

Bach-Jahrbuch
2001

SLUB Dresden

MZ. 8.

10

Mar 2

NEUE BACHGESELLSCHAFT
LEIPZIG

70 M

BACH-JAHRBUCH

Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von

Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff

87. Jahrgang 2001



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT

LEIPZIG

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 2001

Die redaktionelle Arbeit wurde gefördert durch das



BACH-ARCHIV LEIPZIG

FORSCHUNGSINSTITUT · BIBLIOTHEK · MUSEUM · VERANSTALTUNGEN

Stiftung bürgerlichen Rechts

Gedruckt mit Unterstützung der Stadt Leipzig.

Bach-Jahrbuch

Signatur: MZ. 8. 10 eingegangen am: 18.03.2002

Bemerkung: JB, Säbi

Ablage bei: 14/M Heft: 2001/87

G



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

Anschriften der Herausgeber:

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

Anschrift für Briefsendungen: PF 101349, 04013 Leipzig

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

Redaktionsschluß: 30. Juni 2001

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2001

Printed in Germany. H 6724

Notensatz: Olaf Olschewski, Leipzig

Satz und Lithographie: DZA Satz und Bild GmbH, Altenburg

Druck und Buchbinderei: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

ISSN 0084-7682

ISBN 3-374-01961-7

h7. 8. 10. - 87. 2001

INHALT

<i>Michael Maul</i> (Leipzig), „Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein“. Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach	7
<i>Bernhard Billeter</i> (Zürich), Modernismen in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge	23
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Johann Christoph Friedrich Bach und die Teilung des väterlichen Erbes	55
<i>Christian Ahrens</i> (Bochum), Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829	71
<i>Glenn Stanley</i> (Storrs, CT), Arnold Scherings Bach – Symbol eines Zeitalters	99
<i>William H. Scheide</i> (Princeton, NJ), Nochmals BWV 50 „Nun ist das Heil und die Kraft“	117
Kleine Beiträge	
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), „... daß ohne Hülffe derer Herren Studiosorum der Herr Cantor keine vollstimmende Music würde bestellen können ...“. Bemerkungen zur Leipziger Kirchenmusik vor 1723 und nach 1750	131
<i>Werner Breig</i> (Erlangen), Das „Thema Legrenzianum elaboratum per Joan. Seb. Bach“ und die Frühgeschichte der Doppelfuge	141
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Über die Schlußchoräle zweier Bachscher Ratswahlkantaten	151
<i>Markus Rathey</i> (Mainz), Die Temperierung der Divi Blasii-Orgel in Mühlhausen	163
<i>Maria Hübner</i> (Leipzig), „Eine große Liebhaberin von der Gärtnerey“. Anna Magdalena Bach zum 300. Geburtstag	173
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Vom Landgut in die Stadtbibliothek: Zur Überlieferung der Bach-Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“	179
<i>Rainer Kaiser</i> (Eisenach), Johann Christoph Bachs „Choräle zum Präambulieren“ – Anmerkungen zu Echtheit und Überlieferung.	185
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien	190

ABKÜRZUNGEN

- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
- Am.B. = Amalien-Bibliothek (Dauerleihgabe in SBB)
- AMZ = *Allgemeine Musikalische Zeitung*
- Bach-Studien = *Bach-Studien*, Bd. 1–10, Leipzig 1922–1991
- Bach-Symposium
Marburg 1978 = *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, herausgegeben von Reinhold Brinkmann*, Kassel 1981
- BB = Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek Berlin, jetzt → SBB)
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff*, Leipzig 1986ff.
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Bl., Bll. = Blatt, Blätter
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BWV² = *Bach-Werke-Verzeichnis* (wie oben); 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990
- DKL = *Das deutsche Kirchenlied. Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800, [nebst] Register*, Kassel etc. 1975, 1980 (RISM B/VIII/1 und 2)
- Dok I, II, III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
- DTÖ = *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*
- Falck = Martin Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, ²1919, Reprint Lindau/B. 1956

- Fk = *Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, in: Falck (Anhang)
- Fs. = Festschrift
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- Jahrbuch MBM = *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V., Jahrbuch*
- Kobayashi Chr = Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: Bach-Jahrbuch 1988, S. 7–72
- LBzBF = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1979
- MGG² = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
- MT = *The Musical Times*
- MuK = *Musik und Kirche*
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954 ff.
- NV = *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790
- ÖMZ = *Österreichische Musikzeitschrift*
- RiemannL = *Riemann Musiklexikon*, 12. Auflage, Mainz 1959–1975
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz –. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus.ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. TBSt 2/3 (Mbg und Tb jetzt SBB, Verbleib unbekannt jetzt Biblioteka Jagiellońska Kraków)
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880
- T. = Takt(e)
- TBSt = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg. Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958

- WaltherL = Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1964
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

„Dein Ruhm wird wie ein Demantstein,
ja wie ein fester Stahl beständig sein“
Neues über die Beziehungen zwischen den Familien
Stahl und Bach 0

Von Michael Maul (Leipzig)

Gönner und Mäzene spielten im Leben Johann Sebastian Bachs eine bedeutende Rolle, und so manche seiner beruflichen Schritte wären ohne die aktive Hilfe engagierter Förderer wohl nicht zustande gekommen. Sind im ersten Leipziger Schaffensdezennium vorrangig Beziehungen zu Mitgliedern des gehobenen Bürgertums und des Adels in Leipzig nachweisbar, so ist ab den 1730er Jahren eine Ausbreitung seiner freundschaftlichen Kontakte zu einflußreichen Personen in den Residenzstädten Dresden und Berlin zu beobachten. Die herausragende Rolle, die etwa Hermann Carl Reichsgraf von Keyserlingk, seit 1733 russischer Gesandter am Dresdner Hof, bei Bachs Ernennung zum Königlich-Polnischen Kurfürstlich-Sächsischen Hofkomponisten spielte, mag dafür Beispiel genug sein.¹

Aufgrund des allgemein bekannten schmalen Fundus an biographischen Quellen lassen sich die zahlreichen Leipziger Gönner Bachs meist nur aus dessen musikalischen Werken erschließen, etwa wenn sie von ihm mit Widmungen oder Huldigungsmusiken zu Hochzeiten, Namenstagen und anderen festlichen Ereignissen bedacht wurden. Die Überlieferung dieses Schaffensbereichs scheint jedoch von großen Verlusten geprägt zu sein, da die entsprechenden Kompositionen oft nur anhand von Textdrucken oder sekundären Dokumenten zu belegen sind. Kaum eines dieser Gelegenheitswerke hätte die Zeit in musikalischer Gestalt überdauert, wenn sie nicht von Bach selbst und in der Folge von seinen Söhnen und von späteren Sammlern aufbewahrt worden wären. Von den teilweise wohl auch zu repräsentativen Zwecken hergestellten und überreichten Partituren oder Stimmensätzen solcher Festmusiken für Leipziger Gönner oder Auftraggeber hat sich offenbar nichts erhalten.

Überhaupt sind Widmungsautographe Bachs nur spärlich vorhanden: Außerhalb Leipzigs wäre lediglich der Stimmensatz zur Missa in h-Moll BWV 232¹ in diesem Zusammenhang als Ausnahme, die die Regel bestätigt, anzuführen; diese Zimelie wurde 1733 Friedrich August II. überreicht und blieb innerhalb der sorgsam aufbewahrten Hofmusikaliensammlung bis heute in Dresden erhalten. Graf Keyserlingk soll bekanntlich der Initiator von Bachs „Aria mit 30 Veränderungen“ gewesen sein und ihn dafür stattlich entlohnt haben;² doch ein entsprechendes Widmungsexemplar der Goldberg-Variationen ist nicht bekannt. Partituren oder Stimmensätze zu weltlichen Huldigungsmusiken, die Keyserlingk oder Mitglie-

¹ Vgl. Dok II, Nr. 388; zu den Beziehungen zwischen Bach und Keyserlingk vgl. H. Miesner, *Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe, zwei Gönner der Familie Bach*, BJ 1934, S. 101–115.

² J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 91f.

dem anderer Dresdner Adels- oder Bürgerhäuser überreicht worden wären, sind gleichfalls nicht überliefert.

Aufgrund der kargen Dokumentenlage ebenfalls schwer einzuschätzen ist die Art von Bachs persönlichem Umgang mit seinen Gönnern und Mäzenen. Daß für manche der angeknüpften Beziehungen auch strategische Beweggründe maßgebend waren, dürfte nicht von der Hand zu weisen sein. Zum einen legen unsere Kenntnisse über die Beziehungen zu Keyserlingk nahe, daß sie Bach nicht zuletzt zur Verwirklichung eigener Ziele hilfreich wurden. Es ist zum anderen erkennbar, daß der Thomaskantor die Gunst von Standespersonen bisweilen auch für die ersten Karriereschritte seiner beiden ältesten Söhne zu nutzen verstand, und so verwundert es nicht, daß von seiten Wilhelm Friedemann Bachs die Pflege der vom Vater begründeten Beziehungen zur Familie Keyserlingk noch 1763 dokumentarisch nachweisbar ist.³ Das Weiterleben der Verbindung zum Köthener Fürstenhaus ist durch die 1757 übernommene Patenschaft von Fürst Carl Georg Leberecht und seiner Gemahlin bei Wilhelm Friedemanns Tochter Friederica Sophia belegt.⁴

Sucht man nach weiteren Gönnern, die für beide Bach-Generationen Bedeutung hatten, richtet sich der Blick nach Berlin. Hier steht eine Persönlichkeit im Mittelpunkt, deren Mäzenatentum sich zumindest von seiten der beiden ältesten Söhne anhand von musikalischen Widmungen nachweisen läßt. Die Rede ist von dem Königlich Preußischen Hofrat und Leibarzt Georg Ernst Stahl (1713–1772), auf dessen Beziehungen zur Bach-Familie erstmals Heinrich Miesner ausführlich aufmerksam gemacht hat.⁵ Ein wichtiges Dokument für das freundschaftliche Verhältnis ist das in italienischer Sprache abgefaßte Vorwort zu Wilhelm Friedemann Bachs erster gedruckter Cembalo-Sonate Fk 3 (1745), deren von Miesner gebotene deutsche Übersetzung wie folgt lautet:⁶

³ Wilhelm Friedemann Bach widmete Keyserlingk 1763 die zweite Auflage seiner Klavier-sonate in Es-Dur Fk 5.

⁴ Vgl. Falck, S. 34.

⁵ H. Miesner, *Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach*, BJ 1933, S. 71–76.

⁶ Miesner (wie Fußnote 5), S. 72f. Der Text lautet im Original:

Illustr^{mo} Signore, e Padrone

Colend^{mo}

Non havendo mai havuto l'occasione di far vedere pubblicamente la riconoscenza, allaquale l'honore della Sua amicizia, e Sua bontà molto particolare verso di me m'obligano: Oso di valermi della presente, dedicando a V. S. Illustr^{ma} qualche prove del mio studio in musica, e supplicandola di ricevere la buona volontà come un pegno della mia grandissima divozione. Se il prezzo del mio lauoro non conviene al Suo gran nome, io So almeno per certo, che mai vna dedicazione, sia fatta con una venerazione uguale à quella, che mi fa sotto scrivere de V. S. Illustr^{ma}

asservandissimo divotissimo Servo.

Guiglielmo Friedemanno Bach.

Dresda

il 16. Marzo.

1745.

Hochedelgeborner Herr, hochgeneigtester Gönner!

Da ich nie Gelegenheit gefunden habe, öffentlich von der Erkenntlichkeit Zeugnis abzulegen, zu der mich die Ehre Ihrer Freundschaft und ganz besonderen Güte verpflichten: so wage ich es, diese durch Gegenwärtiges geltend zu machen, indem ich Ew. Hochedelgeboren einige Ergebnisse meiner musikalischen Tätigkeit widme und Sie bitte, den guten Willen als ein Pfand meiner größten Ergebenheit anzunehmen. Wenn auch der Wert meiner Arbeit Ihrem großen Namen nicht entspricht, so bin ich mindestens dessen gewiß, daß nie eine Widmung mit einer gleichen Verehrung wie diese erfolgt ist, in der ich mich unterzeichne

Euer Hochedelgeboren
ergebenster Diener

Dresden, den 16. März 1745

W. F. Bach

Carl Philipp Emanuel Bach setzte demselben Gönner mit dem Charakterstück „La Stahl“ Wq 117/25 ebenfalls ein gedrucktes musikalisches Denkmal. Dessen Name taucht zudem in Verbindung mit zwei weiteren Werken Carl Philipp Emanuel Bachs auf: Der Text des 1743 im vierten Teil der *Sammlung verschiedener und auserlesener Oden* von Johann Friedrich Gräfe erschienenen Liedes „Der Zufriedne“ (Textbeginn „Entfernt von Gram und Sorgen“) Wq 199/10 stammt nach Ausweis des Erstdrucks von einem nicht näher bezeichneten „Stahl“, bei dem es sich eigentlich nur um Georg Ernst Stahl handeln kann.⁷ Und schließlich erläutert eine Fußnote zur siebten Strophe des 1770 in den Hamburger *Unterhaltungen* erschienenen Liedes „Bey dem Grabe des verstorbenen Mechanicus Hohlfeld“ Wq 202/C/11, daß mit den „beyden verlaßnen Freunden“ Hohlfelds „der Professor Sulzer, und Hofrath Stahl“ gemeint seien.⁸

Stahl wurde am 6. Mai 1713 in Halle als Sohn des berühmten Mediziners und Professors Georg Ernst Stahl d. Ä. (1659–1734) geboren. Mit der Berufung des Vaters zum königlich preußischen Hofrat und Leibarzt Friedrich Wilhelms I. siedelte die Familie nach Berlin über. Der Sohn trat beruflich in die Fußstapfen seines Vaters; er schrieb sich im Januar 1730 in die Matrikel des Collegium medico-chirurgicum in Berlin ein⁹ und führte spätestens zu Beginn der 1740er Jahre die gleichen Titel wie der mittlerweile verstorbene ältere Stahl. Am 19. September 1741 vermählte er sich mit der Berliner Apothekerstochter Johanna Elisabeth Schrader (1725–1763); der Ehe entsprossen zwischen 1742 und 1752 neun Kinder,¹⁰ unter deren Paten auffallend viele von Carl Philipp Emanuel Bach mit

⁷ In der Neuausgabe des Liedes in der Sammlung *Oden mit Melodien* (Berlin 1762) wurde der Name des Textdichters unterdrückt.

⁸ Vgl. den Abdruck des Texts bei B. Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente aus der zeitgenössischen hamburgischen Presse (1767–1790)*, Hildesheim 2000 (LBzBf 4), S. 162–164.

⁹ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, 1. HA Rep. 108 D. Sect. XIV. Rep. XIX. Nr. 6; abgedruckt in *Archiv für Sippenforschung* 11, 1934, S. 129–158, und 12, 1935, S. 97–135.

¹⁰ Die folgenden Angaben nach dem Taufbuch der Berliner Dorotheenkirche, Bd. II (1733–1743) und Bd. III (1743–1753), Evangelisches Zentral-Archiv Berlin: 1. Juliane Elisabeth Ernestina (geboren 7. 9., getauft 17. 9. 1742), 2. Johanna Charlotta (geb. 22. 3., get. 31. 3. 1744), 3. Maria Luise (geb. 28. 6., get. 5. 7. 1745), 4. Johann Ernst (geb. 5. 3., get. 14. 3. 1747; 1. 4. 1764 Collegium medico-chirurgicum [vgl. Fußnote 9], gestorben 1771), 5. George Wilhelm (geb. 20. 10., get. 30. 10. 1748), 6. Charlotte Johanna (geb. 13. 6., get. 22. 6. 1752); außerdem wurden noch drei Kinder tot geboren.

Charakterstücken bedachte Persönlichkeiten auftauchen – offenbar handelt es sich hier um einen Freundeskreis von Hofbedienten, der bislang lediglich aus Andeutungen in Briefen belegt war.¹¹ Stahl stand auch mit dem anakreontischen Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim in Verbindung, aus dessen Besitz das einzige bekannte Bildnis des Berliner Arztes stammt.¹² Auf Beziehungen zu dem damaligen Hallenser Studenten und später als Postrat in Braunschweig ansässigen Kammersekretär und Postrat Johann Friedrich Gräfe (1711–1787) deutet neben dem erwähnten Beitrag zum vierten Teil von dessen *Oden* ein 1741 bei Breitkopf in Leipzig gedrucktes Gedicht auf die „Stahl- und Schraderische Eheverbindung“, das mit *J. F. G.* gezeichnet ist.¹³ Von den Kindern des Ehepaars Stahl heiratete die älteste Tochter 1762 den Berliner Hof- und Kammergerichtsrat Theodor Christian von Clermont und die jüngste 1765 den Magdeburger Regierungsdirektor Johann Wilhelm von Tevenar. Von den Söhnen erreichte nur der 1747 geborene Johann Ernst das Erwachsenenalter; doch auch er verstarb bereits früh (1771, mit 24 Jahren). Sein Vater folgte ihm ein Jahr später ins Grab; er starb am 8. November 1772 im Alter von 59 Jahren.¹⁴

Die frühesten Belege für eine persönliche Verbindung zwischen den Familien Bach und Stahl stehen in Zusammenhang mit Johann Sebastian Bachs Berlin-Reise im Sommer 1741. Aus der Adressierung eines Briefes von Johann Elias Bach geht hervor, daß der Thomaskantor in Stahls Haus Unter den Linden wohnte.¹⁵ Die freundschaftlichen Beziehungen dürften 1747 anlässlich von Bachs zweiter, berühmter Reise nach Potsdam und Berlin sowie bereits im Dezember 1745 anlässlich

¹¹ Als Paten werden bei den Kindern Stahls unter anderem genannt: „H. Geh. Rath Behmer, aus Halle“ bzw. „Frau HofR. Böhmern“ (1742, 1744, 1745; vgl. Wq 117/26 „La Boehmer“), „H. HoffRath Buchholtz“ bzw. „Frau HofR. Buchholtzen“ (1742, 1744, 1748; vgl. Wq 117/24 „La Buchholtz“), „Hoff und Criminalrath Gause“ (1747; vgl. Wq 117/37 „La Gause“), „Frau Hoff R. Hermann“ (1752; vgl. Wq 117/23 „L'Herrmann“). Unter den Paten des ersten Kindes wird auch eine „Fr. Hoffrathin Arendten“ genannt; hierbei handelt es sich um Regina Ernestine Arends, die jüngere Schwester Stahls (auf sie oder auf die älteste Tochter Stahls könnte sich C. P. E. Bachs Charakterstück „La Ernestine“ Wq 117/38 beziehen; vgl. auch das 1762 mit dem Zusatz „am Namenstage der Mademoiselle S.“ veröffentlichte Lied „L'Ernestine“). Zu C. P. E. Bachs Berliner Freundeskreis und zum Repertoire der Charakterstücke siehe auch D. M. Berg, *C. P. E. Bach's Character Pieces and his Friendship Circle*, in: *C. P. E. Bach Studies*, hrsg. von Stephen L. Clark, Oxford 1988, S. 1–32.

¹² Vgl. die Abbildung in BJ 1933, nach S. 70. Darüber hinaus war Stahl Mitbegründer einer später als „Donnerstagskränzchen“ bezeichneten Vereinigung, die 1765 ins Leben gerufen wurde, um ihren Mitgliedern die Möglichkeit zu geben, „einen Abend der Woche Ihrer Erholung und Geistesstärkenden Freuden zu weihen“; vgl. S[amuel Christian Gottfried] Küster, *Der Freundesbund. Eine Erzählung zur Feier des 27. Mai 1790*, Berlin 1790 (Exemplar: SBB, Ym 5821): dieser anlässlich des 25jährigen Bestehens des Donnerstagskränzchens verfaßte Text ist auch abgedruckt in *Berlinischer Musenalmanach für 1791*, hrsg. von C. H. Jördens, S. 110–129.

¹³ *Zu der | vergnügten | Stahl- | und | Schraderischen | Eheverbindung, | sandte diese Zeilen | den 20ten des Herbstmonaths 1741 | nach Berlin | J. F. G. | Leipzig, | gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf*; Exemplar: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Db 4° 558 (16).

¹⁴ Zur Familiengeschichte siehe Miesner (wie Fußnote 5).

¹⁵ Vgl. Dok II, Nr. 489, sowie Miesner (wie Fußnote 5), S. 71.

der Taufe von Carl Philipp Emanuel Bachs ältestem Sohn Johann August erneuert worden sein.¹⁶

Der oben zitierte Widmungstext Wilhelm Friedemann Bachs im Originaldruck seiner Cembalosonate verwundert vor dem Hintergrund, daß zwischen seiner Tätigkeit in Dresden und derjenigen des in Berlin praktizierenden Arztes keine unmittelbar greifbaren Zusammenhänge erkennbar sind.¹⁷ Ein Anknüpfen der Beziehungen zur Bach-Familie wäre über Carl Philipp Emanuel Bach einleuchtend erklärbar und dürfte bald nach dessen Übersiedlung nach Berlin erfolgt sein. Zu erwägen ist allerdings auch, ob die Freundschaft zwischen den beiden Familien noch weiter zurückreicht und vielleicht doch bereits auf Johann Sebastian Bach zurückgeht. Denn die Lebensstationen von Georg Ernst Stahls gleichnamigem berühmten Vater, dem Begründer der Phlogistonchemie, zeigen bemerkenswerte Parallelen mit denen der Bach-Familie:¹⁸ 1679 bis nach 1683 Studium in Jena, 1687 Leibarzt von Herzog Johann Ernst von Sachsen-Weimar, ab 1694 Professor an der neugegründeten Friedrichs-Universität in Halle, ab 1714 in Berlin als Leibarzt des Preußenkönigs und Präsident des Collegium medicum. Ein direkter Schnittpunkt mit Bachs Lebenslauf ergibt sich jedoch nicht.¹⁹ Lediglich der 1656 geborene Bruder des älteren Stahl, Georg Conrad, könnte in Weimar mit Bach in Verbindung gestanden haben, da er dort als Arzt wirkte und nach dem Weggang seines Bruders die Position eines fürstlichen Leibarztes innehatte.²⁰ Allerdings sind diese Überlegungen ohne neue Dokumente nicht zu verifizieren.

Trotz all dieser Belege und Indizien bleibt das Bild des Musikliebhabers Stahl und seiner Beziehungen zur Bach-Familie unterbelichtet und vage; gern besäßen wir neben den eher indifferenten Nachweisen noch Zugang zu aussagekräftigeren Zeugnissen. Die Auswertung eines bislang wenig beachteten Dokuments steuert zu den bisher aufgeworfenen biographischen Fragen unvermutet wesentliche neue Erkenntnisse bei. Die Universitäts- und Landesbibliothek Halle verwahrt zwei Exemplare eines den Nachlaß Georg Ernst Stahls verzeichnenden gedruckten Auktionskataloges, dessen Titel wie folgt lautet²¹:

¹⁶ Vgl. Dok II, Nr. 540. Unter den Paten von C. P. E. Bachs Tochter Anna Carolina Philippina werden im Taufeintrag vom 11. 9. 1747 (Dok II, Nr. 558) unter anderem Stahl und „Frau N. Bachin. Capellmeisters Ehefrau in Leipzig“ genannt, doch ist ungewiß, ob A. M. Bach tatsächlich in Berlin anwesend war.

¹⁷ Die verschiedentlich ausgesprochene Vermutung, daß Johann Sebastian Bach bei seiner Reise 1741 von seinem ältesten Sohn begleitet wurde (vgl. u. a. Miesner, wie Fußnote 5, S. 73), ist eine plausible Erklärung für die Zueignung von Fk 3, läßt sich aber nicht dokumentarisch belegen.

¹⁸ Vgl. dazu M. Engel, *Chemie im achtzehnten Jahrhundert. Georg Ernst Stahl 1659–1734*, Berlin 1984 (Ausstellungskatalog Nr. 23 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz), S. 60.

¹⁹ Eine Begegnung mit dem älteren Stahl könnte 1719 anlässlich von Bachs Berlin-Reise stattgefunden haben.

²⁰ Vgl. Johann August Vocke, *Geburts- und Todten-Almanach Ansbachischer Gelehrten, Schriftsteller und Künstler*, Augsburg 1796–1797, Erster Theil, S. 420.

²¹ Signaturen: 1. AB 3612 k 22 (älterer Besitzerstempel *Bibliotheca Stephanei Halberstadensis*); 2. an Pon π p 87(5); ein weiteres Exemplar in SBB, Ap 24411. Auf den Katalog sowie dort angezeigte „gedruckte und geschriebene Musikalien – darunter solche der ihm be-

„Verzeichniß | des | Naturalien=Cabinets, | der | Bibliothek, | Kupferstiche und Musikalien, | in-
gleichen der | mathematischen, physikalischen und | optischen Instrumente | des seligen Hof-
raths und Doct. Med. | Herrn Georg Ernst Stahl, | welche | den 1. März 1773 und folgende Tage
Nachmittags | gegen baare Bezahlung verauctioniret werden sollen. | [...] Berlin, gedruckt bey
C. M. Vogel, priv. Buchdr.“

Den Hauptteil dieses 182 Seiten umfassenden Katalogs bildet das Verzeichnis von Stahls umfangreichem Naturalienkabinett, in dem sich so ausgefallene Präparate finden wie ein „junger ausgetrockneter Krokodil mit dickem Kopf und schuppich-tem Schwanze“ oder „Eine runde Schachtel mit sämtlichen einzelnen Knochen eines menschlichen Kopfes. Ungemein sauber und schön gebleicht“. Auf den letzten drei Seiten befindet sich eine nachstehend wiedergegebene Aufstellung der Musikalien aus dem Besitz des Berliner Arztes (siehe auch Abbildung 1).

A) Gedruckt.

- | | | |
|----|--|---|
| 1 | Bachs Versuch über die wahre Art,
das Clavier zu spielen, 1ster und 2ter Theil,
nebst Exempel und Probestücken, 3 Bände. | Wq 254-255 und Wq 63 |
| 2 | Sechs Sonaten von C. P. E. Bach <i>in Folio</i> . | Wq 48 |
| 3 | Desselben 6 Sonaten fürs Clavier in
groß Quart. Berlin 760. | Wq 50 |
| 4 | Fortsetzung von 6 Sonaten fürs Clavier
von C.P.E. Bach in groß Quart. Berlin 761. | Wq 51 |
| 5 | Desselben 2te Fortsetzung von 6 Sonaten
furs Clavier. Berlin 763. | Wq 52 |
| 6 | Desselben Clavierstücke verschiedener
Art. Berl. 765. | Wq 112 |
| 7 | Desselben 6 leichte Claviersonaten
in groß Quart. Leipzig 766. | Wq 53 |
| 8 | Desselben 6 Sonaten, groß Quart. | Wq 54 (Ausgabe 1770) oder Wq 49? |
| 9 | Desselben kurze und leichte Clavierstücke,
1ste und 2te Sammlung. fol. Berlin 766. 68. | Wq 113 und Wq 114 |
| 10 | Desselben 2 Concerte aus <i>d#</i> und <i>b#</i> . fol. | Wq 11 und Wq 25 |
| 11 | Clavierübung von Joh. Seb. Bach. Leipz. 731. | BWV 825-830 |
| 12 | Desselben musikalisches Opfer. fol. | BWV 1079 |
| 13 | Zwey Sonaten von Wilhelm Friedemann
Bach. | Fk 3 (Dresden 1745) und Fk 5 (wohl
1. Auflage, Halle 1748) |
| 14 | Zwölf Sonaten von Christoph Nichelmann. | <i>Sei brevi Sonate da Cemb. massime all'uso
delle Dame</i> , Nürnberg 1749 sowie <i>Brevi
Sonate da cembalo all'uso di chi ama il
Cemb. massime delle Dame</i> op. Ilda, Nürn-
berg [1749]; RISM A/I/6: N 555–556 |

freundeten Komponisten Johann Sebastian Bach ... und dessen Sohn Carl Philipp Emanuel Bach“ wies zuerst Rudolph Zaunick hin (*Von den Vor- und Nachfahren Georg Ernst Stahls. Ein genealogischer Versuch*, in: Sudhoffs Klassiker der Medizin. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina durch Johannes Steudel und Rudolph Zaunick. Bd. 36. Georg Ernst Stahl, Leipzig 1961, hier S. 87). Auch der Berliner Ausstellungskatalog zum 250. Todestag Georg Ernst Stahls d. Ä. (vgl. Fußnote 18) nimmt Notiz von diesem Verzeichnis.

- 15 Zwölf *Solo* und 12 *Trio* von Georg Philipp Telemann, 3 Bände in *Folio*. *Essercizii Musici*, Hamburg 1739–1740; RISM I/A/8: T 451
- 16 Sammlung neuer Oden und Lieder. Hamb. 742. Odensammlung von Johann Valentin Görner; RISM A/I/3: G 2957
- 17 Sammlung verschiedener auserlesener Oden, 3ter Th. Halle 741. Odensammlung von Johann Friedrich Gräfe; RISM A/I/3: G 3270
- 18 Singende Muse an der Pleiße. 736. Odensammlung von Johann Sigismund Scholze; RISM B II, S. 372
- 19 Zwey Concerte von *Leffloth*. Johann Matthias Leffloth, *Concerto per il cembalo oblig: con flauto traverso o violino* bzw. *Concerto per il cembalo concertando con violino*, Nürnberg, o. J.; RISM A/I/5: L 1520–1521
- 20 Desselben musicalischer Zeitvertreib. J. M. Leffloth, *Divertimento musicale*, Nürnberg, o. J.; RISM A/I/5: L 1523
- 21 Sechs Sonaten von Kress. Johann Jakob Kress; Druck nicht eindeutig zu identifizieren; vgl. RISM A/I/5: K 2014–2016
- 22 Zwey Arien mit *Variationen* von Munker. nicht identifiziert
- 23 Musicalisches Allerley 1–43 Stück. RISM B II, S. 250
- 24 Musicalisches Mancherley 1–16 Stück. RISM B II, S. 251
- 25 Einige Fugen
- 26 Ein *Concert*.
- B) Geschrieben
- 1 Acht Concerte und Sinfonien von C.P.E. Bach.
- 2 Desselben 12 Sonaten und 6 Fugen.
- 3 Noch 12 Sonaten von demselben wie auch einige kleine *Pieçen* für das Clavier.
- 4 Noch 12 Sonaten Solo und andere kleine Clavierstücke.
- 5 Eine Cantate und verschiedene *Inventiones* von Joh Seb. Bach
- 6 Neun Concerte und 4 Solo von Schafrath.
- 7 Verschiedene Parthien für das Clavier von Hendel.
- 8 Sechs Concerte von verschiedenen berühmten Meistern.
- 9 *Dito* 9 Concerte und 2 Sonaten.
- 10 Achtzehn Concerte und 9 Trio, auch Sonaten von Förster.
- 11 Verschiedene Concerte und Solo von berühmten Meistern.
- 12 *Dito* ein Paquet.
- 13 Sonaten und Trio von berühmten Meistern.
- 14 Verschiedene Cantaten und Opernarien.
- 15 Concerte und Sinfonien von berühmten Meistern für die Laute und andere Instrumente.
- 16 Sonaten für die Violine und Flöte traverse von berühmten Meistern.
- 17 Concerte und Sonaten für das Clavier von verschiedenen Meistern

Darüber hinaus befinden sich innerhalb des Verzeichnisses der Bücher (S. 74–180) folgende Werke:

- | | |
|---|---|
| 481–84 Marpurg von der Fuge, 4 Theile.
Berlin 753. Pappe. | <i>Abhandlung von der Fuge</i> , Teil 1–2,
Berlin 1753–1754 (2 Exemplare?); RISM
B VI ² , S. 540 |
| 486 D. Kellners Unterricht vom Generalbaß.
Hamb. 737. Pappe. | David Kellner, <i>Treulicher Unterricht im
General-Bass</i> [...], <i>Zweyte und vermehrte
Auflage. Nebst einer Vorrede Hn. G. P.
Telemanns</i> ; RISM B VI ¹ , S. 444 |
| 1581 Zwölf kleine Stücke für die Flöte oder
Violin und das Clavier von C. P. E. Bach,
Berlin 758. | Wq 81 |
| Ungebundene Bücher: | |
| 11 Vermische Musikalien von J. P. Kirnberger,
Berlin 769. | RISM A/I/5: K 835 |
| Ungebundene Bücher im Oktavformat: | |
| 9 Von der musikalischen Poesie. Berlin 752. | Christian Gottfried Krause, <i>Von der musi-
kalischen Poesie</i> , Berlin 1752; RISM B
VI ¹ , S. 462 |

Die Musikaliensammlung ist gerade im Bereich der Drucke von Werken der Bach-Familie geprägt. Die in seiner Berliner Zeit veröffentlichten Instrumentalwerke Carl Philipp Emanuel Bachs sind nahezu geschlossen vertreten, ebenso die gedruckten Klaviersonaten Wilhelm Friedemann Bachs. Daß neben Fk 3 – dem hier aufgeführten mutmaßlichen Widmungsexemplar – und Fk 5 eine bei Marpurg und in den Hamburger *Unterhaltungen* erwähnte dritte gedruckte Klaviersonate fehlt, mag als ein weiteres Indiz gegen die Richtigkeit dieser Angaben gelten.²²

Neben den Originaldrucken des ersten Teils der *Clavier-Übung* und des *Musikalischen Opfers* erregt vor allem der unter Nr. 5 der geschriebenen Musikalien aufgeführte Posten „Cantate und verschiedene Inventiones von Joh Seb. Bach“ besonderes Interesse. Daß es sich bei den an zweiter Stelle genannten Werken um die fünfzehn zweistimmigen Inventionen BWV 772–786 oder Auszüge aus diesem Zyklus handelt, erscheint gesichert; was sich aber hinter der „Cantate“ verbirgt, ist zunächst nicht ersichtlich.

Geht man davon aus, daß die Formulierung der Katalogeinträge auf der Basis von Titelblättern vorgenommen wurde, so ist bei dem Begriff „Cantate“ in Johann Sebastian Bachs Schaffen eher an ein weltliches als an ein geistliches Vokalstück zu denken. Denn Bach verwendete den Terminus im Bereich seiner Kirchenkantaten nur für die Solowerke BWV 54, 56, 82, 84, 170 und 199, deren überlieferte Quellen aber nichts mit dem Nachlaßkatalog Stahls zu tun haben können. Dieser Prämisse folgend ergibt sich als weiterer Hinweis für die Identifizierung lediglich die angegebene Losnummer 5. Trotz der kargen Anhaltspunkte stellt sich bei der Suche rasch der gewünschte Erfolg ein. Der Kritische Bericht zu NBA I/40 vermerkt in der Quellenbeschreibung des Originalstimmensatzes der Hochzeits-

²² Siehe Dok III, Nr. 737, und F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Berlin 1754/55, S. 431.

kantate „O holder Tag, erwünschte Zeit“ BWV 210 (*St 76*): „An bibliothekarischen Vermerken sind am oberen Rand der Titelseite die Überschrift Hochzeits Kantate, die Zahl 5 (Tusche) und der Buchstabe G (Rötel) angebracht“²³ (siehe Abbildung 2). Einer Gleichsetzung von *St 76* mit der Losnummer 5 des Stahl-Katalogs widerspricht zunächst der scheinbar eindeutige Überlieferungsbefund (C. P. E. Bach – C. F. G. Schwencke – Singakademie Berlin – BB). Es fällt jedoch auf, daß das Nachlaßverzeichnis des zweitältesten Bach-Sohnes keine Stimmen, sondern lediglich eine Partitur dieser Kantate erwähnt, womit offenbar die Berliner Handschrift *P 138* gemeint ist.²⁴ Setzt man voraus, daß hier kein Fehler des Nachlaßverzeichnisses vorliegt, so müßte der heute bei *St 76* liegende, von Carl Philipp Emanuel Bach beschriftete (äußere) Titelumschlag ursprünglich zu *P 138* gehört haben; er wäre dann erst im 19. Jahrhundert, als sich beide Quellen in der BB befanden, der Partitur entnommen und dem Stimmensatz zugeordnet worden. Der früheste nachweisbare Besitzer der Stimmen wäre demnach Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Amtsnachfolger Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822), der sich in den Jahren 1783–1787 in Berlin aufhielt und hier den Unterricht Kirnbergers und Marpurgs genoß. Schwenckes Nachlaßverzeichnis von 1824 führt die Stimmen – nicht aber die Partitur – unter der Losnummer 230 auf.²⁵ Die Annahme, der Originalstimmensatz zu BWV 210 stamme aus dem Besitz Stahls und sei später auf unbekanntem Weg an Schwencke gelangt, würde die Unstimmigkeiten in dem bislang postulierten Überlieferungsmodell zwar beseitigen, stützt sich jedoch vorerst einzig und allein auf eine in der linken oberen Ecke des originalen (inneren) Umschlags von *St 76* angebrachte Ziffer. Lassen sich zur Untermauerung dieser Hypothese noch weitere werkgeschichtliche oder quellenkundliche Belege ermitteln?

Die Entstehungsgeschichte der Kantate BWV 210 ist außerordentlich kompliziert und nur bruchstückhaft zu verfolgen.²⁶ Trotz aller offenen Fragen ist jedoch deutlich erkennbar, daß es sich um ein Repertoirestück Bachs handelt, das von diesem für unterschiedliche Anlässe eingerichtet wurde. Die in *St 76* dokumentierte Fassung wird gemeinhin pauschal auf 1738–1741 datiert. Ausschlaggebend dafür ist das Auftreten von Johann Friedrich Agricola als Schreiber der meisten Instrumentalstimmen. Die zeitliche Eingrenzung ergibt sich zum einen durch Agricolas Immatrikulation an der Universität Leipzig (29. Mai 1738), zum anderen aufgrund seines durch Johann Elias Bach bezeugten Weggangs nach Berlin im Herbst 1741.²⁷ Nicht berücksichtigt wurde dabei allerdings der Umstand, daß durch Alfred Dürrs Studien zur Chronologie der Handschrift Agricolas die Handhabe für eine weitaus genauere Datierung gegeben ist.²⁸ Die spezifische Kombi-

²³ NBA I/40 Krit. Bericht, S. 47 (W. Neumann).

²⁴ Ebenda, S. 47 und 50.

²⁵ Ebenda, S. 47, sowie BJ 1993, S. 78 (H.-J. Schulze).

²⁶ Vgl. BC G 44 und G 29, die Darlegungen in den Krit. Berichten zu NBA I/40 (S. 54–59) und NBA I/39 (S. 99–102) sowie BJ 1994, S. 7–9 (H. Tiggemann).

²⁷ Vgl. LBzBF 3, S. 181; auch F. W. Marpurg, a. a. O. (wie Fußnote 22), S. 148–152, speziell S. 149f., bestätigt die Ankunft Agricolas in Berlin im Herbst 1741 (vgl. Dok III, Nr. 662).

²⁸ Vgl. A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, BJ 1970, S. 44–65, speziell S. 64; ferner BJ 1988, S. 42 (Y. Kobayashi) und TBSt 4/5, S. 108 (G. von Dadelsen).

nation bestimmter Schriftmerkmale weist Agricolas Anteil an *St 76* nämlich als eine seiner letzten Leipziger Arbeiten aus.

Aufgrund des geschilderten Quellenbefundes ist eine Suche nach Anlaß und Empfänger der Hochzeitskantate BWV 210 bislang nur innerhalb der Leipziger Gönnerschaft erfolgt.²⁹ Eine solche Begrenzung ist jedoch nicht unbedingt zwingend. Die neu ermittelten Anhaltspunkte zur Überlieferung von *St 76* lassen die Frage aufkommen, ob das Werk mit Stahls Biographie in Zusammenhang zu bringen ist. Hier ist zunächst festzuhalten, daß der „Kgl. Preuß. Hoff Rath und Doctor Medicinae Georg Ernst Stahl“ sich am 19. September 1741 mit der „Jungfer Johanna Elisabeth Schraderin“ vermählte,³⁰ also in auffälliger zeitlicher Nähe zu der aufgrund diplomatischer Kriterien ermittelten Entstehungszeit des Stimmesatzes.

Somit wäre zu fragen, ob sich auch der Text dieser Gelegenheitskomposition in die Argumentationskette einbinden läßt. Hier ergibt sich anfangs die Schwierigkeit, daß die Dichtung dieses Repertoirestücks im Blick auf vielfältige Verwendungsmöglichkeiten offenbar bewußt allgemein gehalten ist und kaum konkreter auf einen Anlaß eingeht. Selbst der Bezug auf die Hochzeit ist in den Sätzen 1, 2, 5, 6 und 8 nur mit Mühe herauszulesen; und über weite Strecken ergeht sich der Text lediglich in dem reichlich unspezifischen Lob eines nicht genannten Gönners. Gegenüber den beiden früheren Fassungen der Kantate erscheint die Formulierung des vorletzten Rezitativs (Satz 7) nochmals an Eindeutigkeit zurückgenommen, denn während hier sonst stets der Name des Gehuldigten erschien, heißt es in BWV 210 lediglich:

[...] es leben noch Patronen,
Die gern bei deiner Anmuth wohnen.
Und einen solchen Mäzenat
Sollst du auch itzo in der Tat
An seinem Hochzeitfest verehren.
Wohlan, laß deine Stimme hören!

Die erhoffte Bestätigung unserer Hypothese liefert schließlich das letzte Rezitativ (Satz 9). Der Nachweis einer Hochzeitskantate Bachs im Katalog von Stahls Nachlaß schärft den Blick für eine bislang nicht wahrgenommene feine Anspielung:

Hochteurer Mann, so fahre ferner fort,
Der edlen Harmonie wie itzt geneigt zu bleiben;
So wird sie dir dereinst die Traurigkeit vertreiben.
So wird an manchem Ort
Dein wohlverdientes Lob erschallen.
Dein Ruhm wird wie ein Demantstein,
Ja wie ein fester Stahl beständig sein,
Bis daß er in der ganzen Welt erklinge.

²⁹ Vgl. NBA I/40 Krit. Bericht, S. 54–58, sowie Werner Neumann im Vorwort zur Faksimileausgabe der autographen Voce-e-Basso-Stimme aus *St 76* (*Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Band 8, Leipzig 1967).

³⁰ Traubuch der Berliner Nikolaikirche, zitiert nach Miesner (wie Fußnote 5), S. 72.

Daß es sich hier nicht um einen Zufall handeln kann, liegt auf der Hand. Dies zeigt nicht nur die ungewöhnliche Wortwahl des Verses, sondern auch seine prominente Stellung innerhalb des Kantatenlibrettos.³¹ Allerdings ist die Metapher schief, denn das durch Feuer gehärtete Metall ist gewiß nicht beständiger als ein Diamant. Lediglich dem gelehrten Karl Friedrich Zelter scheint dieser hinkende Vergleich – wohl ohne Wissen um dessen Hintergründe – aufgefallen zu sein, denn von seiner Hand stammt offenbar eine in *P 138* mit Bleistift notierte Alternativtextierung, in der die physikalischen Gesetze wieder zurechtgerückt werden:

Dein Ruhm wird wie ein Stahl und Stein,
ja wie ein Diamant beständig sein.

Bach hat in seiner Disposition der Kantate BWV 210 die Bedeutung dieses letzten Rezitativs auch musikalisch besonders akzentuiert. Die von Agricola geschriebenen Stimmen zeigen, daß für das vorletzte Rezitativ (Satz 7) zunächst ebenfalls ein Streicher-Accompagnato vorgesehen war; dies entspricht offenbar den früheren Fassungen. Dort aber hatte die Hervorhebung einen besonderen Sinn, da an dieser Stelle ja der Name des jeweiligen Gehuldigten explizit ausgesprochen wurde. Im Unterschied dazu erscheint in BWV 210 der Name Stahls erst in Satz 9; Bach entschied sich daher, Satz 7 als ein einfaches Secco-Rezitativ neu zu komponieren, das mit den von Agricola für Satz 7 kopierten – und anschließend kanzellierten – Instrumentalpartien in keinem Zusammenhang steht.³² Dadurch reservierte er sich das Gestaltungsmittel eines vom vollen Instrumentalensemble begleiteten Accompagnato bewußt für das letzte Rezitativ.

Da nunmehr Anlaß und Widmungsempfänger von BWV 210 als zweifelsfrei ermittelt gelten können, sollen abschließend noch die Implikationen dieser Erkenntnis für unsere Vorstellung der Entstehungs- und Aufführungsumstände des Werkes diskutiert werden. Vor allem stellt sich die Frage, ob Bach selbst an der auf den 19. September 1741 anzusetzenden Aufführung mitwirkte oder er dies zumindest geplant hatte. Glücklicherweise sind wir über die Ereignisse im Hause des Thomaskantors in den Sommermonaten 1741 durch die Briefkonzepte seines Vetters Johann Elias Bach verhältnismäßig gut informiert. So belegt dessen bereits erwähntes Schreiben vom 5. August 1741, daß Bach sich zu jener Zeit in Berlin „bey dem Herrn Hoffrath und D. Stahlen“ aufhielt.³³ Über die Dauer und die Gründe dieser Reise ist nichts Genaues bekannt. Auf jeden Fall scheint sie zunächst für einen längeren Zeitraum geplant gewesen zu sein, denn Bach hatte mindestens zehn Tage vorher Leipzig verlassen, als er durch Johann Elias Bachs Brief aufgefordert wurde, seinen Rückreisetermin zu benennen:

„[...] daß wir Dieselben eben so vergnügt und gesund wieder küßen mögen, als Sie sich dermahlen abwesend befinden: Das letztere wünschen wir deswegen balde erfüllet zu sehen, weil sich unsere liebwertheste Frau *Mamma* schon seither acht Tagen sehr unbaß befindet, und man

³¹ Auch das obenerwähnte Huldigungsgedicht Johann Friedrich Gräfes enthält mehrere Wortspiele mit dem sprechenden Namen Stahl.

³² Allerdings konnte schon Werner Neumann feststellen, daß die ausgestrichenen Accompagnato-Partien sich mühelos mit der lediglich in ihrem Vokalpart überlieferten Fassung BWV 210a kombinieren lassen. Vgl. NBA I/39 Krit. Bericht, S. 101.

³³ Vgl. Dok II, Nr. 489.

nicht weiß, ob etwa aus der heftigen Wallung des Geblütes gar ein schleichendes Fieber, oder sonst üble Folgerungen entstehen möchte, worzu noch dieses kömmt, daß Bartholomäi und sodann die hiesige Rathswahl in wenig Wochen gefällig ist, da wir denn nicht wüßten, wie wir uns in Abwesenheit Ew. HochEdelgeb. deßfalls verhalten solten.“

Eine in diesem Brief erwähnte Nachricht Bachs nach Leipzig dürfte Mitteilungen über einen geplanten längeren, wohl über den Termin der Ratswahl am 28. August hinausgehenden Aufenthalt enthalten haben; anders wäre die Wendung „da wir denn nicht wüßten, wie wir uns in Abwesenheit Ew. HochEdelgeb. deßfalls verhalten solten“ nicht erklärbar.

Der Bericht über den Gesundheitszustand Anna Magdalenas scheint Bach bewogen zu haben, seine Pläne zu ändern und umgehend einen Rückreisetermin zu benennen; doch bereits vier Tage nach seinem ersten Schreiben mahnt Johann Elias nochmals zur Eile³⁴:

„Der Herr Vetter haben zu unser aller Beruhigung Dero Fr. Liebste eine abermahlige gute Nachricht und zugleich den Tag Ihrer Abreise bestimmen wollen; allein so viel Vergnügen uns hieraus erwachsen, so viel Schmerzen empfinden wir gleichwohl über die zunehmende Schwachheit unserer Hochwerthesten Fr *Mamma*, indem dieselbe schon seither 14 Tagen nicht eine einzige Nacht nur eine Stunde Ruhe gehabt, und weder sitzen noch liegen kan, so gar, daß man mich in vergangener Nacht geruffen und wir nicht anders meynten, wir würden sie zu unserm größten Leidwesen gar verlihren. Es dringet uns daher die äußerste Noth, solches in schuldigster Nachricht zu melden, damit dieselben Dero Reise *eventualiter* ohne Maaßgebung beschleunigen [...]“

Über das genaue Datum von Bachs Rückkehr nach Leipzig sind keine Dokumente bekannt. Die zitierten Briefpassagen legen jedoch nahe, daß Bach entweder bereits bei Antritt seiner Reise geplant hatte, der Hochzeit am 19. September beizuwohnen oder kurz nach seiner Ankunft in Berlin eine entsprechende Einladung erhielt. Zwar erscheint der Zeitraum von Ende Juli bis Mitte September recht ausgedehnt, doch wäre auch denkbar, daß der Hochzeitstermin zunächst früher angesetzt war. Für die Ratswahl hatte Bach vielleicht von vornherein die – durch einen Vertreter zu leitende – Aufführung seiner bereits 1726 oder 1728 komponierten Kantate „Wünschet Jerusalem Glück“ BWV Anh. 4 / BC B 4a–b vorgesehen.

Doch was auch immer Bachs Absicht war – die Erkrankung seiner Frau veranlaßte ihn zu einer Änderung seiner Pläne, die sich auch am Quellenbefund von *St 76* ablesen läßt. Bach faßte offenbar nach seiner Rückkehr nach Leipzig (also vermutlich Mitte August) den Entschluß, bei der Hochzeit Stahls wenn schon nicht persönlich anwesend, so doch wenigstens mit einer Hochzeitsmusik präsent zu sein, und bearbeitete zu diesem Zweck eine bewährte, eher kammermusikalisch besetzte Huldigungskantate. Seine Entscheidung, für die Herstellung des Aufführungsmaterials seinen Schüler Agricola heranzuziehen, der sich eben anschickte, nach Berlin zu gehen, um dort beruflich Fuß zu fassen, dürfte nicht ohne Hintergedanken erfolgt sein, zumal Agricola sonst anscheinend von Bach nicht mit Kopistendiensten belastet wurde.³⁵ Somit erscheint die Annahme plausibel, daß Agricola nicht nur als Überbringer des Werkes fungierte, sondern auch dessen

³⁴ Vgl. Dok II, Nr. 490.

³⁵ Die übrigen Leipziger Abschriften Agricolas dienten anscheinend dem Aufbau seiner eigenen Musikaliensammlung.

Aufführung organisierte und leitete. Im privaten Musikleben Berlins hätte der angehende Musiklehrer sich kaum besser einführen können.³⁶

Trotz des Rückgriffs auf ein bereits vorhandenes Werk scheint die Herstellung des dem jungen Paar zu dedizierenden Stimmensatzes nicht ohne eine gewisse Eile vor sich gegangen sein. Bach beabsichtigte ursprünglich, die gewählte Vorlage so weit als eben möglich, das heißt in allen ihren Ensemblesätzen, unangetastet zu lassen, und instruierte Agricola, in diesem Sinne die Instrumentalstimmen anzufertigen. Vermutlich lag ihm zu diesem Zeitpunkt die neue Textfassung noch gar nicht vor. Nachdem ein von Bach beauftragter Bearbeiter die gewünschte Parodie der Dichtung geliefert hatte, machte sich Bach selbst an das Ausschreiben der vom Parodieverfahren betroffenen Kombinationsstimme *la Voce e Basso per il Cembalo*, indem er in den Sätzen 1, 2, 4, 6 sowie 8–10 den Notentext revidierte und den neuen Text unterlegte sowie die drei Secco-Rezitative (Satz 3, 5 und 7) – vielleicht zunächst in einem Konzept – neu komponierte.³⁷ In den bereits fertigen Instrumentalstimmen mußte daraufhin Satz 7 gestrichen werden. Merkwürdigerweise stammt der zusätzlich zur Kanzellierung angebrachte Tacet-Vermerk in den Stimmen der ersten und zweiten Violine sowie der Viola weder von der Hand Bachs noch derjenigen Agricolas;³⁸ hier zeigen sich vermutlich Spuren der Probenarbeit in Berlin.

Über die Mitwirkenden der Berliner Aufführung liegen keine Erkenntnisse vor. Es ist jedoch anzunehmen, daß Carl Philipp Emanuel Bach mit zum Ensemble gehörte. Dies ergibt sich – neben den eingangs geschilderten biographischen Umständen – auch aus der Existenz der Partiturabschrift *P 138*. Wie bereits Neumann feststellte, entstand diese Quelle als Spartierung des Originalstimmensatzes, da ihr Notentext keine über Schreibfehler hinausgehenden Abweichungen von *St 76* enthält und auch der Titel Bachs Angaben auf dem originalen Umschlag des Stimmensatzes folgt.³⁹

Als Schreiber der Partitur vermutete Paul Kast den Berliner Kopisten „Anonymus 302“,⁴⁰ dessen Tätigkeit lediglich allgemein mit „2. Hälfte 18. Jahrhundert“ angegeben werden kann. Diese Zuschreibung ist jedoch nicht korrekt; Peter Wollny verdanke ich die Erkenntnis, daß es sich bei dem Kopisten der Partitur in Wirklichkeit um den nachweislich für C. P. E. Bach tätigen „Anonymus 311“ handelt. Wolfgang Horn machte bereits darauf aufmerksam, daß von diesem Schreiber Kopien von sechs Klaviersonaten C. P. E. Bachs vorliegen, in denen sich Revisionspuren des Komponisten finden.⁴¹ Aufgrund von datierbaren Quellen konnte Horn nachweisen, daß die Tätigkeit dieses Kopisten für C. P. E. Bach in die frühen

³⁶ Eine alternative, aber weniger plausible Deutung wäre, daß Bach den Stimmensatz bereits Mitte Juli nach Berlin mitgenommen hätte.

³⁷ Von Bachs Hand stammt außerdem die Violone-Stimme.

³⁸ Diesen Hinweis verdanke ich Peter Wollny.

³⁹ Vgl. NBA I/40 Krit. Bericht, S. 50.

⁴⁰ Vgl. TBSSt 2/3, S. 9.

⁴¹ Vgl. W. Horn, *Carl Philipp Emanuel Bach – Frühe Klaviersonaten*, Hamburg 1988, S. 220ff. Anonymus 311 ist ebenfalls in den Beständen der Amalien-Bibliothek als Schreiber der Partitur zu C. H. Grauns Oper „Catone in Utica“ (1744) vertreten (*Am. B. 190*); siehe E. R. Wutta, *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek*, Tutzing 1989, S. 211f. (der Kopist dort als „C. H. Graun VI“ bezeichnet).

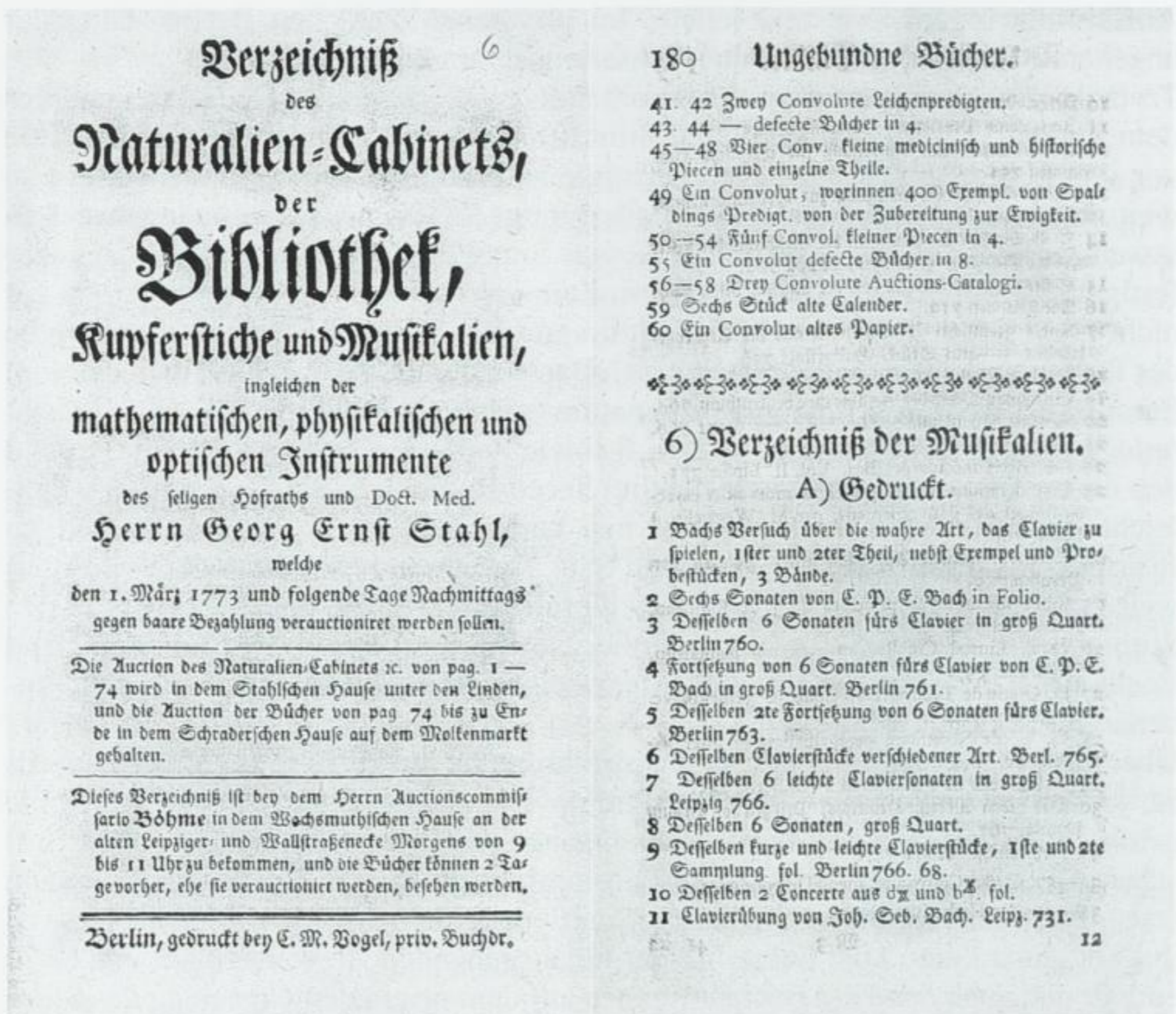


Abbildung 1a–d: Verzeichniß des Naturalien-Cabinetß, der Bibliothek, Kupferstiche und Titelseite und

1740er Jahre fällt. In diese Zeit läßt sich auch die Spartierung der Originalstimmen zu BWV 210 mühelos einfügen. Als eine zur Berliner Erstaufführung zeitnahe, wenn nicht gar unmittelbar mit C. P. E. Bachs Mitwirkung in Zusammenhang stehende Abschrift erhält die Quelle neben ihrer philologischen Bedeutung auch einen historisch-biographischen Wert.

Durch die Ermittlung von Bestimmung und Entstehungsumständen der Kantate „O holder Tag, erwünschte Zeit“ kann erstmalig die Aufführung einer weltlichen Huldigungsmusik Bachs in Berlin nachgewiesen werden. Damit sollte nun auch für künftige Recherchen der Blick für Gönner und Mäzene außerhalb Leipzigs geschärft sein. Die eingangs erwähnte Feststellung, daß Bachs weltliches Vokalschaffen ausschließlich in Quellen aus seinem eigenen musikalischen Nachlaß erhalten ist, muß hingegen relativiert werden. Allerdings zeigt die spezifische Provenienz der Kantate BWV 210, wie gleichsam zufällig solche Stücke außerhalb der familiären Überlieferung auf uns gekommen sind und bestätigt damit die Hypothese, daß diese Werke einstmals zahlenmäßig einen weitaus bedeutenderen Anteil in Bachs Œuvre bildeten.

Verzeichniß der Musikalien. 181

- 12 Desselben musikalischer Opfer. fol.
- 13 Zwoy Sonaten von Wilhelm Friedemann Bach.
- 14 Zwölf Sonaten von Christoph Michelmann.
- 15 Zwölf Solo und 12 Trio von Georg Philipp Telemann, 3 Bände in Folio.
- 16 Sammlung neuer Oden und Lieder. Hamb. 742.
- 17 Sammlung verschiedener auserlesener Oden, 3ter Th. Halle 741.
- 18 Singende Muse an der Pleiße. 736.
- 19 Zwoy Concerte von Lessloth.
- 20 Desselben musikalischer Zeitvertreib.
- 21 Sechs Sonaten von Krefß.
- 22 Zwoy Arien mit Variationen von Munker.
- 23 Musicalisches Allerley 1 — 43 Stück.
- 24 Musicalisches Mancherley 1 — 16 Stück.
- 25 Einige Fugen.
- 26 Ein Concert.

B) Geschrieben.

- 1 Achte Concerte und Sinfonien von C. P. E. Bach.
- 2 Desselben 12 Sonaten und 6 Fugen.
- 3 Noch 12 Sonaten von demselben wie auch einige kleine Piecen für das Clavier.
- 4 Noch 12 Sonaten Solo und andere kleine Clavierstücke.
- 5 Eine Cantate und verschiedene Inventiones von Joh Seb. Bach.
- 6 Neun Concerte und 4 Solo von Schafrath.
- 7 Verschiedene Parthien für das Clavier von Hendel.
- 8 Sechs Concerte von verschiedenen berühmten Meistern.
- 9 Dito 9 Concerte und 2 Sonaten.
- 10 Achtzehn Concerte und 9 Trio, auch Sonaten von Förster.
- 11 Verschiedene Concerte und Solo von berühmten Meistern.

12

182 Verzeichniß der Musikalien.

- 12 Dito ein Paquet.
- 13 Sonaten und Trio von berühmten Meistern.
- 14 Verschiedene Cantaten und Opernarien.
- 15 Concerte und Sinfonien von berühmten Meistern für die Laute und andere Instrumente.
- 16 Sonaten für die Violine und Fide traverse von berühmten Meistern.
- 17 Concerte und Sonaten für das Clavier von verschiedenen Meistern.



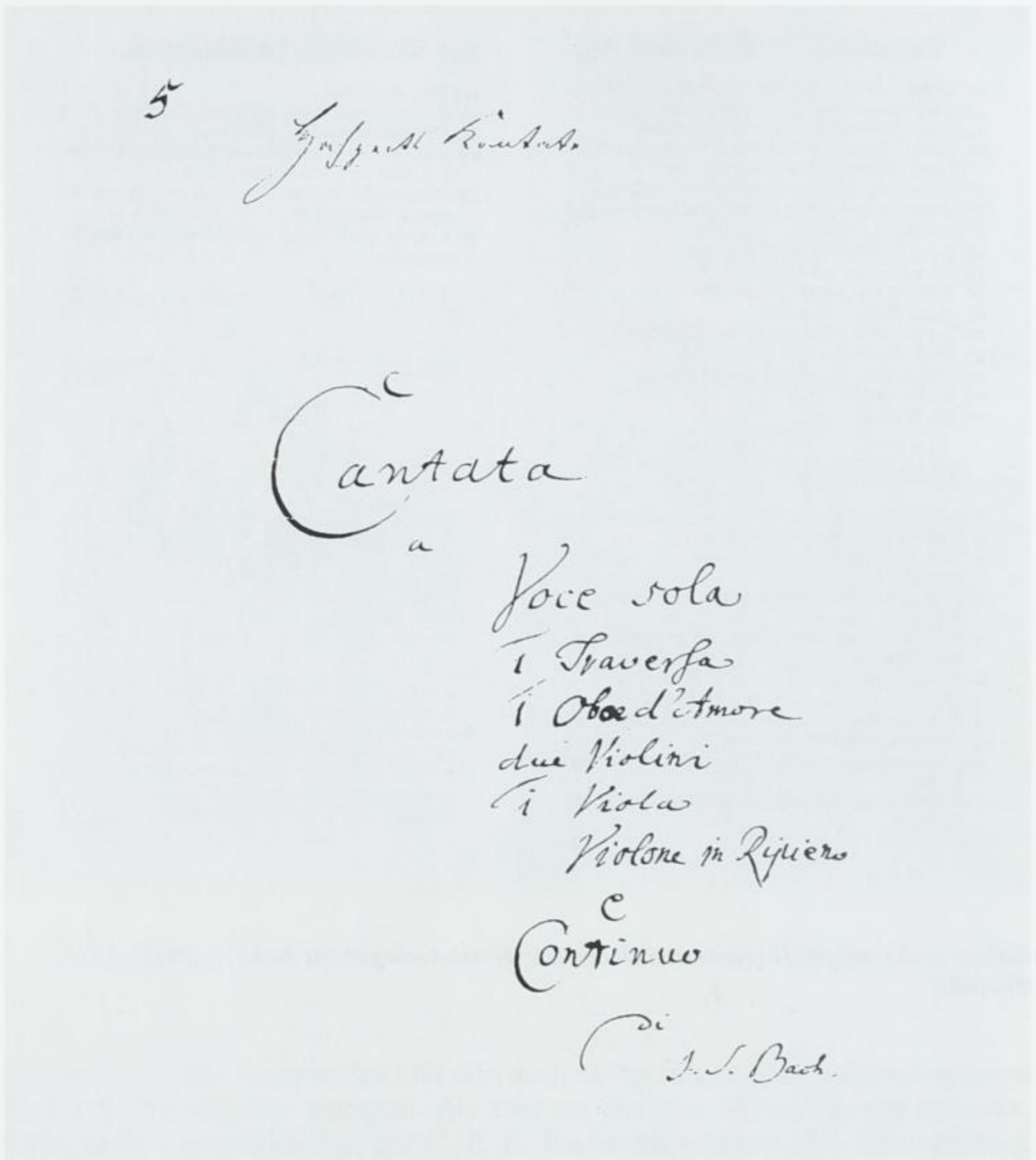


Abbildung 2: J. S. Bach, Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit“
 BWV 210, Titelseite des Originalstimmensatzes (St 76).

Modernismen in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge

Von Bernhard Billeter (Zürich)*

Stilkritischen Untersuchungen haftet das Odium der Willkür und der Unwissenschaftlichkeit an. Das mag damit zusammenhängen, daß die Methoden der Stilkritik sich nicht zu Beweisführungen betreffend Echtheit oder Datierung eignen, beziehungsweise daß schon manche auf Stilkritik beruhenden „Beweise“ durch neue dokumentarische Funde oder philologische Untersuchungen von Wasserzeichen, Schriftmerkmalen und ähnlichem mehr umgestoßen worden sind. In bezug auf die Spätwerke Bachs ist dies beispielsweise bei der Flötensonate Es-Dur BWV 1031 durch Dominik Sackmann und Siegbert Rampe geschehen.¹ Ob dasselbe in Zukunft gelingen wird bei Bachs Orgelfuge in c-Moll BWV 546/2, die Werner Breig für unecht ansieht,² wird sich erweisen.

Hier geht es hingegen nicht um Echtheits- oder Datierungsfragen, sondern um Grundsätzliches der Deutung des späten Bach. Auch da besteht die Gefahr, sich auf Glatteis zu begeben. Erinnerung sei nur an das Bemühen zu DDR-Zeiten, Bach als Wegbereiter der Aufklärung zu deuten, eine Gefahr, der beispielsweise Heinrich Bessler nicht entgangen ist.³ Bessler hat, so sehr auch seine Anpassungsfähigkeit an die politischen Verhältnisse zu beklagen ist, immerhin mit dem Begriff des „Charakter-Themas“, den er auf Fugenthemen des *Wohltemperierten Klaviers I und II* – auf diejenigen der späteren Sammlung noch in erhöhtem Maß – anwendet, einen Grundzug Bachs und vor allem der Spätwerke erfaßt, auf den noch zurückzukommen sein wird.

Das hier vertretene Anliegen eines neuen Bildes des späten Bach orientiert sich weder an seinem politischen Umfeld noch an Bachs gut verbürgter Parteinahme für die lutherische orthodoxe Theologie, sondern einzig an Stileigentümlichkeiten seiner Spätwerke, worunter hier die Werke etwa seit dem Jahre 1737 verstanden werden, also nach seinem ersten Rücktritt von der Leitung des Collegium musicum und nach dem nicht zu Bachs Gunsten entschiedenen Ausgang des Präfektenstreits. Christoph Wolff sieht in der darauf folgenden Konzentration auf Clavierwerke ohne Auftrag und ohne Zusammenhang mit seinen dienstlichen Obliegenheiten Züge eines selbstverordneten Quasi-Ruhestandes, „um sich Dingen widmen zu können, die ihm persönlich – nicht dienstlich – wichtig erschei-

* Im Folgenden werden Ergebnisse eines von der Musikhochschule Zürich unterstützten Forschungsvorhabens vorgetragen.

¹ D. Sackmann und S. Rampe, *Bach, Berlin, Quantz und die Flötensonate Es-Dur BWV 1031*, BJ 1997, S. 51–85.

² W. Breig, *Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge*, Mf 48, 1995, S. 14–52.

³ H. Bessler, *Charakterthema und Erlebnisform*, in: Gesellschaft für Musikforschung. Kongreß-Bericht Lüneburg 1950, Kassel etc. o. J., S. 7–32; vgl. auch ders., *Bach und das Mittelalter*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 23.–26. Juli 1950, Leipzig 1951, S. 51–80; ders.: *Bach als Wegbereiter*, AfMw 12, 1955, S. 1–39; ders.: *Die Echtheit des neuen Bachbildes um 1740*, BJ 1956, S. 65–72.

nen"⁴. Neben dem Revidieren, Ordnen und Vervollständigen früherer Werke fallen darunter unter anderem die Clavier-Übungen III und IV, die beiden Fassungen der Kunst der Fuge, zumindest große Teile des später so genannten Wohltemperierten Klaviers II (wobei die Datierungen effektiver und mutmaßlicher Frühfassungen hier offenbleiben können), das Musikalische Opfer und weitere Kanons, die Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm ich her sowie die Fertigstellung der h-Moll-Messe, die wegen der Wiederverwendung früherer Kompositionen bis zurück in die mittlere Weimarer Zeit („Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ BWV 12 für das „Crucifixus“) einer gesonderten Betrachtung bedürfte. Immer schon ist der Bach-Forschung der konservative Zug des späten Bach aufgefallen, der sich in der Wahl der kontrapunktischen Formen (Kanon, Fuge) äußert.

Viel zu wenig ist bisher hingegen beachtet worden, in wie hohem Maße der späte Bach die damals modernen Entwicklungen der komponierenden Zeitgenossen mitvollzogen hat. Und zwar äußert sich dieser modernistische Zug nicht einmal in erster Linie bei Einzelwerken wie der Triosonate in c-Moll aus dem Musikalischen Opfer, bei der die Nähe zum empfindsamen Stil immer schon bemerkt worden ist, sondern noch viel erstaunlicher bei traditionellen Formen wie Kanon und Fuge. Es sei deshalb an den Anfang der Untersuchung eine Hypothese gestellt, die durch Werkbetrachtungen zu erhärten sein wird: Der späte Bach habe in einem bisher nicht wahrgenommenen Maß die Entwicklung zur Frühklassik und zum galanten beziehungsweise empfindsamen Stil mitvollzogen. Dies werde faßbar 1. an der Bevorzugung metrisch einfacher, regelmäßiger Strukturen in Gruppen von 2, 4, 8 und 16 Takten, auch in Fugen und Kanons, 2. an der Aufgabe des Prinzips der Einheit des Affekts in einem Instrumentalstück, demgemäß überhaupt an einer veränderten Bedeutung von Affektinhalten, und 3. an einem neuartigen kompositorischen Verfahren, das hier „motivische Arbeit“ genannt wird. Dieser Begriff meint dasselbe wie die sogenannte „thematische Arbeit“, die bei der Analyse von Kompositionen Haydns und Beethovens eine so große Rolle spielt. Allerdings würde sie auch dort besser motivische Arbeit genannt; sie ist ebenso in den meisten Kompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs wichtig und wurde durch diesen den Wiener Klassikern, in erster Linie Haydn, vermittelt.

Es geht also um viel mehr als um die umstrittenen Einzelbeobachtungen von Robert L. Marshall,⁵ denen unter andern von Frederick Neumann⁶ widersprochen worden ist. Denn das eine, Bachs Neigung zum Lehrhaften und sein Festhalten an überlieferten Formen, und das andere, sein Mitvollzug von Modernismen, schließen sich keineswegs gegenseitig aus.

Dem Schreibenden ist die oben in Hypothesenform geäußerte Einsicht ansatzweise schon beim Vergleich der beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers aufgestiegen. Er hat sie an einem so peripheren Ort veröffentlicht, daß sie von der Bach-

⁴ C. Wolff, *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik*, in: Bach-Symposium 1978, S. 29.

⁵ R. L. Marshall, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, in: *The Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313–357; Neudruck in: ders., *The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance*, New York 1989 (darin: *Postscript* S. 54–58).

⁶ F. Neumann, *Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria*, in: *The Musical Quarterly* 71, 1985, S. 281–294.

Forschung bisher unbeachtet geblieben ist.⁷ Die Fertigstellung der beiden Teile liegt gut zwei Jahrzehnte auseinander. Die Komposition von Präludien und Fugen derselben Tonarten kann, da zu beiden Teilen Frühfassungen bekannt sind, weiter oder weniger weit auseinanderliegen. Die Unterschiede zwischen den beiden Teilen, auf die in letzter Zeit Alfred Dürr aufmerksam gemacht hat,⁸ sind beträchtlich.

In der bereits beinahe unübersichtlich groß gewordenen Literatur zu Bachs Kunst der Fuge⁹ spielen die obengenannten Beobachtungen keine große Rolle, so daß im Folgenden selten darauf Bezug genommen werden muß. Nach einer Einführung und Übersicht über die gesamte Kunst der Fuge erfahren zunächst zwei Fugen eine detaillierte, mit graphischen Darstellungen versehene Untersuchung, worin die modernen Elemente im Zentrum stehen. Bei den übrigen Fugen und den Kanons können wir uns kürzer fassen.

Zur Einführung

Johann Mattheson schrieb bereits 1752, kurz nach dem Erscheinen des Erstdrucks:

„Joh. Sebast. Bachs so genannte Kunst der Fuge, ein praktisches und prächtiges Werk von 70 Kupfern in Folio, wird alle französische und welsche Fugemacher dereinst in Erstaunen setzen; dafern sie es nur recht einsehen und wohl verstehen, will nicht sagen, spielen können. [...] Deutschland ist und bleibet doch ganz gewiß das wahre Orgel- und Fugeland.“¹⁰

Mattheson dürfte aber auch zur Entstehung der Kunst der Fuge entscheidend beigetragen haben durch eine Notiz in seinem Buch *Der Vollkommene Capellmeister* (1739): Darin fordert er den „berühmten Herrn Bach in Leipzig, der ein großer Fugenmeister ist“, auf, „Doppelfugen, mit dreien Subjecten“ zu veröffentlichen.¹¹ Peter Schleuning¹² sieht den Zusammenhang so, daß die fortschrittlichen, aufklärerischen Musiker, zu denen Mattheson gehörte, sich bereits Sorgen machten um das Überhandnehmen des Einfachen, Gefälligen im „galanten Stil“, und daß sie um die „Erhaltung des Alten und in Grenzen immer noch Bewährten“ bangten und deshalb das Verfassen kunstvoller Fugen propagierten. Und wirklich setzt in diesem Jahrhundert eine wahre Flut von Fugen-Lehrbüchern ein, von Fux über Mattheson, Marpurg, Martini, Kirnberger bis zu Albrechtsberger, untrügliches Zeichen für eine zu Ende gehende Epoche. Ganz neben dem Zeitgeist lag Bach

⁷ B. Billeter, *Bachs Wohltemperiertes Klavier*, in: Schweizer musikpädagogische Blätter 79, 1991, S. 83–90 und 225–231, sowie 80, 1992, S. 29–33; ders.: *Bachs Wohltemperiertes Klavier II*, in: Schweizer musikpädagogische Blätter 80, 1992, S. 192–198 sowie 81, 1993, S. 85–93 und 147–151.

⁸ A. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel etc. 1998, S. 70–73.

⁹ Zu nennen wären u. a. die Autoren E. Bergel, W. Braun, W. Breig, G. G. Butler, P. Dirksen, A. Dürr, U. Duse, H. H. Eggebrecht, H. G. Hoke, W. Kolneder, R. Kreft, D. de la Motte, D. Moroney, H.-J. Rechtsteiner, P. Schleuning, D. Seaton, U. Siegele, A. Traub, Y. J. Trede, W. Wiemer, C. Wolff und G. Zacher.

¹⁰ Zitiert nach Dok III, S. 13f.

¹¹ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 441.

¹² P. Schleuning, *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“*, Kassel etc. 1993, S. 8–12.

also nicht, wenn er der Aufforderung Matthesons folgte, und vor allem nicht, wenn er die alte Gattung mit so viel neuem Leben füllte.

Die Bachsche Fuge wird hier nicht als Form-, sondern als Gattungsbezeichnung verstanden. Und zwar bietet diese Gattung, entgegen der landläufigen Meinung, extrem viele Freiheiten, so daß von der Form her jede Fuge als individuell gebaut betrachtet werden kann. Deshalb lassen sich wenig gemeinsame Merkmale finden, was eine große Vorsicht im Aufstellen von Regeln gebieten würde, eine Vorsicht, die in bisherigen Formenlehren leider meistens viel zu wenig eingehalten wurde. So ist es, um nur einen Begriff der üblichen Formenlehre zu hinterfragen, grundsätzlich nicht möglich, Bachsche Fugen in „Durchführungen“ zu unterteilen. Dies ergibt sich nicht nur aus den Widersprüchen bisheriger Analysen verschiedener Autoren, was die Abgrenzung von „Durchführungen“ betrifft, sondern auch aus dem Fehlen des Begriffs in Fugenlehrbüchern des 18. Jahrhunderts. Es wird sich als Vorteil erweisen, so wie Zsolt Gárdonyi¹³ den Begriff konsequent zu vermeiden. Der erste Teil, in welchem das Fugenthema in allen Stimmen exponiert wird, kann weiterhin Exposition heißen (aber nicht „erste Durchführung“). Daran kann sich gelegentlich eine Kontra-Exposition mit gleich vielen oder auch weniger Einsätzen, eventuell nur einem Einsatz in derselben Tonart anschließen, muß dies aber nicht. Der Begriff „Zwischenspiel“ darf weiterhin themenfreie Episoden bezeichnen, doch wird die Hilfskonstruktion eines „Binnen-zwischenspiels“ innerhalb einer „Durchführung“ bei Ludwig Czaczkes¹⁴ hinfällig. Die Unterscheidung themengebundener und themenfreier Partien ist im allgemeinen problemlos zu vollziehen. Zur Unterteilung von Fugen ist bei Bach meistens weniger das kontrapunktische, vielmehr das harmonische Geschehen ausschlaggebend, nämlich der Tonartenverlauf mit seinen mehr oder weniger deutlichen Kadenzierungen. Ein Ausnahme bilden gelegentlich Doppel- und Tripelfugen wie die beiden hier als erste besprochenen (*Contrapunctus 8* und *11*), bei denen neue Themeneinführungen und -kombinationen jeweils nach wichtigen Kadenzzen beginnen.

Der Gesamtplan

Während der Gesamtplan der Erstdruckfassung in der Forschung breit diskutiert worden ist – Klaus Hofmann gibt im Kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe eine Übersicht¹⁵ – erfuhr die Anordnung der Sätze im Autograph wenig Aufmerksamkeit, mit Ausnahme von Christoph Wolff, der im Vorwort seiner Erstausgabe der Manuskriptfassung in Klaviernotation (1987) die Reihenfolge diskutiert und schreibt: „Die [...] Frühfassung der Kunst der Fuge kann als vollendet gelten, da sie das Werk in einer planvoll und in sich abgeschlossenen Form bietet.“¹⁶ In der

¹³ Z. Gárdonyi, *Kontrapunkt dargestellt an der Fugentechnik Bachs*, Wolfenbüttel und Zürich 1980, vor allem S. 100–121.

¹⁴ L. Czaczkes, *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*, Bd. I, Wien 1956.

¹⁵ K. Hofmann in NBA VIII/2 Krit. Bericht (1996), S. 93–102.

¹⁶ C. Wolff, Vorwort der Erstausgabe *Frühere Fassung der autographen Partitur*, Frankfurt a. M. (C. F. Peters, Nr. 8586a), [1987], S. 3.

Manuskriptfassung nehmen die dreistimmige Tripelfuge, *Contrapunctus 8*, und ihr vierstimmiges Gegenstück Nr. 11 den 10. und 11. Platz ein, stehen also unmittelbar hintereinander. Sie sind beide im 2/4-Takt mit im Vergleich zur Erstdruckfassung halb so großen Notenwerten aufgeschrieben und weisen gegenüber der Erstdruckfassung nur ganz wenige und unbedeutende Unterschiede auf. Im Erstdruck gibt ihnen Bach durch die veränderten Notenwerte den Anschein des „stile antico“, wohl ohne ein langsameres Tempo zu beabsichtigen. Auch wenn die Manuskriptfassung des gesamten Werkes keinen Eindruck des Fragmentarischen macht, also nicht wie beim Erstdruck davon auszugehen ist, daß die Reihenfolge der letzten Nummern bei der nicht mehr von Bach beaufsichtigten Drucklegung durcheinandergeraten sei, so ist die Ordnung der letzten Stücke der Manuskriptfassung doch schwer zu deuten; ja es könnte sein, daß im Manuskript sich bereits verschiedene Stadien eines „work in progress“ zeigen. Nur die ersten acht Nummern ergeben einen in sich geschlossenen Plan: Nach den drei ersten Fugen über das Hauptthema steht eine Fuge isoliert, die das Hauptthema mit seiner Umkehrung kombiniert (Gegenfuge). Diese folgt auf den Halbschluß der Fuge III als Abschluß der ersten Vierergruppe. Es folgen die beiden Doppelfugen im doppelten Kontrapunkt der Duodezime und der Dezime, dann die beiden Gegenfugen mit Diminution beziehungsweise Diminution und Augmentation, die im Erstdruck unmittelbar hinter der ersten Gegenfuge stehen. Die zweite Vierergruppe, alle Fugen im 4/4-Takt, bildet wieder eine sinnvolle Einheit. Warum im Manuskript die beiden Tripelfugen, Nr. 10 und 11, zwischen dem Kanon in der Unteroktave und dem Kanon in der vergrößerten Umkehrung stehen und warum dahinter ohne ersichtlichen Zusammenhang die kontrapunktisch einfacher zu realisierenden Spiegel-fugen stehen, ist schwer zu deuten. Immerhin wäre nicht auszuschließen, daß das Autograph ursprünglich nur bis zur Seite 32 (Ende der vierten Lage) oder sogar nur bis zur Seite 24 (Ende der dritten Lage) gereicht haben könnte. Diese vorläufig nicht zu beweisende Vermutung, die auch Pieter Dirksen vertritt,¹⁷ wird durch folgende Befunde gestützt: 1. Die fünfte und letzte Lage des Autographs besteht aus zwei Bogen Papier von verschiedener Herkunft. Während der äußere Bogen wie die vorherigen als Wasserzeichen einen Doppeladler mit Herzschild zeigt, von Kobayashi¹⁸ auf die Zeit um 1742 (Seiten 1–24) beziehungsweise 1742 bis 1746 (Seiten 25–34, 39–40) datiert, findet sich auf dem inneren Bogen das Wappen von Eger. 2. Bei den meisten Eintragungen des Autographs handelt es sich um eine Reinschrift (Konzeptschriften dazu sind nicht erhalten), Satz 15 aber zeigt „deutliche Merkmale einer Erstniederschrift“¹⁹ (Hofmann), Satz 12 weniger deutlich ebenfalls. 3. Der Kanon in der vergrößerten Umkehrung (Satz 12), beginnend nach der ersten Akkolade auf Seite 32 mit dem Schluß von Satz 11, ist zunächst ausgeschrieben (als Canon apertus), darunter als partieller Rätselkanon (Canon clausus), das heißt mit unvollständigen Angaben zur Ausführung. In einem wirklich vollendeten Werk würde man aber erwarten, diesen Kanon nur einmal in der einen oder der anderen Form anzutreffen. (Der Oktavkanon ist in der umgekehrten Reihen-

¹⁷ P. Dirksen, *Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte*, Wilhelmshaven 1994, S. 79ff.

¹⁸ Kobayashi Chr.

¹⁹ K. Hofmann, a. a. O., S. 26.

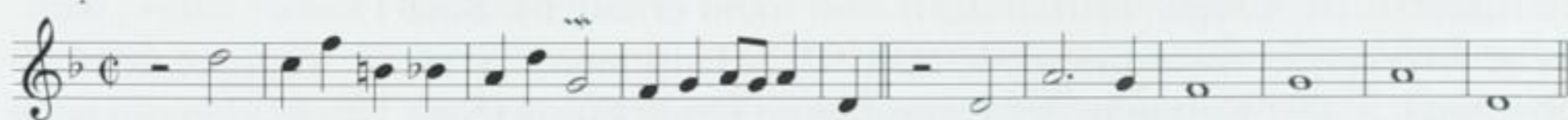
folge aufgeschrieben: zuerst als Rätselkanon, dann ausgeführt.) 4. Der Kanon in der vergrößerten Umkehrung liegt in zwei Fassungen vor: auf Seite 32f. (als Nummer 12) und auf Seite 38f. (als Nummer 15), was ebenfalls auf ein „work in progress“ deutet. 5. Da Bach zu verschiedenen Zeiten an weiteren Sätzen der Kunst der Fuge gearbeitet hat, ist nicht auszuschließen, daß solche Resultate bereits nachträglich in einem erweiterten Umfang des Manuskripts Platz gefunden haben.²⁰

Contrapunctus 8

Sollte sich die dargelegte Vermutung erhärten, so hätten wir es bei den beiden Trippelfugen – nach Matthesons Terminologie „Doppelfugen, mit dreien Subjecten“ – mit dem Höhepunkt des bereits einmal erweiterten Bauplans zu tun. Solche umfangreichen Gebilde bedürfen einer nicht nur für den „Kenner“, sondern auch für den „Liebhaber“ leicht erkennbaren Gliederung. Bach verwirklicht sie bei T. 39 mit einer sehr deutlichen Kadenz in der Haupttonart nach der Kontra-Exposition, die den Achtelfluß einen Takt lang unterbricht und die Einführung des zweiten Fugenthemas als Kontra-Subjekt des ersten vorbereitet. Zwei weitere Zäsuren sind deutlich hörbar durch die einzig dort und ganz zum Schluß vorkommenden noch schnelleren Notenwerte, Sechzehntel und Zweiunddreißigstel: vor dem Halbschluß in T. 93, nach welchem in der Fugenmitte zum ersten Mal das Hauptthema in Umkehrung eintritt, und vor der Kadenz in a-Moll, T. 124, bei der man die Kombination aller drei Themen erwarten würde, die Bach hingegen bis zum Takt 147 hinauszögert. Dort allerdings vermeidet Bach jeglichen Einschnitt, moduliert sogar erst innerhalb des ersten Einsatzes aller drei Themen von a-Moll nach F-Dur (wie hierauf von e-Moll nach C-Dur), so daß es bei vier großen Teilen bleibt. Es ist wohl unnötig zu bemerken, daß Bach bei Fugen mit mehreren Themen nicht immer jedes Thema zuerst gesondert eingeführt und dann mit den bereits vorhandenen kombiniert.

Das erste Thema der späteren, fragmentarisch überlieferten Quadrupelfuge könnte aus dem ersten Thema dieser Fuge abgeleitet sein, unter Weglassung der Chromatik:

Beispiel 1

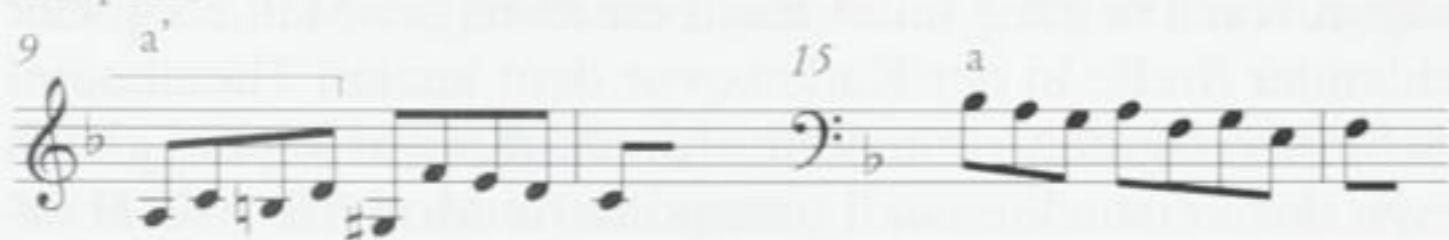


Das zweite Thema könnte auch Kontra-Subjekt des ersten genannt werden, es kommt aber von T. 74 an auch mehrmals, vollständig und fragmentarisch, selbständig vor. Das dritte Thema ist die Umkehrung des Hauptthemas der Kunst der Fuge in einer neuen, durch Viertelpausen gegliederten Gestalt. Notieren wir nebenbei, daß das erste und das dritte Thema je 14 Töne zählen, das zweite 17, und daß das zweite Thema 14mal vollständig erscheint (das erste 18mal und das dritte 8mal).

²⁰ Vgl. dazu die Übersicht in: K. Küster (Hrsg.), *Bach Handbuch*, Kassel etc. 1999, Kapitel *Das rätselhafte Spätwerk* von F. Sprondel, S. 945–952.

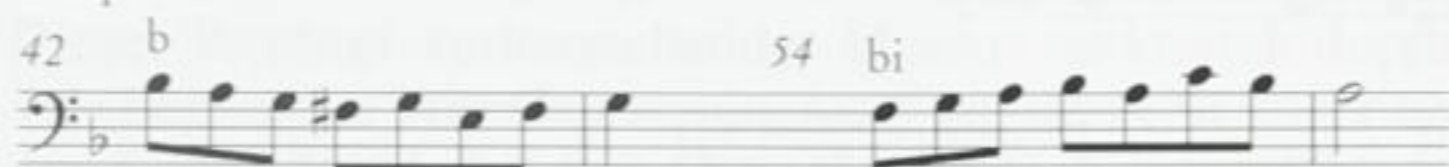
Bei der Exposition wird dem ersten Thema je zweimal eine Codetta von vier Tönen angehängt zur Überbrückung bis zum nächsten Themeneinsatz und zur Modulation von der Haupt- in die Dominanttonart und zurück. Diese Codetta dient in Verkleinerung an Stelle eines Kontra-Subjekts. Daraus entwickelt sich in T. 9 ein Motiv *a'*, das scheinbar bedeutungslos eine Achtelbewegung anfängt, in dieser Gestalt auch nur noch selten vorkommt (T. 23, 31, 32, 35–37 und 163), aber durch Umkehrung der Bewegungsrichtung der Töne 4 bis 7 in T. 15 zu einem wichtigen Baustein wird; nennen wir ihn *a*:

Beispiel 2



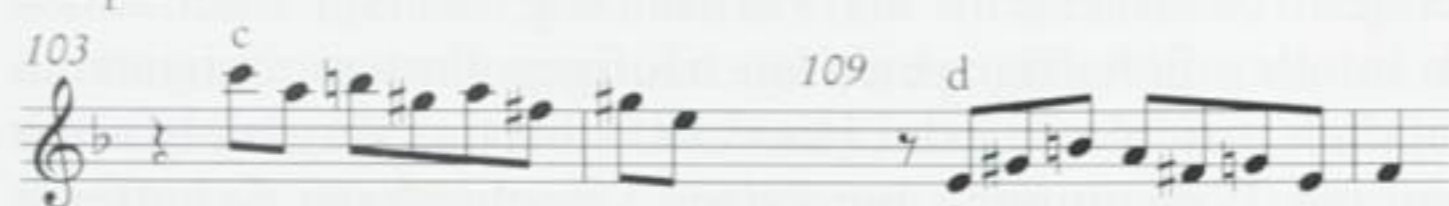
Mit diesem wird das Zwischenspiel bis zur Kontra-Exposition bestritten, er begleitet sie und verschwindet dann zugunsten eines weiteren daraus abgeleiteten Motivs *b* und seiner Umkehrung *bi*:

Beispiel 3



Aus der zweiten Hälfte des Motivs *a* läßt sich in T. 103 ein neues Motiv *c* gewinnen, in T. 109 ff. wieder mehrfach als *d* abgewandelt:

Beispiel 4



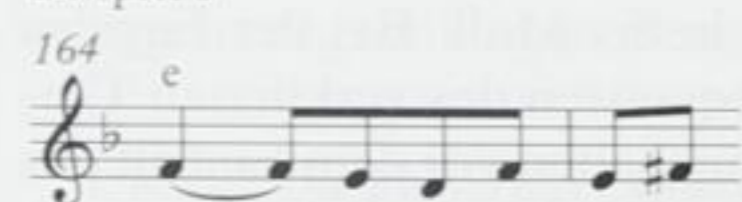
Das Motiv *a* läßt sich auch in einer Sexte nach oben statt einer Terz nach unten spreizen, T. 129 ff., zur Begleitung der nur hier noch zweimal auftauchenden Codetta:

Beispiel 5



Schließlich gewinnt Bach aus dem Rhythmus des zweiten Themas, kombiniert mit den fließenden Achteln der Motivgruppe *a*–*d*, ein neues Motiv *e*, in T. 164 ff. und 174 ff. komplementär angewendet:

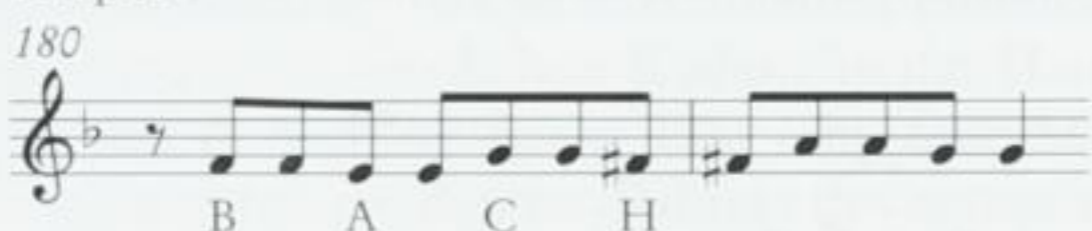
Beispiel 6



Während das Hauptthema (Thema 3) unverrückbar bleibt und das Thema 1 nur gelegentlich unvollständig erscheint (Scheinengführung T. 22 zu Beginn der Kon-

tra-Exposition, kombiniert mit Motiv a T. 27 ff., zum Thema 2 T. 79 ff., 89 ff. und 113 ff. oder in Terzparallelen zum vollständigen Einsatz T. 124 ff.), ist die Gestalt des Themas 2 wandelbar: Es besteht aus dem übergebundenen Beginn, drei gleichgebauten Gliedern mit den charakteristischen Tonwiederholungen und dem Schlußglied. Der Beginn kann in drei oder zwei wiederholte Achtel aufgelöst sein (erstmalig in T. 67 f.), statt drei Mittelgliedern können es vier (T. 74 ff., 79 ff.) oder zwei sein (T. 125 mit Beginn vor dem Einsatz von Thema 1); eine dramatische Steigerung durch Komplementärführung leitet den Abschluß des zweiten Teils ein (T. 88 ff.). Noch weitere Varianten werden wir im *Contrapunctus II* kennenlernen. Aus den Tonwiederholungen von Thema 2 leitet Bach ein einziges Mal, aber sehr auffällig und an entscheidender Stelle in der Kadenz vor dem letzten Themeneinsatz, T. 180, ein neues, zu Seufzerfiguren verändertes Motiv ab, vom Sopran gleich wiederholt, in welchem wir das versteckte, weil transponierte Motiv B-A-C-H erkennen:

Beispiel 7



Nun können wir es auch in Krebsgestalt H-C-A-B im Thema 2 wahrnehmen, durch die Viertel im Baß von T. 75 verdeutlicht.

Was wir mit der Ableitung verschiedener, nur je an bestimmten Stellen auftauchender und dann wieder verschwindender Motive beschrieben haben und „motivische Arbeit“ nennen, ist einerseits als Fortführung der im Spätbarock üblichen, auch bei Bach in allen Schaffensperioden häufigen Fortspinnungstechnik zu verstehen, ist aber daneben in zweierlei Hinsicht neuartig. Vergleichen wir zunächst Bachs Vorgehen der Fortspinnung bei Fugen verschiedener Schaffensperioden.

In der Schlußfuge des „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“ BWV 992 sind alle Zwischenspielmotive aus dem umfangreichen mehrgliedrigen Thema und der Imitation des Posthorns abgeleitet. Bei großer Varietät der Satzdicke und -lage bleibt von Anfang bis Schluß dieselbe spielerische Bewegung. Wenn ein einziges Mal im längeren Zwischenspiel vor dem Einsatz in d-Moll die Tonart B-Dur verlassen wird, so ist es ein gewiß eindruckliches harmonisches Geschehen, das aber die Einheit des Affekts nicht in Frage stellt. Ähnliches ließe sich zeigen bei Fugen der Cembalo-Toccaten und frühen Orgelfugen. Im Wohltemperierten Klavier I haben wir zwar zwei Beispiele verschiedenartiger Teile, bedingt jedoch durch mehrere Fugenthemen, so die Bewegungsverdoppelung in der quirligen Fuge A-Dur, T. 23 beim Einsatz des zweiten Themas, das sich allmählich zu einer freien Sechzehntelbewegung reduziert, oder bei den drei im Charakter stark kontrastierenden Themen der Fuge in cis-Moll. Bei der Fuge in Cis-Dur ergibt sich ab T. 35 durch die eintaktigen Sequenzen des verkürzten Themas über orgelpunktartigen Figuren ein auffälliges Innehalten vor dem Eintritt des letzten Teils in T. 42, doch ist der Themenkopf schon in T. 23 ff. ähnlich verwendet und sind die Zwischenspiele gleich gebaut, so daß auch diese Spielfuge in einem einheitlichen Charakter verbleibt. Gleich oder ähnlich gebaute Zwischenspiele: In

diesem Punkt unterscheiden sich die beiden Bände des Wohltemperierten Klaviers. Was bei einer Reihe von Fugen der zweiten Sammlung ebenfalls auffällt, sind die rhetorisch freien Schlußwendungen (zum Beispiel c-Moll, e-Moll in der späteren Version, F-Dur, G-Dur, g-Moll, As-Dur im Gegensatz zur Frühfassung in F-Dur, B-Dur). Dieselbe Tendenz zur Ausweitung und rhetorisch freien Gestaltung des Fugenschlusses treffen wir auch an beim Vergleich der beiden Fassungen der Kunst der Fuge. Gewiß konnte Bach bei solchen auch für ungeübte Hörer wirksamen Schlußwendungen an die bei Buxtehude gelernte norddeutsche Einbindung von Fugen in die Großform des Präludiums anknüpfen. Nur hatte er dies jahrzehntelang nicht mehr getan und wendet es jetzt an im Zusammenhang umfangreicher Fugen.

Worin unterscheidet sich aber die „motivische Arbeit“ von der Fortspinnung? Das Verfahren ist erstens mehrstufig, indem aus einem Keim in mehreren Metamorphosen ein Motiv nach dem andern gewonnen wird, und zweitens wird die Einheit des Affekts insofern aufgegeben, als die Motive nur je an bestimmten Stellen auftauchen und dann wieder anders charakterisierten Motiven Platz machen. Manche erscheinen gar nicht mehr im weiteren Verlauf des Stückes, andere werden in neuem Zusammenhang wieder aufgegriffen, um dann wieder zu verschwinden. Dieser Wechsel vorherrschender Motive wirkt sich durchaus auch innerhalb der vier Fugenteile von *Contrapunctus 8* auf den Charakter und Affektgehalt aus. Die Anspannung, die durch die Chromatik der beiden Themen 1 und 2 entsteht, insbesondere auch das Bohrende der Tonwiederholungen im zweiten Thema, wird in den Zwischenspielen durch den Fluß der Achtelmotive gelockert. Dazu tritt beispielsweise in T. 85 als dramatisches Element die Umkehrung des Motivs a mit seiner im folgenden Takt nach oben fortgesetzten Steigerung, betont noch durch die einzig hier verlangten Zweierbindungen, beantwortet in den Takten 86–87 von der abwärts führenden Bewegung, die die bereits beschriebene komplementäre Steigerung des Themas 2 vorbereitet. Um diese oben einzeln beschriebenen Verfahren synoptisch darzustellen, eignet sich eine Weiterentwicklung der von Iwan Knorr²¹ eingeführten „bildlichen Darstellung“ von Fugen unter Hinzufügung der Motive, worunter zwar die Übersichtlichkeit der Darstellung leidet, aber die Aussagekraft erhöht wird (Darstellung auf Seite 50f.).

Eine zweite Einsicht erschließt sich aus der graphischen Darstellung, auch wenn sie nicht auf diese angewiesen ist: Auffallend häufig kommen Gruppen von 4, 2 oder 8 Takten vor. Die regelmäßige metrische Gliederung ist an sich ein Kennzeichen von Tanzmusik und war im Zeitalter Bachs vor allem in der Suite verbreitet. In der Frühklassik wurde sie zur alles beherrschenden Norm, und zwar in dem Sinne beherrschend, als Abweichungen davon vom Hörer eben als Abweichungen von der Norm wahrgenommen werden. Bei Bach läßt sich, wie Siegbert Rampe und Dominik Sackmann²² gezeigt haben, in den Kantaten und den Ritorneformen seit Beginn der Köthener Tätigkeit (1717) eine Hinwendung zur geradzahligen, regelmäßigen Periodik beobachten. Eine ganze Reihe von Fugen des

²¹ I. Knorr, *Die Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Joh. Seb. Bach in bildlicher Darstellung*, Leipzig 1912, ²1926.

²² S. Rampe und D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch*, Kassel etc. 2000, S. 197f.

Wohltemperierten Klaviers II unterscheidet sich auch in dieser Hinsicht von denjenigen der ersten Sammlung. Extrem in dieser Beziehung ist die Fuge in Fis-Dur mit einem Thema von 4 und lauter Zwischenspielen von 8 Takten Dauer. Betrachten wir daraufhin den *Contrapunctus 8*: Schon die Themen 1 und 3 sind viertaktig. Durch das Einschieben eines fünften Taktes mit der Codetta vor den nächsten Themeneinsätzen der Exposition wird die metrische Norm durchbrochen. Doch sie macht sich hier vor allem in den Zwischenspielen bemerkbar: T. 15–20 dreimal 2 Takte, dann Zwischenspiele von 2 und von 4 Takten. Die optische Übersicht wird erschwert durch den Umstand, daß die Themen 1 und 3 auftaktig angelegt sind, also erst auf „eins“ der nächsten Taktgruppe schließen. Für das gehörmäßige Erfassen der metrischen Struktur ist aber das Schließen zu Beginn der nächsten Taktgruppe kein Hindernis, kommt es doch sehr häufig vor. Als Beispiele sei auf zwei Ritornellformen verwiesen: das Präludium in c-Moll für Orgel BWV 546 mit 24-taktigem Ritornell und den ersten Satz des Cembalokonzerts in A-Dur BWV 1055 mit lauter 8- und 16-taktigen Einheiten. Im zweiten Fugenteil ist die metrische Norm noch leichter erkennbar: 4 + 4 + 2 + 4 + 8 + 4 + 2 + 4 + 8 + 2 + 4 Takte.

Schließlich sei bei der Betrachtung dieser Fuge auf einen Zug des späten Bach aufmerksam gemacht, der bei ihm zwar nicht neu ist, aber sich akzentuiert: Gemeint ist der Einsatz ganz einfacher formbildender Mittel wie Orgelpunkt, Unterbrechung durchlaufender Bewegung und – hier allerdings nicht anzutreffen – Generalpausen sowie Fermaten. Auf die Sechzehntel zur Ankündigung wichtiger Abschlüsse wurde bereits verwiesen. Es sind gewissermaßen primitive Mittel, für die ungeübten Hörer notwendig, aber auch für die geübten hilfreich zur sinnfälligen Unterstützung des Gesamtverlaufs so ausgedehnter Instrumentalsätze. Bach war sich nicht zu gut, auch solche Mittel, die er bei Albinoni, Torelli, Albicastro und Vivaldi kennenlernen konnte, anzuwenden, ja im Alter sogar vermehrt anzuwenden. Diese Mittel, zusammen mit kontrapunktischen Künsten, verleihen im neuen Zeitalter des galanten und empfindsamen Stils der nicht mehr modernen Gattung Fuge die notwendige Vitalität. Es ist deshalb ganz und gar verkehrt, in der *Kunst der Fuge* abstrakte Musik für das Auge zu suchen. Vielmehr fällt jedem Hörer und clavierspielenden Interpreten die Glut dieser durchwegs lebendigen, gar nicht altersabgeklärten Musik auf.

Contrapunctus 11

Es handelt sich, wie gesagt, um das vierstimmige Gegenstück zum *Contrapunctus 8*. Dieselben drei Themen, Charakterthemen nach Besslers Terminologie, kommen hier in anderer Reihenfolge: das Hauptthema der Kunst der Fuge zuerst, dann das Anfangsthema von *Contrapunctus 8*, zuletzt das Thema mit den Tonwiederholungen. Das Hauptthema, das in *Contrapunctus 8* als Thema inversum eingeführt wurde, steht hier als Thema rectum, das zweite Thema meist in Umkehrung. Zur aufwärtsgerichteten Bewegung des zweiten Themas gesellt sich ein Kontra-Subjekt in Form einer die Quinte durchmessenden chromatischen Tonleiter in Vierteln. Diese könnte beinahe ein viertes Fugenthema genannt werden, zumal die Chromatik auch unmittelbar folgend zweimal abwärts selbständig, ohne

zweites Thema erscheint. Hingegen ist die chromatische Tonleiter thematisch zu unverbindlich, durchmißt gelegentlich auch nur den Tritonus, die Quarte oder noch kleinere, noch größere Intervalle, um als Fugenthema zu gelten. Das zweite Fugenthema erscheint allerdings auch in abwärtsgerichteter Gestalt wie in *Contrapunctus 8*, von T. 56 an verschleiert und zweimal unverändert, von T. 67 und 105 an, abgesehen vom erhöhten zweiten Ton. Beim Thema mit den Tonwiederholungen schließlich handelt es sich nicht um eine Umkehrung des Themas von *Contrapunctus 8*, sondern um eine aufwärtsgerichtete neue Form, die ab T. 89 exponiert wird, ab T. 96 hingegen bereits mit der aus *Contrapunctus 8* vertrauten Form abwechselt (Darstellung S. 52f.).

Die beiden Fugen sind fast genau gleich lang: 184 gegen 188 Takte. Bei so umfangreichen Instrumentalstücken stellt sich in aller Schärfe die Frage der abgerundeten Form. Bach bewältigt sie hier auf noch komplexere, vielschichtige Weise. Bis T. 27 dauert die Exposition des Hauptthemas, diesmal mit realer Beantwortung und einem auf e mit Quartintervall beginnenden (dennoch nicht als Comes zu bezeichnenden) „überzähligen“ Einsatz im Sopran. Der zweite Teil, der in T. 71 in der Dominanttonart a-Moll schließt, könnte Exposition des zweiten Themas mit seinem chromatischen Kontra-Subjekt heißen, doch stehen den fünf viertaktigen Themeneinsätzen – drei in umgekehrter und zwei in gerader Form – 24 themenfreie Takte (Zwischenspiele) gegenüber. Nun würde man in Teil 3 die Kombination dieser beiden Fugenthemen erwarten, aber Bach gewinnt durch die Exposition des Hauptthemas in umgekehrter, das dritte Mal (T. 80ff.) variiertes Form und das neu eingeführte Seufzermotiv einen emotionalen Kontrast, eine Beruhigung durch die vorherrschende Viertelbewegung und eine Entspannung auch durch den Durchschluß in der Paralleltonart F-Dur. Das in T. 89 zum zweiten Thema hinzutretende dritte mit den Tonwiederholungen trägt zur Spannungssteigerung bei, die bis zum Ende der Fuge anhält, sich durch wenig profilierte Kadenz in a-Moll (T. 129) und C-Dur (T. 146) kaum aufhalten läßt und es deshalb schwierig macht, die zweite Hälfte der Fuge in Teile zu gliedern.

Das dritte Fugenthema in seiner neuen Form enthüllt einen in *Contrapunctus 8* noch gut versteckten Zusammenhang: nämlich das Motiv B-A-C-H, das Bach demgemäß nicht erst in der unvollständig überlieferten Quadrupelfuge, sondern bereits hier einführt. Beim ersten Auftauchen des dritten Fugenthemas ist das B-A-C-H-Motiv noch transponiert, erscheint dann aber zweimal hintereinander in der Oberstimme gut hörbar untransponiert (ab T. 90). Wir beobachten in dieser zweiten Hälfte ein Auseinandertreten des kontrapunktischen vom formal-harmonisch-spannungsmäßigen Geschehen: Ab T. 101 wird ein einziges Mal das Hauptthema mit dem aufwärts- und abwärtsgerichteten dritten Thema in Engführungen kombiniert. Nach der genannten Kadenz in a-Moll (T. 129) steigert Bach zunächst das Insistieren des dritten Themas, auf alle vier Stimmen in Sext- und Terzparallelen verteilt und auseinanderstrebend (hier mit echter Umkehrung), um dem erst drei Takte später im Baß und in der Haupttonart erscheinenden Hauptthema Profil zu geben. Bis zur Kombination aller drei Themen müssen wir aber weitere 14 Takte warten. Wäre es Bach darum gegangen, dieses „Ereignis“ als Climax zu präsentieren, hätte er die Kadenz in C-Dur nicht so nebensächlich behandelt. Wenn anschließend zweimal das Hauptthema gleichzeitig in Gegenbewegung erscheint (T. 158ff. und 164ff.), so bedeutet das durch das Wegfallen von Thema 3 sowie

durch das behutsame komplementäre Wiedereinfügen der aus Thema 3 abgeleiteten Motive ein Atemholen vor der Schlußsteigerung, die mit dem in allen vier Stimmen erscheinenden Thema 3 und der zweimaligen Kombination aller drei Themen, der chromatischen Achtelbewegung (T. 181) und dem auf drei Stimmen in Quartsextakkord-Parallelen verteilten Themenschluß eindrücklich ausfällt. Auf die einmalige Form dieser Fuge darf sicher Besslers Begriff der „Erlebnisform“ angewandt werden.

Von Steigerung im Sinne einer Spannungszunahme zu schreiben, bedarf einer Rechtfertigung und Abgrenzung. Gemeint ist nicht einfach ein Crescendo, das sich auf dem Clavichord und Hammerklavier wohl verwirklichen ließe, auf dem Cembalo hingegen nicht; und mit der Steigerung der romantischen Fuge im Gefolge von Beethoven und Mendelssohn bis hin zu Reger, Busoni und Hindemith ist Bachs Spannungssteigerung nicht in eins zu setzen, wenn auch eine gewisse Verwandtschaft nicht abzuleugnen ist. Zum ersten ist beim späten Bach die Steigerung nicht der eigentliche Hauptzweck der Fugenform, sondern eine Nebenerscheinung, die sich aus dem Spannungsverlauf ergibt, und zum zweiten umfaßt sie nie die Gesamtform, sondern immer nur Ausschnitte, hier allerdings einen ungewöhnlich langen von mehr als der Hälfte (95 von 184 Takten).

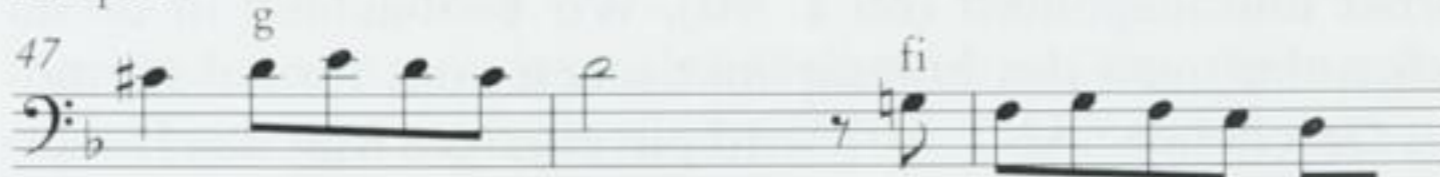
Die Beschreibung der motivischen Arbeit darf hier kürzer ausfallen. Bach gewinnt aus dem vierten Teil des Themas ein rhythmisch leicht erkennbares Motiv *s* (siehe Darstellung auf S. 52f.), das er vor allem in den themenfreien Bereichen der Exposition in gerader, umgekehrter und variiertes Form auf alle Stimmen verteilt, dann aber überhaupt nicht mehr verwendet. Das Motiv *f* (T. 31) wird gleich in Umkehrung um einen Ton nach vorn erweitert, es dient dann den Zwischenspielen im dreifachen Kontrapunkt (T. 39 ff.):

Beispiel 8



Aus der Form in T. 32 f. läßt sich das neue Motiv *g* gewinnen (T. 47), das nach vorn zur Umkehrung des Motivs *f* erweitert wird (T. 52):

Beispiel 9



Vor allem aber gewinnt Bach aus dem Thema 3 in seinen beiden Formen durch Erweiterung, Verkürzung, Parallelführung in Terzen und Sexten, chromatische Alterationen, durch die Kombination mit chromatischen Tonleitern und den Themen 1 und 2 eine nicht mehr zu überbietende emotionale Dichte, die den Interpreten vor die Aufgabe stellt, den Spannungsverlauf der ganzen zweiten Fughälfte dem Zuhörer in einem ungebrochenen Bogen zu präsentieren. Erfahrungsgemäß erfordert dies ein Haushalten mit dynamischen Kräften, eine verinnerlichte Steigerung, schon um die Tonwiederholungen nicht in ein unästhetisches Hämmern ausarten zu lassen.

Die Erweiterung der Schlüsse von *Contrapunctus 1, 2 und 3*

Gegenüber der Manuskriptfassung ist *Contrapunctus 1* um 4 Takte erweitert, 2 um 6 und 3 um 2 Takte. Allen drei Erweiterungen ist das Bestreben gemeinsam, den Schluß für ungeübte Hörer unmittelbarer erlebbar zu machen. In *Contrapunctus 3* geschieht dies durch eine zweitaktige Erweiterung des Orgelpunkts auf dem Ton d und Wiederholung, das heißt Bekräftigung der Plagalkadenz. Die beiden anderen Fugen werden je durch einen letzten Themeneinsatz erweitert. In der Manuskriptfassung endet die Fuge III auf einem Halbschluß, an welchen, wie oben beschrieben, die erste Gegenfuge gut anschließen kann. Durch die Erweiterung im *Contrapunctus 2*, der ja nun vor der ersten Fuge mit dem Thema inversum steht, war der Halbschluß nicht mehr notwendig, er ist nach dem letzten Themeneinsatz durch eine Plagalkadenz ersetzt. Bei dieser Fuge lassen sich zwei Revisionschichten unterscheiden: die Punktierung und die Erweiterung. Die Punktierung aller Achtelbewegungen ist, wie sich im Autograph unschwer feststellen läßt, erst nachträglich eingefügt. Schon dieser Revisionsprozeß sollte es verbieten, hier vom Typus einer französischen Ouvertüre zu sprechen. Ein solcher liegt einzig in *Contrapunctus 6* vor. Einen weiteren Beweis hat Bach durch die im Erstdruck hinzugefügten Legatobögen geliefert. Ein kleiner Exkurs zum Orgelpräludium in Es-Dur aus der Clavierübung III, BWV 552/1, sei erlaubt. Auch hier hält sich hartnäckig dieselbe Fehlinterpretation der Ritornelle.²³ Das führt dann zur Raffung der Sechzehntel in T. 1 und zur Doppelpunktierung in den Takten 1 und 3, vor der schon Frederick Neumann gewarnt hat.²⁴

Der Schluß von *Contrapunctus 1* ist schon in der Manuskriptfassung so ungewöhnlich, daß er gesondert betrachtet sei. Der zehnte und letzte Themeneinsatz im Baß endet bereits in T. 30 (das heißt, T. 60 im Erstdruck). Entsprechend der in der Eingangsfuge überhaupt locker gefügten Polyphonie wird nun der Satz immer homophoner und immer stärker von den Harmoniefolgen her gestaltet: Über die neapolitanisch gesteigerte Subdominante erreicht sie einen anderthalbtaktigen Orgelpunkt auf der Dominante, trugschlüssig weitergeführt und über Reibungsdissonanzen in einen verminderten Septakkord mündend. Für die Kadenz bedient sich Bach des einfachsten und stärksten Mittels: Generalpausen. Das Vorgehen erinnert an die Orgelfuge in C-Dur BWV 547/2. Doch dort folgt den Generalpausen und der homophonen Kadenz ein Orgelpunkt auf der Tonika mit Themenzitaten. Die unerhörte Zusammenballung, die sich von langer Hand aufgebaut und in vier verminderten Septakkorden entladen hat, bedarf einer ebenfalls langen Konsolidierung, um den Hörer befreit zu entlassen. Bach mag beim *Contrapunctus 1* ein

²³ Zum Beispiel P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach I*, Cambridge 1980, ²1982, S. 185.

²⁴ F. Neumann, *La note pointée et la soi-disant „manière française“*, in: *Revue de Musicologie* 51, 1965, S. 66–92; ders., *The Question of Rhythm in the Two Versions of Bach's French Overture, BWV 831*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, Kassel und Hackensack/N.J. 1974, S. 183–194; ders., *Facts and Fiction about Overdotting*, in: *The Musical Quarterly* 63, 1977, S. 155–185; ders., *The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion*, in: *The Musical Quarterly* 67, 1981, S. 305–347. – Der Schreibende hat im Studium bei seinem hochverehrten Lehrer Anton Heiller das Werk in der oben beschriebenen Interpretation kennengelernt. Die ungewöhnliche Menge von Legatobögen bei den Punktierten hat ein Umdenken bewirkt.

entsprechendes Bedürfnis nach Erweiterung gespürt haben. Auch die bereits genannte Erweiterung der Fuge in e-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier II ist ja recht umfangreich ausgefallen.

Der für den Erstdruck hinzukomponierte Contrapunctus 4

Die Hinwendung zu einfachen metrischen Strukturen in Gruppen von 2, 4, 8 und 16 Takten haben wir als erstes Merkmal der späten Werke von Bach genannt. Diese Tendenz, angelegt im viertaktigen Hauptthema der Kunst der Fuge – der Schlußton fällt auf den ersten Schlag der folgenden Viertaktgruppe – läßt sich in der ganzen Kunst der Fuge häufig beobachten, nirgendwo aber in so starkem Maße wie in dem mehrere Jahre später komponierten *Contrapunctus 4*. Vergleichen wir deshalb seine metrische Struktur mit derjenigen von *Contrapunctus 1*: thematische Partien seien mit t, Zwischenspiele mit z gekennzeichnet.

Contrapunctus 1:

t	t	t	t	z	t	z	t+t	z	t	z	t	z	t	Schluß + Erweiterung
4	4	4	4	6	4	2	7(!)	4	4	4+1	4	2+1	4	15+4

Wir bemerken einige Abweichungen von der metrischen Norm: Der 6. und 7. Themeneinsatz erfolgen in Engführung, das heißt, der 7. bereits nach 3 Takten, sie füllen also 7 Takte. Dies wird vom Spieler und Hörer bewußt als Abweichung wahrgenommen. Die Zwischenspiele 4 und 5 sind je um einen Takt erweitert: Genau in den Erweiterungstakten stehen Scheineinsätze des Themas, das heißt, Themenköpfe mit den beiden ersten halben Noten in steigender Quart, die zunächst als Comes-Beginn mißverstanden werden.

Contrapunctus 4:

t	t	Erw.	t	t	z	t	t	t	t	z	t
4	4	2	4	4	4+4	4	4	4	4	4+4+2+4+4	4
t	z	t	t	z	t	t	z	t	t	Ende	
4	4	4	4	6+4+2+4+6+4	4	4	4+4+6	4	4	2	

In der Exposition findet nach dem zweiten Einsatz eine Erweiterung statt, indem der Schlußtakt des Themas zweimal sequenziert wird. Wie regelmäßig die Zwischenspiele gebaut sind, geht nicht nur aus den Zahlen hervor. Die erste Viertaktgruppe bringt absteigende Sequenzen, die zweite aufsteigende. Auch die Baßlinie mit viermal dem Rhythmus des Themenschlusses, vom Tenor komplementär ergänzt, zeigt ein regelmäßiges Bild, das hierauf von Alt und Tenor übernommen wird. Solche Zwischenspiele wirken spannungsabbauend, so daß beim nächsten Themeneinsatz in der Paralleltonart eine für den Hörer leicht wahrnehmbare Profilierung stattfindet. Durch Aneinanderfügen von 3 Themen in Dux-Form steigt die Tonalität jedes Mal um eine Quinte: F-Dur, C-Dur, g-Moll, d-Moll, wobei der vierte Einsatz abweichend auf dem Ton g statt a erfolgt. Das Zwischenspiel be-

ginnt in T. 43 wie in T. 19–22, mit komplementärem Alt und Sopran anstelle von Baß und Tenor. Die folgende Viertaktgruppe ist zwar anders gebaut als T. 23–26, bildet aber auch eine steigende Sequenz. Zwei Kadenzakte führen nach a-Moll. Wenn schon beim ersten Zwischenspiel von einem Spannungsabbau die Rede war, so potenziert sich dieser nun ab T. 53: Die Regelmäßigkeit der zwei komplementären Stimmpaare der rechten und linken Hand läßt sich nicht mehr überbieten, und auch die abschließenden vier Takte des Zwischenspiels verharren mit lauter absteigenden Tonleitern und der gewohnten komplementären Fügung im Beruhigenden, Vertrauten. Dies ändert sich nun allerdings drastisch bei den nächsten Themeneinsätzen: Durch Anhebung der zweiten Themenhälfte um eine Stufe (Terz statt Sekunde nach viertem Ton) moduliert das Thema um einen Tonschritt nach oben, also im Comes von F-Dur nach g-Moll und von dort im Dux nach d-Moll. Halbtaktige Quintfallsequenzen in T. 69–72 bilden den Kontrast zur wieder aufgenommenen modulierenden Themengestalt (Dux), die entsprechend von d über a- nach e-Moll führt. Diese acht Takte bieten harmonisch zweifellos den gewagtesten Abschnitt. Die chromatische Zirkelfigur des Kontra-Subjekts verdichtet sich hier zu einer kontinuierlichen Achtelbewegung, die zusammen mit den in Terzen fallenden Vierteln den im Quintenzirkel benachbarten Schritt höchst eindrücklich gestaltet. Die Beruhigung im längsten Zwischenspiel erfolgt allmählich: Die Modulation nach C-Dur erfolgt in vier chromatisch angereicherten Teilsequenzen und zwei Kadenztakten. Die am einfachsten gebaute Viertaktgruppe steht am Schluß, sie entspricht den Takten 53–56. Die beiden folgenden Themeneinsätze sind nicht als Engführungen zu bezeichnen. Vielmehr ist die zweite Stimme synkopisch verschoben, zuerst um eine Viertelnote, im dritten Takt um eine Achtelnote und schließlich parallelgeführt. Auch hier ist das harmonische Geschehen wichtiger zu nehmen als das kontrapunktische: Die beiden restlichen Stimmen bedienen sich der chromatischen Zirkelfigur und abgeleiteter komplementärer Motive, um die Harmonik anzureichern. Auch im letzten Zwischenspiel – es beginnt mit ganztaktigen Quintfallsequenzen – bleibt die Harmonik führend. Wer von einer Fuge die Steigerung kontrapunktischer Mittel bis zum Ende erwartet, wird enttäuscht: Der zweitletzte, gespreizte Themeneinsatz moduliert von g-Moll nach d-Moll, beim letzten ist der vierte Takt verändert zu einer Zwischendominante zur Subdominante, um zu einer Plagalkadenz zu gelangen, wirkungsvoll von der Dur- zur Mollsubdominante eingetrübt. Die Fuge hat, wie so viele andere von Bach (zum Beispiel Wohltemperiertes Klavier I, C-Dur), ihren Spannungshöhepunkt und die stärksten Gegensätze in der Mitte.

Bei dieser Fuge findet also regelmäßig in den Zwischenspielen ein Spannungsabbau statt, der auf dem Clavichord (Klavier) gut durch dynamische Rücknahme gestaltet werden kann. Damit ist nicht gemeint, daß das Thema gegenüber „Begleitstimmen“ dynamisch hervorzuheben wäre. Vielmehr ist das Thema als Primus inter pares zu gestalten und harmonisch wirkungsvoll zu umspielen. Es hat auch keine sogenannte Terrassendynamik stattzufinden, da es sich vielmehr um Nuancen und eher um eine spannungsmäßige Wellenbewegung als um Kontraste handelt (außer in der Mitte). Dem modernistischen, zur Frühklassik neigenden Zug entsprechend ist dem Cembalo – um Orgelmusik handelt es sich ohnehin nicht, siehe unten – das Clavichord, ja sogar das moderne Klavier vorzuziehen.

Die Gegenfugen 5–7

Fugen, deren Themenantwort die Umkehrung des Themas bildet, heißen Gegenfugen. Brahms und Rheinberger haben sich gern dieses Kunstmittels bedient, wobei Brahms zugleich alle festen Gegensätze umgekehrt hat. Bach verspürte nicht diesen Ehrgeiz. Er verzichtete überhaupt auf feste Gegensätze. Er brachte in *Contrapunctus 5* etliche Engführungen der elf Themenpaare an: So beginnen die Einsätze des leicht variierten viertaktigen Hauptthemas alle schon in der Exposition und Kontra-Exposition nach 3 Takten, im weiteren Verlauf zweimal nach $\frac{1}{2}$, zweimal nach $1\frac{1}{2}$ Takten und zweimal nach einem Takt, das letzte Mal gewissermaßen nach null Takten, das heißt als simultane Gegenbewegung. Die größte Konzentration geschieht mit dem Themenkopf bei verkürzter Anfangsnote: Die vier Einsätze folgen sich im Abstand einer Viertelnote, nach fünf Vierteln um einen Ton höher sequenziert (T. 53–55 mit Thema inversum, T. 65–67 mit Thema rectum). Das ergibt zweimal 8 Themenköpfe in nur je drei Takten. Die übrigen Stimmen weisen freie Achtelbewegungen auf, die nur in 9 von 90 Takten unterbrochen sind. Wenn schon Zahlen genannt werden, was gewiß nicht überbewertet werden soll: Das Hauptthema, das 12 Töne zählte, erscheint hier in einer Umformung mit 14 Tönen. Überaus häufig erscheinen in Bachs Werk die Zahlen 14 und 41, mit denen er seinen Namen verschlüsselt (BACH und J[I]. S. BACH). Während behaupteten Verschlüsselungen biblischer Namen und theologischer Begriffe bei Bach mit größter Vorsicht zu begegnen ist,²⁵ bewegen wir uns bei den BACH-Zahlen 14, 41 und 158 (JOHANN SEBASTIAN BACH) auf ziemlich sicherem Terrain.

Zeigt schon *Contrapunctus 5* in übersichtlicher Präsentation eine Vielzahl möglicher Kombinationen der Gegenthemen in Engführung, so lotet Bach mit den Diminutionen und Augmentationen, entsprechend der ihm bei der Improvisation auf gegebene Fugenthemen nachgesagten Kombinationskunst, viele Möglichkeiten aus, ohne der Vitalität seiner Musik Abbruch zu tun. Beim *Contrapunctus 6* „in Stylo Francese“ läßt sich leicht zeigen, daß Doppelpunktierung, das heißt, die Angleichung von Achteln nach punktierten Vierteln an die Sechzehntel nach punktierten Achteln, nicht statthaft ist: Die Angleichung würde das rhythmische Gepräge der nicht diminuierten Themen und damit das gehörsmäßige Erfassen der beiden Themengrößen empfindlich stören. Übrigens hat Bach im Autograph noch nach der Drucklegung Korrekturen angebracht. Hier ist einmal ausnahmsweise die Version „letzter Hand“ im Manuskript zu finden. Beim *Contrapunctus 7* tritt die Augmentation nur je einmal in jeder Stimme auf und wirkt jeweils wie ein Cantus firmus. Von den 62 Takten sind nur gerade acht themenfrei, aber auch diese hauptsächlich mit dem der Diminution entnommenen Themenschluß beziehungsweise Varianten desselben Rhythmus gefüllt.

²⁵ Vgl. R. Tatlow, *J. S. Bach and the Baroque Paragram: A Reappraisal of Friedrich Smend's Number Alphabet Theory*, in: *Music & Letters* 70, 1989, S. 191–205.

Der doppelte Kontrapunkt in der Undezime und der Dezime

Beim doppelten Kontrapunkt in der Oktave, den Bach sehr häufig, auch in Triosonaten, Konzertsätzen und Arien anwendet, ist einzig darauf zu achten, parallele Quartan zu vermeiden, weil daraus im Stimmtausch Quintenparallelen werden. Sehr viel anspruchsvoller und entsprechend selten anzutreffen sind die beiden andern Gattungen des doppelten Kontrapunkts. Bei demjenigen in der Duodezime hilft die Tabelle zum Verständnis:

aus dem Intervall	8	5	3	4	2	6	7
wird im Stimmtausch	5	8	3	2	4	7	6

Aus der Konsonanz 6 wird also eine Dissonanz 7 und umgekehrt. Diese beiden Intervalle sind mithin auf Taktschwerpunkten tunlichst zu vermeiden. Sekunde und Quarte verursachen auf Taktschwerpunkten keine Probleme, wenn sie durch einen Vorhalt mit Auflösung verursacht sind. Auch Vorzeichen ändern daran nichts. So ist beispielsweise in *Contrapunctus 9* auf dem fünften Takt der Kombination beider Themen eine übermäßige Sekunde zu finden, aus welcher im Stimmtausch eine verminderte Quarte in Moll beziehungsweise eine reine Quarte in Dur wird. Alle lösen sich in die Terz auf. Das Hauptthema in doppelten Notenwerten, das in T. 35 zum ersten Thema hinzutritt, dauert 8 Takte. (Die Manuskriptfassung ist in doppelt so kleinen Notenwerten mit der halben Anzahl 4/4-Takten notiert.) Das erste Thema hingegen hört bereits zu Beginn des achten Taktes auf: Das Achtelmotiv a von T. 6 und 7 wird in T. 8 zur Codetta, während welcher die Antwort beginnt. Die vier Siebentaktgruppen der Exposition lassen sich also leicht durch Themenverschränkung (enjambement) erklären. Von T. 35 an hingegen herrscht folgende metrische Ordnung:

t	z	t	z	t	z	t	z	t	z	t	z	t
8	2	8	2+4	8	2+2+2	8	4+2+2	8	2	8	5+4+3	8+4

Die meisten Zwischenspiele werden von einem bestimmten Motiv bestritten, mit Ausnahme der Takte 53/54, die dem Takt 52 nachgebildet sind, und den Takten 81–84 mit einem andern Achtelmotiv, das aus den Takten 3 und 4 des ersten Themas stammt und sich als Krebs des ersten deuten läßt; es wird in den Takten 112ff. viermal variiert und zweimal umgekehrt und gibt ein besonders schönes und subtiles Beispiel für motivische Arbeit ab. Beachten wir die Scheineinsätze in den Takten 85 und 87 sowie die unregelmäßige Zusammensetzung des letzten zwölf-taktigen Zwischenspiels: Sie ist nicht nur motivmäßig bedingt, sondern auch durch die Kadenz in g-Moll auf T. 112 hin. Diese Unregelmäßigkeit ist selbstredend kein Mangel, sondern eine besondere Würze gegen Ende der Fuge, die die Normabweichung der Exposition wieder aufnimmt.

Ähnliches läßt sich auch vom *Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta* sagen: Alle Glieder sind acht Takte lang, mit jeweiligem Abschluß auf den ersten Schlag der folgenden Achttaktgruppe. Das ist auch der Grund, weshalb Bach in einem raffinierten Spiel nach 32 Takten einen Takt einschiebt: So kann in T. 34 der 32 Takte zählende, genau gleich gebaute Stimmtausch einsetzen. Nach diesem sind zwei Takte erforderlich, um den Anschluß an die Wiederholung herzustellen. Bei

dieser Wiederholung ab T. 68 spielt die rechte Hand dasselbe, was die linke Hand beim Beginn des Stimmtauschs in T. 34 gespielt hat: also funktioniert auch hier der doppelte Kontrapunkt im Kanon. Die satztechnisch unerhört schwierige Aufgabe ist mit Bravour gelöst, die Einschubtakte werden nicht als Fremdkörper empfunden, sondern fügen sich nahtlos ein.

Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime stellt womöglich noch höhere Anforderungen. Die Tabelle sieht nun so aus:

aus dem Intervall	3	8	5	6	2	4	7
wird im Stimmtausch	8	3	6	5	2	7	4

Aus den ersten drei Zahlenpaaren wird eine besondere Eigenschaft ersichtlich: Ein Stimmzug oder sogar beide lassen sich in parallelen Terzen oder Sexten verdoppeln, wobei Konsonanzen wieder zu Konsonanzen führen:

(Sextenparallele)	(8)	(6)	(3)
aus dem Intervall	3	8	5
wird im Stimmtausch	8	3	6
(Terzenparallele)	(3)	(5)	(8)

Diese Eigenschaft nutzt Bach viermal aus von T. 75 an, wie übrigens auch in der Fuge g-Moll des Wohltemperierten Klaviers II (dort allerdings mit doppeltem Kontrapunkt in der Oktave *und* in der Dezime). Der Anfang des *Contrapunctus 10*, T. 1–22, ist für den Erstdruck neu hinzukomponiert. Auch die Engführung des Themenkopfs in T. 24f. ist neu. Das Thema mit 17 Tönen, wovon die erste Dreitongruppe nach der Pause umgekehrt erscheint, hat Bach offenbar zu neuer Kombinatorik gereizt: Die erste subdominante Engführung geschieht bereits nach $2\frac{1}{2}$ Takten, die zweite mit zwei Themenumkehrungen nach $1\frac{1}{2}$, die dritte mit Thema rectum und inversum bereits nach einem halben Takt, wobei das Thema rectum in a-Moll beginnt und einen Takt später in g-Moll weiterfährt. Beispiele von nur an einer Stelle gehäuft und dann nicht mehr angewendeten Motiven lassen sich von den Takten 56, 70, 79, 89 und 98 an finden. Nur das zweitaktige Motiv des Zwischenspiels von T. 56ff. tritt noch einmal in T. 107 und 109 auf. Es bewirkt eine Beruhigung, während die übrigen, dicht gearbeiteten Zwischenspiele umgekehrt eine Intensivierung nach den plakativen Sexten- und Terzenparallelen bedeuten. Jedenfalls sucht man auch in dieser Fuge vergeblich nach einer Einheit des Affekts.

Beim Dezimkanon, der auch im Stimmtausch in der Dezime funktioniert, entfällt, da es sich um ein zweistimmiges Stück handelt, die Anreicherung durch Terzen- und Sextenparallelen. Nach sieben Viertaktgruppen und vor den letzten vier Takten der beiden Teile bleiben je sieben Takte (T. 29–35 bzw. 68–74), die sich nicht unterteilen lassen. Der Schluß ab T. 79 läßt sich durch die gerade Unterteilung der Viertel leicht wahrnehmen. Er läßt zu einer kurzen *Cadenza* auf der Fermate ein, die folgendermaßen aussehen könnte:

Beispiel 10



Die Spiegelfugen

Während alle übrigen Fugen günstig für die Hände zu greifen sind und die Bestimmung der *Kunst der Fuge* für Clavier heute längst keiner Diskussion mehr bedarf,²⁶ geben die Spiegelfugen einige Griffprobleme auf. Sie lassen sich zwar von einem Spieler manualiter bewältigen, wenn auch unbequem und unter Zuhilfenahme weniger Oktavversetzungen. Wahrscheinlich aber dachte Bach bei den vierstimmigen Spiegelfugen an die Ausführung von zwei Spielern an zwei Clavieren. Darauf deutet auch seine Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfugen für diese Besetzung unter Hinzufügung einer freien vierten Stimme. Bei den vierstimmigen Fugen sind nämlich die Griffprobleme nicht durch die Spiegelung verursacht: Aus der höchsten Stimme wird in der Spiegelung die tiefste, aus der zweithöchsten die zweittiefste usw. Das heißt, große Griffe tauchen in beiden Versionen exakt an derselben Stelle auf und hätten sich leicht vermeiden lassen, wenn es darauf angekommen wäre. Bei den dreistimmigen Fugen hingegen ist die Spiegelung komplizierter: Aus der oberen Stimme wird die mittlere, aus der mittleren die untere und aus der unteren die obere. Das heißt, große Griffe entstehen in den beiden Versionen an jeweils anderen Stellen; sie wären ohne Einbuße an musikalischer Verve, zu der die weitgriffigen Spielfiguren gehören, nicht zu beheben gewesen. Auch wenn Werturteile bei einem solchen Schlüsselwerk mit Vorsicht abzugeben sind, fallen doch Unterschiede zwischen dem vierstimmigen und dem dreistimmigen Fugenpaar auf: Das vierstimmige ist relativ locker gebaut, das Kontra-Subjekt verschwindet nach der Exposition und das Thema erscheint nur noch in einer Variante, die die Quinte und die Terzen schrittweise durchmißt. In den Themenvarianten tritt einzig die Dux-Form auf, auch diese nur von der Tonika aus und der Dominante, die in der Spiegelung zu einer Subdominante wird. Und da nicht nur die Themenvarianten, sondern auch alle freien Stimmen die Quinten und Terzen schrittweise durchmessen, ergibt sich eine gewisse Einförmigkeit. Im dreistimmigen Fugenpaar hingegen ist bereits das Thema durch Sprünge und Triolen charakteristisch umgestaltet, es wird von der Umkehrung beantwortet (Kombination von Spiegelfuge und Gegenfuge) und der vierte Thementakt gibt spannendes Material ab für die Zwischenspiele in zweitaktigen Sequenzen. In der zweiten Hälfte des vierten Thementaktes dürfen wohl die beiden Legatobögen aus der Manuskriptfassung ergänzt werden. Nicht einfach jedoch sind die rhythmischen Fragen zu beantworten: Sollen die punktierten Noten den Triolen angeglichen werden oder nicht? Erinnerung sei an die Kontroverse zwischen Eta Harich-Schneider und Erwin R. Jacobi.²⁷ Wird die Angleichung in T. 7 akzeptiert, so darf

²⁶ Verwiesen sei nur auf zwei ältere Arbeiten, deren These allerdings bis zur allgemeinen Anerkennung Jahrzehnte beanspruchte: H. Husmann, *Die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk*, BJ 1938, S. 30–45. – G. Leonhardt, *The Art of Fugue: Bach's last Harpsichord Work. An Argument*, Den Haag 1952.

²⁷ E. Harich-Schneider, *Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen*, Mf 12, 1959, S. 35f. – E. R. Jacobi, „Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen“. *Bemerkungen und Hinweise zum gleichnamigen Artikel von Eta Harich-Schneider*, Mf 12, 1959, S. 268–281; ders., *Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach*, BJ 1962, S. 88–96, beide Aufsätze auch in: E. R. Jacobi, *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Zürich 1984, S. 51–64 und 84–91.

dasselbe rhythmische Muster für T. 4 ebenfalls angenommen werden, zumal Punctierungen zu Bachs Zeit allgemein, ja bis zu Schubert, nicht immer gemäß dem mathematischen Längenverhältnis 3:1 auszuführen waren. Was aber soll mit den Sechzehnteln in T. 4 der Bearbeitung für zwei Claviere geschehen? Johann Sonnleitner zieht *Jeu inégal* in Betracht, was gewiß reizvoll wäre, aber wohl ausscheidet, weil bisher nirgendwo in Bachs Musik ein französisches *Jeu inégal* nachzuweisen war und weil die erste Takthälfte von T. 46 in allen Versionen eine „wörtliche“ Interpretation der geschriebenen Rhythmen nahelegt.

Für welches Tasteninstrument?

Beim ganz jungen Bach gibt es Werke, die ebensogut der Orgel wie den besaiteten Tasteninstrumenten zugewiesen werden können. Erinnerung sei nur an das zu Ehren des älteren Bruders Johann Christoph geschriebene Capriccio in E BWV 993, das Wolfgang Schmieder unter die Klavierwerke eingereiht hat, auch wenn gegen Schluß einige Baßtöne korrekt nur mit Pedal auszuführen sind. Diese Epoche der tasteninstrumentlichen Freizügigkeit ist nun aber längst vorbei. Gewiß lassen sich einige Stücke aus den beiden Bänden des Wohltemperierten Klaviers oder die vier Duette gut auf der Orgel darstellen oder umgekehrt Choralfughetten auf besaiteten Tasteninstrumenten, doch von Bach beabsichtigt ist das wohl nicht. Orgelfugen der Weimarer und der Leipziger Zeit lassen sich leicht von Klavierfugen unterscheiden, nicht nur durch die Pedalverwendung, sondern auch stilistisch durch das Rechnen mit dynamisch gleichbleibenden beziehungsweise verklingenden Tönen. Exemplarisch ließe sich das zeigen bei einem Vergleich der Orgelfuge in C-Dur BWV 547/2 mit der Fuge in c-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier II, BWV 871/2: Bei beiden erscheint die Thementaugmentation spät. In der Orgelfuge wird dafür die fünfte Stimme, der Baß aufgespart, in der Klavierfuge erscheint die Augmentation zunächst im Alt, dann im Baß, ohne die Vierstimmigkeit zu verlassen. Dem Orgelpunkt der Orgelfuge am Schluß stehen im Klavier gegen Ende kurze Akkorde entgegen, der Abschluß in T. 14 geschieht in leerer Oktave G-g^o-g', was auf der Orgel undenkbar wäre. Auch die Verteilung der Sechzehntelbewegung auf die Stimmen in T. 8 und 9 ist typisch klaviermäßig.

In der *Kunst der Fuge* suchen wir Charakteristica des orgelgemäßen Satzes umsonst. Den Baß durchgehend auf dem Orgelpedal zu spielen, kann nur als eine grobe Verfälschung der Klangbalance beurteilt werden, aber auch Manualiterspiel auf der Orgel wird den Fugen nicht gerecht. Abgesehen davon wird der Tastenumfang damaliger Orgeln überschritten.

Die beiden übrigen Kanons

Beschäftigen wir uns hier nicht mit Spekulationen um die von Bach beabsichtigte Reihenfolge. Für das Manuskript haben wir die Fragen bereits erörtert. Der Erstdruck wurde hingegen erst nach Bachs Tod abgeschlossen. Es soll hier auch keine Analyse geboten werden. Einzig die Frage nach dem kontrapunktischen „Schwierigkeitsgrad“ der Aufgabenstellung sei hier diskutiert, und zwar in dem Sinne, daß sie unseres Ermessens falsch gestellt ist. Vielmehr soll die Meinung vertreten wer-

den, daß für Bach der „Schwierigkeitsgrad“ gar kein Thema war. Es lag ihm mehr an einer enzyklopädischen Ausbreitung der kombinatorischen Möglichkeiten, die im Hauptthema der *Kunst der Fuge* stecken. Dabei war ihm die individuelle und charakteristische Gestaltung der verschiedenen Nummern viel wichtiger als ihr „Schwierigkeitsgrad“. Dies zeigt sich innerhalb einzelner Fugen schon an der Tatsache, daß gelegentlich die größten kontrapunktischen Zusammenballungen in der Mitte und nicht als kontrapunktische „Steigerung“ am Schluß erscheinen. Immer wieder ist zu lesen, ein Kanon in vergrößerter Umkehrung sei eine kontrapunktisch besonders anspruchsvolle Aufgabe. Ohne Bachs Kombinatorik in den drei Fassungen dieses Kanons, der ihn nachhaltig beschäftigte, schmälern zu wollen, darf doch darauf hingewiesen werden, daß die Vorlage nur bis zur Hälfte des Kanons reichen muß, daß also in der zweiten Hälfte des Kanons, hier ab T. 25, die beginnende Stimme ganz frei gesetzt werden kann. Daß der ganze Kanon dann auch im doppelten Kontrapunkt der Oktave funktionieren muß, ist gewiß eine Erschwerung, aber auch wieder weniger anspruchsvoll als beim Intervall der Duodezime oder Dezime. Hingegen nutzt Bach die Freiheit von T. 25 an in einem faszinierenden Spiel von Motivumkehrungen, -entwicklungen, -erweiterungen und -kürzungen, die zum musikalischen Wert dieses unerhört spielfreudigen Satzes mehr beitragen als etwaige kontrapunktische „Künste“. Es liegt bei dieser Thematik ein Mißverständnis vor, das seinen Ursprung in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts haben dürfte und das dann von Busoni besonders prägnant formuliert und in seiner „Fantasia contrappuntistica“ kompositorisch eindrucklich dargestellt worden ist. Die vier Kanons in der Kunst der Fuge erfüllen eine vergleichbare Funktion wie die vier Duette in der Clavierübung III und stehen auf der einsamen Höhe, die Bach bereits mit den 15 Inventionen erreicht und dann in der merkwürdigerweise fast völlig unbekannt gebliebenen Fantasie über ein Rondo in c-Moll BWV 918 gehalten hatte.

Die Quadrupelfuge

Die letzte Fuge im Erstdruck wird „Fuga a tre soggetti“ genannt. Das ist merkwürdig, denn bereits im Nekrolog heißt es „4 Themata“.²⁸ Dort ist allerdings die Rede von zwei unvollendeten Stücken, einer vorletzten Fuge und der letzten Quadrupelfuge, die ein Spiegelfugenpaar bilden soll. Möglicherweise liegt da eine Verwechslung vor. Es war dann Gustav Nottebohm, der bemerkte, wie leicht die drei vorhandenen Themen sich mit dem Hauptthema kombinieren lassen. Während die Autoren des Nekrologs annahmen (oder vorgaben, siehe weiter unten), daß Bachs letzte Krankheit die Vollendung der Fuge verhindert habe – eine Annahme, die länger als zwei Jahrhunderte unangefochten blieb –, war es Christoph Wolff, der als erster die Hypothese aufstellte, die Fuge sei von Bach zwar fertig komponiert, aber nicht vollständig abgeschrieben worden.²⁹ Ulrich Siegele³⁰ hingegen

²⁸ Dok III, Nr. 666, S. 86.

²⁹ C. Wolff, *Bach's Last Fugue: Unfinished?*, in: *Current Musicology* 19, New York 1975, S. 71–77.

³⁰ U. Siegele, *Wie unvollständig ist Bachs „Kunst der Fuge“?*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR ... Leipzig 1985, Leipzig 1988, S. 219–225.

nimmt an, es fehle nicht nur der Schluß dieser Fuge, sondern darüber hinaus seien von Bach vier weitere Fugen geplant worden. Siegeles Hypothese stützt sich auf die genannte Nekrologstelle und den Subskriptionsaufruf zum Erstdruck von 1751,³¹ in welchem von „24 Exempeln“ die Rede ist. Während diese Basis für so weit reichende Spekulationen schmal ist, hat Wolffs Vermutung viel für sich, aus folgenden Gründen: 1. Das fünfte und letzte Blatt der Beilage 3 des Autographs, das Bachs autographe Abklatschvorlage dieser Fuge in Klaviernotation enthält, ist von anderer Papiersorte, anderem Format und anderer, dazu fehlerhafter Rastrierung (3 Akkoladen zu 4 Systemen), hätte sich also für den vorgesehenen Zweck nicht verwenden lassen. Vor allem war der Abstand zwischen System 2 und 3 zu gering, weshalb sich Bach mutmaßlich dazu entschied, die zweite Akkolade auf System 4 und 5 zu schreiben, das Vorhaben aber nach vier Takten abbrach. 2. Dieses Autograph ist eine Reinschrift, keine Konzeptschrift, was aus dem Charakter der im Kritischen Bericht der neuen Gesamtausgabe aufgeführten Korrekturen³² hervorgeht. Es ist schwer vorstellbar, daß Bach von einem noch unvollendeten Werk, das mitten in einem Takt abbricht, eine Abschrift hergestellt habe. 3. Nach Kobayashi stammt diese Reinschrift aus der Zeit „um 1747 bis August 1748“³³, also noch lange vor der letzten Krankheit. Noch später sind die letzten Revisionen an der h-Moll-Messe und an den Sechs Sonaten für Violine und Cembalo anzusetzen. 4. Auch andere Autographen Bachs bieten ein Werk unvollständig, beispielsweise die Orgelfuge in c-Moll BWV 562/2, deren einzig erhaltene Quelle laut Kobayashi um 1747/48 entstanden ist. Peter Schleuning³⁴ schließlich sieht in der Veröffentlichung der unvollendeten Fuge als Torso durch Carl Philipp Emanuel Bach eine dem damals florierenden Antikenkult entsprechende Inszenierung. Eine Bemerkung zur Taktvorzeichnung ist notwendig. Nach heutigem Verständnis bedeutet der Halbkreis das Zeichen für den 4/4-Takt, der durchstrichene Halbkreis, auch Alla-breve-Zeichen genannt, für den 2/2-Takt. Beim jungen Bach bis einschließlich der Weimarer Zeit kann das sogenannte Alla-breve-Zeichen auch einen 4/4-Takt bedeuten, nämlich dann, wenn der Satz eine durchgehende oder vorwiegende Sechzehntelbewegung aufweist; er ist dann ein Zeichen für ein gegenüber dem „tempo ordinario“ etwas beschleunigtes Tempo. Beispiele finden wir in einigen Weimarer Fassungen der Orgelchoräle aus der Leipziger Handschrift, die in Bachs später Revision das geläufige 4/4-Takt-Zeichen erhalten haben (BWV 655, 660 und 664). Beim späten Bach nun scheint sich ein umgekehrter Bedeutungswandel anzubahnen: Eindeutige 2/2-Takte wie in *Contrapunctus 5*, 9 und 10 haben den Halbkreis erhalten. Warum Bachs Autograph der Quadrupelfuge das Alla-breve-Zeichen trägt, der Erstdruck aber den Halbkreis, entzieht sich unserer Kenntnis. Möglicherweise liegt einfach eine herausgeberische Nachlässigkeit vor, wie denn der erste dreistimmige Spiegelkanon den Halbkreis, der zweite jedoch den durchstrichenen Halbkreis aufweist.

³¹ Dok III, Nr. 639, S. 8.

³² K. Hofmann, NBA VIII/2 Krit. Bericht, 1996, S. 55–58: Es handelt sich weitgehend um Verbesserungen von Fehlern und nur in geringem Maße um Spuren einer Revision. Dies gilt auch für die Takte 111–115, wo die beiden durchgestrichenen Takte gar nicht an den Takt 110 anschließen.

³³ A. a. O., S. 61f.

³⁴ P. Schleuning, a. a. O. (wie Fußnote 12), S. 182–196.

Bevor wir uns den Fragen um die Ergänzung dieser Fuge zuwenden, sei ein genauer Blick darauf geworfen. Das erste Thema ist, wie gesagt, mit dem Thema des Beginns von *Contrapunctus 8* verwandt, wirkt jedoch mit dem Wegfall der Chromatik und mit den ganzen Noten lapidar. Statt eines festen Gegensatzes bedient sich Bach eines Viertelmotivs mit Quartsprung, das bei ihm, wie schon Busoni³⁵ bemerkt hat, außerordentlich häufig in Fugen auftaucht und im ersten Teil bis T. 114 in mancherlei Abwandlungen die Zwischenspiele beherrscht. Bis wohin reicht aber die Exposition? Darf überhaupt von einer abgeschlossenen Exposition gesprochen werden? In T. 21 unterbleibt jede Zäsur, ja eine solche wird durch das Pausieren des Basses und den Quartvorhalt regelrecht vermieden. Es könnte eine Kontra-Exposition angenommen werden, bestehend aus fünf Einsätzen mit zwei Themenumkehrungen, einmal nach drei und einmal nach einem Takt enggeführt. Doch beginnt, sicher nicht mehr zu einer sogenannten Kontra-Exposition gehörend, der erste Einsatz in der Paralleltonart, eine Mischung aus Comes und Dux, mitten in der Kadenz nach C-Dur (T. 43). Es folgen Einsätze in g-Moll (Thema inversum), d-Moll (Engführung nach einem Takt), B-Dur (Engführung des Thema inversum nach anderthalb Takten), d-Moll (Engführung von Thema inversum und Thema rectum nach zwei Takten), B-Dur (drei Einsätze, der mittlere als Thema inversum, nach einem Takt und zwei Takten), g-Moll modulierend (Engführung nach zwei Takten) und schließlich ein Einzeleinsatz in der Haupttonart, nach vier weiteren Takten kadenzierend. Wie diese Aufzählung errahnen läßt, probiert Bach die verschiedensten Themenkombinationen je einmal aus, meist durch Zwischenspiele gegliedert, jedoch nirgendwo so abschließend wie in den Takten 110–114. Am deutlichsten ist noch die Kadenz in den Takten 35–37, jedoch mit einem Quartvorhalt abgeschwächt und danach in der Haupttonart verbleibend.

Ähnlich locker gebaut ist der zweite Fugenteil mit einem zweiten Thema, das durch seinen Achtelfluß zum ersten kontrastiert, jeweils nach einer Codetta real beantwortet. Es zählt, wohl nicht zufällig, 41 Töne (nach Zahlenalphabet Verschlüsselung von J[I]. S. BACH). Wir haben bereits bemerkt, daß das Hauptthema mit seinen 12 Tönen von *Contrapunctus 5* an in einer 14-tönigen Gestalt erscheint (BACH). Mit vier Einsätzen des zwölf-tönigen Hauptthemas kommen wir auf 48, das Produkt der BACH-Zahlen $2 \times 1 \times 3 \times 8$, während es zwei Einsätze des ersten Themas mit 7 Tönen auf die Zahl 14 bringen. Wenn nicht das dritte Fugenthema den Namen B-A-C-H ausnahmsweise ganz unverhüllt zeigen würde, wäre der Anzahl der Thementöne wohl nicht dieselbe Bedeutung zuzumessen. Die Abgrenzung des zweiten Fugenthemas dürfte wegen der starken Kadenzierung und der wechselnden Anschluß-Intervalle zu keiner Diskussion führen: Die folgenden acht Achtel, als Motiv eine Quart tiefer beziehungsweise höher genau dem letzten Thementakt nachgebaut, sind als in die Dominanttonart beziehungsweise zurück leitende Codetta zu bezeichnen, aus der Bach auch das Material zu den Zwischenspielen in eintaktigen Quintfallsequenzen herholt. In diesem zweiten Teil könnte durchaus von einer Exposition bis T. 141 gesprochen werden, deutlich gemacht auch durch die vorübergehende Reduktion auf die zwei tiefen Stimmen. Ab T. 147 werden die beiden Themen viermal miteinander kombiniert, jedoch wieder mit Besonderheiten: Beim dritten Ein-

³⁵ Vgl. F. Busoni, kommentierte Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers, Leipzig 1894, z. B. zum Präludium in Es-Dur, WKl I, BWV 852.

satz in der Paralleltonart beginnt das erste Fugenthema um einen Takt später, beim vierten Einsatz in g-Moll ebenfalls, kombiniert mit einer Engführung des ersten Themas nach einem Takt mit der obengenannten Mischung aus Comes und Dux.

Die Überlegungen über die Unteilbarkeit der Partie von T. 1 bis 114 erfolgen nicht aus terminologischer Spitzfindigkeit. Ob die ganze Partie als Exposition benannt wird, ob nur T. 1–21 trotz mangelnden Abschlusses, oder ob überhaupt auf den Begriff Exposition zur Analyse zu verzichten sei, ist von sekundärer Bedeutung gegenüber der Beschreibung, wie die ganze Form einzuteilen sei. In der Partie von T. 114 bis 193 könnte nun ebensogut von zwei Teilen die Rede sein: T. 114 bis 147, 147 bis 193. Einzig die weiterfließende Achtelbewegung hat den Ausschlag gegeben, hier von einem, nämlich dem zweiten Teil zu schreiben. Er schließt in der Subdominanttonart g-Moll, wohl um das folgende B-A-C-H-Thema auf B beginnen zu können.

Der dritte Teil ist dann von T. 193 bis 233 zu rechnen. Er bringt auftaktig das viertaktige B-A-C-H-Thema, zweimal gleich in Engführung nach zwei Takten real beantwortet. Auch wenn jeder Themenschluß stark kadenziert, kann wieder keine Exposition abgegrenzt werden. Die nach Abschluß des ersten Themeneinsatzes die Kadenz des zweiten Einsatzes begleitende Figur ist vom Quartsprung her bereits bekannt, wird hier aber durch zwei vorangestellte Töne erweitert:

Beispiel 11



Aus diesem Motiv bestehen auch zwei Zwischenspiele. Die nächsten zwei Einsätze überlappen sich nur noch um einen Takt. Vor allem aber ist der zweite davon eine intervallgetreue Umkehrung, nur unter Weglassung der zwei Sechzehntel. Seine Harmonisierung mit Hilfe des Neapolitanischen Sextakkordes ist schlicht genial, ebenso diejenige der folgenden Engführung nach einem halben Takt. Was aber dann von T. 222 an harmonisch folgt, stellt alles Bisherige in den Schatten: Der Beginn der Umkehrung auf A bringt es mit sich, daß der Neapolitaner auf As-Dur zu liegen kommt, umgedeutet als Mollsubdominantparallele zu C-Dur, weitergeführt mit eingeschobener Wechseldominante, die mit der Chromatisierung der Oberstimme d-c-des-h-c zum spannenden Zusammenprall von des² über Fis-es-c² führt. Wohlverstanden: Die Außentöne werden nicht als Quinte, sondern als verminderte Sexte gehört. Der As-Dur-Klang zu Beginn des Taktes 224 würde in mitteltöniger Stimmung das Wolfs-Intervall gis-es und die verminderte Quarte gis-c enthalten, ein Umstand, der Gerd Zachers Spekulationen über die mitteltönige Stimmung in Bachs Kunst der Fuge eigentlich allein schon ad absurdum führt.³⁶ Die harmonische Climax wird durch rhythmisch-metrische Spannung und eine besonders vertrackte Form der Engführung fortgesetzt: Ein synkopischer Themeneinsatz wird nach drei Vierteln enggeführt. Bach vermeidet in T. 229 eine Kadenz in d-Moll und begnügt sich mit dem Halbschluß in T. 233, der den dritten Teil beendet. Es folgen die im Erstdruck nicht mehr veröffentlicht-

³⁶ G. Zacher, *Bachs Kunst der Fuge ist mitteltönig komponiert*, in: *Ars Organi* 47, 1999, S. 209–215; dazu: B. Billeter, *Ist Bachs Kunst der Fuge mitteltönig komponiert?*, in: *Ars Organi* 48, 2000, S. 51 f.; Replik von J. Allende-Blin S. 167 f., Duplik S. 228.

ten, aber im Autograph vorhandenen sieben Takte mit der Kombination der drei Themen mit freiem Sopran bis T. 239, in welchem nur noch einstimmig die Coda des zweiten Themas, allerdings in anderer Stimme, als letztes notiert ist. Wie aber soll die Fuge ergänzt werden? Denn mit diesem einstimmigen Motiv gleichsam in der Luft stehenzubleiben, wie es Gerd Zacher in seiner Orgelaufnahme tut,³⁷ dürfte doch wohl unbefriedigend sein.

Als erstes ist die Frage zu erörtern, wie umfangreich die Ergänzung ausfallen soll. Von zwei Seiten her wollen wir eine Antwort suchen. Die Beilage 3 des Autographs könnte Aufschluß geben. Vorausgesetzt, das Blatt 5 mit sechs Akkoladen sei von Bach als letztes Blatt der Abklatschvorlage ausersehen worden, so bleiben $4\frac{1}{2}$ Akkoladen für die Ergänzung übrig. Die ersten vier Blätter enthalten auf je fünf Akkoladen 68, 60, 47 und $52\frac{1}{2}$ Takte, das fünfte noch $12\frac{1}{2}$ Takte auf $1\frac{1}{2}$ Akkoladen. Rechnen wir am Schluß wie im dritten Teil mit durchgehender Achtelbewegung, das heißt, mit durchschnittlich 9 Takten pro Akkolade, so dürfte die Ergänzung bis zu gut 40 Takten betragen. Die Vermutung, Blatt 5 sei das letzte, wird gestützt durch die Möglichkeit, sechs Akkoladen statt fünf darauf zu schreiben, um den Schluß noch auf diese Seite bringen zu können. Für sich allein sind diese Argumente auf zu viele Vermutungen angewiesen, um beweiskräftig zu sein. Deshalb behandeln wir die Frage auch von stilistischer Seite aus. Dazu sind zunächst einige Überlegungen notwendig. Eine Fuge von 239 Takten Länge ist bereits ganz außergewöhnlich. Die längsten übrigen Fugen des Werks zählen 188 (*Contrapunctus 8*) und 184 Takte (*Contrapunctus 11*). Eine Quadrupelfuge darf gewiß noch etwas länger werden als die beiden Tripelfugen, aber mit Maß. Gregory Butler³⁸ spekuliert, daß noch zwei Teile zur Vollendung nötig seien, ein Teil mit der Kombination der Themen 1, 2 und 3 und ein Teil mit allen vier Themen. Des weiteren stellt er eine Statistik auf, derzufolge die späteren Teile je etwa zwei Drittel der Länge der vorhergehenden einnehmen, und kommt so auf einen Ergänzungsbedarf von etwa 79 Takten. Ein vertiefter Blick auf die beiden Tripelfugen lehrt uns etwas anderes: Ihr Aufbau als „Erlebnisform“ ist überhaupt nicht schulmäßig im Sinne der Formenlehre im 19. und 20. Jahrhundert. In der dreistimmigen Tripelfuge „fehlt“ ein Teil mit einer Exposition von Thema 2 allein, dieses wird vielmehr gleich mit Thema 1 kombiniert. In der Fugenmitte wird zwar das Thema 3, das Hauptthema in Umkehrung, „ordnungsgemäß“ exponiert, wobei dieser Teil aber stark erweitert wird bis zu T. 124, unter anderem mit der Kombination von Thema 1 und 2 in Varianten über einem längeren Orgelpunkt. Dann folgt nicht etwa direkt die Kombination der drei Themen im Schlußteil, sondern zunächst die Kombination von Thema 1 in Terzenparallelen mit dem vorzeitig, einen halben Takt „zu früh“ beginnenden und abgekürzten Thema 2, einer weiteren „normalen“ Kombination der beiden Themen und einem längeren Zwischenspiel mit Motiv b, bevor ziemlich versteckt, ohne vorherige Kadenz, Thema 3 mit Tritonus statt Quinte, zudem modulierend, zweimal die Kombination aller drei Themen erfolgt. Die vierstimmige Tripelfuge, *Contrapunctus 11*, sprengt mit ihrer den dritten Teil bestreitenden Exposition des Hauptthemas in Umkehrung und ihrem fast den halben Umfang füllen-

³⁷ AEOLUS-Tonträger (AE-10131), 1999.

³⁸ G. Butler, *Ordering Problems in Bach's Art of Fugue Resolved*, in: *The Musical Quarterly* 69, 1983, S. 44–61.

den Schlußteil ohnehin alle Konventionen. Es darf also für die Quadrupelfuge in Betracht gezogen werden, daß der fehlende Schlußteil, der in seinen noch erhaltenen sieben Takten die ersten drei Themen kombiniert, auch noch die Kombination aller vier Themen enthalten darf und mit dem durch die Blatteinteilung des Autographs nahegelegten Umfang bequem auskommt.

Eine weitere Überlegung ist notwendig. Wir haben wiederholt festgestellt, daß weder die kompliziertesten kontrapunktischen Künste noch die größten Spannungen sich am Schluß einer Fuge ereignen müssen. Und wir sehen immer wieder bei Bach, daß auch bei kunstvoll gebauten Fugen Stellen mit hoher Redundanz und metrisch regelmäßigem Bau vorkommen, Stellen, die zur vorübergehenden Entspannung, zum Atemholen notwendig sind. Also darf auch die Ergänzung der Quadrupelfuge solche Stellen enthalten. Es ist deshalb nicht geboten, die Kunstmittel Bachs womöglich übertrumpfen zu wollen.

Walter Kolneder³⁹ zählt in seinem fünfbandigen Werk über die Kunst der Fuge bereits über zwanzig Ergänzungsversuche auf. In der Zwischenzeit sind noch einige dazugekommen. Der Schreibende darf nicht behaupten, alle gesehen zu haben. Was er aber gesehen hat, war für ihn nicht befriedigend. Das mag vermessen erscheinen, wird aber wohl aus obigen Überlegungen verständlich. Sein eigener Ergänzungsversuch⁴⁰, der hier erstmals veröffentlicht wird (S. 48–49), versteht sich weniger als schöpferische denn als nachschöpferische Leistung, als Teil einer Interpretation, die aus einem hermeneutischen Ansatz, dem Versuch, sich dem Werk verstehend zu nähern statt es analytisch zu sezieren, hervorgewachsen ist.

Beispiel 12

239

³⁹ W. Kolneder, *Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1977.

⁴⁰ Der Schreibende hat 1992 bis 1996 in Zürich sämtliche Werke von J. S. Bach für Tasteninstrumente in 42 Programmen auf Orgel, Clavichord und Cembalo aufgeführt und dabei die *Kunst der Fuge* auf sechs Clavichord-Programme verteilt. Die Quadrupelfuge erklang am 27. Juni 1993 mit der dazu geschaffenen Ergänzung.

This page contains a musical score for a piece titled 'Modernismen in Bachs Kunst der Fuge'. The score is written for piano and is organized into eight systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are several instances of dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in the eighth system.

Contrapunctus 8

Handwritten musical notation on a staff with measure numbers 5, 10, and 15. The notes are: 5 cod, cod, cod, cod/a', 10 cod, cod, cod, cod/a', 15 a cod, a cod, a.

Handwritten musical notation on a staff with measure numbers 20 and 25. The notes are: a, a, 20 a, a, Schein-Engführung (a') a', 25 a, a, a, a, a, a', a, a, a.

Handwritten musical notation on a staff with measure numbers 35, 40, 45, and 50. The notes are: 35 a', a', a', d-Moll, 40 HC AB transponiert, b, 45 b, b, a-Moll, 50 b, b.

Handwritten musical notation on a staff with measure numbers 55, 60, and 65. The notes are: b, b, 55 bi, bi, bi, bi, 60 bi, 2x2. Hälfte von bi, 65 (bi), b.

Handwritten musical notation on a staff with measure numbers 70, 75, 80, and 85. The notes are: 70 b, b, bi, b, 75 HC AB, 80, mit fis, 85 bi.

Handwritten musical notation on a staff with measure numbers 90, 95, and 100. The notes are: 90 gespreizt, 95 Fugenmitte, 100... (ci).

Handwritten musical notation on a staff with measure numbers 105, 110, and 115. The notes are: c, c (ci), 105, d, 110 d, (d), (d), (d), Orgelpunkt D, 115.

Contrapunctus 8, Fortsetzung

120 a-Moll
125 d-Moll
130 a-Moll
135
140
145
150 a-Moll → F-Dur
155
160 g-Moll
165
170 d-Moll
175
180
185

- Legende:
- Thema 1
 - - - - - Thema 1, Varianten
 - ⌌ Thema 2
 - ⌌ Thema 2, Varianten des Beginns
 - ⌌ Hauptthema, Umkehrung dessen Schluss, Umkehrung
 - cod Codetta
 - cod Verkleinerung der Codetta
 - a b c d e Motive
 - bi ci di Motivumkehrungen

Modernismen in Bachs Kunst der Fuge

Contrapunctus 11

5 Dux!

10 (s) si (s)

15 (si) (si) s s

Dezimen

20 s si s (s)

6-Akk-//

25 a q

d-Moll

30 Chromatik f (fi) (fi) (fi)

Chromatik

35 F F F F

40 F F

45 g q

50 q (q) (q)

Quintfall im dreifachen Kontrapunkt der Oktave

55 f g

60 Homo rectum F F F F (f) F

65 F F

Homo rect

70 Quartett a-Moll

75 si f

d-Moll

80 si

a-Moll

85 si var. → d-Moll

90 B AC H Es DF EU

F-Dur

95 B AC H

100

Contrapunctus 11, Fortsetzung

105
110
115
120
125
130 hier Umkehrung
135
140
145
150
155
160
165
170
175
180 in 4/5 Akk

Terzen
Sechsen
Umkehrung
Gegenbewegung
d-Moll
C-Dur → e-Moll
Umkehrung
Gegenbewegung
d-Moll

- } — } — Hauptthema = Thema 1
- λ s — } dessen Schluss
- } Thema 2, Umkehrung
- Thema 3, neue Form
- Thema 3, alte Form (Contrapunctus 8)
- Thema 3, alte Form, Umkehrung

Modernismen in Bachs Kunst der Fuge

Die Seele ist ein unsterbliches Wesen, das in dem Körper verweilt, um die Tugend zu erlangen. Sie ist durch die Vernunft von den Sinnen getrennt und strebt nach dem Guten. Die Tugend ist die Harmonie der Seele, die durch die Vernunft erreicht wird. Die Vernunft ist die Herrscherin der Seele und führt sie zum Guten. Die Tugend ist die Frucht der Vernunft. Die Seele ist durch die Vernunft von den Sinnen getrennt und strebt nach dem Guten. Die Tugend ist die Harmonie der Seele, die durch die Vernunft erreicht wird. Die Vernunft ist die Herrscherin der Seele und führt sie zum Guten. Die Tugend ist die Frucht der Vernunft.

Johann Christoph Friedrich Bach und die Teilung des väterlichen Erbes ◊

Von Peter Wollny (Leipzig)

Unser gegenwärtiges Bild von der Aufteilung des musikalischen Nachlasses Johann Sebastian Bachs unter seine Erben gibt kaum konkrete Aufschlüsse darüber, in welchem Umfang die beiden jüngsten Söhne Johann Christoph Friedrich und Johann Christian bedacht wurden;¹ nur ausnahmsweise können sie in den erhaltenen Quellen eindeutig als Vorbesitzer nachgewiesen werden. Von Johann Christians Erbe wird allgemein angenommen, daß die Musikalien bei seiner Abreise nach Italien in Berlin blieben und später der Notensammlung Carl Philipp Emanuels einverleibt wurden. Der Anteil Johann Christoph Friedrichs ließ sich bislang ebenfalls lediglich hypothetisch, gewissermaßen als negative Größe bestimmen – fest stand nur, daß es sich um Quellen handeln mußte, die nicht als Besitz der beiden Söhne aus erster Ehe oder Anna Magdalena Bachs belegbar waren. Die bekannte Notiz „*Friederich*“ auf der Titelseite des Originalstimmensatzes der Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76 (*St 13b*) – von der Hand jenes namentlich noch nicht identifizierten Kopisten, der 1749/50 als Schreiber von Briefen und Eingaben Johann Sebastian Bachs und seiner Witwe nachweisbar ist und der kurz nach Bachs Tod gemeinsam mit Johann Christoph Altnickol die Titelumschläge zu den Originalstimmensätzen des Choralkantaten-Jahrgangs anfertigte² – legte die Annahme nahe, der zweitjüngste Bach-Sohn sei vor allem bei der Verteilung des ersten Leipziger Kantatenjahrgangs bedacht worden. Etwa die Hälfte dieses Quellenkomplexes ist in dem 1790 veröffentlichten Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs (NV) aufgeführt. Ordnet man die Kantaten des ersten Jahrgangs nach ihrer de-tempore-Zuweisung, so wird ein Überlieferungsmuster erkennbar, das mangels anderer Belege kaum anders zu interpretieren war, als daß der Hamburger Bach offenbar abwechselnd Partituren und Stimmen erhalten hat.³ Die komplementären, nicht im NV genannten Quellen sind größtenteils verschollen, die Forschung postulierte daher den weitgehenden Verlust des Erbteils von J. C. F. Bach. Entsprechend waren auch kaum Rückschlüsse auf die Würdigung und Pflege der väterlichen Kompositionen durch den Bückeburger Bach möglich.

Was J. C. F. Bach an Instrumentalwerken seines Vaters geerbt haben mag, ist noch schwerer zu greifen. Der Besitzvermerk seiner Tochter Christina Louisa (1762 bis 1852) auf dem Vorsatzblatt des Autographs der Violinsoli BWV 1001–1006 (*P 967*) deutet zwar auf eine Bückeburger Überlieferung dieser Quelle, doch bleibt ungeklärt, warum Christina Louisa Bach erst 1842 als Achtzigjährige ihren Namenszug in die Handschrift eintrug.⁴ Ist die wertvolle Quelle erst zu diesem späten

¹ Vgl. hierzu grundlegend Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 12–28, sowie Y. Kobayashi, *Zur Teilung des Bachschen Erbes*, in: *Acht kleine Studien über BACH*. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, Wiesbaden 1992, S. 67–75.

² Vgl. BJ 1994, S. 46 (A. Glöckner).

³ Vgl. Dürr *Chr 2*, S. 11–20, sowie NBA I/15 *Krit. Bericht* (A. Dürr, 1968), S. 205 f.

⁴ Der Besitzvermerk lautet „*Louisa Bach | Bückeburg | 1842*“.

Zeitpunkt in ihre Hände gelangt oder vielleicht aus zeitweilig fremdem Besitz wieder an die Familie zurückgegeben worden? Eine Klärung dieser Frage ergibt sich vielleicht, wenn es gelingt, die Herkunft des durch Rasur nachträglich weitgehend wieder getilgten Noteneintrags von unbekannter Hand im Anschluß an die Gigue der E-Dur-Partita zu bestimmen beziehungsweise dessen Schreiber zu identifizieren.

Eigenhändige Eintragungen J. C. F. Bachs in Originalhandschriften seines Vaters, die als Indizien für deren Provenienz gewertet werden können, sind bislang nur bei drei instrumentalen Ensemblewerken ausgemacht worden.⁵ Hier ist einmal der auf dem Umschlag des Originalstimmensatzes der Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019 (*St 162*) angebrachte Zusatz „NB Diese Trio hat er vor seinem Ende componiret“ zu nennen,⁶ sodann der Behelfstitel „Trio für Clavier mit Begl. einer Violine“ auf der ersten Seite der teilautographen Cembalo-Stimme der A-Dur-Sonate BWV 1025 (in *P 226*)⁷ und schließlich die Titelseite des Originalstimmensatzes zum Fünften Brandenburgischen Konzert (*St 130*).⁸ Während sich der Besitzgang von *St 162* bis jetzt nicht völlig rekonstruieren läßt – die Handschrift gehörte im frühen 19. Jahrhundert offenbar zum Quellenbesitz des Leipziger Verlags C. F. Peters –,⁹ wurde das entsprechende Faszikel in *P 226* von Georg Poelchau tatsächlich aus „dem Nachlass des Capellmeisters Bach in Bückeburg“ erworben.¹⁰ Die Provenienz von *St 130* ist ebenfalls noch ungewiß, möglicherweise befand sich die Handschrift 1790 im Nachlaß C. P. E. Bachs.

Unklar ist die Intention von J. C. F. Bachs Zusatz auf der Abklatschvorlage des Augmentationskanons der Kunst der Fuge („*Canon p. Augmentationem contrario motu. NB: Der seelige Papa hat auf die Platte diesen Titul stechen laßen, Canon per Augment: in Contrapuncto all octava, er hat es aber wieder ausgestrichen auf der Probe Platte und gesetzt wie forn stehet.*“); vielleicht bezieht sich diese Notiz lediglich auf ein Detail der Drucklegung und sagt mithin nichts über den Besitzgang des Blattes aus. Schließlich ist zu erwähnen, daß die aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek stammende, in das Umfeld des „Altbachischen Archivs“ gehörende Partiturabschrift der Motette „Unsers Herzens Freude hat ein Ende“ von Johann Christoph Bach (in *P 4/2*) Georg Poelchau 1817 in Bückeburg zugänglich war.¹¹

⁵ Hinzu kommen Possessorenvermerke auf folgenden Sekundärquellen: *P 402* (Wohltemperiertes Klavier I+II, Abschrift von J. C. Altnickol) und *St 136* (BWV 1060, Abschrift von J. C. Altnickol); vgl. die Krit. Berichte zu NBA V/6.1 (A. Dürr, 1989), S. 82–84, und NBA VII/5 (K. Heller und H.-J. Schulze, 1990), S. 13f.

⁶ Vgl. Dok III, Nr. 631.

⁷ Vgl. BJ 1993, S. 63 (C. Wolff).

⁸ Vgl. den Kommentar zu J. S. Bach, *Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur, BWV 1050. Faksimile des Originalstimmensatzes nach dem Autograph der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1975.

⁹ Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 110, sowie K. Lehmann, *Bachiana unter „Tabak & Cigaretten“*. Die Bach-Sammlung des Leipziger Verlags C. F. Peters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, BJ 1996, S. 49–76.

¹⁰ Notiz am Fuß der letzten Seite der Cembalo-Stimme.

¹¹ Vgl. D. R. Melamed, *J. S. Bach and the German motet*, Cambridge 1995, S. 174.

Doch damit enden bereits die gesicherten Fakten. Der vorliegende Beitrag unternimmt es, weitere, bisher unbekannte Anhaltspunkte für eine Bückeburger Überlieferung Bachscher Originalhandschriften darzulegen und deren Konsequenzen für unsere Vorstellungen von der Aufteilung des Bachschen Nachlasses zu diskutieren. Er knüpft damit an einige in den letzten Jahren veröffentlichte Studien an, die ebenfalls Probleme der Erbteilung zum Gegenstand hatten;¹² wie dort wird auch hier der methodische Ansatz verfolgt, die Originalhandschriften auf Gebrauchsspuren aus der Zeit nach 1750 zu untersuchen, um die Ergebnisse dieser philologischen Spurensicherung sodann auf ihre biographische und rezeptionsgeschichtliche Relevanz hin zu befragen.

Die Originalhandschriften des ersten Kantatenjahrgangs

Abgesehen von dem erwähnten Zusatz auf dem Titelumschlag zu BWV 76 ließen sich bislang nur wenige positive Belege für J. C. F. Bachs Besitz von Kantaten des ersten Leipziger Jahrgangs seines Vaters finden, darunter der Nachweis, daß der Bückeburger Bach in seinem Oratorium „Die Kindheit Jesu“ von 1773 an zwei Stellen den – nicht in den Choralausgaben von 1765 und 1769 enthaltenen – Schlußchoral aus der Kantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ BWV 83 verwendete.¹³ Da die Originalstimmen dieses Werkes im Besitz C. P. E. Bachs nachweisbar sind, müßte sich nach allgemeiner Überzeugung die heute verschollene autographe Partitur einst im Besitz J. C. F. Bachs befunden haben.

Weniger leicht zu deuten ist ein der autographen Partitur der Kantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ BWV 81 (*P 120*) vorgebundenen kleinformatiges handschriftliches Textheft, dessen Schreiber von Hans-Joachim Schulze als J. C. F. Bach identifiziert wurde.¹⁴ Der Wasserzeichenbefund dieses Doppelblatts deutet laut Ulrich Leisinger auf eine Entstehung in Bückeburg,¹⁵ doch blieb angesichts der gemeinsamen Überlieferung mit der aus C. P. E. Bachs Nachlaß stammenden autographen Partitur unklar, welche der Originalquellen zu BWV 81 J. C. F. Bach geerbt haben mochte, zumal offenbar bereits im 18. und dann auch im frühen 19. Jahrhundert mehrfach Verschiebungen im Quellenmaterial stattgefunden haben, durch die die ursprünglichen Besitzverhältnisse verschleiert wurden. Im Kritischen Bericht zu NBA I/6 mußte aufgrund solcher und anderer Ungereimtheiten die Frage der Überlieferungsgeschichte der Originalquellen zu Kantate BWV 81 zurückgestellt werden.¹⁶

¹² Vgl. meine Aufsätze *Wilhelm Friedemann Bach's Halle Performances of Cantatas by His Father*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. Melamed, Cambridge 1995, S. 202–228; *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs*, BJ 1996, S. 7–21; und *Überlegungen zur Bach-Überlieferung in Naumburg*, BJ 2000, S. 87–100.

¹³ Vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 19.

¹⁴ Vgl. BC, A 39.

¹⁵ Vgl. NBA I/6 Krit. Bericht (U. Leisinger, 1996), S. 117.

¹⁶ Siehe ebenda, S. 118–120.

Weitere Aufschlüsse lassen sich indessen mit folgenden Überlegungen gewinnen. Dem von J. C. F. Bach geschriebenen Textheft ist nicht eindeutig zu entnehmen, ob es nach der Partitur oder den Stimmen oder aber unter Hinzuziehung beider Quellen angefertigt wurde. Das Fehlen der Satzbezeichnung zu Beginn der ersten Arie läßt zunächst an die Partitur denken, da dort der Kopfsatz ebenfalls keinen Titel trägt und kaum anzunehmen ist, daß J. C. F. Bach das suggestive „Aria“ zu Beginn der Altstimme, die den Gesangspart von Satz 1 enthält, ignoriert haben könnte. In die gleiche Richtung weisen einige orthographische Varianten.¹⁷ Andererseits findet sich die Bezeichnung „Arioso“ für das solistisch vertonte Diktum in Satz 5 lediglich in den Stimmen, nicht aber in der Partitur. So ist nach weiteren Anhaltspunkten Ausschau zu halten. Bei näherer Betrachtung der Partitur fällt die merkwürdige Gestaltung der Titelseite auf. Das ursprünglich nur rastrierte letzte Blatt der Handschrift wurde offenbar nachträglich nach vorn umgeschlagen und so dann in mehreren Stadien beschriftet.¹⁸ Die Eintragungen des 19. Jahrhunderts, also sämtliche Signaturen und Chiffren sowie das von Carl Friedrich Zelter herrührende Textincipit, können bei unseren Überlegungen außer acht gelassen werden. Aus dem 18. Jahrhundert stammen lediglich die Zeilen 3–5 (siehe Abbildung 1). Zeile 3 (de-tempore-Angabe) wurde, wie ein Vergleich mit gesicherten Schriftzeugnissen zweifelsfrei ergibt, von J. C. F. Bach geschrieben, während die Zeilen 4 und 5 (Autorenangabe) die Hand des alternden C. P. E. Bach erkennen lassen. Eine genaue Datierung von J. C. F. Bachs Zusatz ist nicht leicht; als einigermaßen sicher kann jedoch gelten, daß die Eintragung nicht schon in seiner Leipziger Jugendzeit erfolgte. Die meisten Ähnlichkeiten bestehen mit Dokumenten aus den späten 1750er und den 1760er Jahren.¹⁹ Die von C. P. E. Bach ergänzte Autorenangabe dürfte kaum vor 1775 anzusetzen sein. Somit ist die Titelbeschriftung mit ziemlicher Sicherheit dahingehend zu deuten, daß der Bückeburger Bach die Partitur 1750 erbte und sie um oder nach 1775 an seinen Hamburger Bruder weitergab.

Hinsichtlich der noch weitgehend ungeklärten Überlieferung der Originalstimmen zu BWV 81 gibt eine weitere Eintragung in *P 120* einen wertvollen Fingerzeig. Da die autographe Partitur sonst keine Instrumentenangaben enthält, fällt die Spezifizierung der Bläser in Satz 5 („2 Hautb. d'Amour“) auf. Sie ist eindeutig als autograph zu erkennen und entpuppt sich als ein bislang nicht erkannter Zusatz J. C. F. Bachs, der vom Schriftduktus her ebenfalls in den 1760er Jahren eingefügt worden sein dürfte. Die korrekte Zuweisung dieser Bläserpartien ist allerdings lediglich den originalen Stimmen beziehungsweise dem diese ursprünglich umschließenden autographen Titelumschlag zu entnehmen. Der beschriebene Befund läßt kaum

¹⁷ In den Originalstimmen heißt es in Satz 1 „des Todtes Abgrund“, während J. C. F. Bach in Übereinstimmung mit der Partitur „des Todes Abgrund“ schreibt. Ähnlich lesen die Stimmen in Satz 2 „trittestu“ (Partitur und Textheft hingegen „trittest du“) und in Satz 5 „außerwehltes“ (in Partitur und Textheft „auserwehltes“).

¹⁸ Vgl. NBA I/6 Krit. Bericht, S. 102.

¹⁹ Verglichen wurden unter anderem der Brief an Adam Struensee vom 3. März 1759 (siehe die Abbildung in BJ 1998, S. 163–165), das Patenschaftsgesuch an Graf Wilhelm von Schaumburg-Lippe vom 24. Mai 1759 sowie die mit 1769 datierte autographe Partitur des „Tod Jesu“ (Brüssel, Bibliothek des Konservatoriums, 26206 MSM).

einen anderen Schluß zu, als daß bei der Erbteilung das gesamte Material zu BWV 81 J. C. F. Bach zugesprochen wurde.²⁰

Diese merkwürdige Beobachtung gibt Anlaß, auch die übrigen Originalquellen zu Jahrgang I auf vergleichbare Anhaltspunkte hin zu untersuchen. Die Ergebnisse seien im folgenden knapp referiert:

– Die autographe Partitur der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ BWV 152 (in *P* 45) trägt am Fuß der ersten Seite den von fremder Hand geschriebenen Vermerk „*Dominica post Nativ: Christi*“; dieser erweist sich ebenso als ein Nachtrag J. C. F. Bachs wie die Besetzungsangaben „*Flauto*“ und „*Hautb.*“ zu Beginn der beiden obersten Systeme auf derselben Seite. Während die Besetzungsangaben auf den originalen Kopftitel zurückgehen dürften, läßt sich für die nachgetragene *de-tempore*-Bezeichnung innerhalb der Partitur keine Vorlage ausmachen. Somit muß J. C. F. Bach auch hier noch eine weitere Quelle zur Verfügung gestanden haben – wahrscheinlich handelte es sich um die heute verschollenen Originalstimmen. Ein von C. P. E. Bach vermutlich um 1780 hinzugefügter und beschrifteter Titelumschlag („*Dom. post Nativ. Xsti | von | J. S. B.*“) und der Nachweis der Quelle im NV belegen auch hier einen entsprechenden Besitzerwechsel.

– In der fragmentarischen Partitur der Neujahrskantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 190 (*P* 127) steht vor den Vokalsystemen von Satz 7 die von J. C. F. Bach geschriebene Textmarke „*Jesu nun sey | gepreiset. | V. 2. Laß uns etc.*“. Wie ein Vermerk im NV zeigt, gelangte auch diese Quelle an C. P. E. Bach, vermutlich gemeinsam mit den ebenfalls nicht vollzählig erhaltenen Stimmen.²¹

– Die mit den Anfangsworten von Satz 2 („Die Kön'ge aus Saba“) im NV aufgeführte Partitur der Epiphaniaskantate „Sie werden aus Saba alle kommen“ BWV 65 (*P* 147) enthält für die beiden Choräle (Satz 2 und 7) von J. C. F. Bach ergänzte Texte. Während er den Text zu Satz 2 (4. Strophe des Liedes „Ein Kind geboren zu Bethlehem“) aufgrund des von Johann Sebastian Bach eingetragenen Incipits sicherlich ohne weiteres ermitteln konnte, bot der Schlußchoral keinerlei Anhaltspunkte. Ob J. C. F. Bachs Eintragung der 10. Strophe des Liedes „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ tatsächlich lediglich als eine „hypothetische Ergänzung“ zu werten ist,²² ist allerdings fraglich; aufgrund der Beobachtungen zu BWV 81 und 152 erscheint die Möglichkeit naheliegender, daß er die heute verschollenen Originalstimmen konsultierte und somit die originale Textfassung überlieferte.

– Am Schluß der autographen Partitur zur Kantate „Mein Gott, wie lang, ach lange“ BWV 155 (*P* 129) findet sich von der Hand J. C. F. Bachs der hymnologische Nachweis des vom Komponisten lediglich mit einer kurzen Textmarke

²⁰ Die Möglichkeit, daß J. C. F. Bach sich das Stimmenmaterial zu BWV 81 (sowie auch zu den weiter unten diskutierten Kantaten) von einem seiner Brüder auslieh, ist nicht auszuschließen, ist aber wenig plausibel und wird daher vernachlässigt.

²¹ Vgl. NBA I/4 Krit. Bericht (W. Neumann, 1964), S. 9 und 14.

²² Vgl. die Diskussion in NBA I/5 Krit. Bericht (M. Helms, 1976), S. 34; als Schreiber der Textergänzungen wird hier allerdings noch C. F. Zelter vermutet.

(„*Ob sichs anlies. etc*“) versehenen Schlußchorals („*der 12 Verß aus dem | Liede | Es ist das Heyl | uns kommen her*“). Die Überlieferung dieser Quelle ist insofern bemerkenswert, als sie einen von C. P. E. Bach mit zittriger Altershand beschrifteten Titelumschlag aufweist („*Cantate | Mein Gott, wie lang etc | von | J. S. B.*“), jedoch nicht im NV auftaucht. Offenbar hat der Hamburger Bach die Partitur zwar von seinem jüngeren Bruder erworben, sie aber bereits vor seinem Tod wieder abgegeben. Da die Bestimmung des Werkes im Kirchenjahr weder von J. C. F. noch von C. P. E. Bach nachgetragen wurde, scheinen keinem von beiden ein originaler Titelumschlag beziehungsweise die originalen Stimmen bekannt gewesen zu sein.

– Die Gestaltung der Titelseite der autographen Partitur von Kantate BWV 86 „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch“ (*P 157*) entspricht dem Befund bei BWV 81. Das ursprünglich nur rastrierte letzte Blatt wurde nachträglich nach vorn umgeschlagen und von J. C. F. Bach mit der Bezeichnung „*Dominica Rogate*“ versehen; C. P. E. Bach fügte später die Autorenangabe „*von | J. S. B.*“ hinzu (siehe Abbildung 2).²³ Im Anschluß an den Schlußchoral, der lediglich ein die beiden ersten Zeilen umfassendes Textincipit enthält, ergänzte J. C. F. Bach den gesamten Liedtext (Strophe 11 von „Es ist das Heil uns kommen her“). Ob für diese Zusätze der originale Umschlag oder die Stimmen konsultiert wurden, ist ungewiß – beide Quellen sind heute verschollen.

– In der Originalpartitur der Kantate „Sie werden euch in den Bann tun“ BWV 44 (*P 148*) ergänzte J. C. F. Bach analog zu den bereits geschilderten Fällen den Text des Schlußchorals. Ein nachträglich von C. P. E. Bach hinzugefügter und beschrifteter Umschlag („*Exaudi | von | J. S. Bach.*“) sowie gleichfalls von seiner Hand stammende Hinweise auf eine Änderung der Besetzung in Satz 2 („*Violini in unisono*“) und Satz 3 („*tutti strom. in unisono*“) deuten wiederum auf einen Besitzerwechsel in den 1770er Jahren. In diesem Fall kann ausgeschlossen werden, daß J. C. F. Bach Zugang zu den Originalstimmen hatte; diese befanden sich nachweislich im Besitz Wilhelm Friedemann Bachs und wurden von ihm in seiner Hallenser Zeit auch praktisch genutzt.²⁴

– Bei der Titelseite zur Originalpartitur der Kantate „Die Elenden sollen essen“ BWV 75 (*P 66*) liegt der gleiche Befund vor wie bei BWV 81 und BWV 86 (JCFB: „*Dominica 1 p Trinit.*“; CPEB: „*von | J. S. B.*“); die Formulierung von J. C. F. Bachs Zusatz orientiert sich offensichtlich am autographen Kopftitel. Die Quelle ist im NV verzeichnet; von den Stimmen fehlt jede Spur.

– Die Titelseite der Partitur von „Herz und Mund und Tat und Leben“ BWV 147 (*P 102*) zeigt den gleichen Sachverhalt: De-tempore-Angabe („*Festo Visitationis Mariae*“) von J. C. F. Bach; daruntergesetzt die Autorenangabe mit Initialen („*von | J. S. B.*“) in der Handschrift C. P. E. Bachs. Bei der Erbteilung wurden – ähnlich wie bei BWV 81 – dem Originalstimmensatz die Dubletten nicht entnommen; der

²³ Zelter ergänzte diesen Titel durch die Angabe der Anfangsworte und ein die ersten fünf Takte des ersten Satzes umfassendes Incipit sowie eine bibliothekarische Signatur.

²⁴ Vgl. P. Wollny, Wilhelm Friedemann Bach's Halle Performances (wie Fußnote 12).

Besitzgang der Stimmen ist nicht bekannt.²⁵ Da die Partitur keine entsprechenden originalen Angaben enthält, bleibt unklar, aufgrund welcher Vorlagen J. C. F. Bach die Zuweisung des Werks im Kirchenjahr vornahm. Denkbar wäre, daß ihm bestimmte Wendungen der Dichtung den Weg wiesen.²⁶ Möglicherweise lag ihm aber noch ein originaler Titelumschlag vor, was wiederum darauf hindeuten könnte, daß er auch die – heute allerdings ohne Umschlag aufbewahrten – Stimmen (*St 46*) besaß.

– Die Kantate „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“ BWV 136 ist in einem originalen Stimmensatz und einem zwei Blätter umfassenden Partiturfragment überliefert (*St 20*). Blatt 2 des Partiturfragments enthält Bachs korrekturreiche Niederschrift des Schlußchorals – mit Angaben über die Zuordnung von Instrumenten, aber ohne Text. Letzterer wurde von J. C. F. Bach in der beschriebenen Weise als Residuum auf dem freigebliebenen Rest der Seite ergänzt. Daß er nur aufgrund der Wendung „Allein, wer sich zu Jesu Wunden, / Dem großen Strom voll Blut gefunden, / Wird dadurch wieder rein gemacht“ im vorangehenden Duett auf den Text des Chorals („Dein Blut, der edle Saft“) geschlossen haben könnte, ist denkbar, allerdings nicht gerade wahrscheinlich. Somit ist auch bei dieser Kantate anzunehmen, daß Partitur und Stimmen bei der Erbteilung nicht voneinander getrennt wurden, sondern gemeinsam nach Bückeburg gelangten. Der weitere Besitzgang der Quellen ist unklar, führte aber wohl nicht über C. P. E. Bach; im 19. Jahrhundert befand sich wenigstens ein einfacher Stimmensatz im Besitz der Familie von Voß, mit dem Partiturfragment und Dubletten möglicherweise erst später vereinigt wurden.²⁷

– Die von C. P. E. Bach mit einem kaum vor 1775 beschrifteten Titelumschlag versehene Originalpartitur der Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht“ BWV 105 (*P 99*) weist an zwei Stellen Eintragungen von der Hand J. C. F. Bachs auf. Dieser schrieb auf die freigebliebenen unteren Systeme von Bl. 5r den vollständigen Text der Sopranarie „Wie zittern und wanken“ (Satz 3) und auf Blatt 10r die Worte des im Original untextierten Schlußchorals (Satz 6).²⁸ Wiederum ist denkbar, daß J. C. F. Bach den Text aus dem Zusammenhang von Choralmelodie und „bildlicher“ musikalischer Gestaltung erschlossen hat; wahrscheinlicher ist jedoch, daß er die heute verschollenen Stimmen konsultieren konnte. Sollte das originale Auführungsmaterial 1750 zusammen mit der Partitur nach Bückeburg gelangt sein, so müßte es sich spätestens Ende 1774 in Berlin befunden haben, wo es für Spartierungen des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola († 2. 12. 1774) und des Berliner Kopisten S. Hering zur Verfügung stand.²⁹ Es fällt auf, daß der Choraltext

²⁵ Vgl. NBA I/28.2 Krit. Bericht (U. Wolf, 1995), S. 38–41.

²⁶ Siehe vor allem Satz 2: „Gebenedeiter Mund! / Maria macht ihr Innerstes der Seelen / Durch Dank und Rühmen kund; / Sie fänget bei sich an, / Des Heilands Wunder zu erzählen, / Was er an ihr als einer Magd getan.“

²⁷ Vgl. die Diskussion in NBA I/18 Krit. Bericht (A. Dürr, 1967), S. 134–136.

²⁸ Vgl. das von R. L. Marshall herausgegebene Faksimile, Leipzig und Neuhausen-Stuttgart 1984.

²⁹ Vgl. die Abhängigkeitsdiskussion in NBA I/19 Krit. Bericht (R. L. Marshall, 1987), S. 34f.

der Abschrift Herings – Agricolas Partitur enthält Satz 6 nicht – in der siebten Zeile von J. C. F. Bachs Ergänzung abweicht: Hier heißt es „sondern ewig leben soll“, dort „sondern ewig leben wohl“. Dieser Befund spricht allerdings nicht zwingend gegen die Möglichkeit, daß die Stimmen über Bückeburg nach Berlin gelangt sein könnten; schließlich ist denkbar, daß die Vokalpartien – wie häufig zu beobachten – in der Textunterlegung an dieser Stelle uneinheitlich waren.³⁰

– Die im NV verzeichnete Originalpartitur der Kantate „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ BWV 179 (*P 146*) enthält auf der unteren Hälfte von Bl. 6r den von J. C. F. Bach nachgetragenen Text des Schlußchorals, den Johann Sebastian Bach in der Partitur nur durch ein kurzes Incipit („*Ich ar-mer M. ich*“) angegeben hatte. Zur Vervollständigung des Texts waren somit zwar keine weiteren Quellen notwendig, doch muß auffallen, daß die von J. C. F. Bach gewählte Fassung mit einigen der für Bach maßgeblichen Gesangbücher übereinstimmt.³¹

– Gleichfalls eine Ergänzung J. C. F. Bachs ist der Text des Schlußchorals im Partiturautograph von „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“ BWV 77 (*P 68*); siehe Abbildung 3. Die Wahl des nachgetragenen Texts – es handelt sich um die achte Strophe des Liedes „Wenn einer alle Ding verstünd“ von David Denicke – ist alles andere als naheliegend, zumal die Partitur keinerlei Hinweise enthält und der Cantus firmus „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ auch zahlreiche andere Zuordnungen erlaubt hätte. Es ist also wiederum anzunehmen, daß die heute verschollenen Originalstimmen J. C. F. Bach zur Verfügung standen.³² Diese Vermutung stützt auch der Befund, daß der zweitjüngste Bach-Sohn zu Beginn von Satz 1 die Instrumentenangabe „Tromba da tirarsi“ nachtrug; da diese Spezialform der Zugtrompete um 1775 in der Musikpraxis keine Rolle mehr spielte, erschiene es abwegig, hier an eine eigenmächtige Zutat zu denken. Vielmehr dürfte diese Instrumentenbezeichnung der originalen Stimme entnommen worden sein. Die in der Vergangenheit kontrovers diskutierte Diskrepanz zu der tatsächlich autographen Instrumentenangabe für Satz 5 in *P 68* („Tromba“) läßt sich nunmehr einleuchtend erklären: In der Partitur vermerkte Bach für die ungewöhnliche

³⁰ Herings Abschrift enthält den Text des Choralsatzes nur im Baß; möglicherweise konsultierte er bei der Textunterlegung nur diese eine Stimme.

³¹ Vgl. NBA I/20 Krit. Bericht (K. Hofmann, 1985), S. 75.

³² Die Textergänzung würde somit eine größere Autorität beanspruchen, als ihr in der NBA zugestimmt wurde. Vgl. NBA I/21 Krit. Bericht (W. Neumann, 1959), S. 11f. Im Notenband erscheint Satz 6 mit dem Text „Herr, durch den Glauben wohn in mir“. Gegen die Authentizität des von J. C. F. Bach ergänzten Textes spricht sich auch M. Petzoldt, *Schlußchoräle ohne Textmarken in der Überlieferung von Kantaten Johann Sebastian Bachs*, in: *MuK* 59, 1989, S. 235–240, speziell S. 237–239, aus. Zu prüfen wäre noch, ob das Lied „Wenn einer alle Ding verstünd“ in den für Bückeburg relevanten Gesangbüchern enthalten ist. Die Feststellung, daß es in den einschlägigen Leipziger und Dresdner Gesangbüchern der Bach-Zeit nicht vorkommt, kann nur bedingt als Argument gegen die Korrektheit der Ergänzung gewertet werden, da der Wortlaut ja in dem gedruckten Textheft enthalten gewesen sein wird und die Melodie ohnehin bekannt war. Nach freundlicher Mitteilung meiner Kollegin Marion Söhnle ist das Lied in Gesangbüchern aus Halle, Greiz und Zeitz nachweisbar.

Solopartie der Altarie lediglich den Instrumententyp, während er ihn in der originalen Stimme genauer spezifizierte.³³

Insgesamt lassen sich also Originalquellen zu 15 Kantaten des ersten Leipziger Jahrgangs im Besitz von J. C. F. Bach nachweisen. Von vierzehn Werken besaß er die autographe Partitur, bei mindestens acht von diesen gibt es Hinweise, daß er zusätzlich auch über die Stimmen verfügte. Angesichts dieses Befundes ist zu erwägen, ob bei BWV 76 nur scheinbar eine Ausnahme besteht. Denn es fällt auf, daß im Quellenmaterial zu Jahrgang I autographe Titelumschläge in der Regel bei den Partituren zu finden sind, während die Stimmensätze meist von der Hand Johann Andreas Kuhnaus beschriftete Umschläge aufweisen. Somit könnte der heute bei *St 13b* befindliche Umschlag ursprünglich zur Partitur (*P 67*) gehört haben, die in der Tat heute ohne Umschlag aufbewahrt wird. Ihre Überlieferung dürfte dann analog zu den übrigen geschilderten Fällen erfolgt sein.

Es stellt sich nun grundsätzlich die Frage, welcher Anteil von Jahrgang I überhaupt zum Erbteil C. P. E. Bachs gehört hat. Denn im Gegensatz zu den aus seinem Nachlaß stammenden Quellen der weltlichen Kantaten und der zu Jahrgang III zählenden Werke (in der Regel Partituren und Stimmendoubletten) verfügen nur wenige Materialien aus Jahrgang I über die typischen blaugrauen Umschlagbogen mit dem Wasserzeichen W³⁴ und den charakteristischen Titeln, die den energischen und schwungvollen Duktus von C. P. E. Bachs Handschrift um 1750 erkennen lassen. Es handelt sich um BWV 23 (zweiter Titelumschlag bei *St 16*),³⁵ BWV 194 (Titelumschlag bei *St 346*) und BWV 185 (Titelumschlag bei *St 4*). Merkwürdigerweise entspricht der Überlieferungsbefund aller drei Werke dem der Originalquellen zu Jahrgang III,³⁶ so daß diese Kantaten, obwohl aufgrund von Entstehungszeit oder Aufführungsgeschichte zu Jahrgang I gehörig, bei der Erbteilung möglicherweise als Bestandteile von Jahrgang III behandelt worden sind.

³³ Vgl. BJ 1984, S. 60 und 79 (T. MacCracken), sowie BJ 1990, S. 41 f. (D. Smithers).

³⁴ Die in den Krit. Berichten der NBA und anderwärts häufig zu findende Behauptung, daß es sich hier um schlesisches Papier (W = Wratislawia, also Breslau) handele (erstmalig 1957 in NBA I/7 Krit. Bericht, S. 33), scheint auf einem Irrtum zu beruhen. In Anbetracht von C. P. E. Bachs damaligem Wirkungsort ist das W wohl eher als Werbellin zu interpretieren; es deutet auf die 1709 auf Veranlassung von Friedrich I. dort gegründete Holländische Papiermühle. Papiere mit entsprechendem Wasserzeichen wurden zwischen etwa 1735 und 1750 von den Pächtern Samuel Friedrich und Daniel Gottlob Schottler hergestellt. Vgl. K. Friese, *Papierfabriken im Finowtal. Die Geschichte der Papiermühlen und Papierfabriken vom 16. bis zum 20. Jahrhundert mit einem Katalog ihrer Wasserzeichen. Begleitheft zur Sonderausstellung im Rahmen des Projektes Kulturland Brandenburg 2000*, Eberswalde 2000 (Heimatkundliche Beiträge, hrsg. von der Stadt Eberswalde, Museum in der Adler-Apotheke, Heft 5), S. 20–125.

³⁵ Der äußere Titelumschlag zeigt die späten Schriftzüge C. P. E. Bachs. Es scheint, als seien in *St 16* zwei ursprünglich separat überlieferte Stimmengruppen vereinigt worden. Möglicherweise hatte er 1750 lediglich einen einfachen Stimmensatz erhalten und diesen dann später durch die Erwerbung von Doubletten aus dem Besitz seines Bruders ergänzt.

³⁶ Vgl. im einzelnen die Darstellungen der Quellenlage in den Krit. Berichten NBA I/8.1–2 (C. Wolff, 1998), S. 20f. und 28, NBA I/17.1 (Y. Kobayashi, 1993), S. 13 und 17f., sowie NBA I/31 (F. Rempp, 1988), S. 98–112; ergänzend B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, Kassel 1997 (Catalogus Musicus. XVI.), S. 162 und 172–173.

Somit gibt es strenggenommen keinerlei konkrete Belege dafür, daß C. P. E. Bach bei der Aufteilung von Jahrgang I überhaupt berücksichtigt wurde. Neben den sicher aus Bückeburg übernommenen Materialien zu den genannten 15 Kantaten aus dem ersten Jahrgang finden sich im NV noch weitere Quellen, deren Titel und Zusätze in der Altersschrift C. P. E. Bachs eher auf eine späte Erwerbung deuten. Es handelt sich um die Stimmensätze zu „Christen, ätzt diesen Tag“ BWV 63 (*St 9*) und „Himmelskönig, sei willkommen“ BWV 182 (*St 47*) sowie – wie oben angedeutet – vermutlich zusätzliche Stimmen zu „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23 (*St 16*); auch die Partitur der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ BWV 12 (in *P 44*) gehört in diese Gruppe.³⁷

Bemerkenswert ist schließlich, daß immerhin acht Kantaten aus Jahrgang I (BWV 153, 167, 46, 138, 48, 109, 163, 90) nicht im NV auftauchen, obwohl die Originalquellen von sieben dieser Werke Titel oder Titelzusätze von der Hand des späten C. P. E. Bach aufweisen. Es handelt sich im einzelnen um „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe“ BWV 167 (Zusatz „4 Voci“ im Umschlagtitel von *St 61*), um „Schauet doch und sehet“ BWV 46 (Zusatz „Tromba“ im Umschlagtitel von *St 78*) sowie um die charakteristischen, anscheinend an die entsprechenden Formulierungen J. C. F. Bachs anknüpfenden Kurztitel in den Originalpartituren von „Warum betrübst du dich, mein Herz“ BWV 138 (*P 158*), „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“ BWV 48 (*P 109*), „Ich glaube, lieber Herr“ BWV 109 (*P 112*), „Nur jedem das Seine“ BWV 163 (*P 137*) und „Es reiet euch ein schrecklich Ende“ BWV 90 (*P 83*). Es ist vermutlich kein Zufall, daß es sich bei den fünf letztgenannten Werken sämtlich um Kantaten für die „ungeraden“ Sonntage der späten Trinitatiszeit handelt; hier könnte tatsächlich ein Verteilungsmuster der Nachlaßregelung von 1750 sichtbar werden. Es scheint, als habe C. P. E. Bach diese Quellen ebenfalls in seiner Hamburger Zeit erworben, sie aber schon bald wieder abgegeben; vieles spricht für die Vermutung, daß er auch sie aus Bückeburg erhielt.

Die hier skizzierten Beobachtungen an den Quellen lassen die Überlieferung von Bachs erstem Leipziger Jahrgang in neuem Licht erscheinen. Ein großer Teil der Partituren und Stimmen gelangte 1750 zunächst nach Bückeburg. Welcher Aufteilungsmodus im einzelnen bestand und welche Erben sonst noch beteiligt waren, läßt sich nicht mehr sicher ausmachen.³⁸ Immerhin aber treten C. P. E. Bachs Verdienste um eine Zusammenführung und damit letztlich die Bewahrung der väterlichen Werke noch deutlicher hervor als bisher. Seine Bemühungen um die Einrichtung eines „Bachschen Archivs“³⁹ haben sich im nachhinein als außerordentlich weitsichtig erwiesen und nehmen bereits Visionen einer dauerhaften Bewahrung des musikalischen Erbes der Vergangenheit vorweg, wie sie im frühen 19. Jahrhundert bei Sammlern wie Johann Nikolaus Forkel oder Georg Poelchau begegnen. Bedeutungsvoll sind aber auch die Belege für J. C. F. Bachs Ausein-

³⁷ Auf der von fremder Hand stammenden Partiturabschrift des Kopfsatzes von BWV 144 (in *P 37*) wurde der Komponistennamen ebenfalls von C. P. E. Bach erst spät hinzugefügt.

³⁸ Einiges scheint auf Wilhelm Friedemann Bach zu deuten; vgl. Wollny, Wilhelm Friedemann Bach's Halle Performances (wie Fußnote 12).

³⁹ Vgl. Zelters Bemerkung „aus dem Bachschen Archive“ in *P 225*; siehe NBA V/4 Krit. Bericht (G. von Dadelsen, 1957), S. 59.

andersetzung mit den Kompositionen seines Vaters. Seine Eintragungen in das originale Quellenmaterial der Kantaten BWV 81 und 105 dienten zweifellos der Vorbereitung von Darbietungen dieser Werke. Wann und wo solche Aufführungen stattgefunden haben mögen, bedarf noch der Klärung, da am Bückeburger Hof anscheinend nur begrenzte oder gar keine Möglichkeiten bestanden, an regulären Sonntagen Kantaten zu musizieren.⁴⁰ Sollte sich der vermutete relativ frühe Zeitpunkt für die Eintragung der Zusätze bestätigen, wäre für BWV 81 gegebenenfalls auch damit zu rechnen, daß J. C. F. Bach während seines etwa halbjährigen Aufenthalts in Altona von Oktober 1757 bis März 1758 durch die Aufführung einer repräsentativen Kirchenkomposition dem chronisch desolaten Zustand des dortigen Musiklebens abzuhelfen suchte;⁴¹ doch ist dies nur eine von mehreren Möglichkeiten, die eine nähere Erkundung der außerhalb des Hofes noch kaum untersuchten Bückeburger Verhältnisse nahelegen.

Ob die nachgetragenen Choraltex-te ebenfalls mit Aufführungen in Verbindung gebracht werden können, läßt sich derzeit noch nicht sagen. Zumindest bekunden sie neben hymnologischen Interessen des Bückeburger Bach dessen eingehende Beschäftigung mit den vierstimmigen Chorälen seines Vaters, die sich auch in den häufigen Übernahmen von Choralsätzen in eigene Werke kundtut.⁴² Schließlich ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß J. C. F. Bach die langjährigen Bemühungen Carl Philipp Emanuels um die Choräle des Vaters unterstützte, indem er seinem Bruder zunächst Auskünfte über entsprechende Sätze in den Originalhandschriften seiner Sammlung gab und ihm schließlich die Quellen selbst überließ.

Sonstige Originalquellen

Die unerwartet große Zahl von Kantatenhandschriften, die J. C. F. Bach vermutlich in den 1770er und frühen 1780er Jahren seinem Hamburger Bruder übermachte, gab Anlaß, auch in den greifbaren Originalquellen der übrigen Werk-gattungen nach Spuren eines derartigen Besitzerwechsels zu suchen beziehungsweise nach Hinweisen zu fahnden, durch die eine Quelle dem Erbteil J. C. F. Bachs zugewiesen werden kann. Bisher liegen folgende Ergebnisse vor:

Das originale Titelblatt (wohl Rest eines Umschlagbogens) des Stimmensatzes zum ersten Teil des Weihnachts-Oratoriums (*St 112^f*) enthält am unteren Rand den Vermerk „*Componirt anno 1734 | im 50ten Jahre des Verf.*“, der sich eindeutig als Zusatz J. C. F. Bachs identifizieren läßt. Der Schriftduktus dieser Eintragung läßt die Möglichkeit eines frühen Datums – zu Lebzeiten Bachs oder während des für

⁴⁰ Vgl. U. Leisinger, *Die geistlichen Vokalwerke von Johann Christoph Friedrich Bach – Aspekte der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte*, BJ 1995, S. 115–143, speziell S. 117.

⁴¹ Vgl. B. Wiermann, *Johann Christoph Friedrich Bachs Berufung an die evangelisch-lutherische Hauptkirche zu Altona*, BJ 1998, S. 149–165.

⁴² Vgl. die Aufstellung bei Leisinger (wie Fußnote 40), S. 135; in diesen Zusammenhang paßt auch J. C. F. Bachs lebhaftes Interesse an der Breitkopfschen Choralausgabe (vgl. Dok III, Nr. 926).

Anfang August 1750 dokumentierten Aufenthalts J. C. F. Bachs in Leipzig⁴³ – nahezu ausgeschlossen erscheinen. Die Notiz dürfte vielmehr geraume Zeit später in Bückeburg geschrieben worden sein und steht offenbar in Zusammenhang mit familiengeschichtlichen Interessen des zweitjüngsten Bach-Sohns, die sich auch an einem einst in seinem Besitz befindlichen Stammbaum sowie an genealogischen Eintragungen in seiner Bibel zeigen. Den weiteren Weg der Stimmen dokumentiert ein neuer, von C. P. E. Bach um die Mitte der 1770er Jahre beschrifteter Umschlag.⁴⁴ Ungeklärt bleibt, ob J. C. F. Bach neben dem Aufführungsmaterial zu Teil I auch die Originalstimmen zu den übrigen fünf Teilen des Weihnachts-Oratoriums besaß; immerhin könnte er die in der rechten oberen Ecke aller sechs Titelseiten zu findende Signatur *No 4.* geschrieben haben, die bisher nicht einzuordnen war.⁴⁵

Die zitierte biographische Notiz auf der Titelseite der Stimmen zu Teil I setzt die Kenntnis der originalen Datierungen in der autographen Partitur (*P 32*) voraus. Daß diese J. C. F. Bach tatsächlich zugänglich war, beweist das von seiner Hand mit Bleistift nachgetragene Textincipit zu Satz 17 (Bl. 17v); merkwürdigerweise lautet die Textmarke des Bach-Sohns abweichend von der Textierung der Originalstimmen („Schaut hin, dort liegt im finstern Stall“): „*Er ist auf Erden kommen arm*“.⁴⁶ Diese Diskrepanz könnte entweder bedeuten, daß J. C. F. Bach die Stimmen zu Teil II nicht besaß, oder aber, daß er diese aus uns unbekanntem Gründen nicht konsultierte beziehungsweise bewußt von der dort enthaltenen Textunterlegung abwich.

Der Nachweis, daß C. P. E. Bach das Weihnachts-Oratorium vor etwa 1775 gar nicht (oder allenfalls teilweise) besaß, könnte erklären, warum von diesem zentralen Werk keine frühen Abschriften – etwa aus dem Berliner Kreis – existieren. Zugleich ergeben sich neue Perspektiven für das Auftauchen aller sechs Teile in Breitkopfs nichtthematischem Katalog von 1764.⁴⁷ Schließlich muß wie bei den Kantaten die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß die auffällige Konzentration der großen Chorwerke in C. P. E. Bachs Besitz nicht völlig auf die Erbteilung zurückzuführen ist, sondern mindestens zum Teil das Ergebnis seiner Sammeltätigkeit darstellt. Ein konkretes Indiz für diese Vermutung bietet allerdings lediglich der Originalstimmensatz des Himmelfahrts-Oratoriums (*St 356*), der einen ähnlich gestalteten Titelumschlag aufweist wie die Stimmen zu Kantate BWV 63.

Abschließend sei noch ein Blick auf die Titelseite des Orgelbüchleins (*P 283*) geworfen. Sie enthält zwischen der ersten und zweiten Zeile des Originaltitels den nachträglich eingefügten Zusatz „*(mit 48 ausgeführten Chorälen)*“, der 1790 bei der Beschreibung der Quelle im NV übernommen wurde und bislang C. P. E. Bach

⁴³ Vgl. Dok II, Nr. 613.

⁴⁴ Einen Hinweis für eine genauere Datierung des Besitzerwechsels birgt der Umstand, daß C. P. E. Bach den Eingangschor des ersten Teils in seiner Ostermusik von 1778 (Wq 242) verwendete.

⁴⁵ Vgl. die Diskussion in NBA II/6 Krit. Bericht (W. Blankenburg und A. Dürr, 1962), S. 81.

⁴⁶ Vgl. NBA II/6 Krit. Bericht, S. 80.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 163.

zugewiesen war.⁴⁸ Tatsächlich liegt jedoch auch hier eine Eintragung J. C. F. Bachs vor.⁴⁹ Von seiner Hand stammt anscheinend auch der auf Bl. 10r anzutreffende Verweis „am Ende“, der sich auf die von anderer Hand geschriebene Auflösung der Tabulaturpassage auf Bl. 92v bezieht. Die Überlieferung von *P 283* nach 1750 scheint also komplizierter zu sein, als bisher angenommen; C. P. E. Bach war offenbar nicht der erste Besitzer der Quelle nach dem Tod seines Vaters sondern erhielt sie von seinem jüngeren Bruder, der sie wiederum vielleicht aus dem Nachlaß seines 1759 verstorbenen Schwagers Altnickol erworben hatte.⁵⁰ Der Zeitpunkt der Übergabe an C. P. E. Bach ist ungewiß. Wenn allerdings ein undatiertes, offenbar an den Nürnberger Historiker Christoph Gottlieb von Murr gerichteter Brief C. P. E. Bachs zeitlich richtig zwischen 1765 und 1769 eingeordnet ist und dessen Inhalt – Angebot zur „Communication“ von 60 Orgelchorälen J. S. Bachs – sich auf das Repertoire von *P 283* bezieht,⁵¹ dürfte J. C. F. Bach das Autograph des Orgelbüchleins nicht allzu lange behalten haben; aufgrund schriftkundlicher und inhaltlicher Erwägungen käme aber auch eine spätere Einordnung des Murr-Briefes in Frage (etwa um 1775) – und damit eine zeitliche Annäherung an die Veräußerung der oben diskutierten Kantatenhandschriften.

Leider liefert *P 283* keine Indizien, die eine praktische Nutzung des Repertoires durch J. C. F. Bach belegen würden.⁵² Immerhin erhalten zeitgenössische Dokumente wie etwa Forkels Mitteilung über den Bückeburger Bach, „Soll die Orgelwerke seines sel. Vaters spielen“,⁵³ oder lobende Erwähnungen seines Orgelspiels in der Trinitatiskirche zu Altona⁵⁴ größere Bedeutung und Anschaulichkeit. Das gleiche gilt für Carl Gottlieb Horstigs Schilderung von J. C. F. Bachs Spielweise auf Tasteninstrumenten, die eine offenbar eingehende und andauernde Beschäftigung mit den Kompositionen seines Vaters verrät:

„Die Fuge war sein Element. Hier zeigte er sich jedesmal in seiner wahren Bachischen Gestalt. Aber auch jeden andern Satz war er gewohnt, zwey, drey, oder vierstimmig auszuführen, und seine Mittelstimmen waren jedesmal so rein und vollständig, wie die Ober- und Unterstimme. Auf der Orgel machte diese Musik freylich den größten Effekt, aber auch auf dem Clavier war er gewohnt, die Töne so zu halten und die Bindungen so zu beobachten, als wenn er auf der Orgel spielte.“⁵⁵

⁴⁸ Vgl. NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 21 und 45.

⁴⁹ Der kalligraphische Duktus der Eintragung weist bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit der erläuternden Beischrift zu Satz 2 im Autograph des Oratoriums „Die Kindheit Jesu“ (1773) auf; vgl. das Faksimile in MGG², Personenteil, Bd. 1, Sp. 1391 f.

⁵⁰ Vgl. hierzu BJ 2000, S. 94 (P. Wollny).

⁵¹ Vgl. Dok III, Nr. 725. Nach unserer Deutung müßte J. C. F. Bachs Zusatz auf der Titelseite bereits vorhanden gewesen sein, als C. P. E. Bach an von Murr schrieb. Warum er dann in seinem Brief von „60 ausgeführten Chorälen“ spricht, bleibt rätselhaft. Denkbar wäre allenfalls, daß das Angebot auch die großen Choralbearbeitungen der Handschrift *P 271* mit einbezog.

⁵² Nur auf Bl. 6r lassen sich im Kopftitel zu BWV 605 bei der Angabe „2 Clav. et Ped.“ die Schriftzüge des jungen W. F. Bach (vor 1733?) ausmachen; anscheinend handelt es sich hier um die Überschreibung eines verblaßten, im übrigen aber gleichlautenden autographen Vermerks.

⁵³ Vgl. Dok III, Nr. 857.

⁵⁴ Vgl. BJ 1998, S. 149–165, speziell S. 150f. und 153 (B. Wiermann).

⁵⁵ F. Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1795*, Gotha 1797, S. 281.

Als Fazit dieser Untersuchung ergibt sich neben den neuen Erkenntnissen zur Bach-Überlieferung in Bückeburg, daß die Aufteilung von Bachs musikalischem Nachlaß offenbar weniger geradlinig verlief und darum weit schwerer zu erfassen ist, als bisher angenommen. Besonders die Verfahrensweise bei den Kantatenjahren muß neu durchdacht werden; eine klare, die Zusammengehörigkeit der Zyklen berücksichtigende Trennung, wie sie bei den Jahrgängen II und III zutage tritt (oder zu treten scheint), war offenbar nicht prinzipiell beabsichtigt; vielmehr dürften häufig pragmatische Gesichtspunkte eine Rolle gespielt haben. Somit ist mehr denn je bei jeglichem schematischen Erklärungsmodell Vorsicht geboten, und strenggenommen muß der Überlieferungsweg für jede einzelne Quelle neu geprüft werden. Ein merkwürdiger Befund ist auch, daß selbst die Erkundung von „weißen Flecken“ der Bach-Überlieferung fast immer nur Erkenntnisse zu bekannten Werken liefert. Dies könnte den Gedanken aufkommen lassen, Bach habe tatsächlich nicht wesentlich mehr komponiert, als heute erhalten ist. Sollte jedoch das bei den weltlichen und nunmehr auch bei den Kirchenkantaten aus Jahrgang I zu beobachtende Verteilungsprinzip, einem Erben das gesamte vorhandene Material eines Stücks zuzuteilen, auch bei anderen Werkgruppen angewendet worden sein, so erschienen die Totalverluste plausibler, die für die Jahrgänge IV und V postuliert werden.

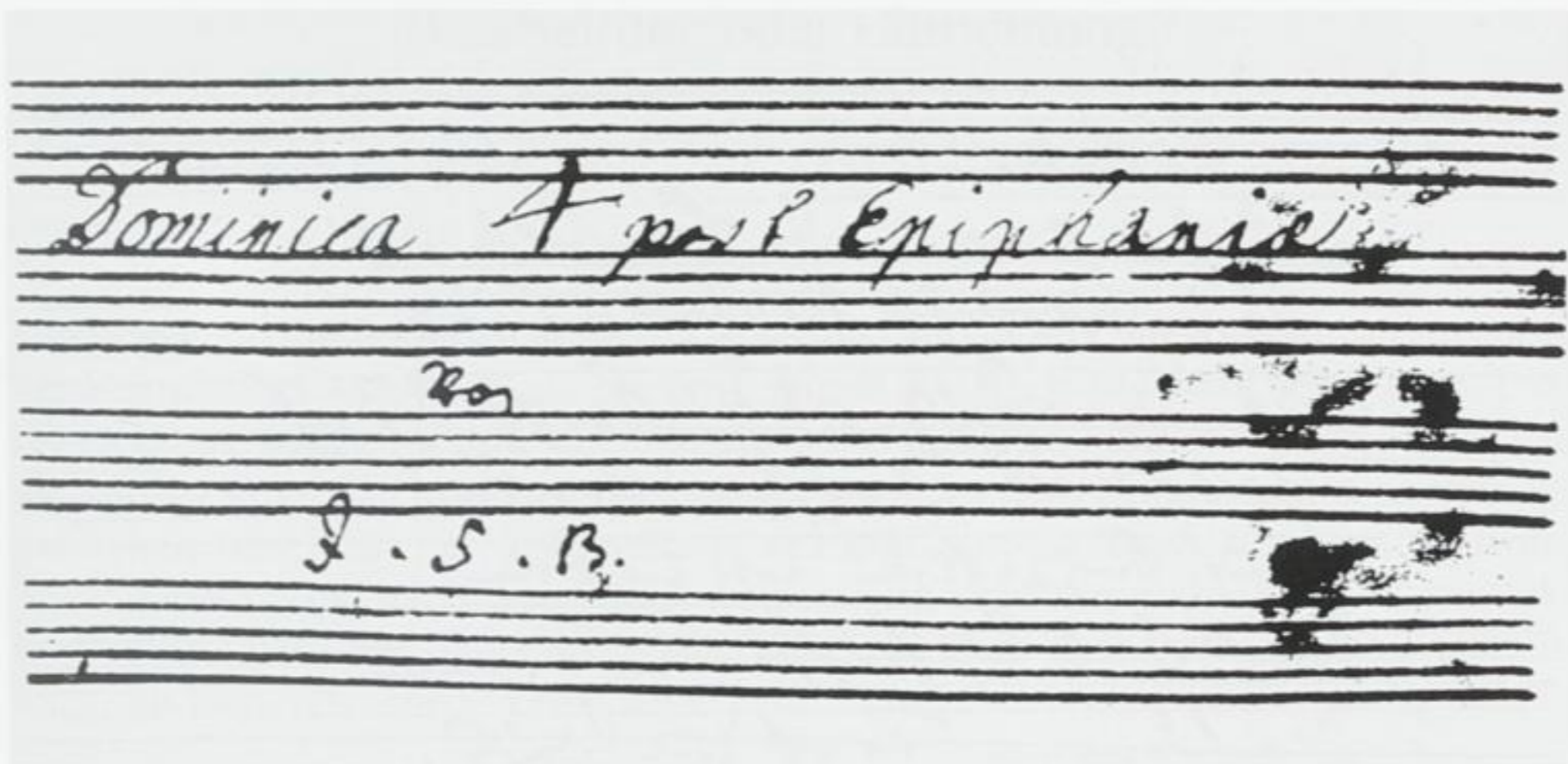


Abbildung 1: J. S. Bach, Kantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ BWV 81, Titelseite der Originalpartitur, SBB, P 120.



Abbildung 2a: J. S. Bach, Kantate „Wahrlich, ich sage euch“ BWV 86, Titelseite der Originalpartitur, SBB, P 157.

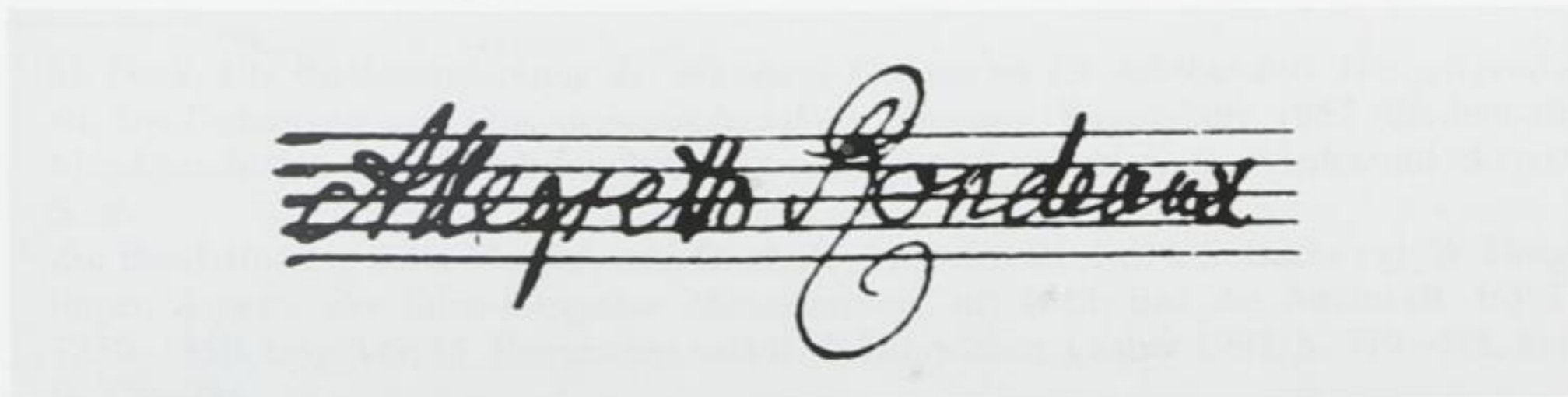


Abbildung 2b: J. C. F. Bach, Cembalokonzert D-Dur, Satzbezeichnung in der autographen Basso-Stimme, SBB, St 272.

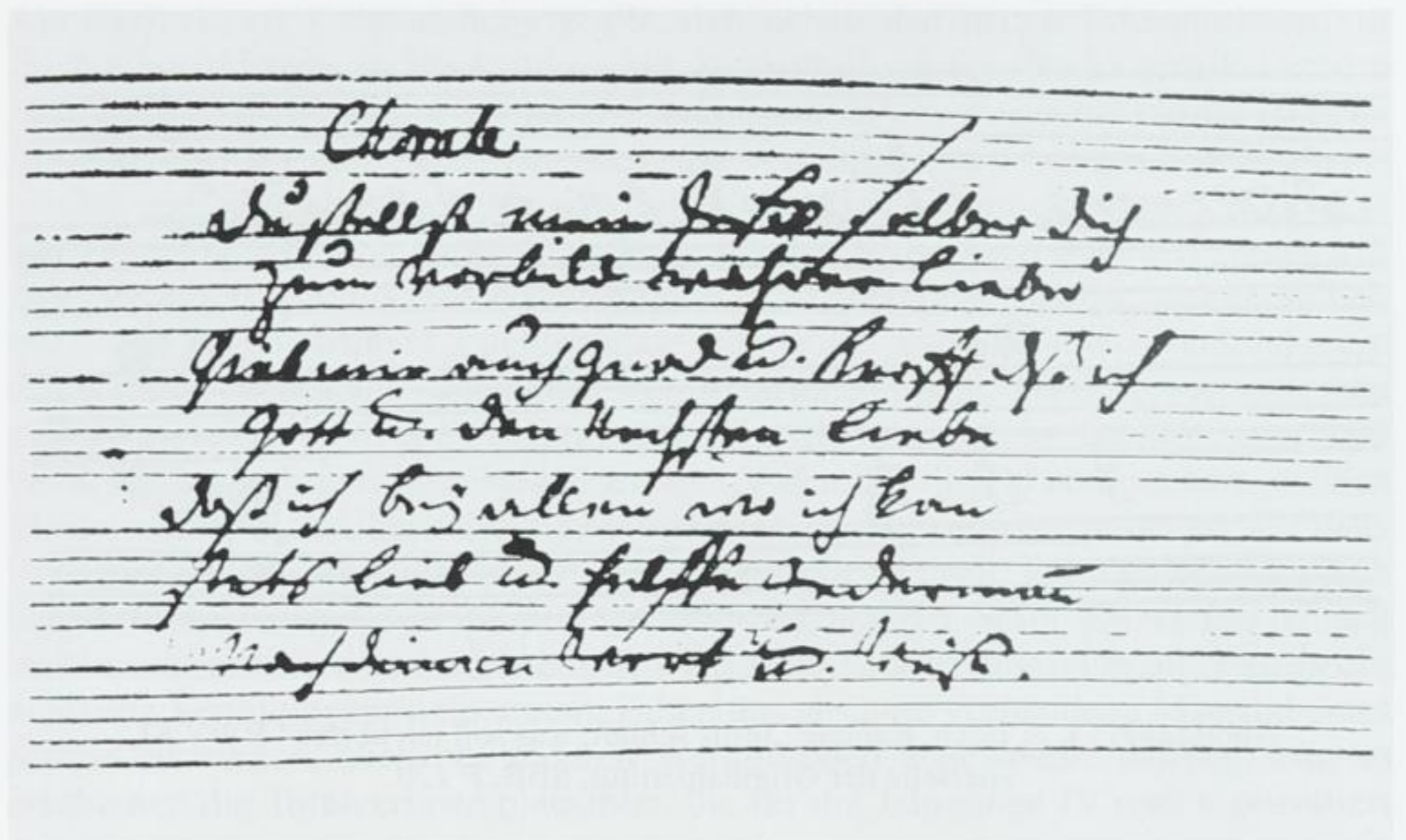


Abbildung 3: J. S. Bach, Kantate „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“ BWV 77, SBB, P 68. Nachgetragener Text des Schlußchorals.

Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829

Von Christian Ahrens (Bochum)

Die Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn Bartholdy hat Martin Geck seinerzeit als „Geburtsstunde des Bach-Mythos“ bezeichnet. Dieser Deutung wird man im Prinzip kaum widersprechen können. Nachfolgend soll jedoch der Frage nachgegangen werden, wer außer dem Protagonisten noch maßgeblichen Anteil an der Vorbereitung der Aufführung hatte. Überdies wird die These Gecks zu hinterfragen sein, Mendelssohn habe nur geringfügig in die Faktur der Matthäus-Passion eingegriffen und es könne daher von einer „Bearbeitung“ im weiteren Sinne keine Rede sein, allenfalls von einer Einrichtung.¹

Daß der damals 14jährige Mendelssohn zu Weihnachten 1823 die Partitur der Bachschen Matthäus-Passion zum Geschenk erhielt, sollte sich wenige Jahre später als ein folgenreiches Ereignis erweisen.² Denn im Gegensatz zu seinem Lehrer Carl Friedrich Zelter wußte der junge Felix nicht nur die überragenden Qualitäten der monumentalen Komposition zu würdigen, sondern war davon überzeugt, daß es möglich sein müsse, diese einem breiten Publikum zu vermitteln. Rasch wuchs in ihm eine leidenschaftliche Begeisterung für dieses Werk, eine Begeisterung, die sich schließlich auf Zelter und die Mitglieder der Singakademie übertrug. Es bedurfte jedoch vielfältiger und sachkundiger Hilfe von außen, ehe an die Vorbereitung einer Aufführung überhaupt zu denken war und man einen Erfolg erhoffen konnte. Diese Unterstützung erhielt Mendelssohn von seinem väterlichen Freund Adolph Bernhard Marx, der rückblickend über die Ereignisse rund um die Wiederaufführung schrieb:³

„Ich war, lange vor der Aufführung, von dem Werke so ganz erfüllt, daß ich Tag und Nacht meine Gedanken nicht von ihm lösen konnte. Hier, hier war erfüllt, was mir längst als Ideal der Komposition, namentlich für Kirchenmusik, vorgeschwebt hatte: ein von der Heiligkeit der Aufgabe ganz durchdrungener, der Wahrhaftigkeit und Erhabenheit jener wunderbaren Ueberlieferungen gänzlich und in Treue hingeebener Geist, eine Sprache, die sich nicht genügen ließ am Durchtönen des Wortes, sondern in der Betonung und Umtonung seine Auslegung und Erfüllung gab, – eine Versenkung in jene Vorgänge, welche sie theilweis in vollendeter[er] Dramatik, als gegenwärtig geschehen, vor unsere Augen stellte.“

¹ M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 9.; nachfolgend zitiert: Geck Wiederentdeckung), S. 36.

² Zur Beschäftigung Felix Mendelssohn Bartholdys mit den Werken J. S. Bachs vgl. W. Dillingner, *Aspekte der Bach-Rezeption Mendelssohns*, in: *Bach und die Nachwelt*. Bd. 1: 1750–1850, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1997, S. 379–418, hier S. 379–384.

³ A. B. Marx, *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Berlin 1865 (nachfolgend zitiert: Marx Erinnerungen), Bd. 2, S. 86f.

Vermutlich wäre es auch ohne diese Förderung zur Aufführung der Matthäus-Passion gekommen. Ganz sicher aber hätte es keine auch nur annähernd vergleichbare öffentliche Resonanz gegeben, und ob das Echo im ganzen so positiv ausgefallen wäre, erscheint durchaus zweifelhaft. Denn Adolph Bernhard Marx setzte seine Kenntnisse und seine weitreichenden Befugnisse als Redakteur gezielt ein, um die Öffentlichkeit auf das Konzert vorzubereiten und aufmerksam zu machen. Er startete eine Pressekampagne, wie es sie bis dahin noch nicht gegeben hatte:⁴

„Zum ersten Mal in der abendländischen Musikgeschichte dürfte der Aufführung eines bestimmten Musikwerks derart planmäßig der Boden bereitet worden sein: Vom 21. Februar bis zum 28. März 1829 eröffnete Marx 6 aufeinanderfolgende Nummern seiner Zeitung mit einem Hinweis auf das bevorstehende Ereignis.“

Und dabei sparte Marx weder mit Superlativen im Hinblick auf die Bedeutung dieser Komposition, noch mit Hinweisen auf die bleibenden Verdienste, die sich der Verlag Schlesinger mit dem geplanten Partiturdruk erwerben werde:⁵

„Es beginnt [mit dem Erscheinen der Matthäus-Passion] diese Zeit der Erfüllung mit dem Bruch der Schranken, die kleinlicher Egoismus, kindischer Geiz und Hochmuth auf todten Besitz so lange Jahre um die edelsten und herrlichsten Schätze der Kunst gezogen hatte. Nicht mehr soll Deutschland seines köstlichsten Reichthums beraubt, ja unkundig sein. Die ihn so lange Jahre besessen, verhehlt, vorenthalten – sie haben ihn nicht einmal zu nutzen gewußt: ihre Namen sind schon jetzt gerechter Vergessenheit übergeben. [...].

Die Verlagshandlung [Schlesinger] aber würdigt sich durch diese Unternehmung ihres Glückes in so mancher andern, und stiftet sich an dem grössten Werke deutscher Tonkunst ein Denkmal, das ihren Namen noch künftigen Jahrhunderten überliefern wird. – Durchdrungen von der Wichtigkeit und Würdigkeit des Unternehmens hat sie versprochen, die Partitur als eine Prachtausgabe erscheinen zu lassen. Diese Pflicht gegen das grösste Werk, wie sie ihr den Dank aller Kunstfreunde sichert, wird auch die bleibendste Zier ihrer Firma sein, die von nun an in der Kunstgeschichte als ein höchst ehrenwerther Name der Nachwelt genannt werden muss.“

An wen die unüberhörbaren, scharfen Vorwürfe gerichtet waren, bleibt unklar. Einerseits könnten sie dem Besitzer der autographen Partitur der Matthäus-Passion gegolten haben, Georg Poelchau. Dieser hatte Anfang des 19. Jahrhunderts in Hamburg eine große Anzahl von Handschriften Johann Sebastian Bachs erworben, und zwar hauptsächlich aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuels. Anscheinend verweigerte Poelchau die von Zelter erbetene Herausgabe der Partitur, obschon er seit 1814 Mitglied der Berliner Singakademie war und unter Zelters Leitung an der Einstudierung Bachscher Chorwerke teilgenommen hatte. Zelter beschaffte sich daraufhin als Vorlage eine Abschrift der Matthäus-Passion, die in der Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia aufbewahrt wurde. Felix Mendelssohn gegenüber scheint sich Poelchau jedoch zunächst entgegenkommender gezeigt zu haben, denn er ermöglichte diesem 1825 doch eine Abschrift.⁶

⁴ Geck Wiederentdeckung, S. 25.

⁵ *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* (nachfolgend zitiert: BAMZ), Jg. 5, Nr. 17, April 1828, S. 131 f., hier S. 132.

⁶ Geck Wiederentdeckung, S. 18 f. In späteren Jahren ließ Poelchaus Bereitschaft, Autographe aus seinem Besitz zur Verfügung zu stellen, deutlich nach, jedenfalls beklagte sich Mendelssohn mehrfach darüber, das Verhältnis der beiden war offenbar ob dieser Haltung gespannt. Vgl. hierzu S. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergan-*

Adolph Bernhard Marx kann diese Informationen nach Lage der Dinge nur von Zelter oder Mendelssohn direkt erhalten haben. Ob die beiden mit der nicht eben diplomatischen Schilderung der Hintergründe und den vom Verfasser erhobenen Vorwürfen einverstanden waren, scheint zumindest fraglich. Immerhin hatte Georg Poelchau der ersten Aufführung beigewohnt und „das Ereignis mit großer Begeisterung geschildert.“⁷ Schließlich bleibt zu bedenken, daß der Sammler durch den Ankauf der Autographe sicherstellen konnte, daß sie der Nachwelt erhalten blieben, seine „Verdienste im Bereich der Quellenüberlieferung und musikalischen Denkmalpflege können kaum überschätzt werden“⁸, wie vielfach bemerkt. Die Weigerung Poelchaus – wenn es sie denn tatsächlich gegeben haben sollte – dürfte also andere Ursachen gehabt haben als den Wunsch, eine Aufführung der Matthäus-Passion dezidiert zu verhindern, zumal er zweifellos wußte, daß sich in der Amalienbibliothek eine Abschrift dieses Werkes befand. Ein solches Verhalten hätte im übrigen in krassem Widerspruch zu seiner Ankündigung von 1823 gestanden, daß seine Notensammlung „allen Kunstfreunden in unbeschränktem Gebrauch der Gegenstände zur Verfügung stehe.“⁹

Andererseits könnten die Vorwürfe gegen Zelter gerichtet gewesen sein, mit dem Marx „wegen seiner in der eigenen Zeitschrift veröffentlichten Glossen über die unzulängliche Führung der Singakademie“¹⁰ verfeindet war. Das Verhältnis der beiden Männer scheint tiefgreifend gestört gewesen sein. Eine Zeitlang hatte Marx bei Zelter Kompositionsunterricht genommen, diesen aber enttäuscht aufgegeben – enttäuscht vor allem wegen der Methodik seines Lehrers, die er als didaktisch unbefriedigend empfand.¹¹ Zelter seinerseits hielt von den kompositorischen Fähigkeiten des ehemaligen Juristen nicht viel und äußerte sich auch sonst ziemlich abfällig über seinen Schüler.¹² Gleichwohl nahm Adolph Bernhard Marx in einem Bericht der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung über die von Zelter am 18. April 1829 geleitete dritte Aufführung seine zuvor erhobenen Vorwürfe an die Adresse derjenigen, die sich der Wiederbelebung jenes Werkes widersetzen, zurück und lobte ausdrücklich Zelter für sein Engagement bei der Aufführung der Passion.¹³ Erstaunlicherweise griff er jedoch in seinem Jahres-

genheit, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 17.), S. 45 und 210.

⁷ Geck Wiederentdeckung, S. 49.

⁸ C. Debryn, Artikel *Autograph*, MGG², Bd. 1, Kassel etc. und Stuttgart etc. 1994, Sp. 1081 bis 1098, hier Sp. 1094f.

⁹ Zitiert nach: Johannes-Passion, hrsg. von Arthur Mendel (NBA II/4 Krit. Bericht, 1974), S. 175.

¹⁰ Geck Wiederentdeckung, S. 30.

¹¹ Vgl. K. Hahn, Artikel *Adolph Bernhard Marx*, MGG VIII (1960), Sp. 1734–1738, hier Sp. 1734, sowie die Schilderung des Sachverhaltes, wie sie Marx selbst gab (Marx Erinnerungen, Bd. 2, S. 107–110).

¹² Vgl. *Karl Friedrich Zelter. Johann Wolfgang Goethe. Briefwechsel. Eine Auswahl*, hrsg. von H.-G. Ottenberg, Leipzig 1987, S. 303 (Brief vom 25. 5. 1826) und S. 394f. (Brief vom 26. 9. 1830).

¹³ Vgl. Geck Wiederentdeckung, S. 58. Zelter hatte zunächst nicht die Absicht, das Werk öffentlich aufzuführen und mußte angeblich von Mendelssohn und Eduard Devrient dazu überredet werden, der Aufführung durch seinen Schüler zuzustimmen; vgl. ebenda, S. 27–30.

rückblick 1829 erneut auf das Argument zurück, wichtige ältere Musikwerke seien „längst geheim“ gehalten worden, und erst die Presse habe eine Wende herbeigeführt.¹⁴

Auffallend ist, daß weder Zelter noch Mendelssohn sich einer ähnlich national-pathetischen Sprache bedienten wie Marx oder andere Musikkritiker. Eine solche Denkweise scheint beiden fremd gewesen zu sein. Zelter¹⁵ jedenfalls bezog sich in seinem Brief vom 12. März 1829, in dem er Goethe von der denkwürdigen Aufführung berichtete, fast ausschließlich auf die Matthäus-Passion selbst und führte auch nur entsprechende Rezensionen an. Lediglich am Rande ist allgemein von der Wirkung älterer Musik auf die damalige Hörschaft die Rede. Und auch Mendelssohns private Äußerungen und öffentliche Ankündigungen sind völlig unpathetisch. In der von ihm verfaßten Mitteilung über die Aufführung am 4. April 1841 in der Thomaskirche zu Leipzig hieß es beispielsweise:¹⁶

„Dieses Meisterwerk, welches in so vielen anderen Städten Deutschlands den tiefsten Eindruck hervorbrachte, ist hier seit dem Tode des Componisten nicht zu Gehör gekommen. Um es auf würdige Weise ins Leben zu rufen, haben die bedeutendsten Talente für die Soli, die Chöre und die Instrumentalpartie ihre Mitwirkung freundlich zugesagt. Die beiden Orchester werden durch Orgel verstärkt.“

Zwei Aspekte waren es, die Adolph Bernhard Marx und seine Mitstreiter in den Vordergrund stellten. Zum einen die Notwendigkeit, in jeder Hinsicht für optimale Aufführungsbedingungen der Meisterwerke zu sorgen, um eine positive Resonanz garantieren zu können. Zum anderen die Rückbesinnung auf musikalische Traditionen der Vergangenheit unter dem Gesichtspunkt des Nationalstolzes, ja gleichsam der Schaffung eines nationalen Identitätsgefühls.

Was die Aufführungspraxis betrifft, so ging es nicht um die Rekonstruktion weitestgehender Authentizität, vielmehr um eine Wiedergabe, die die größtmögliche Wirkung beim Publikum erzielte. In einem Artikel aus Anlaß der Aufführung von Georg Friedrich Händels Oratorium „Judas Makkabäus“ durch die Singakademie im Februar 1828 erläuterte der unbekannt Verfasser das Problem der öffentlichen Wirkung jener Musik:¹⁷

¹⁴ A. B. Marx, *Berichte*, BAMZ, Jg. 6, S. 416 (26. 12. 1829).

¹⁵ Zelter – Goethe, Briefwechsel (wie Fußnote 12), S. 359ff. Der erste Teil des Briefes ist „Berlin, 12. März 1829“ datiert, im zweiten Teil spricht Zelter jedoch die Wiederholung der Aufführung am 21. März 1829 an. Ein relativ nüchterner Standpunkt dokumentiert sich im übrigen auch in Zelters Vorwort zum Textdruck der Matthäus-Passion anläßlich der Aufführung am 11. 3. 1829, vgl. Geck Wiederentdeckung, S. 138.

¹⁶ Zitiert nach C. Spering, *Affekt und Emotion. Bemerkungen zu Felix Mendelssohn-Bartholdys Einrichtung der „Matthäus-Passion“ von Johann Sebastian Bach*, Covertext zur CD Bach. Matthäus Passion, Version Leipzig 1841, Paris 1992 (Opus 111, OPS 30-72/73), S. 7. Auch die Formulierungen in einem Brief, mit dem Mendelssohn den Dessauer Hofkapellmeister Friedrich Schneider 1829 zur Berliner Erstaufführung einlud, sind wohlthuend zurückhaltend; vgl. Großmann-Vendrey, a. a. O. (wie Fußnote 6), S. 29f.

¹⁷ Bericht über eine Aufführung von Judas Makkabäus durch die Singakademie, BAMZ, Jg. 5, Nr. 7, Februar 1828, S. 54f. und 62–64; hier S. 64. Der Artikel ist mit dem Kürzel „... h“ signiert, Verfasser ist demnach nicht A. B. Marx.

„Sie sollen endlich Allen, die es angeht, recht eindringlich es an's Herz legen, die unsterblichen Werke Händels, dieses Fürsten der Tonkunst, wie ihn Rochlitz nennt, nur recht sorgfältig einstudiert und würdig ausgeführt dem Publikum zu produzieren; denn nur alsdann – aber dann auch gewiss – können sie erwarten, dass der Eindruck eben der rechte sein, Bewunderung der erhabnen Werke erweckt, Lust und Liebe zu ihnen allgemeiner verbreitet werden, und somit der Gewinn für die Kunst selbst bleibend sein werde.“

Deutlich ist in diesen Worten die Befürchtung zu spüren, bei mangelhafter künstlerischer Leistung könne das Publikum enttäuscht werden und sich fernerhin dem Anliegen verschließen, die Kompositionen eines Händel und Johann Sebastian Bach fest im Repertoire öffentlicher Konzerte zu verankern. Diese Sorge erscheint im Prinzip durchaus verständlich, doch fällt immerhin auf, mit welcher Intensität die Verfasser derartiger Beiträge die Argumente wiederholten und wie stark sie darauf insistierten. Nimmt man dazu die zahlreichen öffentlichen Sympathiebekundungen in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung für die projektierten Ausgaben großer Bachscher Vokalwerke – es handelte sich um die h-Moll-Messe und die Matthäus-Passion – und den mehrfach in Aufrufen geäußerten Wunsch, die Editionen so rasch wie möglich zu publizieren, so gewinnt man den Eindruck, daß im Hintergrund zumindest auch noch andere Überlegungen eine Rolle spielten. Zudem zeigt sich, daß es sich um eine großangelegte Kampagne handelte, in der die einzelnen Aktionen auf unterschiedlichsten Ebenen sehr eng miteinander verknüpft waren. Scharfzüngig und pointiert charakterisierte Heinrich Heine im Rückblick die Vorstellungen und Absichten, die Adolph Bernhard Marx mit dem Projekt der Wiederbelebung Bachscher Musik eigentlich verfolgte:¹⁸

„Der Enthusiasmus für Sebastian Bach sollte aber nicht bloß jenes Interregnum [gemeint ist die Phase der Minderjährigkeit Mendelssohns, den manche als legitimen musikalischen Erben Mozarts ansahen] ausfüllen, sondern auch die Reputation von Rossini vernichten, den die Regence [das heißt, die seinerzeit in Berlin herrschende musikalische Clique] am meisten fürchtete und also auch am meisten haßte. Meyerbeer galt damals für einen Nachahmer Rossinis, und der Dr. Marx behandelte ihn mit einer gewissen Herablassung, mit einer leutseligen Oberhoheitsmiene, worüber ich jetzt herzlich lachen muß. [...] Als ich ihm erzählte, mit welchem Enthusiasmus ich jüngst in Italien seinen ‚Crocato‘ [sic!] aufführen sehen, lächelte er mit launiger Wehmut und sagte: ‚Sie kompromittieren sich, wenn Sie mich armen Italiener hier in Berlin loben, in der Hauptstadt von Sebastian Bach!‘“

Demnach ging es nicht nur um die Kompositionen von Johann Sebastian Bach und deren künstlerischen Rang, sondern schlicht um die Verteidigung einer nationalen Musikkultur.¹⁹ Dies hatte Adolph Bernhard Marx bereits im April 1828 prononciert zum Ausdruck gebracht (siehe das oben mitgeteilte Zitat) und dabei zugleich festgestellt, daß es sich bei der Matthäus-Passion um das „grösste Werk unsers grössten Meisters“ handele, ja um das „grösste und heiligste Werk der Tonkunst aller Völker“.²⁰ In einem Beitrag vom Juli 1828 wurde Marx noch deutlicher.

¹⁸ H. Heine, *Sämtliche Werke*, hrsg. von O. Walzel, Bd. 8, Leipzig 1913, S. 106; zitiert nach Geck Wiederentdeckung, S. 25. Die Äußerung stammt von 1837.

¹⁹ Vgl. Geck Wiederentdeckung, S. 64–67.

²⁰ A. B. Marx, *Höchst wichtige und glückliche Nachricht*, BAMZ, Jg. 5, No. 17 (23. 4. 1828), S. 131 f., hier S. 131. – Daß die pathetischen Untertöne und die Tendenz, von J. S. Bachs Werken „stets im Superlativ“ zu sprechen, auf Johann Nikolaus Forkel zurückgehen und sich bereits um 1800 in vielen Äußerungen wiederfinden, hat H.-J. Hinrichsen („Urvater

Längst debattierte man nicht mehr um musikalische Kunstwerke aus der Feder Johann Sebastian Bachs, nicht einmal darum, bedeutende Zeugnisse „deutscher Tonkunst“ lebendig zu erhalten und das Bewußtsein für die eigenen Traditionen zu schärfen. Es ging um eine Idealisierung des nationalen Erbes und darum, die musikalischen Einflüsse der „westlichen Nachbarn“ und insbesondere Italiens zurückzudrängen. In seinen „Erinnerungen“, die 1865 erschienen, setzte Adolph Bernhard Marx der „welschen“ Musikkultur jene Tugenden entgegen, die er deutschen Komponisten zubilligte – „Idealität, künstlerisches Vermögen, Vertiefung und Treue“.²¹ Wie sehr der Verfasser diesen Vorstellungen verhaftet war, läßt sich daran ermessen, daß er seine eigenen Werke zur „Nationalangelegenheit“ stilisierte.²² Vermutlich waren es nicht zuletzt Unterschiede im Hinblick auf den erkennbaren Nationalismus, die schließlich zum Bruch mit Mendelssohn führten.²³ Zwar äußerte sich dieser sehr zurückhaltend und nannte im wesentlichen musikalisch-ästhetische Gründe für jene Entwicklung, Marx hingegen deutete zumindest an, daß sehr wohl auch andere Ursachen vorlagen. Die Formulierung, anfänglich sei Mendelssohn ganz durchdrungen gewesen „von der Macht, Tiefe und Wahrheit Sebastian Bach's“, später – und zwar bezeichnenderweise nach seinen Reisen, die ihn in den Jahren 1829 und 1830 nach England und Italien führten – habe er seine Ansichten geändert,²⁴ läßt durchaus auf Differenzen hinsichtlich der obengenannten kulturpolitischen Einschätzung schließen.

Die Aktivitäten rund um die Wiederaufführung der Matthäus-Passion waren eingebettet in verschiedene Strömungen, die die Geisteskultur in Deutschland massiv beeinflußten und veränderten. Friedrich Blume benannte seinerzeit vier verschiedene Tendenzen und Entwicklungslinien, die allesamt darauf hinausliefen, die Beschäftigung mit den musikalischen Zeugnissen der Vergangenheit zu intensivieren. Es waren dies, neben der Begeisterung für die nationalen Altertümer und dem Wunsch, dem Gefühl wieder mehr Raum zu geben und den Rationalismus zu überwinden, vor allem „der gewaltige Aufschwung des Nationalbewußtseins“, der die Deutschen lehrte, „in Bach das Urbild deutschen musikalischen Wesens zu erblicken.“ Und schließlich „begann bald nach 1800 eine neue Welle religiöser Inbrunst das protestantische Deutschland zu überwölben; eine neue Frömmigkeit brach an, genährt durch den Neupietismus, auch Erweckungsbewegung genannt. Sie durchdrang das gesamte Lebensgefühl und führte zur Entdeckung des Kirchenmusikers Bach.“²⁵

der Harmonie“? Die Bach-Rezeption, in: Bach Handbuch, hrsg. von K. Küster, Kassel etc. und Weimar etc. 2000, S. 31–65, hier S. 37 ff.) jüngst dargelegt.

²¹ Marx *Erinnerungen*, Bd. 1, S. 163.

²² K. Hahn, Marx (wie Fußnote 11), Sp. 1737.

²³ Mendelssohn nannte insbesondere musikalische Gründe für die Entfremdung, die schließlich zum Bruch führte. In einem Brief vom 15. 7. 1834 bedauerte er, die von A. B. Marx neuerdings publizierten Kompositionen seien derart, daß er „irre an seinem Talent geworden“ sei (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe*, hrsg. von R. Elvers, Frankfurt/M. 1984, S. 172).

²⁴ Marx *Erinnerungen*, Bd. 2, S. 230.

²⁵ F. Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, S. 17; vgl. auch A. Holschneider, *Johann Sebastian Bach in Berlin*, in: Preußen. Dein Spree-Athen, hrsg. von H. Kühn, Reinbek 1981, S. 135–145, hier S. 144f.

Im Hinblick auf die nationalistische Zielsetzung erklärte Adolph Bernhard Marx, wie andere seiner Zeitgenossen auch, die Beschäftigung mit historischen musikalischen Kunstwerken und gab ihr eine religiöse Aura, wodurch die Bewertung der betreffenden Kompositionen gleichsam zu einer Glaubensfrage²⁶ stilisiert wurde. Im Zusammenhang mit der Edition Bachscher Messen, die gerade bei Simrock erschienen war, schrieb Marx:²⁷

„Die Zeit, in der von Sebastian Bach aus voller Brust, in unbeschränkter Dankesglut des Schülers, in freudigstem Eifer für die Ehre unsrer deutschen heiligen Kunst und das Frommen der Zeitgenossen geredet werden kann: diese Zeit wird einen Klang haben der Kirchenglocken zum ersten Adventsonntag, da ein heiliges Kirchenjahr beginnt! Solche Angelegenheit ist zu heilig, als dass sie zerstückt werden, und zu wichtig für Kunstgenossen, als dass sie übereilt heraustreten dürfte, bevor die verheissene Bekanntmachung der grössten Werke Bachs, der fünfstimmigen H-moll-Messe und der Passions-Musik nach dem Evangelisten Mathäus durch Nägeli und Schlesinger erfolgt ist. Mögen diese Männer, die sich dadurch [...] das grösste Verdienst erwerben, nur auch bedenken, dass jeder Aufschub der Ausgabe den Kunstfreunden um so mehr leid sein muss, je wichtiger die Sache selbst für die musikalische Welt ist.“

Die mehrfache Verwendung des Begriffes „heilig“, der Vergleich der Herausgabe Bachscher Werke mit dem Einläuten eines neuen, „heiligen“ Kirchenjahres, der ständige Bezug auf die Religion also, zeigt, wie sehr das eigentliche Anliegen überhöht wurde. Daß die gleichen Gesichtspunkte im übrigen eine ganz wesentliche Rolle spielten bei der Gründung der Bach-Gesellschaft 1850 und der Edition der ersten Gesamtausgabe auf deutschem Boden (ab 1851) und daß diese dem Œuvre Johann Sebastian Bachs gewidmet war, verwundert nach dem zuvor Gesagten nicht.²⁸

Angesichts der geschilderten Motivation und Zielsetzung der Kampagne, in welche die Aufführung der Matthäus-Passion eingebettet war, entbehrt es nicht der Pikanterie, daß man sich ausgerechnet im Hause Mendelssohn so intensiv mit den Kompositionen Bachs beschäftigte und daß es dem jungen Felix gelang, die „größte christliche Musik“ wieder zum Leben zu erwecken:²⁹

„Der Sänger und Schauspieler Eduard Devrient, welcher an dem Unternehmen großen Anteil hatte, erinnerte sich, daß Freund Felix in der Vorbereitungszeit einmal ‚mitten auf dem Opern-

²⁶ Ob man tatsächlich mit Reinhold Schmitt-Thomas (*Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1848)*, Frankfurt/M. 1969, S. 511) pauschaliter davon sprechen kann, unter A. B. Marx habe sich in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung „eine fundierte, fachlich orientierte Musikkritik“ herausgebildet, erscheint mit Blick auf die hier diskutierte Pressekampagne durchaus zweifelhaft.

²⁷ BAMZ, Jg. 5, No. 31 (30. 7. 1828), S. 243–246 und S. 252–255, hier S. 243. In ähnlichem Sinne äußerten sich zudem mehrere anonyme Einsender in dieser Zeitschrift, vgl. Geck Wiederentdeckung, S. 143–146.

²⁸ Auch Philipp Spitta artikuliert ähnliche Gedanken, vgl. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, hrsg. von Carl Krebs, Hamburg 1920, Reprint Tutzing 1974 (Brahms Briefwechsel. XVI.), S. 46f. Zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der ersten Bach-Gesamtausgabe vgl. K. Lehmann, *Die Idee einer Gesamtausgabe: Projekte und Probleme*, in: *Bach und die Nachwelt* (wie Fußnote 2), S. 255–303, hier insbesondere S. 262–268.

²⁹ M. Geck, „Denn alles findet bei Bach statt“. *Erforshtes und Erfahrenes*, Stuttgart etc. 2000, S. 147.

platz stehenblieb', um des ‚wunderlichen Zufalls‘ zu gedenken, ‚daß es ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssen, die den Leuten die größte christliche Musik wiederbringen.‘ Der eben zwanzigjährige Mendelssohn wird freilich kaum daran gedacht haben, ein Jahrhundertereignis auf den Weg zu bringen; und doch ist sein Geniestreich gleichbedeutend mit der Geburtsstunde des ‚Mythos Bach‘.“

Die meisten der seinerzeit erschienenen Rezensionen, in denen es nicht zuletzt darum ging, die Bedeutung der Matthäus-Passion für die damalige Musikwelt herauszustellen, durchzieht ein gemeinsamer Tenor. Neben Marx äußerten sich auch Friedrich von Raumer, Ludwig Rellstab und Gustav Droysen in ähnlichem Sinne und stilisierten die Wiederaufführung zu einem nationalen kulturpolitischen Ereignis ersten Ranges. Gustav Droysen machte in einem Beitrag für das Berliner Conversationsblatt vom 14. März 1829 darüber hinaus auf einen religiösen Aspekt aufmerksam, den Marx ebenfalls angesprochen hatte³⁰ und der von Beginn an für die Rezeption des Bachschen Œuvres erhebliche Bedeutung hatte:³¹

„Auch soll man das nicht verkennen, dass Bachs Musik, das wahrhafte Eigenthum und Erzeugniß unseres evangelischen Glaubens, zuerst wieder lebendig wird in unserer Stadt, dem Antlitz unseres preußischen Vaterlandes. Preußen ist das Land des Protestantismus, es ist geboren in den Wehen der Reformation, es ist gewiegt und großgewachsen unter dem Waffenlärm des dreißigjährigen Religionskampfes; seitdem hat in Preußen das Evangelium seine Heimath gefunden und großartige unablässige Vertretung, und ist fortan kein Unterschied zwischen unserm Vaterlande und dem Lande des Protestantismus, er ist durch uns, wir durch ihn gehalten und stark, Preußen eine wahrhafte Angel und Heerd der Geschichte. [...]. Darum freuen wir uns, dass auch die Kunst und vor allen sie mit ihrer alleindringlichen Gewalt solche Richtung kühn und rüstig ergreift, dass die feierlichste Anstrengung ächt evangelischer Erkenntniß und Frömmigkeit wiederum Eigenthum der Zeit, und wir hoffen es, Eigenthum der Gemeinde werden soll.“

Marx betonte den protestantischen Charakter der Werke Johann Sebastian Bachs noch stärker und wies darauf hin, daß der katholisch geprägte Dresdener Hof nichts dazu beitragen konnte oder wollte, Bachs Kompositionen ihrer Bedeutung gemäß zu rezipieren.³²

Mit seiner nationalistischen Argumentation reihte sich Marx in eine Tradition ein, die seit den Arbeiten von Johann Nikolaus Forkel³³ das Musikschrifttum in Deutschland mehr oder weniger deutlich bestimmte. In einer Artikelserie, die 1801 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung erschien, hieß es unmißverständlich:³⁴

³⁰ Geck Wiederentdeckung, S. 131 f.

³¹ Ebenda, S. 59.

³² Vgl. Geck Wiederentdeckung, S. 131. Dem von mehreren Autoren direkt angesprochenen Antagonismus von Protestantismus und Katholizismus und der Wertung der Bachschen Matthäus-Passion als Inbegriff christlich-protestantischer Frömmigkeit trat im übrigen Friedrich Förster in einem Beitrag für das Berliner Conversationsblatt schon 1829 ausdrücklich entgegen, vgl. ebenda, S. 140 ff.

³³ Vgl. hierzu H.-J. Hinrichsen, „Urvater der Harmonie“? (wie Fußnote 20) sowie ders., *Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bachforschung*, in: *Bach und die Nachwelt* (wie Fußnote 2), S. 193–253, hier S. 238–242.

³⁴ *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, AMZ, Jg. 3, 1801 (in mehreren Fortsetzungen erschienen), hier Sp. 259.

„Und nun – welche Freude für einen patriotischen Bewohner unsers Vaterlandes, zu wissen, dass der grösste, tiefsinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten, der alles, was Italien, Frankreich und England für die reine Musik gethan hatte, übertraf, der seine musikalische Mitwelt, die doch an gelehrte Werke gewöhnt war, in Erstaunen setzte und der Nachwelt noch unübertroffene Muster lieferte, welche wie Mysterien (leider sind sie es für viele Komponisten jetzt wirklich) angesehen wurden, denen man sich nicht ohne geheimen Schauer, selbst bey nicht gemeinen Vorkenntnissen nahen dürfe, dass dieser Mann, sag ich, ein Deutscher war! – Hoch und hehr strahlt der Namen Iohann Sebastian Bachs vor allen deutschen Tonkünstlern in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. [...] Noch ist er von keinen Komponisten in der Welt in dem Fache, worinn er glänzte, im gebundenen Style, übertroffen, [...]“

Es besteht kein Zweifel daran, daß Adolph Bernhard Marx versuchte, die verschiedenen Bach-Projekte zeitlich zu bündeln und im Hinblick auf die geplante Wiederaufführung der Matthäus-Passion zu fokussieren. Sein ständiges Drängen, mit der Herausgabe weiterer großer Werke nicht bis nach der für Anfang 1829 geplanten Aufführung zu warten, seine Appelle an die beiden Verlagshäuser Nägeli und Schlesinger, ihre Unternehmungen so rasch wie möglich abzuschließen, und zwar am besten zeitgleich mit der ersten öffentlichen Darbietung der Passion, lassen die Sorge erkennen, jede Aktion für sich genommen könne wirkungslos bleiben. Insofern sind die bereits zitierten Feststellungen Martin Gecks zu ergänzen: Es war eine Pressekampagne größten Ausmaßes, eine konzertierte Aktion nicht nur für die Matthäus-Passion sondern rund um dieses Werk und für das Gesamtœuvre Johann Sebastian Bachs, darüber hinaus zugleich für die historischen nationalen Tondenkmalen schlechthin. Zwar ist nicht sicher, ob Adolph Bernhard Marx die geschilderten Aktivitäten in ihrer Gesamtheit und von Anfang an geplant hatte, zumal er noch wenige Jahre zuvor die Werke Bachs geringer einschätzte als die Georg Friedrich Händels.³⁵ Aber es ist unbestreitbar, daß er die Aktivitäten der Jahre 1828/29 zielstrebig zu lenken und zu nutzen wußte. Dies war ihm möglich, weil er selbst gewissermaßen den Schalthebel dieser konzertierten Aktion in den Händen hielt – die von ihm redaktionell geleitete Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung erschien in eben dem Verlag Schlesinger, der auch die Partiturausgabe der Matthäus-Passion besorgte. Und als deren Herausgeber darf man mit gutem Grund Adolph Bernhard Marx selber vermuten.³⁶ Darüber hinaus war er nicht nur Editor des Klavierauszugs der Matthäus-Passion,³⁷ sondern bekannte später, daß er „Urheber und Leiter“ des ersten Sammelbandes mit Bachschen Kantaten gewesen sei, der 1830 bei Simrock herauskam.³⁸

So drängt sich denn die Frage auf, ob man mit Martin Geck³⁹ tatsächlich davon ausgehen kann, daß Mendelssohn die treibende Kraft hinter dem Projekt Wieder-

³⁵ Vgl. H.-J. Hinrichsen, Johann Nikolaus Forkel (wie Fußnote 33), S. 230.

³⁶ Vgl. Geck Wiederentdeckung, S. 22.

³⁷ A. B. Marx, *Klavierauszug von A. B. Marx*, in: Über Tondichter und Tonkunst. Aufsätze von Adolph Bernhard Marx, hrsg. von L. Hirschberg, Hildburghausen 1912, Bd. 1, S. 39f., hier S. 39.

³⁸ A. B. Marx, *Veröffentlichung von Kirchenmusik: Cantaten*, in: Über Tondichter und Tonkunst (wie Fußnote 37), S. 45–47, hier S. 45f.

³⁹ Vgl. Geck (wie Fußnote 29), vornehmlich das Kapitel „Die Geburtsstunde des ‚Mythos Bach‘. Mendelssohns Wiederentdeckung der Matthäus-Passion“, S. 147–169. Hinrichsen (wie Fußnote 20), S. 40, hat auf die besondere Rolle hingewiesen, die Marx seinerzeit in der Pressekampagne spielte.

aufführung der Matthäus-Passion war. Vieles spricht für die Annahme, in Wahrheit habe Adolph Bernhard Marx gleichsam im Hintergrund die Fäden gezogen⁴⁰ und Heinrich Heine mit seiner oben zitierten Beurteilung recht gehabt. Immerhin hatte Marx 1828 erklärt, es sei das Ziel und „die eigentlich unerlässliche Rechtfertigung der Stiftung dieser Zeitung [d. h. der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung]“,⁴¹ die großen Meisterwerke der Vergessenheit zu entreißen und sie allen Musikliebhabern zugänglich zu machen. Und die Tatsache, daß er die redaktionelle Leitung der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1830 niederlegte, kommentierte er mit den Worten:⁴² „Was ich in und mit ihr zu wirken vermocht, das war im Wesentlichen geschehen.“ Jedenfalls sollte man bei der Betrachtung des geschichtsträchtigen Datums 11. März 1829 nicht übersehen, daß es einigen Protagonisten dabei nicht nur um die Wiederentdeckung eines musikalischen Meisterwerkes ging, sondern um eine nationale Angelegenheit von allerhöchster Bedeutung, der sie den Rang und die Weihe einer religiösen Handlung verliehen. Und in diesem Licht scheint die zitierte Bemerkung Eduard Devrients, „ein Komödiant und ein Judenjunge“ hätten der Welt die „größte christliche Musik“ wiedergebracht, doppelt paradox – auch Adolph Bernhard Marx entstammte einem jüdischen Elternhaus.

Bei der denkwürdigen Aufführung am 11. März 1829 griff Felix Mendelssohn Bartholdy in die formale und klangliche Struktur der Matthäus-Passion ein: er ließ einige Sätze aus und nahm gewisse Änderungen an der Instrumentierung vor, doch ging er dabei, alles im allem, relativ behutsam vor. Insgesamt wurden 22 Sätze gestrichen, und zwar überwiegend betrachtende Arien – das waren nicht weniger als 11 –, darunter 4 Arien mit ihren jeweils vorangehenden Ariosi. Man sollte dieser Maßnahme nicht zuviel Gewicht beimessen, denn sie entsprach einer damals gängigen Praxis. Bemerkenswerterweise entfielen jedoch auch 6 Choräle, was Martin Geck als zusätzliches Indiz für die Absicht Mendelssohns deutete⁴³,

„das dramatische Profil des Passionsberichtes, die Wechselrede von *Testo* und *Turba*, unmittelbar zur Geltung zu bringen. Er verlagert den Akzent von episch-kontemplativer Breite auf dramatische Knappheit und läßt gleichzeitig das erbauliche Moment der madrigalischen Dichtung hinter dem aktuellen biblischen Zeugnis zurücktreten. Die Kürzungen stehen somit im Dienst einer – keineswegs romantischen – Gesamtkonzeption. Darüber hinaus verraten sie eine Zielstrebigkeit, die auf den dramatischen Entwurf des *Paulus* vorausweist.“

Allerdings schmälerten diese Eingriffe notwendigerweise auch die Wirkung der Choräle. Man muß daher annehmen, daß es damals nicht möglich war, dem Berliner⁴⁴ Publikum die besondere musikalisch-theologische Bedeutung und die dramaturgische Funktion der Choräle für die Bachsche Passionserzählung zu

⁴⁰ In einer redaktionellen Notiz der BAMZ vom 26. 12. 1829 (S. 416) erklärte A. B. Marx, er habe die Herausgabe der Matthäus-Passion „mit Hülfe dieser Zeitung bereits im vorigen Jahre veranlasst und gefördert“.

⁴¹ A. B. Marx, Höchst wichtige und glückliche Nachricht (wie Fußnote 20), S. 131.

⁴² Marx Erinnerungen, Bd. 2, S. 88.

⁴³ Geck Wiederentdeckung, S. 41; Hervorhebungen im Original.

⁴⁴ Bezeichnenderweise fügte Mendelssohn für die Leipziger Aufführung 1841 einen der in Berlin gestrichenen Choräle wieder ein, nämlich Nr. 44, „Wer hat dich so geschlagen“.

vermitteln. Denn gestrichen wurden beispielsweise so wichtige Kommentare des Passionsgeschehens wie die Choräle „Ich will hier bei dir stehen“ (nach der Bekehrung des Petrus, er werde Jesus nicht verleugnen), „Bin ich gleich von dir gewichen“ (nach der Verleugnung des Petrus) oder „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ (nach der Forderung der Juden „Laß ihn kreuzigen!“).

Auf den ersten Blick mag es verwundern, daß Mendelssohn durch seine Kürzungen so dezidiert in die Struktur der Matthäus-Passion eingriff, um das dramatische Profil zu verstärken und zugleich das erbauliche Moment zurückzudrängen, obschon unter diesem Gesichtspunkt eine Aufführung der Johannes-Passion eigentlich nähergelegen hätte. Mit hoher Wahrscheinlichkeit kannte Mendelssohn zum Zeitpunkt der Proben zur Matthäus-Passion das dramatischere Schwesterwerk, denn Carl Friedrich Zelter hatte bereits 1815 mit der Einstudierung der Johannes-Passion begonnen.⁴⁵ Der Klavierauszug erschien jedoch erst 1830, die Partitur 1831, beide Editionen waren initiiert vom Verlag Trautwein in Berlin. Im Sinne der oben angedeuteten übergeordneten Zielsetzung erscheint es konsequent, daß man zunächst die ‚große‘ Passion und damit das zweifellos kolossalste Werk des Thomaskantors an die Öffentlichkeit brachte und nicht die insgesamt gesehen weniger aufwendige und daher unspektakulärere Johannes-Passion. Als „monumentales Ideenkunstwerk“, das gleichberechtigt „neben die großen symphonischen Werke des gerade verstorbenen Ludwig van Beethoven“ gestellt werden konnte,⁴⁶ eignete sich die Matthäus-Passion jedenfalls bedeutend besser als das Schwesterwerk.

Die wohl wichtigste Veränderung im Klangbild ergab sich durch den Ersatz von Oboi d'amore und Oboi da caccia durch Klarinetten in A oder B beziehungsweise Bassethörner⁴⁷ in F, und zwar in den Ariosi Nr. 57 („Er hat uns allen wohlgetan“) und Nr. 69 („Ach Golgatha“) sowie den Arien Nr. 58 („Aus Liebe will mein Heiland sterben“) und Nr. 75 („Mache dich, mein Herze, rein“); darüber hinaus im Arioso mit Choral Nr. 25 („O Schmerz“) und dem großen Choralsatz Nr. 35 („O Mensch, beweine deine Sünde groß“). Ob die von Bach verlangten Oboentypen tatsächlich damals in Berlin nicht verfügbar waren und mithin ein Ersatz unumgänglich war, muß vorderhand offenbleiben. In Frankreich jedenfalls entstanden 1829 mehrere Werke, in denen Altoboen (Cor anglais) in F verwendet werden,⁴⁸ und in einigen süddeutschen Militärkapellen waren zu jener Zeit Englischhörner durchaus in Gebrauch.⁴⁹ Überdies haben sich mehrere in Deutschland um 1830

⁴⁵ Johannes-Passion (NBA II/4 Krit. Bericht), S. 23.

⁴⁶ H.-J. Hinrichsen, „Urvater der Harmonie“? (wie Fußnote 20), S. 41.

⁴⁷ Zwei Sätze (Nr. 58 und Nr. 75), die 1829 gestrichen worden waren, hat Mendelssohn für die Aufführung in Leipzig 1841 wieder eingefügt und dabei die Oboi da caccia durch Klarinetten ersetzt; vgl. S. Kimura, *Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäus-Passion (BWV 244). Eine Untersuchung der Quellen unter aufführungspraktischem Aspekt*, BJ 1998, S. 93–120, hier Tabelle 4, S. 115. S. Kimura gibt auch eine Konkordanz-Liste der verschiedenen Nummerierungen (S. 112ff.), für den vorliegenden Beitrag wurde die des BWV gewählt.

⁴⁸ M. Finkelman, H.-O. Korth, Artikel *Oboe. V. Die tiefen Oboen*, MGG² Bd. 7, Kassel etc. und Stuttgart etc. 1997, Sp. 550–555, hier Sp. 554; vgl. auch G. Joppig, *Die Entwicklung der Doppelrohrblattinstrumente von 1850 bis heute und ihre Verwendung in Orchester- und Kammermusik*, Frankfurt/M. 1980. Lediglich die Oboe d'amore war zu jener Zeit weithin ungebräuchlich, vgl. G. Joppig, S. 72f.

⁴⁹ E. Tremmel, *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, Augsburg 1993

gefertigte Oboen in Alt-/Tenorlage erhalten.⁵⁰ Unabhängig von der Frage, ob die entsprechenden Oboentypen verfügbar gewesen wären, bleibt festzuhalten, daß der warme, flexible Ton der Klarinetten beziehungsweise Bassethörner zweifellos der zeitgenössischen Ästhetik in besonderer Weise entgegenkam.

Bei der zweiten Aufführung am 21. März 1829 verstärkte Mendelssohn den Klang des Solisten-Quartetts, das im Einleitungssatz den Cantus firmus sang, durch je zwei Flöten, Oboen und Klarinetten in C, was Adolph Bernhard Marx zu folgendem Kommentar veranlaßte:⁵¹ „Die Instrumentation des ersten Chorals trug dazu bei, dem ganzen Satze den ihm eigenthümlichen Orgelklang zu geben, und den Cantus firmus aus dem achtstimmigen Chore hervorzuheben.“ Für eine spätere Aufführung hatte Mendelssohn in einem Brief an seine Mutter vom 13. April 1829 dazu folgende Anweisung gegeben:⁵² „Noch eins, die Besetzung des ersten Chorals O Lamm Gottes durch c Clarinetten möchte Ritz [Eduard Rietz] doch beibehalten, und in der Probe versuchen, alle 4 Clarinetten die obere Octave blasen zu lassen [...]“. Ob in dieser Aufführung tatsächlich alle Klarinetten den Choral in der 4-Fuß-Lage verdoppelten, wissen wir nicht. Es ist aber einigermaßen wahrscheinlich, weil diese Instrumentierung sich erkennbar an der Praxis des Orgelspiels orientierte und Adolph Bernhard Marx gerade die orgelähnliche Wirkung der früheren Aufführung hervorhob.

Die Choräle musizierte man 1829 in der von Bach vorgesehenen Besetzung, mit Ausnahme von „Wenn ich einmal soll scheiden“, der a cappella gesungen wurde. Diese Gewohnheit wirkte geradezu stilbildend und wurde in der Folgezeit auch von anderen Chören übernommen. In einer Rezension der Aufführung vom 17. April 1832 in Königsberg schrieb der Kritiker Johann Friedrich Dorn:⁵³ „Den Choral 72: Wenn ich einmal soll scheiden, liess Hr. Musikdir. Sämann ohne Begleitung pp, ja sotto voce vortragen. Allerdings von schönem Effecte, wenn auch vielleicht nicht von Bach beabsichtigt.“ Die A-cappella-Version ist um so wirkungsvoller, als dieser Choralsatz einige musikalisch-klangliche Besonderheiten aufweist, die ihn aus dem Kontext der übrigen Choräle herausheben.⁵⁴

Nach allgemeiner Ansicht ließ Mendelssohn die eigentliche musikalische Faktur weitgehend unangetastet. Lediglich in einigen Rezitativen habe er die Melodie-

(Collectanea Musicologica. 3.), S. 153 und S. 173. Für die Aufführung entsprechender Opern (z. B. „Wilhelm Tell“ von Gioacchino Rossini, Uraufführung 1829) in München standen jedenfalls Englischhorn-Spieler zur Verfügung (ebenda, S. 199).

⁵⁰ Das *America's Shrine to Music Museum* in Vermillion, South Dakota, besitzt ein Cor anglais der Firma B. Schott Sohn, Mainz, datiert ca. 1830 (Inv.-Nr. 5897), die Musikinstrumentensammlung im Fruchtkasten (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart) ein Englischhorn von J. H. G. Streitwolf, Göttingen, um 1830 (Inv.-Nr. 1990-52; vgl. *Musikinstrumentensammlung im Fruchtkasten. Begleitbuch*, Stuttgart 1993, S. 199 und Abb. 29, S. 88).

⁵¹ Geck Wiederentdeckung, S. 40.

⁵² Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe (wie Fußnote 23), S. 60; die Anweisungen richteten sich an Eduard Rietz. Die Formulierung „beibehalten“ bezeugt, daß diese Instrumentierung und deren Wirkung vorher ausprobiert worden waren.

⁵³ Geck Wiederentdeckung, S. 105.

⁵⁴ Vgl. hierzu E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. und München 1991, S. 203; dort (S. 204) auch eine Anmerkung zur Usance, das Rezitativ „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“ nach dem Vorbild Mendelssohns zu instrumentieren.

linie modifiziert, um Spitzentöne zu vermeiden und bei Streichungen von Arien beziehungsweise Rezitativpassagen die notwendigen tonartlichen Anschlüsse herstellen zu können. Fanny Mendelssohn äußerte sich über die Arbeit ihres Bruders in einem Brief vom 22. März 1829 folgendermaßen:⁵⁵ „Felix ging die ganze Partitur durch, machte einige wenige zweckmäßige Abkürzungen und instrumentierte das einzige Rezitativ: ‚Der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke‘. – Sonst ward alles unberührt gelassen.“ Nicht zuletzt aus dieser Darstellung leitete wohl Martin Geck seine bereits zitierte These ab, von einer „Bearbeitung“ im weiteren Sinne könne man nicht sprechen, bestenfalls von einer Einrichtung.⁵⁶ Insbesondere vertrat Geck die Auffassung, es sei nicht sinnvoll, die von Mendelssohn in den Evangelisten-Rezitativen vorgenommenen Veränderungen „einer grundsätzlichen Würdigung zu unterziehen“, da sie „ad hoc und ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit“⁵⁷ skizziert worden seien. Diese Ansicht, die im wesentlichen auch Sachiko Kimura⁵⁸ vertritt, scheint mir nicht haltbar. Immerhin wurden jene Änderungen bis etwa 1850 für die meisten Aufführungen übernommen, da diese in der Regel auf der von Mendelssohn eingerichteten Partitur beruhten, und auch der Komponist selbst nutzte sie für die Aufführung in Leipzig 1841. Die Mendelssohn-Fassung von 1829 hatte mithin weitreichende Konsequenzen für die Bach-Rezeption zwischen 1830 und 1850 und verdient allein schon aus diesem Grund eine genauere Betrachtung.

Christoph Spring hat bereits 1992 im Beiheft zur Einspielung der Matthäus-Passion in der Leipziger Fassung von 1841 darauf hingewiesen, die Umlegungen der Melodielinie seien nicht „mit einem Unvermögen des damaligen Sängers zu begründen, sondern exponieren gewisse Spitzentöne durch Reduzierung anderer hoher Lagen.“⁵⁹

„In dieser Stelle [i.e. Schluß des Rezitativs Nr. 47] begegnen wir dem Schlüssel zum Verständnis der Mendelssohnschen Bearbeitung. Das Rezitativ, das zur Zeit Johann Sebastian Bachs der Ort des Affektumschlages gewesen war, wurde bei Mendelssohn zum Ort des Ausdruckes menschlicher Emotion. Emotion bei Bach resultierte immer aus der gleichsam kanonisierten Figurenlehre. Im 19. Jahrhundert war dieser intellektuelle Aspekt des ‚Komponierens‘ verlorengegangen. Mendelssohn nahm den Affekt als Emotionsgehalt wahr und suchte musikalische Mittel, diesen zu steigern.“

Eine Analyse jener Eingriffe, die Mendelssohn im Notentext vornahm, läßt uns schwer erkennen, daß diese einer besonderen ästhetischen Konzeption entsprangen, zielgerichtet eingesetzt wurden und daß der Komponist damit ein spezielles musikalisches Anliegen verfolgte.⁶⁰

1. Veränderungen finden sich ausschließlich in den Rezitativen des Evangelisten und des Pilatus, die Verba Christi blieben unangetastet. Dabei verfolgte der Kom-

⁵⁵ Zitiert nach Spring, *Affekt und Emotion* (wie Fußnote 16), S. 6.

⁵⁶ Geck *Wiederentdeckung*, S. 36. Auf die bemerkenswerte Tatsache, daß die Betrachtung der Musik in der einschlägigen Literatur bis heute eine eher untergeordnete Rolle spielt, hat S. Kimura, a. a. O. (wie Fußnote 47), S. 93, jüngst hingewiesen.

⁵⁷ Geck *Wiederentdeckung*, S. 39.

⁵⁸ S. Kimura (wie Fußnote 47), S. 102.

⁵⁹ Spring, *Affekt und Emotion* (wie Fußnote 16), S. 8f.

⁶⁰ Vgl. hierzu S. Kimura (wie Fußnote 47), S. 98.

ponist nicht bloß die Absicht, „dem Tenor Spitzentöne wie as und a zu ersparen“,⁶¹ sondern es ging ihm offenbar darum, die Textur zu ‚verbessern‘, indem er scheinbar unsinnige Wortbetonungen korrigierte und damit seine Deutung des Textinhaltes beziehungsweise die seiner Zeitgenossen an die Stelle derjenigen von Johann Sebastian Bach setzte.

2. Die Instrumentierung des Rezitativs Nr. 73, „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück“ veränderte die Dramaturgie jenes Satzes und zugleich der Szene von Jesu Tod, innerhalb derer dieses Rezitativ einen zentralen Platz einnimmt. Damit erhielt die Matthäus-Passion gewissermaßen eine neue Formstruktur.

Beide Aspekte lassen sich am besten anhand des eben genannten Rezitativs – „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück“ – und des nachfolgenden Chores „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ diskutieren.

Beachtung verdient vor allem die Art und Weise, wie Bach am Ende des Rezitativs die Worte „erschrecken sie sehr, und sprachen“ vertont: mit einem Aufstieg $g-g^1-g^1-as^1-b^1$. Mehrfach verlangt Bach in der Matthäus-Passion das a^1 , nur an einer Stelle, nämlich in diesem Rezitativ, das b^1 , und nur einmal das h^1 (das ist der höchste Ton der Evangelistenpartie; auf dieses Rezitativ – Nr. 46 – wird noch einmal zurückzukommen sein).

Beispiel 1

Matthäus-Passion BWV 244, Satz 73

Evangelist

da sie sa-hen das Erd-be-ben, und was da ge-schah, er-schrak-ken sie sehr, und spra-chen:

Coro I,II

Wahr-lich, die - - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen.

Wahr-lich, die - - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen.

Wahr-lich, wahr-lich, die-ser ist Got - - - tes Sohn ge - we - - - sen.

Wahr-lich, die - - - ser ist Got-tes Sohn ge - - we - sen.

Bach fordert das b^1 im vorliegenden Rezitativ gleich dreimal:

1. am Beginn zu: „der Vorhang im Tempel zerriß“
2. etwas später zu „und die Felsen zerrissen“
3. und schließlich am Ende zu „erschrecken sie sehr“.

⁶¹ Geck Wiederentdeckung, S. 39.

Vergegenwärtigen wir uns einmal die Dramaturgie und die Position dieser Szene im Handlungsablauf der Passionserzählung. Jesus ist soeben am Kreuz gestorben. Bis zu diesem Zeitpunkt haben die Juden, die sein Sterben beobachteten, nicht daran geglaubt, daß der Gekreuzigte tatsächlich Gottes Sohn sei. Als aber die ihnen bekannte Prophezeiung in Erfüllung geht, ein Erdbeben entsteht, die Gräber sich öffnen und die Toten auferstehen, da wissen sie, daß soeben nicht ein gewöhnlicher Mensch gestorben ist, sondern Christus: daher, so heißt es im Text, „erschra-ken sie sehr“ – und Bach legt die Betonung offenbar ganz bewußt auf dieses Wort „sehr“.

Und nun folgt das „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.“ Bemerkenswerterweise findet sich in der Melodiebildung eine erstaunlich eindeutige Betonung, und zwar in allen Stimmen: das Wort „dieser“ ist durch Sprünge (Sopran, Tenor und Baß) beziehungsweise durch ein Melisma (Alt) besonders hervorgehoben, scheinbar ganz unsinnig. Denn die Betonung sollte nach verbreiteter Ansicht eher auf „Wahrlich“ oder „Gottes Sohn“⁶² liegen. Genau das aber vermeidet Bach (wie übrigens andere Komponisten⁶³ der Zeit auch), offenbar mit voller Absicht. Die Konsequenz des Erschreckens, das im vorangehenden Rezitativ geschildert wird, ist nämlich, daß die Juden erkennen, daß dieser Gekreuzigte in Wahrheit Gottes Sohn ist.

Beispiel 2

J. T. Roemhildt, Matthäus-Passion, Satz 73 (Schluß) - 74

Evangelist

da sie sa - hen das Erd - - be - ben und

was da ge - schah, er - schra - ken sie sehr und spra - chen:

⁶² Die von Helmuth Rilling (*J. S. Bachs Matthäus-Passion. Einführung und Studienanleitung*, Frankfurt/M. etc. 1975, S. 80) empfohlene Crescendierung vom ersten zum zweiten Takt – „Höhepunkt auf Zählzeit 1 [von Takt 2]“ –, also die Akzentuierung von „Sohn“ an Stelle von „dieser“, bestimmt viele Interpretationen.

⁶³ Zum Beispiel Johann Theodor Roemhildt (1684–1756); vgl. *Matthäus-Passion, bearbeitet und herausgegeben von Karl Paulke*, Leipzig o. J. [1921], S. 71.

Chor

Wahr - lich, wahr - lich, die - - ser ist Got - tes Sohn ge -

mf

we - sen, wahr-lich, die - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen!

Es kommt hinzu, daß im Rezitativ Nr. 73 tonmalerische Elemente eine wichtige Funktion haben, und daß der nachfolgende Chorsatz der einzige der ganzen Passion ist, der kurz und knapp und dennoch lyrisch gehalten ist. Kurz und prägnant sind sonst die dramatischen Chöre, in denen die Juden in der Sprache der Bibel ihre Wut oder ihren Spott herausschreien; lyrisch sind die großen betrachtenden Chorsätze, denen ein gedichteter Text zugrunde liegt. Der Grund dafür, daß Bach hier, in den Sätzen Nr. 73 a–c, eine Vielzahl musikalischer Besonderheiten konzentriert, liegt darin, daß es sich um die Todesszene Jesu handelt, also das zentrale Ereignis der Passion. Ein Ereignis, das nur schwer angemessen musikalisch darzustellen ist, da ja die Trauer über den Tod Jesu zugleich die Heilserwartung erst möglich macht.

Auch Mendelssohn empfand diese Szene als Zentrum der Passion und versuchte, dies durch musikalische Eingriffe, die man bei nüchterner Betrachtung als ziemlich drastisch bewerten muß, zu verdeutlichen. Dazu unternahm er folgendes:

1. Wie erwähnt, ließ er den Choralsatz⁶⁴ Nr. 72, „Wenn ich einmal soll scheiden“ – er folgt unmittelbar auf die Worte „Aber Jesus schrie abermal laut, und ver-

⁶⁴ S. Kimura (wie Fußnote 47), S. 101, konnte nachweisen, daß die Entscheidung, diesen Choral a cappella ausführen zu lassen, erst nach der Anfertigung der Stimmen gefallen ist.

schied“ –, als einzigen der ganzen Passion a cappella singen, die Instrumente schwiegen.

2. Das anschließende Rezitativ Nr. 73 aber instrumentierte⁶⁵ er als einziges in der gesamten Matthäus-Passion aus, was eine ungeheure Kontrastwirkung auf engstem Raum zur Folge hatte.

Was Mendelssohn offenbar nicht erkannte, ist, daß Bach bei der Vertonung von „erschrecken sie sehr“ sich von einer besonderen musikdramatischen, vielleicht auch einer speziellen theologischen Idee leiten ließ. Denn im Unterschied zu den beiden anderen Stellen, in denen das b^1 verlangt wird und die Mendelssohn unverändert ließ, schien ihm die Betonung des Wortes sehr unangemessen. Gerade an dieser Stelle änderte er den Notentext und vermied die Spitzentöne: statt des Aufstiegs zum b^1 oktavierte er die Melodie und ließ die Tonfolge $b-g-g-as-b-c^1-as-as$ singen. Damit aber milderte er diesen entscheidenden Moment des Erschreckens beziehungsweise der Erkenntnis und nahm dem nachfolgenden „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ seine weitreichende Bedeutung.

Beispiel 3

Matthäus-Passion BWV 244, Satz 73 (1829)

Evangelist

er - schra - ken sie sehr, und spra - chen:

Wie erwähnt, komme ich noch einmal zurück auf das Rezitativ Nr. 46. Es ist die Schilderung der dritten Verleugnung Petri, nach der der Hahn kräht und Petrus aus Scham bitterlich weint.

Fünffmal erhebt der Evangelist in diesem Rezitativ die Stimme:

Beispiel 4

Matthäus-Passion BWV 244, Satz 46

Evangelist

Da hub er an sich zu ver - flu - chen und zu schwö - ren. Ich

ken - ne des Men - schen nicht. - Und als - bald krä - he - te der Hahn.

Petrus

⁶⁵ Der Beginn des Rezitativs in Mendelssohns Instrumentierung findet sich bei S. Kimura, a. a. O., S. 118 ff.

Da dach-te Pe-trus an die Wor-te Je-su, da er zu ihm sag-te: E-he der
 Hahn krä - - hen wird, wirst du mich drei - mal ver-leug - nen. Und
 ging her-aus und wei - - - - - ne - te bit - ter-lich...

Das erste Mal zum Wort „schwören“. Damit wird doch zweifellos ein entscheidender Sachverhalt angesprochen: Petrus leugnet nicht nur, bei und mit Jesu gewesen zu sein, sondern er beschwört dies auch noch, und zwar zum wiederholten Male – das heißt, er leistet sozusagen einen Meineid. Das war auch damals schon ein gravierendes Vergehen. Und bereits beim ersten Schwur (Nr. 45) hatte Bach dies musikalisch durch entsprechend hohe Töne hervorgehoben.

Das zweite Mal führt Bach die Evangelistenpartie zum a^1 beim Wort „alsbald“. Diese Faktur erklärt sich aus Jesu Prophezeiung: Ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen. Unmittelbar – eben: alsbald – nach der Verleugnung kräht der Hahn, gerade dies ist im speziellen Kontext bedeutsam. Und zwar um so mehr, als Bach die Parallelstelle – die Vorhersage des Verleugnens in Nr. 22 –, auf die hier ausdrücklich Bezug genommen wird, ganz ähnlich gestaltet hatte. Das heißt, hier stellt der Komponist durch musikalische Analogien eine Beziehung her, die der Hörer allein vom Text her vielleicht gar nicht realisieren würde. Die erste Stelle aber änderte Mendelssohn nicht.

Beispiel 5

Matthäus-Passion BWV 244, Satz 46 (1829)

Evangelist Petrus
 Da hub er an sich zu ver - flu - chen und zu schwö-ren. Ich

Evangelist

ken - ne des Men - schen nicht. Und als - bald krä - he - te der Hahn.

Und ging her - aus und wei - - - ne - te bit - ter - lich.

Zum dritten Mal erklingt das a^1 zum Wort „krähen wird“. Und schließlich steigt die Evangelistenpartie auf den absoluten Spitzenton der ganzen Passion, das h^1 , und zwar zu den Worten: „Und ging heraus und weinete bitterlich“. In diesem „heraus“ manifestiert sich die tragische Situation des Petrus. Er hat Christus verleugnet und zudem einen Meineid geschworen und wird nun durch den krähen Hahn daran erinnert, daß Jesus genau dies vorausgesagt hatte. Scham und Elend sind groß. Aber, was vielleicht schwerer wiegt: Petrus kann diese Empfindungen nicht vor den anderen zeigen, denn das käme dem Eingeständnis gleich, gelogen zu haben. Also muß er hinausgehen, ins Freie, wo er ungesehen ist, und erst dort kann er weinen und seinem Kummer freien Lauf lassen (daß die Darstellung der verschiedenen Bewegungsabläufe im Evangelientext keineswegs völlig stringent ist, sei nicht verschwiegen, doch bleibt dieser Umstand für die vorgetragenen Überlegungen ohne Bedeutung).

Zum Schluß betont Bach das „weinete“ noch einmal durch einen Sprung zum a^1 . Von den fünf genannten exponierten Stellen veränderte Mendelssohn immerhin drei und legte die Evangelistenpartie jeweils tiefer. Der Grund ist einfach: er wollte die Stelle „ehe der Hahn krähen wird“ und das Weinen Petri stärker hervorheben, als Bach das seiner Meinung nach getan hatte.

Äußerungen Mendelssohns zu den Intentionen, von denen er sich bei den Änderungen in der Melodik der Rezitative leiten ließ, liegen nicht vor. Es existiert aber eine Rezension von 1832, deren Autor – Friedrich August Gotthold – jene Vorbehalte ansprach, die offensichtlich viele seiner Zeitgenossen gegenüber der Bachschen Rezitativvertonung hatten, und der damit indirekt die Intentionen Mendelssohns wiedergab. Bei aller Bewunderung für die Matthäus-Passion als Ganzes blieb dem Rezensenten die Textdeklamation in den Rezitativen unverständlich, sie schien ihm – nicht zuletzt im Vergleich mit der in den übrigen Satztypen – unvollkommen. Dies machte er unter anderem am Rezitativ Nr. 2 fest und monierte, es seien „die Worte ‚hatte‘ und ‚seinen‘ viel zu sehr hervorgehoben, und es gewinnt das Ansehn, als würde ‚vollendet hatte‘ und ‚seinen Jüngern‘ einem ‚vollenden wird‘ und ‚andern Jüngern‘ entgegengesetzt.“⁶⁶

⁶⁶ Zitiert nach Geck Wiederentdeckung, S. 160.

Beispiel 6

Matthäus-Passion BWV 244, Satz 2

Evangelist Jesus

Da Je-sus die-se Re-de voll-en-det hat-te, sprach er zu sei-nen Jün-gern: Ihr

wis-set, daß nach zwei-en Ta-gen O-ster-n wird, und des Men-schen Sohn wird

ü-ber-ant-wor-tet wer-den, daß er ge-kreu-zi-get wer-de.

Str.

Genau so aber scheint Bach die Worte verstanden zu haben beziehungsweise so wollte er sie dem Hörer vermitteln. Es ging um Jesu Jünger und nicht um die der zahlreichen anderen ‚Heiligen‘ jener Zeit. Und der Ansatzpunkt für den Beginn des Rezitativs ist der Umstand, daß Jesus zuvor sich ausführlich über verschiedene Grundfragen des Glaubens und der Heilserwartung geäußert hatte, darunter auch über die „Vorzeichen der Wiederkunft Jesu“ und über „Das letzte Weltgericht“.⁶⁷ Diese Textpassagen sind nicht Bestandteil der Passionserzählung, sie gehen jedoch dem Einleitungssatz des Rezitativs, „Da Jesus diese Rede vollendet hatte“, unmittelbar voraus, und auf sie bezieht sich der Beginn der Evangelienrezitation.

Merkwürdigerweise hat Adolph Bernhard Marx die von Mendelssohn vorgenommenen Melodieänderungen nicht öffentlich kommentiert, obschon er anderer Auffassung war und die Meinung vertrat, Bachs Rezitative stünden hinsichtlich ihrer

⁶⁷ So die Überschriften (Matthäus 25, 18–31 bzw. 28–44) in der Übertragung des Neuen Testaments durch Hans Bruns, Gießen und Basel 1960, S. 93 und S. 97.

Expressivität weit über denen von Händel, Gluck, Mozart, Haydn oder Beethoven:⁶⁸

„In Bachs Recitativen ist jedes Wort von dieser Seele so durchleuchtet, dass keine Kompositionsform in aller Fülle von Melodie, Begleitung, Instrumentation u.s.w. nur noch Einen wesentlichen Zug hätte zufügen können, und dass auch kein einzelner Ton in den zahlreichen Recitativen ohne Schaden geändert werden kann. In diesen Recitativen vernehmen wir Jesus Worte, und empfinden, dass Bach würdig war sie zu singen, vor allen bekannten Tondichtern Er allein.“

Es fällt schwer zu glauben, daß Marx mit Mendelssohns Eingriffen in die musikalische Substanz einverstanden war. Freilich dürfte er mit seiner Ansicht weitgehend alleingestanden haben, denn allgemein überwog die Meinung, die Bachschen Rezitative seien in ihrer Dramatik und ihrer exzessiven Wortausdeutung fehl am Platze, ganz besonders in einer Passion. Als Exponent dieser Position ist der Thomaskantor Moritz Hauptmann zu nennen. Er forderte eine deutliche Differenzierung von objektivem Evangelienbericht und betrachtenden Teilen, nur in den Arien und lyrischen Chorsätzen dürften subjektive Empfindungen ausgedrückt werden.⁶⁹ In einem Brief aus Anlaß einer Aufführung der Matthäus-Passion in Kassel, 1836, äußerte sich Hauptmann eindeutig und zugleich drastisch:⁷⁰

„Bei S. Bach fährt es auf die geringste Veranlassung des einzelnen Wortes durch zwei Oktaven und bleibt dann wohl auch oben oder unten sitzen; und wenn das noch irgend ein verzweifelter Liebhaber wäre, der ... allen Halt verloren hätte, aber es ist der Evangelist, es ist Christus selbst, der sich so mit den Tönen herumbalgt.“

Von einer ähnlichen ästhetischen Auffassung ließ sich auch Carl Friedrich Zelter leiten, denn er nahm ebenfalls Änderungen in den Rezitativen Bachscher Kompositionen vor, „nicht nur mit Rücksicht auf die begrenzten technischen Fähigkeiten seines Laien-Chores, sondern auch aus innerster Überzeugung und im Bewußtsein, einem geläuterten Kunstideal zu dienen.“⁷¹ Offenbar ignorierten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts selbst Fachkundige, daß sich Johann Sebastian Bach hinsichtlich der Textausdeutung in den Rezitativen im Einklang mit der vorherrschenden Meinung seiner damaligen Musikerkollegen befand, wie sich sowohl den Ausführungen von Gottfried Heinrich Stölzel in seiner ungedruckt gebliebenen „Abhandlung vom Recitativ“⁷² entnehmen läßt, als auch den Hinweisen, die Johann David Heinichen in seinem 1711 publizierte Traktat „Neu erfundene und gründliche Anleitung [...] zur vollständigen Erlernung des General-Basses“ gab. Dort heißt es in bezug auf die musikalische Umsetzung des Textinhaltes:⁷³

⁶⁸ Zitiert nach Geck Wiederentdeckung, S. 137.

⁶⁹ M. Ruhnke, *Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs*, in: Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von A. A. Abert und W. Pfannkuch, Kassel etc. 1963, S. 305–319, hier S. 315.

⁷⁰ Vgl. auch M. Ruhnke, a. a. O., S. 315f.

⁷¹ Ruhnke, a. a. O., S. 312.

⁷² Vgl. W. Steger, *Gottfried Heinrich Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“*, Heidelberg 1962.

⁷³ J. D. Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anleitung [...] zur vollständigen Erlernung des General-Basses*, Hamburg 1711, S. 11.

„Ja der Recitativ-Stylus erfodert allein gantz was anders und mehres/ als etwa ein Paar hundert Regeln; [...] zugeschweigen/ daß ein Componiste nirgends mehr als in diesen Stylo [gemeint: Rezitativstil] Gelegenheit findet/ seine Kunst zu weisen/ daß er nicht alleine mit den Tönen ohne eintzige Verletzung des Gehörs gleichsam blindlings spielen/ sondern auch den Recitativ-Text dabey wohl exprimiren könne. Welches letztere sonderlich entweder durch nachdrückliches Changement der Tone, oder durch geschickte Dissonanzen geschehen muß: wieder die Gewohnheit mancher Componisten/ welche bey den Worten des Schmerzes/ der Verzweiffung und dergleichen in Recitativ solche schöne Harmonische Sätze machen/ daß es eine Lust anzuhören ist.“

Ohne Zweifel ging es Mendelssohn nicht allein darum, exponierte Töne zu vermeiden und so den Part des Evangelisten zu vereinfachen. Sein vordringliches Ziel war es vielmehr, durch Eingriffe in die Melodik sperrige Hervorhebungen einzelner Worte zu mildern. Damit verringerte er die Dramatik der Rezitative insgesamt, stärkte jedoch zugleich einige wenige bildhafte und tonmalerische Momente. Dies muß man wohl als eine Anpassung an den damaligen Zeitgeschmack interpretieren, und insoweit zeigt sich in jenem Vorgehen eine erkennbare Übereinstimmung mit den oben zitierten Ansichten Moritz Hauptmanns. Allerdings bleibt es unter diesem Gesichtspunkt bemerkenswert, daß Mendelssohn im Rezitativ Nr. 73 („Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“; siehe Notenbeispiel 1), das nicht weniger als fünfmal das a¹ und dreimal das b¹ enthält, die Melodieführung an keiner Stelle veränderte. Dies und die Tatsache der Instrumentierung jenes Satzes lassen sich als Versuch interpretieren, das Zentrum der Passionserzählung stärker hervorzuheben, als der Komponist selbst es getan hat.

Daß das Cembalo in Deutschland schon Ende des 18. Jahrhunderts aus der Mode gekommen und vollständig vom Fortepiano verdrängt worden sei, gehört zu den vermeintlich unumstößlichen Gewißheiten. Daher ging man bisher ganz selbstverständlich davon aus, daß Mendelssohn und Zelter bei der Wiederaufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1829 einen Hammerflügel zur Generalbaßbegleitung verwendeten.⁷⁴ In zahlreichen historischen Berichten über die Vorbereitungen zur epochalen Aufführung von 1829 ist immer wieder davon die Rede, Mendelssohn habe am „Flügel“ sitzend dirigiert. Daraus zog Martin Geck⁷⁵ den zunächst naheliegenden Schluß, damit sei ein Hammerflügel gemeint, und seine Thesen wurden später von anderen Autoren aufgegriffen.⁷⁶

Hier liegt jedoch ein Mißverständnis vor, denn Mendelssohn dirigierte unzweifelhaft vom Cembalo aus.⁷⁷ Es handelte sich dabei um das Instrument von Johann

⁷⁴ Diese Ansicht geht wohl auf Martin Geck zurück und findet sich bis heute in der Literatur. Auf den Erkenntnissen Gecks fußend, hat Christoph Spring als einer der ersten die Berliner Fassung mit einem Hammerflügel mehrfach aufgeführt (vgl. C. Spring, *Affekt und Emotion. Bemerkungen zu Mendelssohns Einrichtung der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach*, in: „Das Meisterwerk in Meisterhand“. Bearbeitungen und Transkriptionen. Programmheft zu den 28. Merseburger Orgeltagen 1998, S. 45–57, hier S. 46).

⁷⁵ Geck Wiederentdeckung, S. 40.

⁷⁶ Vgl. hierzu A. Holschneider (wie Fußnote 25), S. 144.

⁷⁷ Vgl. K. Restle, *Musikinstrumente der Sing-Akademie und ihrer Direktoren. Versuch einer Bestandsaufnahme*, in: Die Sing-Akademie zu Berlin und ihre Direktoren, hrsg. von G. Eberle und M. Rautenberg, Berlin 1998, S. 60–69, hier S. 69, und C. Ahrens, *Neue*

Christoph Oesterlein, Berlin 1792, das noch immer im Besitz der Sing-Akademie zu Berlin ist und das sich heute als Dauerleihgabe im Berliner Musikinstrumenten-Museum befindet.⁷⁸ Lediglich bei Proben in anderen Räumen wurde tatsächlich ein Hammerflügel gespielt, wie Fanny Mendelssohn berichtet.

Dafür, daß bei der Wiederentdeckung der Matthäus-Passion das Cembalo eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte, ist vermutlich Zelter verantwortlich. Es paßt ins Bild eines provinziellen Musiklebens, für dessen „miserablen Zustand“ Rahel Varnhagen von Ense 1814 Zelter ausdrücklich mit verantwortlich machte,⁷⁹ daß man sich gerade in Berlin und speziell im Rahmen der Singakademie besonders konservativ zeigte. Die Verwendung eines Cembalos lag jedoch nahe, weil in der Singakademie zu der Zeit keine Orgel vorhanden war.⁸⁰ Bemerkenswerterweise folgte man nicht dem vielfach diskutierten – und andernorts auch realisierten – Vorschlag, anstelle eines Tasteninstrumentes eine vierstimmige Streichergruppe zu verwenden. In der Rezension einer Aufführung von Georg Friedrich Händels Oratorium *Judas Makkabäus* durch die Singakademie im Februar 1828 stellte der ungenannte Autor dazu folgende Überlegungen an:⁸¹

„Nach der auf uns gekommenen Tradition leitete Händel die Aufführungen seiner Oratorien am Flügel (nicht an dem tonarmen Fortepiano unsrer Zeit) oder gewöhnlicher noch an der Orgel [...]. Da sich dies bei uns nicht ausführen lässt, weil die Orgel aus unsern Konzertsälen verbannt, unser Fortepiano aber bei seiner Tonesarmuth nicht geeignet ist, den in der Schreibart dieser Werke vorherrschenden gebundenen Styl erkennen zu lassen, auch die Begleitung durch dasselbe [das heißt, das Fortepiano], sobald sie in Kontakt mit irgend einem Bogeninstrument tritt, alle Wirkung verliert; – so fragt es sich, ob es nicht angemessen wäre, die in dergleichen Stellen fehlenden Mittelglieder der Begleitung – versteht sich, cum grano salis – in den Stimmen des Bogen-Quartetts zu ergänzen, und durch dasselbe ausfüllen zu lassen.“

In dem Bericht ist von der Möglichkeit, ein Cembalo zu verwenden, keine Rede, obschon doch in der Singakademie ein solches Instrument vorhanden war und belegt ist, daß Zelter häufig darauf musizierte.⁸² Und in der Tat setzte Mendelssohn bei der Aufführung 1841 in Leipzig an einigen Stellen (in den Chorälen sowie Arien mit Chor⁸³) eine Orgel ein und ließ im übrigen die Akkorde von zwei Violoncelli spielen, ein Cembalo verwendete er nicht.

Quellen zur Verwendung des Cembalos in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: *Concerto*, Nr. 150 (2000), S. 32–35, sowie ders., *Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland*, in: Konferenzbericht Michaelstein 1999 (im Druck).

⁷⁸ Vgl. Beschreibung der Instrumente in: *Das Berliner „Bach-Cembalo“: Ein Mythos und seine Folgen*, Berlin 1995, S. 109 ff.

⁷⁹ Nach H. Kühn (vgl. Fußnoten 84 und 91).

⁸⁰ Erst unter dem Direktorat von Martin Blumner wurde 1887 eine kleine Orgel (10 Register) eingebaut, vgl. K. Restle, a. a. O. (wie Fußnote 77), S. 65.

⁸¹ *Die berliner Singakademie in öffentlicher Thätigkeit*, BAMZ, Jg. 5, Nr. 7, Februar 1828, S. 54 f. und S. 62–64, hier S. 64.

⁸² Vgl. hierzu E. Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869 (Dramatische und Dramaturgische Schriften von Eduard Devrient. Zehnter Band.), S. 54.

⁸³ Vgl. C. Spring, *Affekt und Emotion* (wie Fußnote 16), S. 8. Die Continuo-Begleitung wird von zwei Violoncelli doppelgriffig und von einem Kontrabaß ausgeführt, vgl. ebenda, S. 7.

Die Entscheidung, bei der ersten Wiederaufführung der Matthäus-Passion einen Kielflügel zu verwenden, dürfte auf die spezifischen Traditionen in Berlin zurückzuführen sein. Daß man aber, wie Hellmut Kühn formulierte, seinerzeit in dieser Stadt eine „heilige Musik ohne reale Tradition“⁸⁴ gepflegt habe, ist zweifellos übertrieben, so bar jeder Kenntnis von den aufführungspraktischen Gepflogenheiten früherer Epochen war man in der Singakademie nun doch nicht. Vielmehr scheint es, als habe man in Berlin historisch zuverlässigere Vorstellungen von der Ausführung des Basso continuo gehabt als andernorts. Jedenfalls knüpfte Zelter mit seinem Entschluß – bewußt oder unbewußt – an eine Tradition an, die erst allmählich wiederentdeckt wird: die Verwendung eines Cembalos in der Continuo-Gruppe bei der Ausführung kirchenmusikalischer Werke.⁸⁵

Es nimmt den Aktivitäten Mendelssohns, Zelters und Marx' nichts von ihrer weitreichenden Bedeutung, wenn darauf verwiesen wird,⁸⁶ daß man in Berlin Johann Sebastian Bach nicht der Vergessenheit zu entreißen brauchte, da zumindest einige seiner Werke hier durchaus geschätzt und tradiert worden waren. Denn die Wirkung der Wiederaufführung der Matthäus-Passion reichte ja weit über die Grenzen Berlins, das damals im Vergleich mit anderen Hauptstädten eher provinziell erschien, hinaus. In der Tat hatte sich in dieser Stadt schon besonders früh eine eigene Tradition der ‚Wiederbelebung‘ alter Musik herausgebildet.⁸⁷ Bezeichnenderweise war im Statut der 1791 gegründeten Singakademie ausdrücklich die Verpflichtung niedergelegt, „die großen deutschen Chorwerke zu erhalten und zu erneuern und für die Lebensarbeit anerkannter und auch junger Musiker einzutreten.“⁸⁸ Zwar muß man der Feststellung von Andreas Holschneider zustimmen, abgesehen von Carl Heinrich Grauns Oratorium *Der Tod Jesu* sei „für Berlin kein bedeutendes oder gar zentrales Werk der Kirchenmusik komponiert worden“,⁸⁹ gleichwohl bleibt festzuhalten, daß sich gerade in der preußischen Hauptstadt ein Nährboden fand für die Besinnung auf und die Wiederbelebung von Kompositionen der Vergangenheit:⁹⁰

„Bachs Schüler, Johann Philipp Kirnberger, hat das Bachsche Erbe in der Amalien-Bibliothek sorgfältig zusammengetragen. Gerade diese Bibliothek wurde zu einem Hort der Bach-Überlieferung und damit zur Grundlage der Bach-Pflege für kommende Generationen. Von Berlin, weniger von Leipzig, wo Bach 27 Jahre lang wirkte und 1750 starb, ging zunächst das wiedererwachende Interesse für den Thomaskantor aus. [...] Hier hat Mendelssohn 1829 [...] die

⁸⁴ H. Kühn, „*Ein Kunst-Corps für heilige Musik*“. *Von den Biedermännern der Berliner Singakademie*, in: Preußen. Dein Spree-Athen (wie Fußnote 25), S. 146–161, hier S. 149.

⁸⁵ Vgl. hierzu L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge und London 1987 sowie H.-J. Schulze, *Zur Frage des Doppelaccompaniments (Orgel und Cembalo) in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit*, BJ 1987, S. 173 f.

⁸⁶ A. Holschneider, a. a. O. (wie Fußnote 25), S. 145. Siehe hierzu generell P. Wollny, *Abschriften und Autographe, Sammler und Kopisten*, in: *Bach und die Nachwelt* (wie Fußnote 2), S. 27–62, hier insbesondere S. 51–55.

⁸⁷ Vgl. I. Allihn, *Musikstädte der Welt. Berlin*, Laaber 1991, S. 46.

⁸⁸ Zitiert nach I. Allihn, a. a. O., S. 46. Vgl. hierzu auch S. Oschmann, *Die Bach-Pflege der Singakademien*, in: *Bach und die Nachwelt* (wie Fußnote 2), S. 305–347.

⁸⁹ A. Holschneider (wie Fußnote 25), S. 137.

⁹⁰ Ebenda.

Matthäus-Passion wiederaufgeführt und damit eine Bewegung eingeleitet, die in eigentümlicher Mischung von pietistischer Hingabe und patriotischer Begeisterung letztlich in die deutschen Bach-Feste münden sollte, deren erstes (nach Abschluß der ersten Bach-Gesamtausgabe) 1901 ebenfalls in Berlin stattfand. Berlin war im 19. Jahrhundert, wie Meyerbeer einmal zu Heine sagte, „die Hauptstadt von Johann Sebastian Bach“.

Dieses Bild steht in einem fundamentalen Widerspruch zu jener vielfach beschriebenen Provinzialität und geistigen Enge in Berlin, zu fehlendem Taktgefühl und Raffinesse, die Rahel Varnhagen von Ense 1814 so zusammenfaßte:⁹¹ „Überhaupt auf falscheren Musikwegen ist keine Stadt in Deutschland als Berlin; und, wie natürlich, in einem Dünkel darüber befangen: weil es Mühe und lärmende Anstrengung nicht spart.“ Wie Hellmut Kühn formulierte, stand Rahel mit diesem Urteil ziemlich allein, nicht zuletzt, weil ihre Kritik sich offenkundig vornehmlich gegen die Veränderung der institutionellen Infrastruktur richtete, die doch erst das bürgerliche Musikleben ermöglichte.⁹² Bürgerlich nicht in dem Sinne, daß nur Angehörige dieses Standes an ihm teilhatten, sondern „weil das Ganze unabhängig vom Hof entstand.“⁹³ Darin lag das Zukunftsweisende dieser Entwicklung. Daß die Bereitschaft, sich ernsthaft mit den musikalischen Zeugnissen der Vergangenheit zu beschäftigen, zugleich den Keim für jene Verweigerung gegenüber dem Aktuellen und Neuen in sich barg, die später die Programmgestaltung der Singakademie bestimmte und schließlich dazu führte, daß sich „gleichgesinnte Sänger in neu gegründeten Chören“⁹⁴ zusammenfanden, sollte allerdings auch bedacht werden. Über die Ambivalenz der Berliner Musikszene hat sich Mendelssohn gelegentlich sehr deutlich und drastisch geäußert.⁹⁵

Zu Recht hat Martin Geck auf den singulären Charakter der Pressekampagne um die Wiederaufführung der Bachschen Matthäus-Passion 1829 aufmerksam gemacht. Dabei darf man jedoch nicht übersehen, daß es eine bemerkenswerte Parallele zu diesem Sachverhalt gibt und daß im Mittelpunkt jener Aktion ebenfalls Johann Sebastian Bach stand. Über dessen Besuch vom Mai 1747 bei Friedrich dem Großen in Potsdam hatte nämlich seinerzeit selbst die überregionale Presse ungewöhnlich ausführlich berichtet. Heinz Becker, der vor rund einem halben Jahrhundert erstmals die Hamburger Tageszeitungen auswertete, stellte hierzu fest, daß die Nachricht im Hamburger Relations-Courier „völlig aus dem üblichen Rahmen der Musikberichterstattung, was Länge und Ausführlichkeit anbelangen, herausfällt.“ Und aus der Tatsache, daß „Bach in den letzten Jahren [das heißt, seit 1731] nicht ein einziges Mal in den Zeitungen erwähnt wird“, zog er den naheliegenden Schluß, „daß man einen persönlichen Bekannten Bachs als Initiator vermuten darf.“⁹⁶ Wer dieser Informant gewesen sein könnte, bleibt letztlich Spe-

⁹¹ Zitiert nach H. Kühn, a. a. O. (wie Fußnote 84), S. 148.

⁹² Ebenda, S. 148.

⁹³ Ebenda, S. 149.

⁹⁴ Ebenda, S. 153.

⁹⁵ Vgl. R. Elvers, *Über das „Berlinsche Zwitterwesen“*. Felix Mendelssohn Bartholdy in Briefen über Berlin, in: Preußen. Dein Spree-Athen (wie Fußnote 25), S. 173–188.

⁹⁶ H. Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*, in: Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte I, hrsg. von H. Husmann, Hamburg 1956, S. 22–45, hier S. 45. – Bisher völlig unbeachtet blieb die Möglichkeit, daß als Urheber der Nachricht – zumindest als deren präsumtiver Nutznießer – durchaus Gottfried Silbermann in Frage

kulation. Wichtig aber erscheint die Frage nach dem Grund dafür, daß eine solche Nachricht über die Presse lanciert wurde. Es ging offenbar darum, die besondere Kunstfertigkeit des Thomaskantors im Hinblick auf den Umgang mit der Kontrapunktik ebenso herauszustellen, wie des Königs „allergnädigstes Wohlgefallen“ und die Tatsache, daß „die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden“⁹⁷ – darunter die Mitglieder der „Königlichen Cammermusik“ und so prominente Musiker wie Johann Joachim Quantz und Carl Philipp Emanuel Bach. Der Tenor der Nachricht ist um so auffälliger, als sich der musikalische Geschmack damals in einem Wandlungsprozeß befand und Johann Sebastian Bachs Kompositionen keineswegs einhellige Zustimmung fanden.

In dem Zeitungsbericht findet sich der ausdrückliche Hinweis, der König habe sich bei Bachs Eintreten in den Saal an das Fortepiano begeben und „ohne einige Vorbereitung in eigener höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema“ vorgespielt, das dieser „in einer Fuga ausführen sollte“. Die Formulierung hebt nach meiner Auffassung⁹⁸ auf den Umstand ab, daß Bach keinerlei Vorbereitungszeit hatte, ihm das Thema also nicht im Vorhinein bekannt war und er eine Fuge extemporieren mußte – das war eine Leistung, die ihm sicherlich so schnell keiner nachmachte. Hier wurde offenbar ganz bewußt ein besonderes Bach-Bild gezeichnet, das des überragenden Kontrapunktikers⁹⁹ und exzellenten Improvisators nämlich, eines Komponisten von ‚gelehrter‘ Musik, der jedenfalls um die Anerkennung durch sachverständige Kenner und Liebhaber nicht bangen mußte.

kommen könnte. Mit der Notiz wurde nämlich einerseits darauf hingewiesen, daß der Preußische König im Besitz eines Hammerflügels aus Silbermanns Werkstatt war – dies dürfte ein werbewirksames Argument gewesen sein –, andererseits gleichsam der Makel beseitigt, daß J. S. Bach seinerzeit am ersten Modell des Silbermannschen Fortepianos einige technische und klangliche Unzulänglichkeiten moniert hatte (vgl. die entsprechenden Angaben von Johann Friedrich Agricola in Jakob Adlungs *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Reprint Kassel etc. 1961, Bd. 2, S. 115–117, hier S. 116f.). – Daß der Name G. Silbermanns nicht erwähnt wird, darf nicht zu dem Schluß verleiten, er habe nicht mit der Nachricht assoziiert werden können, hatte der Orgel- und Clavierbauer doch seinem Hammerklaviermodell die Bezeichnung *piano & forte* gegeben. Er dürfte diesen Terminus – losgelöst von dem bei B. Cristofori noch vorhandenen Bezugswort *Gravicembalo* –, ‚erfunden‘, jedenfalls erstmalig in Deutschland verwendet haben. Die Bezeichnung war durch eine entsprechende Nachricht in den *Curiosa Saxonica* 1736 zumindest in Sachsen bekannt gemacht worden (vgl. hierzu C. Ahrens, ... *einen überaus poetischen Ton. Hammerklaviere mit Wiener Mechanik*, Frankfurt/M. 1999, S. 14 und Anm. 5, S. 88). Bisher existiert kein Beleg dafür, daß vor ca. 1750 andere in Deutschland das Hammerklavier mit dem Wortpaar „piano & forte“ bezeichneten.

⁹⁷ *Leipziger Zeitungen*, 15. Mai 1747, S. 308. Der Bericht stimmt mit dem in der „Spenerschen Zeitung“, der *Magdeburger Privilegierten Zeitung* und im *Hamburger Relations-Courier* wörtlich überein; vgl. Dok II, S. 435.

⁹⁸ H. Becker deutete die Formulierung „ohne einige Vorbereitung“ als Beleg dafür, daß der König das Thema ad hoc ‚erfunden‘ habe, was mir nicht zwingend erscheint. Die oben vorgeschlagene Deutung erfährt im übrigen durch die entsprechenden Formulierungen im Bericht von J. N. Forkel eine Bestätigung, vgl. A. Holschneider, a. a. O. (wie Fußnote 25), S. 139f.

⁹⁹ Vgl. hierzu auch C. Ahrens, *J. S. Bach und der „neue Gusto“ um 1740*, BJ 1986, S. 69–79, bes. S. 76 und S. 78.

So überraschend und ungewöhnlich die Zeitungsnachricht von 1747 im Kontext der damaligen Pressemeldungen auch sein mag, erstaunlicher noch ist, daß sie die Zielrichtung der späteren Argumentation (auch und gerade der bereits zitierten von 1801, siehe oben, S. 79) im Prinzip vorwegnahm. Und daß man in Berlin den Bericht aus Potsdam – der seinerzeit natürlich auch in der Preußischen Hauptstadt erschienen war – nicht gekannt hätte, wird man kaum annehmen können.

Adolph Bernhard Marx dürfte sich mit seinen Äußerungen über Johann Sebastian Bach und dessen Musik direkt und bewußt in eine Pressetradition gestellt haben, die in Berlin sicher nicht vergessen war und die im Hinblick auf das Ansehen Friedrichs des Großen bei den Aktivitäten der Jahre 1828–1830 durchaus hilfreich sein konnte. Ohne Zweifel ging der Bach-Mythos im engeren Sinne von der Wiederaufführung der Matthäus-Passion am 11. März 1829 aus – und insoweit richtet sich die Aufmerksamkeit zu Recht auf Felix Mendelssohn Bartholdy. Aber es steht außer Frage, daß für seine Arbeit die Aktivitäten von Adolph Bernhard Marx von entscheidender Bedeutung waren und daß die Grundlagen und Voraussetzungen für die epochale Wirkung der Wiederaufführung bereits früher gelegt wurden. Es erscheint im höchsten Maße bemerkenswert, daß Johann Sebastian Bach vermutlich als erster Komponist in Deutschland im Mittelpunkt gezielter und letztlich sehr erfolgreicher Pressekampagnen gestanden hat.

Die Notenbeispiele sind folgenden Ausgaben entnommen:

Notenbeispiele 1, 4 und 6: Johann Sebastian Bach, Matthäus Passion, Edition Eulenburg, No. 953, Neudruck, hrsg. von Hans Grischkat, London etc. 1967

Notenbeispiel 2: Johann Theodor Roemhildt, Matthäus-Passion, bearbeitet von Karl Paulke, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, Leipzig o. J. [1921]

Die Notenbeispiele 3 und 5 basieren auf dem Aufführungsmaterial von Christoph Sperring, Köln, das dieser eigenhändig angefertigt und mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

The history of mathematics is a vast and complex field, encompassing the development of mathematical concepts, methods, and theories over time. It is a discipline that has shaped the way we understand the world and solve problems. The study of mathematics is not just about numbers and formulas; it is about the human mind's ability to create and discover patterns and structures. From ancient civilizations to modern times, mathematicians have pushed the boundaries of knowledge, leading to breakthroughs in science, technology, and art. The history of mathematics is a testament to the power of human curiosity and the pursuit of truth. It is a story of discovery, innovation, and the enduring quest for understanding the fundamental principles of the universe. The history of mathematics is a rich and diverse field, with many different branches and sub-fields. Each branch has its own unique history and development. The study of the history of mathematics is a fascinating and rewarding pursuit, one that offers a deep insight into the human mind and the world we live in. It is a discipline that is constantly evolving and expanding, reflecting the progress of human knowledge and the discovery of new mathematical truths. The history of mathematics is a story of the human spirit's quest for knowledge and understanding, a story that has inspired generations of mathematicians and scientists alike. It is a story of the power of the human mind to create and discover, a story that is as timeless as the numbers themselves.

Arnold Scherings Bach – Symbol eines Zeitalters

Von Glenn Stanley (Storrs, CT)

Sax. mess.

Arnold Schering (1877–1941), wohl der wichtigste Bach-Forscher seiner Zeit, befaßte sich mit einem breiten Spektrum wissenschaftlicher und praktischer Fragen zu Bach. Als erster Herausgeber des Bach-Jahrbuchs (1904–1939) und führendes Mitglied der Neuen Bachgesellschaft setzte er sich für die Einführung von Bachs geistlicher Musik in die evangelische Liturgie ein;¹ in zahlreichen Aufsätzen und mehreren Büchern veröffentlichte er grundsätzliche Studien zur historischen Aufführungspraxis,² zu Bachs Wirken in Leipzig einschließlich der Entstehung mehrerer großer Chorwerke.³ (Abgesehen von aufführungstechnischen Studien schrieb Schering wenig über Bachs Instrumentalmusik.) Höchst bedeutend für die Geschichte der Bach-Rezeption sind seine hermeneutischen Deutungen Bachscher Vokalmusik auf Grund einer musikalischen Symboltheorie, die primär in Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit ebendieser Musik konzipiert wurde. In den Schriften dieser letzten Gruppe sowie in denjenigen zu

¹ Siehe u. a. *Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangvereinstages*, BJ 1909, S. 144–152. Hier argumentierte Schering vehement gegen den Vorschlag von Rudolf Wustmann im selben Jahrgang (*Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen?*, S. 102–124), daß die Gemeinde Choräle mitsingt, da dies den Kunstcharakter der Kantaten beeinträchtigen würde. Aus dieser Perspektive übte er auch scharfe Kritik an der Praxis, Arien zu kürzen, wobei er in anderen, späteren Schriften etwas mehr Flexibilität in dieser Hinsicht zeigte.

² Siehe vor allem *Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters*, BJ 1904, S. 104–115, wo Schering sich für die Benutzung des Cembalos statt des Klaviers in Bachs Instrumentalmusik sowie die Verwendung von barocker Generalbaß- und Verzierungspraxis (hierzu auch „Vorhalte“ und „Vorschläge“ in *Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium*, BJ 1923, S. 12–30) ausspricht, und *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis* (Leipzig 1936), insbesondere S. 30–32 („Konzertisten und Ripienisten“) und S. 48–53 („Orgel oder Cembalo?“). Aufgegriffen wurde Scherings These, daß Chorstimmen oft – ohne daß die Partitur diese Praxis festhält – in größere und kleinere Besetzungen aufgeteilt wurden (siehe auch *Die Besetzung Bachscher Chöre*, BJ 1920, S. 77–89), von Wilhelm Ehmann (*„Concertisten“ und „Ripienisten“ in der h-Moll-Messe Johann Sebastian Bachs*, MuK 30, 1960) und Karl Hochreither (*Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1983). Beide gehen auch anderweitig auf Schering ein. Für die h-Moll-Messe hat die Praxis, bestimmte Partien in den Chorsätzen solistisch ausführen zu lassen (insbesondere „et iterum venturus est“), inzwischen einige Verbreitung gefunden. Scherings Argument, daß das Cembalo keine Anwendung in Bachs Kirchenmusik gefunden hätte, ist widerlegt worden von Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works* (Cambridge/MA 1987), S. 10–71 („The Organ and the Harpsichord“).

³ Vgl. z. B. *Zur Markus-Passion und zur „vierten“ Passion*, BJ 1939, S. 1–32, sowie *Die Hohe Messe in h-moll. Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II.*, BJ 1936, S. 1–30. Im Aufsatz zur Messe wollte Schering auch Spittas These widerlegen, daß die Messe ursprünglich für den Gottesdienst in Leipzig komponiert worden sei.

Bachs Tätigkeiten in Leipzig äußerte sich Schering häufig über Bachs geschichtliche Stellung und sein künstlerisches und religiöses Bewußtsein, so daß sich ein historisches Porträt des Leipziger Thomaskantors (als solchen sah Schering ihn vor allem) konstruieren läßt. Scherings Symboltheorie und seine Werkinterpretationen sind die Hauptthemen dieses Beitrags; abschließend wird Scherings Verständnis von Bach als geschichtlicher Figur kurz skizziert.

I. Bach und das Symbol

Schering war nicht der erste, der den Symbolgehalt von Bachs Musik ans Licht zu bringen beabsichtigte.⁴ Albert Schweitzer und Hugo Goldschmidt⁵ führten das Thema in die Musikwissenschaft ein,⁶ und es ist wohl kaum ein Zufall, daß Schering mehrmals dieselben Stellen diskutierte, welche seine Vorgänger unter die Lupe genommen hatten; auch verwies er zuweilen kritisch auf ihre Kommentare. Seine Absicht ist leicht zu erraten: Abgesehen von ihren Versuchen, verschiedene Kategorien der Symbolik nach ihrer Bildhaftigkeit (Tonmalerei) oder ihrem Affekt bei Bach zu konstruieren, entbehren ihre Arbeiten gänzlich einer theoretischen Fundierung. Schering hingegen, der in Leipzig unter Johannes Volkelt studiert hatte, dessen Habilitationsschrift *Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik*⁷ und dessen mehrbändige Schrift *System der Ästhetik*⁸ ihrerseits sowohl die ausführlichsten Studien zu diesem Thema als auch Kampfschriften gegen den ästhetischen Formalismus waren und darin Scherings Polemiken vorangingen,⁹ bemühte sich, ein einheitliches, umfassendes System der musikalischen Symbolik zu entwerfen und zwar anhand von Begriffen aus der allgemeinen, bereits verschiedentlich praktizierten Lehre der Symbolik.

⁴ Vier Jahre nach dem Erscheinen der deutschen Erstausgabe von A. Schweitzers *J. S. Bach* (Leipzig 1908) veröffentlichte Schering einen Aufsatz zum Thema *Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik* in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (9, 1914), in dem er musikalische Symbolik nur als Ausnahmeerscheinung sah, vor allem vorhanden in der instrumentalen Programmmusik und nie präsent in Vokalmusik, da die Unmittelbarkeit des Ausdrucks unvereinbar sei mit der Vermittlung zwischen dem Symbolisierten und dem Symbol, die das Wesen des Symbols ausmacht.

⁵ *Tonsymbolik*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 15, 1921, S. 1–42.

⁶ In der Wagner-Exegese war der Symbolbegriff primär auf den Text bezogen. Meines Erachtens fehlte der Terminus „Symbol“ in der Literatur zum Leitmotiv bis Schweitzer und Schering. An Schriften zur musikalischen Symbolik aus diesem Zeitraum wären u. a. zu nennen G. v. Keussler, *Zur Tonsymbolik in den Messen Beethovens* (Jahrbuch Peters 27, 1920), F. Heinrich, *Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol* (ZfMw 8, 1925/26) und M. Schlesinger, *Symbolik in der Tonkunst* (Berlin und Leipzig, 1930). Auf keine dieser Arbeiten nahm Schering in seinen Veröffentlichungen Bezug.

⁷ Jena 1876.

⁸ 2 Bde., Leipzig 1905–1912.

⁹ Im Vorwort zu seiner Habilitationsschrift, in der sich Volkelt mit Symboltheorien seit Hegel auseinandersetzte, heißt es: „Im Mittelpunkt der Entwicklung der neuesten Ästhetik steht der Symbolbegriff. Die gegenwärtigen Kämpfe auf ästhetischem Gebiete drehen sich um ihn, mag er auch öfters unausgesprochen im Hintergrunde stehen ... Der Symbolbegriff ist es, wodurch der Gehaltsästhetik zum Siege über den ästhetischen Formalismus verholfen wird.“ Besser hätte auch Schering seine eigene Zielsetzung nicht formulieren können.

Außerdem war Schering zweifellos vertraut mit dem einflußreichen Denken der Philosophen Wilhelm Dilthey und Ernst Cassirer sowie des Kunsthistorikers Erwin Panofsky. Sie alle zitierte er zwar nie, doch seine Gedanken über eine historisch verankerte hermeneutische Methodik weisen Parallelen zu Dilthey auf, und seine hierarchisch geordneten Ebenen der Symbolik sind vergleichbar mit denen von Panofsky (siehe S. 108, 112). Auf dem Gebiet der Symbolik war es vor allem Cassirer, der vor seiner 1933 durch das NS-Regime erzwungenen Emigration in die Vereinigten Staaten in den deutschen Geisteswissenschaften dem Symbol eine stärkere Position als je zuvor sicherte: Das Symbol stand im Mittelpunkt, wie Cassirer in seinem Vortrag über die logisch-erkenntnistheoretische Bedeutung des Symbolbegriffs „Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie“ bei einer dem Symbol gewidmeten Sondersitzung auf dem dritten Kongreß der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Halle im Jahre 1927 konstatierte.¹⁰ In einem anderen Zusammenhang formulierte Cassirer eine Definition des Symbols als Prozeß, nämlich als „jede Energie des Geistes, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.“¹¹ Dieser Ansicht stand Scherings Denken über das Symbol sehr nahe.

Auch Schering hielt in Halle einen Vortrag, und zwar über das Thema „Symbol in der Musik“, der noch im selben Jahr als Aufsatz in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft veröffentlicht wurde. Mit dieser Arbeit, die als Vorstufe zu den Beethoven-Studien gelten mag, da nicht nur Bachs Vokalwerke, sondern auch Passagen aus Beethovens Instrumentalmusik symbolisch gedeutet werden, wollte Schering die verbreitete Meinung vieler Ästhetiker (darunter auch Volkelt selbst), Musik könne nicht symbolisch wirken, da sie zu abstrakt sei, widerlegen. Dies erklärt sein systematisches Verfahren. (Cassirer selbst setzte voraus, daß jede Art von Verstehen und Mitteilen – Sprache, Kunst, Mathematik – nur durch den Prozeß des Symbolisierens möglich sei.) Darüber hinaus wollte er – in all seinen Schriften und Reden zur Symbolik – nachweisen, daß „es nichts in der geistigen, seelischen und körperlich-dinghaften Welt gibt, das in der Tonphantasie des Schaffenden nicht Musikgestalt werden könnte“¹² und daß „jedes Element der Musik zum Träger eines Symbolischen erhoben werden“ kann.¹³

Um diese Breite der musikalischen Symbolik zu ergründen, entwickelte Schering eine Reihe allgemein symbolischer und musikalischer Kategorien; diese sind in Tabelle 1 erfaßt (vgl. S. 102). Trotz seines Strebens nach einer Systematisierung ist diese (nachträgliche) Zusammenfassung viel systematischer angelegt als Schering selbst es in jeder einzelnen Schrift zur Symbolik gelang. In der Tat gibt es viele Widersprüche, Lücken und neue Gedanken in seinen Schriften, die in einem Zeitraum von gut fünfzehn Jahren erschienen, doch sind die Hauptideen konsequent

¹⁰ Alle Vorträge einschließlich desjenigen von Schering erschienen gedruckt in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (21, 1927).

¹¹ E. Cassirer, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs* (Darmstadt 1956, S. 175), zitiert nach A. Gräser, *Ernst Cassirer*, München 1994, S. 33.

¹² Vgl. *Die Eroica, eine Homer-Symphonie Beethovens?*, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* 5, 1934, S. 162.

¹³ *Symbol in der Musik*, a. a. O. (Fußnote 10), S. 381.

Tabelle 1 (zu Seite 101)

Allgemeine Symbole (nach der Sinnverbindung)	Musikalische Ausprägungen	Vergeistigungsgrad (Stufen)	Historizität
A. Affekt- und Stimmungssymbolik	Bewegungssymbolik (Rhythmus, Melos, Akkordverbindungen, Dynamik)	Tonsinnlich (elementar)	Konstanten
	Klangsymbolik	Vergeistigt 1	Konstanten
B. Vorstellungssymbolik			
1. Vergegenständlichte, Objektivierende	Klangsymbolik (Tonmalerei)	Vergeistigt 2	
2. Begriffliche, Intellektuelle	Formsymbolik a. Historisch b. Rhetorisch c. Technologisch d. Ideologisch	Vergeistigt 3 (Zusammengesetzt)	Variablen

Zusammenfassung aus *Symbol in der Musik* (Hallenser Rede 1927; vgl. Fußnote 10) sowie *Musikalische Symbolkunde* (vgl. Fußnote 14)

genug, um eine zusammenfassende Darstellung zu rechtfertigen. Einer Systematik näherte Schering sich allenfalls in seiner Hallenser Rede und in der späteren Schrift „Symbolkunde“,¹⁴ weswegen die Tabelle in erster Linie aus diesen Quellen zusammengestellt ist. Doch in beiden sind nicht alle Typen und Funktionen erfaßt. Andere wichtige werden erst in den drei im Bach-Jahrbuch erschienenen Aufsätzen zur musikalischen Symbolik eingeführt: „Bach und das Symbol. [1. Studie:] Insbesondere die Symbolik seines Kanons“,¹⁵ in der Schering nicht nur den Kanon behandelt, sondern auch seine ersten Ansätze zur Kategorisierung aller musikalischen Symbole vorstellt, sowie „Bach und das Symbol. 2. Studie: Das ‚Figürliche‘ und ‚Metaphorische‘“¹⁶ und „Bach und das Symbol. 3. Studie: Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs ‚Psychologia empirica‘“.¹⁷ Weitere Symbolkategorien wurden in den Schriften zu Beethoven eingeführt. Da sich das klarste Verständnis für Scherings Ideen über Bachs musikalische Symbolik durch ihre Besprechung im theoretischen Zusammenhang ergibt, werden die für Bach wichtigsten Kategorien (anstelle der Einzeldarstellungen zu Bach) exemplarisch besprochen, wodurch auch eine Vorstellung von dem Gesamtsystem (in der von mir gewählten Konstruktion) gewonnen werden kann. Die beiden grundsätzlichen Kategorien sind von der allgemeinen Symbollehre abgeleitet und entstehen durch die Sinnverbindung zwischen dem Symbolisierten

¹⁴ *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 42, 1935, S. 15–30.

¹⁵ BJ 1925, S. 40–63.

¹⁶ BJ 1928, S. 119–137.

¹⁷ BJ 1937, S. 83–95.

und dem Symbol: 1. „Affekt- und Stimmungssymbolik“ (an anderer Stelle von Schering als „Gefühlssymbolik“ bezeichnet) und 2. „Vorstellungssymbolik“ umfassen die beiden großen Bereiche der Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt – das Empfinden und das Denken, die einen Schaffenden zur symbolischen Übertragung anregen. Diese besitzen ein unterschiedliches Ausmaß an „Vergeistigung“ – für Schering ein Kernbegriff, den er vom deutschen Idealismus übernimmt. Die erste Klasse von Symbolen wirkt auf die Sinne und bedient sich der elementarsten tonsinnlichen musikalischen Formen, auf die der Hörer unbewußt reagiert. Auf einer höheren Stufe der „Vergeistigung“ steht die Vorstellungssymbolik; sie zu rezipieren setzt kognitive Vorgänge – Denken, Vergleichen usw. – voraus. Vorstellungssymbolik ist dann weiter unterteilt in 1. abbildende und 2. begriffliche Arten, wobei die abstraktere zweite Klasse noch stärker vergeistigt als die erste Klasse ist. Diesen Symbolen entsprechen ihre eigenen „musikalischen Ausprägungen“, die vom Elementaren bis zum „Zusammengesetzten“ logischerweise ebenfalls hierarchisch geordnet sind, wobei Überschneidungen wie bei der „Klangsymbolik“, die sowohl der Affektsymbolik als auch der vergegenständlichten Symbolik dient, gelegentlich auftreten. Alle diese Symbolarten befinden sich in einem dynamischen Geschichtsprozeß, wobei sich zwei Grundtypen herausstellen. Die „Konstanten“ – das sind die elementaren, weniger vergeistigten Symbole – überleben kulturelle und gesellschaftliche Umwandlungen eben durch ihr elementares Wesen, während die „Variablen“ – durch ihre Vergeistigung mehr verbunden mit den Eigenschaften einer jeden Epoche, Region, Sprache, Religion usw. – ihre Gültigkeit im Laufe der Zeit oft verlieren.¹⁸

Den grundsätzlichen Unterschied zwischen Affekt- und Vorstellungssymbolik erklärte Schering in der Hallenser Rede¹⁹ mit einem Beispiel aus der Arie „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“, aus Bachs Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen“ (BWV 11, Himmelfahrts-Oratorium). Beide Arten sind präsent und ergänzen sich:

Beispiel 1

Arie „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“ BWV 11/4

Violini unisoni

¹⁸ Als Beispiel dafür führte Schering in mehreren Schriften die Zahlensymbolik Bachs an, die er zwar als Historiker anerkannte, der er aber jegliche ästhetische Bedeutung für den gegenwärtigen Hörer absprach.

¹⁹ Vgl. Fußnote 10; l. cit. a. a. O., S. 382.

The musical score is presented in three systems. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system includes an Alto vocal line with lyrics "Ach, blei - - be doch, mein lieb - - stes Le - ben," and a Violin line. The third system shows the piano accompaniment continuing.

„Die gewundene, von der Höhe zur Tiefe und wieder zur Höhe strebende Linie vermittelt eine gewisse greifbare, plastische Bildlichkeit [vergegenständlichte Symbolik/Klangsymbolik], nämlich die Vorstellung des Händeringens, die bei Bach in ähnlichen Fällen stets aufzutreten pflegt. Der melodisch-dynamische Zug dagegen [Affektsymbolik/Bewegungssymbolik], die Wahl der großen und kleinen Intervalle, das seufzende Aufschlagen bei ‚doch‘, die Wendung auf ‚lieb-‘ enthält die symbolische Andeutung der seelischen Depression, der Eindringlichkeit oder Inbrünstigkeit des Bittens, also des Affekts.“

Scherings fantasievolle Interpretation dieser Passage zeigt auch einen wichtigen Aspekt seiner Ideen über Symbole: seine Vorliebe für dichte Konzentrationen von gleichzeitig erscheinenden Symbolen hierarchisch verschiedener Arten. Da Schering erstens den ästhetischen Gehalt eines Werkes weitgehend mit dessen Symbolkraft gleichsetzt und zweitens implizit vergeistigten Symbolen einen höheren ästhetischen als sinnlich-elementaren Gehalt beimißt, findet er, daß solche zusammengesetzten Gebilde für erhöhten ästhetischen Genuß sorgen, vorausgesetzt, der Hörer ist in der Lage, Symbole zu erkennen.

Die Kategorien der Formsymbolik – für Scherings Bach-Studien die wichtigsten – sind nicht nur im engeren Sinn der musikalischen Form als architektonische Satzstrukturen zu verstehen, sondern auch als Begriff für die höchsten und vergeistigtsten Gestaltungsprinzipien, die der Musik zur Verfügung stehen. Die Idee des historischen Symbols – etwa in Gestalt eines Zitats oder einer stilistischen Anlehnung an Palestrina – führt Schering erst im Aufsatz „Symbolkunde“ ein, in dem er den Konnex zwischen Symboltheorie und Methodik der Geschichtsschreibung herstellt. Die Verwendung von Chorälen reserviert Schering für das ideologische Symbol, da Choralzitate „nicht aus dem Kunstwerk selbst erfaßbar sind, sondern aus unserer religiösen, kirchlichen, theologischen Erfahrung stammen ...“. Dagegen ließe sich einwenden, daß auch Erfahrungen mit der klassischen Vokalpolyphonie eine Voraussetzung für die Wahrnehmung ihrer symbo-

lischen Anwendung seien. Jedoch ist diese Erfahrung immer nur historisch-musikalisch, und wir sehen hier keine „sinbildliche Deutung fremder, von außen hinzugebrachter ideologischer Faktoren.“

Daß Schering sich auf Kanon – ein technologisches Symbol – und Rhetorik konzentrierte, ist durchaus logisch. Im Kanon fand er eine objektive, streng kontrapunktische Technik, die die Wissenschaftlichkeit seines Vorgehens ganz deutlich hervorgehen lassen sollte.²⁰ Außerdem waren sowohl der Kanon als auch die musikalische Rhetorik feste Bestandteile der Musik des Barockzeitalters und damit legitimiert für eine historisch-hermeneutische Orientierung.

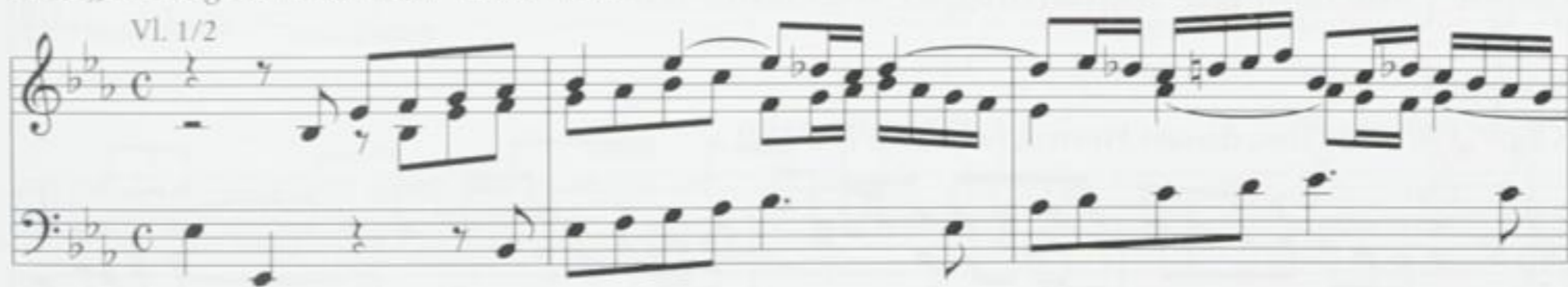
Schering beginnt die Studie zum Kanon (*Bach I*) mit der grundsätzlichen Frage, wie eine bestimmte musikalische Technik symbolisch wirken kann, und beantwortet sie mit der Feststellung, daß je nach Beschaffenheit sich jede Technik gemäß ihrer spezifischen Beschaffenheit mit bestimmten Affekten, Bildern und Ideen verbinden läßt. Schering räumt dem Kanon drei Funktionen ein:

1. geselliges Singen beziehungsweise Spielen, 2. „artistisch“ „bewußt künstlerisches Spielen“ mit imitatorischen Formen („Kanon“ metaphorisch für verschiedene Nachahmungsprinzipien verwendet) und schließlich 3. Sinnbild von Vorgängen und Ideen: „der Kanon untersteht einer bestimmten, ihn erzeugenden symbolischen Vorstellung“, die im Falle eines Vokalwerkes entweder explizit im Text gegeben ist oder im kompositorischen Akt hinzugebracht wird.

Der unmittelbarste und elementarste Sinneseindruck der Erscheinung des Kanons als Technik (also unabhängig von der individuellen melodisch-kontrapunktischen Gestaltung) ist der des eigentlichen physischen „Folgens“; als Beispiel dafür führt Schering die Arie „Ich folge Christo nach“ aus der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BWV 12) an. Eine nach Schering selbstverständliche Konsequenz für diese Ursymbolik ist, „daß Bach in solchen Zusammenhängen gern zu ausgesprochenen Schreitmotiven greift.“²¹

Beispiel 2

Arie „Ich folge Christo nach“ BWV 12/5



²⁰ Vor allem in den Beethoven-Schriften, aber auch in verschiedenen Aufsätzen zu anderen Themen bemängelte Schering immer wieder die willkürliche Subjektivität des „romantischen“ Deutens der Musik, das die immanenten musikalischen Vorgänge kaum berücksichtige. Daher und auch auf Grund der Attacken auf musikalische „Inhaltsästhetiker“ seitens der „Formästhetiker“ dürfte Schering sich mit Rigorosität gewappnet haben.

²¹ BJ 1925, S. 45.

Basso

Ich fol-ge Chri-sto nach

Das „Folgen“ und auch die Verbundenheit der Stimmen kann aber auch ein „begriffliches“ Sinnbild der Verbundenheit und des Gehorsams sein, wie etwa in einer kanonischen Stelle im dritten Satz der Kantate „Der Himmel lacht“ (BWV 31), einem Rezitativ mit Continuoabegleitung zu den Worten „lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder.“ Dies ist ein Beispiel dafür, daß höhere Symbole über die Beschaffenheiten der niedrigeren verfügen können, zu welchen sie immer mehr geistigen Inhalt hinzufügen. Um die symbolische Dichte und die Gleichzeitigkeit mehrerer symbolischer Stufen bei Bach zu veranschaulichen, faßte Schering das „Symbolgewebe“ des Eingangchors der Kantate „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“ (BWV 77) in einer Tabelle zusammen, die die eingehendste und ausführlichste Symbolanalyse in Scherings gesamten Schriften darstellt (Tabelle 2, vgl. S. 110f., und Beispiel 3). Ihre vier Stufen stehen in einem lockeren Verhältnis zu den Kategorien in Tabelle 1. Die Begriffe „technologisch“ und „ideologisch“ werden von Schering hier bereits verwendet, während andere noch fehlen. Dem ersten Grad entspricht die Kategorie A in meiner Tabelle, dem zweiten sowohl manche Ausprägungen in Kategorie A als auch Klangsymbolik in beiden Kategorien. Symbolische Bedeutung besitzen nicht nur der Kanon, sondern auch verschiedene Aspekte des Satzganzen, beispielsweise die Wahl der Trompete (der Klangsymbolik entsprechend) und das Zitat (der ideologischen Formsymbolik entsprechend) des von der Trompete eingeführten Chorals „Dies sind die heiligen zehn Gebot“, aus dem das Kanonsubjekt abgeleitet ist.

Beispiel 3

Chor „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“ BWV 77/1

VI. 1

VI. 2

Va.

Tromba da tirarsi

Ten., Va.
Du sollt Gott, dei - nen Her - ren,

Basso
Du sollt Gott, dei - nen Her - ren, lie - ben von gan - zem

Continuo

S., Vl. 1
Du sollt Gott, dei - nen Her - ren, lie - ben von gan - zem

A., Vl. 2
Du sollt Gott, dei - nen Her - ren,

lie - ben von gan - zem Her - - - - -
Her - - - - -

Her - - - - -
lie - ben von gan - zem Her - - - - -

zen, du sollt Gott, dei - nen Her - ren,
- zen, du sollt Gott,

Tr. da tirarsi

Str.
zen,
Her - zen;

lie - ben von gan - zem Her - - - - -
dei - nen Her - ren, lie - ben von gan - zem



Die hierarchische Staffelung der Symbole (siehe Tabelle 2, S. 110f.) ist vergleichbar mit derjenigen in einer Tabelle (siehe Tabelle 3, S. 112) in Panofskys Einleitung zu einem erst in 1939 in der Emigration auf englisch veröffentlichten Aufsatzband *Studies in Iconology*, der aber wohl ein Ergebnis seiner Tätigkeit in Deutschland war.²² Sie bietet einen Überblick von Bedeutungsschichten (Gegenstand) und hermeneutischen Etappen (Akt der Interpretation), die man begehen muß, um sie aufzudecken. Obwohl keine vollkommene Kongruenz zwischen Panofsky und Schering postuliert werden kann, sind die Korrespondenzen mehr als nur zufällig. In seiner frühen Schrift „Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik“ entwarf Schering vier hermeneutische Schritte vom Elementarsten zum Abstraktesten. Es sei bemerkt, obgleich nicht näher darauf eingegangen werden kann, daß ihre beiden Staffellungen im wesentlichen mit Cassirers in drei Etappen geordneter Theorie der Entwicklung der Sprache als Symbol – Ausdruck, Bild, abstrakte Vorstellung – übereinstimmen.²³ Dies ist nicht verwunderlich. Scherings Weg kreuzte sich mit demjenigen Cassirers: Beide studierten und lehrten in Leipzig und Berlin, bevor Cassirer in den zwanziger Jahren nach Hamburg ging. Dort in Hamburg arbeitete Cassirer mit Panofsky zusammen, dessen Ideen über Bedeutungsschichten und ästhetischen Inhalt aufgrund des Vorhandenseins der Symbolik und von deren kunstgenießendem Erkennen ausschlaggebend für Schering waren.

Rhetorische Symbole (*Bach 2*, ein wesentlich kürzerer Aufsatz mit viel weniger Beispielen) bilden eine für Bach und seine Zeit „besondere Geistigkeit“, aus der die „Bestandteile“ und die „Eigenart“ von Bachs musikalischer Sprache, die man bisher lediglich „als gegeben hingenommen“ habe, entstanden seien.²⁴ In der Barockzeit sei Musik restlos von Rhetorik und Poetik abhängig; in der vokalen Musik sei die „ars oratoria“ die Grundlage für kompositorische Ideen in deren formalen und geistigen Bereichen. Insofern galten rhetorische Symbole hauptsäch-

²² Aus der deutschen Ausgabe *Studien zur Ikonologie* (übers. von Dieter Schwarz, Köln 2. Aufl. 1997), S. 41. Siehe auch *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: *Logos* 21, 1932, S. 103–119, mit einer Frühfassung der Tabelle auf S. 118.

²³ Vgl. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1, Berlin 1923–1929, S. 124ff., und A. Gräser, *Ernst Cassirer*, München 1994, S. 56–59. Vgl. auch J. M. Krois, *Ernst Cassirers Semiotik der symbolischen Formen*, in: *Zeitschrift für Semiotik* 6, 1984, S. 433–444.

²⁴ Schering befaßte sich schon früh mit Rhetorik, vgl. *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21, 1908, S. 106–114, doch ähnlich seinem Argument, daß Vokalmusik nicht symbolisch sein kann, sprach er in diesem Aufsatz jener das Symbolpotential der Figuren und Tropen ab.

lich in der Barockzeit. Später verloren sie – wie auch die Zahlensymbolik – für die Komponisten ihren „Reiz“. In seiner Besprechung von Figuren und Tropen geht Schering explizit von Quintilian aus und verweist auch auf Mattheson, Scheibe und Heinichen; er beginnt mit den „grammatikalischen“ Figuren, zum Beispiel Punkt, Doppelpunkt und Fragezeichen, die maßgeblich für die „Stellung und Betonung der Worte und äußere Satzform“ sind, und behandelt auch die „rhetorischen“ Figuren wie Wiederholung, Steigerung und Gegensatz.²⁵ Letztere führen „in das Kleingetriebe der Ausdruckselemente im Tonwerk“ und besitzen deshalb viel mehr Symbolkraft.²⁶ Noch bedeutender sind die „metaphorischen“ und daher vergeistigteren Tropen.²⁷ Der Vergleich zwischen Tropen und Figuren erinnert an die Differenzierung zwischen den kanonischen Symbolen: Figuren sind elementar, Tropen abstrakter. Schering klärt uns leider nicht darüber auf, wie sich Figuren und Tropen musikalisch unterscheiden. Aus seinen Beispielen geht hervor, daß Tropen die längeren Gebilde sind, ob dies aber der wesentliche Unterschied ist, kann nicht festgestellt werden. Die vergeistigsten Tropen gehen noch über die Metapher hinaus, indem sie auch das „Hineintragen von neuen Vorstellungen“ beisteuern, das heißt, sie liefern noch nicht vorhandene Ideen oder Bilder zu schon existierenden und vertiefen dadurch deren Bedeutung.²⁸ Für die Musik übernimmt Schering vier von Quintilians acht Tropen und gibt Beispiele dafür: Vergleichung (= „des Menschen Seele gleicht dem Wasser“; das lateinische *similis* führt Schering nicht an), Metonymie (Umbenennung = Schwert statt Krieg), Synekdoche (Mitverstehen = Welle für Meer) und Prosopopöie (Vermenschlichung = die Erde dürstet). Solche Tropen in Musik zu setzen sei sehr schwer, weil Musik normalerweise nur Unmittelbares (Positives) ausdrücken kann; „sie kennt kein Vorher und Nachher, kein Weil und Deshalb“.²⁹ Es ist aber möglich, „wenn das die beiden Vorstellungen verknüpfende Begriffsverhältnis durch den Text selbst oder durch einen anderen Umstand angedeutet wird“. So verhält es sich in der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (BWV 56):

„Wenn zu der Zeile ‚Mein Wandel auf der Welt ist einer Schifffahrt gleich ...‘ im Baß eine auf- und niederwogende Figur erscheint, so ist das musikalische Gleichnis ohne weiteres verständlich; das zu Vergleichende (Wandel) drückt der Text, das als Gleichnis Dienende (Schifffahrt, ihrem Bewegungscharakter nach) drückt die Musik aus. Das tertium comparationis liegt im anschaulichen ‚Auf und Nieder‘.“

²⁵ Schering differenziert zwischen Übertragungen der sprachlich-rhetorischen Figuren ins Musikalische und rein musikalischen Figuren.

²⁶ In der klassischen Lehre gehören diese beide Arten zu der Klasse von Wort- oder Ausdrucksfiguren. Bei Schering gehören die rhetorischen Figuren zu den Sinn- oder Inhaltsfiguren, eine Kategorie, die seit Quintilian besteht und wohl mehr mit semantischem Inhalt verbunden ist, ohne aber eine klare Bestimmung von der Funktion solcher Figuren gefunden zu haben.

²⁷ In der klassischen Lehre war der Tropus eine besondere Kategorie, nach Quintilian „die kunstvolle Vertauschung der eigentlichen Bedeutung eines Wortes oder Ausdruckes mit einer anderen“.

²⁸ Nach Schering sorgen Figuren für eine „Steigerung von Kraft, Anschaulichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks“ und Tropen für die „Vertiefung des Gesagten durch das Hineintragen neuer Vorstellungen, vor allem des Gleichnishaften.“ (ebenda, S. 122).

²⁹ BJ 1928, S. 131.

Tabelle 2: Symbolgewebe der Kantate Nr. 77 „Du sollst Gott, deinen Herren, lieben“ (A. Schering; zu S. 108-8)

Taktfolge:	1-7	8	9	10	11-14	15	16-21
Symbolik 4. Grades (ideo- logisch)	Das Motiv der Violinen mit dem Anklang an die erste Choral- zeile bleibt als symbolische Anspielung zunächst unbemerkt	Ü Choralzitat (I. Zeile)	„Große“ und „kleine“ Gebote Die kanonischen Außenstimmen des Chorals schließen das Liebesgebot (Chor!) ein Die Chor-Imitationen werden als choralverwandt erkannt („Tüffel“ des Gesetzes) ü			Ü Choral (I. Zeile wieder- holt) Die Dimi- nution und ihre Sym- bolik wird schärfer erfaßt	
Symbolik 3. Grades (techno- logisch)	ü*) Imitation (frei- kanonisch)	Ü Beginn der Choral- Imitationen	Ü Einsatz des Basses im Kanon (I. Zeile) Ü Augmen- tation (Beides erst im nächsten Verlaufe erkannt)		ü Die Imi- tationen laufen über dem augmen- tierten Baßthema fort	ü Die Imi- tationen erklingen zum Choral	Freie kano- nische Führun- gen
Symbolik 2. Grades (akustisch, optisch, dynamisch usw.)	Festigkeits- rhythmus	Ü Trompete als Hoheits- symbol				Festig- keits- rhythmus Trompete	
Symbolik 1. Grades (Affekt- ausdruck)	Grundaffekt (fortlaufend, mit Modifi- kationen)			Melodische Auswei- tung auf „Herzen“			
Text		Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen					

*) ü = Überraschungsmoment geringeren Grades, Ü = Überraschungsmoment höheren Grades.

22–23	24–27	28	29–38	39–40	41–42	43–44	45–46
Ü Choral (II. Zeile)	Ähnlich wie in Takt 9–12	Ü Choral (Wieder- holung [!] der I. Zeile)		Ü Choral (II. Zeile)		Ü Choral (I. Zeile!)	Ü Unmittel- bare Fort- setzung mit der III. (!) Choral- zeile
ü Die frühe- ren (!) Imita- tionen laufen unter Stimmen- vertau- schung unter dem Choral- thema (II. Zeile!) fort	Mit gerin- ger Variante wie Takt 9–12 Im Baß (Takt 24) die II. Choral- zeile (wie Takt 9)	ü Choralvortrag über Orgelpunkt (Schluß- note der II. Zeile!) ü Die bisherigen Imitatio- nen jetzt kanonisch (!) zwischen den choralen Außenstimmen	Ü Choral- vortrag über den weiter- gehen- den Stimmen	Ü Einsatz des aug- mentierten Chorals im Baß (II. Zeile) unter Ver- schränkung	Ü Beide (!) Choral- zeilen (I. u. II.) in Eng- führung der Außen- stimmen ü Fortgehen der früheren Vokalimitationen zur II. (!) Choralzeile des Basses	ü Die frühe- ren Imitatio- nen dauern zunächst fort ü III. Choral- zeile über Orgelpunkt (Schluß- note des Baß- chorals)	usw.
ü ü Trompete		ü Trompete	„Kräfte“ (T. 35 ff.)	ü Trom- pete		ü Trompete Zunehmende Verdichtung des polyphonen Gewebes	
	Schattierung des Grund- affekts ins Helle und Freudige		Zunahme der Bewegtheit			Gesteigerte melodische Ausweitung auf „Herzen“	
Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen	Du sollst Gott usw.	Herzen } Seele } Kräften } Gemüte } T. 35 b. 38			Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen		

ÜÜ = Überraschungsmoment, das als solches erst im nächsten Verlaufe voll erkannt wird.

Tabelle 3 (E. Panofsky; zu S. 108)

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Kontrollprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
I <i>Primäres</i> oder <i>natürliches</i> Sujet – (A) <i>tatsächlich</i> , (B) <i>ausdruckshaft</i> –, das die Welt <i>künstlerischer Motive</i> bildet	<i>Vorikonographische Beschreibung</i> (und <i>pseudoformale Analyse</i>)	<i>Praktische Erfahrung</i> (Vertrautheit mit <i>Gegenständen</i> und <i>Ereignissen</i>)	<i>Stilgeschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> durch <i>Formen</i> ausgedrückt wurden)
II <i>Sekundäres</i> oder <i>konventionales</i> Sujet, das die Welt von <i>Bildern</i> , <i>Anekdoten</i> und <i>Allegorien</i> bildet	<i>Ikonographische Analyse</i> im engeren Sinne des Wortes	<i>Kenntnis literarischer Quellen</i> (Vertrautheit mit bestimmten <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i>)	<i>Typengeschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte <i>Themen</i> oder <i>Vorstellungen</i> durch <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> ausgedrückt wurden)
III <i>Eigentliche Bedeutung</i> oder <i>Gehalt</i> , der die Welt „ <i>symbolischer</i> “ Werte bildet	<i>Ikonographische Interpretation</i> im tieferen Sinne (<i>Ikonologische Interpretation</i>)	<i>Synthetische Intuition</i> (Vertrautheit mit den <i>wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes</i>), geprägt durch persönliche <i>Psychologie</i> und „ <i>Weltanschauung</i> “	Geschichte <i>kultureller Symptome</i> oder „ <i>Symbole</i> “ allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes</i> durch bestimmte <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i> ausgedrückt wurden)

In diesem Sinne bespricht Schering auch Text und Musik des Rezitativs „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt“ aus der Matthäus-Passion, ein Beispiel, das nochmals die Zusammensetzung von mehreren Symbolen zeigt. In diesem Aufsatz werden solche Gebilde als „Affekt- und Symbolkontrapunkte“ bezeichnet.³⁰ Die Sinnfigur in der ersten Zeile ist eine Übertreibung; bei den zwei Tropen handelt es sich um eine Synekdoche (Mitverstehen): (Herz für Ich) und eine Metapher (in Tränen schwimmen). Zwei „Ausdruckszüge“ verlaufen über dem Generalbaß: die Singstimme trägt ihren „persönlichen Affekt“ der Wehmut vor; diese Symbolik steht auf einem relativ niedrigen Grad; die Oboen spielen die „metaphorischen Wellenfiguren“, welche das „Schwimmen“ in Tränen deuten. Diese sind zwangsweise aufeinander bezogen, weil sie gleichzeitig erscheinen und der Text durch die poetische Metapher auf „Tränenflut“ hinweist. Die Stelle im ganzen ist eine „Umbenennung“, da „Bach einen akustisch-dynamischen Eindruck durch die

³⁰ Ebenda, S. 135.

Oboenfiguren mit ihrem Wellenbild tonbildlich für Wehmuts- oder Abschiedsschmerz eintreten“ läßt.³¹

Beispiel 4

Rezitativ BWV 244/18

Oboi d'amore I/II

The musical score consists of three systems. The first system includes the Oboi d'amore I/II part (top staff, marked *p*), the Soprano part (middle staff, with lyrics "Wie - wohl_ mein Herz in Trä - nen schwimmt, daß"), and the Bassoon part (bottom staff, marked *p*). The second system continues the Oboe part (top staff, marked *p*), the Soprano part (middle staff, with lyrics "Je - - - sus_ von mir Ab-schied nimmt,"), and the Bassoon part (bottom staff). The Oboe part features a characteristic wavy, tremulous figure throughout.

In ihren rhetorischen Ausdeutungen poetischer Texte verfügten Bach und seine Zeitgenossen über „Spürsinn, Findungskraft und Phantasievorstellung“, die „ans Erstaunliche“ grenzen. Sie „müssen den gleichen Eigenschaften der Dichter als ebenbürtig, d. h. als selbständige Zeugnisse schöpferischer poetischer Begabung zur Seite gestellt werden“. (Dabei gibt Schering Scheibe mit großen Einschränkungen sehr bedingt recht in seinen Vorwürfen gegen Bachs Textbehandlung;³² er findet aber, Bachs Manierismen seien immer zurückhaltender als etwa diejenigen Telemanns und darüber hinaus immer dadurch legitimiert, daß sie technisch und formal überzeugend in das Gesamtsatzgefüge integriert sind – was sich von Telemann nicht immer behaupten lasse.) Wenn Schering mehrere durch ihre musikalische Gestaltung unterschiedene Auslegungen des Wortes „Schlaf“ – Ruhen oder Liegen, gleichmäßiges Atmen, Gewiegtwerden – anführt,³³ so ist seine Ansicht, daß der Komponist nicht nur die Bedeutung des Textes musikalisch umsetze, sondern Bedeutung mitschöpfe, jüngeren „new-musicological“ Überlegungen zum Wort-Tonverhältnis verblüffend ähnlich.

Obwohl Schering seine Symboltheorie hauptsächlich auf Bachs Vokalmusik konzentrierte, sollen die Kommentare zu seiner Eulenburg-Ausgabe der Brandenburgischen Konzerte³⁴ kurz erwähnt werden. Im Vorwort zum ersten Band bezeichnet er das „Prinzip des Konzertierens“ und die „ungleich gearteten Klang-

³¹ Ebenda, S. 132.

³² *Der Critische Musikus*, 6. Stück (14. Mai 1737); vgl. Dok II, Nr. 400.

³³ BJ 1928, S. 133.

³⁴ 6 Bde., Leipzig 1927–1929.

körper“, als „Sinnbilder streitender Individuen“, die in einer „Auseinandersetzung mit sich selbst“ begriffen seien. Ferner heißt es in der Einführung zum dritten Konzert, daß das „Sprechen“ der Soloinstrumente und das „Zuhören“ der Begleitung schließlich ein „erregtes Diskutieren“ in der „Durchführung“ werde, das „in die Sphäre einer ohne weiteres verständlichen musikalischen Symbolik erhoben wird.“ Im sechsten Konzert sieht Schering „das Ideal eines solchen symbolischen Tondialogs gelten. Reife, bejahrte Männer gleichsam sind es, die hier zu ernstesten Zwiegesprächen zusammentreten.“ Hier hätte Schering schreiben können, daß diese Versinnbildlichung zur technologischen Formsymbolik gehört. Aber da diese Ausgaben in erster Linie praktischer Art sind, ging er in seinen Kommentaren nicht über solche Beschreibungen wie die oben angeführte hinaus (dies gilt auch für die zahlreichen Kantatenausgaben, die er in den zwanziger und dreißiger Jahren für Eulenburg herausgab, sowie für die Beethoven-Studien), das heißt, er verwendete nicht die Begriffe, welche er in den eher theoretischen Schriften entwickelte. Als Folge dessen sind jene eher vage, weniger anregend zu lesen und von geringerem wissenschaftlichen Interesse.

Obwohl in den dreißiger Jahren mehrere Verfasser von Schriften zur musikalischen Symbolik sich ausdrücklich auf Schering bezogen,³⁵ stellt – von Einzelfällen abgesehen – das Fehlen von Verweisen auf Scherings Ideen zum Symbolgehalt in Bachs Musik in der Bach-Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg klar, daß seine Thesen und Werkdeutungen sich nicht als methodische Paradigmen etablieren konnten. Dies ist vielleicht dadurch zu erklären, daß er sich mit den erfundenen Programmen in seinen Beethoven-Studien völlig diskreditiert hatte. Eine anderer möglicher Grund besteht darin, daß Werkanalyse sowie Geschichtsschreibung nach dem Zweiten Weltkrieg zum Formalismus beziehungsweise zum Positivismus tendierten. Außerdem übten unter anderen Friedrich Blume und Hans Heinrich Eggebrecht Kritik an Scherings Ausgangspunkt, daß jede musikalische Darstellung von Gefühlen, Ideen, und Dingen symbolisch sein müsse.³⁶ Von Symboltheoretikern, die sich mit der Musik beschäftigten, wie Manfred Lurker, Suzanne Langer oder Nelson Goodman sind Scherings Gedanken leider nicht rezipiert worden.

³⁵ Unter anderen K. Ziebler, *Das Symbol in der Kirchenmusik Joh. Seb. Bachs* (Kassel 1930) sowie E. Wachten, *Die Symbolgestaltung in der „Auferstehungshistorie“ von Heinrich Schütz*, *ZfMw* 17, 1935, S. 393–417.

³⁶ Vgl. Blumes Vorwort zu Scherings posthum erschienenem *Über Kantaten J. S. Bachs* (Leipzig 1942, ³1950) und H. H. Eggebrechts Artikel *Symbol* in: *Riemann Musiklexikon*. 12. Auflage, Sachteil, hrsg. von H. H. Eggebrecht (1967), S. 921–923. In M. Schneiders Aufsatz *Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik*, *Mf* 4, 1951, S. 113–144, wird Schering überhaupt nicht erwähnt. Dagegen setzt Arnold Schmitz sich ausführlich mit Schering auseinander in seiner Abhandlung *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs* (Mainz, 1950). Edward Lippman erkannte Scherings Beitrag zur musikalischen Symbolforschung in seinem Artikel *Symbolik* (*MGG* XII, 1965, Sp. 1789–1803) an, dagegen erscheint Schering in C. Kadens Artikel *Zeichen*, der in *MGG*² Lippmans Beitrag ersetzt, lediglich in der Bibliographie.

II. Bach als historische Figur

In *Bach 2* stellte Schering Bachs Denken und Schaffen als in der zeitgenössischen Lehre der allgemeinen und musikalischen Rhetorik verankert dar. Ein ähnliches aber umfassenderes Ziel verfolgte er in *Bach 3*, in dem er Bachs Kunst und den schöpferischen Akt des Komponierens insgesamt – seine „Findekunst“ oder „Ars inveniendi“ – als wesensverwandt mit dem rationalistischen Denken des aufgeklärten Philosophen Christian Wolff darstellte. Vor allem bezog er sich auf Wolffs Werk *Psychologia empirica* (1733), in dem nach Schering eine „barocke Lehre des Symboldenkens“ in Anlehnung an Descartes und Leibniz entworfen worden sei. Die Kernthese für Schering war die Rationalität hinter jeder „Regung“ im „Seelenleben des Menschen“, das Erkennen und Umsetzen in mitteilbaren Sinngestaltungen – ob Gefühl, Bild, oder Begriff – erfolgt rational. Schering übersetzte viele Abschnitte der langen Abhandlung aus dem ursprünglichen Latein, vor allem aus dem ersten Teil „Die menschliche Seele überhaupt und ihr Vermögen des Erkennens“. In den dort vorkommenden Zentralbegriffen – Einbildung (*imaginatio*), Phantasievorstellung (*phantasma*), Dichtkraft (*facultas fingendi*), Symbol (*significatum hieroglyphicum*), Findekunst (*ars inveniendi*), Genie (*ingenium*) – sah er auch eine Bestätigung für seine eigene Symboltheorie. Schering räumt die Wahrscheinlichkeit ein, daß Bach Wolffs Schrift nicht kannte. Dennoch ist „Bachs musikalische Welt ... das vollkommene Spiegelbild der philosophisch-psychologischen Begriffswelt Wolffs“.³⁷ Das Wissen, das Wolff zusammenfaßte, war jedem Gebildeten vertraut, es gehörte zum Geist der Zeit.

Daß Bach und seine Musik ausschließlich rational zu verstehen sei, war dabei aber nicht Scherings Argument. Sein Bach-Bild ist differenzierter. Ausgehend von der Überzeugung, daß Bach in erster Linie ein Kirchenmusiker gewesen sei, mahnt er in *Bach 1*: „Wir müssen uns ja auch sonst hüten, in Bach den reinen Vertreter eines ‚modernen‘ Protestantismus zu sehen“, da wir bei ihm auf „eine große Menge mittelalterlichen Geistesguts“ stoßen. Was die Musik (hier seine Kanons) betrifft, stellt er fest, daß

„die ungeheure Gewalt, die er bis zur Stunde auf uns ausübt, in nicht geringem Maße unbewußt und zumeist unerkant von der Kraft ausgeht, die in der von ihm verkörperten Synthese von Mittelalter und Neuzeit steckt. Gewiß ist die Esoterik des Bachschen Vokalkanons durchaus in der protestantischen Lehre verwurzelt, so stark verwurzelt, daß kaum irgendwelche positiven Beziehungen zum Süden [gemeint sind wohl Italien, das katholische Süddeutschland und Österreich] herstellbar sind; aber die Tatsache, daß überhaupt eine solche Esoterik herrscht, gibt uns das Recht, hier von gleichsam unterirdisch weiterwirkenden Gewalten einer vergangenen Zeit bei ihm zu reden. Sie sind bei Heinrich Schütz und dem ihn umgebenden Geschlecht nicht entfernt in gleichem Maße anzutreffen.“³⁸

Obwohl Schering Bach mit Luther (aber auch mit Wagner!) vergleicht und ihn in mehreren Schriften als einen „Prediger“ bezeichnet, spielen Bachs Glauben und theologisches Wissen in seinen Deutungen eine untergeordnete Rolle. Zwar sind sie für Schering feste Grundsätze und waren daher wohl mit ausschlaggebend für seine Konzentration auf Bachs geistliche Musik, doch sind sie als eigentliche Be-

³⁷ BJ 1937, S. 87.

³⁸ BJ 1925, S. 44.

standteile der Symboltheorie sowie der Werkinterpretationen nicht vorhanden. Schering deutet Bachs liturgische Musik nie eingehend theologisch aus. Ganz entschieden focht er gegen die Darstellung von Bach als Genie nach romantischem Muster. In *Bach 2*, wo von der Rationalität des Schaffens schon die Rede war, faßte er mehrere Ideen zusammen:

„Denn immer wieder muß hervorgehoben werden, daß das Schaffen des Barockmusikers nicht durch romantischen Stimmungsrausch gespeist wurde, sondern seine Impulse von rationalen Gegebenheiten empfing, und daß die Größe Bachs im Gegensatz zu Kleineren nur darauf beruht, daß ihm die Gabe verliehen war, das Rationale jedesmal in einen irrationalen Zusammenhang zu stellen.“³⁹

Das konnte Bach, nicht weil er aus der Inbrünstigkeit seiner eigenen Gefühle schöpfte, sondern weil er im Besitz „einer schier unerschöpflichen, jeden Augenblick gegenwärtigen Symbolisierungsgabe“ gewesen sei. Der Genie-Begriff des Barock unterschied sich also grundsätzlich von dem des 19. Jahrhunderts; Schering leitete jenen aus Wolff ab: „es entspricht durchaus barocker Geistigkeit, vom ‚Genie‘ des großen Künstlers nicht das geringste Aufheben zu machen, sondern – wie Wolff es tut – es in der Begabung für müheloses Entdecken von Ähnlichkeiten der Dinge und in gutem Gedächtnis aufgehen zu lassen.“⁴⁰ Weder Bachs Person noch seine Musik lassen sich aus romantischer Einstellung verstehen – es war Scherings antiromantische Auffassung, die auch seine Argumente gegen eine überhöht dramatische Aufführungspraxis und Werkexegese motivierten. Bach ist Handwerker, seine Rohstoffe sind rational erdachte Symbole. Daraus ergibt sich ein eher kühles Bild von Bach, das seine Musik selbst auch verkörpert und vermittelt, weil „jede Persönlichkeit der Inbegriff unzähliger Sinngehalte ist, so wird das große Kunstwerk, in dem sie sich äußert, selbst geradezu als Symbol dieser Persönlichkeit betrachtet werden dürfen.“⁴¹

Schering sah Bach als einen deutschen Komponisten, der eingebettet in die geistigen Strömungen seiner Zeit und seiner Region lebte und wirkte. Darin bestand das Deutsche an Bach; Scherings Bach-Schriften, auch sein in den dreißiger Jahren geschriebenes und veröffentlichtes Buch über Bachs Leben und Wirken in Leipzig, sind frei von Blut-und-Boden-Denken sowie arisch-völkischen Überlegenheits-Behauptungen.⁴²

³⁹ BJ 1928, S. 121. Scherings Betonen der Irrationalität der Musik geht auf sein Interesse an der Psychologie zurück und kommt in der Schrift zur Hermeneutik (1914) sehr deutlich zum Ausdruck. In *Bach 1* bezeichnete er den Prozeß der Umwandlung von rational erdachten musikalischen Symbolen in – auch bei den vergeistigten Symbolen – irrational wirkende Klanggestalten als „Transsubstantiation“.

⁴⁰ BJ 1937, S. 93 f.

⁴¹ „Einleitung“ in *Beethoven und die Dichtung* (Berlin 1936), S. 57.

⁴² Vgl. M. Märker, *Bach-Anschauungen unter dem Nationalsozialismus*, LBzBF 1 (Hildesheim, 1995): „Das gewichtigste Beispiel für eine Bach-Forschung unter dem NS-Staat, die sich diesem weder unterworfen noch angebiedert hat, gibt Arnold Schering, dessen grundlegende Untersuchungen zur Leipziger Kirchenmusik Bachs heute zwar dank neuer Detailkenntnisse im einzelnen der Revision bedürfen, jedoch nicht aus ideologischen Gründen mit spitzen Fingern angefaßt werden müssen. Auch als Herausgeber des Bach-Jahrbuchs bewahrte Schering mit der Auswahl der Beiträge die gebotene geistige Unabhängigkeit vom Regime ...“ (S. 211 f.).

Nochmals BWV 50 „Nun ist das Heil und die Kraft“

Von William H. Scheide (Princeton, NJ)

Im Bach-Jahrbuch 1982 veröffentlichte ich den Artikel „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung“ (S. 81–96). Im BJ 1994 (S. 59–73) erschien Klaus Hofmanns Beitrag „Bachs Doppelchor ‚Nun ist das Heil und die Kraft‘ (BWV 50). Neue Überlegungen zur Werkgeschichte“, im BJ 1999 (S. 51–66) von Klaus Stein „Stammt ‚Nun ist das Heil und die Kraft‘ (BWV 50) von Johann Sebastian Bach?“. Und der letzte Jahrgang (BJ 2000, S. 67–86) enthält von Joshua Rifkin „Siegesjubiläum und Satzfehler. Zum Problem von ‚Nun ist das Heil und die Kraft‘ (BWV 50)“. Hofmann, Stein und Rifkin beziehen sich regelmäßig auf meinen früheren Beitrag. Ich war beeindruckt und erfreut, daß das Thema so viel Interesse hervorgerufen hat.

In der Diskussion wurde Kritik an von mir seinerzeit vertretenen Auffassungen laut; ein bedeutsamer Einwand findet sich im soeben zitierten Titel von Steins Aufsatz. Bei den vier Autoren lassen sich insgesamt drei verschiedene Standpunkte ausmachen. Hofmann und Stein glauben, daß Bach allein als Komponist anzusehen sei, Rifkin nimmt an, daß Bach nichts mit dem Werk zu tun hat, und ich hatte vorgeschlagen, daß Bach der Komponist einer früheren Fassung war, die jemand anders später bearbeitete und zu der erhaltenen doppelchörigen Fassung erweiterte.

Die zentrale Quelle von BWV 50 ist eine von Carl Gotthelf Gerlach vermutlich nach 1750 angefertigte Partiturnachbildung (*P 136*). In dieser Partitur sind alle vier Systeme des zweiten Chors unterhalb des Continuo-Parts notiert – eine Praxis, die in keiner autographen Partitur Bachs zu beobachten ist und die darum nachdrücklich auf eine spätere Bearbeitung hindeutet. Speziell Hofmann und in geringerem Maße auch Stein stimmen mit mir darin überein, daß ein solcher Eingriff stattgefunden hat. Beide sind jedoch sicher, daß Bach sowohl der Komponist als auch der Bearbeiter war. Da Rifkin die Auffassung vertritt, daß das Stück nichts mit Bach zu tun hat, existiert für ihn dieses Problem nicht.

Einer der Gründe, warum ich die Lektüre der drei genannten Aufsätze genoß (ungeachtet dessen, wie stark sie von meiner Position abweichen), war die Erkenntnis, daß eine Quelle wie *P 136* verschiedene Betrachter zu solch unterschiedlichen Schlußfolgerungen führen konnte. Speziell möchte ich Hofmanns Anmerkungen (S. 61) über seine Kontrapunkte 5 und 6 (bei mir 1^{inv} und 5) nennen.¹ Er bezeich-

¹ Die drei Autoren folgen in der Numerierung der Kontrapunkte dem Vorschlag Werner Neumanns (vgl. *Bachs Chorflucht*, Leipzig 1950, S. 37f. sowie die Tabellen 22a und 22b). Da einerseits Neumanns Kontrapunkt 5 niemals auf seinen Kontrapunkt 4 folgt, andererseits aber Kontrapunkt 6 im Alt I, T. 43, und im Sopran I, T. 104, sich unmittelbar an Kontrapunkt 4 anschließt, scheint mir, daß meine Modifikation der Zählung die tatsächlichen Verhältnisse besser wiedergibt. Neumanns Kontrapunkt 5 (mein Kontrapunkt 1^{inv}) ist stets Kontrapunkt 1 in dramatischer Weise gegenübergestellt. Vielleicht hatte Stein diese Stellen im Sinn, wenn er von „Donner“ sprach.

net sie als „Unregelmäßigkeiten“ und findet ihr Auftreten sogar „auffallend“. Dies überdenkend fiel mir folgendes auf: Wenn Kontrapunkt 1^{inv} (Hofmanns Kontrapunkt 5) von Kontrapunkt 1, der denselben Text trägt, abgeleitet ist, dann könnte Kontrapunkt 5 (Hofmanns Kontrapunkt 6) – zumindest in seiner rhythmischen Gestalt – von Kontrapunkt 2 abgeleitet sein. Auch sie haben denselben Text. Dementsprechend wären die letzten beiden Kontrapunkte nicht als Elemente von Bachs originaler Komposition anzusehen, sondern als Zutaten des Bearbeiters. Obwohl diese Annahme Auswirkungen auf die von mir vorgeschlagene Rekonstruktion hat (vgl. BJ 1982, S. 89), würde sie gut zu Hofmanns strikter Trennung dieser beiden Kontrapunkte von den vier vorhergehenden und zu meiner Idee, daß es sich bei dem Bearbeiter des Werks nicht um Bach handelte, passen. Wenn Hofmann daher meint, daß seine Kontrapunkte 5 und 6 in gewissem Sinn den Kontrapunkten 1–4 unterlegen sind, dann überrascht mich seine eindeutige Behauptung (S. 67), daß „Johann Sebastian Bach selbst der Bearbeiter war“. Vielleicht liegt es an meinen begrenzten Deutsch-Kenntnissen, doch ich vermag nicht zu begreifen, wie er solche Worte in seinem Artikel rechtfertigt. Sollte dies zutreffen, wäre hinzuzufügen, daß Hofmann sich hier selbst widerspricht.

Eine ähnliche Situation entsteht meiner Meinung nach in Steins Beitrag. Auf S. 57 vermutet er, „der zweite Chor hätte ... aus musikalisch schwächeren Thomanern bestanden“, doch er verschweigt, daß der Tenor-Part des zweiten Chors in den Takten 90–93 neunmal eigens deklamiert das hohe *a* in Gruppen zu zwei und drei Noten enthält. Dergleichen erscheint an keiner Stelle im Tenor des ersten Chors (oder auch in irgendeiner anderen mir bekannten Tenor-Stimme Bachs), der von den vermutlich „stärkeren“ Sängern ausgeführt wurde.

Hofmann fügt zu Beginn seiner Diskussion von Satzfehlern in BWV 50 eine längere Fußnote ein (S. 67, Fußnote 27), in der er sich den Bearbeiter bei der Durchsicht einer frühen Partitur des Werkes (höchstwahrscheinlich des ursprünglichen Autographs) vorstellt. Hofmann äußert sich hierüber nicht explizit, doch ich nehme mir die Freiheit zu vermuten, daß die Seiten, auf denen sich die Takte 1–28 befanden, jeweils mehr als eine Akkolade enthielten; beginnend mit T. 29 jedoch dürfte selbst in der ursprünglichen Fassung jede Akkolade so viele Systeme umfaßt haben, daß pro Seite schwerlich mehr als eine Platz gefunden haben dürfte. Dann wäre jedoch am Fuß all dieser Seiten genügend Raum für mindestens vier weitere Notensysteme. Als der Bearbeiter sich daher zur Erweiterung des Stückes entschloß, bemerkte er, daß er unmittelbar an der Originalhandschrift arbeiten und seinen vierstimmigen Chorsatz ab T. 29 jeweils unterhalb des Continuo-Systems der Akkolade plazieren konnte. Doch dies führte zu vielen tiefgreifenden Änderungen in den bereits niedergeschriebenen Chor- und Orchesterstimmen, unzähligen Korrekturen neben ausgestrichenen Noten, gelegentlichen zusätzlichen Stimmen auf bereits beschriebenen Systemen; das unausweichliche Resultat war, daß die Partitur an vielen Stellen verworren, undeutlich und schwer lesbar wurde. Tatsächlich glaubt Hofmann, daß der neu hinzugesetzte zweite Chor am unteren Seitenrand durchaus „der leserlichste Teil“ gewesen sein könnte (BJ 1994, S. 67). Daher tendiert er offenbar dazu, in der Entwicklung von BWV 50 zu seiner heutigen Form zwei Stadien zu unterscheiden (die beide in Partiturform vorlagen): 1. Komposition eines verschollenen ursprünglichen Entwurfs und 2. dessen Erweiterung einschließlich Hinzufügung eines zweiten Chors. Es scheint, daß Hof-

mann die zahlreichen Oktav- und Einklangsp parallelen in *P 136* der Unleserlichkeit von Gerlachs Vorlage anlastet. Ich möchte dem hinzufügen, daß diese Annahme die beste mir bekannte Erklärung für die große Zahl der Fehler ist, die in allen vier Aufsätzen ausführlich diskutiert wird.

Wenden wir uns nun Stein zu. Er glaubt (BJ 1999, S. 64), daß BWV 50 „um das Jahr 1730“ entstanden sein dürfte. Warum 1730? Möglicherweise denkt er an die Matthäus-Passion mit ihren zahlreichen Doppelchören, die zu dieser Zeit vermutlich bereits vorlag. Auf S. 57 nennt er die beiden Chorsätze BWV 244/1 und 27b und schreibt über den letzteren: „Anscheinend sind hier jedoch parallel verlaufende Oktaven und Quinten schwer zu vermeiden“, führt jedoch keine Beispiele an. Ich habe diese Behauptung überprüft, aber keine Quintfortschiebungen, lediglich zwei Oktaven und eine relevante Einklangsp parallele gefunden (T. 89, Chor 1, Alt – Chor 2, Sopran: Einklangsp parallele; T. 92, Chor 1, Sopran – Chor 2, Alt: Oktave; T. 99, Chor 1, Sopran – Chor 2, Tenor: Oktave). Verglichen mit der Vielzahl von Satzfehlern in *P 136* sind dies Kleinigkeiten. Und man könnte hinzufügen, daß die Doppelchörigkeit für BWV 50 kein solch grundlegendes Bauprinzip ist wie die Permutationstechnik. Es erscheint daher eher gerechtfertigt, die Entstehung des Werkes in einer Zeit zu vermuten, in der Bach ein spezielles Interesse an Permutationsfugen hatte, wie etwa während der Arbeit an Jahrgang I. Ich denke daher weiterhin, daß Steins Argumentation in dieser Hinsicht nicht überzeugt.

Eine besonders auffällige Meinungsverschiedenheit besteht hinsichtlich der Diskussion der dritten Oboenstimme. Ich behauptete in Fußnote 5 meines Beitrags (S. 85): „Offensichtlich eine normale Oboe, wie aus Kopftitel und Notationsweise in *P 136* zu schließen ist.“ Hofmann meint demgegenüber (S. 70), daß es sich „nach Umfang (a-gis“) und Tonart um einen idealen Oboe-d’amore-Part“ handle. Stein (S. 62) stimmt damit überein und verweist zusätzlich auf die beiden „Hautbois“-Stimmen in der Missa BWV 232/I. Dort steigt die Stimme „Travers e Hautbois 2“ häufig zum h und einmal (T. 27) sogar zum ais hinab. Da die höchste Note in beiden Stimmen h“ ist, überrascht es nicht, daß beide in den Dresdner Stimmen als „Oboe d’amore“ bezeichnet sind.

Wenn in Bachs Kompositionsautographen drei Oboen vorkommen und nicht durch explizite Angaben näher spezifiziert sind, handelt es sich stets um gewöhnliche im Violinschlüssel notierte Oboen. Ist die dritte Stimme für einen anderen Oboentyp bestimmt, so wird dies stets eigens vermerkt. Es handelt sich dann um eine „Oboe da caccia“ oder eine „Taille“, die beide im Altschlüssel notiert werden, niemals um eine Oboe d’amore. Nirgends erscheinen mehr als zwei Oboi d’amore gemeinsam. Somit gibt es keinen einzigen Beleg bei Bach, daß die dritte Oboenstimme jemals eine Oboe d’amore wäre. Falls BWV 50 auf Bach zurückgehen sollte, könnte die Partie der „Oboe III“ mit dem Tonumfang einer Oboe d’amore die nachlässig bezeichnete Zutat eines fremden Bearbeiters sein.

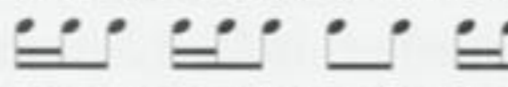
Rifkin (S. 85) bemerkt, daß in BWV 50 (*P 136*) sowohl die Partie der Oboe 2 als auch diejenige der Oboe 3 aus Umfangsgründen nur von Oboi d’amore gespielt werden können. Der Oboenchor wäre demnach folgendermaßen besetzt. Oboe 1: normale Oboe, Oboe 2: Oboe d’amore, Oboe 3: Oboe d’amore. Eine derartige Kombination ist im Schaffen Bachs völlig unbekannt und es könnte somit mit gutem Grund angenommen werden, daß es sich um das Werk eines anderen Kom-

ponisten handelt oder daß die Instrumentation auf einen Bearbeiter zurückgeht, der aller Wahrscheinlichkeit nach nicht Bach war.

Auf S. 82f. erwähnt Rifkin die „fanfarenartigen Arpeggien“, die plötzlich ab T. 29 im Orchestersatz von BWV 50 auftauchen. Er behauptet, es gäbe keine vergleichbare Passage in Bachs Musik und nennt die Stelle eine „Mischung von Fugischem und Konzertantem“, die er sodann wie folgt beschreibt: „Sie fangen etwa mit einem Ritornell an.“ Ein ähnliches Beispiel findet sich beispielsweise im Eingangschor der Johannes-Passion BWV 245/1, wo in den Takten 49–55 die Takte 10–16 des eröffnenden Ritornells (mit den Violinen in durchlaufenden Sechzehntelnoten) fast wörtlich zitiert werden, während der Chor einen vierfachen Kanon auf die Worte des Relativsatzes „dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist“ singt, wobei das Verb „ist“ erst nach dem Ende des Kanons erscheint. Die Vokalstimmen enthalten viele Sechzehntelnoten und bilden Oktavparallelen mit den Violinstimmen auf zwanzig Viertelschlägen, beginnend mit der ersten Note in T. 50 (Alt und Violine 2). Andere folgen zahlreich und schnell, jedoch in dichterem Satz als in BWV 50, wodurch das Problem hier bedeutend vermindert wird.

Doch ich möchte noch auf einen anderen Chorsatz hinweisen, BWV 120/2, wo die *figura corta* – ein Begriff, den Rifkin von Bachs Vetter Johann Gottfried Walther übernimmt (S. 85, Fußnote 93), um die Abfolge von zwei Sechzehntel- und einer Achtelnote zu bezeichnen – in noch größerer Dichte auftritt als in BWV 50. Im Ritornell bildet sie das alleinige melodische Ereignis in acht der ersten zwölf Takte. Eine vierstimmige Fugenexposition über ein zweitaktiges Thema mit variablem Ende ist für den ersten Choreinsatz erkennbar. Eine dreistimmige Exposition (ohne Baß) über eine Variante dieses Themas erscheint in den Takten 33 bis mindestens 36. Kehren wir nun wieder zu BWV 50 zurück. Es erscheint sehr plausibel, daß in der originalen Fassung das Orchester (mit Ausnahme des Continuo) in den Takten 1–28 schwieg. Der nicht mit Bachs Gepflogenheiten in Vokalfugen vertraute Bearbeiter könnte gemeint haben, daß die einleitenden Einsätze der Chorstimmen einer Verstärkung bedürfen und handelte entsprechend. Ich glaube daher, daß die von Rifkin als Problem empfundene Beobachtung überhaupt nicht so gravierend ist, und meine, Bach konnte durch den Einsatz der *figura corta* ebensogut eine freudige Stimmung ausdrücken wie jeder andere auch (man vergleiche auch BWV 232^{II}/9). In BWV 50 erscheint in Kontrapunkt 2 die *figura corta* je einmal in den ersten drei Takten und dreimal in T. 4; sie war also sicherlich bereits Teil des originalen Materials dieses Werkes.

Doch Rifkin hat noch mehr über die *figura corta* zu sagen. Auf S. 85 schreibt er: „Es gibt keinen im 3/4-Takt stehenden Chorsatz von ihm (Bach), in dem diese Figur wie in BWV 50 reihenweise vorkommt, ohne daß sich auch reine Sechzehntelgruppen von wenigstens vier Noten finden.“ Die Schlußfolgerung wäre, daß aufgrund des Fehlens von Sechzehntelgruppen BWV 50 kein Bach-Werk in irgendeinem Sinne sein kann. BWV 120/2 und seine Entsprechung BWV 232^{II}/9 sind Chorsätze, allerdings nicht im 3/4-Takt, und sie enthalten Sechzehntelläufe. Daher erfüllen sie Rifkins Forderungen. Die von ihm genannten Chöre im 3/4-Takt (S. 85f., Fußnote 94) sind BWV 46/1, 103/1, 6/1 (wo die Fuge im 4/4-Takt steht), 23/3, 245/39 und 244/68. Von diesen sei BWV 46/1 (entstanden 1723) herausgegriffen. Es handelt sich um den Satztyp Präludium und Fuge mit einer Ausdehnung von 142 Takten, von denen die Fuge (in der die *figura corta* am häufigsten vor-

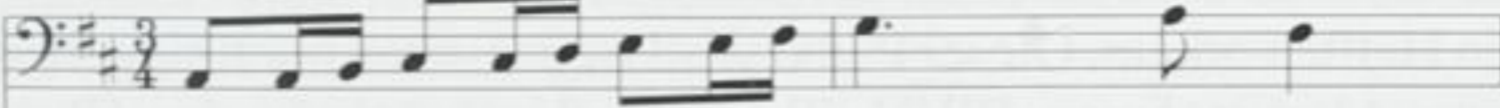
kommt) die letzten 74 Takte einnimmt. Im Verlauf der Fuge erscheint das rhythmische Motiv  regelmäßig sowohl im Chor als auch im Orchester. Gruppen von vier oder mehr Sechzehntelnoten (allerdings nie mehr als acht Noten) erscheinen in dem fugierten Teil in fünf Takten (99, 103, 134, 136 und 140). Die beiden unisono geführten Blockflöten setzen in T. 92 ein und spielen Gruppen von vier Sechzehntelnoten in T. 110; diese werden zu Achtergruppen in T. 113, 114 und 120 erweitert und bilden schließlich mit Unterstützung der Violine 2 und der Viola eine fortlaufende Sechzehntelbewegung von T. 124 bis T. 127. In den 33 Takten zwischen T. 109 und 142 enthalten die Orchesterstimmen vier oder mehr Sechzehntelnoten in 21 Takten, also in fast zwei Dritteln. Die beiden unisono geführten Blockflötenstimmen weisen ebenfalls mehrfach das *figura-corta*-Motiv auf, doch abgesehen davon bildet jedes Auftreten dieses Motivs in irgendeiner anderen Orchesterstimme lediglich die Verdoppelung einer Chorstimme. Auf diese Weise entsteht in der Fuge von BWV 46/1 der Eindruck, daß die *figura corta* in erster Linie dem Chor zugewiesen ist, während die Sechzehntelgruppen überwiegend ein Merkmal des Orchesters sind. Dies ist in BWV 103/1, einem 1725 komponierten Chorsatz, eindeutig nicht der Fall. Die *figura corta* und die fortlaufenden Sechzehntel treten bereits in T. 3 gemeinsam auf. Der erste Choreinsatz enthält die *figura corta* in Verbindung mit dem Wort „freuen“ in T. 43–53, doch die darüberliegende Flöte spielt durchgehende Sechzehntel in T. 45f., 49f. und 53. Im zweiten Choreinsatz, der in T. 55 beginnt, wird das Wort „freuen“ für ein oder zwei Takte durch die *figura corta* repräsentiert, dann erscheint es für mehrere Takte in Verbindung mit laufenden Sechzehnteln. Es ist offensichtlich, daß Bach zu diesem Zeitpunkt die beiden musikalischen Ideen für geeignet hielt, den Affekt des Frohlockens auszudrücken. Die gleiche Kombination kehrt in der in T. 109 beginnenden Fugenexposition wieder.

Mir scheint die Schlußfolgerung unausweichlich, daß Bach zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Standpunkte über die Kombination von *figura corta* und laufenden Sechzehnteln vertrat. In dem 1725 entstandenen Werk war ihm eindeutig stärker an einer aktiven Verbindung zwischen ihnen gelegen als in dem Stück aus dem Jahr 1723, wo die *figura corta* vornehmlich eine vokale Figur war und die Sechzehntelpassagen größtenteils dem instrumentalen Bereich vorbehalten blieben. Wie eigenwillig Bach in diesen Dingen war, vermag ich nicht zu sagen, doch ich würde nach dem Vergleich der beiden Chorsätze zögern, strenge Regeln aufzustellen.

Zu BWV 50 zurückkehrend sollten wir uns daran erinnern, daß in Kontrapunkt 2 die *figura corta* je einmal in den Takten 1–3 und dreimal in T. 4 auftritt. Schauen wir uns T. 12f. an, so stellen wir fest, daß der Baß T. 4 und 5 von Kontrapunkt 2 gemeinsam mit dem Continuo in folgender Weise vorträgt:

BWV 50

12 13

Baß (Chor 1) 

(verwor) - - - - - fen ist

Continuo 

Zur Erklärung dieser Stelle finde ich die Annahme hilfreich, daß der Bearbeiter durch die Kraft, die von der *figura corta* im Chorbaß in T. 12 erzeugt wird, angezogen wurde und sie in der Folge im Continuo beibehielt; somit wich er von einer strikten Verdopplung der Singstimme, die er bis dahin befolgt hatte, ab. Es scheint überflüssig darauf hinzuweisen, daß die *figura corta* in späteren Takten ein überaus häufiges Motiv im Continuo darstellt, ja es beherrscht weitgehend den gesamten Orchestersatz. Akzeptiert man die Annahme eines Bearbeiters, so wäre es sehr wahrscheinlich, daß sämtliche im weiteren Verlauf des Stücks zu beobachtenden Fälle einer Verwendung der *figura corta* auf ihn zurückgehen.

Doch ich bin sicher, Rifkin würde einwenden, daß BWV 50 keine Gruppen von Sechzehntelnoten aufweist. Auf der Suche nach einer Begründung erscheint ein Blick auf die Einsätze des Alts in Chor 1 in T. 43 und 50 hilfreich; es handelt sich in Chor 1 um die erste Verwendung von anderem Material als den Kontrapunkten 1–4. Um in T. 29–57 von D-Dur nach fis-Moll modulieren zu können, sind vier Stimmeneinsätze notwendig. Falls deren eingangs gewählte Abfolge (BATS) hier wiederholt werden soll, würden sich unsingbare Lagen ergeben. Es muß anderes Material gegeben haben, das aus irgendeinem Grund dem Bearbeiter nicht zusagte; es könnte aus Sechzehntelgruppen bestanden haben. Wäre Bach an der Bearbeitung beteiligt gewesen, müßten diese – wie auch Rifkin glaubt – dort zu finden sein. Somit kann die Annahme eines fremden Bearbeiters das Fehlen von Sechzehntelgruppen in BWV 50 erklären. Diese Hypothese wird gestützt durch die von mir postulierte Ableitung des Kontrapunkts 5 (Rifkins Kontrapunkt 6) von Kontrapunkt 2 als ein notwendiger Ersatz für das ursprüngliche Material in den Einsätzen des Alts von Chor 1 in den T. 43 und 50.

Der Umstand, daß in der ersten Hälfte von BWV 50 weder der Tenor noch der Baß von Chor 1 unmittelbar nach Kontrapunkt 4 mit Kontrapunkt 1 fortfahren, könnte ebenfalls mit den Bemühungen des Bearbeiters zusammenhängen, das be-
anstandete Material zu ersetzen. Falls es sich bei der von ihm benutzten Vorlage um ein Kompositionsautograph Bachs handelte, so ist es angesichts vieler anderer Bachscher Chorfügen mit Verwendung der *figura corta* sehr wahrscheinlich, daß dort auch Sechzehntelgruppen enthalten waren. Es spricht viel dafür, daß diese – nach Hofmann ziemlich unleserliche – Partitur dem Bearbeiter dichtgedrängte, schwierig zu entziffernde Sechzehntelgruppen bot. Anderenfalls müßte angenommen werden, daß der uninspirierte Kontrapunkt 5 (bei anderen Kontrapunkt 6) mit seinem dem Kontrapunkt 2 entsprechenden Text authentisch ist. Wie Hofmann finde ich dies „auffallend“.

In der zweiten Hälfte (beginnend mit T. 69) werden die beiden letzten Kontrapunkte häufiger verwendet. Die freie Umkehrung von Kontrapunkt 1 ist ein prominentes Merkmal der einleitenden SATB-Exposition; sodann wendet sich die Musik zur Subdominante, wie in T. 29 mit einem Trompeteneinsatz, durch den die abschließende Coda vorbereitet wird. Hier sind Spuren des ausgetauschten Materials weniger deutlich erkennbar, doch es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß es ursprünglich auch in der zweiten Hälfte vorkam. Dieser Punkt wird weiter unten noch eingehend diskutiert. Ein weiteres Merkmal von BWV 50 ist die Verdopplung des Chors durch die Streicher in der ersten Fugenexposition.² Unter den im Autograph überlieferten

² Vgl. oben S. 120.

Leipziger Werken Bachs kenne ich keinen weiteren vergleichbaren Fall. Wenn Fugen-Abschnitte in der Mitte eines Chorsatzes beginnen, ist die erste Exposition nie durch Instrumente verstärkt; Beispiele finden sich in BWV 22/1, 75/1, 76/1, 24/3, 105/1, 46/1 (Sopran verdoppelt) und 69a/1 (Doppelfuge, erste Exposition der Themen jeweils ohne verstärkende Instrumente). Alle genannten Fälle illustrieren Bachs Unterscheidung zwischen „Soli“ und „Tutti“, die manchmal explizit in der Partitur vermerkt ist. Diese Unterscheidung fehlt in T. 1–28 von BWV 50. Dort eröffnen die Takte 1–28 das Werk ganz zwanglos, während in den übrigen Chören die Fugenabschnitte in scharfem Kontrast zu den vorhergehenden Takten stehen. Deren erste Expositionen können darum in einem durchaus realen Sinn als Anfänge begriffen werden; sie bilden daher einen großen Kontrast zu der durch Streicher verstärkten ersten Exposition in BWV 50.

Niemand hat sich über die falschen Noten in Violine 2, T. 113, und Viola, T. 114, geäußert, die ich seinerzeit auf S. 83 f. diskutierte. Stammen sie von Bach? Es gibt sichere Gründe, dies zu bezweifeln. Stillschweigen herrschte auch bezüglich meines Hinweises (S. 85) auf das neunmalige Vorkommen der Note a in Oboe 3 in T. 90–93, zu dem ich bemerkte, „ein Austausch mit der Viola wäre leicht möglich gewesen“. Ich kann nicht glauben, daß Bach hierfür verantwortlich gewesen ist.

Stein schreibt mir oben auf S. 58 die Idee zu, daß „die Einführung eines zweiten Chores“ auf Bach zurückgehe. Falls ich dies jemals behauptet habe (was ich nicht glaube), möchte ich es jetzt ausschließen. Ich verstehe auch nicht, wie dies mit seinem ersten Satz (S. 51) zusammenstimmt: „Im Jahre 1982 äußerte William H. Scheide Zweifel an der Authentizität“ von BWV 50. Ganz gleich auf welche Weise Stein mich zu widerlegen beabsichtigt, möchte ich meinen, daß ein gewisser innerer Widerspruch doch bestehen bleibt. Ziemlich pauschal verwirft Stein (S. 62) meine Hypothese einer auf Bach zurückgehenden ursprünglichen Fassung von BWV 50 aus dem Jahre 1723 – einer Zeit also, von der wir wissen, daß Bach Permutationsfugen verwendete, für jeden Sonn- und Festtag des Kirchenjahrs Kantaten komponierte sowie in freier Weise und in später niemals wieder zu beobachtender Häufigkeit früher geschaffene Werke überarbeitete und erweiterte, und in einem Jahr, in dem eine der wenigen Lücken des Aufführungskalenders den Michaelstag betrifft, zu dem Bach mit Sicherheit ein eigenes Werk darbot.

Weder Hofmann, Stein noch Rifkin ziehen diese Argumente in Betracht. Ich wiederhole, daß ich sie immer noch für relevant und wichtig halte. Ich widmete Abschnitt III meines Artikels diesem Thema (S. 92–95) und stehe nach wie vor zu dem, was ich damals schrieb.

Die bisher diskutierten Argumente sind auf verschiedene Weise miteinander verwoben, wodurch eine streng logische Behandlung erschwert wird. Ich halte es daher für sinnvoll, an dieser Stelle die wichtigsten Gründe für meine Annahme, daß BWV 50 die erweiterte Bearbeitung einer einfacheren Vorlage darstellt und daß der Bearbeiter nicht Bach war, zusammenzufassen. Die insgesamt neun Gründe sind ihrem Gewicht nach geordnet:

1. Ein Vokalsatz wie Chor 2 – in *P 136* unter dem Continuo-System plaziert – ist in keinem Bach-Autograph zu finden. Der Continuo ist bei ihm stets auf dem untersten System jeder Akkolade plaziert. Eine auf Hofmann basierende hypothetische Erklärung für diese Plazierung findet sich oben auf S. 118 f.

2. Ein weiteres einmaliges Merkmal ist die Verdopplung von Tenor, Alt und Sopran aus Chor 1 durch die Violinen und die Viola in T. 8–28. Dies ist nicht die Art, wie Bach seine Chorfugen beginnt. Wer Bach für den einzig denkbaren Komponisten hält, muß eine Rechtfertigung für diese Praxis finden (vgl. S. 122f.).
 3. Die Bezeichnung und der Umfang der Oboenstimmen ist ebenfalls ohne Parallele. Für mich gibt es keine Erklärung für die neun tiefen Töne in Oboe 3, T. 90–93, da dort die Oboenstimme leicht mit der Viola vertauscht werden könnte. Dies wurde auf S. 119 und 123 näher diskutiert.
 4. Für mich ist die Partie des Tenors von Chor 2 in ebendiesen Takten 90–93 wegen seiner schonungslosen Betonung des *a'* völlig unbachisch. Dies wurde auf S. 118 kurz angedeutet.
 5. An dieser Stelle mögen die letzten beiden Kontrapunkte genannt werden. Ihre textlichen und musikalischen Verbindungen mit den Kontrapunkten 1 und 2 machen sie meiner Meinung nach suspekt. Ich glaube mittlerweile, daß sie von dem fremden Bearbeiter hinzugefügt wurden. Siehe S. 118.
 6. Rifkins Interesse an der *figura corta* und den Sechzehntelgruppen lenkt den Blick auf BWV 120/2 und seine bekanntere Parodie im „*Et vitam venturi*“ aus der h-Moll-Messe, in denen beide Elemente reichhaltig vertreten sind. Die *figura corta* ist vermutlich das wichtigste Begleitmotiv in BWV 50, doch es gibt keine Sechzehntelgruppen. Warum nicht? Auf S. 122 wird die Vermutung ausgesprochen, daß diese Sechzehntelgruppen einst vorhanden waren, sich jedoch so schwer entziffern ließen, daß der Bearbeiter (nicht Bach) sie auf verschiedene Weise durch den Einsatz der letzten beiden Kontrapunkte ersetzte. Dieses Argument basiert ebenfalls auf der oben unter 1. genannten Überlegung Hofmanns.
 7. Niemand hat die falschen Noten in Violine 2, T. 113, und in der Viola, T. 114, diskutiert und die Frage, ob diese in irgendeiner Form auf die Streicherpartien von T. 98–101 bezogen sind. Vielleicht sind sie es nicht; ich weiß es selbstverständlich nicht genau, doch mir scheint, es handelt sich um Fehler aus Nachlässigkeit, die durch mechanisches Kopieren entstanden sind.
 8. An dieser Stelle mögen die Einklangs-, Quint und Oktavparallelen erwähnt werden, denen ich in meinem Beitrag viel Raum gewährte. Nachdem ich jedoch die Takte 49–55 von BWV 245/1 studiert habe, wo Bach im Chor einen vierfachen Kanon mit zahlreichen Sechzehntelnoten in eine Wiederholung von T. 10–16 des einleitenden Orchesterritornells einbaut, habe ich entschieden, daß solche Einklänge und Oktaven, die dort in großer Zahl auftreten, für die Echtheitskritik wohl nicht so sehr bedeutsam sind. Deshalb wurde dieser Punkt hier nur kurz auf S. 119 und 120 angesprochen.
 9. Erwähnenswert ist auch die „melodische Armut“ der „Innenstimmen“, die in den Beispielen 2–8 auf den S. 85–87 meines Artikels angeführt werden. Hofmann (S. 70) widerspricht mir und beendet seine Diskussion mit der Bemerkung, diese Stellen seien „Teil der künstlerischen Idee dieser Bearbeitung“, was sie in der Tat sind – doch ich bleibe dabei, sie repräsentieren nicht Bachs künstlerische Idee; und ich nannte bereits die aus meiner Sicht relevanten Vergleichsstellen, doch hat hierzu keiner der Autoren Stellung genommen. Meine Meinung hierüber ist unverändert geblieben.
- Wie bei vielen Auseinandersetzungen mag auch hier ein Argument für sich allein nicht viel Gewicht haben; doch zusammengenommen entwickeln sie größere

Kraft. Es ist meine Überzeugung, daß die neun hier angeführten Gründe in ihrer Gesamtheit ein gutes Plädoyer für einen fremden Bearbeiter ergeben.

Was, so könnte man fragen, bleibt für Bach übrig? Als stärkste Substanz verbleiben sicherlich die Kontrapunkte 1–4, die den gesamten Text enthalten. Kontrapunkt 1 enthält die erste Texteinheit mit ihren vier einsilbigen Substantiven zu beständig ansteigenden Noten und dem in realen Fugeneinsätzen sich zu einer vollen Oktave aufschwingenden Ton mit dem vierten Substantiv (bei den tonalen Einsätzen handelt es sich jedesmal um eine Septime, durch die die Rückmodulation bewirkt wird). Kontrapunkt 2 vertont das „verworfen ist“, und die Musik steigt zur Illustration des Texts eine Duodecime abwärts. Kontrapunkt 3 hebt das Wort „verklagete“ in einem gleichsam klagenden Aufstieg aus Viertelnoten hervor, die durch ihre Umschreibung eines Septimakkords charakteristisches Profil gewinnen. Kontrapunkt 4 schließlich ordnet dem Wort „Gott“ einen über vier Takte (mit Überbindung zum fünften) ausgehaltenen Ton zu, wodurch vermutlich Unveränderlichkeit und vielleicht Ewigkeit ausgedrückt werden sollen; der Kontrapunkt endet jedoch mit einer Wiederholung des zu Kontrapunkt 3 gehörigen Textes.

Es ist außerdem wahrscheinlich, daß einiges von Bachs originale Plan erhalten blieb, darunter etwa die Zweiteiligkeit (T. 1–68 und 69–136), die Abfolge der vier realen Einsätze in T. 29–57, durch die von D-Dur nach fis-Moll moduliert wird, sowie die zwei tonalen Einsätze in T. 104–116, um für die Coda zur Subdominante zu gelangen. Dies scheinen die wichtigsten Spuren des ursprünglichen Komponisten zu sein, und sie sind in der Tat großartig.

Wir wenden uns nun den Ausführungen Rifkins zu, der annimmt, daß Bach – trotz Kirnbergers Zuweisung auf einer nach der Abschrift Gerlachs angefertigten Partitur – nichts mit BWV 50 zu tun hatte. Rifkin erläutert das Problem auf S. 76:

„In BWV 50 stehen Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit, genialer Wurf und begrenzte Fähigkeit, erhabene Wucht und holpernder Kontrapunkt dicht beieinander. (Sie) lassen ... sich nur mit gewaltsamen – und, wie es scheint, Bach und seinen Zeitgenossen nicht bekannten – Mitteln trennen.“³

Mit dem ersten Satz stimme ich völlig überein. Der zweite Satz erfordert jedoch weitere Diskussion.

Aus ihm habe ich die Formulierung „Wie jedoch bereits gesehen“ herausgenommen. Auf den vorhergehenden Seiten schließt Rifkin, daß Bach nicht der Bearbeiter sein kann (S. 71 und 73), und auf S. 76 zitiert er sowohl Aussagen von Hofmann als auch mir, in denen wir einräumen, daß bestimmte Stellen in BWV 50 nicht wie Bach klingen.⁴ Was auch immer Hofmann denken mag, ich glaube in meinem Artikel deutlich gemacht zu haben, daß ich Bach nicht für den Bearbeiter halte. Bis zu diesem Punkt stimme ich also mit Rifkin überein.

³ Zur Erläuterung des Problems vgl. Hofmanns Fußnote 13 (S. 64). Die abschließenden Worte lauten wie folgt: „der Satz müßte ... grundlegend verändert worden sein, was indes angesichts allgemeiner Anzeichen einer eher flüchtigen Bearbeitung wenig wahrscheinlich anmutet.“ Da Hofmann grundsätzlich annimmt, daß Bach der Bearbeiter war, muß er dieses Problem behandeln. Falls der „Bearbeiter“ nicht Bach war, würde das Problem nicht existieren.

⁴ Ich nehme an, Rifkin und Hofmann haben diese Punkte in ihren „anregenden Gesprächen“, die in Rifkins Fußnote 9 erwähnt werden, geklärt.

Unsere Auffassungen weichen voneinander ab in seinen Ausführungen auf S. 73 und besonders S. 74. Zunächst erwähnt Rifkin, daß *P 136* für BWV 50 durchweg Akkoladen mit 19 Systemen verwendet, wodurch auf den ersten drei Seiten 10 bis 15 Systeme pro Seite leer bleiben. Rifkin nennt diesen Umgang mit dem Papier „verschwenderisch“ und meint dies als Anzeichen dafür werten zu müssen, daß der Kopist aus Stimmen spartierte. Ich glaube hingegen, daß der Kopist vor Beginn seiner Arbeit seine Vorlage (eine Partitur) durchsah und feststellte, daß, beginnend mit T. 29, ein zweiter Chor auftauchte, der unter dem Continuo-System notiert war. Seine Durchsicht führte außerdem zu der Entscheidung, eine Kopie dieser Quelle anzufertigen, ganz gleich wie unleserlich sie war, und gleich zu Beginn der ersten Akkolade 17 leere Systeme zu setzen, damit der Betrachter sofort sehen konnte, welche Besetzung im Verlauf des Stückes erforderlich werden würde. Dies bedeutete einen deutlichen Fortschritt gegenüber seiner Quelle. Daher glaube ich, daß eine der Beschreibung bei Hofmann (S. 67, Fußnote 27) entsprechende Partitur die Kriterien für Gerlachs Quelle vollkommen erfüllen würde.

Rifkin sagt weiter, daß Gerlachs Quelle entweder „eine Neuschrift auf Grund der Urfassung ... oder ... die Überarbeitung einer bereits angefertigten Partitur“ gewesen sein müsse. Nach seiner Meinung will die von mir bevorzugte zweite Möglichkeit

„nicht restlos überzeugen; und auf jeden Fall könnte sie nur dann zutreffen, wenn der Bearbeiter zunächst kein richtiges Bild von seinem Vorhaben gehabt und sich erst im Laufe der Arbeit zu einer so umwälzenden Neugestaltung des Satzes entschlossen hätte.“ (S. 74).

Des weiteren meint Rifkin, daß der Bearbeiter, wenn er – was eher zu erwarten wäre – eine Vorstellung von den möglichen Folgen seiner Revisionsarbeit gehabt hätte, eine brandneue Partitur angelegt hätte, die es erlaubte, die Systeme für Chor 2 über dasjenige des Continuo zu setzen. Dies erweckt den Eindruck, daß Rifkin die Annahme verwirft, die Zielvorstellung des Bearbeiters könnte sich erst im Lauf der Umarbeitung aus kleinen Anfängen entwickelt haben. Wenn er später jedoch darlegt, daß der Bearbeiter, wenn er einen Stimmensatz spartierte (wobei einige Stimmen die in *P 136* nachträglich getilgte Bezeichnung „Ripieni“ getragen hätten), dieser sodann

„zunächst [hätte] meinen können, die als ‚Ripieni‘ bezeichneten Stimmen des zweiten Chores nicht auf eigenen Systemen ausschreiben zu müssen; erst während der Niederschrift, wenn nicht sogar später, wird es sich herausgestellt haben, daß sie in der Tat einen unumgänglichen Bestandteil des Stückes bildeten.“ (S. 75; Hervorhebung durch Kursive von mir).

Hier scheint Rifkin den Wechsel in der Zielvorstellung des Bearbeiters etwas freundlicher zu betrachten. Insofern dürften diese beiden Textstellen sich mindestens zu einem gewissen Grade widersprechen. Infolgedessen kann ich seinem „Wie jedoch bereits gesehen“ (S. 76) nicht zustimmen. Vielmehr glaube ich, daß die in den zitierten Passagen beschriebenen gegensätzlichen Eigenschaften von BWV 50 sich ohne – Bach und seiner Zeit unbekannte – Gewaltsamkeiten auflösen lassen.

Ein weiterer Befund, der Rifkins Interesse weckt, betrifft zwei Folgen von Fortschreitungen, die nach seiner Meinung (S. 83) „zum Kernbestand der Komposition“ gehören und samt und sonders den Continuo einbeziehen. Die kleinere,

Kontrapunkt 3 einschließende Gruppe (T. 18f., 25f., 86f. und 93f.) enthält in fallenden Terzen Oktavparallelen. Die größere Gruppe schließt Kontrapunkt 2 ein (T. 21, 28, 35, 42, 49, 56, 103, 110 und 117). Die Fortschreitungen in dieser Gruppe sieht Hofmann (S. 67) als „Akzentparallelen“ an und hält sie im Unterschied zu Rifkin für eher „tolerabel“. Die kleinere Gruppe, der er ein fünftes Beispiel in T. 16 hinzufügt, betrachtet Hofmann als „gravierender“ und stellt fest (S. 68):

„Bemerkenswert ist, daß diese ... Fehler ... mit der Ostinatomotivik des Continuo verbunden sind, was ein Hinweis darauf sein könnte, daß diese erst nachträglich eingearbeitet wurde.“

Was Hofmann „Ostinatomotivik“ nennt, besteht freilich größtenteils aus Sequenzen der *figura corta*, und - wie oben bereits angedeutet - das Hervortreten dieses Charakterzuges geht höchstwahrscheinlich auf den Bearbeiter zurück. Insofern bin ich überzeugt, daß dem Bearbeiter (der nicht mit Bach identisch war) die falschen Fortschreitungen größeren- wenn nicht größtenteils anzulasten sind.

Nach wie vor glaube ich auch, daß die von ihm beschriebenen und von mir oben zitierten Gegensätze sich ohne Gewalttätigkeit auflösen lassen. Bach hat auf jeden Fall Werke anderer Komponisten bearbeitet; warum sollte nicht ein anderer etwas von ihm Komponierte bearbeiten?⁵ Meines Erachtens bleiben Hofmann und Stein eine Erklärung dafür schuldig, daß sie unverwandt Bach nicht nur als Komponisten, sondern auch als Bearbeiter betrachten wollen. Ihre ungeschützten Behauptungen können nicht nur nicht überzeugen, sondern erscheinen geradezu dogmatisch.

Alles dies hat in mir die Überzeugung reifen lassen, daß es doch unmöglich ist, die Originalfassung wiederherzustellen, insbesondere weil sie durch die von Rifkin postulierten Sechzehntelgruppen (sofern Bach überhaupt beteiligt war) entsprechend der Annahme Hofmanns (in seiner Fußnote 27) unleserlich geworden war. Die Unmöglichkeit einer Entzifferung wäre noch wahrscheinlicher, wenn der Bearbeiter nicht Bach war. In dieser Hinsicht bestärken Rifkin und Hofmann meine Auffassung, daß Bach nicht der Bearbeiter war. Allerdings waren alle drei Autoren klug und vorsichtig genug, keine solche Rekonstruktion vorzuschlagen. In meinem Aufsatz von 1982 hatte ich angenommen, daß alle sechs Kontrapunkte benutzt werden könnten. Auch forderte ich die regelmäßige Abfolge der Kontrapunkte von 1 bis 5 (in anderer Zählung 6), wobei mein Kontrapunkt 1^{inv} (anderwärts als 5 gezählt) gelegentlich mit Kontrapunkt 1 verbunden sein oder aber diesen ersetzen sollte. Und natürlich müßte jeder Einsatz mit dem dazu passenden Stimmumfang verbunden sein.

Bei der Ausarbeitung beeindruckte mich die Zahl der für Altstimme geeigneten Einsätze. Insbesondere hatte mich Bachs I. Jahrgang von 1723/24 angezogen, vor allem wegen der Häufigkeit von vokalen Permutationsfugen in einem nahezu vollzählig erhaltenen Bestand. Eine der wenigen Lücken betrifft den Michaelistag, aus dessen Epistel der Text zu BWV 50 stammt. Bei der Durchsicht der autographen Partituren dieses Jahrgangs zeigte sich, daß in der Kompositionsniederschrift des Es-Dur-Magnificats BWV 243 a der mit fünf Singstimmen besetzte Eingangschor Korrekturen bei der Eintragung der Schlüssel für Sopran II und Alto aufweist. Demnach hätte Bach zunächst eine Sopran- und zwei Altstimmen vorgesehen

⁵ Insbesondere Liszt, Busoni oder Stokowsky.

gehabt, sich dann aber überlegt, daß er zur Weihnachtszeit mehr Sopranstimmen zur Verfügung hatte als ein Vierteljahr früher am Michaelistag und daß Soprane mehr klanglichen Glanz entfalten könnten als Altstimmen. Angesichts dessen legte die große Zahl von Einsätzen in Altlage in BWV 50 die Vermutung nahe, daß zur Originalgestalt des Werkes Alto I und II gehört hatten. Auf dieser Basis konnte ich die beiden Fugendurchführungen ohne Rückgriff auf einen zweiten Chor bewältigen. Die Schwierigkeit dabei ist, daß dies nicht die Verteilung der Kontrapunkte in *P 136* erklärt. Hierfür muß bedacht werden, was der Bearbeiter vorgefunden haben und wie er damit umgegangen sein könnte. In diesem Zusammenhang reizte es mich, Rifkins Beobachtung, daß in Bachs Chören beim Auftreten der *figura corta* stets Sechzehntelgruppen erscheinen, mit Hofmanns Vorstellung von einer mehr oder weniger unleserlichen Originalniederschrift (Fußnote 27) zu verknüpfen. Dies scheint die anfängliche Zahl der Kontrapunkte auf vier (1–4) zu begrenzen, dies in exakter Entsprechung zu meiner Annahme. Hier mag Steins Deutung von Kontrapunkt 1^{inv} (bei ihm Kontrapunkt 5) als Möglichkeit erwähnt werden, die einen späteren Musiker zu einer Bearbeitung angeregt haben könnte (Stein, S. 63f.), die leserlich genug war, um eine Aufführung zu gewährleisten. Augenscheinlich sind die vorstehend formulierten Gedanken durch die eingangs erwähnten drei Aufsätze angeregt worden.

Wie könnte der Bearbeiter vorgegangen sein? Hier möchte ich auf Rifkins Bemerkung (S. 74) zurückkommen, daß der Bearbeiter „kein richtiges Bild von seinem Vorhaben gehabt und sich erst im Laufe der Arbeit zu einer so umwälzenden Neugestaltung des Satzes entschlossen hätte.“ Das erste bedeutendere Zeugnis seines Eingreifens ist natürlich die Verdoppelung der Singstimmen durch die Streichinstrumente in T. 1–28. Beim Erreichen von T. 29 wurde er von der Entdeckung überrascht, daß sich die ersten vier oder fünf Takte von Kontrapunkt 1 wirkungsvoll umkehren ließen. Ursprünglich begann in T. 29 offenbar eine Tutti-Durchführung, nach dem solistischen Beginn in T. 1–28. Doch dem Bearbeiter kam es auf eine wirkungsvollere Änderung an, und so brachte er zwei neue Besonderheiten ins Spiel. Einerseits verdoppelte er die Vokalstimmen durch Zusatz des zweiten Chors, wobei dessen Sopran den neuen Kontrapunkt 1^{inv} übernahm. Andererseits übergab er – ob Trompeten bereits vorgesehen waren, mag hier unentschieden bleiben – der Tromba 1 in brillant klingender Höhe einen vollständigen Einsatz von Kontrapunkt 1. Wenn dieser Einsatz ursprünglich in den Baß gehört und eine Tutti-Durchführung zu eröffnen gehabt hätte, ließe sich das Fehlen eines ordnungsgemäßen Kontrapunkts im Baß (Chor 1) in T. 29 erklären und auch die erste einer zweiten regelgerechten Abfolge von Einsätzen der Kontrapunkte 1 bis 3 in dieser Stimme in T. 36. Vielleicht ohne zu viel weiteres Nachdenken fügte er anschließende Kontrapunkte in den darüberliegenden Tenor ein (2 über 1, 3 über 2 und 4 über 3). Der neue Kontrapunkt 5 (bei Neumann als Kontrapunkt 6 gezählt) wurde den beiden letzten Einsätzen des Alts (Chor 1) zugewiesen, um so nicht ganz einwandfreie Stimmführungen zu ersetzen. Dadurch blieb Chor 1 in T. 43 ohne Kontrapunkt 1 und Chor 2 mußte diese Lücke schließen helfen. In T. 50 hätte der Sopran (Chor 1) nach Abschluß von Kontrapunkt 4 mit Kontrapunkt 1 fortzusetzen gehabt, doch da hier h-Moll erreicht war, wäre eine zu hohe Lage gefordert worden. Demzufolge wurde Kontrapunkt 1 der Violine übergeben und der Sopran (Chor 1) übernahm Kontrapunkt 2.

Im zweiten Teil von BWV 50 führte der Bearbeiter kühnere Neuerungen ein, indem er etwa Kontrapunkt 1 in T. 69 wechselhörig aufteilte⁶ und Kontrapunkt 1^{inv} in Chor 2 während der ersten Durchführung dreimal eintreten ließ. In T. 97 ist der Baß (Chor 2) die einzige Stimme, die in der Originalfassung nicht zu singen hätte. Um dies zu erreichen trägt der Sopran (Chor 2) Kontrapunkt 4 zweimal nacheinander vor. In T. 104 singt der Sopran (Chor 2) Kontrapunkt 1 und die übrigen Stimmen dieses Chores singen den gleichen Text. In T. 111 singt der Sopran (Chor 1) Kontrapunkt 1^{inv} und alle vier Stimmen dieses Chores singen den Text von Kontrapunkt 1 (der von der Tromba 1 vorgetragen wird). Dies legt die Annahme eines Bearbeiters nahe. Gleiches ergibt sich aus dem Auftreten von Kontrapunkt 5 im Sopran (Chor 1) in T. 104. Alle Beiträge von Chor 2 bei den Einsätzen T. 104 und 111 würden sicherlich als Zutaten des Bearbeiters erscheinen. Daher ist es wahrscheinlich, daß alle diese Einsätze vom Bearbeiter komponiert worden sind, um früheres Material zu ersetzen, bei dem es sich wahrscheinlich um Sechzehntelgruppen gehandelt hat, wie sie schon für die erste Hälfte von BWV 50 vermutet worden waren.

Hinsichtlich der nichtfugischen Schlußwendungen in beiden Hälften möchte ich mich der Auffassung Hofmanns (S. 66) anschließen, daß sie auch in einhörigen Fassungen vorgelegen haben könnten.

Doch nachdem dem Bearbeiter, der nach meiner Meinung nicht Bach war, die Schuld für all die Fehler und Schwächen, bei denen wir vier uns so lange aufgehalten haben, gegeben worden ist, möchte ich ihm auch einiges Lob für sein planvolles Vorgehen, seine Beharrlichkeit und Musikalität spenden. Wie Hofmann bereits vermutete, könnte seine Quelle nahezu unleserlich gewesen sein. Aus diesem Material hat der anonyme Bearbeiter sozusagen zumindest etwas von dem Original wiedererstehen lassen und uns eine noch immer gewaltige Komposition hinterlassen. Ohne ihn wäre das Werk vollständig verschwunden. Wie sehr auch Rifkin sich durch das Aufspüren von ihm so genannter nicht bachischer Elemente (die ich ebenso empfinde) bestätigt fühlen mag, so enthält der Satz doch so viel wahre Größe und Kraft, daß ich verzweifeln würde, müßte ich die ursprüngliche Erfindung jemand anderem als Johann Sebastian Bach zuschreiben. Rifkin erwähnt, daß auch andere Komponisten Permutationsfugen geschrieben haben. Doch sind sie durch Werke vergleichbarer Bedeutung bekannt geworden? Bis ich überzeugt werde, daß solche Komponisten existiert haben, bleibe ich bei meiner Auffassung, daß nur Bach BWV 50 auf seine gefährvolle Reise in die Nachwelt geschickt haben kann.

Zum Schluß möchte ich eine Bemerkung über Abschnitt III (S. 92–95) meines Aufsatzes in BJ 1982 einfügen. Hofmann und Rifkin scheinen ihn nicht zu erwähnen, und Stein (S. 62) verschmäht ihn offenbar geradezu. Was aber ist falsch oder unwichtig bei Feststellungen wie den folgenden: 1. Jahrgang I (1723–1724) liegt nahezu vollständig vor. 2. Eine der wenigen Lücken betrifft den Michaelistag. 3. In den erhaltenen Kantaten des genannten Jahrgangs finden sich mehr Permutationsfugen als in jedem anderen Jahrgang. 4. Jahrgang I ist der einzige Jahrgang,

⁶ Möglicherweise angeregt durch die Wechselhörigkeit in den nicht-fugischen Takten 58–61 (weiterentwickelt in T. 118–125).

bei dem Bach vorsätzlich so viele vor-Leipziger Kantaten wie möglich wiederzuverwenden suchte. Zuweilen fügte er neue Schlußsätze an, wie den berühmten Choralsatz in „Herz und Mund und Tat und Leben“ BWV 147. So erscheint es durchaus denkbar, daß BWV 50 mit seinem zum Michaelistag gehörenden Episteltext ursprünglich den Schluß einer Kantate nach Christian Friedrich Hunolds Köthener Text „Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen“ BWV Anh. 5 bilden und diesem besonderen Festtag einen entscheidenden Akzent verleihen sollte. Abschließend möchte ich mit BWV 134a ein Köthener Werk erwähnen, dessen Rezitative und Arien sich auf die Mitwirkung von Alt und Tenor beschränken (ähnlich in der auf ein weiteres Köthener Werk zurückgehenden Kantate BWV 66). Da in Leipziger Kantaten ein Verzicht auf Sopran- und Baßsolos praktisch nicht vorkommt, mag es von Bedeutung sein, daß die beiden einzigen mir bekannten Werke, in denen dies geschieht, BWV 48 und 109, ausgerechnet für die Zeit nach dem Michaelistag 1723 komponiert worden sind. Könnte dies damit zusammenhängen, daß BWV Anh. 5 (mit BWV 50 als Finale) kurz zuvor aufgeführt worden war und – wie die Köthener Kantate BWV 134a – nur Solopartien für Alt und Tenor aufgewiesen hätte? Als zumindest vielsagende Übereinstimmung möchte ich es nochmals zur Diskussion stellen, trotz der geringen Beachtung, die es bislang erfahren hat.

◊ KLEINE BEITRÄGE

„... daß ohne Hülffe derer Herren *Studiosorum* der Herr *Cantor* keine vollstimmende *Music* würde bestellen können ...“ –
Bemerkungen zur Leipziger Kirchenmusik
vor 1723 und nach 1750

Die vokale und instrumentale Besetzung der Bachschen Ensemblewerke stellt die Forschung noch immer vor eine Reihe ungelöster Fragen. Gegenwärtig divergieren die Auffassungen vor allem darüber, mit wieviel Sängern und Instrumentalisten Bach seine Leipziger Kirchenkompositionen in der Regel dargeboten hat. Die hierfür relevanten Quellen sind in der jüngeren Vergangenheit unterschiedlich interpretiert worden, wie ein neuerdings geführter Disput¹ um Bachs „Entwurff einer wohlbestallten Kirchen *Music*“ vom 23. August 1730² belegt. Weniger Beachtung fanden hingegen einschlägige Quellen zur Leipziger Kirchenmusik vor 1723 und nach 1750. Da sich die organisatorischen Strukturen am Thomaskantorat bis zum Amtsantritt von Johann Adam Hiller im Jahre 1789 kaum verändert haben und wir daher annehmen dürfen, daß Bach seine Leipziger Kirchenstücke unter weitgehend denselben Aufführungsbedingungen wie seine Amtsvorgänger und -nachfolger dargeboten hat, müssen auch diese Quellen in den derzeitigen Meinungsstreit mit einbezogen werden.

Als Dreh- und Angelpunkt in der Besetzungsdiskussion erscheint dabei die Frage, in welcher Anzahl Leipziger Studenten und andere musikliebende Adjuvanten „zur Verstärkung derer Kirchen *Musiquen*“³ herangezogen wurden,⁴ denn mit acht festbesoldeten Ratsmusikern (vier Stadtpfeifern, drei Kunstgeigern und einem Gesellen nebst deren Gehilfen) sowie den in vier Chöre aufgeteilten 54 Alumnen der Thomasschule ließ sich spätestens seit Johann Schelles Amtszeit nicht nur an hohen Festtagen beziehungsweise zu anderen festlichen Gelegenheiten (etwa zu Trauungen oder der alljährlich stattfindenden Ratswahl), sondern auch an gewöhnlichen Sonntagen keine „vollständige und wohllautende *Music*“ aufführen, weshalb der Thomaskantor auf die „Beyhülffe derer Herrn *Studiosorum*“⁵ angewiesen war.

Als Johann Schelle am 24. September 1699 „Bey fröhlicher Einweihung der Neuen Kirche“ eine als „Concert à 40. ô 50. Voc.“ bezeichnete Festmusik mit dem „Choro Musico“ der Thomasschule aufführte,⁶ scheint das System des traditio-

¹ Vgl. A. Parrott, *Bachs Chor: Ein „Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff“ zur Neubewertung*, in: Bachwoche Ansbach 1995, Offizieller Almanach, S. 25 ff. Verwiesen sei fernerhin auf die zahlreichen Literaturhinweise in diesem Beitrag.

² Dok I, Nr. 22.

³ Dok I, Nr. 22, S. 63.

⁴ Siehe dazu H.-J. Schulze, *Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik*, BJ 1984, S. 45–52.

⁵ Dok I, Nr. 22, S. 62.

⁶ Der Textdruck der wenigstens mit 40 bis 50 Mitwirkenden besetzten Festkantate befindet sich in der Bibliothek des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig unter der Signatur I/B 179.

nellen Zusammenwirkens von Ratsmusikern, Chorschülern, Studenten und sonstigen Musikliebhabern der Stadt noch weitgehend funktioniert zu haben. Bereits fünf Jahre später, nachdem der junge Georg Philipp Telemann das Amt des Organisten und Musikdirektors an der Leipziger Neukirche übernommen und sich in dem wiedereröffneten Gotteshaus eine eigenständige und von den beiden Hauptkirchen unabhängige Musikpflege etabliert hatte, begann ein über Jahrzehnte währendes Tauziehen um die Mitwirkung der Studenten und sonstigen Adjuvanten bei der Kirchenmusik.

Am 4. Dezember 1704 beschwerte sich Johann Kuhnau beim Leipziger Rat über die neu entstandene Situation, indem er klagt, die *Music* in den beiden Hauptkirchen sei „sonderlich in Feyer Tagen und in den Meßen ... da ich am besten und stärcksten *musiciren* sollte“ wegen der Aufführungen in der Neuen Kirche „sehr geschwächt worden, in dem die sonsten ohne Entgeld mit zu *Chore* gehende und zum Theil von mir unterrichtete Studenten ... unsern *Chor* verlassen, und dem *Operisten* helffen.“⁷ Mit dem „*Operisten*“ ist Georg Philipp Telemann gemeint, welcher sich bald nach seiner Ankunft in Leipzig an der seit 1693 bestehenden Bürgeroper und auch im neugegründeten studentischen Collegium musikalisch engagiert hatte. Kurzum: Durch die „*Seperierung*“ der Adjuvanten sei es zur Schwächung der *Music* in den beiden Hauptkirchen gekommen. Deshalb forderte der Thomaskantor in einer weiteren Eingabe vom 17. März 1709: „da der Haupt *Chorus Musicus* von den Studenten entblöset“, wäre die Bewilligung von sogenannten „*Supernumerarii*“ (von vier bis fünf überzähligen Alumnstellen) wie „zu des vorigen *Cantoris* Zeiten [Johann Schelle] ... gar sehr nöthig“.⁸ Der Vorsteher der Thomasschule, Leonhard Baudiß, bemerkte in einer diesbezüglichen Stellungnahme vom 2. Juli 1709,⁹ daß die Hinzuziehung „guter Vocalisten“ über die gesetzlich festgelegte Zahl von 54 Alumn hinausgehend zu befürworten sei. Kuhnau konnte eine Verringerung seiner musikalischen Kräfte nicht hinnehmen. Ohne Unterstützung der Studenten war eine „vollstimmige *Music*“ – also die Aufführung einer Kantate oder einer lateinischen Kirchenkomposition – nicht zu realisieren.

Daß dies auch von anderer Seite so gesehen wurde, belegt das Bewerbungsschreiben Johann Friedrich Faschs um das Musikdirektorat der Paulinerkirche vom 29. Dezember 1710. Hier macht er unter anderem darauf aufmerksam: „Wie denn auch 5) jedermann bekandt, daß ohne Hülffe derer H. *Studiosorum* der H. *Cantor* keine vollstimmende *Music* würde bestellen können.“¹⁰

A cappella musizierte Motettensätze¹¹ konnten hingegen auch ohne zusätzliche Hilfskräfte dargeboten werden, denn: die „*Execution* derer vielen *Motetten*“ müsse

⁷ Stadtarchiv Leipzig, Tit. VII.B.11, fol. 526^{r+v}, wiedergegeben bei Spitta II, S. 854.

⁸ „Erinnerung des *Cantoris* die Schul und Kirchen *Music* betr.“, Stadtarchiv Leipzig, *Schuel zu S. Thomas. Vol. III, Stift. VIII.B.2^c*, fol. 356^r–361^v, wiedergegeben bei Spitta II, S. 855–859, im folgenden zitiert als „Kuhnau 1709“.

⁹ Stadtarchiv Leipzig, *Stift VIII.B.2^c*, fol. 362^r–364^v.

¹⁰ Universitätsarchiv Leipzig, *Rep. II/III Litt. B. Sect. II No. 3.*, fol. 16^r.

¹¹ Gemeint sind hiermit sicherlich solche Sätze, wie sie im „*Florilegium Portense*“ enthalten sind. Diese Sammlung von Motetten des 16. und 17. Jahrhunderts spielte im Thomaskantorat noch bis 1770 eine zentrale Rolle. 1729 wurden für den Chor neue Exemplare angeschafft (vgl. Dok II, Nr. 271).

– so der Thomaskantor in einer abermaligen Eingabe vom 18. Dezember 1717 – „mancher wohl *exercirte Studiosus* nicht treffen ...“.¹²

In seiner 1709 verfaßten Denkschrift klagt Kuhnau mit Verbitterung, daß die „meisten Schüler, (von denen neüankommenden und dem *Choro recommendierten* Studenten wil man nichts sagen) so bald sie in der *Music* bey des *Cantoris* saurer Mühe einen *habutum* erlanget und nütze seyn können“ vorzeitig ihre *Dimission* suchten oder einfach davonliefen, statt aus „Danckbarkeit vor die große auff sie gewandte Mühe dem *Choro Musico* fernere Dienste [zu] leisten ...“.¹³ Selbst diejenigen, welche in Frieden die Schule verließen, gerieten alsbald unter die „*Operisten*“, statt daß sie „... unter denen Stadt Pfeiffern und Schülern stehen, und dem wie wohl sonst ordentlich *salarirten*, und vormahls immer wohl bestalt gewesenen *Choro Musico* beywohnen...“.¹⁴ Daher müsse er auf die „mit großer Mühe abgerichteten Schüler und Studenten, alß das beste *Ornament*“ verzichten „und sich allezeit mit neüen *Incipienten* [Anfängern] von denen auff den Gaßen sich heiser schreyenden, im übrigen kranck- und kräzigten Schülern nebenst einigen unter denen Stadt *Musicis* und Gesellen nicht gar zu geschickten *Subjectis* ... behelffen ...“.¹⁵ Elf Jahre danach hatte sich an dieser mißlichen Situation offenbar wenig geändert, denn noch immer würden dem „*Choro* durch die bißherige *Music* in der Neüen Kirche die meisten *Studiosi* entzogen“, so daß der Kantor in „beyden *Chören* ... Mangel leyden muß.“¹⁶

Die Aufführung einer mehrchörigen *Music* war ohne die Mithilfe der *Studiosi* keinesfalls zu realisieren, denn: „An die *Music* von zwey oder mehr *Chören*, welche in großen Festtagen solte gehört werden, darff man vollends nicht geducken, und kan man dergleichen nur bewerckstelligen, wenn die Studenten nicht in die neüe Kirche kommen dürffen.“¹⁷ Der Rat sah weder eine Veranlassung noch irgendeine rechtliche Handhabe, diesbezüglich Abhilfe zu schaffen, oder – nach Kuhnaus Vorstellung – gar „auff ein Mittel zu dencken, wie die jenigen *Studiosi*, so von unserer *Thomas* Schule kommen ... zur Danckbarkeit gegen unsern *Chorum* es beständig mit uns halten und allda ihre Kunst, wo sie solche mit Gottes Hülffe gelernet, anwendeten“¹⁸ – etwa Druck auf die Studenten auszuüben, damit sie den Kantor auch weiterhin unterstützten. Wenn sich etliche von ihnen zur *Music* in den Hauptkirchen nicht „animieren“ ließen, dann war dies vor allem Kuhnaus Führungsschwäche geschuldet – und daran vermochten die Stadtväter kaum etwas zu ändern. Der Regierende Bürgermeister Gottfried Lange brachte die Situation wohl auf den Punkt, als er am 22. April 1723 bei der Wahl Johann Sebastian Bachs resümierte: „Es wäre nöthig auf einen berühmten Mann bedacht zu seyn, damit die

¹² Stadtarchiv Leipzig, „*Schuel zu St. Thomas Vol. IV.*“, *Stift. VIII.B.2^d*, fol. 181^r–186^v, hier fol. 183^v, wiedergegeben bei Spitta II, S. 861–865, im folgenden zitiert als „Kuhnau 1717“.

¹³ Kuhnau 1709, fol. 359^{r+v}.

¹⁴ Kuhnau 1709, fol. 359^v.

¹⁵ Kuhnau 1709, fol. 359^v–360^r.

¹⁶ „*Project*, welcher Gestalt die Kirchen *Music* zu Leipzig könne verbeßert werden.“, Leipzig, 29. Mai 1720, Universitätsbibliothek Leipzig, Signatur: *Rep. III 15^e* (Dauerleihgabe der Stadtbibliothek Leipzig), hier fol. 2^{r+v}, wiedergegeben bei Spitta II, S. 866–868, im folgenden zitiert als „Kuhnau 1720“.

¹⁷ Kuhnau 1709, fol. 360^r.

¹⁸ Kuhnau 1720, fol. 5^v.

Herren *Studiosi animiret* werden möchten“,¹⁹ was vor allem dahingehend zu verstehen war, daß sie möglichst zur unentgeltlichen Mitwirkung bei der Kirchenmusik verstärkt wiedergewonnen werden sollten. Offensichtlich ist dies Bach nach seinem Amtsantritt in relativ kurzer Zeit gelungen, obgleich die vom Rat bewilligten Stipendien „wegen geleisteter Dienste bey der Kirchen *Music*“ nicht allzu reichlich flossen.²⁰

Da bereits Johann Kuhnau von seinem „*Salarium fixum ... denen Studiosis, so mit zu Chore gehen, manche Ergötzlichkeit machen*“²¹ mußte, dürfte auch Bach den studentischen Hilfskräften nicht allein kostenlosen Instrumentalunterricht gegeben, sondern sich auch in finanzieller Hinsicht erkenntlich gezeigt haben. Begründete doch Carl Gotthelf Gerlach, sein Amtskollege an der Neukirche, 1729 ein Gesuch um Besoldungsverbesserung vor allem mit folgendem Argument, „da ich genöthiget bin einen ziemlichen Theil von meinem *Salario* zu Unterhaltung der *Instrumente*, als auch aus Erkänntlichkeit gegen diejenigen welche mir die *Musiqve* aufführen helffen, unumgänglich anzuwenden“ habe.²²

Die finanzielle Vergütung der Adjuvanten ging demzufolge auch zu Lasten des Kantors, der schon deswegen auf „*Accidentia*“ – also auf zusätzliche Einnahmen – angewiesen war, die – so Kuhnau – erst „das Kraut machen sollen“, dieweil das jährliche Festeinkommen von 100 Florin „sehr schlecht“ sei.²³ Es wäre mithin nicht ausreichend, musikalische Hilfskräfte davon zu besolden. Die finanzielle Belastung, die sich für seinen Amtsnachfolger Johann Sebastian Bach etwa bei der Aufführung einer doppelchörigen Passionsmusik ergeben haben dürfte, ist daher nur zu erahnen. Vielleicht erklärt sich vor diesem Hintergrund auch dessen verärgelter Kommentar, als ihm am 17. März 1739 eine Passionsaufführung vorerst untersagt wird: „... er fragte nichts darnach, denn er hätte ohnedem nichts darvon, und wäre nur ein *onus ...*“²⁴

Nach alldem bisher Gesagten konnte der *Chorus Musicus* der beiden Hauptkirchen nur unter Hinzuziehung musikliebender Studenten und anderer Adjuvanten personell hinreichend besetzt werden. blieb die Anzahl der Chorschüler und Ratsmusiker über fast ein Jahrhundert lang im wesentlichen unverändert, so war die Zahl der zusätzlichen Kräfte mitunter beträchtlichen Schwankungen unterworfen und somit eine variable und nicht im voraus zu kalkulierende Größe.

Kuhnau beschreibt seinen Aufführungsapparat detailliert, wenn er die zu einer *Music* notwendigen Blech- und Holzblasinstrumente wie folgt benennt: „2 oder mehr *Trompeten*, 2 *Hautbois*, oder *Cornetten*, 3 *Trombonen* oder andern dergleichen *Pfeiffen*, 1 *Fagott*, und einem *Basson*“.²⁵ Zugleich weist er mit Nachdruck darauf hin, daß die aus acht Personen bestehenden Stadtpfeifer, Kunstgeiger und Gesellen hierfür „kaum zu langen“.

¹⁹ Dok II, Nr. 129.

²⁰ Siehe dazu Schulze, a. a. O. (Fußnote 4), S. 46f.

²¹ Kuhnau 1717, fol. 185^r.

²² Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII.B.106*, fol. 213^v, vollständig wiedergegeben bei A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (Beiträge zur Bach-Forschung. 8.), S. 153f.

²³ Kuhnau 1717, fol. 185^r.

²⁴ Dok II, Nr. 439.

²⁵ Kuhnau 1709, fol. 360^v.

Von der Besetzung der Streichinstrumente hatte der Thomaskantor eine ebenso konkrete Vorstellung, wenn er beklagt, daß er nicht sehen könne, wo die „Leüte“ für die übrige „Geigen *Music*, welche die angenehmste ist, wie sie izo in ganz *Europa* und auch bey uns starck bestellet wird“ herzunehmen seien, „da bey denen beyden *Violinen* immer zum wenigsten 8 Personen stehen, und folgentlich zu denen gedoppelt besetzten *Braccien*, zu *Violonen*, *Violoncellen*, *Colocionen*, *Pauken*, und anderen *Instrumenten*“.²⁶ Hieraus wird ersichtlich, daß er für die Besetzung der ersten und zweiten *Violinen* mindestens jeweils vier, für die übrigen Streichinstrumente aber wenigstens zwei Spieler als notwendig erachtete, weswegen die studentischen Hilfskräfte für den Kantor ein unverzichtbarer Bestandteil seines Aufführungsapparates blieben. Eine Differenzierung zwischen Festmusiken und Kirchenstücken für die gewöhnlichen Sonntage hat Kuhnau mit seinen Besetzungsangaben jedoch nicht vorgenommen.

1717 klagt er abermals, daß die Alumnen der Thomasschule „nicht zu langen“, denn er benötige allein für den „ersten Chore bey der heutiges Tages gewöhnlichen starcken *Music*“

„viel Sing- als *Concert-* und *Capell-*Stimmen, oder dem so genannten *Ripieno*, und *Instrumenten*, als viel *Violinen*, *Violen*, *Bässen*, als *Violonen*, *Violoncellen*, *Calichonen*, *Bassonen*, wozu die wenigsten von den Kunst-Pfeiffen kommen, weil sie andere blasende *Instrumenta*, als *Trompeten*, *Posaunen*, *Hautbois* und dergleichen mehr immer zu *tractiren* haben:“²⁷

Kuhnau beschreibt hiermit die Besetzungsverhältnisse bei den Figuralaufführungen seiner ersten Kantorei. Eine Einzelbesetzung der Vokal- und Streicherstimmen (also ein Sänger oder Spieler pro Stimme) zog er für den Regelfall allem Anschein nach nicht in Erwägung; zumindest war dies – falls es sich nicht vermeiden ließ – keine von ihm angestrebte Lösung. Im übrigen divergieren seine Besetzungsangaben nicht wesentlich mit denen im „Entwurf“ von 1730.²⁸

Für die Ausführung der tiefen Solo-Partien reflektierte Kuhnau „auf einen starcken *Bassisten*“ aus den Reihen der Studenten, da „von der Schul Jugend ... dergleichen tieffe Stimmen nicht so leichte zu gewarten“ wären und die Alumnen „mehr zu denen *Capellstimmen* und dem *tutti*, als zum *concertiren*“ zu gebrauchen seien.²⁹ Wenigstens zwei *Discantisten* sollten zur Schonung ihrer Stimmen vom Kurrendesingen dispensiert werden. In seiner Denkschrift von 1717 empfiehlt Kuhnau daher, nicht allein die Anzahl der Alumnen zu vergrößern, sondern „wie in Dreßden bey der Creutz-Kirche 2 sonderliche *Diskantisten*, bloß zur Kirchen-*Music*“ einzusetzen, damit sie von „allen Umgängen und *Currente-Singen* verschonet würden.“ Damit solchen Sängern daraus keine finanziellen Nachteile entstünden, sollten zwei Florin, die der Kantor, „jährlich unter die *Concertisten* auszutheilen“ hätte, diesen anteilig mit ausgezahlt werden.³⁰

Für die Figuralmusik waren außer den *Concertisten* demzufolge auch *Tuttisten* (oder *Capellstimmen*) erforderlich. Für den Regelfall hatte Kuhnau – soweit sich erkennen läßt – keine solistische Ausführung der einzelnen Chorstimmen vorge-

²⁶ Kuhnau 1709, fol. 360^v.

²⁷ Kuhnau 1717, fol. 182^r.

²⁸ Siehe Fußnote 2.

²⁹ Kuhnau 1709, fol. 360^v–361^r.

³⁰ Kuhnau 1717, fol. 183^r.

sehen. Im Gegensatz zu der exakt mitgeteilten Streicher- und Generalbaßbesetzung haben wir außer dem Hinweis auf eine Mehrfachbesetzung jedoch keine konkreten Angaben zur Anzahl der benötigten Chorsänger pro Stimmgattung.³¹ Unter den gegebenen Umständen ließen sich gleichbleibende Besetzungsverhältnisse wohl auch kaum erreichen.

Am Rande seiner ebengenannten Denkschrift erwähnt Kuhnau, daß „unter der *Communion* der *Chorus* nicht beysammen“ sei, da viele der Schüler „zum Büchßen tragen“ gebraucht würden oder andere „zum Eßen nöthige Verrichtungen“ zu erledigen hätten.³² Außerdem seien die *Communicanten*, sobald sie sich dem Altar näherten „von dem Schüler-*Chore* weit entfernt“, weshalb es sich als sinnvoll erwiesen hätte, daß „der *Praefectus* nur alleine die Lieder und *Verse* angefangen und mitgesungen, dabey aber fein auf das Volck Achtung gegeben, als wenn die andern Schüler auch starck mit und sich vollends heiser gesungen, dabey den *Praefectum* in seiner *Attention* auf das Volck nur gehindert, und also *Confusion* gemachet.“³³ Eine *Music* unter der *Communion* – zumindest unter Mitwirkung des *Chorus Musicus* – war unter diesen Umständen nicht gegeben.³⁴ Schon 1710 hatte Kuhnau in einem Memorial an die Leipziger Universität darauf hingewiesen, daß „nach der Predigt nur kleine schwache Stücken *musiciret* werden, durch einen meiner auff der Orgel wohl *exercirten Scholaren* und Studenten, die mir alle *mahl* zur *Music accompagniren*“³⁵. Zu dieser Zeit habe er in den beiden Hauptkirchen nicht mehr anwesend zu sein und könne daher auch die „neuen Gottesdienste“ in der Pauliner(Universitäts-)kirche mit versehen.

Daß sich die Aufführungsbedingungen am Thomaskantorat auch nach 1750 nicht grundsätzlich verändert hatten, bezeugt ein Schreiben Johann Friedrich Doles' vom 22. Oktober 1784 an den Rat der Stadt Leipzig. Es enthält unter anderem ein „Verzeichnis von gegenwärtiger Beschaffenheit derer Chöre“, welche sich – so Doles – „täglich noch verschlimmert“. Nach diesem Verzeichnis – es trägt die Überschrift „*Catalogus* der itzigen *Chöre*“ – bestand die erste Kantorei aus zehn Bassisten, elf Tenoristen, zwei Altisten und drei Diskantisten, unter denen sich – wie Doles in einer Randbemerkung feststellt – „noch kaum 8. leidliche Sänger, und kaum eben so viele Instrumentisten“ – also höchstens 16 zur Kirchenmusik taugliche Schüler befänden. „Die übrigen“ – so bemerkt er weiter – „haben theils

³¹ Das Aufführungsmaterial zu Kuhnaus Begräbnismotette „Gott hat uns nicht gesetzt zum Zorn“ (SBB *Mus. ms. autogr. J. Kuhnau 3*) enthält immerhin folgende Vokalstimmen: 2 x Canto I, 2 x Canto II, 2 x Alto, 2 x Tenore, 2 x Basso. Vorausgesetzt, je zwei Alumnus hätten ein Stimmenexemplar benutzt, dann wäre jede Chorstimme von vier Sängern ausgeführt worden.

³² Kuhnau 1717, fol. 184^v.

³³ Kuhnau 1717, fol. 184^v.

³⁴ Ob sich diese Situation nach 1723 grundsätzlich geändert hat, bleibt ungewiß. Vgl. dagegen U. Wolf, *Überlegungen zu Bachs Kommunionsmusiken*, BJ 1999, S. 133 ff.

³⁵ „ACTA den GOTTES Dienst in der Pauliner Kirche und was dem anhängig betr.“, Universitätsarchiv Leipzig, *Rep. II/III Litt. B. Sect. II No. 3.*, fol. 4^r–5^v, hier 4^v, wiedergegeben bei Spitta II, S. 860.

ihre Stimmen verlohren, theils sind sie unfleißig.“ Noch trostloser beschreibt er die Besetzungssituation in der zweiten Kantorei, die lediglich aus fünf Bassisten, fünf Tenoristen, einem „Falsettisten und Halb-Altisten“, einem „Falsettisten, und Halb Discantisten“ und einem „Discantiste aber auch Falsett“ bestünde. Resignierend stellt er fest: „Alle elende Sänger! den Praefect ausgenommen, und haben theils ihre Stimmen verlohren, theils wenden sie keinen Fleis an.“ Erwartungsgemäß erscheint die dritte Kantorei in ganz trübem Lichte: Drei Bassisten, drei Tenoristen, zwei Altisten und ein Diskantist.³⁶ Kein Wunder, wenn Doles nach fast 29 Amtsjahren zu dem niederschmetternden Resümee gelangt, daß er zur „Besorgung eines guten anständigen Gesangs und der Musik in denen Kirchen allhier ... nicht befördert ...“, sondern „... fast von allen Seiten verhindert werde.“³⁷ Verbittert über die Verhältnisse am Kantorat, aber „keineswegs aus Mangel der Gesundheit und Kräfte“³⁸ bat er am 2. März 1789 nach 33 Dienstjahren schriftlich um seine Entlassung und die Bestellung eines Substituten.

Daß seine Kritik nicht zu Unrecht bestand, bezeugt ein Memorial vom 7. November 1777 aus der Feder von Johann Wilhelm Richter. Der Vorsteher der Thomaschule beklagt, mittlerweile würden immer weniger Alumnus Fähigkeiten und Interesse zur Kirchenmusik entwickeln:

„3. Müßen sich zwar sämtl. Schüler ... bey ihrer *reception reversiren*, ... sich nebst denen *litteris* fleißig in der *Music* zu üben; gleichwohl will jetzo bey nahe niemand mehr sich mit der *Music* abgeben, sondern sie reden von Übertragungs-Geldern; laßen sich an denen Tagen, wo große *Music* seyn soll 16. gl. 12. gl. 8. gl. von denen *Music*-Geldern abziehen, und glauben dadurch dem *revers* Gnüge geleistet zu haben; wodurch es geschieht, daß mehr *Studiosi* und Regiments Pfeifer, als Schüler bey *Musicen* zu sehen sind, und es endlich dahin kommen wird; daß kein *Musicus* auf der *Thomas*-Schule ist.“³⁹

Galten im Jahre 1709 für Johann Kuhnau die Studenten noch „alß das beste *Ornament*“ bei der Kirchenmusik,⁴⁰ so scheinen sich die Verhältnisse unter Doles eher in das Gegenteil verkehrt zu haben. Nach Richters (sicherlich nicht ganz unpolemisch abgefaßter) Darstellung hätten Studenten und Regimentspfeifer inzwischen die Mehrheit unter den Ausführenden gebildet. Unter solchen Umständen müßten zu den obengenannten 16 brauchbaren Chorschülern der ersten Kantorei noch mindestens ebenso viele Studenten und Regimentspfeifer hinzu-

³⁶ Stadtarchiv Leipzig, *Stift VIII.B.6*, fol. 236^r–238^v, siehe auch H. Banning, *Johann Friedrich Doles, Leben und Werke*, Leipzig 1939 (Schriften des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung, 5.), S. 85–87.

³⁷ Ebenda, fol. 238^v.

³⁸ Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII.B.118*, fol. 234^r–236^r.

³⁹ Stadtarchiv Leipzig, *Stift VIII.B.6*, fol. 180^{r+v}. Den Urteilen Doles' und Richters mag die Bemerkung Wolfgang Amadeus Mozarts entgegenstehen, der sich 1789 nach einer Aufführung der doppelchörigen Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 225) über die Thomaner folgendermaßen geäußert haben soll: „So ein Chor haben wir in Wien, und hat man in Berlin und Prag nicht.“ (AMZ No 6. Den 7^{ten} November 1798., Sp. 81, vgl. Dok III, Nr. 1009). Vielleicht sind derart unterschiedliche Aussagen am ehesten damit zu erklären, daß die Qualität des Chores beträchtlichen Schwankungen unterlag und im Verlauf von wenigen Jahren – abhängig von der personellen Zusammensetzung – sich sowohl in positiver als auch in negativer Richtung rasch verändern konnte.

⁴⁰ Kuhnau 1709, fol. 359^v; vgl. Fußnote 15.

gezählt werden. Rein rechnerisch konnte somit ein Aufführungsapparat von wenigstens 32 Mitwirkenden zusammenkommen. Dennoch waren die Aufführungsbedingungen in jeder Hinsicht reformbedürftig. Erst Johann Adam Hiller war es vergönnt, einige längst fällige organisatorische Veränderungen am Thomaskantorat durchzusetzen.

Andreas Glöckner (Leipzig)

12

Wunderlich ist die mit 8 Personen bestehende
 Orgel, die durch die Orgelmeister
 und Orgelisten zu 12 Personen bestanden,
 wofür zu 12 Personen Trompeten, 2 Haut-
 boien, eine Cornette, 3 Trombeln, vier Orgel-
 röhren, vier Pfeifen, 1 Fagott, und
 ein Basson waren zu setzen, und ma-
 chte sehr schön, wie auch "Orgelmeister"
 Music, welche die angesehenste ist, welche
 in ganz Europa mit sich führt, und
 bestes ist, da sie durch die Violon-
 cellen, die Orgel, 8 Personen, und
 selbst zu 12 Personen bestanden
 Braccioni, zu Violoncellen, Violoncello,
 Celocioni, Fagott, und anderer Instrumenten,
 wofür die Leute sehr zu besorgen sind,
 da sie alle in die neue Kirche gezogen
 werden, wie auch die Orgel, welche
 nicht geändert, da die Orgel nicht
 einige Dinge, wie auch über die Orgel
 werden, Bassisten (wie man die
 Orgel zu setzen, wie auch die Orgel,
 und nicht so leicht zu verändern, so
 wird sie sich auf die Orgel, wie auch
 die Orgel, die in der Music, wie auch
 sie auf ihre Orgel, wie auch, und man
 sie auf ihre Orgel, wie auch, und man

Aus der Eingabe Johann Kuhnaus vom 17. März 1709 an den Leipziger Rat
 („Erinnerung des Cantoris die Schul und Kirchen Music betr.“), Stadtarchiv Leipzig,
 Stift. VIII.B.2^c, fol. 360^v.

A) Catalogus sex ifigra Gorr.

237
00238

Ute Gorr
Basifira.

- Dyrockenberger.
- Fischer.
- Wagner.
- Großhant.
- Leidig.
- Dilmilt.
- Mana.
- Hof.
- Fabldorf maj.
- Müller. Tenorifira.
- Lehmann maj.
- Filaf.
- Grasidib.
- Leignib.
- Hogel.
- Hofflig.
- Wern.
- Hilber.
- Radmann.
- Blige.
- Hornib.

Altifira

- Wied.
- Fabldorf min. falschifira.
- Fiscantifira
- Lehmann maj. falschifira.
- Dubdat.
- Grage. falschifira.

Ute Gorr
Basifira.

- Lehmann.
- Fabldorf.
- Mulert.
- Melzer.
- Lehmann maj. Tenorifira.
- Dubdat.
- Krause min.
- Lufa.
- Leignib.
- Mölsing.
- Deaüßiß falschifira u. Halb-Altifira
- Exler falschifira, und Halb Fiscantifira.
- Wollon Fiscantifira, aber auf falschifira.

Ute Gorr
Basifira.

- Raubold.
- Dyrockenberger min.
- Hüfner. Tenorifira.
- Krause maj.
- Leignig.
- Dreßel. Altifira.
- Wied. falschifira.
- Mittenzweig. falschifira. Fiscantifira
- Radmann falschifira.

Unter diesen allen sind noch kaum 8. leidliche
Däner, und kaum dem so viele Jastrumantist
Die übrigen haben Heilb ihre Däner verlorren,
Heilb sind sie unflüchtig.

Alle runde Däner, den Jastrum
abgenommen,
und haben Heilb ihre Däner verlorren
Heilb sind sie unflüchtig.

Unter diesen ist kein einziger Dab, der
so sige soll, und vorferger der Ue

In der Herbst sind:
Hüfner, Leumann, Wobert, Leignig, Eng
hardt!
Cazantifira
Graun.

Aus der Eingabe Johann Friedrich Doles' vom 22. Oktober 1784 an den Leipziger Rat, Stadtarchiv Leipzig Stift VIII.B.6, fol. 237r.

Das „Thema Legrenzianum elaboratum per Joan. Seb. Bach“ und die Frühgeschichte der Doppelfuge

Unter „Doppelfuge“ soll hier jene dreiteilige Form verstanden werden, in der zwei Themen zunächst in getrennten Abschnitten durchgeführt und dann in einem dritten Teil miteinander kombiniert werden. Es ist die Form, die meistens gemeint ist, wenn man von „Doppelfuge“ spricht. Sie ist sogar als die „echte“ Doppelfuge bezeichnet worden, weil erst durch die eigene Exposition eine zweite thematische Gestalt „den Rang eines Nebenthemas“ erhält.¹

Dieser Begriff von Doppelfuge ist nicht identisch mit dem, den die Musiktheorie der Bachzeit hatte. Johann Gottfried Walther und Johann Mattheson, zwei Autoren der Bach-Generation, beschreiben als Doppelfuge nicht eine Form, sondern die kontrapunktische Technik, die die Kombination von zwei oder mehr Themen ermöglicht. Nach Walther ist von einer „Fuga doppia“ oder „Doppelfuge“ dann zu sprechen, „wenn zwey, drey bis vier *themata* mit einander zugleich sich hören, und auf unterschiedliche Art umkehren lassen, so, daß jedes bald oben, in der Mitte, und unten zu stehen kommt, und doch allezeit eine richtige Harmonie vernommen wird“² – womit im Grunde genommen der doppelte Kontrapunkt beschrieben wird. Ähnlich heißt es bei Mattheson: „Wo sich bey einer solchen Fuge die Stimmen verwechseln lassen, das heißt alsdenn eine *Doppel-Fuge*. Es gibt ihrer zwey Gattungen: deren erste nur mit einem Themate, die andre hergegen mit mehren versehen ist.“³ So kann Mattheson auch von „Doppelfugen, mit dreien Subjecten“⁴ sprechen, wo wir nach modernem Sprachgebrauch den Ausdruck „Tripelfuge“ erwarten würden. Nicht die Zahl der Themen und der Formteile ist entscheidend, sondern die Vertauschbarkeit der Stimmen. Das Form-Kriterium wird erst später für Marburg wichtig (worüber noch zu sprechen sein wird).

Bach hat sich mit der Doppelfuge als dreiteiliger Form schon relativ früh auseinandergesetzt. Bereits in der Orgelfuge c-Moll BWV 574, in der, wie es im Titel der Abschrift von Bachs Ohrdruffer Bruder Johann Christoph im „Andreas-Bach-Buch“ heißt, ein „Thema Legrenzianum“ zusammen mit einem „subjectum“, also einem zweiten Thema⁵, verarbeitet ist, steht die Form mit aller Deutlichkeit da.

¹ E. Platen, Artikel *Fuge*, MGG², Sachteil, Bd. 3, Sp. 934f.

² WaltherL., S. 266.

³ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Margarete Reimann, Kassel etc. 1954 (Documenta musicologica. I/5.), S. 427.

⁴ Ebenda, S. 441.

⁵ Der Terminus „subjectum“ ist hier offenbar Bezeichnungsfragment von „contrasubjectum“. In gleicher Bedeutung erscheint er in der „Möllerschen Handschrift“, ebenfalls von Johann Christoph Bachs Hand, in der Überschrift der Fantasia BWV 917; dort wird auf die Tatsache, daß dem fugierten Satz drei thematische Gestalten zugrunde liegen, mit dem Hinweis „duobus subjectis“ hingewiesen.

Beispiel 1 gibt eine Übersicht über die Einführung der Themen und ihrer Kombination sowie die formalen Nahtstellen:⁶

Beispiel 1

Thema Legrenzianum. Elaboratum per Joan Seb. Bach | cum subjecto (BWV 574b)

Die Durchführung des ersten Themas endet in T. 36/37 mit einer Kadenz auf der V. Stufe, auf die sofort die Exposition des „Subjectum“ folgt. Dessen Durchführung schließt mit einer Kadenz auf der I. Stufe in T. 70 und wird in ähnlich enger Verbindung wie bei der vorigen Nahtstelle von der Kombination beider Soggetti abgelöst, die insgesamt siebenmal zusammen erklingen, bevor das Stück nach norddeutscher Manier mit einem toccatischen Finalteil beendet wird (T. 105 ff.). Die „Legrenzi“-Fuge ist nicht genau datierbar, dürfte aber kaum später als in Bachs frühen Weimarer Jahren entstanden sein.⁷ Leider ist im überlieferten Œuvre

⁶ Zugrundegelegt ist die im „Andreas-Bach-Buch“ und in der Walther-Abschrift P 805 überlieferte früheste Version BWV 574b (NBA IV/6, S. 88–94).

⁷ Zur Chronologie der Eintragungen im Andreas-Bach-Buch vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 41–50; R. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Dissertation, Cambridge/MA 1987.

von Giovanni Legrenzi ein Thema, das als Vorlage in Frage käme, nicht nachweisbar,⁸ so daß sich nicht sagen läßt, ob mit der thematischen Anregung auch eine solche zur Formbildung verbunden war. Sehr wahrscheinlich ist dies allerdings nicht, da der Titelzusatz „cum subjecto“ das zweite Thema eher als einen selbständigen Zusatz zum „Thema Legrenzianum“ erscheinen läßt.

Die c-Moll-Fuge BWV 574 gehört zu einer Gruppe von alleinstehenden (also nicht mit einem Präludium verbundenen) Orgelfugen, in denen Bach sich mit bestimmten Problemen der Fugenkomposition auseinandersetzt, denen man daher den Charakter von Studienfugen zuschreiben kann. Sie umfaßt außer BWV 574 noch die Fugen BWV 575, 578, und 579, die Canzona BWV 588 und das Allabreve 589. In den meisten dieser Werke knüpft Bach an bestimmte historische Vorbilder an: BWV 579 und 589 sind Fugen mit Doppelthemen, wie sie in italienischen Trio-sonaten oder auch in Orgelwerken von Buxtehude zu finden sind; BWV 575 überträgt den Manualiter-Typus der Canzonetta in die Pedaliter-Orgelmusik, und BWV 588 knüpft an die Variations-Canzona italienisch-süddeutscher Prägung an. Für die Doppelfuge BWV 574 wußte der Verfasser der vorliegenden Studie, als er die Werkgruppe 1999 beschrieb, kein historisches Vorbild zu benennen.⁹ Das soll im folgenden nachgeholt werden.

*

⁸ Zwar ist auf gewisse Ähnlichkeiten mit Themen aus Sonaten Legrenzis aufmerksam gemacht worden (D. Swale, *Bach's Fugue after Legrenzi*, MT 126, 1985, S. 687–689; R. Hill, *Die Herkunft von Bachs „Thema Legrenzianum“*, BJ 1986, S. 105–107). Doch bedenkt man die Genauigkeit, mit der Bach in seinen Kompositionen die von Reinken, Albinoni oder Corelli entlehnten Themen bewahrt, so besagen vage thematische Anklänge wenig. Da das überlieferte Œuvre von Legrenzi nicht unübersehbar ist, besteht wenig Hoffnung, daß ein Werk von ihm nachgewiesen wird, das das Thema in der von Bach verwendeten Gestalt enthält. – Reinmar Emans hat kürzlich zu bedenken gegeben, daß Bach das „Thema Legrenzianum“ nicht unbedingt in einem Werk von Legrenzi vorgefunden haben muß. „Derartige Fugenkompositionen über ein Thema eines fremden Meisters wurden [...] gerne von den Bewerbern um eine Organistenstelle verlangt. Ihnen haftet zum Teil etwas Improvisatorisches an“. (R. Emans, *Bach und die italienische Musik*, in: *Der junge Bach*, Begleitbuch zur Ersten Thüringer Landesausstellung, Erfurt 2000, S. 364–376; Zit. S. 372). Sollte die c-Moll-Fuge aus einer Bewerbungs-Improvisation Bachs hervorgegangen sein – vielleicht 1707 in Mühlhausen oder 1708 in Weimar, wo er Gelegenheit hatte, „sich vor dem [...] Herzoge hören zu lassen“ (Nekrolog) –, so ließe sich damit auch der toccatische Schlußteil erklären. Er ist zur Abrundung der Form eigentlich nicht notwendig, konnte aber einem Probanden Gelegenheit geben, nicht nur seine Beherrschung der kontrapunktischen Formen, sondern auch seine organistische Virtuosität zu zeigen.

⁹ W. Breig, *Freie Orgelwerke*, in: *Bach-Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel und Stuttgart 1999, S. 632–643. – Ich beschloß den Abschnitt über BWV 574 damals mit der zweifelnden Frage: „Sollte der junge Bach mit seiner Legrenzi-Fuge die ‚echte Doppelfuge‘ [...] überhaupt erst geschaffen haben?“ (S. 634). – Daß auch andere ihre Schwierigkeiten mit diesem Problem hatten, zeigt ein 1990 in Rostock geführtes kurzes Zwiegespräch zwischen Robert Hill und Paul Walker im Anschluß an des letzteren Referat über die Geschichte des Kontrasubjekts (*Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Kolloquiumsbericht Rostock 1990, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 68).

Friedrich Wilhelm Marpurg, der wohl als erster die verschiedenen Typen der Doppelfuge unter formalem Aspekt unterschieden hat, beschreibt zunächst den dreiteiligen Typus mit sukzessiver Einführung der Themen (Typus α) und danach den Typus, bei dem alle Themen am Anfang der Fuge eingeführt werden (Typus β). Dazu benennt er Beispiele aus der Fugenliteratur. Zum Alpha-Typus heißt es:

„Man arbeitet einen Hauptsatz, so wie bey der einfachen Fuge, eine Zeitlang durch, und schließt in einen zur Einführung des Gegensatzes bequemen Ton, welches insgemein der Hauptton ist. Dieser Gegensatz wird ebenfals wieder, so wie der vorige Hauptsatz, durch allerhand Widerschläge und Tonarten eine Zeitlang durchgeföhret. Nachdem faßt man unvermutheter Weise alle beyden Sätze kurz nach einander, und arbeitet sie nach der schon gemachten Disposition, nach ihren verschiednen Verkehrungen und Versetzungen, und in allerhand Arten der Nachahmung, bis zum Schlusse durch. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen vom *Battiferri* und dem jüngern Herrn *Muffat* ausgearbeitet. So wie es nun mit einer Doppelfuge von zwey Sätzen gehalten wird: so wird es auch mit einer von drey oder mehrern Subjecten gehalten, indem man nemlich ein jedes besonders vorher durcharbeiten kann, bevor man sie verbunden nach einander hören läßt.“¹⁰

Von den beiden Komponisten, die Marpurg mit dem dreiteiligen Typus in Zusammenhang bringt, kommt Gottlieb Muffat aufgrund seines Geburtsjahres (1690) kaum als Vorbild für den jungen Bach in Frage. Anders verhält es sich mit Luigi Battiferri, dessen 12 *Ricercari* im Jahre 1669 in Bologna erschienen sind.¹¹

Battiferri's Opus beginnt mit drei *Ricercaren* über ein *Soggetto* (Nr. 1–3), von denen das mittlere von der Exposition an auch die Umkehrung verwendet; die *Ricercare* Nr. 4–6 bearbeiten zwei, Nr. 7–9 drei Themen, während die letzten drei Stücke vier, fünf und sechs Themen und jeweils die gleiche Anzahl von Stimmen haben.

Battiferri's drei *Ricercare* „con due soggetti“ sind dreiteilige Doppelfugen des Marpurgschen Typus α . Beispiel 2 zeigt – die Darstellung ist analog zu der von Beispiel 1 angelegt – die thematischen und formalen Umrisse des ersten Stückes dieser Gruppe, des *Ricercaro quarto*.

Beispiel 2

Luigi Battiferri, *Ricercaro quarto* - Con due soggetti

¹⁰ F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Teil 1, Berlin 1753, S. 132f. – Marpurgs Untertypen β 2 und 3 (S. 133) würde man heute eher als Fugen mit beibehaltenem Kontrasubjekt ansprechen.

¹¹ *Ricercari a quattro, a cinque, e a sei, con 1 2 3 4 5 6 Soggetti Sonabili* [...] op. 3, Bologna: Giacomo Monti 1669. Neuausgabe, hrsg. von G. G. Butler, Stuttgart: American Institute of Musicology/Hänssler 1981 (*Corpus of Early Keyboard Music*. 42.).

Das Ricercar steht im vorzeichenlosen G-Modus. Die Durchführung des ersten Soggetto mündet in T. 26/27 in eine Kadenz auf der IV. Stufe, an die sich unmittelbar, in den Finalakkord hineinklingend, die Exposition des zweiten Soggetto anschließt. Dessen Durchführung endet mit einer Kadenz auf der I. Stufe in T. 49/50 und wird von der Kombination beider Soggetti abgelöst, die in den folgenden 29 Brevis-Takten sehr kunstvoll in wechselnden Lagen-, Intervall- und Zeitverhältnissen miteinander verbunden werden.

Werfen wir noch einen Blick auf den formalen Kontext in Battiferri's Opus: Dem Marpurgschen „Alpha“-Typus gehören auch die ersten beiden der drei Ricercare „con tre soggetti“ zu (Nr. 7 und 8); sie führen die Themen sukzessiv ein und kombinieren sie dann (Schema A | B | C | A+B+C). Dagegen führt Ricercar 9 am Anfang sogleich alle drei Soggetti in drei Stimmen ein. Dem gleichen Prinzip folgen auch die letzten drei Ricercare, die ihre vier, fünf beziehungsweise sechs Themen sofort vorstellen.

Können die Ricercare Battiferri's als Vorbilder für Bachs „Legrenzi“-Fuge gedient haben? Friedrich Wilhelm Riedel hat darauf aufmerksam gemacht, daß Battiferri's Opus 3 von zwei Musikern des Bach-Kreises kopiert worden ist, nämlich von Wilhelm Friedemann Bach und Johann Philipp Kirnberger.¹² Man könnte, wie Riedel es im gleichen Zusammenhang vorschlägt, an den Dresdner Hofkirchen-Komponisten Jan Dismas Zelenka als Vermittler denken; denn dieser besaß das Opus 3 Battiferri's in einer vollständigen Abschrift, die er in seiner Wiener Zeit angelegt hatte.¹³ Da dieser Vermittlungsweg sich für Bach jedoch erst in seiner Leipziger Zeit eröffnen konnte, wäre damit nichts zu gewinnen für die Frage nach Vorbildern für die „Legrenzi“-Fuge.

¹² F. W. Riedel, *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“ und die Fugenbücher der italienischen und österreichischen Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Von Isaac bis Bach – Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte* (Fs. Martin Just zum 60. Geburtstag), hrsg. von F. Heidlberger, W. Osthoff und R. Wiesend, Kassel etc. 1991, S. 328.

¹³ Beschrieben bei W. Horn und Th. Kohlhase, *Zelenka-Dokumentation*, Bd. 1, Wiesbaden 1989, S. 86.

Dagegen gibt es eine andere Beziehung zwischen Wien und Thüringen, die uns in die Nähe des jungen Bach bringt. Sie führt über Johann Pachelbel, der bei seinem Wien-Aufenthalt in den Jahren 1673 bis 1677 mit Battiferri's Opus von 1669 sehr wohl – vielleicht durch Vermittlung von Johann Kaspar Kerll – hätte bekannt werden können. Und von ihm hätte es wiederum sein Schüler Johann Christoph Bach erhalten können, Johann Sebastian Bachs Ohrdruffer Bruder.

Als Anregung für Bachs frühe Doppelfuge könnten daneben aber auch Werke von Pachelbel selbst gedient haben. Unter dessen Magnificat-Fugen¹⁴ finden sich nämlich drei Stücke, die ebenfalls die Form A | B | A+B haben und die Bach über seinen Bruder leicht hätte kennenlernen können. Eine Darstellung der Themen, Themenkombinationen und Nahtstellen der Magnificat-Fuge im VIII. Modus ergibt folgendes Bild:

Beispiel 3

Johann Pachelbel, Magnificat-Fuge (DTÖ VIII/8)

The musical score is presented in five systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).
 - System 1 (measures 1-38): Treble clef contains the first theme (1), a melodic line starting with a quarter note G4. Bass clef is empty. Measure 38 is the end of the first system.
 - System 2 (measures 40-42): Treble clef contains the second theme (2), a melodic line starting with a quarter note G4. Bass clef is empty. Measure 42 is the end of the second system.
 - System 3 (measures 42b-64): Treble clef contains the combination of themes 1 and 2. Bass clef contains the combination of themes 1 and 2. Measure 64 is the end of the third system.
 - System 4 (measures 66-78): Treble clef contains the first theme (1). Bass clef is empty. Measure 78 is the end of the fourth system.
 - System 5 (measures 80-92): Treble clef contains the second theme (2). Bass clef is empty. Measure 92 is the end of the fifth system.

¹⁴ Ausgabe von H. Botstiber und M. Seiffert als Bd. VIII/2 der DTÖ, 1901. Die in Beispiel 3 zitierte Fuge steht auf S. 93–95.

Von den Doppelfugen Battiferri unterscheidet sich dieses Stück, ebenso wie auch die anderen beiden „Doppelfugen“ Pachelbels (nach der Numerierung in DTÖ: I/12 und VI/1) dadurch, daß die drei Teile zwar thematisch aufeinander bezogen sind, aber nicht ineinander übergehen, sondern wie drei Sätze eines Zyklus nebeneinanderstehen.

*

Wir können nicht mit Sicherheit sagen, ob Bach die Doppelfugen von Battiferri und/oder Pachelbel gekannt hat, und ebensowenig, ob ihm nicht andere Kompositionen aus dem späten 17. Jahrhundert vorlagen, die von ähnlicher Faktur waren. Trotzdem erhalten wir aus den Kompositionen von Battiferri und Pachelbel eine Vorstellung davon, welche Probleme der Doppelfuge Bach anhand von älteren Kompositionen dieses Typus studieren konnte. Zwei solcher Probleme lassen sich benennen.

Das erste betrifft das Verhältnis der beiden Themen zueinander. Marpurg nennt unter den Bedingungen, denen das Themenpaar einer Doppelfuge genügen soll, daß „die Sätze [Themen] in Ansehung der Geltung der Noten sowohl als der Wendung des Gesanges von einander unterschieden seyn müssen, damit das Ohr die Bewegung des einen gegen den andern desto lebhafter empfinde“.¹⁵ Außerdem sollten die thematischen Sätze „nach den Regeln des doppelten Contrapuncts zusammengesetzt werden, damit sie bald auf diese bald auf jene Art unter sich verkehret werden können“.¹⁶ Die praktischen Beispiele zeigen allerdings, daß beide Forderungen nicht ganz leicht miteinander zu verbinden sind. Die beiden Themen des Ricercars von Battiferri lassen verschiedene Arten der kontrapunktischen Kombination zu, was aber auf Kosten ihres Eigenprofils geht, für das vor allem der Beginn des zweiten Themas mit zwei Viertelnoten sorgen soll. Pachelbel hat die zwei Themen rhythmisch unterschiedlich gestaltet (im ersten sind Achtel, im zweiten Sechzehntel vorherrschend), doch sind sie einander strukturell durch die gleichlaufenden Halbtaktsequenzen sehr ähnlich. Bach versucht, dem „Subjectum“ sowohl strukturell als auch rhythmisch Eigenständigkeit gegenüber dem „Thema“ zu geben. Während das „Thema“ als zweimaliges Auftreten eines eintaktigen Motivs beginnt, überbrückt das „Subjectum“ diese Zäsur; und in rhythmischer Hinsicht setzt es dem vorwiegend in Vierteln und Achteln verlaufenden Thema seine Sechzehntelbewegung entgegen. Die Schwierigkeit, eine Doppelfuge auf zwei rhythmisch bewegten Gestalten aufzubauen, zeigt sich später, wenn beim Hinzutreten von unthematischen Stimmen eine gewisse rhythmische „Überfüllung“ eintritt.

Das zweite Problem ist das der Form. Da die Fuge von ihrer Grundidee her eine monothematische und einheitlich ablaufende Form ist, stellt sich das Problem, wie die Einheitlichkeit gewahrt werden kann, wenn das Hauptthema durch die Exposition einer zweiten thematischen Gestalt zeitweilig verdrängt wird. Pachelbel ist gegenüber dieser Frage gänzlich unempfindlich. Sein Doppelfugen-Typus ist mit der Trennung der Fuge in drei Sätze verbunden. Ein Hörer seiner Fuge muß von T. 40 an glauben, daß er ein neues Stück hört, das mit dem ersten nichts zu tun hat. Erst wenn von T. 66 an wiederum ein neues Stück beginnt, läßt sich – voraus-

¹⁵ Marpurg, a. a. O., S. 131.

¹⁶ Ebenda, S. 132.

gesetzt, man hat sich die Themen eingepägt – erkennen, daß die Dreiergruppe zusammengehört. Battiferri wahrt die Einheit des Fugensatzes, indem er den ersten Teil nicht auf der Finalis, sondern auf einer Nebenstufe enden läßt und den ersten Einsatz des zweiten Themas in den liegenden Schlußklang hineinkomponiert. Bachs Lösung liegt in der Mitte: Er läßt seinen ersten Teil auf der V. Stufe enden, muß jedoch wegen des Tones as' im Subjectum auf eine Überlagerung des Endes von Teil 1 mit dem Anfang von Teil 2 verzichten. Noch stärker ist der Eintritt der Themenkombination in T. 70 vom vorhergehenden Ablauf abgesetzt. Der Unterschied gegenüber dem Pachelbelschen Verfahren ist gering: Man braucht sich nur den schließenden c-Moll-Akkord auf eine Halbenote ausgedehnt und den Neueinsatz in den nächsten Takt verschoben zu denken, so hat man eine deutliche Grenze zwischen den Teilen. Ihr Zusammenhang ist eher durch ein äußeres Aneinanderücken entstanden als durch eine innere Verbindung.

*

Da hier keine Geschichte der Bachschen Doppelfuge zu schreiben ist, besteht keine Veranlassung, den Verfeinerungen nachzugehen, die die Form der mehrthemigen Fuge in Bachs *Wohltemperiertem Klavier* und seiner *Kunst der Fuge* erfahren hat. Dagegen scheint es sinnvoll, von einer späteren Orgelfuge Bachs her einen vergleichenden Rückblick auf BWV 574 zu werfen. Wir ziehen dazu die Fuge in F-Dur BWV 540/2 heran, die wohl aus Bachs Leipziger Zeit stammt und (sicherlich von Bach) mit der Toccata F-Dur, einem Werk Weimarer Ursprungs, zu einem zweisätzigen Werk zusammengestellt wurde. Ein Blick auf die Verlaufsskizze, die wieder in der gleichen Weise angelegt ist (Beispiel 4), zeigt, wie hier die drei Teile dicht miteinander verflochten sind.

Beispiel 4

Johann Sebastian Bach, Fuge F-Dur für Orgel (BWV 540/2)

The image displays three systems of musical notation for a fugue. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled '128' and shows the first theme in the treble clef. The second system is labeled '132' and shows the second theme in the bass clef. The third system is labeled '136' and shows the first theme in the treble clef again. There are circled numbers 1 and 2 in the score.

Das erste Thema verläuft, wie viele Anfangsthemen von mehrthemigen Fugen Bachs, durchweg in „weißen“ Noten und erleichtert es damit dem Ohr, den Unterschied der rhythmischen Bewegung beider Themen entsprechend Marpurgs Forderung „desto lebhafter zu empfinden“. Das zweite, vorwiegend in Vierteln und Achteln verlaufende Thema wird, wenn es in T. 70 einsetzt, von einer zweiten Stimme begleitet, so daß zwar ein Neuanfang bemerkt werden kann, gleichzeitig aber eine dichte Verbindung zum Vorangehenden hergestellt ist. Während des ganzen zweiten Teils pausiert die Pedaliter-Baßstimme. Damit ist die Satzdicke auf Dreistimmigkeit reduziert, und es wird deutlich empfunden, daß ein weiterer Teil folgen muß, der wieder die volle Stimmenzahl und den Pedaliter-Klang hat. Dem Beginn des 3. Teils geht keine Zäsur voran; er erfolgt vielmehr inmitten des Flusses des Manualiter-Abschnitts. Der Wiedereinsatz des ersten Themas in T. 128 ist in einer Mittelstimme verborgen und wird als solcher erst im Verlauf des Themenvortrages wahrgenommen. Erst in T. 134 beginnt die Folge von sechs Kombinationseinsätzen, die ihren Höhepunkt am Schluß findet, wenn die beiden Außenstimmen die Themen in den äußersten Lagen vortragen.

Der Vergleich zeigt zweierlei: Erstens hat sich Bach in der F-Dur-Fuge weit entfernt von dem früheren Werk, in dem die Teile mehr koordiniert als integriert sind; und insofern impliziert das spätere Werk gewiß eine selbstkritische Haltung gegenüber dem früheren. Zweitens aber hat sich der Grundtypus der Legrenzi-Fuge als ungemein ausbaufähig erwiesen.¹⁷ Werke wie die Fugen BWV 552/2 und 904/2

¹⁷ Dagegen spielt der Beginn einer Fuge mit einem Doppelthema später in selbständigen Fugen Bachs keine Rolle mehr, sondern tritt nur noch in fugierten Partien innerhalb von Präludien auf (BWV 546/1, 552/1, 851/1).

und die mehrthemigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers und der Kunst der Fuge stammen letzten Endes von der „Legrenzi“-Fuge ab.

Vielleicht war dies auch der Grund dafür, daß die „Legrenzi“-Fuge für Bach einen Platz innerhalb seines Orgel-Œuvres behielt. Die Quellen¹⁸ deuten darauf hin, daß er sein Manuskript in revidierter Gestalt (BWV 574) für Abschriften zur Verfügung gestellt hat. Dabei hat Bach auch den toccatischen Anhang beibehalten, der ihm vielleicht aus sozusagen ‚historischen‘ Gründen zum Werk zu gehören schien.¹⁹

Bach hat den Typus der „echten“ Doppelfuge nicht eigentlich geschaffen. Aber im Vergleich zu Battiferri, in dessen Ricercar-Opus dieser Typus einer unter anderen ist, und zu Pachelbel, in dessen 95 Magnificat-Fugen die drei Doppelfugen eine marginale Position einnehmen, bedeutete die Doppelfuge für Bach etwas Prinzipielles: ein Formmodell, das Werkabläufe von besonderem Reichtum und Tief-sinn erlaubte und dem er bis in seine späteste (und allerspätste) Zeit immer neue Lösungen abgewann.

Werner Breig (Erlangen)

¹⁸ Vgl. D. Kilians Kritischen Bericht zu NBA IV/5-6, S. 500ff.

¹⁹ Siehe Fußnote 8. Die als BWV 574a bezeichnete Fassung, die den toccatischen Schlußteil nicht enthält, dürfte wohl nicht auf Bach selbst zurückgehen; siehe dazu J. A. Brockaw II, *Did Bach Compose the Fugue on a Theme by Legrenzi, BWV 574a?*, in: *Bach Perspectives I*, hrsg. von R. Stinson, Lincoln/NE und London 1995, S. 163–180.

Über die Schlußchoräle zweier Bachscher Ratswahlkantaten*

Bachs Ratswahlkantaten sind Kirchenmusik, aber zugleich politische Repräsentationskunst, Werke, in denen das städtische Gemeinwesen sich selbst und seine Obrigkeit feiert und im kirchlichen Raum und Rahmen deren weltliche Macht als von Gott verliehen bestätigt und ihre Autorität alljährlich neu zur Erscheinung bringt. Steht der kirchliche Charakter der Ratswahlkantaten Bachs außer Frage, so sind diese als Repräsentationswerke doch seinen weltlichen Staatsmusiken wie etwa den Leipziger Festkantaten für das kursächsisch-polnische Königshaus bemerkenswert eng verwandt. Wie diese sind sie musikalische Pracht- und Prunkstücke in großer Besetzung, mit Chor und vier Vokalsolisten und mit vollem Orchester; vor allem fehlen hier nie Trompeten und Pauken, die Insignien politischer Hoheit. Es scheint sich dabei von selbst verstanden zu haben, daß geistliche ebenso wie weltliche Staatsmusiken stets mit einem prächtigen Tutti eröffnet wurden, in dem Trompeten und Pauken unüberhörbar zur Geltung kamen. Von den erhaltenen Ratswahlkantaten Bachs macht nur ein Werk eine Ausnahme: die Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ (BWV 120). Sie aber rechnet und spielt gleichsam mit der Tradition der Gattung, indem sie sich ihr zunächst verweigert, beginnt mit einem textgemäß „stillen“, klanglich verhaltenen Alt-Solosatz mit Streichern und zwei Oboi d'amore im Siciliano-Rhythmus, um anschließend desto wuchtiger und wirkungsvoller Chor und Orchestertutti einsetzen zu lassen zu den Worten „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“.

Man sollte denken, daß Bachs Ratswahlkantaten nach dem Vorbild der weltlichen Staatsmusiken (und auch zahlreicher Kirchenkantaten zu hohen Festen) ebenso repräsentativ schließen, wie sie gemeinhin beginnen, also im Tutti, und vor allem mit Pauken und Trompeten. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt den Inhalt der beiden Ratswahlkantaten-Bände I/32.1 und I/32.2 der NBA,¹ so ergibt sich ein uneinheitliches Bild: Die Mühlhäuser Ratswahlkantate von 1708, „Gott ist mein König“ (BWV 71), entspricht voll und ganz diesen Erwartungen. Bei der bruchstückhaft überlieferten Kantate „Ihr Tore zu Zion“ (BWV 193) deuten die Tonart D-Dur und die Dreiklangsthematik des Eingangschors in Oboen und Streichern auf die Verwendung von Trompeten, und da dieser Chor am Schluß zu wiederholen war, erfüllte wohl auch diese Kantate die angenommenen Voraussetzungen.² Uneingeschränkt gilt dies für „Wir danken dir, Gott“ (BWV 29) und

* Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag am 22. Januar 2001.

¹ Johann Sebastian Bach, *Ratswahlkantaten I* und *Ratswahlkantaten II* (NBA I/32.1 und I/32.2), hrsg. von C. Fröde, Kassel 1992 und 1994; dazu Krit. Berichte, ebenda 1992 und 1994.

² Ebenso dürfte der Schlußchor „Es falle jetzt auf uns dein himmlisches Feuer“ aus der nur textlich erhaltenen Ratswahlkantate BWV Anh. 193 „Herrscher des Himmels, König der Ehren“ (1740) mit Blechbläsern besetzt gewesen sein; denn allem Anschein nach handelte

„Lobe den Herrn, meine Seele“ (BWV 69), die beide mit einem Choral mit obligatem Trompeten-Pauken-Satz schließen; und bei der letztgenannten Kantate ist bemerkenswert, daß Bach sie mit geringem Aufwand aus der gleichnamigen Sonntagskantate BWV 69a gewonnen, dabei aber deren Schlußchoral, „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, nicht nur durch einen anderen, „Es danke, Gott, und lobe dich“, ersetzt, sondern diesen auch, im Unterschied zum Vorgängersatz, mit einem Obligatpart für drei Trompeten und Pauken ausgestattet hat. Vielleicht ging es Bach dabei auch darum, einer Gattungsgepflogenheit zu genügen.

Ausnahmen machen die Kantaten BWV 119 „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (1723) und BWV 120 „Gott, man lobet dich in der Stille“ (um 1743)³. Beide enden mit einem schlichten vierstimmigen Choral – in der NBA wie in den erhaltenen Quellen. Man könnte fragen, warum; und die Antwort könnte lauten, daß es nicht wenige Kantaten Bachs gibt, die mit Trompeten und Pauken beginnen und im Schlußchoral mehr oder weniger auf dieses Klangregister verzichten – in BWV 69a beispielsweise spielt am Schluß nur die 1. Trompete die Choralmelodie mit, während 2. und 3. Trompete und Pauken pausieren. Unsere Frage könnte demnach ad acta gelegt werden als eines der vielen konstruierten Probleme, die heute in Bachs Musik hineinprojiziert zu werden pflegen.

Zuvor bliebe allerdings zu fragen, wie sicher denn die Quellen das verbürgen, was in der NBA schwarz auf weiß als Ergebnis ihrer textkritischen Auswertung erscheint. Und hier gibt schon eine flüchtige Einsichtnahme in den zugehörigen Kritischen Bericht Anlaß zur Skepsis: In beiden Fällen ist nur Bachs Partitur überliefert, während die Stimmen, die eigentlichen Dokumente der Aufführung, fehlen. Es könnte also sein, daß just das, was wir in der Partitur vermissen, immerhin in den Stimmen vorhanden war und in der Aufführung erklungen ist.

Tatsächlich gibt es in beiden Fällen Indizien für unsere Vermutung. Sie sind von ganz unterschiedlicher Art, und so wollen wir im folgenden die beiden Fälle gesondert behandeln. Eine eher zufällige Verbindung zwischen ihnen ergibt sich daraus, daß die beiden Schlußchoralsätze auf dieselbe Vorlage zurückgehen, nämlich Luthers deutsches Tedeum „Herr Gott, dich loben wir“.⁴ Der Schlußsatz von BWV 119 umfaßt den dritten Teil („Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein“) vom

es sich um eine Parodie des Schlußchors der Kantate BWV 208 „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ (vgl. W. Neumann, *Eine verschollene Ratswechsellkantate J. S. Bachs*, BJ 1961, S. 52–57). Bach hatte den Satz bereits 1728 als Eingangschor der Michaeliskantate BWV 149 „Man singet mit Freuden vom Sieg“ weiterverwendet und bei der grundlegenden Umarbeitung die beiden Hörner des Originals durch drei Trompeten und Pauken ersetzt. Eine entsprechende Besetzungsumdisposition kann demnach auch für die verschollene Ratswahlkantate angenommen werden.

³ Datierung nach Kobayashi Chr, S. 49 („um 1742“), und NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 81f. (1742–1744).

⁴ Zahn (*Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von J. Zahn*, Bd. 5, Gütersloh 1892), Nr. 8652; DKL 1545⁰¹; *Evangelisches Gesangbuch*, Stammteil, Lied Nr. 191.

fünften Vers an, „Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ“, und endet mit dem „Amen“, das in der liturgischen Vorlage nicht an dieser Stelle steht, sondern nach dem vierten Teil („Behüt uns heut, o treuer Gott“) das Ganze beschließt; der Schlußsatz von BWV 120 dagegen umfaßt den gesamten dritten Teil, „Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein“ (ohne „Amen“). Die Tonarten sind verschieden: Der Schlußsatz von BWV 119 beginnt mit g' und einem e-Moll-Akkord in e-Phrygisch und endet in C-Dur, das heißt, die Melodie steht eine Quinte höher als das Luthersche Original – vom Transpositionsintervall beim „Amen“ wird noch gesondert die Rede sein. Der Schlußsatz von BWV 120 dagegen steht eine große Sekunde höher als die einstimmige Vorlage, beginnt in h-Moll und endet in D-Dur. In beiden Fällen schließen die Kantaten also in derselben Dur-Tonart, in der sie beginnen.

1. „Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ“ (BWV 119/9)

Der Schlußchoral ist als vierstimmiger Kantionalsatz überliefert. Der Verdacht, daß die vier Stimmen nicht die Gesamtheit dessen, was in Bachs Aufführung erklang, darstellen, wird begünstigt durch die beengte Art der Aufzeichnung in Bachs Partiturotograph (*P* 878). Die Handschrift umfaßt acht Bogen. Dabei füllen die Sätze 1–7 die gesamten 32 Seiten. Bach konnte sich jedoch offenbar nicht entschließen, für die beiden noch folgenden Sätze, das Secco-Rezitativ des Alts und den Schlußchoral, einen neuen Bogen zu beginnen, und nutzte statt dessen den Raum, der unterhalb des Partiturfeldes von Satz 7, „Der Herr hat Guts an uns getan“, frei geblieben war. So erscheint der Schlußchoral auf Blatt 13 verso und 14 recto, wo jeweils vier Systeme unbenutzt geblieben waren (siehe Abb. 1). Das Partiturbild zeigt die für den vierstimmigen Chor übliche Schlüsselung; Angaben zur Instrumentalbesetzung fehlen. Mehr als vier Systeme standen am Fuß der Seite nicht zur Verfügung, mehr als vier Stimmen konnten in Partiturform nicht aufgezeichnet werden. Zwar wäre auf den folgenden Seiten noch Platz gewesen, eventuelle obligate Zusatzstimmen auf den hier jeweils frei gebliebenen 2–4 Systemen nachzutragen; doch unter diesen Voraussetzungen hätte Bach die Partien auch gleich in die Aufführungsstimmen entwerfen können – was er vermutlich auch getan hat.

Die eigentlichen Verdachtsmomente sind allerdings stilistischer Art. Der Satz hat in der überlieferten Form folgende Gestalt:

Beispiel 1
Choralsatz BWV 119/9

The musical score shows a four-part setting of the chorale. The vocal parts are arranged in a standard four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: "Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ, und segne, was dein". The score is in C major and 4/4 time. The melody is primarily in the soprano part, with the other parts providing harmonic support. The piece ends with a fermata on the final note.

7
Erb - teil ist, wart und pfleg ihr'r zu al - ler Zeit und

14
heb sie hoch in E - wig - keit. A - - - - - men.
A - - - - - men.

Satztechnisch ist an ihm nichts auszusetzen – die Stimmführung ist korrekt und unauffällig, die Harmonien sind vollständig. Dennoch: drei Stellen springen ins Auge: T. 6, T. 8/9 und T. 15. Bei T. 6 und 15 handelt es sich um Parallelstellen der Melodie. Sie sind unterschiedlich harmonisiert; aber beiden ist gemein, daß alle vier Stimmen einheitlich im Melodierhythmus punktierte Halbe + Viertel fortschreiten. Das aber überrascht: Wenngleich das Taktzeichen auf einen Viervierteltakt zu deuten scheint, das Metrum – durch das Silbentempo markiert – ist die Halbe; und dessen Grundschlag pflegt in allen Bachschen Kantionalsätzen mindestens in einer Stimme, meist aber in mehreren überall dort weiterzupulsieren, wo in der Melodiestimme eine Punktierung über die Zählzeit hinaus erscheint. Es gibt einige Sonderfälle in Sätzen im Dreivierteltakt, aber im geraden Takt finden sich (abgesehen natürlich von Zeilenenden) bei Bach keine Ausnahmen – außer eben in diesem Satz. Hinzu kommen die auffälligen Pausen in T. 8/9. Auch hier ist zu sagen, daß es in Bachs geradtaktigen Kantionalsätzen den Fall, daß mehr als eine Zählzeit durch Pausen ausgespart ist, sonst nicht gibt. Daß die doppelte Pause auch nichts mit dem Text und der Originalmelodie zu tun hat, bestätigt der Vergleich mit dem unten wiedergegebenen Schlußchoralsatz BWV 120/6, wo die fragliche Stelle in T. 12 ohne jede Pause erscheint. Auch Bachs vierstimmige Bearbeitung des vollständigen „Herr Gott, dich loben wir“, BWV 328,⁵ enthält an dieser Stelle (T. 29) keine Pausen. Kurzum: Der homorhythmische Stimmverlauf in T. 6 und 15 läßt vermuten, daß das durchlaufende Metrum mit einer jeweils auf das 3. Viertel des Taktes eintretenden Note durch irgendeine Instrumentalstimme repräsentiert war. Und die lange Pause in T. 8/9 deutet auf ein instrumentales Zwischenspiel.

All dies sagt zwar noch nichts darüber, welchen Instrumenten die genannten Aufgaben zugeordnet gewesen sein dürften, aber es liegt nahe anzunehmen, daß dies Trompeten und Pauken waren, denen Bach auch sonst, da sie anders als Streicher

⁵ Johann Sebastian Bach, *Choräle und geistliche Lieder, Teil 2: Choräle der Sammlung C. P. E. Bach nach dem Druck von 1784–1787*, hrsg. von F. Rempp, NBA III/2.2, Kassel 1996, S. 117–119.

und Holzbläser wegen ihres begrenzten Tonvorrats die Chorstimmen nicht mitspielen können, bevorzugt eine solche Rolle zuweist. Es gibt überdies konkrete Indizien dafür, daß Bach an die Mitwirkung von Trompeten und Pauken gedacht haben dürfte. Zum einen fällt auf, wie entschieden Bach auf das Zeilenende in T. 17 hin – entgegen dem modalen Melodiezusammenhang und abweichend von T. 8 (und anders als in BWV 328) – G-Dur ansteuert, also eine Tonartstation, die den in dieser Kantate verwendeten Trompeten in C gut zugänglich ist; mehr aber noch, daß er mit dem selbständig angehängten, im liturgischen Modell erst an späterer Stelle stehenden „Amen“ einen Schluß in C-Dur herbeiführt. Daß dies auf Absicht beruht, ist evident; denn Bach wechselt das Transpositionsintervall: Der Ausschnitt aus dem Lutherschen Original erscheint in Bachs Schlußchoral, wie erwähnt, gegenüber der in den Gesangbüchern üblichen einstimmigen Aufzeichnung (der auch BWV 328 folgt) eine Quinte aufwärts transponiert (beginnend mit g' statt c'). Das „Amen“, das bei Luther das Ganze beschließt, erklingt dort auf die Tonfolge g' e' c' d' e' und müßte bei Bach dementsprechend im Sopran als d'' h' g' a' h' erscheinen – die beiden letzten Noten dann am natürlichsten harmonisiert mit phrygischem Schluß: a-Moll-Sextakkord/H-Dur. Doch im Sopran erscheint die Melodie leicht ausgeziert eine Sekunde höher, die einleitende Dreiklangswendung sozusagen von G-Dur nach a-Moll verschoben, die Schlußtöne verbunden mit einer Kadenz nach C-Dur. Vielleicht aber ist überhaupt der Alt als die Hauptstimme zu betrachten, da er den ursprünglichen Stimmverlauf g' e' c' d' e' untransponiert nachzeichnet. Wie auch immer: Bachs entschiedene Absicht, den Satz in C-Dur ausklingen zu lassen, ist unverkennbar. Und als Grund dafür kommt eigentlich nur in Frage, daß er damit einen Abschluß mit Trompeten und Pauken ermöglichen wollte.⁶

2. „Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein“ (BWV 120/6)

Die Sätze der Kantate erscheinen in Bachs Partiturautograph (*P 871*) in der Folge 1-2-5-6-3-4. Die Unregelmäßigkeit scheint mit der teilweise auf Parodierung beruhenden Entstehung zusammenzuhängen;⁷ die beabsichtigte Satzfolge aber ist von Bach durch Verweisungen klargestellt. Der Schlußchoral, Satz 6, befindet sich in diesem Falle also nicht auf der Schlußseite der Handschrift, Blatt 10 verso, sondern inmitten der verstellten Satzreihe auf Blatt 8 verso oben, während die untere Hälfte der Seite von Satz 3 ausgefüllt wird (siehe Abb. 2). Der Choralsatz ist in zwei Akkoladen zu fünf Systemen notiert. Der Schlüsselung und Notenbalkung nach handelt es sich um Sopran, Alt, Tenor, Baß und Continuo. Die Besetzung ist nicht angegeben. Der nicht vollständig textierte, sondern nur am Anfang mit einer Textmarke versehene und ungewöhnlicherweise am Schluß mit der vollständigen letzten Verszeile unterlegte Satz ist sauber und fast ohne Korrek-

⁶ Auffällig ist in diesem Zusammenhang die überlange, in allen vier Stimmen als Doppelbrevis notierte Schlußnote. Möglicherweise deutet sie an, daß in den ausgehaltenen Schlußakkord der vier Singstimmen hinein ein Nachspiel der Trompeten und Pauken erklingen sollte.

⁷ Zur Deutung der verstellten Abfolge siehe NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 86f.

turen geschrieben und könnte demnach weitgehend unverändert aus einer fertigen Vorlage übernommen sein. Offensichtlich korrigiert ist allerdings die Baßführung im vorletzten Takt (und in geringerem Maße auch schon an der vorhergehenden Parallelstelle T. 7). Am Schluß, nach dem Doppelstrich, steht von Bachs Hand zweimal, im Sopran- und im Continuosystem, „Fine“ – gemeint ist aber nicht das Ende des Satzes, sondern der Kantate. Der Vermerk mag von besonderer Bedeutung gewesen sein, weil auf derselben Seite anschließend Satz 3 folgt. Ob der untere Teil der Seite etwa schon beschrieben oder zumindest für diesen Satz reserviert war, als darüber der Choralsatz eingetragen wurde (und deshalb hier für weitere Instrumentalsysteme womöglich kein Platz war), ist heute nicht mehr zu sagen. Der überlieferte Satz hat folgende Gestalt (Vokalbaß und Continuo stimmen bis auf die Schlußnote überein):

Beispiel 2

Choralsatz BWV 120/6

Nun hilf uns, Herr, den Die - nern dein, die mit dein'm Blut er -

lö - set sein; laß uns im Him - mel ha - ben teil mit den Heil - gen im

ew - gen Heil. Hilf dei - nem Volk, Herr Je - - su Christ, und

seg - ne, was dein Erb - teil ist, wart und pfleg ihr' zu

14

al - - ler Zeit und heb sie hoch in E - - wig - keit.

Cont.

Unsere Vermutung geht dahin, daß Bach auch hier mit Trompeten und Pauken rechnete. Sie gründet sich in erster Linie auf einen Vermerk Bachs unterhalb des Continuosystems der zweiten Akkolade: *In Fine Intrada con Trombe e Tamburi* („Am Ende Intrada mit Trompeten und Pauken“). An diesem Vermerk, der für Bach selbst gewiß eindeutig war, hat der Schreiber dieser Zeilen vor Jahren als Redaktor der NBA zusammen mit Christine Fröde, der Herausgeberin der beiden Ratswahlkantaten-Bände, lange gerätselt. Die damals schließlich für wahrscheinlich gehaltene Lösung war, daß nach dem Choral eine instrumentale „Intrada“ mit Trompeten und Pauken erklingen sollte. Und der Kritische Bericht NBA I/32.2 vermerkt in diesem Sinne: „Die Intrada ist verschollen, und es bleibt ungewiß, ob es sich um ein Werk Bachs gehandelt hat“.⁸

Doch diese Deutung geht offenbar in die Irre. Denn wenn ein Satz folgt, schreibt Bach nicht „In Fine“ oder dergleichen, sondern „Sequitur“ („es folgt“), und gibt dann an, welcher Satz sich anschließt. „Sequitur Intrada ...“ hätte der Vermerk also lauten müssen, wenn nach dem Choral noch eine Intrade hätte angestimmt werden sollen. Aber „In Fine“ bedeutet etwas anderes, und „Intrada“ ebenfalls: „In Fine“ bedeutet nicht „am Ende der Kantate“, sondern „am Ende des Chorals“; und „Intrada“ meint nicht eine Intrade als selbständiges Instrumentalstück, sondern vielleicht eine „entrata“, also einen Einsatz, wahrscheinlicher aber tatsächlich eine „Intrada“, wenn auch nicht im ursprünglichen und wörtlichen Sinne einer Eröffnungs- oder Einzugsmusik, sondern in einer wohl mehr umgangssprachlichen Bedeutung, wie sie unter Trompetern und Paukern geläufig gewesen sein mag. Danach handelte es sich um etwas wie einen Tusch, also ein ganz kurzes, signalartiges mehrstimmiges Stück. Johann Ernst Altenburg (1734–1801) unterscheidet in seinem *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*⁹ unter dem Stichwort „Fanfare“ zweierlei:

„a) die Intrade, (*Intratte*) d. i. den Eingang in ein musikalisches Stück oder ein kurzes Vorspiel, das die Trompeter bloß aus dem Stegreife zu blasen pflegen, ehe sie sich mit ihren Instrumenten hören lassen.

b) Tusch (*Touche*), das Wort oder Zeichen, welches den Trompetern gegeben wird, daß sie blasen sollen, wenn große Herren bey der Tafel Gesundheit trinken.“ Und er fügt hinzu: „Dieses ist mit dem vorigen einerley“.

Intrade und Tusch unterscheiden sich also nur in der Funktion, musikalisch sind sie dasselbe. Die äußeren Umstände im kirchlichen Rahmen waren natürlich an-

⁸ S. 82.

⁹ Halle/S. 1795, Faksimile-Nachdruck Leipzig 1972; die Zitate von S. 91.

dere, auch konnte von Stegreifspiel sicherlich keine Rede sein; aber Bach mag das Wort „Intrada“ für einen kurzen Blechbläserinsatz für angemessen gehalten haben, und der Vermerk hatte womöglich hauptsächlich die Funktion, ihn (oder einen Vertreter) beim Proben und in der Aufführung daran zu erinnern, daß Trompeter und Pauker ein Zeichen für ihren Einsatz erwarten.¹⁰ „In Fine“ aber kann hier wohl nur heißen: bei der letzten Choralzeile.¹¹ Unter dem Gesichtspunkt, daß der Choralsatz durchaus unmodal in D-Dur endet, erhalten die Korrekturen im Baß des vorletzten Taktes Gewicht: Der modulatorische Kompromiß war Voraussetzung für den Überraschungseffekt, der sich für den unvorbereiteten Hörer aus dem Eintritt der Trompeten und Pauken am Ende des Schlußchorals ergibt – eine Pointe übrigens, die sich schon 1728 am Schluß der Michaeliskantate „Man singet mit Freuden“ (BWV 149) findet.

Der vierstimmige Schlußchoral ist in der überlieferten Form satztechnisch ohne Fehl und Tadel und ohne Besonderheiten – bis auf ein unscheinbares Detail der Stimmführung, das als Indiz unsere These bekräftigt. Es handelt sich um die Führung des Tenors in der abschließenden Kadenz, und hier in der Fortschreitung vom vorletzten zum letzten Akkord, also der Folge Dominantseptakkord – Tonika. Der Leitton *cis'* erscheint im Tenor, führt aber nicht nach *d'*, in den Grundton des Schlußakkords, sondern in dessen Quinte, nach *a*. Dies ist prinzipiell keineswegs ungewöhnlich, sondern in Bachs Leipziger Kantionalsätzen der Normalfall. Ungewöhnlich ist jedoch, daß der Tenor den Leitton vorzeitig, also vor Eintritt des Schlußakkords verläßt und hier bereits in die Tonika-Quinte abspringt. Dieser Fall kommt wahrscheinlich in Bachs vierstimmigen Choralsätzen sonst nirgends vor. Eine vergleichbare Schlußkadenz findet sich aber in dem Schlußchoral „Darum wir billig loben dich“ aus der Kantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130):

¹⁰ Schon Heinrich Schütz verwendet die Bezeichnung „Intrada“ in der vom ursprünglichen Wortsinne abgelösten Bedeutung von „Tusch“ in seinen *Psalmen Davids* von 1619, wenn er am Schluß des 136. Psalms „Danket dem Herren, denn er ist freundlich“ SWV 45 vermerkt: „Darauff wird stracks eine *Intrada* zum *Final* geblasen“. Gemeint ist offenbar eine Stegreif-Fanfare im Sinne Johann Ernst Altenburgs; denn die „Intrada“ ist nicht notiert. – Bemerkenswert ist, daß eine „Intrada“ auch schon bei Schütz am Schluß eines Werkes stehen kann.

¹¹ Die in zwei Zeilen und teilweise weit auseinandergezogener Wortfolge geschriebene Bemerkung „In Fine Intrada con Trombe | e Tamburi“ ist anscheinend nicht in einem Zug eingetragen. „Fine“ steht fast in der optischen Mitte (nur leicht nach links versetzt) und könnte ursprünglich der Schlußvermerk für die Kantate gewesen sein („In“ wäre also nachträglich vorangestellt worden). Die Besetzungsbeischrift könnte zuerst „con Trombe“ oder gar nur „Trombe“ gelautet haben. Das Wort „con“ beginnt unterhalb des 3. Viertels von T. 14 (also bei der Fermate), das Wort „Trombe“ beim 1. Viertel von T. 15. Die Angabe ist unterschlängelt. Die stark gewellte Linie könnte als Unterstreichung gedacht gewesen sein; möglich ist aber auch, daß die Wellenlinie wie in einzelnen anderen Fällen (BWV 22, 71, 191) den Einsatz des Tutti andeuten soll (vgl. hierzu U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979 [masch.], S. 237 ff.).

Beispiel 3

Choralsatz BWV 130/6 (Schluß)

Tromba I

und im - - mer - - - dar.

Cont.

Hier ist es der Alt, der vorzeitig den Leitton h' verläßt und die Quinte der Tonika g' antizipiert, nun allerdings nicht im Sprung, sondern über den Durchgangston a' . Freilich handelt es sich nicht um einen vierstimmigen Satz, sondern um einen solchen mit drei Trompeten und Pauken, und der Grund für die ungewöhnliche Stimmführung im Alt liegt offensichtlich darin, daß die 1. Trompete eine Oktave höher den Leitton erreicht, seine Verdopplung im Satz aber überflüssig und vielleicht auch nicht wünschenswert ist. Es liegt nahe, gleiche oder ähnliche satztechnische Verhältnisse für den Schluß unseres Choralsatzes anzunehmen.

Unsere Darlegungen zu den beiden Schlußchorälen sind als Beitrag zur Forschungsdiskussion gedacht, richten sich aber auch an die musikalische Praxis. Die Konsequenz, die hier aus unseren Überlegungen zu ziehen wäre, bestünde in dem Versuch einer Rekonstruktion der verlorenen Trompeten- und Pauken-Partien, einer Aufgabe allerdings, deren Möglichkeiten und Grenzen an dieser Stelle nicht erörtert werden können und sollen. Denn die Erkenntnis des Verlustes ist eines; der Versuch der nachschöpferischen Rückgewinnung des Verlorenen aber führt in ein neues, weites Feld.

Klaus Hofmann (Göttingen)

Abb. 1a–1b (S. 160–161): Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ BWV 119, autographe Originalpartitur, *P* 878, Blatt 13 verso und 14 recto mit dem Schluß des Chores „Der Herr hat Guts an uns getan“ (Satz 7) im oberen Partiturfeld und dem darunter notierten Schlußchoral „Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ“ (Satz 9).

Abb. 2 (S. 162): Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120, autographe Originalpartitur, Krakau, Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska, *Mus. ms. Bach P* 871, Blatt 8 verso mit dem Schlußchoral „Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein“ (Satz 6) und dem Baß-Rezitativ „Auf, du geliebte Lindenstadt“ (Satz 3).

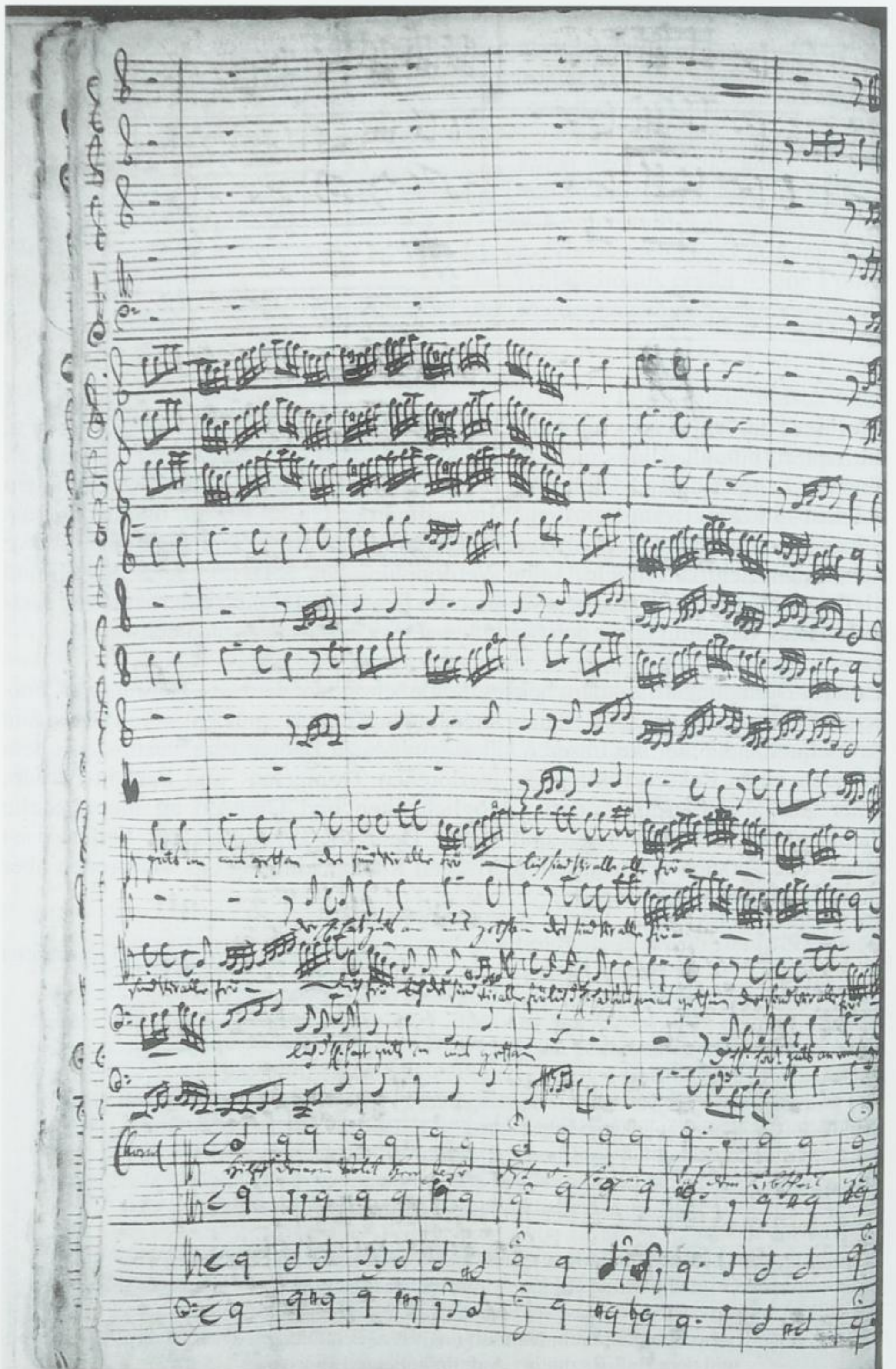


Abb. 1a

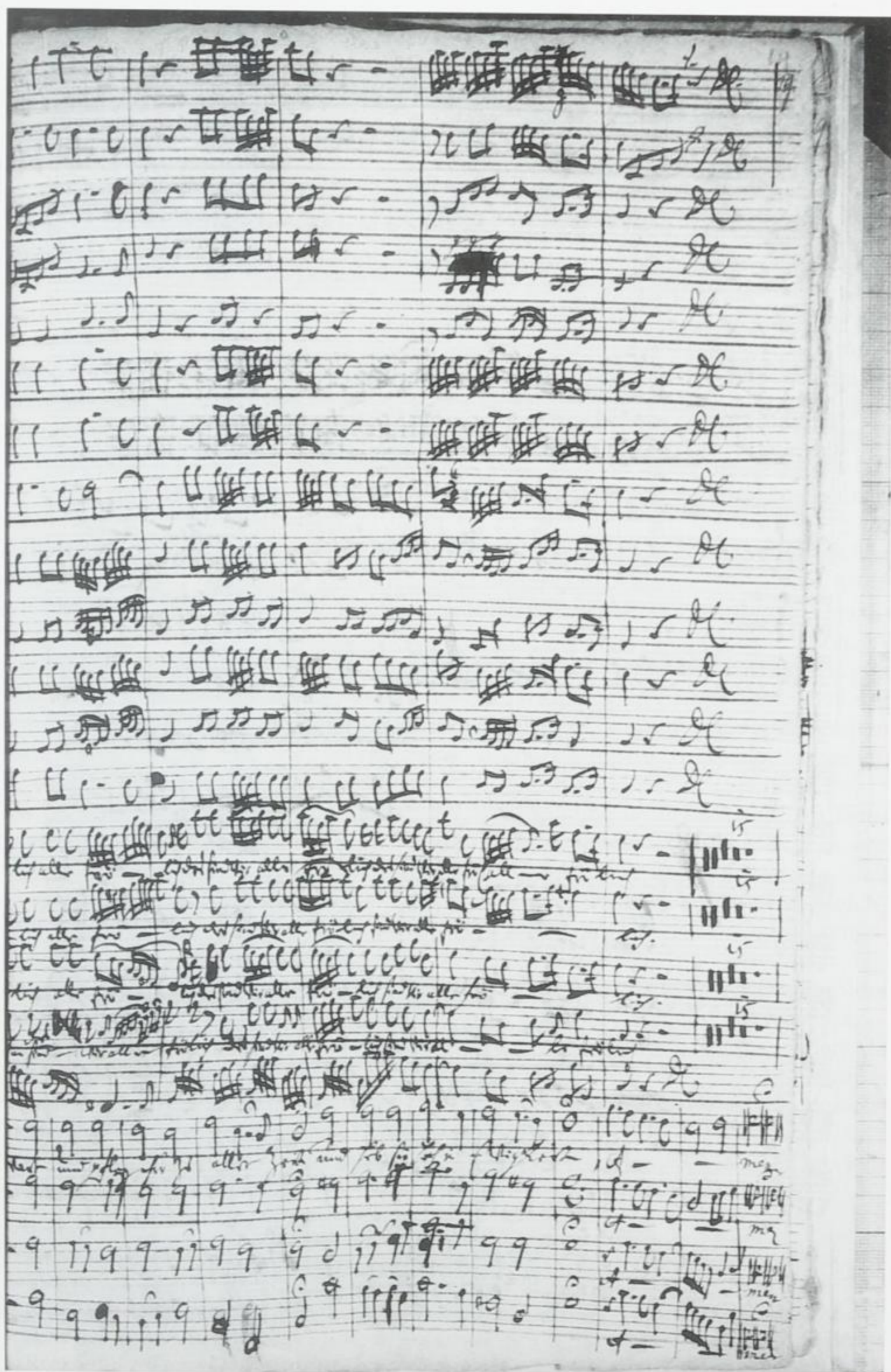


Abb. 1b

16. Anord

Handwritten musical notation for the first system, consisting of five staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of five staves with notes and rests.

Finis *Intrada* *con Trombe*
e Flauto

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the seventh system, consisting of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the eighth system, consisting of two staves with notes and rests.

Abb. 2

Die Temperierung der Divi Blasii-Orgel in Mühlhausen

I. Vorüberlegungen

Im Hinblick auf Johann Sebastian Bachs Dienst als Organist an der Mühlhäuser Divi Blasii-Kirche in den Jahren 1707 bis 1708 ist die Musikwissenschaft in vielfacher Beziehung auf Spekulationen und Rekonstruktionen angewiesen. Dies gilt sowohl für den genauen Bestand der in diesem Zeitraum entstandenen Kompositionen als auch für das Instrument, das dem jungen Organisten zur Verfügung stand. Denn auch wenn Bachs Dispositionsentwurf von 1708 sehr viel über seine Orgelästhetik aussagt, so wurde diese Disposition doch erst nach seinem Fortgang aus Mühlhausen realisiert. Das Instrument, das er während seines Dienstes tatsächlich verwendete, war ein anderes, das sich nur anhand von Bachs Umbauvorschlägen rekonstruieren läßt.

Mit einer solchen Rekonstruktion ist allerdings nur wenig über den tatsächlichen Klang der Orgel ausgesagt. Es ist ein organologischer Allgemeinplatz, daß zwei gleichnamige Register nicht auch gleich klingen müssen. Materialwahl, Mensurierung und Winddruck sind einer Disposition in der Regel nicht zu entnehmen – und haben doch einen entscheidenden Einfluß auf den Klang eines Registers. Als eine weitere Komponente kommt um 1700 die zu dieser Zeit kontrovers diskutierte Frage der Temperierung hinzu. Zwischen Mitteltönigkeit und den mannigfachsten Annäherungen an eine gleichschwebende Temperatur war zu Bachs Lebzeiten alles möglich.

Es verwundert daher nicht, daß in der Bach-Forschung die Frage nach den Temperierungsvorstellungen Bachs nach wie vor umstritten ist. Während man vor einem halben Jahrhundert noch als selbstverständlich angenommen hatte, daß Bachs Werke (und hier vor allem das *Wohltemperierte Clavier*) in einer gleichschwebenden Stimmung zu spielen seien, bevorzugt die historische Aufführungspraxis heute ungleichschwebende Stimmungen.¹

Im folgenden soll nicht ein weiterer Versuch unternommen werden, das Problem zu lösen, welche Stimmung Bach bevorzugt hat. Dies muß mangels aussagekräftiger Belege immer im Bereich der Spekulation verbleiben, insbesondere da die Frage, ob dieses oder jenes Werk Bachs auf einem mitteltönigen, wohltemperierten oder gleichschwebenden Instrument zu spielen sei, nicht selten persönlichen Präferenzen unterworfen, mit anderen Worten, eine Geschmacksfrage, ist.² Vielmehr soll untersucht werden, welche Stimmung Bach in Mühlhausen tatsächlich angetroffen haben dürfte.

¹ Siehe dazu zuletzt M. Tessmer, *Wie war Bachs Wohltemperiertes Clavier gestimmt? Temperaturfragen im Streit der Meinungen*, in: *Acta Organologica* 25, 1997, S. 177.

² Ein jüngstes Beispiel für diese Auseinandersetzung bieten G. Zachers Artikel *Bachs Kunst der Fuge ist mitteltönig komponiert*, in: *Ars Organi* 47, 1999, S. 209–215, sowie B. Billeterers Reaktion *Ist Bachs Kunst der Fuge mitteltönig komponiert?*, in: *Ars Organi* 48, 2000, S. 51.

II. Die Orgel zu Divi Blasii

Als Johann Sebastian Bach 1707 seinen Dienst als Organist an Divi Blasii antrat, fand er dort ein Instrument vor, das 1560 bis 1563 von dem Göttinger Orgelbauer Jost Pape errichtet worden war.³ Zumindest für dieses frühe Stadium dürfte kein Zweifel darüber bestehen, daß es der Zeit entsprechend mitteltönig gestimmt war.

1603 zog ein Blitzeinschlag in die Kirche die Orgel stark in Mitleidenschaft, wodurch während der folgenden Jahre und Jahrzehnte verschiedene Reparaturen notwendig wurden.⁴ 1676 ist eine letzte Ausbesserung der Divi Blasii-Orgel durch den aus Langensalza stammenden Orgelbauer Jost Schäfer belegt,⁵ dem es jedoch nicht gelang, das Instrument in einen zufriedenstellenden Zustand zu versetzen. Unter der Leitung des Organisten Johann Georg Ahle wurde daher von 1687 bis 1691 ein größerer Umbau vorgenommen, den der Mühlhäuser Orgelbauer Johann Friedrich Wender durchführte.⁶

Ob bei den Reparaturen im Laufe des 17. Jahrhunderts entscheidende Änderungen an der Stimmung und Temperierung der Orgel vorgenommen worden sind, ist nicht bekannt. Wenn, dann werden es Modifikationen gewesen sein, die sich allesamt im Spektrum der Mitteltönigkeit bewegt haben, da wir mit einer wohltemperierten Stimmung frühestens ab dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts zu rechnen haben. Dafür spricht auch, daß das im 17. Jahrhundert an Divi Blasii nachweisbare Orgelmusikrepertoire sich ohne Probleme auf einer mitteltönig gestimmten Orgel darstellen läßt. Dies gilt sowohl für die von Johann Vockerodt, von 1649 bis 1654 Organist, für den eigenen Gebrauch intavolierten Kantionalien aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts⁷ als auch für die Orgelkompositionen seines Nachfolgers Johann Rudolph Ahle. Letztere sind formal wie harmonisch stark an Vorbildern aus der ersten Jahrhunderthälfte, insbesondere an Samuel Scheidts *Tabulatura Nova*, orientiert.⁸ Auch wenn die Überlieferungslage für Ahles Orgelwerke nicht sehr günstig ist – fast sämtliche nicht-choralgebundenen Kompositionen sind verschollen – so liefert doch das erhaltene Material keinen Anhaltspunkt dafür, daß eine Veränderung der Temperierung notwendig gewesen wäre. Wir können somit für die 120jährige Geschichte der Pape-Orgel von einer (wie auch immer gestalteten) mitteltönigen Stimmung ausgehen.

³ Vgl. M. Petzoldt, *Bachstätten aufsuchen*, Leipzig 1992, S. 141 und G. Hart, *Der Orgelbauer Jost Pape*, in: MuK 36, 1966, S. 81; s. auch M. Rathey, *Johann Rudolph Ahle. 1625–1673. Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, S. 78.

⁴ Unter anderem durch den Erfurter Orgelbauer Priester; vgl. W. Meinhold, *Der Mühlhäuser Orgelbauer Johann Friedrich Wender und sein Wirken im Bereich des mitteldeutschen barocken Orgelbaues*, in: Mühlhäuser Beiträge 10, 1987, S. 37.

⁵ Vgl. W. Meinhold, a. a. O., S. 37.

⁶ S. ebenda.

⁷ Vgl. dazu M. Rathey, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 85–88.

⁸ S. ebenda, S. 224–258.

III. Johann Friedrich Wender und Johann Georg Ahle

Johann Georg Ahle, der das Amt des Divi-Blasii-Organisten von seinem 1673 verstorbenen Vater übernahm, ließ schon wenige Jahre nach seiner Bestallung Ausbesserungen an der Orgel durch Jost Schäfer (1676) vornehmen. Jedoch war bereits etwas mehr als ein Jahrzehnt später ein grundlegender Umbau notwendig, mit dem 1687 Johann Friedrich Wender betraut wurde. Auch wenn die Disposition der Orgel nicht durch zeitgenössische Quellen belegbar ist, so sie läßt sich anhand von Johann Sebastian Bachs Umbauvorschlägen erschließen:⁹

Ober- und Hauptwerk

1. Quintatön 16'
2. Principal 8'
3. Gemshorn 8'
4. Oktave 4'
5. Gedackt 4'
6. Quinte 3'
7. Oktave 2'
8. Sesquialtera 2f.
9. Mixtur 4f.
10. Cymbel 2f
11. Trompete 8'

Rückpositiv

1. Quintatön 8'
 2. Gedackt 8'¹⁰
 3. Principal 4'
 4. Salicional 4'
 5. Oktave 2'
 6. Spitzflöte 2'
 7. Quintflöte [1 1/3' oder 2 2/3']
 8. Sesquialtera [2f.]
 9. Cymbel 3f.
- („Die Registerzüge hierzu sind dem Organisten im Rücken“)

Baßlade

1. Principal 16'
2. Subbaß 16'
3. Oktave 8'
4. Oktave 4'
5. Rohrflötenbaß 1'
6. Mixtur 4f.
7. Posaune 16'
8. Trompete 8'
9. Cornetbaß 2'

Nebenzüge

Koppel zum Rückpositiv

Koppel Hw./Ped.

Tremulant

Cymbelstern (?)

Pauke (?)

Calcantenwecker (?)

6 Bälge [2 zum Pedal und 4 zu den Manualen?]

Umfänge: (?)

Manuale (50 Tasten): C D Dis – cis''' d'''

Pedal (26 Tasten): C D – cis' d'

Da es sich, wie schon die Dauer der Arbeiten bezeugt, um einen größeren Umbau handelte, der zudem zeitlich in eine Phase fiel, in dem das Problem der Temperierung in der Musiktheorie ausführlich und zum Teil kontrovers diskutiert wurde, stellt sich die Frage, welche Temperatur bei dem Instrument gelegt wurde. Diese Frage ist um so interessanter, als es sich nun um die Orgel handelt, an der Bach von 1707 bis 1708 seinen Dienst versah.

⁹ Vgl. auch den kaum abweichenden Rekonstruktionsversuch bei H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 16.

¹⁰ Das Gedackt 8' fehlt in dem Rekonstruktionsversuch von Dufourcq; da jedoch die spätere Disposition dieses Register enthält und Bach nicht vorschlägt, es neu aufzunehmen, dürfte es ebenfalls vorhanden gewesen sein; vgl. N. Dufourcq, *Jean-Sébastien Bach. Le maître de l'orgue*, Paris 1948, S. 177.

Für den Umbau zeichneten der Orgelbauer Wender und der Organist Johann Georg Ahle verantwortlich; es sollen daher im folgenden zeitgenössische Quellen nach der Stellung dieser beiden Personen zur Orgelstimmung und -temperierung befragt werden.

a) Wender

Von Wender selbst besitzen wir keine Äußerungen zur Orgeltemperierung. Auch lassen seine nur in stark veränderter Gestalt erhaltenen Instrumente keine Rückschlüsse auf deren ursprüngliche Stimmung zu. Allerdings hat sich Johann Sebastian Bachs Vorgänger im Thomaskantorat, Johann Kuhnau, zu Wender geäußert:

„[...] unter vielen guten Meistern, sonderlich der Orgeln, kenne ich ihrer Zween. Einer heißet Silbermann, aus unserm Meißner-Lande gebürtig, der andere ist ein Thüringer von Mühlhausen, namentlich Wender.“¹¹

Zur Temperierungspraxis Wenders schreibt Kuhnau, daß dieser beim Stimmen mit den „diatonischen Modi [...] am säuberlichsten verfahren“ sei, auf Kosten der „transponirten accordi, welche [sich] noch gar nicht zu sehr in der Kirchen=Music eingenistet“ und bei Wender etwas „härter und unfreundlicher“ ausfielen, „jedoch also, daß es noch zu erleiden stehet.“¹² Kuhnaus Beschreibung läßt darauf schließen, daß Wender nicht mehr mitteltönig, sondern temperiert gestimmt haben dürfte. Ratte hat jüngst aus dem vorgenannten geschlossen, Wender müsse „nach Werckmeisters Prinzipien wohltemperiert gestimmt haben.“¹³ Wenngleich sich diese These – zumindest anhand des Briefzitats – nicht erhärten läßt, so ist andererseits kaum zu bezweifeln, daß Wender sich einer temperierten Stimmung bedient hat. Ob dabei allerdings Werckmeister als Vorbild gedient hat, wird noch zu erörtern sein.

b. Johann Georg Ahle

Johann Georg Ahle, Bachs unmittelbarer Vorgänger als Organist an Divi Blasii, ist vor allem durch seine Schriften zur musikalischen Figurenlehre bekannt geworden. Diese ist bei ihm weniger Teil der Kontrapunktlehre (wie etwa bei Christoph Bernhard), sondern wird als Bindeglied zwischen Poetik und Komposition verstanden. Seine Figurenlehre ist denn auch ganz auf die Textausdeutung im poetisch-rhetorischen Sinne hin konzipiert.

Diese musikalische Poetik repräsentiert jedoch nicht die Gesamtheit der musiktheoretischen Positionen Ahles. In vier nach den Jahreszeiten benannten Schriften (*Musikalisches Frühlingsgespräch*, *Musikalisches Sommergespräch*, *Musikalisches Herbstgespräch* und *Musikalisches Wintergespräch*) finden sich Ausführungen Ahles zur Figurenlehre. Darüber hinaus sind seine 1687 gedruckte *Musikalische Gartenlust* sowie zwei von ihm ergänzte und kommentierte Ausgaben der *Singekunst* seines Vaters wichtige Quellen für seine Musikanschauung. Da Johann

¹¹ Zitiert nach W. Meinhold, a. a. O. (vgl. Fußnote 4), S. 41.

¹² Zitiert nach F.-J. Ratte, Artikel „Temperatur“, in: *Das Bach-Lexikon*, hrsg. v. Michael Heinemann, Laaber 2000, S. 510.

¹³ F.-J. Ratte, a. a. O., S. 510.

Georg Ahle in den letztgenannten Ausgaben sowohl quantitativ als auch inhaltlich weit über den Text seines Vaters hinausgeht, sind auch sie als eigenständige Beiträge zum musiktheoretischen Diskurs der Zeit zu werten.

Betrachtet man etwa Ahles Definition der Musik, mit der er seine Ergänzungen zur Singekunst von 1690 einleitet, so wird deutlich, daß er Musik keineswegs nur aus der Perspektive der Poetik betrachtete, wie seine Ausführungen zur Figurenlehre nahelegen mögen:

„Die Musik ist eine vermischte Matematische Wissenschaft / welche handelt von den Ursachen / Eigenschaften / und Unterscheide des Klanges / woraus eine künst- und liebliche Sangweise und Zusammenstimmung gemachet wird / um dadurch GOTT zu ehren und zu loben / den Menschen aber zur Andacht / zur Tugend / zur Freude / und zur Traurigkeit zu bewegen. Sie wird genant *Scientia Mathematica Mixta seu Complexa*: weil sie ihre *Principia Proxima* und fürnehmsten Grundregeln aus der *Mathesi Purâ sive Simplici*, das ist / aus der *Arithmetiâ* und *Geometriâ*, nimt / als: *de Numeris, eorumque Proportionibus, de Linea, Superficie, & Solido, horumq; Sectione, Symmetriâ & Asymmetriâ, &c.* Ihre *Principia Remota* aber schöpft und nimt Sie fast aus der ganzen *Philosophia*, sonderlich aus der *Physicâ*, als: *de motu, Loco, Tempore, Aëre, Sono &c.* und aus der *Metaphysicâ*, als: *de Ente, Causâ, Unitate, Æqualitate, Diversitate, Compositione, Perfectione, &c.* wie auch aus der *Ethicâ*: *de Affectibus, Lætitia, Tristitia, Dolore, Amore, Irâ, &c.*“¹⁴

Wenngleich mit Poetik und Rhetorik die Grundpfeiler der musikalischen Figurenlehre auch in dieser Definition eine Rolle spielen, so bildet die Grundlage der Musik bei Ahle doch – und hierin steht er noch ganz in der Tradition antiker und mittelalterlicher Musikauffassung – die Mathematik.

Damit drängt sich unweigerlich der Vergleich mit einem anderen Musiktheoretiker der Zeit auf, mit Andreas Werckmeister. Wie für Ahle, so ist auch für ihn die Musik eine mathematische Wissenschaft. In seiner Schrift *Hodegus* heißt es etwa programmatisch:

„Die *Musica* ist eine Mathematische Wissenschaft / welche uns durch die Zahlen zeigt den rechten Unterschied und Abtheilung des Klanges / woraus wir eine geschickte und natürliche *Harmoniam* setzen können.“¹⁵

Und wenig später führt Werckmeister aus:

„Die *Principia Musica* werden mehrentheils aus der gantzen *Philosophia* genommen / als: *ex Metaphysicâ, de unitate, identitate, simplicitate, potentiâ & actû, &c.* *Ex physica: de motu, de äera, de sono &c.* die aller Nechsten und Fürnemsten sind: *ex Mathesi simplici, Arithmetiâ, et Geometriâ.*“¹⁶

Die Nähe zwischen den Definitionen Werckmeisters und Ahles ist evident, und so ließe sich die folgende, von Ratte formulierte Charakterisierung von Werckmeisters musiktheoretischer Position auch auf das obige Zitat Ahles übertragen:

„Werckmeister steht am Ende einer Tradition, welche die Musik nach antiker und mittelalterlicher Auffassung als mathematische Wissenschaft versteht. Gleichzeitig ist sein Musikbegriff

¹⁴ J. G. Ahle, Singekunst 1690 (wie Fußnote 24), Anmerkungen, S. 1 f.

¹⁵ A. Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus curiosus, oder richtiger musicalischer Weg-Weiser*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1686, 2. Aufl. 1687, S. 9f.

¹⁶ Ebenda, S. 11.

in der Scholastik und der nachlutherischen Orthodoxie verankert, nach der die Musik ‚als Geschöpf und Gabe Gottes‘ gilt und der Mensch als ‚Werckzeug, so Gott darzu gebraucht‘. In seinen Diskursen über die Affektenlehre, die Zahlensymbolik, die musikalische Temperatur oder den Tonsatz, versucht er, tradiertes Gedankengut mit den Einsichten der Naturwissenschaft, den sinnlichen Erfahrungen und den Erfordernissen der kompositorischen Praxis in Einklang zu bringen.“¹⁷

Eine genauere Durchsicht der Schriften Ahles zeigt nun, daß die hier beobachtete Nähe zu Werckmeister keineswegs zufällig ist. Ahle verweist in seinen Anmerkungen mehrfach auf Schriften Werckmeisters. Im einzelnen waren ihm folgende Werke bekannt:

Schriften Werckmeisters:	Erstnennung bei Ahle:
Orgel-Probe (1681) ¹⁸	Gartenlust (1687), S. 24 ²³ Singekunst (1690), S. 19 ²⁴
Hodegus (1686/87) ¹⁹	Frühlingsgespräch (1695), S. 20 ²⁵ Singekunst (1690), S. 13
Der edlen Music-Kunst Würde (1691) ²⁰	Sommergespräch (1697), S. 35 ²⁶
Musicalische Temperatur (1691) ²¹	Herbstgespräch (1699), S. 33 ²⁷
Cribrum Musicum (1700) ²²	Wintergespräch (1701), S. 13 ²⁸

¹⁷ F.-J. Ratte, Artikel „Werckmeister“, in: Das Bach-Lexikon (wie Fußnote 12), S. 558f. Korrigierend sei nur angemerkt, daß die Verortung der Musik in der Schöpfungstheologie keineswegs ein Charakteristikum der nachlutherischen Orthodoxie ist. Vielmehr findet sich dieser Gedanke bereits bei den Reformatoren Luther und Melanchthon selbst.

¹⁸ *Orgel-Probe, oder kurtze Beschreibung, wie und in welcher Gestalt man Orgel-Wercke von den Orgelmachern annehmen, probiren, untersuchen und den Kirchen liefern könne und solle*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1681.

¹⁹ *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* (wie Fußnote 15).

²⁰ *Der edlen Music-Kunst Würde, Gebrauch und Missbrauch, so wohl aus der Heiligen Schrift als auch aus etlichen alten und neubewährten reinen Kirchen-Lehrern*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1691.

²¹ *Musicalische Temperatur, oder deutlicher und warer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinetten und dergleichen wol temperirt stimmen könne*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1691. Eine erste, verlorene Auflage erschien wohl bereits 1686/87.

²² *Cribrum Musicum, oder musicalisches Sieb, darinnen einige Mängel eines halb gelehrten Componisten vorgestellt und das Böse von dem Guten gleichsam ausgesiebet und ab-gesondert worden*, Quedlinburg und Leipzig 1700.

²³ *Unstruhtinne / oder Musicalische Gartenlust: welcher beigefügt sind allerhand ergetz- und nützliche Anmerkungen*, Mühlhausen 1687.

²⁴ *Kurtze / doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst / vor vielen jahren verfasset und geordnet für die anfahende Jugend [...] von Johann Rudolf Ahlen; jetzunder aber [...] mit ergetz- und nützlichen / teils auch nöthigen Anmerkungen vermehret [...] durch [...] Johann Georg Ahlen*, Mühlhausen 1690.

²⁵ *Musikalisches Frühlings-Gespräche / darinnen fürnehmlich vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird*, Mühlhausen 1695.

²⁶ *Musikalisches Sommer-Gespräche / darinnen ferner vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird*, Mühlhausen 1697.

²⁷ *Musikalisches Herbst-Gespräche / darinnen weiter vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird*, Mühlhausen 1699.

²⁸ *Musikalisches Winter-Gespräche / darinnen ferner ...*, Mühlhausen 1701.

Ahle kannte somit die meisten der Hauptschriften Werckmeisters, und er hat sie durchgehend positiv in seinen Veröffentlichungen gewürdigt.

Der Kontakt zwischen den beiden Musiktheoretikern beschränkte sich jedoch nicht auf die Rezeption der Schriften, sondern Ahle und Werckmeister waren persönlich miteinander bekannt. Bereits Ahles erstes musiktheoretisches Werk, die *Gartenlust* von 1687, wird durch ein Sonnet eingeleitet, das mit „A.W.“ unterzeichnet ist. Es folgt ein *Canon Musico-Mathematico-Hexaphonicus*, der nun auch den vollständigen Namen des Autors nennt: „Andreas Werckmeister / Org. Aul. Qvedlinb.“.

In unserem Zusammenhang ist von besonderem Interesse, wie Ahle zu Werckmeisters Theorien zur musikalischen Temperatur stand. Die beiden zentralen Veröffentlichungen Werckmeisters dazu, die *Orgelprobe* und die *Musikalische Temperatur* waren ihm, wie die obige Aufstellung zeigt, offensichtlich bekannt. In seinen Anmerkungen zur *Singekunst* (1690) äußert sich Ahle selbst zu diesem Problem:

„Gleichwie man aber vorzeiten in England die Wölfe gantz ausgerottet [...] also solten wir auch billich die heulenden Klavier-Wölfe allesamt vertilgen: welches dän wohl geschehen könnte / wän man der *Claviatur* entweder die noch fehlenden *Semitonia* einschaltete / oder selbige also *temperierte* / daß aus allen *Clavibus* eine erträg- und annehmliche *Harmonia* könnte gemacht werden. Gestaltsam dän von einer solchen *Temperatur* so gründlich und weitleufig handelt Herr Werckmeister in seiner *Orgelprobe*.“²⁹

Zur Einfügung weiterer Semitonien in die Claviaturen ergänzt Ahle 1704:

„Jedoch / weil jenes viel beschwehrligkeiten veruhrsachen / und zumahl die Orgelwerke viel kostbarer machen würde; so wird man wohl mit einer *Temperatur* sich müssen vergnügen lassen.“³⁰

Ahles Position ist deutlich: Eine mitteltönige Stimmung, die nur das Spielen in wenigen Tonarten ermöglichte, ist nach den Anforderungen der zeitgenössischen Musik nicht mehr zufriedenstellend. Er sieht nun zwei Möglichkeiten: Entweder seien die Claviaturen um die fehlenden Töne zu ergänzen – ein Versuch, der bereits im 16. Jahrhundert von einigen Instrumentenbauern unternommen wurde –,³¹ oder man müsse die Tasteninstrumente so stimmen, daß „aus allen *Clavibus* eine erträgliche und annehmliche *Harmonia* könne gemacht werden.“ Mit anderen Worten: Es muß wohltemperiert gestimmt werden. Stehen die beiden genannten

²⁹ Ahle, *Singekunst* 1690 (wie Fußnote 24), Anmerkungen, S. 19.

³⁰ *Kurtze / doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst / vor vielen Jahren verfasst und etliche mahl herausgegeben von Johann Rudolf Ahlen; jetzund aber [...] mit ergetz- und nützlichen / teils auch nöthigen Anmerkungen / nach vielfältigem begehren / zum zweiten mahle / und zwar verbesserter und viel vermehrter / zum drucke befördert [...] durch [...] Johann Georg Ahlen*, Mühlhausen 1704, S. 20.

³¹ So ließ sich etwa der italienische Musiktheoretiker Gioseffo Zarlino 1548 ein Instrument bauen, das 19 Stufen in der Oktave besaß; s. G. Zarlino, *Le institutioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 148. Vgl. auch F.-J. Ratte, *Die Temperatur der Clavierinstrumente. Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert*, Kassel etc. 1991 (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 16.), S. 407.

Alternativen 1690 zumindest hypothetisch noch gleichberechtigt nebeneinander, so tendiert Ahle in der zweiten Auflage seiner Anmerkungen zur *Singekunst* im Jahre 1704 aus Gründen der Praktikabilität eindeutig zur temperierten Stimmung.

Aber noch ein Zweites hat sich im Laufe der 14 Jahre gewandelt. Während Ahle 1690 nur Werckmeister (und damit auch sein Temperierungssystem) nennt, mag er sich 1704 nicht für ein einziges System entscheiden. In seinen Anmerkungen zur *Singekunst* von 1704 weist er auf Werckmeister hin, nennt aber auch ein anderes Modell:

„Welche nun aber die beste sei / *Harmonici certant, & adhuc sub judicelis est*. Man besehe nur *Joh. Casp. Trosten / jun.* in der ausführlichen Beschreibung des Weissenfelsischen Orgelwerkes / so Kristian Förner [...] verfertigt hat [...].“³²

Trosts Schrift erschien bereits 1677, also vor Werckmeisters *Orgelprobe*, und repräsentiert ein früheres Stadium der Orgeltemperierung, da Trost noch ein System der modifizierten Mitteltönigkeit beschreibt, „bei der die ‚Wolfsquinte‘ auf mehrere Quinten verteilt ist und die ‚Wolfsterzen‘ mit etwa 407‘ eine Modulation in alle Tonarten noch erlauben.“³³

Allerdings konnte auch Werckmeister bei der Temperierung eine gewisse Weitherzigkeit an den Tag legen. Im Vorwort der *Musicalischen Temperatur* (1691) schreibt er, daß man

„Temperaturen [...] auf unterschiedliche Arten anstellen könne / es mag einer die Schwebung der quinten hinbringen in welche claves er will / nur daß den perfecten consonantien nicht zu viel gethan werde / genug ist es / wenn ein Clavier so temperiret wird / daß es durchaus wohl kan gebraucht werden.“³⁴

Was bedeuten diese Beobachtungen nun für die Orgel von Divi Blasii? Rufen wir dazu nochmals einige Daten in Erinnerung:

- 1687 haben wir mit Werckmeisters Lobgedicht einen ersten Beleg für einen Kontakt zwischen Ahle und Werckmeister, wobei davon auszugehen ist, daß der Kontakt bereits einige Zeit zuvor bestanden hat.
- 1687–1691 wurde Ahles Orgel in Divi Blasii einem größeren Umbau unterzogen. Als Orgelbauer fungierte Wender, der eine temperierte Stimmung bevorzugte.
- 1690 äußert sich Ahle positiv zur wohltemperierten Stimmung und nennt als Gewährsmann Andreas Werckmeister.

Aufgrund der zeitlichen Koinzidenzen ist zu schließen, daß bei dem Orgelumbau von 1687 bis 1691 tatsächlich eine wohltemperierte Stimmung nach Werckmeister gelegt wurde. Und noch ein weiteres legt die aufgezeigte Chronologie nahe: Werckmeister hat sich 1681 erstmals mit dem Problem der Temperierung auseinandergesetzt und ein Modell entwickelt, das heute als „Werckmeister III“ bezeichnet wird.³⁵ Weitere Temperierungsmodelle veröffentlichte er erst 1691 in

³² J. G. Ahle, *Singekunst* 1704 (wie Fußnote 30), Anmerkungen, S. 20.

³³ F.-J. Ratte, Artikel „Temperatur“ (wie Fußnote 12), S. 511.

³⁴ A. Werckmeister, *Musicalische Temperatur* (wie Fußnote 21), Vorrede.

³⁵ Vgl. F.-J. Ratte, Artikel „Werckmeister“ (wie Fußnote 17), S. 559.

der *Musicalischen Temperatur*. Zu diesem Zeitpunkt war der Umbau der Divi Blasii-Orgel aber schon weitgehend abgeschlossen. Es liegt also nahe zu vermuten, daß die Orgel nach Werckmeister III gestimmt worden ist, was bedeutet, daß die Quinten C-G-D-A und H-Fis um ein $\frac{1}{4}$ des pythagoreischen Kommas verkleinert und die übrigen Quinten rein gestimmt wurden.³⁶

Da nicht bekannt ist, wie eng der Kontakt Ahles zu Werckmeister war, ist nicht abzuschätzen, ob er vielleicht schon vor der Veröffentlichung Kenntnis von Werckmeisters weiteren Temperierungsmodellen erhalten hat. In diesem Fall hätten selbstverständlich auch diese bei der Stimmung der Orgel in der Divi Blasii-Kirche zur Anwendung kommen können.

Doch auch bei einer vorsichtigen Beurteilung der Fakten dürfte feststehen, daß Johann Sebastian Bach, da nach 1691 kein größerer Eingriff in die Orgel zu Divi Blasii nachweisbar ist, bei dem eine grundlegende Umtemperierung vorgenommen worden sein könnte, 1707 auf ein Instrument traf, das nach Werckmeisters Vorstellungen temperiert war, vermutlich nach „Werckmeister III“.

IV. Konsequenzen

Hartmut Krones hat in seiner Studie zur Figurenlehre Johann Georg Ahles die Vermutung geäußert, daß seine Schriften „auch auf Johann Sebastian Bach nicht ohne Einfluß waren“.³⁷ Allerdings gelingt es ihm nicht, diesen Einfluß auch tatsächlich nachzuweisen, so daß Oliver Schöner jüngst diesen Einfluß gänzlich in Zweifel zog und die Beantwortung der Frage aufgrund der Datierungsprobleme im Bachschen Frühwerk als „kaum lösbar“³⁸ bezeichnete.

Solange man sich auf die Figurenlehre beschränkt, bleibt das Verhältnis Bach-Ahle tatsächlich unklar. Bezieht man aber die Temperierung mit ein, so erhellen Ahles Werke einen bisher weißen Punkt der Bachschen Vita, da mit ihrer Hilfe die Stimmung der von Bach in Mühlhausen gespielten Orgel geklärt werden kann.

Einen direkten Einfluß auf Bach hatte Johann Georg Ahle wohl weder auf dem Gebiet der Figurenlehre noch auf dem der Temperierung. Da Bach, wie Peter Williams nachgewiesen hat,³⁹ Schriften Werckmeisters kannte, bedurfte er nicht einer Vermittlung durch Ahle. Dennoch hat Ahle in Mühlhausen die Voraussetzungen dafür geschaffen, daß Bach 1707 in der Reichsstadt ein wohltemperiert gestimmtes Instrument vorfand. Wieviel von dieser ursprünglichen Stimmung allerdings 1707 noch vorhanden war, entzieht sich unserer Kenntnis. Bach äußert sich weder in seinen Umbauvorschlägen noch im Abnahmegutachten über die Temperierung des Instruments.

Markus Rathey (Mainz)

³⁶ S. die Tabellen bei Tessmer, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 197.

³⁷ H. Krones, *Die Figurenlehre bei Bachs Amtsvorgänger Johann Georg Ahle*, ÖMZ XL, 1985, S. 89.

³⁸ O. Schöner, Artikel „Ahle, Johann Georg“, in: *Das Bach-Lexikon* (wie Fußnote 12), S. 35.

³⁹ P. Williams, *J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters?*, BJ 1982, S. 131–141; ders., *Noch einmal: J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters?*, BJ 1986, 123–125.

Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert. Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert. Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert.

Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert. Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert.

Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert. Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert.

Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert. Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert.

Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert. Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert.

Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert. Die Funktion $f(x) = \frac{1}{x}$ ist für $x \neq 0$ definiert. Die Ableitung $f'(x) = -\frac{1}{x^2}$ ist ebenfalls für $x \neq 0$ definiert.

„Eine große Liebhaberin von der Gärtnerey“ Anna Magdalena Bach zum 300. Geburtstag

Über das Privatleben von Johann Sebastian Bachs „Frau Liebste“ Anna Magdalena und ihrer Familie gibt es nur spärliche Informationen, die wir eher zufällig erhaltenen Quellen verdanken. So erfuhr die Nachwelt erst spät – eineinhalb Jahrhunderte nach dem Tode der zweiten Frau des Leipziger Thomaskantors – aus den sogenannten Briefentwürfen von Johann Elias Bach einige Details über Liebhabereien Anna Magdalenas: ihren Wunsch nach dem Besitz eines abgerichteten Singvogels und ihre intensive Beschäftigung mit der „Gärtnerey“. Ihr Interesse in letztgenannter Hinsicht scheint besonders geweckt geworden zu sein, als im Herbst 1737 der Schweinfurter Vetter Johann Elias Bach (1705–1755) nach Leipzig gekommen war, um hier in einem zweiten Anlauf sein Theologiestudium zu absolvieren. In diesem Zusammenhang begab er sich für mehrere Jahre als Hauslehrer der minderjährigen Kinder sowie als Privatsekretär in die Dienste seines berühmten Vetters. Schon wenige Monate nach seiner Ankunft hatte er versucht, den Thomaskantor und seine Frau mit kleinen Geschenken, Spezialitäten aus seiner fränkischen Heimat, zu erfreuen, und seine Mutter deshalb um eine Flasche „Hefen [Hiefen = Hagebutten-] Brandewein vor meinen Herrn Vetter“ sowie einige „*notabene* gelbe Nelcken vor unsere Frau Muhme“ gebeten:

„P.S. ... Wenns angeht, so hätte auch gerne eine Flasche von rechten guten Hefen Brandewein vor meinen Herrn Vetter und etliche Stücke *NB* gelbe Nelcken vor unsere Frau Muhme, welche eine große Liebhaberin von der Gärtnerey ist, ich weiß gewiß, ich würde eine große Freude damit machen ...“.¹

Ob die gelben Nelken zu diesem Zeitpunkt als Überraschung gedacht waren, oder Johann Elias Bach bereits 1737 oder Anfang 1738 über Besonderheiten der heimatlichen Blumenzüchtung berichtet und auf Bitten Anna Magdalena Bachs die – wie noch zu zeigen ist – in Leipzig offenbar schwer zu erlangende und vielleicht noch unbekanntes Nelkensorte zu besorgen versprochen hatte, wissen wir nicht. Jedenfalls zog sich die Erledigung der Angelegenheit länger als zwei Jahre hin, doch Anna Magdalena, anscheinend nicht nur *Liebhaberin* sondern *Kennerin* der „Gärtnerey“ und mittlerweile über das ersehnte Objekt informiert, ließ nicht locker:

„Und noch eines: ich habe schon einsmal die liebe Mutter und Schwester gebethen, daß sie mir etliche Pflanzen von gelben Nelcken vor unsere Fr. Baase hier in Leipzig überschicken möchten, ich habe sie einmal versprochen und sie hat mich schon vielmals daran erinnert, welches auch nur vor etlichen Tagen geschehen, es ginge ja wohl an, daß man sie in ein Schä[ch]tlein backte und dem Herrn Stöbel auf innenstehende Meße mit herein gäbe, er wird sie gerne mit-

¹ Johann Elias Bach an Anna Margaretha Bach in Schweinfurt, April 1738, siehe E. Odrich und P. Wollny, *Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach (1705–1755)*, Hildesheim 2000 (LBzBF 3), S. 92. Die folgenden Seitenverweise beziehen sich sämtlich auf diese Edition. Die Quelle selbst befindet sich seit 2000 als Dauerleihgabe im Bach-Archiv Leipzig.

nehmen, ich werde also sehen, ob es wird geschehen, und ob ihr noch einige Liebe zu mir habt oder nicht.“²

Da die Schweinfurter Verwandtschaft sich anscheinend weiterhin passiv verhielt, wählte Johann Elias Bach einen anderen Weg und behelligte den seit kurzem im nahegelegenen Halle studierenden Sohn eines seiner Schweinfurter Gönner mit seinem Anliegen – wohl mit besserem Erfolg:

„P.S. Meine Frau Muhme freuet sich schon im voraus auf die gelben Nelcken, wie ein kleines Kind auf den heil. Christ, und ich muß bedauern, daß ich auf Veranlaßung derselben Ew. HochEdl. vielleicht zum Verdruß solche Betteley so offte wiederhohlen muß ...“³

„Ew. HochwohlEdl. habe ... auch mehr, als einen gedoppelten Danck gehorsamst zu sprechen, da dieselben meine unverschämte Bitte hochgeneigt stattfinden, und mich, oder vielmehr meiner Frau Muhme mit 6 der schönsten Nelcken Pflanzen zubeschencken geruhen wollen. Mit einer weitläufftigen Beschreibung von derjenigen Freude, die bey meiner nur gedachten Fr. Muhme hierdurch gemacht worden, will Ew. HochwohlEdl. nicht beschwerlich fallen, sondern nur dieses gedencken, daß sie dieses unverdiente Geschenke höher schäzet, als die Kinder ihren Christ Beschehr, und also abwartet, wie man kleine Kinder zu warten pflaget, damit ja keines davon eingehen möge. Sie läßet auch ihren ehrendienstwilligen Danck (nach dem Frauen Zimmer stilo zureden) davor abstatten, und wünschet Gelegenheit Ew. HochwohlEdl. ihre DanckBegierde in der That davor zubezeugen.“⁴

Zwei Jahre später lag Anna Magdalena dem Schweinfurter Vetter wegen einer anderen botanischen Seltenheit – unvorsichtigerweise in Aussicht gestellten himmelblauen Nelkenpflanzen – in den Ohren. Schon recht ungeduldig schrieb Johann Elias Bach an Simon Friedrich von Meyern:

„Woferne ich nun die[je]nige Bitte, welche mich Herr Schneider *junior* nach seinem Versprechen bis *dato* nicht gewähret, an Ew. HochEdl. dürffte ergehen laßen, so könnte die gethane Auslage an etliche Nelcken Pflanzen, *in specie* aber an eine so genannte Himmel blaue Nelken Pflanze verwendet, und wenn es anders ohne *Dero* allergeringsten *incommodité* und wegen des Wuchses noch zur Zeit angehet, daß man sie verschicken kann, dergleichen nur ohnschwer übermachtet werden. Ich werde täglich von meiner Fr. Muhme meines Versprechens erinnert, und wollte lieber wünschen, Herr Schneider hätte sein Versprechen ohne die erfolgte Erfüllung zurücke behalten.“⁵

Einige Monate später konnte er sich zumindest für eine bindende Zusage bedanken:

² Johann Elias Bach an Anna Margaretha Bach, 23. August 1740 (S. 143). Die Adressatin verstarb am 15. August 1741. Mit der „innenstehenden Meße“ ist die um Michaelis (Ende September) stattfindende Leipziger Messe gemeint.

³ Johann Elias Bach an Simon Friedrich von Meyern in Halle/S., 2. September 1740 (S. 144). Von Meyern wirkte später als Württembergischer Hofrat und Consulent der Reichsritterschaft Rhön/Werra.

⁴ Johann Elias Bach an Simon Friedrich von Meyern in Halle/S., 10. Oktober 1740 (S. 147f.).

⁵ Johann Elias Bach an Simon Friedrich von Meyern in Schweinfurt, 18. Mai 1742 (S. 205). Zu Schneider aus Schweinfurt sind keine weiteren Daten bekannt. Ob er mit Johann Leberecht Schneider in Weißenfels verwandt war, ist ungewiß. Letzterer gehörte zum engen Freundeskreis der dort ansässigen Angehörigen Anna Magdalenas. Es gab auch direkte Kontakte zwischen dem Weißenfelser Schneider und Anna Magdalena sowie Johann Sebastian Bach (S. 126–128).

„Zuletzt aber muß ich nicht vergeßen, Ew. HochEdelgeb. ebenfalls meinen gehorsamsten Dank zu bezeugen vor die an den iüngeren Herrn Schneider gethane Erinnerung, und da mir nurgedachter Herr Schneider nunmehr das gewiße Versprechen gethan, mir ein ganzes Duzent Nelken Pflanzen mit dem nächsten zu übermachen, so bitte nur nicht ungütig zunehmen, daß denselben damit an Sie verwiesen, damit sie mir nur sicher können übermacht werden, meine Schwestern aber wird das *porto* schuldigst dafür auslegen.“⁶

Die aufwendigen Bemühungen um die Pflanzen lassen die Frage aufkommen, weshalb sie ausgerechnet in Schweinfurt besorgt werden sollten und ob es sich dabei tatsächlich um Nelken im heutigen Verständnis handelte.

Das zeitgenössische, gerade erst in den 1730er Jahren erschienene „Grosse vollständige Universal-Lexicon“ von Johann Heinrich Zedler vermerkt im Abschnitt *Caryophyllus hortensis* (Gartennelke): „Die Blumen sehen roth oder weiß, oder Purpur-farben, oder sie sind marbrirt und mit allerley Farben bunt gescheckt ...“.⁷ Diesem Hinweis auf die Farbgebung – zwischen den Tönen rot und weiß, oft vermischt – entspricht auch die Darstellung auf Gemälden aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Nelken waren beliebte Blumen, die als Symbol für die Liebe und die Passion (Nelke = Näglein), zudem als *die* französische Blume galten.⁸

Ein weiterer Eintrag im Lexikon von Zedler behandelt „Geel-Veil, Gelbe Violen, Gelbe Nägel-Violen, Gelbe Nelcken ...“.⁹ Im Verlauf des Artikels wird jedoch deutlich, daß es sich hierbei weder um Veilchen noch um Nelken handelt, sondern offenbar um Goldlack.¹⁰ Der damals bestehenden Vielfalt und Uneinheitlichkeit der Pflanzen- und Blumennamen, die sich häufig an äußeren Merkmalen orientierten, begegnete Carl von Linné mit seinem epochemachenden Werk zur Gliederung des Pflanzenreichs „Systema naturae“. Es erschien im selben Jahr wie der genannte Lexikonband von Zedler (1735) und dürfte auf den volkstümlichen Sprachgebrauch noch keinen Einfluß gehabt haben.

Bei den von Anna Magdalena gewünschten gelben Nelken hatte es sich aber sicherlich nicht um Goldlack gehandelt, denn diese Blume war weit verbreitet und wohl auch in Leipzig zu erhalten.

Eine andere Spur führt zur gelben Gartennelke und direkt nach Schweinfurt:

Wie in einem Blumenbuch von 1771 mitgeteilt wird, hielt man die Züchtung gelber Gartennelken vierzig Jahre zuvor „für unmöglich und für ein Wunderwerk“. Der Verfasser, Heinrich Christian von Brocke, schreibt im weiteren:

„Aller Blumisten Verlangen war, eine gelbe Nelke zu haben. Die Natur richtete sich nach der Caprice des Menschen, und brachte erst den so genannten Josephs-Rock hervor. Diese hatte

⁶ Johann Elias Bach an Simon Friedrich von Meyern in Schweinfurt, 2. Oktober 1742 (S. 219). Mit der Schwester Johann Elias Bachs ist Sabina Magdalena Hacker geb. Bach (1699–1768) gemeint.

⁷ Bd. V, Halle und Leipzig 1733, Sp. 1191.

⁸ Siehe M. Heilmeyer, *Die Sprache der Blumen. Von Akelei bis Zitrus*, München ... 2000, S. 64.

⁹ Bd. X, Halle und Leipzig 1735, Sp. 576.

¹⁰ Vgl. auch *Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen*, bearb. v. Heinrich Marzell, Bd. 1, Leipzig 1943, Sp. 917–920.

ein schmutziges Gelb, mit einem aus einander geflossenen Roth. Es wurde solche theuer bezahlet, nun aber achtet man diese nicht mehr, weil man solche jetzo weit schöner, und mit drey bis vier rein gezeichneten Farben hat. In den holländischen Catalogis aber findet man wenige gelbe Nelken. Entweder sie sind keine Freunde davon, oder es müssen daselbst wenige gelbe fallen ... Ein Becker Meister zu Schweinfurth mit Namen Knessel, liebete keine andere, wie lauter gelbe Nelken und er gab diejenigen von andern Farben, welche er aus dem Saamen erhielt, umsonst weg. Sein Sortiment von gelben Nelken bestand aus 60. auserlesenen Sorten, welche er zusammen für 10. Rthlr. verkaufte. Ich habe dasselbe einstmals von ihm kommen lassen. Ich muß aber bekennen, daß ich so schöne Blumen nachher nicht wieder gesehen habe, weil welche mit 5. Farben darunter waren. Nach dem letzten Kriege aber schrieb ich wieder an denselben, er ist aber schon mit allen seinen Blumen todt.“¹¹

Die Verbindung Johann Elias Bachs nach Schweinfurt erwies sich für Anna Magdalena als günstige Voraussetzung, um die begehrten Nelken zu erlangen. Nach dem Hinweis von Brockes ist zu vermuten, daß der bedeutendste, vielleicht einzige Vertrieb gelber Nelken in Deutschland von dort ausging. Über mögliche Beziehungen der Familie Bach in Schweinfurt zu dem Bäckermeister Knessel liegt derzeit keine Kenntnis vor.¹²

Hinsichtlich der Frage, welche Blume mit der von Anna Magdalena 1742 gewünschten „so genannnten Himmel blauen Nelken Pflanze“ gemeint sein könnte, ist folgende Lösung denkbar. Nach den Mitteilungen von Heinrich Christian Brocke soll es 1771 zwar „aschgraue und kupferfarbige“ Sorten gegeben haben, doch fehlten noch „die blauen, grünen und kohlschwarzen Nelken“.¹³ In seinem Kapitel „Von dem Bau der Nelken“ behandelt Brocke die Gartennelken im heutigen Sinne. Das entscheidende Kriterium für die Bezeichnung einer Blume als Nelke im volkstümlichen Sprachgebrauch zur Zeit Bachs (und späterhin) war aber die Form der Blütenblätter, die an einen Nagel („Näglein“) erinnern. Wie bei dem schon genannten Goldlack tritt diese Form auch beim Frühlingsenzian auf.¹⁴ Letzterer, der aufgrund der Bodenbeschaffenheit im mitteldeutschen Raum nicht gedeiht, wuchs noch bis Mitte der 1960er Jahre auf den Grettstadter Wiesen bei Schweinfurt. Bis in diese Zeit hinein wurde der Frühlingsenzian in der Schweinfurter Umgebung Nageli oder Schusternageli genannt.¹⁵

¹¹ Heinrich Christian von Brocke, *Beobachtungen von einigen Blumen, deren Bau und Zubereitung der Erde*, 2. Aufl., Leipzig 1771, S. 38–40. In der 1. Auflage von 1769 ist der Hinweis auf Bäckermeister Knessel in Schweinfurt noch nicht enthalten.

¹² Nach freundlicher Mitteilung von Bernhard Strobl (Stadtarchiv Schweinfurt) läßt sich in Schweinfurt ein Weißbäcker Johann Andreas Knessel nachweisen, der 1744 im Alter von 79 Jahren starb.

¹³ Von Brocke (wie Fußnote 11), S. 51.

¹⁴ Vgl. *Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen*, bearb. v. Heinrich Marzell, Bd. 2, Leipzig 1972, Sp. 636–638 (*Gentiana verna*, Frühlingsenzian).

¹⁵ Für diese Information danke ich Fritz Roßteuscher (Schwebheim b. Schweinfurt). Er teilte ferner mit, daß der Frühlingsenzian infolge der in den 1960er Jahren vorgenommenen sogenannten Flurbereinigung und der Verkleinerung der Wiesen verschwunden ist. Heute gibt es auf dem noch erhaltenen Gebiet der Grettstadter Wiesen Relikte von spätblühenden, häufiger vorkommenden Enzianarten (gefranzter und deutscher Enzian). Vgl. auch F. Roßteuscher, *Grettstadter Wiesen. Die Geschichte eines verlorenen Paradieses*, Schweinfurt 2000.

So ist anzunehmen, daß es sich bei den sogenannten himmelblauen Nelken um Frühlingsenzian handelte. Dieser, wie auch die gelben Nelken, wurde von Anna Magdalena wahrscheinlich in Töpfen gehalten, eine damals verbreitete Kulturform – beim Frühlingsenzian aus Gründen der Bodenbeschaffenheit, bei den Nelken wegen der noch fehlenden Winterhärte.

Nachtrag: Auf dem im Goethe-Haus in Frankfurt a. M. befindlichen Gemälde „Blumenstück“ von Justus Juncker (1766) ist unter anderem eine der seltenen gelben Nelken dargestellt. Das Gemälde gehörte zum Besitz der Eltern Johann Wolfgang Goethes.

Maria Hübner (Leipzig)

Dem Biologen Peter Scholz (Schkeuditz) danke ich für die Beratung und im besonderen für sein Engagement bei der Recherche nach wertvollen Literaturhinweisen.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist durch die...
Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ist durch die...
Dritte Hälfte des 17. Jahrhunderts ist durch die...

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist durch die...
Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist durch die...
Dritte Hälfte des 18. Jahrhunderts ist durch die...

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist durch die...
Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist durch die...
Dritte Hälfte des 19. Jahrhunderts ist durch die...

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ist durch die...
Zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ist durch die...
Dritte Hälfte des 20. Jahrhunderts ist durch die...

Die erste Hälfte des 21. Jahrhunderts ist durch die...
Zweite Hälfte des 21. Jahrhunderts ist durch die...
Dritte Hälfte des 21. Jahrhunderts ist durch die...

Die erste Hälfte des 22. Jahrhunderts ist durch die...
Zweite Hälfte des 22. Jahrhunderts ist durch die...
Dritte Hälfte des 22. Jahrhunderts ist durch die...

Die erste Hälfte des 23. Jahrhunderts ist durch die...
Zweite Hälfte des 23. Jahrhunderts ist durch die...
Dritte Hälfte des 23. Jahrhunderts ist durch die...

Die erste Hälfte des 24. Jahrhunderts ist durch die...
Zweite Hälfte des 24. Jahrhunderts ist durch die...
Dritte Hälfte des 24. Jahrhunderts ist durch die...

Die erste Hälfte des 25. Jahrhunderts ist durch die...
Zweite Hälfte des 25. Jahrhunderts ist durch die...
Dritte Hälfte des 25. Jahrhunderts ist durch die...

Die erste Hälfte des 26. Jahrhunderts ist durch die...
Zweite Hälfte des 26. Jahrhunderts ist durch die...
Dritte Hälfte des 26. Jahrhunderts ist durch die...

Vom Landgut in die Stadtbibliothek: Zur Überlieferung der Bach-Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“

Bei der – erst Ende 1881 abgeschlossenen – Arbeit an Band 28, seinem letzten Beitrag für die Bach-Gesamtausgabe, sah Wilhelm Rust, jahrzehntelang Spiritus rector dieser Edition, sich geraume Zeit einer ungewohnten Situation gegenüber: Für ein zu Bachs Choralkantatenjahrgang gehöriges Werk, herauszugeben als Kantate 135, stand entgegen aller Erwartung weder ein originaler Stimmensatz aus dem Besitz der Leipziger Thomana zur Verfügung, noch auch die autographe Partitur. Ersatzweise mußte Rust verschiedene Abschriften zu Rate ziehen. Die Stelle der Originalstimmen vertraten eine alte Partiturnkopie wahrscheinlich Leipziger Ursprungs, die aus dem Nachlaß des Zürcher Verlegers Hans Georg Nägeli (1773–1836) in die Sammlung Wilhelm Rusts gelangt war, sowie ein 1803 datiertes Exemplar, das der Leipziger Kontrabassist und Gewandhaus-Sekretär Carl Gottfried Wilhelm Wach (1755–1833) nach eigener Angabe „Aus den Stimmen in Partitur geschrieben“ hatte. Die letztgenannte Quelle, mittlerweile Eigentum der Königlichen Bibliothek zu Berlin, war 1855 aus dem Besitz der Sing-Akademie erworben worden. Ursprünglich dürfte sie dem Leipziger Thomaskantor und späteren Weimarer Hofkapellmeister August Eberhard Müller (1767–1817) gehört haben,¹ in dessen Amtszeit sich in der Tat eine (Teil-)Aufführung unserer Kantate nachweisen läßt. Nach einem Bericht der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* erklangen am 10. Februar 1805 in einer der Leipziger Hauptkirchen zumindest Eingangschor, Baßarie und Schlußchoral.² Mitte 1806 veröffentlichte dieselbe Zeitschrift als Musikbeilage zu ihrer vorletzten Ausgabe „einige Proben von Declamation und Gesang aus Bachs beliebtesten und berühmtesten Kirchencantaten“ – zur Hälfte unserer Kantate entnommen –, freilich nur um „das unnatürliche, gezwungene der Declamation, das jagen nach auffallendem Ausdruck der einzelnen Worte, die überladenen, die Wahrheit und Natur der Declamation zerstörenden Bässe, das unnatürliche, gesuchte und unsingbare in den Melodien“ zu belegen.³

¹ Auf die Erwerbung von Musikalien dürfte sich ein Brief vom 24. März 1818 beziehen, in dem Karl Friedrich Zelter Goethe um Weiterleitung eines Geldbetrages „an den Herrn Hofmusikus Müller in Weimar“ bittet (wohl Theodor Amadeus Müller, geb. 20. 5. 1798, Violinist der Hofkapelle, später Schüler von Ludwig Spohr in Kassel); „was ich dafür gekauft habe, habe ich schon in Händen und vom seeligen Kapellmeister Müller einst geliehen erhalten.“ Vgl. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hrsg. von M. Hecker, Leipzig 1913, Bd. I, S. 602, sowie G. Haupt, *August Eberhard Müllers Leben und Klavierwerke*, Dissertation, Leipzig 1926, S. 45.

Das Folgende ergänzt das in NBA I/15 Krit. Bericht sowie BC Bd. I/1 (1986) Mitgeteilte stillschweigend.

² *Berlinische Musikalische Zeitung*, Jg. 1805, Nr. 31, S. 123, sowie BJ 1906, S. 50f. (B. F. Richter; ohne Quellenangabe).

³ Ebenda, Jg. 1806, No. 51, S. 201f. Das Zitat stammt aus einer vom Herausgeber J. F. Reichardt verfaßten Rezension über J. N. Forkels Programmschrift *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1802).

In den zugehörigen Musikbeispielen wie in den vorgenannten Partituren ist der Continuo-Part beziffert, ein deutlicher Hinweis auf die Abkunft aus Aufführungsstimmen. Nach aller Erfahrung muß es sich um Originalstimmen gehandelt haben, die – zusammen mit den Stimmen zu mehr als vierzig Schwesterwerken – 1750 aus dem Erbteil Anna Magdalena Bachs an die Thomasschule gelangt waren. Warum der Stimmensatz zu „Ach Herr, mich armen Sünder“, der kurz nach 1800 noch vorhanden gewesen sein muß, wenig später spurlos verschwunden ist, hat sich bis heute nicht klären lassen.

Daß auch Bachs Partitur ehemals greifbar war, konnte Wilhelm Rust spätestens 1878 einer Handschrift entnehmen, die Erich Prieger im Mai des genannten Jahres in seinem Auftrage aus dem Nachlaß Julius Rietz' (1812–1877)⁴ erworben hatte. Laut Titelaufschrift wurde sie „Nach dem Original-Manuscript für Herrn Moritz Hauptmann abgeschrieben von Julius Rietz. Düsseldorf, September 1840.“ Zu welchem Zweck Moritz Hauptmann (1792–1868), seinerzeit in Kassel tätig, sich diese Kantate hatte abschreiben lassen und weshalb die für ihn bestimmte Kopie an Rietz zurückgelangt ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Die Suche nach dem Verbleib des 1840 noch nachweisbaren „Original-Manuscripts“ brachte für Wilhelm Rust nach Angabe seines Vorworts erst in letzter Stunde, „nachdem die letzte Correctur [des Notentextes] vollendet war“, den gewünschten Erfolg: „sichere Nachricht von dem lang gesuchten Autograph“ als „Frucht jahrelanger, auf weiten Umwegen irrender, langsam dem Ziele zutreibender Nachforschung“ wies auf „Fräulein Marianne Karthaus in Zschepenen bei Delitzsch“ als glückliche Besitzerin.

Kaum zwei Jahrzehnte später verkaufte „Fräulein Mariane Karthauß auf Rittergut Zschepenen bei Delitzsch“ die autographe Partitur an die Stadtbibliothek Leipzig zugunsten einer 1900 errichteten Stiftung für „als tüchtig und bedürftig empfohlene, auf der Universität studierende frühere Alumnen dieser [Thomas-]Schule“.⁵ Zur Provenienz der – seit 1952 vom Bach-Archiv Leipzig verwahrten – Handschrift vor 1881 vermerkt der einschlägige Kritische Bericht der Neuen Bach-Ausgabe 1984:

„Über frühere Besitzer konnte bislang nichts ermittelt werden; in den bekannten Bibliotheks- und Nachlaßkatalogen aus der Zeit vor 1881 findet sich kein Hinweis, der zur Klärung ihrer Geschichte seit 1750 beitragen könnte.“

An dieser Situation hat sich seither nichts geändert. Zu fragen bleibt gleichwohl, ob es sich bei der Kantatenpartitur etwa um ein Erbstück gehandelt hat und wie die Familie gegebenenfalls in deren Besitz gelangt sein könnte. Ein genealogischer Exkurs mag das Gemeinte verdeutlichen.

Die Familie Karthaus läßt sich ohne Mühe bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen.⁶ Als Diakon und Pastor begegnet in Erfurt zeitweilig Johannes

⁴ Zum Zeitpunkt der Auktion vgl. S. H. Folter, *Private Libraries of Musicians and Musicologists. A Bibliography of Catalogs*, Buren/NL 1987, S. 192f.

⁵ BJ 1906, S. 60 (B. F. Richter), sowie H. Geffcken und H. Tykocinski, *Stiftungsbuch der Stadt Leipzig*, Leipzig 1905, S. 689 (mit Hinweis auf die einschlägigen Akten im Stadtarchiv Leipzig).

⁶ Das Folgende nach M. Bauer, *Evangelische Theologen in und um Erfurt im 16. bis 18. Jahrhundert. Beiträge zur Familien- und Landesgeschichte Mitteldeutschlands*, Neustadt/Aisch

Karthus (1679–1748), geboren in der ehemaligen Bergischen Hauptstadt Lennep, zuletzt tätig als Pastor in Schwelm (Grafschaft Mark). Dessen Neffe Johann Georg (1726–1758), geboren in Erfurt als Sohn des Färbers Peter Karthus, war nach dem Studium in Erfurt und Jena zunächst Rektor an der Reglerschule seiner Heimatstadt und wechselte 1749 als Pastor nach Schloßvippach. Johann Georgs Sohn Christian August (1752–1809) kam nach dem Schulbesuch in Erfurt 1770 zum Studium nach Leipzig, erwarb 1777 das juristische Bakkalaureat und avancierte schließlich zum Protonotarius. Verheiratet war er mit Christiane Wilhelmine Peinemann (1768–1813), einer Tochter des Leipziger Kaufmanns Johann Friedrich Peinemann.

Johann Friedrich Peinemann war ein Sohn des Kaufmanns Johann Tobias Peinemann d. Ä. (1673–1729) aus Trautenstein/Harz, der 1706 das Leipziger Bürgerrecht erworben und sich 1708 hier verheiratet hatte.⁷ „Im Peinemannsches Hause auf der Grimmaischen Straße“ wohnte später jener Bergrat August Schwabe, in dessen Räumen die ersten Veranstaltungen des 1743 gegründeten „Großen Concerts“ stattfanden, ehe sie aus Platzmangel in ein geräumigeres Domizil verlegt werden mußten. Aus dieser Zeit ist ein „Leipzig, den 25. Mertz 1745“ datierter „Auszug aus denen Grundverfassungen des Leipziger Concerts, wie solches im Jahre 1743, den 25. Mertz errichtet worden, nebst denen Änderungen, die man in demselben bis auf gegenwärtige Zeit gemacht. Pour Monsieur Peineman Junior.“ bekannt,⁸ der für Johann Friedrichs jüngeren Bruder Johann Tobias Peinemann d. J. (1728–1781) bestimmt gewesen sein wird. Zwar war der jüngste Peinemann zur fraglichen Zeit noch Zögling der Schulanstalt zu Pforta, doch wechselte er schon wenig später nach Leipzig. Nach Studium und Doktorat (1753) erwarb er sich hier einen Namen als Rechtsgelehrter.

Aus der Verbindung von Christian August Karthus (Karthauß) und Christiane Wilhelmine Peinemann ging 1796 die Tochter Amalie Friederike Clementine Karthauß hervor, die spätere Gattin des Leipziger Verlegers Carl Friedrich Kistner (1797–1844). Als Kistner im Alter von nur 47 Jahren verstorben war, veröffentlichte sie am 1. Januar 1845 – gemeinsam mit Gustav Ludwig Preußner „als Vormund der unmündigen einzigen Tochter“ – eine Anzeige hinsichtlich der

1992; ders., *Erfurter Personalschriften 1540–1800. Beiträge zur Familien- und Landesgeschichte Mitteldeutschlands*, ebenda 1998; A. Bettgenhaeuser-Davignon, *Kriegsbrief einer Leipziger Mutter aus dem Jahre 1812*, in: *Leipziger Jahrbuch* 1941, S. 179–181, dazu Schul- und Universitätsmatrikeln etc. (wie Fußnote 7).

⁷ Das Folgende nach J. Hohlfeld, *Leipziger Geschlechter. Stammtafeln, Ahnentafeln und Nachfahrentafeln*, Bd. I/II, Leipzig 1933 und 1937, sowie nach Schul- und Universitätsmatrikeln, Dissertationsbibliographien, Gelehrtenlexika und anderen Unterlagen. Den vielfältigen Beziehungen der Familie Peinemann zur Leipziger Kaufmannschaft, zum Hause Breitkopf, zur Thomaskirche etc. kann im vorliegenden Zusammenhang nicht nachgegangen werden.

⁸ Hohlfeld, a. a. O., Bd. II, S. 143f., nach der seinerzeit im Familienarchiv Liebeskind in Haus Seegarten, Mühlehorn am Walensee (Kanton St. Gallen), aufbewahrten Hs. – Das 1937 von Hohlfeld veröffentlichte Dokument ist weder in Arnold Scherings *Musikgeschichte Leipzigs* (Bd. III, 1941) noch in einer der seither erschienenen Darstellungen zur Geschichte des Gewandhauses berücksichtigt worden.

Geschäftsübernahme durch ihren Schwager Julius Kistner. Nach ihrem Tode (21. September 1863) ging die Firma an ihre unverheiratete Tochter Anna Sophie Elisabeth über, und als diese am 30. Mai 1866 ebenfalls starb, wurde das Geschäft am 3. Dezember 1866 von den Erben verkauft.

Als Erben werden bei dieser Gelegenheit erwähnt: Anton Wilhelm Karthauß, Julius Kistner, der Advokat Dr. Gustav Kistner, die Familie des Freiherrn Johann Georg von den Brinken, dessen Gattin Caroline Kistner gewesen war, und dessen Kinder: Freifrau von der Recke-Berghof, Baron Leon von den Brinken, Clementine von Kotze-Waldau.⁹ Anton Wilhelm Karthauß dürfte ein Bruder von Clementine Kistner gewesen sein und identisch mit dem 1869 verstorbenen Anton Karthauß „auf Rittergut Zschepen und Selben“. Bei der eingangs erwähnten Mariane Karthauß – sie starb unverheiratet im Jahre 1901 – wird es sich um die letzte Nachkommin dieses Familienzweiges handeln.

Im Zusammenhang mit der Suche nach einer Antwort auf die Frage, wie die Familie Kistner/Karthauß in den Besitz der Kantatenpartitur gelangt sein könnte, richtet sich der Blick nochmals auf Julius Rietz. Allem Anschein nach hat dieser 1840 nicht lediglich eine Vermittlerrolle für Moritz Hauptmann übernommen und etwa eine Vorlage aus heute unbekanntem Besitz kopiert, sondern war offenbar selbst Besitzer des Bach-Autographs. Wann und aus welchem Anlaß er dieses an seinen Verleger Kistner beziehungsweise dessen Witwe verschenkt oder verkauft haben könnte, läßt sich derzeit nicht sagen. Möglicherweise vermochte er sich leichteren Herzens von der Handschrift zu trennen, nachdem er von Mendelssohn die Originalpartitur der Kantate „Schmücke dich, o liebe Seele“ erhalten hatte.¹⁰ Vorausgesetzt, daß Julius Rietz tatsächlich zeitweilig die autographe Partitur zu „Ach Herr, mich armen Sünder“ besessen hätte, wäre noch nach der Herkunft dieses seines Besitztums zu fragen. Hier ist vorzugsweise an Berlin zu denken, wo Julius Rietz im Umfeld der Sing-Akademie und ihres Direktors Karl Friedrich Zelter seine musikalische Prägung erfahren hatte und wo er beispielsweise 1829 an den Vorbereitungsarbeiten für die Wiederaufführung der Matthäus-Passion aktiv beteiligt gewesen war. In Berlin hatte Carl Philipp Heinrich Pistor (1778–1847), angeblich im Jahre 1827, eine Anzahl Kantatenquellen „in zweiter Hand aus dem Besitz Wilhelm Friedemann Bachs“ erwerben können, wobei die einschlägigen Choralkantaten samt und sonders dem Abschnitt des Kirchenjahres zwischen Ostern und der späten Trinitatiszeit angehören. Nur vier von diesen Partituren verblieben schließlich in Familienbesitz und fanden sich später im Nachlaß des Pistor-Enkels Ernst Rudorff (1840–1916), anderes wurde verliehen, verschenkt oder bei Gelegenheit zum Verkauf angeboten. Daß auch Julius Rietz zu den Beschenkten gehört haben könnte, ist bisher nicht erwogen worden, wohl weil die Familientradition der Rudorff-Nachkommen über keine dahingehenden Notizen verfügt.¹¹ Andererseits erinnerte sich Rietz noch 1863 daran, daß er einstens

⁹ R. Linnemann, *Fr. Kistner 1823/1923. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Musik-Verlages*, Leipzig 1923, S. 100, 102.

¹⁰ Vgl. G. Herz, *Bach-Quellen in Amerika / Bach Sources in America*, Kassel etc. 1984, S. 58f.

¹¹ N. B. Reich, *The Rudorff Collection*, in: *Notes* 31, 1974, S. 247–261, bes. S. 249, 258.

„in der Familie Pistorius“ aus- und eingegangen war.¹² Dieser Umgang endete spätestens 1834 mit seiner Übersiedlung nach Düsseldorf, und es wäre gut denkbar, daß ein Bach-Autograph als Erinnerungsgabe ihm zu jener Zeit den Abschied hatte leichter werden lassen.

Als Überlieferungsweg der autographen Partitur zur Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“ ließe sich also die nachstehende Besitzerfolge denken: Wilhelm Friedemann Bach – unbekannte Zwischenbesitzer – Carl Heinrich Ludwig Pistor (1827) – Julius Rietz (spätestens 1840) – Friedrich Kistner/Clementine Kistner geb. Karthauß – Anton Wilhelm Karthauß – Mariane Karthauß – Stadtbibliothek Leipzig. Daß die Handschrift infolgedessen in keinem Besitz- oder Verkaufskatalog auftaucht, Kennern wie Franz Hauser, Ludwig Erk oder Philipp Spitta unbekannt blieb und von Wilhelm Rust erst nach langem vergeblichen Suchen aufgespürt werden konnte, erscheint nach dem Gesagten nur allzu verständlich.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

¹² H. Zimmer, *Julius Rietz*, Dissertation, Berlin 1943, S. 12 (Tagebuchaufzeichnung vom 24. November 1863). Dis hs. Quelle (Rietz' Tagebuch) in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Vgl. L. Schmidt, *Katalog der Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek ... zu Dresden*, Bd. 4, Leipzig 1923, S. 83.

Johann Christoph Bachs „Choräle zum Präambulieren“ – Anmerkungen zu Echtheit und Überlieferung

Die vor kurzem in die Hochschule der Künste Berlin zurückgeführte Sammelhandschrift mit Werken für Tastenmusik des 17. bis 19. Jahrhunderts¹ stellt die Forschung nach wie vor ungelöste Probleme. Schwierigkeiten bereiten neben der Provenienz der Sammlung vor allem die Identifizierung des Schreibers der im ersten Teil der Handschrift enthaltenen 44 „Choräle zum Präambulieren“ sowie die Verifizierung des trotz eindeutiger Angaben auf dem Titelblatt umstrittenen Komponistennamens:

„CH[O]RÆLE | welche | Bey wärenden G[ot]tes Dienst Zum *Præambul[ieren]* | gebrauch[e]t | werden können | gesetzt | und | herausgegeben | von | *Johann Christoph Bachen* | *Organ*: in Eisenach | | *Johann Fri[edrich?...]“*.²

Ob die Sammlung in dieser Form und mit diesem Inhalt tatsächlich von Johann Christoph Bach (1642–1703) herausgegeben wurde, ist fraglich. Fehlende Angaben über Drucker, Stecher und Druckort und nicht zuletzt das Fehlen eines Exemplars deuten darauf hin, daß der Plan, nach vielleicht anfänglichen Überlegungen, wieder aufgegeben oder nie ernsthaft in Erwägung gezogen wurde, eine Vermutung, die durch Johann Gottfried Walthers Aussage bekräftigt wird, der „verschiedene feine Clavier- insonderheit aber dergleichen *Vocal*-Stücke“ Johann Christoph Bachs kannte, die seines Wissens „aber nicht gedruckt worden sind“.³ Anders hingegen die von Johann Pachelbel komponierten „*Chorale zum Præambulieren*, 8 an der Zahl“, die, wie Walther glaubte, „an. 1693 zu Nürnberg“⁴ eine Auflage erfahren hatten. Aus dem einzigen bekannten Exemplar geht dieses Datum jedoch nicht hervor:

„Erster Theil | etlicher | *CHORALE* | welche | Bey wärenden Gottes Dienst | Zum *præambulieren* gebraucht | werden können, | gesetzt, | Und dem *Clavier*-Liebenden Zum | besten herauß gegeben | von | *IOHANN BACHELBELN*. | *Org*: Zu S.¹ Sebald | in Nürnberg. | *Joh. Christ. Weigel*. | *excudit*.“⁵

Auffallend ist die weitgehende Übereinstimmung beider Titelseiten. Die bis in die Wortwahl hineingehende identische Formulierung des Titels und die fast

¹ Berlin, Hochschule für Kunst, Musik und Darstellende Kunst, Hochschulbibliothek, 6639/1491. Die lange als Kriegsverlust geltende Hs. tauchte 1999 in kanadischem Privatbesitz auf und gelangte wenig später in die Hochschule der Künste Berlin. Freundliche Auskunft von H.-J. Schulze, Leipzig.

² Wie Fußnote 1, Bl. 1^r; Faksimile der Titelseite nach älterem Foto: C. Wolff, *Zum Quellenwert der Neumeister-Sammlung: Bachs Orgelchoral „Der Tag der ist so freudenreich“ BWV 719*, BJ 1997, hier S. 163.

³ WaltherL, S. 64.

⁴ Ebenda, S. 458.

⁵ Berlin, Hochschulbibliothek (wie Fußnote 1), RA 4166, olim P 8339 bzw. No IV 789; RISM A/I/6, P 35, S. 365; Faksimile der Titelseite: J.-C. Zehnder, *Johann Pachelbel 1653–1706. Acht Choräle zum Præambulieren*, Winterthur 1992, S. 2.

kongruente Absatzgliederung sind Zeichen dafür, daß dem Komponisten der 44 Choralvorspiele Pachelbels Titelseite als Muster diene. Ob ihm dabei die Nürnberger oder, einem Fingerzeig Johann Matthesons folgend, eine womöglich um 1690 in Thüringen gedruckte Ausgabe vorgelegen hat, in der Pachelbel als „*Prædic. Organista, in Erfurd*“⁶ bezeichnet wird, ist unklar. Als Versatzstücke beliebig austauschbar waren die letzten Worte des Titels, also Ort und Namen, die auch in Pachelbels Sammlung für Verwirrung sorgten. Mattheson hatte sich vergeblich um eine Lösung des Problems bemüht:

„Diese letzte Worte des Titels, nächst welchen noch eine Anrede an den Music=liebenden Leser folget, machen mich glauben, entweder daß das Werck vor 1693, da Pachhelbel noch Organist in Erfurt gewesen, welchen Dienst er 1690 verlassen, verfertigt worden; oder daß es auch, nach der Zeit, mit einem neuen Titel Blat beklebet worden. Wem daran gelegen, der mag es untersuchen.“⁷

Wenn die Autorenangabe auf der Titelseite der 44 Choralvorspiele zutrifft und die Sammlung tatsächlich nach Pachelbels Vorbild angelegt wurde, müßte es sich bei den Werken um Schöpfungen aus Bachs letztem Lebensjahrzehnt handeln, also aus der Zeit zwischen etwa 1690 und 1700. Spitta, der in den Kompositionen mit Recht eine gewisse „Dürftigkeit und Leere“⁸ erblickte, gewann den Eindruck, daß der Komponist „nach einer Form“⁹ ringe. Die Werke seien „zuweilen noch un-gelenk in der Harmonie und von zu steifer Bewegung“¹⁰. Daß Bach auf begrenzte technische Fertigkeiten späterer Nutzer Rücksicht genommen haben könnte, ist unwahrscheinlich. Die Werke lassen eher einen Mangel an Fähigkeiten als einen Verzicht auf Kunstfertigkeit erkennen. In der Tat fallen die auf ein Mindestmaß an künstlerischem Ausdruck reduzierten Choralvorspiele aus Bachs Werk heraus, das von den Motetten und vokal-instrumentalen Konzerten abstrahiert ist. Der Zwiespalt zwischen einer „hochentwickelten und einer erst unsicher aufsteigenden Kunst“¹¹, wie Spitta resümiert, bleibt daher bestehen und läßt sich auch nicht dialektisch lösen. Daß die Choralbearbeitungen das Werk eines am Anfang der Karriere stehenden Organisten sein könnten und daß Johann Christoph Bach (1671–1721) oder der zweitälteste Sohn des Eisenacher Organisten, Johann Christoph Bach (geb. 1676), als Kandidaten in Frage kämen, wäre daher zumindest in Erwägung zu ziehen. Ohne neue Quellenfunde wird sich das Problem der Autorschaft vorerst aber nicht lösen lassen.

Auch die Erwartungen, daß sich anhand des Originalmanuskripts Fragen der Überlieferung klären ließen, haben sich nur teilweise erfüllt. So konnte der auf dem Titelblatt rechts unten auf Grund einer Tintenverwischung nur undeutlich erkennbare Namenszug nicht vollständig entschlüsselt werden. Glaubte Martin Fischer „Johann ... Fr.“¹² lesen und sogar Ort und Datum erkennen zu können,

⁶ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 476.

⁷ Wie Fußnote 6.

⁸ Spitta I, S. 104.

⁹ Ebenda, S. 102.

¹⁰ Ebenda, S. 103.

¹¹ Ebenda, S. 103f.

¹² M. Fischer, *Die organistische Improvisation im 17. Jahrhundert. Dargestellt an den „Vierundvierzig Chorälen zum Präambulieren“ von Johann Christoph Bach*, Kassel 1929, S. 6.

plädierte Christoph Wolff unter Hinweis auf den in der Handschrift mehrfach mit Kompositionen vertretenen „J. D. F.“, „J. D. Fiedl“ bzw. „Mons. Fiedl.“ für einen aus Herzberg am Harz stammenden Johann Daniel Fiedler als Schreiber des Titelblattes und der Bachschen Choralvorspiele und glaubte (wie Fischer), daß Fiedler mit eigenen Kompositionen in der Handschrift vertreten sei.¹³ Wie im folgenden gezeigt wird, ist „J. D. F.“, „J. D. Fiedl“ bzw. „Mons. Fiedl.“ jedoch weder der Schreiber des Titelblattes und der 44 Choralvorspiele (einschließlich BWV 719) noch ist der Schreiber des Titelblattes, vorbehaltlich der Identifizierung der Anonyma, mit Kompositionen in der Sammlung vertreten.

Auf dem Titelblatt läßt sich allenfalls das Namensfragment „*Johann Fri[edrich? ...]*“ erkennen und darunter der – allerdings unleserliche – Familienname, vielleicht auch Ort und Datum, vermuten. Der Schreiber des Titelblattes ist derselbe wie der, der auf den Blättern 1^r–22^v die 44 Choralvorspiele eingetragen hat. Wie Spitta feststellte, wurden auch die nachfolgenden Orgelwerke von diesem Kopisten geschrieben.¹⁴ Auf Blatt 23^r folgt das – offensichtlich von fremder Hand mit der Spielanweisung „*con Cornett.*“ versehene – Choralvorspiel „*J. D. F. Du Friedefürst H Jesu Christ etc.*“ und auf der Versoseite das wohl von einem der nachfolgenden Besitzer, vermutlich von dem von Spitta als „thüringischer Dorfkantor“¹⁵ bezeichneten Kämpf, zur Verdeutlichung des Familiennamens mit einem ergänzenden Nachtrag versehene Choralvorspiel „*Durch Adams Fall ist gantz verderbt J. D. F[iedl.]*.“ Ob es sich auch bei den nachfolgenden anonymen Choralvorspielen, den Nummern 47 bis 58 (Blätter 24^r–33^r), um Werke dieses Komponisten handelt, bleibt noch zu klären. Es folgen leere Blätter und Kompositionen aus späterer Zeit von einem nicht identifizierten Schreiber. Auf Blatt 61^v setzt der Schreiber des Titelblattes mit „*Nun kom̄ der Heÿden Heÿland Mons: Fiedl.*“ seine Arbeit fort, kopiert ein Werk Wolfgang Carl Briegels auf Blatt 62^r „*W. C. B. Vom Himel hoch da kom̄ ich her.*“, fügt auf Blatt 62^v „*Der Tag der ist so freüdenreich. J. S. Bach:*“ BWV 719 ein und beendet die zweite Eintragungsschicht auf den Blättern 63^v–64^r mit „*Gelobet seÿstu Jesu Christ: J. D. Fiedl:*“. Wiederum folgen leere Blätter und Kompositionen aus späterer Zeit von einem nicht identifizierten Schreiber. Mit der ab Blatt 124^v beginnenden dritten Eintragungsfolge von Anonyma, Werken von Johann Pachelbel, Christian Friedrich Witt, Johann Heinrich Buttstett und zweier mit den Monogrammen J. D. S. und J. G. R. überschriebener Choralvorspiele nicht identifizierter Komponisten beschließt der Schreiber seine Arbeit. Das Monogramm J. G. R. über dem Choralvorspiel „*Nun lob mein Seel den Herrn etc.*“ (Blatt 130^v), das sich auch in einer aus dem Besitz Johann Christian Heinrich Rincks stammenden Sammlung mit Thüringer Orgelmusik um 1700 findet,¹⁶ wurde von anderer Hand, vermutlich von einem der Nachbesitzer der Quelle, zu „*Rauschnig*“ oder „*Rauschig*“ ausgeschrieben.

¹³ C. Wolff, a. a. O. (wie Fußnote 2), S. 159; M. Fischer, a. a. O. (wie Fußnote 12).

¹⁴ Spitta I, S. 99.

¹⁵ Wie Fußnote 1, eingeleiteter Notizzettel.

¹⁶ New Haven/Ct., Yale University, Music Library, LM 4655, passim; P. Wollny, *Quellen thüringischer Musik für Tasteninstrumente in der Lowell Mason Collection der Yale University*, in: Jahrbuch MBM 1999, S. 167.

Kompositionen eines „J. D. Fiedl.“, um zum Thema zurückzukommen, finden sich auch in einem Inventar „An Musicalischen Büchern“ der Kirchengemeinde Rehestädt bei Arnstadt. Hier sind neben Werken von Briegel, Hammerschmidt, Rasch und Scheiffelhut „Joh. Dav. Fiedlers Evangelische Sprüche à 5 & 6 Voc.“¹⁷ verzeichnet, und aus Goldbach bei Gotha ist eine achtstimmige Motette „Gott der Vater wohn uns bey“ bekannt, in deren zweiter Baßstimme ein Komponist namens „J. D. Fiedler“¹⁸ genannt wird. Die Bibraer Musikaliensammlung mit der Motette „Hoffe auf den Herrn“ lieferte schließlich den entscheidenden Hinweis zur Identifizierung der Person Fiedlers. In den Alt- und Tenorstimmbüchern finden sich Angaben über dessen Herkunft: „Altus. 6 voc. Joh: David Fiedler. Thambachensis:“ bzw. „Tenor 2: 6 vocum a Joh. David. Fiedlero Tambachensi“.¹⁹ Biographisches zu Fiedlers Person veröffentlichte in der Mitte des 18. Jahrhunderts Johann Georg Brückner, der auf der Suche nach Informationen für sein historisch-biographisches Kompendium über das Herzogtum Gotha in der Ichtershäuser Superintendenturmatrikel Fiedlers am 6. April 1658 eingetragenen Lebenslauf ausfindig machte.²⁰ Eigenen Angaben zufolge stammte Fiedler aus „Dambach im Düringerwalde“²¹. Seine Biographie enthält außer der Mitteilung, daß er 1623 das fürstliche Gymnasium in Gotha besuchte und „im Choro Symphonico die Præfectur“²² verwaltete, keine Angaben über eine spätere musikalische oder kompositorische Tätigkeit. 1629 ging er als „Informator“ nach Wenigensömmern und in gleicher Funktion 1630 nach Leipzig, wo er die Universität bezog.²³ Drei Jahre später verließ er die Stadt wegen der Pestgefahr, begab sich nach Franken, wo er zwischen die Fronten verfeindeter Heere geriet und 1634 in der Nördlinger Schlacht wegen der „Päbstischen bauren“²⁴ sogar um Leib und Leben fürchten mußte. 1635 wurde er „Informator“ in Ichtershausen und bemühte sich im Herbst desselben Jahres erfolgreich um eine Anstellung als Pfarrsubstitut in Holzhausen bei Arnstadt. 1648 übernahm er die Pfarrei²⁵ und

¹⁷ Kirchenarchiv Ichtershausen, *Rehestedt Rechnung Über des Gottes Haußes Einnahme und Ausgabe geführt, durch den Altaristen Hanß Vrban, von Michaelis 1703. Biß wider dahin 1704. Successor Heinrich Traut*, Bl. 12^v.

¹⁸ Kirchenarchiv Goldbach b. Gotha, *Stimmbuch XV*, olim *Invent. 205 Goldbach Baßus 2*, Bll. 24^v–25^r; H. R. Jung, *Zur Pflege der Figuralmusik in Goldbach bei Gotha im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Bach-Studien 9*, Leipzig 1986, S. 120.

¹⁹ Kirchenarchiv Bibra b. Meiningen, *Stimmbuch XVI 14*, olim *VI/2: 5*, Nr. 204; T. Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637). Cantilena est loquela canens. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit Thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000, S. 445.

²⁰ J. G. Brückner, *Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulstaates im Hertzogthum Gotha. II. Theil Fünftes Stück [...] Gotha, in Commission bey Christian Mevius, 1759.*, S. 85; B. Möller et al., *Thüringer Pfarrerbuch, Band 1: Herzogtum Gotha*, Neustadt/Aisch 1995 (Schriftenreihe der Stiftung Stoye. 26.), S. 233.

²¹ Eisenach, Landeskirchenarchiv der Evang.-Luth. Kirche, *Ichtershäuser Superintendenturmatrikel*, S. 20. Die Matrikel enthält außerdem auf den Bll. 313^v–315^r den in der Kellner-Forschung bislang unbeachtet gebliebenen, auf den 17. Juni 1728 datierten eigenhändig geschriebenen Lebenslauf Johann Peter Kellners.

²² *Ichtershäuser Superintendenturmatrikel*, a. a. O. (wie Fußnote 21), S. 20.

²³ Wie Fußnote 22.

²⁴ Ebenda, S. 21; Brückner, a. a. O. (wie Fußnote 20), S. 86.

²⁵ Wie Fußnote 24.

betreute im Nebenamt auch die Gemeinde Bittstädt.²⁶ 1668²⁷ starb er im Alter von 59 Jahren.

Ergänzungen zu Fiedlers Lebensbeschreibung und Hinweise auf historische Ereignisse lassen sich der von ihm verfaßten Ortschronik des Amtes Wachsenburg entnehmen, die er von 1636 bis kurz vor seinem Tod 1668 fortlaufend führte.²⁸ Die Einweihung der neuen Orgel in Bittstädt im Jahr 1662²⁹ fand er beispielsweise ebenso mitteilenswert wie die Disposition der von Sebastian Witschel aus Seebbergen erbauten und am 29. Oktober 1665 erstmals gespielten Orgel zu Holzhausen.³⁰ Als Komponisten schätzte er Jonas de Fletin, den er wahrscheinlich persönlich gekannt hatte und der seiner Meinung nach „ein guter, kunstreicher *Musicus*“³¹ war.

Als Ergebnis der Untersuchungen ist festzuhalten, daß der Komponist der 44 Choralvorspiele sich offenbar an Pachelbels gedruckter Choralsammlung orientiert hat. Falls Johann Christoph Bach (1642–1703) tatsächlich der Autor der Choralvorspiele sein sollte, müßten diese in dessen letztem Lebensjahrzehnt, also zwischen etwa 1690 und 1700 in die Sammlung aufgenommen worden sein. Dieser Annahme steht jedoch die zweifelhafte Qualität der Kompositionen entgegen. Zu überlegen wäre daher, ob nicht dessen zweitältester Sohn oder Johann Sebastian Bachs älterer Bruder als Komponisten in Frage kämen. Der aus Tambach-Dietharz stammende Johann David Fiedler (1609–1668) konnte als Komponist von vier Choralvorspielen bestimmt werden, während die namentliche Identifizierung des Schreibers der Handschrift bis jetzt nicht gelungen ist. Daß dieser unter den Nachfahren der Familie Fiedler zu vermuten ist, ist unwahrscheinlich, vielmehr wird man die Suche auf einen im Herzogtum Eisenach, in Gotha, im Raum Erfurt oder Arnstadt tätigen Organisten ausdehnen müssen, dessen Vornamen mit „Johann Friedrich“ beginnen dürften, dessen Familienname sich bislang jedem Zugriff entzieht.

Rainer Kaiser (Eisenach)

²⁶ Kirchenarchiv Holzhausen, *CATALOGUS DENATORUM ET SEPULTORUM*, 35/2b, S. 178.

²⁷ Wie Fußnote 26. Auf welche Informationen sich Brückner bezog, als er Fiedlers Todestag auf den Donnerstag „vor *Palmarum* den 12 Mart.“ verlegte, ist unbekannt; vgl. Brückner, a. a. O. (wie Fußnote 20), S. 86 und 233.

²⁸ *Beschreibung denkwürdiger Sachen, so sich vom Jahre 1636 im Fürstl. Saechs. Amte Wachsenburg in Thüringen begeben und zugetragen. Aufgezeichnet von Johann David Fiedler Pfarrer zu Holzhausen an der Wachsenburg und dem dahin gehoerigen Filiale Bittstaedt*; hrsg. von H. Stemmler, in: *Alt-Arnstadt. Beiträge zur Heimatkunde von Arnstadt und Umgegend*, Heft 7, Arnstadt 1927, S. 25–64. Die Hs. war im Kirchenarchiv Holzhausen nicht auffindbar.

²⁹ Ebenda, S. 51.

³⁰ Ebenda, S. 55.

³¹ Ebenda, S. 53.

NEUE BACHGESELLSCHAFT e. V., SITZ LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. Martin Petzoldt – Leipzig
Vorsitzender

Ministerialrat Dr. Dirk Hewig – München
Stellvertretender Vorsitzender

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Rosemarie Trautmann – Stuttgart
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Konsistorialpräsident a. D. Dr. Hartmut Johnsen – Gauting
Beisitzer

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig
Beisitzer

VERWALTUNGSRAT

Reimar Bluth – Berlin

Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg

Prof. Dr. Klaus Hofmann – Göttingen

Dr. Claus Oefner – Eisenach

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Dr. Dr. h. c. Christoph Wolff – Cambridge, MA (USA)

DIREKTORIUM

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden

Vizepräsident i. R. Rainer Bürgel – Berlin

Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

KMD Prof. Hartwig Eschenburg – Rostock

Dr. Helmut Hell – Berlin

Prof. Edgar Krapp – München

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden

Superintendent i. R. Johannes Richter D. D. – Leipzig

KMD Prof. D. Dr. h. c. Helmuth Rilling – Stuttgart

Gothart Stier – Leipzig

Dr. Lotte Thaler – Baden-Baden

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz

Prof. Gerhard Weinberger – Detmold

Jens Philipp Wilhelm – Mannheim

Dr. Peter Wollny – Leipzig

Prof. Dr. h. c. Heinz Werner Zimmermann – Oberursel (Taunus)

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen

Dr. Dr. h. c. Alfred Dürr – Bovenden

Prof. Dr. Alfred Mann – Fort Wayne, IN (USA)

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – Hallein (Salzburg)

Dr. h. c. William H. Scheide – Princeton, NJ (USA)

Hinweis

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e. V. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsgabe. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 2002:

Einzelmitglieder	€ 35,-
Ehepaare	€ 40,-
Schüler/Studenten	€ 15,-
Korporativmitglieder	€ 45,-

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Thomas-kirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon/Telefax 03 41-9 60 14 63).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Beitrittserklärung:

Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdatum: _____

Beruf: _____

Straße: _____

PLZ – Ort: _____

Telefon/Telefax: _____

Gleichzeitig zahle/n ich/wir € _____

als ersten Jahresbeitrag sowie € _____

als Spende auf das Konto Nr. 67227-908
bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 10090) ein.

Ort, Datum

Unterschrift

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit
einverstanden, daß mein/unsere
Mitgliedsbeitrag von meinem/
unserem

Konto Nr. _____

bei der _____
(Bank/Sparkasse)

BLZ _____

bis zum schriftlichen Widerruf
abgebucht wird.

Datum/Unterschrift

THE FINE ARTS OF THE RENAISSANCE

Military and naval architecture is a subject of great importance in the history of art. It is a subject which has attracted the attention of artists and architects from the earliest times. The study of military and naval architecture is not only a study of the art of war, but also a study of the art of peace. It is a study of the art of building, and of the art of living.

The study of military and naval architecture is a study of the art of building, and of the art of living. It is a study of the art of war, and of the art of peace. It is a study of the art of building, and of the art of living. It is a study of the art of war, and of the art of peace. It is a study of the art of building, and of the art of living.

THE FINE ARTS OF THE RENAISSANCE

The study of military and naval architecture is a study of the art of building, and of the art of living. It is a study of the art of war, and of the art of peace. It is a study of the art of building, and of the art of living. It is a study of the art of war, and of the art of peace. It is a study of the art of building, and of the art of living.

THE FINE ARTS OF THE RENAISSANCE

The study of military and naval architecture is a study of the art of building, and of the art of living. It is a study of the art of war, and of the art of peace. It is a study of the art of building, and of the art of living. It is a study of the art of war, and of the art of peace. It is a study of the art of building, and of the art of living.

X

SLUB DRESDEN



3 2257801

ISSN 0084-7682

ISBN 3-374-01961-7