

Besprechung

Wer war Anna Magdalena Bach?*

Von Andrew Talle (Evanston/Illinois)

(1) Martin Jarvis, *Did Johann Sebastian Bach Write the Six Cello Suites?*, Ph.D. Diss., Charles Darwin University, Darwin/Australien, 2007, 430 Seiten.

(2) Martin Jarvis, *Written by Mrs. Bach: The Amazing Discovery that Shocked the Musical World*, Sydney/Australien: ABC Books (Harper Collins), 2011, 280 Seiten.

(3) David Yearsley, *Sex, Death, and Minuets: Anna Magdalena Bach and Her Musical Notebooks*, Chicago: University of Chicago Press, 2019, 336 Seiten.

(4) Eberhard Spree, *Die verwitwete Frau Capellmeisterin Bach. Studie über die Verteilung des Nachlasses von Johann Sebastian Bach*, Altenburg: Kamp-rad Verlag, 2019, 308 Seiten.

Obwohl Johann Sebastian Bach seit mehr als zweihundert Jahren Gegenstand intensiver Forschung ist, wissen wir immer noch erstaunlich wenig über sein Privatleben. Die bislang aufgefundenen Dokumente sind vorwiegend offizieller Natur – Bewerbungen, Gehaltsquittungen und geschäftliche Aufzeichnungen, wohlwollende Empfehlungen für Schüler, Titelseiten und dergleichen. Die wenigen erhaltenen Materialien, die einen Eindruck von Bachs Persönlichkeit vermitteln, beziehen sich auf Auseinandersetzungen mit Kollegen oder Vorgesetzten; über den Umgang mit seinen engsten Bezugspersonen wissen wir hingegen fast gar nichts. Nur seine Kompositionen geben uns einen plastischen Eindruck von einem überaus intelligenten und sensiblen Menschen, einem aufmerksamen Leser und einem unendlich einfallsreichen, geradezu magischen Beschwörer subtiler Gefühlswelten. Welchen Gewinn und welche Herausforderungen damit verbunden waren, mit jemandem zu leben, der

* Der vorliegende Beitrag erschien zuerst in englischer Sprache (A. Talle, *Who Was Anna Magdalena Bach?*, in: BACH. Journal of the Riemenschneider Bach Institute 51, 2020, S. 139–171). Autor und Herausgeber danken der Redakteurin, Christina Fuhrmann, für die Erlaubnis, die vorliegende überarbeitete deutsche Fassung im BJ zu veröffentlichen.

offensichtlich davon besessen war, Musik zu erschaffen, die jegliche Erwartungen der Zeitgenossen übertraf – darüber können wir nur spekulieren.

Für alle, die mehr über Bachs Privatleben wissen wollen, ist seine zweite Ehefrau, Anna Magdalena Bach (1701–1760), von zentralem Interesse. 29 Jahre lang war sie seine engste Vertraute. Ihre professionellen Leben waren eng miteinander verwoben, außerdem zogen sie gemeinsam eine Familie mit siebzehn Kindern auf. Die einzigartige Qualität ihrer Beziehung bleibt letztlich unergründlich, doch es ist leicht vorstellbar, daß A. M. Bach über das schöpferische Leben ihres Mannes unendlich viel wußte – nicht nur, wann und wo er seine außergewöhnlichen Werke komponierte, sondern auch wie und warum. Und ihre Erfahrungen sind auch deshalb unschätzbar für uns, weil sie uns Vieles lehren können über das Leben anderer Ehefrauen und Mütter von Musikern und nicht zuletzt auch über die Musikerinnen dieser Epoche.

Vor diesem Hintergrund ist es ausgesprochen bedauerlich, daß Anna Magdalena Bachs Leben noch weitaus schlechter dokumentiert ist als das ihres Mannes. Die bekanntesten Fakten sind rasch genannt.¹ Anna Magdalena Wilcke wurde am 22. September 1701 als jüngstes von sechs Geschwistern in Zeitzeitz geboren. Wie ihr späterer Ehemann entstammte auch sie einer musikalischen Familie: Beide Großväter und mindestens ein Onkel waren Berufsmusiker, ebenso wie ihr Vater, der am Hof von Herzog Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz (1664–1718) als Trompeter wirkte. Ihr einziger Bruder trat in die Fußstapfen des Vaters und wurde ebenfalls Hoftrompeter, außerdem heirateten auch drei ihrer vier Schwestern Hoftrompeter.² Als junges Mädchen muß auch Anna Magdalena Wilcke selbst eindrucksvolle musikalische Fähigkeiten entwickelt haben, denn bereits im Alter von neunzehn Jahren erhielt sie am Hof von Johann August von Anhalt-Zerbst (1677–1742) ein Honorar, nachdem sie „in der Capelle einige mahl mit gesungen“.³ Weitere Dokumente belegen, daß sie in der Lutherischen Kirche in Köthen im Juni 1721 das Abendmahl empfing und im September bei zwei Kindern von Hofangestellten die Patenschaft übernahm. In den Taufeinträgen ist sie als „fürstliche Sängerin allhier“ beziehungsweise als „Cammer-Musicantin“ beschrieben; es ist daher anzunehmen, daß

¹ Die verlässlichste Sammlung biographischer Zeugnisse zu Anna Magdalena Bach ist weiterhin Maria Hübners Buch *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, Leipzig 2004.

² Ebenda, S. 25–27.

³ Ebenda, S. 36–37. Die Aufführungen fanden zwischen Herbst 1720 und Frühjahr 1721 statt. Als Honorar erhielt A. M. Wilcke 12 Reichstaler, während ihrem Vater bei demselben Anlaß nur halb so viel gezahlt wurde. Es wird vermutet, daß A. M. Wilcke bei der berühmten Primadonna Christiane Pauline Kellner (1664–1745) Gesangsstunden nahm; diese Theorie konnte bisher jedoch noch nicht durch entsprechende Dokumente belegt werden. Siehe H.-J. Schulze, *Anna Magdalena Wilcke – Gesangsschülerin der Paulina?*, BJ 2013, S. 279–295.

sie zu diesem Zeitpunkt bereits bei Hofe angestellt war, obwohl Lohnzahlungen erst acht Monate später dokumentiert sind.⁴ Bei der ersten der beiden genannten Taufen teilte der Kapellmeister – dessen erste Frau etwas mehr als ein Jahr zuvor gestorben war – sich mit ihr die Patenschaft, was als Zeichen ihrer offiziellen Verlobung gewertet wurde. Am 3. Dezember 1721 wurde Anna Magdalena Wilcke zu Anna Magdalena Bach und übernahm bei den vier Kindern ihres Mannes die Rolle der Stiefmutter. Sechs Monate nach der Hochzeit erhielt sie endlich auch ein offizielles Jahresgehalt von 200 Reichstalern – die drittbeste Honorierung unter achtzehn Hofmusikern.⁵

Trotz dieser offensichtlich sehr vorteilhaften beruflichen Situation verließ das Ehepaar Köthen genau ein Jahr später und zog mit der wachsenden Familie nach Leipzig, wo Bach seinen Dienst als Kantor der Thomasschule und städtischer Musikdirektor antrat. Anna Magdalena Bachs einzige dokumentierte Auftritte nach diesem Zeitpunkt fanden bei Besuchen an ihrem vormaligen Wirkungsort Köthen statt (1724, 1725 und 1729).⁶ Im Jahr 1730 schrieb Johann Sebastian an seinen Freund Georg Erdmann, daß seine Frau „gar einen sauberen Soprano singet“ und berichtete von regelmäßigem gemeinsamen Musizieren mit den Kindern im häuslichen Rahmen.⁷ Ihr privates Musikleben ist durch zwei „Clavier-Büchlein“ belegt, die ihren Namen tragen und 1722 beziehungsweise 1725 angelegt wurden. Beide beginnen recht förmlich mit von ihrem Mann notierten großen Cembalo-Suiten und fahren fort mit einer Mischung von Menuetten, Polonaisen, Liedern, Gedichten und anderem. Diese wurden nicht nur von der Besitzerin selbst eingetragen, sondern auch von ihrem Mann und verschiedenen Mitgliedern des Haushalts. Bei zahlreichen Gelegenheiten wirkte sie als Kopistin und fertigte Stimmen auch für umfangreiche Werke an – so findet sich zum Beispiel von ihrer Hand eine Continuo-Stimme für die Matthäus-Passion, auf der sie in ihrem kräftigen sächsischen Dialekt „Zur groß Bassion“ vermerkt hat – sowie Abschriften von Kammer- und Tastenmusik,

⁴ Hübner (wie Fußnote 1), S. 40.

⁵ A. M. Bachs Jahresgehalt wurde in einigen maßgeblichen Publikationen irrtümlich als 300 Reichstaler angegeben, darunter *The New Bach Reader*, hrsg. von H. T. David und A. Mendel, revidiert und erweitert von C. Wolff, New York 1998, S. 93 f.; und C. Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, New York 2000, S. 204 f. In den Köthener Rechnungsbüchern findet sich die korrekte Summe – 16 Reichstaler und 16 Groschen pro Monat (= 200 Reichstaler pro Jahr). Nur der Kapellmeister J. S. Bach (400 Reichstaler) und der „Premier Cammer Musicus“ Joseph Spieß (302 Reichstaler) erhielten mehr. Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau (im folgenden: LASAD), Z 73 (Köthener Kammerrechnungen 1721/22), S. 39 f.

⁶ Wahrscheinlich trat Anna Magdalena 1732 während einer gemeinsamen Reise mit ihrem Mann auch in Kassel auf, eine Honorarzahlung ist allerdings nicht dokumentiert (nur die Erstattung der Übernachtungskosten des Ehepaars); siehe Dok II, Nr. 318.

⁷ Dok I, Nr. 23.

darunter die solistischen Streicherwerke BWV 1001–1012 und die Französische Ouvertüre BWV 831a.⁸

In den ersten beiden Jahrzehnten in Leipzig gebar Anna Magdalena dreizehn Kinder, von denen sechs das Erwachsenenalter erreichten. Briefentwürfen aus den frühen 1740er Jahren ist zu entnehmen, daß sie eine passionierte Gärtnerin war und den Vetter und Privatsekretär ihres Mannes, Johann Elias Bach, bat, ihr aus seiner fränkischen Heimat gelbe und „Himmel blaue“ Nelken zu besorgen, eine dort erhältliche botanische Rarität. Als diese eintrafen, soll sie sie höher geschätzt haben „als die Kinder ihren Christ Beschehr“, und sich so sorgsam um sie gekümmert haben, „wie man kleine Kinder zu warten pfleget, damit ja keines davon eingehen möge.“⁹ Während eines Besuchs in Glaucha im Jahr 1740 war J. S. Bach von den Fähigkeiten eines abgerichteten Hänflings angetan und sorgte dafür, daß er seiner Frau zugesandt wurde, die anscheinend „eine große Freundin von dergleichen Vögeln“ war.¹⁰ Nur ein Jahr später erlitt Anna Magdalena während einer Schwangerschaft Komplikationen, die dazu führten, daß sie „schon seither 14 Tagen nicht eine einzige Nacht nur eine Stunde Ruhe gehabt, und weder sitzen noch liegen“ konnte und ihre Angehörigen fürchteten, ihre „Hochwertheste Frau Mamma“ zu ihrem „größten Leidwesen gar [zu] verlihren.“¹¹ Glücklicherweise überstand sie dieses Martyrium; sie überlebte ihren Ehemann um zehn Jahre und starb am 27. Februar 1760 im Alter von 58 Jahren. In den Jahren ihres Witwentums beantragte sie bei den Leipziger Stadtvätern finanzielle Unterstützung, die ihr auch gewährt wurde.¹²

Angesichts des großen Mangels an erhaltenen Dokumenten, die sich direkt auf Anna Magdalena Bachs Biographie beziehen, trägt jeder neue Fund erheblich zu unserem kollektiven Wissen bei. Im Jahr 1953 verkündete Werner Neumann die Entdeckung einer Luther-Bibel, auf deren vorderem Deckel die Initialen „A. M. B.“ eingraviert sind, während den hinteren das Jahr „1738“ zierte; außerdem enthält das Buch eine fromme und liebevolle mütterliche Widmung (datiert 25. Dezember 1749) an den damals 17jährigen Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795), der kurz davor stand, das Elternhaus zu verlassen: „Zum steten Andencken und Christlicher erbauung schencket ihrem lieben Sohn dieses herliche Buch Anna Magdalena Bachin gebohrne Wülckin Deine getreu und wohlmeinde Mamma“.¹³ 1997 berichtete Hans-Joachim Schulze über die Entdeckung eines Erbauungsbuches, das eine weitere hand-

⁸ Ein Überblick über ihre Arbeit als Kopistin findet sich bei Y. Tomita, *Anna Magdalena as Bach's Copyist*, in: *Understanding Bach 2* (2007), S. 59–76.

⁹ LBB 3 (E. Odrich/P. Wollny, 2000), S. 148. Mit „himmelblauen Nelken“ ist eine Enzian-Art gemeint; siehe Hübner (wie Fußnote 1), S. 73.

¹⁰ Dok II, Nr. 477; Hübner (wie Fußnote 1), S. 69f.

¹¹ Dok II, Nr. 490; Hübner (wie Fußnote 1), S. 74f.

¹² Hübner (wie Fußnote 1), S. 84–106.

¹³ W. Neumann, *Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1953, S. 279.

schriftliche Widmung Anna Magdalena Bachs enthielt, diesmal an eine Nachbarin namens Christiane Sibylla Bose (1711–1749). Diese Inschrift betont ebenfalls die zentrale Rolle, die der christliche Glaube in ihrem Weltbild spielte, und dokumentiert zugleich die enge freundschaftliche Beziehung zu der jüngeren Frau: „Als der HochEdlen, Hoch-Ehr und Tugend-begabten Jonffer, Jonfer Christiana Sybilla Bosin, meiner besonders hochgeehrtesten Jonfer Gefatterin u. werthesten Herzens Freündin erfreülicher Geburths Tag einfiel; wolte mit diesen kleinen doch wohlgemeinten Andencken sich bestens empfehlen. Anna Magdalena Bach.“¹⁴ 2016 teilte Peter Wollny den eigenwilligen Fall eines 13jährigen Bewerbers namens Christoph Friedrich Meißner (geb. 1716) um Aufnahme in die Thomasschule mit: In dem nach dessen Vorsingen angefertigten Protokoll vom Mai 1729 lobte J. S. Bach seine „gute Stimme u. feine *profectus*“, doch nur ein Jahr später zählte Meißner zu den schlechtesten Sängern der gesamten Schule. Wollnys Erklärung für diese überraschende Diskrepanz ist, daß es sich bei dem Jungen um Anna Magdalena Bachs Neffen handelte. Die Probleme, die Meißner verursachte, beschränkten sich jedoch nicht auf die Musik: 1731 wurde er wegen Fehlverhaltens von der Schule verwiesen. Selbst nach dieser Kalamität erlaubte Bach dem Jungen, weiterhin bei der Familie zu leben, und beschäftigte ihn neben Anna Magdalena und Carl Philipp Emanuel Bach als Schreiber – unter anderem ist er einer der Kopisten im Originalstimmensatz der Kaffeekantate.¹⁵ Man spürt hier, daß A. M. Bach erheblichen Einfluß auf ihren Mann hatte – sie bewegte ihn dazu, einen Prüfungsbericht zu beschönigen und einen alles andere als vielversprechenden Kandidaten mit Vollstipendium in die Thomasschule aufzunehmen, nur weil er der Sohn ihrer Schwester war.

Die zahlreichen weißen Flecken in Anna Magdalena Bachs Biographie haben einer ganzen Reihe von Autoren als Projektionsfläche für ihre eigenen Fantasien gedient. Viele haben aber unter dem Vorwand einer sachlichen biographischen Darstellung letztlich nur die Frau beschrieben, die sie in ihren Augen hätte sein sollen. In einem besonders eklatanten Fall nimmt ein Autor A. M. Bachs Doppelabschrift der Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001–1006 und der Cello-Suiten BWV 1007–1012 (*P 268* und *P 269*) als Ausgangspunkt für seine erstaunlichen Hypothesen. Sie kopierte diese Werke in den späten 1720er Jahren im Auftrag von Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger (1696–1774), einem Musiker am Wolfenbütteler Hof, der einige Zeit als Schüler Johann Sebastian Bachs in Leipzig verbrachte. Schwanenberger selbst schrieb einige der Satztitel der Violinstücke, auf der für die beiden Handschrif-

¹⁴ H.-J. Schulze, *Anna Magdalena Bachs „Herzens Freündin“*. *Neues über Beziehungen zwischen den Familien Bach und Bose*, BJ 1997, S. 151–153.

¹⁵ P. Wollny, *Neuerkenntnisse zu einigen Kopisten der 1730er Jahre*, BJ 2016, S. 78–81.

ten gemeinsam angelegten Titelseite (in *P 268*) wies er die Kopierarbeit aber eindeutig Anna Magdalena zu: „Pars. 1. Violino Solo Senza Basso composée par Sr. Jean Seb: Bach. Pars 2. Violoncello Solo. Senza Basso. composée par Sr. J. S. Bach. Maitre de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipzic. écrite par Madame Bachen. Son Epouse.“ Die letzten Worte dieses Titels – „écrite par Madame Bachen“ (geschrieben von Frau Bach) – inspirierten Martin Jarvis, Professor für Musikwissenschaft an der Charles Darwin University in Australien, eine Dissertation (1), ein Buch (2) und sogar einen Film (2014)¹⁶ zu produzieren, in denen er behauptet, daß Anna Magdalena die Cello-Suiten nicht nur einfach kopiert habe; vielmehr sei das Wort „écrite“ im Sinne von „komponiert“ zu verstehen. Schwanenbergers zweimalige klare Formulierung, daß die Musik von Johann Sebastian Bach „komponiert“ und von Anna Magdalena lediglich geschrieben wurde, enthält Jarvis seinen Lesern dabei bezeichnenderweise vor.¹⁷

Zudem nennt Jarvis keinerlei stichhaltige Anhaltspunkte in der Handschrift, die seine Hypothese vielleicht unterstützen könnten – etwa Korrekturen, die darauf hinweisen würden, daß A. M. Bach tatsächlich komponierte (also die Musik in ihrem Kopf hörte, während sie sie niederschrieb, und dabei die Art von Korrekturen vornahm, die deren Substanz kreativ verbesserten) und nicht einfach nur Vorhandenes abschrieb (also die in der Vorlage enthaltenen Informationen vor allem nach visuellen Vorgaben mechanisch kopierte).¹⁸ Eine ge-

¹⁶ *Written by Mrs. Bach* (Regie: Alex McCall, Produktion: Glasgow Films in Verbindung mit Look Films, 2014), neu aufgelegt durch Evolution Films als *Written by Mrs. Bach: Broken Silence* (2016).

¹⁷ Zu weiteren Kritiken an Jarvis' Arbeit, die diesen Punkt ansprechen, siehe A. Ross, *The Search for Mrs. Bach*, in: *The New Yorker*, 31. Oktober 2014; und R. Tatlow, *A Missed Opportunity: Reflections on „Written by Mrs. Bach“*, in: *Understanding Bach 10* (2015), S. 141–157. In einem der zahllosen in seinem Buch enthaltenen Beispiele wissenschaftlicher Unaufrichtigkeit präsentiert Jarvis nur eine kleine und grobkörnige Abbildung von Schwanenbergers Titel und bietet zudem weder eine Übertragung noch eine Übersetzung an. Andererseits aber bildet er eine Vergrößerung der rechten unteren Ecke der Titelseite ab inklusive Transkription und Übersetzung der einzigen Worte, die seine Leser sehen sollen: „Written by Mrs. Bach. His wife.“ Siehe (2), S. 254 f. In seiner Dissertation, auf der sein Buch basiert, ist Jarvis nur unwesentlich mitteilbarer und bestätigt knapp Schwanenbergers Verwendung des Begriffs „composée“ („komponiert“), um gleich anschließend ohne weitere Begründung zu behaupten, daß dies „wenig bedeute“; siehe (1), S. 279.

¹⁸ Siehe (1), S. 336, zu einer kurzen Diskussion der Kopierfehler, die Anna Magdalena bemerkte und korrigierte. Im Gegensatz zu Jarvis' pauschaler Behauptung kann allerdings keine dieser Stellen als Beleg für ihre kompositorische Tätigkeit interpretiert werden. Es handelt sich ganz offensichtlich um einfache Emendationen, die auf der Basis vernünftiger Schlußfolgerungen oder visueller Vergleiche mit den Vorlagen ausgeführt wurden.

naue Untersuchung ihrer Abschrift der Cello-Suiten zeigt zweifelsfrei, daß sie die Noten und Rhythmen während des Kopiervorgangs keinesfalls in ihrem Kopf hat hören können, ganz zu schweigen von der Möglichkeit des Komponierens. Wie sonst hätte sie in einer Gigue im 6/8-Takt einen überflüssigen Takt im 3/8-Metrum einfügen können (Suite I, T. 31)? Wie könnte sie ganze Schläge einer Allemande (Suite III, T. 21) und einer Gavotte (Suite V, T. 1) übersprungen haben, wie sieben Sechzehntelnoten in einen Takt einfügen, der nur sechs enthalten konnte (Suite V, Prélude, T. 220), wie eine Allemande als „Courante“ bezeichnen (Suite V), wie ein unisono in der Quelle als zwei separate Töne mißdeuten (Suite VI, Gigue, T. 54), wie einen Kustos als Verzierung lesen (Suite V, Prélude, T. 5), zwei Vorschlagsnötchen als gewöhnliche Sechzehntelnoten fehlinterpretieren (Suite VI, Gigue, T. 29) und einen Vorschlag als ein Auflösungszeichen (Suite V, Gigue, T. 36)? Jarvis erwähnt keinen einzigen dieser Fehler und bietet daher auch keinerlei Erklärung dafür, wie es möglich sein kann, daß eine Komponistin, die ihre eigene Musik kopiert, so große Schwierigkeiten hat, die eigene Handschrift zu entziffern.

Stattdessen versucht er, zusätzlich Verwirrung zu stiften, indem er Anna Magdalena Bachs Handschrift an Stellen zu erkennen glaubt, wo nur ein Verschwörungstheoretiker sie vermuten könnte: Einmal trägt sie in Weimar (daß sie die Stadt jemals besucht hat, ist nirgendwo belegt), im Alter von zwölf (!) Jahren den von ihrem künftigen Ehemann komponierten Canon à 4 BWV 1073 in ein Freundschaftsalbum des Weimarer Stadtschreibers ein; sodann fertigt sie – wiederum in Weimar und wiederum als Zwölfjährige – eine kalligraphische Handschrift von Bachs Arie „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“ BWV 1127 als Geburtstagsgeschenk für dessen Dienstherrn Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar (1662–1728) an, und dergleichen mehr.¹⁹ Derartige Offenbarungen basieren bei Jarvis auf einer Methode, die er absurderweise als „Forensic Document Examination“ bezeichnet; damit beschreibt er ein Verfahren, bei dem bisher unerkannte Proben von Anna Magdalena Bachs Handschrift durch den Vergleich mit ihr eindeutig zugeordneten Quellen identifiziert werden. Das klingt zunächst durchaus vernünftig, doch das wichtigste Vergleichsobjekt, das er verwendet, ist ein nach Johann Sebastians Tod eingereichtes Gesuch um finanzielle Unterstützung, das Jarvis' Meinung nach „ein deutliches Bild von Anna Magdalenas Verwendung sowohl von Graphemen als auch ganzer Wörter“ vermittelt; ([1], S. 124). Dabei ignoriert er, daß all diese Grapheme und ganzen Wörter – wie bereits vor mehr als einem halben Jahrhundert erkannt wurde – von jemand anderem geschrieben wurden, wäh-

¹⁹ Siehe (2), S. 397–430. Auf verschiedene anzüglichere und gänzlich unbelegbare Theorien, die Jarvis in seinem Film verbreitet – etwa die über eine außereheliche Affäre zwischen Anna Magdalena Wilcke und Johann Sebastian Bach, die seine erste Frau in den Selbstmord getrieben haben soll – werde ich hier nicht weiter eingehen.

rend A. M. Bach das Gesuch lediglich unten auf der zweiten Seite signiert hat.²⁰ Somit ist selbst dieser Rosettastein eine Täuschung.

Jarvis ist nicht so sehr ein schlechter Wissenschaftler als vielmehr ein Pseudowissenschaftler, der lediglich vortäuscht, wissenschaftlich zu arbeiten. Seine Arbeit weist die äußeren Merkmale einer seriösen Forschungsarbeit auf (das heißt: Fußnoten, Tabellen, Abbildungen von Handschriften usw.), ist aber absoluter Schwindel, und die berechnende Art, mit der er eine Fülle von legitimen Zeugnissen unter den Teppich kehrt, zeigt, daß er sich dessen durchaus bewußt ist.²¹ Jarvis ist für die Musikwissenschaft, was Hwang Woo-Suk für die Biotechnologie, Milena Penkowa für die Neurowissenschaft und Marc Hauser für die Evolutionsbiologie ist – lauter Wissenschaftler, die ihre Karrieren mit betrügerischen Mitteln zu optimieren suchten, indem sie Daten fälschten oder zumindest relevante Daten ignorierten, die ihre angeblich welterschütternden Ergebnisse nicht bestätigten. Der wesentliche Unterschied ist nur, daß Jarvis' Scharade ihm nie ein traumhaftes Jobangebot oder ein hochdotiertes Forschungsstipendium eingebracht hat. Er erntete lediglich eine Menge erstaunlich unkritischer Aufmerksamkeit der Weltpresse.²²

Wie konnte eine derart schlecht recherchierte Geschichte über die Bach-Familie sich so weit verbreiten? Man könnte es auf einen perversen Anreiz der modernen Medien zurückführen: Eine starke emotionale Reaktion zu provozieren, ist wesentlich lukrativer, als verlässliche Nachrichten zu verbreiten. Skrupellose Journalisten auf der Suche nach einem Click-Köder, die in Jarvis' „Forschung“ eine fesselnde Schlagzeile erkannten und die Chance ergriffen, sie groß rauszubringen. Doch was machte den Inhalt so zugkräftig? Mittels der Unterdrückung kritischer Zeugnisse haben Jarvis und seine Unterstützer Anna Magdalena Bach zu einem berühmten Opfer der wahrhaft beklagenswerten Misogynie gemacht, die traditionell die kreative Arbeit von Frauen entwertet hat. Es ist schwierig, der Geschichte einer Sängerin, Mutter und Kopistin zu widerstehen, die sich heimlich auch noch als zukunftsweisende Komponistin betätigte, sich in einer patriarchalischen Gesellschaft behauptete und dank ei-

²⁰ Dok II, Nr. 617. Selbst die grundlegende wissenschaftliche Literatur über die Bach-Familie ist Jarvis nicht zugänglich, da er die deutsche Sprache weder lesen noch sprechen kann. Vgl. (2), S. 185–189.

²¹ Der von Alex Ross in *The Search for Mrs. Bach* (wie Fußnote 17) zum Ausdruck gebrachten Meinung, Jarvis sei „sein Projekt mit noblen Absichten angegangen“, kann ich mich nicht anschließen.

²² Zu den Medien, die leichtgläubige Berichte über Jarvis' Arbeit veröffentlicht haben, zählen BBC News, die *Daily Mail*, France Musique, *The Guardian*, iNews, Jezebel, Reuters, *The Telegraph*, *USA Today* und die *Washington Post*. Die Medienfachleute, die die größte Verantwortung für die Verbreitung von Jarvis' schwindlerischer Forschung tragen, sind Pamela Kaufman und Alex McCall, die Urheber des in Fußnote 16 genannten Dokumentarfilms.

nes unbestechlichen und kämpferischen Musikwissenschaftlers zu spätem Ruhm gelangte. Jarvis' Coup, Anna Magdalena Bach die Cello-Suiten komponieren zu lassen, war ausgesprochen clever, denn dies bedeutete nicht nur eine packende Geschichte über geschlechtsspezifische Vorurteile und intrigante Machenschaften innerhalb der Bach-Familie, sondern versprach zugleich auch sensationelle Einblicke in die Entstehungsgeschichte einiger der rätselhaftesten Werke des klassischen Kanons. Doch leider ist das alles blanker Unsinn. Zum Glück ließ der Schaden sich auf die kurzlebige Tagespresse beschränken: Schreiber-Identifizierungen gehören zur empirischen Forschung und müssen reproduzierbar sein, um von der wissenschaftlichen Gemeinschaft anerkannt zu werden, und da Jarvis' Ergebnisse offensichtlich nicht reproduzierbar sind, werden sie die seriöse Forschung nicht weiter tangieren. Trotzdem sind die Schäden groß. Bach-Spezialisten müssen sich noch immer mit der Frage herumschlagen, ob Anna Magdalena Bach wirklich die Cello-Suiten komponiert hat, und werden dadurch von wichtigeren Studien abgelenkt. Metaphorisch gesprochen, müssen sie nun die Reinigungsarbeiten übernehmen, die ein havariertes Öltanker in einem Naturschutzgebiet angerichtet hat.

Immerhin haben Cellisten auf Jarvis' Behauptungen generell skeptisch reagiert.²³ Gleichwohl neigen sie auf ihre eigene anfechtbare Weise dazu, Anna Magdalena Bachs Manuskript zu fetischisieren. Ihre Abschrift ist eine von insgesamt vier erhaltenen Quellen der Cello-Suiten aus dem 18. Jahrhundert, allerdings wurde ihr von Herausgebern und Musikern stets ein besonders hohes Maß an Authentizität zugesprochen. Bei ihrem Versuch, J. S. Bachs verlorenes Original zu rekonstruieren, wären Musiker gut beraten, wenn sie sämtliche erhaltenen Quellen unvoreingenommen verglichen. Doch selbst einige phänomenale Cellisten haben beschlossen, sich ausschließlich auf A. M. Bachs Abschrift zu konzentrieren und jedes falsch plazierte Artikulationszeichen umzusetzen, als hieße eine andere Wahl, „einen Rembrandt zu übermalen“.²⁴ Dieses blinde Vertrauen in ihre Abschrift wurzelt in zwei stillschweigenden Annahmen. Zum einen herrscht die verbreitete Überzeugung, daß Anna Magdalena Bach Zugang zu einer verlässlicheren Quelle gehabt haben muß als die anderen Kopisten, da sie mit dem Komponisten verheiratet war. Und zum anderen hätte, so glaubt man, Johann Sebastian Bach niemals zugelassen, daß

²³ Steven Isserlis, *Suite scandal: why Bach's wife cannot take credit for his cello masterwork*, in: The Guardian, 29. Oktober 2014. Meines Wissens hat sich unter den professionellen Cellisten als einzige Attilia Kiyoko Cernitori Jarvis' Theorie öffentlich angeschlossen, indem sie ihre 2015 entstandene Aufnahme der Cello-Suiten (Mpc 889211234219) als die erste „unter dem Namen von Anna Magdalena Wilcken Bach veröffentlichte“ Einspielung ankündigte.

²⁴ A. Bylisma, *Bach, The Fencing Master: About Mrs. Anna Magdalena Bach's Autograph Copy of the 6 Suites for Violoncello Solo senza Basso of Johann Sebastian Bach*, Amsterdam 2019, S. 6 und passim.

eine Abschrift seiner Musik das unmittelbare Umfeld der Familie verlassen hätte, bevor er sie nicht gewissenhaft auf Fehler geprüft hätte. Doch keine dieser Annahmen hält einer gründlichen Hinterfragung stand. Es gibt keinen Grund zu glauben, daß Anna Magdalena Bachs Kopie dem verlorenen Autograph des Komponisten näher steht als eine der anderen erhaltenen Handschriften.²⁵ Die Überzeugung, daß J. S. Bach ihre Arbeit sorgfältig korrigiert hat, widerlegen nicht nur die zahlreichen oben erwähnten Fehler, sondern auch die ebenso zahlreichen Patzer in ihrer Abschrift der Sonaten und Partiten für Violine solo. Letztlich fußt unser Vertrauen in A. M. Bachs Qualitäten als Kopistin auf Sentimentalität. Musiker und Herausgeber versuchen, ihre Lesarten zu rechtfertigen, und seien sie noch so unklar, unbeholfen oder offensichtlich falsch, denn es fühlt sich respektlos an, ihre Arbeit in Frage zu stellen. Die Vorstellung, sie könne beim Kopieren der Musik ihres Mannes nachlässig oder gar lustlos vorgegangen sein, bedroht unsere tiefe Überzeugung, daß sie ihn genauso verehrte, wie wir es tun. Doch diese Abschrift ist kein Manifest. Sie ist das Resultat einer Auftragsarbeit für einen beliebigen Studenten, für die die Kopistin wahrscheinlich einen oder zwei Nachmittage benötigte und zweifellos bezahlt wurde. Anna Magdalena Bach hat ihren Mann und seine Musik wahrscheinlich geliebt, aber die Idee, daß, was immer sie auch nur anfaßte, von dieser Liebe durchdrungen war, ist letztlich Ausdruck unserer Verehrung für den Meister und unserer Bereitschaft, sie als Inkarnation dieser Verehrung und nicht als menschliches Wesen zu behandeln.

Im vergangenen Jahr erschienen gleich zwei Bücher über Anna Magdalena Bach: David Yearsleys *Sex, Death, and Minuets* (3) und Eberhard Sprees *Die verwitwete Frau Capellmeisterin Bach* (4). Beide Autoren sind erfahrene Musiker und Musikwissenschaftler. Yearsley ist Organist und Professor für Musikwissenschaft an der Cornell University und dies ist sein drittes Buch über ein auf Bach bezogenes Thema.²⁶ Spree ist seit kurz vor dem Mauerfall Kontrabassist im Leipziger Gewandhausorchester; der Musikwissenschaft hat er sich vergleichsweise spät in seiner Laufbahn zugewandt – das oben genannte Buch ist seine Dissertation. Die beiden 2019 veröffentlichten Monographien widmen sich vordergründig demselben Thema, könnten aber kaum unterschiedlicher sein.

²⁵ Siehe meinen Kommentar zu NBA^{rev} 4 (A. Talle und J. E. Kim, 2016). Seit diese Ausgabe im Druck erschien, bin ich zu der Überzeugung gelangt (vor allem aufgrund von Gesprächen mit Jeffrey Solow), daß James Grier mit seiner Meinung recht hat, daß es sich bei A. M. Bachs Vorlage keinesfalls um ein Autograph ihres Mannes gehandelt haben kann. Siehe J. Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge 1996, S. 82–86.

²⁶ Die anderen beiden sind *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge 2002, und *Bach's Feet: the Organ Pedals in European Culture*, Cambridge 2012.

Yearsley ist ein außerordentlich kompetenter Stilist mit beneidenswert vielfältigen und fundierten musikalischen Kenntnissen. Er besitzt die Begabung, nicht nur Wissenschaftler, sondern auch eine Leserschaft außerhalb des akademischen Rahmens anzusprechen. Sein Buch beginnt mit einer aufschlußreichen Schilderung der um die Figur der Anna Magdalena Bach rankenden Mythen. Bereits im frühen 19. Jahrhundert, kurz nachdem Johann Sebastian Bach den Status eines Nationalhelden erlangt hatte, begannen Romanautoren, fiktive Darstellungen über das Familienleben des unsterblichen Komponisten zu produzieren, wobei sie ihm eine angemessen pflichtbewußte und ehrfurchtsvolle Gattin an die Seite stellten. Das einflußreichste Werk dieser Art ist das Anfang des 20. Jahrhunderts entstandene Buch *The Little Chronicle of Magdalena Bach* (London 1925) der englischen Autorin Esther Meynell (1878–1955), das weltweit zu einem Bestseller wurde – zum Teil wegen seiner bezaubernd-anrührenden Fantasie des Bachschen Familienalltags, zum Teil aber auch, weil die Herausgeber sich davor hüteten, den fiktionalen Charakter des Werks (oder auch nur den wirklichen Namen der Autorin) zu verraten. Meynells Anna Magdalena Bach war treu und passiv, bescheiden und voller Liebe zu ihrem Mann: „Nach meiner Heirat galt für mich nur noch sein Leben.“²⁷ In ihrem Buch wird sexuelles Verlangen nur versteckt angedeutet und musikalische Ambitionen jenseits der ihres Mannes sind nicht zu spüren. Wie Yearsley schreibt: „Trotz all ihrer überhitzten Ergüsse teilt die *Kleine Chronik* letztlich die Zielsetzung der Meynell zugänglichen Bach-Biographien – eine vertiefte Kenntnis des großen Komponisten und seiner Musik“ (S. 18).

Sex, Death, and Minuets bildet einen Gegenpol zur *Kleinen Chronik*. Während Meynells Protagonistin passiv bis hin zur Unsichtbarkeit war, ist Yearsleys Heldin sexuell souverän, eine begeisterte Konsumentin von Kaffee und Tabak trotz der diese Laster begleitenden Kontroversen und vor allem eine herausragende, unabhängige Musikerin. Ihre Lebensumstände zwangen sie, sich immer wieder mit dem Tod und dem Sterben auseinanderzusetzen und sich im letzten Jahrzehnt ihres Daseins mit den Demütigungen von Armut und Vereinsamung abzufinden. Die Zeugnisse, auf die Yearsley sich bei der Ausgestaltung dieser literarischen Figur stützt, sind bekannt – sein Buch enthält keine neuen biographischen Funde –, aber die von ihm präsentierten Interpretationen loten diese Belege immer wieder bis an ihre Grenzen aus. Seine Arbeit erweist sich als eine Art gedankliches Experiment: Was, wenn Anna Magdalena wesentlich durchsetzungsfähiger, selbstbewußter und talentierter war, als die Musikwissenschaft bisher angenommen hat? Hin und wieder ist die von Yearsley konstruierte Beweisgrundlage solide und seine darauf aufgebauten Interpretationen sind überzeugend. Ebenso häufig allerdings werden bei dem Ver-

²⁷ Zitiert nach (3), S. 17.

such, Anna Magdalena die größtmögliche Wirkungskraft zuzugestehen, die Ambivalenzen der historischen Belege außer acht gelassen.

Yearsleys Plädoyer für Anna Magdalena Bachs sexuelles Selbstbewußtsein stützt sich zum Teil auf den Umstand, daß sie in den 1740er Jahren ein Hochzeitsgedicht kopiert hat, das einige gewagte Zweideutigkeiten enthält. Während andere Wissenschaftler vor ihm diese Anzüglichkeiten herunterspielten, geht Yearsley bereitwillig auf sie ein: „Daß Anna Magdalena Bach sich in ihrem musikalischen Notenbüchlein von 1725 Witze über Penisgröße erlaubt, ist eine Tatsache, die ebenso unwiderlegbar ist wie sie den Hütern des Bachschen Erbes peinlich war“ (S. 43). Als Kontext bietet er eine Tour durch gedruckte Hochzeitsgedichte und stellt fest, daß das Vergnügen seiner Protagonistin an derlei Texten für ihre Zeit und ihr Umfeld durchaus typisch war. Indirekte Belege für A. M. Bachs musikalisches Selbstvertrauen kommen von aufschlußreichen Analysen verschiedener Kantaten, die ihr Mann vermutlich für sie komponierte, darunter besonders „Vergnügte Pleißenstadt“ BWV 216 (1728) und „O angenehme Melodei!“ BWV 210a (1729). Yearsley bespricht diese Werke auf eindrucksvolle Weise. In suggestiver Sprache vermittelt er den verführerischen Charakter von Bachs Musik und spekuliert fundiert über Anna Magdalenas Bühnenpersönlichkeit. Die Anforderungen, die der Komponist offenbar an sie stellte, lassen vermuten, daß sie in der Tat eine große Virtuosin war – offensichtlich konnte er sich darauf verlassen, daß sie ihre Partie mit der fragten Koketterie präsentieren konnte. In seiner charakteristischen Ausdrucksweise malt Yearsley sich auch gleich die begleitende Gestik aus, zum Beispiel „eine elegante Hand, die sie auf die Brust legt, ein Senken des Kopfes oder eine Neigung zur Seite, um eine beginnende Ohnmacht anzudeuten, ein Lächeln, ein Zwinkern und andere bereitwillige Bekundungen von Freude und Verzückung“ (S. 80). Indem er seine Diskussion auf textlichen wie musikalischen Details aufbaut, gelingt es dem Autor, ein stimmiges Bild von Anna Magdalena Bachs Bühnenpräsenz zu entwickeln; zugleich relativiert er die traditionelle Meinung, daß Bachs Musik viel Frömmigkeit enthält, aber die Freuden des Fleisches weitgehend ignoriert.

Eher weniger überzeugend sind Yearsleys Theorien zu Anna Magdalena Bachs Notenbüchlein. Während andere Autoren die beiden Handschriften recht allgemein als Belege für häusliches Musizieren im Bachschen Familienkreis interpretiert haben, ist Yearsley der Meinung, daß sie fest in der Hand ihrer Besitzerin waren: „Während das erste Notenbüchlein ‚für‘ sie war, scheint das zweite eher ‚von‘ ihr zu sein – nicht von ihr komponiert, aber von ihr nach ihrem eigenem Geschmack, ihren Pflichten und Wünschen kuratiert, und dann nutzte sie seinen Inhalt von 1725 bis zu ihrem Tod 35 Jahre später auf immer wieder neue und andere Weise“ (S. xxiii). Vor allem das spätere Buch wird als lebensnahe Spiegelung ihrer musikalischen Persönlichkeit interpretiert: „Es gibt keine wirkliche Berechtigung, wie so häufig geschehen, an ihrer zentralen

Mitwirkung bei der Zusammenstellung des Notenbüchleins von 1725 zu zweifeln – fast könnte man sogar sagen, an ihrer ‚Autorschaft‘. In der Tat gibt es mehr als genug Gründe, sie als Besitzerin und Gestalterin des Bandes erstzunehmen, als die Frau, die ihn eigenhändig füllte und zugleich andere ermutigte, weiteres Material beizusteuern, von den meisterhaften Partiten ihres Mannes bis zu den ersten kompositorischen Versuchen ihres jüngsten Sohnes Johann Christian (geb. 1735) aus der Zeit um 1745“ (S. xxii–xxiii). Wie bereits angedeutet, enthält dieses Notenbüchlein verschiedene Klavier- und Vokalstücke und andere Aufzeichnungen, die nicht nur von Anna Magdalena und Johann Sebastian Bach eingetragen wurden, sondern auch von Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und einem Studenten und Hauslehrer namens Bernhard Dietrich Ludewig (1707–1740) sowie von weiteren, bisher noch nicht identifizierten Schreibern.²⁸ Wir können einigermaßen sicher sein, daß Anna Magdalena Bachs Mitwirkung diejenigen Stücke betraf, die sie selbst in das Büchlein eintrug (vor allem Menuette, Polonaisen und andere sogenannte Galanterien), aber anzunehmen, daß sie auch für alle anderen Einträge auf irgendeine Weise verantwortlich war, hieße, die Beteiligung der übrigen involvierten historischen Figuren zu mißachten. Wer kann schon sagen, welche verschiedenen Kräfte sich da zusammentaten, um diese recht verworrene Anthologie zu kreieren? Schon allein die Idee einer Kuratierung ist problematisch, wenn man bedenkt, daß das einzige dauerhafte organisatorische Prinzip die Chronologie ist. Und selbst dieses Prinzip wird gelegentlich außer Kraft gesetzt: An einer Stelle überschlug Anna Magdalena Bach eine ganze Reihe von zu der Zeit noch leeren Seiten und trug in der Mitte des Heftes zwei der Französischen Suiten (BWV 812 und 813) ein.²⁹ Warum sie so verfuhr, werden wir nie erfahren, doch es erscheint plausibel, daß sie hier einen Teil eines Kompensiums für sich reklamieren wollte, das sich nicht (oder nicht mehr) völlig unter ihrer Kontrolle befand.

Yearsleys Behauptung, daß das Notenbüchlein von 1722 ausschließlich „für“ Anna Magdalena bestimmt gewesen sei, ist ebenfalls kaum aufrechtzuerhalten. Sicherlich hat es zunächst so begonnen, mit einer von ihr selbst geschrie-

²⁸ Yearsleys Behauptung, daß Johann Christian Bach den Marsch in F-Dur BWV-Anh. 131 komponiert und kopiert hat und daß dieser um 1745 „von B. D. Ludewig korrigiert“ (S. 245) wurde, ist schlicht falsch. Ludewig starb bereits 1740, als Johann Christian gerade vier Jahre alt war. Johann Christian Bachs Hand taucht – laut einer Beobachtung von Peter Wollny – lediglich auf der Titelseite der „Aria di Giovannini“ BWV 518 auf. Siehe S. Roe, „Johann Christian Bach’s German Heritage“, Referat im Rahmen der gemeinsamen Konferenz der American Bach Society und der Mozart Society of America (Stanford University, 15. Februar 2020). Zu einer Diskussion von Ludewigs Mitwirkung siehe P. Wollny, *Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle: Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 33–36.

²⁹ NBA V/4 Krit. Bericht (G. von Dadelsen, 1957), S. 69–72.

benen kalligraphischen Titelseite: „Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin ANNO 1722“. Doch den nachfolgenden Inhalt zu interpretieren fällt nicht so leicht, wie Yearsley seine Leser glauben machen möchte. Besonders angetan ist er von der Idee, daß die von Johann Sebastian Bach eingetragene fragmentarische Fantasie in C-Dur BWV 573 (mit dem Titel „Fantasia pro Organo“) ihr Interesse am Orgelspiel belegt: „Indem er ein imposantes Orgelstück für seine junge Frau einzutragen begann, muß Johann Sebastian Bach gewürdigt haben, daß Anna Magdalena über die Belastbarkeit, das Geschick, die Koordination und physische Kraft verfügte, die seine überaus anspruchsvollen Tastenwerke sowohl den Händen als auch den Füßen abverlangen“ (S. 147). Die Annahme, daß diese Musik ihren Weg in das Clavier-Büchlein fand, damit Anna Magdalena sie spielen könnte, ist allerdings problematisch. Erstens gibt es in beiden Notenbüchern kein weiteres Werk, das explizit für die Orgel bestimmt ist. Zweitens brach J. S. Bach seine Niederschrift am Anfang des 13. Takts ab, obwohl das Stück noch keinesfalls vollendet war und es noch mehr als genug Platz gegeben hätte, auf dieser und der nächsten Seite fortzufahren. Und schließlich folgt unmittelbar auf die Fantasie ein weiteres fragmentarisches Stück in Bachs Hand, die Air mit Variationen in c-Moll BWV 991, die sich in einem solchen Zustand der kompositorischen Unfertigkeit befindet, daß sie sicherlich niemand anderem als dem Komponisten selbst als Basis für eine Aufführung hätte dienen können. Wäre es denkbar, daß Bach in diesen Fällen ein Notenbuch, auf dem der Name seiner Frau stand, für eigene Zwecke oder die eines anderen Mitglieds des Haushalts verwendet hat? Eine solche Interpretation könnte unsere Vorstellungen bezüglich der Besitzansprüche auf dieses Buch (es gehörte ihr!) oder bezüglich ihrer Ehe (wie *konnte er!*) verletzen. Aber ist das Kopieren der ersten zwölf Takte eines Orgelstücks mitten in dieses Notenbuch etwa weniger invasiv als ungezwungen die abgekürzten Titel von drei theologischen Abhandlungen auf seine vordere Umschlagseite zu kritzeln? Daß J. S. Bach diesen Frevel begangen hat, ist erwiesen, aber warum er die von Anna Magdalena so liebevoll präparierte Titelseite auf diese Weise entweiht hat, bleibt unerklärlich.³⁰ Schon diese Tatsache allein sollte jedem zu denken geben, der versucht ist, kühne Behauptungen über die Verwendung dieser Notenbücher in die Welt zu setzen. Yearsleys ein ganzes Kapitel füllende These, daß dieses bescheidene fragmentarische Orgelstück „die eindringlichste aus dem 18. Jahrhundert überlieferte musikalische Beschreibung einer Frau an der Orgel“ repräsentiert (S. 147), bewegt sich damit auf sehr dünnem Eis.

Im Kontext von *Sex, Death, and Minuets* allerdings scheint die Frage, ob Anna Magdalena Bach die Orgel spielte, zu kurz zu greifen. Die ersten zwölf Takte der Fantasie sind für Yearsley Grund genug für eine breitere Behandlung des

³⁰ NBA V/4 Krit. Bericht, S. 8 f.

Themas Frauen an der Orgel in der frühen Neuzeit. Er lenkt die Aufmerksamkeit seiner Leser kurz auf rund ein Dutzend solcher Fälle, die sich chronologisch von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und geographisch von Florenz über Gent bis Berlin erstrecken. Das bezüglich Ort und Zeit Anna Magdalena Bach am nächsten kommende Beispiel ist eine Abbildung aus Johann Kuhnaus *Biblischen Historien* (Leipzig 1700), die allerdings ein Jahr vor ihrer Geburt veröffentlicht wurde und eine Frau darstellt, die einer wesentlich höheren gesellschaftlichen Klasse angehörte. Seine Schlußfolgerungen lauten in etwa so: Obwohl es in der frühen Neuzeit gesellschaftliche Zwänge gab, die europäische Frauen davon abschreckten, die Orgel zu spielen, taten es einige trotzdem. Dies ist sicherlich korrekt (und ich werde im folgenden noch weitere Nachweise erbringen), doch die von Yearsley zitierten Beispiele sind von den dokumentierten Erfahrungen Anna Magdalena Bachs so weit entfernt, daß ihr angeblich grenzüberschreitender Antrieb, die Orgel zu spielen, ihr nur unterstellt werden kann. In Ermangelung weiterer Informationen zu diesem Thema würde der Leser sich Vergleiche mit orgelspielenden Frauen wünschen, deren Biographien mehr Ähnlichkeit mit der Anna Magdalena Bachs aufweisen – Töchter von Musikern, professionelle Sopranistinnen, Kantorenfrauen. Es läßt sich durchaus passenderes Vergleichsmaterial finden, allerdings nicht in den gedruckten Quellen, auf die Yearsley sich beschränkt. Überhaupt stellt die Vernachlässigung handschriftlicher Quellen ein fundamentales Problem dieses Buches dar, auf das ich noch zurückkommen werde.

Wie bereits erwähnt, präsentiert *Sex, Death, and Minuets* eine Reihe von musikalischen Beispielen, die vermuten lassen, daß Anna Magdalena eine begabte Sopranistin war. Die Annahme des Autors, daß sie, hätte sie sich nicht für die Ehe entschieden, eine unabhängige Karriere hätte verfolgen können, ist eine Binsenweisheit der Bach-Forschung. Sie basiert auf der Information, daß Anna Magdalena Wilcke in ungewöhnlich jungem Alter von 19 Jahren eine prestigeträchtige Anstellung an einem angesehenen Hof (Köthen) fand, in einem von einer Berühmtheit (J. S. Bach) geleiteten Ensemble sang und ein ungewöhnlich hohes Gehalt empfing (200 Reichstaler pro Jahr). Die Umstände ihres Engagements als „fürstliche Sängerin“ und „Cammer-Musicantin“ sind allerdings rätselhaft. Obwohl sie diese Titel offenbar bereits im September 1721 führte, sind vor Mai 1722 – also acht Monate später – keine Gehaltszahlungen dokumentiert. Ihre Hochzeit fand zwischen diesen Daten statt – am 3. Dezember 1721. Heiratete Johann Sebastian Bach also „seine führende musikalische Kollegin in Köthen“, wie Yearsley es sieht, der damit ihre Unabhängigkeit bei der Erlangung dieser Position betont (S. 158), oder war Bachs Wunsch, Fräulein Wilcke zur Frau zu nehmen, der Grund für ihre Anstellung? Das früheste Dokument, das sie als Hof Sängerin bezeichnet, ist zugleich der erste Beleg für die bevorstehende Hochzeit mit dem Kapellmei-

ster.³¹ Nach dem Tod seiner ersten Frau Maria Barbara, die im Juli 1720 plötzlich verstorben war, erwog Bach ernsthaft, Köthen zu verlassen; nur wenige Monate später bewarb er sich in Hamburg auf die Organistenstelle an St. Jakobi.³² Vor diesem Hintergrund wäre die Vorstellung durchaus plausibel, daß sein Dienstherr Fürst Leopold von Anhalt-Köthen in dem Bemühen, ihn in Köthen zu halten, angeboten hätte, seine künftige Ehefrau einzustellen.

Auf die Gefahr hin, diese undurchsichtige Situation noch weiter zu komplizieren, möchte ich hier einen kleinen handschriftlichen Beleg zitieren, der der Aufmerksamkeit der Bach-Forschung bisher entgangen zu sein scheint und der möglicherweise von Belang ist. Die Köthener Kammerrechnungen enthalten für August und September 1719 Nachweise für Zahlungen an einen ungenannten „Trompeter aus Zerbst.“³³ Könnte es sich bei dieser Person um Anna Magdalenas Bruder Johann Caspar Wilcke d. J. gehandelt haben, der ab 1717 als Trompeter in Zerbst diente? Und könnte er etwas mit ihrer Anstellung in Köthen zu tun gehabt haben, und sei es nur, daß er Fürst Leopold und Kapellmeister Bach auf seine begabte junge Schwester aufmerksam machte? Die ganze Geschichte hinter Anna Magdalena Bachs Weg zu ihrer bezahlten Anstellung werden wir wahrscheinlich nie erfahren, doch die Komplexität der Beweislage zu ignorieren, wird uns der Wahrheit auch nicht näher bringen.

Yearsleys Versuche, das Leben der Anna Magdalena Bach zu kontextualisieren, wären überzeugender ausgefallen, wenn er sie mit Quellenforschungen zum Leben vergleichbarer Figuren flankiert hätte. Welche anderen Sängerinnen wurden vor oder nach A. M. Bach am Köthener Hof angestellt? Wie hoch war deren Gehalt? Was könnten die Erfahrungen dieser anderen Musiker verraten über die Welt, in die die junge A. M. Wilcke mit ihrer Anstellung eintrat? Eine Sichtung der Kammerrechnungen des Köthener Hofes zeigt, daß die meisten bei Hofe verpflichteten Sänger – ein Falsettist hier, ein Kastrat dort – nur kurz zu Besuch weilten; ihre Biographien sind bislang noch fast völlig unerforscht.³⁴ Die einzigen weiblichen Sänger neben Anna Magdalena, die bisher

³¹ Hübner (wie Fußnote 1), S. 40.

³² Dok II, Nr. 102.

³³ LASAD, Z 73 (Köthener Kammerrechnungen 1719/20), S. 121 (7. August 1719) und S. 124 (30. September 1719). Bei beiden Zahlungen handelt es sich um Erstattungen (1 Reichstaler; 1 Reichstaler und 4 Groschen) an den Hofpauker Anton Unger, der diesen anonymen Trompeter aus Zerbst sowie den ihn begleitenden Reitknecht verpflegte (26. August 1719).

³⁴ LASAD, Z 73 (Köthener Kammerrechnungen 1718/19), S. 35: „zur Abfertigung des *Discantisten* auß Rudelstadt“ (20. Oktober 1718) und „den *Castraten* Ginacini zur Abfertigung“ (21. März 1720). Der einzige männliche Sänger in Köthen, zu dem umfangreich geforscht wurde, ist Jonas Friedrich Boenicke (nachweisbar 1723–1737), der für eine Aufführung im August 1723 fünf Reichstaler erhielt und ähnliche

überhaupt wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfuhren, sind die Monjou-Schwwestern, die in Köthen von September 1720 bis November 1722 als „Singe-Jungfern“ wirkten.³⁵ In den Kammerrechnungen werden ihre Honorare gemeinsam mit dem ihres Vaters Jean-François Monjou (nachweisbar 1713–1736?) aufgeführt, der exakt für die Dauer ihres Aufenthalts in Köthen als „Pagen Hofmeister“ angestellt war. Der Umstand, daß er weder Vorgänger noch Nachfolger hatte, läßt vermuten, daß seine Anstellung nur deshalb erfolgte, weil seine Töchter singen konnten.³⁶ Zusammen verdienten die drei Monjous 300 Reichstaler pro Jahr (also jeweils 100, wenn alle die gleiche Summe erhielten, und damit halb so viel wie Anna Magdalenas 200). Die Monjou-Schwwestern sangen später an der Berliner und der Hamburger Oper, wo sie respektable wenn nicht gar herausragende Bühnenkarrieren entwickelten. Ihre Biographien harren noch immer der genauen Erforschung.³⁷

Die umfassendste und aufschlußreichste Parallele zu Anna Magdalena Bach findet sich bei Angelika Rosa (1734–1790), deren Autobiographie 1908 von ihrem Ururenkel veröffentlicht wurde und 1994 in einer modernen Ausgabe erschien.³⁸ Da diese Quelle für einige von Yearsley und anderen vertretene Argumente relevant ist, bisher aber von der Bach-Forschung nicht wahrgenommen wurde, möchte ich sie hier kurz vorstellen. Catharina Angelica

Gastauftritte auch an anderen mitteldeutschen Höfen hatte. Siehe R.-S. Pegah, „... und bißhero mein Glück in der Welt zu suchen ...“ – *Notes on the Biography of Jonas Friedrich Boenicke*, in: *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, hrsg. von Gesa zur Nieden und B. Over, Mainz 2016, S. 227–240.

³⁵ BJ 2013 (H.-J. Schulze), S. 293–295. Eine der Monjou-Schwwestern hieß „Christel“, die andere bleibt anonym.

³⁶ Schulze (ebenda, S. 294) hat herausgefunden, daß ein gewisser „Monsieur Monjou“ aus Paris in den Leipziger Adreßbüchern von 1732 und 1736, nicht aber in dem von 1750 verzeichnet ist. Dem kann ich hinzufügen, daß sich weitere Erwähnungen dieser Person unter derselben Adresse auch in den Adreßbüchern von 1713 und 1714 finden (nicht aber in denen von 1702 oder 1723).

³⁷ Eine kursorische Durchsicht der Köthener Kammerrechnungen ergab eine bisher unbemerkte Zahlung von 5 Reichstalern für die Anfertigung von einem „Kleÿdt und Schnürbrust“ für „J. Monjou.“ Siehe LASAD, Z 73 (Köthener Kammerrechnungen 1720/21), S. 39. Eine systematische Suche würde zweifellos weitere Informationen vielleicht sogar zu A. M. Bach selbst zutage fördern.

³⁸ Siehe V. Kirchner, *Angelika Rosa. Lebensschicksale einer deutschen Frau im 18. Jahrhundert in eigenhändigen Briefen*, Magdeburg 1908; sowie M. Roitzheim-Eisfeld, P. Wulbusch, M. Heuser und O. Niethammer, *Ich wünschte so gar gelehrt zu werden. Drei Autobiographien von Frauen des 18. Jahrhunderts. Dorothea Friederika Baldinger, Charlotte von Einem, Angelika Rosa*, Göttingen 1994. A. Rosas originale Aufzeichnungen wurden während eines Bombenangriffs auf Magdeburg im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Salome Rosa wurde am 26. August 1734 in Fischelbach geboren, sie war die Tochter von Maria Salome Rosa (gest. vor 1784) und Philipp Samuel Rosa (geb. 1702). Im Jahr nach ihrer Geburt wurde ihr Vater in Köthen als Hofprediger angestellt; 1737 wurde er zum Superintendenten befördert, 1741 jedoch wegen einer heimlichen Affäre mit einer Witwe fristlos entlassen. Um dem Skandal zu entgehen, floh er mit seiner Geliebten nach Halle, während die siebenjährige Angelika mit ihrer Mutter und den Geschwistern in Köthen blieb; ihren kargen Lebensunterhalt bestritten sie mit dem Anfertigen von Gold- und Silberborten. Als junges Mädchen war sie als Hauslehrerin sehr gefragt, nicht nur weil sie sowohl die deutsche als auch die französische Sprache in Wort und Schrift beherrschte, sondern auch wegen ihrer musikalischen Fähigkeiten – das Klavierspiel hatte sie bei Friedrich Gottlob Fleischer (1722–1806) erlernt, einem Mitglied der Hofkapelle.³⁹ Eines Tages, als sie von einem benachbarten Dorf zurückkehrte, wo sie sich als Hauslehrerin vorgestellt hatte, begegnete sie auf dem Heimweg Fürst August Ludwig von Anhalt-Köthen (1697–1755), dem jüngeren Bruder und Nachfolger Fürst Leopolds. August Ludwig war mit ihrer skandalösen Familiengeschichte vertraut, und nachdem sie sich eine Weile unterhalten hatten, bot er ihr an, sie für eine Anstellung bei Hofe in Betracht zu ziehen. Am darauffolgenden Tag schickte er ihr um 10 Uhr morgens einen „Läufer“, der sie aufforderte, sich noch am selben Tag um 2 Uhr vorzustellen. Nach ihrem Eintreffen bei Hofe wurde sie aufgefordert, auf dem Cembalo zu spielen, zur Begleitung ihres Lehrers zu singen und einige Stücke eines blinden Komponisten namens Friedrich von Erlach (1708–1757), der gerade anwesend war, vom Blatt zu spielen.

Die folgende Zeile aus Angelika Rosas Autobiographie ist aufgrund der aufscheinenden Parallelen zu den Erfahrungen Anna Magdalena Bachs von besonderem Interesse: „Das gelang mir denn auch so, daß ich vom Fürsten mit 200 Thalern Gehalt unter die Hofmusici aufgenommen wurde.“⁴⁰ Am Tag nach dem Vorspiel schickte der Prinz ihr Taft, Seide, Leinen, Spitzen und allerhand weiteren Putz mit der Anordnung, sie möge sich so elegant wie möglich einkleiden; sie folgte dieser Aufforderung, allerdings sehr zum Kummer ihrer Familie und Freunde, die der Meinung waren, daß eine solch opulente Ausstaffierung sich für die Tochter eines Pfarrers nicht schicke. Ihre Mutter bestand

³⁹ Fleischer wirkte 1742/43 zunächst als Notist und „Laquay“, bevor er um das Jahr 1746 in die Hofkapelle aufgenommen wurde. Siehe M. Richter, *Die Köthener Hofmusik zur Zeit des Fürsten August Ludwig*, in: Musik an der Zerbster Residenz. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz vom 10. bis 12. April 2008 im Rahmen der 10. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst, hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft, Beeskow 2008, S. 175–177. In ihrer Autobiographie schrieb A. Rosa, sie habe bei „Capellmeister Fleischer“ Unterricht genommen, allerdings hat Fleischer diesen Rang in Köthen nie erreicht.

⁴⁰ Roitzheim-Eisfeld (wie Fußnote 38), S. 98–100.

darauf, daß Angelika, sollte sie die Anstellung akzeptieren, so bald wie möglich heiraten müsse; eine Reihe hastig eingeleiteter Werbungen führten jedoch nicht zu dem erhofften Ergebnis. Erst nachdem im Winter desselben Jahres acht junge Musiker in die Hofkapelle aufgenommen wurden, fand sich der passende Ehepartner in der Person des Oboisten Johann Georg Kirchner (1729–1763).⁴¹ Vier Monate nach ihrer ersten Begegnung vertraute er Angelika Rosa während einer Probe („im Übungsconcert“) an, daß er sie heiraten wolle. Um dieselbe Zeit forderte Fürst August Ludwig sie auf, einige prachtvoll ausgestattete Zimmer im Schloß zu beziehen, in denen sich unter anderem ein kostbares Cembalo, eine Bibliothek und schöne Bilder befanden.⁴² Angelika Rosa war sehr versucht, dieses Angebot des Fürsten anzunehmen, entschloß sich auf Anraten ihrer Mutter aber, stattdessen Kirchner zu heiraten: „Der Fürst ist schon über 50 Jahre alt“, sagte sie, „wer ist dir Bürge, daß dessen Nachfolger deine jetzige Lage ungeändert läßt? Hast du einen Mann, so hast du einen Versorger, einen Schutz, solange er lebt.“⁴³ Kirchner ersuchte förmlich um die Erlaubnis, Angelika Rosa heiraten zu dürfen, doch der Fürst ließ die beiden wissen, daß er sie entlassen würde, sollten sie ihr Ansinnen in die Tat umsetzen. Rosa ließ sich überreden, ihre Hochzeitspläne nicht aufzugeben, sie gestand aber ein, daß die Aussicht, ihre Anstellung zu verlieren, „ein Donnerschlag für [ihren] Ehrgeiz“ war.⁴⁴ Erzürnt über das Beharren des jungen Paares setzte der Fürst Kirchner nun unter Hausarrest und untersagte ihm jeglichen Kontakt. Auch Angelika Rosa durfte nicht mehr bei Hofe erscheinen, was erneut ihre „Ehrsucht aufs empfindlichste“ kränkte.⁴⁵ Nachdem Kirchner

⁴¹ Ebenda, S. 245. Kirchners Name erscheint nicht in den Köthener Kammerrechnungen, aber seine Tätigkeit als Oboist, seine Krankheit und seine umstrittene Beziehung zu Angelika Rosa werden sämtlich von dem erhaltenen Kirchenbucheintrag zu ihrer Hochzeit am 16. Februar 1754 bestätigt: „Ist Joh. Georg Kirchner, gewesener Hobouist alhier, mit Catharina Angelica Salome Rosin auf Fürstl. Consistorial Befehl wegen begangener Unkeuschheit vor dem Bette wegen der ernsten Kranckheit durch den H. Consistorial Rath Schlichter Ehelich copuliret worden.“ St. Jakob Köthen, *Getraute 1721–1769*, S. 395 (Nr. 4). Ich danke Nicola Hedemann, die für mich die Kirchenbücher geprüft hat.

⁴² Ebenda, S. 103 f.: „Gerade zu der Zeit wollte der Fürst, daß ich aufs Schloß ziehen sollte, wozu denn auch einige Zimmer aufs prächtigste zugerichtet wurden. Ein kostbares Instrument, eine Bibliothek, schöne Schildereien – o wie ich da umher geführt wurde! Was das für einen Reiz für mich hatte, kann ich mir jetzt noch recht lebhaft vorstellen, aber ausdrücken kann ich es nicht. Aber meine gute Mutter, die weiter sah als ich, lehnte diese Gnade des Fürsten durch allerlei Vorwände von einer Woche zur andern ab, mir jedoch verhehlte sie den eigentlichen Beweggrund ihres Verfahrens, welches mich äußerst mißmuthig machte.“

⁴³ Ebenda, S. 104.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Ebenda, S. 106.

aber schwer erkrankte, erbarmte sich der Fürst schließlich und gab den beiden die erbetene Erlaubnis. Die Hochzeit war eine etwas überstürzte Angelegenheit, doch trotzdem folgten die Kirchners einer wichtigen Köthener Tradition: „Ein Jeder, der bei Hof im Dienste war, mußte, wenn er sich verheirathete, dem Fürsten den Hochzeitskuchen schicken.“⁴⁶ (Man fragt sich, ob Johann Sebastian und Anna Magdalena Bach im Jahr 1721 diesem Brauch ebenfalls gefolgt sind.)

Die Kirchners kehrten an den Hof zurück und blieben dort drei weitere Jahre. Allerdings wurde der Ehemann zunehmend eifersüchtig auf den Umgang seiner Frau mit anderen Männern: „Jeder Concerttag war für mich ein Tag der Angst; denn da wurde zu Hause dies und jenes Wort, Miene oder dergleichen ohne Bedeutung scharfsichtig vorgenommen. ‚Warum küßte dir der die Hand?‘ ‚Warum reichte dir der die Noten hin?‘“⁴⁷ Auch aus anderen Gründen wurde ihr Arbeitsumfeld zunehmend unbehaglich. Der Fürst drohte jedem Musiker mit Entlassung, der sich durch einen Substituten vertreten ließ. Außerdem verfügte er, daß alle männlichen Musiker lange gepuderte Perücken zu tragen hätten – eine längst veraltete Mode. Manch einer zögerte, sich dieser neuen Regel zu beugen, doch wer neu an den Hof kam, wurde gepackt und sein eigenes Haar wurde ihm unter Zwang gestutzt. Sodann wurde ihm eine lange Perücke auf den Kopf gestülpt, unter deren gepuderten weißen Locken vereinzelte braune oder schwarze Haare unschön hervorschauten. Angelika Kirchner und die übrigen Musiker suchten sich zu rächen, indem sie „die ältesten Musikstücke, die wir finden konnten“⁴⁸ aufführten, doch diese passive Form der Rebellion hatte nicht die gewünschte Wirkung, denn der Fürst fand großen Gefallen an diesem alten Repertoire – vielleicht weil es zu den altmodischen Perücken paßte. Wenig später nutzten die Kirchners eine Unterbrechung ihrer Konzertverpflichtungen für einen Familienbesuch in der Nähe von Halle. So fand Angelika Kirchner sich eines Sonntagsmorgens in einer Dorfkirche in der Nähe von Wettin, wo sie eine unerwartete Gelegenheit nutzte, die sich daraus ergab, daß eine Schwägerin ihren Sitz in der Nähe der Orgel hatte: „Ihr Kirchenstuhl war oben bei der Orgel. Das machte mir Lust, die Orgel zu spielen. Das war denn ein Wunder über Wunder. Als wir aus der Kirche gingen, hatten sich die Bauern in zwei Reihen gestellt und machten uns mit großer Ehrerbietung viele Kratzfüße.“⁴⁹ Unglücklicherweise hatte ihr Mann keine Reiseerlaubnis eingeholt, und als der Fürst nach ihm verlangte, damit er an einer Darbietung von „Simfonien“ mitwirken könne, flog die Abwesenheit der beiden auf und sie wurden umgehend entlassen. Musikalien und Instrumente, die

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Ebenda, S. 107.

⁴⁸ Ebenda, S. 109.

⁴⁹ Ebenda, S. 111.

lange Perücke ihres Mannes und alles was sonst noch der Kapelle gehörte, mußte unmittelbar zurückgegeben werden. Als sie sich gerade anschickten, Köthen endgültig zu verlassen, begegnete Angelika Kirchner dem alternden Fürsten zufällig auf der Straße. Er verzog das Gesicht und blaffte: „Wart, ich will euch Canailenzeug wohl kriegen. Umsonst sollt ihr mir den Streich nicht gespielt haben.“⁵⁰ In ihrer Autobiographie merkte sie sarkastisch an, daß, wenn sie nur sechs Monate gewartet hätten, sie Köthen in Frieden hätten verlassen können – Fürst August Ludwig starb am 6. August 1755. Sie ergänzte noch, sein Nachfolger, Karl Georg Leberecht von Anhalt-Köthen (1730–1789), „verabschiedete 18 junge Musici und behielt nur 8 alte Leute.“⁵¹ Nachdem sie Köthen verlassen hatten, machten die Kirchners sich in Aken selbständig – sie brauten und verkauften Getränke und hielten Nutztiere.⁵² Angelika Kirchner fuhr fort, im häuslichen Kreis zu singen und Cembalo zu spielen, doch ihre Mutterpflichten und die Notwendigkeit, das Familieneinkommen durch Privatunterricht aufzubessern, beanspruchten immer mehr Zeit – besonders nach dem Tod ihres Mannes (1763).⁵³ Im Jahr 1776 ging Angelika Kirchner eine zweite Ehe ein, dieses Mal mit einem Prediger aus Brandenburg. 1784/85 schloß sie das Manuskript ihrer Autobiographie ab; sie starb am 19. Februar 1790.

Angelika Rosas Autobiographie ist mit gewissem Vorbehalt zu lesen. Die Chronologie ist auf eine Weise diffus, die sich nicht allein dadurch erklären läßt, daß sie ihre Geschichte erst Jahrzehnte später zu Papier brachte. Auch ist offensichtlich, daß sie ihre Erlebnisse auf eine Weise ausschmückte, die sich populären Romanen der Zeit annäherte.⁵⁴ Insgesamt jedoch kommt Marion Roitzheim-Eisfeld, die den Wahrheitsgehalt des Textes sorgfältig geprüft hat, zu dem Schluß, daß er den Tatsachen entspricht.⁵⁵ In einigen Aspekten war Angelika Rosas Leben allerdings wohl skandalöser, als sie in ihrer fiktionalisierten Darstellung glauben macht. So ist den überlieferten Kirchenakten zu entnehmen, daß ihre Hochzeit nicht, wie im Text behauptet, am 24. Januar 1751 stattfand, sondern am 16. Februar 1754 – zu einem Zeitpunkt, als sie bereits im

⁵⁰ Ebenda, S. 112.

⁵¹ Ebenda, S. 112f. Tatsächlich wurde zu dieser Zeit die gesamte Köthener Hofkapelle entlassen. Siehe R. Bunge, *Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente*, BJ 1905, S. 35.

⁵² Roitzheim-Eisfeld (wie Fußnote 38), S. 115.

⁵³ Ebenda, S. 134.

⁵⁴ Daß bestimmte in der Autobiographie enthaltene Behauptungen problematisch waren, wurde schon bald nach der Erstveröffentlichung erkannt. Siehe Roitzheim-Eisfeld (wie Fußnote 38), S. 238.

⁵⁵ M. Roitzheim-Eisfeld, *Realität und Fiktion in der Autobiographie der Angelika Rosa*, in: *Autobiographien von Frauen: Beiträge zu ihrer Geschichte*, hrsg. von M. Heuser, Tübingen 1996, S. 194–213.

achten Monat schwanger war.⁵⁶ Es ist anzunehmen, daß sie diese Daten nicht nur korrigierte, um ihre Lebensgeschichte besser an die bürgerlichen Konventionen anzupassen, sondern auch, um ihre tatsächliche Rolle bei Hofe zu kaschieren. Denn man gewinnt beim Lesen ihrer Autobiographie den Eindruck – besonders angesichts des Angebots eines luxuriösen Appartements im Schloß –, daß der Fürst Angelika Rosa antrug, sie als seine Geliebte zu etablieren. Sie behauptet zwar, seine Offerte ausgeschlagen zu haben, dies mag jedoch nur ein weiterer Versuch sein, ihre Biographie zu beschönigen. Bestärkt wird der Eindruck einer Affäre durch die dramatische Weigerung des Fürsten, der Heirat des jungen Paares zuzustimmen, und die Inhaftierung des Bräutigams, als die beiden nicht nachgeben. Auch gibt einem die Eifersucht des Ehemanns zu denken, wenn er den Umgang seiner Frau mit nicht weiter spezifizierten Männern beobachtet (zu denen sicherlich auch der Fürst gehörte), die dreist ihre Hand küssen und während einer Darbietung nach bestimmten Liedern verlangen. Kann es dem Zufall geschuldet sein, daß Fürst August Ludwig nur zwei Wochen vor ihrer Hochzeit die meisten Mitglieder der Hofkapelle entließ?⁵⁷ Insgesamt ist es kaum möglich, in Angelika Rosas Autobiographie Dichtung und Wahrheit voneinander zu trennen. Liest man aber zwischen den Zeilen, so erscheint es plausibel, daß das Fehlen ihres Namens in den offiziellen Kammerrechnungen der wahren Natur ihrer Anstellung geschuldet ist.⁵⁸

Angelika Rosas in Köthen gesammelte Erfahrungen bieten verblüffende Parallelen zu denen von Anna Magdalena Bach. Beide waren zur Zeit ihres ersten Engagements noch sehr jung. Beide waren nicht nur Sängerinnen, sondern auch Cembalistinnen. Sie erhielten das gleiche Honorar von 200 Reichstalern. Wurde auch Anna Magdalena nach einer zufälligen Begegnung und rasch erfolgten Gesangsprobe engagiert? Wurde auch sie vom Fürsten mit eleganter Kleidung versorgt? Wurden auch ihr großzügig ausgestattete Zimmer im Schloß angeboten (und hat sie diese vielleicht sogar bezogen)? War Anna Magdalena Wilckes Familie vielleicht ebenso besorgt über die Situation, daß eine alleinstehende junge Frau eine Stellung bei Hofe in unmittelbarer Nähe eines unverheirateten und unberechenbaren Fürsten annahm? Beide Frauen wurden offenbar zumindest eine Zeitlang aus privaten Mitteln bezahlt: Anna Magdalena Wilckes Name erscheint in den offiziellen Kammerrechnungen erstmals frühestens acht Monate, nachdem sie am Hof aufzutreten begann, und Angelika Rosas Name taucht überhaupt nicht auf.

⁵⁶ Etwa zwei Wochen nach ihrer Hochzeit bekam Rosa eine Tochter. Siehe Roitzheim-Eisfeld, *Realität und Fiktion* (wie Fußnote 55), S. 201.

⁵⁷ Bunge (wie Fußnote 51), S. 35.

⁵⁸ Wahrscheinlich wurde sie aus privaten Mitteln bezahlt („Chatoul Rechnungen“). Bedauerlicherweise sind derartige Dokumente aus dem 18. Jahrhundert nicht erhalten.

Letztlich werfen die hier angerissenen Parallelen eine für die Bach-Forschung unbequeme Frage auf: Wenn Angelika Rose tatsächlich nicht nur als Sängerin, sondern auch als Geliebte des Fürsten engagiert wurde, hätte dies im Fall von Anna Magdalena Wilcke auch der Fall sein können? Könnte hier die Erklärung dafür liegen, daß auch sie so lange aus privaten Mitteln bezahlt wurde? Aus unserer distanzierten Perspektive erscheint dieses Szenario – „Anna Magdalena als Kurtisane“ – eher unwahrscheinlich. Sexuelle Beziehungen, die auf solch unterschiedlichen Machtverhältnissen basieren, verursachen häufig große emotionale Anspannungen, die kaum zu unterdrücken sind. Angelika Rosas Geschichte ist voller Sturm und Drang – die hitzköpfige Weigerung des Fürsten, seine Einwilligung zu ihrer Hochzeit zu geben, die Inhaftierung ihres Bräutigams und dessen anschließende schwere Erkrankung; die Rachegefühle des Fürsten angesichts der „Streiche“, die die beiden ihm angeblich gespielt haben, und so weiter. Anna Magdalena und Johann Sebastian Bach hingegen scheinen auch nach ihrem Fortgang aus Köthen weiterhin freundschaftlichen Umgang mit Fürst Leopold gepflegt zu haben und kehrten mehrmals an ihren einstigen Wirkungsort zurück, auch zu seiner Beerdigung. In einem 1730 verfaßten Brief an seinen Jugendfreund Georg Erdmann pries Bach seinen früheren Dienstherrn als „einen gnädigen und *Musik* so wohl liebenden als kennenden Fürsten.“⁵⁹ Hätte eine solche Beziehung voller offensichtlicher gegenseitiger Bewunderung Bestand haben können, wenn Anna Magdalena Bach eine frühere Geliebte Leopolds war?

Nehmen wir trotzdem einmal an, Anna Magdalena Wilcke wäre nicht nur ihrer sängerischen Begabung wegen, sondern (unter der Hand) auch zur Erfüllung der sexuellen Wünsche des Fürsten engagiert worden. Ich denke, ein solcher Gedanke wäre vielen Bach-Freunden ausgesprochen zuwider, und diese Aversion sollte man durchaus einmal näher in Augenschein nehmen. Es gibt zahlreiche Belege für die Vermutung, daß Anna Magdalena Bach eine hingebungs-volle Ehefrau und sorgsame Mutter war, die sich an Singvögeln und Blumen erfreute und das Leben einer frommen Lutheranerin führte. Man kann sich leicht vorstellen, wie sie noch spät in der Nacht die Stimmen für die nächste Aufführung ihres Mannes kopierte, in erschöpfter Verzweiflung zusammensuckte, wenn eines ihrer Kinder von einem schlechten Traum erwachte, wie sie sie tröstete und in ihren Gebeten inbrünstig darum flehte, daß sie gesund bleiben mögen. Fällt es hingegen schwer, sich dieselbe Frau als neunzehnjähriges Opfer absolutistischer Machtstrukturen vorzustellen, die ihresgleichen allzu häufig zwangen, sexuelle Ausbeutung durch Männer zu erleiden, die ihre Karriere fördern, aber auch jederzeit zerstören konnten? Ist es denkbar, daß Bach eine solche Frau heiratete und nahezu dreißig Jahre lang mit ihr zusammenlebte? Oder glauben wir, daß er zu konservativ war, eine Frau, die solche Trau-

⁵⁹ Dok I, Nr. 23.

mata erlitten hatte, seiner Sympathie oder gar Liebe wert zu erachten? Die Vorstellung, die wir von den Bachs haben, ist in weiten Teilen zweidimensional. Geschichten wie die von Angelika Rosa können uns helfen, unsere vorgefaßten Meinungen zu erkennen und uns anregen, der menschlichen Seite von Anna Magdalena und Johann Sebastian Bach mehr Raum zu geben.

Auch wenn sie beide in Köthen ein recht fürstliches Gehalt bezogen, war weder Angelika Rosa noch Anna Magdalena Bach eine lange öffentliche Karriere als professionelle Sängerin beschieden. David Yearsley ist der Meinung, daß A. M. Bach auch in Leipzig weiterhin aufgetreten sein muß. Und wenn es stimmen sollte, daß die Kantate „O angenehme Melodei!“ als persönliches Bravourstück für sie geschrieben wurde, ist anzunehmen, daß sie in den 1720er und 1730er Jahren bei verschiedenen öffentlichen Feierlichkeiten auftrat. Yearsley spekuliert ferner, daß sie wahrscheinlich auch im Zimmermannschen Kaffeehaus sang, wo ihr Mann in den 1730ern ein Collegium Musicum leitete. Zur Begründung seiner Vermutung führt er an, daß es „kaum wahrscheinlich wäre, daß ein musikliebendes Leipziger Publikum, das lange Zeit in den Genuß gekommen war, Frauen in weiblichen Gesangsrollen auf der Bühne zu hören und zu sehen, auf dieses Vergnügen nach der Schließung des Leipziger Opernhauses im Jahr 1720 gänzlich verzichten würde“ (S. 159). Er führt zur Unterstützung dieser Theorie zwar keinerlei Nachweise an, aber es gibt tatsächlich ein Dokument, das darauf hindeutet, daß sie korrekt sein könnte – das handschriftliche Tagebuch des Studenten Heinrich Zerneck (1709–1775). Zerneck verbrachte am 17. September 1733 einige Zeit in den Häusern von Christiana Mariana von Ziegler und Johann Christoph Gottsched, bevor er einer Musikdarbietung beiwohnte: „Abends von 8. biß 10. Uhr wurde im Schelhafferschen Hause vom Hrn. Capellmeister Görner ein Concert aufgeführt, alwo eine un-gemeine Anzahl von Vornehmen sowohl als andern Leuthen geringern Standes zugegen war. Es ließen sich dabey des hiesigen Tantz-Meisters, Nagel, zwey Töchter, die eine im Singen, die andere auff der Flaute-traverse, hören.“⁶⁰ Wenn Frauen gemeinsam mit dem von Johann Gottlieb Görner geleiteten Collegium Musicum auftreten konnten – in diesem Fall zwei Töchter des Tanzmeisters Andreas Nagel (1690–1743), die achtzehnjährige Erdmutter Susanna (geb. 1715) und die sechzehnjährige Johanna Sophia (1717–1743) –, dann ist anzunehmen, daß dies auch für das Bachische Collegium Musicum galt.⁶¹ Doch ist Anna Magdalena Bach wirklich weiterhin aufgetreten? Der Musiklexikograph Ernst Ludwig Gerber beschrieb sie im Jahr 1790 als „vortreffliche

⁶⁰ PL-GD, Ms. 854, S. 377 (17. September 1733).

⁶¹ Die biographischen Angaben zu diesen Mitgliedern der Familie Nagel fanden sich im Kirchlichen Archiv Leipzig (*Taufen St. Nikolai* 1715, S. 249 und *Taufen St. Thomas* 1717, S. 360) sowie im Stadtarchiv Leipzig (Ratsleichenbuch 1743, S. 5 und 7).

Sopranistin“, die starb, „ohne jemals öffentlich von diesem ihrem vortrefflichen Talente Gebrauch gemacht zu haben.“⁶² Gerbers Quelle ist vermutlich eine Mitteilung seines Vaters Heinrich Nikolaus Gerber (1702–1775), der in den 1720er Jahren bei Johann Sebastian studiert hatte. Doch der ältere Gerber verließ Leipzig einige Jahre bevor Bach die Leitung des Collegium Musicum übernahm, und der jüngere Gerber tauchte erst 1765 in der Stadt auf; damit verfügte keiner der beiden über Kenntnisse aus erster Hand zu Anna Magdalenas Aktivitäten in den 1730er und 1740er Jahren. Trotzdem überrascht es, eine solche Behauptung in einem Musiklexikon zu finden; sie sollte daher nicht ohne weiteres verworfen werden. Der jüngere Gerber nahm sein Studium an der Leipziger Universität nur fünf Jahre nach Anna Magdalenas Tod auf und könnte mithin neben seinem Vater durchaus noch andere Informationsquellen gehabt haben. Wenn wir ihn beim Wort nehmen und uns vorstellen, daß Anna Magdalena tatsächlich nach 1730 nicht mehr gerne öffentlich auftrat, woran könnte das gelegen haben? Vielleicht hatten sich ihr Lebensschwerpunkt und ihre Interessen einfach in eine andere Richtung entwickelt, wie es ja auch bei Angelika Rosa der Fall war.

Meiner Meinung nach liegt das zentrale Problem von *Sex, Death, and Minuets* nicht darin, daß das Buch keine neuen Dokumente präsentiert, die sich direkt auf Anna Magdalena Bachs Biographie beziehen; solche Materialien tauchen nur selten und meist eher zufällig auf, sind also extrem schwer zu finden – wenngleich dies gelegentlich durchaus gelingt (siehe die Diskussion der Forschungsarbeit von Spree weiter unten). Meine Kritik an Yearsleys Buch liegt vor allem darin, daß das von ihm herangezogene Vergleichsmaterial zu weit von den Erfahrungen seiner Protagonistin entfernt ist, als daß sich daraus wirklich Rückschlüsse auf ihr Leben ziehen ließen. Diese Diskrepanz ist oft zeitlich oder räumlich, doch selbst wenn er Primärquellen genau aus ihrer Zeit und ihrem Umfeld benutzt, sind diese von einer Art, die sie von gelebter Erfahrung distanzieren. Mit Ausnahme von Anna Magdalenas Klavierbüchern und einigen weiteren musikalischen Quellen zitiert Yearsley keinerlei ungedruckte Dokumente. Seine im Deutschland des 18. Jahrhunderts angesiedelte kulturgeschichtliche Studie wurde recherchiert und niedergeschrieben, als würde es die Fülle an handschriftlichen Schätzen, die sich heute noch in deutschen Archiven und Bibliotheken finden, schlicht nicht geben. Stattdessen verläßt er sich nahezu ausschließlich auf gedruckte Quellen aus der Zeit, vor allem auf allgemeine Nachschlagewerke (zum Beispiel das *Frauenzimmer-Lexicon*, den *Zedler*, die einschlägigen Schriften von Weigel, Iccander, Sicul usw.).⁶³ Und es

⁶² Gerber ATL, Bd. 1, Sp. 76.

⁶³ G. S. Corvinus, *Nutzbares, galantes, und curioses Frauenzimmer-Lexicon [...] von Amaranthes*, Leipzig 1715; J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 68 Bde., Halle und Leipzig 1732–1754; J. C.

liegt in der Natur der Sache, daß die in der Bach-Zeit erschienenen Bücher eher präskriptiv waren und damit mehr darüber verrieten, wie die Menschen sich zu verhalten hatten, als darüber, wie sie sich tatsächlich verhielten. Handschriftliche Quellen sind im Vergleich hierzu hingegen eher deskriptiv und persönlich, sie verraten, wie reale Personen mit den ihnen auferlegten gesellschaftlichen Zwängen umgingen. Um nur ein besonders auffälliges Versäumnis für ein Buch zu nennen, dessen Untertitel den Begriff „Musical Notebooks“ enthält: Yearsley bietet keinen wirklich substantiellen Vergleich von Anna Magdalenas Clavier-Büchlein mit den Notenbüchern oder Musiksammlungen irgendeiner anderen Musikerin der Zeit.⁶⁴ Das Buch *Sex, Death, and Minuets* wäre seinem explizit formulierten Ziel, „historische Perspektiven“ zu bieten, die „bislang vernachlässigte ethische, berufliche, familiäre und musikalische Werte und Praktiken nicht nur der Bach-Familie, sondern auch allgemein weiblicher Musiker der Zeit erhellen“ (S. xxxiii), wesentlich näher gekommen, wenn der Autor sich weniger auf die von gedruckten Autoritäten der Epoche propagierten idealen Typen und Theorien verlassen und sich stattdessen mehr an den dokumentierten Erfahrungen realer Frauen orientiert hätte.

Eberhard Spree (4) tut genau das, was Yearsley versäumt – er präsentiert detaillierte Vergleiche zwischen Anna Magdalena Bach und spezifischen Personen ihrer Zeit und ihres Umfelds, mit den Ehefrauen anderer Thomaskantoren, den Witwen anderer Leipziger und dergleichen mehr. Im Verlauf seiner Forschungen gelang es ihm sogar, einige neue Dokumente aufzutun, die sich unmittelbar auf Anna Magdalena Bachs Biographie beziehen. Spree behandelt sie durchweg als Individuum und nicht als Sprungbrett für kulturgeschichtliche Diskussionen. Er verfügt nicht über Yearsleys klaren und prägnanten Stil, sondern schreibt eher prosaisch und iterativ. Aber er ist ein ernsthafter Wissenschaftler und vermittelt seinen Lesern einen wesentlich lebhafteren und plausibleren Eindruck der Bachschen Lebenssituation, als man ihn in *Sex, Death, and Minuets* findet. Wo Yearsleys Versuche, Anna Magdalena Bach größeren Wirkungsraum zuzusprechen, bemüht und oft forciert erscheinen, gelingt es Spree, Materialien und Interpretationen zu präsentieren, die auf überzeugende Weise vermitteln, welch einfallsreiche Persönlichkeit sie war. Dabei richtet sein Blick sich vor allem auf ihre letzten Lebensjahre.

Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg 1720); Iccander [= Johann Christian Crell], *Das in ganz Europa berühmte, galante, und sehenswürdige Königliche Leipzig in Sachsen*, Leipzig 1725; und C. E. Sicul, *Annalium Lipsiensium Maxime Academicorum Sectio XVI*, Leipzig 1723.

⁶⁴ Yearsley bietet lediglich einige knappe Hinweise (S. 93f., 131 und 146) auf die Notenbücher der Susanne von Soldt (Antwerpen, 1599) und der Christiana Trolle (Preetz, um 1700).

Es galt in der Bach-Forschung lange als erwiesen, daß Anna Magdalena Bach nach dem Tod ihres Mannes im Jahr 1750 einsam und verarmt zurückblieb. Einer der vehementesten Vertreter dieser Ansicht ist Reinhard Szeskus, der behauptet hat, daß sie bei der Erbteilung ungerecht behandelt worden sei.⁶⁵ Die Indizien für diese These erscheinen durchaus solide: Sie erhielt einen kleineren Anteil am Vermögen ihres Mannes als ihre Kinder und Stiefkinder, wird als „Allmos. Frau“ bezeichnet und wurde vom Rat der Stadt Leipzig für die Überreichung einiger Exemplare der Kunst der Fuge „wegen ihrer Dürfftigkeit“ mit 40 Reichstalern bedacht.⁶⁶ Davor hatte es allerdings bereits Bestrebungen gegeben, besonders von Maria Hübner, Anna Magdalena Bachs augenscheinliche Mittellosigkeit durch einen Vergleich ihrer Situation mit der ihrer Leipziger Zeitgenossen zu relativieren.⁶⁷ Yearsley verwirft derlei Bemühungen als Versuche, das beklagenswerte Schicksal seiner Protagonistin absichtlich zu beschönigen (S. 193 f.), und füllt das letzte Kapitel seines Buches mit Analysen von Bach-Kantaten, die von Einsamkeit und Todessehnsucht handeln.

Spree vertritt die Ansicht, daß Anna Magdalena sich keineswegs in solch verzweifelter Verfassung befand, wie man aus den überlieferten Dokumenten schlußfolgern zu müssen glaubte. Von Rechts wegen erhielt sie ein Drittel vom Nachlaß ihres Mannes und die zum Zeitpunkt seines Todes lebenden Kinder (von denen einige noch recht jung waren) teilten sich die verbleibenden zwei Drittel. Der Umstand, daß sie ihren Anteil dadurch verkleinerte, daß sie von ihren Kindern und Stiefkindern Artikel aus dem Nachlaß erwarb, ist nicht als Zeichen ihrer Armut zu werten, wie Szeskus behauptet hat, sondern vielmehr als Indikator ihrer finanziellen Stabilität. Ihre Entscheidung, die nicht unerheblichen Schulden ihrer verwitweten Schwester zu übernehmen, die gewöhnlich als Zeichen der Schwäche gedeutet wird, ist in Sprees Augen ein weiteres Zeichen der Stärke. Außerdem optierte Anna Magdalena (gemeinsam mit den übrigen Erben) für die Fortsetzung einer Investition in eine Silbermine, die Johann Sebastian 1741 getätigt und bis zu seinem Lebensende beibehalten hatte. Die mit Investitionen dieses Typs verbundenen Regulierungen waren komplex, und Spree versteht sie wohl besser als jeder andere moderne Zeitgenosse, doch selbst er kann sich keinen Reim darauf machen, was Johann Sebastian bewogen haben mag, im Laufe von neun Jahren 30 Reichstaler in dieses Bergbauprojekt zu stecken. Es ist wohl plausibel, dem Kantor die Hoffnung zu unterstellen, aus diesem Einsatz Gewinn zu ziehen, allerdings zahlten nur etwa vier Prozent der Minen in der Region Dividende. Spree führt nun Belege aus

⁶⁵ R. Szeskus, *Bach in Leipzig. Beiträge zu Leben und Werk von Johann Sebastian Bach*, Wilhelmshaven 2003, S. 55 und 104.

⁶⁶ Hübner (wie Fußnote 1), S. 84–106, speziell S. 97, 100 und 105.

⁶⁷ Maria Hübner, *Zur finanziellen Situation der Witwe Anna Magdalena Bach und ihrer Töchter*, BJ 2002, S. 29–60.

der Zeit an, die suggerieren, daß Investitionen dieser Art häufig als eine Art bürgerliche oder moralische Pflicht angesehen wurden und daher eher als Zuwendungen zu verstehen sind (S. 31 f.). Anna Magdalena Bach und ihre Miterben jedenfalls übernahmen diese Zahlungen an die Mine nach Bachs Tod für kurze Zeit und erhöhten sie sogar; sie waren mithin zumindest anfänglich offenbar nicht besonders besorgt, daß ihnen das Geld ausgehen könnte (S. 120).⁶⁸

Wenn die verwitwete Anna Magdalena Bach also wohlhabender war als bisher angenommen, was waren ihre Einnahmequellen? Spree stellt fest, daß das Nachlaßverzeichnis in beachtlichem Maße unvollständig ist: Eine große Zahl von Posten, die sich ganz sicher im Besitz der Familie befanden, ist nicht vermerkt. Als Ehegattin des Verstorbenen hätte A. M. Bach die so genannte „Gerade“ zugestanden – Materialien, die nicht verkaufbar waren, oder Haushaltsgegenstände, die täglich benutzt wurden. Hierzu gehörte unter anderem auch ihre persönliche Kleidung, die zweifellos recht wertvoll war. Ferner deckte der Begriff einen Großteil der Bücher im Besitz der Familie, außerdem Objekte aus Silber, Messing und Zinn, Schreibmaterialien, Mobiliar und bestimmte Musikinstrumente (zum Beispiel Clavichorde), die nicht im Nachlaßverzeichnis genannt sind. Auch erhielt sie wahrscheinlich eine beachtliche Zahl von Porträts, die nach ihrem Tod in die eindrucksvolle Sammlung ihres Stiefsohns Carl Philipp Emanuel Bach eingingen. Spree stieß unter anderem auf ein bis dahin unbekanntes Dokument aus dem Jahr 1753, das verrät, daß Anna Magdalena einem Haushalt mit drei Kindern vorstand, darunter ihr geistig behinderter Sohn Gottfried Heinrich (1724–1763), von dem lange Zeit angenommen wurde, daß er zu der Zeit in Naumburg bei der Familie seiner Schwester Elisabeth Juliana Friderica Altnickol lebte (S. 59 f.). Es muß also ausreichende finanzielle Mittel gegeben haben, wenn Anna Magdalena es sich leisten konnte, all diese Menschen zu ernähren. Das eine oder andere kam vermutlich von der Leipziger Messe, dank derer jedes Jahr nahezu drei Monate lang Kaufleute und Besucher aus ganz Europa nach Leipzig strömten. Wahrscheinlich vermietete Anna Magdalena Bach zu Messezeiten das eine oder andere Zimmer in ihrer Wohnung, wie es fast jeder tat, der ein Bett entbehren konnte. Unter den Gegenständen, um deren Übernahme aus dem Nachlaß ihres Mannes sie sich sehr hartnäckig bemühte, befanden sich „7. hölzerne Betten“. Eine solche Anschaffung würde man kaum von einer Frau erwarten, die sich auf eine einsame und verarmte Existenz vorbereitet.

Die auffälligste Lücke im Nachlaßverzeichnis betrifft Bachs Notenbibliothek, darunter seine eigenen Kompositionen, von denen viele in den Besitz seiner Witwe übergegangen sein müssen. Spree argumentiert, daß Anna Magdalena in den 1750er Jahren Kopien ihrer geerbten Handschriften anbot, genauso wie sie es zu Lebzeiten ihres Mannes getan hatte. Daß Bachs Werke auch nach

⁶⁸ Die Erben stellten ihre Investitionen in die Mine um die Mitte des Jahres 1751 ein.

seinem Tod noch immer sehr gefragt waren, zeigen die hohen Preise, die der Musikalienhändler Breitkopf in den 1760er und 1770er Jahren für Abschriften verlangte (S. 86–91). Und schließlich engagierte C. P. E. Bach seine Stiefmutter als Kommissionärin für den ersten Teil seines *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753). Spree bemerkt scharfsinnig, daß C. P. E. Bach keiner seiner elf Anzeigen (aus den Jahren 1752, 1754 und 1759) eine Adresse beifügte, die es potenziellen Kunden ermöglicht hätte, sie aufzusuchen (S. 210–213); er vertraute offensichtlich darauf, daß seine Stiefmutter bekannt genug war, daß es Interessenten an seiner Abhandlung keine Schwierigkeiten bereiten würden, sie in einer Stadt von 30.000 Einwohnern ausfindig zu machen, und daß der Zustand ihrer Wohnung die Bach-Familie nicht beschämen würde.

Der Umstand, daß Anna Magdalena von der Stadt Almosen erhielt, bedeutet nicht zwingend, daß sie bedürftig war, wie Szeskus, Yearsley und andere vermutet haben. Spree merkt an, daß eine andere sogenannte Almosenfrau, die Witwe eines Ratsherrn, Hausdiener beschäftigte und von ihrem Stiefsohn ein regelmäßiges Einkommen bezog. Selbst nachdem sie unerwartet 1000 Reichstaler erbt, wurde ihr das städtische Almosen weiterhin ausbezahlt (S. 247). Der Rat der Stadt Leipzig wies zwar auf Anna Magdalenas „Dürfftigkeit“ hin, doch auch dies war ein Begriff, mit dem man üblicherweise Witwen bezeichnete – nicht unbedingt, weil sie arm waren, sondern wegen des Schmerzes, der gewöhnlich mit dem Verlust des Ehemannes einhergeht (S. 217–219). Wie Gottfried Barth (1650–1728) es in einer 1721 veröffentlichten Abhandlung über Erbschaftsregulierungen formuliert hat: „Daß der Wittben-Stand ein elendes und sehr miserables Leben sey, wird wohl niemand läugnen, indem die Wittben ihres Schirmers, und Ernährers beraubt seynd, und deswegen in denen Rechten [...] nicht unbillig unter die armseligen, und miserabeln Personen gezehlet werden, ohne Unterscheid, wes Standes, Würden, und Vermögens sie seynd.“⁶⁹ Anna Magdalena Bach erhielt finanzielle Unterstützung nicht, weil sie mittellos war, sondern weil den Stadtvätern daran gelegen war, daß sie den Lebensstandard beibehalten konnte, den sie zu Lebzeiten ihres Mannes genossen hatte (S. 145–173).

Im Gegensatz zu Yearsleys Vorwurf der Beschönigung tendierte die Bach-Forschung bisher dazu, die Härte von Anna Magdalena Bachs Schicksal nicht etwa herunterzuspielen, sondern hervorzuheben. Warum war uns so daran gelegen, sie leiden zu lassen? Zum Teil wohl, weil wir unbewußt immer noch von der von Esther Meynell so treffend formulierten Prämisse ausgehen, daß für sie „nur noch sein Leben“ galt. Wie hätte eine solche Frau als Witwe prosperieren können? Was aber noch problematischer ist: Wir haben von Anna Magdalena Bach erwartet, daß sie unseren eigenen Schmerz stellvertretend auf sich

⁶⁹ Zitiert nach (4), S. 219.

nimmt. Denn letztlich legen wir in die ihr zugeschriebene Misere unsere eigene Hilfslosigkeit angesichts der uns von J. S. Bach trennenden unüberbrückbaren Kluft. In der Absicht, neue Perspektiven auf seine Musik zu gewinnen, sammeln wir mühsam Informationen über sie und all die anderen Gestalten im Umkreis des Komponisten – Schüler, Kollegen, Gönner und auch weit marginalere Figuren. Damit hoffen wir, den Quellen seiner Kreativität ein klein wenig näherzukommen, tiefer in die makellose Brillanz seines Geistes zu spähen. Anna Magdalenas Zugang zu Bach war direkter als der irgendeines anderen Menschen. Sein Verlust bedeutete für sie nicht nur, daß sie den Tod ihres – sterblichen – Ehemannes zu verkraften hatte, sondern zugleich wurde auch ihre tiefe Verbindung zu einem längst als unsterblich betrachteten Wesen durchtrennt. Sie ist unsere Maria Magdalena, die über den Leichnam unseres Heilands weint. Ihr Elend darf keine Grenzen kennen.

Bis zu dem Tag, an dem jemand eine von der echten Anna Magdalena Bach verfaßte *Kleine Chronik* entdeckt, wird sie für uns ein Trugbild bleiben und manch einer, der Verbindungen zur Musik ihres Mannes sucht, wird weiterhin Wege finden, sich ihm stellvertretend über sie anzunähern. Konfrontiert mit einem Mangel an biographischen Daten projizieren wir auf Anna Magdalena Bach die Eigenschaften, die in unseren Augen am besten zu der Ehefrau des größten Musikers aller Zeiten passen. Wir bestehen darauf, daß sie eine begabte Sopranistin, eine sorgfältige Kopistin, ein Ausbund an moralischer Tugend und eine treusorgende Mutter war, da es uns unangenehm wäre, wenn Bach eine mittelmäßige Sängerin, eine nachlässige Kopistin, eine unmoralische Karrieristin oder eine gleichgültige Mutter geheiratet hätte. Und der Gedanke, daß sie das Leben auch nach dem Tod ihres Mannes hätte genießen können, ist schlicht undenkbar.

Eine solche Voreingenommenheit ist der Gewinnung neuer Erkenntnisse kaum förderlich, doch was würde helfen? Diejenigen, die wirklich an Bachs Ehefrau interessiert sind, werden in der wissenschaftlichen Welt bleibende Spuren hinterlassen, indem sie neue Dokumente ausgraben, die sich unmittelbar auf die Biographie Anna Magdalena Bachs beziehen, indem sie das Leben anderer Frauen (einschließlich der Bach-Töchter) mit ähnlichen Lebenserfahrungen beleuchten und indem sie die von ihr angefertigten handschriftlichen Quellen (Musikalien und auch andere Dokumente) untersuchen, um herauszufinden, was diese über ihre Vorlieben und Beziehungen verraten. Welche Methoden wir auch anwenden und welche Leserschaft wir auch ansprechen, immer ist es von zentraler Wichtigkeit, daß wir die frustrierenden Unklarheiten der historischen Datenlage akzeptieren. Anna Magdalena Bach verdient es, von den Bürden der Repräsentation befreit und als Individuum behandelt zu werden.

Übersetzung: Stephanie Wollny