hinblick auf die Formen der Viertelpausen ein mittleres Schriftstadium herauskristallisiert: Die Pausen werden vom Kopisten als einfache Hakenformen gezeichnet, wobei die kleineren, dünnstrichig geschriebe-

⁷ Vgl. auch Dürr Chr, S. 154 oben, sowie TBSt 1, S. 37 ff.

nen Formen (Abbildung I,4) früher, die größeren, breitstrichig gezeichneten, später, etwa ab der zweiten Jahreshälfte 1731 (BWV 29), anzusetzen sind. Entsprechend dieser Beobachtung wären die Stimmen zu BWV 16, 79, 1041, 1068 und die Partitur zu BWV 246 vor BWV 29 (27. 8. 1731) zu datieren.⁸ Schließlich tauchen in den Originalstimmen zu BWV 232¹ (1733) kalligraphische Formen der Viertelpausen auf (Abbildung I,6), die denen Johann Sebastian Bachs angeglichen sind. Dieselben Formen finden wir in den Handschriften zu BWV 1033, 91, 211, 224, 848, 1052a sowie in *P 225* (Eintragungen von CPEB im Zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach). Demzufolge wären diese Quellen um oder vor 1733, in jedem Falle nach BWV 29 (27. 8. 1731) und nach BWV 70 (18. 11. 1731) zu datieren. Sichtbaren Veränderungen unterliegt auch der Violinschlüssel. In den frühen Handschriften zu BWV 174 und BWV 226 endet er mit einem Punkt oder kurzen Haken nach links (Abbildung I,7), während er in der Partiturabschrift



Abbildung I. Entwicklung der Notenschriftformen Carl Philipp Emanuel Bachs von 1729 bis 1734

⁸ Im Hinblick auf die Quelle *P 225* gilt dies jedoch nur für die Eintragungen (Nr. 16–19) von CPEB.

zu BWV 246 und noch ausgeprägter in der Orgelstimme zu BWV 29 mit einer Schleife nach rechts endet (Abbildung I,8).

Auch die Form des Baßschlüssels erfährt über einen Zeitraum von etwa fünf Jahren mehrfach Wandlungen. In den Stimmen zu BWV 226 (20. 10. 1729) wird der Schlüssel betont nach rechts gezogen und endet mit einem kurzen Haken nach innen zwischen der zweiten und dritten Notenlinie (Abbildung I,9). In der Orgelstimme zu BWV 29 (27. 8. 1731) entfällt dieser Haken, zudem wird der Baßschlüssel nicht mehr so extrem nach rechts geführt, sondern er endet auf der vierten Notenlinie (Abbildung I,10). Ein offenbar rascher Wechsel vollzieht sich dann bis zur Violoncello-obligato-Stimme der Kantate BWV 70 (18. 11. 1731). Von diesem Zeitpunkt an wird der Baßschlüssel über einen nicht exakt zu ermittelnden, aber wahrscheinlich längeren Zeitraum mit einem überbetonten Schrägabstrich bis auf die fünfte Notenlinie (zuweilen sogar darüber hinaus) nach unten gezogen (Abbildung I,11). Eine gewisse Rückentwicklungstendenz zu der in BWV 29 vertretenen Baßschlüsselform ist in offenbar noch später entstandenen Handschriften zu beobachten (Abbildung I,12).

Der C-Schlüssel gibt nur eine relativ unsichere Basis für die Datierung. Vorwiegend wird von CPEB die Dreierform (Abbildung I,13) verwendet, doch zuweilen kommen auch kalligraphische Formen vor, von denen sich eine in BWV 232^I verwendete Form (Abbildung I,15) von einer in BWV 226 verwendeten Frühform (Abbildung I,14) durch einen zusätzlichen Haken nach rechts zeitlich abgrenzen läßt.

Insgesamt gesehen wandelt sich die Handschrift von CPEB über einen Zeitraum von fünf Jahren von einer auffälligen Linksneigung zu einer leichten Rechtsneigung, wobei aufwärts gerichtete Notenhäse wesentlich früher nach rechts geneigt erscheinen als abwärts gerichtete. Aufwärts gerichtete Notenhäse mit einer Neigung nach rechts lassen sich bereits in den Handschriften von 1731 beobachten, wogegen abstrichig gezeichnete Notenhäse mit einer Rechtsneigung erst in den späten, für Johann Sebastian Bach geschriebenen Stimmen (etwa in der Cembalostimme zu BWV 211) auftreten.

Weitere Rückschlüsse zur Datierung lassen sich allenfalls noch im Hinblick auf die Selbständigkeit beim Ausschreiben von Stimmen gewinnen. Anfangs arbeitet CPEB relativ unselbständig, indem er lediglich die Verso-Seiten schreibt, nachdem der Vater (wie im Fall der Aufführungsmaterialien zu BWV 174 und 226) bereits die Recto-Seiten ausgeschrieben hat. Später werden nur noch Schlüsselvorzeichnung, Angabe des Instruments und gegebenenfalls Transpositionsanweisung von Johann Sebastian Bach vorgeschrieben. Erst nach etwa zweijähriger Kopistentätigkeit werden Aufführungsstimmen von CPEB selbständig hergestellt. Ob seine oft schlecht lesbare Textschrift verursacht hat, daß er (bis auf zwei Ausnahmen) nur zum Ausschreiben von Instrumentalstimmen herangezogen wird, soll hier offenbleiben.

Die nachfolgenden Einzeluntersuchungen widmen sich nunmehr den bereits auf Seite 45 zusammengestellten Quellen, die bislang nur annähernd datiert werden konnten bzw. für die eine Datierung noch aussteht.

Kantate BWV 201 „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“ *St 33a*, nur Rezitativnachtrag auf Seite 2 der Sopranostimme:

Da diese Schriftprobe alle Charakteristika der Quellen zu BWV 174 und BWV 226 aufweist, läßt sich eine Datierung auf 1729 mit einiger Sicherheit vornehmen.

BWV 246 Passion nach dem Evangelisten Lukas *P 1017*, Umschlagtitel und S. 24–59:

Die Seiten 3–23 dieser Partiturnachbildung stammen von der Hand Johann Sebastian Bachs, der die Arbeit jedoch abbricht und seinem zweitältesten Sohn zur Fertigstellung überläßt. Daß CPEB dabei zahlreiche Flüchtigkeitsfehler unterlaufen und daß er zeitsparende, sonst unübliche Notationsweisen (wie beispielsweise den Verzicht auf das Ausschreiben wiederkehrender Ritornelle in den Arien) anwendet, deutet darauf hin, daß diese Kopie in äußerster Zeitnot angefertigt wurde. Vielleicht hatte Bach zunächst die Aufführung einer eigenen Passionsmusik geplant und sich erst kurzfristig – aus uns unbekanntem Gründen – zur Aufführung dieser fremden Passion entschieden.

Kennzeichnend für diese Handschrift sind noch die „vogelkopfförmigen“ zum Teil offenen halben und ganzen Noten, wie sie für die Quellen von 1729 typisch sind. Zuweilen tauchen jedoch schon geschlossene Formen auf, die als vorherrschend erst in der Orgelstimme zu BWV 29 nachzuweisen sind. Der Baßschlüssel in BWV 246 hingegen repräsentiert eine Übergangsform von BWV 226 (1729) zu BWV 29 (1731) und ist zudem in etwa gleicher Schreibweise in der Baßstimme zur g-Moll-Ouvertüre Johann Bernhard Bachs (*St 320*) vertreten. Viertelpausen sind als kurze Hakenformen gezeichnet, die jedoch mehr denen in der eben genannten Quelle (*St 320*) als denen in BWV 29 entsprechen.

Eine Datierung auf 1730 (Karfreitag = 7. April) ist aus den eben genannten Gründen in hohem Grade wahrscheinlich, zumal eine Aufführung für 1731 (die der handschriftliche Befund allenfalls noch zulassen würde) wegen der Aufführung der Markus-Passion BWV 247 (belegt durch Textdruck 1731) auszuschließen ist.

Johann Bernhard Bach (1676–1749), Ouvertüre g-Moll *St 320*, daraus: *Basso* (beziffert):

Die nachträgliche Bezifferung dieser Baßstimme durch den Vater läßt vermuten, daß der junge CPEB mit einem solchen Arbeitsgang noch nicht vertraut war. Der handschriftliche Befund sowie das Auftreten eines weiteren Mitschreibers am Stimmenmaterial ergeben eine Datierung auf 1730.⁹ Diese Jahreszahl ist auch im Zusammenhang mit weiteren Abschriften von Ouvertüren Johann Bernhard Bachs bemerkenswert.¹⁰ Infolge der Übernahme eines der beiden Leipziger Collegia musica im Frühjahr 1729 benötigte Bach ein um-

⁹ Es handelt sich um den von Dürr als „Anonymus Vb“ bezeichneten Schreiber, der auch in den 1730 entstandenen Aufführungsstimmen zu BWV 51 und BWV 192 nachweisbar ist. Vgl. Dürr Chr, S. 101.

¹⁰ Von zwei weiteren Ouvertüren J. B. Bachs liegt Stimmenmaterial vor, das gleichfalls 1730 anzusetzen ist. Vgl. S. 66.

fangreiches Repertoire an Vokal- und Instrumentalwerken, für das er nicht nur eigene, sondern – wie verschiedene, im Laufe der Zeit ermittelte Aufführungsmaterialien belegen – auch fremde zeitgenössische Werke bereitstellte. Zweifelsfrei gehören dazu auch die 1730 kopierten Overtüren seines Eisenacher Verwandten Johann Bernhard Bach.

Kantate BWV 79 „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ *St* 35, daraus: *Hautbois I, Traversiere II*:

Eine Datierung dieser Handschrift ist nicht ganz unproblematisch, da sie einen für CPEB atypischen Violinschlüssel (Abbildung I,7a) enthält, der nur noch ein einziges Mal in einem ausgestrichenen Takt der Baßstimme zur g-Moll-Overtüre Johann Bernhard Bachs (*St* 320) wiederkehrt. Sollte es sich überhaupt um eine von CPEB stammende Form handeln, ließe sich daraus auf eine zeitliche Nähe beider Handschriften schließen. Für diese Annahme spräche auch die augenfällige Identität der Schriftbilder beider Quellen. Halben und ganzen Noten sind immer noch die frühen „vogelkopffartigen“ Notenköpfe eigen, Viertelpausen werden als kleine dünnstrichtige Hakenformen (Abbildung I,4) gezeichnet. Dagegen ist die Linksneigung bei dieser Handschrift nicht mehr so ausgeprägt wie in den Quellen von 1729 (BWV 174 und BWV 226).

Eine Wiederaufführung der 1725 komponierten Reformationskantate BWV 79 läßt sich trotz einiger Unsicherheitsfaktoren für den 31. 10. 1730 annehmen.

Konzert für Violine und Streichorchester a-Moll BWV 1041 *St* 145, daraus: *Continuo* S. 2–4, S. 1 Handschrift Johann Sebastian Bachs:

Auch in dieser Continuostimme ist CPEB nur als Mitschreiber tätig. Das Schriftbild weist in die Nähe der eben untersuchten Stimmen zu BWV 79 und zu Johann Bernhard Bachs g-Moll-Overtüre. Besonders die Form des Baßschlüssels ist mit derjenigen in der letztgenannten Handschrift identisch. Viertelpausen werden auch hier in der kurzen und dünnstrichtigen Hakenform gezeichnet, dagegen tauchen unter den Achtelpausen noch Frühformen wie 1729 (BWV 226) auf. Die Handschrift ist generell nach links geneigt. Eine Datierung auf 1730 liegt nahe und weist ebenfalls auf Bachs Übernahme des Collegium musicum.¹¹

Konzert für zwei Violinen und Streichorchester d-Moll BWV 1043 *St* 148, daraus: *Continuo*:

Die Continuostimme von der Hand eines offenbar singulären Kopisten enthält einige Eintragungen von CPEB, die zu einer Datierung auf 1730/31 berechtigen. Der von CPEB zweimal vorgezeichnete Baßschlüssel kommt sowohl in *P* 1017 (BWV 246) als auch in der Orgelstimme der Ratswahlkantate

¹¹ Diese Datierung wird auch durch die Notenschriftformen von J. L. Krebs bestätigt, der in *St* 145 als Kopist der Violino-I-Stimme vertreten ist. Vgl. Dürr Chr. S. 53 f. zur Entwicklung der Schriftformen von J. L. Krebs.

BWV 29 (27. 8. 1731) vor, weicht aber von den Formen ab, wie sie die Handschriften von 1729 (BWV 226) und nach November 1731 (BWV 70) aufweisen.

Kantate BWV 16 „Herr Gott, dich loben wir“ *St 44*, daraus: *Violetta*:

Die Einrichtung der Stimme durch Johann Sebastian Bach (von seiner Hand stammen die Überschrift „*Violetta*“, die Satzbezeichnung „*Aria*“ sowie im ersten Notensystem C-Schlüssel, Vorzeichen und Taktart) läßt noch eine relative Unselbständigkeit des Kopisten vermuten. Dennoch zeigt die vorliegende Stimme gegenüber den Schriftzügen von 1729 (BWV 174 und 226) eine deutlich ablesbare Weiterentwicklung. Für eine exakte Datierung dieser noch durchweg nach links geneigten Handschrift fehlen einige wichtige Anhaltspunkte. Aufgrund der vorhandenen Indizien ließe sich 1730 annehmen, würde nicht das insgesamt ausgereifter erscheinende Schriftbild eher auf 1731 verweisen. Die Neujahrskantate BWV 16 wäre demnach wahrscheinlich am 1. 1. 1731 wieder aufgeführt worden. Dabei wurde die Oboe da caccia in der Tenorarie „Geliebter Jesu, du allein“ durch eine „*Violetta*“ ersetzt.

Ouvertüre (Orchestersuite) D-Dur BWV 1068 *St 153*, daraus: *Violino II*:

Diese Handschrift ist aufgrund der Viertelpausen (verdickte Hakenformen), der geschlossenen halben Noten sowie des in BWV 29 in gleicher Form wiederkehrenden Violinschlüssels mit Sicherheit auf 1731 zu datieren.¹²

Georg Friedrich Händel (1685–1759), Kantate „*Armida abbandonata*“, Stimmen Darmstadt *Mus. ms. 986*, daraus: *Violino II* zum Teil:

Aufgrund des gleichen handschriftlichen Befundes wie bei der vorgenannten (*St 153*) ist die Quelle mit Sicherheit auf 1731 zu datieren und dürfte im Zusammenhang mit einer Aufführung im „Bachischen Collegio musico“ stehen.

Sonate für Flauto traverso und Continuo C-Dur BWV 1033 *St 460*, beide Stimmen:

Im Hinblick auf die Sonderform des Baßschlüssels (Abbildung I,11), die verdickte einfache Hakenform der Viertelpausen sowie die gleichartige Textschrift wie in der Violoncello-obligato-Stimme zur Kantate BWV 70 darf eine Datierung auf 1731, möglicherweise sogar auf Ende 1731 als sicher gelten.¹³ Erstmals erscheint in dieser Quelle der C-Schlüssel in einer kalligraphischen Form, wie sie in der offenbar etwas späteren Quelle zu BWV 848 (*Go. S. 3*), den von CPEB herrührenden Eintragungen im Zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach sowie in den 1733 geschriebenen Stimmen zu BWV 232¹ wiederkehrt.

¹² Diese Datierung wird auch durch die Schriftformen von J. L. Krebs gestützt, der in *St 153* neben J. S. Bach als Kopist der ersten Violine und der Continuo-Stimme mitbeteiligt ist. Vgl. Fußnote 11.

¹³ Vgl. Bach, *Sonate C-Dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033, Sonaten Es-Dur, g-Moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020, überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von A. Dürr, Kassel etc. 1975, Vorwort.

Kantate BWV 91 „Gelobet seist du, Jesu Christ“ St 392, daraus: *Continuo*:

Die ersten beiden Notenzeilen auf Seite 1 stammen von der Hand Johann Sebastian Bachs, der die Stimme vielleicht zunächst selbst ausschreiben wollte, denn für eine Einrichtung oder Kopieranweisung hätte weitaus weniger Notentext genügt. Aufgrund der Sonderform des Baßschlüssels (Abbildung I,11) dürfte die vorliegende Quelle in unmittelbarer Nähe der sicher datierbaren Violoncello-obligato-Stimme zu BWV 70 entstanden sein. Darüber hinaus findet die unverwechselbare kalligraphische Schreibweise von „Aria“ (Abbildung I,16) in der eben genannten Quelle sowie in der fragmentarischen Canto-Stimme zu BWV 224 ihre Entsprechung. Die zeitliche Nachbarschaft dieser drei Quellen wird auch durch das einheitliche Schriftbild bestätigt. Neu sind hingegen in der Continuostimme zu BWV 91 jene Spätformen der Viertelpausen, wie sie die von CPEB geschriebenen Stimmen zu BWV 232¹ aufweisen. Dagegen erinnern die halben und ganzen Noten noch an die Formen aus den Handschriften von 1730/31. Der graphologische Befund ergibt somit eine Datierung auf 1731/32; höchstwahrscheinlich wurde die Kantate BWV 91 am 25. 12. 1731 (1. Weihnachtstag) wiederaufgeführt, jedoch wäre auch an eine Aufführung im darauffolgenden Jahr zu denken.

(Kantate) BWV 224 „Reißt euch los, bekränkte Sinnen“ P 491, *Canto* (Fragment):

Aria 20 Canto

Reißt euch los, reißt euch los, reißt euch los, be-kränk-te Sin-nen. Reißt euch los, reißt euch los, reißt euch los, be-kränk-te Sin-nen. Laßt den sonst ge-wohn-ten Schmerz heu-te kei-nen Platz ge-win-nen, reiß dich los, reiß dich los, be-trüb-tes Herz. Reißt euch los, be-kränk-te Sin-nen, reißt euch los, be-kränk-te Sin-nen, laßt den sonst ge-wohn-ten Schmerz heu-te kei-nen Platz ge-win-nen. (Reißt euch los, be-kränk-te)

Eine eingehende Untersuchung dieses Fragments gehörte bisher zu den Desiderata der Bach-Forschung. Überliefert sind 71 Takte einer Sopranarie mit dem Text:

Reißt euch los, bekränkte Sinnen.
 Laßt den sonst gewohnten Schmerz
 Heute keinen Platz gewinnen
 Reiß dich los, bekränktes Herz.

Hieran müßte sich ein wenigstens zweizeiliger B-Teil schließen, der jedoch weder textlich noch musikalisch überliefert ist. Die ausgedehnten instrumentalen Zwischensätze (20 Takte, 12 Takte und 11 Takte) sowie der vierzeilige A-Teil, der nur bei vollständiger Textwiederholung einen Sinn ergibt, lassen an eine breit angelegte Eröffnungsarie einer Kantate denken, über deren weiteren Aufbau sich jedoch keine Erkenntnisse gewinnen lassen. Aus Stil und Satzstruktur ergeben sich Indizien, die auf Johann Sebastian Bach als Komponisten deuten. Konkretere Hinweise auf die Bestimmung der Kantate liefert der Text, dem offenbar das Evangelium des Jubilatesonntags zugrunde liegt. Unverkennbare Textparallelen bestehen beispielsweise zwischen BWV 224 und der Tenorarie (Satz 5) aus Bachs Jubilatekantate BWV 103:

Erholet euch, betrübte Sinnen,
 Ihr tut euch selber allzu weh.
 Laßt von dem traurigen Beginnen,
 Eh ich in Tränen untergeh,
 Mein Jesus läßt sich wieder sehen,
 O Freude, der nichts gleichen kann!
 Wie wohl ist mir dadurch geschehen,
 Nimm, nimm mein Herz zum Opfer an!

In dem zum Teil von Johann Sebastian Bach vertonten Picander-Kantatenjahrgang von 1728/29 heißt es in einer Jubilatekantate hingegen:

Aria
 Fasse dich betrübter Sinn,
 Deine Zähren
 Werden nur ein kleines wahren,
 Ach ein kleines ist bald hin,
 Fasse dich betrübter Sinn.

Die Annahme, daß in BWV 224 das Bruchstück einer Kantate für den Sonntag Jubilate vorliegt, läßt sich für eine vergleichsweise sichere Datierung benutzen. 1731 war der Sonntag Jubilate durch die Aufführung von BWV 103 belegt und am gleichen Sonntag des Jahres 1733 herrschte noch Landestrauer, die erst am 2. Juli aufgehoben wurde.¹⁴ Gegen eine Datierung der fragmentarischen Sopranstimme auf 1729, 1730 oder 1734 spricht der handschriftliche Befund, der auf eine Entstehung um 1732 weist. Schon bei der Besprechung der Handschriften zu BWV 70 und BWV 91 wurde die Nähe beider Quellen

¹⁴ 15. Februar 1733 Beginn der Landestrauer, vgl. Spitta II, S. 801; 2. Juli 1733 Aufhebung der Landestrauer, vgl. Dok II, Nr. 331.

zum Kantatenfragment BWV 224 erwähnt. Bei einer Datierung von BWV 224 auf Jubilate 1732 wäre eine weitere, bislang nicht näher identifizierte Komposition in Bachs Aufführungskalender einzuordnen, der in diesem Zeitraum bisher nur wenige exakt nachweisbare Werke enthält.

Fragen, die im Zusammenhang mit dem Abbrechen dieser Niederschrift stehen, sollen hier nicht weiter erörtert werden. (Offensichtlich wurde die vorliegende Sopranstimme – aus allerdings unersichtlichem Grund – abgebrochen und nochmals begonnen, denn auf der unteren Blatthälfte wird dafür bereits das Rastral ausprobiert. Am unteren Blatende steht von anderer Hand geschrieben: *Herr, wenn Trübsal da ist, dann suchet man Dich* = Jes. 26,16.)

Auf der Rückseite unserer Handschrift befindet sich das Pedal-Exercitium für Orgel BWV 598, das von CPEB offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt niedergeschrieben wurde.

BWV 848/1 Präludium Cis-Dur *Go. S. 3*:

Die Abschrift des Cis-Dur-Präludiums ist textlich identisch mit der älteren Fassung im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach von 1720, weicht aber an drei Stellen von der Lesart in *P 415* (Bachs Reinschrift des Wohltemperierten Klaviers I, 1722) ab. Hier handelt es sich jedoch um später eingebrachte Korrekturen in *P 415* (BWV 848/1, Takt 1, 8 und 24) und die ursprüngliche – mit *Go. S. 3* übereinstimmende – Version ist trotz Rasuren noch zu erkennen. Bemerkenswert im Hinblick auf diese Korrektur ist die auf der letzten Seite von *P 415* angegebene Jahreszahl 1732, die in der Vergangenheit allerlei Verwirrung hervorgerufen hat.¹⁵ Sollte sie sich auf eine Revision der Handschrift im Jahre 1732 beziehen, so hätte CPEB das Präludium BWV 848/1 noch in der ursprünglichen Lesart, also vor Bachs Revision, nach *P 415* kopiert.

Bemerkenswerterweise ergibt sich aus dem graphologischen Befund ebenfalls eine Datierung der Abschrift *Go. S. 3* auf 1732. Das Wasserzeichen „MA große Form“, das in Bachs Handschriften erst ab 1732 nachzuweisen ist, ermöglicht zudem die Festsetzung einer unteren Datierungsgrenze.¹⁶ Die Beobachtung, daß CPEB *P 415* als Vorlage benutzt hat, und zwar noch vor der Revision von 1732, erlaubt darüber hinaus, eine obere Datierungsgrenze festzulegen.¹⁷

BWV Anh. 122–125, zwei Märsche, zwei Polonaisen *P 225*:

Zeitlich in unmittelbarer Nähe anzusetzen sind spätere Nachträge von CPEB in dem 1725 begonnenen Zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Dabei handelt es sich um die Sätze Marsch (Nr. 16), Polonaise (Nr. 17), Marsch (Nr. 18) und Polonaise (Nr. 19). Die Schriftzüge dieser späteren Eintragungen gleichen denen der zuvor besprochenen Quelle (BWV 848, *Go. S. 3*) bis ins Detail, so daß ebenfalls eine Datierung auf 1732 mit Sicherheit anzunehmen ist.

¹⁵ In BG 14 wird 1732 als Jahr der Niederschrift angesehen. Vgl. auch TBSt 1, S. 15.

¹⁶ Zur Datierung dieses Wasserzeichens vgl. Dürr Chr, S. 140.

¹⁷ Vgl. besonders den durch ein typisches Kopierversehen verursachten Nachtrag von T. 62 am Schluß von *Go. S. 3*. In *P 415* steht T. 62 am Zeilenende und wurde deshalb von CPEB zunächst übersehen.

Kantate BWV 213 „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ St 65, daraus: *Viola certata I* und *II*:

Einige aufschlußreiche Beobachtungen geben Veranlassung, diese an sich fest datierbare Quelle außerhalb chronologischer Überlegungen zu betrachten. Befremdlich wirken zunächst Schlüsselvorzeichnung und Transpositionsanweisung durch Johann Sebastian Bach, ein Indiz, das – wie eingangs vermutet – nur für Stimmen zutrifft, die CPEB von 1729 bis spätestens Anfang 1731 kopierte. Außergewöhnlich erscheint zudem, daß die beiden erwähnten Stimmen nicht zur Viola-(Tutti-)Stimme gehören, sondern getrennt von dieser überliefert sind. Anstelle des Duetts Nr. 11 mit den zwei *Viola certata* enthält die (Tutti-)Viola lediglich den Vermerk „*Aria tacet*“. Eine eingehende Betrachtung des gesamten Stimmenmaterials führt zu der Feststellung, daß Hautbois II und *Viola certata I* ursprünglich einen Bogen bildeten, der vermutlich erst später in zwei Blätter getrennt worden ist. Dies ergibt sich aus dem Wasserzeichen (Blatt 1 „MA große Form“ / Blatt 2 leer) sowie eindeutig aus einigen Rastrierungsüberlappungen am Rand der getrennten Blätter.

Aus der Tatsache, daß die *Viola certata I* einerseits nicht der Viola-(Tutti-)Stimme angehörte und andererseits ursprünglich mit der Oboe II zusammen auf einen Bogen notiert war, ist zu schließen, daß diese Solopartie nicht von einem Tuttispieler, sondern von einem Concertisten, offenbar dem zweiten Oboisten, gespielt wurde.¹⁸

Der Herstellungsgang der vorliegenden Stimme läßt sich etwa in folgender Weise rekonstruieren: Zunächst wurde die erste Blatthälfte rastriert und von Hauptkopist E und Johann Sebastian Bach mit dem Notentext der Oboe II beschrieben. Auf der später rastrierten zweiten Blatthälfte trug Johann Sebastian Bach die Stimmenbezeichnung „*Viola certata I*“, die Angabe „*Aria*“ sowie den dazugehörigen Sopranschlüssel nebst Taktangabe ein.¹⁹ Dieses Vorgehen Bachs erscheint zu diesem Zeitpunkt –außergewöhnlich, einerseits wegen der dem Anschein nach überflüssigen Schreibanweisung für CPEB, der im Stimmenkopieren längst kein Anfänger mehr war, andererseits wegen der außerordentlichen Seltenheit der Schlüsselvorzeichnung.²⁰ Aus einem Vergleich der beiden *Viola-certata*-Stimmen mit der autographen Partitur der Kantate BWV 213 (*P 125*) ergibt sich zweifelsfrei, daß diese Stimmen nicht aus *P 125*, sondern von einer anderen Vorlage kopiert worden sind. Anderenfalls ließe

¹⁸ Vgl. den Aufstellungsplan der Musiker der „Großen Concert-Gesellschaft“, Leipzig 1746, 1747 und 1748 (Dok IV, Abb. 392), aus dem hervorgeht, daß etliche Stadtpfeifer mehrere Instrumente beherrschten. Beispielsweise spielte ein Hornist außerdem Solo-Viola, oder ein Oboist ist zusätzlich als Flötist aufgeführt. Anscheinend hatten zweite Bläser in der Regel ein weiteres Instrument zu beherrschen, während erste Bläser sich offenbar nur auf ein Instrument spezialisierten. In unserem Fall spielte bei der Aufführung der Kantate BWV 213 der zweite Oboist auch den Part der *Viola certata I*; CPEB wird vermutlich den Part der *Viola certata II* ausgeführt haben.

¹⁹ Durch nachträgliches Rastrieren von Blatt 2 entstanden die Zeilenüberlappungen auf der Mitte des noch ungetrennten Bogens.

²⁰ Nur in den Originalquellen zu BWV 61, BWV 1046 und BWV 1048 wird gelegentlich eine Notation im Sopranschlüssel vorgenommen.

sich nicht erklären, warum jegliche Artikulationsbögen fehlen und bei Schlüsselwechsel mehrfach vergessen wurde, den jeweils aktuellen C-Schlüssel vorzuschreiben. Die autographe Partitur bietet in dieser Hinsicht jedenfalls einen einwandfreien Notentext. Divergenzen, wie sie zwischen der Originalpartitur und den beiden genannten Stimmen vorkommen, können nicht allein auf Kopierfehler und -flüchtigkeiten zurückgeführt werden. Viel näher liegt die Vermutung, daß das Duett „Ich bin deine, du bist meine“ (BWV 213, Nr. 11) keine Neukomposition darstellt, sondern nach einer älteren, unbekanntem Quelle abgeschrieben wurde.²¹ Es stand dort in einer anderen Tonart und war vermutlich anders instrumentiert, so daß Bach anweisen mußte, wie bei der Übernahme in die „Herkules-Kantate“ BWV 213 hinsichtlich des Transponierens und Notierens vorzugehen ist. Gestützt wird diese Vermutung durch die Beobachtung, daß CPEB beim Ausschreiben der Stimmen mehrfach Transpositionsfehler unterlaufen. In Takt 74, 75 und 153 der Viola certata II notiert er den Part irrtümlicherweise eine Quinte zu tief und muß korrigieren. Um das zeitaufwendige Schreiben von Hilfslinien zu vermeiden, wird die Viola certata I um eine Quinte tiefer im Sopranschlüssel notiert, die Viola certata II dagegen vorwiegend im Altschlüssel und nur gelegentlich im Sopranschlüssel. Der Part beider Stimmen liegt ungewöhnlich hoch und erreicht f^2 .

Konzert für Cembalo und Streichorchester d-Moll BWV 1052a *St 350*, alle Stimmen:

Der Augenschein deutet auf zwei Quellenschichten von offenbar nicht unbedeutendem zeitlichen Abstand. Während die Streicherstimmen um 1734, in jedem Fall noch vor dem Weggang von CPEB nach Frankfurt an der Oder geschrieben sind, ist die Cembalostimme wesentlich später angefertigt worden. Diese graphologische Beobachtung wird durch unterschiedliche Wasserzeichen im Stimmensatz *St 350* bestätigt. Während die Streicherstimmen ein auch im Titelblatt zu *St 81* (BWV 211)²² nachweisbares Wasserzeichen enthalten, ist das Wasserzeichen der Cembalostimme erst für einen späteren Zeitraum zu belegen.

Die Ermittlung von zwei Quellenschichten in *St 350* führt zu Fragestellungen, deren eingehende Erörterung den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde. Die Tatsache, daß die Streicherstimmen bereits mehrere Jahre vor Johann Se-

²¹ Vgl. die Ausführungen in NBA I/36 Krit. Bericht, S. 60f.

²² Obwohl das Titelblatt einem Stimmensatz aus jüngerer Zeit beiliegt, dürfte es ursprünglich zu einer älteren Quelle gehört haben. Wahrscheinlich handelt es sich um den Rest eines Umschlags, in dem Bach Partitur und Stimmen (jetzt *P 141* bzw. Wien SA. 67. B. 32) zusammen aufbewahrte. Hierauf deutet auch die offenkundig ältere Formulierung des Werktitels: „*Schlendrian mit seiner Tochter Ließgen | Drama per Musica | a | 1 Trav. | 2 Violini | Viola | 3 Voci | e | Basso | di | J. S. Bach*“. Eine modernisierte Version bietet das jetzt bei den Originalstimmen Wien (SA. 67. B. 32) befindliche Titelblatt (Spätschrift von CPEB): „*Schlendrian mit seiner Tochter Ließgen | Eine comische Cantate | . . .*“ Eine dritte Titelfassung überliefert Christian Friedrich Penzels Partiturabschrift (*P 1053*) aus dem Jahre 1754. Hier heißt es: „*Coffee-Cantata, | Herr Schlendrian mit seiner Tochter Ließgen | . . .*“

bastian Bachs Partiturniederschrift des d-Moll-Konzertes BWV 1052 entstanden sind, ermöglicht folgende Hypothesen:

1. CPEB nahm bereits um 1734 einen ersten Transkriptionsversuch des Violinkonzertes in d-Moll vor; die transkribierte Cembalostimme von 1734 ist verschollen und liegt nur in einer späteren Abschrift vor.
2. Die Streicherstimmen in *St* 350 repräsentieren das (– in diesem Fall – bislang verschollen geglaubte) Aufführungsmaterial zum Violinkonzert d-Moll BWV 1052(b); die zugehörige Soloviolinstimme ist verschollen. Erst wesentlich später, in jedem Fall nach 1734, nahm CPEB eine Transkription der Violinostimme für Cembalo vor.

Kantate BWV 211 „Schweigt stille, plaudert nicht“ Stimmen Wien SA. 67 B. 32, daraus: *Cembalo*:

Für eine Datierung dieser Handschrift auf 1734 sprechen besonders zwei Kriterien; einerseits die Spätform des Baßschlüssels (Abbildung I,12), wie sie noch einmal in *P* 491 (BWV 598) und in den nach 1734 geschriebenen Manuskripten von CPEB auftritt, andererseits eine leichte Rechtsneigung der abwärts gerichteten Notenhäse.²³ Zudem zeigt diese Quelle eine Spätform des C-Schlüssels (Abbildung I,13), wie sie ansatzweise 1733 in *St* 65 (BWV 213) sowie generell in *St* 350 (BWV 1052a) vorkommt; eine Dreierform, die in einem Zuge gezeichnet ist. Die zunehmend flüchtiger werdende Handschrift wird auf Seite 5 von CPEB abgebrochen und auf Seite 6 von Johann Sebastian Bach fortgesetzt.

Pedal-Exercitium BWV 598 *P* 491:

Die Spätform des Baßschlüssels (Abbildung I,12), Schriftstil und -habitus dieses „Notenstenogramms“ weisen in die Nähe der Cembalostimme BWV 211. Eine exakte Datierung dieser Handschrift ist aufgrund des Fehlens weiterer Indizien nicht möglich, doch ist sie wahrscheinlich noch vor dem Weggang von CPEB nach Frankfurt an der Oder entstanden.

²³ Eine Analyse der Schriftzüge des Hauptschreibers der Stimmen Wien (SA. 67. B. 32) bestätigt eine Datierung auf 1734 weitestgehend. Es handelt sich um den von Dürr als „Anonymus Vh“ bezeichneten Kopisten, der in folgenden Aufführungsmaterialien vertreten ist: BWV 211 (Hauptschreiber), BWV 215 (Violine I), BWV 248^{II} (Korrektur in Violine I), BWV 248^V (Basso continuo), BWV 248^{VI} (Korrekturen in Violine I, II), BWV 14 (Violine I, II), BWV 82 (Traversa), Pietro Antonio Locatelli, Concerto grosso op. 1 Nr. 8 f-Moll, *Go. S. 4* (Hauptschreiber).

Diese Quellen lassen sich wie folgt ordnen:

Mitte 1734 (in jedem Fall vor BWV 215) = BWV 211

5. 10. 1734 = BWV 215

Ende 1734 (um oder nach BWV 215) = P. A. Locatelli, Concerto grosso f-Moll

26. 12. 1734 = BWV 248^{II}

2. 1. 1735 = BWV 248^V

6. 1. 1735 = BWV 248^{VI}

30. 1. 1735 = BWV 14.

2. 2. 1735 = BWV 82

II

Zur Identifizierung und Schriftentwicklung
des Hauptkopisten F

Zu den noch nicht identifizierten wichtigen Schreibern, die in den mittleren Leipziger Jahren für Bach tätig waren, gehört jener Kopist, den die Tübinger Schule als „Anonymus 16“ einordnet, während Alfred Dürr ihn innerhalb seiner Studie zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke als „Hauptkopist F“ bezeichnet.²⁴ Hauptkopist F (nachfolgend kurz F genannt) konnte bislang in nur wenigen Bachschen Aufführungsmaterialien zwischen Ende 1733 und Anfang 1735 nachgewiesen werden und trat nach Dürr möglicherweise nicht als ständiger Hauptkopist, sondern nur als Helfer bei verstärktem Schreiberbedarf in Erscheinung.

Bei einer neuerlichen Durchsicht der „Sammlung Becker“ in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig stellte sich heraus, daß auch die folgenden Quellen von F geschrieben wurden:

1. Johann Friedrich Fasch (1688–1758), Kantate „Gehet zu seinen Thoren ein“ (Festo Circumcisionis), Partitur, III. 2. 55
2. Johann Friedrich Fasch, Kantate „Welt und Teufel, tobt ihr noch?“ (Festo Reformationis), Partitur, III. 2. 56
3. Johann Friedrich Fasch, Kantate „Gottes und Marien Kind“ (Festo annunciationis Mariae), Partitur, III. 2. 57
4. Nicola Antonio Porpora (1686–1768), Kantate „Dal primo foco in cui penai“, Partitur, III. 5. 24
5. Nicola Antonio Porpora, Kantate „Sopra un colle finita“, Partitur, III. 5. 24
6. Nicola Antonio Porpora, Kantate „Ecco, ecco l'infausto lido“, Partitur, III. 5. 25.

Unter diesen Quellen²⁵ erregte die Abschrift zu Faschs Neujahrskantate „Gehet zu seinen Thoren ein“ besondere Aufmerksamkeit. Hier fanden sich auf der letzten Partiturseite unter dem Signum *SDG* (Soli Deo Gloria) die Initialen des Schreibers *ILD*. Nach der von Bernhard Friedrich Richter im Bach-Jahrbuch 1907 mitgeteilten Liste der von Bach aufgenommenen Thomasschüler können diese im fraglichen Zeitraum nur auf einen einzigen Alumnus zutreffen: Johann Ludwig Dietel.²⁶

Dietel besuchte nach Richters Angaben die Thomasschule von 1727 bis 1735 und ging später als Kantor nach Falkenhain, wo sein Vater Johann Caspar

²⁴ TBSt 2/3, S. 139, Dürr Chr 2, S. 149.

²⁵ Vorbesitzer war offensichtlich das Haus Breitkopf & Härtel, denn das 1836 gedruckte *Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen, welche am 1. Juni 1836 und folgenden Tagen... von Breitkopf & Härtel... an den Meistbietenden verkauft werden sollen* (vgl. NBA I/18 Krit. Bericht, S. 238) erwähnt im Abschnitt 14 (*Kirchenmusik an Sonn- und Feiertagen*) auf S. 9 unter Nr. 257: *Fasch, Am Feste der Beschneidung Christi. Part. u. St. – der Reformation – der Verkündigung Mariä. – der Geburt Christi. Part. 24 B.* – Anm. der Schriftleitung. Vgl. auch Fußnote 41. – Die drei Fasch-Kantaten nennt bereits Breitkopfs *Verzeichniß Musicalischer Werke... von 1761* (S. 11 f.).

²⁶ BJ 1907, S. 69.

(gest. 1760) im gleichen Amt tätig war. Seine eigenhändige Eintragung in der Matrikel der Leipziger Thomasschule sowie zwei von ihm verfaßte Schriftdokumente, die im Pfarramt zu Falkenhain (bei Wurzen) eingesehen werden konnten, ermöglichten Textschriftvergleiche, aufgrund derer seine Identität mit dem „Anonymus 16“ oder Dürrs „Hauptkopist F“ mit Sicherheit nachgewiesen werden konnte.

In einem zeitgeschichtlich höchst aufschlußreichen Schriftdokument mit dem Titel „Zuverlässige Nachricht von der allhier zu Falkenhain anno 1751 vorgenommenen Kirchen Thurm Reparatur“ in einer kalligraphischen Niederschrift mit einigen Randbemerkungen in Gebrauchsschrift nennt sich Johann Ludwig Dietel als deren Verfasser und setzt unter seinen Namenszug jenen gewohnheitsmäßigen Schreiberschnörkel, den auch alle von ihm für Bach angefertigten Notenhandschriften aufweisen.

Johann Ludwig Dietel ist nicht, wie Richter vermerkt, 1715 in Falkenhain, sondern am 23. Dezember 1713 im benachbarten Calbitz geboren.²⁷ Erst 1719 siedelte die Familie nach Falkenhain über.²⁸ Dietel hatte nachweislich noch wenigstens sechs Geschwister, von denen der 1720 geborene Johann Christian von 1733 bis 1741 ebenfalls Alumne der Thomasschule war. Johann Ludwig weilte von 1727 bis 1735 an der Thomasschule und nahm dann ein Theologiestudium an der Leipziger Universität auf.²⁹ Sicherlich hat er während seines Studiums an den musikalischen Ereignissen der Messestadt auch weiterhin regen Anteil genommen, sei es als Musizierender oder im Bedarfsfall als Notenschreiber.³⁰ Offenbar überwog seine Liebe zur Musik gegenüber der Berufung zum geistlichen Amt, so daß er 1741 nach Falkenhain zurückkehrte und dort als Kantoratssubstitut seinem Vater zur Seite stand.³¹

Am 6. November 1742 heiratete er Dorothea Caroline Beyer aus Freiberg; die Hochzeit fand in Falkenhain und nicht wie üblich im Heimatort der Braut statt. Dorothea Caroline schenkte ihm vier Kinder, verstarb jedoch sechs Tage nach der Geburt des vierten Kindes Johann Ludwig August.³² Neun Monate später, noch vor Ablauf des Trauerjahrs, heiratete Johann Ludwig Dietel am 18. Mai 1751 Christina Magdalena Ruhland aus Oschatz. Aus dieser Ehe gingen zwölf Kinder hervor.

²⁷ Laut Eintragung im Kirchenbuch des Pfarramtes Calbitz (bei Wurzen).

²⁸ In der eben erwähnten „Turmnachricht“ von 1751 berichtet J. L. Dietel über seinen Vater: III. Herr Johann Caspar Dietel d. z. Cant: und Organ: senior seit anno 1719: nachdem er gleiche Station zuvor in dem benachbarten Kalbitz bedient.

²⁹ Die Leipziger Universität bezog er am 5. November 1736; eine Kirchenbucheintragung in Falkenhain vom 30. Oktober 1736 nennt ihn jedoch schon als S. S. Theologiae Studiosus unter den Paten bei Johann Christoph Rostrig. – Für die freundliche Unterstützung bei der Ermittlung wichtiger Lebensdaten J. L. Dietels danke ich Herrn Pastor Heinz Martin aus Falkenhain.

³⁰ Die wahrscheinlich 1735 oder gar später – in diesem Falle nach Dietels Abgang von der Thomasschule – zusammen mit C. G. Gerlach geschriebenen Stimmen zu BWV 238 könnten diese Vermutung stützen.

³¹ Dietel darüber in der bereits zitierten „Turmnachricht“ von 1751: IV. Herr Johann Ludwig Dietel d. z. Cant: und Organ: Substitut. des vorigen ältester Sohn, seit anno 1741.

³² Im selben Jahr starb seine Mutter Johanna Elisabeth geb. Gerlach.

Johann Ludwig Dietel, dessen Notenschriftzüge im Hinblick auf Deutlichkeit etwa mit denen Johann Andreas Kuhnaus (Bachs Hauptkopist der ersten Leipziger Amtsjahre) vergleichbar sind, scheint in Falkenhain – offenbar im engen Zusammenwirken mit seinem Vater – eine rege gewerbsmäßige Kopistentätigkeit entfaltet zu haben. Annoncierte der Vater doch beispielsweise am 25. Juli 1754 im Merseburger Anzeiger: „Wer Musicalia brauchet oder Leichenmotetten, in gleichen Klaviersachen: Präludia, Fugen, Variationes, Menuette etc. kann alles bei mir erhalten.“³³ Auch die „Dresdner Merkwürdigkeiten“ vom Februar 1745 informieren über Aktivitäten der Falkenhainer Dietels: Dort wird auf Seite 16 ein „Clavier-Jahrgang“ *Präludia und Fugen aus allen Thonen* durch J. C. Dietel, Kantor in Falkenhain, angeboten.³⁴

Derartige Anzeigen sowie die von dem jüngeren Dietel – vielleicht in der Funktion eines festbesoldeten Amtsschreibers – 1751 verfaßte „Turmnachricht“ lassen vermuten, daß Vater und Sohn ihr gemeinsames Einkommen (daß an den Substituten eine eigene Besoldung gezahlt wurde, ist unwahrscheinlich) durch gewerbsmäßige Schreibearbeiten aufzubessern versuchten.

Auch nach dem Tod seines Vaters (1760), als Johann Ludwig Dietel das Kantorenamt in Falkenhain allein verwaltete, müssen seine finanziellen Verhältnisse mehr als bescheiden gewesen sein. Die Söhne konnten weder eine weiterreichende Schulbildung genießen noch ein Studium aufnehmen. Sie verdingten sich ausnahmslos als Tagelöhner. Von Schwierigkeiten bei der Finanzierung kirchenmusikalischer Aufführungen berichtet eine im Todesjahr 1773 verfaßte Eingabe an den Rittergutsbesitzer Hässling aus Voigtshain.³⁵ Hier beklagt Dietel das Ausbleiben finanzieller Zuwendungen, die der Patron einst seinem Vater alljährlich gewährte, ihm jedoch seit geraumer Zeit versagt hatte.

Für ein unmittelbares Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Bach und Dietel fehlen zwar quellenmäßige Belege, daß Dietel jedoch zum engeren Schülerkreis des Thomaskantors zu rechnen ist, geht aus der Beobachtung hervor, daß

³³ A. Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*, Leipzig 1933, S. 126.

Von den Falkenhainer Dietels in „Familienarbeit“ angefertigte Abschriften von Telemann-Kantaten befinden sich heute in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (ehemals Fürstenschule Grimma). Kompositionen Johann Caspar Dietels werden im Kirchenarchiv Mügeln aufbewahrt, bedürften aber hinsichtlich der Schreiberbestimmung noch genauerer Untersuchung.

³⁴ J. Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, erwähnt S. 705 f. einen anonymen Jahrgang von Claviersachen (Falkenhain 1742), der sicherlich ebenfalls mit den musikalischen Aktivitäten der Familie Dietel in Zusammenhang steht. – Anm. der Schriftleitung.

³⁵ Diese Quelle befindet sich zusammen mit der mehrfach erwähnten „Turmnachricht“ im Pfarramt zu Falkenhain. –

C. G. Dietmann, *Die gesamte der ungeänderten Augsp. Confession zugethane Priesterschaft in dem Churfürstentum Sachsen*, Bd. 5, Dresden und Leipzig 1763, schreibt im Abschnitt über Falkenhain (S. 757): *Das Voigtshayn. Ritterguth giebt dem Schulmeister oder Cantor 25 Fl. so genanntes Musikgeld, . . . Der Cantor ist verbunden alle 14 Tage, und die Festtage, Kirchenmusik aufzuführen, wozu die benachbarten Städtemusikanten kommen, die theils von vorerwähnten Musikgelde, theils von andern Zugängen, befriediget werden.* – Anm. der Schriftleitung.

er mehrmals als Helfer bei den im übrigen in „Familienarbeit“ hergestellten „außergottesdienstlichen Musikalien“ in Erscheinung tritt. Auf noch engere Beziehungen deutet eine erst in neuerer Zeit stärker beachtete handschriftliche Sammlung vierstimmiger Choräle, die Dietel um 1735 aus Choralsätzen Bachscher Kantaten und Oratorien zusammenstellte.³⁶ Angesichts der Tatsache, daß er für ein solches Unternehmen – in welchem Auftrag er auch immer es vornahm – Zugang zu wichtigen Quellen von zahlreichen Vokalwerken des Thomaskantors haben mußte, ist an seiner Zugehörigkeit zum engsten Schülerkreis nicht im mindesten mehr zu zweifeln.

Eigenartigerweise ist in zwei Fällen auch eine Zusammenarbeit mit Carl Gottlieb Gerlach, dem Musikdirektor der Leipziger Neuen Kirche, nachweisbar. Bei den Stimmen zum Sanctus D-Dur BWV 238 (Brüssel, Bibliothèque royale, II.3892) und bei den obenerwähnten drei italienischen Kantaten Porporas sind Gerlach und Dietel an der Herstellung des Aufführungsmaterials beteiligt. Bei den Kantaten Porporas kopiert Dietel bemerkenswerterweise nur den Notentextanteil, während Gerlach – vielleicht wegen der besseren Lesbarkeit – den italienischen Text selbst unterlegt. Dies könnte darauf hindeuten, daß Gerlach die Kantatenabschriften möglicherweise zum eigenen Vortrag benötigte.³⁷

Daß gerade Gerlach und Dietel so eng Hand in Hand arbeiteten, läßt sich auf besondere Weise erklären: Beide stammen aus dem gleichen Heimatort (Calbitz) und sind zudem, wenn auch entfernt, miteinander verwandt.³⁸

Da nicht auszuschließen ist, daß Dietel bereits vor dem Verlassen der Thomaschule Kopierarbeiten für Gerlach ausgeführt haben könnte, wären gegebenenfalls einige seiner Abschriften mit Aufführungen in der Leipziger Neuen Kirche in Verbindung zu bringen. Im Hinblick auf die von Dietel und Gerlach (allerdings erst um oder nach 1735) geschriebenen Stimmen zu BWV 238 dürfte dies sogar sehr wahrscheinlich sein. Ob ein solcher Fall auch bei den eingangs erwähnten Kantaten Faschs vorliegt, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, zumal die Wasserzeichen in diesen Handschriften auch in Bachschen Originalquellen wiederkehren. Zumindest aber weisen derartige Überschneidungen auf flexible Querverbindungen, die zwischen Bachs und Gerlachs Amtsbereichen offensichtlich bestanden haben.³⁹

³⁶ Vgl. BJ 1966, S. 17 ff. (F. Smend). –

Ein für den vorliegenden Jahrgang vorgesehener ausführlicher Beitrag über die neu zu bewertende Hs. erscheint mit Rücksicht auf seinen Umfang in einem späteren Jahrgang des BJ. – Anm. der Schriftleitung.

³⁷ Zur Identifizierung der Schriftzüge vgl. BJ 1978, S. 33 ff. (H.-J. Schulze). Daß Gerlach öffentlich als Sänger auftrat, ist durch die Mitwirkung an einem Gastspiel am 23. Februar 1729 in Weißenfels, bei dem auch J. S. Bach zugegen war, belegt, Vgl. dazu Dok II, 254. Hier wird Gerlach als „Altiste“ erwähnt. Überlegenswert wäre in diesem Zusammenhang, ob Bach einige seiner Altsolokantaten für Gerlach geschrieben haben könnte.

³⁸ Dietels Großvater, Melchior Georg Gerlach, ist wahrscheinlich ein Bruder von Melchior Gotthelf Gerlach, dem Vater Carl Gotthelf Gerlachs. Genauere Ermittlungen konnten anhand des Calbitzer Kirchenbuches nicht gemacht werden. – Auch für diese Mitteilungen bin ich Herrn Pastor Heinz Martin aus Falkenhain zu Dank verpflichtet.

³⁹ Auf ähnliche Überschneidungen bzw. Querverbindungen deuten die von Gerlach angefer-

Im Blick auf Dietels Lebensdaten stellt sich die Frage, warum er als Kopist (nach Dürrs Angaben) erst gegen Ende 1733 (8. Dezember = BWV 214) nachweisbar sein sollte. Eine neuerliche Durchsicht der in Frage kommenden Quellen brachte denn auch das beinahe zu erwartende Ergebnis, daß F bereits zwischen 1729 und 1733 in einigen Aufführungsmaterialien in Erscheinung tritt und aufgrund dessen eine Aufwertung als Schreiber für Bach verdient. Zwischen 1729 und 1733 ist F in folgenden Quellen als Mitschreiber oder sogar als Hauptkopist vertreten:

BWV 29 (*St 106*), BWV 112 (Stimmen Thomasschule Leipzig), BWV 120a (*St 43*), BWV 174 (Stimmen in Privatbesitz), BWV 196 (Partitur *Am. B. 103*), BWV 201 (*St 33a*), BWV 213 (*St 65*), Johann Bernhard Bach, Ouvertüre G-Dur (*St 319*), Johann Bernhard Bach, Ouvertüre D-Dur (*St 318*).

Bei der Zusammenstellung dieser Nachweise ergab sich, daß F mit dem von Dürr in das Schreibersystem nachträglich eingefügten Kopisten Anonymus IVb identisch ist.⁴⁰ Offenbaren doch die Schriftproben von Anonymus IVb alle Schreibergewohnheiten und -charakteristika, die auch für F zutreffen. Dazu gehört der bereits angeführte Schreiberschnörkel (Abbildung II,9 auf Seite 63) und als weiteres sicheres Indiz seine Vorliebe, bestimmte Angaben und Hinweise grundsätzlich mit einem Ausrufezeichen zu versehen: *Da capo!*, *Volti!*, *Volti subito!*, *Fine!*, *Organo!*, *Continuo!*, *Alto!* usw.

Zudem sind Anweisungen wie beispielsweise das „Da capo!“ über sechs Jahre hinweg in so gleichbleibender charakteristischer Schreibweise beibehalten worden, daß das Vorhandensein eines zweiten, F sehr ähnlichen Kopisten mit Sicherheit auszuschließen ist. Ein weiteres Erkennungsmerkmal des Schreibers besteht darin, daß er alle gerade nach unten geführten Abstriche (wie abwärts gerichtete Notenhäse, Taktstriche oder Abstriche bei den Achtelpausen) mit einer leichten Krümmung oder mit einem leichten Haken nach rechts enden läßt; in frühen Handschriften noch ausgeprägter als in späten. Außerdem bleibt sein charakteristisches 4/4-Taktzeichen über einen Zeitraum von sechs Jahren unverändert.

Im Unterschied zu demjenigen Carl Philipp Emanuel Bachs ist das Schriftbild Dietels im ganzen ausgeglichener, über einen längeren Zeitraum konstant, spontanen Veränderungen weniger unterworfen. Dies erschwert in einigen Fällen eine chronologische Einordnung seiner Handschriften. Dennoch weisen die anderweitig fest datierbaren Aufführungsstimmen von der Hand Dietels eine Reihe von Schriftveränderungen auf und bilden so eine einigermaßen sichere Ausgangsbasis für eine Handschriftenchronologie.

Zu den fest datierbaren Quellen, in denen F als Mitschreiber vertreten ist, gehören:

tigten Kopien zu BWV 16 (SPK *Am. B. 102*), BWV 50 (*P 136*) und BWV 73 (SPK *Am. B. 40*). Letztere wird von Christian Gottlob Meißner (Hauptkopist B) zu Ende geführt. Vgl. H.-J. Schulze in BJ 1978, S. 33.

⁴⁰ Dürr Chr 2, S. 153 unten, weist bereits auf eine mögliche Identität des nachträglich eingefügten „Anonymus IVb“ mit F hin.

BWV	Quelle	Datum	Datumsbeleg
174	<i>St 57, St 456</i> , Stimmen in Privatbesitz	6. 6. 1729	Originales Datum in der Alto-Stimme (NBA Krit. Bericht I/14, S. 92)
112	Stimmen Thomasschule Leipzig	8. 4. 1731	Textdruck 1731
29	<i>St 106</i>	27. 8. 1731	Autographes Datum in der Partitur <i>P 166 „Bey der Rabts-Wabl 1731“</i> , diese fand am 27. August statt (Dürr Chr, S. 104)
213	<i>St 65</i>	5. 9. 1733	5. September Geburtstag des Kurprinzen Textdruck in: Ch. F. Henrici (= Picander), <i>Ernst-Schertzbafte und Satyrische Gedichte</i> , Teil IV, S. 22 ff.
214	<i>St 91</i>	8. 12. 1733	Textdruck auf Präsentbogen mit Datum Leipzig 8. Dezember 1733
215	<i>St 77</i>	5. 10. 1734	Originaltextdruck 5. Oktober 1734 (Jahrestag der Königswahl Augusts III.)
248 ^{IV}	<i>St 112</i> <i>P 32</i>	1. 1. 1735	Originaltextdruck 1734
248 ^{VI}	<i>St 112</i> <i>P 32</i>	6. 1. 1735	Originaltextdruck 1734 in <i>P 32</i> autographes Datum: 1734

Die von F überlieferten handschriftlichen Quellen lassen zwischen 1729 und 1735 etwa drei voneinander abgrenzbare Schriftstadien erkennen, innerhalb derer in einigen Fällen gewisse Differenzierungen noch möglich sind.

Zu den frühesten sicher datierbaren Handschriften gehören die Violino-concertato-Stimmen II, III zur Pfingstkantate BWV 174 (6. 6. 1729) sowie die bezifferte Continuostimme zur Kantate BWV 112 (8. 4. 1731). Beide Quellen bilden annähernd die untere bzw. obere Datumsgrenze für ein frühes Schriftstadium, das als wichtigstes Charakteristikum – im Unterschied zu späteren Schriftproben – dünnstrichige Viertelpausen in V-Form mit halbkreisförmig angesetztem Rundbogen aufweist (Abbildung II,1). Hingegen zeigt die Continuostimme zur Kantate BWV 29 (27. 8. 1731) bereits eine veränderte Schreibweise der Viertelpausen und setzt somit eine untere Datumsgrenze für ein mittleres Schriftstadium. In dieser Quelle werden die Viertelpausen dickstrichig und in V-Form, erstmalig aber mit wesentlich flacher gekrümmt angesetztem Rundbogen gezeichnet (Abbildung II,2).

Das frühe Schriftstadium vertreten außerdem zwei Formen des Baßschlüssels (Abbildung II,4), die zuweilen in ein und derselben Quelle nebeneinander stehen, wogegen im mittleren Stadium nur noch die einfachere Form (Abbildung II,5) vorkommt. Gemeinsames Merkmal für beide Stadien sind grund-

sätzlich rechts vom Notenkopf angesetzte abwärts gerichtete Notenhäule. Dies ändert sich etwa mit Beginn der zweiten Jahreshälfte 1733 (BWV 213), die als untere Datumsgrenze für ein spätes, drittes Schriftstadium angegeben werden kann. Von nun an werden alle abwärts gerichteten Häule der Viertel-, Achtel-, und Sechzehntelnoten grundsätzlich links vom Notenkopf angesetzt.

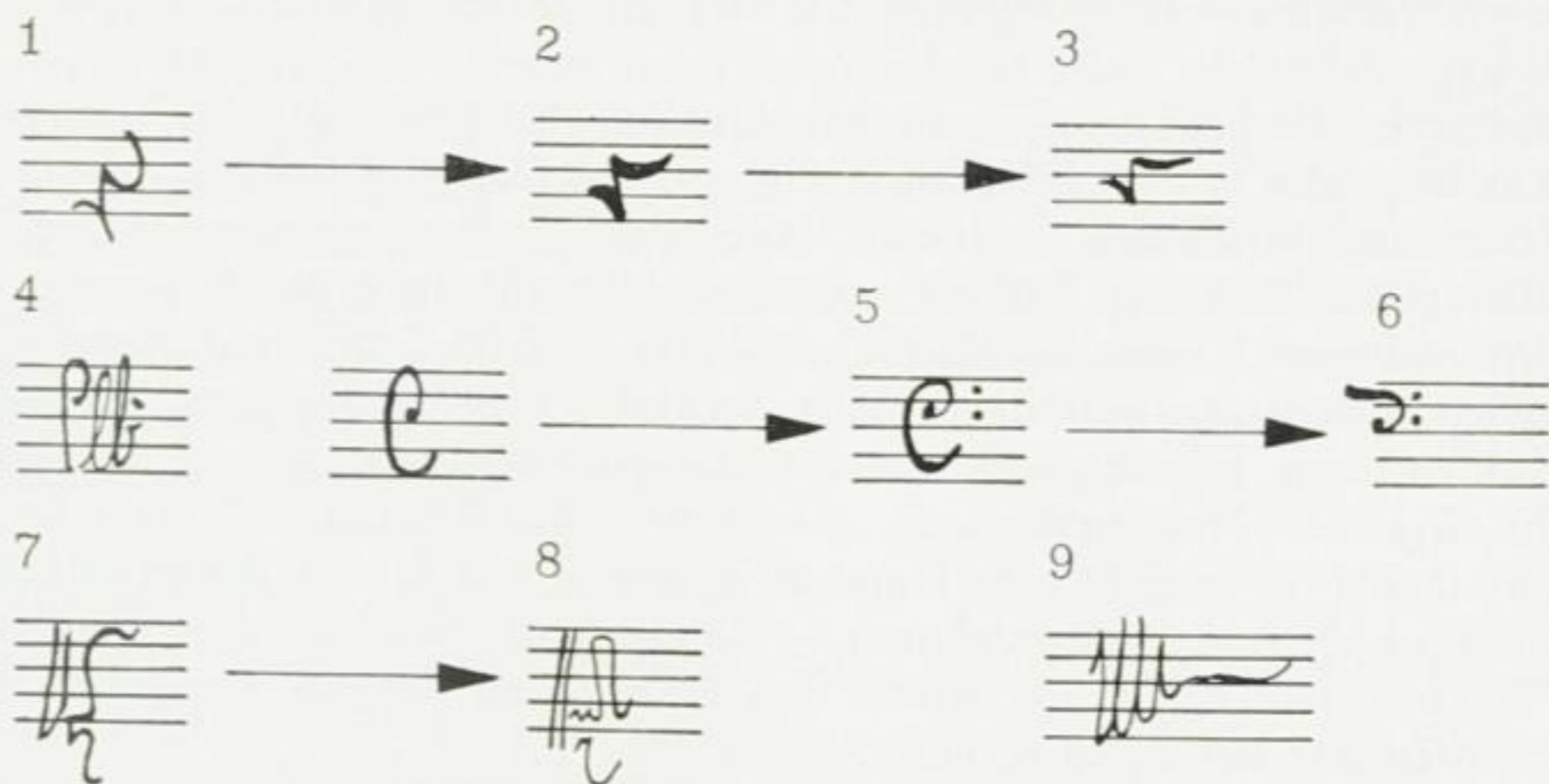


Abbildung II. Entwicklung der Notenschriftformen Johann Ludwig Dietels (Hauptkopist F) von 1729 bis 1735

Dazu taucht in der Continuostimme zur Kantate BWV 215 (5. 10. 1734) erstmalig eine völlig andersgeartete Form des Baßschlüssels (Abbildung II,6) auf, die dann in allen nachfolgenden Handschriften unverändert beibehalten wird. Der für F besonders charakteristische C-Schlüssel findet sich bis etwa Ende 1733 (BWV 214) in einer in einem Zuge geschriebenen Gestalt (Abbildung II,7); danach vollzieht sich ein Übergang zu einer „angesetzten“, gezackt-welligen kalligraphischen Form (Abbildung II,8). Ab Ende 1733 (BWV 214) zeigen die Viertelpausen dickstrichige V-Formen mit der Tendenz vom ganz flach gekrümmt angesetzten Rundbogen zum gerade angesetzten Strich (Abbildung II,3).

Aufgrund dieser Beobachtungen kann nunmehr der Versuch unternommen werden, die Datierung jener Quellen zu präzisieren, die bislang nur annähernd in den Bachschen Aufführungskalender eingeordnet werden konnten bzw. für die eine Datierung und Einordnung noch aussteht, wie es für die eingangs erwähnten Kantaten Faschs und Porporas sowie die Sammlung vierstimmiger Choräle der Fall ist.

Innerhalb der frühen Handschriften von F stößt dieser Datierungsversuch auf Schwierigkeiten, da über einen Zeitraum von etwa zwei Jahren die Veränderungen im Notenschriftbild nur schwer erkennbare Details betreffen. Hingegen kann der Gesamteindruck des Schriftbildes einige, wenn auch nur unsichere Anhaltspunkte vermitteln.

Zu den anderweitig nicht sicher datierbaren frühen Handschriften von F gehören:

BWV 201, *St 33a*, daraus: *Continuo*

BWV 120 a, *St 43*, daraus: *Continuo* zum Teil

Johann Bernhard Bach, Ouvertüre G-Dur, *St 319*, daraus: *Continuo*

Johann Bernhard Bach, Ouvertüre D-Dur, *St 318*, daraus: *Haute contre*

Johann Friedrich Fasch, Kantate „Gehet zu seinen Thoren ein“, Partitur *III. 2. 55*.

Hier dürften die beiden erstgenannten Quellen den anderen zeitlich vorausgegangen sein. Die noch sehr unausgereifte, ungelente Handschrift weist einige Unsicherheiten und Schreibfehler auf (außerdem finden sich Rasuren und Korrekturen, zum Teil von Bachs Hand) und läßt auf einen im Notenschreiben wenig versierten Kopisten schließen. Ruhiger und im Schriftbild schon ausgeglichener wirken dagegen die beiden ebenfalls von F kopierten Stimmen zu den Ouvertüren Johann Bernhard Bachs, und ebenso dürfte die Partiturabschrift zu Faschs Neujahrskantate „Gehet zu seinen Thoren ein“ einer im Notenschreiben bereits geübteren Hand entstammen. Alles das deutet auf einen – leider nicht exakt bestimmbar – Zeitabstand zwischen den Quellen zu BWV 120a und BWV 201 sowie den Quellen zu Johann Bernhard Bachs Ouvertüren und der Fasch-Kantate.

In zeitliche Nähe zur Continuostimme der Kantate BWV 112 (8. 4. 1731) wäre mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit die Partiturabschrift zur Kantate „Gehet zu seinen Thoren ein“ von Fasch zu datieren. Dafür sprächen eine Reihe von Übereinstimmungen in der Textschrift sowie die durchweg betont rund angesetzten Fähnchen der Achtelnoten. Erwähnenswert erscheint eine vielleicht nicht ursprünglich zur Partitur gehörende, sondern später dazugeschlagene Titelseite, die von Johann Andreas Kuhnau (Bachs Hauptkopist in den ersten Leipziger Jahren) geschrieben wurde. Als Aufführungsdatum ist der 1. Januar 1731 am wahrscheinlichsten, jedoch wäre (im Hinblick auf die erwähnten Datierungsprobleme früher Handschriften von F) auch eine Aufführung am Neujahrstag 1730 mit in Betracht zu ziehen.

Die von Kuhnau geschriebene Titelseite könnte zu einem von ihm kopierten Stimmensatz gehört haben.⁴¹ Diese Titelseite sowie weitere Quellen, die erst in jüngster Zeit als Handschriften Kuhnaus identifiziert wurden, belegen, daß er (nach Beendigung seiner offenbar vertragsgebundenen Kopistentätigkeit für Bach) weiterhin als Notenschreiber in Leipzig gewirkt haben muß.⁴²

Unklar bleibt allerdings, ob er in Bedarfsfällen gelegentlich für Bach kopierte, wie das beispielsweise die Originalstimmen zur Motette BWV 225 (geschrieben etwa 1726/27) belegen, oder ob dieser Schreibauftrag lediglich eine einmalige Ausnahme darstellt. Im letzteren Fall läge die Vermutung nahe, daß

⁴¹ Dessen Verbleib konnte noch nicht geklärt werden. – Das Wasserzeichen der von Kuhnau geschriebenen Titelseite trägt die Buchstabenreihe BISTRITZ und ist außerdem in zwei noch zu besprechenden Quellen (BWV 196, SPK *Am. B. 103* und Fasch, Kantate „Gottes und Marien Kind“, MB Leipzig, *III. 2. 57*) nachzuweisen.

⁴² Zur Frage eines möglichen Kontraktes zwischen Johann Andreas Kuhnau und J. S. Bach vgl. Dürr Chr, S. 147, sowie H.-J. Schulze im BJ 1979, S. 60.

Kuhnau nach dem Ende seiner kontinuierlichen Arbeit für Bach (31. 12. 1725) im Dienst des Musikdirektors der Leipziger Neuen Kirche Georg Balthasar Schott (1686–1736) bzw. seines 1729 berufenen Nachfolgers Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761) als Kopist tätig war. Dann wären die Aufführungsmaterialien, die er seit 1726 schrieb, vorwiegend mit Aufführungen in der Leipziger Neuen Kirche in Verbindung zu bringen. Daß Kuhnau sich noch um 1730 in Leipzig aufhielt, bezeugt u. a. der von ihm ausgefertigte Stimmensatz zu einem anonymen Magnificat, das sich unter der Signatur *Mus. ms. anon. 1534* in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befindet. Die zusammen mit dem Stimmensatz überlieferte Partitur – sie stammt von der Hand eines noch nicht identifizierten Komponisten – trägt die Jahreszahl 1730. Das Papier des von Kuhnau geschriebenen Stimmensatzes enthält das Wasserzeichen „WELENAV“ im geschwungenen Schriftband und als Gegenzeichen den Buchstaben „S“. Dieses Wasserzeichen ist noch in weiteren, um oder nach 1730 datierbaren Quellen vertreten. Es handelt sich um folgende Handschriften:

Komponist, Werk	Bibliothek, Signatur	Kopist
Anonymus Magnificat G-Dur	BB <i>Mus. ms. anon. 1537</i>	Johann Andreas Kuhnau (1703–?)
Anonymus Magnificat D-Dur	BB <i>Mus. ms. anon. 1535</i>	Johann Andreas Kuhnau und Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761)
Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735) Kantate „Die Liebe Gottes ist ausgegossen“	MB Leipzig, III. 2. 103	Johann Andreas Kuhnau
Antonio Vivaldi (1678–1741) Konzert für Violine und Streichorchester B-Dur	BB <i>Ms. Thulemeier 232</i>	Christoph Nichelmann (1717–1762)
Georg Philipp Telemann (1681–1767) Passionsoratorium „Seliges Erwägen“	StUB Göttingen, Stimmen Oboe I, II	Johann Andreas Kuhnau und Christian Gottlob Meißner (1707–1760)
Georg Philipp Telemann Kantate „Meine Seele erhebt den Herrn“	SPK <i>Mus. ms. 21745/25</i>	Johann Andreas Kuhnau
Johann Sebastian Bach Kantate BWV 36, Frühform	SPK <i>Am. B. 106</i>	Christoph Nichelmann
Johann Sebastian Bach Kantate BWV 97	<i>St 64</i> , daraus: Violino I, II, Viola	Friedrich Christian Samuel Mohrheim (1719–1780) J. S. Bach
Johann Sebastian Bach Sanctus D-Dur BWV 238	Breitkopf & Härtel Wiesbaden, <i>Mus. ms. 11</i>	Anonymus Vf

Wahrscheinlich handelt es sich hierbei überwiegend nicht um Quellen aus dem Bachschen Amtsbereich. Die Vermutung liegt nahe, daß einige der genannten Handschriften mit Aufführungen der Leipziger Neuen Kirche in Verbindung zu bringen sind. Eine klare Repertoirescheidung zwischen beiden Amtsbereichen, so notwendig und aufschlußreich sie auch wäre, kann insofern anhand von Schreibern und verwendeten Papiersorten nicht in jedem Fall vollzogen werden.

Wenden wir uns noch einmal der Abschrift von Faschs Neujahrskantate „Gehet zu seinen Thoren ein“ zu. Besonderes Augenmerk verdient in dieser Quelle der Schlußchoral „Dein ist allein die Ehre“ (3. Strophe des Chorals „Jesu, nun sei gepreiset“ von Johannes Herman). Vokal- und Continuo-part notiert F vollständig, vom Trompetensatz (Tromba I-III, Pauken) jedoch nur die Schlüsselung; der dazugehörige Notentext ist von fremder Hand nachgetragen und läßt vermuten, daß der Schreiber bzw. Bearbeiter des Trompetensatzes die auffallend ähnlich klingenden Trompetenchoreinwürfe des Schlußchorals von Bachs Neujahrskantate BWV 171 (1729) noch gut im Ohr hatte und sich von dieser Vorlage nicht ganz zu lösen vermochte. Aus der von F vorgenommenen Schlüsselung, Platzeinteilung und Taktzählung geht eindeutig hervor, daß das Hinzufügen bzw. Hinzukomponieren des Trompetenchors nicht zu einem späteren Zeitpunkt erfolgt sein kann.

Johann Bernhard Bach (1676–1749)

Ouvertüre G-Dur *St 319*, daraus: *Basse chiffrée*

Ouvertüre D-Dur *St 318*, daraus: *Haute contre*:

Der Gesamteindruck beider Stimmen läßt vermuten, daß diese vor der Continuo-Stimme zu BWV 112 (8. 4. 1731), aber nach den Stimmen zu BWV 174 (6. 6. 1729), BWV 120a und BWV 201 geschrieben wurden. Die daraus resultierende Datierung beider Ouvertüren auf 1730 läßt sich anhand weiterer, an *St 318* und *St 319* mitbeteiligter Schreiber stützen.⁴³

Kantate BWV 201 „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ *St 33a*, daraus: *Continuo*

Kantate BWV 120a „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ *St 43*, daraus: *Continuo* zum Teil:

In beiden Fällen handelt es sich um frühe Handschriften von F, die hinsichtlich ihres Entwicklungsstandes in der Nähe der Violino-concertato-Stimmen zu BWV 174 (6. 6. 1729) anzusiedeln sind. Dabei dürfte die Trauungskantate BWV 120a dem Drama per Musica BWV 201 zeitlich vorausgegangen sein. Eine Datierung beider Quellen auf 1729 kann zudem durch die Schriftzüge von Johann Ludwig Krebs gestützt werden.⁴⁴

Kantate BWV 196 „Der Herr denket an uns“, SPK *Am. B. 103*, Partitur: Diese Partiturabschrift verweist insgesamt gesehen auf einen im Notenschrei-

⁴³ Es handelt sich um die von Dürr benannten anonymen Kopisten Va, Ve und Vf.

⁴⁴ Zur Entwicklung seiner Notenschriftzüge s. Dürr Chr, S. 53 f.

ben bereits versierten Kopisten. Im Hinblick auf die veränderte Schreibweise der Viertelpausen als dickstrichige V-Formen mit flach angesetztem Rundbogen (Abbildung II,2) scheidet diese Quelle als eine frühe Handschrift Dietels aus. Die Frühform des Baßschlüssels sowie die grundsätzlich noch rechts vom Notenkopf abwärts gehaltenen Noten sprechen jedoch auch gegen eine späte Handschrift des Kopisten. Mit einiger Sicherheit läßt sich die Partiturabschrift in zeitlicher Nähe zur Continuostimme der Ratswechselkantate BWV 29 (27. 8. 1731) ansiedeln und ist angesichts ihres noch ausgereifteren Schriftbildes wahrscheinlich später als diese anzusetzen, so daß eine Datierung auf etwa Ende 1731 bis Anfang 1732 anzunehmen ist. Aus welchem Anlaß F um 1731/32 diese mutmaßlich aus Bachs Mühlhäuser Amtszeit stammende Trauungskantate abschrieb, bleibt ungewiß. Vielleicht könnte das sonst in Bachs Originalhandschriften nicht nachweisbare Wasserzeichen einen Anhaltspunkt dafür geben, daß diese Abschrift nicht im Auftrage Bachs, sondern vielleicht für eine Aufführung außerhalb von dessen Wirkungsbereich angefertigt wurde.⁴⁵

Ähnliche Überlegungen ließen sich auch über die folgende Quelle mit demselben Wasserzeichen anstellen:

Johann Friedrich Fasch, Kantate „Gottes und Marien Kind“, MB Leipzig, III. 2. 57:

In dieser Partiturabschrift lassen sich bereits Übergangstendenzen zu dem eingangs beschriebenen späten Handschriftenstadium Dietels erkennen. Abwärts gerichtete Hälse der Viertel-, Achtel-, und Sechzehntelnoten werden nicht mehr rechts, sondern in der Mitte bis links am Notenkopf angesetzt. Auch der Baßschlüssel erscheint in einer Übergangsform zu der im Aufführungsmaterial von BWV 215 (5. 10. 1734) eingeführten Spätform. Der von F eingetragene Bestimmungsvermerk „*Die Festo Mariae annuntiationis*“ gestattet es, eine Aufführung der Kantate am 25. März 1732 anzunehmen, da das gleiche Datum des darauffolgenden Jahres wegen der Landestrauer nicht in Frage kommt.⁴⁶

Bemerkenswert ist in dieser Partiturabschrift die Notation des Generalbasses in den Secco-Rezitativen. Sie erfolgt grundsätzlich in kurzen Notenwerten (Viertel mit Pausen), wogegen in der zuvor untersuchten Kantate Faschs „Gehet zu seinen Thoren ein“ noch die ältere lange Notationsweise (ganze und halbe Noten) vorkommt. Somit dokumentiert der zeitliche Abstand zwischen beiden Kantaten auch einen sich etwa nach 1730 vollziehenden Orthographiewechsel hinsichtlich der Notation des Generalbasses in den Secco-Rezitativen.⁴⁷

Innerhalb des eingangs bereits charakterisierten späten Schriftstadiums von F sind kaum noch Veränderungen festzustellen. In die Nähe der sicher datierbaren Originalstimmensätze zu BWV 215 und BWV 248^{IV + VI} lassen sich fol-

⁴⁵ Es handelt sich um das Wasserzeichen: a) Buchstabe „M“ b) BISTRITZ. Für die Ermittlung danke ich Herrn Dr. Karl Heller, Rostock. Die Deutung, daß Dietel eine stilistisch bereits „veraltete“ Komposition möglicherweise zum Studium abschrieb, ist für abwegig zu halten.

⁴⁶ Vgl. Fußnote 14.

⁴⁷ Vgl. BJ 1977, S. 108 unten (A. Glöckner).

gende Handschriften datieren, wobei Differenzierungen anhand der Textschrift in einigen Fällen noch möglich sein sollten:

Um 1734:

Kantate BWV 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, *St 97*, daraus: *Organo*⁴⁸ (vielleicht 1735)

Sanctus B-Dur BWV Anh. 28, Stimmen Brüssel *II. 3893*, daraus: *Continuo, Organo* (vielleicht schon vor 1734?)

Nicola Antonio Porpora (1686–1768)

Kantaten „Dal primo foco in cui penai“ MB Leipzig *III. 5. 24*

„Sopra un colle finita“ MB Leipzig *III. 5. 24*

„Ecco, ecco l'infuasto lido“ MB Leipzig *III. 5. 25*

Daß es sich bei den drei letztgenannten italienischen Kantaten um Handschriften aus dem Nachlaß Carl Gotthelf Gerlachs handelt, bezeugt zweifelsfrei der Überlieferungsbefund. Sie befinden sich in zwei von der Firma Breitkopf signierten Handschriftenmappen zusammen mit drei weiteren Kantaten Porporas, die von Gerlach (jedoch ohne Dietels Mithilfe) kopiert wurden. Im Supplement zu Breitkopfs thematischem Verzeichnis werden sie Neujahr 1765 sämtlich aufgeführt.⁴⁹ Da Gerlach 1761 ledig und offenbar ohne Leipziger Erben starb, werden viele seiner Handschriften unmittelbar in den Besitz des Leipziger Verlegers Breitkopf gelangt sein.⁵⁰

Johann Friedrich Fasch, Kantate „Welt und Teufel, tobt ihr noch?“, MB Leipzig *III. 2. 56*:

Die unmittelbare Nähe dieser Partiturabschrift zu den Originalstimmen von BWV 215 sowie der von F eingetragene Bestimmungsvermerk „*Festo Reformat*:“ ergeben eine Datierung auf den 31. Oktober 1734.⁵¹

⁴⁸ Das Wasserzeichen dieser Handschrift (Doppeladler) ist auch in den Originalstimmen zu BWV 215 nachweisbar und könnte mit einiger Vorsicht als Datierungsstütze für 1734/1735 herangezogen werden.

⁴⁹ Eine Abschrift der Kantate „Se Amor con un contentoti“ von Alessandro Scarlatti (1660–1725) befindet sich in der Musikbibliothek Leipzig (Sammlung Becker, *III. 5. 27*) und stammt ebenfalls von der Hand C. G. Gerlachs. Wie die vorgenannten Kantatenabschriften zu Porpora dürfte auch sie um 1734 entstanden sein. Neben einer Reihe von formalen und strukturellen Gemeinsamkeiten weisen die mehrfach erwähnten Solokantaten Porporas und Scarlattis einzig und allein das Cembalo als Begleitinstrument auf; eine Besonderheit, die nur für eine, in ihrer Echtheit allerdings angezweifelte Bachsche Kantatenschöpfung „Amore traditore“ (BWV 203) zutrifft. Ob diese Komposition mit den Abschriften und Aufführungen jener Solokantaten um 1734 vielleicht in einen engeren Zusammenhang zu bringen ist, bedarf noch genauerer Untersuchungen.

⁵⁰ Vgl. BJ 1978, S. 36.

⁵¹ Das Wasserzeichen dieser Partiturabschrift – a) HR, einstrichig, auf Steg b) Posthorn an Schnur – ist außerdem in dem bei P 139 (BWV 215) befindlichen Textbogen nachweisbar und bietet einen weiteren Anhaltspunkt für eine Datierung auf 1734.

Sanctus D-Dur BWV 238, Stimmen Brüssel II. 3892, daraus: alle Stimmen außer Organo:

Übereinstimmungen der Textschrift mit derjenigen in den Originalstimmen von BWV 248^{IV + VI} sowie alle Merkmale einer späten Notenschrift Dietels deuten auf eine Datierung um 1735 oder etwas später.

Sammlung vierstimmiger Choräle, MB Leipzig *Ms R 18*:

Das Quellenabhängigkeitsverhältnis besonders zu den aus BWV 248 entlehnten Choralsätzen sowie der handschriftliche Befund, der alle Charakterzüge einer Spätschrift offenbart, gestattet eine Datierung dieser Choralpartitur auf 1735.

Zusammenfassung

Die Resultate der vorangegangenen Handschriftenanalysen ergeben einerseits Neuerkenntnisse zu Bachs Aufführungen eigener und fremder Kirchenkompositionen im Zeitraum von 1729 bis 1735 und andererseits Aufführungsdaten für eigene und fremde Werke, die offenbar zum Repertoirebestand des Leipziger Collegium musicum nach 1729 gehörten. Im Zusammenhang mit Bachs Übernahme der Leitung kann es nicht verwundern, wenn sich (etwa mit der Jahreswende 1729/30) in seiner „Werkstatt“ eine rege Aktivität bei der Herstellung von „außergottesdienstlichen Musikalien“ beobachten läßt. In „Familienarbeit“, unterstützt von nahestehenden Schülern und Kopisten, wird ein beachtlicher Vorrat an Aufführungsstimmen für das Collegium musicum erstellt. Daß sich darunter auch Werke von Händel, Conti, Locatelli, Vivaldi, Steffani, Porpora, Albinoni und Johann Bernhard Bach befinden, dokumentiert recht anschaulich jene Wertschätzung, die Bach nach Aussagen seines zweitältesten Sohnes Carl Philipp Emanuel dem Schaffen einiger seiner Zeitgenossen entgegenbrachte.⁵²

Mit Nachdruck ist in diesem Zusammenhang nach der Entstehungszeit einiger, bislang nach Köthen datierter Instrumentalwerke zu fragen. Dies gilt für die Violinkonzerte BWV 1041 und BWV 1043 sowie für die Sonate BWV 1033, deren originales Quellenmaterial zweifelsfrei Leipziger Provenienz ist.

Nicht zuletzt könnten die zwischen Bachs und Gerlachs Amtsbereich aufgezeigten Querverbindungen darauf hindeuten, daß die Leipziger Musikszene durch ein offenbar flexibles Miteinander bei der Realisierung von kirchlichen und weltlichen Aufführungen bestimmt wurde.

⁵² Es ist zu hoffen, daß diese Namensliste sich durch neue Quellenfunde noch erweitern läßt.

Chronologie der Handschriften Carl Philipp Emanuel Bachs von 1729 bis 1734

Werk	Partitur/Stimmen	Bemerkungen	Wasserzeichen ⁵³	Datierung
BWV 174	<i>St 57</i> , daraus: <i>Violino I, II</i> , <i>Viola</i>	nur Verso-Seiten Hs. CPEB, Recto-Seiten Hs. JSB	MA mittlere Form	6. 6. 1729
BWV 201	<i>St 33a</i> , daraus: <i>Soprano (Momus)</i>	nur Rezitativ-Nachtrag auf S. 2 Hs. CPEB, sonst Hs. J. L. Krebs	MA mittlere Form	1729
BWV 226	<i>St 121</i> , daraus: <i>Hautbois I, II</i> , <i>Taille, Bassono</i> , <i>Violon e Conti- nuo</i>	von <i>Violon e Continuo</i> nur Verso-Seite CPEB, Recto-Seite Hs. JSB	MA mittlere Form	20. 10. 1729
BWV 246	<i>P 1017</i> , davon: Umschlagblatt und S. 24–59	Kopftitel und S. 3–23 Hs. JSB	1. a) I P D, in Schrifttafel b) Doppeladler 2. a) Posthorn an Band b) G V, doppel- strichig 3. a) G G, doppel- strichig b) gekreuzte Schwerter ge- krönt 4. gekreuzte Schwerter	7. 4. 1730
J. B. Bach, Ouvertüre g-Moll	<i>St 320</i> , daraus: <i>Basso (bezi- fert)</i>	Bezifferung Hs. JSB	MA mittlere Form	1730

⁵³ Zit. nach: W. Weiß *Papier und Wasserzeichen der Notenhandschriften von Johann Sebastian Bach* (hs. Katalog im Bach-Archiv Leipzig). Für weitere Mitteilungen über Wasserzeichen danke ich Dr. Alfred Dürr, Göttingen, Dr. Karl Heller, Rostock, Dr. Yoshitake Kobayashi, Göttingen, und Dr. Wiso Weiß, Erfurt.

BWV 1041	St 145, daraus: <i>Continuo</i>	nur S. 2-4 Hs. CPEB, S. 1 Hs. JSB	MA mittlere Form	1730
BWV 79	St 35, daraus: <i>Hautbois I,</i> <i>Traversiere II</i>	möglicherweise nur teilweise Hs. CPEB, Korrektur <i>Hautbois I</i> in „ <i>Traversiere I</i> “ eben- falls Hs. CPEB	MA mittlere Form	31. 10. 1730
BWV 16	St 44, daraus: <i>Violetta</i>	Kopftitel und Schlüs- selvorzeichnung Hs. JSB	MA mittlere Form	1. 1. 1731
BWV 1043	St 148, daraus: <i>Continuo</i>	nur Stimmeneinrichtung und Baßschlüsselvor- zeichnung sowie mehre- re Eintragungen von CPEB, sonst singulärer Kopist	MA mittlere Form	1730/31
BWV 1068	St 153, daraus: <i>Violino II</i>		MA mittlere Form	Anfang 1731
G. F. Händel, Kantate „Armida ab- bandonata“	Stimmen Darmstadt <i>Mus. ms. 986,</i> daraus: <i>Vio- lino II</i> zum Teil	sonst Hs. JSB und sin- gulärer Kopist	MA mittlere Form	1731
BWV 29	St 106, daraus: <i>Organo</i>	nur S. 2-4 Hs. CPEB, S. 1, 4-9 Hs. JSB	MA mittlere Form	27. 8. 1731
BWV 70	St 95, daraus: <i>Violoncello</i> <i>obligato</i>		MA mittlere Form	18. 11. 1731
BWV 1033	St 460		MA mittlere Form	1731
BWV 91	St 392, daraus: <i>Continuo</i>	Zeile 1 und 2 von S. 1 Hs. JSB	MA große Form	25. 12. 1731 oder 25. 12. 1732(?)
Klavier- büchlein der A. M. Bach	P 225, daraus: BWV Anh. 122-125	Eintragungen von CPEB in die 1725 be- gonnene Sammelhand- schrift	für Datierung ohne Belang	Ende 1731/ Anfang 1732

BWV 848/1	<i>Go. S. 3</i>		MA große Form	1732
BWV 224 (Fragment)	<i>P 491,</i> davon: <i>Canto</i>	Abbrechen der Niederschrift nach 71 Takten	großes heraldisches Wappen von Schönburg	Jubilate(?) 1732
BWV 232	Stimmen Dresden <i>Mus. 2405-D-21,</i> daraus: <i>Soprano I, II</i>	<i>Soprano I</i> ab S. 9 Hs. JSB, <i>Soprano II</i> ab S. 7 Hs. JSB	a) gekrönter Lilienschild b) ICV, doppelstrichig, jeweils auf Steg	1733
BWV 213	<i>St 65,</i> daraus: <i>Viola certata I, II</i>	Kopftitel und Transpositionsanweisung auf <i>Viola certata I: Hs. JSB</i>	MA große Form	5. 9. 1733
BWV 1052a	<i>St 350</i>	zwei Quellenschichten: 1. <i>Violino I, II, Viola, Basso</i> 2. <i>Cembalo certato</i>	1. a) aufrechter gekrönter Löwe, auf Steg b) leer 2. a) gekröntes Wappen mit Herzschild, auf Steg b) leer	um 1734 (nach 1734)
BWV 211	Stimmen Wien <i>SA. 67 B. 32,</i> daraus: <i>Cembalo</i>	S. 1–5 Hs. CPEB S. 6–8 Hs. JSB	MA große Form	Mitte 1734
BWV 598	<i>P 491</i>		großes heraldisches Wappen von Schönburg	1734 ?

Chronologie der Handschriften Johann Ludwig Dietels (Hauptkopist F) von 1729 bis 1735

Werk	Partitur/Stimmen	Bemerkungen	Wasserzeichen ⁵⁴	Datierung
BWV 174	Stimmen in Privatbesitz, <i>Violino concertato II, III</i>	nur zum Teil Hs. F, sonst Hauptkopist D und JSB	MA mittlere Form	6. 6. 1729
BWV 120a	<i>St 43,</i> daraus: <i>Continuo S. 5–6</i>	S. 1–5 Hs. J. L. Krebs, Bezifferung JSB	MA mittlere Form	1729

⁵⁴ Vgl. Fußnote 53.

BWV 201	St 33a, daraus: <i>Continuo</i>	zahlreiche Korrek- turen von JSB	MA mittlere Form	1729
J. B. Bach, Ouvertüre G-Dur	St 319, daraus: <i>Basse chiffree</i>		MA mittlere Form	1730
J. B. Bach, Ouvertüre D-Dur	St 318, daraus: <i>Haute contre</i>		MA mittlere Form	1730
J. F. Fasch, Kantate „Gehet zu seinen Tho- ren ein“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 2. 55</i>	Trompetensatz des Schlußchorals von anderer Hand	1. a) WELENA[V] b) „S“, auf Steg	1. 1. 1731 (oder be- reits 1. 1. 1730?)
			2. a) „M“ b) „BISTRITZ“	
BWV 112	Stimmen Thomas- schule Leipzig, daraus: <i>Continuo</i> (beziffert)		MA mittlere Form	8. 4. 1731
BWV 29	St 106, daraus: <i>Continuo</i>		MA mittlere Form	27. 8. 1731
BWV 196	Partitur, SPK Am. B. 103		a) „M“ b) „BISTRITZ“	Ende 1731/ Anfang 1732
J. F. Fasch, Kantate „Gottes und Marien Kind“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 2. 57</i>		a) „M“ b) „BISTRITZ“	25. 3. 1732
BWV 213	St 65, daraus: <i>Violino II, S. 1,</i> Zeile 9–14		MA große Form	5. 9. 1733
BWV 214	St 91, daraus: <i>Viola</i>		MA große Form	8. 12. 1733
BWV Anh. 28	Stimmen Brüssel Bibliothèque Royale II. 3893, daraus: <i>Organo</i>		Wappen von Zed- witz	um 1734

N. A. Porpora,
Kantaten

1. „Dal primo foco in cui penai“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 5. 24</i>	Textschrift C. G. Gerlach	a) HR, einstrichig, auf Steg b) Doppeladler mit kleinem Herzschild	um 1734
2. „Sopra un colle finita“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 5. 24</i>	Textschrift C. G. Gerlach	a) HR, einstrichig, auf Steg b) Doppeladler mit kleinem Herzschild	um 1734
3. „Ecco, ecco l' infausto lido“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 5. 25</i>	Textschrift C. G. Gerlach	a) HR, einstrichig, auf Steg b) Doppeladler mit kleinem Herzschild	um 1734
BWV 100	<i>St 97</i> , daraus: <i>Organo</i> (beziffert)		Doppeladler	um 1734 1735?
BWV 215	<i>St 77</i> 3. Hauptschreiber		Doppeladler	5. 10. 1734
J. F. Fasch, Kantate „Welt und Teufel, tobt ihr noch?“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 2. 56</i>	ein zweiter Schlußchoral von fremder Hand hinzugefügt	1. a) HR, einstrichig, auf Steg b) Posthorn an Schnur 2. a) HR, einstrichig, auf Steg b) Doppeladler mit kleinem Herzschild	31. 10. 1734
BWV 248 ^{IV}	<i>St 112</i> Hauptschreiber		MA große Form	1. 1. 1735
BWV 248 ^{VI}	<i>St 112</i> Hauptschreiber		MA große Form	6. 1. 1735
Sammlung vierstimmiger Choräle	Partitur, MB Leipzig <i>Ms. R 18</i>		1. Barock-Ornament 2. a) HR, einstrichig, auf Steg b) Doppeladler mit kleinem Herzschild	1735

BWV 238	Stimmen Brüssel Bibliothèque Royale II. 3892, daraus: alle Stim- men außer Organo	a) kleines Schönburger Wappen b) WCB	um oder nach 1735
---------	---	---	-------------------------

Nachbemerkung

Im Zusammenhang mit Ermittlungen zum Repertoire der Leipziger Neukirchenmusik zwischen 1729 und 1761 konnte die Provenienz einiger Aufführungsmaterialien weiter geklärt werden. So gehören die vielfach erwähnten drei Fasch-Kantaten offenbar nicht in Bachs, sondern in Carl Gotthelf Gerlachs Aufführungsrepertoire. Dies gilt – mit Ausnahme der Stimmen zu Bachs Kantate 97 (*St 64*) und wohl auch des Aufführungsmaterials zu Vivaldis Violinkonzert B-Dur (*Ms. Thulemeier 232*) – auch für die anderen auf S. 65 aufgeführten Quellen. Sie befanden sich im Besitz Gerlachs und wurden nach dessen Tode vom Verlag Breitkopf erworben, der sie in seinen Katalogen von 1761, 1764, 1769 und 1836 annoncierte.

Daß Johann Andreas Kuhnau nach Beendigung seiner offenbar vertragsgebundenen Kopistentätigkeit für Bach als Schreiber Gerlachs arbeitete, wie auf S. 65 vermutet wurde, konnte anhand neu entdeckter Quellen eindeutig belegt werden. Einzelheiten müssen einer in Vorbereitung befindlichen Spezialstudie vorbehalten bleiben.

Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten

Von Hans Eppstein (Stocksund)

Die Kammermusikwerke für oder mit Querflöte, die unter Johann Sebastian Bachs Namen überliefert sind, geben zu vielerlei Fragen Anlaß. Welche von ihnen sind als authentisch anzusehen? Wann, aus welchen Anlässen und in welcher Reihenfolge sind sie entstanden? Welche von ihnen können als Originalkompositionen gelten? Welche Urversionen sind hinter solchen Werken zu vermuten, die anscheinend Transkriptionen darstellen? In der älteren Literatur werden diese Fragen nur gelegentlich berührt, etwa von Werner Danckert,¹ der die Echtheit der beiden Sonaten mit obligatem Cembalo in Es-Dur und g-Moll diskutiert. Ausführlicher wurden sie wohl erstmals in Arbeiten des Verfassers untersucht,² wobei – unter ständiger Berücksichtigung der Quellenlage – das Hauptgewicht auf die Stilkritik gelegt wurde. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen mußten weitgehend hypothetischer Art sein, ihr Wahrscheinlichkeitsgrad naturgemäß wechselnd.

Nun ist unlängst Robert L. Marshall beim Marburger Bach-Symposium 1978 mit neuen und sehr interessanten Gesichtspunkten zu den gleichen Fragen hervorgetreten.³ Sein Untersuchungsfeld weicht von dem meinigen nur wenig ab: Er klammert die Sonate für zwei Flöten und Basso continuo G-Dur BWV 1039 aus, bezieht aber andererseits die von mir nicht berücksichtigte Partita für unbegleitete Flöte in a-Moll BWV 1013 ein. Obwohl wir uns über die grundsätzlich zu gehenden Forschungswege durchaus einig sind (Marshall betont am Schluß seiner Ausführungen die Notwendigkeit einer Integration von Textkritik, Biographik und Stilistik), kommt er weitgehend zu Ergebnissen, die von den meinigen stark abweichen. Da er sich – gelegentlich zustimmend, häufiger aber in kritischer Auseinandersetzung – vielfach auf meine genannten Untersuchungen bezieht, erscheint es notwendig, die Probleme der Flötenwerke

¹ *Beiträge zur Bachkritik. I*, Kassel 1934 (*Jenaer Studien zur Musikwissenschaft. 1*).

² *J. S. Bachs Triosonate G-dur (BWV 1039) und ihre Beziehungen zur Sonate für Gambe und Cembalo G-dur (BWV 1027)*, Mf 18, 1965, S. 126–137; *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966 (*Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova series. 2*); *Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß*, BJ 1972, S. 12–23. Im folgenden werden diese Arbeiten als Eppstein 1965 bzw. 1966 und 1972 zitiert.

³ *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen*. – Zur Zeit der Abfassung der vorliegenden Arbeit war die deutsche Fassung von Marshalls Vortrag noch nicht gedruckt, doch hatte mir der Verfasser freundlicherweise eine Kopie des Manuskripts zur Verfügung gestellt. Die deutsche Fassung (die hier nur ohne Seitenverweise zitiert werden kann) erscheint innerhalb des Berichts über das Marburger Bachfest-Symposium 1978 (Kassel 1981). Sämtliche Zitate sind mit der englischen Fassung (*J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology*, in: *Journal of the American Musicological Society*, 32, 1979, S. 463–498) verglichen.

nochmals durchzudenken. Dies ist übrigens auch deshalb notwendig, weil die in Band VI/3 der Neuen Bach-Ausgabe hinsichtlich der Authentizität gewisser Werke getroffenen Entscheidungen in Frage gestellt würden, falls in Marshalls Thesen das (vorläufig) letzte Wort zu diesem Thema zu sehen wäre.

Um den Überblick zu erleichtern, seien zunächst die in Rede stehenden Kompositionen ohne Rücksicht auf gesicherte bzw. zweifelhafte Authentizität hier zusammengestellt:

Flöte solo: Partita a-Moll (BWV 1013)

Flöte und Generalbaß: Sonaten C-Dur (BWV 1033), e-Moll (BWV 1034), E-Dur (BWV 1035)

Flöte und obligates Cembalo: Sonaten h-Moll (BWV 1030; mit Frühfassung in g-Moll), Es-Dur (BWV 1031), A-Dur (BWV 1032), g-Moll (BWV 1020; laut Quellenbefund für Violine bestimmt, jedoch vermutlich als Flötenkomposition anzusehen)

Zwei Flöten und Generalbaß: Sonate G-Dur (BWV 1039).

Triosonaten mit einer Flöte (und Violine) blieben also unberücksichtigt.

Für diese Werke (außer BWV 1039) gibt Marshall am Ende seiner Arbeit eine zusammenfassende Chronologie in neun Punkten, die hier summarisch referiert sei:

1. 1718: Partita a-Moll (für den Dresdner Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin)
2. Gleichzeitig oder etwas früher: Sonate C-Dur (als Komposition für unbegleitete Flöte; den Baß sieht Marshall als Zutat von anderer Hand an)
3. Köthen: Frühfassungen („falls sie tatsächlich existierten“) der Sonaten in h-Moll und A-Dur, „vermutlich in anderer Besetzung“
4. „Wohl“ Spätsommer 1724, also Leipzig: Sonate e-Moll (gleichzeitig mit einer Reihe von Kantaten mit „ausgedehnten obligaten Flötenstimmen“)
5. Um 1729: g-Moll-Fassung von BWV 1030 (Transkription oder Neukomposition), vielleicht für Bachs Collegium musicum
6. Zwischen 1730 und 1734: Sonate Es-Dur; nach ihrem Muster schreibt Philipp Emanuel Bach die Sonate g-Moll
7. Etwa gleichzeitig (1731?): C-Dur-Fassung (nicht erhalten) von BWV 1032; Transkription oder Neukomposition
8. Etwa 1736: Reinschriften von BWV 1030 und 1032, nun in h-Moll bzw. A-Dur; für das Collegium musicum oder für Buffardin
9. „Höchstwahrscheinlich“ 1741: Sonate E-Dur, gelegentlich einer Reise Bachs nach Potsdam für den dortigen Hof.

Für die folgende Diskussion haben die Sonaten in g-Moll (BWV 1020) und E-Dur nur sekundäres Interesse. Da die erstere von Bachs Schreibweise in mehrfacher Hinsicht abweicht und an zwei Stellen als Werk Philipp Emanuel Bachs angeführt ist, kann sie, was sie selbst betrifft, gänzlich aus dem Spiel bleiben. Hinsichtlich der E-Dur-Sonate schließt sich Marshall meiner Argumentation an. Im Blick auf die Chronologie ist auch Punkt 8 kaum strittig, da äußere Kriterien den angegebenen Zeitpunkt festlegen (allerdings ist damit nicht bewiesen, daß die hier auftretenden Fassungen auch erst zu dieser Zeit geschaffen worden sind).

1. Echtheitsfragen

Gegen die Sonaten mit Basso continuo in C-Dur bzw. mit obligatem Clavier in Es-Dur werden seit langem Echtheitszweifel vorgebracht, und sie sind so stark, daß beide Werke nicht in den Band Flötenkompositionen der NBA (VI/3) aufgenommen wurden. Dies stellt freilich in sich keinen Beweis dar, zumal der Kritische Bericht sich mit der Frage selbst nicht befaßt. Aufgrund stilanalytischer Erwägungen kam ich indessen zum gleichen Ergebnis.⁴

Marshall beurteilt diese Analysen durchaus positiv, meint aber, daß sie lediglich bewiesen, „daß die Kompositionen zumindest nicht typisch für Bach sind“. Er selbst befürwortet ihre Echtheit, wobei ihm aber in erster Linie quellenmäßige und nicht stilistische Gesichtspunkte zum Maßstab dienen.

Für die Sonate in C-Dur liegt eine Abschrift von der Hand des jungen Philipp Emanuel Bach vor, für die in Es-Dur eine anonyme, deren Titel jedoch ebenfalls von Philipp Emanuel Bach stammt, sowie eine weitere, die teilweise von Christian Friedrich Penzel geschrieben ist. Die Zuweisungen dieser Quellen an Johann Sebastian Bach (denen keine abweichenden gegenüberstehen) lassen sich nicht ohne weiteres abtun, jedoch sei bemerkt, daß weder der Bach-Sohn noch Penzel in dieser Hinsicht unfehlbar sind (vgl. die Zuschreibung der mehr als dubiosen Suite A-Dur BWV 1025 durch den ersteren sowie der sicherlich unechten Kantate BWV 142 durch den letzteren).

Wenden wir uns zunächst der C-Dur-Sonate zu. Alfred Dürr⁵ ist „versucht“, die Komposition dieses Werkes Philipp Emanuel Bach zuzuweisen, wogegen Marshall meint, es sei „nicht glaubhaft“, daß dieser, noch im Elternhaus wohnhaft, eine eigene Komposition seinem Vater zugeschrieben haben sollte. Dies ist jedoch keine Entkräftung meiner Hypothese, daß diese Sonate mit ihrer qualitativen Ungleichmäßigkeit vielleicht das Werk von zwei Schülern Bachs sei, in das dieser verbessernd eingegriffen habe, was die Zuschreibung an ihn erklären könnte.⁶ Nun ist Marshall gleichwohl in gewisser Hinsicht mit NBA, Dürr und mir einig: Auch er meint, daß das Werk in der vorliegenden Gestalt kaum von Bach stammen könne; es sei „merkwürdig primitiv, besonders in den beiden ersten Sätzen mit ihrer rudimentären Baßstimme“. Er hält es indessen für einen „Zwitter“: Die Flötenstimme könne durchaus authentisch sein, und das Werk sei eigentlich eine Komposition für Soloflöte, die der junge Philipp Emanuel vermutlich auf Geheiß seines Vaters „zur Übung“ mit einem Baß versehen habe. Der Zeitpunkt der Niederschrift, um 1731, erhalte einen besonderen Akzent durch die Ähnlichkeit der (im Original ausgeschriebenen) Klavierstimme des ersten Menuetts mit dem Menuett aus der Cembalopartita B-Dur, die zwar schon 1726 veröffentlicht worden war, 1731 aber im Rahmen der kompletten Clavier-Übung I erneut gedruckt wurde: Dies könne „einen

⁴ Eppstein 1966, S. 176–181; Eppstein 1972, S. 12f.

⁵ *Bach, Sonate C-dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033, Sonaten Es-dur, g-Moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020, überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von A. Dürr, Kassel etc. 1975, Vorwort (1974).

⁶ Dürr, a. a. O., spricht eine ähnliche Vermutung aus.

Hinweis auf das Entstehungsdatum der Komposition bzw. Kompilation liefern“.

Diese chronologische Hypothese erscheint nun (trotz einer unbestreitbaren strukturellen Ähnlichkeit jener Sätze) so vage – wir wissen zudem nicht, ob die Partita nicht noch früher entstanden ist, denn zum wenigsten einzelne der Cembalopartiten lassen sich mehrere Jahre vor der Drucklegung nachweisen –, daß wir von ihrer Erörterung gänzlich absehen können. Wesentlicher erscheint demgegenüber die Frage, ob das Werk ohne Baß wirklich als eine der ersten Solissimokompositionen Bachs angesprochen werden kann. Daß auch die Flötenstimme als solche rein stilistisch kaum von Bach stammen kann, habe ich schon früher, beispielsweise durch Hinweis auf „die rhythmische Monotonie zusammen mit dem Mangel an melodisch-motivischem Profil im einleitenden Andante und im Allegro“ darzulegen versucht;⁷ auffallend und ganz abweichend von Bachs Gepflogenheiten ist auch der geringe Anteil an Auftaktigkeit in der Melodiebildung. Darüber hinaus ist jedoch zu fragen, ob diese Flötenstimme ohne Baß überhaupt sinnvoll wirkt; daß dies nicht der Fall ist, läßt sich vielerorts aufzeigen. So ist zum Beispiel der langsame Schluß, in den der erste Satz ausläuft, einstimmig völlig platt und gestaltlos. Man vergleiche hier etwa den Schluß des langsamen Einleitungssatzes der Soloviolinsonate C-Dur, dessen harmonische Entwicklung ganz der im Flötensatz entspricht. Da Bach in dem Violinsatz außer im ersten und letzten Klang völlig auf reale Mehrstimmigkeit verzichtet, liegen hier wirklich vergleichbare Verhältnisse vor; in diesem Satz hat Bach aber durch latente Polyphonie genau den gleichen, von c bis g diatonisch fallenden Baß eingebaut, wie ihn BWV 1033 durch die Mitwirkung des Basso continuo aufweist (Notenbeispiel 1).



Die Sechzehntelmotorik der Flötenstimme des Allegrosatzes kommt an zahlreichen Phrasenenden durch die Folge Viertelnote–Viertelpause zu einem abrupten Stillstand, wozu sich in den übrigen Solissimowerken keinerlei Parallele findet; der (negative) Effekt des Steckenbleibens und der Pausenleere kommt

⁷ Eppstein 1972, S. 12f.

aber nicht auf, wenn der Baß durch seine ununterbrochene Achtelbewegung den nötigen Zusammenhalt schafft (Notenbeispiel 2).

(Allegro)

9 6 4 6 4 6 6

Ähnliches gilt für die an drei Stellen in der zweiten Reprise vorkommenden, den rhythmischen Gleichlauf der Melodik (falls der Baß ausgeschlossen wird) empfindlich störenden Halben mit angebundenem Sechzehntel (Notenbeispiel 3).

36

9 6 6 7 6 9 8 6 7

Im Adagio wirkt der erste Takt ohne Baß rhythmisch lahm und harmonisch dürftig, und noch stärker tritt dies bei seiner Wiederholung in C-Dur in Erscheinung. An beiden Stellen gibt aber der Baß nicht nur Puls und Zusammenhalt, sondern verleiht auch dem melodischen Verlauf durch die Umfunktio- nierung der synkopischen Halben von Akkord- in Vorhaltston die not- wendige Spannkraft (Notenbeispiel 4). Entsprechendes läßt sich bei den zahl-

(Adagio)

6 4 3 6 6

reichen Liegetönen des Satzes aufzeigen. Man vergleiche T. 7-8 ohne und mit Baß, um zu sehen, wie wenig dieser hier als nachträgliche Zutat gedeutet wer-

den kann; die schwach profilierte Melodik setzt ihn direkt voraus (Notenbeispiel 5).

Zuletzt sei noch auf den Schluß von Menuett II hingewiesen, wo man in T. 25 das plötzliche Aufhören der gleichmäßigen Melodiebewegung als unangenehm störend empfinden müßte, wenn nicht der Baß komplementär-rhythmisch (und mit gleichartiger Melodik) eingreifen würde. Er ist offensichtlich zusammen mit der Oberstimme erfunden (Notenbeispiel 6).

Daß der Baß keine nachträgliche Zutat sein kann, ist also deutlich. Gelegentlich scheint er sogar zur grundlegenden Kompositionsplanung zu gehören. Im Allegro ist seine Einheitlichkeit markant, und dies nicht nur zufolge der durchlaufenden Achtelbewegung. In nicht weniger als 20 von insgesamt 48 Takten ist die Akkordbrechung so angelegt, daß nicht nur die Töne 2, 4 und 6, sondern auch 1 und 5 jeweils gleich sind, so daß der betreffende Takt eine symmetrische Tonstruktur erhält. Die jeweils drei letzten Takte beider Reprisen sind in der Baßführung (von der notwendigen Änderung der Brechung im Schlußtakt abgesehen) gleich, während die Flötenstimme völlig verschieden verläuft (Notenbeispiel 7). Im Adagio ergänzen Baß und Oberstimme einander zu

einer ununterbrochenen Bewegung in Achteln oder kleineren Zeitwerten; für das zweite Menuett wurde Entsprechendes schon weiter oben festgestellt.

Beobachtungen dieser Art lassen es als ausgeschlossen erscheinen, daß BWV 1033 ursprünglich für Flöte solo geschrieben sein könnte, und damit entfällt auch die Möglichkeit, das Werk in irgendeiner Gestalt als authentisch zu betrachten. (Selbst die Annahme, daß die Sonate zusammen mit der Partita BWV 1013 Bachs früheste Solissimokomposition darstelle, würde nichts Wesentliches ändern. Bach war schon zu Beginn seiner Köthener Zeit längst ein erfahrener und stilsicherer Komponist, der auch auf einem für ihn neuen Gebiet unmittelbar auf hohem Niveau schreiben konnte. Stilistisch wie qualitativ sind die beiden Werke übrigens weit voneinander entfernt.)

Bei der zweiten der beiden Sonaten, die Marshall dem Bachschen Oeuvre erhalten bzw. zurückgewinnen will, ist die Situation komplizierter. Nicht nur, daß die Es-Dur-Sonate mit obligatem Clavier ein ausgereiftes Werk ist, das rein qualitativ hier ohne Zweifel seinen Platz behaupten könnte; seine Authentizität ist doppelt beglaubigt, wenn auch diesen Beglaubigungen, wie bereits gesagt, keine absolute Gültigkeit zukommen kann. Andererseits steht sie in Aufbau und Satztechnik der Sonate in g-Moll sehr nahe, und die Verwandtschaft beider ist so markant, daß zum Beispiel Spitta sagen konnte, daß „die [g-Moll-]Sonate nicht unecht sein kann, solange der Ursprung der Es dur-Sonate unbezweifelt ist“⁸, was unüberhörbar einen gewissen Vorbehalt gegenüber beiden Werken beinhaltet. Diesen Vorbehalt hatte er von dem Herausgeber beider Sonaten in BG 9, Wilhelm Rust, übernommen. Da nun aber das Werk in g-Moll in einer Quelle sowie in einer Verlagsnotiz Philipp Emanuel Bach zugeschrieben wird und der Stilbefund dem nicht widerspricht, gilt es heute als mit Sicherheit nicht von seinem Vater komponiert, und dieser Auffassung schließt sich auch Marshall an. Damit läßt sich aber Johann Sebastians Urheberschaft an der Es-Dur-Sonate vom Stilistischen her nicht ohne weiteres behaupten. Marshall sieht indessen von einem Stilvergleich der beiden Werke ab und erklärt die Verschiedenheit der Zuschreibungen damit, daß die Es-Dur-Sonate ein frühes Beispiel für Bachs Annäherung an den „galanten“ Stil (die er in einer früheren Arbeit⁹ nachzuweisen versucht hatte) in den 1730er Jahren darstelle und dann dem Sohn als Vorbild für die Sonate in g-Moll gedient habe.

Daß Bach sich gelegentlich dem galanten Stil genähert hat (und wohl nicht erst nach 1730, wie sich etwa aus verschiedenen seiner Klavierwerke ablesen läßt), ist deutlich, und insofern könnte die Es-Dur-Sonate also durchaus von seiner Hand stammen. Um 1730 stand er indessen seit langem auf der vollen Höhe seines Könnens, während Philipp Emanuel ein junger Anfänger (dazu mit dem Geschmack einer jüngeren Generation) war. Die beiden Sonaten mußten sich also, auch wenn die eine der anderen zum Vorbild gedient haben sollte, markant voneinander unterscheiden. Dies ist aber kaum der Fall. Man kann der in Es-Dur den Vorzug geben; sie ist konzentrierter, handwerklich

⁸ Spitta I, S. 729.

⁹ R. L. Marshall, *Bach the Progressive: Observations on his Later Works*, in: *The Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313-357.

von etwas höherer Qualität und zeichnet sich – vor allem im langsamen Satz – durch bessere melodische Erfindung aus. Mehr als dies fallen aber die gemeinsamen Züge in Satztechnik und Form ins Auge – einschließlich gewisser Schwächen; da alles dies an anderer Stelle im Detail ausgeführt ist,¹⁰ sei hier nur auf diese Analyse hingewiesen.

Für die Frage, ob Bach als Autor der Es-Dur-Sonate anzusehen ist, geben bei der stilistischen Ähnlichkeit beider Werke explizit „galante“ Züge wie etwa die Kleingliedrigkeit der Solomelodik im langsamen oder die Symmetrik und die Häufung von Terz- und Sextparallelen im abschließenden Satz also keine Anhaltspunkte. An solchen Stellen *könnte* Bach der neumodischen Tonsprache bewußt Konzessionen, die offen zutage treten (und treten sollen), gemacht haben, so wie ja auch die Sonatenform des Finalsatzes die bewußte Übernahme eines Stilprinzips der jüngeren Generation hätte darstellen können. Kaum denkbar ist aber, daß er hierbei gewisse tiefer liegende Wesenszüge aufgegeben hätte, die zum Kern seiner musikalischen Sprache gehören, deren er sich aber wahrscheinlich kaum bewußt war, wie etwa die Dichte des Geschehens und das ständige Um- und Weiterbilden melodischen Grundmaterials. Reines

(Siciliana)

19

(Allegro moderato)

12

¹⁰ Eppstein 1966, S. 179 ff.

Wiederholen dünn zweistimmiger Partien in einem prinzipiell dreistimmigen Satz wie in T. 8–9 und 19–22 des langsamen Satzes (Notenbeispiel 8) ist beim reifen Bach ebenso undenkbar wie die Leere von T. 13 in ersten Satz (Notenbeispiel 9), und fremd ist seinem Musizieren sonst eine solche Dissonanzarmut, wie sie etwa das Hauptthema des ersten Satzes prägt (Notenbeispiel 10).

Allegro moderato

Am nächsten kommt Bachs melodischer Eigenart zweifellos der zweite Satz. Daß Bach gelegentlich mit dem Sohn Philipp Emanuel zusammengearbeitet hat, ist für eine (verlorene) Triosonate mit Violine und Bratsche direkt bezeugt,¹¹ und es ist darum keineswegs undenkbar, daß dies auch in anderen Fällen geschehen ist, besonders solange Philipp Emanuel noch in seiner Ausbildung stand. Die Gambensonate D-Dur BWV 1028 könnte, wie ich andernorts zu zeigen versucht habe, ein derartiges Werk sein, und vielleicht gehört auch unsere Es-Dur-Sonate in diesen Kreis, wobei wir aber nicht mehr feststellen können, wo und wie der Vater eingegriffen hat. Philipp Emanuel mag Hemmungen gehabt haben, sich selbst als Autor eines Werkes zu bezeichnen, dessen positive Qualitäten seiner Auffassung nach weitgehend seinem Vater zu

¹¹ Vgl. E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 121.

verdanken waren, auch wenn thematische Erfindung (außer im langsamen Satz?) und satztechnische Arbeit überwiegend auf sein eigenes Konto kamen. So würde sich seine Zuschreibung des Werkes an den Vater ohne Gewalttätigkeit erklären lassen. Die schwächere g-Moll-Sonate war dagegen überwiegend oder ganz sein eigenes Werk, und er signierte sie darum mit seinem eigenen Namen.¹²

2. Zur Chronologie

Weiter oben wurde Marshalls chronologische Zusammenfassung summarisch wiedergegeben. Punkt 1 (Partita a-Moll) ist überzeugend, von 2 (Sonate C-Dur) können wir nunmehr absehen. Die Punkte 3, 5, 7 und 8 betreffen die beiden Sonaten mit obligatem Clavier und gehören also zusammen. Ihre Entstehungsgeschichte ist kompliziert, und jeder Versuch einer chronologischen Erfassung muß die Frage ihrer verschiedenen Umgestaltungen in den Vordergrund stellen.

Die Sonate in h-Moll liegt abschriftlich auch in einer älteren Fassung in g-Moll vor, wenn auch nur in der Clavierstimme. Da diese, abgesehen von der Tonhöhenlage, fast völlig mit der h-Moll-Fassung übereinstimmt, ist das gleiche für die Stimme des Melodieinstruments anzunehmen. Daß die letztere wirklich für Flöte geschrieben worden war, geht aus dem Tonumfang eindeutig hervor.¹³ Dadurch wird Marshalls Andeutung, Bach habe hier möglicherweise an Oboe gedacht, hinfällig. Indessen ist der Umfang der Cembaloobersstimme in den schnellen Sätzen so ungewöhnlich und zugleich, wenn man sie sich eine Oktave höher denkt, dem der Flöte so ähnlich, daß man (vom langsamen Satz abgesehen) mit der Existenz einer Triofassung für zwei Flöten und Basso continuo in g-Moll, die zeitlich vor der Duofassung in der gleichen Tonart liegt, rechnen muß. Auch diese Gestalt repräsentiert beim ersten Satz anscheinend nicht die Urform des Werkes, doch können wir von der letzteren Frage hier absehen.

Wann diese verschiedenen Fassungen entstanden sind, ist ungewiß; die Trio-version mag indessen noch aus Köthen herrühren, während Bach die Fassung in h-Moll vielleicht erst kurz vor der Niederschrift, die vermutlich Ende der 1730er Jahre erfolgt ist, hergestellt hat. Marshall bringt sie mit dem „Meisterlötisten“ Buffardin in Verbindung, während er die Entstehung der Duofassung in g-Moll auf etwa 1729–1731 verlegt, und zwar im Hinblick auf Bachs

¹² A. Dürr kommt (a. a. O.) im wesentlichen zum gleichen Ergebnis. – Verfehlt erscheint Marshalls Vergleich zwischen BWV 1031 und der A-Dur-Sonate für Flöte und Cembalo BWV 1032, dem er eine Anmerkung widmet. Er sieht hierbei gänzlich von der Verschiedenheit der Situationen ab: Bei BWV 1031 geht es um die Frage der Authentizität, bei BWV 1032 um die von Urfassung und Umgestaltung eines eindeutig authentischen Werkes. Zu dem letzteren vgl. auch weiter unten.

¹³ Für alle Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte dieser Sonate sei auf Eppstein 1966, S. 75–90, verwiesen.

Übernahme des Collegium musicum wie auch auf die Ähnlichkeit zwischen dem Beginn des ersten Satzes und dem Eingangschor der zwischen 1728 und 1731 entstandenen Kantate BWV 117. Daß die Letztfassung für Buffardin bestimmt war, ist an sich nicht unmöglich. Zu denken gibt jedoch, daß, abgesehen von der höheren Lage, die g-Moll-Fassung schon die gleichen spieltechnischen Schwierigkeiten aufwies – wer aber meisterte im Collegium musicum Bachs „größtes und schwierigstes Werk für Flöte“? Da dieser Fassung, wie soeben erwähnt, eine Version für Trio vorangegangen sein muß, die wahrscheinlich früheren Datums ist, erscheint auch der Hinweis auf die Ähnlichkeit mit Kantate 117 als ein sehr unsicheres Argument. Durch eine Diskussion dieser Triofassung (Marshall erwähnt in einer Anmerkung meine Hypothese, ohne aber Stellung dazu zu nehmen) wäre auch die Frage der spieltechnischen Schwierigkeiten und deren Konsequenzen in ein ganz neues Licht gekommen. Denn die beiden Oberstimmen der anzunehmenden Triofassung sind strukturell durchaus gleichartig, und wenn Bach sie überhaupt im Hinblick auf das Können von ihm zur Verfügung stehenden Musikern geschrieben hat (was ganz ungewiß ist), so müßte er zu dieser Zeit *zwei* besonders tüchtige Flötenspieler in seinem Ensemble gehabt haben. Dies kann aber ebensogut in Köthen wie in Leipzig der Fall gewesen sein; jedenfalls macht dieser musikalische Umstand den ohnehin unsicheren Hinweis auf Buffardin für die letzte Fassung noch weniger gewichtig. Für eine Köthener Entstehung der Triofassung spricht die Gesamtentwicklung von Bachs Ensemblesonaten, das offensichtlich¹⁴ von traditionellen Besetzungen mit Generalbaß, besonders dem Trio, ausgegangen zu sein und erst allmählich einen genuinen Duotypus herausgestellt zu haben scheint. Marshall wendet sich gegen die traditionelle Annahme, Bach habe nach einem „rationalen Plan“ gearbeitet und so in Weimar hauptsächlich Orgel- und vokale Kirchenmusik, in Köthen Kammer- und Klaviermusik und in Leipzig kirchliche Vokalwerke geschrieben; dies sei nur ein „bequemer Mythos“, mit dem wir uns seit Generationen „herumschleppen“. Nun, dieser „Mythos“ scheint aber doch weitgehend der Wirklichkeit zu entsprechen, auch wenn er selbstverständlich nicht schematisiert werden darf. Aber was hätte Bach als Kapellmeister eines reformierten Hofes, dessen Oberhaupt an Instrumentalmusik interessiert war, eigentlich schreiben sollen, wenn *nicht* instrumentale Solo- und Ensemblesmusik? Unnötig, hier aufzuzählen, wie viele solcher Werke für diese Zeit dokumentarisch belegt sind. Wenn sich für die Frühversionen der g-Moll/h-Moll-Sonate dergleichen auch nicht nachweisen läßt, so spricht jedenfalls nichts gegen eine solche Annahme.

Von BWV 1032, der Sonate in A-Dur, hat Bach 1736 ein Autograph angefertigt, das jedoch nur fragmentarisch erhalten ist. Ich habe zu zeigen versucht (und Marshall erwähnt es, ohne Einwände zu erheben), daß die Ecksätze dieser Sonate ursprünglich in C-Dur gestanden haben müssen; die Reihung A-Dur–a-Moll–A-Dur ist zu ungewöhnlich, als daß sie sich auf „normale“ Art entstanden denken ließe, und der Umfang der einzelnen Stimmen weist deutlich auf eine solche Transposition der Ecksätze hin.¹⁵ Hier hat Bach also

¹⁴ Vgl. Eppstein 1966, S. 189

¹⁵ Ebenda, S. 90–98.

nach unten transponiert, und da das Autograph nicht wie bei BWV 1030 separat, sondern zusammen mit einem Zweiklavierkonzert geschrieben ist, so liegt es hier näher (auch für Marshall), an die Zwecke des Collegium musicum als an Buffardin zu denken. Das Autograph war zur Zeit meiner Untersuchungen verschollen, ist aber neuerdings wieder zugänglich geworden, und Marshall konstatiert im dritten Satz Korrekturen, die die Hypothese der Ursprungstonart C-Dur stützen. Hinsichtlich des ersten Satzes hat er mich teilweise mißverstanden. Die von ihm zitierten kritischen Formulierungen („mangelnde Intensität der polyphonen Arbeit“ usw.) finden sich wirklich in meinem Text. Es ist auch richtig, daß ich das Werk für weniger bedeutend als BWV 1030 halte (und es mir aus gewissen Gründen sogar nicht unmöglich scheint, daß Bach selbst für den fragmentarischen Zustand des Autographs verantwortlich ist – vgl. hierzu weiter unten), aber diese Kritik bedeutet absolut nicht, ich „würde . . . das Werk ganz gern aus dem Bachkanon entfernen, stünde dem nicht die Existenz des Autographs entgegen“ – als wäre für mich ein nicht ganz schlackenloses Werk von Bachs Hand undenkbar! Auch ist es ein Irrtum, anzunehmen, ich hätte den Text des Autographs „als eine Art von Skizze oder [einen] Entwurf“ angesehen; was ich in Wirklichkeit tue, ist, zu „fragen, ob dieser [erste] Satz . . . nicht nur die Skizze einer Transkription (Bearbeitung) darstellt“.¹⁶ Und meine Kritik an der Struktur des ersten Satzes steht in Zusammenhang mit meinem Eindruck, Bach habe hier einen ursprünglich zweistimmigen Satz („Skizze oder . . . Gerüst der Hauptstimmen zum ersten Satz eines Solokonzerts“¹⁷) zu einem Trio umzuarbeiten versucht, das er dann zum Duo mit obligatem Clavier umschrieb, ohne dabei aber zu einer künstlerisch ebenso überzeugenden Lösung zu gelangen wie im ersten Satz von BWV 1030, der eine ähnliche Metamorphose durchgemacht haben dürfte. Ob der Satz in *diesem* Sinne eine „Skizze“ darstellt, ist aber primär nicht eine Frage des Quellenbefundes, sondern der musikalischen Struktur.

Leider geht Marshall an meiner entsprechenden Argumentation völlig vorbei, was sein Mißverständnis erklärt, aber nicht aufhebt. Er versucht auch (Punkt 7), die Entstehung der C-Dur-Duofassung von BWV 1032 – wenn auch nur „im Flüsterton“ – auf den Anfang der 1730er Jahre zu legen. Dies könnte an sich richtig sein, jedoch ist es unsicher, ob eine solche Fassung überhaupt existiert hat;¹⁸ Bach kann durchaus Transposition und Transkription gleichzeitig vorgenommen haben.

Nun haben sich in jüngster Zeit meine seinerzeit vorsichtig angedeuteten Vermutungen über die Verstümmelung des Autographs von BWV 1032 durch Bach selbst als de facto begründet erwiesen. Der Herausgeber der Faksimileausgabe,¹⁹ Hans-Joachim Schulze, weist in seinem Vorwort darauf hin, daß

¹⁶ Ebenda, S. 101; dort nicht kursiv.

¹⁷ Ebenda, S. 100.

¹⁸ Ich habe sie in der Tabelle auf S. 157f. meiner Arbeit von 1966 in Klammern gesetzt.

¹⁹ *Johann Sebastian Bach, Konzert c-Moll für zwei Cembali und Streichorchester BWV 1062, Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1032. Faksimile der autographen Partitur*, hrsg. von H.-J. Schulze, Kassel etc. 1980 (*Documenta musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles. 10.*).

beim Wegschneiden eines Teiles der Sonate, die, soweit das im Autograph mit ihr vereinigte Konzert reichte, jeweils zuunterst auf den Partiturseiten notiert war, gelegentlich auch die unterste Zeile des Konzerts beschädigt wurde. Das Fehlende wurde in Tabulaturbuchstaben ergänzt, und zwar von Bach – er war es also tatsächlich selbst, der den späteren Teil des ersten Sonatensatzes weggeschnitten (und vielleicht durch Neugeschriebenes, das aber verlorengegangen ist, ersetzt) hatte. Den Grund für dieses Verfahren vermutet Schulze gleich mir (ohne sich an dieser Stelle *expressis verbis* auf meine Arbeit von 1966 zu berufen) darin, daß Bach mit dem ersten Satz unzufrieden war, was begreiflich ist, da dieser „unverkennbar formale Schwächen aufweist, die möglicherweise nicht erst durch die Bearbeitung zutage getreten sind und vermutlich auch die verlorengegangenen Takte mit betrafen“.

Die Solosonate in e-Moll BWV 1034 hält Marshall in Punkt 4 für „wohl“ 1724, also zu Beginn der Leipziger Zeit entstanden, und zwar, weil Bach zu dieser Zeit eine Anzahl Kantaten mit anspruchsvollen Flötenstimmen geschrieben hat – die Sonate stellt in der Tat hohe Anforderungen sowohl an Flöten- als auch an Continuospieler. Später als 1725/26 kann sie aus quellenmäßigen Gründen nicht entstanden sein – warum aber nicht früher? In Köthen brauchte Bach Kammermusik, kaum aber zu Beginn seiner Leipziger Tätigkeit, da er hier mit dem Komponieren von Kantaten (neben anderen Verpflichtungen) völlig ausgelastet war. Es gibt aber auch Kriterien anderer Art für die Annahme einer relativ frühen Entstehung von BWV 1034. Ich habe darzulegen versucht,²⁰ daß die Sonate denen mit obligatem Clavier vorangegangen sein dürfte, zu welchen sie – besonders zu den vermutlich frühesten unter den Violinsonaten – in deutlichen strukturellen Beziehungen steht. Akzeptiert man diese Entstehungsfolge, so würde Marshalls Hypothese in sich schließen, daß für alle oder jedenfalls die meisten der Sonaten mit obligatem Clavier Leipziger Entstehung anzunehmen wäre. Beruflichen Gebrauch für Ensemblesonaten hatte Bach dort vermutlich erst ab 1729 (Collegium musicum). Die älteste erhaltene und datierbare Niederschrift von solchen Sonaten ist aber die von „Anonymus 2“ (Dürres „Hauptkopist C“) angefertigte Abschrift der Cembalostimme der sechs Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019, und dieser Kopist ist nur für die Zeit von 1724 bis 1727 nachgewiesen. Nach neuen Untersuchungen von Hans-Joachim Schulze²¹ ist dieser Schreiber Bachs Neffe Johann Heinrich Bach und die Abschrift auf 1725 zu datieren. Es ist darum eher anzunehmen, daß zumindest die älteste Gestalt dieser Sonaten – und damit auch der übrigen mit obligatem Cembalo sowie die Continuosonate BWV 1034 – tatsächlich noch in Köthen entstanden ist.

Marshalls Punkt 6 betrifft die Sonate in Es-Dur, deren Authentizität, wie weiter oben dargelegt, weiterhin als unwahrscheinlich gelten muß. So bleibt nur noch Punkt 9 (Sonate E-Dur), und hier stimmen wir miteinander überein.

Aus Obenstehendem dürfte sich ergeben haben, daß Marshalls Ausführungen, so interessant und anregend sie auch sind, zu keinen sicheren neuen Ergebnis-

²⁰ Eppstein 1972, S. 15 ff.

²¹ Vgl. BJ 1979, S. 61 ff.

sen führen. Vor allem können sie die in NBA getroffene und durch meine Untersuchungen bestätigte Entscheidung, die Sonaten in Es-Dur und C-Dur als wahrscheinlich nicht authentisch anzusehen, nicht wirklich entkräften. Die Vorschläge zur chronologischen Bestimmung der übrigen Sonaten bzw. ihrer verschiedenen Werkstadien mögen teilweise das Richtige treffen, kranken aber meines Erachtens daran, daß Marshall sich nicht hinreichend mit den Ergebnissen von Stilanalyse und Werkgeschichtsstudium auseinandersetzt.

Über Bachs Orgelregistrierpraxis

Von George B. Stauffer (New York, NY)

Organisten und Organologen haben sich immer wieder mit Fragen der Registrierung der Bachschen Orgelwerke befaßt. Weder Bach noch seine Schüler haben irgendwelche allgemeinen Grundsätze seiner Registrierpraxis niedergelegt, und so ist man der sich hier stellenden Problematik im Laufe der Zeit unterschiedlich begegnet. Unter den ersten, die sich um eine Klärung bemühten, befand sich Johann Nikolaus Forkel. Beim Sammeln von Nachrichten für seine Bach-Biographie erkundigte er sich bei Carl Philipp Emanuel Bach über die Art des Orgelspiels seines Vaters. In Sachen Registrierkunst berichtete ihm Emanuel¹:

Das Registrieren 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 einen Effect, worüber sie erstaunten. Diese Wißenschaften sind mit ihm abgestorben.

Diese Antwort Emanuels bildete nun den Ausgangspunkt für eine Kette von Mißverständnissen. Denn die Bemerkung „nach seiner Art“ schien Johann Sebastian Bach von den Praktiken seiner Zeitgenossen abzusondern, und zwar in einer solchen Weise, daß offenbar die Traditionen des 18. Jahrhunderts für seine Orgelmusik kaum Gültigkeit beanspruchen konnten. Folglich schob selbst etwa Friedrich Conrad Griepenkerl bei seiner Diskussion aufführungspraktischer Aspekte der Bachschen Orgelwerke ältere Konventionen des Registrierens beiseite, um sich statt dessen an der Praxis des 19. Jahrhunderts orientieren zu können.² Griepenkerls Hinweise wurden dann später überholt durch wesentlich weniger zurückhaltende Spekulationen, wie sie beispielsweise begegnen in Albert Schweitzers Befürwortung der Registerwalze oder in Hermann Kellers Reger-beeinflußten Angaben zur Manualwechseltechnik.³ Und selbst jüngere und kompetente Studien wie diejenigen von Hans Klotz⁴ und Thomas Harmon⁵ bieten vielfach wenig überzeugende Ergebnisse, die durch das Mitschleppen uralter Mißverständnisse beeinträchtigt sind.

War Bachs Registrierpraxis tatsächlich so unorthodox, wie vielfach angenommen? Nach den verlässlichsten Zeugnissen, nämlich den musikalischen Originalquellen und zeitgenössischen Hinweisen zum Orgelspiel, zu urteilen, scheint dies eher nicht der Fall zu sein. Gewiß hat Bach nach eigener Fassung die Re-

¹ Dok III, Nr. 801.

² Vorwort zur Peters-Ausgabe, Bd. I (1844), S. II-III.

³ Ch.-M. Widor und A. Schweitzer, *J. S. Bach: Complete Organ Works*, New York 1912; H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948.

⁴ *Pro Organo Pleno. Norm und Vielfalt der Registervorschrift Job. Seb. Bachs*, Wiesbaden 1978 (= Jahrgabe der Intern. Bach-Gesellschaft Schaffhausen 1977).

⁵ *The Registration of J. S. Bach's Organ Works*, Buren-Hilversum 1978; vgl. auch die Rezension des Verf. in: *Notes* 34, 1979, S. 360-362.

gister gezogen, doch dürfte er dabei kaum die Konventionen seiner Zeit mißachtet haben.

Bei der Registrierung von Orgelmusik waren die Deutschen seinerzeit weniger dogmatisch als die Franzosen, die im 17. und 18. Jahrhundert ein System typisierter Satz- und Klangformen entwickelt hatten. Da der französische Orgelbau seit jeher starke Tendenzen zur Standardisierung zeigte, konnte sich die Orgelmusik weitgehend an fixierten Gegebenheiten orientieren. Satz- und Klanggestalt bedingten sich gegenseitig.⁶ Und so ähneln sich beispielsweise die zahllosen „Récit de Cornet“ betitelten Stücke über Generationen hin in ihrer kompositorischen Faktur wie in der Ausnutzung der Kornettmixture als einem in jeder klassischen französischen Orgel zu findenden Diskantregister. In Deutschland war eine derartige Uniformität undenkbar und unmöglich. Regionale und lokale Traditionen beherrschten sowohl den Orgelbau als auch die Orgelkomposition. Die große Mannigfaltigkeit der Orgelszene hielt die Deutschen davon ab, ein kodifiziertes Registrierungssystem zu entwickeln. Dennoch galten bestimmte allgemeine Vorschriften, und laut Angaben der Orgelbau- und Orgelspieltraktate gehörte zu den wichtigsten Gesichtspunkten des Registrierens die Unterscheidung zweier Kategorien: „Organo pleno“ („das volle Werk“, „die volle Orgel“) und die übrigen farbigeren Kombinationen der Register. Johann Mattheson schreibt hierzu⁷:

Uiberhaupt theilen sich die Orgel-Züge in zwo Gattungen. Zur ersten gehört das volle Werck; zur andern zehlet man alle übrige vielfältige Veränderungen, die sich mit verschiedenen Clavieren besonders, und mit schwächern, iedoch ausgesuchten Stimmen machen lassen.

Entscheidend für die nachfolgenden Überlegungen ist die Tatsache, daß die verschiedenen Gattungen der Orgelmusik mit jeweils bestimmten Kategorien des Registrierens verbunden waren.

„Das volle Werck“

Die Schriften des 18. Jahrhunderts beschreiben die Vorstellungen von Organo pleno (nach Mattheson „das volle Werck“) sehr genau. Er wurde vornehmlich benutzt für die freien, nicht choralgebundenen Orgelwerke, also in erster Linie für Präludien, Tokkaten, Fantasien und Fugen.⁸ Die Praxis des Plenumspiels freier Stücke läßt sich vom 17. Jahrhundert an bis ins 19. Jahrhundert verfolgen. Zu Bachs Zeiten scheint es darüber keine Meinungsverschiedenheiten gegeben zu haben, denn die Theoretiker sprechen einmütig vom Plenumklang für die freien Werke. Friedrich Erhardt Niedt instruiert zum Beispiel die Anfänger im Orgelspiel, freie Stücke „mit dem vollen Werke, oder doch

⁶ Vgl. insbesondere F. Douglass, *The Language of the French Classical Organ*, New Haven 1969.

⁷ *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 467.

⁸ Vgl. H. Musch, *Von der Einbeit der großen Orgelfuge Johann Sebastian Bachs*, in: *Musik und Kirche* 44, 1974, S. 267–279, und G. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1980, S. 155–159.

sonst ausgezogen“ zu improvisieren.⁹ Johann Adolph Scheibe – Orgelbauer-
sohn, vermutlicher Schüler Bachs und später dessen Kritiker – macht dazu sehr
detaillierte Angaben¹⁰:

Ich muss noch von der zwoten Art zu präludiren, wenn man nemlich nach freyer Willkühr
und ohne Absicht auf einen Choral, präludiret, erinnern dass solches insgemein mit dem
vollen Werke geschiehet, dass man dabey auf gute und lebhaftte Erfindung zu sehen hat,
und dass man endlich ein solches Vorspiel oder Nachspiel mit einer guten und prächtigen
Fuge auszieren soll.

Jacob Adlung rügt den Mißbrauch des Plenumspiels¹¹: „Manche wissen vor
der Musik oder einem Chorale nichts, als das Toben des vollen Werks.“ Im-
merhin betont er, daß die Ausführung freier Werke mit dem Plenum nicht
außer acht gelassen werden sollte.¹²

Die Quellen der deutschen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts bestä-
tigen das Zeugnis der Theoretiker. Zwar fehlen überwiegend die konkreten
Registrierangaben, doch enthält eine bedeutende Anzahl von Handschriften
und Drucken die Angabe „pro organo pleno“ oder vergleichbare Vorschriften.
Dies gilt für die freien Orgelwerke von Buxtehude, Krebs, Kittel und allen
andern Vertretern des Kreises um Bach, einschließlich der älteren und jüngeren
Generationen. Ein bemerkenswertes Beispiel bietet etwa die Toccata in a von
Johann Ludwig Krebs, ein nach dem Muster der Bachschen Toccata in F
(BWV 540) geschaffenes Werk, das den Titel „*Toccata con Fuga ex A pro
Organo pleno con Pedale obligato*“ trägt:

⁹ *Handleitung zur Variation*, Hamburg 1706, Kap. XII.

¹⁰ *Der Critische Musikus*, Dienstag, d. 14. Juli 1739, S. 159.

¹¹ *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Kap. I, § 206, Nr. 5–6 (S. 490f.).

¹² Ebenda.

Würde Krebs ein Bachsches Werk in seinem Kompositionsstil so getreu imitiert haben, ohne zugleich dessen Klangtypus zu übernehmen? Dies dürfte unwahrscheinlich sein, und so impliziert das Krebsche Werk, daß Bachs Toccata ebenfalls „pro organo pleno“ gedacht war.

Wendet man sich den Handschriften der freien Orgelwerke Bachs zu, so findet man, daß sie insgesamt den Plenumcharakter dieser Gattung bestätigen. Bekanntermaßen enthalten das Autograph des Präludium und Fuge in h (BWV 544) sowie der Originaldruck des Präludium und Fuge in Es (BWV 552) die Angabe „in Organo pleno“ bzw. „pro Organo pleno“. Die Quellen der übrigen Werke enthalten ebenfalls Plenumvorschriften, die in den Neuausgaben unberücksichtigt geblieben sind.¹³ Die nachfolgende Liste führt sämtliche freien Orgelwerke Bachs auf, bei denen sich in wenigstens einer der maßgeblichen Quellen eine Plenumbeischrift findet:

- Präludium und Fuge in g (BWV 535)
- Präludium und Fuge in d „dorisch“ (BWV 538)
- Fantasia und Fuge in g (BWV 542)
- Präludium und Fuge in a (BWV 543)
- Präludium und Fuge in h (BWV 544)
- Präludium und Fuge in C (BWV 545)
- Präludium und Fuge in c (BWV 546)
- Präludium und Fuge in C (BWV 547)
- Präludium und Fuge in e (BWV 548)
- Präludium und Fuge in Es (BWV 552)
- Präludium in a (BWV 569)
- Fuge in g (BWV 578)
- Passacaglia in c (BWV 582)
- Allabreve in D (BWV 589)

Daß dermaßen viele Bachsche Orgelwerke Plenumvorschriften enthalten, deutet darauf hin, daß für Bach die Konvention des Plenumspiels freier Kompositionen noch Gültigkeit besaß. Überraschend erscheint in diesem Zusammenhang das Auftreten der Passacaglia. Zwar ist das Autograph verloren, doch die Abschrift eines offensichtlich revidierten Autographs trägt den Titel „*Passacalio* [sic] *con Pedale pro Organo pleno*“.¹⁴ Diese Benennung dürfte einerseits endgültig Forkels irrtümliche Ansicht, es handle sich hier um ein Stück für Pedalklavichord, zerstreuen; andererseits – im Blick auf die Registrierung – wird sie die Passacaglia aus der Sphäre der romantischen Crescendogestaltung herausnehmen und der Gattung zuweisen, in die sie gehört: pro organo pleno. Auch Mattheson weist ausdrücklich auf das Spiel von Chaconnes

¹³ Vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, Bd. 1 (D. Kilian), sowie Stauffer, a. a. O., S. 155–157.

¹⁴ Vgl. Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 72.

„mit dem vollen Werk“ hin,¹⁵ somit den Quellenbefund der Bachschen Passacaglia bestätigend.

Über die freien Orgelwerke hinausgehend war auch für gewisse Arten von Choralbearbeitungen Plenumspiel intendiert, und zwar gerade für solche, die in der Kompositionsweise den freien Werken entsprachen:

1. Choralfugen: Unter den gängigen Typen der Choralbearbeitung der Barockzeit findet sich vor allem die über einen Cantus firmus gearbeitete Fuge. Mattheson schreibt dazu¹⁶:

Was das Fugenspiel betrifft, ist solches zweierley. Eine Art der Fugen gehört zur wirklichen Ausführung der Choräle, und da werden die Fugensätze aus der Melodie der Gesänge selbst genommen. Die andre beziehet sich auf das Vor- und Nachspiel, als ein Theil oder eine Folge desselben: und da nimmt oder macht man sich die Themata nach Gefallen.

Daraus ergibt sich, daß zwischen Choral- und freien Fugen die Differenz lediglich in der Herkunft des Themas besteht. Im übrigen gilt für beide Typen das Plenumspiel. Repräsentative Beispiele von Choralfugen im Orgelwerk Bachs sind „Wir glauben all an einen Gott“ (BWV 680; im Originaldruck von Klavierübung III mit „*pro Organo pleno*“ bezeichnet), die Fuga sopra il Magnificat (BWV 733; in mehreren handschriftlichen Quellen mit „*pro Organo pleno*“-Beischrift), die Fughetta super „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ (BWV 678) oder „Herr Christ, der einge Gottes Sohn“ (BWV 698).

2. Choralfantasien: Stilistisch gehören diese ebenfalls derselben Gattung wie die freien Werke an und verlangen dementsprechend Plenumregistrierung. Zu diesem Typus gehören „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ (BWV 651; in Bachs Autograph „*in Organo pleno*“), „Valet will ich dir geben“ (BWV 736) oder „Jesu, meine Freude“ (BWV 713).

3. Choralpräludien in Concerto-Manier: Die während Bachs Weimarer Zeit stattfindende Hinwendung zum modernen italienischen Konzertstil führt zur Übertragung dieser neuen instrumental-idiomatischen Schreibweise auch auf die Choralbearbeitung. Orgelchoräle, die in Gestus und Figuration dem Konzertsatz, und speziell der Struktur des Tutti-Ritornells, entsprechen und somit im Plenum zu spielen sind, schließen etwa folgende Stücke ein: „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist“ (BWV 667; im Autograph „*in Organo pleno*“) sowie zahlreiche Stücke aus dem Orgelbüchlein: zum Beispiel „Vom Himmel hoch“ (BWV 606), „Wir Christenleut“ (BWV 612) oder „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (BWV 642).

¹⁵ *Grosse General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 34. Mattheson erwähnt als 6. Aufgabe bei der 1725 erfolgten Organistenprobe beim Hamburger Dom: „Mit einer kurtz-gefaseten Ciacona, über folgendem Grund-Satz, zu schliessen, und das volle Werck dazu zu gebrauchen.“

¹⁶ *Der Vollkommene Capellmeister*, S. 474.

4. Orgelchoräle im *stile antico*: Im Kontext seiner Beschäftigung mit dem Palestrinastil übertrug Bach das vokale Modell auf den Orgelsatz.¹⁷ Diesem Typus der Orgelchoralmotette entsprechen insbesondere die beiden Sätze „Kyrie, Gott, heiliger Geist“ (BWV 671) und „Aus tiefer Not“ (BWV 686, im Originaldruck der Klavierübung III jeweils mit „*Cum*“ bzw. „*in Organo pleno*“ bezeichnet).¹⁸

An dieser Stelle ist eine knappe Diskussion des Plenumbegriffes am Platz. Obgleich keine Aussagen Bachs zu diesem Thema überliefert sind, gibt es eine große Anzahl zeitgenössischer Beschreibungen des „*organo pleno*“. Demnach bedeutet es keineswegs das Ziehen sämtlicher Register, sondern vielmehr eine wohlüberlegte Auswahl von Manual- und Pedalstimmen. Mattheson etwa charakterisiert das Plenum folgendermaßen¹⁹:

Es gehören zum vollen Werck die Principale, die Sordunen, die Salicionale oder Salicete (Weiden-Pfeiffen), die Rausch-Pfeiffen, die Octaven, die Quinten, Mixturen, Scharffen (kleine Mixturen von drey Pfeiffen), Quintadeen, Zimbeln, Nasat, die Terzieren, Sesquialtern, Super-Octaven, Posaunen im Pedal, nicht im Manual: denn die Posaunen sind ein Rohr-Werck, welches aus dem Manual, bey voller Orgel, ausgeschlossen bleibet; indem es daselbst, wegen der Höhe, zu sehr schnarren würde; da es hergegen wegen der Tiefe des Klanges, im Pedal prächtig lautet, wenn die Mundstücke, wie billig, gefüttert sind.

Eine noch ausführlichere Darstellung bietet Adlung²⁰:

Wollte jemand wissen, was im Manuale zum vollen Werke zu ziehen, der merke nur so viel: Man muß Register haben, die schärfen. Dazu dient das Principal, sammt allen Oktaven; item die Quinten, Terzen; und am meisten schärfen die gemischten Stimmen, als das Terzian, Sesquialter, Mixturen, Scharf, Cimbelregister, etc. Will man es nicht allzustark haben; so lasse man etwas weg, was man will. Soll es aber noch schärfer werden: so ziehe man die Register des andern Clavieres eben so, und koppele sie zusammen. Man muß aber auch Register haben, die die Gravität geben. Dazu dienen die Gedackte, als die Quintatön 16', oder besser das Gedackt 16', oder Rohrflöte 16', oder der gleich große Bordun; (wie man sie hat) Gedackt 8', Quintatön 8', Rohrflöte 8', Gemshorn 8', etc. Was von den Manualstimmen gesagt ist, das gilt auch im Pedale. Denn das muß im vollen Werke auch stark seyn, daß man es gegen das Manual höre. Doch sieht man da mehr auf die Gravität; zuweilen schärft man es auch. Die Gravität befördern der Contrabaß 32', Subbaß 16', Gedackt 8', Principal 32' und 16', Violon 16', Oktave 8'. Diese können alle zugleich gezogen werden, wenn eine Orgel satt Wind hat, und sonderlich etliche Bälge besonders zum Pedale gehören. Zuweilen macht man schärfende Stimmen ins Pedal, z. Ex. Oktave 4' und 2', auch wol Mixturen. Die können auch gebraucht werden. Hat man aber solche schärfende Stimmen nicht; so kann man die Manualstimmen durch das Koppel ins Pedal bringen: sind aber ohne Koppel die Manualstimmen dem Pedale gemein; so braucht man es

¹⁷ Vgl. C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968.

¹⁸ Die in einer gedruckten Sammlung befindlichen Werke mußten offenbar genauer bezeichnet werden als die eher zum internen Gebrauch etwa im Orgelbüchlein oder in der Handschrift der Achtzehn Choräle zusammengestellten Choralbearbeitungen.

¹⁹ A. a. O., S. 467.

²⁰ *Musica Mechanica Organoedi*, I, Berlin 1768, S. 168 und 171.

nicht. Die Posaune 32' und 16' sammt der Trompete können, wie auch die andern Schnarrwerke, auch dabey seyn. Sonst aber kann die Posaune 16' genug seyn. Zumal man im geschwinden Spielen die 16-füßigen Register bequemer gebraucht, als die 32-füßigen.

Matthesons und Adlungs Angaben lassen sich auf wenige Prinzipien reduzieren:

- Manualregister: (a) Kompletter Prinzipalchor mit Mixturen; zusätzlich solche Stimmen (einschließlich 16'), die Gravität und Schärfe erhöhen.
 (b) Zungenstimmen im allgemeinen vom Plenum ausgeschlossen.
 (c) Konzentriert aufs Hauptwerk, unter Zuhilfenahme angekoppelter Nebenwerke.
- Pedalregister: (a) Kompletter Prinzipalchor mit Mixturen; zusätzlich weitere Register, die zur Gravität beitragen. 32'-Register nur für im Tempo gemäßigte Werke.
 (b) Zungenstimmen einzuschließen.
 (c) Manuale normalerweise nicht anzukoppeln, es sei denn zur Aufbesserung eines zu schwachen Pedals.

Die deutschen Zeitgenossen Bachs stimmen in diesen Punkten grundsätzlich überein. Erst im Laufe des späteren 18. Jahrhunderts begann sich das Konzept des Plenum zu wandeln: Mehr und mehr Register wurden eingegliedert, um das Klangvolumen zu vergrößern und die Grundstimmen zu verstärken. Diese Entwicklung weist voraus auf die Vorliebe des 19. Jahrhunderts für einen lauten und dicken Klang als ein Ideal, das sich in deutlichem Gegensatz befindet zu den sorgfältig ausbalancierten Registerzusammenstellungen der Bachzeit.

„Alle übrige vielfältige Veränderungen“

Diese zweite Registrierkategorie umfaßt sämtliche Nicht-Plenumkombinationen. Wie Mattheson ausführt, werden solche Registrierungen am besten realisiert durch den Gebrauch unterschiedlicher Manuale und „mit schwächern, ausgesuchten Stimmen“. Die Möglichkeiten sind nahezu unbegrenzt: Flöten-, Streicher- und Zungenkombinationen, solistisch geführt oder auf verschiedenen Manualen. Anzuwenden waren diese vielfältigen Registrierungen bei Bizinien, Trios, Choralpartiten und verschiedenen Arten von Choralbearbeitungen (Duos, Trios, Kanons, Sätze mit melismatischem Cantus firmus, usw.).

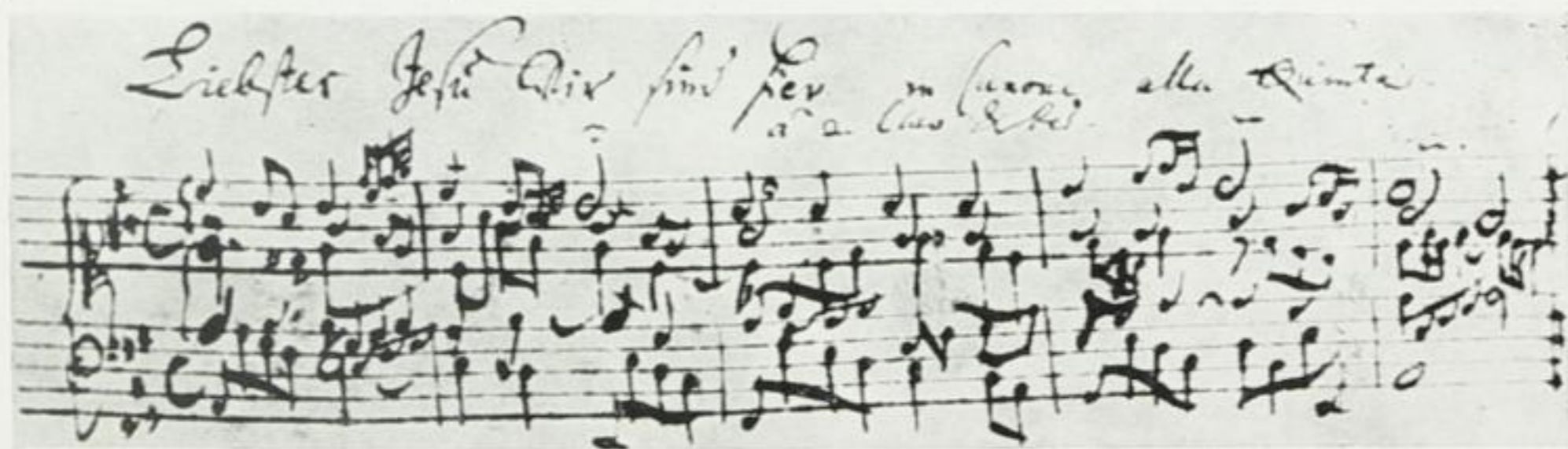
Wir dürfen annehmen, daß Bach im Auswählen der Registerkombinationen außerordentlich einfallreich vorging, und dies ist vermutlich gemeint, wenn Forkel vom Registrieren „nach seiner Art“ spricht. Wie seine deutschen Zeitgenossen war Bach zurückhaltend in der Angabe spezifischer Registrierungen für derartige Werke. In seinem Handexemplar der Schübler-Choräle schreibt er beispielsweise lediglich die Fußlagen für die Registrierung vor.²¹ Bei den

²¹ Vgl. C. Wolff, *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, in: BJ 1977, S. 120–129.

Chorälen „Ein feste Burg“ (BWV 720)²² und „Gottes Sohn ist kommen“ (BWV 600) gibt er ähnlich wie bei dem Concerto in d (BWV 596) einige wichtige Register an, ohne jedoch eine vollständige Registrierung zu verzeichnen. Die Registerwahl lag eben grundsätzlich in der Hand des Organisten, der sich nach den jeweiligen Erfordernissen des ihm zur Verfügung stehenden Instrumentes zu richten hatte. Die deutsche Tradition weicht hier wiederum entscheidend von der französischen ab, die in den farbigen Registriervorschriften eines Nivers, Couperin oder Clérambault einen weitgehend standardisierten Orgeltypus voraussetzen konnte.²³

Im Unterschied zu den Registerangaben nahm es Bach mit den Vorschriften für den Manualgebrauch sehr genau. So bezeichnet er sorgfältig diejenigen Stücke, die die Verwendung zweier Manuale verlangen, mit „a due Manuale“ oder „a 2 Clav:“. Da zweimanualige Stücke auf einer besonderen Satzweise beruhen (Hervorhebung einzelner Stimmen, Duo- oder Triofaktur, Stimmkreuzungen, u. a.), mußte der Spieler darauf hingewiesen werden, daß die betreffenden Kompositionen nicht auf einem Manual gespielt werden konnten oder sollten. Bach machte diesbezügliche Angaben keineswegs erst in seiner späteren Zeit, in der seine Notationspraxis im allgemeinen präziser wurde, sondern sie finden sich für seine gesamte Schaffenszeit, das heißt von den frühesten Choralbearbeitungen²⁴ an bis hin zum Kanonwerk „Vom Himmel hoch“.

In Fällen nicht eindeutiger Manualverteilung pflegte Bach klärende Zusätze zu geben. Bei „Allein Gott in der Höh“ (BWV 663) deutet die Angabe „a 2 Clav. e Pedale, Canto fermo in Tenore“ nicht nur auf die allgemeine Satzstruktur hin, sondern auch auf die Hervorhebung der Tenorstimme. Auch der vollständige Titel des Orgelbüchlein-Chorals „Liebster Jesu, wir sind hier“ (BWV 634) mit „in Canone alla Quinta a 2. Clav. & Ped.“ weist auf zweimanualige Ausführung; zusätzlich deuten jedoch Klammern im Autograph darauf hin, daß die Ober- und Mittelstimmen jeweils als Stimmpaare auf separaten Manualen zu spielen sind:



2. P 283 (Autograph)

²² Nur in Sekundärquelle überliefert und darum in der Authentizität nicht gesichert.

²³ Vgl. die Überlegungen und Hinweise zur Angleichung der deutschen an die französische Registrierpraxis bei Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, S. 467f.), Adlung (*Musica Mechanica Organoedi*, I, S. 161f.) und Johann Friedrich Agricola (in: F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, III/6, Berlin 1758, S. 503f.).

²⁴ Das vor 1707 anzusetzende Autograph von „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (BWV 739) enthält die Beischrift „a 2 Clav: Ped.“.

Diese Detailangabe Bachs ist in den meisten Neuausgaben unberücksichtigt geblieben, indem der Satz auf drei Systemen ohne weitere Präzisierung der Manual- und Stimmenverteilung notiert wird. Während Bach sehr wohl Freiheit in der Registerwahl im Blick auf „alle übrige vielfältige Veränderungen“ einräumte, gestand er diese nicht hinsichtlich des Gebrauchs von einem oder zwei Manualen. Bei fehlender diesbezüglicher Anweisung kann darum davon ausgegangen werden, daß an einmanualige Ausführung gedacht ist.

Zur Frage des Manualwechsels

Ein Sonderproblem im Rahmen der Registrierpraxis besteht in der Frage nach dem Manualwechsel in den freien Werken. Die Theoretikerschriften schneiden dieses Problem nicht an, doch lassen sich glücklicherweise gewisse Rückschlüsse wiederum aus den musikalischen Quellen gewinnen. Unter den Präludien und Tokkaten Bachs gibt es nur zwei Fälle mit quellenmäßig belegbarem Erfordern des Manualwechsels: Präludium in Es (BWV 552/1) und die „dorische“ Toccata (BWV 538/1). Beim Präludium in Es dient der Manualwechsel zur Hervorhebung der Echopassagen in T. 32–40 und 111–119. Der Moment des Wechsels ist im Originaldruck durch die dynamischen Zeichen „*piano*“ und „*forte*“ angegeben, eine Praxis, die auch im II. Teil der Klavierübung²⁵ sowie bei anderen Cembalowerken begegnet:



3. Klavierübung III (Originaldruck, S. 2)

Die Termini „*piano*“ und „*forte*“ implizieren nicht unbedingt einen starken dynamischen Kontrast, sondern deuten vornehmlich auf einen Wechsel vom Haupt- zum Nebenmanual.

In der „dorischen“ Toccata benutzt Bach nach Ausweis zuverlässiger Sekundärquellen eine besonders ausgeklügelte Notationsweise. Zunächst spezifiziert er durch die Beischriften „*Positiv*“ und „*Oberwerck*“ die Art des Manualwechsels sowie die Übergangsstellen. Bei komplizierteren oder mehrdeutigen Stellen fixiert er den Übergang darüber hinaus durch eindeutige Behalsung, Fähnchen-

²⁵ Vgl. die Faksimiles in NBA IV/2.

setzung bzw. Balkung. In T. 13 der Toccata verdeutlicht die Notation der Oberstimme durch die gebrochene Balkung den Übergang vom Oberwerk zum Positiv zwischen dem 1. und 2. Sechzehntel der dritten Taktzeit:



4. Library of the School of Music at Yale University, New Haven,
LM 4839e (Hs. von Michael Gotthard Fischer)

Schließlich verwendet Bach auch Klammern zur Verdeutlichung des vorzunehmenden Manualwechsels. In T. 18 begegnet eine Häufung der verschiedenen Bezeichnungsmethoden, die sich übrigens einheitlich in sämtlichen zeitgenössischen Abschriften des Werkes finden²⁶:



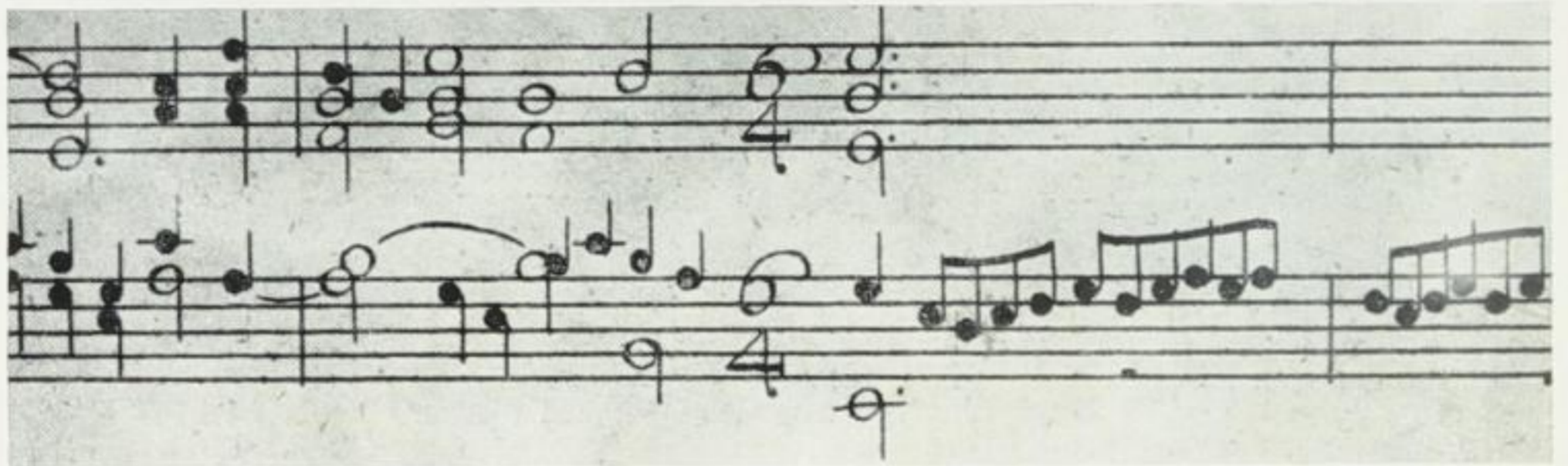
5. LM 4839e (vgl. Abb. 4)

Die Notierung der Akkorde in der rechten Hand durch einzelne Achtel anstelle von gebalkten Achteln spiegelt den permanenten Manualwechsel, der an dieser Stelle gefordert ist, wider. Dieses genaue Bezeichnungssystem scheint

²⁶ Obgleich das Autograph der Toccata nicht erhalten ist, spricht die Kontinuität der Überlieferung für die Authentizität der Manualwechselangaben.

Bach spätestens seit seinen Weimarer Konzerttranskriptionen angewandt zu haben,²⁷ um damit jede Zufälligkeit auszuschalten.

Bei der Betrachtung der Quellen der übrigen freien Orgelwerke fällt auf, daß dort keinerlei vergleichbare Hinweise für Manualwechsel auftreten. Bedeutet dies etwa, daß Bach mit Ausnahme des Präludiums in Es und der „dorischen“ Toccata bei sämtlichen anderen Stücken Plenumvortrag ohne Manualwechsel vorsah? Es existiert kein Beweis für das Gegenteil. In der Es-Dur-Fuge beispielsweise wird der mittlere Manualiterteil traditionellerweise heute auf einem Nebenklavier gespielt. Der Übergang in T. 37 ist im Originaldruck jedoch ohne Hinweis auf einen Manualwechsel notiert:



6. Klavierübung III (Originaldruck, S. 72)

Hätte Bach hier einen Manualwechsel verlangt, würde er entsprechend dem Präludium diesen durch „piano“ angezeigt haben. Zu behaupten, daß er dies dem Spieler überlassen wolle, hieße die präzise Notation des Originaldrucks mißachten.²⁸

Das h-Moll-Präludium (BWV 544/1) bietet einen weiteren exemplarischen Fall. Bachs Autograph verlangt Plenumregistrierung, gibt aber keinerlei Hinweise auf Manualwechsel. Das Stück enthält jedoch drei Episoden, die üblicherweise auf einem Nebenklavier gespielt werden (T. 17–27, 43–50, 74–80). Nun notiert aber Bach den Beginn der ersten Manualiter-Episode in T. 17 ohne jegliche Manualwechselangabe. Eine solche hätte ohne weiteres notationsmäßig vorgenommen werden können:



²⁷ Vgl. die Faksimiles in NBA V/8. Die Übereinstimmungen zwischen der „dorischen“ Toccata und dem Concerto BWV 596 sind besonders auffallend.

²⁸ Zur Zuverlässigkeit des Textes des Originaldruckes vgl. NBA IV/4 Krit. Bericht, S. 14 bis 16 (M. Tessmer).

Das Autograph zeigt jedoch eindeutig, daß Bach eine solche Notierung ausdrücklich vermied:



7. Oxford, Sammlung Rosenthal (Autograph)

Ursprünglich war die Balkung zwischen dem *d* des Akkordes und der nachfolgenden Passage gebrochen. Bach korrigierte die Stelle und verband das Einzelfähnchen mit dem Sechzehntelbalken, offensichtlich zur Unterbindung des sonst notationsmäßig geforderten Manualwechsels. Bei der Parallelstelle T. 63 schrieb Bach dann von vornherein den Notentext in unmißverständlicher Form nieder:



8. Autograph (vgl. Abb. 7)

Das Es-Dur-Präludium und die „dorische“ Toccata scheinen in ihrer Art Sonderfälle darzustellen. Zweifellos folgen sie dem Muster der Konzerttranskriptionen, die Zweimanualigkeit verlangten, während das Gros der freien Orgelwerke darauf verzichtet. Dies entspricht durchaus auch den Angaben bei Mattheson, der den Gebrauch von zwei oder mehr Manualen den Nichtplenumkombinationen vorbehält.

Führt nicht aber die einmanualige Ausführung der freien Orgelwerke Bachs zu ermüdender Monotonie? Der Komponist selbst hat durch wohlgeplante Differenzierung der Satzstruktur für die notwendige Abwechslung gesorgt. Ein auffallendes Beispiel begegnet in der Passacaglia. An der Nahtstelle zwischen

Variationenteil und Fuge T. 168–169 verringert sich abrupt die Stimmenzahl von fünf auf zwei:



9. P. 286 (unbekannter Schreiber)

Hier die Manuale zu wechseln oder umzuregistrieren, würde nicht nur den Intentionen Bachs zuwiderlaufen, sondern wäre auch unnötig. Denn die Komposition spricht an Stellen wie dieser für sich selbst, ohne daß es „äußerer“ und zusätzlicher Verdeutlichung bedarf. Zudem zeigt das Fehlen des Doppelstrichs an,²⁹ daß das Werk ohne Unterbrechung fortzulaufen hat.

Über Bachs Orgelkonzertprogramme

Es läßt sich zusammenfassend sagen, daß der entscheidende Faktor in Bachs Registrierpraxis die Unterscheidung zwischen Plenum und Nichtplenum ist. Bach scheint sich die hier innewohnenden Gattungsunterschiede und Klangkontraste bei seinen Orgelkonzerten zunutze gemacht zu haben. Forkel beschreibt die Bachsche Programmplanung folgendermaßen³⁰:

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, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. 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 etc. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des erstern Thema herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwey andere beygemischt wurden.

²⁹ Die Fuge in Es (BWV 552/2) kennt zur Abteilung der Abschnitte ebenfalls keine Doppelstriche.

³⁰ *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 22.

Nach dieser Darstellung pflegte Bach seine Orgelkonzerte mit freien Werken im Plenum zu beginnen und zu schließen. In der Mitte standen Stücke kleineren Formates – Trios, Quartette³¹, Choralvorspiele usw. –, um die Kunst des Registrierens als einer wichtigen Komponente des Orgelvortrags zu demonstrieren. Ziel war offensichtlich ein ausgewogenes Wechselspiel von Kompositions- und Klangarten. Vermutlich hatte Bach ein solches symmetrisches Gerüst im Sinn bei der Zusammenstellung des III. Teils der Klavierübung:

Klavierübung III	Bachs Orgelkonzerte (nach Forkel)
Präludium in Es	Präludium und Fuge
Choralbearbeitungen	Trios, Quartette usw.
Duette	Choralbearbeitungen
Fuge in Es	Fuge

In Klavierübung III dienen Präludium und Fuge in Es als Plenumrahmenstücke. Zwischen ihnen befand sich eine ausgedehnte Serie von Chorälen samt vier Duetten, ideale Stücke zur Illustration der „übrigen vielfältigen Veränderungen“. Innerhalb der Choralfolge sind drei Organo-pleno-Stücke plaziert, die es Bach erlaubten, das volle Spektrum der vielfältigen Choralbearbeitungsformen vorzuführen unter Beibehaltung des allgemeinen Prinzips des Wechsels von Plenum und Nichtplenum. Mit diesem wohlgeordneten System der Verteilung von Satz- und Klangstrukturen,³² wobei die Plenumstücke gewissermaßen als Ruhepunkte fungieren, kann das 18. Jahrhundert auch für die heutige Praxis ein Vorbild abgeben.³³

³¹ Sogenannte Quatuors oder Quartets begegnen vielfach im Bereich der französischen Orgelmusik zur Demonstration der spieltechnischen Fähigkeiten sowie der Registrierkunst des Organisten. Ein berühmtes Beispiel findet sich in Louis Marchands „Première suite de pièces d'orgue du premier ton“ (1732). Vgl. auch Bachs Kanonwerk „Vom Himmel hoch“.

³² Zur Gliederung vgl. C. Wolff, *Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 144–167.

³³ Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Vortrages, gehalten an der University of Nebraska und der Harvard University. Für verschiedene Anregungen sei Ernest May und Christoph Wolff gedankt.

Zur Bezeichnung „Bassono“ und „Fagotto“ bei J. S. Bach

Von Ulrich Prinz (Eßlingen)

Bei der Beschäftigung mit dem Bachschen Instrumentarium¹ können wir immer wieder beobachten, daß bestimmte Bezeichnungsweisen, insbesondere bei den Holzbläsern, von Bach nicht willkürlich verwendet werden, zum Beispiel „Hautbois da Caccia“ und „Taille“,² und sich somit Bedeutungsunterschiede ableiten lassen. Da bei Bach in den originalen Quellen sowohl die Bezeichnung „Bassono“ als auch „Fagotto“ auftritt, suchen wir nach Gründen für die Wahl der französischen bzw. italienischen Wortform. Ein willkürlicher Gebrauch erscheint uns auch hier nicht einleuchtend, obwohl im Waltherschen Lexikon 1732 die Begriffe gleichgesetzt sind: „*Fagotto . . . ist eben was Basson.*“³

Fagottbesetzung ist in folgenden Werken überliefert:

1 Fagott in: BWV 12; 18; 21; 23; 31; 42; 44; 52; 61; 63; 66; 70; 71; 91; 110; 118; 131; 132; 140; 143; 147; 149; 150; 155; 159; 162; 165; 172; 173a; 174; 177; 185; 186; 190; 197; 199; 207; 215; 226; 241; 243a; 249; 1046a; 1046; 1066; 1069.

2 Fagotte in: BWV 232¹.

Fagotte in: BWV 69a; 69; 75; 97; 119; 194; 208; 233; 243; 245; 248¹ (jeweils „*Bassoni*“ bzw. „*Bassons*“).

Daß in einer Reihe weiterer Werke Fagott besetzt war, ist wahrscheinlich, jedoch quellenmäßig nicht zu belegen.

Als Instrumentenbezeichnung findet sich in den originalen Quellen:

Bassono BWV 42, *St* 3; 44, *St* 86; 63, *St* 9; 70, *St* 95; 71, *P* 45 Titelblatt, *St* 377, Textdruck; 110, *St* 92; 118 2. Fassung, *P* Privatbesitz, Kopftitel; 140, *St Thom*; 173a, *P* 42; 177, *P* 116; 194, *St* 48 Titelblatt; 215, *St* 77; 226, *St* 121; 241, *P* Coburg Titelblatt, *St* Coburg; 248, *St* 112; 249, *P* 34 und *St* 355; 1046, *P* Am. B. 78; 1066, *St* 152.

Bassono obbligato BWV 177, *P* 116 Titelblatt, *St Thom*; 197, *P* 91.

Bassono obl. BWV 66, *P* 73 Kopftitel.

Basson BWV 23, *St* 16; 31, *St* 14; 66, *P* 73; 71, *P* 45 Kopftitel; 91, *P* 869; 97 *P* New York; 110, *P* 153 Kopftitel; 119, *P* 878 Kopftitel; 140 *St Thom*; 174, *P* 115; 194, *P* 43; 207, *P* 174 Kopftitel; 208, *P* 42; 232, *St* Dresden; 243a, *P* 38 Kopftitel; 249, *P* 34; Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730.⁴

¹ Das Folgende entstammt Untersuchungen, die der Verfasser 1974 und 1975 im Zusammenhang mit seiner Dissertation *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten* (Tübingen 1974, masch.-schr., gedruckt 1979) bzw. im Anschluß an diese Arbeit vorgenommen hat.

² U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium . . .*, a. a. O., S. 161 ff., besonders S. 179 f.

³ J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 238.

⁴ Dok I, Nr. 22.

- Bass.* BWV 66, P 73; 249, P 34; 1046, P *Am. B.* 78.
Bassons BWV 208, P 42.
Bassoni BWV 69, St 68; 75, P 66; 119, P 878; 194, P 43; 243, P 39; 245, P 28; 248, P 32.
Bassoni solo BWV 97, St 64.
2 Bassoni BWV 232, St Dresden.
due Bassoni BWV 232, St Dresden.
Bassono 1 BWV 232, P 180, St Dresden.
Bass: 1 BWV 232, P 180.
Bassono 2 BWV 232, P 180, St Dresden.
Bass. 2 BWV 232, P 180.
Continuo: pro Bassono e Violoncello BWV 97, St 64.
Continuo pro Bassono grosso BWV 245, St 111.
Fagotto BWV 12, P 44 Kopftitel; 18, St 34; 21, St 354; 52, P 85 und St 30; 61, P 45 Titelblatt; 131 P Privatbesitz, Kopftitel; 132, St 5; 147, P 102; 159, Abschrift St 633; 162, St 1; 165, Abschrift *Am. B.* 105 Kopftitel; 172, St Leipzig; 185, P 59 Titelblatt; 186, P 53; 199, St 459.
Fagott BWV 172, St 23.
Fag. BWV 61, P 45; 155, P 129.
F. BWV 132, P 60.
Fagotto ex D BWV 150, Abschrift P 1044.

Ordnen wir diejenigen Bachschen Werke, für die eine Mitwirkung des Fagotts überliefert ist, chronologisch nach ihrer Entstehungszeit an, ergibt sich das folgende Bild:

Entstehungszeit bzw. Bezeichnung Bassono Erstaufführung		Bezeichnung Fagotto	
4.	2. 1707/08 1708	BWV 71	BWV 131
13.	2. 1708/09? 1708-1714?	BWV 208 (u. 1046a?)	BWV 150 nur P-Abschrift
25.	12.	BWV 63	BWV 143 nur P-Abschrift
22.	4. 1714		* BWV 12
20.	5.		* BWV 172
17.	6.		BWV 21 Fagott-St aus Köthen
12.	8.		* BWV 199
2.	12.		* BWV 61
24.	2. 1715		* BWV 18
21.	4.	BWV 31	
16.	6.		BWV 165 Textdruck?
14.	7.		* BWV 185
3.	11.		* BWV 162
22.	12.		* BWV 132
19.	1. 1716		* BWV 155

* Fagottnotierung im Chorton.

6. 12.	BWV	70a St aus Leipzig		
13. 12.			BWV	186a P aus Leipzig
20. 12.			BWV	147a P+St aus Leipzig
<hr/>				
10. 12. 1717-1722	BWV	173a		
um 1718	BWV	1066		
10. 12. 1718	BWV	66a P aus Leipzig		
24. 3. 1721	BWV	1046 Widmungsdatum		
vor 1723	BWV	194a		
<hr/>				
7. 2. 1723	BWV	23		
30. 5.	BWV	75		
2. 7.			BWV	147 (Umarbeitung)
11. 7.			BWV	186 (Umarbeitung)
15. 8.	BWV	69a		
30. 8.	BWV	119		
2. 11.	BWV	194 (Umarbeitung)		
21. 11.	BWV	70 (Umarbeitung)		
25. 12.	BWV	243a		
1. 1. 1724	BWV	190		
10. 4.	BWV	66 (Umarbeitung)		
21. 5.	BWV	44		
4. 6.?			BWV	165 (Umarbeitung)
25. 12.	BWV	91		
8. 4. 1725	BWV	42		
vor 12.	BWV	1069		
25. 12.	BWV	110		
24. 11. 1726			BWV	52 (vgl. 1046a)
11. 12.	BWV	207		

Alle späteren Werke tragen nur die Bezeichnung Bassono

Andere Wiederaufführungen früher Kantaten sind nicht eigens eingetragen

Hieraus ist zu ersehen, daß die Bezeichnung Fagotto nur in Mühlhausen und Weimar auftritt, bei den Köthener bzw. Leipziger Werken handelt es sich ohne Ausnahme um Wiederaufführungen oder Umarbeitungen früher Werke. Dagegen ist die Bezeichnung Bassono über Bachs gesamte Schaffenszeit von 1708 (BWV 71) bis um 1747 (BWV 241) anzutreffen. Die vier (bzw. fünf) frühen Werke zeichnen sich durch reiche Besetzungen aus, da sie zu besonderen Anlässen komponiert worden sind: Ratswechsel (BWV 71), Gratulation (BWV 208, evtl. mit 1046a), Weihnachten (BWV 63) und Ostern (BWV 31). Von Bachs Köthener Zeit an erscheint nur noch die Bezeichnung Bassono. Auffällig ist, daß die frühen Werke, die Fagotto verlangen, ohne Oboe oder mit nur einer Oboe überliefert sind, während die frühen Werke, in denen Bassono vorgeschrieben ist, zwei bis vier Oboen besetzt haben.

Ähnliche Beobachtungen teilt Günter Thomas in seiner Dissertation über Friedrich Wilhelm Zachow mit, in der auf eine unterschiedliche Funktion des Fagotts hingewiesen ist: „Innerhalb der Handschriften wurde das Fagott bedeutenderweise immer dann, wenn es als Oboenbaß Verwendung findet, mit ‚Basson‘ oder ‚Bassone‘ bezeichnet, während es sonst den Terminus ‚Fagotto‘ trägt ... Besonders deutlich wird die Begriffsunterscheidung anhand der Kantate ‚Herzlich tut mich verlangen‘ (Nr. 12), worin dem Oboenchor ein ‚Bassone‘, dem Streicherchor aber ein ‚Fagotto‘ beigegeben ist.“⁵

Ziehen wir zum Vergleich die theoretischen Schriften zu Rate, so ist im 17. Jahrhundert im deutschen Sprachgebiet⁶ die Rede von „Fagotten: Dolcianen“⁷, „Fagotto, Dulciano“⁸ oder „Fagott und so genannte Dulcian / unterschiedlicher Grösse und Arten“⁹ bzw. „Bass-Fagott“¹⁰. Brossard schreibt, daß Fagotto „répond à nôtre Basson“¹¹, Janowka benennt unter „Fagottum Instrumentum“¹² sowohl den älteren Typus mit zehn, als auch den jüngeren mit elf Tonlöchern. 1706 gibt Fuhrmann eine bedeutsame Definition: „Fagotto seu Dulciano ein 8füßiger Dulcian ist Chor-Tbon. Bassone, ein Frantzösischer Fagott aber Cammer-Tbon“,¹³ der ebenfalls achtfüßig ist, wie Fuhrmann eine Seite zuvor erklärt.

In Walthers Praecepta heißt es 1708 „Bassono, Basson, ist ein Frantzösischer Fagott“ und „Dolciano oder Dolzaino (ital:) ein teutscher Fagott oder Schallmeyen Baß“.¹⁴ Johann Christoph Weigels Kupferstich ist mit „Fagott“¹⁵ unterschrieben, und Walther bringt den Hauptartikel in seinem Lexikon unter dem Stichwort „Fagotto“,¹⁶ druckt aber auch die Artikel „Dulcino“ und „Basson“ ab. „Bei dem fortschrittlich denkenden Johann Mattheson (1713) gilt ausschließlich der Name Basson, Fagotto wird als italienisches, Dulcian als volkstümliches Wort gekennzeichnet.“¹⁷ Diese Bevorzugung der französischen Bezeichnung ist bei Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer (1732), Johann Philipp Eisel (1738), Johann Adolph Scheibe (1745), Johann Joachim Quantz (1752), Jakob Adlung (1758) und anderen bis in die achtziger Jahre anzutref-

⁵ G. Thomas, *Friedrich Wilhelm Zachow*, Regensburg 1966 (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Bd. 38), S. 222.

⁶ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636, Livre V, S. 298 f., spricht bei dreiklap-pigen Instrumenten einerseits von *Fagot*, andererseits von *Basson*.

⁷ M. Praetorius, *Syntagma musicum II*, Wolfenbüttel 1619, S. 38.

⁸ G. Falck, *Idea boni cantoris*, Nürnberg 1688, S. 206.

⁹ C. Weigel, *Abbildung der Gemein-Nützlichen Hauptstände*, Regensburg 1698, S. 237.

¹⁰ D. Speer, *Grund-richtiger Unterricht*, Ulm 1697, S. 241.

¹¹ S. de Brossard, *Dictionnaire de musique*, 2. Aufl., Paris 1705, S. 25.

¹² T. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Prag 1701, S. 41 f.

¹³ M. H. Fuhrmann, *Musicalischer Trichter*, „Frankfurt an der Spree“ [d. i. Berlin], 1706, S. 92.

¹⁴ J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. von P. Benary, Leipzig 1955 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung. Bd. 2), S. 103, 119.

¹⁵ J. C. Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg o. J. [um 1722], Bl. 9.

¹⁶ J. G. Walther, a. a. O. (vgl. Fußnote 3).

¹⁷ A. Reimann, *Studien zur Geschichte des Fagotts*, Dissertation (masch.-schr.), Freiburg i. Br. 1956, S. 173.

fen, erst danach setzt sich als Bezeichnung „der Fagott“ durch, beispielsweise bei Johann Georg Albrechtsberger (1790) oder Heinrich Christoph Koch (1802).

Die im Bachschen Werk nur einmal auftretende Bezeichnung „*Bassono grosso*“ auf der mit spätautographen Vermerken versehenen Continuostimme der Johannes-Passion (*St III*, Fassung IV)¹⁸ erinnert an gleichlautende Zusammensetzungen für einige Kontrabaßpartien („*Violone grosso*“). Ob die besondere Größe, die diese Bezeichnung offensichtlich meint, mit dem 1714 von Andreas Eichentopf gebauten Kontrafagott¹⁹ in Zusammenhang gebracht werden kann, wie dies Jürgen Eppelsheim ebenfalls als Vermutung äußert,²⁰ kann von den Quellen her nicht entschieden werden.

Um die Theoretikeraussagen richtig interpretieren zu können, müssen wir uns auch der bautechnischen Entwicklung des Fagotts zuwenden und haben zunächst zwei Typen zu unterscheiden. Beim älteren Typus ist die konische Röhre in einem Holzblock doppelt gebohrt, neben S-Rohr und Schallstück besitzt er in der absteigenden Röhre sechs vorderständige Grifflöcher, eine im Ruhezustand offene Kleinfingerklappe, in der aufsteigenden Röhre zwei hinterständige Grifflöcher und eine im Ruhezustand offene Klappe, die mit dem Daumen regiert werden. Dieser Typus wurde von seiner Entstehungszeit um 1570 an in unterschiedlichen Größen gebaut (schon Praetorius nennt fünf Stimmungen²¹), fand als Chorist-Fagott mit dem Fußton C weite Verbreitung und ist in der deutschsprachigen Literatur bis ins 18. Jahrhundert meist als Dulcian bezeichnet. Reimann schlägt vor, diesen Typus „zum Unterschied von anderen (späteren) Typen nach seiner Hauptquelle ‚Praetorius-Fagott‘“²² zu benennen.

Der jüngere Typus entstand um 1670, er ist aus einem mehrteiligen Korpus gefertigt und besteht (beginnend vom S-Rohr) aus Flügelstück, Stiefel, Baßröhre oder Stange und Schallstück oder Stürze, die letzteren beiden gelegentlich aus einem Teil gefertigt. Die Zahl der acht Grifflöcher bleibt erhalten, jedoch wächst die Zahl der Klappen auf drei bzw. vier an. Schon 1636 findet sich bei Mersenne eine dritte Klappe sowie die Andeutung einer Röhrenteilung in der oberen Hälfte des Instruments.²³ Eppelsheim erschließt aus einem Vergleich der präzisen Angaben von Praetorius mit den fehlenden Stimmungen bei Mersenne, daß die dritte Klappe den Umfang in der Tiefe bis B₁ erweitert haben muß.²⁴ Das Auftreten der vierten, im Ruhezustand geschlossenen Klein-

¹⁸ Vgl. NBA II/4 Krit. Bericht, S. 36.

¹⁹ Das dreiklappige Instrument befindet sich im Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität Leipzig (Nr. 3394). Vgl. auch P. Rubardt, Artikel *Eichentopf*, MGG, Bd. 16, Sp. 25–27.

²⁰ Vgl. seine Abhandlung *Die Instrumente*, in: *Johann Sebastian Bach. Zeit – Leben – Wirken*, hrsg. von B. Schwendowius und W. Dömling, Kassel etc. 1976, S. 137.

²¹ Praetorius, a. a. O. (vgl. Fußnote 7), S. 23 und 38 sowie Tafel X im *Theatrum Instrumentorum*.

²² A. Reimann, a. a. O. (vgl. Fußnote 17), S. 34.

²³ M. Mersenne, a. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 298–302.

²⁴ J. Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing 1961 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 7), S. 108 f.

fingerklappe (Gis) fällt in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sachs nennt dafür ein auf 1730 datiertes Fagott des Vlamen G. de Bruijn (Brüssel Nr. 997),²⁵ und Eisels Angaben in seiner Griffabelle zum Basson²⁶ bestätigen 1738 die vierte Klappe. Diese seitlich angebrachte Kleinfingerklappe stabilisiert (wie bei den Oboen) die heute übliche Griffhaltung des Fagotts, rechte Hand unten, linke oben, während die zwei- und dreiklappigen Instrumente durch die Ausbildung der vorderständigen Klappe (F) mit schwalbenschwanzförmigem Klappenstiel auch die umgekehrte Haltung ermöglichen, wie es die Abbildung des Fagottspielers bei Weigel zeigt,²⁷ zudem ist von Speer die Haltung ausdrücklich dem Spieler anheimgestellt.²⁸ Daß es für einige Jahrzehnte vor und nach der Jahrhundertwende ein Nebeneinander des älteren und des jüngeren Typus gab, geht zum einen aus Weigels Kupferstich „*Der Pfeiffenmacher*“²⁹ hervor, da 1698 in der Werkstatt beide Typen zu sehen sind, zum anderen teilt Eisel neben der schon genannten Griffabelle zum Basson für die „*Liebhaber des Alterthums*“ eine zweite „*zu dem Teutschen Basson*“ mit, der „*nicht mehr im Gebrauch*“³⁰ sei. Für den Bachschen Wirkungsbereich kann folglich nicht ausgeschlossen werden, daß sowohl der zweiklappige ältere Typus³¹ als auch der drei- und später vierklappige jüngere Typus, der bis um 1780 in Gebrauch ist, Verwendung gefunden haben. Weitere Einzelbeobachtungen sollen dies belegen.

Von den Fagottisten, die unter Bach gespielt haben, ist aus der Weimarer Hofkapelle Bernhard Georg Ulrich namentlich aufgeführt,³² und Jauernig kann anhand der Weimarer Kammerrechnungen nachweisen, daß ein Fagott repariert worden ist.³³ In der Köthener Hofkapelle ist es der „*Cammer Musicus*“ Johann Christoph Torlée;³⁴ der Instrumentenbestand ist aus zwei Inventarien von 1773 und später sowie einer Specificatio von 1768 bekannt, in denen „*1 Basson*“ bzw. „*ein alter Fagott*“ genannt werden.³⁵ Die Leipziger Hauptkirchen besaßen für die Mitwirkung der Stadtpfeifer eigene Instrumente, von denen Johann Kuhnau bei seinem Amtsantritt als Thomaskantor 1701 in St. Thomas „*Ein Quart Fagott*“ und in St. Nicolai „*Ein schwarzer Fagotto mit Leder überzogen*“³⁶ vorfand. 1709 beklagt er sich beim Rat der Stadt über

²⁵ C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, S. 136.

²⁶ J. P. Eisel, *Musicus autodidactos*, Erfurt 1738, Figur nach S. 100.

²⁷ J. C. Weigel, a. a. O. (vgl. Fußnote 15), Bl. 9.

²⁸ D. Speer, a. a. O. (vgl. Fußnote 10), S. 241.

²⁹ C. Weigel, a. a. O. (vgl. Fußnote 9), Abbildung nach S. 236.

³⁰ J. P. Eisel, a. a. O. (vgl. Fußnote 26), S. 104.

³¹ Noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts baut beispielsweise Johann Christoph Denner in Nürnberg ein Chorist-Fagott (Musikinstrumentenmuseum Berlin, Nr. 2969).

³² Dok II, Nr. 69 und 80.

³³ R. Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Weimar*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, S. 70, Anm. 53. In welchem Jahr die Reparatur erfolgte, hat Jauernig nicht angegeben.

³⁴ R. Bunge, *Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente*, BJ 1905, besonders S. 24.

³⁵ Ebenda, S. 39 und 43.

³⁶ A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2, Leipzig 1926, S. 114.

fehlende Instrumentisten, „sonderlich da die aus 8 Personen zusammen bestehende Stadt Pfeiffer Kunst Geiger und Gesellen zu blasenden Instrumenten, nehmlich zu . . . 1 Fagott, und einem Basson kaum zu langen“.³⁷ Die Verhältnisse haben sich in den nächsten Dezennien nicht verbessert, auch Bach möchte 1730 „1 auch 2 zum Basson“,³⁸ ihm steht aber nur der Geselle zur Verfügung. Ferner kann Arnold Schering mitteilen, daß der Cafetier Zimmermann für das Collegium musicum sieben Instrumente, u. a. „2 Basson“,³⁹ angeschafft hatte. Einer der bekanntesten Instrumentenbauer in Leipzig zur Zeit Bachs war Johann Heinrich Eichentopf (um 1678–1769), dessen Holz- und Blechblasinstrumente sich in verschiedenen Exemplaren erhalten haben, darunter zwei vierklappige Fagotte.⁴⁰ Eichentopf „gehört neben Johann Pörschmann, Gottlieb Crone, Gottfried Sattler und Johann Gottlieb Bauermann zu den besten seines Faches in Leipzig“.⁴¹ Ergänzend sei die Aussage Scherings angefügt: „Auf dem Grimmaischen Steinwege hatten seit den sechziger Jahren die Bauermanns ihre Niederlage; sie fertigten Fagotte und Schalmeien.“⁴²

Als weitere Argumentationshilfe zur Stützung der These, daß zur Bachzeit der ältere und der jüngere Fagott-Typus nebeneinander bestanden haben, sollen Umfangsuntersuchungen und Notationseigentümlichkeiten herangezogen werden. Für das Chorist-Fagott gibt Praetorius den Umfang C-d¹ an, „von einem geübtem und erfahrem Instrumentisten“ könne in der Höhe auch e¹, f¹ und g¹ „zuwege bracht werden“, wie es die Tabella Universalis mit ihren schwarzen Noten ausweist.⁴³ Speer⁴⁴, Janowka⁴⁵, Walther⁴⁶ und Eisel mit seiner „Figur zu dem Teutschen Basson“⁴⁷ nennen übereinstimmend C-f¹. Die Erweiterung des Umfangs in der Tiefe zum B₁ mit Hilfe einer weiteren Daumenklappe belegen (nach Mersenne) Janowka⁴⁸ und Walther⁴⁹. Daß Walther den lateinisch abgefaßten Traktat von Janowka benutzt hat, geht aus verschiedenen Verweisen innerhalb seines Textes hervor und findet für die Verbreitung des Werkes eine Bestätigung dadurch, daß das Druckexemplar seines ehemaligen Lehrers, mit dem handschriftlichen Eigentumsvermerk „J. B. Bach Org. Isnac. 1705“ auf dem Titelblatt, für den Faksimilenachdruck verwendet wurde.⁵⁰

³⁷ Spitta II, S. 859.

³⁸ Dok I, Nr. 22.

³⁹ A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3, Leipzig 1941, S. 135, Anm. 5.

⁴⁰ P. Rubardt, *Johann Heinrich und Andreas Eichentopf, zwei bedeutende Musikinstrumentenmacher der Bachzeit*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin, Gesellsch.-Sprachwissenschaftliche Reihe*, 15, 1966, S. 411–413. Vgl. auch die Abbildung bei Eppelsheim, a. a. O. (vgl. Fußnote 20), S. 136.

⁴¹ P. Rubardt, a. a. O. (vgl. Fußnote 19), Sp. 26.

⁴² A. Schering, *Die Leipziger Ratsmusik von 1650–1775*, in: *AfMw* 3, 1921, S. 36.

⁴³ M. Praetorius, a. a. O. (vgl. Fußnote 7), S. 19, 23.

⁴⁴ D. Speer, a. a. O. (vgl. Fußnote 10), Griffabelle zu S. 241.

⁴⁵ T. B. Janowka, a. a. O. (vgl. Fußnote 12), S. 41 f.

⁴⁶ J. G. Walther, a. a. O. (vgl. Fußnote 14), S. 119.

⁴⁷ J. P. Eisel, a. a. O. (vgl. Fußnote 26), S. 104.

⁴⁸ Ebenda, S. 42.

⁴⁹ Ebenda, S. 103.

⁵⁰ *Dictionarium musicum* Vol. II, Amsterdam 1973.

Bei Mattheson lautet der Ambitus „C. biß f' und g'. Bisweilen haben sie auch wol das contra B. und A. dazu“.⁵¹ Matthesons Angaben gehen in die späteren Schriften ein, 1732 ergänzt Walther bezüglich der Höhe „(einige können noch das a exprimiren)“.⁵² Somit ist der von Bach verlangte Ambitus B₁-a¹ für das Fagott auch von den zeitgenössischen Theoretikerquellen belegt. B₁ tritt auf in Kantate 31, Satz 1 und 2, notiert in Es (K)⁵³ als B₁, klingend in C (Ch) als G₁. Derselbe Ton tritt auf in Satz 2 der Kantate BWV 155, die nur in P 129 überliefert und im Chorton notiert ist. Die nicht mehr erhaltene Fagottstimme war vermutlich im tiefen Kammerton geschrieben⁵⁴ und ergibt somit als unteren Grenzton B₁. Scheinbare Umfangsunterschreitungen, das heißt Töne unter B₁, die Terry bei frühen Kantaten bewogen, den Einsatz des von Praetorius beschriebenen Doppel Fagotts anzunehmen,⁵⁵ konnten schon Schlenger⁵⁶ und später Dürr⁵⁷ in eingehenderer Form als Differenzen zwischen Chortonklang und Kammertonnotation erklären.

In der Höhe ist a¹ in Satz 6 der Kantate BWV 42 (zusammen mit dem Continuo) vorgeschrieben sowie obligat für Bassono 1 im Quoniam der h-Moll-Messe BWV 232. Bis g¹ (K) reichen die Fagottpartien in BWV 97,1; 149,6; 177,4 und 245,16b.⁵⁸ Der von Bach verwendete Umfang ist bis zum Ende des 18. Jahrhunderts kaum erweitert worden, Albrechtsberger gibt 1790 B₁-as¹ an,⁵⁹ Koch 1802 als Regelumfang B₁-b¹.⁶⁰

Unbefriedigend gedeutet ist unseres Erachtens die Tatsache, daß sich Fagottstimmen aus frühen Kantaten Bachs erhalten haben, die im Chorton notiert sind.⁶¹ Da einige dieser Stimmen autograph oder teilautograph sind, zum Beispiel BWV 18; 162; 172; 185; 199, so weist zwar die Anmerkung Dürrs, „der Fagottist mußte wohl häufig genug aus Chorton-Continui abspielen und besaß daher ausreichende Fertigkeit im Transponieren“⁶² auf eine mögliche Lösung hin, die aber zur Frage Anlaß gibt, warum Bach selbst für einen Instrumentisten transponierende Stimmen herausschreibt, wie wir das sonst bei ihm bislang nirgends beobachten können.⁶³

Diese im Chorton notierten Fagottstimmen erscheinen in einem anderen Licht, wenn man sie zu unseren bisher ausgeführten Beobachtungen in Beziehung

⁵¹ J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 269.

⁵² J. G. Walther, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 238.

⁵³ (K) bedeutet Kammerton, (Ch) Chorton.

⁵⁴ Dürr St, S. 26.

⁵⁵ C. S. Terry, *Bach's Orchestra*, 2. Aufl., London 1958, S. 114, und wieder aufgegriffen von L. G. Langwill, *The Bassoon and Contrabassoon*, London 1965, S. 86.

⁵⁶ K. Schlenger, *Über Verwendung und Notation der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs*, BJ 1931, S. 93.

⁵⁷ Dürr St, S. 12 ff.

⁵⁸ Zu weiteren Umfangsangaben vgl. die angeführten Tabellen.

⁵⁹ J. G. Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790, S. 438.

⁶⁰ H. C. Koch, *Musikalisches Lexikon*, Offenbach 1802, Sp. 550.

⁶¹ Vgl. die vorstehende Tabelle zur Chronologie.

⁶² Dürr St, S. 22.

⁶³ Bachs Griffnotationen für die Oboe d'amore oder die Oboe da caccia sind hier nicht gemeint.

setzt: Als Instrumentenbezeichnung fällt bei den frühen Kantaten Bachs die starke Bevorzugung des Terminus Fagotto gegenüber Bassono ins Auge, wobei nochmals an die gleichzeitige Verwendung beider Termini in den Werken Zachows erinnert werden soll. Die angeführten Theoretikerschriften, Inventare, Abbildungen und erhaltenen Instrumente bezeugen das Nebeneinanderbestehen zweier Fagott-Typen bis in die ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts. Außerdem führt Martin Heinrich Fuhrmann 1706 aus, daß der „Fagotto seu Dulciano“ im Chorton, der „Bassone“ dagegen im Kammerton steht.⁶⁴ Weitere Belege für die Kammertonstimmung des Bassono finden sich auf einer Pfingstkantate Kuhnaus „Die Hautbois und Bassons müssen Cammerton stimmen“⁶⁵ sowie bei Mattheson „Nun wollen wir das kammertönige Waldhorn (zu geschweigen der Hautbois und Bassons...) mit dem chortönigen Regal vergleichen“.⁶⁶

In Bachs frühen Kantaten lautet der Quellenbefund bezüglich der Chorton- und Kammertonnotation wie folgt:

Notierung im Chorton:

a) in Partituren BWV 12; 61; 132; 155.

b) in Stimmen BWV 18; 162; 172; 185; 199

Notierung im Kammerton (hoch oder tief):

a) in Partituren BWV 71; 131; 150 (Abschrift); 208.

b) in Stimmen BWV 31; 63; 71.

Dabei fällt auf, daß alle Bassono genannten Partien im Kammerton notiert sind, der Umfang bis B₁ reicht (in BWV 31) sowie die Besetzung von mehreren Oboen vorgeschrieben ist. Schwierigkeiten für die Beweisführung ergibt folgender Sachverhalt: Von den in Chortonnotation überlieferten Werken sind entweder nur Stimmen oder nur Partituren auf uns gekommen, von BWV 199 sind Partitur und Stimmen erhalten, jedoch ist die Mitwirkung des Fagotts in der Partitur selbst nicht vermerkt. Analogieschlüsse lassen sich auch nicht aus der Behandlung der Oboe ableiten, da es im Chorton stehende Oboenstimmen bei Bach nicht gibt.

Ziehen wir die Umfänge der Fagotto genannten, im Chorton stehenden Partien zu Rate, so wird C, das heißt der Fußton des Chorist-Fagotts, nur in einem Werk unterschritten, in BWV 155. Die virtuose Stimme in Satz 2 ist in der Tat nur auf einem im tiefen Kammerton stehenden Instrument spielbar, wenn die dem Chortonklang entsprechende Notierung C₁-d¹ in der Partitur (P 129) dem Umfang B₁-f¹ im Kammerton gleichkommt. Alle übrigen im Chorton stehenden Partien sind jedoch auf einem Chorist-Fagott ausführbar und können somit eine nicht weniger schlüssige Erklärung für Bachs Notierungsweise abgeben. Ob nun der Weimarer Fagottist Bernhard Georg Ulrich zeitweise auf einem zum Inventar der Schloßkirche gehörenden Chorist-Fagott (als Instrument der Kirche) oder auf einem Bassono (als Instrument des Hofes) geblasen hat, läßt sich ohne neue Quellenfunde kaum belegen.

⁶⁴ Vgl. Fußnote 13.

⁶⁵ Vollständiger Wortlaut Spitta II, S. 772 f.

⁶⁶ J. Mattheson, *Das forschende Orchestre*, Hamburg 1721, S. 434.

Für die Kammertonnotierung des Fagotts in der Penzelschen Partiturabschrift von Kantate BWV 150 (*P 1044*) und die Bezeichnung „*Fagotto ex D*“ im Kopftitel gibt Dürr den überzeugenden Hinweis, daß es sich dabei um das Transpositionsverhältnis der in d (K) notierten Holzbläserpartie im Vergleich zu der im übrigen in h (Ch) geschriebenen Partitur handelt.⁶⁷ In Bachs Mühlhäuser Zeit fällt die Kammertonnotierung des Fagotts in BWV 131 (*P* in Privatbesitz) und entspricht mit ihrer Ganztontransposition derjenigen von Kantate BWV 71. Insgesamt sprechen bei den Fagotto genannten Partien nur drei Kantaten (BWV 131; 150; 155) gegen eine Verwendung des Chorist-Fagotts, alle restlichen genannten Werke, einschließlich der Frühformen von BWV 21; 147; 165; 186 (soweit die erhaltenen Fassungen auf Umfänge im Chorton schließen lassen), sind auf dem Chorist-Fagott spielbar und kommen mit der Bachschen Stimmennotierung überein.

Vielleicht können unsere Ausführungen anregen, künftig terminologische Fragen im Zusammenhang mit idiomatischen Kriterien und anderen Gesichtspunkten der Überlieferung bei Quellenuntersuchungen stärker zu beachten, um die schmale Basis der Ergebnisse möglicherweise zu verbreitern. Auf die Mitteilung weiterer Einzelbeobachtungen (zum Beispiel Stimmen- und Partiturnotation, spezielle Verwendung des Fagotts im Bachschen Werk) und daraus folgende Schlüsse für die Aufführungspraxis wird in diesem Rahmen bewußt verzichtet.

Tabelle der nachweisbaren Bassono- bzw. Fagottopartien

BWV	Quellen	Entstehungszeit bzw. Erstaufführung	Wiederaufführung (Umarbeitung)	Satz	Tonart	Umfang	
						Klang	Notierung
12	<i>P 44</i> <i>St 109</i>	22. 4. 1714 in f (Ch)	30. 4. 1724 in f (K) s. BWV 69a/6	1. Sinfonia 2. Chorsatz 3. A-Arioso 7. Choral	f f c-c B	C-b	C-b
18	<i>St 34</i>	1713? 24. 2. 1715 in g (Ch)	13. 2. 1724? in a (K)	1. Sinfonia 2. B-Rez. 3. Rez + Litanei 5. Choral	g g-g Es-c g	C-es ¹	C-es ¹
21	<i>St 354</i>	evtl. 1713? 17. 6. 1714 in c (Ch)	Köthen in d (K) 13. 6. 1723 in c (K)	1. Sinfonia 2. Chorsatz 4. T-Rez. 5. T-Arie 6. Chorsatz 7. S-B-Rez. 9. Choralchorsatz 11. Chorsatz	d d d-g g d F-C a D	D-f ¹	D-f ¹

⁶⁷ Dürr St, S. 17.

23	<i>P 69</i> <i>St 16</i>	7. 2. 1723 in h Satz 4 in Weimar	20. 2. 1724? 1728-1731 in c	1. S-A-Duett 2. Rez. + Choral 3. Chorsatz 4. Choral- chorsatz	h G-D D fis-h		H ₁ -fis ¹	H ₁ -fis ¹
31	<i>St 14</i>	21. 4. 1715 in C (Ch)	9. 4. 1724 25. 3. 1731 in C (K) vermutl. statt Fagott Violoncello I	1. Sonata 2. Chorsatz 9. Choral	C C C		G ₁ -d ¹	B ₁ -f ¹
42	<i>P 55</i> <i>St 3</i>	8. 4. 1725	1. 4. 1731	1. Sinfonia 2. T-Rez. 3. A-Arie 4. S-T-Duett 5. B-Rez. 6. B-Arie 7. Choral	D h-h G h G-a A fis		His ₁ -a ¹	His ₁ -a ¹
44	<i>P 148</i> <i>St 86</i>	21. 5. 1724		1. Chorduett 2. Chorsatz 3. A-Arie 4. Choralbearb. 5. B-Rez. 6. S-Arie 7. Choral	g g c Es g-D B B		C-f ¹	C-f ¹
52	<i>P 85</i> <i>St 30</i>	24. 11. 1726 s. BWV 1046 (a), 1		1. Sinfonia 2. S-Rez. 3. S-Arie 4. S-Rez. 5. S-Arie 6. Choral	F d-a d B-F B F		C-e ¹	C-e ¹
61	<i>P 45</i>	2. 12. 1714 in a (Ch)	28. 11. 1723 in a (K)	1. Choral- chorsatz 6. Choral	a G		C-e ¹	C-e ¹
63	<i>St 9</i>	1713? vor 1716? in C (K)	25. 12. 1723 25. 12. 1729? in C (K)	1. Chorsatz 6. B-Rez. 7. Chorsatz	C e-C C		C-e ¹	C-e ¹
66	<i>P 73</i>	BWV 66a 10. 12. 1718	BWV 66 10. 4. 1724 26. 3. 1731 11. 4. 1735?	1. Chorsatz 3. B-Arie	D D		Cis-fis ¹	Cis-fis ¹

69	<i>St 68</i>	BWV 69a 15. 8. 1723 s. BWV 12/7	31. 8. 1727	1. Chorsatz 2. S-Rez. 3. T-Arie 4. A-Rez. 5. B-Arie 6. Choral	D h-e C e-G h G	BWV 69a 1. Fassung Cis-fis ¹	Cis-fis ¹
			2. Fassung	3. A-Arie	G	2. Fassung H ₁ -fis ¹	H ₁ -fis ¹
			BWV 69 nach 1743	2. S-Rez. 4. T-Rez. 6. Choral	h-G e-fis h-D	BWV 69 H ₁ -fis ¹	H ₁ -fis ¹
70	<i>St 95</i>	BWV 70a 6. 12. 1716	BWV 70 21. 11. 1723 18. 11. 1731	1. Chorsatz 2. B-Rez. 3. A-Arie 4. T-Rez. 5. S-Arie 6. T-Rez. 7. Choral 8. T-Arie 9. Rez. + Choral 10. B-Arie 11. Choral	C F-a a d-e e D-G G G e-C C C	C-e ¹	C-e ¹
71	<i>P 45</i> <i>St 377</i> Erst- druck	4. 2. 1708 in C (Ch)		1. Chorsatz 4. B-Arie 6. Chorsatz 7. Chorsatz	C F c C	B ₁ -c ¹	C-d ¹
75	<i>P 66</i>	30. 5. 1723		1. Chorsatz	e	D-fis ¹	D-fis ¹
91	<i>P 869</i> <i>St Thom</i> <i>St 392</i>	25. 12. 1724	1732-1735	3. T-Arie	a	C-e ¹	C-e ¹
97	<i>P New</i> <i>York</i> <i>St 64</i>	zwischen 21. und 28. 11.? 1734		1. Choral- chorsatz	B	C-g ¹	C-g ¹
110	<i>P 153</i> <i>St 92</i>	25. 12. 1725 s. BWV 1069, 1 und BWV 243a/D	nach 1728	1. Chorsatz 2. T-Arie 3. B-Rez. 4. A-Arie 5. S-T-Duett 6. B-Arie 7. Choral	D h fis-A fis A D h	C-fis ¹	C-fis ¹
118	<i>P Prince-</i> <i>ton</i> <i>P Privat-</i> <i>besitz</i>	um 1736/37 ohne Holz- bläser	nach 1740 mit Holz- bläsern	Choralchorsatz	B	Chorbaß G-d ¹	ad lib.

119	<i>P 878</i>	30. 8. 1723		1. Chorsatz	C	C-e ¹	C-e ¹
131	P Privatbesitz	1707/08 in g (Ch)		1. Chorsatz 3. Chorsatz 5. Chorsatz	g Es-g g-G	C-es ¹	D-f ¹
132	<i>P 60</i> <i>St 5</i>	22. 12. 1715 in A (Ch)		1. S-Arie	A	D-e ¹	D-e ¹
140	<i>St Thom</i>	25. 11. 1731	1742?	1. Choralchorsatz 2. T-Rez. 3. S-B-Duett 4. Choralbearb. 5. B-Rez. 6. S-B-Duett 7. Choral	Es c-c c Es Es-B B Es	C-f ¹	C-f ¹
143	Ab-schriften <i>P Celle</i> <i>P 1139</i> <i>P 459</i>	1708-1714?		1. Chorsatz 4. T-Arie 5. B-Arie 6. Choralbearb. 7. Choralchorsatz	B c B g B	C-f ¹	C-f ¹
147	<i>P 102</i> <i>St 46</i>	BWV 147a 20. 12. 1716	BWV 147 2. 7. 1723 1728-1731	1. Chorsatz	C	D-e ¹	D-e ¹
149	Ab-schriften <i>P 1043</i> <i>St 632</i>	29. 9. 1729? s. BWV 208/15		1. Chorsatz 2. B-Arie 6. A-T-Duett 7. Choral	D h G C	Cis-g ¹	Cis-g ¹
150	Ab-schrift <i>P 1044</i>	1708/09? in h (Ch)		1. Sinfonia 2. Chorsatz 4. Chorsatz 5. Terzett 6. Chorsatz 7. Chorsatz	h h h D D-h h	A ₁ -d ¹	C-f ¹
155	<i>P 129</i>	19. 1. 1716 in a (Ch)	16. 1. 1724 lt. Textdruck	2. A-T-Duett	a	G ₁ -d ¹	G ₁ -d ¹
159	Ab-schriften <i>P 1048</i> <i>St 633</i>	27. 2. 1729?		2. Choralbearb.	Es	D-es ¹	D-es ¹
162	<i>St 1</i>	3. 11. 1715 in a (Ch)	10. 10. 1723 in h (K)	1. B-Arie 6. Choral	a a	C-d ¹	C-d ¹

165	Ab- schrift P <i>Am.</i> B. 105	16. 6. 1715 in G (Ch)	4. 6. 1724? in G (K)	1. S-Arie 4. B-Rez. 6. Choral	G h-G G	C-c ¹	C-c ¹
172	St 23 St Leip- zig	20. 5. 1714 in C (Ch)	28. 5. 1724 in D (K) 13. 5. 1731 und später in C (K)	1. Chorsatz 3. B-Arie 6. Choral 7. = 1. nur 1724	C/D C/D F/G D	C-d ¹ D-e ¹	C-d ¹ D-e ¹
173 ^a	P 42	10. 12. 1717-1722	BWV 173 und BWV 175/4 ohne Fagott- Angabe	7. B-Arie	A	Dis-fis ¹	Dis-fis ¹
174	P 115 St ver- streut	6. 6. 1729 s. BWV 1048/1		1. Sinfonia	G	C-e ¹	C-e ¹
177	P 116 St Thom	6. 7. 1732		4. T-Arie 5. Choral	B g	C-g ¹	C-g ¹
185	P 59 St 4	14. 7. 1715 in fis (Ch)	20. 6. 1723 in g (K)	2. A-Rez. 3. A-Arie 4. B-Rez. 5. B-Arie 6. Choral	A-E A D-h h fis	Cis-d ¹	Cis-d ¹
186	P 53 1 St Lpz.	BWV 186a 13. 12. 1716	BWV 186 11. 7. 1723	1. Chorsatz	g	C-f ¹	C-f ¹
190	P 127 St 88	1. 1. 1724	BWV 190a 25. 6. 1730	keine Fagott-St erhalten		Besetzungsangabe nur im Titelblatt der St	
194	P 43 St 48 St 346	BWV 194a Köthen vor 1723	BWV 194 2. 11. 1723 4. 6. 1724 in tief (K) 16. 6. 1726? 20. 5. 1731	1. Chorsatz	B	C-f ¹	C-f ¹
197	P 91 P New York	BWV 197a 25. 12. um 1728	BWV 197 1737/38?	6. B-Arie	G	D-e ¹	D-e ¹
199	P Ko- penhagen P 1162 St 459 St Wien	12. 8. 1714 in c (Ch)	vor 1718? 8. 8. 1723 in d (K) nach 1724?	1. S-Rez. 3. S-Rez. 4. S-Arie 7. S-Rez. 8. S-Arie	c-c B-B Es Es-B B	C-f ¹	C-f ¹

207	<i>P</i> 174 <i>St</i> 93 <i>St</i> 347	11. 12. 1726 s. BWV 1046	BWV 207a 3. 8. 1735	keine Fagott-St erhalten			Besetzungsangabe nur im Kopftitel von <i>P</i> 174
208	<i>P</i> 42	13. 2. 1713 (evtl. mit BWV 1046a?)	19. 4. 1716? s. BWV 149 BWV 208a 3. 8. 1740/42	11. Chor 15. Chor	F F	C-e ¹	C-e ¹
215	<i>P</i> 139 <i>St</i> 77	5. 10. 1734 s. BWV Anh. 11	s. BWV 232 und BWV 248/47	1. Chorsatz 2. T-Rez. 3. T-Arie 4. B-Rez. 5. B-Arie 6. S-Rez. 8. Rez. 9. Chorsatz	D h-D G e-A A fis-h D-G D	C-fis ¹	C-fis ¹
226	<i>P</i> 36 <i>St</i> 121	20. 10. 1729		Motette	B	F-es ¹	F-es ¹
232	<i>P</i> 180 <i>St</i> Dresden <i>Mus.</i> 2405-D- 21 <i>Aut.</i> 2	1733 s. BWV 29/2	s. BWV 191 25. 12. nach 1740	Kyrie I Kyrie II Gloria Gratias Quoniam Cum Sancto	h fis D D D D	I Cis-a ¹ II Cis-fis ¹	Cis-a ¹ Cis-fis ¹
233	Abschrift <i>P</i> 15	BWV 233a Weimar?	BWV 233 um 1737?	Kyrie	F	F-c ¹	F-c ¹
241	<i>P</i> und <i>St</i> Coburg	um 1747 Bearbei- tung		Sanctus	D E	<i>P</i> : Fis-a <i>St</i> : E-h	Fis-a E-h
243	<i>P</i> 38 <i>P</i> 39	BWV 243a 25. 12. 1723 in Es (K)	BWV 243 25. 12. 1728-1731 in D (K)	Keine <i>St</i> erhalten			Besetzungsangabe Kopftitel von <i>P</i> 38 und Tacet-Vermerk für Satz 10 in <i>P</i> 39
245	<i>P</i> 28 <i>St</i> 111	7. 4. 1724 keine Holz- bläser- stimmen erhalten	30. 3. 1725 1728-1732 1746-1749 <i>pro Bassono</i> <i>grosso</i>	Mitwirkung durch Tutti-Vermerk zur Fassung IV in folgenden Sätzen: 1, 2b, 2d, 3, 5, 11, 12b, 13, 14, 15, 16b, 16d, 17, 18b, 19, 21b, 21d, 21f, 22, 23b, 23d, 23f, 24, 25b, 26, 27b, 28, 30, 37, 39, 40.		C-g ¹	C-g ¹
248 ^I	<i>P</i> 32 <i>St</i> 112	25. 12. 1734 s. BWV 214/1 BWV 214/7 BWV 213/9		1. Chorsatz 2. T-Rez. 3. A-Rez. 4. A-Arie 5. Choral 6. T-Rez. 7. Choral + Rez. 8. B-Arie 9. Choral	D h-A A-E a e e-G G D D	C-e ¹	C-e ¹

249	<i>P</i> 34 <i>St</i> 355	BWV 249a 23. 2. 1725 BWV 249b 25. 8. 1726	BWV 249 1. Fassung 1. 4. 1725 um 1735 Fagott-St nach 1740	1. Sinfonia 2. Adagio 3. Duett (später Chor) 4. Rez. 5. S-Arie 6. Rez. 7. T-Arie 8. S-A-Rez. 9. A-Arie 10. B-Rez. 11. Chor	D h D h-h h D-h G h-A A G-A D			C-fis ¹	C-fis ¹
1046a	Abschrift <i>P</i> 1061	Weimar 1713? Einleitung zu BWV 208?	BWV 1046	1. Satz 2. Adagio 3. Menuet Trio I	F d F d			C-es ¹	C-es ¹
1046	<i>P Am.</i> <i>B.</i> 78	1717? Widmungs- datum 24. 3. 1721	s. BWV 52/1 BWV 207 und BWV 207a	1. Satz 2. Adagio 3. Allegro 4. Menuet Trio I	F d F F d			C-es ¹	C-es ¹
1066	<i>St</i> 152	um 1718	<i>St</i> 152 um 1724	Ouverture Courante Gavotte I Gavotte II Forlane Menuet I Bourrée I Bourrée II Passepied I Passepied II	C C C C C C C c C C			C-f ¹	C-f ¹
1069	Abschrif- ten <i>P</i> Privat- besitz <i>St</i> 160 <i>P</i> 307 <i>St</i> 445	spätestens 1725	BWV 110/1 25. 12. 1725 Neufassung nach 1725 evtl. 1729	Ouverture Bourrée I Bourrée II Gavotte Menuet I Réjouissance	D D h D D D			C-fis ¹	C-fis ¹
Anh. 17	Breit- kopf- Verzeich- nis 1761	Trauer-Cantate „a Fagott. obl., . . .“						Musik und Text verschollen	

„Sebastian Bachs Choral-Buch“ in Rochester, NY?

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Das denkwürdige Handschriftengeschenk des Marburger Anatomieprofessors Guido Richard Wagener¹ vom September 1874 bescherte der damaligen Königlichen Bibliothek Berlin nicht nur das Autograph des Wohltemperierten Klaviers I (*P 415*), die Originalpartitur zu Kantate 99 (*P 647*)² sowie erstrangige Abschriften der Französischen Suiten (*P 418*) und des Wohltemperierten Klaviers II (*P 416*), sondern auch ein unscheinbares Einzelblatt (*P 491*) mit einem Kantatenfragment (BWV 224) auf der einen, dem ebenfalls fragmentarischen sogenannten Pedal-Exercitium (BWV 598) auf der anderen Seite.³

Dieser Quelle hat die Forschung in der Folgezeit vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Während aber dem Kantatenfragment überhaupt erst jetzt eine eingehendere Betrachtung zuteil wurde,⁴ konnte das Pedal-Exercitium immerhin schon vor geraumer Zeit als Niederschrift des jungen Carl Philipp Emanuel Bach bestimmt werden,⁵ wodurch auf seine Echtheit ein gewisser Schatten fiel. Für die dem Bach-Sohn zunächst mit zugewiesene Überschrift *Pedal Exercitium* und *Bach* ließ sich nachträglich ein anderer Urheber ermitteln: Carl August Thieme (1721–1795), Thomaner von 1735 bis 1745

¹ G. R. Wagener (geb. 12. Februar 1822 in Berlin, gest. 10. Februar 1896 in Marburg), tätig in Berlin, seit 1867 in Marburg; vgl. *Allgemeine Deutsche Biographie*; R. Schaal, *Zur Musiksammlung von Richard Wagener*, in: Mozart-Jahrbuch 1968/70, S. 387 ff.; K.-H. Köhler, *Die Musikabteilung*, in: Deutsche Staatsbibliothek 1661–1961. Bd. 1. Geschichte und Gegenwart, Leipzig 1961, S. 241 ff., bes. S. 250 f., 273.

² Zur Berichtigung des im BJ 1977 (S. 131 f.) über *P 647* Mitgeteilten sei hier erwähnt, daß *P 647* bei der Übernahme in die BB 10 Bll. (4 Bogen in Umschlagbogen) umfaßte; von den 20 Seiten waren 15 beschrieben, die restlichen 5 (3 Seiten des Umschlagbogens, 2 Seiten des letzten Bogens) nicht. Die in BB vorhandene Katalogaufnahme aus den 1930er Jahren, deren Angaben auch das BWV übernommen hat, berücksichtigt nur den Torso von *P 647* nach dem – unbemerkten – Verlust von 2 Bogen (4 Bll. mit 8 beschriebenen Seiten). Der jetzt in Kraków befindliche Torso sowie die 1977 nach Berlin zurückgekehrten Partiturteile überliefern das 1874 Vorhandene fast vollständig. Endgültig verloren ist offenbar das im BJ 1977 erwähnte „abgerissene Stück des dritten Blattes“ mit Teilen der Niederschrift zu Satz 1, T. 62–67 und 73–78, sowie anscheinend das leere Blatt des Umschlagbogens. Eveline Bartlitz (Berlin), die mich mit Schreiben vom 20. Juni 1980 auf meinen Fehler aufmerksam machte, sei an dieser Stelle für ihre wertvolle Hilfe freundlich gedankt.

³ Fünf Autographe und zwei Abschriften mit den nachmaligen Signaturen *P 415*, *491*, *647*, *488*, *490*, *418* und *489* (Inhalt: BWV 846 ff., 598 + 224, 99, 739 + 764, 562, 812 – 815 + 818 – 819 sowie 766) wurden am 22. September 1874 übernommen und erhielten die Akzessions-Nummern 14,824 bis 14,830. Entgegen den Angaben in der einschlägigen Literatur kam *P 416* erst am 3. Februar 1882 zur BB (Akz.-Nr. 19,538), wie nachträglich festgestellt werden konnte; das Obengesagte ist dahingehend zu berichtigen. – Andere Bachiana hatte Wagener schon im November 1862 an die BB gegeben, so ein Fragment der Originalstimmen zu Kantate 128 (*P 892*, Akzessions-Nr. 9258) und zwei Dokumente (Akzessions-Nr. 9252 und 9253, vgl. Dok I, Nr. 93 und 123).

⁴ Vgl. den Aufsatz von A. Glöckner im vorliegenden Jahrgang.

⁵ TBSt 1, S. 39.

und nachmals Konrektor der Leipziger Thomasschule.⁶ Damit stellte sich die Echtheitsfrage auf eine neue, schwer faßbare Weise. Daß Thieme zugleich als Schreiber der Titelseite und einiger Korrekturen in Bachs sogenannter Generalbaßlehre von 1738 erkannt wurde, trug zur Klärung wenig bei, da die weitere Überlieferung beider Handschriften im dunkeln blieb. Wageners gelegentliche Mitteilung, er habe das Einzelblatt im Jahre 1873 erworben,⁷ ermöglichte wohl eine hypothetische Beziehung auf den Nachlaß des als Autographensammler und Schüler Johann Nikolaus Forkels bekannten Historikers Friedrich von Raumer,⁸ doch war auch diese Spur nicht weiterzuverfolgen. Bei Arbeiten an Bach-Quellen verschiedener Bibliotheken in den USA konnte in der Sibley Music Library (Eastman School of Music, Rochester, NY) eine Handschrift⁹ eingesehen werden, die zumindest die Überlieferungsfrage in neuem Licht erscheinen läßt. Es handelt sich um einen Querformatband (11 x 20,5 cm) mit Lederrücken und -ecken, offenbar von einer Hand auf einheitliches Papier geschrieben (Wasserzeichen, soweit erkennbar, Buchstaben ES in Medaillon), der im wesentlichen 285 paginierte Seiten mit 238 Choralsätzen für Melodiestimme und bezifferten Baß sowie ein vorangestelltes alphabetisches Register enthält. Noten- und Textschrift lassen sich annähernd dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts zuweisen, dem gleichen Zeitraum könnte die von anderer Hand stammende Eintragung *Sebast. Bach, | 4stimmiges Choralbuch* auf der Titelseite angehören. Auf dem abgegriffenen Lederrücken findet sich eine vergleichbare Beschriftung *Sebastian Bach's | Choral- | Buch*, deren klobige Züge die größte Ähnlichkeit mit den obenerwähnten Schriftproben Carl August Thiemes aufweisen.

Angesichts dessen erschien es angebracht, der Provenienz dieses Choralbuchs nachzugehen, und zwar ohne Rücksicht auf die heikle Echtheitsfrage. Nach den Unterlagen der Bibliothek sowie verschiedenen Eintragungen in der Handschrift selbst ist diese am 11. September 1936 für 240 Schweizer Franken vom Antiquariat Kraus erworben worden.¹⁰ Zeitpunkt des Ankaufs und Preis deuten auf Identität mit einer Quelle, die das Wiener Antiquariat Heinrich Hinterberger¹¹ aus dem Nachlaß des Musiktheoretikers Heinrich Schenker (1867

⁶ BJ 1978, S. 39–41 (H.-J. Schulze).

⁷ Vgl. *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearb. von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (= Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.), Nr. 289,30 (Brief vom 17. August 1873).

⁸ F. v. Raumer (geb. 14. Mai 1781 in Wörlitz bei Dessau, gest. 14. Juni 1873) hatte 1801 die Universität Göttingen bezogen und war hier Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) begegnet. Vgl. *Allgemeine Deutsche Biographie*; Spitta II, S. 661; Ph. Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 254f.; M. Seiffert in: *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag*, Braunschweig 1939, S. 66. Aus v. Raumer's Besitz stammt die Hs. P 640.

⁹ Signatur *Vault M 2138 B 118 C*, Akzessions-Nr. 303614. Alte Signaturen auf Titel und Innendeckel *Ms. 489* (Blei) und *K I G 20* (Blei). Für die freundliche Unterstützung bei der Benutzung der Hs. danke ich Mrs. Louise Goldberg, Librarian of Rare Books.

¹⁰ Ein Hinweis auf *Kraus Kat. 2 No. 70* in der Hs.

¹¹ *Katalog XII Musik und Theater. Enthaltend die Bibliothek des Herrn Dr. Heinrich Schenker*, Wien (Wien, o. J.), S. 4, Nr. 16: *Choralbuch. 238 Chormelodien mit be-*

bis 1935) angeboten hatte. Unproblematisch erscheint darüber hinaus die Gleichsetzung mit einer Handschrift, über die Philipp Spitta 1880 wie folgt referierte¹²:

„Herr W. Kraukling in Dresden besitzt ein Choralbuch mit beziffertem Bass in klein Querquart; auf dem schweinsledernen Rücken steht: ‚Sebastian Bachs Choral-Buch‘. Das Büchlein zeigt aber weder Bachs Handschrift, noch auch im Satze der Choräle eine Spur Bachschen Stiles und Geistes.“

Eine willkommene Ergänzung der etwas summarischen Angaben Spittas bietet der *Katalog der nachgelassenen Autographen-Sammlung des Königl. Bibliothekars und Direktors des kgl. historischen Museums Herrn Karl Constantin Kraukling in Dresden*,¹³ in dem der Band unter der Nr. 3418 als P[ièce] a[utographe] Sein [J. S. Bachs] 4stimmiges Choralbuch, eigenhändig geschrieben. 294 p. bpgb. qu. 8. erscheint, denn zweifellos ist hiermit das von Spitta geprüfte Objekt gemeint; die gegenüber anderen Angaben abweichende Seitenzahl 294 erklärt sich zwanglos aus der Addition der Umfänge von Notentext und Register. Warum in der Katalogbeschreibung Spittas Expertise, die dem genannten Sammler¹⁴ bekannt gewesen sein muß, unberücksichtigt blieb und das Choralbuch irrtümlich als „eigenhändig“ bezeichnet wurde, läßt sich freilich nicht sagen. Trotzdem dürfte Karl Constantin Kraukling als frühester Besitzer des Bandes feststehen.

Aus seiner Sammlung wurden zur gleichen Zeit zwei weitere Bach-Quellen versteigert, deren Provenienz im Blick auf unsere Fragestellung zu überprüfen ist:

3416 P[ièce] a[utographe] *Cantate auf d. Geburtsfest Leopolds von Anhalt-Cöthen*. 22 p. fol. (Höchst selten).

3417 P[ièce] a[utographe] *Fuge aus dem wohltemperirten Clavier*. 3. p. fol.

Bei der letztgenannten Handschrift handelt es sich um eine Abschrift der H-Dur-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier II, geschrieben von einem bisher nicht identifizierten, zwischen etwa 1740 und 1750 im Umkreis Johann

ziffertem Baß. Handschrift, die nach dem Schriftcharakter und der Orthographie zu schließen aus der Mitte des 18. Jahrhds. stammt. Enthält auch Melodien, die von C. P. E. Bach nicht in das von ihm herausgegebene Choralbuch aufgenommen wurden. 286 SS. Klein-qu.-Quart. Hprgt. d. Zt. Am Rücken zeitgenöss. Beschriftung: Seb. Bach's Choralbuch. 250. – [schweizer Franken. Es folgen Hinweise auf Spitta]. – Woblerhaltene, musikhistor. überaus wichtige Handschrift.

¹² II, S. 589.

¹³ Versteigerung zu Köln am 3. Dezember 1884 und folgenden Tagen durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Sohn). Exemplar des Katalogs in der Stadtbibliothek Köln, Bericht über die Auktion in: *Mitteilungen für Autographensammler*, Jg. 2, 1885, Nr. 2, S. 19f.

¹⁴ W. Kraukling, in BG 28 und 29 als Historienmaler, im Dresdner Adreßbuch von 1880 als Porträtmaler bezeichnet, war der Sohn und Erbe K. C. Krauklings. Sein Name fehlt selbst in dem kompendiösen „Busse-Verzeichnis“ (J. Busse, *Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1977). Einige Daten enthält die Matrikel der Dresdner Kreuzschule; danach wurde Wilhelm Friedrich Theodor Ernst Kraukling am 24. Mai 1824 in Dresden geboren und am 17. April 1838 in die Kreuzschule aufgenommen.

Sebastian Bachs nachweisbaren Kopisten,¹⁵ und damit ursprünglich Bestandteil einer Quelle, die jetzt größtenteils in Berlin aufbewahrt wird (P 416). Die Fugenabschrift stammt aus dem Besitz von Sara Levi (1761–1854), der Großtante Felix Mendelssohns und Schülerin Wilhelm Friedemann Bachs, kam dann in die Hände des in Berlin und Dresden wirkenden Komponisten Justus Amadeus Lecerf (1789–1868) und später in die Sammlung Kraukling. Bei einer Versteigerung des Jahres 1932 tauchte sie wieder auf,¹⁶ wurde von Robert Schnitzler erworben¹⁷ und wanderte schließlich in die Newberry Library in Chicago, Ill.¹⁸

Die „Cantate auf das Geburtsfest Leopolds von Anhalt-Cöthen“ (BWV 134a) stammt, wie schon Spitta ermitteln konnte,¹⁹ aus dem Besitz des Hamburger Sammlers Georg Poelchau (1773–1836), der sie im Tausch gegen andere Manuskripte an den in Pirna und später in Dresden tätigen Arzt Dr. Johann Heinrich Feuerstein²⁰ abgab. Nach dem Tode Feuersteins (2. Januar 1850) kaufte Karl Constantin Kraukling die Handschrift, die dann bei Spitta und in BG als Besitz von W. Kraukling (seinem Sohn) bezeichnet wird. Einige Zeit nach dem Verkauf von 1884 erwarb – vermutlich über einen französischen Händler – Charles Malherbe (1853–1911) das Autograph, das mit seiner Sammlung an den heutigen Besitzer, die Bibliothek des Conservatoire Paris, gelangte.²¹

Wenngleich die geschilderten Überlieferungswege den Gedanken nahelegen, daß auch die eingangs erwähnten Quellen – Pedal-Exercitium und Generalbaßlehre – sowie das Choralbuch aus dem Besitz der ältesten Bach-Söhne stammen könnten, so bietet die Biographie des mehrfach erwähnten Dresdner Museumsdirektors Kraukling doch noch eine andere Ansatzmöglichkeit.

Karl Constantin Kraukling (Krauklihn)²² stammte aus dem Baltikum (geboren am 17./28. August 1792 in Bauske, Kurland) und kam nach Schulbesuch und Studium 1818 nach Dresden, wo er zuerst als Privatgelehrter, dann als Sekretär der Königlichen Bibliothek, zuletzt als Direktor des historischen Mu-

¹⁵ Vgl. auch TB St I, S. 16.

¹⁶ *Lengfeld'sche Buchhandlung Köln, Katalog 42. Autographen von geschichtlichen Persönlichkeiten, Dichtern, Schriftstellern, Forschern, bildenden Künstlern und Musikern. Zwei Sammlungen aus rheinischem Besitz. Beschreibendes Verzeichnis von Dr. Georg Kinsky. Versteigerung 21. November 1932 (S. 55 f., Nr. 327).*

¹⁷ *Philobiblon*, Jg. 8, 1935, S. 117 (G. Kinsky).

¹⁸ R. S. Hill, *A Mistempered Bach Manuscript*, in: *Notes*, Vol. 7, 1949/50, S. 377–386 (mit Faksimile).

¹⁹ II, S. 450 und 822 ff.

²⁰ J. H. Feuerstein stand mit Mozarts Witwe in Verbindung und gab 1828 Nissens Mozart-Biographie heraus; vgl. auch Bauer/Deutsch/Eibl, *Mozart – Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 6, Kassel etc. 1971, S. 634 f., Bd. 7, 1975, S. 355, sowie *Mozart-Jahrbuch* 1957, S. 46 f., und 1971/72, S. 216. Briefe Feuersteins aus dem Jahre 1827 an Poelchau in der BB.

²¹ NBA I/35 Krit. Bericht, S. 62 f.

²² Das Folgende nach K. Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 9, 1910, S. 303–305, Bd. 15, 1966, S. 278 f.; *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 2, 1881, S. 333, 362 f.; O. v. Petersen, *Goethe und der baltische Osten*, Reval 1930 (= Baltisches Geistesleben. 2.), S. 164 f.; (W. Lenz), *Deutschbaltisches Biographisches Lexikon 1710 bis 1960*, Köln/Wien 1960, S. 412.

seums wirkte. Im kulturellen Leben der sächsischen Residenz spielte er eine wichtige Rolle und stand mit vielen hervorragenden Persönlichkeiten seiner Zeit in Verbindung, unter ihnen Goethe, Schadow und Tieck. 1859 schenkte er dem kurländischen Provinzialmuseum Mitau eine wertvolle Büchersammlung. Kraukling starb am 12. April 1873 in Dresden. Seine Autographensammlung wurde – wie bereits angedeutet – 1884 versteigert.

Ob diese Sammlung zwischen 1873 und 1884 unangetastet blieb, läßt sich nicht sagen; denkbar wäre, daß auch das versprengte Blatt mit Kantatenfragment und Pedal-Exercitium hierher gehörte, aber bereits 1873 an Guido Richard Wagener verkauft worden ist. Für die Generalbaßlehre könnte ein derartiger Besitzerweg gleichfalls zutreffen,²³ zumal diese Handschrift durch Schriftcharakter und Formulierung der Titelseite ohnehin als nicht eigenhändig ausgewiesen war und somit in einer Autographensammlung strenggenommen nichts zu suchen hatte. Trifft diese Annahme zu, so hätten sich in Krauklings Nachlaß 1873 drei Handschriften aus dem Besitz Carl August Thiemes befunden – die beiden eben erwähnten sowie das vermeintlich von Bach selbst geschriebene Choralbuch –, und es wäre zu fragen, wie sie in die Hände Krauklings gekommen sein könnten.

Maßgebend hierfür waren anscheinend in Dresden angeknüpfte Verbindungen. Kraukling war 1827 bis 1828 zusammen mit Johann Friedrich Kind – dem „Freischütz“-Librettisten – Herausgeber der „Dresdner Morgenzeitung“, unter deren Beiträgern Dichter wie Ludwig Tieck, August Heinrich von Weyrauch²⁴ und Kind selbst zu finden waren, neben ihnen aber auch Autoren, die als passionierte Autographensammler bekannt sind: Karl von Falkenstein, Friedrich von Raumer, Friedrich Adolf Ebert²⁵. Der Dresdner Morgenzeitung war nur eine kurze Existenz beschieden, da sie gegen die allmächtige „Abendzeitung“

²³ Spitta (II, 599) schreibt, die Hs. befinde sich jetzt im Besitz von Wagener. Dies könnte auf einen Besitzwechsel in den 1870er Jahren deuten. Der vermuteten Abgabe von Hss. ist als nachweisbare Neuerwerbung in der Zeit nach 1873 die Aria a-Moll von Johann Christoph Bach gegenüberzustellen; deren Hs. befand sich im Besitz von Spitta (Spitta I, S. 128 und 838) und später von W. Kraukling (Spitta, engl. Übersetzung von C. Bell und J. A. Fuller-Maitland, London 1883/85, I, S. 130). Der Versteigerungskatalog von 1884 verzeichnet sie unter Nr. 3423.

²⁴ A. H. v. Weyrauch (1788–1865) stammte wie Kraukling aus dem Baltikum und war seit 1827 in Dresden ansässig; vgl. Goedeke (s. Fußnote 22), Bd. 7, 2. Aufl. 1906, S. 502f., Bd. 15, 1966, S. 419–422. Ein durchschossenes, von Weyrauch mit Bemerkungen versehenes Exemplar von K. C. F. Krause, *Darstellungen aus der Geschichte der Musik*, Göttingen 1827, mit hs. Besitzvermerk *Karl Constantin Kraukling Dresden 1830* befindet sich im Bach-Archiv Leipzig.

²⁵ F. A. Ebert (1791–1834, vgl. *Allgemeine Deutsche Biographie*), Sohn eines in Taucha bei Leipzig, dann in Leipzig tätigen Geistlichen, gest. als Oberbibliothekar in Dresden, ist offenkundig der von G. Busch (*C. Ph. E. Bach und seine Lieder*, Regensburg 1957 = Kölner Beiträge zur Musikforschung. 12., S. 207ff.) nicht identifizierte gleichnamige Besitzer einer Hs. von C. Ph. E. Bach (jetzt *P 808*), die dieser „Ebert“ von Juliane Wilhelmine Prüfer geb. Altnickol (1754–1818), einer Enkelin Johann Sebastian Bachs, erhalten hatte.

nicht aufkommen konnte, doch blieben Begegnungen zwischen Kind und Kraukling nicht auf diese Herausgebertätigkeit beschränkt: Kraukling gehörte mit zu den Gästen jener etwas problematischen Literatenvereinigung um Johann Friedrich Kind, die als „Dresdener Liederkreis“ in die Geschichte eingegangen und mit dem Odium einer „Pseudoromantik“ behaftet ist.²⁶

Johann Friedrich Kind²⁷, geboren am 4. März 1768 als Sohn eines Leipziger Stadtrichters, war 1782 bis 1786 Schüler der Leipziger Thomana. Dieser Schulbesuch fiel in die letzten Amtsjahre des Thomaskantors Johann Friedrich Dolles; zu den prominentesten Mitschülern Kinds zählte damals Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842), wie er ein gebürtiger Leipziger. In seiner „Schöpfungsgeschichte des ‚Freischützen‘“ überschriebenen „Biographischen Novelle“²⁸ berichtet Kind, man habe beim Eintritt in die Schule seinen Bruder und ihn „als Sekundaner und sogenannten Privatisten beim Conrektor Thieme aufgenommen“. „Der gute, sanfte, der Jugend sehr zugethane Conrektor stand zugleich der Rathsbibliothek vor und wählte seine liebsten Schüler zum Mitherausgeben der Bücher.“ Dieses Vorrecht wurde sehr bald Kind zuteil,²⁹ wenig später auch seinem Freunde Johann August Apel.

Apel,³⁰ geboren am 17. September 1771 in Leipzig als Sohn von Heinrich Friedrich Innozenz Apel (1732–1802), der 1746 bis 1751 selbst Thomaner gewesen war und später zum Hofrat, Domherrn und Bürgermeister aufstieg, kam als Zwölfjähriger in die Thomasschule und schloß sich hier bald dem drei Jahre älteren Johann Friedrich Kind an, den er als Siebzehnjähriger zeitweise sogar schwärmerisch bewunderte. Apel war leidenschaftlich an Musik interessiert, obwohl er, mit nur mäßigem Gehör begabt, nach eigenem Eingeständnis auf diesem Gebiet wenig zu leisten vermochte. Durch das väterliche Erbe schon wenige Jahre nach Abschluß des Studiums wirtschaftlich unabhängig,³¹ konnte Apel sich weitgehend seinen Interessen widmen: der Schriftstellerei

²⁶ H. A. Krüger, *Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis*, Leipzig 1904, bes. S. 50f., 62f., 74, 97ff.

²⁷ MGG, Artikel „Kind“. Kind starb am 25. Juni 1843 in Dresden.

²⁸ In: F. Kind, *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen. Ausgabe letzter Hand*, Leipzig 1843, S. 63ff., l. cit. S. 78f.

²⁹ Kinds eingehende Schilderung seiner Tätigkeit in der Leipziger Stadtbibliothek dient der nachträglichen Rechtfertigung seines Anspruchs auf die „Freischütz“-Idee. Vieles hielt späterer Prüfung nicht stand, doch ist die Beziehung zu C. A. Thieme bisher nicht angezweifelt worden. Kinds Erinnerungen erschienen zuerst in der *Abend-Zeitung* (Dresden), Nr. 174 vom 21. Juli 1824; hier erwähnt Kind zwei weitere „Adjutanten“ Thiemes.

³⁰ Das Folgende nach H. Ziemke, *Johann August Apel*, Dissertation, Greifswald 1933; *Neue Deutsche Biographie*; O. Kaemmel, *Geschichte des Leipziger Schulwesens*, Leipzig 1909, S. 489f.; J. S. Ersch / J. G. Gruber, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Bd. 4, Leipzig 1820.

³¹ J. A. Apel lebte häufig zurückgezogen auf seinem Rittergut Ermlitz bei Schkeuditz. Dort befanden sich noch in neuerer Zeit Kinds Briefe an ihn; vgl. W. Frels, *Deutsche Dichterhandschriften von 1400 bis 1900*, Leipzig 1934, S. 157. Vgl. auch O. E. Schmidt, *Fouqué, Apel, Miltitz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik*, Leipzig 1908, S. 44ff., 115ff. u. ö.

und der Erforschung von Rhythmik und Metrik. Musikgeschichtlich bedeutsam wurde er als Dichter mit seinen Gespenstererzählungen, die – ungeachtet aller notwendigen Einschränkungen³² – auch heute noch als eine wichtige Quelle für den „Freischütz“-Text gelten müssen, sowie mit dem Oratorientext „Das Weltgericht“, der zunächst für Peter von Winter (1754–1825) bestimmt war, dann aber, unter dem Eindruck einer von Friedrich Schneider komponierten und aufgeführten Messe diesem zugesagt und im März 1816 auch übergeben wurde.³³ Mit Apels frühem Tod (9. August 1816) endete eine Laufbahn, die noch vieles hatte erhoffen lassen.

Allem Anschein nach kann das Zweigespann Johann Friedrich Kind – Johann August Apel als das bislang fehlende Bindeglied in der Handschriftenüberlieferung zwischen Carl August Thieme in Leipzig und Karl Constantin Kraukling in Dresden gelten. Unerheblich ist in diesem Zusammenhang, ob die fraglichen Quellen ein Geschenk Thiemes für seine beiden Famuli darstellten oder ob die Handschriften aus Thiemes Nachlaß erworben worden sind. Inwieweit die somit wenigstens hypothetisch zu klärende Überlieferung die Echtheit der betreffenden Quellen zu erhärten vermag, bleibt eine offene Frage.

Verdächtig erscheint vor allem, daß in allen drei Fällen Titel bzw. Zuweisungen als spätere Zusätze erscheinen, ohne daß anzunehmen ist, es könnte sich um Übernahmen aus seither verschollenen Vorlagen handeln. Dies betrifft sowohl das Pedal-Exercitium mit dem geflissentlichen, an solcher Stelle gewiß unüblichen Hinweis auf *Bach* im Kopftitel, als auch die Generalbaßlehre mit der gespreizten Ausführlichkeit ihres Titels, dessen intendierte Symmetrie durch nachträgliche Erweiterungen gestört erscheint,³⁴ schließlich auch die Choral-sammlung mit ihrer ungeschickten Betitelung „*Sebastian Bach's Choral-Buch*“. Beobachtungen dieser Art bestärken den Wunsch nach Ermittlung anderer, beweiskräftigerer Kriterien. Für das Pedal-Exercitium sind diese durch die Schriftzüge Carl Philipp Emanuel Bachs in gewissem Umfange gegeben, wenn gleich weder dies noch das Zeugnis Carl August Thiemes für eine endgültige Zuweisung an Johann Sebastian Bach ausreichen. Die Generalbaßlehre weist zwar deutlich ältere Quellenschichten auf,³⁵ doch bleiben die Zuschreibung an Johann Sebastian Bach und die Datierung auf 1738 weiterhin fraglich. Mehr Gewißheit könnte die Feststellung jenes Schreibers bringen, der die Kopie angefertigt hat. Eine andere Möglichkeit wäre eine – ohnehin längst fällige – Untersuchung aufgrund innerer Kriterien. Bei dem Choralbuch aus Rochester schließlich mag eingeräumt werden, daß der Schreiber des Rückentitels den Inhalt der Titelseite bona fide übernommen hat. Allerdings bedeutet das wenig, weil dort eine sachlich falsche Angabe vorliegt, bei der allenfalls der Wunsch der Vater des Gedankens gewesen sein kann. Daß die Sammlung

³² Vgl. G. Mayerhofer, „Abermals vom Freischützen“. *Der Münchener „Freischütze“ von 1812*, Regensburg 1959 = Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. 7.

³³ Vgl. H. Lomnitzer, *Das musikalische Werk Friedrich Schneiders (1786–1853), insbesondere die Oratorien*, Dissertation, Marburg 1961, S. 111–140, bes. 115–120, sowie 297.

³⁴ Vgl. das Faksimile in Dok II, nach S. 400, besonders die 2. und 4. Zeile.

³⁵ Vgl. Dok II, Nr. 433 sowie die dort nachgewiesene Literatur.

etwas zu tun haben könnte mit jenem verschollenen Choralbuch, das das Leipziger Haus Breitkopf 1764 für zehn Taler anbot,³⁶ ist trotz der annähernd gleichen Zahl von Sätzen (hier 238, dort 240) unwahrscheinlich. In der Handschrift der Sibley Music Library finden sich keinerlei Spuren, die auf eine Aufbewahrung im Hause Breitkopf deuteten, und der Inhalt war 1764 ganz sicher keine zehn Taler wert. So bleiben viele Fragen weiterhin offen, auch wenn ein Stück jener merkwürdigen Überlieferungswege erhellt werden konnte, die drei „Bach“-Handschriften aus dem Umkreis der Leipziger Thomasschule über Dresden, Marburg und Wien nach Berlin, Brüssel und Rochester führten.

³⁶ Vgl. Dok III, S. 166.

ANHANG

Englische Resümees

Helmut K. Krause: A New Source for Three of Johann Sebastian Bach's Cantata Texts

The University Library of Göttingen owns a printed cycle of cantatas for the church year written for Gottfried Heinrich Stölzel by a Magister Knauer from Schleiz. Bach's cantatas BWV 64, 69a, and 77, composed in 1723, are based on the same texts by Knauer; they show, however, textual changes and cuts the origins of which have so far not been determined.

Alois Plichta: Johann Sebastian Bach and Count Johann Adam of Questenberg

A letter preserved in the State Archive of Brno and dated April 2, 1749, indicates that Count Questenberg (1678–1752), who lived at the Moravian castle of Jaroměřice and was active as a lutenist and patron of music, was in extended contact with Bach.

Günther Hoppe: Communion Practices in Bach's Coethen Period

A statistical estimate of Bach's participation in the communion ceremony during his tenure as court Capellmeister at Coethen is constructed on the basis of the relative significance of the communion service for a Lutheran Christian of his time and of the established custom at the parish of St. Agnus. The result shows Bach's infrequent attendance up to 1722. This result and its relationship to the „orthodox norm“ is investigated from the point of view of theological history.

Andreas Glöckner: New Findings concerning Johann Sebastian Bach's Performance Schedule between 1729 and 1735

A chronology of the handwriting styles of the young Carl Philipp Emanuel Bach and of the so-called main copyist F leads to conclusions concerning more precise datings of several cantatas and instrumental works by Bach. In addition it is possible to relate the identification of the „scribe F“ to the musical activities in Leipzig's „New Church“. Several manuscript sources for compositions by Bach contemporaries can also be connected with the activities of the Leipzig collegia musica.

Hans Eppstein: The Issue of Johann Sebastian Bach's Flute Sonatas

A discussion of the arguments concerning the authenticity of Bach's flute sonatas, as advanced by Robert L. Marshall (1978/79), leads to the conclusion that Bach's authorship of the sonatas BWV 1031 and 1033 must – contrary to

Marshall's opinion – continue to be considered doubtful. Marshall's hypotheses with regard to the chronological placement of sonatas preserved only in copies are subjected to critical evaluation; the result is a realization that provenance and stylistic analysis might lead to totally different interpretations.

George B. Stauffer: On Bach's Practice of Organ Registration

According to contemporary accounts, Bach's organ registration was „of his own kind“, i. e. departing from general custom. The actual possibilities of such special style are tested on the basis of documentary evidence drawn from theoretical writings. A thorough investigation of part writing and notation reveals that manual changes within a given work occurred only rarely and were essentially limited to pieces written in a genuine dialogue manner (concerto transcriptions, „Dorian“ Toccata BWV 538, Prelude in E-flat BWV 552).

Ulrich Prinz: Concerning the Designations „Bassono“ and „Fagotto“ in Johann Sebastian Bach's Works

From a systematic survey of all „Bassono“ and „Fagotto“ entries in Bach's works, evidence for the connection between the terms and specific use of the respective instruments is derived. Register and range suggest that Bach was thinking in terms of either *Kammerton* or *Chorton* instruments. The instrument that assumes a special role in this connection is the „Chorist-Fagott“ described in a number of theoretical sources of the time.

Hans-Joachim Schulze: „Sebastian Bach's Chorale Book“ in Rochester, N. Y.?

Three manuscripts from the collection of the Thomas alumnus Karl August Thieme (1721–1795) – subsequently conrector of St. Thomas's School – are placed in relation to Bach. They contain the „Pedal-Exercitium“ BWV 598, a manual of thoroughbass instruction dated 1738, and a chorale book now located in Rochester, N. Y. All three sources are of doubtful authenticity. The account of their provenance leads to a group of Dresden representatives of the Romantic movement associated with the „Freischütz“ librettist Johann Friedrich Kind.

F r a n z ö s i s c h e R e s ü m e e s

Helmut K. Krause: Une nouvelle source pour trois textes de cantates de Johann Sebastian Bach

La bibliothèque universitaire de Göttingen possède un cycle imprimé de textes de cantates pour l'année liturgique (Gotha 1720), écrit pour Gottfried Heinrich Stölzel par un certain Magister Knauer, de Schleiz. Les cantates BWV 64, 69a et 77, composés en 1723 par Bach, utilisent ces textes de Knauer, mais avec des modifications et coupures dont l'origine n'a pas encore été déterminée.

Alois Plichta: Johann Sebastian Bach et Johann Adam, comte de Questenberg

Une lettre préservée dans les Archives Nationales de Brno, datée du 2 avril 1749, montre que le comte de Questenberg (1678-1752), habitant le château moravien de Jaroměřice, et connu comme mécène et joueur de luth, était pendant une période étendue en contact avec Bach.

Günther Hoppe: La pratique de la communion pendant le séjour de Bach à Coethen

A partir de la signification du service de la communion pour les luthérans à cette époque, et en fonction de l'usage à la paroisse de St. Agnus, la participation du Kapellmeister Bach dans cette cérémonie est calculée statistiquement. Le résultat indique son assistance infréquente jusqu'en 1722; ce fait est considéré dans son rapport avec l'habitude orthodoxe, du point de vue de l'histoire de la théologie.

Andreas Glöckner: Nouveaux éléments pour le calendrier d'exécutions autour de Johann Sebastian Bach entre 1729 et 1735

Le classement chronologique des styles d'écriture de Carl Philipp Emanuel Bach, ainsi que ceux du désigné «copiste principal F», nous donne la possibilité de dater plus précisément certains cantates et plusieurs oeuvres instrumentales de Johann Sebastian Bach. L'identification du scribe appelé «copiste F» permet de l'associer aux activités musicales de l'«Eglise Nouvelle» de Leipzig, tandis que plusieurs oeuvres manuscrites des contemporains de Bach peuvent se rattacher au cercle des collegia musica de Leipzig.

Hans Eppstein: Sur le problème des sonates pour flûte de Johann Sebastian Bach

L'examen des arguments soutenus par Robert Marshall (1978/79), à propos de l'authenticité et la chronologie des sonates pour flûte de Bach, indique que les sonates BWV 1031 et 1033 doivent, contrairement à la thèse de Marshall, rester douteuses. Les hypothèses de ce dernier sur la chronologie des sonates préservées uniquement dans des copies sont évaluées; le résultat montre la divergence possible dans l'interprétation de provenance et de style.

George B. Stauffer: Sur la pratique de la registration d'orgue chez Bach

A croire les témoignages contemporains, le maniement des jeux d'orgue par Johann Sebastian Bach fut de «sa manière à lui», différent des habitudes générales. La possibilité d'un tel style est évaluée, utilisant les indications des écrits théoriques. L'analyse approfondie de la notation et de l'écriture montre que les changements de clavier à l'intérieur d'une composition furent rares, étant limités pratiquement aux pièces écrites en forme de dialogue (transcriptions de concerto, Toccata «dorienne» BWV 538, Prélude en mi-bémol majeur BWV 552).

Ulrich Prinz: Sur les indications „Bassono“ et „Fagotto“ chez Johann Sebastian Bach

De l'examen de toutes les indications «Bassono» et «Fagotto» dans les oeuvres de Bach résultent les bases d'une relation entre les termes et l'usage spécifique des instruments. Le registre et l'étendue indiquent que Bach pensait aux instruments aussi bien *Kammerton* que *Chorton*. Un rôle particulier est tenu par le «Chorist-Fagott», décrit par plusieurs théoriciens de l'époque.

Hans-Joachim Schulze: Le «*Choral-Buch* de Sebastian Bach» à Rochester, N. Y.?

Trois manuscrits de la collection de Karl August Thieme (1721–1795), étudiant et plus tard co-recteur à la Thomasschule de Leipzig, sont mises en relation avec Bach. Ils comportent le «Pedal-Exercitium» BWV 598, un manuel de basse continue daté de 1738, et un livre de chorales se trouvant actuellement à Rochester, N. Y. Tous les trois sont d'authenticité douteuse. L'histoire de leur provenance remonte à un cercle de l'époque romantique à Dresde, associé au librettiste du *Freischütz*, Johann Friedrich Kind.

Russische Resümées

Helmut K. Krausse: Новый источник по трем текстам кантат Иоганна Себастьяна Баха

Нижнесаксонская государственная и университетская библиотека в Гёттингене располагает годовым печатным комплектом текстов церковных кантат (Гота 1720), которые написал некий магистр Кнауэр из Шлайца для Готфрида Генриха Штёльцеля. Написанные в 1723 году кантаты Баха BWV 64, 69a и 77 также восходят к этим текстам Кнауэра, однако, отмечаются сокращения и другие изменения, автора которых до сих пор не удалось установить.

Alois Plichta: Иоганн Себастьян Бах и Иоганн Адам Граф Квестенберг

Из хранящегося в государственном архиве Брно письма от 2 апреля 1749 года можно судить, что проживавший в замке Яромежице в Моравии, известный как лютнист и меценат музыки граф Квестенберг (1678–1752 гг.) на протяжении более продолжительного времени был связан с Иоганном Себастьяном Бахом.

Günther Hoppe: Обряд причастия Баха в его Кётенский период

Исходя от значения обряда причастия для лютеранского христианина устанавливается статистически относительная частота хождения к причастию кётенского приворного капельмейстера Баха и сопоставляется с принятыми обычаями общины Святого Агнуса. При этом Бах до 1722 года оказывается редким гостем обряда причастия. Это обстоятельство – отставание от «ортодоксальной нормы» – рассматривается с историко-теологической точки зрения.

Andreas Glöckner: Новые сведения по календарю исполнения Иоганна Себастьяна Баха между 1729 и 1735 гг.

Хронологическая систематизация почерков Карла Филиппа Эммануэля Баха, а также так называемого «Главного переписчика Ф.» дает отправные точки для более точного датирования некоторых кантат и ряда инструментальных произведений Иоганна Себастьяна Баха. Благодаря идентификации обозначаемого до сего времени как «Главный переписчик Ф.» писца помимо этого могут быть установлены связи к музыкальной практике в лейпцигской «Новой церкви». Кроме этого ряд имеющихся в копиях композиций современников Баха может быть приписан кругу деятельности лейпцигской „Collegia musica“.

Hans Eppstein: К проблематике сонат для флейты Иоганна Себастьяна Баха

Дискуссия по аргументам, выдвинутым Робертом Л. Маршаллом в 1978/79 гг. по вопросу подлинности и хронологии сонат для флейты Баха, приводит к констатации, что сонаты BWV 1031 и 1033 – вопреки Маршаллу – и далее должны считаться сомнительными. Критически рассматриваются гипотезы Маршалла о хронологическом расположении имеющихся только в копиях сонат, с результатом, что передача и анализ стиля могут привести к значительно отклоняющимся решениям.

George B. Stauffer: О практике регистровки органа Баха

По современному сообщению Бах производил регистровку органа «по своему методу», то есть, в отличие от общепринятого метода. По свидетельствам теоретиков рассматриваются практические возможности для этого. Тщательная проверка композиционной структуры и способа нотации приводит к выводу, что смена мануала внутри формы одного произведения встречалась редко и органичивалась в основном произведениями типа диалога (концертные транскрипции, «дорийские» токката BWV 538, прелюдия ми-бемоль мажор BWV 552).

Ulrich Prinz: Об обозначении «Бассоно» и «Фаготто» у Иоганна Себастьяна Баха

По систематическому обзору всех встречающихся «Бассоно» и «Фаготто» в произведениях Баха можно судить о взаимосвязи термина и специфическому вступлению инструмента. По тесситуре и диапазону инструмента можно судить о том, что Бах требовал инструменты частично в камерном, частично в хоровом тоне. Особую роль играл при этом неоднократно описанный теоретиками того времени «Хорист-Фагот».

Hans-Joachim Schulze: «Сборник протестантских хоралов Себастьяна Баха» в Рочестере/НЙ?

Бывшему ученику школы Св. фомы и будущему заместителю ректора этой школы в Лейпциге Карлу Аугусту Тиме (1721–1975 гг.) принадлежат три рукописи, которые связываются с Иоганном Себастьяном Бахом: «Педаль-экзерцициум» BWV 598, урок игры на генерал-басе 1738 г., а также находящийся сейчас в Рочестере/НЙ сборник протестантских хоралов. Все три источника имеют сомнительную аутентичность. История их передачи восходит к окружению дрезденской ранней романтики и либреттиста «Вольного стрелка» Иоганна Фридриха Кинда.

T s c h e c h i s c h e R e s ü m e e s

Helmut K. Krausse: Nový pramen ke třem textům kantát Johanna Sebastiana Bacha

Dolnosaská Státní a univerzitní knihovna města Göttingen vlastní tištěný ročník textů chrámových kantát (Gotha 1720), které složil jistý magistr Knauer ze Schleizu pro Gottfrieda Heinricha Stölzela. Bachovy kantáty BWV 64, 69a a 77 komponované v r. 1723 se rovněž zakládají na těchto Knauerových textech, lze však v nich zjistit zkrácení a jiné zásahy, jejichž původce se dosud nedal zjistit.

Alois Plichta: Johann Sebastian Bach a Jan Adam, hrabě z Questenberku

Ze psaní z 2. dubna 1749 uloženého ve Státním archivu v Brně vyplývá, že hrabě Questenberk (1678–1752) sídlící na zámku Jaroměřice na Moravě, známý jako loutnář a hudební mecenáš, byl delší dobu ve spojení s Johannem Sebastianem Bachem.

Günther Hoppe: Účast Bacha na večeři Páně (přijímání) v době jeho pobytu v Köthen

Vycházejí z významu obyčejně přijímání pro luteránského křestana se statisticky zjišťuje relativní četnost účasti köthenského dvorního kapelníka Bacha na přijímání v relaci k tomuto obvyklému obyčejí obce St. Agnus (sv. Agnuse). Přitom se ukazuje, že se Bach do r. 1722 zřídka kdy zúčastňoval přijímání. Tento nálezný – zaostávání za „ortodoxní normou“ – se zkoumá z teologického dějinného hlediska.

Andreas Glöckner: Nové poznatky o Johannu Sebastianu Bachovi provozování v době od r. 1729 do r. 1735

Chronologické třídění tahů písma Carla Philippa Emanuela Bacha, jakož i řadění tahů písma takzvaného „hlavního kopisty F“ poskytuje podklady k přesnějšímu časovému zařazení několika kantát, jakož i více instrumentálních děl Johanna Sebastiana Bacha. Identifikací písaře dosud označovaného jako takzvaný „hlavní kopista F“ lze kromě toho konstatovat kontakty k pěstování hudby v Lipské „Neue Kirche“. Kromě toho lze přiřadit několik kompozic Bachových současníků, o nichž existují opisy, působnosti lipského Collegia musica.

Hans Eppstein: O problematice sonát Johanna Sebastiana Bacha pro flétnu

Z prodiskutování argumentů, jak je přednesl Robert L. Marshall 1978/79 k otázce pravosti a chronologie Bachových sonát pro flétnu, vyplývá konstatování, že sonáty BWV 1031 a 1033 – v rozporu s Marshalllem – i nadále musí platit za pochybné. Marshallovy hypotézy o chronologickém začlenění pouze těch sonát, o nichž existují opisy, se kriticky posuzují s tím výsledkem, že podání (tradice) a rozbor slohu může též vést k značně se odchylicím řešením.

George B. Stauffer: O Bachově rejstříkování u varhan

Podle soudobých zpráv prý Bach rejstříkoval varhany „podle svého způsobu“, tedy odchylně od všeobecného postupu. Na základě posudků teoretiků se zde k tomuto účelu projednávají praktické možnosti. Zevrubné prozkoumání věty za větou a způsobu notových záznamů vede k závěru, že se zřídka vyskytla změna klávesnic v rámci jedné věty a že se v podstatě omezila na dialogizující hudební skladby (koncertní zpracování pro jiné nástroje, „dórická“ Toccata BWV 538, preludium Es-dur BWV 552).

Ulrich Prinz: O označení „Bassono“ a „Fagotto“ u Johanna Sebastiana Bacha

Ze systematického přehledu všech „Bassono“ a „Fagotto“ v Bachových dílech vyplynuly podklady pro souvislost názvu a specifického nasazení nástroje. Z ladění a z rozsahu tónů lze usuzovat, že Bach požadoval nástroje nacházející se zčásti v komorním tónu a zčásti v tónu chorálním. Přitom hrál zvláštní roli „Chorist-Fagott“ vícekrát popisovaný teoretiky doby.

Hans-Joachim Schulze: Kniha chorálů Sebastiana Bacha v Rochester/NY?

Z vlastnictví žáka souboru sv. Tomáše (Thomanerchor) a pozdějšího korektora Lipské školy sv. Tomáše (Thomasschule) Karla Augusta Thiemeho (1721 do 1795) pocházejí tři rukopisy, které se spojují se jménem Johanna Sebastiana Bacha: „Pedal-Exercitium“ BWV 598, učení o generálním basu (Generalbaßlehre) časově zařazené do roku 1738, jakož i chorální kniha, která je nyní v Rochester/NY. Všechny tři prameny vykazují pochybnou autentičnost. Dějiny jejich tradic vedou do okruhu dráždanské časné romantiky a libretisty „Čarostřelce“ Johanna Friedricha Kinda.

M 7 8° 10

