

Bach-Jahrbuch 2008

NEUE BACHGESELLSCHAFT
LEIPZIG

BACH-JAHRBUCH

Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft
herausgegeben von
Peter Wollny

94. Jahrgang 2008



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
LEIPZIG

zell 1 / mozt 1 / zel 742

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig
VEREINSJAHR 2008



Bach-Jahrbuch

MZ. 8. 10

23.01.2009

Wissenschaftliches Gremium
Peer Dirksen (Waldenburger), Stephan
Christoph Wolff (Cambridge, Mass. Leipzig), Jean-Christophe Schoder (Basel)

Ablage zell1/MZ

94, 2008

Die redaktionelle Arbeit wurde unterstützt
durch das Bach-Archiv Leipzig – Stiftung bürgerlichen Rechts.
Der Druck wurde gefördert durch die Stadt Leipzig.

Das Bach-Jahrbuch ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung unzulässig und strafbar. Dies gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Burgstraße 1–5, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 100727, 04007 Leipzig

Anschrift des Herausgebers:
Dr. Peter Wollny, Bach-Archiv Leipzig, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 10 13 49, 04013 Leipzig
Redaktionsschluß: 1. August 2008

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2008
Printed in Germany. H 7272
Notensatz: Frank Litterscheid, Hehlen
Satz und Lithographie: DZA Satz und Bild GmbH, Altenburg
Druck und Buchbinderei: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg
ISSN 0084-7682
ISBN 978-3-374-02668-5

MZ. 8.10 - 94.2008

INHALT

<i>Stephan Blaut</i> (Halle/S.) und <i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ BWV 1128 – Quellenkundliche und stilistische Überlegungen	11
<i>Tatjana Schabalina</i> (St. Petersburg), „Texte zur Music“ in Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs	33
<i>Marc-Roderich Pfau</i> (Berlin), Ein unbekanntes Leipziger Kantatentextheft aus dem Jahr 1735 – Neues zum Thema Bach und Stölzel	99
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), „Bekennen will ich seinen Namen“ – Authentizität, Bestimmung und Kontext der Arie BWV 200. Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Rezeption von Werken Gottfried Heinrich Stölzels	123
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bach und die Universität Leipzig – Neue Quellen (Teil I)	159
<i>Joshua Rifkin</i> (Cambridge, Mass.), Notenformen und Nachtragsstimmen – Zur Chronologie der Kantaten „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76 und „Also hat Gott die Welt geliebt“ BWV 68	203
<i>Lynn Edwards Butler</i> (Vancouver, BC), Johann Christoph Bach und die von Georg Christoph Stertzing erbaute große Orgel der Georgenkirche in Eisenach	229
<i>Manuel Bärwald</i> (Leipzig), „... ein Clavier von besonderer Erfindung“ – Der Bogenflügel von Johann Hohlfeld und seine Bedeutung für das Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs	271
Kleine Beiträge	
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), „Die 6 Choräle kosten nichts“ – Zur Bewertung des Originaldrucks der „Schüler-Choräle“	301
<i>Helga Brück</i> (Erfurt), Neue Erkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Erfurt im frühen 19. Jahrhundert	305
<i>Klaus Steffen</i> (Falkensee), Ein Passionsoratorium von Carl Heinrich Graun in der Notenbibliothek Johann Sebastian Bachs?	309
<i>Frauke Heinze</i> (Leipzig), Vier unbekannte Textdrucke zu Leipziger Ratswahlkantaten aus den Jahren 1751–1754. Überlegungen zum Repertoire der Amtszeit Gottlob Harrers	317

<i>Rashid-S. Pegah</i> (Würzburg), Carl Philipp Emanuel Bach und Kronprinz Friedrich in Preußen: Die erste Begegnung?	328
<i>Christian Ahrens</i> (Bochum), Johann Sebastian Bach und die Theorbe	333
<i>Barbara Wiermann</i> (Leipzig), Carl Philipp Emanuel Bach und Adam Friedrich Oeser – Eine Ergänzung	334
<i>Daniel R. Melamed</i> (Bloomington, IN), Bachs Schwester	337

Besprechungen

Matthias Geuting, <i>Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach. Formale Disposition und Dialog der Gattungen</i> , Kassel: Bärenreiter, 2006 (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 5.), 336 S. (Karl Heller, Rostock)	343
Hans-Joachim Schulze, <i>Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs</i> , Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, Stuttgart: Carus-Verlag, 2006 (Edition Bach-Archiv Leipzig), 760 S. (Ingeborg Allihn, Berlin)	351
Anke Fröhlich, <i>Zwischen Empfindsamkeit und Klassizismus. Der Zeichner und Landschaftsmaler Johann Sebastian Bach der Jüngere (1748–1778). Œuvre-Katalog. Mit einem biographischen Essay von Maria Hübner</i> , Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2007 (Edition Bach-Archiv Leipzig), 277 S., 210 Abb. (Helmut Börsch-Supan, Berlin)	354
Neue Bach-Gesellschaft e.V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien	359

ABKÜRZUNGEN

I. Literatur

- ADB = *Allgemeine Deutsche Biographie*
- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
- AMZ = *Allgemeine Musikalische Zeitung*
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Bd. I/1–4, Leipzig 1986–1989*
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851–1899*
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- BuxWV = *Georg Karstädt, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude. Buxtehude-Werke-Verzeichnis (BuxWV), Wiesbaden 1974*
- BWV = *Wolfgang Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis, Leipzig 1950*
- BWV² = *Bach-Werke-Verzeichnis (wie oben); 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990*
- BWV^{2a} = *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe, hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi, unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Wiesbaden 1998*
- BzBF = *Beiträge zur Bach-Forschung, Leipzig 1982–1991*
- DDT = *Denkmäler Deutscher Tonkunst*
- Dok I–VI = *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*
 Band IV: *Werner Neumann, Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, Leipzig, Kassel 1979*

- Band V: *Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800. Neue Dokumente. Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze unter Mitarbeit von Andreas Glöckner*, Kassel 2007
- Band VI: *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850. Herausgegeben und erläutert von Andreas Glöckner, Anselm Hartinger, Karen Lehmann*, Kassel 2007
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 26.)
- Dürr K = Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. I/II, Kassel und München 1971, 2. Auflage 1975
- Dürr KT = Alfred Dürr, *Die Kantaten Johann Sebastian Bachs mit ihren Texten*, Kassel und München 1985
- EitnerQ = Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*, 10 Bde., Leipzig 1900–1904
- Erler I–III = Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809 als Personen- und Ortsregister bearbeitet und durch Nachträge aus den Promotionslisten ergänzt*, 3 Bde., Leipzig 1909
 Band I: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1559 bis zum Sommersemester 1634*
 Band II: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1634 bis zum Sommersemester 1709*
 Band III: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1709 bis zum Sommersemester 1809*
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil I/II, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1–4, Leipzig 1812–1814
- GraunWV = Christoph Henzel, *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV). Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, 2 Bde., Beeskow 2006
- Jahrbuch MBM = *Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik*
- Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Berlin*

- JLB = Johann Ludwig Bach, Kantaten (gezählt nach BG 41, S. 275 ff.)
- Kalendarium
¹1970 = *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Zusammengestellt und herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig aus Anlaß seines 20jährigen Bestehens am 20. November 1970*, Leipzig 1970
- Kalendarium
²1979 = *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Zweite, revidierte Auflage*, Leipzig 1979
- Kalendarium
³2008 = *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Erweiterte Neuauflage herausgegeben von Andreas Glöckner*, Leipzig und Stuttgart 2008 (Edition Bach-Archiv Leipzig)
- Kobayashi Chr = Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 7–72
- Kobayashi FH = Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973
- LBzBF = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, Hildesheim 1995 ff.
- Mf = *Die Musikforschung*
- MfM = *Monatshefte für Musikgeschichte*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1979
- MGG² = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2007
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954–2007
- New Grove
 1980 = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie*, London 1980
- New Grove
 2001 = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Edited by Stanley Sadie*, London 2001
- NV = *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790.

- Faksimileausgaben: 1. *The Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, hrsg. von R. Wade, New York und London 1981; 2. *C. P. E. Bach. Autobiography. Verzeichniß des musikalischen Nachlasses*, Buren 1991 (Facsimiles of Early Biographies. 4.)
- RISM A/I = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*, Serie A/I: Einzeldrucke vor 1800, Kassel 1971ff.
- RV = Peter Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe*, zweite, verbesserte und erweiterte Auflage, Leipzig 1979
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984
- Schulze K = Hans-Joachim Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig und Stuttgart 2006 (Edition Bach-Archiv Leipzig)
- SIMG = *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880
- TBSt 1, 2/3 = *Tübinger Bach-Studien*, hrsg. von Walter Gerstenberg.
Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957
Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- TVWV = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 1–2, Frankfurt am Main 1981, 1983
- Weiß = *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften, von Wisso Weiß, unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake Kobayashi*, Bd. 1–2, Kassel und Leipzig 1985 (NBA IX/1)
- Wolff Stile antico = Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.)
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1968
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

2. Bibliotheken

- BB, SBB = Königliche Bibliothek (später Preußische Staatsbibliothek) Berlin. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Handschriften (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*
- D-B = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (siehe auch BB und SBB)
- D-Bsak = Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin (Depositum in D-B)
- D-Dlb = Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung
- D-DS = Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek
- D-GOI = Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek
- D-Ha = Hamburg, Staatsarchiv
- D-Hs = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky
- D-LEb = Leipzig, Bach-Archiv
- D-LEm = Leipzig, Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek
- D-SHm = Sondershausen, Schloßmuseum (vormals D-SHs)
- GB-Cfm = Cambridge, Fitzwilliam Museum
- GB-Lbl = London, The British Library

„Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ BWV 1128

Quellenkundliche und stilistische Überlegungen

Von Stephan Blaut (Halle/S.) und Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

I.*

„Es scheint mir, daß die einseitige Betonung der quellenkundlichen Methode überwunden ist und daß wir uns in einer neuen, stärker stilkritisch bestimmten Periode befinden. Das moderne Interesse an der musikalischen Analyse begünstigt diese Entwicklung. Hinzu kommt das Vertrauen, die Stilkritik mit Hilfe statistischer Verfahren einmal zu einer exakten Wissenschaft entwickeln zu können. Die Quellenkunde hat es deshalb wieder mit einem selbstbewußten Partner zu tun, mit dem sie bei der Echtheitskritik zusammenwirken muß. Der Erfolg wird davon abhängen, ob sich die beiden Methoden besser als bisher in ihre Aufgaben teilen werden. Quellenkundliche und stilistische Argumente kann man nämlich nicht beliebig gegeneinander ausspielen. Beide haben ihren eigenen Zuständigkeitsbereich, ihre Ergebnisse haben unterschiedliches Gewicht, je nach den methodischen Ansatzpunkten, die das spezielle Werk, seine Zeit und sein Wirkungskreis bieten.“¹

Nirgends sind musikalische Quellenkunde und Stilkritik stärker aufeinander angewiesen, als bei der Echtheitsdiskussion. Vom beschwerlichen Umgang mit unsicheren Kantonisten wissen zumal Editoren der Supplementbände von Gesamtausgaben und Bearbeiter von Werkverzeichnissen ein Lied zu singen. Wenn ein vor zwei Jahrzehnten unternommener Versuch, für die Lösung von Echtheitsfragen grundsätzliche Kriterien zu erarbeiten und damit die bislang vorherrschende, auf den Einzelfall zielende pragmatische Verfahrensweise zu überwinden, als trotz intensiver Bemühungen und guten Willens aller Beteiligten letzten Endes gescheitert gelten muß,² so ist abzusehen, daß die Aufnahme einer „neuen“ Komposition in den Kanon der für echt gehaltenen Werke sich auch künftig als keineswegs risikoloses Unternehmen darstellen wird. Dies gilt ohne Abstriche für die Johann Sebastian Bach zugeschriebene Choralfantasie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (olim BWV Anh. 71),

* Im Gedenken an den 90. Geburtstag von Georg von Dadelsen (1918–2007) am 24. November 2008.

¹ G. von Dadelsen, *Methodische Bemerkungen zur Echtheitskritik*, in: *Musicae Scientiae Collectanea*. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag am 7. Juli 1972, Köln 1973, S. 78–82, hier S. 78 f.

² Vgl. H. Bennwitz (et al.), *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben*. Kolloquium Mainz 1988 (Bericht), Stuttgart 1991, insbesondere S. 48–64.

eine Komposition, die bis zu dem (nur vorläufigen?) Verschwinden ihrer maßgeblichen Quelle am Ende des Zweiten Weltkriegs zwar verschiedentlich Anlaß zu einsamen Entscheidungen gegeben hat, die bis dahin jedoch nie Gegenstand ernsthaften wissenschaftlichen Diskurses war.

Das Erscheinen der Erstausgabe³ im Juni 2008 und die Vergabe einer neuen Nummer im Bach-Werke-Verzeichnis markieren diesbezüglich das vorläufige Ende einer ebenso merkwürdigen wie überflüssigen Odyssee. Daß einem versprengten Incipit – BWV Anh. 71 –, für das Wolfgang Schmieder wohl infolge der 1943 erfolgten Zerstörung nahezu aller Unterlagen seines Werkeverzeichnisses weder 1950 noch 1990 eine Quelle zu benennen wußte,⁴ unerwartet eine veritable Komposition von nennenswertem Umfang und Gewicht zugeordnet werden konnte, ist mancherlei begünstigenden Umständen zu danken, wobei auch Kommissar Zufall die Hand im Spiel hatte.

Als wichtige Station auf diesem Wege erwies sich eine Mitte März 2008 in Leipzig durchgeführte Versteigerung, bei der ein Konvolut unterschiedlicher handschriftlicher Materialien aus dem Besitz beziehungsweise Nachlaß des einstigen Leipziger Thomaskantors Wilhelm Rust (1822–1892) den Besitzer wechselte. Glücklicher Erwerber war die Universitäts- und Landesbibliothek Halle (Saale), die ihrem Profil entsprechend auf einen Zugewinn an regional-historischem Schriftgut gehofft hatte, das insbesondere die Tätigkeit von Wilhelm Rusts Großvater, dem Dessauer Komponisten und Musikdirektor Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796), weiter zu erhellen versprach. Der Aufmerksamkeit der beiden späteren Herausgeber ist es zu verdanken, daß bei der Durchsicht des Ankaufs eine weit wichtigere Entdeckung gelang: Wilhelm Rusts Abschrift nach einer Königsberger Vorlage, die die Choralfantasie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ als Werk Johann Sebastian Bachs überliefert.

Verhältnismäßig unproblematisch war zunächst die Rückverfolgung der verschollenen, jedoch dank der Abschrift Wilhelm Rusts nun wenigstens ihrem Inhalt nach greifbaren Königsberger Quelle bis 1845, dem Jahr, in dem die Sammlung des ehemals in Halle und später in Schulpforta bei Naumburg/S. als Organist und Musikdirektor tätig gewesenen Johann Nikolaus Julius Kötschau (1788–1845) versteigert wurde.⁵ Kötschau ist der Forschung seit

³ J. S. Bach. *Choralfantasie für Orgel über Wo Gott der Herr nicht bei uns hält BWV 1128*, hrsg. von S. Blaut und M. Pacholke, mit einem Vorwort von H.-J. Schulze, Beeskow 2008 (ortus organum 1).

⁴ Vgl. BJ 1992, S. 135, mit Hinweis auf die Verzeichnung durch C. H. Bitter (1880).

⁵ Vgl. *Verzeichniß der Musikalien und Bücher aus dem Nachlasse des verstorbenen Musikdirectors Herrn Joh. Nic. Jul. Kötschau, welche am 12. August 1845 und den darauf folgenden Tagen ... öffentlich versteigert werden sollen*, Naumburg 1845 (Exemplar: SBB, Dk 228 Mus.). Erster Hinweis auf den Zusammenhang von BWV Anh. 71 und der Sammlung Kötschau bei R. Emans (et al.), *Johann Sebastian Bach*,

langem als zeitweiliger Besitzer des 1720 angelegten „Clavier-Büchleins vor Wilhelm Friedemann Bach“ bekannt. In einem Brief an den Literaturhistoriker August Koberstein (1797–1870) hatte er gelegentlich behauptet, er habe das kostbare Original des Clavier-Büchleins nebst anderen Bachschen Musikalien und Bildern von dem sogenannten Hallischen Clavier-Bach (Johann Christian Bach, 1743–1814, Abkömmling aus einer Ruhlaer Seitenlinie der Thüringer Bach-Familie) zu treuen Händen erhalten mit der Maßgabe, es zu gegebener Zeit einem geeigneten Nachfolger anzuvertrauen.⁶ Bezüglich der neu ermittelten Choralfantasie schien sich daraus die Möglichkeit ableiten zu lassen, daß Kötschau die (später von Rust kopierte) nachmalige Königsberger Handschrift ebenfalls von dem „Hallischen Clavier-Bach“ erhalten haben und sie insofern hypothetisch auf Wilhelm Friedemann und sogar auf Johann Sebastian Bach selbst zurückgeführt werden könnte.⁷

Nachträglicher Prüfung vermochte diese allzu optimistische Deutung allerdings nicht standzuhalten. Schon ihre Prämisse erwies sich als ungeeignet. Nach anderweitigen Aufzeichnungen⁸ hatte Kötschau nicht einmal das – von ihm stets ängstlich gehütete – Clavier-Büchlein von 1720 als Vermächtnis des mutmaßlichen Wilhelm-Friedemann-Bach-Schülers Johann Christian Bach erhalten, sondern die Handschrift auf normalem Wege und also wohl 1814 aus dessen Nachlaß erworben. So sind denn auch weder alle heute bekannten Bachiana, die sich dem „Hallischen Clavier-Bach“ zuweisen lassen,⁹ durch Kötschaws Hände gegangen, noch wären etwa dessen sämtliche Bachiana auf die Sammlung jenes Johann Christian Bach zurückzuführen. Sogar das Clavier-Büchlein von 1720 verlor am Ende seine Sonderstellung; es wurde 1845 bei der Versteigerung von Kötschaws Musikaliennachlaß in das allgemeine Angebot eingegliedert und bei dieser Gelegenheit für die – nachmals zum Freundeskreis um Friedrich Nietzsche gehörende¹⁰ – Naumburger Juristenfamilie Krug erstanden.

Orgelchoräle zweifelhafter Echtheit. Thematischer Katalog, Göttingen 1997, S. 84 (Nr. 195).

⁶ Vgl. BJ 1992, S. 51, beziehungsweise S. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969, S. 217.

⁷ Vgl. *Concerto 25* (2008), H. 220, S. 5.

⁸ LBzBF 6, S. 544 (Carl Gotthelf Siegmund Böhme, Leipzig, 24. 3. 1843, an Friedrich Konrad Griepenkerl in Braunschweig): „Das *Clav: Büchlein* ist H[errn] K[ötschau] um keinen Preis feil, er hat es im Jahre 1814 nebst mehreren andern *Bach*schen Stücken und Bildern bei einer *Auction* in *Halle* erstanden.“ Vgl. die fast gleichlautende Eintragung Kötschaws auf dem Vorsatzblatt des Clavier-Büchleins, allerdings ohne Erwähnung einer Auktion (NBA V/5 Krit. Bericht, S. 8).

⁹ BJ 2002, S. 47–50 und 62 (P. Wollny), zu „Anonymus 306“.

¹⁰ Vgl. M. Petzoldt, *Zum Verhältnis Friedrich Nietzsches zu Johann Sebastian Bach – Nietzsches Urgroßvater: Alumnus der Thomasschule und Präfekt unter Bach*, BJ 2007, S. 229–242.

Viele andere Bachiana Kötschhaus – insbesondere Choralbearbeitungen – gingen 1845 an den aus Berlin stammenden, dort kurz nach 1800 einige Zeit der Sing-Akademie angehörenden und seit 1810 als Direktor des Collegium Fridericianum in Königsberg tätigen Sammler Friedrich August Gotthold (1778–1858),¹¹ den die Sorge um das künftige Schicksal seiner reichen Kollektionen allerdings schon 1852 veranlaßte, sie der Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg zum Geschenk zu machen. Erst ein Vierteljahrhundert nach der Kötschhaus-Auktion ließen sich die dort erworbenen Quellen wieder nachweisen: Der von Joseph Müller (1839–1880) unter großen Anstrengungen und gegen erhebliche Widerstände seiner Vorgesetzten zusammengetragene Katalog „Die musikalischen Schätze der Koeniglichen- und Universitaets-Bibliothek zu Koenigsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gottholds“ (Bonn 1870) nennt auf S. 93–94 unter der Rubrik Abschriften als Nr. 29 ein Konvolut „24 Hefte Orgelcompositionen von J. S. Bach“ mit der Signatur *Rfa 6 fol.* Hier erscheint als Nr. 5 „Fantasia Sopra il Corale ‚Wo Gott der Herr nicht bey uns hält‘ pro Organo à 2 Clav. e Pedale. 4 Fol.“

Wilhelm Rust, seinerzeit noch in Berlin tätig und seit langem als Spiritus rector der 1851 begonnenen Bach-Gesamtausgabe wirkend, dürfte durch die Katalogeintragung veranlaßt worden sein, die Sammelmappe auf dem Fernleihewege nach Berlin kommen zu lassen, ihren Werkbestand hier zu untersuchen und einzelnes erforderlichenfalls abzuschreiben. Eine von ihm in diesem Zusammenhang angelegte Inhaltsübersicht, deren Ermittlung im Rust-Bestand der SBB¹² ebenfalls Stephan Blaut und Michael Pacholke zu danken ist, ist in Tabelle 1 wiedergegeben. Rusts Verzeichnis läßt auf einen heterogenen Quellenkomplex schließen, dessen Bestandteile möglicherweise auf unterschiedlichen Wegen und zu verschiedenen Zeiten nach Schulpforta und in die Sammlung Kötschhaus gelangt sind.

Das wichtigste noch unveröffentlichte Werk schrieb Rust am 8. September 1877 ab und formulierte als Titel: „Fantasia sopra il Chorale | Wo Gott der Herr nicht bey uns hält etc. | pro Organo à 2 Clav. e Pedale | dal Sig. J. S. Bach. | Nach einer sehr correcten alten Handschrift | auf der Kgl. Bibliothek zu Königsberg | sig: No. 5.“ Das von ihm in der erwähnten Quellenliste vermerkte Wasserzeichen – Buchstaben A und M – läßt sich als „Arnstädter A“ und „JMS“ (Initialen des 1714 bis 1760 als Inhaber der Papiermühle Arnstadt belegten Johann Michael Stoß) deuten, so daß die „alte Handschrift“ vermutlich im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts und in Thüringen

¹¹ Vgl. W. Braun, *Mitteldeutsche Quellen der Musiksammlung Gotthold in Königsberg*, in: Musik des Ostens. Sammelbände der J. G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte, Bd. 5, hrsg. von F. Feldmann, Kassel 1969, S. 84–96.

¹² Signatur *Nachl. Rust 1.*

angesiedelt werden kann; Näheres ließe sich wohl nur nach ihrem Wiederauftauchen mittels des Schriftbefundes feststellen.

Rust scheint beabsichtigt zu haben, die Komposition in den nächsten einschlägigen Band der Bach-Gesamtausgabe aufzunehmen. Doch dazu kam es nicht mehr; 1878 wurde er als Nachfolger Louis Papiers (1829–1878) Organist der Thomaskirche Leipzig¹³ und trug sich im selben Jahr mit der Absicht, sich wegen schwerwiegender Differenzen vor allem mit Auffassungen Philipp Spittas, der ihm Eigenmächtigkeiten im Umgang mit Quellen sowie in der Editionsmethodik vorwarf, von der Redaktion der Bach-Ausgabe zurückzuziehen.¹⁴ Seine Forschungsergebnisse behielt er gleichwohl nicht für sich, stellte sie nunmehr aber dem mit Spitta konkurrierenden Biographen Carl Hermann Bitter zur Verfügung: in der auf vier Bände erweiterten zweiten Auflage von dessen „J. S. Bach“ (Dresden 1880 / Berlin 1881) erscheint in Band IV im Werkverzeichnis „141. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Fantasia sopra il Chorale G-moll. (Königsberger Bibliothek.)“¹⁵

Die Bach-Ausgabe, nunmehr ohne die Kenntnisse und Unterstützung Wilhelm Rusts, ignorierte in der Folgezeit die Königsberger Bestände keineswegs; aus unerfindlichen Gründen blieb die g-Moll-Choralfantasie jedoch von der Veröffentlichung ausgeschlossen. Diese Feststellung verbindet sich mit der Person und dem Wirken von Ernst Naumann (1832–1910) aus Jena, der mit der Edition der Schlußbände der Klavier- und Orgelwerke beauftragt worden war. Kurze Notizen von seiner Hand¹⁶ lassen erkennen, daß auch ihm die Königsberger Sammelmappe vorgelegen hat, daß er jedoch von Rusts Vorarbeiten nichts gewußt haben kann. Die Liste der von Naumann pauschal als „alt u. mittelalt“ charakterisierten Handschriften aus der Sammlung Gotthold nennt an fünfter Stelle erwartungsgemäß „Wo Gott der Herr“ mit dem Zusatz „unbekannt“ sowie einem großen Fragezeichen am linken Rand. Darüber hinaus wurde eine vollständige Abschrift des Werkes angefertigt, so daß zumindest die Absicht einer eingehenderen Beschäftigung mit dieser Komposition unterstellt werden kann. Warum dies nicht erfolgt ist und an zuständiger Stelle

¹³ Zwei Jahre später avancierte er zum Thomaskantor, vgl. S. Altner, *Das Thomaskantorat im 19. Jahrhundert*, Leipzig 2006, S. 70 ff. und 161 f.

¹⁴ *Katalog der Sammlung Manfred Gorke* (wie Fußnote 18), S. 71. Nach BG 46, S. XLVIII (H. Kretzschmar, 1899), erfolgte der Rücktritt im Frühjahr 1882; den Ausschluß der Bachgesellschaft verließ Rust 1888 (BG 46, S. XLVIII und LX). Vgl. auch BJ 1980, S. 29.

¹⁵ Vgl. C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1881 (Reprint Leipzig 1978. Nachwort, Personen- und Werkverzeichnis von H.-J. Schulze), Bd. IV, S. 259 und XLIV.

¹⁶ Kollektaneen zur Vorbereitung von BG 42, Sammelmappe (möglicherweise aus Nachlaß Wolfgang Schmieder) im Bach-Archiv Leipzig (ohne Signatur). Die Notizen zu den Königsberger Quellen auf der Rückseite einer gedruckten Veranstaltungsfolge, beginnend mit „Montag, 3. August“ [= 1891].

nicht einmal ein Incipit aufgenommen wurde, bleibt ein Geheimnis. Nach dem Scheitern Wilhelm Rusts wurde so die zweite Chance vertan, der Musikwelt eine kennenswerte Komposition vorzustellen. Möglicherweise zögerte Naumann, weil er den Fragenkomplex um Johann Sebastian Bachs Orgelwerke für durch die Peters-Ausgabe von Griepenkerl und Roitzsch bereits abschließend behandelt hielt. Irritierend wirkt in diesem Zusammenhang allerdings sein Umgang mit einer anderen Niederschrift (Nr. 17) aus der mehrfach erwähnten Königsberger Sammelmappe: Hierzu notiert Naumann „Jesu meine Freude“ mit dem Zusatz „unbekannt, zweifelhaft“. Auch von diesem (von Rust ehemals richtig zugeordneten) „unbekannten“ Satz liegt in Naumanns Kollektanen eine sorgfältige Abschrift vor – Satz 9 („Gute Nacht, o Wesen“) aus der Motette „Jesu, meine Freude“ BWV 227, transkribiert für Orgel.

Nach Rusts plötzlichem Tod am 2. Mai 1892 gingen wesentliche Teile seiner reichen Sammlung an seinen Schüler, den der Nachwelt vor allem als Beethoven-Forscher bekannten Erich Prieger (1849–1913), der bereits 1885 mit einem größeren Aufsatz über „Wilhelm Rust und seine Bach-Ausgabe“¹⁷ eine Würdigung und Ehrenrettung seines verehrten Lehrers versucht hatte. Prieigers Sammlung einschließlich ihrer vielen Rustiana kam nach dem Ersten Weltkrieg in drei Teilen unter den Hammer; der von der Kölner Buchhandlung M. Lempertz zur Versteigerung am 15. Juli 1924 herausgegebene Katalog „Musiksammlung aus dem Nachlasse † Dr. Erich Prieger-Bonn, III. Teil. Musikerbriefe Handschriften Musikalien (Beschreibendes Verzeichnis von Georg Kinsky)“ nennt unter den Bachiana zahlreiche Abschriften aus dem 18. und 19. Jahrhundert, darunter als Nr. 157 ein „Reichhaltiges Konvolut, das auch durch die Person des Schreibers [Wilhelm Rust] wertvoll ist“. Gesondert erwähnt werden hier in Abschriften von der Hand Rusts die E-Dur-Suite für Laute oder Klavier (nachmals BWV 1006a; 1861), eine Partitur zur Kantate 146 „Wir müssen durch viel Trübsal“ sowie Stimmen zur Orchestersuite h-Moll (BWV 1067). Die Kantatenabschrift wurde von dem in Leipzig, später in Meiningen ansässigen Sammler Manfred Gorke (1897–1956) erworben, ging als Teil seiner „Bach-Sammlung“ 1935 an die Stadtbibliothek Leipzig und wird heute im Bach-Archiv Leipzig verwahrt.¹⁸ Die beiden anderen Abschriften sind bislang nicht wieder aufgetaucht; von wem sie ersteigert worden sind, bleibt ungewiß. Gleiches gilt für den Rest des Konvoluts mit „Clavierauszügen von Arien, Chören, Cantaten etc.“ sowie einer summarisch aufgeführten „Anzahl von R.s verfertigter Abschriften Bachscher Instrumental-

¹⁷ Als Separatum in der Bibliothek des Bach-Archivs Leipzig vorhanden.

¹⁸ *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.), S. 20 (Nr. 29).

kompositionen“, unter denen sich, wie die dort angebrachte Zahl 157 belegt, auch die Choralfantasie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ befand.

Als das in Leipzig ansässige Sächsische Auktionshaus & Antiquariat Johannes Wend KG bei seiner 17. Buch- & Graphik-Auktion am 15. März 2008 als Nr. 153 einen „Handschriftlichen Nachlaß Rusts. Überwiegend eigenhändige Kompositionen oder Arrangements Bachscher Werke ...“ anbot, ließ diese Katalognotiz nicht ahnen, daß es sich um bislang unzugängliche Teile der Sammlung Prieger und insbesondere um die nahezu unauffindbare Choralfantasie BWV Anh. 71 handelte. Der Erwerbung des Konvoluts durch die Universitäts- und Landesbibliothek Halle/Saale und insbesondere der Initiative von Stephan Blaut und Michael Pacholke ist es zu verdanken, daß die Choralfantasie endlich ihren Dornröschenschlaf beenden und unter den Kompositionen Johann Sebastian Bachs künftig den ihr gebührenden Platz einnehmen kann. Im Blick auf die Vorgeschichte und speziell auf die unterschiedlichen Verhaltensweisen der Protagonisten in den Jahren von 1877 bis 1891/92 erscheint es als mehr als ein freundlicher Zufall, sondern geradezu als ein Akt ausgleichender Gerechtigkeit, wenn der Erstaussgabe der Choralfantasie primär die erst 2008 aufgetauchte Abschrift Wilhelm Rusts zugrunde gelegt werden konnte und nicht die (bereits einige Zeit vorher identifizierte) Kopie aus der Sammlung Ernst Naumanns.

Daß für die Erstellung des Notentextes anstelle der verschollenen Königsberger Quelle zwei Kopien aus dem späten 19. Jahrhundert herangezogen werden mußten, dürfte für die Musikpraxis von nur untergeordneter Bedeutung sein. Die Forschung wird jedoch die Hoffnung nicht aufgeben, daß die Abschrift aus dem einstigen Besitz Johann Nicolaus Julius Kötschus den Zweiten Weltkrieg überdauert hat, eines Tages – etwa in einer russischen Bibliothek – wieder ans Tageslicht kommt und hinsichtlich der seltsamen Überlieferungswege des lange verkannten Werkes¹⁹ sogar weiteren Aufschluß geben kann.

(HJS)

¹⁹ In der Sammlungstätigkeit Mendelssohns (der 1841 Kötschus Schätze sogar ausleihen konnte), der Katalogisierungsarbeit Franz Hausers und den Editionsbestrebungen des Verlages Peters hat es um 1840 wider Erwarten keine Spuren hinterlassen (vgl. Großmann-Vendrey, wie Fußnote 6, Kobayashi FH sowie LBzBF 6).

Tabelle 1
 Inhalt der Sammelmappe *Rfa* 6 der Staats- und Universitätsbibliothek Königs-
 berg nach Aufzeichnungen von Wilhelm Rust (1877) mit Ergänzungen nach
 Ernst Naumann (1891/92)

Nr. ^a	Kö. ^b	Titel	Herkunft	BWV	EP ^c	Bemerkungen ^d
1.	708	Vater unser im Himmelreich	CIÜ III	682	VII.60	
2.	731/ 707	Christ unser Herr zum Jordan kam	dto.	684	VI.46	WZ wie 5.
3.	731/ 707	Christ unser Herr zum Jordan kam dto. Aus tiefer Noth à 6 dto. manualiter fis moll Jesus Xstus unser Heiland d moll dto. manualiter f moll	CIÜ III “ “ “ “ “	684 685 686 687 688 689	VI.46 VI.49 VI.36 VI.38 VI.82 VI.92	[Nr. 3:] alt (EN), alte gute Handschriften (WR)
4.	706	Dies sind die heil'gen 10 Gebot Gdur	ebenda her	678	VI.50	
5.	703	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält pro Organo à 2 Clav. e Pedale g moll	unbekannt	1128/ Anh. 71		WZ A, M
6.	705/ 730	Nun komm der Heiden Heiland „das bekannte mit 2 Bässen“ „dasselbe arrangirt, C. f. im Bass“ Ach was soll ich Sünder machen*	unbekannt	660 660b	VII.40 Variatio	neuere Abschrift (WR) „keinesfalls echt“ (EN)
7.		Präludium und Fuge in F dur	Fuge: WK II in As, Präl. bei Peters	901		alt (EN) alte Handschrift (WR)
8.	739	Erschienen ist der herrliche Tag	Orgelb.	629	V.17	
9.	726	Schmücke dich, o liebe Seele Es dur Was Gott tut, das ist*	letzte Ch. unbekannt	654	VII.50	alt (EN) unecht (EN)
10.		Präludium und Fuge in A moll	WK I	865		alte Handschrift aus Bachs Zeit (WR), alt (EN)
11.	693/ 704/ 734	Allein Gott in der Höh sei Ehr	letzte Ch.	662	VI.26	alt (EN)

Tabelle 1 (Fortsetzung)

Nr. ^a	Kö. ^b	Titel	Herkunft	BWV	EP ^c	Bemerkungen ^d
12.	741	Prael. u. Fuga in A b di Giov. B. Bach		865		alte Hs. aus B's Zeit (WR), das Ende von No. 10 (WR), Titelblatt zu 10. (EN)
13.	729/ 723	O Jesu, du edle Gabe 11 Variat. Anderwärts „Sei begrüßet, Jesu gütig“		768	V.76	neuere Handschrift (WR)
14.	740	Praeludium et Fuga 18 ex Gis moll de autore J. B. Bach	WK I	863		alte Handschr. wie 10. u. 12. jedoch mit Doppelkreuzen x (WR); fis moll (EN)
15.	742	2 Praelud. u. 2 Fugen 21 u. 22 ex B dur und B moll	WK I	866, 867		alte Handschr. wie unter 10, 12 u. 14 (WR)
16.	705/ 730	Nun komm der Heiden Heiland Fuga in Sechszehnteln, Choral im Ped.	letzte Ch.	661a	VII.42 Vari- ante	WZ wie 5 (WR) neuere Hs. (WR)
17.	709	Jesu meine Freude		227/9		neuere Hs.; Quartett aus der bek. Mot. (WR); (unbekannt, zweifelhaft) (EN)
18.	714	Wir glauben all an 3/4	ClÜ III	680	VII.78	neuere Hs. (WR), alt (EN)
19.	707/ 731	Christ unser Herr zum Jordan Aus tiefer Noth manualiter Fis moll Vater unser*	ClÜ III	685 687 683	VI.49 VI.38 V.51	neu (WR); WZ wie 5. (WR)
20.	710	Nun danket alle Gott	letzte Ch.	657	VII.34	alt (EN) Eine alte Handschrift, die öfters in den Stimmen der Cantaten vorkommt wie z. B. „Wachet auf“, oder „Schwingt freudig euch empor“ (WR)**
21.	717	Valet will ich dir geben B dur Variante	735a		VII.53	WZ wie 5. (WR) (Anfang) (EN)

Tabelle 1 (Fortsetzung)

Nr. ^a	Kö. ^b	Titel	Herkunft	BWV	EP ^c	Bemerkungen ^d
22.	738	Von Gott will ich nicht lassen Ich ruf zu dir, Herr Jesu X Liebster Jesu (das auf 3 Systemen mit Tenorschl.)	Orgelb. dto.	658 639 633	VII.70 V.33 V.40	kl.-qu. JGW*** (WR) alt (EN) (Anfang) uncorr.
23.	737	Alle Menschen müssen sterben Lobt Gott, ihr Christen allzugleich In dich hab ich gehoffet Herr Lob sei dem allmächtigen Gott Herr Christ, der einig Gottes Gelobet seist du, Jesu X Jesu meine Freude	Orgelb. “ “ “ “ “	643 609 640 602 601 604 610	V.2 V.35 V.40 V.24 V.19 V.34	alt (EN) kl.-qu. JGW*** (WR)
24.	736	Komm, heiliger Geist Variante Wir Christenleut Christe, du Lamm Gottes Herr Christ, der einige Gottes Sohn	letzte Ch. Orgelb. “ “	651a 612 619 601	VII.4 V.58 V.3 V.24	alt (EN) uncorr.

^a Zählung nach Müller (Katalog 1870).

^b Numerierung nach Auktionskatalog Kötschau (1845).

^c Band/S. nach *J. S. Bach, Orgelwerke*, hrsg. von F. C. Griepenkerl und F. A. Roitzsch, Leipzig (Peters) 1845 ff. (Angaben nach Ernst Naumann)

^d Anmerkungen (gekürzt) von Wilhelm Rust (WR) bzw. Ernst Naumann (EN) in ihren Inhaltsübersichten.

* Bei Rust nicht verzeichnet.

** Möglicherweise Hinweis auf Beteiligung von Johann Ludwig Krebs (1713–1780) als Schreiber.

*** Kleinformatige Hs., Schreiber nach Vermutung Wilhelm Rusts vielleicht Johann Gottfried Walther (1684–1748).

II. Form und Aufbau der Choralfantasie BWV 1128

In Johann Sebastian Bachs Orgelmusik war die Gattung der Choralfantasie bislang nur durch „Christ lag in Todesbanden“ BWV 718 vertreten. Daß Bach Musterbeispiele der norddeutschen Choralfantasie seit früher Jugend kannte, belegen die 2005 von Michael Maul und Peter Wollny in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar entdeckten Orgeltabulaturen.²⁰ Unter diesen befinden sich von Bach vermutlich 1698/99 und 1700 angefertigte Abschriften zweier bedeutender Choralfantasien: 1. „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ BuxWV 210 (die Abschrift ist nur fragmentarisch erhalten) von Dietrich Buxtehude (1637–1707) und 2. „An Wasserflüssen Babylon“ von Johann Adam Reincken (1643–1722). Das Wissen um diese Quellen wird nun bereichert durch die wiedergefundene anspruchsvolle Choralfantasie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ BWV 1128, die nicht nur Bachs Kenntnis der norddeutschen Orgelmusik mehr als deutlich unter Beweis stellt, sondern zugleich als Beispiel seiner frühen kompositorischen Meisterschaft gelten darf.

Wie in der norddeutschen Choralfantasie, so sind auch in BWV 1128 Form, Struktur und Ablauf durch die einzelnen Zeilen des Chorals festgelegt.²¹ Sie erscheinen in der durch die Melodie vorgegebenen Reihenfolge nacheinander und in jeweils wechselnden Stimmen.²² Kadenz, die durch drei- oder viermalige Wiederholung klar hervortreten, gliedern die Fantasie in vier Teile (siehe Tabelle 2). Teil IV endet ohne Kadenz und ist übergangslos mit einer Coda (Teil V, „toccatischer Schluß“) verzahnt. Die jeweils im Stil eines Biciniums beginnenden Anfänge der Teile I, III und IV untermauern die in Tabelle 2 vorgeschlagene Gliederung.

Im Gegensatz zu Teil II, III und IV, wo jeweils nur eine Zeile aus dem Abgesang behandelt wird, sind in Teil I gleich alle vier Zeilen des Aufgesangs Gegenstand der kompositorischen Arbeit (siehe Tabelle 3). Der zu Beginn der Fantasie relativ leicht identifizierbare Melodieanfang (bedingt durch die Barform von „Wo Gott der Herr“) leitete die Hörer zum sicheren Erkennen

²⁰ *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart*, Vorwort und Übertragung, hrsg. von M. Maul und P. Wollny (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, Neue Folge, Bd. III; zugleich Documenta Musicologica, 2. Reihe, Bd. XXXIX), Kassel 2007.

²¹ Grundlage der folgenden Analyse ist die in Fußnote 3 genannte Erstausgabe der Fantasie.

²² Zur leichteren Identifizierung der im Text beschriebenen Stellen wurden die Stimmen – unabhängig von ihrer tatsächlichen Lage – als Sopran, Alt, Tenor, Baß bezeichnet, auch wenn in BWV 1128 von einem klassischen vierstimmigen Satz nicht die Rede sein kann.

Tabelle 2
 BWV 1128, Teil I–V

Teil	Takt	Anteil	Aufteilung des Chorals
I	1–21	ca. 25 %	Zeile 1–4; T. 1 ff. Bicinium-Stil, T. 19–21 dreimal Kadenz nach g-Moll
II	21–41	ca. 23 %	Zeile 5; Echo-Teil: T. 21 f. einstimmiger Beginn, T. 39–41 dreimal Halbschluß (g-Moll–D-Dur)
III	41–52	ca. 13 %	Zeile 6; T. 41 ff. Bicinium-Stil, T. 49–52 viermal Kadenz nach d-Moll bzw. D-Dur
IV	52–76	ca. 28 %	Zeile 7; T. 52 ff. Bicinium-Stil, T. 76 ohne Kadenz (in T. 76 Verknüpfung von Teil IV und V durch g [♯] im Sopran)
V	76–85	ca. 11 %	Toccatischer Schluß

des aus der Reformationszeit stammenden Kirchenliedes und rief ihnen wohl auch den Text wenigstens der ersten Strophe ins Gedächtnis:

Zeile 1	Wo GOtt der HErr nicht bey uns hält/
Zeile 2	wenn unser Feinde toben/
Zeile 3	und er unser Sach nicht zufällt/
Zeile 4	im Himmel hoch dort oben/
Zeile 5	Wo er Jsraels Schutz nicht ist/
Zeile 6	und selber bricht der Feinde List/
Zeile 7	so ists mit uns verlohren.

Text der 1. Strophe des Chorals „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“; Textdichter: Justus Jonas (1493–1555); Fassung aus: *Das zur Weimariſchen Waſſer-Quelle gehöriges Lutheriſches Geſangbuch*, in: *Die alte! itzt vermehrte Weimariſche Waſſerquelle*, Weimar 1708.

Der Inhalt der ersten Liedstrophe (versagt Gott seinen Beistand, wenn unsre Feinde toben, so sind wir verloren) wird bei der Gestaltung der Fantasie für Bach maßgebend gewesen sein. Als wichtige textausdeutende Elemente treten zu den Zeilen Kontrapunkte (Subjecta, siehe Beispiel 1), die im Sinne von musikalisch-rhetorischen Figuren aufzufassen sind.

So stellen in Teil I drei miteinander verwandte Subjecta die beim Anblick des Feindes aufkommende Angst vor dem Verlassensein von Gott dar. Das Gefahr kündende Subjectum 1 stellt sich in der Oberstimme unvermittelt gegen die im Alt (T. 1 ff.) und gleich darauf noch einmal im Baß (T. 4 ff.) erklingende erste Zeile (siehe Beispiel 2). Es symbolisiert zugleich das Gefühl der Angst und die Macht der Feinde. Deren Toben und Wüten (3. Strophe) wird als Kontrapunkt gegen die zweite Zeile hörbar in den „sperrigen“, bedrohlich wirkenden Bewegungen von Subjectum 2 (wieder zuerst als Oberstimme, T. 6 ff.

Beispiel 1: BWV 1128, Subjecta, die den Zeilen 1–7 zugeordnet sind

Subjecta der Zeilen 1–4

Subjecta der Zeilen 5–7

und 8 ff.), in dem Motive von Subjectum 1 anklingen. Auch Subjectum 3 ist verwandt, bietet aber für die Hände gefälligere Spielfiguren als Subjectum 2. Das in der siebten Zeile heraufbeschworene Bild vom Verlorensein ohne Gott veranschaulicht Subjectum 6, das nach der Figurenlehre als *syncopatio* Leiden, Unglück und Verzweiflung auszudrücken vermag.

Die Subjecta und ihr Bedeutungsgehalt wie auch die Zeilen selbst können deutlich aufgenommen werden, da sie zu Beginn eines Teils oder Abschnitts (T. 1 ff., T. 6 ff., T. 14 ff., T. 21 ff., T. 41 ff., T. 52 ff.) immer ohne Begleitstimmen im Bicinium-Stil erscheinen (z. B. T. 1 ff., siehe Beispiel 2).

Beispiel 2: BWV 1128, T. 1–3, Zeile 1 und Subjectum 1

Diese Deutlichkeit geht bei der Hinzufügung weiterer Stimmen nicht verloren (T. 4 ff., T. 8 ff., T. 17 ff., T. 23 ff., T. 47 ff., T. 54 ff.), da Subjectum und Zeile als besser wahrzunehmende Außenstimmen in den Sopran oder Baß verlegt sind (z. B. T. 4 ff., siehe Beispiel 3).

Beispiel 3: BWV 1128, T. 3–6, drei- und vierstimmiger Satz mit Zeile 1 im Baß und Subjectum 1 im Sopran

In Teil IV (T. 52 ff.) erfährt die Technik des umschichtigen Stimmentauschs eine Steigerung zu einer eindrucksvollen polyphonen Konstruktion: Nachdem in T. 52–54 die letzte Zeile zusammen mit dem ersten Kontrapunkt, Subjectum 6, im Bicinium-Stil in enger Lage eingeführt wurde, füllt Subjectum 7 in T. 54–56 den nun mehr als eine Oktave umfassenden Abstand zwischen den Außenstimmen (Liedzeile im Sopran und Subjectum 6 im Baß) als unabhängiger Mittelpart und zweiter Kontrapunkt (Beispiel 4).

Beispiel 4: BWV 1128, T. 54–56, dreifacher Kontrapunkt: Zeile 7 im Sopran, Subjectum 6 im Baß, Subjectum 7 im Alt

Diese Verknüpfung (Liedzeile 7 – Subjectum 6 – Subjectum 7) wiederholt sich – in jeweils wechselnder Verteilung auf die Stimmen – in den folgenden

20 Takten sieben Mal (siehe den Ausschnitt in Beispiel 5), wobei die Kombinationen nur durch kurze zweistimmige, aber virtuos gestaltete und bis zu drei Oktaven durchlaufende Passagen miteinander verbunden sind (siehe Tabelle 3). Auf so engem Raum praktisch immer wieder dieselbe Musik zu bringen, ohne spannungsarmen Leerlauf aufkommen zu lassen, zeugt von einer überaus souveränen Beherrschung des kompositorischen Handwerks.

Beispiel 5: BWV 1128, T. 59–65, dreifacher Kontrapunkt, zweimal wiederholt

Zeile 7 (x)

59 X X X X X X X tr X X X

Subjectum 7 Subjectum 6

62 tum 7 tum 6 Subjectum 7 Subjectum 6 X X X X X X X

64 tum 7 tum 6 X X X X X X X

Zeile 7 (x)

Zeile 7 (x)

Zeile 7 (x)

Anders als in den Teilen I, III und IV, wo Liedzeile und Subjectum unablässig ihre Lage wechseln, verbleibt in Teil II (T. 21–41, Echo-Teil) die Melodie (Zeile 5) durchgehend im Sopran. Aufgrund der harmonischen Gestaltung besteht allerdings keine Gefahr monotoner Wiederholung, denn ebenso wie der Echo-Teil der Choralfantasie BWV 718 ist derjenige von BWV 1128 geprägt durch harmonische Rückungen:²³ von g-Moll über d-Moll, F-Dur und c-Moll zurück nach g-Moll (siehe Tabelle 3). Die ersten fünf der insgesamt sechsmal erklingenden Zeilen-Abschnitte (einschließlich ihrer Echos) sind kaum variiert, wodurch in Teil II das Moment der Wiederholung vorherrscht. Möglicherweise wird hierdurch die – im Text angesprochene – nicht nachlassende Furcht, Gott könne Israel den Schutz versagen, verdeutlicht. Mit dem letzten Zitat von Zeile 5 (T. 37 ff.) ist eine beträchtliche Steigerung verbunden. Zu der jetzt stärker kolorierten Melodie tritt eine Baßstimme für das Pedal, die typische Spielfiguren für die Füße enthält und mit drei Kadenz (T. 39 ff.) zum Halbschluß in D-Dur (T. 41) führt. Eine charakteristische Technik, die in Choralfantasien häufig Anwendung fand, war das Abspalten kleiner Motiveinheiten von der Melodie. Durch diese Fragmentierung und den Wechsel zwischen Rückpositiv und Oberwerk entstehen die Echo-Effekte in Teil II:²⁴ Die zweite Hälfte von Zeile 5 wird jeweils auf dem schwächer registrierten Oberwerk gespielt, nachdem sie zuvor vollständig auf dem stärkeren Rückpositiv erklang.

Im Stil einer norddeutschen Toccata beschließt Teil V die Fantasie mit Tonleiterpassagen, Dreiklangsbrechungen, Stützzakorden und Orgelpunkten, ohne die Choralmelodie noch einmal zu zitieren. Der unmittelbare Übergang von Teil IV zu Teil V erzeugt eine starke Spannung. Die zweite Hälfte des letzten Choraltons in T. 76 (Sopran), Taktzeit 4, dient zugleich als Anfangston des toccatischen Schlusses. Die Versetzung in die höhere Oktave und die Überbindung nach T. 77 ist ein verblüffend wirkungsvoller, auf den letzten Akkord hin drängender Kunstgriff.

²³ Harmonische Rückungen sind in BWV 1128 sonst nur noch in T. 43 ff., 45 ff. und 57 ff. anzutreffen.

²⁴ Motivabspaltungen kommen nur noch in Teil I, T. 16 f., sowie in den abschließenden Kadenz von Teil I–III vor.

Tabelle 3
 BWV 1128, Gliederung und Aufbau

Teil	Ab-schnitt	Takt	Zeile	Beschreibung/Bemerkungen
I	A	1–6	1	<ul style="list-style-type: none"> – T. 1–3 Zeile 1 im Tenor, Bicinium-Stil; T. 3f. Überleitung; – T. 4–6 Zeile 1 im Baß – Subjectum 1 in T. 2f. (Alt), 5f. (Sopran) – T. 5f. Kadenz nach B-Dur
	B	6–10	2	<ul style="list-style-type: none"> – T. 6–8 Zeile 2 im Tenor, Bicinium-Stil; T. 8–10 Zeile 2 im Baß – Subjectum 2 in T. 6ff. (Alt), 8ff. (Sopran), Subjectum 2 = Erweiterung von Subjectum 1 – T. 9f. Kadenz nach g-Moll
	C	10–12		<ul style="list-style-type: none"> – Überleitung (Verwendung von Subjectum 4 [T. 11] und weiteren typischen Spielfiguren)
	D	12–14	3	<ul style="list-style-type: none"> – T. 12–14 Zeile 3 (identisch mit Zeile 1) im Sopran; T. 14f. Überleitung (Verwendung von Subjectum 3) – Subjectum 1 in T. 13f. (Baß), Subjectum 3 in T. 14 (Sopran), T. 14ff. (Alt, Tenor), Subjectum 3 = Ausschnitt aus Subjectum 1
	E	15–21	4	<ul style="list-style-type: none"> – T. 15–21 Zeile 4 (identisch mit Zeile 2), Fragmentierung [Vorimitation]; T. 15f. Zeile 4 im Alt unvollständig, T. 16f. Töne 1–3 von Zeile 4 im Sopran, T. 17 Töne 1–3 von Zeile 4 im Baß, T. 17ff. Zeile 4 im Sopran, T. 15f. Bicinium-Stil – Subjectum 3 in T. 15ff. (Alt, Tenor), Subjectum 2 in T. 17ff. (Baß), Subjectum 3 in T. 20 (Baß, Alt, Tenor) und 21 (Baß); – T. 19ff. 3 Kadenzen nach g-Moll
	F	21–22		<ul style="list-style-type: none"> – Überleitung (Verwendung von Subjectum 4)
II Echo- Teil	G	21–41	5	<ul style="list-style-type: none"> – T. 22–24 Zeile 5 im Sopran, T. 24f. Echo (Fragmentierung von Zeile 4 findet Fortsetzung im Echo-Teil II), T. 25–27 Zeile 5 in d-Moll im Sopran, T. 27f. Echo, T. 28–30 Zeile 5 in F-Dur im Sopran, T. 30f. Echo, T. 31–33 Zeile 5 in c-Moll im Sopran, T. 33f. Echo, T. 34–36 Zeile 5 in g-Moll im Sopran, T. 36f. Echo, T. 37ff. Zeile 5 in g-Moll im Sopran; – im gesamten Teil II Verwendung von Subjectum 4 – T. 39ff. 3 Kadenzen nach D-Dur (Halbschluß)

Tabelle 3 (Fortsetzung)

Teil	Ab-schnitt	Takt	Zeile	Beschreibung/Bemerkungen
III	H	41–52	6	<ul style="list-style-type: none"> – T. 41–43 Zeile 6 im Alt, Bicinium-Stil; T. 43–45 Zeile 6 in d-Moll im Bass; T. 45–47 Zeile 6 in c-Moll im Tenor; T. 47 ff. Zeile 6 in g-Moll im Sopran – Subjectum 5 in T. 42 f. (Tenor), T. 44 f. (Alt), T. 46 f. (Alt), T. 48 f. (Baß) – T. 49 ff. 4 Kadenzen (Subjectum 3 in T. 50 f.)
IV	I	52–76	7	<ul style="list-style-type: none"> – T. 52–54 Zeile 7 im Alt, Bicinium-Stil; T. 54–56 Zeile 7 im Sopran; T. 57–59 Zeile 7 in d-Moll im Baß; T. 59–61 Zeile 7 in g-Moll im Sopran; T. 61–63 Zeile 7 im Baß; T. 63–65 Zeile 7 im Tenor; T. 65–67 Überleitung; T. 67–69 Zeile 7 im Baß; T. 69–71 Überleitung; T. 71–73 Zeile 7 im Alt; T. 73 f. Überleitung; T. 74–76 Zeile 7 im Sopran – Subjectum 6 in T. 52 ff. (Tenor), T. 54 ff. (Baß), T. 57 ff. (Tenor), T. 59 ff. (Tenor), T. 61 ff. (Tenor), T. 63 ff. (Alt), T. 67 ff. Variante (Sopran), T. 71 ff. Variante (Tenor), T. 74 ff. (Baß) – Subjectum 7 in T. 54 ff. (Alt), T. 57 ff. (Alt), T. 59 ff. (Alt), T. 61 ff. (Sopran), T. 63 ff. (Sopran), T. 67 ff. (Alt), T. 71 ff. (Sopran), T. 74 ff. (Alt) – T. 76, 2. Hälfte, Sopran, Verbindung von Zeile 7 mit toccatischem Schluß
V	J	76–85		– Toccatischer Schluß

III. Vergleich mit Buxtehudes

„Nun freut euch, lieben Christen gmein“ BuxWV 210

Da Bach Buxtehudes Choralfantasie „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ BuxWV 210²⁵ wahrscheinlich schon um 1698/99 abgeschrieben hatte (siehe oben), bietet sich ein Vergleich zwischen dieser Fantasie und dem neuen Bach-Werk an; mehrere Übereinstimmungen vom Aufbau bis hin zu verschiedenen Kompositionstechniken zeugen von Buxtehudes Einfluß auf den jungen Bach.

²⁵ Dietrich Buxtehude. *Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke, Bd. 5: Choralbearbeitungen Mi–W* (BuxWV 76, BuxWV 207–224), hrsg. von C. Albrecht, Kassel 1998.

Die äußere Form beider Fantasien ist bestimmt durch die abschnittsweise Bearbeitung und Ausdeutung der einzelnen Zeilen des Choral.²⁶ Dadurch entstehen größere Teile, die sich voneinander in der jeweiligen Liedzeile und deren spezifischer Behandlung unterscheiden. Sowohl Buxtehude (zum Beispiel T. 43 f., 82 f.) als auch Bach (zum Beispiel T. 19 ff., 39 ff.) beschließen die Teile meist mit deutlichen Kadenzten und akzentuieren damit die Gliederung. In beiden Fantasien ist nach der Bearbeitung der letzten Liedzeile eine im Stil einer norddeutschen Toccata gestaltete Coda angehängt, in der auffälligerweise dem letzten Orgelpunkt auf dem Grundton ein solcher auf der vierten Stufe vorangeht.

Eine typische Satzart in Buxtehudes Choralfantasien ist der sogenannte Orgelchoral, bei dem die kolorierte, auf dem Rückpositiv gespielte Liedmelodie durch eine „generalbaßartige Begleitung (verteilt auf *Organo* und Pedal)“ gestützt wird.²⁷ Sie kommt in „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ beispielsweise gleich zu Beginn vor (T. 1–13) und zeigt die ersten zwei Liedzeilen in stark verzierter, bewußt gestalteter Form. In „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ setzt Bach das Mittel extensiver Melodiefigurierung deutlich erkennbar nur am Ende des Echo-Teils (T. 37 ff.) ein; die Intervalle zwischen den Choral-tönen sind sonst nur sparsam ausgefüllt (siehe Beispiele 2–4). Auch die Fragmentierung der Liedmelodie, die Abspaltung von Motiven und kleinsten Tonfolgen gehört zu den in norddeutschen Choralfantasien öfter anzutreffenden Bearbeitungstechniken. Vor allem in den Echo-Passagen vermag die Wiederholung eines kurzen, aus drei oder vier Tönen bestehenden Choral-motivs auf dem leiseren Oberwerk die Wirkung des Echos treffend nachzuahmen. Bedient sich Buxtehude der Motivabspaltung in recht umfangreichem Maße (zum Beispiel T. 35 ff., 45 ff., 67 f., 70 ff., 104 f., 109 ff., 137 ff., 206 ff.) und auf verschiedene Art (Vorimitation, Nachhall), verwendet Bach diese Technik lediglich im Echo-Teil ausgiebig (sonst nur noch bei den Kadenzten sowie in T. 15 ff. [Vorimitation von Zeile 4], siehe Tabelle 3). In „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ gibt es Echo-Abschnitte, in denen ein abgetrennter Melodiesplitter unter harmonischen Rückungen mehrfach nacheinander gesetzt ist (zum Beispiel T. 206 ff.). Der modulationslose Wechsel in eine andere Tonart, der selbstverständlich aus dem Blickwinkel der Tonalität der Kirchentöne betrachtet werden muß, ist in Bachs „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ besonders augenfällig in Teil II, kommt aber – wie in BuxWV 210 – auch außerhalb von Echo-Passagen vor (T. 43 ff., 45 ff., 57 ff.), wobei das aus dem tonikalen Bereich „herausgerückte“ Satzstück die wesent-

²⁶ Zur Ausdeutung und Darstellung des Liedtextes bei Buxtehude siehe M. Schneider, *Buxtehudes Choralfantasien. Textdeutung oder „phantastischer Stil“?*, Kassel 1997.

²⁷ Ebenda, S. 99.

lichen Elemente des musikalischen Materials (Zeile und Subjecta) sowie das harmonische Gerüst des vorherigen, ihm entsprechenden Teilstücks beibehält (vgl. hierzu besonders T. 41–49).

Außer dem Gebrauch harmonischer Rückungen und musikalisch-rhetorischer Figuren fällt in beiden Choralfantasien weiterhin besonders die Anwendung des mehrfachen Kontrapunkts auf, in BuxWV 210 unter anderem in T. 13–35, 83–109 und 167–193, in BWV 1128 unter anderem in T. 41–52 und 52–76 (siehe Beispiel 5).

Der Vergleich zwischen Buxtehude und Bach zeigt, daß der jüngere Meister nicht nur in der Anlage der Fantasie (Bearbeitung der Liedzeilen mit Ausdeutung des Textes, Echo, toccatischer Schluß), sondern auch in der Anwendung spezifischer Kompositions- und Satztechniken offensichtlich dem Vorbild des Lübecker Marienorganisten gefolgt ist, allerdings ohne dieses sklavisch zu kopieren.

IV. Anmerkungen zur Datierung

Aufgrund der offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen BuxWV 210 und BWV 1128 ergibt sich für die Choralfantasie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ fast zwingend eine Einordnung in das Frühwerk Bachs. Betrachtet man dessen erste Anstellungsverhältnisse, so kommen als Entstehungsorte Arnstadt (1703–1707), Mühlhausen (1707–1708) und Weimar (ab 1708) in Frage. Ein Vergleich der in BWV 1128 geforderten Pedal- und Manualumfänge mit den Klaviaturumfängen der Instrumente, an denen Bach ab 1703 als Organist tätig war, führt zu einem ersten Anhaltspunkt: Sowohl hinsichtlich der Werkdisposition als auch bezüglich der Klaviaturumfänge war die Ausführung der Fantasie auf der 1708 von Johann Friedrich Wender (1656–1729) nach Vorschlägen Bachs erweiterten Orgel in Divi Blasii zu Mühlhausen möglich (siehe Tabelle 4).

Allerdings „bleibt festzuhalten, dass Bachs Orgelkompositionen nie ausschließlich für ein spezifisches Instrument bestimmt waren, sondern daß der Komponist von vornherein damit rechnete, seine Werke auf unterschiedlichen Orgeln zum Klingen bringen zu können.“²⁸ Zudem ist die Beschaffenheit der Schloßkirchenorgel in Weimar zwar für 1714, nicht aber für 1708 genau dokumentiert.

Eine bessere Grundlage zur zeitlichen Einordnung der Fantasie bietet der stilistische Vergleich: In dem 1995 erschienenen Kolloquiumsbericht über das Frühwerk J. S. Bachs veröffentlichte Jean-Claude Zehnder ein Verzeichnis

²⁸ C. Wolff und M. Zepf, *Die Orgeln Johann Sebastian Bachs. Ein Handbuch*, 2. Auflage, Leipzig und Stuttgart 2008, S. 15.

Tabelle 4

Pedal- und Manualumfänge von BWV 1128 und den Orgeln, an denen Bach in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar hauptamtlich tätig war²⁹

BWV 1128 Entstehungszeitraum 1705–1710	Rückpositiv, Oberwerk C–d''' (Im unteren Bereich der großen Oktave kommen C, D und Es vor.)	Pedal C–d' (Im unteren Bereich der großen Oktave kommen C, D und E vor.)
Arnstadt Neue Kirche, 1699–1703 Orgelneubau durch Johann Friedrich Wender	1703: Oberwerk (II), Brustwerk/Positiv (I) CD–c'''	Pedal CD–c'd'
Mühlhausen Divi Blasii, 1689–1691 Teilneubau der Orgel, 1708 Erweiterung nach Vorschlägen Bachs durch Johann Friedrich Wender	1707: Hauptwerk (II), Rückpositiv (I) 1708: Ober- u. Hauptwerk (II), Rückpositiv (I), Brustwerk (III) CD–d'''	Pedal CD–d'
Weimar Schloßkirche, 1658 Teilneubau der Orgel durch L. Compenius, 1707–1708 Erweiterung durch Johann Conrad Weißhaupt, 1712–1714 Einbau neuer Register durch Heinrich Nikolaus Trebs	1714: Unterwerk (I), Oberwerk (II) CD–c'''	Pedal C–e'

²⁹ Zu den Klaviaturumfängen der Orgeln in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar siehe Wolff/Zepf. Bei den Angaben der Umfänge in der großen Oktave zeigt „CD“ das Fehlen des Halbtons Cis (Des) zwischen C und D an.

mit 54 Werken Bachs, deren Entstehungszeit zwischen etwa 1705 und 1714 liegt.³⁰ Zehnder teilt die Werke in fünf Gruppen ein, die sich durch charakteristische Stilmerkmale voneinander unterscheiden. Für die Kompositionen der ersten Gruppe, deren Datierung im Zentrum um 1707/08 und in einem etwas weiter gesteckten Rahmen zwischen ca. 1705 und 1710 liegt, ist besonders das „Phänomen der Modell-Wiederholung“ kennzeichnend, nämlich „einerseits Wiederholungen auf gleicher Stufe mit Echos, und andererseits Rückung des Modells auf benachbarte Stufen mit unregelmäßigem Intervallabstand“, was allgemein zu einem Eindruck von „Kleingliedrigkeit“ führt.³¹ Genau diese Kleingliedrigkeit, die sich allein schon durch die relativ kurz aufeinander folgenden, jeweils verschieden gestalteten Bearbeitungen der sieben Zeilen des Chorals ergibt, ist typisch für die Fantasie BWV 1128: Wiederholungen auf gleicher Stufe (Kadenzen, Echos) sind ebenso wie Rückungen auffallende Stilmerkmale. Die Aufnahme der wiedergefundenen Choralfantasie in die von Zehnder aufgestellte erste Gruppe, der auch die Choralfantasie BWV 718 angehört, scheint daher gerechtfertigt.

(SB)

³⁰ J.-C. Zehnder, *Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer Zeit*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Bericht über das vom 11.–13. September 1990 vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock veranstaltete Kolloquium, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 311–338.

³¹ Ebenda, S. 313.

„Texte zur Music“ in Sankt Petersburg
Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte
sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit
Johann Sebastian Bachs

Von Tatjana Schabalina (Sankt Petersburg)

Es ist allgemein bekannt, daß gedruckte Texthefte zu Vokalwerken Johann Sebastian Bachs und anderer Komponisten seiner Zeit wertvolle Quellen für die Erforschung ihres Schaffens darstellen, denn die auf den Titelseiten üblicherweise vermerkten Aufführungsdaten und -orte enthalten mitunter genauere Angaben über die Entstehungszeit oder die Wiederaufführung eines Werkes als die Autographe selbst. Von den Zeitgenossen aber wurden sie allem Anschein nach nicht für besonders wertvoll erachtet und daher auch nur selten aufbewahrt, so daß die wenigen erhaltenen Exemplare heute zu den bibliographischen Seltenheiten zählen. Überraschenderweise hat sich in jüngerer Zeit die Russische Nationalbibliothek in St. Petersburg als eine einzigartige Sammelstätte von gedruckten Quellen erwiesen, die mit dem Schaffen von Johann Sebastian Bach und anderen deutschen Komponisten vom Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zu tun haben. Viele dieser Quellen sind hier singulär erhalten. Es ist aus heutiger Perspektive nicht leicht, mit hinreichender Genauigkeit festzustellen, wie und wann diese Quellen in den Sammlungsbestand der Bibliothek gelangten; eines ist aber ganz sicher: Sie kamen nicht als „Beutekunst“ während des Zweiten Weltkriegs auf russisches Gebiet, sondern gehören zu den ältesten Beständen der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek, wo sie bereits im 18. und 19. Jahrhundert verzeichnet wurden.¹

¹ Den Kernbestand dieser Bibliothek bildeten bei ihrer Gründung im Jahre 1795 die äußerst reichen Sammlungen Johann Albrecht Baron von Korffs und der Eremitagebibliothek, die von Zarin Katharina II. begründet worden war, sowie der Zaŭski-Bibliothek (siehe *Imperatorskaja Publitschnaja biblioteka za sto let: 1814–1914*, St. Petersburg 1914, S. 3 ff.). Ferner erhielt die Bibliothek neue Bücher durch zahlreiche Literaturerwerbungen aus ganz Europa. Außerdem ist bekannt, daß im 18. und 19. Jahrhundert sehr viele Deutsche nach Rußland kamen – insbesondere nach St. Petersburg, der damaligen Hauptstadt des Russischen Reiches –, um hier zu leben und zu arbeiten. Auch diese Einwanderer brachten verschiedene deutsche Bücher mit, die sie der Bibliothek später vermachten oder verkauften. Die Bestände des Saals Nr. 15, in dem die Verfasserin dieses Beitrags das Textheft zu Kantaten Bachs aus dem Jahre 1727 fand, wurden von dem bekannten russischen Musikhistoriker Vladimir Stassow (1824–1906) vervollständigt; von Stassow wissen wir, daß er sich intensiv mit Bachs Werk beschäftigte. – Eine andere Erklärung zur Herkunft der im

Wolf Hobohm machte zum ersten Mal Anfang der 1970er Jahre auf diesen Quellenbestand aufmerksam und veröffentlichte im BJ 1973 einige Textdrucke zu Kantaten J. S. Bachs, die in der Russischen Nationalbibliothek (damals Saltykow-Ščedrin-Bibliothek in Leningrad) aufbewahrt wurden.² Weil bis dahin nur wenige Textdrucke zu Bachs Kirchenmusik bekannt waren, war diese Entdeckung von großer Bedeutung und ermöglichte die genauere Datierung einer Reihe von Leipziger Kantaten.³

Insgesamt konnte Hobohm in der Petersburger Bibliothek zehn Hefte mit Textdrucken zur Leipziger Kirchenmusik aus der Zeit von 1714 bis 1725 nachweisen; vier von ihnen, aus den Jahren 1724 und 1725, enthalten die Texte zu Kantaten, die unter der Leitung Bachs in den Hauptkirchen St. Thomas und St. Nikolai aufgeführt wurden. Drei der Leipziger Hefte sind gut erhalten und

folgenden näher vorzustellenden Textdrucke ist die Annahme ihrer Zugehörigkeit zur Zaŭski-Bibliothek. Es handelt sich hier um die ab 1747 in Warschau aufgestellte und öffentlich zugängliche Büchersammlung der Brüder Andrzej Stanisław (1695–1758) und Józef Andrzej Zaŭski (1702–1774). Die Bestände wurden 1795 im Zusammenhang mit der dritten polnischen Teilung auf Veranlassung von Katharina II. aus Warschau abtransportiert und über Riga nach St. Petersburg gebracht. Siehe hierzu *Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa*, hrsg. von B. Fabian, Bd. 8.1: *Rußland, Teil 1. St. Petersburg*, bearbeitet von B. F. Volodin, Hildesheim 2001, S. 48–50. Es gibt verschiedene Hinweise darauf, daß Józef Andrzej Zaŭski 1767 in Leipzig einen Teil der Bibliothek von Johann Christoph Gottsched erwerben konnte. Die musikalischen Textdrucke in St. Petersburg könnten also zu einem noch näher zu bestimmenden Anteil aus dem Besitz Gottscheds stammen. Dessen Interesse an zeitgenössischem und älterem Gelegenheitsschrifttum ist unter anderem in seiner Schrift *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst*, Leipzig 1757, dokumentiert, die bezeichnenderweise J. A. Zaŭski gewidmet ist. Weitere konkrete Indizien für diese Annahme werden im Verlauf des Beitrags angesprochen.

² W. Hobohm, *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“*, BJ 1973, S. 5–32. Die von Hobohm in Leningrad aufgefundenen Texte, die sich auf das Schaffen Georg Philipp Telemanns und anderer Komponisten beziehen, werden diskutiert bei Hobohm, *Neue Textfunde zur deutschen Musikgeschichte der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Ein Bericht über Bibliotheksstudien in Leningrad*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 15 (1973), S. 263–267.

³ Die von Hobohm aufgefundenen Hefte seien hier kurz aufgezählt, mit Angabe der Signatur der Russischen Nationalbibliothek: 6.34.3.193: Ostern bis Himmelfahrt 1714; 6.34.3.191: Weihnachten 1715 bis Hohenneujahr (Epiphania) 1716; 6.46.12.44: Ostern bis Himmelfahrt 1716; 6.34.3.248: Weihnachten 1721 bis Sonntag nach Epiphania 1722; 6.34.3.463: „Bey der den XIII. Augusti MDCCXXI. Angestellten Investitur des Herrn ... S. Deylings“; 6.46.8.53: Ostern bis Himmelfahrt 1725 (Neue Kirche); 6.35.1.849: 1. Sonntag nach Epiphania bis Mariä Verkündigung 1724; 6.34.3.209: Ostern bis Misericordias Domini 1724; 6.34.3.208: 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725.

wurden von Hobohm ausführlich beschrieben, das vierte gilt seit 1919 als verschollen.⁴ Obwohl die zugehörige Karteikarte weiterhin im Bibliothekskatalog vorhanden ist, blieben mehrere Versuche, das verschollene Heft auffindig zu machen, erfolglos.

Eine erneute Suche⁵ führte nun aber unerwartet zu umfangreichen anderen Entdeckungen: Es stellte sich heraus, daß es in der Russischen Nationalbibliothek weitaus mehr Textdrucke zu Vokalwerken Bachs und seiner Zeitgenossen gibt, als bisher angenommen wurde. Neben den von Hobohm aufgefundenen und veröffentlichten Texten im Saal Nr. 6 (Polygraphie: „Abteilung der Schönen Künste“) befinden sich auch in anderen Sälen der Bibliothek, die zum Fachgebiet „Geschichte des Kultus“ (Theologie) gehören, verstreut einzelne Hefte mit Kirchenmusiktexten aus Leipzig, Dresden, Freiberg, Hamburg, Königsberg, Breslau, Weißenfels, Wittenberg und anderen Städten sowie auch Texte zu verschiedenartigen Gelegenheitsmusiken (Krönungen, Namenstage, Trauungen, Bestattungen und ähnliches), die Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland veröffentlicht wurden. Ein Teil dieser neu aufgefundenen Quellen enthält Texte zu Vokalwerken Johann Sebastian Bachs sowie zu einem von ihm im Lauf der 1730er Jahre in Leipzig aufgeführten Werk eines anderen Komponisten.

I

Es folgt eine Bibliographie derjenigen neu aufgefundenen Texte, die mit Leipzig in Zusammenhang stehen.⁶

Texte zur Kirchenmusik

1. Signatur: 15.7.4.39

Die | Pfingst-Epistel/ | Aus dem 2. Capitel der Apostel- | Geschichte/ | Mit unterschiedenen | ARIEN | zusammen gesetzt/ | Und | Am Ersten Feyer-Tage in der | Amts-Predigt zu S. Nicolai/ | In der | Vesper aber zu S. Thomas | *musiciret.* || In Leipzig druckts Johann Georg, 1693.

⁴ Das Textheft zur Leipziger Kirchenmusik vom 22. bis 25. Sonntag nach Trinitatis und 1. Advent 1724 wurde unter der Signatur 6.46.12.47 aufbewahrt. Der Druck wird seit der Inventur im Jahr 1919 vermißt.

⁵ An dieser Stelle möchte ich Joshua Rifkin meinen Dank aussprechen, da der Briefwechsel mit ihm den Anstoß zur Wiederaufnahme der Suche gab.

⁶ Die hier zusammengestellte Bibliographie ist selektiv und als Vorarbeit zu einem geplanten Gesamtverzeichnis der in der Russischen Nationalbibliothek aufbewahrten deutschen Musiktextdrucke gedacht. Bisher wurden von der Verfasserin dieses Beitrags über 300 solcher Texte aufgefunden. Der vollständige Katalog soll in der Reihe „Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung“ erscheinen (2009/10).

2. Signatur: 6.34.5.132

Mane Jesu Nobiscum! | Biblische Geschichte/ | An denen heiligen drey Pfingst-Ferien 1699. | In beyden Haupt-Kirchen zu Leipzig musiciret.

3. Signatur: 15.17.3.92

Im Nahmen JESu. | Evangelische | Hertz-Ermunterung/ | das ist/ | Musicalische Texte | auff | Alle Sonn- und Fest-Tage | durchs gantze Jahr/ | da jedesmahl | Mit einem Biblischen Spruche | der Anfang gemacht/ | So dann ein Theil des Evangelii | Mit untermengten Arien durchgeführt/ | und endlich | Mit einem Vers | aus einem Kirchen-Gesange | beschlossen wird/ | verfertigt von | M. Johann Neunhertz/ | und | Zu Leipzig musiciret durch | Johann Schellen/ | Anno Chr. 1701. || Leipzig/ | Gedruckt bey Johann Georgen.

4. Signatur: 15.7.4.56

Oster-Music | in der neuen Kirchen | in | LEIPZIG | gehalten Anno 1702.

5. Signatur: 16.149.5.28c

Texte | zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf die Heiligen | Pfingst-Feyertage, | Und das Fest | Der | Heiligen Dreyfaltigkeit. | 1721. || Leipzig, | gedruckt bey Immanuel Tietzen.

6. Signatur: 16.149.5.28c

[Texte zur Kirchen-Music, auf die Himmelfahrt-Feyertage, Pfingst-Feyertage, und das Fest der Heil. Dreyeinigkeit].⁷

7. Signatur: 16.149.5.28c

Texte | zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf die Heiligen | Weyhnachts-Feyertage, | und den Sonntag darauf, | 1721. | Ingleichen auf das Fest | Der Beschneidung Christi, | den drauf folgenden Sonntag, | Das Fest der Offenbahrung, | und den Sonntag darauf, | des 1722sten Jahres. || Leipzig, | gedruckt bey Immanuel Tietzen.⁸

8. Signatur: Ea 226

Text | Zur | Kirchen-Music | in Leipzig, | Nach gehaltener | Raths-Predigt | In der | Kirche zu *St. Nicolai*, | 1725. || Leipzig, | Gedruckt bey Immanuel Tietzen.

9. Signatur: 15.62.6.94

Texte | Zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf die | Heiligen | Pfingst-Feyertage, | Und das | Fest der H. Dreyfaltigkeit | 1727. || Leipzig, | Gedruckt bey Immanuel Tietzen.

⁷ Ohne Titelblatt, siehe weiter unten.

⁸ Parallelexemplar zu dem von Hobohm aufgefundenen Heft, das in der Russischen Staatsbibliothek unter der Signatur 6.34.3.248 aufbewahrt wird (siehe BJ 1973, S. 7).

10. Signatur: 15.12.7.24

Der | Für die Sünde der Welt | [gem]arterte und sterbende | JESUS, | Aus denen
| IV Evangelisten | Am Char-Freytage des 1729sten | Jahres, | In der Neuen-
Kirche | zu | Leipzig | [Musica]lisch aufgeführt.⁹

11. Signatur: 6.46.9.47

Der | Gläubigen Seele | Geistliche | Betrachtungen | Ihres leidenden | JESU | So
| am Charfreytage, vor und | nach der *Vesper*-Predigt in der | Kirche zu *St.*
Thomæ mu- | siciret worden. || Leipzig 1734.

12. Signatur: 15.8.7.158

Text | zur | Passionsmusik, | welche | am Charfreytage | in der *St. Thomaskirche*
zu Leipzig | aufgeführt wurde. | 1756.

Texte zu weltlichen Kantaten

13. Signatur: 6.36.2.455

Bey dem | Höchst erfreut erlebten Geburths-Tage | *Sr. Magnificenz* | Des Hoch-
würdigen, Hoch-Edlen und Hochgelahr- | ten Herrn, | HERRN | Johann Schmidts,
| Der Heiligen Schrift hochberühmten *Doctoris* und Vor- | nehmen *Professoris*
Eloquentiæ Publici, des Chur- und Hoch-Fürstl. | Sächsischen *Consistorii*
Hochverordneten *Assessoris*, der Chur-Fürstl. | *Stipendiaten* Hochbestalten
Ephori, des Frauen-*Collegii* Hoch- | verdienter Probst, und der Hochlöbl. *Aca-*
demie Hochan- | sehlichen *Decem-Viri*, | Wolte | den 19. *Augusti* 1721. | Vor
geleitetes hohes *Patrocinium* und viel Wohlthaten | durch nachgesetzte *CAN-*
TATA | nebst geringer Abend-*MUSIC*, | Seine unterthänige Freude | wegen des
8ten vergnügt hingelegten *Stuffen-Jahrs*, | von der neunten Zahl, | nebst ver-
pflichtester Ergebenheit an den Tag legen, | Vornehmlich | sich zu fernerer ho-
her Wohlgewogenheit und gütigsten *Vorsorge* | *recommendiren*, | Ein | von
dem gantzen | Vornehmen Schmidischen Hause | unterthänigen Diener, | Jo-
hann Kuntze, *Gorl. Lus. LL. Stud.* || Leipzig, | Gedruckt bey Johann Andreas
Zschau.

14. Signatur: 6.36.2.282

Die | durch Fleiß erstrittene | und endlich | im Friede überkommene Ehre |
Wolten | Als | Der Wohl-Edle, Großachtbare und Wohlgelahrte | HERR | Ehren-
fried Ebelt, | *Gros-Zschoch. Misn. | Philos. Baccal. & S. S. Theol. Cultor*, | auf
der Weltberühmten *UNIVERSITÄT* Leipzig | den 11. *Febr. Anno* 1723. | Mit
den | *MAGISTER*-Titul | beehret wurde, | in Erwegung ziehen | Dessen sämtl.

⁹ Am Karfreitag des Jahres 1729 wurde in der Neukirche eine vermutlich von Christoph Gottlieb Fröber stammende Vertonung des bekannten Passionsoratoriums „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus“ von Barthold Heinrich Brockes aufgeführt; siehe A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 88 und 97.

COMMENSALES | am Andern Tische in *Convictorio* | durch inwendigen | Auf-
richtig Glückwünschenden Reim. || LEIPZIG, | gedruckt bey Joh. George
Schniebsen.¹⁰

15. Signatur: 6.36.2.342 (2)

Als | Dem Wohl-Edlen, Großachtbaren und | Wohlgelehrten | HERRN | Christ.
Gottfried | Eschenhagen, | *Crosn. Sil.* | *S. S. Theol. Stud.* | die Wohlverdiente |
MAGISTER-Würde | An Seinem | Nahmens-Tage | Auf der | Weitberühmten
UNIVERSITÄT Leipzig | den 11. *Februarii Anno M DCC XXIII.* | rühmlichst
conferiret wurde, | Wolte | seine Freundschaft | In dieser CANTATA höchst
erfreut | zu erkennen geben | Ein aufrichtiger Landsmann | Martin Gerasch,
Crosn. Sil. Jur. Stud. || LEIPZIG, | gedruckt bey Joh. George Schniebsen.

16. Signatur: 6.44.1.72

Klage | Bey dem Grabe | des | Gestürzten Phaetons, | Aufgeführt | Von dem
Görnerischen *Collegio* | *Musico* in Leipzig. || druckts Bernhard Christoph
Breitkopf. | 1726.¹¹

17. Signatur: 6.36.2.413

Als der | Allerdurchlauchtigste und | Großmächtigste Herr, | HERR | Friedrich
August, | König in Pohlen, Groß-Hertzog in | Litthauen, Reussen, Preussen
[...] | Dero höchsterfreulichstes | Geburtst-Fest | *Anno M DCC XXVII.* den

¹⁰ Der betreffende Text stellt eine weltliche Kantate mit dem Titel „Hier, hier ist
Ehre feil“ dar; an allegorischen Figuren treten Irene, Philyre, Sophia und Satyrus
auf. Der Druck ist Teil eines großformatigen Konvoluts (Signatur: 6.36.2.259–805),
das Texte zu verschiedenen Anlässen enthält, darunter sehr viele Gratulationsschriften,
die sich auf verschiedene Ereignisse im Umfeld der Leipziger Universität beziehen
(zum Beispiel die Verleihung der Magistergrade am 11. Februar 1723).

¹¹ Auf der Rückseite des Titelblattes steht: „Die *Composition* ist von dem *Director*
Görner | Die Poesie von Mr. Juncker.“ Ein Parallelexemplar findet sich in der Säch-
sischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Signatur:
Hist. Sax. D. 616,55). Siehe die ausführliche Diskussion bei M. Maul, *Neues zu*
Georg Balthasar Schott, seinem Collegium musicum und Bachs Zerbster Geburts-
tagskantate, BJ 2007, S. 61–103, speziell S. 73–75. Ebenda (S. 74) finden sich auch
biographische Angaben zu Gottlob Friedrich Wilhelm Juncker: Er studierte ab 1724
in Leipzig, war Mitglied von Gottscheds „Deutscher Gesellschaft“ und dichtete zahl-
reiche Kantatentexte für Aufführungen von Görners *Collegium musicum*. 1732 ging
er nach St. Petersburg, wo er anfangs Adjunkt der Akademie der Wissenschaften, ab
1734 Professor für Politik und Moral und ab 1738 Hofkammerrat war. Anderen
Quellen zufolge kam er bereits 1731 nach St. Petersburg und wurde dort 1737 zum
Hofrat ernannt; siehe P. Pekarskij, *Istorija Imperatorskoj Akademii nauk v Peter-*
burge, Bd. 1, St. Petersburg 1870, S. 479–491. Wahrscheinlich wurden einige der
in der Russischen Nationalbibliothek aufbewahrten Leipziger Texte von Juncker
nach St. Petersburg gebracht.

12. *Maji* | Unter ungemeinen Frohlocken Dero getreuesten Unterthanen | allhier in Leipzig *celebrirte*, | Wolten ihre allerunterthänigste *Devotion* | In einer Abend-Music | bezeigen | Die sämtlichen auf hiesiger Universität studirenden *Convictores*. || Gedruckt bey Immanuel Tietzen.

18. Signatur: 6.35.1.410

Der Streit | Zwischen | *PHOEBUS* und *PAN* | in einem | *DRAMATE* | aufgeführt | Von | J. S. Bach.

19. Signatur: 6.35.1.167

Iphigenia in Aulis. | Ein | Sing-Gedicht. | Wurde nach | Herrn Johann Gottlieb Görners | Musicalischer Ausführung | in dem | *COLLEGIO MUSICO* | ausgeführt. || Leipzig, mit Breitkopfschen Schrifften, 1734.¹²

20. Signatur: 6.34.3.85

Die | in den Lorbeer-Baum | verwandelte Nymphe | Daphne, | Von dem Görnerischen | *COLLEGIO MUSICO* | Zu Leipzig | In einem | *DRAMA* | aufgeführt. || Leipzig, | [...] Johann Heinrich König.¹³

21. Signatur: 6.36.3.66

Cantate, | auf | die Ankunft | der | Landesherrschaft | aufgeführt im Leipziger Concert. || 1765. || Leipzig, | gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn.¹⁴

Libretti von Opern und Musikalischen Schauspielen¹⁵

22. Signatur: 6.35.1.16

NERO, | in einer | *OPERA* | mit | Chur-Fürstl. Sächs. | gnädigster | Verwilligung | auff | Dem neuen Schau-Platze | zu | Leipzig | in der Michaelis-Messe 1693. | vorgestellt. || DRESDEN/ | Gedruckt bey Christoph *Matthesio*.

¹² Auf der Rückseite des Titelblattes findet sich der gedruckte Vermerk: „Die *Composition* ist von dem *Director* Görner | Die Poesie von Mr. Juncker“.

¹³ Wie Fußnote 12.

¹⁴ Dichtung von Christian August Clodius, die von Johann Adam Hiller vertont wurde. Die Komposition liegt im Druck vor (siehe RISM A/I, H 5292). Der Textdruck läßt sich mehrmals nachweisen (unter anderem in den Universitätsbibliotheken von Leipzig und Halle). Am unteren Rand der Titelseite des Petersburger Exemplars findet sich der handschriftliche Vermerk: „Für Herrn Professor Gottsched | G B Zemisch *Directeur*“. Der Leipziger Kauf- und Handelsherr Gottlieb Benedict Ze(h)misch (1716–1789) wirkte seit 1741 als „*Director*“ des „Großen Concerts“. Vgl. A. Dörffel, *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig*, Leipzig 1884 (Reprint Leipzig 1980), S. 5–8. Freundlicher Hinweis von H.-J. Schulze.

¹⁵ Im Rahmen des vorliegenden Beitrags kann auf die hier genannten Libretti nicht näher eingegangen werden. Es sei an dieser Stelle nur darauf hingewiesen, daß einige der aufgefundenen Libretti (zu Beispiel 6.35.1.751: *Berenice*, 6.44.2.92:

23. Signatur: 6.35.1.281

ROSALINDA, | in einer | OPERA, | Mit | Chur-Fürstl. Sächs. | Gnädigster | Verwilligung/ | Auff dem Leipziger | THEATRO, | In der Michaelis-Messe | 1695. | vorzustellen. || Gedruckt im Jahr 1695.

24. Signatur: 6.34.3.92

PHOCAS | Wurde mit | Ihre Königl. [Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen allergnädigster Verwilligung ...]¹⁶

25. Signatur: 6.35.1.337

ZENOBIA | wurde mit | Churfürst. Sächsischer | Gnädigster | Verwilligung | Auff | Dem Leipziger Schau-Platze | in der | Oster Messe An. 1697. | in einer | OPERA | Vorgestellt.

26. Signatur: 6.35.1.280

ALEXANDER | MAGNUS | Wurde | Mit | Kön. Maj. in Pohlen | und | Chur-Sächsischer | allergnädigster Verwilligung | in einer | OPERA | auff | den Leipziger Schauplatze | in der Oster-Messe | vorgestellt. || Im Jahr 1698.

27. Signatur: 6.44.1.57

SCIPIO | und | HANNIBAL | wurden | Mit Königl. Majestät | in Pohlen | und | Chur-Sächsischer | Allergnädigster Vergünstigung | in einer | OPERA | auff | Dem Leipziger Schau-Platze | in der | Michael-Messe An. 1698.

28. Signatur: 6.35.1.264

ACESTE | Wurde | Mit Kön. Majestät | in Pohlen | [und | Churfürstl. Durchl. zu Sachsen] | Allergnädigster Verwilligung. | Auf dem Leipziger Schau-Platze | In der Michaelis-Messe | Anno M. DCC. II. | vorgestellt | In einer | OPERA.

29. Signatur: 6.35.1.166

Der | ungetreue Schäffer | CARDILLO | in einer | OPERA | wurde | Mit Ihre Königl. Majestät | in Pohlen | und | Churfürstl. Durchl. zu Sachsen | allergnädigster Verwilligung | auf | dem Leipziger THEATRO | in der Neu-Jahrs Messe | Anno 1703. | vorgestellt.

Hercules 1714, 6.34.5.184; Hercules 1715, 6.34.3.507: Die Königliche Schäferin Margenis, 6.44.1.130: Nicea) nur durch die Exemplare in der Russischen Nationalbibliothek bekannt sind. Siehe auch M. Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, im Druck. Die Autorin dankt Michael Maul für Angaben zu diesen Libretti und für die Zusendung seines „Chronologischen Verzeichnisses der 1693–1720 in Leipzig aufgeführten Opern“.

¹⁶ Das Titelblatt ist beschädigt. Allem Anschein nach handelt es sich aber ebenfalls um ein Leipziger Libretto.

30. Signatur: 6.35.1.273

GERMANICUS | wurde | [Mit | Kön. Majestät in Pohlen | und | Churfl. Durchl. | zu Sachsen] | Allernädigster Verwilligung | auf | dem Leipziger *THEATRO* | Anno 1704. | in der Michaelis-Messe | vorgestellt | in einer | *OPERA*.

31. Signatur: 6.39.5.50

GERMANICUS, | Wurde mit | Ihr. Kön. Maje- | stät in Pohlen, | und | Churfl. Durchl. zu Sachsen, | Allernädigsten Verwilligung | auf dem | Leipziger Schau-Platze | vorgestellt | in einer | *OPERA*.

32. Signatur: 6.44.1.73

ADONIS | Wurde | Mit | Ihr Königl. Majestät | und | Churfürstl. Durchl. | zu Sachsen | allernädigster Verwilligung | auf dem Leipziger Schau-Platze | in der Oster-Messe 1708. | vorgestellt | in einer | *OPERA*.

33. Signatur: 6.34.5.339 (= 6.35.1.268)

MARIO | Wurde | Mit | Ihr. Königl. Maj. | und Churfl. Durchl. zu Sachsen | Allernädigster Bewilligung | in der | Oster-Messe 1709. | auff dem | Leipziger *THEATRO* | auffgeführt | in einer | *OPERA*. || Gedruckt | bey Johann Wilhelm Krügern.

34. Signatur: 6.35.1.267

Die | Lybische | *TALESTRIS* | Wurde | Mit | Ihr Königl. Majest. in Pohlen | und | Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. etc. | Allernädigster Verwilligung | In | Der Michael-Messe 1709. | Auff den Leipziger Schau-Platze | vorgestellt | in einer | *OPERA*.

35. Signatur: 6.34.5.322

Die über | Haß und Rache | *Triumphirende* | *LIEBE* | Wurde mit | Ihr Königli- chen Majest. in Pohlen | und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen | allernädigster Bewilligung | In | Der Oster-Messe 1710. | An dem Großmüthigen Exempel | *PHARAMUNDI*, | Königes der Francken | Auff dem Leipziger Schau-Platze | vorgestellt | in einer | *OPERA*.

36. Signatur: 6.35.1.265

Der | Unglückliche | *ALCMEON* | Wurde mit | Ihr Königl. Majest. | in Pohlen | und | Chur-Fürstl. Sächsischer | Allernädigster Verwilligung | auff dem | Leipziger Schau-Platz | in | Der Neu Jahrs-Messe | Anno 1711. | vorgestellt | in einer | *OPERA*.

37. Signatur: 6.44.1.94

Die | Syrische Unruh | oder die | Beleydigte Liebe | Wurde mit | Ihr Königl. Majest. | in Pohlen | und | Chur-Fürstl. Sächsischer | Allernädigster Verwilligung | An der Michaelis Messe 1711. | auff dem | Leipziger *THEATRO* | auffgeführt | in einer | *OPERA*.

38. Signatur: 6.44.1.79

CHAUMIGREM, | oder | Die Andere Abtheilung | Der *Asiatischen* | *BANISE*, | wurde mit | Ihre Königl. Majestät | in Pohlen | und Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen | &c. &c. | Allernädigster Verwilligung | auff dem | Leipziger Schau-Platze | auffgeführt | in einer | *OPERA*.

39. Signatur: 6.44.1.30

ISMENIE | und | *MONTALDO* | Wurden mit | Ihre Königl. Majestät in | Pohlen und Chur-Fürstl. | Durchl. zu Sachsen | Allernädigster Verwilligung | auf dem | Leipziger Schau-Platze | In der Neu Jahrs-Messe 1713. | auffgeführt | in einer | *OPERA*.

40. Signatur: 6.34.3.507

Die | Königliche Schäferin | *MARGENIS* | Wurde mit | Ihre Königl. Majest. | in Pohlen | und | Chur-Fürstl. Durchl. zu | Sachsen | Allernädigster Verwilligung | Auf dem | Leipziger Schau-Platze | auffgeführt | In einem | *Musicalischen* | Schäfer-Spiele.

41. Signatur: 6.35.1.593

Die | Befriedigte | *DAMIRA*, | Wurde mit | Ihr. Kön. Maje- | stät in Pohlen, | und | Churfl. Durchl. zu Sachsen | Allernädigsten Verwilligung | auf dem | Leipziger Schau-Platze | vorgestellt | in einer | *OPERA*.

42. Signatur: 6.44.2.124

RHEA SYLVIA | Wurde | Mit | Ihre Königl. Majestät in | Pohlen und Chur-Fürstl. | Durchl. zu Sachsen | Allernädigster Verwilligung | Auf dem | Leipziger Schau-Platze | Auffgeführt | In einer | *OPERA*.

43. Signatur: 6.44.2.92

HERCULES | Wurde mit | Ihre Königl. Ma- | jestät in Pohlen und | Chur-Fürstl. Durchl. | zu Sachsen | Allernädigster Verwilligung | Auf dem | Leipziger Schau-Pla- | tze in der Michaelis Messe | Anno 1714. vorgestellt | In einer | *OPERA*.

44. Signatur: 6.34.5.184

HERCULES | Wurde mit | Ihr. Kön. Ma- | jestät in Pohlen und Chur- | Fürstlichen Durchlaucht. | zu Sachsen | Allernädigster Verwilligung | Auf dem | Leipziger Schau-Platz | in der Michaelis Messe | Anno 1715. vorgestellt | In einer | *OPERA*.

45. Signatur: 6.44.2.126

Die | Durch Verachtung | erlangte | Gegen-Liebe | Oder | *ZOROASTER*. | Wurde mit | Ihr. Königl. Maj. in Polen | und | Churfl. D[urc]hl. zu Sachsen | allernädigster Verwilligung | [Auf dem] | Leipziger Schauplatze | Vorgestellet | in einer | *OPERA*. | 1717.

46. Signatur: 6.44.2.103

PENELOPE | Wurde mit | Ihro Königl. Majest. in Pohlen | und Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen | &c. &c. &c. | Allergnädigster Verwilligung | Auf dem | Leipziger Schau-Platze | vorgestellt | in einer | *OPERA*.

47. Signatur: 6.35.1.282 (= 6.34.5.516)

Die | Satyren | in | Arcadien | Wurden mit | Ihro Kön. Maj. in Pohlen | und Chur-Fürstl. Durchl. | zu Sachsen, etc. etc. | Allergnädigster Verwilligung | Auf dem | Leipziger Schau-Platze | vorgestellt | in einer | *OPERA*.¹⁷

48. Signatur: 6.44.1.130

NICEA | Wurde mit | Ihro Königl. Majestät | in Pohlen | und | Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen | Allergnädigster Verwilligung | auf dem | Leipziger Schau-Platze | vorgestellt | In einer | *OPERA*.

49. Signatur: 6.35.1.751

BERENICE | Wurde mit | Ihro Königl. Majest. | in Pohlen | und | Chur-Fürstl. Durchl. zu | Sachsen | Allergnädigster Verwilligung | auf dem | Leipziger *THEATRO* | vorgestellt | In einer | *OPERA*.

50. Signatur: 6.35.1.285

ADELAIDE, | Königin aus Italien. | Musicalisches | Schau-Spiel, | Welches | auf dem neuen *THEATRO*, | Im Reit-Hause zu Leipzig, diese jetzige Jubilate-Messe 1744. aufgeführt wird.¹⁸

II

Bevor wir uns den Textdrucken zuwenden, die mit dem Schaffen Johann Sebastian Bachs in Beziehung stehen, geben wir einen kurzen Überblick über den Inhalt der wichtigsten Texthefte zur Kirchenmusik seiner Leipziger Vorgänger und Nachfolger. Außerdem wird in diesem Abschnitt der Text einer Kantate von Carl Philipp Emanuel Bach vorgestellt.

15.7.4.39

Diese „Pfingst-Epistel“ des Jahres 1693 ist einer der frühesten Leipziger Textdrucke überhaupt.¹⁹ Er gehört in die Ära von Johann Schelle (1648–1701)

¹⁷ Auf der Titelseite ist mit brauner Tinte vermerkt: „In der Michaelis Messe 1718.“

¹⁸ Außer den genannten Libretti werden in den Katalogen der Russischen Nationalbibliothek noch folgende Exemplare erwähnt: 6.35.1.317: *Atalanta*, 6.34.3.476: *Cyniras und Irene*. Leider sind sie zur Zeit (ebenso wie der erwähnte Kantatentextdruck 6.46.12.47) nicht an ihrem Platz.

¹⁹ Das Heft ist Teil eines Konvoluts mit verschiedenen Texten vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, die in Leipzig und anderen deutschen Städten ver-

und erschien, wie auch eine Reihe anderer Hefte, im Verlag des Leipziger Buchdruckers Johann Georg. Der Text entstammt dem „2. Capitel der Apostel-Geschichte“, die „mit unterschiedenen Arien“ versehen wurde. Besetzungsangaben zeigen, daß die Rezitative des Evangelisten mit Solo- und Ensemblesätzen durchflochten waren. Format: 18,4×14 cm, Umfang: 4 Seiten (einschließlich Titelblatt).²⁰ Die Incipits der einzelnen Sätze lauten:

Evangelist: Und als der Tag der Pfingsten erfüllet war

A. T. B.: Liebster JEsu/ sey so gütig

Evangelist: Und es geschach schnell ein Brausen vom Himmel

Canto: Komm du werthe Himmels-Taube

Evangelist: Es waren aber Jüden zu Jerusalem wohnend

Der Chor: Siehe/ sind nicht diese alle

Alto: Wo der Geist ist eingekehret

Evangelist: Sie entsatzten sich alle

à 5. Voc.: Was will daraus werden?

Evangelist: Die andern aber hattens ihren Spott und sprachen

à 3. Voc.: Sie sind voll süßes Weins

Basso: Weicht ihr Sünder! fliht ihr Spötter!

Tutti: Nun so bleib in unsern Herten

Johann Schelle, einer der wichtigsten Vorgänger J. S. Bachs, ist vor allem für die Einbeziehung von Evangelientexten in seine Kantaten bekannt. Zehn Jahre vor der Veröffentlichung des hier vorgestellten Hefts hatte er eine Auseinandersetzung mit dem Leipziger Bürgermeister Johann Lorenz von Adlershelm, der auf die Beibehaltung der traditionellen Kirchenmusik bestand. Der Rat der Stadt, der die Angelegenheit kurz vor dem Weihnachtsfest 1683 zu behandeln hatte, stellte sich auf die Seite von Schelle – eine Entscheidung, die in den folgenden Jahren weitere formale Experimente begünstigte.²¹ Im Pfingsttext des Jahres 1693 kann man die für Schelles Werke typische Form der deutschen Kantate nachvollziehen, die er mit seinem Schaffen begründete und die von seinen Nachfolgern aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Der aufgefundene Text ist in der Russischen Nationalbibliothek als Unikum erhalten.

öffentlich wurden (Signatur: 15.7.4.35–57). Der charakteristischen handschriftlichen Paginierung in der rechten oberen Ecke der Blätter sowie der Numerierung auf den Titelblättern nach zu schließen wurde dieser Band aus einer früheren Sammlung innerhalb der Załuski-Bibliothek zusammengestellt. Der neue Einband wurde schon im 19. Jahrhundert in der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek von St. Petersburg angefertigt.

²⁰ Im weiteren wird bei der Beschreibung der Hefte die Zahl der Seiten immer einschließlich der Titelseite angegeben, auch wenn dies nicht mehr eigens erwähnt ist.

²¹ Siehe P. Wollny, *Schelle, Johann*, in: MGG², Personenteil, Bd. 14, Sp. 1267–1270.

6.34.5.132

Unter dieser Signatur wird der Text eines Werkes aufbewahrt, das zu Pfingsten 1699 in der Thomas- und in der Nikolaikirche aufgeführt wurde. Wie bei dem oben erwähnten Heft handelt es sich um ein bislang unbekanntes Unikum. In der einschlägigen Literatur ist für 1699 nur der folgende Text erwähnt: „Mane Jesu Nobiscum:/ Die Einweihung des Salomonischen Tempels/ Auß I. Reg. VIII. 17. sqq. Anno 1699. Den 24. September. Bey fröhlicher Einweihung der Neuen Kirche/ Musiciret vom Choro Musico in Leipzig. – Dasselbst druckts Johann Georg“.²² Das Heft enthält vielleicht Texte zu bislang unbekanntenen Werken von Schelle. Format: 21 × 16,5 cm, Umfang: 8 Seiten. Ein separates Titelblatt ist nicht vorhanden, dennoch ist das Heft offenbar vollständig. Auf der ersten Seite beginnt unter der Überschrift „Mane Jesu Nobiscum! Biblische Geschichte ...“ unmittelbar der Text des Werks:

I. Feria I. Pentecostes.

Die mit dem heiligen Geist ausgerüstete siebenzig Eltesten.

Num. XI, 16–29.

Historicus: Der HERR sprach zu Mose:

Jehova: Samle mir siebenzig Männer unter den Eltesten Israel

Chorus: Wir fühlen wohl die Last

Historicus: Und Mose versamlet die siebenzig Männer

Chorus: O Brunnenquell aller Gaben

Historicus: Und da der Geist auff ihnen ruhete

Chorus: Geist der Weißheit/ Geist der Krafft

Historicus: Da lieff ein Knabe hin

Nuntius: Eldad und Medad weissagen im Lager

Historicus: Da antwortet Josua

Josua: Mein Herr Mose/ wehre ihnen

Chorus: Wil Satan/ Welt

Historicus: Aber Mose sprach zu ihm

Moses: Bistu der Eiverer für mich?

Chorus: Dann ist der Eiver blind

Claud. Evang. festiv.: Der Tröster der heilige Geist

II. Feria II. Pentecostes.

Der durch den Glauben an Jesum zur Seligkeit angewiesene Kercker-Meister.

Actor. XVI, 25–34.

Historicus: Umb die Mitternacht beteten Paulus und Silas

Chorus: Wenn man im Stock und Banden

Historicus: Als aber der Kerckermeister aus dem Schloff

Paulus: Thue dir nichts übel/ denn wir sind alle hier

Chorus: Wie bestürzt ist Fleisch und Blut!

Historicus: Er fordert aber ein Liecht

²² Siehe A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2, Leipzig 1926, S. 115; Glöckner (wie Fußnote 9), S. 15.

Custos Carceris: Lieben Herren/ was soll ich thun

Chorus: Was soll ich thun?

Historicus: Sie sprachen:

Paulus & Silas: Gläube an den HErrn JEsu

Historicus: Und sagten ihm das Wort des HErrn

Chorus: Welch ein Oel für meine Schmerzen

Historicus: Und er ließ sich täuffen

Chorus: Ich freue mich hoch

Claud. Evang. festiv.: Also hat GOtt die Welt geliebet

III. Feria III. Pentecostes.

Die dem heiligen Jacob erscheinende Himmels-Leiter

Genes. XXIIIX. 10–21.

Historicus: Jacob zog auß von Bersaba/ und reisete gen Haran

Chorus: Jesus ist die Himmels-Leiter

Historicus: Und der HErr stund oben drauf/ und sprach

Jehova: Ich bin der HErr/ Abraham deines Vaters GOtt

Chorus: Ich habe gut Klettern

Historicus: Da nun Jacob von seinem Schlaf erwachte

Jacob: Gewißlich ist der HErr an diesem Orthe

Historicus: Und er furchte sich und sprach

Jacob: Wie heilig ist diese Stäte

Chorus: Mein JEsus ist die Himmels-Pforte

Historicus: Und Jacob stund des Morgens früh auf

Jacob: So GOtt wird mit mir seyn

Chorus: So kan man fröhlich seyn

Claud. Evangel. Festiv.: Ich bin die Thüre

Auf der letzten Seite findet sich:

Fer. I. Pfingst-Gespräch in der Vesper zu St. Thom.

Chorus: Was für Sausen/ Was für Brausen

Petrus: 1. Urtheilet nicht so tölpisch von den Dingen

2. Ich bins/ der ietzt mit Feuer-Zungen spielet

Chorus: Ach/ so komm o heilger Geist

In der Vesper zu St. Nic.: Advenisti Divinus ignis.

Obwohl die auf den Seiten 1–7 abgedruckten Texte verschiedene Stellen der Bibel behandeln, scheinen sowohl der übergeordnete Titel als auch die römischen Ziffern I–III anzudeuten, daß es sich hier um ein einziges mehrteiliges Werk handelt. Rezitative des Historicus wechseln mit Chor- und Solosätzen ab. Eine genaue gattungsgeschichtliche Einordnung steht noch aus, doch läßt sich erkennen, daß bei diesem recht frühen Beleg die typischen Merkmale des deutschen Oratoriums (biblisches Sujet, erzählender Ablauf der Ereignisse, große Zahl von Chorsätzen und vielfältige Wechselbeziehungen zwischen den Abschnitten) bereits deutlich ausgeprägt sind.

15.17.3.92

Diese bedeutende Quelle enthält einen vollständigen, sämtliche Sonn- und Festtage umfassenden Jahrgang von Kantatentexten. Autor des 1701 in Leipzig veröffentlichten Zyklus ist der schlesische Dichter Johann Neuhertz (1653–1737), „der für die Leipziger Kirchenmusik bereits vor Bach und Kuhnau bedeutsam gewesen ist“.²³ Im Titel wird explizit der Name von Johann Schelle genannt, der sich vorgenommen hatte, die Texte von Neuhertz zu vertonen und in Leipzig aufzuführen: „verfertigt von M. Johann Neuhertz und zu Leipzig *musiciret* durch Johann Schellen Anno Chr. 1701.“ Format: 13,5×7,8 cm, Umfang: 192 Seiten (siehe Abb. 1–2).

Inhalt:

Domin. I. Adventus. Die dem einziehenden Sions-Könige gemachte Bahn

Dictum: Machet Bahn/ machet Bahn/ räumt die Steine auff (Esa. LXII.10.11)²⁴

Fer. I. Nativit. Christi. Die grosse Freude über dem Mensch gebohrnen Sohn GÖttes

Dictum: Für dir wird man sich freuen (Esa. IX.3.6)

Fer. II. Nat. Die S. Stephani. Die Verfolgung der Zeugen JESU Christi

Dictum: Wer will uns scheiden von der Liebe GÖttes! (Rom. VIII.35.36)

Fer. III. Nat. die S. Joh. Evang. Das Leiden und Sterben um Christi willen

Dictum: Das ist je gewißlich wahr (2.Tim. II. 11. 12)

Domin. post Nativit. Chr. Der Eckstein und Stein des Anstossens

Dictum: Den Ungläubigen ist der Stein (I. Petr. II. 7. 8)

Festo Circumcisionis Christi. Christi leibliche und der Christen geistliche Beschneidung

Dictum: Ihr seid beschnitten mit der Beschneidung ohne Hände (Col. II. 11. 12)

Domin. post. Circumcisionem. Das klägliche und doch tröstliche Exilium

Dictum: Wer um das Gesetz eivert und den Bund halten will (I Maccab. II. 27. 28)

Festo Epiphan. Die Geschenke der Weisen

Dictum: Die Könige am Meer und in den Insulen werden Geschenke bringen (Psal. LXXII. 10. 11)

Domin. I. post Epiphan. Der gesuchte und auch gefundene JESUS

Dictum: Ich will aufstehen/ und in der Stadt umgehen (Cantic. III. 4)

Domin. II. post Epiphan. Das in Freuden-Wein verwandelte Thränen-Wasser

Dictum: Nach dem Ungewitter lässestu die Sonne wieder scheinen (Tob. III. 23)

²³ Siehe M. Petzoldt, „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“: *Zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1993, S. 18 f.

²⁴ Die Dichtungen zeigen einen einheitlichen Aufbau: „Dictum“, „Evangelium“, „Suspirium“ und „Canticum“. Wegen des großen Umfangs dieses Jahrgangs ist es hier nicht möglich, eine detaillierte Beschreibung jeder einzelnen Kantate zu liefern.

Domin. III. post Epiphan. Der allerwilligste Helffer

Dictum: Ich hoffe darauff/ daß du so gnädig bist (Psal. XIII. 16 [recte: 6])

Domin. IV. post Epiphan. Der gestillte Sturm

Dictum: Die zum HERRn schrien in ihrer Noth (Psal. CVII. 28. 31)

Domin. V. post Epiphan. Das lange geduldete und endlich verbrennte Unkraut

Dictum: Er hat seine Worff-Schauffel in seiner Hand (Matth. III. 12)

Domin. VI. post Epiphan. Vorbild des Himmlischen Wohlseyns

Dictum: Ewige Freude wird über ihrem Haupte seyn (Esa. XXXV. 10)

Dominica Septuagesimæ. Der unverdiente Gnaden-Lohn

Dictum: Wenn ihr alles gethan habt (Luc. XVII. 10)

Dominica Sexagesimæ. Die bösen und guten Zuhörer

Dictum: Seid Thäter des Worts/ und nicht Hörer allein (Jacob. I. 22)

Festo Purificationis Mariæ. Die heilige Sterbens-Lust

Dictum: Christus ist mein Leben/ und Sterben ist mein Gewin (Phil. I. 21. 23)

Dominica Estomihi. Das gnädig-erhörete Ruffen

Dictum: Er ruffet mich an/ so will ich ihn erhören (Psal. XCI. 15)

Dominica Invocavit. Die außgelöschte feurige Pfeile des Bösewichts

Dictum: Für allen Dingen ergreiff den Schild des Glaubens (Ephes. VI. 16)

Dominica Remiscere. Die Verbergung und Offenbarung der Liebe Christi

Dictum: Wie groß ist deine Güte/ die du verborgen hast denen (Psal. XXXI. 20)

Dominica Oculi. Der überwundene Bösewicht

Dictum: Ich habe euch Jünglingen geschrieben (I. Joh. II. 14)

Dominica Lætare. Der grosse Speise-Meister

Dictum: Aller Augen warten auf dich/ und du giebest ihnen ihre Speise (Psalm. CXLV. 15. 16)

Dominica Judica. Die Schmähung und Verfolgung der Unschuldigen

Dictum: Selig seid ihr/ wenn euch die Menschen (Matth. V. 11. 12)

Festo Annunciationis Mariæ. Der wohlregirende Hertz-König

Dictum: Siehe/ es kömt die Zeit (Jer. XXIII. 5)

Dominica Palmarum. Christi Leidens-Fußstapffen

Dictum: Dazu seid ihr beruffen (I. Petr. II. 21)

Feria I. Paschatos. Die Aufferweckung Christi aus dem Grabe

Dictum: Christus ist um unser Sünde willen dahin gegeben (Rom. IV. 25)

Feria II. Paschatos. Die Zunahung des HERRn JESu zu den zerbrochenen Hertenzen

Dictum: Der HERR ist nahe bey denen/ die zubrochnes Hertzens sind (Psalm. XXXIV. 9 [recte: 19])

- Feria III. Paschatos. Das fröhliche Wiedersehen
 Dictum: Ich will euch nicht Waisen lassen (Johan. XIV. 18. 19)
- Domin. Quasimodogeniti. Der geistliche Friede und Christliche Absolution
 Dictum: Ich will Frucht der Lippen schaffen (Esa. LVII. 19)
- Domin. Misericordias Domini. JESus der einige Hirte
 Dictum: Ich will ihnen einen einigen Hirten erwecken (Ezech. XXXIV. 23)
- Domin. Jubilate. Die lange Freude nach kurzem Leide
 Dictum: Den Abend lang wehret das Weinen (Psalm. XXX. 6)
- Dominica Cantate. Der Göttliche Lehrer und Führer
 Dictum: Lehre mich thun nach deinem Wohlgefallen (Psalm. CXLIII. 10)
- Dominica Rogate. Die gewisse Erhörung des Gebeths
 Dictum: Du erhörst Gebeth/ darum kömt alles Fleisch zu dir (Psalm. LXXV. 3)
- Festo Ascensionis Christi. Der in die Höhe gefahrne Erlöser
 Dictum: Du bist in die Höhe gefahren (Psalm. LXIIX. 19)
- Dominica Exaudi. Die in der Verfolgung unverlassene Gläubigen
 Dictum: Wir leiden Verfolgung/ aber wir werden nicht verlassen (2. Corint. IV. 9)
- Feria I. Pentecostes. Der bey uns bleibende Tröster
 Dictum: Ich will den Vater bitten (Johan. XIV. 16)
- Feria II. Pentecostes. Die Ursache der Verdammüß
 Dictum: Das ist das Zeugnüß (I. Joh. V. 11. 12)
- Feria III. Pentecostes. JESus das einige Heil
 Dictum: Es ist in keinem andern Heil (Actor. IV. 2)
- Festo SS. Trinitatis. Die Wiedergeburt und neue Natur
 Dictum: Ich will euch ein neu Hertz (Ezech. XXXVI. 26)
- Domin. I. post Trinit. Die unaußlöschliche Höllen-Glut
 Dictum: Ihr Wurm wird nicht sterben (Esa. LXVI. 24)
- Domin. II. post Trinit. Der Beruff zum Abendmahl des Lams
 Dictum: Selig sind/ die zum Abendmahl des Lams beruffen sind (Apocal. XIX. 6)
- Domin. III. post Trinit. Die Bekehrung der Sünder
 Dictum: Ihr waret weiland wie die irrige Schaafe (I. Petr. II. 25)
- Domin. IV. post Trinit. Die nöthige Selbst-Betrachtung der Splitter-Richter
 Dictum: O Mensch/ du kanst dich nicht entschuldigen (Rom. II. 1)
- Festo Johannis Baptistæ. Das liebliche und schöne Lob GOTTes
 Dictum: Lobet den HERRn; denn unsern GOTT loben (Psalm. CXLVII. 1)
- Domin. V. post Trinit. Der Göttliche Segen
 Dictum: Er segnet die den HERRn fürchten (Psal. CXV. 13–15)

Festo Visitationis Mariæ. Die heilige Freude in dem HERRN

Dictum: Ihr Gerechten freuet euch des HERRN (Psal. XCVII. 12)

Domin. VI. post Trinit. Die Christliche Sanfftmuth und Versöhnlichkeit

Dictum: Vergeben einer dem andern/ gleichwie GOTT euch

Domin. VII. post Trinit. Die Göttliche Ernährung

Dictum: Siehe des HERRN Auge siehet auff die (Psal. XXXIII. 18. 19)

Domin. VIII. post Trinit. Die nöthige Prüfung der Geister

Dictum: Ihr lieben/ gläubet nicht einem jéglichen Geist (I. Johan. IV. 1)

Domin. IX. post Trinit. Die geistliche Klugheit im Gebrauch der zeitlichen Güter

Dictum: Den Reichen von dieser Welt gebeut (I. Timoth. VI. 17–19)

Domin. X. post Trinit. Das heilige Beth-Hauß

Dictum: Ich will sie erfreuen in meinem Beth-Hause (Esa. LVI. 7)

Domin. XI. post Trinit. Der geängstete Geist des bußfertigen Sünders

Dictum: Mein Geist ist in mir geängstet (Psalm. CXLIII. 4)

Domin. XII. post Trinit. Die gepriesene Wohlthaten des HERRN

Dictum: Leben und Wohlthat hastu an mir gethan (Hiob. X. 12)

Domin. XIII. post Trinit. Die thätige Liebe

Dictum: Meine Kindlein/ lasset uns nicht lieben (I. Johan. III. 18)

Domin. XIV. post Trinit. Die schuldige Danckbarkeit

Dictum: Seid danckbar in allen Dingen (I. Thes. V. 17) [18]

Domin. XV. post Trinit. Die Göttliche Vorsorge unsere Sorgenstillerin

Dictum: Alle eure Sorge werffet auff ihn (I. Petr. V. 7)

Domin. XVI. post Trinit. Der aufferweckende Erlöser

Dictum: Ich weiß/ daß mein Erlöser lebt (Hiob. XIX. 25)

Domin. XVII. post Trinit. Der Leibes- und Seelen-Artzt

Dictum: Wirstu der Stimme des HERRN deines GOTTES gehorchen (Exod. XV. 26)

Domin. XVIII. post Trinit. Die Liebes-Pflicht gegen GOTT und dem Nechsten

Dictum: Lasset uns ihn lieben (I. Joh. IV. 19–21)

Festo Michaelis. Das Englische Heerlager um die GOTTfürchtigen

Dictum: Der Engel des HERRN lagert sich um die her (Psalm. XXXIV. 8)

Domin. XIX. post Trinit. Die Vergebung der Sünden durch Christum

Dictum: Von diesem JESU zeugen alle Propheten (Actor. X. 43)

Domin. XX. post Trinit. Das weisse Hochzeit-Kleid

Dictum: Ich rathe dir/ daß du Gold von mir kauffest (Apoc. III. 18)

Domin. XXI. post Trinit. Die Befreyung von Kranckheit

Dictum: Der HERR wird ihn erquickten auf seinem Siechbette (Psalm. XLI. 4)

Domin. XXII. post Trinit. Der gütige GOtt und der ungütige Mensch
 Dictum: Ein Mensch hält gegen den andern den Zorn (Sir. XXVIII. 3. 4)

Domin. XXIII. post Trinit. Das vergeblich-gestellte Netze der Falschen
 Dictum: Ihr Fuß ist gefangen im Netze (Psal. IX. 16)

Domin. XXIV. post Trinit. Die Aufferverweckung aus dem Todes-Schlaf
 Dictum: So wir gläuben/ daß JESus gestorben und auferstanden ist (I. Thesal. IV. 14)

Domin. XXV. post Trinit. Das Aufsehen GOttes auff seine Außerwehnten
 Dictum: Seine heiligen sind in Gnaden und Barmhertzigkeit (Sapient. III. 9)

Domin. XXVI. post Trinit. Das jüngste Gerichte
 Dictum: Siehe/ der HERR kömt mit viel tausend Heiligen Gerichte (Epist. Judæ. v. 14. 15)

Domin. XXVII. post Trinit. Die wohlbereitete Braut Christi
 Dictum: Lasset uns freuen und frölich seyn (Apoc. XIV. 7)

Dieser Druck war durch eine kurze Beschreibung von Erdmann Neumeister zwar bibliographisch nachgewiesen, doch fehlte bisher ein erhaltenes Exemplar.²⁵ Den Angaben Neumeisters zufolge erschien die erste – verschollene – Ausgabe 1698 in Lauban („Evangelische Hertz-Ermunterung, oder musikalische Texte auf Sonn- und Festtäge“); als Schelle 1701 den Plan faßte, die Dichtungen von Neunhertz zu vertonen, veranlaßte er den Leipziger Nachdruck. Weil aber Schelle bereits am 10. März desselben Jahres starb, konnte er wahrscheinlich nur wenige dieser Kompositionen vollenden. Möglicherweise wurde das Projekt von Johann Kuhnau fortgesetzt, der schon im April 1701 Schelles Nachfolge antrat; allerdings ist keine Kantate Kuhnaus aus diesem Jahr erhalten. Das in der Russischen Nationalbibliothek aufbewahrte Exemplar ist somit der einzige Beleg für diesen Jahrgang von Kantatendichtungen. Es vermittelt eine deutliche Vorstellung vom Entwicklungsstand der Kirchenkantate in Leipzig um 1700 und bietet wertvolles Material für die weitere Erforschung des musikalischen Schaffens von Schelle, der als einer der bedeutendsten mitteldeutschen Komponisten vor J. S. Bach gilt.

15.7.4.56

Dieses Heft enthält die Texte von drei Kantaten, die zu Ostern des Jahres 1702 in der Leipziger Neukirche aufgeführt wurden.²⁶ Format: 18,5 × 14 cm, Umfang: 4 Seiten.

²⁵ Vgl. E. Neumeister, *De Poetis Germanicis*, hrsg. von F. Heiduk in Zusammenarbeit mit G. Merwald, Bern und München 1978, S. 74, 213 und 426–427. Siehe Petzoldt (wie Fußnote 23), S. 19.

²⁶ Sie sind Teil desselben Konvoluts 15.7.4.35–57, das auch den Text zum ersten Pfingsttag des Jahres 1693 enthält (siehe Fußnote 19). Es hat dieselbe handschriftliche Folierung in der oberen rechten Ecke der recto-Seiten.

Die Incipits der Sätze lauten:

Auff den Oster-Tag frühe.

[Dictum]: Ich weiß/ daß mein Erlöser lebet (Hiob. 19. v. 25.)

Aria: Ich weiß und bin gewiß

[Dictum]: Ich war tod und siehe (Apocal. 1)

Choral: Nun kan uns kein Feind schaden mehr

Aria: Mein JESus lebt/ ich bin vergnügt

Chorus: Frolockende Christen, frolocket nun alle

Auff den Oster-Montag frühe.

[Dictum]: Siehe/ es hat überwunden der Löwe (Apocal. 5. v. 5.)

Aria: Mein Jesus lebt/ der HErr ist auferstanden

Da Capo: Siehe es hat überwunden etc.

Auff den Oster-Dienstag frühe.

Nun GOtt lob! dis sind die Stunden

Wer die Aufführung dieser Werke leitete, läßt sich nicht sicher bestimmen. Wahrscheinlich war es Christian Augst, der am 13. November 1699 die Stelle des Organisten an der Neukirche antrat und von dem wir wissen, daß er in diesen Jahren gelegentlich die Aufführung von Figuralmusik in der Neukirche leitete.²⁷ Es ist allerdings kaum davon auszugehen, daß es sich bei den in dem Heft dokumentierten Osterkantaten um Augsts eigene Kompositionen handelte. Eher dürfte er Kantaten von Johann Schelle verwendet haben. Auf jeden Fall stimmt die zweite Kantate in Heft 15.7.4.56 („Auff den Oster-Montag frühe“) textlich mit einem erhaltenen Werk Schelles (D-Dlb, *Mus. 1857-E-500*) überein; die Dichtung stammt aus David Elias Heidenreichs Zyklus „Geistliche Oden“ (Halle 1665).²⁸ Dieser Zyklus wurde außer von Schelle auch von Sebastian Knüpfer in Musik gesetzt. Aller Wahrscheinlichkeit nach aber wurde zu Ostern 1702 in der Neukirche eher die Musik des kurz zuvor verstorbenen Johann Schelle aufgeführt, als die zu diesem Zeitpunkt schon sehr altmodische Komposition Knüpfers.

16.149.5.28c

Unter dieser Signatur wurden in einem Konvolut drei Hefte vom Format 15,4×9,5 cm eingebunden. Die Hefte 1 und 3 enthalten Texte zu Leipziger Kirchenmusiken des Jahres 1721/22. Beim zweiten Heft fehlt leider das Titelblatt. Es ging allem Anschein nach bereits verloren, bevor der Band in die Bibliothek kam; aus diesem Grund gibt es weder eine eigene Titelaufnahme noch eine separate Signatur (die überwiegende Mehrheit der Texte in den

²⁷ Siehe Glöckner (wie Fußnote 9), S. 15.

²⁸ Die einzige Ausnahme besteht darin, daß im Text des St. Petersburger Hefts die Strophe „Nun sind zerstört die Pforten und die Schwellen“ fehlt.

Konvoluten der Russischen Nationalbibliothek sind mit eigenen Signaturen versehen). Die Hefte 1 und 3 wurden von dem in jenen Jahren „zuständigen“ Leipziger Verleger Immanuel Tietze hergestellt, der in der Folge auch die Texte zu den kirchlichen Kantaten Bachs druckte. Beim zweiten Heft weicht die graphische Gestaltung etwas ab; die Kirchen, in denen diese Kantaten aufgeführt werden sollten, sind nicht angegeben, und es ist daher ungewiß, ob das Heft in denselben Zusammenhang gehört. Seine Position zwischen zwei Heften mit Texten zur Leipziger Kirchenmusik des Jahres 1721 beziehungsweise 1721/22 läßt allerdings vermuten, daß der frühere Besitzer die drei Hefte nicht zufällig in der heutigen Reihenfolge binden ließ und somit auch das zweite Heft Texte zu Leipziger Kirchenmusiken der Zeit um 1721 enthält. Es sei noch angemerkt, daß die obere Vignette auf der ersten Seite des zweiten Hefts identisch ist mit derjenigen im gedruckten Textheft der Brockes-Passion, die am Karfreitag des Jahres 1729 in der Neukirche aufgeführt wurde (Signatur 15.12.7.24). Anscheinend wurden beide Hefte von demselben Leipziger Verleger gedruckt.²⁹

Es folgt eine knappe Übersicht über den Inhalt der drei Hefte:

Erstes Heft: 1721 (1. bis 3. Pfingsttag und Trinitatis), 16 Seiten (siehe Abb. 3–4)

1. Pfingsttag (Frühe in der Kirche zu S. Nicolai, und in der Vesper zu S. Thomä):

Erschallet ihr Lieder, erklinget ihr Sayten (Da Capo)

[Recit.]: Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (Joh. XIV, 23)

Aria: Heiligste Dreyeinigkeit (Da Capo)

Aria: O Seelen Paradies! (Da Capo)

Duetto: 1. Komm, laß mich nicht länger warten!

2. Ich erquicke dich, mein Kind!

Choral: Von GOtt kömmt mir ein Freuden-Schein

Erschallet Si replica.

2. Pfingsttag (Frühe in der Kirche zu St. Thomä, und in der Vesper zu St. Nicolai):

Liebe, Liebe, nichts als Liebe

Recit.: O liebes Macht! o Wunder grosse Stärke

Aria: Brenne doch, mein Hertz! entbrenne

Recit.: Wie kan mich Sünd und Welt

Aria: Du bist mein, und ich bin dein

Choral: HErR GOtt Vater, mein starcker Held!

²⁹ Obwohl die hier vorgestellten Texte zur Musik aus den Jahren 1721/22 keine Stempel oder irgendwelche Anmerkungen enthalten, sei darauf hingewiesen, daß die anderen Texte aus diesem Konvolut die für die Zaluski-Bibliothek charakteristischen Chiffren tragen.

3. Pfingsttag (Frühe in der Kirche zu St. Nicolai):

Mein JESUS ist mein treuer Hirt (Da Capo)

Recit.: Ach ja! er weidet mich

Aria: Meine Seele wird erquicket

Recit.: Er wird mich nimmermehr verlassen

Aria: Ich mit JESu, er mit mir

Recit.: Geht nun der Weg durchs finstre Todes-Thal

Aria: JESU! wir, wir beyde (Da Capo)

Trinitatis (Frühe in der Kirche zu St. Thomä, und in der Vesper zu St. Nicolai):

Symbolum Nicenum

Zweites Heft, undatiert (Himmelfahrt bis Trinitatis), 14 Seiten

Himmelfahrt:

[Dictum]: GOtt fährt auf mit Jauchzen (Psal. 47. v. 6)

Recit.: Komm, Tochter Zions, komm

[Dictum]: Lobsinget, lobsinget GOtt (v. 7.)

Aria: Erhöhet ihr Lüffte (Da Capo)

Recit.: HErr, eh ich dich aus dem Gesicht verliehr

Aria: Komm, ach komm, auf Christi Glieder guter Geist (Da Capo)

Recit.: Noch eins, mein Heyl, mein Schatz

Choral: Weil du vom Tod erstanden bist

1. Pfingsttag:

Choral: Geuß sehr tieff in mein Hertz hinein

Aria: Liebster JESU deine Liebe (Da Capo)

Recit.: Wenn Glaub und Liebe in mir wohnt

[Choral]: Was frag ich nach der Welt

Recit.: Glaß ist kein Diamant

[Choral]: Wenn ich mich nur an dir

Recit.: Wo du bist, bist du nicht allein

[Choral]: Dich hab ich eintzig mir

Aria: Brich hervor mit lichten Strahlen (Da Capo)

2. Pfingsttag:

Sey HErr JESu, sey gepreist

Recit.: Wars nicht genug hieran

Choral: Unser Wissen und Verstand

Recit.: Da du zum Vater giengst

Aria: Hab ich GOTTes Geist im Herten (Da Capo)

Recit.: Ach! gern will uns der gute Geist regieren

Aria: Licht des Lebens, Brunn der Freuden (Da Capo)

Choral: Du Heilige Brunst, süßer Trost

3. Pfingsttag:

Aria: Ich bin ein Schaaf von deiner Heerde (Da Capo)

Recit.: Du kömmt, seit dem ich dich erblicke

Aria: Dein sanffter Stab, soll meine Seele leiten
 Recit.: Für deine Huth und Wachsamkeit
 Aria. Duetto: Mächtiger Hirte, Beschützer der deinen (Da Capo)

Trinitatis:

Choral: Wir sollen seelig werden
 Recit.: Laß Heilige Dreyeinigkeit
 Aria: Ein GOtt in drey Personen heißt
 Recit.: So festen Grund hat unsre Seeligkeit
 Aria: In Glauben kan man alles hoffen
 Choral: GOtt Vater, dir sey Preiß

Drittes Heft: 1721/1722 (1. Weihnachtstag bis 1. Sonntag nach Epiphania),³⁰
 22 Seiten

1. Weihnachtstag (Frühe in der Kirche zu S. Nicolai, und in der Vesper zu S. Thomä)
 [Dictum]: Diß ist der Tag (Ps. CXVIII, 24)
 [Recit.]: Willkommen schönst erwünschtes Licht!
 [Aria]: Ein auserwehletes Ergötzen (Da Capo)
 [Recit.]: Ich bin gar wohl vergnüget
 [Aria]: JESu! schönste Seelen-Weide (Da Capo)
 [Recit.]: Hier werd ich in der Mitternacht
 [Aria]: Allerliebstes Lebens-Licht (Da Capo)
 Chor: O Freude! GOtt selbst ist mit Menschen

Frühe nach der Predigt zu St. Thomä:

[Dictum]: Der HErr ist GOtt, der uns erleuchtet (Ps. CXVIII, 27)
 [Recit.]: Beglücktes Fest!
 Aria: Unschätzbare Christbescherung!
 [Dictum]: Auf! lasset uns (Paral. VIII, 22)
 Arioso: HErr, ob du gleich vor uns
 Aria 1: Wenn die Boßheit sich vermehrt
 Chor: So hör uns lieber HErr und GOtt
 Aria 2: Wenn ein Feind ins Land
 Chor: So hör uns lieber HErr und GOtt
 Aria 3: Wenn der Himmel sich ergießt
 Chor: So hör uns lieber HErr und GOtt
 Aria 4: Endlich wenn durch Sünd und Schuld
 Chor: So hör uns lieber HErr und Gott
 [Choral]: Alleluja! Gelobt sey GOtt

2. Weihnachtstag (Frühe in der Kirche zu St. Thomä, und in der Vesper zu St. Nicolai)
 [Recit.]: Wie theuer ist doch GOTTes Güte!
 [Aria]: Wie hat doch GOTT die Menschen lieb! (Da Capo)

³⁰ Der Text ist mit dem von Wolf Hobohm aufgefundenen (Signatur 6.34.3.248) identisch.

[Recit.]: Jedoch, die Liebe wird mit Undanck abgelohnet

[Aria]: JESu dir will ich es klagen

[Recit.]: Wohlan wir wollen Christi Lehren

Choral: Breit aus die Flügel beyde

3. Weihnachtstag (In der Kirche zu St. Nicolai, ingleichen den Sonntag darauf in der Kirche zu St. Thomä)

[Dictum]: Wir haben Friede mit GOtt (Rom. V, 1)

[Aria]: O! schönes Wort: Es ist nun Friede (Da Capo)

[Recit.]: Die Hülff aus Zion ist gekommen

[Aria]: Erzittert ihr Teuffel, zerberste du Hölle (Da Capo)

[Dictum]: Diß ist der Tag (Ps. CXVIII, 24)

Beschneidung Christi (Frühe in der Kirche zu St. Nicolai, und in der Vesper zu St. Thomä)

[Aria]: Wacht auf, ihr süssen Instrumenten! (Da Capo)

[Recit.]: Du JESu bist es

[Aria]: 1. JESus! ach du süsßes Wort

JESus soll das Jahr beschliessen (Da Capo)

2. JESus, ach du süsßes Wort!

JESus hat mich neu gebohren (Da Capo)

[Recit.]: Du JESu! bist mein Glückes-Stern

[Aria]: Zürne, du vielköpffges Thier! (Da Capo)

Choral: Was GOtt thut, das ist wohl gethan

Sonntag nach Neujahr (In der Kirche zu St. Thomä)

Chor: Gelobet seyst du, JESu Christ!

[Aria]: Ach! mein JESu, was vor Freude (Da Capo)

[Recit.]: Da ich Engel selbst in vollen Jauchtzen finde

[Aria]: Nunmehr geb ich mich zu frieden (Da Capo)

[Recit.]: Gesetzt, ich muß hier noch voll Creutz

[Aria]: Ja, ich bin dir noch viel lieber (Da Capo)

[Recit.]: Im Glauben kan ich hier

[Aria]: Endlich werd ich seelig sehen (Da Capo)

[Recit.]: Ich warte biß es kömmt

[Choral]: Ehre sey GOtt in der Höhe

Erscheinung Christi (Frühe in der Kirche zu St. Nicolai, und in der Vesper zu St. Thomä)

[Recit.]: Was für ein neuer Glantz

[Aria]: Freylich bist du nicht so weit (Da Capo)

[Aria]: Was für Lust! Empfindt die Brust (Da Capo)

[Aria]: Zeuch demnach nur immer hin (Da Capo)

[Recit.]: Der Liebe Stern, der uns in Andacht führet

[Aria]: Nun giebt sich das Hertze zu frieden (Da Capo)

[Recit.]: Vergönne, Himmels Printz!

[Aria]: 1. Nimm diß Hertz (Da Capo)

[2.] Hier ist Gold (Da Capo)

Sonntag nach Epiphaniae (In der Kirche zu St. Thomä)

[Dictum]: Wie lieblich sind deine Wohnungen (Ps. LXXX, 2)

[Aria]: In dem Hause GOTTes seyn (Da Capo)

[Dictum]: Eins bitte ich vom Herrn (Ps. XXVII, 4)

[Recit.]: Ach! GOTT so kömt ein arm Gebeth für dich

[Dictum]: Denn er decket mich in seiner Hütten (Ps. XXVII, 5)

[Aria]: Hertz und Augen stehen feste (Da Capo)

[Recit.]: Nimm Seele dir

[Chor]: Himmel, laß die Sonne scheinen

Das erste Heft gibt Auskunft über die zu Pfingsten und Trinitatis 1721 in der Thomas- und Nikolaikirche aufgeführten Werke. Zu dieser Zeit war Johann Kuhnau (1660–1722) Musikdirektor in Leipzig. Es ist bemerkenswert, daß der Text der Kantate zum ersten Pfingsttag „Erschallet ihr Lieder, erklinget ihr Saiten“ mit dem Text der Kantate J. S. Bachs BWV 172 in der siebensätzigen Fassung (also mit der Wiederholung des Eingangschors am Schluß) übereinstimmt. Der Verfasser der Dichtung ist nicht bekannt, vermutlich stammt sie von Salomon Franck. Der Text zum zweiten Pfingsttag, „Liebe, Liebe, nichts als Liebe“, stammt aus Francks Sammlung *Evangelisches Andachts-Opffer* (Weimar 1715), während es sich bei dem Text zum dritten Pfingsttag, „Mein Jesus ist mein treuer Hirt“, um eine Dichtung von Erdmann Neumeister handelt (Neumeister I, dort für den Sonntag Misericordias Domini bestimmt).

Die Textkonkordanz zu einer Kantate Bachs sowie das Auftauchen einer Dichtung von Franck könnten auf einen dauerhaften Kontakt zwischen Johann Kuhnau und Johann Sebastian Bach deuten, nachdem die beiden Komponisten sich 1716 und 1717 persönlich begegnet waren.³¹ Es ist sogar denkbar, daß Bachs Vertonung von „Erschallet, ihr Lieder“ (BWV 172) bereits zwei Jahre vor seiner Anstellung als Kantor der Thomasschule in Leipzig erklang. Die erhaltenen Quellen belegen, daß dieses Werk 1714 in Weimar komponiert und aufgeführt wurde.³² In unserem Zusammenhang sind einige offenbar in Bachs Köthener Zeit entstandene Stimmen von Bedeutung, die als Indiz einer Auf- führung des Werks um 1720 gelten können.³³ Sollte es sich bei der in Leipzig am ersten Pfingsttag 1721 erklingenen Kantate tatsächlich um BWV 172 ge-

³¹ Kuhnau und Bach nahmen 1716 (29. April bis 1. Mai) die Orgel der Liebfrauen- kirche in Halle ab (siehe Dok I, Nr. 85 und Dok II, Nr. 76). Im Dezember 1717 kam Bach nach Leipzig, um die Orgel in der Paulinerkirche zu prüfen (siehe Dok I, Nr. 87).

³² Siehe BC A 81 (Bd. I/1, S. 330) und BWV^{2a}, S. 172.

³³ Es handelt sich um die Stimmen *Violoncello* und *Fagotto* in D-Dur aus dem frag- mentarischen Stimmensatz D-LEb, Ms. R I; beide Stimmen enthalten eine An- weisung zur Wiederholung des Kopfsatzes am Schluß und repräsentieren somit die auch im Leipziger Textheft dokumentierte siebensätzliche Fassung des Werks. Siehe auch NBA I/13 Krit. Bericht, S. 16 (D. Kilian, 1960).

handelt haben, wäre denkbar, daß Bach die „Köthener Stimmen“ genau zu diesem Zweck anfertigen ließ (er hätte dann das Material aus Köthen an Kuhnau geschickt). In diesem Fall wäre zu erwägen, ob auch die am zweiten Pfingsttag dargebotene Franck-Vertonung von Bach vermittelt wurde oder ob es sich vielleicht sogar um eine – heute verschollene – Bach-Kantate aus der Weimarer Zeit handelte. Alternativ ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß die Texte von Kuhnau selbst vertont wurden; allerdings ist in seinem heute nachweisbaren Oeuvre kein Werk mit entsprechendem Text zu finden. Ebenfalls nicht zu klären ist die Frage, ob das am Trinitatisfest aufgeführte *Symbolum Nicenum* eine Komposition Kuhnaus war.

Im zweiten Heft stammt der Text für das Himmelfahrtsfest („Gott fährt auf mit Jauchzen“) aus Johann Jacob Rambachs *Geistlichen Poesien* (Halle 1720); das bei Rambach vorgesehene zweite Dictum vor dem Schlußchoral („Wenn ich erhöht werde“) entfiel in der Leipziger Fassung und statt des ursprünglichen Schlußchorals („Zeuch uns nach dir, so lauffen wir“) findet sich die Liedstrophe „Weil du vom Tod erstanden bist“. Der Text der Kantate zum zweiten Pfingsttag, „Sei Herr Jesu, sei gepreist“, ist eine Dichtung von Erdmann Neumeister (Neumeister II, hier zum Sonntag Cantate), allerdings mit einigen tiefgreifenden Änderungen: Es fehlt das Tutti „Der Heilige Geist ist uns gegeben“, stattdessen sind zwei neue Sätze hinzugefügt worden. Der Text zum Trinitatisfest, „Wir sollen selig werden“, stammt wieder von Neumeister (Neumeister IV, Trinitatis), jedoch wurden hier die Sätze „Ich glaube dies“ sowie „Und drei sind“ ausgelassen.

Das umfangreiche dritte Heft enthält – soweit derzeit zu bestimmen – weitgehend unbekannte Texte; lediglich zum Sonntag nach Neujahr findet sich eine Dichtung Neumeisters (Neumeister III, 2. Weihnachtstag).

15.8.7.158

Unter dieser Signatur wird der Text zur Passionsaufführung in der Thomaskirche am Karfreitag des Jahres 1756 aufbewahrt. Auf der Rückseite des Titelblattes findet sich der Vermerk: „Die Poesie ist von C. F. E. | Die Musik von J. F. D.“ Offensichtlich handelt es sich hier um eine Komposition von Johann Friedrich Doles (1715–1797), Schüler und zweiter Nachfolger Bachs als Thomaskantor. Doles trat sein Leipziger Amt am 30. Januar 1756 an; seine erste große Musikdarbietung betraf die Passion in der Karfreitagsvesper. Doles hatte hierzu den ambitionierten Plan gefaßt, ein neues großes Oratorium zu komponieren, doch gab es unvermutet Probleme mit dem Librettisten. Johann Friedrich Freiherr von Cronegk (1731–1758), ein junger Dichter und Schüler von Christian Fürchtegott Gellert, den Doles mit der Abfassung des Texts beauftragt hatte, konnte nicht rechtzeitig liefern.³⁴ Bisher konnte lediglich ver-

³⁴ Ein Brief Gellerts an Cronegk vom 25. Februar 1756, in dem es um die versprochene Passionsmusik geht, ist erhalten geblieben: „Sie haben mir von einer Passion gesagt,

mutet werden, daß Doles notgedrungen auf einen älteren Text oder auf ein früheres Werk zurückgriff.³⁵ Nähere Einzelheiten waren indes nicht bekannt. Dank des neu aufgefundenen Hefts stellt sich nun heraus, daß Doles für seine Passion von 1756 einen Text des Freiburger Dichters Christian Friedrich Enderlein (ca. 1711–1786) benutzte.³⁶ Aufgrund der biographischen Konstellation darf angenommen werden, daß Doles seine Vertonung bereits in Freiberg geschaffen hatte.³⁷ Dank des neu aufgefundenen Hefts ist nun gesichert, daß die Passionsmusik „Wer ist der, so von Edom kömmt“ nach einer Dichtung von Enderlein das erste von Doles in seinem Amt als Thomaskantor aufgeführte Passionsoratorium war. Angesichts des Verlusts der musikalischen Handschriften stellt der aufgefundene Text eine zentrale Quelle dar. Das Format des Hefts beträgt 18,5 × 11,5 cm, der Umfang 16 Seiten.

Die Incipits der Sätze lauten:

Erster Theil.

Wer ist der, so von Edom kommt (Jes. 63, 1)

Choral: Es ist der HErr Christ, unser GOtt

Recit.: Dort zeigt der Heiland sich

Arie: Du bist der Quell der Ewigkeit

Choral: Ach Sünd, du schädlichs Schlangengift!

[Evang.]: Da sprach JESus zu ihnen: Meine Seele ist betrübt bis in den Tod (Matth. 26, 38. 39)

Recit.: So hat bey naher Pein

Arioso: Du, HErr, bist aus der Angst gerissen

die Sie gemacht. Der Cantor Doles, itziger Cantor an der Thomasschule, ein geschickter Componist, wie Sie wissen, wünschet eine zu haben, aber bald. Erweisen Sie der Religion die Ehre und schicken Sie Ihr Manuscript, so bald als es möglich ist, an mich oder an ihn“ (zitiert nach H. Banning, *Johann Friedrich Doles. Leben und Werke*, Leipzig 1939, S. 57). Wie jedoch aus der folgenden Korrespondenz ersichtlich ist, konnte Cronegk diesen Text bis zum Karfreitag des Jahres 1756 nicht fertigstellen.

³⁵ Ebenda, S. 56 f.

³⁶ Der blinde Dichter C. F. Enderlein lebte in Freiberg (ebenda, S. 27), wo er mit Doles während dessen dortiger Zeit (1744–1755) gut bekannt war. Enderlein hat auch das italienische Libretto von J. A. Hasses „I Pellegrini al Sepolcro“ für Doles ins Deutsche übersetzt (diese Fassung wurde unter Doles' Leitung auch in Leipzig aufgeführt; siehe U. Leisinger, *Hasses „I Pellegrini al Sepolcro“ als Leipziger Passionsmusik*, in: LBzBF 1, S. 71–85).

³⁷ Anscheinend befanden sich die autographe Partitur und ein vollständiger Stimmensatz des Werks bis gegen Ende des Zweiten Weltkriegs in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig (Signaturen: A 94 und A 77); siehe Banning (wie Fußnote 34), S. 251. Leider teilt Banning nur den Anfang des ersten Satzes mit; es ist aber sehr wahrscheinlich, daß sich seine Angaben auf das nun zumindest textlich vollständig dokumentierte Werk beziehen.

Arie: Durch dein Gebeth erwarbst du mir

Choral: Wenn ich in Nöthen beth und sing

[Evang.]: Und Petrus gieng hinaus (Luc. 22, 62)

[Evang.]: Und Judas hub sich davon (Matth. 27, 5)

Recit.: Hier siehst du an zween Sündern

Arie: Die Busse und die Verzweiflung

Choral: Wären tausend Welt zu finden

[Chor?]: Wäre dieser nicht ein Uebelthäter (Joh. 18, 20)

Recit.: Du böse Schaar! das kannst du wagen

Arie: Es mögen die Verläumder schreyen

Choral: Drum hab du nur ein gut Gewissen

Zweyter Theil.

Fürwahr er trug unsre Krankheit (Jes. 53, 4)

Choral: Christe, du Lamm GÖttes

Recit.: O welche Krankheit, welchen Schmerz

Arie: O Richter, will dein Eifer Rache schnauben

Choral: Wenn meine Sünd'n mich kränken

[Evang.]: Da antwortete das ganze Volk (Matth. 27, 25)

Recit.: So wagst du über dich

Arie: Blut des Bundes, der Versöhnung!

Choral: Quälet mich nun meine Sünde

[Evang.]: Und indem sie hinausgiengen (Matth. 27, 32)

Recit.: Mein Heiland, zwinge du auch mich

Arie: Erlöser, ach! mein Kreuz ist schwer

Choral: Drum will ich, weil ich lebe noch

[Evang.]: Aber JESUS schrie laut (Marc. 15, 37)

Recit.: Mein Heiland, dieß dein letzt Geschrey

Schlußchor: Der Gnadenstuhl ist nicht verstecket

Choral: Wenn dort, HErr JESU, wird vor deinem Throne

6.36.2.21

Dieses Heft bietet den Text einer der frühesten Kantaten von Carl Philipp Emanuel Bach (Musik verschollen). Das Werk wurde im Jahre 1737 zum Geburtstag des preußischen Kronprinzen Friedrich geschrieben. Der Titel lautet:

CANTATA, | Welche | Bey dem | Hohen Geburths-Feste | Sr. Königl. Hoheit | Des | Cron-
Printzens | Von | Preußen etc. | Im *Collegio Musico* zu Franckfurt an der Oder | aufge-
führt worden | Von | C. P. E. Bach. || Den 24. Jan. 1737.

Format: 32,6 × 20,5 cm, Umfang: 4 Seiten.³⁸

³⁸ Das Heft ist Teil eines großen Konvoluts, das im wesentlichen Drucke von weltlichen Dichtungen enthält, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Gotha, Zerbst, Frankfurt an der Oder, Stettin, Wittenberg, Rostock und Stargard herausgegeben wurden (Signatur 6.36.2.1–258).

Inhalt:

Aria: Friedrich lebt, der Musen Freude (Da capo)

Recit. Liebe: Nimm, Großer Cron-Printz, gnädig an

Hoffnung: Laß nur Dein Freuden-Lied erschallen

Liebe: Mein Singen stammt aus reinem Triebe

Hoffnung: Er wird der Regung Krafft verzeihn

Liebe: Er ist der Musen Lust

Hoffnung: Und künftig Seines Reichs August

Liebe: Doch halt! mein Geist erschrickt

Hoffnung: Warum?

Liebe: Weil ich Ihn wie den Mars erblickt

Hoffnung: Erstaune nicht für Friedrichs Waffen

Aria: Erwünschter Januarius, Der Preußen Cron und Glück gegeben

Recit. Liebe: Ihr Musen auf, der Cron-Printz lebt

Hoffnung: Sein glücklichstes Geburtst-Gestirne

Liebe: Denn in Ihm thront die Tugend aller Ahnen

Hoffnung: Die wird durch Ihn den Weg zu unserm Glücke bahnen

Liebe: Die Tugend schmückt Ihn nicht allein

Hoffnung: Und wird Ihn einst die Königs-Crone zieren

Liebe: Wer preiset nicht Trajanens Tugend

Hoffnung: Drum wird man einst an Seinen Nahmen setzen

Liebe: Laß Himmel dis an Ihm erfüllet werden

Hoffnung: So blühet Preußens Glück

Aria Duetto: Der Himmel erfülle nur unser Begehren

Wie dem alphabetischen Katalog des Stadtarchivs in Frankfurt an der Oder zu entnehmen ist, befand sich ein weiteres Exemplar dieses Textdrucks bis 1945 im Archiv der dortigen Marienkirche.³⁹ Infolge der kriegsbedingten Vernichtung des Frankfurter Exemplars ist das Heft in St. Petersburg heute die einzige bekannte Quelle dieses Werks; sie erweitert in willkommener Weise unsere Kenntnis der frühen Schaffensperiode des zweitältesten Bach-Sohns.

III

Texthefte zu Kirchenkantaten J. S. Bachs

Ea 226 – Ratswahl 1725

Unter der Signatur *Ea 226* wird das kleinste der hier vorgestellten Hefte aufbewahrt. Es umfaßt vier Seiten vom Format 15,5×9,3 cm. Das Heft wurde allem Anschein nach in der jüngeren Vergangenheit von Mitarbeitern der Bibliothek eingebunden und mit einem Kartonumschlag versehen. Auf dem

³⁹ Vgl. hierzu U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 135.

Titelblatt befinden sich zwei Stempel: „Гос. Публичная Б-ка в Ленинграде“ und „I филиал“ („Staatliche Öffentliche Bibliothek in Leningrad“ und „I. Filiale“). Außerdem wurde hier mit violetter Tinte handschriftlich die Inventarnummer „инв. 1022“ sowie mit Bleistift die Chiffre „646/147“ eingetragen. Auf der letzten Seite in der oberen rechten Ecke wurde ein Aufkleber angebracht: „Еа 226 | Антирелигиозное отделение | Гос. Публичной Б-ки в Л-де“ („Еа 226 | Antireligiöse Abteilung | Staatliche Öffentliche Bibliothek in Leningrad“).⁴⁰ Der Text der Kantate beginnt bereits auf der Rückseite des ersten Blatts und umfaßt drei Seiten (siehe Abb. 5–7).

Die Incipits der Sätze lauten:

Wünschet Jerusalem Glück (Ps. CXXII, 6.7)

Aria: Rühm' und lobe, sing' und preise

[Recit.]: GOtt Lob! Der HErr hat viel an uns gethan!

Arioso: Der Höchste steh' uns ferner bey

Aria: Herrscher aller Seraphinen

[Recit.]: HErr, weihe selbst das Regiment

Choral: Verleih uns Frieden gnädiglich

Der Text entspricht der Kantate BWV Anh. 4 (Musik verschollen) und stimmt völlig mit der in Picanders Sammlung *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte Anderer Theil*, Leipzig 1729 (S. 50–52), enthaltenen Dichtung überein. In diesem Band der Sammlung erscheint der Text in der ersten Abteilung unter der Nummer XIV mit folgender Überschrift: „Text zur Kirchen-Music in Leipzig, I nach gehaltener Raths-Predigt.“ Leider fehlt hier das Datum der Entstehung. Da aber der vorangehende sowie der nachfolgende Text in diesem Band auf das Jahr 1727 datiert sind, wurde Bachs Kantate „Wünschet Jerusalem Glück“ bisher ebenfalls diesem Jahr zugeordnet.⁴¹ Die Ratswahl fand 1727 am 25. August statt, und dieses Datum wurde lange Zeit mit dem Tag der ersten Aufführung von BWV Anh. 4 gleichgesetzt.⁴²

Später stellte sich durch Untersuchungen an der Schriftentwicklung der drei wichtigsten Leipziger Hauptkopisten Bachs heraus, daß 1727 eine andere Ratswahlkantate erklingen sein muß, „Ihr Tore zu Zion“ BWV 193 (eine Parodie auf die Huldigungskantate BWV 193a „Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichte“, die zum Namenstag von Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen am 3. August 1727 komponiert wurde).⁴³ Diese Neuerkenntnisse

⁴⁰ Solche Aufkleber wurden von den Bibliothekaren in der Sowjetunion benutzt, um Ausgaben theologischen Inhalts zu retten.

⁴¹ Vgl. Spitta II, S. 299 (Datierung ohne Begründung).

⁴² A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3: *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 92; Dürr Chr 2, S. 96; BWV, S. 612; BWV^{2a}, S. 450.

⁴³ Siehe H.-J. Schulze, *Ein „Dresdner Menuett“ im zweiten Klavierbüchlein der Anna*

zu BWV 193 erschüttern die Datierung von „Wünschet Jerusalem Glück“; für die erste Aufführung von BWV Anh. 4 wurden folglich die Ratswahlgottesdienste der angrenzenden Jahre (entweder 30. August 1728⁴⁴ oder 26. August 1726⁴⁵) angenommen. Dieselben Daten erscheinen (mit Fragezeichen versehen) auch in der neuen Ausgabe des „Kalendariums zum Leben und Schaffen J. S. Bachs“.⁴⁶

Das Problem der Datierung von BWV Anh. 4 scheint mit der Auffindung des gedruckten Texthefts *Ea 226* in der Russischen Nationalbibliothek nun gelöst. Das auf der Titelseite angegebene Datum („In der Kirche zu *St. Nicolai*, 1725“) belegt eindeutig die Aufführung der Kantate „Wünschet Jerusalem Glück“ am 27. August 1725. Es sei darauf hingewiesen, daß der zweite Band von Picanders Schriften zahlreiche weitere Dichtungen aus dem Jahre 1725 enthält. So sind in der Abteilung „Schertzhaffte und Satyrische Gedichte“ die Nummern I, II, IV–XVII und XIX mit verschiedenen Daten aus dem Jahr 1725 versehen. Außerdem finden sich in der ersten Abteilung („Ernstthaffte Gedichte“) einige Texte aus den Jahren 1723 und 1724, zum Beispiel eine auf den 16. Oktober 1723 datierte Dichtung (Nr. V, Magisterfeier) und eine weitere mit dem Datum 8. Oktober 1724 (Nr. VI, Geburtstag); die Abteilung „Vermischte Gedichte“ enthält ebenfalls Belege aus diesen Jahren. Ungeachtet ihrer frühen Entstehung entschied Picander, all diese Carmina – ebenso wie die Kantatendichtung „Wünschet Jerusalem Glück“ – nicht in den ersten (Leipzig 1727), sondern in den zweiten Band seiner *Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichte* (Leipzig 1729) aufzunehmen.

Das Entstehungsdatum der Kantate BWV Anh. 4 wurde auch im Zusammenhang mit der Erstaufführung der Matthäus-Passion diskutiert,⁴⁷ deren Text ebenfalls im zweiten Band von Picanders Schriften enthalten ist und hier gleichfalls undatiert erscheint. Mehrmals wurde der Versuch unternommen, aufgrund von Abfolge und Gruppierung der Texte auf ihre Entstehungszeit zu schließen. Tatsächlich gibt es in jeder Abteilung datierte (insbesondere Gelegenheitsdichtungen) und undatierte Libretti. Es ist jedoch bemerkenswert, daß sogar bei den datierten Texten die chronologische Ordnung nicht genau eingehalten ist. So ist zum Beispiel vor dem Text der Kantate BWV Anh. 4 die Nummer XII mit dem Datum 7. November 1728 versehen, die Nummer XIII

Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs, BJ 1979, S. 63; Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 114; C. Fröde, *Zur Entstehung der Kantate „Ihr Tore zu Zion“*, BJ 1991, S. 183–185.

⁴⁴ Siehe Fröde (wie Fußnote 43), S. 185.

⁴⁵ Vgl. BC B 4 (Bd. I/3, S. 835): „EA (→ B 4a) wahrscheinlich 26. August 1726 oder 30. August 1728 (1727 EA von → B 5)“.

⁴⁶ *Kalendarium* ³2008, S. 49 und 54.

⁴⁷ Siehe J. Rifkin, *The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion*, in: *Musical Quarterly* 61 (1975), S. 366–368.

aber auf den 4. Dezember 1727 datiert. In der Abteilung „Schertzhafte und satyrische Gedichte“ trägt die Nummer II die Jahreszahl 1725, die Nummer III aber das Datum 17. April 1727 und Nummer IV die Angabe 28. Mai 1725. Unter den „Vermischten Gedichten“ ist die Nummer XII auf den 20. August 1728, die Nummer XIII hingegen auf den 2. September 1727 datiert. Offensichtlich stellt das Fehlen einer strengen chronologischen Anordnung der Texte im zweiten Band der *Ernst-Schertzhafte und Satyrischen Gedichte* die Zuverlässigkeit der zeitlichen Einordnung der undatierten Texte allein anhand ihrer Position in Frage. Das neu aufgefundene Textheft bestätigt dies noch einmal in aller Deutlichkeit.

Spätere Aufführungen von „Wünschet Jerusalem Glück“ fanden am 27. Juni 1730 – das Werk erklang am dritten Tag der Feiern zum Jubiläum der Augsburger Konfession in der überarbeiteten Fassung BWV Anh. 4a⁴⁸ – und am 28. August 1741 (Ratswahl)⁴⁹ statt. Es ist bemerkenswert, daß diese Kantate im Jahr 1725 in der siebensätzigen Fassung (siehe oben) aufgeführt wurde. Im Sammelband Picanders aus dem Jahr 1729 wurde ein aus sechs Sätzen bestehender Text veröffentlicht; es fehlt das Rezitativ „Herr, weihe selbst das Regiment“.⁵⁰ Anscheinend hat Picander aus ungeklärten Gründen den Text der Kantate in seiner Ausgabe von 1729 gekürzt. Dem heutigen Kenntnisstand nach wurde diese Kantate 1741 ebenfalls in einer sechssätzigen Fassung aufgeführt: das Rezitativ „Herr, weihe selbst das Regiment“ wurde dieses Mal einbezogen, jedoch fehlt das Arioso „Der Höchste steh' uns ferner bei“. Im Jahr 1730 wurde die Parodie BWV Anh. 4a aufgeführt, in welcher die Sätze 1, 2 und 4 den Sätzen 1, 2 und 5 von BWV Anh. 4 entsprechen.⁵¹ Diese bearbeitete Fassung aber enthielt auch sechs Sätze. Folglich war die erste Aufführung von „Wünschet Jerusalem Glück“ im Jahr 1725 die umfangreichste; sie zeigt folgende ausgewogene Satzfolge: Chor – Aria – Recit. – Arioso – Aria – Recit. – Choral.

Das neu aufgefundene Textheft präzisiert unsere Vorstellungen von der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte dieses Werkes und bereichert zugleich unser Bild von Bachs Kantatenschaffen im Jahr 1725.

⁴⁸ Siehe BC [B 29] (Bd. I/3, S. 932 f.).

⁴⁹ Siehe Dok II, Nr. 264 und 452.

⁵⁰ Die Incipits der sechssätzigen Kantate BWV Anh. 4 sind im BC (I/3, S. 835) unter B 4a mitgeteilt. Der Einzeldruck *Ea 226* enthält gegenüber der Fassung im Sammelband von 1729 eine abweichende Lesart in der vorletzten Zeile des Rezitativs „GOTT Lob! Der HERR hat viel an uns gethan“ (1725: „Und Glück und Treu“, 1729: „Und Güth und Treu“); zudem ist der Choral „Verleih uns Frieden“ im Einzeldruck vollständig enthalten, während 1729 nur ein Textincipit mitgeteilt wird.

⁵¹ Siehe BC [B 29] (Bd. I/3, S. 932).

15.62.6.94 – 1. bis 3. Pfingsttag und Trinitatis 1727

Dieses kleine, 16 Seiten vom Format 16,5×9,6 cm umfassende Heft ist eine der bedeutendsten unter den neu aufgefundenen Quellen (siehe Abb. 8–15). Die Blätter 2 bis 5 sind am unteren Rand der recto-Seite numeriert. Das Heft ist mit einem schlichten Kartoneinband versehen; auf der Rückseite des vorderen Deckels findet sich in der linken oberen Ecke ein Klebeetikett mit folgender Signatur:

зала 15^a
шкафъ LXII
полка 6 № 94

Die Eigenart der russischen Orthographie dieser Aufschrift (veraltete Anwendung des Wortes „зала“ [„Saal“], abweichend von der modernen Schreibweise „зал“, und schließlich das „ъ“ am Ende des Wortes „шкафъ“ [„Schrank“]) sowie die graphische Gestaltung lassen darauf schließen, daß dieser Aufkleber noch im 19. Jahrhundert angebracht wurde; er trägt alle Merkmale der Russischen Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek. Solche Aufkleber sind auch auf allen anderen von Hobohm und mir aufgefundenen Texten (mit Ausnahme von *Ea 226*) zu finden.

In der oberen linken Ecke der Titelseite sind Spuren einer ausradierten Bleistiftsignatur („67“) zu sehen, in der Mitte gab es noch einen Buchstaben oder eine Zahl und in der oberen rechten Ecke wiederum befand sich eine – ausradierte – Chiffre („Cart.“). Diese Bleistiftnotizen scheinen von einem früheren Besitzer dieser Hefte oder von einem Mitarbeiter der Bibliothek zu stammen.⁵² Auf der Rückseite des Titelblatts befindet sich ein runder Stempel: „Российская | национальная | библиотека | в | Санкт-Петербурге“ („Russische Nationalbibliothek in St. Petersburg“).⁵³

Wenden wir uns nun dem Inhalt dieses Hefts zu:

1. Pfingsttag. Der Text der ersten Kantate beginnt auf der dritten Seite mit der Überschrift „Am ersten heiligen Pfingst-Feyer-Tag. Frühe in der Kirche zu

⁵² Viele andere Texte, die in der Russischen Nationalbibliothek aufgefunden wurden, enthalten ebenfalls solche halb ausradierten Notizen auf den Titelblättern, stets in der gleichen Anordnung und von derselben Hand. Das Sigel „Cart.“ deutet vielleicht darauf hin, daß früher alle diese Texte zusammen aufbewahrt wurden – vielleicht in einer Kapsel – und erst später auf verschiedene Abteilungen der Bibliothek aufgeteilt wurden. Leider sind außer diesen Aufzeichnungen keine anderen Chiffren, Exlibris, Stempel oder Sigel früherer Besitzer erhalten geblieben; desgleichen fehlen Registriernummern, mit deren Hilfe die Übergabe dieser Quellen an die Kaiserliche Öffentliche Bibliothek hätte rekonstruiert werden können.

⁵³ Dieser Stempel stammt offenbar aus neuerer Zeit, da die Staatliche Öffentliche Bibliothek Saltykow-Šcedrin erst 1992 in Russische Nationalbibliothek umbenannt wurde.

St. Nicolai, und in der Vesper zu St. Thomä“; sodann folgt der Text der fünf-sätzigen Kantate:

Aria: O ewiges Feuer! o Ursprung der Liebe (Da Capo)

Recit.: HErr, unsre Hertzen halten dir

Aria: Wohl euch, ihr auserwählten Seelen (Da Capo)

Recit.: Erwehlt sich GOtt die heil'gen Hütten

Aria: Friede über Israel

Der Text stimmt mit dem von BWV 34 (Dichtung eines unbekanntem Verfassers) überein. Die einzige Ausnahme besteht darin, daß im Drucktext der erste und der fünfte Satz als „Aria“ bezeichnet sind, während in der autographen Partitur beide Sätze als Chöre angelegt sind und keine Bezeichnung tragen. Allerdings ist die chorische Vertonung von „Arien“ in Bachs Schaffen nichts Ungewöhnliches; zum Beispiel sind die Eingangschöre der Kantaten BWV 31 und BWV 66 in dem entsprechenden Petersburger Textheft (Signatur 6.34.3.209) ebenfalls mit „Aria“ überschrieben.

Bis zur Auffindung des Texthefts 15.62.6.94 galt BWV 34 als eine der spätesten geistlichen Kantaten Bachs; sie wurde zunächst allgemein auf die 1740er Jahre datiert,⁵⁴ später erfolgte eine Präzisierung auf um 1746/47.⁵⁵ Entsprechend wurde diese Kantate stets als außerhalb der ersten vier Kantatenjahrgänge stehend betrachtet.⁵⁶

Es gilt seit langem als ausgemacht, daß BWV 34 eine Parodie der Trauungskantate BWV 34a darstellt, die Ende 1725 oder in der ersten Hälfte des Jahres 1726 komponiert wurde.⁵⁷ Erhalten sind ein Teil der Stimmen zu BWV 34a (*St* 73) sowie die autographen Partitur von BWV 34 (*Am. B.* 39). Die Sätze 1, 5 und 4 der Trauungskantate BWV 34a entsprechen den Sätzen 1, 3 und 5 der Pfingstkantate BWV 34.

Bei *Am. B.* 39 handelt es sich durchweg um eine Reinschrift;⁵⁸ in den Rezitativen, die allesamt nicht der weltlichen Vorlage entnommen sind, fehlt

⁵⁴ Vgl. Dürr Chr 2, S. 115: „Durch Schriftformen J. S. Bachs (ähnlich BWV 212) wohl in die erste Hälfte der 1740er Jahre zu datieren. Verschiedene Zusätze von der Hand W. F. Bachs in *Am. B.* 39 sind wohl erst nach 1750 anzusetzen“; siehe auch NBA I/13 Krit. Bericht, S. 120f.; Dürr KT, S. 403.

⁵⁵ Siehe BWV^{2a}, S. 34; Kobayashi Chr, S. 55; BC I/1, S. 334: „EZ wahrscheinlich nach 1745 ... EA vielleicht 21. Mai 1747 durch WFB in Halle“; Schulze K, S. 259f.

⁵⁶ Dürr Chr 2, S. 20; Dürr KT, S. 65f.

⁵⁷ Siehe BC A 84 (Bd. I/1, S. 334); Dürr KT, S. 403f.; Schulze K, S. 260f.; F. Hudson, der Herausgeber der Kantate BWV 34a im Rahmen der NBA, favorisiert als Entstehungszeit das Jahr 1728; siehe NBA I/33 Krit. Bericht (F. Hudson, 1958), S. 46.

⁵⁸ Zu beachten sind die Korrekturen in der Baßstimme des ersten Satzes, T. 82–83. Allerdings handelt es sich hier um einen bloßen Kopierfehler, denn die Lesart ante correcturam entspricht einer vier Takte später erscheinenden Passage. Die korrigierte Fassung ist identisch mit dem Verlauf der Baßstimme in Kantate BWV 34a. Anderer-

jegliche Spur von Korrekturen.⁵⁹ Hans-Joachim Schulze bemerkte in der autographen Partitur eine Reihe von Merkmalen, die andeuten, daß die Handschrift nicht zum eigenen Gebrauch, sondern vielmehr „zum Verleihen oder Verschenken“ bestimmt war:

„Daß der Thomaskantor mit dem kostspieligen Notenpapier sparsam umging und nach der Niederschrift eines vielstimmigen Satzes die noch unbenutzten Notensysteme im unteren Teil der Seiten für die Aufzeichnung geringstimmiger Sätze nutzte, läßt sich in über hundert Fällen beobachten, wobei es keine Rolle spielt, ob es sich um Erstinstrumenten oder um Reinschriftexemplare handelt. Im Falle unserer Pfingstkantate ist jedoch für eine sozusagen narrensichere Aufzeichnungsform insofern gesorgt, als das erste Rezitativ, dessen Niederschrift auf derselben Partiturseite beginnt wie der Mittelteil des Eingangssatzes, mit einem Merkzeichen versehen ist sowie dem Hinweis ‚Recitativ so nach dem erstern folget‘. Zu allem Überfluß findet sich am Schluß des erwähnten Mittelteils nach dem Da-Capo-Vermerk die Eintragung ‚Nach Wiederholung des Da Capo folgt sub signo ... das Tenor Recitativ und die Alt Aria et sic porro‘. Es ist schwer vorstellbar, daß Johann Sebastian Bach bei einem eigenen lediglich fünfsätzigen Werk mit derartigen Merkzeichen und Erklärungen operiert haben sollte. Plausibel erscheint dagegen die Deutung, daß die Partitur zum Verleihen oder Verschenken bestimmt war und die Annotationen sich an den Adressaten richteten. Als Empfänger der Handschrift kann mit ziemlicher Gewißheit Bachs ältester Sohn Wilhelm Friedemann gelten, denn dieser hat in der Partitur einige Ergänzungen an Stellen angebracht, wo sein Vater sich eine vereinfachte Partituraufzeichnung gestattet hatte.“⁶⁰

Falls der Empfänger der Handschrift wirklich Wilhelm Friedemann Bach war, wäre denkbar, daß die Aufführung nicht in Leipzig, sondern in Halle stattfand, vielleicht am 21. Mai 1747.⁶¹

seits deuten einige Korrekturen an – zum Beispiel in Satz 1, T. 50 (Oboe 1), T. 76 (Soprano), T. 101 (Viola), ferner in Satz 3, T. 42 (Alt) –, daß Bach nicht einfach seine Vorlage kopierte, sondern spontan eine Reihe von Revisionen vornahm.

⁵⁹ Es ist bekannt, daß Bach Werke oder Sätze, die er nach einer Vorlage umarbeitete, entweder in Reinschrift oder in der sogenannten Revisionschrift fixierte, während neu komponierte Sätze stets einen ausgeprägten Konzeptschriftcharakter aufweisen (siehe zum Beispiel *P 32*).

⁶⁰ Schulze K, S. 259f.

⁶¹ Ebenda, S. 260: „Für Mai 1746 als Datum der Hallenser Aufführung spricht, daß Wilhelm Friedemann Bach wenige Wochen zuvor das Amt des Organisten und Musikdirektors an der Liebfrauenkirche angetreten hatte und der Vater ihm wohl die ersten Schritte auf dem neuen Tätigkeitsfeld erleichtern wollte. Allerdings existiert aus dem genannten Jahre eine eigene Komposition Friedemanns auf den ersten Pfingsttag mit dem Textbeginn ‚Wer mich liebet, der wird mein Wort halten‘. Man müßte also unterstellen, daß der Bach-Sohn am 29. Mai 1746 zwei verschiedene Kantaten dargeboten hätte. Zugunsten einer Aufführung im Folgejahr, am 21. Mai 1747, könnte sprechen, daß hier keine Neukomposition Friedemanns nachweisbar

Die Schriftmerkmale von *Am. B. 39* (Neigung, Federdruck, Größe, Formen des Violin- und des C-Schlüssels sowie der Notenköpfe von Ganze- und Halbenoten, Position des Halses bei abwärts kaudierten Halbenoten, Form der Viertelpausen und andere charakteristische Merkmale) lassen an der chronologischen Einordnung keinen Zweifel aufkommen. In dieselbe Richtung deutet auch die für die Niederschrift verwendete Papiersorte (Wasserzeichen: a) Wappen der Stadt EGER, b) CCS), die auch in anderen späten Werken aus den 1740er Jahren vorkommt (BWV 118, spätere Fassung, 191, 1080).⁶²

Der neu aufgefundene Textdruck belegt nunmehr eine etwa zwanzig Jahre frühere Entstehungszeit von BWV 34. Leider gibt es von der Aufführung im Jahr 1727 keinerlei musikalische Quellen; weder die Partitur noch die Stimmen sind erhalten geblieben. Die vollkommene Übereinstimmung des Textes deutet darauf hin, daß diese Kantate in späteren Jahren – vermutlich mit einigen Revisionen – mehrfach wiederaufgeführt wurde. Es ist denkbar, daß das Werk 1727 lediglich in einem Stimmensatz vorlag und Bach sich erst in den 1740er Jahren entschloß, eine Partitur anzufertigen. Hierfür können durchaus äußere Gründe ausschlaggebend gewesen sein – zum Beispiel die Absicht, das Werk für eine Aufführung unter Wilhelm Friedemann Bach nach Halle zu schicken, wie H.-J. Schulze vermutet hat. Unabhängig von diesen Überlegungen liefert das Petersburger Textheft erstmals konkrete Anhaltspunkte für die bislang völlig im Dunkeln liegende Entstehungsgeschichte von BWV 34. Die zeitliche Nähe zu der verwendeten Vorlage ist ein weiterer Beleg für Bachs Praxis, seine Parodien binnen kurzer Zeit nach der Vollendung des Originals anzufertigen.⁶³

2. Pfingsttag. Der zweite Text unseres Hefts trägt die Überschrift „Am andern heiligen Pfingst-Feyer-Tage. Frühe zu St. Thomä, Nachmittag zu St. Nicolai.“ und enthält folgende Sätze:

[Recit.]: Erhöhtes Fleisch und Blut

ist, zwei Wochen vor dem möglichen Aufführungstermin jedoch die denkwürdige Begegnung des Thomaskantors mit dem Preußenkönig stattgefunden hatte.“ Siehe auch BC I/1, S. 334.

⁶² Siehe NBA IX/1 (W. Weiß, Y. Kobayashi, 1985), Textband, S. 37 f.

⁶³ Als Beispiele von weltlichen Kantaten und ihren zugehörigen geistlichen Parodien, die nur mit geringem Zeitabstand voneinander entstanden sind, wären zu nennen: BWV 30a und 30; BWV 36c, 36a und 36; BWV 66a und 66; BWV 134a und 134; BWV 173a und 173; BWV 184a und 184; BWV 193a und 193; BWV 194a und 194; sowie BWV249a, 249 und 249b. Vgl. ferner auch BWV 70a und 70; BWV 80a und 80b; BWV 120a, 120b und 120; BWV 147a und 147; BWV 186a und 186; BWV 190 und 190a; BWV 197a und 197; BWV 205 und 205a; BWV 207 und 207a; BWV 210 und 210a; BWV 216 und 216a; und schließlich BWV 248a und 248^{VI}. Eine Ausnahme bilden BWV 69a und 69 sowie BWV 208 und 208a.

Aria I: Ein geheiligtes Gemüthe

Aria II: GOtt will, o ihr Menschen-Kinder

Aria III: v. 1: So hat GOtt die Welt geliebt

v. 2: Sein verneuter Gnaden-Bund

v. 3: Nun wir lassen unsre Pflicht

Recit.: Unendlichster, den man doch Vater nennt

Chorus: Rühre, Höchster, unsern Geist

Der Text entspricht BWV 173 (Dichtung eines unbekanntem Verfassers), einschließlich der Bezeichnungen der Sätze. Im Bach-Archiv Leipzig befindet sich ein gedrucktes Heft mit Texten zur Leipziger Kirchenmusik aus dem Jahr 1731, das auch den Text dieser Kantate enthält und somit eine Aufführung des Werks am zweiten Pfingsttag 1731 belegt.⁶⁴ Die Textfassungen stimmen in beiden Quellen nahezu völlig überein.⁶⁵

Der quellenkritische Befund legte die Annahme nahe, daß die erste Aufführung der Kantate BWV 173 im Jahr 1724 stattfand.⁶⁶ Das Werk erweist sich als eine Parodie der Köthener Huldigungskantate „Durchlauchtster Leopold“ BWV 173a, die vermutlich am 10. Dezember 1722 zum Geburtstag von Fürst Leopold von Anhalt-Köthen erklang.⁶⁷ Von den Originalquellen sind die autographe Partitur von BWV 173a (*P 42 adn. 1*) und eine von Christian Gottlob Meißner angefertigte Partiturabschrift von BWV 173 (*P 74*) überliefert.

Die Zuordnung der Kantate BWV 173 zum zweiten Pfingsttag 1724 kann allerdings nur als Hypothese betrachtet werden, denn leider sind keine Stimmen der Erstaufführung erhalten geblieben, die das Problem der Datierung eindeutig klären könnten. Eine diplomatische Auswertung der ältesten erhaltenen Handschrift dieses Werkes deutet eher auf das Jahr 1727. Das Wasser-

⁶⁴ „Texte | Zur | Leipziger | Kirchen-MUSIC, | Auf die | Heiligen | Pfingst-Feyertage, | Und | Das Fest | Der | H. H. Dreyfaltigkeit. || Anno 1731.“; das Heft enthält die Texte der Kantaten BWV 172, 173, 184 und 194.

⁶⁵ Man beachte einige Abweichungen: Im Textheft von 1727 lautet die letzte Zeile der ersten Arie „GÖttes Treue auszubreiten“, während es im Textheft von 1731 heißt „GÖttes Güte auszubreiten“; in der zweiten Arie („GOtt will, o ihr Menschen-Kinder“) fehlt im Textheft von 1727 die – im Heft von 1731 vorhandene – Anweisung „Da Capo“; dies ist allerdings eher als ein Versäumnis des Druckers zu werten. Die übrigen Abweichungen betreffen lediglich Details der Orthographie und Interpunktion.

⁶⁶ Dürr Chr 2, S. 70: „[1724] 29. 5., 2. Pfingsttag: Vermutlich Aufführung von BWV 173, belegt durch Zugehörigkeit zum Jahrgang“. Ebenda, S. 96 f.: „Um 1728 ... Wiederaufführung der vielleicht am 29. 5. 1724 ... aufgeführten Kantate“. BWV^{2a}, S. 173: „EZ: wahrscheinlich zum 29. 5. 1724; WA: 14. 5. 1731“; siehe auch NBA I/14 Krit. Bericht (A. Dürr, A. Mendel, 1963), S. 26 f.; BC I/1, S. 348; Dürr KT, S. 406; Schulze K, S. 262 f.

⁶⁷ Siehe BC I/4, S. 1470; Dürr KT, S. 893.

zeichen der Partitur *P 74* (Weiß 122) ist auch in den datierten Autographen der Jahre 1727, 1729 und 1730 enthalten; es tritt zum ersten Mal in der Originalpartitur der Trauerode (*P 41*) auf, die im Oktober 1727 komponiert wurde.⁶⁸ *P 74* zeigt die späteren Merkmale von Meißners Schrift. Wie Alfred Dürr feststellte, deutet die Schreibweise der Achtelpausen und der C-Schlüssel darauf hin, daß die Quelle nach 1726 geschrieben wurde, womöglich 1728.⁶⁹ Meißners Schriftzüge in *P 74* sind denen Bachs außerordentlich ähnlich; nicht von ungefähr wurde diese Quelle, ebenso wie zahlreiche andere Abschriften Meißners, lange Zeit als Bach-Autograph angesehen.⁷⁰

Es wird allgemein angenommen, daß der in Meißners Partitur überlieferten Version von BWV 173 eine frühere Fassung vorausging, welche von Bach innerhalb seines ersten Leipziger Kantatenjahrgangs aufgeführt wurde. Denn zum einen findet sich diese Kantate – zusammen mit den meisten anderen Werken des ersten Jahrgangs – im Nachlaßverzeichnis von Carl Philipp Emanuel Bach. Zum anderen geben die Eintragung des Parodietexts und Änderungen des Notentexts im ersten Satz der autographen Partitur der Köthener Kantate BWV 173a (*P 42 adn. 1*) Grund zu der Vermutung, daß BWV 173 schon vor der Anfertigung von *P 74* aufgeführt wurde. Drittens gibt es bestimmte Parallelen zur Kantate BWV 184 aus dem Jahr 1724, von der die Stimmen überliefert sind (siehe weiter unten). Viertens lassen sich einige Unklarheiten im Verhältnis zwischen den Quellen *P 42 adn. 1* und *P 74* erklären, wenn die Existenz einer Zwischenversion postuliert wird.⁷¹ Schließlich ist behauptet worden, daß Bach die in BWV 173 anzutreffende Parodietechnik nur bis 1726 verwendete.⁷²

⁶⁸ Siehe NBA I/14 Krit. Bericht, S. 26; NBA IX/1, Textband, S. 95 ff.

⁶⁹ Dürr Chr 2, S. 28 und 30. In NBA I/14 Krit. Bericht, S. 26 heißt es: „Das WZ unserer Partitur A ... und die Tatsache, daß die Hilfsdienste des Kopisten ... beim Ausschreiben Bachscher Originalhandschriften hauptsächlich in die Jahre 1723 bis 1727 fallen, läßt an eine Entstehung der Partiturabschrift um 1728, vielleicht gar zu Pfingsten 1727 denken“.

⁷⁰ Die spezifischen Eigenheiten der Handschrift Meißners (damals noch als „Schreiber des Continuo“ bezeichnet) wurden zum ersten Mal 1941 von Peter Wackernagel formuliert. Es ist bemerkenswert, daß seine Beobachtungen zu wesentlichen Teilen auf einer Untersuchung von *P 74* basieren, die heute als Gutachten der Quelle beiliegt. Siehe H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner*, in: BJ 1968, S. 80–88, sowie Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 101–110.

⁷¹ Siehe NBA I/14 Krit. Bericht, S. 26 f.

⁷² So stellt Alfred Dürr bezüglich dieser Kantate fest, daß die „Datierung nicht absolut sicher zu belegen“ ist; „doch läßt die Einfachheit des Parodieverfahrens, das nach Smend (*Kirchenkantaten V*, Berlin 1949, S. 23 ff.) in dieser Weise nur bis 1726 geübt wurde, eine Aufführung unter Mitverwendung von Köthener Aufführungsmaterial in diesem Jahre vermuten“ (Dürr Chr 2, S. 70).

Die Ähnlichkeit der Kantaten BWV 173 und 184 – beide gehen auf Köthener Huldigungskantaten zurück – legt den Gedanken an eine gleichzeitige Entstehung nahe. Sowohl in dem neu aufgefundenen Heft aus dem Jahr 1727 als auch in dem bereits bekannten von 1731 folgen beide Werke unmittelbar aufeinander (2. und 3. Pfingsttag); Bach betrachtete sie mithin als „Schwesterwerke“ und führte sie mehr als einmal Seite an Seite auf. Allerdings ist damit nicht die Möglichkeit ausgeschlossen, daß BWV 173 in der uns heute bekannten Form erst zu Pfingsten 1727 entstanden ist und nicht analog zu BWV 184 bereits 1724. Darüber hinaus darf Meißners Abschrift nunmehr auf das Jahr 1727 datiert werden und es erscheint plausibel, ihre Entstehung als unmittelbar durch die Aufführung veranlaßt zu betrachten. Wenn es in der NBA heißt, „wir können daher die Kantate 173 in der uns erhaltenen Fassung vorerst nur ‚ab 1727, spätestens 1731‘ datieren“,⁷³ so kann dies nunmehr dank des neu aufgefundenen Texthefts entsprechend präzisiert werden.

3. Pfingsttag. Auf der Rückseite des vierten Blattes des St. Petersburger Hefts beginnt der Text der Kantate zum dritten Pfingsttag: „Am dritten heiligen Pfingst-Feyer-Tage. In der Kirche zu St. Nicolai.“ Die Reihenfolge der Sätze lautet:

Recit.: Erwünschtes Freuden-Licht

Aria: Geseegnete Christen, glückselige Heerde (Da Capo)

Recit.: So freuet euch, ihr auserwählten Seelen

Aria: Glück und Seegen sind bereit (Da Capo)

Choral: HERR, ich hoff ie, du werdest die in keiner Noth verlassen

Chorus: Guter Hirte, Trost der Deinen

Wie bereits angedeutet, stimmt auch hier der Text mit dem von Kantate BWV 184 völlig überein (Dichtung eines unbekanntes Verfassers). Er ist in nahezu identischer Form ebenfalls in dem erwähnten Leipziger Textheft von 1731 enthalten.⁷⁴ Ebenso wie BWV 173 ist BWV 184 die Parodie einer Köthener Glückwunschkantate (BWV 184a); die geistliche Fassung wird nach neueren Untersuchungen auf das Jahr 1724 datiert.⁷⁵ Im Unterschied jedoch

⁷³ NBA I/14 Krit. Bericht, S. 26.

⁷⁴ Siehe Fußnote 64. Die wenigen Abweichungen bestehen auch in diesem Fall nur aus einigen orthographischen Besonderheiten, ferner sind im Textheft von 1727 das Fehlen der Anweisung „Da Capo“ im letzten Chor und das Vorkommen einiger Fehler, wie zum Beispiel „JEsus bringt die gülden Zeit“ anstatt „JEsus bringt die güldne Zeit“ in der Arie „Glück und Seegen“ zu nennen.

⁷⁵ Dürr Chr 2, S. 70f.: „[1724] 30. 5. ... Kopisten = Hauptkopisten A, B. Partitur mit singulärem WZ (Einhorn und Buchstaben) von zwei unbekanntes Kopisten geschrieben, vermutlich späteren Datums. Aufführung dieser durch Parodierung eines heute verschollenen Köthener Werks (BWV 184a) entstandenen Kantate unter teil-

zu BWV 173 blieben bei diesem Werk Originalstimmen (*St 24*) erhalten; sie wurden von den zwei Hauptkopisten Johann Andreas Kuhnau und Christian Gottlob Meißner angefertigt.⁷⁶ Die Stimmen für Sopran, Alt, Tenor und Baß wurden im wesentlichen von Kuhnau mit Beteiligung Bachs, die Continuo-Stimme von Meißner geschrieben. Kuhnaus Handschrift in den Vokalstimmen von BWV 184 gleicht in jeder Beziehung seinen anderen frühen Arbeiten. Charakteristisch ist beispielsweise die Form des C-Schlüssels; sie findet sich etwa in den Stimmen zu Kantate BWV 104 (*St 17*), deren Aufführung am 23. April 1724 durch ein Textheft (welches in der Russischen Nationalbibliothek unter der Signatur 6.34.3.209 verwahrt wird) belegt ist. Alfred Dürr charakterisierte das frühe und das späte Stadium von Kuhnaus C-Schlüssel wie folgt:

„Zwei nahe beieinanderliegende, über das Notensystem hinausreichende parallele Senkrechten bilden die linke Begrenzung; von ihnen aus erstrecken sich nach rechts zwei annähernd parallel verlaufende kurze Waagerechten, die die c¹-Linie markieren; die rechte Begrenzung bildet eine einzelne Linie, die im Frühstadium annähernd senkrecht, also etwa parallel zu den linken Begrenzungslinien verläuft, unten nach rechts abknickt und in einem kräftigen, zunächst nach rechts, dann nach unten gezogenen Halb- bis Viertelkreis endet; im Spätstadium dagegen läuft dieselbe Linie im spitzen Winkel nach links unten auf die beiden linken Begrenzungslinien zu, der anschließende Halbkreis wird nicht in einem Knick, sondern mit einer Schleife angesetzt.“⁷⁷

Man kann hinzufügen, daß die Form des C-Schlüssels in *St 24* im Vergleich zu den frühesten uns bekannten Handschriften dieses Kopisten (1723) einige Abweichungen aufweist: die Parallelität der vertikalen Linien (zwei dicht beieinander und die dritte etwas weiter rechts gelegen) wird aufgegeben. Der Übergang zum unteren Bogen im spitzen Winkel bleibt erhalten, während in den Handschriften ab 1725 eine Verbindung der dritten vertikalen Linie mit dem unteren Bogen durch einen schleifenartigen Schwung nach unten entsteht. Eine solche Schleife findet sich gelegentlich schon in den Schriftzeugnissen von 1725 – zum Beispiel in den Stimmen zu BWV 110 (*St 92*) – und sogar Ende 1724 (in den Stimmen zu BWV 96 und 26), bei späteren Handschriften jedoch – etwa in den Stimmen der Motette BWV 225 (*St 122*) – wird die Form

weiser Verwendung von Stimmenmaterial des Köthener Urbildes. Spätere Wiederaufführung durch Textdruck für 15. 5. 1731 belegt“. BWV^{2a}, S. 184: „EZ: zum 30. 5. 1724; WA: 15. 5. 1731“. Siehe auch NBA I/14 Krit. Bericht, S. 173 f.; BC I/1, S. 360; Dürr KT, S. 415 f.; Schulze K, S. 273 f.

⁷⁶ Auch eine Abschrift der Partitur von der Hand Christoph Nichelmanns ist erhalten (*P 77*). Da es sich aber um eine spätere Handschrift handelt, braucht sie in der vorliegenden Studie nicht in Betracht gezogen zu werden.

⁷⁷ Dürr Chr 2, S. 25.

mit der scharf ausgeprägten Schleife vorherrschend.⁷⁸ Ein anderes für die Chronologie wichtiges Merkmal der Handschrift Kuhnaus ist die Schreibweise des Sechzehntelfähnchens. Nach Dürr ist die eine Form „die im 17. Jahrhundert durchweg übliche: Sie wird in einem Zuge geschrieben, eine Einkerbung deutet den Unterschied gegenüber dem Achtfähnchen an. Die andere Form entspricht unserer heutigen Druckform: ... ein Querbalken, mit neuem Federstrich gezogen, stellt das zweite Fähnchen dar“.⁷⁹ In den von Kuhnau geschriebenen Stimmen zu BWV 184 zeigen die Sechzehntelfähnchen ausnahmslos die frühe Form.

Auch die von Meißner herrührende Continuo-Stimme zu BWV 184 zeigt alle Merkmale des frühen Stadiums seiner Handschrift. Abgesehen von dem allgemeinen Charakter sind speziell folgende Details bemerkenswert: der schwungvolle, mit einer gewellten horizontalen Linie beginnende Baßschlüssel, der, im Unterschied zu den Schriftzeugnissen der Jahre 1726 und 1727, die Form von Bachs Schlüssel noch nicht imitiert; die – von späteren Stadien der Handschrift Meißners noch stark abweichende – Gestalt der Auflösungszeichen mit ausgeprägtem Haken rechts und einem Quadrat im Zentrum;⁸⁰ die sichelförmigen Achtelpausen, die noch nicht das nach rechts zeigende untere Häkchen aufweisen; und schließlich die Fähnchen von einzeln stehenden Achtelnoten, die parallel zum Notenhals verlaufen.⁸¹ In den Handschriften des Jahres 1727, etwa in der oben erwähnten Partitur *P 74*, macht die Notenschrift Meißners wesentliche Veränderungen durch und assimiliert Züge von J. S. Bachs Hand. In der Continuo-Stimme von BWV 184 aber deuten alle Schriftmerkmale auf ein früheres Entstehungsdatum.

Somit bestätigt die erneut durchgeführte Untersuchung der Schriftzüge der in *St 24* anzutreffenden Kopisten die Datierung von BWV 184 auf 1724; spätere Eintragungen oder Änderungen konnten nicht festgestellt werden. Die Wiederaufführungen sind mithin lediglich durch die beiden erhaltenen Textdrucke dokumentiert. Anhand dieser Quellen stellt sich heraus, daß Bach diese Kantate in Leipzig mit einer gewissen Regelmäßigkeit im Abstand von drei bis

⁷⁸ Siehe auch die Beispiele der Veränderung von Einzelmerkmalen in der Handschrift Kuhnaus während des Zeitraums 1723 bis 1725 in NBA IX/3 (Y. Kobayashi, K. Beißwenger, 2007), Textband, S. 27; Abbildungen, S. 54–59.

⁷⁹ Dürr Chr 2, S. 21.

⁸⁰ Ebenda, S. 27, wird die späte Form wie folgt beschrieben: „Die Auflösungszeichen verlieren dabei ihren Haken rechts unten; das ‚Quadrat‘ wird zum Dreieck mit einem spitzen Winkel rechts seitlich, wobei die linke und die untere Begrenzungslinie in einem Zuge mit der rechten abwärts gerichteten Senkrechten gezogen werden, während die obere Begrenzungslinie meist freistehend, ohne Anschluß an die übrige Figur mit einem etwas nach rechts abwärts gerichteten kurzen Strich gezogen wird“.

⁸¹ Siehe auch NBA IX/3, Textband, S. 39f., Abbildungen, S. 60–71.

vier Jahren wiederholte: Erstaufführung 1724 – 1. Wiederaufführung 1727 – 2. Wiederaufführung 1731.

Trinitatis. Auf der recto-Seite des siebten Blattes des Hefts beginnt der Text der Kantate zum Trinitatisfest des Jahres 1727: „Am Fest-Tage der Hochheiligen Dreyeinigkeit. Früh zu St. Thomä, Nachmittag zu St. Nicolai.“ Es folgen die Incipits der einzelnen Sätze:

- Aria. v. 1: Gelobet sey der HErr, mein GOtt, mein Licht, mein Leben
 v. 2: Gelobet sey der HErr, mein GOtt, mein Heyl, mein Leben
 v. 3: Gelobet sey der HErr, mein GOtt, mein Trost, mein Leben
 v. 4: Gelobet sey der HErr, mein GOtt, der ewig lebet, den alles lobet
 v. 5: Dem wir das Heilig ietzt mit Freuden lassen klingen.

Der Text ist identisch mit dem der Choralkantate BWV 129 (die einzige Ausnahme betrifft die im gedruckten Text zu findende Bezeichnung des ersten Satzes als „Aria“, während die folgenden Sätze lediglich mit der Überschrift „v[ers] 2–5“ versehen sind).⁸² Es handelt sich um das gleichnamige fünfstrophige Lied von Johann Olearius (1665).

Alfred Dürr vermutete, daß dieses Werk erstmals zu Trinitatis 1726 oder 1727 aufgeführt wurde:

„1726 oder 1727. Trinitatis (?) ... belegt durch Stimmen Thom: WZ = ICF, Kopisten = Hauptkopisten B, C, Anon. IIIa, II f. Partitur nicht erhalten. Da Schreiber und Papiersorten der Trinitatiszeit 1727 nicht hinreichend bekannt sind, bleibt es unsicher, ob die Kantate zum 8. 6. 1727 entstanden ist (dafür würden besonders die teilweise späten Schlüsselformen des Hauptkopisten B sprechen) oder vielleicht doch zum 16. 6. 1726 (dann bliebe die Einordnung der Kantate 194 unklar – vgl. oben!). Die Schriftformen des Anon. IIIa ähneln besonders denen der Kantaten von September 1726, so daß als dritte Möglichkeit auch eine ursprünglich andersartige Verwendung – etwa zum Reformationsfest 1726 – nicht ganz unmöglich erscheint“.⁸³

⁸² Es ist bemerkenswert, daß im zweitem Satz der Kantate der Text des Petersburger Hefts in der dritten Zeile „des Vaters liebstes Kind“ lautet, im Unterschied zu „des Vaters liebster Sohn“, wie in den meisten modernen Ausgaben. Die Fassung des Hefts von 1727 entspricht genau der Lesart der Originalstimmen (Baßstimme, T. 46–47).

⁸³ Dürr Chr 2, S. 92. Die Aufführung von BWV 129 zu Trinitatis 1727 wurde auch im Krit. Bericht NBA I/15 (A. Dürr, R. Freeman, J. Webster, 1968) als eine der möglichen Varianten in Betracht gezogen; dort heißt es auf S. 86: „Trinitatis 1727 (8. 6.); doch liegen für dieses Jahr zu wenig gesicherte Belege vor, um darüber zu entscheiden, eventuell käme auch die Zwischenzeit in Frage, etwa Herbst (Reformationsfest?) 1726 ...; dann wäre also die vorliegende Kantate zunächst nicht zu Trinitatis, sondern zu einem andern Anlaß musiziert worden, was sich aus dem vorliegenden Material weder beweisen noch widerlegen läßt, da die Bestimmung

Später wurde hingegen das Jahr 1726 favorisiert:

„EZ: wahrscheinlich zum 16. 6. 1726; WA: 1732/35, um 1743/47“.⁸⁴

„EZ 1726/1727 (→ Quelle St Thom: WZ, Schreiber), EA wahrscheinlich vor 1727, möglicherweise zum Reformationsfest (31. Oktober) 1726 (→ Quelle St Thom: Schriftformen von JHB)“.⁸⁵

Die Originalstimmen der Kantate BWV 129 gehören zum Bestand der Leipziger Thomana und werden heute im Bach-Archiv aufbewahrt. Der größte Teil der Stimmen wurde von Johann Heinrich Bach in Zusammenarbeit mit Meißner angefertigt (*Soprano, Alto, Tenore, Basso, Hautbois 2, Violino 1–2, Viola*, wobei J. H. Bach jeweils begann und Meißner die Arbeit ab einem gewissen Punkt fortsetzte; die Stimmen *Tromba 1–3, Tamburi* und *Hautbois 1* stammen überwiegend von der Hand J. H. Bachs, an den übrigen Stimmen sind auch andere unbekanntere Schreiber beteiligt).

Hans-Joachim Schulze, der Johann Heinrich Bach als einen der drei wichtigsten Leipziger Hauptkopisten Bachs identifizierte, bemerkte:

„Die Entwicklung der Schriftformen Johann Heinrich Bachs und die Daten seines Leipziger Aufenthaltes lassen eine Datierung der Kantate 129 ‚Gelobet sei der Herr‘ in das Jahr 1727 nicht mehr zu; diese muß 1726 aufgeführt worden sein und war vielleicht, wie von Dürr vorgeschlagen, zunächst für das Reformationsfest bestimmt“.⁸⁶

Das entscheidende Merkmal der Handschrift J. H. Bachs, das die Datierung der Stimmen zu BWV 129 auf das Jahr 1726 nahelegte, ist die Form des C-Schlüssels; nach Schulzes Beobachtung wechselt sie „um die Jahreswende 1725/26 ein erstes, ein Jahr später ein zweites Mal“.⁸⁷

Die implizierte Abwesenheit J. H. Bachs von Leipzig in den Sommermonaten 1727⁸⁸ läßt sich nicht mit der Tatsache vereinbaren, daß er sich an der Anfertigung des Aufführungsmaterials zu Kantate BWV 193 beteiligte, deren Aufführung zur Ratswahl am 25. August 1727 angenommen wird.⁸⁹ Seine Handschrift begegnet uns auch in den Ergänzungen zu den Stimmen für Oboe, Fagott, Violine 1 und Continuo zur Wiederaufführung der Kantate BWV 69a, die vermutlich am 12. Sonntag nach Trinitatis (31. August) 1727 stattfand.⁹⁰

zu Trinitatis in A nur auf dem nicht autographen und möglicherweise erst nach Bachs Tod hinzugefügten Umschlag vermerkt ist“.

⁸⁴ BWV^{2a}, S. 133.

⁸⁵ BC A 93 (Bd. I/1, S. 369f.).

⁸⁶ Schulze Bach-Überlieferung, S. 114. Siehe auch Schulze K, S. 286.

⁸⁷ Schulze Bach-Überlieferung, S. 114.

⁸⁸ Bei Dürr Chr 2, S. 148, heißt es: „Nachweisbar ... bis 9. 2. 1727“.

⁸⁹ Schulze Bach-Überlieferung, S. 114; Fröde (wie Fußnote 43), S. 183–185.

⁹⁰ Siehe Dürr Chr 2, S. 96; BC I/2, S. 536; Kalendarium³2008, S. 51.

J. H. Bach half auch bei der Vorbereitung der Stimmen für die Aufführung des Sanctus BWV 232^{III} zu Ostern desselben Jahres.

Was die Entwicklung von Johann Heinrich Bachs Handschrift betrifft, so ist die oben erwähnte Veränderung der Schreibweise des C-Schlüssels tatsächlich in den Handschriften der Jahr 1726/27 zu finden. Ein Vergleich der Stimmen zu BWV 129 mit den Stimmen des Sanctus BWV 232^{III} und der Kantate BWV 193 aus dem Jahr 1727 zeigt jedoch, daß J. H. Bach in jenen Monaten sowohl die einfachere hakenähnliche Form des C-Schlüssels, die tatsächlich hauptsächlich um 1727 vorkommt, als auch die kompliziertere, bereits früher auftretende Form verwendete (siehe auch die Anfang Januar 1727 entstandenen Originalstimmen zu BWV 58). Mir scheint, daß allein die Form des C-Schlüssels kein hinreichendes Argument für eine Datierung der Stimmen zu BWV 129 auf das Jahr 1726 darstellt. Da die Handschrift von J. H. Bach im Laufe der Jahre 1726 und 1727 offensichtlich ziemlich stabil war und es sehr wenige gesicherte Dokumente für eine genauere chronologische Bestimmung der in dieser Zeitspanne auftretenden Veränderungen gibt, ist es notwendig, die Handschrift von Meißner und J. H. Bach in den Stimmen zu BWV 129 erneut zu betrachten und insbesondere den Befund mit ihren übrigen Arbeiten der Frühlings- und Sommermonate des Jahres 1727 zu vergleichen. In Betracht kommen hier hauptsächlich die bereits oben erwähnten Stimmen zu BWV 193 (25. August 1727) und zum Sanctus BWV 232^{III} (13. April 1727).

Was die Handschrift Meißners in den Stimmen zu BWV 129 betrifft, so ist folgendes anzumerken: Der Duktus ist flüchtig und es besteht eine große Ähnlichkeit mit der Handschrift J. S. Bachs. Besonders charakteristisch sind die Formen des C-Schlüssels in den Stimmen *Soprano* und *Alto*. Die ersten Notensysteme, die er im Anschluß an die Eintragungen J. H. Bachs schrieb, zeigen die krause Form, typisch für die Quellen sowohl des Jahres 1725 als auch des Jahres 1726. Ab dem vierten oder fünften Notensystem aber zeigt sich die vereinfachte „hakenähnliche“ Form, die für Meißners Arbeiten aus dem Jahr 1727 höchst typisch ist. Des weiteren überwiegen die späteren Formen der Achtel- und Sechzehntelpausen mit einem Haken rechts im unteren Teil sowie auch die späteren Formen der Auflösungszeichen und der C-Taktvorzeichnung. Die Viertelpausen weisen die einfache hakenähnliche Form auf, die Achtel-fähnchen sind im Vergleich zu früheren Manuskripten kürzer und verlaufen nicht parallel zum Notenhals.

Zieht man also neben der Handschrift J. H. Bachs auch noch die von Meißner (deren Veränderungen in der untersuchten Zeitspanne eindeutiger sind) in Betracht, dann scheint es Grund genug zu geben, das Aufführungsmaterial zu BWV 129 auf das Jahr 1727 zu datieren – ein Quellenbefund, der mit der eindeutigen Aussage des neu aufgefundenen Textdrucks übereinstimmt.

Zwar kann die Möglichkeit einer Aufführung von BWV 129 zum Reformationstfest des Jahres 1726 nicht völlig ausgeschlossen werden (der Textdruck

würde dann eine Wiederaufführung zu Trinitatis 1727 dokumentieren), doch paßt der Text weitaus besser zum Trinitatisfest, und dies stimmt sowohl mit dem Titel des Hefts *15.62.6.94* als auch mit der Zuweisung „Festo S. S. Trinitatis“ auf dem Titelumschlag der Originalstimmen überein.

Der Petersburger Textdruck belegt die Aufführung der Kantaten BWV 34, 173, 184 und 129 zu Pfingsten und Trinitatis 1727. Diese Feststellung ist besonders deshalb wichtig, weil zum Aufführungskalender dieses Jahres nur sehr spärliche Angaben vorliegen. Keine einzige sicher dokumentierte Aufführung einer Kirchenkantate war vordem bekannt. Aufgrund des Quellenbefunds konnte lediglich vermutet werden, daß Anfang 1727 die Kantaten BWV 58 (Sonntag nach Neujahr), BWV 82 und BWV 83 (4. Sonntag nach Epiphania, *Mariae Reinigung*), BWV 84 (*Septuagesimae*) und vielleicht auch BWV 69a (12. Sonntag nach Trinitatis) erklangen. Die nunmehr vorliegenden Fixpunkte für Pfingsten und Trinitatis stellen eine bedeutende Ergänzung in unserer Kenntnis der Aufführungschronologie der Leipziger Kantaten Bachs dar. Daneben ergeben sich in mehreren Fällen wesentliche Präzisierungen für die Entstehungszeit und Aufführungsgeschichte einzelner Werke. Während Hohohms Funde die aufgrund philologischer Untersuchungen gewonnenen Datierungen bestätigten, bieten die neu aufgefundenen Quellen wertvolle Anhaltspunkte, bisherige Erkenntnisse kritisch zu hinterfragen und gegebenenfalls zu korrigieren. Die nunmehr feststehenden Daten für das Jahr 1727 bieten zudem die Möglichkeit, die Schriftentwicklung einiger Kopisten über das Jahr 1726 hinaus genauer zu verfolgen. Insgesamt eröffnet die Auffindung des Texthefts aus dem Jahr 1727 wesentliche neue Perspektiven für das Verständnis von Bachs Leipziger Kantatenjahrgängen und ihren spezifischen Besonderheiten.

IV

6.46.9.47 – Text des Passionsoratoriums von 1734

Unter dieser Signatur findet sich eine weitere Quelle von zentraler Bedeutung. Es handelt sich um ein 34 Seiten umfassendes Heft vom Format 15,1 × 9,1 cm (siehe Abb. 16–18);⁹¹ es befindet sich in einem Kartoneinband und trägt auf der Titelseite – ähnlich wie das Heft von 1727 und von derselben Hand geschrieben – die halb ausradierten Bleistifteintragungen „233“ und „Cart“. Folglich gehörten beide Hefte früher in eine Serie; heute sind sie jedoch getrennt und werden in verschiedenen Abteilungen der Bibliothek bewahrt. Der

⁹¹ Das Heft wurde anscheinend beim Einbinden so beschnitten, daß in der zweiten Hälfte die untere Schnittlinie die Bogenbezeichnungen und die unteren Kustoden streifte. Der eigentliche Text blieb allerdings unbeschädigt.

Titel des Hefts 6.46.9.47 lautet: „Der | Gläubigen Seele | Geistliche | Betrachtungen | Ihres leidenden | JESU | So | am Charfreytage, vor und | nach der *Vesper*-Predigt in der | Kirche zu *St. Thomæ mu- | siciret* worden. || Leipzig 1734“. Der Text füllt die Seiten 3 bis 34 und besteht aus 22 „Betrachtungen“, in denen die allegorischen Figuren „Christliche Kirche“, „Gläubige Seele“, „Chor der Gläubigen Seelen“ und „Evangelist“ auftreten. Die Passion beginnt mit der ersten Strophe des Liedes von Paul Gerhardt „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ (1674). Mit diesem Initium beginnt eine ganze Reihe von Passionskantaten und -oratorien, unter anderem von Carl Heinrich Graun (GraunWV B:VII:4), Georg Philipp Telemann (TVWV 5:30), Gottfried August Homilius (HoWV I.2) und Gottfried Heinrich Stölzel. In Bachs Schaffen gibt es nur eine vierstimmige Bearbeitung dieses Chorals (BC F 17.1b).⁹²

Daß Bach am Karfreitag des Jahres 1734 in der Thomaskirche eine Passionsmusik aufgeführt hat, ist seit langem bekannt; die Aufzeichnungen des Thomasküsters Johann Christoph Rost aus den Jahren 1721 bis 1738 belegen,⁹³ daß die jährliche Darbietung 1734 in der Thomaskirche und 1732 in der Nikolaikirche stattfand. 1733 wurde aufgrund der Landestrauer nach dem Tod Augusts des Starken keine Passion aufgeführt („war die Trauer Zeit des Königes“); 1735 war turnusmäßig wieder die Nikolaikirche an der Reihe. Für manche Jahre läßt sich mit mehr oder weniger großer Zuverlässigkeit bestimmen, welches Werk aufgeführt wurde. Für 1734 gab es bislang allerdings überhaupt noch keinen Beleg. Im Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs⁹⁴ heißt es daher lapidar: „23. 4. Karfreitag, Passionsaufführung in der Thomaskirche, Komposition unbekannt (Dok II, 180)“.⁹⁵

Anhand der neu aufgefundenen Quelle läßt sich nun feststellen, daß der Text mit einer 1720 in Gotha gedruckten Dichtung nahezu vollständig übereinstimmt: „Die Leidende | und am | Creutz sterbende | Liebe | JESU, | in der | Hoch-Fürstl. Sächß. | Hof-Capelle zum Frie- | denstein | *Musicalisch* | aufgeführt. || GOTHA, | Gedruckt bey Johann Andreas Reyhern, | F. S. Hof-Buchdr. 1720“.⁹⁶ In der Vorrede, unterzeichnet mit „Gotha, den 23. | Mart. 1720. | A. C. Ludwig, | Ober-Hof-Pr. und *Consistorial*-Rath“ ist zu lesen:

„Zu welcher Christl. Gedancken und Verrichtungen, Beförderung unser Durchl. gnädigster Hertzog und Landes-Vater, an diesem grossen Sterbens-Tage Ihres und unsers JESu, fast jährlich bewegliche *Meditationes* verfertigen und absingen lassen: Wie denn

⁹² Siehe BC I/4, S. 1295.

⁹³ Siehe Dok II, Nr. 180.

⁹⁴ Kalendarium ²1979, S. 44.

⁹⁵ Gleichlautender Eintrag in Kalendarium ³2008, S. 68.

⁹⁶ Ich bedanke mich bei Peter Wollny, der mich auf diesen Textdruck hinwies (Exemplar: D-GOl, *Cant. spir.* 8° 884/2a).

die nachfolgende wohlgesetzte *Poesis* und *Composition* Dero nunmehrigen Herrn Capell-Meisters, zu Erhaltung dieser Christ-Fürstl. *Intention* durch den Druck offenbar ist, und mit GOtt dieses Jahr *musiciret* werden soll.“

Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) wirkte seit dem 24. Februar 1720 als Kapellmeister in Gotha. Das Passionsoratorium „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ ist demnach sein erstes in der neuen Stellung aufgeführtes Werk. Nach der Darbietung im Jahr 1720 erklang es noch einmal in den 1730er Jahren (vermutlich 1735). Stölzels erste Gothaer Passion ist in zwei Handschriften überliefert, die eine in der Staatsbibliothek zu Berlin (Signatur: *Mus. ms. 21412 III*, fol. 69–95), die andere im Schloßmuseum Sondershausen (Signatur: *Mus. A 15:2*). Die in den beiden Quellen enthaltenen Fassungen weichen stark voneinander ab. Die Fassung in Sondershausen ist die vollständigere und entspricht weitgehend dem Gothaer Libretto von 1720. Die Berliner Fassung bietet hingegen eine verkürzte und offenbar unautorisierte Bearbeitung.⁹⁷

Im folgenden seien die Textfassungen Gotha 1720 und Leipzig 1734 verglichen:

1. Im Gothaer Libretto sind die Sätze mit allegorischen Bezeichnungen versehen: „Die Christliche Kirche“, „Chor der gläubigen Seelen“, „Evangelist“, „Gläubige Seele“ und so weiter. Im Leipziger Libretto sind alle diese Bezeichnungen erhalten geblieben; lediglich der Satz „Die Rose in dem Thal“, der im Gothaer Libretto der „Gläubigen Seele“ zugewiesen ist, trägt im Leipziger Textdruck die Überschrift „Christliche Kirche“. Einzelne Überschriften – etwa „*Recitativo*. Wozu der *Soprano* mit denen | zweyen Versen: | O! Traurigkeit! O! Hertzeleid! etc. | O! Seelig ist! zu jeder Frist! etc. | *accompagniret*“ – stimmen in beiden Heften überein. Trotz der weitgehenden Parallelen weicht jedoch der Text im Leipziger Heft in einem wichtigen Aspekt ab: Die Dichtung ist hier in 22 „Betrachtungen“ untergliedert. Entsprechend wurde auch der Titel von „Die Leidende und am Creutz sterbende Liebe JESU“ zu „Der Gläubigen Seele Geistliche Betrachtungen Ihres leidenden JESU“ geändert.

2. Das Leipziger Heft gibt den Text des Gothaer Hefts praktisch wörtlich wieder. Sogar ein dort angezeigter Druckfehler wurde berücksichtigt und korrigiert (auf der letzten Seite des Gothaer Hefts heißt es: „Pag. 4. Soll die vierde Zeile also stehen: Doch bleiben sie auf den verfluchten Vorsatz fest“; das im Haupttext ausgelassene Wort „Vorsatz“ ist im Leipziger Heft richtig eingesetzt). Abweichungen betreffen hauptsächlich Satzzeichen (Kommata, Ausrufungs- und Fragezeichen, die im Leipziger Text entweder hinzugefügt oder durch andere Zeichen ersetzt wurden), ferner die Schreibung der Anreden

⁹⁷ Auch diese Angaben wurden mir von Peter Wollny liebenswürdigerweise mitgeteilt.

„Du“, „Dich“, „Dir“, „Dein“ usw. mit kleinem Anfangsbuchstaben sowie einige orthographische Besonderheiten wie „Seuffzen“ statt „Seufftzen“, „Schäffen“ statt „Schäffgen“ und schließlich auch die häufige Änderung der Dativ-Endungen von „-em“ auf „-en“ (zum Beispiel „auf dem verfluchten“ im Gothaer Libretto zu „auf den verfluchten“). Diese Änderungen sind im gesamten Leipziger Text konsequent durchgeführt.⁹⁸

3. Daneben gibt es auch inhaltliche Abweichungen. So steht im Rezitativ des Evangelisten „Da wo der stille Kidron fließt“ in der zweiten Zeile des Gothaer Hefts „er sich finden“, im Leipziger hingegen „er sich willig finden“; in einem anderen Rezitativ des Evangelisten lesen wir im Gothaer Heft: „Ein einzig Wort so auf der Rotte ihr Befragen, Der HErr zur Antwort hören läst“, im Leipziger wird diese Passage verlängert: „Ein einzig Wort, Ich bins: so auf der Rotte ihr Befragen ...“. In einem der Sätze der „Christlichen Kirche“ wurde der Text „von dir will ich nicht gehen, wenn mir das Hertze bricht“ wie folgt geändert: „von dir will ich nicht gehen, wenn dir das Hertze bricht“. Der Anfang der Arie „Ich will mit mir selber ringen“ lautet in der Leipziger Fassung „Ich will mit dir selber ringen“; im Rezitativ „So stirbt JESus zwar“ der „Gläubigen Seele“ wird die Zeile „So können wir aus solchen gehen“ zu „So können wir dereinst aus solchen gehen“. Es ist möglich, daß einige Änderungen zufällige Fehler des Setzers waren, in den meisten Fällen scheint der Text aber orthographisch und sprachlich bewußt geändert worden zu sein.

4. Wie sich durch einen Vergleich ergibt, diente das Gothaer Heft bei der Herstellung des Leipziger Drucks offensichtlich als Vorlage für die graphische Gestaltung. Zudem sei angemerkt, daß im Leipziger Heft für die Sätze der „Christlichen Kirche“ durchweg eine platzsparende Anordnung gewählt wurde, während im Gothaer Heft die Versstruktur berücksichtigt ist. Nach den gemeinsamen Merkmalen zu schließen, lag dem Leipziger Drucker ein Exemplar des originalen Gothaer Librettos als Muster vor, das er nach mündlichen oder schriftlichen Anweisungen zu überarbeiten und neu zu setzen hatte.

Es folgen die Incipits der einzelnen Sätze:

Erste Betrachtung.

Christliche Kirche: Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld

Gläubigen [sic] Seelen: Wohin ist doch mein Freund gegangen?

Evangelist: Da wo der stille Kidron fließt

⁹⁸ Einige Abweichungen im Leipziger Textheft sind wohl eher als Druckfehler zu werten. Zum Beispiel heißt es im Gothaer Libretto an einer Stelle „Du sagst“ (Rezitativ des Evangelisten „Die Eltesten, die Hohen-Priester“), im Leipziger hingegen „Du sagts“; im Rezitativ des Evangelisten „Kaum wird der Morgen“ wird aus der Lesart „Drum legte er“ des Gothaer Drucks im Leipziger Heft „Drum leget er“.

Gläubige Seele: O Anblick voller Schmerz und Weh
Evangelist: Seht wie er so betröhnt vor seinen Vater liegt
Gläubige Seele. Aria: Ach! wo nehm ich Thränen her (Da Capo)
Christliche Kirche: Nun was du HERR erduldet

Andere Betrachtung.

Evangelist: Jetzt kömmt das Satans-Kind Ischarioth
Gläubige Seele: Ach JESu! soll dich der
Aria: Darff ich der falschen Welt nicht trauen (Da Capo)
Christliche Kirche: Wenn die Welt mit ihren Netzen

Dritte Betrachtung.

Evangelist: Ein einzig Wort
Gläubige Seele: Ach treuer Seelen Artzt
Aria: HERR und Meister in den Helfen (Da Capo)
Christliche Kirche: 1. Ein Artzt ist uns gegeben
2. Sein Wort, sein Tauff

Vierde Betrachtung.

Evangelist: Der Heyland fragt hierbey
Gläubige Seele: Auch ich, mein JESu, fliehe
Aria: Hirte der aus Liebe stirbt (Da Capo)
Christliche Kirche: Ich will hie bei dir stehen

Fünffte Betrachtung.

Evangelist: Nunmehr wird der HERR gefesselt
Gläubige Seele: Ach! daß ihr Augen, Qvellen wäret
Aria: Mein nagendes Gewissen (Da Capo)
Christliche Kirche: Ach! was soll ich Sünder machen

Sechste Betrachtung.

Evangelist: Die Eltesten, die Hohen-Priester
Gläubige Seele: Ach! unbeflecktes GOTTes-Lamm!
Aria: Ich will schweigen (Da Capo)
Christliche Kirche: Die Welt bekümmert sich

Siebende Betrachtung.

Evangelist: Kaum wird der Morgen wieder neu
Gläubige Seele: O JESu steh mir an der Seite
Aria: Bey der Grösse meiner Sünden
Christliche Kirche: Erbarm dich mein in solcher Last

Achte Betrachtung.

Evangelist: Pilatus der noch nicht vergnügt
Gläubige Seele: Verdammter Jude hör
Aria: Mein JESus, soll mein König seyn (Da Capo)
Christliche Kirche: Ach grosser König

Neundte Betrachtung.

Evangelist: Ach! hört das Mord-geschrey

Gläubige Seele: Kanst du, O! Mittler

Aria: Allerhöchster GOTTes Sohn (Da Capo)

Christliche Kirche: O JESu Christ Sohn eingebohrrn

Zehende Betrachtung.

Evangelist: Pilatus spricht: Ich finde keine Schuld

Gläubige Seele: O! unerhörte Wuth!

Aria: Haltet ein ihr Mörder-Klauen (Da Capo)

Christliche Kirche: Wie wunderbahrllich ist doch diese Straffe

Eilffte Betrachtung.

Evangelist: Die Geissel ist noch nicht genug

Christliche Kirche: Die Rose in dem Thal

Aria: Ach welch ein Mensch bin ich?

Christliche Kirche: Ich kans mit meinen Sinnen nicht erreichen

Zwölffte Betrachtung.

Evangelist: Das Volck läst sich nichts destominder

Gläubige Seele: So gehet dann Der mörderische Wolff

Aria: Meine Sünden heissen dich (Da Capo)

Christliche Kirche: Nun ich dancke dir von Hertzen

Dreyzehende Betrachtung.

Evangelist: Nun führen sie den HERRn

Gläubige Seele: Mein Heyland sieh

Aria: Dein Creutz, O! Bräutigam meiner Seelen (Da Capo)

Christliche Kirche: Drum will ich weil ich lebe noch

Vierzehende Betrachtung.

Evangelist: Ein Hauffe Volcks, folgt JESu nach

Gläubige Seele: Ach! HERR, der du um meine Sünden

Aria: [1.] Wenn der Wollust Laster-Kertzen

2. Wenn die aufgeblaßnen Sinnen

Funfzehende Betrachtung.

Evangelist: Kaum als der HERR

Gläubige Seele: So treibt denn dein Erbarmen

Aria: Hier an diesen Creutzes-Stamm (Da Capo)

Christliche Kirche: O Lamm GOTTes unschuldig

Sechzehende Betrachtung.

Evangelist: Pilatus will die Ursach dieses Tods

Gläubige Seele: Auch mir, mein JESu

Aria: Du hast in deinen Sterben (Da Capo)

Christliche Kirche: Du führest mich durch deinen Todt

Siebzehende Betrachtung.

Evangelist: Mariam, der ein Schwert durch ihre Seele gehet

Gläubige Seele: Mein JESU! laß auch mich

Aria: Kan mein JESu in den Todt

Christliche Kirche: GOtt ist mein Trost und Zuversicht

Achtzehende Betrachtung.

Evangelist: Am Creutz wird JESus noch verspottet

Gläubige Seele: Mitleid'ger JESu ach!

Aria: Ich finde mich bey Zeit (Da Capo)

Christliche Kirche: In dein' Seiten will ich fliehen

Neunzehende Betrachtung.

Evangelist: Die Sonne hüllet ihre Strahlen

Gläubige Seele: Du helles Sonnen-Licht

Aria: Ich will mit dir selber ringen (Da Capo)

Christliche Kirche: Weils aber nicht besteht

Zwanzigste Betrachtung.

Evangelist: Der Heyland spricht so dann

Chor der Gläubigen Seelen: Mein JESus stirbt!

Ein und Zwanzigste Betrachtung.

Evangelist: Ein Kriegs-Knecht kömmt daher

Gläubige Seele: So stirbet JESus zwar

Chor: JESus wahrer Mensch und GOtt (Da Capo)

Zwey und Zwanzigste Betrachtung.

Evangelist: Der fromme Joseph, so dem HERren zugethan

Recitativo. Wozu der *Soprano* mit denen zweyen Versen: O! Traurigkeit! O! Hertzleid!
etc. O! Seelig ist! zu jeder Frist! etc. *accompagniret:* Kommt Menschen kommt!

Christliche Kirche: O! JESu du, mein Hülff und Ruh

Bemerkenswerterweise enthielt die Bibliothek der Thomasschule bis 1945 eine Abschrift von Stölzels Passionsoratorium „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“.⁹⁹ Die auf diesem Umstand beruhende Vermutung, daß das Werk in der Leipziger Thomaskirche erklingen sein könnte und vielleicht gar zu Bachs Aufführungsrepertoire gehörte, war lange Zeit nicht verifizierbar und hatte den Ruf einer kühnen Spekulation.

Daß Bach mit dem Schaffen Stölzels vertraut war und seine Werke studierte, wird durch verschiedene Indizien belegt. Zu nennen ist insbesondere die

⁹⁹ Vgl. F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 8.), S. 187: „... verschollen; vielleicht eine Abschrift von Johann Sebastian Bach“. Siehe auch H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 2. Abteilung, Bd. 1: *Kirchliche Werke*, 5. Auflage, Leipzig 1921, S. 67; und A. Glöckner, *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, BJ 1977, S. 75–119, speziell S. 107.

„Partia di Signore Stelzeln“ (mit dem Menuet-Trio BWV 929) im Klavierbüchlein Wilhelm Friedemann Bachs und die aus Stölzels Oper „Diomedes oder die triumphierende Unschuld“ (Bayreuth 1718) stammende Arie „Bist du bei mir“ im zweiten Klavierbüchlein Anna Magdalena Bachs.¹⁰⁰

Dank des neu aufgefundenen Textdrucks wissen wir nun, daß Bach auch das Passionsoratorium „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ nicht nur gekannt, sondern dieses repräsentative Werk am 23. April 1734 in der Thomaskirche auch aufgeführt hat.¹⁰¹ Bekanntlich interessierte Bach sich auch für die Passionen anderer Komponisten; zu nennen sind Reinhard Keiser und Georg Friedrich Händel sowie vielleicht auch Carl Heinrich Graun.¹⁰² Anscheinend nahm dieses Interesse in den 1730er und 1740er Jahren zu. 1730 wurde in der Nikolaikirche die Lukas-Passion einer unbekanntens Autors aufgeführt;¹⁰³ vermutlich in der zweiten Hälfte der 1740er Jahre folgten Händels Brockes-Passion¹⁰⁴ und das Passions-Pasticcio nach Kaiser und Händel,¹⁰⁵ und möglicherweise gehört in diese Reihe auch das auf Grauns „Kleiner Passion“ basierende Passions-Pasticcio „Wer ist der, so von Edom kömmt“ mit Einlegesätzen von Telemann, Bach, Kuhnau (?) und anderen.¹⁰⁶ Nunmehr ist gesichert, daß diese Werkgruppe auch Stölzels Passionsoratorium einschließt.¹⁰⁷ Dieser Fund wirft neues Licht auf die Frage nach dem Einfluß Stölzels auf Bachs Schaffen und fügt unserem Bild von Bachs Biographie eine neue Facette hinzu.

¹⁰⁰ Siehe A. Glöckner, *Neues zum Thema Bach und die Oper seiner Zeit*, BJ 2002, S. 172–174.

¹⁰¹ Es ist möglich, daß die in der heute verschollenen Handschrift aus dem Besitz der Thomasschule enthaltene Fassung der durch den Gothaer Textdruck belegten Version von 1720 entsprach, während sie von den in Berlin und Sondershausen überlieferten Quellen abwich.

¹⁰² Siehe Glöckner (wie Fußnote 99), S. 75–119; K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992, S. 295–299; C. Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford 2000, S. 295.

¹⁰³ Siehe Kalendarium ³2008, S. 59.

¹⁰⁴ Abschrift aus Bach Notenbibliothek: SBB, *Mus. ms. 9002/10*; die ersten 45 Seiten wurden von Bach selbst in seinen späten Lebensjahren kopiert (siehe NBA IX/2, S. 215).

¹⁰⁵ Die Stimmen aus Bachs Besitz stammen aus der Zeit um 1743–1748; siehe Kobayashi Chr, S. 54.

¹⁰⁶ Abschrift von Johann Christoph Farlau: SBB, *Mus. ms. 8155*; siehe J. W. Grubbs, *Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts*, BJ 1965, S. 10–42; A. Glöckner (wie Fußnote 99), S. 106 f.; P. Wollny, *Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 29–60, speziell S. 36–47.

¹⁰⁷ Zu Bachs künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Schaffen Stölzels siehe auch den Beitrag von Peter Wollny in diesem Band.

V

Texte zu den weltlichen Kantaten BWV Anh. 9 und BWV 201

6.36.2.413

Unter dieser Signatur wird der Text der – im übrigen verschollenen – Kantate „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“ BWV Anh. 9 aufbewahrt, die am 12. Mai 1727 zum Geburtstag des Kurfürsten von Sachsen Friedrich August I. erklang. Der Autor des Texts ist Christian Friedrich Haupt.¹⁰⁸ Bemerkenswerterweise wurde zu demselben Anlaß noch eine weitere Huldigungsdichtung verfaßt: Christian Friedrich Henrici (Picander) veröffentlichte den folgenden ebenfalls in der Russischen Nationalbibliothek überlieferten Text (Signatur: 6.36.1.274): „Die Hohe | Geburts-Feyer | Sr. Kön. Maj. in Pohlen | und Churfürstl. Durchlaucht. | zu Sachsen, etc. | Meines allergnädigsten Königs | und Herrn, | allerunterthänigst besungen | von | Christian Friedrich *Henrici*, *Stolpâ-Misnic*. || Leipzig den 12. May 1727“. Die Dichtung beginnt mit den Worten: „Den Strahl der Majestät, und Deiner Thaten Ruhm“. Sie füllt zwei Seiten (Format 34×22 cm) und endet mit den Worten „O! Himmel laß in mir doch tausend Herten leben, | Daß ich vor tausenden den König kan erheben!“.

Bach wählte jedoch für seine Huldigungskantate den Text eines anderen, im Vergleich zu Picander weitaus weniger bekannten Dichters. Eine detaillierte Beschreibung der Aufführung findet sich in Christoph Ernst Siculs *Das frohlockende Leipzig* (1727).¹⁰⁹ Bis heute waren nur zwei Exemplare des gedruckten Kantatentexts bekannt (das eine befindet sich in einer Privatsammlung in Berlin, das andere im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden).¹¹⁰ Diesen kann nunmehr das Exemplar der Russischen Nationalbibliothek hinzugefügt werden. Es ist Teil eines großen Konvoluts von Texten (6.36.2.259–805), die in den 1720er Jahren hauptsächlich in Leipzig, Wittenberg und Zwickau zu verschiedenen Anlässen gedruckt wurden.¹¹¹ Das Petersburger Exemplar ist beschnitten (Format 33,6×9,2 cm), und zwar am rechten Rand so stark, daß auf der ersten Seite Textverluste im Titel zu beklagen sind. Sonst ist es mit den beiden anderen Exemplaren identisch.

¹⁰⁸ Siehe BC [G 14] (Bd. I/4, S. 1487f.); H.-J. Schulze, „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“, *BWV Anh. 9: Notizen zum Textdruck und zum Textdichter*, BJ 1985, S. 166–168.

¹⁰⁹ C. E. Sicul, *Das Frohlockende Leipzig, Oder SOLENNIA So bey Sr. Königl. Maj. In Pohlen, ... Geburts-Tage Auf der Universität daselbst ergangen*, Leipzig 1727, S. 33 und 37–39. Ein Exemplar dieser Schrift befindet sich ebenfalls in der Russischen Nationalbibliothek (Signatur 6.44.2.121).

¹¹⁰ Siehe BC [G 14] und Dok II, Nr. 219.

¹¹¹ Siehe Fußnote 10.

6.35.1.410

Der unter dieser Signatur aufbewahrte Druck enthält den Text der Kantate „Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde“ BWV 201. Es handelt sich um ein kleines Heft vom Format 18,5×14,2 cm, das acht Seiten umfaßt und in einen Pappband aus späterer Zeit eingebunden ist. Auf der Titelseite befindet sich ein charakteristisches Kennzeichen (der mit zwei schrägen Linien unterstrichene Anfangsbuchstabe des Autorennamens); dies gibt Anlaß zu der Vermutung, daß die Quelle zusammen mit anderen Büchern aus der Zafuski-Bibliothek in die Russische Nationalbibliothek gelangte. Am oberen Feld ist mit braunem Bleistift handschriftlich die Nummer „2663“ angebracht. Die unten eingetragenen Ziffern „560/123“ und der runde Stempel „РОССИЙСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА | Санкт-Петербург“ („RUSSISCHE NATIONALBIBLIOTHEK | Sankt Petersburg“) kennzeichnen den heutigen Aufbewahrungsort des Hefts.

Bisher war der Text dieser Kantate nur aus dem dritten Teil von Picanders *Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichten* (Leipzig 1732, S. 501–506, und späteren Auflagen) bekannt. Der Titel in der Ausgabe von 1732 („Der Streit | zwischen | *PHOEBUS* und *PAN* | in einem | *DRAMATE* | aufgeführt“) stimmt fast wörtlich mit dem Titel des Einzeltexthefts überein; die einzige Abweichung betrifft das Wort „aufgeführt“ und die Nennung des Komponisten („Von | J. S. Bach“).

Leider trägt das Heft kein Datum, so daß es nicht möglich ist, das Aufführungsdatum genau zu bestimmen. Das Wasserzeichen ist wegen des kleinen Formats nicht identifizierbar und kann daher nichts zur Datierung beitragen. Zumindest läßt sich sicher erkennen, daß das Heft nichts mit der letzten bekannten Aufführung von BWV 201 im Jahre 1749 zu tun hat, da hierfür eine von Johann Christoph Friedrich und Johann Christian Bach angefertigte Abschrift des Texts – vermutlich eine Druckvorlage – erhalten geblieben ist, die eine Reihe von autographen Retuschen aufweist. Diese Änderungen standen vermutlich mit dem sogenannten Biedermann-Streit in Verbindung.¹¹² Der Petersburger Textdruck gehört also entweder zur ersten Aufführung, die vermutlich 1729 stattfand, oder zu einer Wiederaufführung in den 1730er Jahren. Ein Vergleich der Lesarten des Einzeldrucks mit der im dritten Teil der *Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichte* veröffentlichten Fassung ergibt eine nahezu vollkommene Übereinstimmung, mit Ausnahme einiger Satzzeichen und kleinerer orthographischer Varianten – zum Beispiel „wohlgesetzt“ im Einzeldruck gegenüber „wohl gesetzen“ (Satz 2, Zeile 9) in der Ausgabe von 1732. Bemerk-

¹¹² Zum Beispiel ist in der letzten Zeile der Name „Borilius“ ausgestrichen und durch „Birolius“ ersetzt; der zweite Name wurde ebenso ausgestrichen und in „Hortens“ geändert; siehe NBA I/40 Krit. Bericht (W. Neumann, 1970), S. 135 f.; S. W. Dehn, *Johann Sebastian Bach als Polemiker*, in: Westermanns Monatshefte 1 (1856), S. 86–89; Spitta II, S. 738–741.

kenswert ist die im Einzeldruck einmal (im vorletzten Satz) vorkommende Schreibweise „Midas“ (sonst „Mydas“), die sich auch in Bachs Partitur findet. Im zweiten Satz enthält die Zeile „Zum Tantzten offers ...“ im letzten Wort den Druckfehler „ausgerufen“, jedoch ist der dritte Buchstabe handschriftlich in „ff“ korrigiert worden (im Sammeldruck heißt es korrekt „aufgerufen“).

Auffällig ist zudem, daß in allen Fällen Bachs Textunterlegung in der Partitur Abweichungen vom Sammeldruck aus dem Jahre 1732 aufweist,¹¹³ das Petersburger Heft mit der letztgenannten Fassung aber übereinstimmt.¹¹⁴ Vielleicht gibt dieser Umstand Grund zu der Annahme, daß das Einzelheft doch für die erste Aufführung bestimmt war und in dieser Form in der Sammlung von 1732 nachgedruckt wurde. Bei späteren Aufführungen könnte der Text dann bereits mit Bachs Änderungen gedruckt worden sein. Bezeichnenderweise reflektiert das handschriftliche Heft von 1749 schon alle orthographischen Änderungen von Bachs Partitur.¹¹⁵

Insgesamt bestätigen die neuen Funde die Bedeutung der Russischen Nationalbibliothek als ein unerschöpfliches Repositum für das Studium der deutschen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Der Bestand bietet wesentliches Material zur Erweiterung unseres Wissens über die Dichtungen der geistlichen und weltlichen Werke Johann Sebastian Bachs sowie der unter seiner Leitung in Leipzig aufgeführten Kompositionen und ermöglicht auch neue Einblicke in das Repertoire und die Aufführungsbedingungen seiner Vorgänger und Nachfolger. Die Forschung erhält damit wertvolles, bislang nicht greifbares Material für werkgeschichtliche Studien und für Untersuchungen zum Umfeld Bachs. Der bedeutende Zuwachs an gesicherten Daten bietet ungeahnte Möglichkeiten, die Chronologie der schöpferischen Ereignisse in Bachs Biographie nachzuvollziehen und wichtige Lücken in unserem Wissen über seine Leipziger Periode zu schließen.

Die Verfasserin möchte den Mitarbeitern der Russischen Nationalbibliothek, besonders Frau Maria I. Tkatschenko, für die freundlich erteilte Erlaubnis zur Arbeit mit den Quellen danken. Dr. Peter Wollny leistete große Hilfe bei der Vorbereitung dieses Artikels, wofür die Autorin ihm besonders dankbar ist. Außerdem bedankt sich die Autorin bei Viera Lippoldova und Maxim Serebrennikov für ihre Hilfe bei der Ermittlung der Literatur.

Übersetzung:

Albina Bojarkina und Alejandro Contreras Koob (St. Petersburg)

¹¹³ Siehe die Aufstellung dieser Abweichungen in NBA I/40 Krit. Bericht, S. 134f.

¹¹⁴ Die einzige Abweichung ist die erwähnte Schreibweise des Namens „Midas“ (statt „Mydas“) im vorletzten Satz. Vielleicht handelt es sich auch um einen Fehler des Setzers.

¹¹⁵ Siehe NBA I/40 Krit. Bericht, S. 135, und das Faksimile des handschriftlichen Texts ebenda, S. 225–229.

Abbildungen (mit freundlicher Genehmigung der Russischen Nationalbibliothek St. Petersburg)

Abbildungen 1–2: 15.17.3.92. Johann Neunhertz, *Evangelische Hertz-Ermunterung*, Leipzig 1701, S. 1–3

Abbildungen 3–4: 16.149.5.28c. *Texte zur Leipziger Kirchen-Music, Auf die Heiligen Pfingst-Feyertage, Und das Fest Der Heiligen Dreyfaltigkeit*. 1721, S. 2–5.

Abbildungen 5–7: Ea 226. *Text Zur Kirchen-Music in Leipzig, Nach gehaltener Raths-Predigt In der Kirche zu St. Nicolai*, 1725, S. 1–4

Abbildungen 8–15: 15.62.6.94. *Texte Zur Leipziger Kirchen-Music, Auf die Heiligen Pfingst-Feyertage, Und das Fest der H. Dreyfaltigkeit* 1727, S. 1–15

Abbildungen 16–18: 6.46.9.47. *Der Gläubigen Seele Geistliche Betrachtungen Ihres leidenden JESU So am Charfreytage, vor und nach der Vesper-Predigt in der Kirche zu St. Thomæ musiciret worden*. Leipzig 1734, S. 1–3 und 34

Abbildungen 19–20: 6.35.1.410. *Der Streit zwischen PHOEBUS und PAN in einem DRAMATE aufgeführt Von J. S. Bach*, S. 1–3

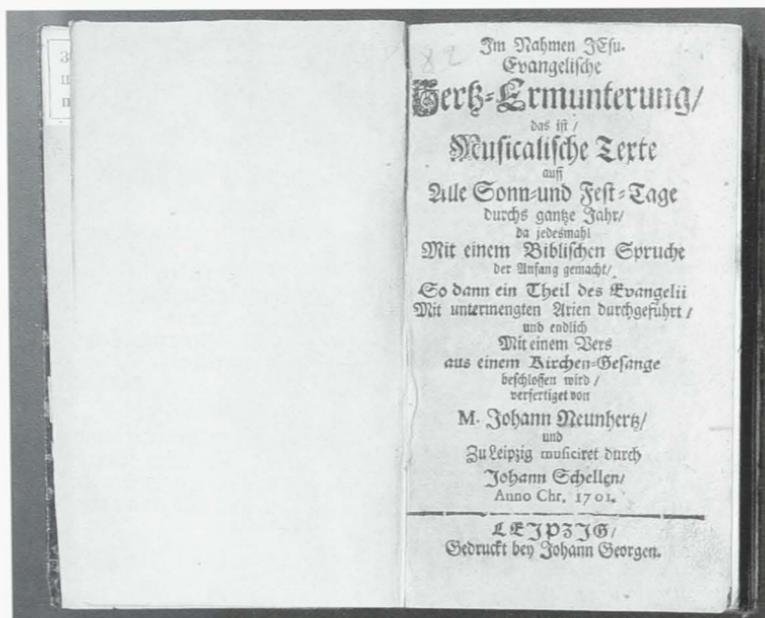


Abbildung 1

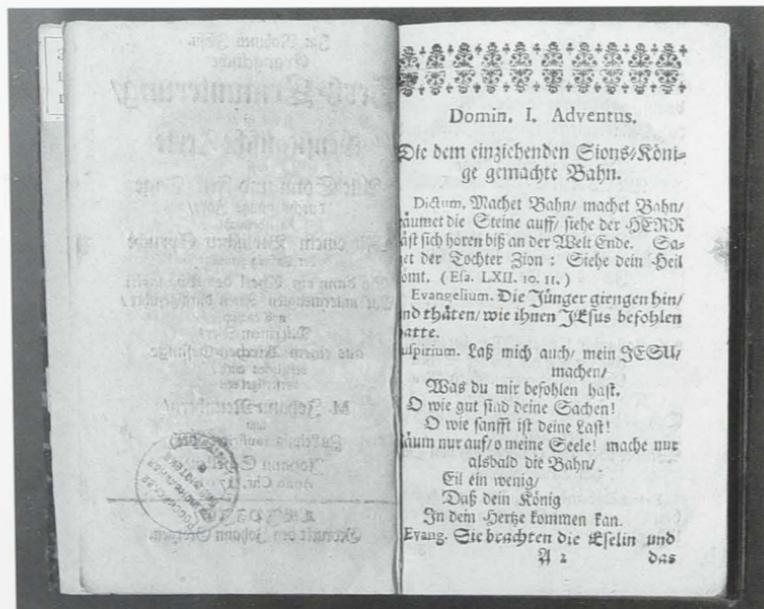


Abbildung 2

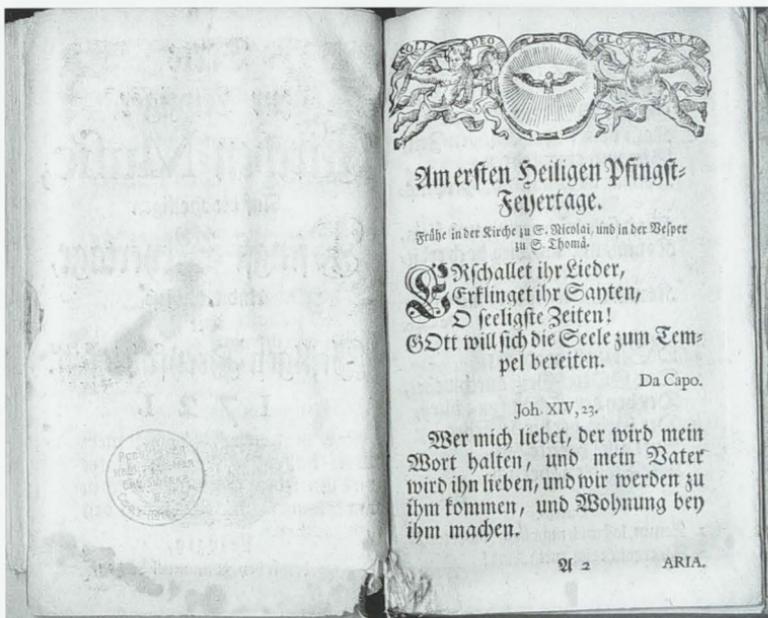


Abbildung 3

ARIA.

Heiligste Dreieinigkeit,
Grosser Gott der Ehren!
Komm doch in der Gnaden-Zeit,
Bey uns einzukehren,
Komm doch in die Herzens-
Hütten,
Sind sie gleich gering und klein,
Komm, und laß dich doch erbit-
ten,
Komm und kehre bey uns ein.

Da Capo.

ARIA.

O Seelen Paradies!
Das Gottes Geist durchwehet,
Der bey der Schöpfung bließ,
Der Geist, der nie vergehet.
Auf! auf! bereite dich,
Der Tröster nahet sich.

Da Capo

Duetto.

1. Komm, laß mich nicht länger warten!
2. Ich erwidte dich, mein Kind!

Kom

ARIA.

1. Komm du sanfter Himmels-Wind,
Wehe durch den Herzens-Garten,
Liebste Liebe, die so süsse,
Aller Wollust Überflus!

2. Nimm von mir den Gnaden-Kuß,
1. Ich vergeh wenn ich dich miße,
Sey im Glauben mir willkommen,
Höchste Liebe! komm herein.

2. Ich bin dein, und du bist mein.
1. Du hast mir das Herz genommen,
Höchste Liebe! komm herein.

Choral.

Von Gott kömmt mir ein Freuden-Schein,
Wenn du mit deinen Augenlein
Mich freundlich thust anblicken.
O Herr Jesu, mein trautes Guth!
Dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut
Mich innerlich erawicken.
Nimm mich
Freundlich
In dein Arme,
Daß ich warme

A 3 Werb

Abbildung 4



Abbildung 5

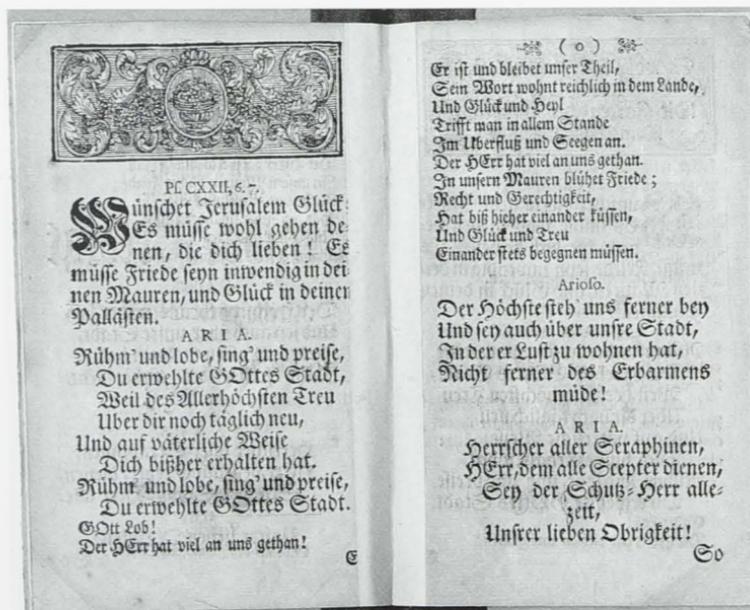


Abbildung 6

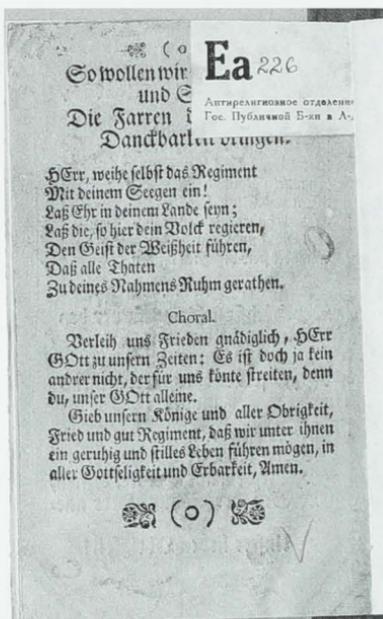


Abbildung 7

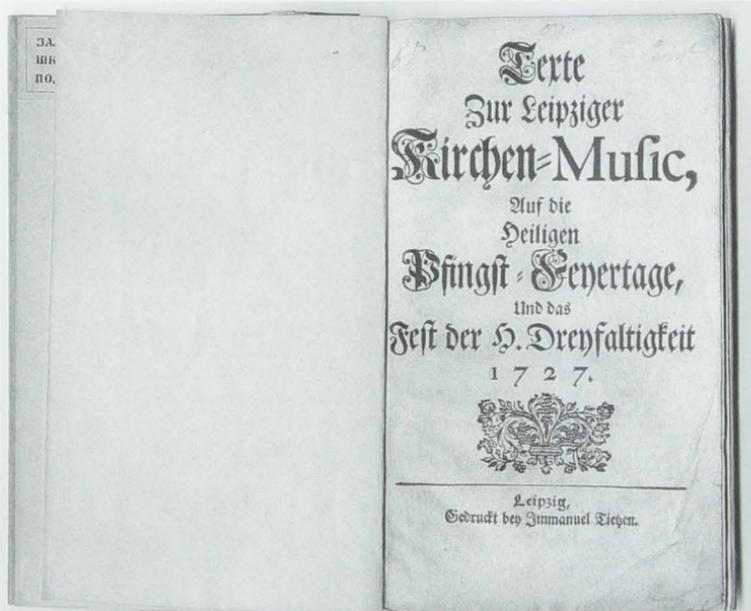


Abbildung 8

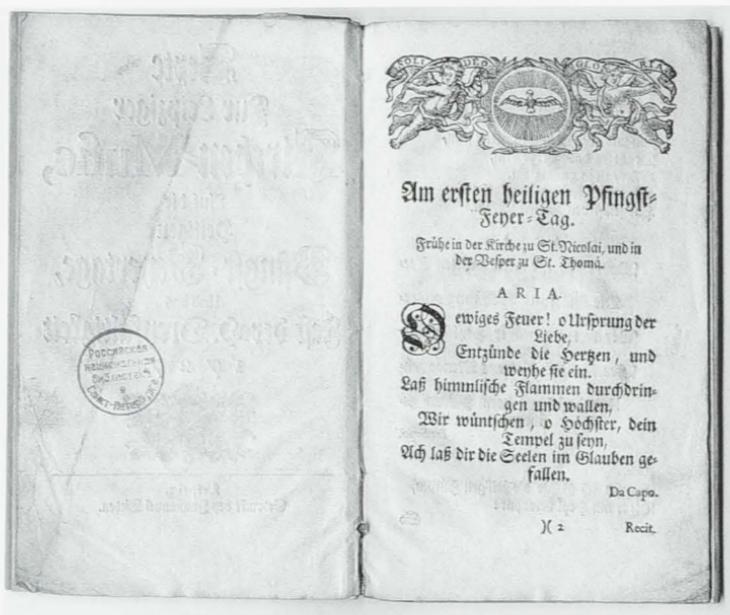


Abbildung 9

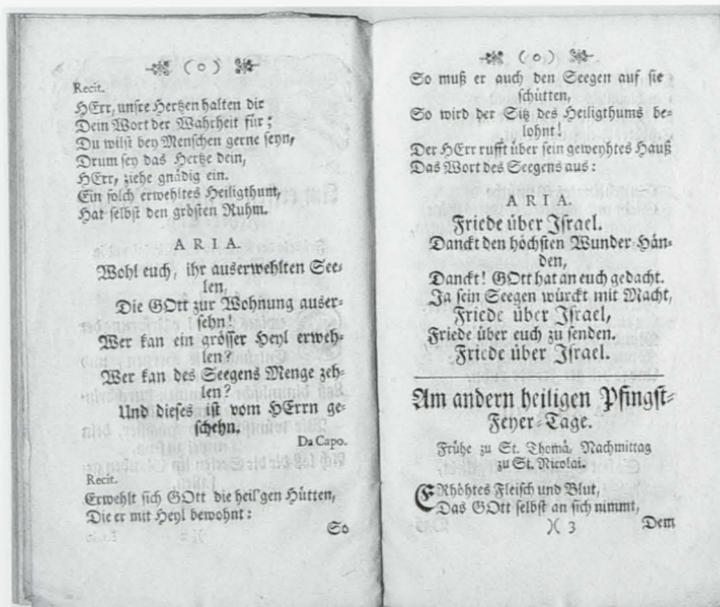


Abbildung 10

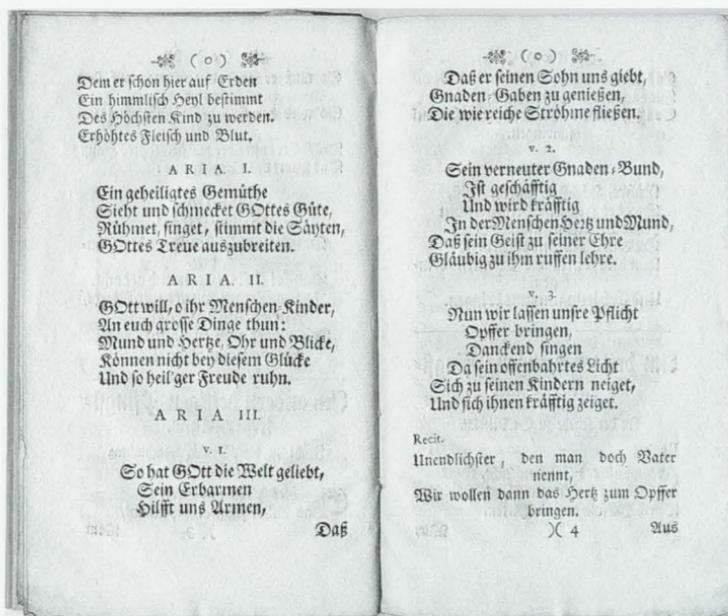


Abbildung 11

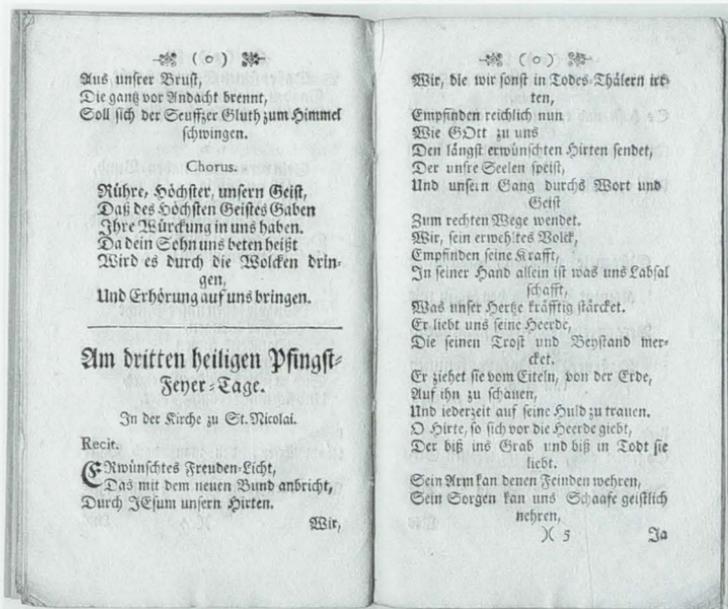


Abbildung 12

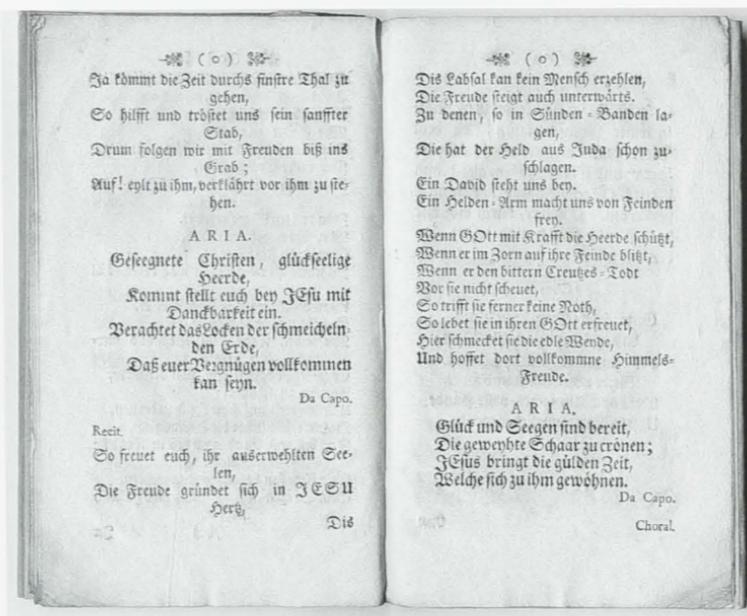


Abbildung 13

(o)

Choral.

HERR, ich hoff' ie, du werdest die
in keiner Noth verlassen, die dein
Wort retht als treue Knecht im
Hergn und Glaubn fassen, giebst ihm
bereit die Seeligkeit, und läst sie nicht
verderben. O HERR, durch dich, bitt
ich, laß mich frölich und willig ster-
ben.

Chorus.

Guter Hirte, Trost der Deinen,
Laß uns nur dein heilig Wort;
Laß dein gnädig Antlitz scheinen.
Weibe unser Gott und Hert,
Der durch Allmachts - volle Hände
Unsern Gang zum Lebenwende.

Am

(o)

Am Fest - Tage der Hochzei-
ligen Dreynigigkeit.

Früh zu St. Thomä. Nachmittag
zu St. Nicolai.

A R I A.

v. 1.

Gelobet sey der HERR, mein
GOTT, mein Licht, mein Le-
ben, mein Schöpffer der mir hat,
mein Leib und Seel gegeben,
mein Vater, der mich schüzt, von
Mutter - Leibe an, der alle Augen-
blick viel guts an mir gethan.

v. 2.

Gelobet sey der HERR, mein
GOTT, mein Heyl, mein Leben,
des Vaters liebsies Kind, der sich
für mich gegeben, der mich erlöset
hat

Abbildung 14

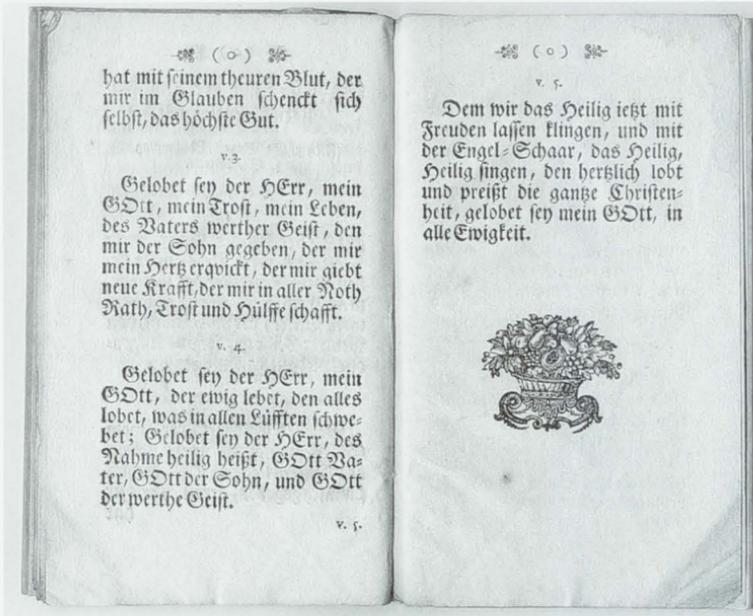


Abbildung 15

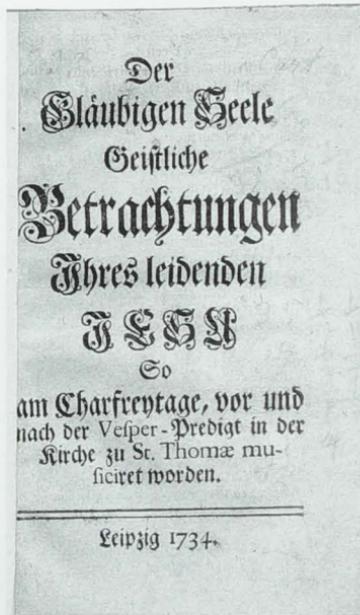


Abbildung 16

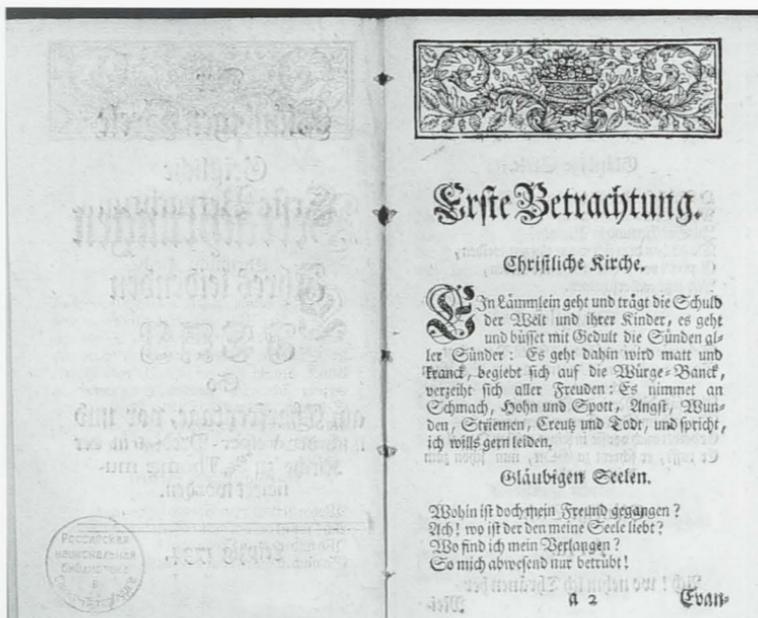


Abbildung 17

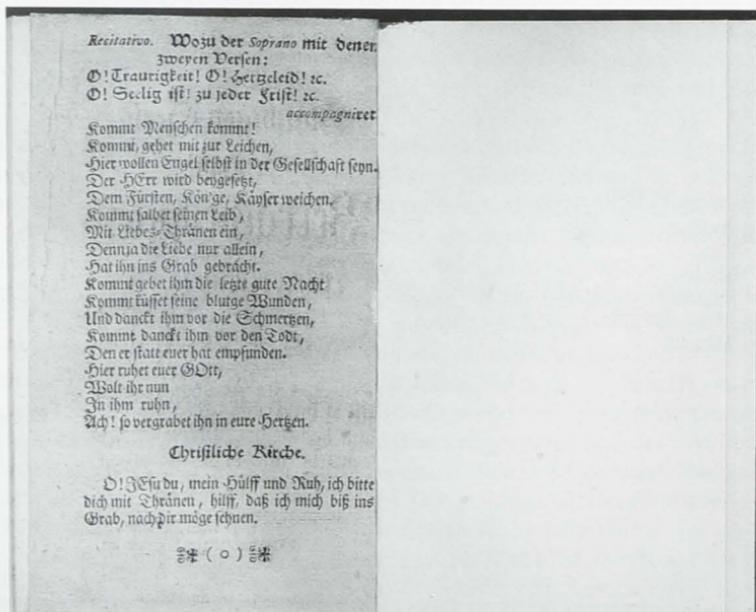


Abbildung 18

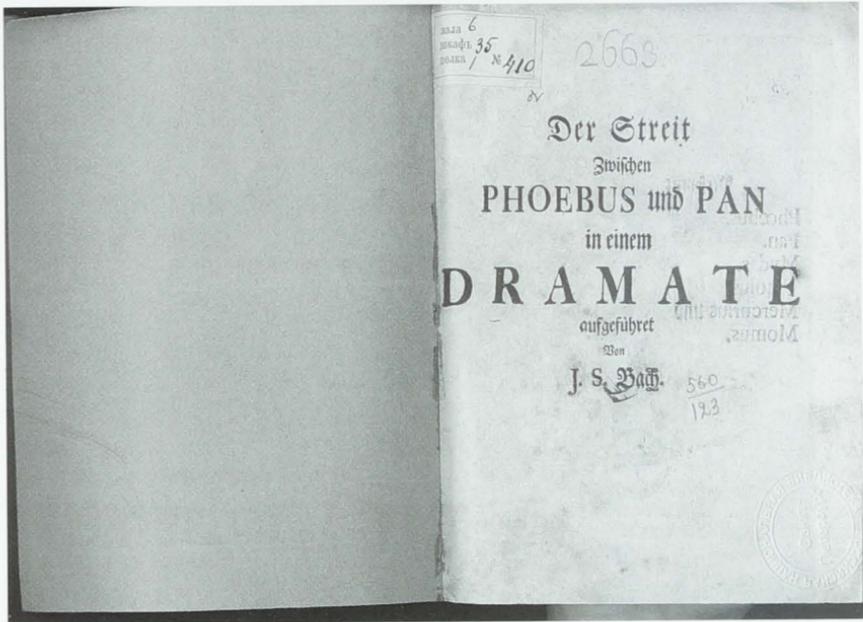


Abbildung 19

Personen:
Phœbus.
Pan.
Mydas.
Timolus.
Mercurius und
Momus.

Aria tutti.

S Eschwinde,
Ihr wirbelnden Winde,
Auf einmal zusammen zur Höhle
hinlein!
Daß das hin- und wieder schallen
Selbst dem Echo mag gefallen,
Und den Lüften lieblich seyn.

Da Capo.

Phœbus Und du bist doch so unverschäm't und frey,
Mir in das Angesicht zu sagen,
Daß dein Gesang
Viel herrlicher als meiner sey?

Pan. Wie kannst du noch so lange fragen?
Der ganze Wald bewundert meinen Klang;
Das Nymphen Chor,
Daß mein von mir erkundtes Noth

Abbildung 20

Ein unbekanntes Leipziger Kantatentextheft aus dem Jahr 1735

Neues zum Thema Bach und Stölzel

o

Von Marc-Roderich Pfau (Berlin)

1. Fundsituation und Überlieferung

Im folgenden möchte ich über die Entdeckung eines bislang unbekanntes Texthefts zur Leipziger Kirchenmusik berichten, dieses vorstellen und dessen Implikationen für unsere Kenntnis von Bachs Aufführungsrepertoire um die Mitte der 1730er Jahre diskutieren. Bei der Suche nach gedruckten Kantatentexten, die in den 1730er Jahren in Vertonungen von Johann Theodor Roemhildt in Merseburg aufgeführt worden sind, stieß ich in einem Sammelband, der die Merseburger Kantatendrucke des Kirchenjahres 1734/35 enthält,¹ überraschend auch auf zwei Texthefte aus Leipzig. Der Sammler der Textdrucke, Balthasar Hoffmann,² später Rektor des Merseburger Gymnasiums,³ hat sie

¹ Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle (Saale), Signatur 76 L 1034 (1734–1735).

² Hoffmann (geboren in Posen am 3. 12. 1697), wirkte ab 1731 in Merseburg, zunächst als Konrektor, ab 1742 als Rektor des dortigen Gymnasiums. Er wurde 1783 emeritiert und starb am 12. 4. 1789 in Merseburg (ich danke P. Wollny für die Mitteilung dieser Daten). Hoffmann ist der Bach-Forschung bekannt als Dichter der irrtümlich Bach zugeschriebenen Trauerkantate für Herzogin Hedwig Eleonore von Sachsen-Zöbzig, BWV Anh. 16 „Schließt die Gruft! ihr Trauerglocken“; vgl. BJ 1913, S. 93–96 (H. von Hase). Die Zuschreibung beruhte auf der Notiz, daß Bach am 7. Februar 1735 eine Zahlung für „ein Carmen nach Merßeburg“ leistete. „Wieso aber sollte bereits am 7. Februar, also reichlich sechs Monate vor dem Tod der Herzogin, eine Rechnung für den Druck des Textes bezahlt worden sein?“ wendet Martin Petzoldt völlig zu Recht ein (M. Petzoldt, *Bachstätten*, Frankfurt und Leipzig 2000, S. 177); Richtigstellung des Sachverhalts bereits im BJ 1959, S. 169 (H.-J. Schulze). Komponist dieser in Merseburg am 9. November 1735 aufgeführten Musik wird der Merseburger Hofkapellmeister Roemhildt gewesen sein, der für derartige Musiken in Merseburg zuständig war. Roemhildt hat die meisten seiner Kantaten mit dem zu seiner Zeit bereits altertümlich anmutenden Begriff „Concerto“ überschrieben (sowohl im Textdruck als auch in der Partitur). Diese Bezeichnung trägt auch der Textdruck von BWV Anh. 16 (R. Wustmann und W. Neumann, *Sämtliche Kantatentexte von J. S. Bach*, Leipzig 1956, S. 407–409, nach dem Originaldruck in: *Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Oden und Cantaten in vier Büchern*, Leipzig 1738).

³ Auf dem Titelblatt einer Trauungskantate vom 12. Mai 1734, die Roemhildt vertont hat, nennt Hoffmann sich „Des Hochfürstl. Merseburgischen Stifts-Gymnasii | Conrektor“, Exemplar in der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle (Saale), Signatur 78 M 371 [24].

vermutlich bei zwei Aufenthalten im benachbarten Leipzig erworben⁴ und dann chronologisch in seine Merseburger Kantatentextsammlung integriert. Hoffmann, selbst literarisch ambitioniert,⁵ hat die von ihm gesammelten Einzeldrucke⁶ jahrgangswise – jeweils mit dem 1. Advent beginnend – binden lassen und 1755 fünf Bände mit von ihm zusammengestellten Jahrgängen dem Merseburger Gymnasium überlassen.⁷ Diese fünf Bände sind in Merseburg mit den Signaturen *Bb 128a–e* versehen worden und schließlich in den Besitz der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle (Saale) übergegangen.⁸ Bisher konnten nur drei der fünf Bände – mit ganz unterschiedlichen Signaturen – wieder aufgefunden werden. Womöglich war die Sammlung schon unvollständig, bevor sie nach Halle kam.⁹ Hoffmanns Sammlung umfaßte ursprünglich die Kirchenjahre 1733/34,¹⁰ 1734/35, 1735/36, 1736/37

⁴ Ob sein Aufenthalt dienstlich war, ob seine Gymnasiasten vielleicht als Sänger in Leipzig aushalfen, ob er als bloßer Besucher im Leipziger Gottesdienst anwesend war oder ob Dritte ihm die Leipziger Hefte besorgten, muß hier offenbleiben. Für Bach wird aus der oben in Fußnote 2 erwähnten Notiz ein Aufenthalt in Merseburg im Februar 1735 erschlossen. Außerdem hat Bach im selben Jahr für Johann Daniel Müller ein Empfehlungsschreiben an Roemhildt in Merseburg verfaßt (Dok V, Nr. C 757a). Die Beziehungen Bachs nach Merseburg sind also für das Jahr 1735 mehrfach belegt. Bach selbst kommt demnach als Übermittler der Texthefte ebenfalls in Frage.

⁵ Vgl. Fußnote 2 und 3.

⁶ In Merseburg wurden, anders als in Leipzig, die Texthefte für jeden Sonn- und Festtag einzeln gedruckt. Der Titel lautete beispielsweise „Text | zur | MUSIC | An dem | Vier- und-zwanzigsten | Sonntage nach Trinitatis | welche an der | Schloß- und Dom- | Kirche | alhier wird produciret werden | 1735.“ Eine Paginierung ist nicht vorhanden.

⁷ In dem hier diskutierten Band steht vorne folgender handschriftlicher Vermerk: „Der | Merseburg[ischen] Schul-Bibliothec | schencket | diesen II. Tomum | M.[agister] Balthasar Hoffmann. | Gymnas. Rector. | 1755.“ Ähnliche Eintragungen finden sich auch in den beiden anderen Bänden.

⁸ Die alte Signatur (in blauer Schrift) des hier diskutierten Bandes lautet *Bb 128.b*.

⁹ In den anderen beiden in Halle befindlichen Bänden der Kirchenjahre 1735/36 und 1737/38 mit den alten Signaturen *Bb 128.c.* und *Bb 128.e.* und den jetzigen Signaturen *76 L 1034 (1735/36)* beziehungsweise *AB 153076* hat Hoffmann ausschließlich Merseburger Texthefte zusammengefaßt. Die Suche nach den beiden Bänden mit den alten Signaturen *Bb 128.a.* und *Bb 128.d.* könnte sich für die Bach-Forschung dennoch lohnen, da sie vielleicht weitere Texthefte aus Leipzig enthalten.

¹⁰ Der erste Tomus ist verschollen. Welchen Jahrgang enthielt er? Nach dem Regierungsantritt Herzog Heinrichs in Merseburg am 6. Juli beziehungsweise 20. Dezember 1731 erklangen zunächst wohl nur sporadisch Kompositionen des Hofkapellmeisters Roemhildt. Erhalten haben sich RoemV 35–39. Vgl. C. Ahrens und S. Diercke, *Johann Theodor Roemhildt (1684–1756). Werkverzeichnis*, in: Jahrbuch der Bachwoche Dillenburg 1998, S. 17–127. Das erste Jahr mit regelmäßiger Kir-

und 1737/38.¹¹ Am 28. Juli 1738 verstarb der regierende Herzog Heinrich von Sachsen-Merseburg. Mit seinem Tod erlosch die Sekundogenitur Sachsen-Merseburg und sein ehemaliges Herrschaftsgebiet fiel zurück an das sächsische Kurfürsten- und nunmehrige polnische Königshaus. Residenz und Hofkapelle in Merseburg wurden aufgelöst. Die regelmäßige Aufführung umfangreicher Figuralstücke wurde sofort nach Heinrichs Tod eingestellt.¹² Die letzten nachweisbaren größeren Kirchenmusiken des Jahres 1738 – und wahrscheinlich die letzten in der ehemaligen Residenz Merseburg überhaupt – waren die Huldigungsmusik für den neuen Landesherrn König August II. von Polen am 13. August¹³ und die Trauermusik für das verstorbene Herzogspaar am 19. Dezember 1738. Es dürfte kein Zufall sein, daß nach diesem Zeitpunkt aus Hoffmanns Sammlung keine weiteren Kantatentexte oder gar Jahrgänge aus Merseburg mehr bekannt sind.¹⁴

In unserem Zusammenhang ist besonders der zweite Hoffmannsche Sammelband von Interesse, da er außer den Merseburger Kantatentexten des Kirchenjahres 1734/35 auch zwei Leipziger Hefte enthält. Das erste von ihnen ist weithin bekannt. Es handelt sich um den Originaltextdruck des Weihnachts-Oratoriums BWV 248. Das einzige bisher nachgewiesene Exemplar befindet sich im Besitz des Bach-Archivs Leipzig. Beide Exemplare stimmen vollkommen überein (siehe Abbildung 1–2).¹⁵

chenmusik war entweder 1732/33 oder 1733/34. Wahrscheinlicher ist meines Erachtens die zweite Möglichkeit, da der eifrige Hoffmann zumindest nach 1734 alle Jahrgänge lückenlos gesammelt hat. Deshalb gehe ich davon aus, daß auch zum erhaltenen zweiten Band keine Lücke bestand.

¹¹ Hoffmann bezeichnet den Band als „V. und letzten Tomum“.

¹² Herzog Heinrich starb am Montag, den 28. Juli 1738. Noch am Tag zuvor, dem 8. Sonntag nach Trinitatis, ist – durch Hoffmanns Textheft belegt – unter Hofkapellmeister Roemhildt eine umfangreiche Figuralmusik erklingen. Ab dem 9. Sonntag nach Trinitatis 1738 finden sich in den von Hoffmann gesammelten Kirchenjahreheften keine Kantatentexte mehr.

¹³ Vgl. „Text zur | MUSIC, | Bey der | Huldigungs- Predigt, | IHRER | Königl. Maj. | in Pohlen, und Curfürst. | Durchlauchtigkeit zu | Sachsen ...“ am 13. August 1738. In Sammelband 5, ohne Paginierung.

¹⁴ Hoffmann überliefert uns für den Rest des Kirchenjahres nur noch einige gedruckte „Nachricht[en] | derer | Lieder, | welche ... allhier ... abgesungen werden“. Diese Hefte enthalten wie bisher die Gottesdienstordnung des jeweiligen Sonn- beziehungsweise Feiertags und die zu singenden Lieder, jedoch keine Kantatentexte. Hoffmann, der die Kantatentexthefte wohl aus literarisch-pädagogischem Interesse sammelte und, wie erwähnt, auch selbst Kantaten dichtete, gab das Sammeln auf, als diese keine Dichtungen mehr enthielten.

¹⁵ Faksimiliert in: *Texthefte zur Kirchenmusik aus Bachs Leipziger Zeit. Die sieben erhaltenen Drucke der Jahre 1724–1749 in faksimilierter Wiedergabe*, eingeführt und hrsg. von M. Petzoldt, Stuttgart 2000.

Bisher unbekannt ist aber das andere Heft, das die Texte zu vier Kantaten für den 13.¹⁶ bis 16. Sonntag nach Trinitatis 1735 enthält, die abwechselnd in der Nikolai- und Thomaskirche erklangen. Der Textdruck enthält kein Titelblatt und nennt daher weder den Ortsnamen Leipzig noch die Jahreszahl 1735. Wegen des in dem Band ebenfalls enthaltenen Textdrucks zum Weihnachts-Oratorium und dem hier wie dort gleichartig angezeigten Wechsel der Aufführungen zwischen der Nikolai- und der Thomaskirche kann nicht bezweifelt werden, daß es sich um ein Leipziger Textheft handelt. Angesichts der Sorgfalt des Sammlers, der seine Texthefte streng chronologisch geordnet binden ließ, kann auch die Jahreszahl 1735 als zuverlässig gelten.¹⁷ Die Aufführungstermine der vier Kantaten lagen zwischen dem 4. und 25. September 1735. Das Heft gehört offenbar zu einem geschlossenen Jahrgang, dessen Texte in Fortsetzungen erschienen und ausdrücklich gesammelt werden sollten. Die Einzelhefte waren fortlaufend paginiert – das vorliegende Heft enthält die Seitenzahlen 49 bis 64 – und konnten somit abschließend zu einem Band vereinigt werden.¹⁸ Das Heft umfaßt also den üblichen Bogen von acht Blättern mit sechzehn Seiten, wie er uns in den erhaltenen Drucken der Leipziger Bach-Zeit regelmäßig begegnet.¹⁹

Dem vorliegenden Textdruck müssen demnach drei Hefte mit den Seiten 1–16, 17–32 und 33–48 vorausgegangen sein. Der Beginn des ersten Heftes kann wohl nur mit einer Zäsur, einem nachvollziehbaren Neuanfang in Verbindung

¹⁶ Auffällig ist, daß in Merseburg, wie wir den gesammelten Texten Hoffmanns entnehmen können, ab dem 13. Sonntag nach Trinitatis (bis einschließlich 23. Sonntag nach Trinitatis) keine Figuralmusik erklang. Die Texthefte dieser Zeit enthalten nur die jeweilige Gottesdienstordnung und die vorgesehenen Lieder samt dem Evangelium für den jeweiligen Sonntag. Der Hintergrund für das Schweigen der Kirchenmusik ist unklar, jedoch sind für mehrere Sommer Reisen Herzog Heinrichs in die Niederlausitz und Aufenthalte auf seinem Schloß in Spremberg nachweisbar. Roemhildt und seine Hofkapelle haben ihn zumindest 1731 auf seiner Reise begleitet. Möglicherweise entfiel auch 1734 wegen der Abwesenheit des Herzogs und seiner Hofkapelle die Figuralmusik. Eine andere denkbare Ursache wäre eine Landesträuer wegen der am 19. August 1735 verstorbenen Herzogin Hedwig Eleonore von Sachsen-Zörbig; vgl. Fußnote 2.

¹⁷ Eine Probe ist möglich: Im Jahr 1735 wird die Folge 13.–16. Sonntag nach Trinitatis nicht durch das Michaelisfest unterbrochen, das damals erst vier Tage nach dem 16. Sonntag nach Trinitatis gefeiert wurde. Im Jahre 1734 beispielsweise hätte hingegen im Textheft die Michaeliskantate zwischen dem 14. und 15. Sonntag nach Trinitatis abgedruckt sein müssen. Im Jahr 1737 wäre Michaelis auf den 15. Sonntag nach Trinitatis gefallen. Siehe hierzu auch den Beitrag von Peter Wollny im vorliegenden Band.

¹⁸ Alle sieben erhaltenen Texthefte der Bach-Zeit in Leipzig sind dagegen unpaginiert. Vgl. Petzoldt, Texthefte (wie Fußnote 15).

¹⁹ Ebenda, S. 2.

gebracht werden: Der für die Textdrucke der Kantatenaufführungen in den Leipziger Hauptkirchen verantwortliche Johann Sebastian Bach gibt durch die Paginierung zu erkennen, daß sein „Arbeitsjahr“ auch zwölf Jahre nach seinem Dienstantritt noch mit dem ersten Sonntag nach Trinitatis anfang.²⁰ Aus diesem Grund ließ er den Jahrgang nicht – wie andernorts üblich – mit dem ersten Advent beginnen.²¹ Aus den vorstehenden Beobachtungen wird deutlich, daß nur das erste Heft der Reihe einen Titel gehabt haben wird.²²

Im vorliegenden Einzelheft sind jeweils die de-tempore-Angabe und der Ort der Aufführung genannt, zum Beispiel „Am XIII. Sonntag nach | Trinitatis. | In der Kirche zu St. Nicolai.“ beziehungsweise „Am XIV. Sonntag nach | Trinitatis. | In der Kirche zu St. Thomä.“ Die einzelnen Sätze sind mit „ARIA“, „Recit.“ oder „Choral.“ überschrieben. Alle vier Kantaten bestehen aus je sieben Sätzen in der Folge Aria – Recit. – Aria – Choral – Recit. – Aria – Choral. Die beiden Choralstrophen jeder Kantate markieren jeweils den Schluß einer Kantatenhälfte. Der zweite Teil jeder Kantate trägt die Überschrift „Nach der Predigt“. Das Druckbild des Hefts ähnelt dem des wenige Monate zuvor gedruckten Weihnachts-Oratoriums. Allerdings fehlt mit dem Titelblatt auch eine schmückende Vignette, wie sie dem Textheft des Weihnachts-Oratoriums vorangestellt ist. Wenn meine Annahme eines Plans für eine Folge von Heften, die gesammelt und schließlich gebunden werden sollten, richtig ist, kann aber auch das nicht überraschen. Nur am Beginn einer neuen „Kirchenjahreszeit“ (also zum Auftakt der Trinitatiszeit, der Weihnachtszeit, der Osterzeit usw.) wäre eine derartige Vignette zu erwarten.

Die Kantatentexte sind großzügig über jeweils vier Seiten verteilt abgedruckt; die Choralstrophen²³ sind ausgeschrieben. Die Satzincipits der vier Kantaten lauten:

²⁰ Das ist meines Erachtens auch der Grund, warum das erhaltene Textheft für Pfingsten/Trinitatis 1731 den Text der Kantate zum 1. Sonntag nach Trinitatis trotz des vorhandenen Platzes nicht aufnimmt. Anders Petzoldt, Texthefte (wie Fußnote 15), S. 6 und 13, der Auslassungen von Kantatenaufführungen im Kirchenjahr vermutet.

²¹ Auch diese Auffälligkeit mag die Zugehörigkeit des Heftes zu Leipzig und zu J. S. Bach unterstreichen. Von keinem von Bachs zeitgenössischen Kollegen ist bekannt, daß er einen Kantatenjahrgang oder ein gedrucktes Kantatentextbuch nicht mit dem 1. Advent oder Neujahr, sondern mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis beginnen ließ.

²² Hoffmann hat sonst stets alle Titelblätter mit eingebunden, so auch beim Textheft des Weihnachts-Oratoriums. Das Fehlen des Titelblattes kann hier also nur den erwähnten technischen Grund haben. Im übrigen ist es, Bogendruck vorausgesetzt, unmöglich, daß das Titelblatt später abhanden gekommen ist. Alle 16 Seiten sind vorhanden.

²³ Die nachstehend mitgeteilten Nachweise der Choralstrophen erfolgen nach dem Dresdner Gesangbuch (*Das Privilegirte ... Dreißdnische | Gesang-Buch*, Dresden und Leipzig, 1744 = DrGB) und nach dem Gothaer Gesangbuch (*Geistliches | neu-*

Am XIII. Sonntag nach Trinitatis (In der Kirche zu St. Nikolai)

ARIA. | O! wie seelig sind die Blicke

Recit. | Viel tausend wolten gerne sehen

ARIA. | Mein GOtt, du forderst Aug und | Hertz

Choral. | Wilt du nun fein gut Christe seyn²⁴

Nach der Predigt

Recit. | Wo GOttes und des Nächsten Liebe

ARIA. | JESu, lasse deine Liebe

Choral. | Gib mir nach deinr Barmhertzig- | keit²⁵

Am XIV. Sonntag nach Trinitatis (In der Kirche zu St. Thomä)

ARIA. | Schnöder Aussatz meiner Sünden

Recit. | Der ist der rechte Meister

ARIA. | Undanck ist der Lohn der Welt

Choral. | Solt ich meinem GOtt nicht singen²⁶

Nach der Predigt

Recit. | O!²⁷ Neune, | Gar viel tausend sind

ARIA. | JESus, ich kan nicht erdencken

Choral. | Weil denn weder Ziel noch Ende²⁸

Am XV. Sonntag nach Trinitatis (In der Kirche zu St. Nicolai)

ARIA. | Sorgen²⁹ sind die Steine

Recit. | Es ist ein elend jämmerliches Ding

ARIA. | Die Welt beugt ihre Knie

Choral. | Laß o Hertze dein Betrüben³⁰

vermehrtes | *Gothaisches* | *Gesang-Buch*, Gotha, 1754 = GoGB). Wenn dort eine Melodie angegeben ist, habe ich den Hinweis beigelegt. Ich danke Klaus Langrock für seine Unterstützung.

²⁴ „O Herre Gott, dein göttlichs Wort“ von Anarg zu Wildenfels aus dem Jahre 1526, DrGB Nr. 410, Strophe 3, S. 311 f., mit der Zuschreibung an „A.H.Z.W.“; GoGB Nr. 218, 3, Sp. 198, Martin Luther zugeschrieben.

²⁵ „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ von Konrad Hubert, 1540, DrGB Nr. 241, 3, S. 177 f., zugeschrieben „Joh. Chiomusus“; GoGB, Nr. 281, 3, Sp. 266 ebenfalls mit der Zuschreibung an „Joh. Chiomusus“.

²⁶ Paul Gerhardt, 1653, Strophe 1. DrGB Nr. 606, 1, S. 475; GoGB Nr. 393, 1, Sp. 392.

²⁷ Recte: „Nicht Neune ...“. Siehe weiter unten.

²⁸ Aus demselben Lied Paul Gerhardts, Strophe 12. Im DrGB Nr. 606, 12, S. 476; GoGB Nr. 393, 12, Sp. 394.

²⁹ Recte: „Sorgen, Sorgen, sind die Steine“. Siehe weiter unten.

³⁰ Nicht im DrGB. GoGB Nr. 653, 1, Sp. 669 f.; Verfasser unbekannt. Melodie: Freu dich sehr, o meine Seele.

Nach der Predigt

Recit. | Weg mit der Slavery

ARIA. | Ein andrer mag sein Herzte fressen

Choral. Verleihe, daß ich stets nach deinem Reiche dringe³¹

Am XVI. Sonntag nach Trinitatis (In der Kirche zu St. Thomä):

ARIA. | Mein JESu, deine Vater-Hand³²

Recit. | So fließen auch in Nain Thränen-Güsse

ARIA. | Sprich zum Lachen: Du bist toll

Choral. | Die Thoren-Freude dieser Welt³³

Nach der Predigt

Recit. | Sollt ich der Welt mich gleiche stellen?

ARIA. | Schenck immer Thränen ein

Choral. | Gottes Kinder säen zwar | traurig und mit Thränen³⁴

Die Kantatenteile wurden im Gottesdienst nach Verlesung des Evangeliums (Teil 1) und „nach der Predigt“, das heißt zur Kommunion (Teil 2), aufgeführt. Die Gliederung der Kantatentexte in zwei Teile ist jedoch nicht ursprünglich, denn die Choräle sind spätere Hinzufügungen zu einem Jahrgang von „Cantaten“,³⁵ als dessen Verfasser der schlesische Dichter Benjamin Schmolck nachgewiesen werden konnte.

³¹ „Herzallerliebster Gott, der du mir dieses Leben“ von einem unbekanntem Verfasser, Strophe 5, 1661 (siehe A. Fischer und W. Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied*, Gütersloh 1908, Bd. IV, S. 547). Nicht im DrGB enthalten. GoGB Nr. 602, 5, Sp. 612, mit der Verfasserangabe „Joh. Angelus“. Melodie: O Gott! du frommer Gott.

³² Recte: „Wunder-Hand“. Siehe weiter unten.

³³ „Was mich auf dieser Welt betrübt“ von Johann Jacob Schütz, 1673 (siehe S. Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, Gütersloh 1885, Bd. IV, S. 128), Strophe 2. Nicht im DrGB. GoGB Nr. 547, 2, Sp. 552, mit der Zuschreibung an Michael Franck.

³⁴ „Schwing dich auf zu deinem Gott“ von Paul Gerhardt, 1653. DrGB Nr. 534, 16, S. 410. GoGB, Nr. 656, 11, Sp. 672.

³⁵ „Cantaten“ sind nach dem Sprachgebrauch der Zeit rein madrigalische Kirchenmusiken nach Art der italienischen Cantata, also ohne Dicta und Choräle. So definiert schon Erdmann Neumeister die Gattung in seinen *Geistlichen CANTATEN*, o.O. 1702, Vorbericht, S. 2f., denn „dieser | Terminus möchte viel- | leicht vielen neu und unbekant seyn“, es „sieht ei- | ne Cantata nicht anders aus, als ein | Stück aus einer Opera, von Stylo | Recitativo und Arien zusammen ge- | setzt.“ Vgl. U. Poetzsch-Seban, *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2006 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 13.), S. 46ff.

2. Benjamin Schmolcks „Das Saiten-Spiel des Hertzens“ und seine Vertonungen

Die madrigalischen Teile der Kantatentexte stammen aus dem zweiten Jahrgang, den Schmolck³⁶ den Musikern zur Komposition zur Verfügung stellte: *Das | Saiten-Spiel | des | Hertzens, | Am | Tage des HErrn, | Oder: | Sonn- und Fest-tägliche | CANTATEN*.³⁷ Der Jahrgang ist ein „idealer Jahrgang“.³⁸ Er enthält insgesamt 88 Kantatentexte für ein imaginäres Kirchenjahr vom 1. Advent bis zum 27. Sonntag nach Trinitatis unter Einschluß aller vier Adventssonntage, sämtlicher Sonntage nach Epiphania, aller Passionssonntage, Gründonnerstag, Karfreitag und der besonderen Fest- und Aposteltage sowie des Kirchweihfests. Für die jeweils ersten Tage der hohen Feste Weihnachten, Ostern und Pfingsten stellt Schmolck sogar zwei oder drei Texte zur Verfügung. Lediglich das Reformationsfest wurde ausgelassen. Schmolcks Kantatentexte sind nach einem einheitlichen Schema gestaltet. Sie beginnen und enden mit einer Arie, dazwischen steht eine weitere von Rezitativen eingefaßte Arie (die Form ist also: Arie – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie).

³⁶ Der schlesische Pfarrer und Liederdichter Benjamin Schmolck, geboren 1672 in Brauchitschdorf, gestorben 1737 in Schweidnitz, war zunächst Diakon, dann Hauptpastor der Schweidnitzer Friedenskirche und ein überaus fruchtbarer Poet. In erster Linie ist er bis heute als Kirchenlieddichter bekannt. Fünf Lieder von Schmolck befinden sich noch im Stammteil des aktuellen Evangelischen Gesangbuchs. Er schuf außerdem drei Zyklen mit Textvorlagen für die gottesdienstliche Musik im Kirchenjahr, die weite Verbreitung fanden und häufig vertont wurden.

³⁷ Erstmals veröffentlicht Breslau und Leipzig 1720. Weitere Auflagen erschienen 1725, 1727 und 1737. Vgl. dazu L. Grote, *Benjamin Schmolcks Lieder und Gebete*, Leipzig 1860, S. XXXIII. Zitiert wird nach der Gesamtausgabe von Schmolcks Schriften (*Herrn Benjamin Schmolckens ... Sämtliche Trost- und Geistreiche Schrifften*, Tübingen 1740–1744), S. 279–438.

³⁸ Der Begriff „ideal“ wird hier in der Wortbedeutung „nur in der Vorstellung vorhanden“ gebraucht, nicht aber in dem Sinne eines erreichbaren Ziels. Im Gegensatz zu „idealen Jahrgängen“ gibt es gelegentlich auch gedruckte „praktische Jahrgänge“, wie ich sie nennen möchte, denen also gewisse Sonn- und Festtage fehlen, weil sie für ein bestimmtes Kirchenjahr konzipiert sind. Alle Jahrgänge Erdmann Neumeisters und Benjamin Schmolcks sind „ideale Jahrgänge“, das heißt sie bieten einem Komponisten für alle erdenklichen Sonn- und Festtage eine Vorlage. Die für Graupner in Darmstadt oder Fasch in Zerbst gedruckten Jahrgänge hingegen waren in der Regel „praktische Jahrgänge“. Ideale Jahrgänge konnten mit der Vertonung durch viele Komponisten rechnen, praktische mit ihren zahlreichen Lücken hingegen eher nicht. Siehe auch W. Hobohm, *Kantatentextsammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Texte zur Musik?*, BJ 1997, S. 185–192.

Wie dem aufgefundenen Textheft zu entnehmen ist, führte Bach 1735/36 also – zumindest an den jetzt nachweisbaren vier Sonntagen der Trinitatiszeit 1735 – Kantaten aus Benjamin Schmolcks „Saitenspiel“-Jahrgang auf. Die ununterbrochene Folge von vier Kantaten auf Texte eines Dichters ist bei Bach ausgesprochen auffällig³⁹ und soll zu folgender Vermutung Anlaß geben: Es wäre sehr unwahrscheinlich, wenn das Textheft zufällig die einzigen vier Dichtungen Schmolcks enthielte, die Bach 1735 musikalisch zur Aufführung brachte. Weit plausibler erscheint die Annahme, daß wir mit dem Heft auf einen größeren Zyklus gestoßen sind, womöglich einen geschlossenen Jahrgang auf Texte Schmolcks. Diese Annahme würde auch die fortlaufende Seitenzählung erklären.

3. Versuch einer Rekonstruktion der Kantatentexthefte der zweiten Jahreshälfte 1735

Gehen wir davon aus, daß Bach parallel zu seinen Aufführungen einen vollständigen Textjahrgang als Buch drucken lassen wollte, das dem Leser auch später noch zur Erbauung dienen konnte – und das also wohl auch einen „idealen Jahrgang“ umfaßte –, so ist folgende Rekonstruktion möglich: Jedes der drei vorangegangenen Hefte wird aufgrund der vorgegebenen Seitenzahl und der einheitlichen Länge der Kantatentexte vier (oder maximal fünf) Kantaten enthalten haben. Zu berücksichtigen sind die zwölf vorangegangenen Sonntage nach Trinitatis sowie der Johannistag und das Fest Mariae Heimsuchung, also insgesamt 14 Dichtungen. Setzen wir eine möglichst gleichmäßige Verteilung der Textmengen voraus, können wir mit einem hohen Grad an Wahrscheinlichkeit sogar angeben, welche konkreten Texte die einzelnen

³⁹ Unter den Kantaten Bachs auf Texte bereits bekannter Dichter gibt es eine Parallele nur für den Zyklus von Texten Christiane Mariane von Zieglers, die Bach im Anschluß an seinen Choralkantatenjahrgang vertonte. Dieser Zyklus umfaßt immerhin neun Kantaten und findet mit dem Sonntag Trinitatis, den Bach stets als Schlußpunkt seiner Jahrgänge ansah – wie wir auch im vorigen Abschnitt festgestellt haben – sein Ende. Zu denken ist aber auch an den lückenhaften Zyklus von mindestens 25 Kantaten über Texte eines erstmals 1704 gedruckten Meininger Jahrgangs, die Bach teilweise (7 Kantaten) selbst vertont, größtenteils aber in Kompositionen seines Veters Johann Ludwig Bach (18 Kantaten) im Jahr 1726 aufgeführt hat. Vgl. W. Blankenburg, *Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs*, BJ 1977, S. 7–25, sowie H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs dritter Leipziger Kantatenjahrgang und die Meininger „Sonntags- und Fest-Andachten“ von 1719*, BJ 2002, S. 193–199.

Hefte enthielten. Da das erste Heft außerdem noch den Titel des Jahrgangs enthalten haben muß, ist folgende Verteilung naheliegend:

- Heft 1 für den 12. bis 26. Juni 1735: Titelblatt und vier Kantaten (1. und 2. Sonntag nach Trinitatis, Johannisfest und 3. Sonntag nach Trinitatis).
- Heft 2 für den 2. Juli bis 24. Juli: fünf Kantaten (Mariae Heimsuchung und 4.–7. Sonntag nach Trinitatis).
- Heft 3 für den 31. Juli bis 28. August: fünf Kantaten (8.–12. Sonntag nach Trinitatis).⁴⁰

Analog läßt sich ableiten, welche Kantatentexte die folgenden Hefte vermutlich enthielten: Heft 5 muß mit der Kantate für das Michaelisfest, also den 29. September 1735, begonnen haben; es schlossen sich die Stücke für den 17.–19. Sonntag nach Trinitatis an, also wiederum vier Kantaten für den Zeitraum vom 29. September bis zum 16. Oktober. Setzen wir für die nächsten Hefte nochmals vier (bis fünf) Kantaten an, so erreichen wir mit zwei weiteren Heften das Ende des üblichen Kirchenjahres: 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis, Reformationstag und 22. Sonntag nach Trinitatis in Heft 6 sowie 23.–26. (beziehungsweise 27.) Sonntag nach Trinitatis.⁴¹ Unserer Annahme folgend, daß ein Sammelband geplant war, der später zur Erbauung dienen sollte, ist denkbar, daß ein Heft mit den Kantaten für alle vier Adventssonntage (von denen in Leipzig nur die Kantate am 1. Advent musiziert wurde) und eines für die drei Weihnachtsfeiertage und den Sonntag nach Weihnachten folgte.

Mag dem Leser die Verteilung der Kantatentexte der zweiten Jahreshälfte 1735 auf neun Texthefte zu spekulativ erscheinen, so sei hier mit der Unterstellung geschlossen, daß Bach als Verantwortlicher für den Druck der Texthefte sich ähnliche Gedanken gemacht haben muß, um seine Hefte ökonomisch sinnvoll und gleichzeitig liturgisch angemessen drucken zu lassen.

Daß meine Diskussion an dieser Stelle so ausführlich geraten ist, ist der Absicht geschuldet, das Aufspüren weiterer Texthefte des Jahrgangs zu erleichtern, die (da ohne Titel) womöglich unerkannt in anderen Bibliotheken schlummern. Zu erwarten wären – sofern Bach einen vollständigen Jahrgang aufgeführt hat – folgende Textincipits der jeweils ersten Kantate:

- Heft 1, S. 1–16: Am I. Sonntag nach Trinitatis.
ARIA. Welt behalte deine Schätze

⁴⁰ Wenn wir hingegen bei jedem Kantatenheft mit einer feststehenden Zahl von vier Kantaten rechnen würden, so müßte der Jahrgang mit der Kantate zum Johannisfest begonnen haben, was wenig wahrscheinlich ist.

⁴¹ Etliche ideale Jahrgänge verzichten auf die sehr selten auftretenden Sonntage im Kirchenjahr (6. Sonntag nach Epiphania und 27. Sonntag nach Trinitatis).

- Heft 2, S. 17–32: Am Fest der Heimsuchung Mariae.
ARIA. Mein Heil, mein Teil
- Heft 3, S. 33–48: Am VII. Sonntag nach Trinitatis.
ARIA. Wem soll ich mich vertrauen
- **Heft 4, S. 49–64: Am XIII. Sonntag nach Trinitatis. In der Kirche zu St. Nicolai.**
ARIA. O wie seelig
- Heft 5, S. 65–80: Am Feste Michaelis. In der Kirche zu St. Nicolai.
ARIA. Michael, wer ist wie Gott?
- Heft 6, S. 81–96: Am XX. Sonntag nach Trinitatis.
ARIA. Die Hochzeit ist bereit
- Heft 7, S. 97–112: Am XXIII. Sonntag nach Trinitatis.
ARIA. Beschließet einen Rath
- Heft 8, S. 113–128: Am 1. Advent.
ARIA. Sei du mein Anfang und mein Ende
- Heft 9, S. 129–134: Am 1. Heiligen Weihnachtsfeiertage.
ARIA. Kommt, ihr Hirten, stecket Myrten

Es ist denkbar, daß Bach die Kantatentexte in eigener Vertonung zur Auf-
führung brachte. Dann hätten wir hier einen Hinweis auf einen der beiden
verschollenen Kantatenjahrgänge Bachs vor uns.⁴² Jedoch ist es aus weiter
unten zu erläuternden Gründen wahrscheinlicher, daß Bach Kompositionen

⁴² Es hätte sich dann aber keine Spur dieser Kantaten oder dieses Jahrgangs erhalten.
Die Annahme würde neues Licht auf die Mitteilung Forkels werfen, derzufolge die
Jahrgänge Bachs unter seine älteren Söhne verteilt wurden. „und zwar so, daß Wilh.
Friedemann das meiste davon bekam, weil er in seiner damaligen Stelle zu Halle
den meisten Gebrauch davon machen konnte.“ Siehe J. N. Forkel, *Ueber Johann
Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 116. W. F. Bach
hätte für seine Tätigkeit in Halle in den 1750er Jahren nicht nur die meisten, sondern
vor allem auch die modernsten und neuesten väterlichen Jahrgänge bekommen müs-
sen, also jedenfalls eher einen Jahrgang von 1735/36 als einen zwölf Jahre älteren
von 1723/24, mit dem sich Carl Philipp Emanuel hat „begnügen“ müssen. Leider ist
das Erbteil Wilhelm Friedemanns zu großen Teilen verloren gegangen. Womöglich
liegt hier auch die Hauptursache dafür, warum uns so wenig Kirchenmusik Bachs
nach 1730 überliefert ist; sie wäre dann größtenteils in den Besitz W. F. Bachs
gelangt. Bachs Äußerung vom 15. August 1736 im Zusammenhang mit dem „Prä-
fektenstreit“, daß die „*musicalischen* Kirchen Stücke ... meistens von meiner
composition sind“ (Dok I, Nr. 34) könnte ebenfalls darauf deuten, daß Bach die
Schmolckschen Texte selbst vertont hat. Jedoch verfaßte er diesen Brief erst etliche
Wochen nach Abschluß des postulierten Jahrgangs und etwa ein Jahr nach der
Aufführung der vier im Text bezeugten Kantaten Schmolcks. Da Bach hier die
Unfähigkeit eines ihm vor kurzem aufgezwungenen Chorleiters moniert, kann er
auch nur die aktuell aufgeführten und anstehenden Kantaten in der Mitte der Trini-

eines Kollegen zur Aufführung brachte.⁴³ Welche Komponisten kommen in Frage? Schmolcks „Saitenspiel“-Jahrgang ist mehrfach in Musik gesetzt worden. Nachweislich hat ihn, wohl als erster, Gottfried Heinrich Stölzel in Gotha vollständig vertont und zur Aufführung gebracht. Diesen Jahrgang hat er an Johann Friedrich Fasch weitergegeben, der ihn im Kirchenjahr 1724/25 in Zerbst zu Gehör brachte.⁴⁴ Erhalten sind aus diesem Jahrgang mindestens zehn Kantaten.⁴⁵ Daß Johann Friedrich Fasch das „Saitenspiel“ selbst einige Jahre später nochmals vertont hat, ist möglich, wird gelegentlich aber auch angezweifelt.⁴⁶ Eine Kantate, „Gottes und Marien Kind“ zu

tatiszeit 1736 im Blick gehabt beziehungsweise sich auf seine Tätigkeit insgesamt bezogen haben.

⁴³ Analoge Vermutungen stellte schon Wolf Hohohm bezüglich des Leipziger Textthefts von 1725 an. Er hält die Aufführung von Telemann-Kantaten durch Bach für möglich. Siehe W. Hohohm, *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“*, BJ 1973, S. 5–32. Vgl. auch A. Glöckner, *Bemerkungen zu den Leipziger Kantatenaufführungen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1724*, BJ 1992, S. 73–76, und M. Maul, *Überlegungen zu einer Magnificat-Paraphrase und dem Leiter der Leipziger Kantatenaufführungen im Sommer 1725*, BJ 2006, S. 109–125.

⁴⁴ Noch nicht abschließend geklärt ist das Verhältnis der Aufführungen in Gotha und Zerbst. Es ist allerdings unwahrscheinlich, daß Stölzel den Jahrgang aufgrund eines Auftrags direkt für Zerbst fertiggestellt hat. Im Zerbster Gesangbuch von 1730 fehlen nämlich etliche Choralstrophen des Zerbster Druckes, beispielsweise bezogen auf das hier diskutierte Heft zwei, in der Ausgabe Zerbst 1707 sogar drei der acht Strophen. Stölzel hätte im Falle eines Zerbster Auftrages sicherlich dort gebräuchliche Strophen verwenden müssen. Zudem war er in Gotha durchaus ausgelastet, und es ist fraglich, ob er eine derartig umfangreiche Bestellung neben seinen üblichen Verpflichtungen überhaupt angenommen hätte. Schließlich wäre der Auftrag zur Vertonung der Kantaten doch wohl zunächst an den erst zwei Jahre zuvor in Zerbst eingestellten Hofkapellmeister Fasch gegangen. Wahrscheinlich hat Stölzel seinen Jahrgang also für Gotha komponiert und später (oder gleichzeitig) gegen Bezahlung nach Zerbst weitergereicht, wo man – ähnlich wie Bach 1735 in Leipzig – auf ein Austauschen der für Gotha typischen, in Zerbst aber ungebräuchlichen Choralstrophen verzichtete.

⁴⁵ Acht Kantaten (C 21–24, 27, 30–32) befinden sich (wieder) in Hamburg (D-Hs, ND. VI. 965), zwei zusammengehörige Kantatenhälften (A 42 und 46) liegen in Sondershausen (D-SHm, Mus. A 15:54), eine Kantate (A 438) befindet sich in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig (D-LEm, III. 2. 177). Zwei weitere Kantaten könnte der Nägeli-Nachlaß in Zürich enthalten. Die Numerierung der Kantaten Stölzels folgt dem Werkverzeichnis bei F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976, S. 160. Leider ist keine der erhaltenen Kantaten Stölzels für den 13. bis 16. Sonntag nach Trinitatis bestimmt. Bert Siegmund sei für seine freundlichen Auskünfte gedankt.

⁴⁶ G. Gille, *Johann Friedrich Fasch (1688–1758). Kirchenkantaten in Jahrgängen. Ein Katalog der gedruckten Texte*, Teil 1: *Jahrgänge 1721/22 bis 1732/33*, Michaelstein 1989, S. 6f.

Mariae Verkündigung (FWV D:G3), ist jedenfalls unter Faschs Namen überliefert.⁴⁷

Im Werkverzeichnis Georg Philipp Telemanns finden sich drei Kantaten auf Texte dieses Jahrgangs.⁴⁸ Von Johann Balthasar Christian Freislich sind gleichfalls drei Kantaten auf Schmolcks Oster- und Pfingsttexte erhalten.⁴⁹ Von Johann Theodor Roemhildt liegt eine vollständige Kantate des „Saitenspiels“ vor; drei weitere seiner Kantaten enthalten einzelne Sätze und Verse aus diesem Jahrgang.⁵⁰ Vollständig wurde der Jahrgang nach gegenwärtigem Forschungsstand nur von Stölzel vertont.

4. Bachs Aufführung von Stölzels Jahrgang „Das Saiten-Spiel des Herzens“ in Leipzig

Bach hatte seine Kantatenaufführungen des Jahres 1734/35 mit dem Weihnachts-Oratorium und dem Himmelfahrtsoratorium gekrönt und wie üblich

⁴⁷ Das Werk ist in einer Abschrift des Bach-Schülers Johann Ludwig Dietel erhalten (D-LEm, III. 2. 57.) und erklang vermutlich am 25. März 1732 in der Leipziger Neukirche unter der Leitung von Carl Gotthelf Gerlach. Siehe A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 43–75, speziell S. 67; und ders., *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 108. Auf den Ergebnissen Glöckners beruhen auch die Angaben bei R. Pfeiffer, *Verzeichnis der Werke von Johann Friedrich Fasch (FWV). Zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages. Kleine Ausgabe*, Magdeburg 1988, S. 35–36. Die aktuelle Werkübersicht von Stephan Blaut in MGG³, Personenteil, Bd. 6, Sp. 769, enthält diese Kantate in der Rubrik „zweifelhafte und unechte Werke“, vermutlich basierend auf den Überlegungen bei Gille (wie Fußnote 46), S. 6.

⁴⁸ TVWV 1:478, 1136 und 1282. Laut freundlicher Auskunft von Ute Poetzsch-Seban handelt es sich allerdings zumindest bei der Osterkantate TVWV 1: 478 um eine Fehlzuweisung. Die Kantaten TVWV 1:1136 und 1282 weisen eine gemeinsame Struktur auf: Schmolcks Text ist jeweils um drei (!) Choralstrophen erweitert.

⁴⁹ FreisWV A 76, 79 und 83; siehe K. Neschke, *Johann Balthasar Christian Freislich (1687–1764)*, Oschersleben 2000, S. 91, 217–218, 221–222 und 228–229. Die Texte stammen entgegen den Angaben bei Neschke aus dem „Saitenspiel“-Jahrgang und nicht aus dem „Namenbuch“-Jahrgang Schmolcks.

⁵⁰ Eine vollständige Dichtung Schmolcks findet sich in RoemV 38 zum 8. (sic!) Sonntag nach Trinitatis. Dieses Werk ist nachweislich ein Einzelstück, das Roemhildt während des Aufenthalts seines Landesherrn Herzog Heinrich von Sachsen-Merseburg in der Lausitz am 27. 7. 1732 komponiert und am 3. 8. 1732 in Spremberg aufgeführt hat. Für die übrigen erhaltenen Kantaten des Jahres 1732 griff Roemhildt auf Texte anderer Dichter zurück. Rezitativteile aus Schmolcks „Saitenspiel“-Jahrgang enthalten RoemV 174/2, 176/2 und 105/3. Ein Teil meiner Forschungsergebnisse zu Roemhildts Textdichtern ist bereits unter „www.mielorth.de“ veröffentlicht.

zu Trinitatis abgeschlossen. Mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1735 schlug er, wie wir aufgrund der Seitenzählung des Kantatenheftes folgern konnten, musikalisch gleichsam wiederum ein neues Kapitel auf. Zwischen dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1735 und Trinitatis 1736 scheint Bach die Kompositionen Stölzels auf Schmolcks „Saiten-Spiel des Hertzens“ zur Aufführung gebracht zu haben.

Für Bach war dies, wie hier noch einmal betont sei, durchaus etwas Neues: Auf die Aufführung ganzer Jahrgänge aus der Feder seiner Zeitgenossen gab es bisher keinen Hinweis, und seine drei erhaltenen eigenen Kantatenjahrgänge sind textlich uneinheitlich.⁵¹ Diese Freiheit, ja fast Ignoranz gegenüber den poetischen Konzeptionen der Textdichter, die ihre Jahrgänge in der Regel als poetisches Gesamtkunstwerk konzipierten, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eher eine Ausnahme. Telemann etwa scheint seit Antritt seiner ersten Stelle, die regelmäßige Kantatenproduktion von ihm verlangte, nur textlich und poetisch einheitliche Jahrgänge komponiert zu haben, ja er gab sie teilweise sogar selbst in Auftrag.⁵² Ähnliches finden wir bei Johann Philipp Krieger, Philipp Heinrich Erlebach, Johann Friedrich Fasch, Gottfried Heinrich Stölzel und Christoph Graupner, deren geschlossene Jahrgänge auf Texte bestimmter Dichter entweder dokumentarisch bezeugt oder sogar musikalisch erhalten sind. Von anderen Komponisten sind nur so wenige Kantaten erhalten, daß wir uns kaum mehr ein Bild davon machen können, ob sie regelmäßig vollständige Jahrgänge einzelner Dichter als Vorlage für ihre Figurenstücke auswählten oder nur einzelne Texte komponierten und nachträglich zu Jahrgängen zusammenstellten. Dies könnte außer bei Bach auch bei Freislich⁵³

⁵¹ Abgesehen vielleicht von seinem Choralkantatenjahrgang 1724/25, der größtenteils auf einen Textdichter zurückgehen könnte, allerdings unvollständig blieb. Einzig der postulierte Picander-Jahrgang war, wenn es ihn tatsächlich gegeben hat, textlich einheitlich. Aber nur zehn Kantaten aus diesem Jahrgang sind in Vertonungen Bachs nachweisbar beziehungsweise erhalten; siehe C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, aktualisierte Neuauflage, Frankfurt 2005, S. 306–307. Hingewiesen sei an dieser Stelle darauf, daß auch Roemhildt mindestens einen Text aus dem Picander-Jahrgang „Cantaten auf die Sonn- und Fest- | Tage durch das gantze Jahr, Leipzig | 1729“ – das Vorwort ist datiert 1728 – vertont hat. Roemhildts erhaltene Kantate ist diejenige zu Epiphania (RoemV 154, „Diß ist der Tag, den der Herr gemacht hat“). Picander lieferte mit dem Abdruck des Jahrgangs im dritten Teil seiner *Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichte*, Leipzig 1732, S. 79 ff., einen der frühesten Belege für den Bedeutungswandel des Begriffes „Cantate“ (vgl. Fußnote 36) hin zum modernen Begriff „Kantate“, da er in seine Dichtungen auch Bibelverse und Choralstrophen verweben hat.

⁵² Poetzsch-Seban (wie Fußnote 35), S. 42.

⁵³ Neschke (wie Fußnote 49), S. 89. Jedoch ist es meines Erachtens auch möglich, daß die Zusammenstellung von Freislichs Jahrgang später von anderer Hand erfolgte.

und teilweise bei Roemhildt⁵⁴ der Fall gewesen sein. Doch warum sollte Bach bei seinen Kantatenaufführungen – wie die meisten seiner Kollegen – in späteren Jahren nicht auch auf poetisch einheitliche Dichtungen geachtet haben?⁵⁵ Die Reste des mutmaßlichen Picander-Jahrgangs deuten jedenfalls in diese Richtung.

Folgende Argumente sprechen dafür, daß Bach im Kirchenjahr 1735/36 den vollständigen Jahrgang Stölzels zur Aufführung brachte:

1. Der Saitenspiel-Jahrgang Stölzels erklang, wie erwähnt und seit langem bekannt, auch an anderer Stelle auswärts, nämlich unter Faschs Leitung in Zerbst. Mithin wäre eine Aufführung des Jahrgangs auch durch Bach in Leipzig plausibel.
2. Bach unterhielt jahrelang Beziehungen nach Gotha und zu Stölzel.⁵⁶ Im Hause Bach wurde Stölzels Musik nachweislich geschätzt.⁵⁷ Parallel wäre auch denkbar, daß der Jahrgang ohne direkten persönlichen Kontakt zwischen Bach und Stölzel über Fasch nach Leipzig gelangte.
3. Schmolcks Texte im Saitenspiel-Jahrgang bestehen, wie dargestellt, jeweils aus fünf madrigalischen Sätzen. Stölzel benötigte aber für seine gottesdienstlichen Verpflichtungen statt einer langen zwei kürzere Kantaten. Deshalb hat er die Texte für seine Gothaer Verhältnisse bearbeitet: Er fügte jeweils zwei in Gotha gebräuchliche Choralstrophen in Schmolcks Texte ein und gewann so für jeden Sonn- und Feiertag zweiteilige Kantaten mit jeweils sieben Sätzen. Das originale Textbuch für Stölzels Gothaer Aufführung ist verschollen, aber der Textdruck, den Fasch für seine Aufführung von Stölzels Kantaten im Kirchenjahr 1724/25 herstellen ließ, ist erhalten.⁵⁸

⁵⁴ Roemhildts einziger fast vollständig erhaltener Jahrgang von 1735/36 verwendet Texte verschiedener Dichter wie Erdmann Neumeister, Salomon Franck, Benjamin Schmolck, Johann Jacob Rambach und Tobias Heinrich Schubart. Außerdem wurden erhebliche Eingriffe in die Kantatentexte vorgenommen. Verf. bereitet gegenwärtig eine eingehende Studie zu Roemhildt und seinen Textdichtern vor.

⁵⁵ Ein Textjahrgang des lutherisch-orthodoxen Pfarrers Benjamin Schmolck bot Bach auch keine Veranlassung, selbst zensierend in die Texte einzugreifen. Bach ist wegen der ihm auferlegten Verantwortung 1723 ausdrücklich einer theologischen Prüfung unterzogen worden (freundlicher Hinweis von Martin Petzoldt).

⁵⁶ C. Ahrens, *Neue Quellen zu J. S. Bachs Beziehungen nach Gotha*, BJ 2007, S. 45–60.

⁵⁷ Vgl. Stölzels Aria „Bist du bei mir“, die im Notenbüchlein Anna Magdalena Bachs überliefert ist und früher als Komposition J. S. Bachs galt (BWV 508), und die Suite in g-Moll im Notenbuch für Wilhelm Friedemann Bach. Wolff (wie Fußnote 51), S. 358, gibt einen Überblick über Bachs musikalische Bibliothek, zu der auch Werke von Stölzel gehörten.

⁵⁸ Exemplar in der Franciscumsbibliothek Zerbst (Signatur: A 549). Daß es sich bei der Aufführung 1724/25 in Zerbst um Stölzels Kompositionen handelte, beweist das

Der Zerbster Druck dokumentiert also die Texte von Stölzels Kantaten, auch die – leider nicht musikalisch erhaltenen – für den 13.–16. Sonntag nach Trinitatis. Sie decken sich vollständig mit dem Inhalt des hier vorgestellten Leipziger Textheftes, das heißt die im Leipziger Heft abgedruckten Kantatentexte sind eindeutig als die Texte der Kantaten Stölzels identifizierbar.

Alle acht Choralstrophen, die Stölzel für Gotha auswählte, sind auch in Leipzig erklingen. Bach hat also nicht direkt auf Schmolcks Druckjahrgang zurückgegriffen, sondern auf Vorlagen, die bereits die von Stölzel hinzugefügten Choräle enthielten. Es ist ausgeschlossen, daß Bach zufällig dieselben acht Liedstrophen an denselben Stellen eingefügt haben könnte. Bezeichnenderweise finden sich hierunter auch Choräle, die in dem für Leipzig maßgeblichen Dresdner Gesangbuch nicht verzeichnet sind. Hätte Bach die Kantaten selbst vertont, hätte er gewiß in Leipzig gebräuchliche Choralstrophen ausgewählt.⁵⁹

Wir können davon ausgehen, daß Bach zur Vorbereitung seiner Leipziger Texthefte weder der Zerbster Druck noch eine andere gedruckte Vorlage zur Verfügung stand, sondern daß vielmehr die Texte direkt aus den handschriftlichen Partituren oder Stimmen der Kantaten Stölzels entnommen wurden. Einige Lesartenvarianten gegenüber dem Zerbster Druck lassen sich jedenfalls nur erklären, wenn man eine handschriftliche Vorlage annimmt. Besonders auffällig sind zum Beispiel die abweichenden Interpunktionszeichen.⁶⁰ Hinzu kommt ein theologisch sinnentstellender Lesefehler im Eingangssatz der Kantate zum 16. Sonntag nach Trinitatis – „Mein JEsu, deine Vater-Hand“⁶¹

Inventar der „Zerbster Concert-Stube“ von 1743 (Faksimile-Ausgabe Michaelstein 1983), S. 128. Es verzeichnet in der Aufstellung der vorhandenen Kantatenjahrgänge als Nr. 7 „Das Sayten Spiel des Herzens am Tage des Herrn 1724 bis 1725. ein doppelter [Jahrgang] von Stoeltzeln.“

⁵⁹ Bach hatte sich Ende der 1720er Jahre im Konflikt mit Gottlieb Gaudlitz um gottesdienstliche Choräle vehement für die Beschränkung auf Lieder des Dresdner Gesangbuches ausgesprochen und ist darin durch eine Anweisung des Leipziger Stadtrates vom Februar 1730 bestätigt worden, daß „neue bißhero nicht üblich gewesene Lieder“ im Gottesdienst nicht gesungen werden sollten. Vgl. Wolff (wie Fußnote 51), S. 279f.; die Texte der entsprechenden Dokumente sind in Dok I (Nr. 19) und Dok II (Nr. 246) wiedergegeben. Im Rahmen einer Kantate ist die Einbeziehung neuer und fremder Choralstrophen offenbar geduldet worden. Es ist aber kaum denkbar, daß Bach, wenn er für die Auswahl der Strophen verantwortlich gezeichnet hätte, von sich aus Choralstrophen außerhalb des Dresdner Gesangbuches gewählt hätte.

⁶⁰ Fehlende oder an anderer Stelle gesetzte Fragezeichen, Kommata statt Punkten oder Semikolons und so weiter. In Musikhandschriften der Zeit sind Interpunktionszeichen oft unpräzise notiert und variieren häufig von Quelle zu Quelle.

⁶¹ Jesus Christus väterliche Eigenschaften zu apropriieren ist theologisch gesehen problematisch. Die „Wunder-Hand“ hingegen ist durch das Evangelium zum

(im Leipziger Heft) statt „Mein Jesu, deine Wunder-Hand“ (im Zerbster Druck) – und der Befund eines im Leipziger Druck derselben Kantate auftauchenden abweichenden Reimparters für das Wort „Brauch“.⁶² Auch die Verkürzung eines Verses in der Eingangsarie der Kantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis – „Sorgen sind die Steine“ statt „Sorgen, Sorgen, sind die Steine“⁶³ (im Zerbster Druck) – läßt sich am einfachsten durch die Annahme erklären, daß Bach den Text der musikalischen Quelle entnommen hatte, wo das Wort „Sorgen“ offenbar mehrmals hintereinander erklang.⁶⁴ Sicher beruht schließlich die Variante „O! Neune, Gar viel tausend sind“ in der Kantate zum 14. Sonntag nach Trinitatis gegenüber dem Original „Nicht neune, gar viel tausend sind“ auf einer mißverstandenen handschriftlichen Abkürzung für das Wort „nicht“.⁶⁵

Die Entdeckung des kleinen, sechzehneitigen Textheftchens ermöglicht einen bemerkenswerten neuen Blick auf Bachs Kantatenaufführungen des Jahres 1735/36. Es konnte plausibel gemacht werden, daß Bach die Werke seines Zeitgenossen Gottfried Heinrich Stölzel offenbar so hoch schätzte, daß er einen vollständigen Jahrgang von dessen Kantaten in Leipzig zur Aufführung brachte. Parallel dazu erstellte Bach aus Stölzels Handschriften einen begleitenden Jahrgang der zugehörigen Dichtungen, die er in einzelnen Heften mit jeweils etwa vier Kantatentexten drucken ließ, damit der Gottesdienstbesucher den Kantatenaufführungen besser folgen konnte. Der Leser sollte die Kantatenheftchen sammeln und zur späteren Benutzung als Erbauungsbuch binden lassen.

Dieser Fund lenkt nicht zuletzt den Blick auch auf das musikgeschichtliche Umfeld des Thomaskantors – und zwar auf Zeitgenossen wie Stölzel,⁶⁶ Fasch, Graupner, Freislich und Roemhildt, die allzu lange als angebliche „Kleinmeister“ verspottet und von der Bach-Forschung weitgehend ignoriert wurden.

16. Sonntag nach Trinitatis motiviert. Bei einer geschriebenen Vorlage wäre ein derartiger Lesefehler eher verständlich als bei einer gedruckten.

⁶² Bei Schmolck beziehungsweise im Zerbster Druck reimt sich „auch“ auf „Brauch“, im Leipziger Druck durch abweichende Zäsuren in zwei Versen „Rauch“ auf „Brauch“.

⁶³ Das Metrum der Arie bei Schmolck ist vierhebig.

⁶⁴ Die weiteren Lesartenvarianten bringen inhaltlich nur unbedeutende Änderungen.

⁶⁵ In zeitgenössischen Partituren wird „nicht“ oft abgekürzt als „ñ“ geschrieben. Im selben Rezitativ begegnet ein weiterer Lesefehler „Was dein Hertz wünschet und bezahlt“ statt „... wünschet und begehrt“. Auch hier ist eine handschriftliche Vorlage als Auslöser des Fehlers wahrscheinlich.

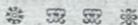
⁶⁶ Insbesondere natürlich auf die mindestens zehn erhaltenen Kantaten von Stölzels Vertonung des „Saitenspiels“; vgl. Fußnote 45.

Abbildungen 1–2: Textdruck Weihnachts-Oratorium, S. 1 und 3. Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt Halle (Saale), in: 76 L 1034 (1734–1735)

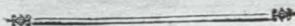
Abbildungen 3–11: Kantatentextdruck Leipzig 1735, Bl. 1–8 (= S. 49–64). Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt Halle (Saale), in: 76 L 1034 (1734–1735)

Ach ja so ist's! Du zeigst Dich wie Du
 heisset,
 Und heisset was Du bist,
 Drum will ich Dir ein Freuden Opfer
 bringen
 Und deinem Nahmen singen,
 Mein Hort, daß er so loblich ist.
 Aria,
 Ich leb' und sterb' in deinem Nah-
 men,
 So leb' ich höchst beglückt, so
 sterb' ich wunder schön.
 Er wird mein Heyl vor allen
 Stürmen,
 Mich als ein festes Schloß be-
 schirmen:
 Drum will ich seinen Schutz
 auch ewiglich erhöhen.

D. C.



ORATORIUM,
 Welches
 Die heilige Weyhnacht
 über
 In beyden
 Haupt Kirchen
 zu Leipzig
 musiciret wurde.



ANNO 1734.

Abbildung 1



Am 1sten Heil. Weyhnacht-
 Fevertage,
 Frühe zu St. Nicolai und Nachmit-
 tage zu St. Thomæ.

Tutti.

Jauchzet! frohlocket! auf! preiset
 die Tage,
 Rühmet, was heute der Höchste ge-
 than,
 Lasset das Jagen verbannet die Klage,
 Stimmet voll Jauchzen und Fro-
 llichkeit an:
 Dienet dem Höchsten mit herrlichen
 Ehören
 Laßt uns den Nahmen des Höchsten
 verhören.

Da Capo.
 A 2 Evans

Abbildung 2

Nächster? Da antwortete JESUS, und sprach: Es war ein Mensch, der gieng von Jerusalem hinab gen Jericho, und fiel unter die Mörder, die zogen ihn aus, und schlügen ihn, und giengen davon, und lieffen ihn halb todt liegen. Es begab sich aber ohngefehr, daß ein Priester dieselbige Strassen hinab zog, und da er ihn sahe, gieng er vorüber. Desselbigen gleichen auch ein Levit, da er kam bey die Städte, und sahe ihn, gieng er vorüber. Ein Samariter aber reisete, und kam dahin, und da er ihn sahe, jammerte ihñ sein. Gieng zu ihm, verband ihm seine Wunden, und goß darein Oel und Wein, und hub ihn auf sein Thier, und führete ihn in die Herberge, und pflegete sein. Des andern Tages reisete er, und zog zween Groschen, und gab sie dem Wirth, und sprach zu ihm: Pflege sein, und so du was mehr weilt darthun, will ich dir bezahlen, wenn ich wieder komme. Welcher düncket dich, der unter diesen Dreyen der Nächste sey gewesen? der unter die Mörder gefallen war? Er sprach: Der die Barmherzigkeit an ihm thät. Da sprach JESUS zu ihm: So gehe hin, und thue desgleichen.



(B) o (S) 49

Am XIII. Sonntag nach Trinitatis.

In der Kirche zu St. Nicolai.

A R I A.

Sie wie selig sind die Blicke,
Die nach dir, mein JESU,
gehn.
Groß ist aller Herzen Glück,
Die in deiner Liebe stehn.
Gib, daß ich dir beides schenke,
Hertz und Auge zu dir sende.

Recit.

Viel tausend wolten gerne sehen
Den, der der Augen Trost, des Hergens
Wonne heist;
Es konte nicht geschehen,
Sie sahen nur im Geist,
Und dennoch freueten sie sich.
Ich kan, mein JESU, dich
Auch nur im Glauben schauen,
Im Spiegel, durch ein blosses Wort: Doch

Abbildung 3

50

(B) o (S)

Doch kan ich Felsen auf dich bauen,
Bis Zeit und Ort
Mich einmahl dahin wird versehen,
Wo sich mein Angesicht
Wird ewiglich in deinem Glanz ergößen.
Indessen bist du doch mein Licht:
Laß mich stets in deiner Liebe leben,
Weil dessen Leuchte brennt,
Der dich im Glauben recht erkennt,
Und dir das ganze Herz stets muß zum
Opffer geben

A R I A.

Mein Gott, du forderst Aug und
Hertz,
Der Mensch giebt sie der Welt viel
lieber,
Er siehet seines Nächsten Schmerz
Und gehet ohne Trost vorüber.
Laß meine Pflicht mich besser weisen,
Sonst wirst du mich nicht selig
preisen.

Choral.

Wilt du nun sein gut Christe seyn,
so

(B) o (S)

51

so mußt du erstlich gläuben, setz dein
Vertrau'n darauf, fest baun Hoffnung
und Lieb im Glauben, allein durch
Christi, zu jeder Zeit dein Nächsten lieb
darneben, das Gwissen frey, rein Hertz
darbey, das kein Creatur kan geben.

Nach der Predigt.

Recit.

Wo Gottes und des Nächsten Liebe
Einander nicht die Hände beut,
Da ist man noch vom wahren Christen-
thume weit.
Man muß nach diesem Triebe
Nicht hinter, sondern vor sich gehn,
Und stets in reiner Bluth
Und heil'gen Liebes-Flammen stehn.
Ein jeder Mensch ist ja mein Fleisch und
Blut,
Drum muß ich keinen nicht verachten;
Und seh ich einen schmachten,
So muß ich ihm mit Rath und That be-
gegnen;
Auch meinen Feind, wenn er mir fluchet,
segnen.

D 2

A R I A.

Abbildung 4

<p style="text-align: center;">52 $\text{B} \text{) } \circ (\text{E}$</p> <p style="text-align: center;">A R I A.</p> <p>Jesu, lasse deine Liebe Meines Glaubens Leben seyn; Und schleuß auch in solchem Triebe Meines Nächsten Wohlfahrt ein: So bleibt mir bey solchen lieben Auch das beste Theil verschrieben.</p> <p style="text-align: center;">Choral.</p> <p>Gib mir nach deine Barmherzigkeit, den wahren Christen - Glauben, auf daß ich deine Süßigkeit mög' in- niglich anschauen; für allen Dingen lieben dich, und meinen Nächsten gleich als mich; am letzten End dem Hülf mir send, damit behend des Teuffels List sich von mir wend.</p> <p style="text-align: right;">Am</p>	<p style="text-align: center;">$\text{B} \text{) } \circ (\text{E}$ 53</p> <p style="text-align: center;">Am XIV. Sonntag nach Trinitatis.</p> <p style="text-align: center;"><i>In der Kirche zu St. Thomä.</i></p> <p style="text-align: center;">A R I A.</p> <p>Schönder Ausfluß meiner Sünden, Der mir Rath und Trost gewährt, Wo werd ich den Argst doch finden, Der mir Rath und Trost gewährt, Ich will nur zu Jesu eilen, Der kan meinen Schaden heilen,</p> <p style="text-align: center;">Recit.</p> <p>Der ist der rechte Meister, Wenn niemand helfen kan; Sein Geist erquickt die müden Geister, Und seine Hand Ist immer ausgestreckt. Ja er begegnet uns auf unsrer Leidens- Bahn, Ihm ist die Noth bekannt, Mehr, als wir selber wissen.</p> <p style="text-align: right;">Die D 3</p>
--	---

Abbildung 5

<p style="text-align: center;">54 $\text{B} \text{) } \circ (\text{E}$</p> <p>Die Wunden sind vor ihm schon aufgedeckt; Er will darcin Sein Gnaden-Oele gießen. Mein Herz Ist auch voll Sünden-Schmerz; Ich ruff und schreye, HERR, zu dir, Erbarm dich mein, Ich steh von ferne hier, Laß mich doch vor dich kommen! Wilt du mein Arzt und Helfer seyn, So wird, was mich verstellte, Und mich von dir zurück hält, Auch durch ein enigis Wort, zurück ge- nommen.</p> <p style="text-align: center;">A R I A.</p> <p>Undank ist der Lohn der Welt. Jesu muß es auch erfahren, Weil nur einer niederfällt, Da doch neune reime waren. O! der Mensch denkt selten dran, Wenn ihm Gott gleich wohl ge- than.</p> <p style="text-align: center;">Choral.</p> <p>Solt ich meinem Gott nicht singen, solt</p>	<p style="text-align: center;">$\text{B} \text{) } \circ (\text{E}$ 55</p> <p>solt ich ihm nicht dankbar seyn? Denn ich seh in allen Dingen, wie so gut ers mit mir meynt. Ist doch nichts als lau- ter lieben, das sein treues Herze regt, das ohn Ende hebt und trägt, die in sei- nem Dienst sich üben; alles Ding wäbrt seine Zeit, Gottes Lieb in Ewigkeit.</p> <p style="text-align: center;">Nach der Predigt.</p> <p style="text-align: center;">Recit.</p> <p>O! Neune, Gar viel tausend sind, Die Gott den Dank oft schuldig bleiben. Sie schreiben Die Wohlthat in den Sand, Da sie der Wind so leicht verwehen kan. Mein Herze! denke doch daran, Unerschlich Gutes hat Dir Gott erwiehen; Hast du ihm einmahl recht gepriesen? Bezahle dein Gelüb, Und opfre Dank für seine Treue, Daß Gott die Wohlthat auch verneue, Und die noch ferne giebt, Was dein Herz wünschet und bezahlt,</p> <p style="text-align: right;">Ein D 4</p>
---	--

Abbildung 6

<p>56 B) ○ (B</p> <hr/> <p>Ein Undankbarer ist nicht seiner Gnade werth.</p> <p style="text-align: center;">A R I A.</p> <p>Jesus, ich kan nicht erdencken, Wie ich dir gnug danken kan; Jch will dir mich selber schencken, Nimm diß Opfer gnädig an. Undank ist des Satans Brut, Dank erhält das beste Gut.</p> <p style="text-align: center;">Choral.</p> <p>Weil denn weder Ziel noch Ende sich in Gottes Liebe findt, ey so heb ich meine Hände zu dir, Vater, als dein Kind, bitte, wolkst mir Gnade geben, dich aus aller meiner Nacht zu um- fangen Tag und Nacht, hier in mei- nem ganzen Leben, bis ich dich nach dieser Zeit lob' und preis' in Ewig- keit.</p> <p style="text-align: right;">Am</p>	<p style="text-align: right;">57</p> <p style="text-align: center;">B) ○ (B</p> <hr/> <p style="text-align: center;">Am XV. Sonntag nach Trinitatis.</p> <p style="text-align: center;">In der Kirche zu St. Nicolai.</p> <p style="text-align: center;">A R I A.</p> <p>Sorgen sind die Steine, So den Geist zur Erde ziehn, Du, mein Jesu, nimmst alleine Alle Sorgen von mir hin. Sorge für mich heut und morgen, Ich will für den Himmel sorgen.</p> <p style="text-align: center;">Recit.</p> <p>Es ist ein elend jämmerliches Ding Um aller Menschen Leben, Von Mutter-Leibe bis ins Grab, Da wir den Leib der Erde wieder geben, Die unser aller Mutter ist. Mit Sorgen mattet man sich ab, Und da man kaum den ersten Odem sieng, War Noth und Kummer schon vorhanden, Bis uns der Tod aus diesen Banden An unferm Ende schliesst, D 5 Jedoch</p>
--	---

Abbildung 7

<p>58 B) ○ (B</p> <hr/> <p>Jedoch, wer wolte sich zu todte grämen? Gott will die Last auf sich Und seine starken Schuldern nehmen, Mein Geist! erhohle dich, Und laß die ungezähmten Sorgen fahren, Gott lebet noch, Er wird dein hartes Kummer-Joch Noch immerdar erträglich machen; Vertrau ihm nur getrost, befehl ihm deine Sachen.</p> <p style="text-align: center;">A R I A.</p> <p>Die Welt benut ihre Knie Vor ihren Klumpen Gold, Sie fürget swat und frühe, Was ihren Kassen zollt, Der Abgott, dem sie Tempel weibt, Heißt Mammon; o! der Dienstbarkeit.</p> <p style="text-align: center;">Choral.</p> <p>Laß o Herze dein Betrübten, stelle deine Sorgen ein; Warum soll doch dein</p>	<p style="text-align: right;">59</p> <p style="text-align: center;">B) ○ (B</p> <hr/> <p>dein Belieben nur bey solchen Sachen seyn, so der Mammon und die Welt, dir zu schändten Dienstten stellst? Laß den Himmels Vater walten, dieser wird dich schon erhalten.</p> <p style="text-align: center;">Nach der Predigt.</p> <p style="text-align: center;">Recit.</p> <p>Weg mit der Slaveryn, Da man dem Geiße nur zu Hofe ziehet, Und sich allein um Geld und Gut bemühet, Denn man vergisset Gott darben. Wer kan wohl Gott zugleich Und auch dem Mammon dienen? Wer sich vergnügt ist immer reich; Er lässet Gott im Himmel walten. Siehe er das Gras so schöne grünen, Die Lilien in ihrem Schmucke sehn. Hört er der Vögel Lust-Music, Er denckt, das alles muß mein Gott er halten, Er wird sein Meister-Stück Den</p>
--	---

Abbildung 8

60	(S) ○ (S)	61	(S) ○ (S)	62	
Den Menschen nicht vergessen, Was sorg' ich denn vor Kleidung, Tranck und Essen.		Am XVI. Sonntag nach Trinitatis.			
A R I A.		A R I A.			
Ein andrer mag sein Herze fressen, Ich will mit GOTT vergnuzet seyn, Er hat noch nie sein Kind verassen, Drum stell ich meine Sorgen ein. Nach GOTTES Reich will ich erst trachten, Und für mein bestes Theil nur achten.		In der Kirche zu Et. Thomä.			
Choral.		A R I A.			
Verleihe, daß ich stets nach deinem Reiche ringe, auf daß dein Segen sich zu mir herunter bringe. Wer nach der Ewigkeit vor allen Dingen tracht, der wird auch wohl mit dem, was zeit- lich ist, bedacht.		<p>S Ein Jesu, deine Vater-Hand, Kann tödten und lebendig machen, Wer nur dein Herze recht erkannt, Der wird auch bey den Thranen lachen. Laß deinen Trost mich auch ver- binden, Und Leben in dem Tode finden.</p>			
Am		Recit.			
		So stießen auch in Rain Thranen-Güsse, Da doch der Ort ein Lust-Gesilde heist? Ja wohl ein Bild der Welt, Da alle Lust nur bitter-süß, Da uns ein steter Rauch Die Augen heist, Und mancher Thranen-Regen fällt. Hier wird es immer nasses Wetter sehn, Soll			

Abbildung 9

62	(S) ○ (S)	63	(S) ○ (S)	63	
Soll ich mein Antlitz auch mit Thranen neßen, (Es ist GOTTES alter Brauch, Den Seimigen ein Thranen-Maas zu füllen) So nehm ich auch vor Willen, Wenn er mir meinen Tranck mit Weinen mischet; Die Welt ist doch ein Thranen-Thal, Ein herbes Trauer-Mahl, Ein Hochim, da wir weinen müssen, Ein Mipa, wo man Wasser schöpfen muß, Ein Ort an Babels Fluß, Wo unter Zions Lied gehäufter Zähren fließen.		Choral.			
A R I A.		A R I A.			
Sprich zum Lachen: Du bist toll. Da sich tausend Straffen zeigen, Muß die eitle Freude Schweigen, Und die Erd ist Jammer-voll.		<p>Die Thoren-Freude dieser Welt, wie süß sie immer lacht, hat schleunig ihr Gesicht verstellt, und den in Leid gebracht, der auf sie baut; Wer aber traut allein auf GOTTES Treu, der sie- het schon die Himmels-Cron, und freut sich ohne Reu.</p>			
Da Capo. Cho-		Nach der Predigt.			
		Recit.			
		Sollt ich der Welt mich gleiche stellen? O das soll ferne von mir seyn. Die Thörichte Läufft lachend zu der Höllen, Und schmeckt vor zeitlich Wohl ein ewiges Weh. Viel besser hier in Thranen schwimmen, Und dort in Freude seyn: Es wird das kleine Loth doch nicht ver- glimmen, Wenn Jesus Gnaden Schein Nur meine Trauer-Nacht			Gleich-

Abbildung 10

<p>64 RS) o (SK</p> <p>Gleichwie zu Rain dort, zum hellen Tage macht. Sein Wort, mein Thränen-Luch, Und eine Sonne nach dem Wolfen-Bruch.</p> <p>A R I A.</p> <p>Schenk immer Thränen ein, Mein Jesu, laß mich weinen: Du machst aus Weinen Wein, Aus Stürmen, Sonnen-Scheinen. Du wirfst auch durch meine Thränen Den Weg zum besten Theile bähnen.</p> <p>Choral.</p> <p>Gottes Kinder saen zwar traurig und mit Thränen; Aber endlich bringt das Jahr, wornach sie sich sehnen. Denn es kömmt die Erndte-Zeit, da sie Garben machen, da wird all ihr Gram und Leid lauter Freud und Lachen.</p> <p>Am</p>	<p>Verzeichniß, derer Sieder, An dem Bierzehenden Sonntage nach Trinitatis, welche in der Schloß und Dom- Kirche alhier Früh und Mittags gesungen werden. Und benebst dem ordentlichen Evangelio.</p> <hr/> <p>1735. M E T S E B U R G druckt und verlegt Christian Roderstein, zu finden aufm Dome.</p>
--	---

Abbildung 11

„Bekennen will ich seinen Namen“
Authentizität, Bestimmung und Kontext der Arie BWV 200
Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Rezeption
von Werken Gottfried Heinrich Stölzels

Von Peter Wollny (Leipzig)

Alfred Dürr als Gruß zum 90. Geburtstag

Johann Sebastian Bachs Auseinandersetzung mit Werken seiner Vorfahren und Zeitgenossen hat die Bach-Forschung seit ihren Anfängen immer wieder beschäftigt.¹ Auslöser und Antrieb war dabei stets der Wunsch, tiefere Einblicke in den Entstehungsprozeß von Bachs eigenen Kompositionen zu gewinnen und durch das Aufdecken von biographischen, historischen und stilistischen sowie auch direkten musikalischen Verbindungslinien einem besseren Verständnis der so eigenartig „fremden“ und „keinem andern Componisten“ ähnlichen Musik des Thomaskantors näherzukommen.² Bachs künstlerischer Umgang mit – tatsächlichen oder vermeintlichen – Vorbildern wird heute zwar differenzierter bewertet, als es die ältere Forschung tat; dennoch zählt die Bestimmung der verschiedenartigen „Erscheinungen historischer und künstlerisch-musikalischer Art, die auf Bachs Leben und Werk Einfluß genommen haben“,³ auch weiterhin zu den vordringlichen Aufgaben. Kirsten Beißwenger hat in ihrer 1990 veröffentlichten Studie über „Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek“ die Ergebnisse von mehr als 150 Jahren Forschung systematisierend zusammengefaßt und sich darum bemüht, aus dieser Gesamtschau die im Laufe von Bachs Leben mehrfach wechselnden Schwerpunkte seiner Sammel- und Bearbeitungstätigkeit zu bestimmen.⁴ Daß eine solche Arbeit keineswegs das Ende des betreffenden Forschungszweigs bedeutete, sondern vielmehr das Startsignal für eine neue Phase vergleichbarer Untersuchungen gab, zeichnete sich schon bald nach ihrem Erscheinen ab – und dies nicht nur, weil seither eine beachtliche Zahl von aussagekräftigen neuen Quellen aufgetaucht ist.⁵ Zum einen ermöglichte der beschreibende Katalog Beißwengers

¹ Vgl. Spitta II, S. 509f. und 745; W. Rust, Vorwort zu BG 11 (1862), S. XIV–XVII; Wolff *Stile antico*, passim.

² So die Formulierung des Nekrologs; vgl. Dok III, Nr. 666 (S. 87).

³ Wolff *Stile antico*, S. 1.

⁴ K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (*Catalogus Musicus*, 13.).

⁵ Vgl. BJ 1993, S. 47–67 (C. Wolff); BJ 1997, S. 7–20 (P. Wollny); BJ 1998, S. 209 (P. Wollny); BJ 2002, S. 9–28 (B. Wiermann); BJ 2003, S. 67–95 (W. Werbeck); BJ 2007, S. 197–204 (C. Delang); *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhand-*

zwar erstmals einen raschen Überblick über Zusammensetzung und Datierung des von Bach zusammengetragenen Bestands an fremden Werken, zum anderen aber führte gerade diese neugewonnene Beherrschung des Materials zu der Erkenntnis, daß Funktion und Bedeutung von Bachs Notensammlung alles andere als leicht zu bestimmen sind. Die Klassifizierung als Studienbibliothek trifft nämlich bestenfalls auf einen Teil der Werke zu, anderes scheint eher den Charakter eines allein im Blick auf die Praxis ausgewählten Gebrauchsrepertoires zu haben. Offenbar ging es dem Thomaskantor immer wieder darum, für alle denkbaren Gelegenheiten und möglichen Vorkommnisse gewappnet zu sein, einschließlich der Ausstattung der Präfekten mit anspruchsloseren Figuralstücken im Vertretungsfalle oder für die weniger leistungsstarke zweite Kantorei.⁶ Neben qualitätsvollen Werken stehen daher Kompositionen von künstlerisch bestenfalls durchschnittlichem Wert, die uns fast darüber rätseln lassen, warum Bach sich hier überhaupt den Mühen des Abschreibens unterzog.

Die Stichworte ‚Studienbibliothek‘ und ‚Repertoirebildung‘ und die mit diesen eng verknüpften Begriffe ‚künstlerische Vorbilder‘ und ‚musikalische Praxis‘ umreißen noch immer eine Grauzone unseres Wissens. Speziell für Bachs Leipziger Zeit führen sie uns vor Augen, wie lückenhaft unsere Kenntnis der musikalischen Aufführungen an den beiden Hauptkirchen und damit unser Bild von Bachs musikalischem Alltag letztlich ist. Die drei überlieferten Kantatenjahrgänge, die vergleichsweise kleine Zahl an erhaltenen oder nachweisbaren oratorischen und liturgischen Kompositionen, die Handvoll Motetten – sie können unmöglich die Gesamtheit des in 27 Amtsjahren aufgeführten Werkbestands repräsentieren. Dieser muß ergänzt worden sein durch eine vermutlich nicht unbeträchtliche Zahl von Figuralstücken anderer Komponisten. Wären diese Werke bekannt, so könnten sie uns wertvolle Aufschlüsse vermitteln über den Stellenwert, den Bach in seiner Leipziger Praxis seinen eigenen Kompositionen zumaß, aber auch über das Profil der Leipziger Kirchenmusik im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts allgemein.

Nach Spuren dieses Repertoires ist häufig gefahndet worden, doch erst in jüngerer Zeit ergaben sich verschiedene Anhaltspunkte und erste Erfolge. Sie deuten auf eine Breite des Repertoires, die vordem kaum zu erahnen war und die ein überaus anspruchsvolles und kritisches Publikum voraussetzt. Von einer einzelnen Person wäre die offenbar erwartete musikalische Vielfalt auf Dauer und im Alleingang gar nicht zu leisten gewesen, und hierin liegt wohl

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

⁶ Vgl. Dok I, Nr. 34.

der Grund für ein – wenngleich erst in Ansätzen erkennbares – dichtes Netz von beruflichen und privaten Verbindungen, das die Voraussetzung für einen florierenden Handel und Leihverkehr mit Musikalien bildete und in das Bach wie selbstverständlich eingebunden war.⁷ Eine auch nur vorläufige Gesamtbewertung dieses Phänomens wäre derzeit noch verfrüht. Vielversprechender erscheint die gezielte Suche nach weiteren Belegen, wobei keineswegs allein philologische Gesichtspunkte im Vordergrund stehen müssen.

Als ich Ende 2007 an die Ausarbeitung eines Aufsatzes über die beiden im folgenden vorzustellenden Funde ging, ahnte ich noch nicht, daß mir innerhalb weniger Monate unabhängig entstandene Studien von zwei Fachkollegen vorliegen würden,⁸ die meine Ergebnisse und – anfangs nur vorsichtig formulierten – Schlußfolgerungen in verblüffender Weise stützen und ergänzen. Was wie eine Serie von aufeinander abgestimmten Texten aussieht, ist in Wirklichkeit dem Zusammentreffen glücklicher Umstände geschuldet.

I.

Die Arie „Bekennen will ich seinen Namen“ BWV 200 nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung in Bachs Schaffen ein. Im heutigen Musikleben steht sie eher am Rande, und der Forschung gibt sie Rätsel auf. Bis heute ungeklärt ist die Provenienz des erst 1924 bekannt gewordenen und 1935 veröffentlichten Autographs,⁹ das anscheinend nicht über die bekannten Hauptwege der Bach-Überlieferung auf uns gekommen ist.¹⁰ Erst 1979 fand es seinen Weg in die Staatsbibliothek zu Berlin (Signatur: *N. Mus. ms. 307*). Nach gegenwärtigem Konsens handelt es sich bei dem Einzelblatt um ein Fragment, das zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt aus einem größeren Zusammenhang gelöst wurde; erwogen wird eine eigene oder fremde Kantate beziehungsweise ein anderes Vokalwerk. Sollte Bach die

⁷ Siehe hierzu P. Wollny, *Neue Ermittlungen zu Aufführungen Bachscher Kirchenkantaten am Zerbster Hof*, in: Bach und seine mitteleutschen Zeitgenossen. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt 2000, hrsg. von R. Kaiser, Eisenach 2001 (Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. 4.), S. 199–217; M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, BJ 2002, S. 97–141, speziell S. 100–110 und 120–134; sowie M. Maul, *Zur zeitgenössischen Verbreitung von Bachs Vokalwerken in Mitteldeutschland*, BJ 2005, S. 95–107.

⁸ Siehe im vorliegenden Band die Beiträge von T. Schabalina und M.-R. Pfau.

⁹ Hrsg. von L. Landshoff, Edition Peters Nr. 4209 (Vorwort datiert „Berlin, im März 1935“). Neuausgabe in NBA I/28.1 (M. Wendt, U. Wolf, 1994), S. 189–194.

¹⁰ Zur Bedeutung der peripheren Überlieferung vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 23–24.

Arie in ein fremdes Werk integriert haben, so wäre denkbar, daß dies in Form eines nachträglich hinzugefügten Einlageblatts geschah, das sich später entsprechend leicht herauslösen ließ. Papier- und Schriftbefund erlauben eine Datierung des Autographs auf die Zeit „um 1742“¹¹ und lassen nach einem größeren Werkganzen fragen, in dem Bach diese späte Neukomposition untergebracht haben könnte. Freilich können auch Argumente gegen die „Einlage-theorie“ geltend gemacht werden: Es fehlen entsprechende Verweise und Sequitur-Vermerke, die bei einem nachträglich in einen bestehenden Zusammenhang eingefügten Blatt eigentlich zu erwarten wären.¹²

Ein weiterer Sachverhalt erweist sich indes als noch problematischer, nicht zuletzt weil er von der Forschung in den einschlägigen Kommentaren gemeinhin mehr oder weniger ignoriert, zumindest aber bagatellisiert worden ist: Das Werk vermittelt dem einfühlsamen Hörer einen seltsam zwiespältigen Klangeindruck. Speziell der Anfang will sich nicht so recht mit unseren Vorstellungen von Bachs Tonsprache decken. Im weiteren Verlauf hingegen tritt uns der typisch Bachsche „gearbeitete“ Stil entgegen, während das abschließende Nachspiel der Instrumente mit seiner weder textlich noch musikalisch zwingend motivierten Einführung von neuem musikalischen Material wieder irgendwie „verdächtig“ wirkt. Diese Eigenwilligkeiten sind bisher nie direkt artikuliert worden, zumal das Autograph einhellig als ein „typisches Beispiel für eine Konzeptniederschrift Bachs“¹³ angesehen wurde – ein Befund, der Zweifel an der Echtheit des Werks von vornherein ausschloß. Dieses Mißverhältnis führte in der Literatur zu einer Hilfskonstruktion: Die Arie wird zwar als unbezweifelbar echt akzeptiert, doch fehlen selten Hinweise auf den eher „an Händel gemahnenden hymnischen Schwung“ – mit anderen Worten, auf die stilistische Anomalie.¹⁴

Der offenkundige Widerspruch zwischen Quellen- und Stilbefund wirft bei nüchterner Betrachtung zwei Fragen auf – erstens, ob die gängige Klassifizierung der Handschrift *N. Mus. ms. 307* als Kompositionsautograph wirklich aufrechtzuerhalten ist, und zweitens, ob wir hinsichtlich der Identität und

¹¹ Kobayashi Chr, S. 50.

¹² Vgl. die Bezeichnung der Einlageblätter etwa in den Originalstimmen zu Kantate BWV 182 und zur Johannes-Passion.

¹³ R. Elvers und H.-G. Klein, *Die Handschrift Johann Sebastian Bachs. Musikautographie aus der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. Ausstellung in Berlin zum 300. Geburtstag von J. S. Bach, 22. März bis 13. Juli 1985*, Wiesbaden 1985 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Ausstellungskataloge. 25.), S. 126 (mit Abb. von S. 1 des Autographs).

¹⁴ Dürr K, S. 545; siehe auch Schulze K, S. 572. Lediglich Klaus Hofmann (Kommentar im Beiheft der CD-Aufnahme mit dem Bach Collegium Japan, BIS-SACD 1621) glaubt, den zum Quellenbefund passenden „reifen Stil“ Bachs zu erkennen.

Wiedererkennbarkeit von Bachs spätem Leipziger Stil wirklich allein auf subjektive Eindrücke angewiesen sind.

Hinsichtlich der ersten Frage ist zu bemerken, daß das Autograph bis zum Beginn des zweiten Vokalteils (T. 17), also etwa im ersten Werkdrittel, von wenigen Ausnahmen abgesehen einen für ein Konzept erstaunlich ebenmäßigen Duktus aufweist, der in dieser Form sonst in der Regel nur bei Abschriften nach – eigenen oder fremden – Vorlagen zu beobachten ist.¹⁵ Erst dann werden die Schriftzüge allmählich flüchtiger und weisen stärkere Korrekturen auf, fallen aber auch immer wieder in den kalligraphischen Typ zurück. Die naheliegende Deutung dieses Sachverhalts wäre, daß Bach hier eine ältere Komposition aufgriff und – sie teils stärker, teils schwächer revidierend – in eine neue Fassung überführte. Eine detailliertere Analyse des Schriftbefunds könnte im vorliegenden Fall mit einiger Zuverlässigkeit unverändert übernommene, leicht revidierte und neu komponierte Passagen benennen, wengleich wohl kaum zu einer Rekonstruktion einer hypothetischen „Urfassung“ gelangen. (Warum es hier nicht notwendig ist, diese mühsame Arbeit durchzuexerzieren, wird sich noch zeigen.)

Bezüglich der zweiten Frage wäre anzumerken, daß die Erfindung und Präsentation des thematischen Materials keinerlei Merkmale des um 1740 aktuellen Stils zeigen, ja daß es für die erste Hälfte des Werks sogar schwerfällt, überhaupt unverwechselbare Charakteristika von Bachs Tonsprache auszumachen: Weder finden sich galante Wendungen (etwa Vorhalte, Synkopen), noch ein in irgendeiner Weise differenzierter Gebrauch von Vortragsbezeichnungen, noch auch der für die Zeit um 1740 so typische elegante, oft leicht melancholische Tonfall. Desgleichen fehlt der für Bachs reifen Stil charakteristische natürliche Fluß mit seiner reichen, doch stets zielgerichteten Harmonik, die plastische und expressive Gestaltung eigenständiger Melodien, die sorgfältige kontrapunktische Ausarbeitung des musikalischen Satzes.¹⁶ Stattdessen begegnet uns im ersten Takt eine alte, bereits seit dem frühen 17. Jahrhundert gebräuchliche Satzformel, die auf einfachste Art die Strukturprinzipien Kanon, Sequenz und doppelter Kontrapunkt in sich vereint. Diese suggeriert eine gewisse Gelehrsamkeit verbunden mit einer dem Kirchenstil angemessenen Würde, weshalb sie – außerhalb der Exempla in den Lehrbüchern des Kontrapunkts – in der Anfangszeit der madrigalischen Kantate gerne gleichsam zur musikalischen Rechtfertigung einer noch nicht völlig etablierten Gattung verwendet wurde. Satzmodelle dieser Art begegnen uns

¹⁵ Vgl. R. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Princeton 1972, speziell S. 3–30. Auch Marshall klassifiziert das Partiturautograph von BWV 200 als „composing score“.

¹⁶ Vgl. hierzu auch die anschauliche Beschreibung von Bachs Kompositionsstil in Johann Abraham Birbaums Entgegnung auf die Angriffe Johann Adolph Scheibes; siehe Dok II, Nr. 409 (S. 300).

daher regelmäßig in geistlichen Arien aus der Zeit um 1710–1720, zum Beispiel bei Johann Kuhnau.¹⁷ Mit der fortschreitenden Homophonisierung des Satzes und der Individualisierung der thematischen Erfindung im Laufe der 1720er und 1730er Jahre wurde die Formel seltener, verschwand aber doch nicht ganz: Immerhin taucht sie noch 1736 in einer Kantaten-Arie von Gottfried Heinrich Stölzel auf,¹⁸ bezeichnenderweise also im Schaffen eines Meisters, der von seinen Zeitgenossen speziell für seine Beherrschung der „gebundenen Schreibart“ geschätzt wurde.¹⁹

Ein weiteres Merkmal zumindest des ersten Teils von BWV 200 ist die auffällige Kleingliedrigkeit der thematischen Erfindung; die soeben angesprochene Satzformel zum Beispiel wird bereits wieder aufgegeben, noch bevor sie richtig etabliert ist. Wir finden eine nahezu mit jedem Takt wechselnde Motivik und Figuration, die dem auf Weiträumigkeit bedachten melodischen Ideal des galanten Stils der 1730er und 1740er Jahre nicht mehr gemäß zu sein scheint.

Mit dem Wandel des Schriftbilds auf der zweiten Seite des Autographs ändert sich auch spürbar der Umgang mit dem musikalischen Material: Kleine abgesplitterte Motivzellen in den Violinen begleiten ab T. 33 eine lange, wohlproportionierte und ruhig fließende Kantilene der Singstimme. Hier sind deutlich erkennbar abweichende satztechnische, gestalterische und ästhetische Prinzipien wirksam – Prinzipien, die uns bis ins Detail aus Bachs übrigen Vokalwerken vertraut sind.

Die Merkwürdigkeiten von BWV 200 sind damit noch nicht erschöpft. Mindestens ebenso seltsam wie die stilistische Uneinheitlichkeit ist die Behandlung des Texts. Alfred Dürr hat dies mit sicherem Gespür erkannt: „Die Anlage ist der Barform angenähert, da ein Text vom Aufbau a b c c der musikalischen Form A A' B C unterlegt wurde.“²⁰ Die Inkongruenz von textlichem und musikalischem Verlauf hat zur Folge, daß das zweite Zeilenpaar („In welchem aller Völker Samen / Gesegnet und erlöset ist“) – ver-

¹⁷ Vgl. etwa das Duett „Saul hat tausend Mann geschlagen“ aus Kuhnau's Kantate „Wenn ihr fröhlich seid an euren Festen“ (vor 1716). Neuausgabe in: *Sebastian Knüpfner, Johann Schelle, Johann Kuhnau. Ausgewählte Kirchenkantaten*, hrsg. von A. Schering, Leipzig 1918 (DDT 58/59), S. 244–291, speziell S. 279.

¹⁸ Gemeint ist die Arie „Herrlich und in Freuden leben“ aus der Kantate „Selig seid ihr Armen“ (erhalten in D-SHm, A 15:223). Die Arie ist vollständig veröffentlicht bei F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 8.), S. 234–238.

¹⁹ Siehe J. A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, S. 264.

²⁰ Dürr K, S. 545. Die Buchstaben a, b und c bezeichnen jeweils Zeilenpaare der Dichtung.

einfach ausgedrückt – derselben Musik unterlegt wird wie das erste („Bekennen will ich seinen Namen, / Er ist der Herr, er ist der Christ“). Das dritte Zeilenpaar („Kein Tod raubt mir die Zuversicht: / Der Herr ist meines Lebens Licht“) schließlich erklingt zweimal zu unterschiedlicher Musik. Eine solche formale Disposition ist in Arien der Zeit etwas Ungewöhnliches und scheint darauf hinzudeuten, daß die musikalische Substanz zuerst mit Blick auf einen anderen Text entworfen wurde.

Bis zu diesem Punkt hatte ich meine Beobachtungen zu BWV 200 bereits vor einiger Zeit zusammengetragen, als ich durch Zufall auf die musikalischen Quellen des Passionsoratoriums „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ von Gottfried Heinrich Stölzel aufmerksam wurde. In diesem Werk findet sich anknüpfend an die Schilderung der Simon-Episode eine Arie der „Gläubigen Seele“ für Tenor, Oboe, Violine, Fagott und Basso continuo mit dem Text „Dein Kreuz, o Bräutigam meiner Seelen“. Die Gegenüberstellung mit BWV 200 zeigt unmittelbar, daß wir hier die von Bach für seine Arie benutzte Vorlage aufgespürt haben (siehe die vollständige Wiedergabe der beiden Stücke im Anhang).²¹

Die mit BWV 200 vorliegende Umformung von Stölzels Komposition ist ungewöhnlich tiefgreifend. Ausgangspunkt war offenbar die nicht ganz leichte Aufgabe, einen sechszeiligen Text auf eine musikalische Struktur zu applizieren, die auf vier Textzeilen hin konzipiert war. Deshalb wohl entwarf Bach eine vierteilige formale Disposition, die die Konventionen der Da-Capo-Arie hinter sich ließ, aber dennoch in eine modifizierte Reprise des Anfangsteils mündete. Verblüffend ist hierbei die Kühnheit und Selbständigkeit des formalen Umbaus bei gleichzeitiger enger Anbindung an das vorgefundene musikalische Material.

Bach entschied zunächst, die farbenreiche Instrumentierung mit drei unterschiedlichen obligaten Instrumenten auf eine reguläre Triobesetzung zu reduzieren. Die Partie der Oboe wurde dabei einer Violine zugewiesen und das Fagott mit dem Continuo zu einer einzigen Stimme zusammengelegt. Der bei Stölzel recht große Ambitus der Violine (g–e^{'''}) wurde durch Oktavierung oder Stimmtausch reduziert, um zwei gleichberechtigte Partien zu erzielen. Die Umwidmung der Vokalstimme vom Tenor auf den Alt machte eine Transposition des Werks unumgänglich. Statt des naheliegenden Quintintervalls (von G-Dur nach D-Dur) wählte Bach allerdings die entlegenere, schwierigere, aber gerade darum vermutlich auch reizvollere Tonart E-Dur.

²¹ Das Kopfmotiv seiner Arie verwendete Stölzel auch in einem Chorsatz („Ich habe Lust abzuschneiden“) der 1721 entstandenen Kantate „So nimm doch nun, Herr, meine Seele“ zum Fest Mariae Reinigung (erhalten in D-B, *Mus. ms. 21412 IV*, Nr. 12, und D-Hs, *ND VI 965.10*).

Die kleineren Änderungen – sie dienen der Verfeinerung der Stimmführung und der Erzielung einer gleichmäßigen Satzdicke – erschließen sich leicht aus der Betrachtung der Noten; sie brauchen hier nicht im einzelnen beschrieben zu werden. Erwähnenswert erscheint die Ausgestaltung der Zäsur nach der Kadenz in Takt 4, wo Bach die Rückführung zur Tonika durch eine Sequenzfigur im doppelten Kontrapunkt motivisch belebt. Der ausgehaltene Dominantklang in T. 7 wird durch die jeweils auf der ersten Sechzehntelnote einer Zählzeit hinzugefügten Spitzentöne in den Violinen individueller gestaltet. Mit der Aussparung der betonten Achtelschläge im Baß findet sich ein für die 1740er Jahre charakteristischer modischer Zug.²²

Diese Retuschen berühren jedoch nicht die eigentliche Substanz von Ritornell und erstem Vokalabschnitt; bis T. 13 folgt BWV 200 somit strukturell genau der Vorlage. In Stölzels Arie wird an dieser Stelle die erste Darbietung des Texts von Teil A mit einer Kadenz auf der Dominante abgeschlossen. Die – den Konventionen der Da-Capo-Arie entsprechende – zweite Darbietung folgt nach einem eintaktigen instrumentalen Zwischenspiel; sie beginnt in T. 14b wiederum mit dem Hauptmotiv, geht dann aber andere Wege und endet schließlich in T. 20 mit einer Kadenz auf der Tonika. Hier greift Bach zum ersten Mal stärker ein. Er erweitert zunächst das kurze Zwischenspiel unter Rückgriff auf die Takte 4b–8b auf ein nicht weniger als 4 Takte umfassendes Zwischenritornell (T. 13b–17a) und fügt sodann einen zweiten Vokalabschnitt ein, der eine variierte Wiederholung des ersten darstellt (T. 17b–21a).²³ Veränderungen werden durch Stimmtausch und doppelten Kontrapunkt, eine Verdichtung des Satzes durch Hinzufügung neuer Stimmen erreicht; die eigentliche harmonische Grundsubstanz bleibt dabei unangetastet.²⁴ Aus diesem Grund führt bei Bach auch der zweite Vokalabschnitt zur Dominante – und nicht, wie bei einer Arie zu erwarten gewesen wäre, zurück zur Tonika. Das anschließende Ritornell (T. 21–26a) steht dementsprechend in H-Dur; es handelt sich hier also um eine transponierte Wiederholung des um einen Takt erweiterten und mittels der soeben beschriebenen Techniken variierten Zwischenritornells.

Die beiden folgenden Vokalabschnitte komponierte Bach unter Rückgriff auf einzelne Wendungen aus dem B-Teil der Vorlage weitgehend neu, wobei er gezielt das weitere harmonische Umfeld der Grundtonart E-Dur durchschritt: der erste Abschnitt führt von H-Dur nach cis-Moll, der zweite von cis-Moll zurück nach E-Dur. Während Stölzels B-Teil sehr knapp gehalten ist und sich vor allem durch eine Reduzierung

²² Nach einer bei C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906, S. 202, zitierten Äußerung von Ernst Ludwig Gerber (AMZ 1814, S. 157) soll es sich hierbei um eine Erfindung von Carl Heinrich Graun handeln, die besonders von Johann Friedrich Agricola gepflegt wurde. Auch wenn diese Herleitung vermutlich zu simpel ist, belegt sie doch die Aktualität der Figur in der Zeit ab etwa 1740.

²³ Die Buchstaben a und b bei Taktzahlen markieren die erste bzw. zweite Takthälfte.

²⁴ Es handelt sich hier um ein grundlegendes Kompositionsprinzip Bachs; siehe P. Wollny, *On Johann Sebastian Bach's Creative Process: Observations from his Drafts and Sketches*, in: *The Century of Bach and Mozart. Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*, hrsg. von S. Gallagher und T. F. Kelly, Cambridge/Mass. 2008 (Isham Library Papers. 7; Harvard Publications in Music. 22.), S. 217–238.

der Satzdicke auszeichnet (Oboe und Violine pausieren in 4 von 7 Takten), finden wir bei Bach eine deutliche Intensivierung der motivischen und kontrapunktischen Verarbeitung. Die weit ausschwingenden Bögen der Singstimme werden von den Instrumenten beständig mit einem feinmaschigen Gewebe aus Motivsplittern umspinnen und zu den vorangehenden Abschnitten in Beziehung gesetzt. Gegen Ende des vierten und längsten Vokalabschnitts (ab T. 40b) erzielt Bach mit dem Wiederaufgreifen der Grundtonart E-Dur eine reprisenhafte Wirkung. Tatsächlich nähert er sich hier auch wieder seiner Vorlage: Ab der vierten Zählzeit von T. 40 greift er den zweiten Vokalabschnitt von Stölzels Arie auf – nicht weit entfernt von der Stelle, an der er ab T. 15 eigene Wege gegangen war: BWV 200, T. 40, Zählzeit 4 bildet eine Zusammenziehung der zweiten Hälfte von T. 17 bei Stölzel. Die Takte 41–48 in BWV 200 (Ende vierter Vokalabschnitt, Schlußritornell) entsprechen sodann exakt der korrespondierenden Passage im A-Teil von Stölzels Arie (T. 18–25). Somit läßt Bach vom A-Teil seiner Vorlage lediglich T. 16 und 17a unberücksichtigt.²⁵

Die nunmehr nachvollziehbare Entstehungsgeschichte der Arie „Bekennen will ich seinen Namen“ erlaubt bemerkenswerte Einblicke in Bachs Bearbeitungsverfahren. Es lassen sich mehrere Schritte benennen: Ein Abschnitt aus der Vorlage wird zunächst an eine neue Besetzung und Tonart angepaßt und dabei leicht revidiert (T. 1–13).²⁶ Als nächstes wird das Material dann im Sinne einer kontrapunktischen Permutation variiert; hierbei bleibt das harmonische Gerüst unangetastet (T. 13–21). Die Veränderung des kontrapunktischen Gewebes entspricht einer von Johann Philipp Kirnberger beschriebenen Technik der Komposition nach Vorlage; diese mag auf Empfehlungen beruhen, die Bach seinen Schülern im Unterricht vermittelte und mit ihnen an konkreten Beispielen einübte.²⁷ Der dritte Schritt besteht sodann in der freien Verarbeitung des vorgegebenen musikalischen Materials, dessen kompositorisches Potential systematisch erkundet und ausgeschöpft wird (T. 26–43). Hier nun ist eine weitgehende Loslösung von den formalen, harmonischen und satztechnischen Vorgaben des Modells und zugleich die künstlerische Aneignung des fremden Materials mit den Mitteln des individuellen Personalstils zu beobachten.²⁸

²⁵ Das Überspringen dieser Passage bewirkt in BWV 200 das oben bereits angesprochene etwas unмотivierte Auftreten einer neuen Figur im Schlußritornell (T. 45–46). Stölzel führt diese Wendung in seinem zweiten Vokalteil in der Singstimme (T. 16) ein und greift sie abrundend im Schlußritornell (T. 22–23) wieder auf.

²⁶ Diese Bearbeitungstechnik findet sich auch bei zahlreichen von Bach abgeschrieben und zu Aufführungszwecken eingerichteten Werken; siehe K. Beißwenger, *Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten. Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik*, BJ 1991, S. 127–158.

²⁷ Dok III, Nr. 881.

²⁸ Bachs kompositorisches Verfahren in BWV 200 ist also mit der bei Händel vielfach

Der analytische Vergleich zeigt, daß Bachs Bearbeitung weitgehend auf einer konstruktiv musikalischen Ebene stattfindet. Die Gesetzmäßigkeiten des der Singstimme zu unterliegenden Texts werden zwar nicht völlig ignoriert, sie stehen aber auch nicht im Mittelpunkt des kompositorischen Interesses. Es ist offensichtlich, daß „das etwas äußerliche Pathos“ der Verse²⁹ und ihr – vielleicht bewußt – unspezifisches Vokabular Bach nicht zu einer feinen Nachzeichnung von Ausdrucksnuancen und inhaltlichen Wendungen herausforderte; vielmehr ging es ihm um eine klare und geradlinige Umsetzung der sechs Verse, wobei er lediglich darauf zu achten hatte, daß diese mit dem musikalischen Gewebe nicht kollidierten.

Bemerkenswert ist daneben auch die Sicherheit und Unabhängigkeit, mit der Bach in seiner Bearbeitung eine neue Form findet. Die von Dürr beschriebene Annäherung an die Barform (A A' B C) hat keinerlei Vorbild in Stölzels Vorlage. Bach selbst hat diese eigenwillige vierteilige Disposition noch ein weiteres Mal in einer Arie verwendet, und zwar im vierten Satz (Baßarie „Was Gott tut, das ist wohlgetan, er ist mein Licht, mein Leben“) seiner Choralcantate BWV 100. Bei diesem zwischen 1732 und 1735 entstandenen und unter anderem um 1742 – also in unmittelbarer Nähe zur Entstehungszeit von BWV 200 – wiederaufgeführten Werk handelt es sich um eine Choralcantate „per omnes versus“; der genannten Baßarie liegt also keine Dichtung in Arienform zugrunde, sondern eine Choralstrophe in unverändertem Wortlaut. Obwohl Bach die Chormelodie lediglich in den Anfangstakten des Themas etwas durchscheinen läßt, sich im übrigen aber nicht weiter an sie bindet und sich auch bei der Verteilung des Texts gewisse Freiheiten herausnimmt, schlägt doch die Barform des Kirchenliedes auf die Disposition der Arie durch.³⁰

Dies lenkt erneut den Blick auf den der Arie BWV 200 zugrundeliegenden Text. Nach den Beobachtungen an BWV 100 kann es kaum überraschen, daß es sich auch hier nicht eigentlich um einen Arientext handelt, sondern vielmehr um eine typische Liedstrophe:

beobachteten Entlehnungspraxis zu vergleichen. – Ähnliche Züge finden sich auch in Bachs Bearbeitung einer Lautensuite von Silvius Leopold Weiss; siehe C. Wolff, *Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensuite von Silvius Leopold Weiss, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, BJ 1993, S. 47–67; und K.-E. Schröder, *Zum Trio A-Dur BWV 1025*, BJ 1995, S. 47–60. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auch darauf, daß der rätselhafte Konzertsatz BWV 1045 mit seinem uneinheitlichen Stilbefund (vgl. die treffende Charakterisierung bei Schulze K, S. 573 f.) gleichfalls die tiefgreifende Umarbeitung einer fremden Vorlage darstellen könnte. Bei allen drei Werken (BWV 200, 1025 und 1045) hat Bach seine Niederschriften nicht signiert.

²⁹ Schulze K, S. 572.

³⁰ Vgl. Dürr K, S. 639 und 641.

Bekennen will ich seinen Namen,
 Er ist der Herr, er ist der Christ,
 In welchem aller Völker Samen
 Gesegnet und erlöset ist.
 Kein Tod raubt mir die Zuversicht:
 Der Herr ist meines Lebens Licht.

Irmgard Scheitler verdanke ich den Hinweis, daß das hier verwendete Versschema sowohl aus geistlichen als auch aus weltlichen Dichtungen des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts geläufig ist. Die vermutete strophische Anlage des Texts wird durch den Devisencharakter der letzten beiden Zeilen unterstrichen, die vielleicht als Refrain konzipiert waren. Ein formales Vorbild wäre Martin Opitz' seinerzeit weit verbreitete Lieddichtung „Wohl dem, der weit von hohen Dingen“. Auch Georg Neumarks bekanntes Lied „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ folgt diesem Schema. Der Autor des Texts von „Bekennen will ich seinen Namen“ dürfte somit unter den Lieddichtern des frühen 18. Jahrhunderts zu suchen sein; seine Verse könnten entweder eine Zusatzstrophe zu einem bekannten Lied oder aber Teil einer eigenständigen, offenbar mehrstrophigen Dichtung „im Ton“ einer etablierten Vorlage darstellen. Der dann naheliegenden Schlußfolgerung, BWV 200 sei eigentlich eine Strophendarstellung – vergleichbar mit der 2005 entdeckten Weimarer Aria „Alles mit Gott“ BWV 1127³¹ –, steht allerdings entgegen, daß der Text „Bekennen will ich seinen Namen“ nicht so recht als Eröffnungstrophe einer mehrstrophigen Dichtung (die dann einst dem Autograph auf einem separaten Blatt beigelegt haben müßte) taugt. Somit ist weiterhin auch mit der – bislang ausschließlich in Erwägung gezogenen – Möglichkeit zu rechnen, daß mit BWV 200 ein Bruchstück aus einer mehrsätzigen Kantate mit liedartigen Arien vorliegt.³² Allerdings ist der Fragmentcharakter des Werks keinesfalls als erwiesen zu betrachten; die strophische Gestalt der Dichtung eröffnet auch andere Perspektiven: Als einzeln stehendes kurzes Figuralstück könnte es sich zum Beispiel um eine Kommunionmusik handeln.³³ Doch auch eine Aufführung außerhalb der Kirche, etwa als erbauliches Lied für die Privatandacht (oder allenfalls für eine kleine Zeremonie) in der „Kammer“, muß in Betracht gezogen werden. Und schließlich darf die Möglichkeit nicht außer acht gelassen werden, daß hier ein Gelegenheits- oder Auftragswerk vorliegt, das gar nicht in Bachs eigenes Repertoire einging, sondern unmittelbar an einen

³¹ M. Maul, „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“ – Eine neu aufgefundene Aria von Johann Sebastian Bach, BJ 2005, S. 7–34.

³² Liedhafte Arien (ohne Da capo) finden sich in dem im zweiten Abschnitt dieses Beitrags diskutierten Kantatenjahrgang „Das Saiten-Spiel des Hertzens“ des schlesischen Dichters Benjamin Schmolck.

³³ Vgl. U. Wolf, *Überlegungen zu Bachs Kommunionsmusiken*, BJ 1999, S. 133 bis 139.

uns nicht bekannten Widmungsempfänger weitergegeben wurde. In diese Richtung könnte auch die offenbar periphere Überlieferung des Autographs deuten. Unter mehreren denkbaren Möglichkeiten sei hier die eines musikalischen Andenkens für eine aus Leipzig weggehende, Bach nahestehende Person herausgegriffen. Unter Berücksichtigung der aus dem Schrift- und Wasserzeichenbefund ermittelten Datierung des Autographs käme zum Beispiel Bachs Patenkind Johann Ernst Bach in Frage. J. E. Bach brach offenbar Ende 1741 sein Studium in Leipzig ab, um seinen kränklichen Vater Johann Bernhard Bach bei der Erfüllung seiner Amtspflichten als Organist der Eisenacher Georgenkirche zu unterstützen.³⁴ Anfang November 1742 verließ dann Bachs Schweinfurter Vetter Johann Elias Bach die Universitäts- und Messestadt, nachdem er dort über fünf Jahre hinweg sein Theologiestudium unter anderem durch seine Tätigkeit als Privatsekretär Bachs und Hauslehrer von dessen jüngeren Kindern finanziert hatte. So lange sich allerdings die Herkunft der Lieddichtung und die Überlieferung des Autographs nicht weiter bestimmen lassen, erscheinen derartige Überlegungen noch zu vage, um weiter ausgeführt zu werden.³⁵

Mit der Aufdeckung der von Bach für BWV 200 benutzten musikalischen Vorlage rückt auch ein von der Forschung noch kaum beachtetes Passionsoratorium ins Blickfeld: „Die Leidende und am Creutz sterbende Liebe Jesu“ ist Stölzels erste große Komposition in seiner Stellung als Kapellmeister des Gothaer Hofes. Nach Ausweis eines in Gotha erhaltenen Textbuchs erklang das Werk in der Karwoche des Jahres 1720 „in der Hoch-Fürstl. Sächß. Hof-Capelle zum Friedenstein“.³⁶ Die von dem Gothaer Oberhofprediger Albrecht Christian Ludwig verfaßte Vorrede des Textbuchs erwähnt die „wohlgesetzte *Poesis* und *Composition* Dero nunmehrigen Herrn Capell-Meisters“; diese

³⁴ Der Zeitpunkt der Abreise Johann Ernst Bachs aus Leipzig ist nicht ganz eindeutig zu bestimmen. Ein Brief von Johann Elias Bach (9. Januar 1742) an den entfernten Vetter handelt von Geldangelegenheiten, die der Adressat vor seiner Reise in die Heimat nicht mehr regeln konnte; siehe LBzBF 3, S. 180–181.

³⁵ Am Rande sei vermerkt, daß aus der weitverzweigten Nachkommenschaft Johann Elias Bachs mehrere wertvolle familiengeschichtliche Dokumente erhalten sind (siehe LBzBF 3, S. 13–15); von Notenhandschriften ist allerdings nichts bekannt. – Mit Blick auf den ersten Nachweis des Autographs von BWV 200 (1924 in Berlin) erscheint eine Mitteilung von Heinrich Miesner (BJ 1932, S. 163) bedenkenswert, derzufolge noch zu Beginn der 1930er Jahre ein direkter Nachkomme Johann Ernst Bachs in Berlin-Friedenau lebte. – Andere Hypothesen zu Entstehungsgeschichte und Überlieferung von BWV 200 könnten an den in Dok V, Nr. B 305a, geschilderten Vorgang anknüpfen.

³⁶ *Die Leidende und am Creutz sterbende Liebe JESU/ in der Hoch-Fürstl. Sächß. Hof-Capelle zum Friedenstein Musicalisch aufgeföhret*, Gotha 1720 (Exemplar: D-GOl, Cant. spir. 8° 884/2a).

Äußerung belegt, daß Stölzel neben der Musik auch die Dichtung verfaßte. Das Werk ist in zwei Abschriften erhalten, wobei der heute im Schloßmuseum Sondershausen aufbewahrte Stimmensatz (Signatur: *Mus. A 15:2*) der Fassung des Librettos von 1720 weitgehend entspricht, während eine in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrte Partiturnabschrift (Signatur: *Mus. ms. 21412 III*, fol. 69–95) eine – vermutlich von späterer Hand herrührende – stark bearbeitete und gekürzte Version bietet.³⁷

Tatjana Schabalinas Entdeckung eines gedruckten und auf 1734 datierten Leipziger Texthefts zu Stölzels Passionsoratorium macht langwierige Erörterungen von Bachs möglicher Beschäftigung mit dem Werk überflüssig.³⁸ Zu fragen wäre angesichts des vorstehend präsentierten Fundes nur, ob die Aufführung von 1734 die einzige unter Bachs Leitung war oder ob der Thomaskantor das Werk in zeitlicher Nähe zur Entstehung von BWV 200, also zu Beginn der 1740er Jahre, vielleicht ein weiteres Mal dargeboten hat.

Hingewiesen sei daher an dieser Stelle auch auf Ermittlungen von Irmgard Scheitler, die für Stölzels Passionsoratorium eine recht breite Rezeption aufdecken konnte. Scheitler nennt zwei Textdrucke aus dem Jahr 1736, in denen Stölzels Dichtung – analog dem Leipziger Heft von 1734 – in 22 „Betrachtungen“ unterteilt ist.³⁹ Das eine (*Geistliche Und Heilige Betrachtungen Der Gläubigen Seele über Ihren Leidenden Und Sterbenden Jesum*, Rudolstadt 1736) dokumentiert eine Aufführung am Hof zu Rudolstadt, wohl unter der

³⁷ Die aus sechs Bänden bestehende Sammlung von geistlichen Vokalwerken Stölzels (D-B, *Mus. ms. 21412 I–VI*) gelangte mit der Sammlung Poelchau an die BB. Die Handschriften scheinen weitgehend aus Göttingen zu stammen und ganz oder teilweise auf den Besitz des dortigen Universitätsmusikdirektors Johann Friedrich Schweinitz zurückzugehen. Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Friedrich Schweinitz, „A Disciple of the Famous Herr Bach in Leipzig“*, in: *About Bach*, hrsg. von G. Butler, G. Stauffer und M. Greer, Urbana 2008, S. 81–88, speziell S. 85 und 88. – Mit der in *Mus. ms. 21412 III* überlieferten Fassung des Passionsoratoriums stimmt ein in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen vorhandener Textdruck überein: *Texte zu der Paßions-Music, welche währender Heil. Fasten-Zeit des Sonntags in denen Pfarr-Kirchen allhier gemacht werden soll. ingleichen zu denen Musiquen, welche auf die Heil. Oster-Feyertage aufführen wird. Joh. Friedr. Schweinitz, Cantor*, Göttingen 1746 (Signatur: 8 P Germ III, 5920, Nr. 2–3). Ob ein weiterer Göttinger Textdruck zu demselben Werk (*Die leidende und am Creutz sterbende Liebe Jesu, in denen Kirchen der Stadt Göttingen zur Fasten-Zeit vorgestellt/ von Friderico Christiano Grumming. Der Autor der Poesie und musicalischen Composition ist Herr Stölzel*, Göttingen 1741; Signatur: 4 P Germ I, 6453, Nr. 13) ebenfalls mit der Berliner Abschrift in Verbindung zu bringen ist, bedarf noch der Prüfung.

³⁸ Siehe im vorliegenden Band, S. 77–84.

³⁹ I. Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, Paderborn 2005 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. 12.), S. 343.

Leitung des damaligen Kapellmeisters Conrad Heinrich Lyra.⁴⁰ Das andere (*Der Gläubigen Seele geistliche Betrachtungen Ihres leidenden Jesu. Zu finden bey Johann Jacob Schwarz, Organisten der Kirche zu St. Jacob, Nürnberg 1736*) belegt einer handschriftlichen Notiz zufolge eine Darbietung in der Nürnberger Karthäuserkirche.⁴¹ Sein Titel stimmt bemerkenswerterweise völlig mit dem des Leipziger Hefts überein.

Daß hier verborgene Verbindungen bestehen, ist eine naheliegende Annahme, die derzeit allerdings nicht weiter gestützt werden kann. Immerhin bilden zwei Nürnberger Aufführungsnachweise für eine nicht näher bestimmbare Vertonung von Picanders Passionsdichtung „Erbauliche Gedanken“ kennenswerte Parallelen.⁴² Die Erhellung dieser Zusammenhänge wäre mithin eine lohnende Aufgabe für künftige Forschungen.

Weiter bleibt festzuhalten, daß Stölzels „Leidende und am Creutz sterbende Liebe Jesu“ einen ersten Beleg für die Aufführung eines echten Passionsoratoriums in den Leipziger Hauptkirchen darstellt. Überlegungen zu diesem Themenkreis, etwa zur Funktion der aus Bachs Besitz stammenden Abschrift von Händels Brockes-Passion, sind nun mithin nicht mehr auf Mutmaßungen angewiesen.⁴³ Einer erneuten Untersuchung bedarf auch der fragmentarische Leipziger Stimmensatz zu Telemanns Passionsoratorium „Das Selige Erwägen“,⁴⁴ das dem Repertoire der Neukirche hauptsächlich unter der Prämisse zugewiesen wurde, an den Leipziger Hauptkirchen seien lediglich oratorische Passionen erklingen. In Wirklichkeit könnte der Schreiberbefund dieser Quelle (Beteiligung von Johann Andreas Kuhnau, Christian Gottlob Meißner, Bernhard Dietrich Ludewig und Anonymus Vs)⁴⁵ ebenso gut auch auf Bach und die Musikpflege an der Thomas- und Nikolaikirche bezogen werden.

⁴⁰ D-GOI, *Cant. spir.* 1316 (5). Der Rückgriff auf eine Komposition Stölzels könnte durch den verheerenden Schloßbrand im Vorjahr (1735), bedingt gewesen sein, dem die Musikaliensammlung des Rudolstädter Hofes zum Opfer fiel. Vgl. B. Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, in: *Taditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft*, Halle 1963 (Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Sonderband), S. 105–134, speziell S. 106.

⁴¹ Stadtbibliothek Nürnberg, *Sammlung Will, II, 1389 I*.

⁴² Siehe Scheitler (wie Fußnote 39), S. 346–347. Eines der beiden Texthefte dokumentiert eine – nicht datierte – Aufführung in der Karthäuserkirche.

⁴³ Vgl. U. Leisinger, *Hasses „I Pellegrini al Sepolcro“ als Leipziger Passionsmusik*, in: *LBzBF* 1, S. 71–85, speziell S. 82–83.

⁴⁴ D-Gs, 2° *Cod. Ms. philos.* 84^a; vgl. Dürr Chr 2, S. 168; BJ 1978, S. 37–39 (H.-J. Schulze); Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 108–109; A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 131.

⁴⁵ Dürr Chr 2, S. 155 und 168; BJ 1978 (H.-J. Schulze), S. 37–39; BzBF 8 (A. Glöckner), S. 131.

II.

Die Ermittlung der 1734 in der Thomaskirche dargebotenen Passionsmusik und des 1735/36 in den Hauptkirchen aufgeführten Kantatenjahrgangs sowie die Bestimmung der musikalischen Vorlage der Arie „Bekennen will ich seinen Namen“ haben unserem Bild von Johann Sebastian Bachs Beschäftigung mit dem Schaffen Gottfried Heinrich Stölzels wesentliche neue Züge hinzugefügt. Diese sollen im folgenden um einige Beobachtungen zu einem in diesen Zusammenhang passenden Fund ergänzt werden.

Marc-Roderich Pfaus ausführliche Diskussion des vordem unbekanntem Leipziger Kantatentexthefts aus dem Jahr 1735 erlaubt es mir,⁴⁶ hier in konzentrierter Form einen weiteren Fund zum selben Thema vorzustellen. Die Musikbibliothek der Stadt Leipzig bewahrt unter der Signatur *I B 2e* ein bislang kaum beachtetes undatiertes Heft mit vier Kantatendichtungen, die Aufführungen zum Michaelisfest sowie am 17., 18. und 19. Sonntag nach Trinitatis dokumentieren. Der kleinformatige Druck gehört offenbar zu einer Gruppe von Textheften, die der Leipziger Kirchenbuchführer Bernhard Kuckelt einer Anregung von Bernhard Friedrich Richter folgend 1897 im Archiv der Leipziger Nikolaikirche aufspürte⁴⁷ und die zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt der Stadtbibliothek übergeben wurden. Neben drei Heften mit Texten zu Kantaten Bachs – Ostern und Pfingsten 1731, Weihnachten bis Epiphania 1734/35 (Weihnachts-Oratorium) – fanden sich auch mehrere Hefte aus der Ära Kuhnau, die Richter in seinem 1902 erschienenen „Verzeichnis von Kirchenmusiken Johann Kuhnau’s aus den Jahren 1707–1721“ beschrieb.⁴⁸ Die von Richter mitgeteilten Incipits der in diesen Heften enthaltenen Kantatendichtungen gingen später auch in das von Arnold Schering erarbeitete „Verzeichnis der Kirchenkompositionen Joh. Kuhnau“ ein.⁴⁹ Seither gelten die Texte als Belege für verschollene Kompositionen von Bachs Amtsvorgänger.

Offensichtlich wurde das hier nun erneut vorzustellende undatierte Heft etwas voreilig für Kuhnau in Anspruch genommen, denn es enthält Dichtungen aus einem „Das Saiten-Spiel des Hertzens“ betitelten Kantatenjahrgang von Benjamin Schmolck, der erstmalig 1720 in Breslau und sodann in einer überarbeiteten und erweiterten Form 1724 in Zerbst veröffentlicht wurde; letzterer entsprechen auch die hier vorliegenden Texte.⁵⁰ Die von Seite 65 bis

⁴⁶ Siehe im vorliegenden Band S. 99–122.

⁴⁷ Vgl. BG 45/1, S. LXXVI–LXXVIII.

⁴⁸ MfM 34 (1902), S. 176–181.

⁴⁹ Siehe DDT 58/59 (1918), S. XLV–XLVII.

⁵⁰ Zur Bibliographie der Breslauer Ausgaben siehe L. Grote, *Benjamin Schmolcks Lieder und Gebete*, Leipzig 1860, S. XXXIII; die Zerbster Ausgabe trägt den Titel: *Das | Saiten-Spiel | des Hertzens | am Tage des HERRn | Wie solches | dem aller-*

80 reichende Paginierung, der Inhalt und die graphische Gestaltung belegen eindeutig, daß das Leipziger Heft die Fortsetzung des von Pfau in Halle entdeckten Drucks darstellt und somit ebenfalls die 1734/35 anzusetzende Leipziger Aufführung von Stölzels Saitenspiel-Jahrgang dokumentiert.⁵¹

Mit der sukzessiven Veröffentlichung eines geschlossenen Textjahrgangs in kleineren Einheiten knüpfte Bach an eine bereits von Kuhnau gepflegte Praxis an.⁵² Auch andere Komponisten bedienten sich gelegentlich dieses Verfahrens.⁵³ Da das erste Heft mit der zu vermutenden Titelseite (und möglicherweise einer Vorrede) nicht greifbar ist, bleibt ungewiß, ob Bach seinen Zuhörern Angaben zu Textdichter und Komponist des Jahrganges an die Hand gab.

Das Leipziger Heft hat folgenden Inhalt (siehe Abb. 1–2):

An dem Fest-Tage St. Michaelis (Frühe zu St. Nicolai, Nachmittags zu St. Thomä)

ARIA. | Michael, wer ist wie GOtt

[Recit.] GOtt Lob, wir haben noch das Feld

ARIA. | Sichre Welt, was wilt du schlaffen

Choral. | Mit unsrer Macht ist nichts gethan

Nach der Predigt

[Recit.] Ich bin noch auf der Erden

ARIA. | Mein Glaube heißt mich hoffen

Choral. | 1. Verleih, o HErr! durch deine Gnad

2. Gieb auch, daß wir der En[gel Amt] verrichten

Am XVII. Sonntag nach Trinitatis (In der Kirche zu St. Thomä)

ARIA. | Du Artzt in Israel!

[Recit.] Was ist wohl unsre Sünde?

ARIA. | Du alleine kanst es thun

Choral. | Am Tage deiner heiligen Ruh

heiligsten GOtt | zu Ehren | in | Hoch-Fürstl. Schloß-Kirche | zu Zerbst | Sonn- und Fest-Täglich | Vom Advent 1724. bis dahin 1725. | gerühret worden. | Druckts Samuel Tietze, H. F. A. Hof- | und Regierungs-Buchdrucker (Exemplar: Francisceumsbibliothek Zerbst, Signatur: A 549).

⁵¹ Mithin sind folgende Werke aus Scherings Kuhnau-Verzeichnis zu streichen: Nr. 16 (S. XLV), Nr. 38, 41, 47 (S. XLVI).

⁵² Der Jahrgang *Texte | zur Leipziger | Kirchen-Music, | auff das mit GOtt angefangene | Kirchen-Jahr/ | vom ersten Advent-Sonntage | dieses zu Ende lauffenden | 1709ten Jahres/ | biß wieder dahin/ | ANNO 1710* ist offenbar in vier Lieferungen erschienen. Der – einzig erhaltene – erste Teil (D-LEm, I B 1) umfaßt auf 48 Seiten den Zeitraum vom 1. Advent bis zum Fest Mariae Verkündigung.

⁵³ Vgl. W. Hobohm, *Kantatentextsammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Texte zur Musik?*, BJ 1997, S. 185–192.

Nach der Predigt

[Recit.] Mein GOTT! | Wie herrlich ist der Tag

ARIA. | HERR! es sind alle Tage dein

Choral. | Was kann gleichen auf der Erden

Am XVIII. Sonntag nach Trinitatis (In der Kirche zu St. Nicolai)

[ARIA.] Leite mich in Liebes-Seilen

[Recit.] Gesetz und Evangelium

ARIA. | Lieben | Ist ein Wildpret dieser Zeit

Choral. | Du süßer Himmels-Thau

Nach der Predigt

[Recit.] Ja, es ist keine Lieb im Lande

ARIA. | Mein Hertz, und alles, was ich habe

Choral. | Laß uns in deiner Liebe

Am XIX. Sonntag nach Trinitatis (In der Kirche zu St. Thomä)

ARIA. | JESu, hier ist deine Stadt

[Recit.] Wohl dem, | Der JESum bey sich hat

ARIA. | Wo werd ich dich, mein JESu, finden?

Choral. | JESu, meiner Seelen Lust

Nach der Predigt

[Recit.] Die Welt weist dir den Rücken

ARIA. | Mache mir aus allen Leiden

Choral. | Nun, JESu, mein Vergnügen

Die Datierung des Hefts auf das Jahr 1735 (29. September bis 16. Oktober) kann wegen des Überlieferungsbefunds des ihm vorangehenden Hallenser Hefts kaum bezweifelt werden. Dennoch erscheint es – nicht zuletzt auch aus methodischen Gründen – sinnvoll, dieses Ergebnis auf unabhängigem Weg noch einmal zu prüfen. Für die chronologische Einordnung liegen zwei Anhaltspunkte vor: erstens die spezifische Lage des im Kalender fest verankerten Michaelisfests (29. September) zwischen dem 16. und 17. Sonntag nach Trinitatis und zweitens die Abfolge der Aufführungsorte (Thomas- bzw. Nikolaikirche). Das Michaelisfest liegt nur dann zwischen den beiden beweglichen Sonntagen, wenn Ostern auf einen Termin zwischen dem 8. und 14. April fällt. In dem für uns in Frage kommenden Zeitraum von 1725 bis 1750 trifft dies auf die Jahre 1727, 1730, 1732, 1735, 1743, 1746 und 1748 zu.⁵⁴ Von diesen Möglichkeiten scheidet zunächst 1727 aus, da in diesem Jahr infolge des Todes der sächsischen Kurfürstin Christiane Eberhardine ab

⁵⁴ Die Bestimmung der Daten erfolgte anhand der Kalendertafeln bei H. Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung*, 13. Auflage, Hannover 1991.

dem 7. September eine fünfmonatige Landestruer herrschte,⁵⁵ in der keine Kirchenmusik erklang und daher vermutlich auch keine Kantatentextdrucke hergestellt wurden. 1732 ist für den 4. Sonntag nach Trinitatis die Erstaufführung der Kantate BWV 177 bezeugt, an den beiden folgenden Sonntagen werden Aufführungen der Kantaten BWV 93 und 9 vermutet.⁵⁶ Eine geschlossene und vollständige Darbietung des Saitenspiel-Jahrgangs scheidet hier also aus. Aus ähnlichen Gründen erscheint auch 1730 ungünstig, da Bach das am 3. Sonntag nach Trinitatis (25. Juni) und den beiden folgenden Tagen gefeierte Jubelfest der Augsbürgischen Konfession nachweislich mit eigenen Kompositionen beging.

Das zweite Kriterium ist der turnusmäßige Wechsel zwischen den beiden Hauptkirchen. Dieser wird durch die hohen Feste des Kirchenjahres (Weihnachten, Ostern, Pfingsten) bestimmt, an denen die Figuralmusik nach einem festgelegten Muster alternierte: der erste und zweite Feiertag sah Kantatenaufführungen im Vormittags- und Nachmittagsgottesdienst vor, wobei der Nikolaikirche das Privileg der Musik im Vormittagsgottesdienst des ersten Feiertags zukam. Für das Pfingstfest und die nachfolgenden Sonntage ergab sich also stets folgendes Muster:

	Vormittags	Nachmittags
1. Pfingstfeiertag	Nikolai	Thomas
2. Pfingstfeiertag	Thomas	Nikolai
3. Pfingstfeiertag	Nikolai	–
Trinitatis	Thomas	Nikolai
1. Sonntag nach Trinitatis	Nikolai	–

An den Mittelfesten (Trinitatis, Mariae Heimsuchung, Michaelis usw.) fanden ebenfalls Gottesdienste am Vor- und Nachmittag und damit zwei Musikaufführungen statt, doch wurde für sie der reguläre Turnus nicht unterbrochen.⁵⁷ Aus all dem ergibt sich, daß am ersten Sonntag nach Trinitatis und – nach den beiden Mittelfesten Johannis und Mariae Heimsuchung – wieder vom fünften Sonntag nach Trinitatis bis zum Michaelisfest die Kirchenmusik an ungeraden Sonntagen (5., 7., 9. nach Trinitatis usw.) in der Nikolaikirche, an geraden hingegen in der Thomaskirche stattfand. Zu Abweichungen kam es lediglich, wenn eines der Mittelfeste auf einen Sonntag fiel. Bei den hier näher in Betracht gezogenen Möglichkeiten war dies in den Jahren 1743 und 1748 der Fall (Michaelisfest = 16. Sonntag nach Trinitatis); sie sind also ebenfalls aus-

⁵⁵ Vgl. Kalendarium ³2008, S. 52.

⁵⁶ Ebenda, S. 63–64.

⁵⁷ Dies geht aus den erhaltenen Leipziger Textdrucken eindeutig hervor.

zuschließen.⁵⁸ Somit verbleiben einzig 1735 und 1746, wobei angesichts der von Pfau angeführten Indizien 1735 zu bevorzugen ist.⁵⁹

Wie auch die von Pfau vorgestellten Texte entsprechen die vier in dem Leipziger Heft enthaltenen Dichtungen – abgesehen von kleineren orthographischen und sprachlichen Varianten – der Fassung Zerbst 1724. Lediglich in der Kantate zum 17. Sonntag nach Trinitatis wurde der Text der zweiten Arie gegen einen anderen ausgetauscht, vielleicht aus Gründen der Zensur. Da die Verse metrisch verschieden sind, zog dies offensichtlich einen größeren musikalischen Eingriff nach sich. Bach dürfte hier einen neuen Satz eingefügt haben; ob er ihn einem anderen (fremden) Werk entnahm oder selbst komponierte, bleibt offen:

Zerbst 1724 (Schmolck)	Leipzig 1735
Soll das ein Sabbath seyn, Den man mit Sünden schändet, Mit Spiel und Tanzen endet? So wird sich Satan freun. Soll das ein Sabbath seyn?	Du alleine kanst es thun, Daß die Sünden weichen müssen, Und der Sturm in dem G[ewissen] Muß mit allem Toben [schließen] Du alleine kanst es thun.

Stölzels Vertonung des Saitenspiel-Jahrgangs ist zwar nur fragmentarisch überliefert, doch lassen die wenigen greifbaren Stücke erkennen, daß es sich um ein ambitioniertes Projekt handelte. Seine musikalischen Lösungen für die nicht ganz leicht umzusetzenden Dichtungen Schmolcks verbinden Form- und Stilprinzipien der älteren und neueren Kirchenkantate. Es ist denkbar, daß sich Bachs Interesse an diesem Zyklus eben hieran entzündete.

Folgende Werke sind derzeit nachweisbar:⁶⁰

⁵⁸ Vgl. hierzu auch M. Petzoldt, „*Texte zur Leipziger Kirchen=Music*“. *Zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1993 (Jahresgabe 1992/1993 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen), S. 51–52.

⁵⁹ Die hypothetisch auf den 17. Juli (6. Sonntag nach Trinitatis) 1735 angesetzte Wiederaufführung von BWV 9 wäre demnach in eines der angrenzenden Jahre zu verlegen.

⁶⁰ Angaben nach RISM A/II sowie freundlichen Auskünften von Jürgen Neubacher (Hamburg) und Bert Sigmund (Blankenburg). Siehe auch Hennenberg (wie Fußnote 18), S. 93, 131 und 160. – Die Herkunft der Quelle zu Nr. 1 ist nicht bekannt (Wasserzeichen undeutlich, eventuell „HALLE“); Nr. 2 gehört zum Bestand der Sondershäuser Hofkapelle. Nr. 3–10 stammen von der Hand des Meeraner Kantors Christian Gotthilf Sensenschmidt; vgl. H. Pleß, *Der Kopist „C. G. S.“ und seine Abschriften von Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns und Gottfried Heinrich Stölzels*, in: Jahrbuch MBM 2000, S. 158–181.

1.	„Sei du mein Anfang und mein Ende“	1. Advent	D-LEm, III.2.177
2.	„Wunder! Wunder! Wunder-Mutter, Wunder-Kind“	Sonntag nach Weihnachten	D-SHm, Mus. A 15:54
3.	„Kommt, ihr frohen Morgenländer“	Epiphantias	D-Hs, ND VI 965.5
4.	„Gottes und Marien Kind“	Mariae Verkündigung	D-Hs, ND VI 965.22
5.	„Ertönt, ihr Hütten der Gerechten“	1. Ostertag	D-Hs, ND VI 965.28
6.	„Verstelle dich nur immerhin“	2. Ostertag	D-Hs, ND VI 965.29
7.	„Was soll ich an der Erde kleben“	Himmelfahrt	D-Hs, ND VI 965.40
8.	„Mein Gott, was ist mir deine Liebe“	2. Pfingsttag	D-Hs, ND VI 965.47
9.	„Drei in einem, eins in dreien“	Trinitatis	D-Hs, ND VI 965.53
10.	„Mein Heil, mein Teil im Himmel und auf Erden“	Mariae Heimsuchung	D-Hs, ND VI 965.58

Allen erhaltenen Stücken ist als Grundbesetzung eine vierstimmige Vokalgruppe und ein fünfstimmiges Streicherensemble (Violino 1–2, Viola 1–2, Basso beziehungsweise Violino 1–3, Viola, Basso) gemein. An Festtagen wurde diese Besetzung in der Regel um Bläser erweitert: eine Traversflöte (2. Pfingsttag), zwei Oboen oder Oboen d’amore (1. Advent, Marienfeste, 2. Ostertag⁶¹), zwei bis drei Trompeten und Pauken (Epiphantias, Himmelfahrt). Die innerhalb des erhaltenen Werkbestands größte vorkommende Besetzung weist die Kantate zum 1. Ostertag auf, in der sowohl drei Trompeten und Pauken als auch zwei Oboen (beziehungsweise Oboen d’amore) eingesetzt werden. Die Grundbesetzung findet sich in der Kantate zum Sonntag nach Weihnachten, merkwürdigerweise aber auch in derjenigen zum Trinitatisfest.

Die liedhafte Struktur der Arien veranlaßte Stölzel offenbar, nach Alternativen zu der – hier nicht anwendbaren – standardisierten Da-capo-Form zu suchen, die zugleich dem Jahrgang ein einheitliches musikalisches Gepräge geben konnten. In den meist sechszeiligen Liedstrophen Schmolcks sind gewöhnlich die beiden abschließenden Zeilen durch einen Wechsel des Reims (paarig statt kreuzförmig), manchmal auch des Metrums hervorgehoben. In den Vertonungen sind die ersten vier Zeilen solistisch für eine oder – häufiger – zwei Stimmen gesetzt, das abschließende Zeilenpaar erklingt hingegen stets im Tutti, wobei der Einsatz des Chors durch die Präsentation von neuem musikalischem Material, manchmal auch durch einen Taktwechsel akzentuiert

⁶¹ Im letztgenannten Werk wird die Oboe I in der ersten Hälfte von Satz 3 durch eine Blockflöte ersetzt.

wird.⁶² So entstehen concerto-artige Formen, die in manchem an die Stilwelt der Werke Kuhnau erinnern. Nur zweimal bedingt eine fünfzeilige Ringelstrophe die Beibehaltung der solistischen Besetzung. An weiteren musikalischen Merkmalen ist zu Beginn des zweiten Kantatenteils die Einfügung eines mit dem nachfolgenden *Accompagnato*-Rezitativ verknüpften instrumentalen Vorspiels und bei Festtagsstücken die konzertierende Behandlung der Bläser zu nennen.

An dieser Stelle sei kurz auf eine Carl Heinrich Graun (GraunWV Bv:IX:14) zugeschriebene Vertonung von Schmolcks Dichtung für den zweiten Weihnachtstag hingewiesen. Die aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs stammenden Quellen (D-B, *Mus. ms. 8182* und *8182/4*) enthalten nur den ersten Teil der Komposition, und zwar in der Fassung des Zerbster Textdrucks von 1724. Das viersätzigte Werk weist bemerkenswerte Parallelen zu Stölzels Vertonungen auf: Der erste Satz beginnt als Duett für Sopran und Alt und geht dann erwartungsgemäß in ein Tutti über. Der dritte Satz ist ein Tutti mit längeren Soloeinlagen. Die zu den Streichern tretenden beiden Oboen sind im ersten Satz konzertierend eingesetzt. Da die Zuschreibung des Werks an Graun nicht völlig gesichert ist – sie geht auf den Breitkopf-Katalog von 1761 zurück –,⁶³ wäre zu überlegen, ob hier nicht ein weiteres versprengtes Bruchstück aus Stölzels Saitenspiel-Jahrgang vorliegt. Hierzu würde auch passen, daß der abschließende Choralatz („Ei, so kommt und laßt uns laufen“) über weite Strecken mit dem zweiten Choral von Stölzels Epiphaniaskantate „Kommt, ihr frohen Morgenländer“ identisch ist und daß zudem beide Sätze eine sonst offenbar nicht belegte Melodievariante des Liedes „Fröhlich soll mein Herze springen“ aufweisen. Problematisch erscheint lediglich die vier-

⁶² Dies ist eine Eigenart von Stölzels Kompositionen. Die Johann Friedrich Fasch zugeschriebene Vertonung von „Gottes und Marien Kind“ (D-LEm, III. 2. 57) sieht für die erste und dritte Arie eine Duettbesetzung (Alto, Basso) und für die zweite eine solistische Vokalbesetzung (Basso) vor; der Vortrag der Dichtung erfolgt abschnittsweise in Zeilenpaaren mit Rahmen- und Zwischenritornellen. In den beiden erhaltenen Vertonungen Georg Philipp Telemanns („Sei du mein Anfang“ TVWV 1282 und „Michael, wer ist wie Gott?“ TVWV 1:1136) sind die Texte stark verändert und zu echten Da-Capo-Arien umgedichtet.

⁶³ Vgl. GraunWV, Bd. 1, S. 578–579; sowie T. Schwinger, *Die Kirchenkantaten der Brüder Graun in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz*, Magisterarbeit, Technische Universität Berlin 1997, S. 20–25. Das Werk ist in Breitkopfs *Verzeichniß Musicalischer Werke*, Leipzig 1761, auf S. 12 wie folgt angezeigt: „[Graun, Carl Heinr. und Joh. Gottlieb ...] Cantate: In Fest. Nativ. Fer. II. Ich nahe mich zu deiner Krippen, à 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Voci, Basso e Organo“. Auf der folgenden Seite findet sich, gleichfalls unter dem Namen Graun, eine weitere Vertonung aus Schmolcks Saitenspiel-Jahrgang: „Cantate: In Fest. Nativ. III. Liebe über alle Liebe etc. à 1 Trav. 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Voci, Basso e Organo.“; dieses Werk ist nicht erhalten (siehe GraunWV Cv:IX:37).

stimmige Streicherbesetzung (Violino 1–2, Viola, Basso), doch wäre denkbar, daß hier eine spätere Bearbeitung vorliegt, durch die die beiden Bratschenstimmen zu einer Partie zusammengefaßt wurden.

Leider ist die von C. P. E. Bach benutzte Vorlage, die 1761 angezeigte Stammschrift Breitkopfs, nicht mehr greifbar. Sollte eine briefliche Äußerung des Bach-Sohns auf sie zutreffen, müßte sie auf den Nachlaß des Musikdirektors der Leipziger Neukirche Carl Gotthelf Gerlach zurückgehen und könnte somit auch unmittelbar mit den 1735 von Bach benutzten Quellen in Zusammenhang stehen.⁶⁴

Dies lenkt den Blick wieder zurück auf Bach, speziell auf die Herkunft und den Verbleib seiner Aufführungsmaterialien. Es wäre durchaus möglich, daß Bach den Jahrgang direkt von Stölzel – oder aber auf Vermittlung des ehemaligen Neukirchenorganisten Georg Balthasar Schott⁶⁵ – aus Gotha oder von Fasch aus Zerbst erhielt,⁶⁶ doch fehlen konkrete Belege. Die an den erhaltenen Quellen ablesbare weite Verbreitung des Saitenspiel-Jahrgangs erlaubt jedoch auch andere Erklärungsmodelle. Zu denken wäre besonders an die engen und außergewöhnlich gut dokumentierten Beziehungen zu dem Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch, der mit Bach und anderen Musikern zwischen 1730 und 1745 regelmäßig Musikalien austauschte.⁶⁷ In Kochs Nachlaß be-

⁶⁴ In einem Brief vom 2. Januar 1772 an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf heißt es über ausgeliehene Handschriften: „Die Grauniana werde ich auf die Meße durch Gelegenheit mit allem Danke wiederschicken. Es ist nichts für mich zum Gebrauch darunter. Der seel. Gerlach hat es zusammengeschmirt“. Zitiert nach *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von E. Suchalla, Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. 80.), S. 251.

⁶⁵ G. B. Schott war nach knapp neunjährigem Wirken als Organist der Leipziger Neukirche im März 1729 auf das Gothaer Stadtkantorat berufen worden.

⁶⁶ Daß selbst führende Komponisten sich zu ihrer Entlastung zuweilen fremder Werke bedienten, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches und wurde auch nicht als anstößig empfunden. So richtete Johann Friedrich Fasch 1728 an Johann Mattheson die Bitte, ihm mitzuteilen, „welche von Capellmeistern, Cantoribus und andern Componisten Ihnen etwa bekannt sind, die zeithero complete Jahr Gänge verfertiget haben, damit Gelegenheit nehmen könnte, einen Versuch zu thun, mit einem oder andern in Correspondenz zu gerathen.“ Mattheson begrüßte diesen „Music-Wechsel“ ausdrücklich: „Denn es ist zu loben/ daß man sich auch nach andrer guten Arbeit umsiehet/ und nicht stets in die seinige/ wie ein Narcissus/ verliebt ist“. Siehe Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728 (Reprint Leipzig 1975), S. 341. Über Mißstände des Musikalienhandels siehe den bei Mattheson, *Critica Musica*, 2. Band, Hamburg 1725 (Reprint Laaber 2003), S. 260–264, abgedruckten Brief des Luckauer Kantors Johann Christoph Raubenius vom 3. August 1720 (speziell S. 263).

⁶⁷ Siehe BJ 2002, S. 100–110 und 120–134 (M. Maul/P. Wollny).

fanden sich immerhin ein geschlossener Jahrgang und – falls ich die etwas unklare Formulierung richtig deute – darüberhinaus noch 65 einzelne Kirchenstücke von Stölzel.⁶⁸ Sollte Bach den Saitenspiel-Jahrgang von Koch ausgeliehen haben, so würde dies erklären, warum aus seiner Notenbibliothek keine Abschriften dieser Werke bekannt sind; er hätte dann Kochs Aufführungsmaterial benutzt und anschließend wieder zurückgeschickt.

Es gibt jedoch auch noch andere Hinweise, denen nachzugehen sich lohnen würde. C. P. E. Bach besaß drei mehr oder weniger vollständige Kantatenjahrgänge Stölzels, von denen heute jede Spur fehlt. Sein Nachlaßverzeichnis von 1790 nennt⁶⁹:

Ein Jahrgang von Stölzel, mit mehrentheils ausgeschriebenen Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen der 4te, 5te und 6te Sonntag nach Epiphania.

Ein Jahrgang von Stölzel. Zu vielen Stücken sind ausgeschriebene Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen: Fest Epiphania, der 6te Sonntag nach Epiphania, der 10te, 14te, 15te, 17te, 20te und 27te Sonntag nach Trinitatis; und 2 Stücke sind incomplet.

Ein Jahrgang von Stölzel. Zu vielen Stücken sind ausgeschriebene Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen: Fest Epiphania und der 27te Sonntag nach Trinitatis.

Leider kann anhand dieser knappen Angaben keiner der Jahrgänge eindeutig identifiziert werden; mit Blick auf die in dem an erster Stelle genannten Jahrgang fehlenden Stücke verdient jedoch bemerkt zu werden, daß es – bedingt durch einen verhältnismäßig frühen Ostertermin – bei der Leipziger Aufführung des Saitenspiel-Jahrgangs 1735/36 nur drei Sonntage nach Epiphania gab.⁷⁰

Der Nachweis einer anscheinend geschlossenen Aufführung von Stölzels Saitenspiel-Jahrgang in den Leipziger Hauptkirchen im Jahr 1735/36 hat weitreichende Konsequenzen für unser Bild von Bachs musikalischen Unternehmungen in den 1730er Jahren. Die Darbietung einer großen Zahl von fremden, technisch weniger anspruchsvollen Kompositionen verschaffte ihm Freiräume, an die in seinen ersten Amtsjahren nicht zu denken gewesen wäre. Diese nutzte er unter anderem zweifellos für die Überarbeitung der Matthäus-Passion und die Anfertigung einer neuen kalligraphischen Partitur des monumentalen Werks. Auch das umfangreiche Stimmenmaterial für deren auf den Karfreitag (30. März) 1736 anberaumte Wiederaufführung brauchte nicht unter Zeitdruck geschrieben zu werden, und selbst die Proben für dieses höchst

⁶⁸ Ebenda, S. 133.

⁶⁹ Vgl. NV, S. 86.

⁷⁰ Einschränkend sei allerdings bemerkt, daß in J. S. Bachs Stölzel-Jahrgang die Kantaten vom 25. bis 27. Sonntag nach Trinitatis gefehlt haben dürften. Das NV erwähnt hier indes keine Lücken.

ambitionierte Werk konnten somit in größerer Ruhe und mit größerem zeitlichem Vorlauf als sonst durchgeführt werden⁷¹. Die Aufführungen von Stölzels Kantaten konnte Bach bei Bedarf zudem offenbar ohne weiteres seinen Präfekten überlassen und gelegentlich ausgedehntere Reisen unternehmen; für die erste Junihälfte 1735 ist ein zweiwöchiger Aufenthalt in Mühlhausen und die Prüfung der Orgel in Weißensee dokumentiert.⁷² Im Herbst ergab sich dann genügend Zeit für die Niederschrift der Bachschen Familienchronik und die Arbeit am Schemelli-Gesangbuch.

Abschließend bleibt noch zu fragen, inwieweit die Verhältnisse von 1735/36 für Bachs Kirchenmusikaufführungen der 1730er und 1740er Jahre repräsentativ sind. Die vergleichsweise geringe Zahl von Aufführungsbelegen für eigene Werke könnte ein Indiz für die zunehmende Pluralität des Repertoires sein. Dem steht allerdings Bachs Erklärung in seiner Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 15. August 1736 gegenüber, der zufolge „die *musicalischen* Kirchen Stücke so im ersteren *Chore* gemachet werden“ meistens eigene Kompositionen waren.⁷³ Es wird die Aufgabe künftiger Forschungen sein, hier nach Möglichkeit weitere Aufschlüsse zu gewinnen.⁷⁴

⁷¹ Die vergleichsweise hohe Qualität des originalen Aufführungsmaterials schließt gelegentliche Kopierfehler nicht aus. Vgl. A. Dürr, *De vita cum imperfectis*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, hrsg. von R. L. Marshall, Kassel 1974, S. 243–253.

⁷² Dok II, Nr. 365, 393, 395; Dok V, Nr. B 365a; sowie BJ 2005, S. 287–289 (W. Börner und K. H. Schubert).

⁷³ Dok I, Nr. 34.

⁷⁴ Zu erwägen wäre, ob Bach neben dem „Saiten-Spiel des Hertzens“ noch andere Kantatenjahrgänge Stölzels gekannt hat. Sein Rückgriff auf drei Texte (vgl. BWV 64, 69a und 77) aus einem 1720/21 von Stölzel komponierten Jahrgang des Gothaer Theologen Johann Oswald Knauer (*Gott-geheiligt Singen und Spielen des Friedensteinischen Zions*, Gotha 1720) könnte hierfür ein Indiz sein; die Doppelmotivik des dichten imitativen Kopfsatzes der Kantate „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“ BWV 77 scheint die Kenntnis von Stölzels Parallelvertonung (erhalten in D-B, *Mus. ms. 21412 IV*) vorauszusetzen.

Der Thomasorganist und Universitätsmusikdirektor Johann Gottlieb Görner verwendete für seine Kantaten „Siehe da, eine Hütte Gottes“ und „Gott hat den Herrn auferwecket“ (erhalten im Kantoreiarchiv der Johanniskirche in Mügeln, *Mus. ant.* 328 und *Mus. ant.* 108) zwei Dichtungen aus dem 1736/37 von Stölzel für den Sondershäuser Hof vertonten Doppeljahrgang von Johann Caspar Manhardt (*Erbaulicher Kirchen-Andachten, Aus Denen ordentlichen Sonn- und Fest-Tags Episteln u. Evangelien ... Erster [Anderer] Theil*, Sondershausen 1735–1736; Exemplar: Universitätsbibliothek Leipzig, B. S. T. 8° 435). Ob hier eine Anregung durch Stölzels Komposition – und dann vielleicht gar eine Verbindung zu Bachs Aufführungsrepertoire – angenommen werden darf, muß allerdings offenbleiben. Zu einem vergleichbaren Fall im Schaffen Wilhelm Friedemann Bachs siehe mei-

Beispiel 1: J. S. Bach, Aria „Bekennen will ich seinen Namen“, BWV 200

Beispiel 2: G. H. Stölzel, Aria „Dein Kreuz, o Bräutigam meiner Seelen“ aus dem Passionsoratorium „Die leidende und am Kreuz sterbende Liebe Jesu“ (Gotha 1720)

Abbildungen 1–2: Kantatentextdruck Leipzig 1735, Bl. 1r (= S. 65) und Bl. 3v–4r (= S. 70–71). Leipzig, Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek –, Signatur *IB 2e*

nen Beitrag *Überlegungen zu W. F. Bachs geistlichem Vokalschaffen*, in: Händel-Jahrbuch 47 (2001), S. 225–238, speziell S. 230.

Johann Elias Bach verwendete nach Ausweis eines gedruckten Textbuchs (*Musikalische Texte auf zwey Jahr, Welche an denen Sonn- und Feyertagen in der St. Johannis Kirche alhier Wechselweise sollen aufgeführt werden*, Schweinfurt 1754; Exemplar: Schweinfurt, Sakristeibibliothek der Johanniskirche, Sg 63) in seinem letzten Amtsjahr für seine Kantatenaufführungen in der Schweinfurter Johanniskirche Vertonungen von Benjamin Schmolcks drittem Jahrgang (*Das Nahmen-Buch Christi und der Christen*, Breslau 1726), allerdings in stark verkürzter Form (lediglich Satz 1–3 und 8). Die im Schweinfurter Textbuch mitgeteilten Stimm-
lagen der Solosätze deuten darauf hin, daß hier die Vertonungen Stölzels – teils in bearbeiteter Form – erklangen. Da J. E. Bach 1743 zu seinem Dienstantritt Jahrgänge von Telemann und Schott in Leipzig erworben hatte, wäre denkbar, daß er auch Stölzels Zyklus von dort erhielt, vielleicht auf Vermittlung seines Leipziger Veters. Auch im Aufführungsrepertoire der Leipziger Neukirche ist ein Werk Stölzels nachgewiesen; vgl. BzBF 8 (A. Glöckner), S. 128–129.

Beispiel 1

Aria

Violino I

Violino II

Alto

Continuo

3

6

8

Be · ken · nen

11

will ich sei-nen Na-men, er ist der Herr, er ist der Christ, er ist der Herr, er ist der

13

Herr, er ist der Christ,

16

in wel-chem

18

al-ler Völ-ker Sa-men ge-seg-net und er-lö-set ist, ge-seg-

21

- net und er-lö - set ist.

23

26

Kein Tod raubt _ mir die Zu - ver - sicht, der Herr ist mei - nes Le - bens

28

Licht, der Herr ist mei - nes Le - bens Licht; kein Tod raubt mir die Zu - ver -

31

sicht, der Herr ist mei - nes Le - bens Licht, kein

33

Tod raubt mir die Zu - ver - sicht, kein Tod raubt mir die Zu - ver -

36

sicht, der Herr ist mei - nes Le - bens Licht, der Herr ist mei - nes

38

Lebens Licht, mei - nes Le - bens Licht, der

40

Herr ist mei - nes Le - bens Licht, der Herr

42

— ist mei - nes Le - bens Licht, der Herr ist mei - nes Le - bens Licht.

44

47

Beispiel 2

Aria

Oboe solo

Violino solo

Bassono solo

Tenore

Continuo

3

6

8

tr.

p

Dein Kreuz, o

11

p

Bräut-gam mei-ner See-len, steht ei-nem Chris-ten mehr als schön, mehr als schön, steht ei-nem

13

f *p*

f *p*

Chris-ten mehr als schön. Dein Kreuz, o Bräut-gam mei-ner

16

p

See-len, o Bräut-gam mei-ner See-len, steht ei-nem Chris-ten mehr als schön

18

steht ei-nem Chris-ten mehr als schön, steht ei-nem Chris-ten mehr als

21

f

f

f

schön.

23

tr

tr

26

Ja, wer sich will mit dir ver-mäh-len, der muß in die-sem Braut-schmuck gehn, ja, wer sich

28

will mit dir ver-mäh - - len, der muß in die-sem Braut-schmuck

31

geh, der muß in die - sem Braut - schmuck gehn, in die - sem Braut-schmuck gehn.

Da capo

TB, 2^o

35) o (35

65

An dem Fest-Tage
St. Michaelis.

6. Michael
e)

Frühe zu St. Nicolai, Nachmittags zu
St. Thomä.

A R I A.

S Michael, wer ist wie Gott?
Laß die Hölle Lermen blas-
sen,
Laß den alten Drachen rasen,
Hier wird ihre Wuth zu Spott.
D. Capo.

Gott Lob, wir haben noch das Feld,
Da wir Itt noch bey uns haben,
Held,
r Feinde Macht und List,
gsten untergraben;
Der, so des Todes Gift,
Die Pest der Höllen ist,
Wer wolte nicht
Hier unter seiner Fahne streiten?
Ein starcker Arm zerbricht
Des Leviathans Kopff,

E

Und

Abbildung 1

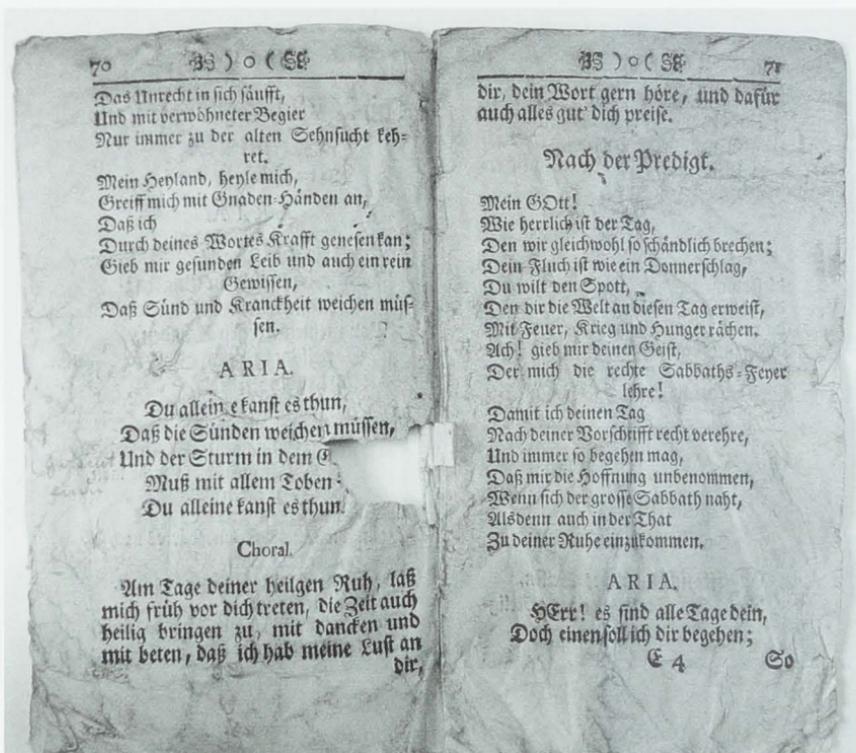


Abbildung 2

Johann Sebastian Bach und die Universität Leipzig Neue Quellen (Teil I)*

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

0

1. Die Scheibe-Orgel – Reparaturen und Umbauten seit 1717

Die Dokumente bezüglich der zwischen 1711 und 1716 in der Pauliner- oder Universitätskirche errichteten Orgel sind im wesentlichen bekannt.¹ Nachdem sich die Verhandlungen mit Gottfried Silbermann zerschlagen hatten,² wurde am 11. Mai 1711 ein auf 2926 Taler kalkulierter Umbau des Instruments mit dem Orgelbauer Johann Scheibe vereinbart. Vertragsgemäß sollten Teile des alten, bereits 1528 errichteten, 1619 erstmalig bei Michael Praetorius erwähnten, 1626/1627 von Josias Ibach und später von Heinrich und Esajas Compenius reparierten Orgelwerks mitverwendet werden. Die Bauaufsicht oblag dem Nikolai-Organisten Daniel Vetter und dem Thomaskantor Johann Kuhnau; als Berater hatte man den Breslauer Orgelbauer Adam Horatius Casparini hinzugezogen. Der Orgelbau verlief schleppend und keineswegs reibungslos. Zu dessen Beschleunigung hatte Scheibe in der Kirche sogar des Nachts bei Kerzenschein gearbeitet. Wie aus dem Protokoll des Concilium Minorum Decemvirorum vom 7. März 1715 hervorgeht, wurden seine Arbeiten nicht ohne Argwohn überwacht, zumal die stets auf höchste Sparsamkeit bedachten Universitätsbehörden eine Explosion der Kosten vermeiden wollten:

* Für die Benutzung der überwiegend erstmalig herangezogenen Quellen bin ich dem Universitätsarchiv Leipzig zu Dank verpflichtet. Dieser gilt besonders den Mitarbeiterinnen Petra Hesse und Sandy Muhl. Außerdem danke ich meinen Kollegen Hans-Joachim Schulze, Michael Maul und Peter Wollny für einen anregenden Gedankenaustausch zum vorliegenden Thema.

¹ Vgl. Dok I, Nr. 87; U. Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen. Ein Orgelinventar*, Leipzig 1983, S. 182–184; A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Zweiter Band: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 316–319. Eine detaillierte Schilderung aller Vorgänge bis zur Fertigstellung der Orgel steht freilich noch aus. In den Universitätsakten ist der Orgelbau bis 1717 vergleichsweise gut dokumentiert, die seit 1730 vorgenommenen Reparaturen und Umbauten sind hingegen nicht lückenlos zu belegen.

² Silbermann empfahl ein neues Orgelwerk mit 43 klingenden Stimmen, wofür er eine Gesamtsumme von 3000 Talern und eine Bauzeit von zweieinhalb Jahren veranschlagte.

7.) Der Orgel Bau, und daß solcher vollends zu Stande gebracht werden möchte.

Re. Es solle mit dem Orgelmacher geredet werden, was er aufs genaueste haben wolte, wenn die Orgel von vorne heraus ausgebaut werden solte, und müße er sich der *Academischen Jurisdiction* unterwerffen.

...

14.) Hette man Nachricht, als ob der Orgelmacher theils selbst, theils durch andere Leute in der Kirche des Nachts, und bey Lichte arbeite, und hiermit vielleicht gefährlichen Schaden veruhrsachen könnte, wie solchen förderl. zu *remediren*.

Re. Dem Orgelmacher soll alsofort durch Micheln angedeutet werden, daß er die Schlüssel zum Pfortgen, zur Kirche, und zur Orgel hergeben solle, und wenn er hinführo weiter ohne *Permission* in der Kirche arbeiten würde, solte er als ein *Delinqvente* angesehen werden.³

Die Verwendung von Kerzen beim Orgelbau kann indes nicht verwundern. Wie hätte Johann Scheibe an den kurzen Tagen im Winterhalbjahr sonst arbeiten können? Das Mißtrauen gegenüber dem Orgelmacher mag eine der Ursachen gewesen sein, zur Abnahme einen auswärtigen und unabhängigen Gutachter zu verpflichten.⁴ Vielleicht hatte man den ortsansässigen Sachverständigen (Kuhnau oder Vetter) auch indirekt unterstellt, sie könnten mit dem befreundeten Orgelmacher zu viel Nachsehen haben. Immerhin wurde dieser vom Thomaskantor vier Jahre darauf für die sehr kostspielige Generalreparatur der Neukirchenorgel nachdrücklich dem Leipziger Rat empfohlen.

Am 4. November 1716 war das Orgelwerk endlich fertiggestellt. Johann Sebastian Bach, der es am 16. Dezember 1717 examinierte,⁵ erhielt dafür – wie dem bekannten Quittungsbeleg vom 18. Dezember 1717⁶ und folgendem Rechnungseintrag zu entnehmen ist – ein Honorar von 20 Talern:

EXPOSITA. CAP. IV. AD VARIA.

Lit. i. | dem Capellmeister H. Bachen vor die Besichtigung und Übernehmung der neuen Orgel in *Templo Paulino* 20 Rthl.⁷

Wie unlängst ermittelte Quellen belegen, zeigten sich schon bald nach der Abnahme erhebliche Konstruktionsmängel an dem „theils neu verfertigten, theils reparirten Orgelwerck“. Sie betrafen Schwankungen in der Intonation,

³ Universitätsarchiv Leipzig (im folgenden UAL), *Rep. I | XVI | I 29*, fol. 140r–142v.

⁴ Als Orgelprüfer waren am 4. März 1717 Johann Kuhnau und der Merseburger Hoforganist Georg Friedrich Kauffmann im Gespräch. Noch am 22. Oktober 1717 wurde der Freiburger Domorganist Elias Lindner in Erwägung gezogen. UAL, *Rep. I | XVI | I 13*, fol. 349–355 und 440–441 (Dok II, Nr. 88 K).

⁵ Bachs Gutachten ist auf den 17. Dezember 1717 datiert.

⁶ Dok I, Nr. 109.

⁷ UAL, *RATIONES TEMPLI PAVLINI A Term. Novi Anni 1717. ad eundem 1718. Rep. II | III | B I 17*, fol. 47v; außerdem *Rep. II | III | B I 3b*, fol. 47v (im Kommentar zu Dok I, Nr. 109 ohne Quellenangabe wiedergegeben).

die relativ schwergängige Traktur und vor allem den stets instabilen Winddruck. Dergleichen Unzulänglichkeiten hatte Bach bereits in seinem Gutachten vom 17. Dezember 1717 angemerkt und empfohlen, „daß der Wind durchgehends *aqualer* gemacht werden muß, damit dem etwanigen Windstoßen abgeholfen werden möge“. Außerdem schlug er vor, das Fenster hinter der Orgel zu vermauern oder wenigstens von innen mit einem Eisenblech abzudecken.⁸

Am 28. Januar 1718 berichtete der Rektor Carl Otto Rechenberg im Konzil über die im Gutachten aufgezeigten Mängel und warf die Frage der Restzahlung auf:

Daß nunmehr die Orgel von Johann Sebastian Bachen übernommen, und hätte derselbe auch ein Pflichtgemäßes Bedencken aufgesetzt, und wäre kein haupt *defect* an der Orgel zu befinden, sondern nur einige Kleinigkeiten, als zum *Exempel*, daß die Pfeiffen noch nicht reine ausgespielt wären, *it*: daß der Platz zur Orgel etwas zu enge seÿ, wo vor aber der Orgelmacher nicht könnte, wäre also die Frage, wie es mit der Zahlung zu halten, ingl. wer den Orgelmacher in seinen übrigen *Pratensionen* befriedigen, und wie Hoch selbige seÿn solten? es dürffte etwa seine ganze Forderung auf 280. thlr sich belauffen.

Hierauff

Wurde beschloßen, es solte vor allen Dingen mit dem Orgelmacher ein richtiges *Liquidum constituiret*, und er deswegen vernommen werden, hernach solte *per modum Transactionis* mit ihn auff den Stubenzinß *compensiret*, und das übrige Geld, entweder von der Kirche oder an dem H. Rath Mencken gegeben werden.⁹

Am 3. Februar 1718 wurde die Frage der Restzahlung noch einmal aufgegriffen. Inzwischen hatte der Orgelmacher erkennen lassen, daß er anstelle der geforderten 347 Taler und 12 Groschen eine Restzahlung von nur 250 Talern akzeptieren würde. Der Rektor hingegen war der Auffassung, man könnte Scheibe noch auf 200 Taler herunterhandeln. Dieser hingegen wollte den „Stuben Zinß, so er dem *Collegio* schuldig wäre, erlassen haben“. Außerdem bat er, „daß ihm die *Universitæt* unter ihren Schutz und bey der Orgel behalten möchte ... weil doch die *Academie* ohne diß jemand haben müßte, so mit der Orgel umgehen, und dieselbe stimmen könnte“. Dafür sollte ihm ein Honorar von jährlich 12 Gulden bewilligt werden. Es wurde beschlossen, Scheibe eine Restzahlung von lediglich 200 Talern unter Beibehaltung der vollen Gewährleistung anzubieten und ihm die Wohnungsmiete für die vergangenen drei Jahre auf dem Paulinum zu erlassen. Die Zahlung sollte zu einer Hälfte aus dem alten und zur anderen aus dem neuen Fiskus der Universität erfolgen.

⁸ Dok I, Nr. 87.

⁹ UAL, *Rep. I | XVI | I 13*, fol. 460–462 (zum Teil bereits in Dok II, Nr. 88, wiedergegeben).

Der Thomasschulrektor Johann Heinrich Ernesti enthielt sich bei der Abstimmung seines Votums.¹⁰

Scheibe mußte mehr oder weniger freiwillig auf den Vergleich eingehen und unterzeichnete am 11. Februar 1718 folgende Verpflichtungserklärung:

Demnach ich Endes unterschriebener von E. Hochlöbl. *Universität* zu Leipzig, zu Verfertigung ihrer Orgel in die Kirchen zu *St. Paul* angenommen und bestellt worden, auch nunmehr, nachdem ich das Werck zu Stande gebracht und solches von Herrn *Johann Sebastian*¹¹ Bachen Capellmeistern zu Cöthen von wegen gedachter *Universität* übernommen und richtig befunden worden mich mit ermeldeter *Universität* über meine annoch habende und *liquidirte* Anforderungen, so wohl an Arbeits Lohn als Verlag, vor die darzu benöthigte *Materialien* an 346 Rthlr. 18 g. – überhaupt verglichen, dergestalt daß mir vor die *pretendirte Summe* überhaupt Zwey Hundert Rthlr. als gegenwärtig Hundert und künftige *Michaelis* Meße Ao 1718. bey gewährung der Orgel, darzu ich mich verbindlich gemachet, abermahl Hundert Reichs Thaler bezahlet werden sollen, so wohl als auch der von Anfang der auf dem *Paulino* beseßenen Stube biß Ostern 1718. verfallene Zinß erlaßen worden, Als will ich mich nicht allein zu obigen Vergleich nochmahlen wohlbedächtigt bekennet haben, sondern begeben mich auch in Krafft dieses aller meiner wegen des geführten Orgelbaues an ermeldeter *Universität* über die verglichene *Summe* habenden An- und Zusprüchen, es bestehen solche worinnen Sie wollen, Verspreche auch über dieses Sie daferne Sie wieder alles Vermuthen von Jemand andern wegen ihr zugeliesserten *Materialien* und sonst in Anspruch genommen werden solten, inn und außerhalb Gerichte auff bloßes Ankündigen zu vertreten und Sie nach Wechselrecht auch bey Verpfändung meines sämtlichen Vermögens allenthalben schadloß zu halten: Zudem Ende begeben mich aller und ieder Rechts Wohlthaten und *Exceptionen*, wie solche genennet werden mögen, insonderheit des Betrugs, Verletzung über oder unter die Helffte, der Ubereilung Ueberredung, anders abgeredeter als niedergeschriebener Sache oder wie Sie sonst Nahmen haben oder erdacht werden mögen. Alles treulich sonder Gefehrde.
Zu Uhrkund habe dieses Eigenhändig unterschrieben und besiegelt so geschehen Leipzig dem 11 *Februari*, 1718

Johann Scheibe
Orgelmach[er] mm.¹²

Über die Beseitigung der Mängel und über seine zusätzlichen, auf eigene Kosten durchgeführten Arbeiten am Orgelwerk ist der Spezifikation Scheibes folgendes zu entnehmen:

¹⁰ Ebenda, fol. 468–472.

¹¹ „Johann Sebastian“ von anderer Hand nachgetragen.

¹² UAL, *Rep. II | III | B I 12* (*Belege zu der Neuen Kirch-Rechnung von Neu Jahr 1714 bis dahin 1726*), fol. 167r+v. Die Verpflichtungserklärung stammt von unbekannter Hand, lediglich die Schlußformel (ab „Eigenhändig unterschrieben ...“) wurde von Scheibe hinzugesetzt.

Was ich habe müßen bey der Orgel in der *Paul*: Kirche vor meine eigene Kosten machen und anschaffen so mir nicht *veraccortiret*, wie auch der *Exsamination* Schein zeigt, so unmöglich hat können weg bleiben, und unter der vorigen arbeit die 1100 rtl. Kosten solle nicht mit begrieffen ist.

- | | |
|---|----------------|
| 1.) Vor <i>Materialien</i> als Bottig Dauben, Laim, Leder Mössingen traht Eyseden Schrauben, zu der neuen Wind lade in der Brust | 85 thl. |
| 2.) Vor daß Brust gehäuse weil es mußte größer und in beßere Ordnung gebracht werden, wegen größe und länge der Pfeiffen | 12 rl. 12 gr. |
| 3.) Dreÿ neue <i>Octaven</i> zu dem <i>Principal</i> 8 fus darzu an gewand ½ Cr: Zin | 13 thl. 12 |
| 4.) Daß große 16 Füssige <i>manual</i> Pfeiffwerck in gesichte, mit größern und längern füßen müßen verfertigen, winden auch in die <i>Labia</i> wie Zin ein gesetzt, dar zu verbrauchet 1 ¼ Cr. Zin der Cr 27 thlr. thut | 33 thl. 12 g |
| 5.) ½ cr. Zin zu dem Pfeiffwerck in dem wolcken | 13 thl. 12 g |
| 6.) 600 stück neu pfeiffwerck da mit ich die alten stimmen aus gebeßert, haben gewogen 2 ½ Cr: <i>metal</i> der Cr. 20 thl. thut | 50 thl. |
| 7.) Der Stern in den Wolcken | 12 gr. |
| 8.) Vor 144 Eÿserne arme in die Wolcken, daß stück 1 gr. | 6 thl. |
| Vor mich und Gesellen Lohn und Kost | 133 thl. |
| ist zu Dank bezahlet, | 347 rl. 12 gr. |

Johann Scheibe
Orgelmacher¹³

Nach dem Abschluß der Restarbeiten und der endgültigen Abnahme des Orgelwerks wurde am 21. April 1718 im Konzil verfügt, „es solte der Orgelmacher die *Inspection* und das stimmen über die Orgel“ übernehmen, wofür ihm jährlich 6 Gulden zustehen würden. Darüber hinaus wurde er ausdrücklich verpflichtet „nicht das geringste ohne Vorbewust und Einwilligung des *Concilii Decemviralis* an der Orgel ändern, bauen oder sonst vornehmen“ zu wollen. Außerdem wurde noch einmal über Bachs Empfehlung debattiert, das Fenster hinter der Orgel über 3 bis 3 ½ Ellen hoch mit Steinen zu vermauern, „damit das Wetter und die Sonnenhize der Orgel keinen Schaden thäte“. Man entschied sich zu der halbherzigen Lösung, das Fenster lediglich mit einem Vorhang zu verkleiden.¹⁴ Damit blieb das Problem der starken Sonneneinstrahlung weiterhin bestehen.

Im Laufe des Jahres 1718 erhielt Scheibe von der Universität folgende Abschlagszahlungen:

am 11. Februar	50 Taler
am 22. April	50 Taler

¹³ Ebenda, fol. 168r. – Die im Dokument mehrfach gebrauchte Abkürzung „Cr.“ bedeutet Zentner (Centner).

¹⁴ UAL, *Rep. I | XVI | I 13*, fol. 477–479.

am 3. Juni 18 Taler
 am 4. Juni 3 Taler und 12 Groschen

Infolge „der starcken Sonnen Hitze“ im Sommer 1718 wurde bereits im Folgejahr eine Generalreparatur der Blasebälge erforderlich:

Was von der starcken Sonnen Hitze diesen Sommer in der Orgel in *Paulino* auf gezogen und mit größter Gewalt hat springen müßen und zusammen drückenn

- 1.) Zweÿ Bälge so auf der einen Blatte gantz zersprungen,
- 2.) Ein Balg so an dem Zuge lieget woh die lufft streichet ist auf beyden blatten zersprungen,
- 3.) Sind die Spunde fast in allen Windladen so ein gedrucket daß mann fast einen $\frac{1}{4}$ Zoll kan dar zwischen einlegen,

Dieses alles muß mit Leder auß gefüttert werden, dar zu wird ohngefehr Ein Dächer Leder von nöthen sein

Zweÿ lb. Leim

Zweÿ Eyserne arme so zerbrochen inden *Principal Bass*

Vor dieses alles überhaupt vor *Materialien* und meine arbeit, wie den vor den Mann so mir an die Hand gehet, 10 thl. 20 gr.

Johann Scheibe
 Orgel Macher¹⁵

Am 7. Oktober 1719 wurden Scheibe für die ausgeführte Reparatur ordnungsgemäß 10 Taler bezahlt. Nachdem er am 19. März 1720 den letzten Abschlag von 20 Talern erhalten hatte, unterzeichnete der Orgelmacher am 26. März 1720 eine Verpflichtungserklärung, die besagte, daß er der vereinbarten Vergleichszahlung von 200 Talern nochmals ausdrücklich zustimme und für „ewig“ auf weitere Geldforderungen gegenüber der Universität verzichte. Außerdem mußte er sich damit einverstanden erklären, daß ihm der „Mieth-Zinß der auf dem *Collegio Paulino* zeithero bewohnten Stube bis *Michäelis* 1718“ von der Universität nicht gänzlich erlassen wurde.¹⁶

Die Konstruktionsmängel am Orgelwerk konnte Scheibe allerdings nicht langfristig beheben. Bereits nach zehn Jahren war eine erneute Reparatur notwendig. Zu deren Aufsicht wurde wiederum Johann Sebastian Bach als Gutachter herangezogen. Im Protokoll des Konzils vom 31. März 1730 ist hierzu folgendes vermerkt:

- 4.) Hätte der Orgel-Macher Scheibe angegeben, daß er ein und anders an der Pauliner Orgel *repariret* hätte, und verlange er hiervor mehr nichts als die Auslage, so sich auf 12. rt. betrüge, auch wäre noch weiter etwas daran zu verbeßern, welches, wenn es nicht in Zeiten geschähe hierzu eine *Summe* von 200 rt. erfordert werden würde

¹⁵ UAL, Rep. II | III | B I 12, fol. 146r.

¹⁶ Ebenda, fol. 166r.

Conclusum

Es soll was Scheibe gebauet, und was noch zu *repariren* von Hr. *Cantor* Bachen gesehen werden.¹⁷

Die von Scheibe ausgeführte Reparatur wurde vor Michaelis 1730 bezahlt.¹⁸ Doch nach wie vor war das Problem der instabilen Windversorgung nicht behoben, weswegen Scheibe mit einem speziell dafür konstruierten Einbau Abhilfe schaffen wollte. Über die vorgeschlagene Baumaßnahme wurde am 28. September 1730 im Konzil beraten:

2.) Hätte der Orgelmacher Scheibe ehemed in einen Schreiben vorgestellt, daß er an der Pauliner Orgel eine *Invention* gemacht, dadurch dem Heulen der Pfeiffen abgeholfen werden, welches durch veränderde Witterung geschehen, welche arbeit wohl sonst 200 rt. gekostet hätte davor er aber mehr nicht als 12 rt. verlange, es habe auch dem *Concluso* gemäß der *Cantor* Bach solches angesehen und in seinen Bericht solches vor gut und die Forderung nicht vor unbillig befunden, Überdem aber so habe Scheibe vorgestellt, daß eine reinigung derer Pfeiffen an der Orgel unumgängl. nöthig wäre, indem selbige von dem Rauche und Staube gantz verunreiniget, und wenn nicht in Zeiten Hülffe geschähe, großer Schade und viele Unkosten entstehen würden, vor welche er 92 Rthr. fordere, diese *Proposition* habe He. Bach *approbieret*, jedoch gemeinet daß von dem geforderten *Qvanto* noch was *decourtiret* werden könnte.

...

Concl.

...

2.) Es solle nochmahls das Orgelwerk besichtiget werden und wurden H. D. Klausing und H. D. Schacher ersuchet solcher Besichtigung bey zuwohnen.¹⁹

Das von Bach erstellte Gutachten konnte in den Akten des Universitätsarchivs bislang nicht aufgefunden werden. Die Hinzuziehung Heinrich Klausings geschah freilich nicht zufällig: In einer traditionsreichen Herforder Orgelbauerfamilie aufgewachsen, hatte der Rektor – viel mehr als seine Kollegen im Konzil – die notwendigen fachlichen Kenntnisse, um die Reparatur beurteilen zu können. Da Bach (wie ehemed im Jahre 1717) vor allem auch die Belange des Orgelbauers mit im Blick hatte, wollte man ihm die Aufsicht offenbar nicht allein überlassen. Klausing sollte die Interessen der Universität vertreten.

Mit der Bezahlung des Orgelbauers tat sich die Universität allerdings schwer: Wie aus dem Beschluß vom 7. November 1730 hervorgeht, sollten die Miet-

¹⁷ UAL, Rep. I | XVI | I 34, fol. 119r+v.

¹⁸ UAL, Rep. II | III | B I 3a (*Rationes Fisci Templi Paulini a I. Mich. 1729 ad eundem 1730*), S. 229: „dem Orgelmacher, vor verfertigte Arbeit an der Orgel, ex *Concl.* 12 thl.“

¹⁹ UAL, Rep. I | XVI | I 34, fol. 133v–134r.

schulden seines Sohnes (Johann Adolph) mit dem noch ausstehenden Honorar verrechnet werden. Der Orgelbauer bekam mithin keinen Pfennig. Er hatte „in einen Schreiben vorgestellt, daß die Pfeiffen vom Staube theils stumm theils heißer werden, welche er mit einen dazu *aptirten instrumente* reinigen wolle, davor er 50 rl. und auf 6. welches einen Balckentreter verlange.“ Das Konzil wollte die Hauptreparatur jedoch noch hinausschieben und verlangte, daß Scheibe nicht eigenmächtig damit beginne.²⁰

Das Problem der Windversorgung war weiterhin ungelöst. Am 28. Juli 1731 übergab Scheibe der Universität eine „Specification“, der zu entnehmen ist, daß er die wieder undicht gewordenen Blasebälge reparieren müsse, wofür er 16 Taler verlange. Am 31. Juli wurde beschlossen, die Reparatur zu dem von Scheibe kalkulierten Preis durchführen zu lassen.²¹ Nach Abschluß seiner Arbeiten erhielt Scheibe am 8. September die geforderte Summe.²²

Nur vier Jahre später wurde Scheibe abermals „wegen des Rauchs und Staubs so an die Orgelpfeiffen und in die Kerne sich geleet“ bei der Universität vorstellig. Er beantragte eine Generalreparatur in Höhe von 160 Talern. Über Scheibes Forderung wurde am 21. April 1735 beraten. Das Konzil verlangte, er möge zunächst „die Kosten deutl[ich] *specificiren*“.²³

Die Angelegenheit zog sich in die Länge. Im Frühjahr 1736 übergab Scheibe dem Konzil einen Kostenvoranschlag von 170 Talern und mahnte an, daß im Falle einer weiteren Verzögerung der Reparatur und Generalreinigung „der daher entstehende Schade weit größer seyn würde“. Am 8. März 1736 wurde Scheibe ein weiteres Mal aufgefordert, er möge eine exakte Kalkulation aufstellen, über welche dann im Konzil zu entscheiden wäre. Außerdem solle er einen genauen Zeitplan für die anstehende Reparatur erstellen.²⁴ Daraufhin übergab der Orgelbauer „wegen der unumgänglichen *Reparatur* der *Pauliner*-Orgel einen Entwurff“ mit einem Kostenvoranschlag über 160 Taler und gab zu bedenken, es würde „die *Reparatur* bey ferneren Verzug“ ungefähr 400 Taler kosten. Am 5. April 1736 wurde „der Orgelbau bewilliget und deßen Einrichtung und Aufsetzung einer *Instruction* Herrn D. Klausingen“ übertragen.²⁵ Aufgrund seiner Orgelbaukenntnisse sollte Heinrich Klausing abermals die Reparatur überwachen. Am 13. April 1736 wurde der Vertrag mit Scheibe geschlossen und mit den Arbeiten begonnen. Die vereinbarten 160 Taler sind dem Orgelbauer dann wie folgt in Raten bezahlt worden:

²⁰ Ebenda, fol. 136r–137r.

²¹ Ebenda, fol. 151r–152r.

²² UAL, *Rep. II | III | B I 28*, fol. 21r (Rechnungsbeleg vom 8. September 1731).

²³ UAL, *Rep. I | XVI | I 36b*, fol. 54r–55v.

²⁴ Ebenda, fol. 68r–71r.

²⁵ Ebenda, fol. 74r–75v.

am 17. April	60 Taler
am 27. Juni	50 Taler
am 31. August	50 Taler ²⁶

Im Winter 1739 kam es zu einer weiteren Veränderung am Orgelwerk. Scheibe schlug vor, „daß eine Verdeckung über die Ärme an der *Pauliner* Orgel gemacht“ werde. Außerdem forderte er eine jährliche Zahlung von 16 Talern für die laufende Wartung des Instruments. Die bauliche Veränderung bewilligte das Konzil am 3. Dezember 1739. Scheibes Honorarforderung für die jährliche Wartung wurde jedoch abgewiesen.²⁷

Die Pauliner-Orgel mit ihrer überaus schwergängigen Traktur war im März 1741 Anlaß für eine vernichtende Kritik Johann Andreas Silbermanns.²⁸ (Bach hatte diesen Mangel bereits in seinem Gutachten von 1717 angeführt.) Silbermann beanstandete auch das Fenster hinter der Orgel. Der 1718 notdürftig davor angebrachte Vorhang gewährleistete keinen hinreichenden Schutz vor der Sonneneinstrahlung, weswegen die Orgelpfeifen unterschiedlich erwärmt würden und die Stimmung stets beeinträchtigt wäre. Auch hätten sich inzwischen etliche Pfeifen gelockert. Selbst wenn wir dem jungen Silbermann unterstellen würden, nicht unparteiisch geurteilt zu haben,²⁹ so bestand seine Kritik doch im wesentlichen zu Recht, wie die laufenden Reparaturen seit 1717 bestätigen.

Scheibe bewohnte auf dem Paulinum zwei Zimmer, von denen die Miete für das eine ihm von der Universität erlassen wurde. 1743 hatte sich der Orgelbauer jedoch geweigert, die Miete für das zweite Zimmer zu entrichten, „weil er einige Gegen-Forderungen hätte“. Am 5. Dezember 1743 wurde er vom Konzil abgemahnt, er solle „seinen schuldigen Miethzinß bezahlen und was er zu fordern hat, gehörig *liquidiren*.“³⁰ Das Verhältnis zur Universität war offenbar zunehmend gespannt.

Nachdem der Universitäts-Orgelmacher am 3. September 1748 verstorben war, beriet das Konzil am 28. September über die Neubesetzung der vakanten Stelle, auf die sich Scheibes Geselle Genz beworben hatte.³¹ Nachfolger wurde jedoch der aus Mockern bei Altenburg stammende Johann Christian Immanuel Schweinefleisch (1721–1771), der zuvor bei Heinrich Nicolaus Trebs als Geselle gearbeitet hatte. Als Orgelbauer ist Schweinefleisch in Leipzig erstmals im Jahre 1750 nachweisbar.

²⁶ UAL, Rep. II | III | B I 3a (*Rationes Veteris Fisci Templi Paulini a Termino Michaelis 1735. ad eundem 1736*), S. 265.

²⁷ UAL, Rep. I | XVI | I 36b, fol. 144r–146r.

²⁸ Siehe Dok V, Nr. B 485a.

²⁹ Schließlich war sein Onkel 1711 bei der Vergabe des Auftrags leer ausgegangen.

³⁰ UAL, Rep. I | XVI | I 36b, fol. 234r–235r.

³¹ UAL, Rep. I | XVI | I 39, fol. 42v–43v.

Die von Scheibe im Jahre 1736 vorgenommene Generalreparatur scheint nicht von dauerhafter Wirkung gewesen zu sein. Bereits 15 Jahre später mußte sein Nachfolger das Instrument abermals überholen. Über die anstehende „Hauptreparatur“ beriet das Konzil am 3. Dezember 1750 und forderte sodann den Orgelbauer auf, eine Kalkulation vorzulegen.³² Daraufhin übergab Schweinefleisch der Universität einen „Aufsatz und Anschlag wegen Veränderung des Orgelwercks“.³³ Die sehr umfangreiche Orgelreparatur kostete 280 Taler, die Schweinefleisch im Verlauf des Jahres 1751 in fünf Raten gezahlt wurden:

am 25. Januar	50 Taler
am 5. April	50 Taler
am 22. Mai	30 Taler
am 30. Juni	75 Taler
am 27. August	75 Taler ³⁴

Über eine spätere Orgelreparatur berichtet der Leipziger Chronist Johann Salomon Riemer:

[1755] *Junius*.

Zu dieser Zeit ist die schöne *Pauliner* Orgel *repariret*, und durch Herrn Johann Christian Immanuel Schweinefleischen, Orgelbauern, mit 3. Registern, als *Principal* 8. Fuß, *Schalmeÿ Bass*. 4. Fuß ins *Pedal*, und *Principal* 4. Fuß ins Ober Werck vermehret worden. Zu gleicher Zeit ist auch die *Thomas* Orgel von nur gedachten Schweinefleischen *repariret* worden.³⁵

2. Die figurale Kirchenmusik in den „Neuen Gottesdiensten“ – Zur Vorgeschichte von Bachs Petitionen

Als Johann Sebastian Bach am Pfingstsonntag (16. Mai) 1723 seine erste Kirchenmusik im sogenannten „Alten Gottesdienst“ der Paulinerkirche zur Aufführung brachte,³⁶ konnte er nicht ahnen, daß er alsbald in einen langwierigen und schier aussichtslosen Streit mit der Universität involviert würde, dessen Vorgeschichte ihm offenbar nicht hinreichend bekannt oder aber verzerrt zugetragen worden war. Um das Verwirrspiel im Konflikt mit der

³² Ebenda, fol. 61r.

³³ Dieser lag dem Konzil am 11. Juni 1751 vor; UAL, *Rep. I | XVI | I 39*, fol. 63r.

³⁴ UAL, *Rep. II | III | B I 3c (Rationes. Fisci Veteris Templi Paulini a Termino Michaelis 1750 ad eundem Terminum 1751 redditae die 2 Decembr. 1751)*, S. 74.

³⁵ Stadtarchiv Leipzig, Riemer-Chronik, Bd. III, S. 917f.

³⁶ In den Rechnungsbüchern des Rektors (UAL, *Rector B 32*, S. 33) ist die erste Zahlung an Bach im Jahre 1723 folgendermaßen vermerkt: „*Cantori in Festo Pentecostes | 2 [Taler] | 12 [Groschen]*“. Siehe auch Dok V, Nr. B 137a.

Universität nachvollziehen zu können, ist ein Einblick in die Musikpflege an der Paulinerkirche unter Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau in vielerlei Hinsicht aufschlußreich.³⁷

Seit der Amtszeit des Thomaskantors Sethus Calvisius (1556–1615) war das Amt des Akademischen Musikdirektors traditionell mit dem des Thomaskantors verknüpft. Gottesdienste fanden im Templum Paulinum bis zum Sommer 1710 jedoch nur an hohen Festen, am 1. Weihnachtstag, am Ostersonntag, am Pfingstsonntag und zum Reformationsfest statt. Der Thomaskantor hatte lediglich an diesen Festtagen die Orgel zu spielen und figurale Kirchenstücke aufzuführen. Entsprechend dieser Regelung war Johann Kuhnau mit der Übernahme des Thomaskantorats (am 6. Mai 1701) nicht nur Director musices der Stadt Leipzig, sondern zugleich auch Musikdirektor der Universität geworden. Es ist daher verständlich, daß Kuhnau sich kompromittiert sah, als am 31. August 1710 in der Paulinerkirche die sogenannten „Neuen Gottesdienste“ (Gottesdienste an den regulären Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahrs) eingeführt wurden und die Universität ohne sein Wissen einen Studenten für das Orgelspiel verpflichtete. Kuhnaus Einspruch erfolgte umgehend³⁸ und man einigte sich darauf, daß er das Organistenamt zwar pro forma beibehalten dürfe, sich fortan aber vertreten lassen müsse. Eine andere Lösung war nicht möglich, da der Universitätsgottesdienst um 9 Uhr begann, der Thomaskantor aber die Frühgottesdienste in den Hauptkirchen (St. Nikolai und St. Thomas) zu besorgen hatte. Diese begannen bereits um 7 Uhr und waren für gewöhnlich erst gegen 11 Uhr zu Ende. Bis nach der Predigt war der Thomaskantor daher unabkömmlich. Während der Kommunion wurde – wie Kuhnau 1717 in einem Memorial ausdrücklich hervorhob³⁹ – nicht figuraliter musiziert.

Noch im Vorjahr hatte Kuhnau seine Position als Akademischer Musikdirektor unangefochten behaupten können und aus Anlaß des 300. Jahrestags der Universitätsgründung (am 4. Dezember 1709) in der Nikolaikirche mit den Thomasschülern und Stadtmusikern drei eigene Psalmvertonungen zur Aufführung gebracht – „Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat“ (zum Anfang), „Der Herr hat Zion erwehlet“ (vor der Predigt) und „Halleluja, lobet

³⁷ Das Thema ist in der älteren Bach-Literatur nur bei B. F. Richter, *Joh. Seb. Bach und die Universität zu Leipzig*, BJ 1925, S. 1–3, und A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, 2. Bd., Leipzig 1926, S. 324–327, kurz abgehandelt worden. Soweit ersichtlich sind die diesbezüglichen Universitätsakten seitdem kaum wieder herangezogen worden.

³⁸ Sogleich am 1. September 1710 protestierte Kuhnau schriftlich dagegen, daß man am 29. August die Orgelschlüssel bei ihm habe abholen lassen, damit fortan ein anderer das Orgelwerk in der Paulinerkirche spiele. UAL, *Rep. II | III | B II 3*, fol. 4r–5v, erstmals wiedergegeben bei Spitta II, S. 860.

³⁹ Vgl. Spitta II, S. 864, und BJ 2001, S. 136 (A. Glöckner).

den Herrn in seinem Heiligtum“ (nach der Predigt).⁴⁰ An diesem denkwürdigen Tag erklangen außerdem zwei weltliche Oden (*Oda secularis* I und II), die wohl ebenfalls von Kuhnau komponiert worden waren.

Die Einführung der „Neuen Gottesdienste“ zog jedoch noch weitere Probleme nach sich. Nachdem der Thomaskantor am Reformationsfest (31. Oktober) 1710 in der Paulinerkirche nach den bisherigen Gepflogenheiten eine figurale Kirchenmusik aufgeführt hatte, untersagte der Rat der Stadt die Mitwirkung von Alumnen und städtischen Musikern (Stadtppfeifern und Kunstgeigern) bei weiteren Universitätsgottesdiensten. Lediglich bei den „Academischen Orationibus“, bei denen traditionell nur Motetten gesungen wurden, durften die Thomasschüler auch weiterhin mitwirken. Nach eigener Darstellung hat sich Kuhnau an das Musizierverbot fortan gehalten. Im Bewußtsein, daß dem Thomaskantor derartige Beschränkungen inzwischen auferlegt waren, erteilte das Konzil sodann dem Jurastudenten Johann Friedrich Fasch die „Concession“, zum Weihnachtsfest 1710 mit seinem zwei Jahre zuvor (1708) gegründeten Collegium musicum die figurale Kirchenmusik in der Paulinerkirche zu bestellen. Entsprechend wurde an den drei Feiertagen dort unter Faschs Leitung musiziert. Daß hierbei einige von Kuhnaus ehemaligen Schülern mitwirkten, bereitete dem Kantor zusätzlichen Verdruß. Kuhnaus Protest erfolgte wenige Tage nach dem Christfest: Am 29. Dezember 1710 wandte er sich an das Konzil und betonte, künftig die Kirchenmusik selbst bestellen zu können, sofern er nicht den „gesamten *Chor* und die Schüler“ (also seine in den Hauptkirchen verfügbaren Kräfte) einsetzen müßte. Er versicherte, daß ihm einige Studenten bei der Paulinerkirchenmusik unentgeltlich helfen wollten. Außerdem könne er notfalls auch auf „einige von unsern Stadt Pfeiffern“ zurückgreifen und damit zusätzliche Kosten – soweit es ihm möglich sei – „ersparen helffen“.⁴¹

Fasch war von Kuhnaus Gesuch offenbar sofort unterrichtet worden. Noch am selben Tag (29. Dezember) beantragte er, die Musik auch weiterhin – also zum bevorstehenden Neujahrsfest sowie an den folgenden Sonn- und Feiertagen – „ohne Entgeld“ und ohne jedwede Hoffnung auf irgendeine finanzielle „Erkänlichkeit“ besorgen zu dürfen. Außerdem gab er ausdrücklich zu bedenken, daß es dem Thomaskantor gänzlich unmöglich sei, die Musik in allen Leipziger Kirchen allein zu bestellen. Auch wäre es viel zu umständlich und zeitraubend, „die *Instrumenta* hin und her zu tragen“. Zudem hätte der Rat dem

⁴⁰ Exemplare des Textdrucks befinden sich in der Universitätsbibliothek Jena (Signatur: 4 *Bud. Hist. un.* 163,78) sowie im Archiv der Nikolaikirche (vgl. im vorliegenden Band den Beitrag von Frauke Heinze, dort Fußnote 4).

⁴¹ UAL, *Rep. II | III | B II 3*, fol. 18r–20r; erstmals wiedergegeben bei B. Engelke, *Johann Friedrich Fasch. Sein Leben und seine Tätigkeit als Vokalkomponist*, Halle 1908, S. 19–21; siehe auch Engelke, *Johann Friedrich Fasch. Versuch einer Biographie*, in: SIMG 10 (1908/09), S. 263–283, speziell S. 268–271.

Kantor bereits untersagt, „die denen Stadt Kirchen gewidmete *Instrumenta*, in der *Academischen* Kirchen zu gebrauchen“, wie überdies auch jedermann in der Stadt wüßte, „daß ohne Hülffe derer Hn. *Studiosorum* der H. *Cantor* keine vollstimmende *Music* würde bestellen können.“ Hingegen sei in seinem – Faschs – „*Collegio musico* kein Mangel an *musicalischen Instrumenten* anzutreffen“ und somit müßten „selbige nicht erst mit großen Unkosten ... angeschaffet werden“. Faschs Hauptargument war freilich, „daß kein einziger *Studiosus* aus denen *Collegiis musicis*, (in welchen doch fast alle *Musici* angetroffen werden) sich H. Kuhnauen zu gefallen unter seine *direction* werde zwingen laßen“.⁴²

Beide Gesuche lagen dem Konzil in der Sitzung am 30. Dezember 1710 vor. Es wurde mehrheitlich dafür votiert, „mit andächtigen Gesängen lieber den Gottesdienst zu *continuiren*“. Auf die Figuralmusik wollten einige der anwesenden Professoren freilich nicht gänzlich verzichten, vor allem weil „in andern kleinen Städtgen die Leuthe darzu gehalten würden, daß sie müsten zum wenigsten etl[iche] mahl des Jahres eine *Music* machen.“ Man beschloß daher, daß, sollte Figuralmusik verlangt werden, Kuhnau vorerst im Amt bleiben könne, denn „mit Faschen würde es sich nicht schicken, weil er auf den *Coffeè* Hauße, Schloß's Keller und in denen *Opern* nebst denen *Studenten musicire*.“ Noch etwas deutlicher wurde der Thomasschulrektor Johann Heinrich Ernesti, indem er mit Nachdruck einwandte, „daß H. Fasch und die *Studiosi* auf dem *Coffeè* Hauße und in denen *Opern musicirten*, auch *presentirte* derjenige, so den *Discant* singe, die lustige Person in der *Opera*, da denn öftters allerhand Zoten gesungen würden, und würde also es vielmehr eine *Hame* geben, wenn von ihnen in der Kirche hernach solte *musiciret* werden.“ Bei dem erwähnten Diskantisten handelte es sich offenbar um den dem Alumnat vier Jahre zuvor entflohenen Thomasschüler Johann Christian Pechuel.⁴³ Die weniger wortreich vorgetragenen Gegenargumente, „daß hinführo der Rath nicht verstaten würde, daß die *Instrumenta* aus einer andern Kirche in diese [die Paulinerkirche] solten geschleppt werden“ und Kuhnau in den anderen Kirchen genug zu tun hätte, weswegen auch „die *Theatralischen Musicen*“ in Kauf zu nehmen wären, fanden im Konzil hingegen keine Mehrheit.⁴⁴

Das von Johann Friedrich Fasch seit 1708 geleitete Collegium hatte zu jener Zeit demnach in der Oper am Brühl musiziert. Bemerkenswert ist der Disput um die Notwendigkeit und den Sinn figuraler Kirchenmusik. Begreiflicher-

⁴² UAL, *Rep. II | III | B II 3*, fol. 15r–17v. Vollständig wiedergegeben bei Engelke (wie Fußnote 41), S. 17–19.

⁴³ Erwähnt in Kuhnau's Memorial von 1709 (wiedergegeben bei Spitta II, S. 855–859, siehe speziell S. 858).

⁴⁴ UAL, *Rep. II | III | B II 4*, fol. 84r–86r.

weise waren die Meinungen im Konzil darüber geteilt. Vor diesem Hintergrund erklärt sich vielleicht auch eine Bemerkung im Vorwort der 1710 von Friedrich Groschuff verlegten Schrift „Leipziger Kirchen-Staat“. Darin wird dem Gottesdienstbesucher empfohlen, „diejenige Zeit/ in welcher etwan nur bloß auf der Orgel *præambulirt* oder lange *musiciret* wird/ (mancher aber die *Figural-* und vielmahl *Opern-mäßige Music* nicht sonderlich achtet)“ lieber Gebetstexte zu lesen, als daß er sich „mit unnützen plaudern“ die Zeit vertreibe.⁴⁵

Kuhnau wurde das Amt des Akademischen Musikdirektors zunächst nicht entzogen. Wie aus seinem wenige Tage darauf (17. Januar 1711) eingereichten Gesuch hervorgeht,⁴⁶ hatte sich das Konzil darauf geeinigt, die Aufführung von figuralen Kirchenstücken an regulären Sonntagen vorerst auszusetzen. Hingegen sollte der Thomaskantor an hohen Festen nach der Predigt ausschließlich mit Studenten (also ohne Hinzuziehung von Alumnen und Ratsmusikern) eine „kurtze *Music*“ aufführen dürfen, bis sich das gespannte Verhältnis zwischen dem Stadtrat und der Universität wieder normalisieren würde. Aber selbst darauf wollten sich die Stadtväter nicht einlassen, wie Kuhnau vom Vorsteher der Thomasschule Gottfried Conrad Lehmann alsbald erfahren mußte. Daher richtete er am 17. Januar 1711 nunmehr ein Gesuch an den Leipziger Rat, in welchem er zunächst darauf hinwies, daß er nach dem Reformationsfest 1710 weisungsgemäß nur mit Studenten, nicht aber mit den Alumnen die Figuralmusik in der Paulinerkirche bestellt hätte. Da ihm dort nun ein gänzlichliches Musizierverbot drohe, gab er nachdrücklich zu bedenken:

Daß wenn ich (1.) von der mir anvertrauten Orgel, oder dem an deren statt darinne befindlichen *Positiv* weggehen, und die von mir verlangte *Music* in Feÿer Tagen, die ich (2.) mit meiner besten *Commoditet* ohne die geringste Versäumnuß meiner denenselben schuldigen Dienste bestellen kan, wegginge, sich (3.) meine Wiedrigen gleich mit ihrem starken *Choro* dabey einfinden, (4.) mein in die 10. Jahr genoßenes jähriges *fixum Salarium* an 20. fl. sammbt denen *Accidentien* von *Doctoraten* und andern *solemnem Orationibus* an sich bringen, (5.) große *Musiqven*, wenn es ihnen einfiele, machen, alle *Studiosos* (6.) mir entziehen würden, daß ich also (7.) auff unsern ordentlichen *Choris* mit meinen armen Schülern und *Incipienten* zu meiner *continuirlichen* Bekränckung und zum höchsten *Despect* unsrer *Music* in den Haupt Kirchen verlaßen stehen müßte, da ich hingegen (8.) wenn ich die von meiner wenigen Person begehrte *Music dirigirte* Meinen HochEdlen Herren *Patronen* nicht den geringsten Widerwillen erwecken, (9.) allen Schaden unserer ordentlichen Kirchen *Music* verhüten, (10.) bey

⁴⁵ *Leipziger Kirchen-Staat/ Das ist Deutlicher Unterricht vom Gottes-Dienst in Leipzig*, Leipzig 1710, Vorrede vom 24. November 1709, fol. 7v. Die Passage ist vollständig wiedergegeben bei W. Herbst, *Evangelischer Gottesdienst. Quellen zu seiner Geschichte*, Göttingen 1992, S. 142–143.

⁴⁶ Siehe Fußnote 48.

meinem *lucello*⁴⁷ ungekräncket bleiben, (11.) die auff dem *Academischen Choro* willig zusammen gekommene *Studiosos* und *Adjuvanten* an mich bringen, und weil (12.) zu denen jetzigen *Musiqven* sonderlich sehr viel *exercirte* Leute erfodert werden, (13.) das Auffnehmen und den Ruhm der *Music* unserer Haupt Kirchen, so ich so hoch als mein Leben schätze, mit Gottes Hülffe sehr befördern könnte.

Er versprach ferner, nicht das geringste von seinen Amtspflichten als Thomas-kantor zu versäumen und „weder von Schülern noch unsern Kirchen *Instru-menten* etwas zu gebrauchen“.⁴⁸

Als am 16. Januar 1711 die anhaltenden Kontroversen mit der Universität im Engen Rat zur Sprache kamen, unterbreitete der Bürgermeister Johann Ernst Kregel den Vorschlag, daß „die Zeit zum Gottesdienste [in der Paulinerkirche] wie in andern Kirchen gesezet und die *Music* eingestellet werden solle“.⁴⁹ Davon unbeeindruckt befand das Konzil am 29. Januar 1711, es wären

Die Kirchen *Music* belangend, unterschiedene *Studiosi* vorhanden, welche sich selbst *offeriret* die Kirchen *Music* ohne Entgelt zu versehen. Nun ist auch dieses dergleichen *Exercitium*, woraus keinem Menschen ein Nachtheil erwächset, iedoch die *Studiosi* zu einer Gottgefälligen *Music* angeführet, und die Zuhörer zu Gottes Liebe aufgemuntert werden.⁵⁰

Vermutlich blieb dem Konzil auch keine andere Wahl, weil Kuhnau die Thomasalumni und Stadtmusiker für die Musik in der Paulinerkirche nicht hinzuziehen durfte. Außerdem hatte der Rat untersagt, dort die Kircheninstrumente aus St. Thomas und St. Nikolai zu verwenden. Für die Figuralaufführungen war Kuhnaus Handlungsspielraum somit äußerst beschränkt. Selbst auf die Mitwirkung von studentischen Helfern konnte der Kantor nicht ohne weiteres hoffen, da – so Fasch – kaum ein Student sich von Kuhnau dirigieren lassen würde.

Da die Angelegenheit weiterhin in der Schwebe blieb, intervenierten Fasch und Kuhnau abermals schriftlich. Am 31. März 1711 wurden ihre Gesuche im Konzil verlesen und ausführlich diskutiert. Wiederum erwies sich der Thomaschulrektor Ernesti als strikter Gegner jedweder Neuerungen: Selbst wenn Kuhnau sein bisheriges Amt aufgeben müsse, dürfe man Fasch unter keinen Umständen als Akademischen Musikdirektor annehmen, „weil er so *importun* wäre, und seinen *Præceptorem* der ihn so zu sagen aus den Kothe gezogen, indem er ein Knabe von 14 Jahren gewesen, als er auf die *Thomas* Schule kommen, und biß ins 21. Jahr darauff verblieben, zu kräncken suche“. Es wäre

⁴⁷ *lucellum* = kleiner Gewinn, Profitchen.

⁴⁸ Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII. C. 24 (Acta die hiesige Paulinerkirche betr.)*, fol. 113r–115r. Erstmals wiedergegeben bei A. Schering, *Ein Memorial Joh. Kuhnau*, in: *ZfMw* 4 (1921/22), S. 612–614.

⁴⁹ Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VIII. 57*, fol. 149v.

⁵⁰ *UAL, Rep. II | III | B II 3*, fol. 30r.

der junge Bewerber „mit einer guten *reprimande* abzuweisen, ja er sollte auch nicht einmahl wenn Kuhnau gleich das *Directorium* nicht mehr haben wolte, darzu angenommen werden.“ Allerdings mehrten sich die Stimmen gegen Kuhnaus weitere Amtsführung, zumal dieser in der Paulinerkirche „nun etliche mahl der *Music* nicht beÿ gewohnt“ habe. Gegebenenfalls könne man Fasch auf eine künftige Anstellung hoffen lassen. Am Ende der Debatte blieb jedoch alles vorerst beim Alten. Kuhnau sollte – zumal er den Orgelbau in der Paulinerkirche mit zu beaufsichtigen hatte – das akademische Musikdirektorat noch so lange behalten, bis er es überhaupt nicht mehr ausüben könne. Allerdings war allen Anwesenden bewußt, daß die Paulinerkirchenmusik nur von Studenten übernommen werden konnte. Eine Änderung behielt sich das Konzil ausdrücklich vor.⁵¹ Freilich blieb der Grundkonflikt weiterhin ungelöst: Die Studenten wollten Kuhnaus Direktion nicht anerkennen. Ein erträgliches Einvernehmen mit dem Kantor war somit unmöglich.

Spätestens im Sommer 1713 beendete Fasch sein Jurastudium und verließ Leipzig. Vielleicht erfolgte sein Fortgang bereits im Frühsommer 1711, nachdem sich die Chancen, das Amt des Akademischen Musikdirektors zu erlangen, durch den Beschluß des Konziliums vom 31. März 1711 wohl endgültig zerschlagen hatten. Obgleich Kuhnaus Witwe Sabina Elisabeth auf Bachs Veranlassung später (1725) schriftlich bezeugte, ihr Mann habe seit 1710 die „*Musiqven*“ in den „Neuen Gottesdiensten“ ohne eine finanzielle Zulage „gleichfalls *dirigiret*“, bleibt offen, auf welchen Zeitraum ihre Aussage zu beziehen ist und mit welcher Regelmäßigkeit solche Aufführungen überhaupt stattfinden konnten. Wie aus einer späteren Stellungnahme der Universität (vom 29. Oktober 1725) hervorgeht,⁵² hatte sich Kuhnau „größtentheils ... durch *Substituirt*e *Vicarios*“ vertreten lassen müssen. Mit jenen Helfern, „deren Dienst und Beyhülffe“ sich die Universität „zu Bestellung der *Music* beÿ dem neuen Gottes-Dienst bedienen“ mußte, kam es zu „wiederwärtigen *difficultäten* und verdrüßlichkeiten“,⁵³ weil sie sich vom Thomas Kantor nicht dirigieren lassen wollten und dieser bei den Aufführungen ohnehin nur ausnahmsweise zugegen war. Dessen ungeachtet wurde Kuhnau für die Musik in den „Neuen Gottesdiensten“ zusätzlich zu seinen Einkünften für die Musik im Alten Gottesdienst und bei den „Quartalsorationen“ aus den Mitteln der Universität ein „jährliches *gratiale*“ von 12 Gulden gewährt.⁵⁴

⁵¹ UAL, *Rep. II | III | B II 4*, fol. 111r–114r.

⁵² Dok I, Nr. 12 (S. 44).

⁵³ Ebenda.

⁵⁴ Aus den Jahren 1713 und 1714 sind einige Zahlungsbelege erhalten, in denen Kuhnau den Empfang von 3 Gulden im Quartal quittiert; UAL, *Rep. II | III | B I 12*, fol. 47r, 50r.

In einer Denkschrift vom 29. Mai 1720,⁵⁵ in welcher der Thomaskantor den Stadtvätern sein Konzept einer zwischen den Kirchen St. Nikolai, St. Thomas und der Neukirche alternierenden Figuralmusik vorstellte, werden die Universitätsgottesdienste mit keinem Wort erwähnt. Offenbar spielten sie bei seinen Überlegungen zur Neuorganisation der Kirchenmusik inzwischen keine Rolle mehr. Leider nur recht unpräzise berichtet Christoph Ernst Sicul, daß in den Gottesdiensten der Paulinerkirche nach der Predigt über das verordnete Evangelium „dann und wann/ zumal in Fest-Tagen und in den Messen/ von denen Herren *Studiosis* unter Herrn Kuhnauens *Direction* gar vortreffliche *Concerten figuriret* werden“.⁵⁶ Da figurale Kirchenmusik auch während der drei Messewochen (zu Neujahr, Ostern und zu Michaelis) zu hören war, müssen die Aufführungen auch in den „Neuen Gottesdiensten“ stattgefunden haben.

Das Verhältnis zwischen Johann Kuhnau und den Universitätsbehörden blieb weiterhin gespannt, wie das Protokoll des Konzils vom 22. April 1716 belegt:

Hette der *Cantor* Cuno ein *Protestation* Schreiben eingegeben, und darinnen verlangt, daß Keiner zum Orgelschlagen in der Pauliner Kirche möchte ohne sein Vorwißen angenommen werden.

Hierauff

Wurde beliebt, Es möchte Cuno in leidlichen *Terminis* sich erklären, und ohne der *Universität* Vorbewußt Niemanden das Orgelschlagen in der Pauliner Kirche auftragen.⁵⁷

Die Besetzung der Organistenstelle war inzwischen eine Angelegenheit der Universität geworden. Nachdem Johann Gottlieb Görner am 29. April 1721 zum Nikolai-Organisten gewählt worden war, beriet das Konzil am 6. Mai 1721 über die Neubesetzung der Stelle des Universitätsorganisten und entschied, daß beim Kantor „Erkundigung eingezogen, auch deßen Gutachten“ über die Bewerber abgewartet werden solle.⁵⁸ Am 24. Mai 1721 wurde im Konzil über die Neubesetzung dann folgendermaßen beraten:

1.) Beträffe die *vacant*-gewordene Organisten-Stelle in der *Pauliner*-Kirche, und hätten sich darzu 5. *Studiosi*, benannt.

⁵⁵ „Project, welcher Gestalt die Kirchen Music zu Leipzig könne verbeßert werden“, Universitätsbibliothek Leipzig, Signatur: *Rep. III 15e*; der Text ist vollständig wiedergegeben bei Spitta II, S. 866–868.

⁵⁶ C. E. Sicul, *NEO ANNALIUM LIPSIENSIIUM CONTINUATIO II. Oder Des mit dem 1715ten Jahre Neuangegangenen Leipziger Jahr-Buchs Dritte Probe, auf das Jahr 1717 ausgefertigt*, Leipzig (1717), § 16, S. 575.

⁵⁷ UAL, *Rep. II | III | B II 8*, fol. 64r+v.

⁵⁸ UAL, *Rep. I | XVI | I 29*, fol. 80r–81r.

Wagner,
Thiele
Starcke,
Ursinus und
Walther

welcher letztere aber nur itzige Ostern anhero kommen, angegeben, und würde dahero nöthig seyn, daß aus diesen fünffen einige die Probe zuspieren, *eligiret* würden, worunter auf Wagnern besonders *reflectiret* werden dürffte, weiln dieser eines *Cantors* Sohn aus Wurtzen⁵⁹ wäre, zeithero in der neuen Kirche alhier die Orgel geschlagen hätte, und wegen seiner Wißenschafft in der *Music*, auch seines Wohlverhalten halber wohl *recommendiret* worden.

Rs.

Wagner, Thiele und Starcke sollen die Probe spielen, iedoch solle damit bis bevorstehende Pfingsten angestanden werden, weiln der *Cantor* krank wäre, und der vorige *Organist*, Görner, sich *engagiret*, annoch 14 Tage zu spielen, daferne aber der *Cantor* sobald nicht *restituiret* würde, so sollen nach diesem die *denominirten Subjecta* auf die Probe gestellt werden, und wollen *Magnificus Dominus Rector*, weiln dieselben um die *Music*, und absonderlich das Orgel-Schlagen gute Wißenschafft gehabt, und solche *ratione* des letztern Ihnen annoch gutermaßen beÿwohne, auf dieselben Achtung geben.⁶⁰

Als das Konzil am Samstag vor Exaudi (24. Mai) 1721 tagte, war Johann Kuhnau erkrankt. Ob seine Gesundheit alsbald wiederhergestellt werden würde, schien ungewiß.⁶¹

⁵⁹ Gemeint ist Bachs nachmaliger Schüler Georg Gottfried Wagner (1698–1756), ein Sohn des Kantors Georg Zacharias Wagner (1671–1751) aus Wurzen. G. G. Wagner war von 1712 bis 1718 Thomasschüler und wurde 1718 an der Leipziger Universität immatrikuliert. Siehe H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Georg Gottfried Wagner – neue Dokumente*, in: *Bach-Studien* 5, Leipzig 1975, S. 147–154, speziell S. 149. Nachdem Thiele hatte verlauten lassen, daß er sein Organistenamt aufgeben wolle, bewarb sich Wagner abermals um die vakant werdende Stelle. Am 25. Juli 1724 wurde im Konzil beschlossen, daß dieser nochmals eine Probe abzulegen habe und die Orgel, die „sehr viel kostete, daß er dieselbe also, damit ihr kein Schaden zugefüget werde, *tractiren*, und in obacht nehmen“ möge. *UAL, Rep. I | XVI | I 31*, fol. 5v–7v.

⁶⁰ Zitiert nach *UAL, Rep. I | XVI | I 29*, fol. 82r–83r; in verkürzter Lesart auch enthalten in *Rep. I | XVI | I 27*, fol. 5r–6r. Die zuletzt genannte Akte wird auch bei Schulze (wie Fußnote 59), S. 149, herangezogen.

⁶¹ Wie Tatjana Schabalina anhand einer bislang unbekanntenen Textquelle belegen konnte, erklang eine Woche darauf (am 1. Juni 1721) in der Nikolaikirche eine Pfingstkantate mit dem Textbeginn „Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten“, bei der es sich möglicherweise um BWV 172 handelte. Siehe hierzu den Beitrag von T. Schabalina im vorliegenden Band.

Am 3. Juli 1721 wurde Johann Christoph Thiele zum Organisten gewählt, nachdem Johann Kuhnau ihn in einem an Johann Heinrich Ernesti gerichteten Schreiben vor allem wegen seines ausgezeichneten Generalbaßspiels empfohlen hatte.⁶² Kuhnau war bei der Organistenprobe aufgrund seiner Erkrankung nicht anwesend. Doch scheint er noch einmal genesen zu sein. Als der Enge Rat am 14. November 1721 über die anstehende Generalreparatur der Donath-Orgel in der Neukirche zu entscheiden hatte, wurde mehrheitlich beschlossen, die Arbeiten Johann Scheibe zu übertragen, dem Kuhnau ein ausgezeichnetes Zeugnis ausgestellt hatte. Scheibe veranschlagte für das Projekt eine Gesamtsumme von 600 Talern. Die Bauaufsicht sollte Kuhnau gemeinsam mit dem Nikolai-Organisten Daniel Vetter führen.⁶³

Pro forma war der Thomaskantor zu jener Zeit noch Akademischer Musikdirektor und wurde als solcher auch besoldet. Auf „höherer Ebene“ hatte man aber längst über eine praktikable Neuregelung nachgedacht. Bereits 1718 war mit Gottlieb Zetzsch ein Organist angestellt worden, der nicht mehr als Kuhnaus Vertreter fungierte und direkt aus den Mitteln der Universität besoldet wurde; nachdem der Student um ein beständiges Salär angesucht hatte, bewilligte ihm das Konzil am 1. September 1718 eine Zahlung von jährlich 6 Talern und stellte – abhängig von der Finanzlage der Universität – sogar eine künftige Erhöhung in Aussicht. Allerdings wurde Zetzsch ausdrücklich aufgefordert, er möge „das lange *præambuliren* zwischen denen Liedern einstellen und hinführo unterlaßen“.⁶⁴ Auch hier zeigt sich das begrenzte Musikverständnis des Konzils.

Chancen für eine grundsätzliche Veränderung sahen die Universitätsbehörden nach Kuhnaus Tod, als Georg Philipp Telemann am 11. August 1722 vom Leipziger Rat zum Thomaskantor gewählt wurde. Wie aus dem Sitzungsprotokoll der Decemvirm vom 18. August 1722 hervorgeht, hatte sich dieser sogleich auch um das Amt des Akademischen Musikdirektors beworben.

II George Philipp Telemann, der neue Stadt-Cantor, hätte beydes, münd- als schriftlich Ansuchung gethan, daß ihme auch das *Directorium Chori Musici* bey'm *Templo Paulino* anvertrauet werden möchte.

Conclus.

Telemannen, dieweil an ihm, als einem *excellenten Musico* nichts auszusetzen, soll auf sein beschehenes Suchen, das *Directorium Musices* anvertraut, ihme auch, besonders zu dem Ende, damit es nicht das Ansehen gewinne, als ob *Academia* eben allemahl den Stadt-Cantorem anzunehmen schuldig seÿ, eine *Instruction* ertheilet, iedoch darinnen, wie und durch wen er die *Academische Music* zu bestellen hätte, ihme nichts vorgeschrieben, sondern solches seinem Gutbefinden überlaßen werden.

⁶² UAL, *Rep. I | XVI | I 29*, fol. 86r+v, und *Rep. I | XVI | I 27*, fol. 10r–11r.

⁶³ Stadtarchiv Leipzig, Tit. VIII. 60a, fol. 113r.

⁶⁴ UAL, *Rep. I | XVI | I 13*, fol. 505–507.

III Weil nurgemeldter neuer *Director*, Telemann, allererst in der *Michael*-Meße ankommen würde, so frage sich, wer *interim* und besonders am *Michaelis*-Tage die Pauliner *Music* bestellen solle?

Die Übergangslösung war rasch gefunden:

Es soll *interim* dem ehemaligen *Organico Paulino*, nunmehr aber *Organisten* bey der *Nicolai*-Kirche, Gernern, aufgetragen werden, gestallt derselbe solches gerne übernehmen würde.⁶⁵

Da man Telemann bereits als einen „excellenten Musicus“ kannte, war seine Wahl im Konzil kaum mehr als eine Formsache. Bis zu seiner Ankunft sollte der vormalige Pauliner-Organist Johann Gottlieb Görner die Figuralaufführungen in der Paulinerkirche interimistisch leiten. Die Mitglieder des Konzils waren sich allerdings einig, daß an der Personalunion von Thomaskantor und Akademischem Musikdirektor künftig nicht mehr festzuhalten sei; außerdem müsse der neugewählte Direktor selbst entscheiden, mit welchen Musikern er fortan musiziere. Da es dem Thomaskantor weiterhin untersagt war, die Pauliner-Gottesdienste mit den Alumnen und Ratsmusikern zu bestellen, wollte das Konzil keinen neuen Konflikt heraufbeschwören und das ohnehin gespannte Verhältnis zur Stadt nicht noch zusätzlich belasten. Jedenfalls hatte Telemann fest zugesichert, zu Michaelis (29. September) 1722 seine neuen Ämter in Leipzig zu übernehmen. Vielleicht war am 25. August 1722 im Festgottesdienst der Nikolaikirche seine Kantate „Der Herr ist König“ zur Ratswahl aufgeführt worden.⁶⁶

Erst Anfang November 1722 sagte Telemann kurzfristig ab, wodurch sich die Wiederbesetzung des Thomaskantorats und der Stelle des Akademischen Musikdirektors in die Länge zog. Nachdem Ende März 1723 die Nachricht durchsickerte, daß auch der Darmstädter Kapellmeister Christoph Graupner das Thomaskantorat nicht übernehmen könne, sahen sich die Universitätsbehörden zum Handeln veranlaßt: Am 3. April 1723 – wenige Wochen vor Bachs Wahl zum Thomaskantor – wurde der Nikolai-Organist Johann Gottlieb Görner, der „in seiner *Music* gar geschickt seÿ, und sich biß anhero in der *Pauliner* Kirche, in welcher er die *Musiquen* freÿ willig ohne was davor zu

⁶⁵ UAL, *Rep. I | XVI | I 27*, fol. 58v–59r (auszugsweise wiedergegeben bei B. F. Richter, *Joh. Seb. Bach und die Universität zu Leipzig*, in: *MfM* 33, 1901, S. 101–110, hier S. 102; siehe auch BJ 1925, S. 3), und *Rep. I | XVI | I 30*, fol. 18r–19r. – Zu Telemanns Berufung nach Leipzig siehe auch E. Kroker, *Bachs Berufung in das Kantorat der Thomasschule*, in: Kroker, Aufsätze zur Stadtgeschichte Leipzigs, Leipzig 1929, S. 137–148, speziell S. 138–139.

⁶⁶ Vgl. A. Glöckner, *Eine verstümmelt überlieferte Telemann-Kantate im Aufführungsrepertoire J. S. Bachs*, BJ 1998, S. 83–92, insbesondere S. 89.

verlangen, verrichtet habe, gar wol hätte hören laßen“,⁶⁷ zum Musikdirektor der Universität ernannt.

Wie aus einer Mitteilung des Chronisten Christoph Ernst Sicul vom 3. April 1723 hervorgeht, waren Görners Pflichten von Anfang an eindeutig geregelt:

dieser hat die Music nur bey dem neuen Gottesdienst, d. i. bey denen ordentlichen Sonn- und Festtags-Predigten aufzuführen; die alte Music hingegen i. e. die bey denen *Orationibus Festivalibus* und *quadrimestribus* ist dem Stadt-Cantori verblieben.⁶⁸

Nachdem die Figuralaufführungen in den „Neuen Gottesdiensten“ über lange Zeit unter ungeklärten Bedingungen stattgefunden hatten, wollten die Universitätsbehörden nun endlich stabile Verhältnisse schaffen. Und dies lag letztlich auch im Interesse des Rates, der aufgrund bisheriger Erfahrungen in Bachs Anstellungsrevers vorsorglich den Passus einfügen ließ, daß dieser „bey der *Universität* kein *officium*, ohne E. E. Hochweisen Rats *Consens* annehmen solle und wolle.“⁶⁹ Bach hatte somit von Anfang an keinerlei Chancen, diese Entwicklung noch einmal umzukehren. Seine an Kurfürst Friedrich August I. gerichteten Petitionen,⁷⁰ die „Neuen Gottesdienste“ fortan wieder bestellen zu dürfen oder wenigstens die Johann Gottlieb Görner gewährte Besoldung von 12 Gulden für sich beanspruchen zu können, mußten daher aussichtslos bleiben. Möglicherweise war Bach über die zurückliegenden Vorgänge auch nur unzureichend informiert worden. Selbst den Universitätsbehörden waren die Zusammenhänge etwas unklar, glaubte doch der Rektor Christian Ludovici zunächst, Bach mit einer Ausgleichszahlung von sechs Talern für die entgangenen „Neuen Gottesdienste“ entschädigen zu können.⁷¹

Obwohl Bach deren musikalische Leitung nicht zurückgewinnen konnte, hat er die „Alten Gottesdienste“ sowie die Musik zu den „Quartalsorationen“ bis zu seinem Lebensende ohne Unterbrechung bestellt und dafür jährlich ein Honorar von 13 Talern und 10 Groschen empfangen. In rund 27 Amtsjahren dürfte er in der Paulinerkirche somit über 100 Figuralmusiken aufgeführt haben.

Außer den Kirchenmusiken im „Alten Gottesdienst“ hat Bach auch Werke zu außergewöhnlichen offiziellen Anlässen der Universität komponiert. Nachweislich waren dies zunächst (zwei?) lateinische Oden (BWV² Anh. I 20),

⁶⁷ UAL, Rep. I | XVI | I 27, fol. 82v–83r.

⁶⁸ Christoph Ernst Siculs *ANNALIUM LIPSIENSIIUM ... Des Leipziger Jahr-Buchs zu dessen Dritten Bande Erste Fortsetzung*, Leipzig 1723, S. 241 f.

⁶⁹ Siehe Dok I, Nr. 92.

⁷⁰ Siehe Bachs Gesuche vom 14. September 1725 (Dok I, Nr. 10) und 31. Dezember 1725 (Dok I, Nr. 12).

⁷¹ Protokoll des Konzils vom 19. April 1725 (Dok II, Nr. 189).

die am 9. September 1723 in Anwesenheit des Rektors Johann Burkhard Mencke im Hörsaal der Universität auf der Ritterstraße zum Geburtstag Herzog Friedrichs II. von Sachsen-Gotha-Altenburg musiziert wurden.⁷²

3. Vorbehalte gegenüber der figuralen Passionsmusik?

Gegenüber der 1717 in Leipzig eingeführten Tradition, im Karfreitagsvespergottesdienst figurale Passionsmusiken aufzuführen,⁷³ war man im Templum Paulinum offenbar zurückhaltend. Als der Universitätsprofessor Johann Florens Rivinus dort am Karfreitag (26. März) 1728 mit ausdrücklicher „Concession“ des Kurfürsten eine Passionspredigt im Vesperegottesdienst stiftete,⁷⁴ wurde angeordnet, „daß vor der Predigt 2. Sterbe oder *Passions*-Lieder, und 2. dergl. nach der Predigt, unter *doucer Music*, ohne alles *figuriren*“ abgesungen werden sollten, „damit die ganze Gemeinde zugleich mit singen könnte“.⁷⁵ Dem Akademischen Musikdirektor Johann Gottlieb Görner wurden dafür 2 Taler zugebilligt.

Die ausdrückliche Anweisung, im Karfreitagsvespergottesdienst auf „alles figuriren“ zu verzichten, läßt indes vermuten, daß die figurale Passionsmusik in Leipzig noch nicht durchweg angenommen war. Bezogen auf Bachs Passionsaufführungen wäre zumindest zu fragen, ob seine doppelchörige Matthäus-Passion unter den damaligen Zuhörern nur ungeteilte Bewunderung auslöste oder ob das monumentale Opus nicht doch den Widerspruch einiger Vorgesetzter bei Kirche, Stadt und Schule erregte. Wurde eine gut dreistündige Passions-Aufführung im Rahmen des Vesperegottesdienstes tatsächlich hingenommen? Vielleicht als Reaktion auf kritische Stimmen gegenüber der im Vorjahr musizierten Passion erklang 1730 die ungleich bescheidenere Lukas-Passion (BWV² Anh. II 246) eines unbekanntes Verfassers. Vermutlich wurde die Gemeinde bei der Aufführung sogar mit einbezogen, indem sie zumindest den Schlußchoral mitsingen konnte. In Bachs Aufführungspartitur⁷⁶ sind fünf Strophen des Chorals⁷⁷ in simplem Kantionalsatz notiert. Immerhin enthält das Werk 23 Choral- und 9 Litaneisätze, während die madrigali-

⁷² Siehe Dok II, Nr. 156, und Dok V, Nr. B 156a.

⁷³ Diese wurde in der Neukirche bereits 1717 und in den Hauptkirchen 1721 eingeführt (zunächst in St. Thomas, später in St. Nikolai).

⁷⁴ Das von Rivinus gestiftete Kapital betrug 120 Taler.

⁷⁵ Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII C (F) 24 (Acta die hiesige Paulinerkirche betr.)*, fol. 204r–205r.

⁷⁶ D-B, P 1017.

⁷⁷ Der Strophe „Nun ruh Erlöser in der Gruft“ folgen noch vier weitere Strophen. Die Herkunft des Liedtextes ist noch ungeklärt.

schen Sätze⁷⁸ auf ein absolutes Minimum reduziert sind. Vielleicht nicht zufällig folgte der apokryphen Lukas-Passion am Karfreitag 1731 die hinsichtlich ihres formalen Umfangs wiederum eher bescheidene Markus-Passion (BWV 247), die mit ihrem hohen Anteil an Choralsätzen ebenfalls aus dem üblichen Rahmen fällt – 16 Chorälen stehen nur sechs Arien gegenüber. Offenbar hatte Bach sich abermals in Zurückhaltung geübt. Die vermutlich aus Bachs Leipziger Umfeld stammende Passionskantate „Wer ist der, so von Edom kömmt“⁷⁹ schließlich enthält im zweiten Teil sechs von einem unbekannten Bearbeiter neu hinzugefügte Kantionalsätze über das Passionslied „Christus, der uns selig macht“. Diese Choräle bilden ein Gegengewicht zu den – bereits in der Vorlage⁸⁰ enthaltenen – ausdrucksvoll gesetzten Bibelwortschönen im ersten Teil (auf Texte aus dem 53. Kapitel des Buchs Jesaja). Die Intention des Bearbeiters ging wohl dahin, etwaigen Vorwürfen gegen die Aufführung einer zu „opernhaften“ Passionsmusik vorzubeugen.

4. Streitigkeiten um eine Beisetzung in der Paulinerkirche Zur Aufführung der Begräbnismotette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ (BWV 226)

Zwei Jahre nach der Aufführung von Bachs Trauerode (BWV 198) erklang in der Paulinerkirche seine Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ (BWV 226) zur Beerdigung des Thomasschulrektors Johann Heinrich Ernesti. Über den Tag der Aufführung gibt es in der Bach-Literatur unterschiedliche Angaben.⁸¹ Nach einem Verzeichnis der Grabstellen in der Paulinerkirche wurde Ernesti „Aufm Platze zwischen Apels *Capelle* und denen Weiber Stühlen der Cantzel gegen uber“ beigesetzt. Das Beerdigungsdatum ist folgendermaßen angegeben: „175.) ... 1729. den 23. *Octobr.* wurde Hr: *Prof:* Ernesti hier bey gesetzt ist noch eine Stelle übrig ob sie der Fr: Witwe oder

⁷⁸ Diese umfassen lediglich den Eingangsschor, sechs Arien und ein Terzett.

⁷⁹ D-B, *Mus. ms.* 8155.

⁸⁰ Die Pasticcio-Vorlage ist Carl Heinrich Grauns Passionskantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“. Eine Abschrift dieses Werks befand sich in der Bibliothek der Thomasschule. Ob ein direkter oder indirekter Zusammenhang zwischen den beiden Handschriften besteht, ist leider nicht feststellbar, da das Manuskript der Thomasschule seit Dezember 1943 verschollen ist.

⁸¹ Siehe die Zusammenfassung der Forschungsdiskussion bei N. Bolin, „*Sterben ist mein Gewinn*“ (*Phil* 1,21). *Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock 1550–1750*, Kassel 1989 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur. 5.), S. 314 und besonders S. 341 (Fußnote 125); ergänzend BC C 2 (Bd. I/3, S. 949f.) und BJ 2007, S. 235 (M. Petzoldt).

der Kirche zuständig, weiß ich nicht.“⁸² Am 27. Februar des gleichen Jahres war bereits Ernestis Tochter Regina Christiana dort zur letzten Ruhe gebettet worden.

Das in der vorliegenden Begräbnisakte vermerkte Datum (23. Oktober) erscheint plausibel, denn noch drei Tage zuvor (am 20. Oktober 1729) wurde im Konzil über das *Procedere* bei der anstehenden Beisetzung debattiert:

1.) Weiln Herr *Prof. Ernesti* seel. verstorben, welcher vor kurtzen die *Directionem Oeconomiae* zu verwalten überkommen, so würde solche *Direction* jemanden anders förderlichst aufzutragen seÿn. ...

2.) Wegen der *Funeralien* Herrn Prof. Ernesti hätten sich einige Umstände ereignet, darüber *Reflexion* zu machen wäre, als

a) *Martius*, der Leichenbitter, hätte die Veranstaltung beÿm Rath getroffen, ohne dem Herrn *Magnifico Rectori* davon Nachricht zu geben.

b) der Rath wollte nicht gestatten, daß die *Solennia* ohne Weibern *Conduct celebriret* werden möchten.

c) derselbe versage auch so gar den Leichenbitter und Leichen-Wagen, im fall es nicht nach seiner, des Raths, Veranstaltung gehen sollte.

d) nicht weniger wollte der Rath in *Corpore* nicht mit gehen.

Ob nun wohl, nachdem sich die Fr. Wittib *resolviret*, auch mit zur Leiche zu gehen und einen Weibern *Conduct* zu *admittiren*, die Bedenklichkeit vor diesmahl wegfiel; So sollte doch dem Rath die *Direction* in *Policeÿ* Sachen nicht eingeräumet werden.

Conclus.

Man solle diesen *casum*, außer was die *Regulirung* der Kutschen beträfe, wenn es darauf ankäme, vorbeÿ gehen laßen, hingegen auf eine beständige Einrichtung denken, und darüber in *Concilio Professorum deliberiren*.

Drei Tage vor der Beisetzung war das *Procedere* des Trauerakts mit dem Leipziger Rat noch nicht einvernehmlich geregelt worden. Nach Mitteilung des Leipziger Chronisten Christoph Ernst Sicul wurde am Tag nach der Beerdigung eine Leichenpredigt in der Paulinerkirche gehalten.

Seine Ruhe-Stätte hat der seel. *Prof. Ernesti*, als gewesener *Decemvir Academiae* in der Pauliner Kirche gefunden, wo ihm auch eine *solenne* Leichen-Predigt am 24 Oct. 1729 gehalten worden.⁸³

Schon seit geraumer Zeit hatte es gegenüber dem Rat der Stadt wegen anhaltender Behinderungen bei den „Leichenceremonien“ der Universität Be-

⁸² UAL, Rep. II | III | B III 4 (*Verzeichnis derer Grabstellen wie solche in der Pauliner Kirche und denen daran gelegenen beÿ der großen Hallen, beÿ gehaltener Untersuchung befunden worden benebst dem Register A° 1720*), S. 46–47.

⁸³ C. E. Sicul, *ANNALIUM LIPSIENSIIUM ... Sectio XXXV*, Leipzig 1730, S. 920; ... *Sectio XXXVI*, Leipzig 1731, S. 928–929.

schwerden gegeben.⁸⁴ Am 1. Dezember 1729 wurden einige Vertreter des Konzils beauftragt, die Differenzen mit den Stadtvätern gütlich beizulegen.⁸⁵ Die Verhandlungen zogen sich freilich in die Länge und noch in der Sitzung des Konzils am 6. Dezember 1742 waren strittige Fragen (wie die Beauftragung des Leichenbitters) nicht ausgeräumt, weswegen man es für erforderlich hielt, „daß wegen *Regulirung* derer Anordnung derer *academischen* Leichenbestattung die Sache in *deliberation* genommen und ein Leichen Wagen angeschaffet würde“.⁸⁶

Erst mit der Beerdigung des Theologieprofessors und Rektors Heinrich Klausing am 18. Oktober 1745 scheinen die bisherigen Streitigkeiten beigelegt worden zu sein. Bei der Prozession zur Paulinerkirche war der Rat diesmal „in corpore“ zugegen.⁸⁷ Bei dieser Gelegenheit erklang Johann Gottlieb Görners Oratorium „Gerechter Gott, wie beugst du mich“.

Die Aufführung der Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ (BWV 226) erfolgte unter ungewöhnlichen und mißlichen Begleitumständen – nicht nur, weil der Rat nicht „in Corpore“ daran teilnehmen wollte, die Bereitstellung des städtischen Leichenwagens in Frage stand und die Beauftragung des Zeremonienmeisters und Leichenbitters Johann Georg Martius umstritten war. Da den Thomasschülern und Ratsmusikern die Mitwirkung bei den Universitätsgottesdiensten noch vier Jahre zuvor untersagt gewesen war, wäre zu fragen, auf welche musikalischen Kräfte Bach bei der Aufführung am 23. Oktober 1729 zurückgreifen konnte.⁸⁸ In seinem Gesuch vom 31. Dezember 1725 ist bezugnehmend auf die Universitätsmusiken lediglich von mitwirkenden Studenten die Rede:

... So hat sich meinerseits mit denen *Studiosis* einiges Unvernehmen niemahls ereignet, sie pflegen auch die *Vocal-* und *Instrumental-Music* bey mir unverweigerlich und bis diese Stunde *gratis* und ohne Entgeld zu bestellen. ...⁸⁹

In ihrer Stellungnahme vom 29. Oktober 1725 argumentierten die Universitätsbehörden, daß dem Thomaskantor „die Beyhülffe der Schüler und

⁸⁴ Strittig waren vor allem die Bereitstellung des städtischen Leichenwagens und die Zahl der Kutschen, die einem Akademiker beim Trauerzug zustanden. Über die Anschaffung eines eigenen Leichenwagens wurde schon 1726 debattiert.

⁸⁵ UAL, Rep. I | XVI | I 37, fol. 138r–139r.

⁸⁶ UAL, Rep. I | XVI | I 36b, fol. 216r–217v.

⁸⁷ G. Wustmann, *Quellen zur Geschichte Leipzigs*, Bd. I, Leipzig 1889, S. 301.

⁸⁸ Immerhin ist in späteren Jahren (erstmalig seit 1733/34) die Mitwirkung von Ratsmusikern bei der Universitätsmusik wieder zu belegen. In den handschriftlichen Aufzeichnungen des Rektors August Friedrich Müller werden 1733/34 „Stadtmusiker“ erwähnt. Für eine ungenannte Aufführung erhielten sie den bescheidenen Betrag von 1 Taler und 12 Groschen. Vgl. R. Szeskus, *Bach und die Leipziger Universitätsmusik*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 32 (1990), S. 161–170.

⁸⁹ Dok I, Nr. 12 (S. 38).

Stadt Pfeifer“ vom Rat verboten sei.⁹⁰ Daran hatte sich wohl auch im Jahre 1729 noch nichts geändert.

Vielleicht wurden die *colla parte* geführten Instrumentalstimmen nur deshalb angefertigt, weil unter den Studenten nur wenige Sänger zur Verfügung standen und die Vokalstimmen daher – abweichend von der üblichen Praxis – verstärkt werden mußten. Der Umstand, daß das originale Aufführungsmaterial⁹¹ von Johann Sebastian Bach, seiner Frau Anna Magdalena, dem zweitältesten Sohn Carl Philipp Emanuel und seinem Schüler Johann Ludwig Krebs – also in „Familienarbeit“ – angefertigt wurde,⁹² spricht für eine außergewöhnliche und „außerdienstliche“ Aufführung. Die Motette wurde bei der Begräbnisfeier am 23. Oktober 1729 in der Paulinerkirche mit Instrumentalbegleitung aufgeführt, während der abschließende Choral „Du heilige Brunst“ offenbar bei der Beisetzung des Sarges in der Gruft der Paulinerkirche (*a capella*) gesungen wurde. In allen Instrumentalstimmen⁹³ folgt nach der Fuge „Der aber die Herzen forschet“ bezeichnenderweise der Vermerk „Fine“. Die Mitwirkung der Instrumente im Choral war mithin nicht vorgesehen.

Nach dem Ableben des Rektors (16. Oktober 1729) verblieb Bach somit eine Woche Zeit zur Komposition der Begräbnismotette. Deren Text hatte der Verstorbene selbst ausgewählt.⁹⁴ Da die Aufführung nicht mit den sonst verfügbaren Kräften (Alumni) erfolgte, war eine längere Vorbereitungszeit wohl auch erforderlich. Vermutlich hat Bach ein Ensemble eigens für diesen Anlaß zusammenstellen müssen.

Die Notwendigkeit der Beschränkung bei der vokalen und instrumentalen Besetzung erklärt vielleicht auch die außergewöhnliche Konzeption von Bachs Pfingstkantate „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ (BWV 59). Deren autographe Partitur⁹⁵ ist zweifelsfrei im Frühjahr 1723 geschrieben worden, die Aufführungsstimmen⁹⁶ wurden aber seltsamerweise erst im darauffolgenden Jahr – also zu Pfingsten 1724 – angefertigt. Von der siebensätzigen Dichtung Erdmann Neumeisters hat Bach nur die Sätze 1 bis 4 vertont. War diese auffallend kurze Musik mit der bescheidenen Instrumentalbesetzung von zwei Trompeten, Pauken, Streichern und Basso continuo etwa zunächst ausschließlich auf die Aufführungsbedingungen in der Paulinerkirche zu-

⁹⁰ Dok I, Nr. 12 (S. 44).

⁹¹ D-B, *St 121*.

⁹² Ein fünfter (anonymer) Schreiber ist auch in den Schulheften von Wilhelm Friedemann Bach nachzuweisen; siehe BC C 2 (Bd. I/3, S. 949).

⁹³ Chor I: Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello; Chor II: Oboe 1, Oboe 2, Taille, Bassono; Basso continuo.

⁹⁴ Siehe Bolin (wie Fußnote 81), S. 314.

⁹⁵ D-B, *P 161*.

⁹⁶ D-B, *St 102*.

geschnitten?⁹⁷ Der Chor hat in dieser Kantate bezeichnenderweise nur einen Choralatz zu singen, so daß Bach auf die Mitwirkung der Alumnus verzichten konnte.

5. Zur Finanzierung der Musikaufführungen

Noch immer stehen wir hinsichtlich der Finanzierung von Bachs Aufführungen vor offenen Fragen. Wie hoch waren etwa die Mehrausgaben für die alljährliche Passionsmusik? Auf welche Weise wußte Bach seine studentischen Helfer und sonstigen Adjuvanten zu entschädigen, wenn finanzielle Zuwendungen (Beneficia) aus der Stadtkasse nur spärlich flossen beziehungsweise ganz ausblieben? Etwas besser informiert sind wir hingegen über die Einnahmen – etwa bei der Aufführung von Trauermusiken, Trauungskantaten oder Huldigungsmusiken.

Ein finanziell besonders einträglicher Kompositionsauftrag erging an Bach beispielsweise im Frühjahr 1738. Er galt der Huldigungskantate „Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden“ (BWV² Anh. I 13) für Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen und dessen Familie. Das mit den Leipziger Studenten als Abendmusik vor dem „Apelischen Hause“ am Markt dargebotene Werk ist leider verschollen. Bach erhielt für die Komposition und Aufführung das ansehnliche Honorar von 50 Talern.⁹⁸ Von der Universität waren den Ratsmusikern immerhin acht Taler zugebilligt worden. Bachs Amtskollege Johann Gottlieb Görner wurde bei ähnlichen Darbietungen allerdings gleich behandelt: 50 Taler erhielt er beispielsweise für die Aufführung der Abendmusik „Großmächtigster Herrscher und Vater des Landes“ am 2. Mai 1741 oder für die Hochzeits-Serenade „Erscheint, ihr muntren Musensöhne“ am 15. Januar 1747. Der Textdichter Johann Christoph Gottsched mußte sich hingegen mit 12 Talern begnügen. Die Gelder für solche kostspieligen Aufführungen⁹⁹ wurden stets von honorigen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens gestiftet.

Freilich waren solche gewinnbringenden Kompositionsaufträge eher die Ausnahme – vielleicht aber eine gerechte Entschädigung für den finanziellen

⁹⁷ Siehe dazu auch A. Schering, *Bachs Musik für den Leipziger Universitätsgottesdienst 1723–1725*, BJ 1938, S. 75 f.

⁹⁸ Dok I, Nr. 122.

⁹⁹ Die Aufführung der Kantate BWV² Anh. I 13 hat insgesamt eine Summe von 332 Talern und 22 Groschen verschlungen, Görners Abendmusik „Großmächtigster Herrscher und Vater des Landes“ war mit 369 Talern und 20 Groschen hingegen noch etwas kostspieliger ausgefallen. Freilich wurden solche Aufführungen ausschließlich aus Spendenmitteln finanziert. Im Fall der Kantate BWV² Anh. I 13 entfielen auf jeden Spender (abgesehen von wenigen Ausnahmen) 3 Taler und 20 Groschen.

Aufwand, den die regulären Kirchenmusiken an Sonn- und Feiertagen verursachen konnten. Wie mühsam deren Organisation und Finanzierung war, belegt beispielsweise ein Gesuch Görners vom 24. Februar 1739:

Wann aber ... gedachte Kirche kein einziges *musicalisches Instrument* hat, und ich daher dieselbe jederzeit auf meine Kosten damit versorgen und diese an Säyten und andern Nothwendigkeiten, nicht weniger einen besondern *Instrumenten-Träger*, solche hin und her zu schaffen, auf eigene Kosten unterhalten, auch denen *Studiosis*, wenn zur Ehre Gottes eine feine *Music* aufgeföhret werden sollen, aus meinen Mitteln eine Ergötzlichkeit reichen, mithin das jenige, was mir als ein ordentliches *Salarium* ausgesetzt worden, wieder aufwenden müßen; Als ergeheth an *Ew. Magnifi. Hochwü. und Hochedelgeb. Herrl.* mein gehorsamstes Bitten, Sie wollen dieses in hochgeneigte Überlegung ziehen und nach dero weitgepriesenen Gütigkeit mir zu meiner Besoldung annoch einige Zulage hochgünstig angedeyhen laßen.¹⁰⁰

Das Konzil bewilligte dem Akademischen Musikdirektor nach 18jähriger Tätigkeit erstmals eine Zulage von acht Gulden, die er allerdings als ein widerruflich gewährtes Recht (und ohne Anspruch auf Bewilligung) in jedem Jahr neu beantragen mußte:

Der *Director Chori Musici* Görner, soll jährl. als ein *Precarium*, eine Zulage von 8 Gülden erhalten, darum er aber alle Jahr um *Michaelis* in einem Schreiben ansuchen soll; dem *Instrumenten-Träger* aber soll jährlich 1 Gülden gegeben werden.¹⁰¹

Um seine musikalischen Helfer endlich mit einem ordentlichen Salär abfinden zu können, wandte sich Görner im April 1755 erneut an das Konzil und forderte, ihm für jede Kirchenmusik grundsätzlich 2 Taler zu bewilligen. Er benötigte die Zuwendung für seine „22 öffentlichen Kirchen-Musicken“ und jene „*Studiosos*, welche die *Instrumental-* und *Vocal-Music* bestellen“. Am 16. April 1755 bewilligte ihm das Konzil eine Zulage von lediglich 12 Talern.¹⁰²

Aus Görners Antrag ist zu ersehen, daß nicht an allen Sonntagen des Kirchenjahrs in der Paulinerkirche musiziert wurde. Die 22 öffentlichen Kirchenmusiken erfolgten vermutlich an Festtagen und während der Messen (zu Neujahr, Ostern und Michaelis), wogegen an gewöhnlichen Sonntagen offenbar keine oder allenfalls ausnahmsweise Figuralmusik erklang. Diese Annahme deckt sich auch mit Christoph Ernst Siculs Mitteilung über die Gottesdienste in der Paulinerkirche aus dem Jahre 1717.¹⁰³ Anscheinend war die Aufführungssituation der in der Neukirche vergleichbar. Auch dort wurde

¹⁰⁰ UAL, *Rep. I* | XVI | I 36b, fol. 128r–129r.

¹⁰¹ Ebenda, fol. 130r–132v; im Dezember 1726 wurden dem Instrumententräger Caspar Wassermann „vor bißherige Herbeyschaffung derer Instrumente zur *Music* in der *Pauliner Kirche*“ erstmalig 2 Taler gezahlt.

¹⁰² UAL, *Rep. I* | XVI | I 39, fol. 83v–84r.

¹⁰³ Vgl. Fußnote 56.

nicht regelmäßig musiziert,¹⁰⁴ wohingegen in den Leipziger Hauptkirchen – mit Ausnahme der Fastenzeiten – das ganze Jahr über Figuralmusik erklang. Bei der Finanzierung der Kirchenmusik erging es Görners Amtskollegen in der Neukirche ähnlich: Auch Carl Gotthelf Gerlach hatte „einen ziemlichen Theil“ von seinem Salarium „zu Unterhaltung der *Instrumente*, als auch aus Erkännlichkeit gegen diejenigen welche mir die *Musique* aufführen helffen, unumgänglich“¹⁰⁵ weiterzureichen. Da bereits Johann Kuhnau von seinem „Salarium fixum ... denen *Studiosis*, so mit zu *Chore* gehen, manche Ergötzlichkeit machen“¹⁰⁶ mußte, dürfte auch Bach seinen studentischen Hilfskräften nicht allein kostenlosen Instrumentalunterricht gegeben, sondern sich zudem auch in finanzieller Hinsicht erkenntlich gezeigt haben. Daß er vor allem bei der alljährlichen Passionsmusik an die Grenzen seiner finanziellen Möglichkeiten gelangte, erklärt vielleicht seine eher unwillige Reaktion, als ihm die Aufführung am Karfreitag 1739 „bis auf darzu erhaltene ordentliche Erlaubniß“ untersagt worden war: „er fragte nichts darnach, denn er hätte ohnedem nichts darvon, und wäre nur ein *onus*“.¹⁰⁷

6. Stipendien für Schüler Johann Sebastian Bachs

Am 18. Juni 1591 richtete der „Artzney *Doctor*“ Dr. Mathern Hammer¹⁰⁸ in Steyr (Österreich) eine Stiftung von „viertausend Gulden Rheinisch“ ein, die zu gleichen Teilen seiner Heimatstadt und der Universität zu Leipzig zugute

¹⁰⁴ Vgl. A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 [BzBF 8], insbesondere S. 131 f.

¹⁰⁵ Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII. B. 106*, fol. 213r–214v, vollständig wiedergegeben in BzBF 8, S. 153 f.

¹⁰⁶ Stadtarchiv Leipzig, *Stift. VIII. B. 2d (Schuel zu St. Thomas Vol. IV.)*, fol. 185r, wiedergegeben bei Spitta II, S. 861–865.

¹⁰⁷ Dok II, Nr. 439.

¹⁰⁸ Maternus Hammer († 1591) war ein aus dem nordböhmischen Brüx (heute Most) stammender getaufter Jude, der sich im Sommersemester 1544 in die Matrikel der Universität Leipzig einschrieb (Erler I, S. 649: „Maternus Hamer Bruxiensis“) und später in Steyr lebte. Siehe F. X. Pritz, *Beschreibung und Geschichte der Stadt Steyr und ihrer nächsten Umgebung*, Steyr 1837 (Nachdruck Steyr 1965), S. 224, sowie W. Neuhauser-Pfeiffer und K. Ramsmaier, *Vergessene Spuren. Die Geschichte der Juden in Steyr*, Linz 1993, S. 23–24. Über die an die Stipendienvergabe geknüpften Bedingungen wird in der letztgenannten Schrift mitgeteilt, daß die Empfänger in Steyr beziehungsweise Leipzig eine ebenso lange Zeit (bezahlte) Dienste leisten sollten, wie vorher der Bezug des Stipendiums gedauert hatte. In Steyr erfolgte 1789 aus Kostengründen eine Reduzierung der Förderungen auf nur einen mittellosen Studenten. (Auf die hier genannte Literatur wies freundlicherweise Hans-Joachim Schulze hin.)

kommen sollte. In seinem Testament verfügte er hierzu, daß „4 *Stipendia* à 40 fl. gestiftet, deren 2 von Stadt Kindern aus Steyer 2 aber von gewesenen Thomas Schülern genoßen werden sollen“. Das seiner Leipziger Alma mater zugedachte Benefizium war ausdrücklich für zwei sehr begabte, zugleich aber besonders bedürftige ehemalige Thomasschüler bestimmt und auf vier bis fünf Jahre limitiert. Die Stipendienanwärter hatten sich mit einem lateinisch abgefaßten Gesuch zu bewerben und ihre Bedürftigkeit eidesstattlich zu erklären. Sie mußten versichern, daß sie ohne Unterhaltshilfe kein Studium würden aufnehmen können. Daher wurden auch Auskünfte über die Vermögensverhältnisse der Eltern eingeholt und geprüft.¹⁰⁹ Die Betreuung der Stipendiaten sollte sowohl dem Rektor der Universität als auch dem Thomasschulrektor obliegen. Außerdem waren sie (hinsichtlich ihrer Lernfortschritte) zweimal im Jahr von beiden Rektoren zu examinieren, wofür diese aus dem Zinsertrag des Stiftungskapitals vier Gulden erhielten.

Als der Thomasschulrektor 1598 von dem Vergabeverfahren ausgeschlossen wurde und sich daraufhin beschwerte, wurde im Senat beschlossen, daß der „*Rector Scholæ Thomæ*: 2. oder 3. *Subjecta* der löbl. *Academie præsentiren*, und diese aus denselben einen erwehlen solle“.¹¹⁰ Nachdem der Rektor Johann August Ernesti forderte, daß ihm das „*Jus Præsentandi Stipendiatos Hammerianos* [allein] zu gestanden“ werden müsse, entschied das Konzil am 11. Oktober 1736, sein Ersuchen abzuweisen, da aus dem Testament des Stifters kein derartiger Anspruch abzuleiten sei.¹¹¹

Für bedürftige Alumnen war das „Hammerische Stipendium“ eine unverzichtbare Hilfe, ein Universitätsstudium zu finanzieren. Sie hatten mit ihrer Bewerbung ein Zeugnis des Thomasschulrektors und später (nachweislich seit 1743) auch des Thomaskantors vorzulegen. Nach erfolgter „Denomination“ wurde im Konzil per Mehrheitsbeschluß der Stipendienempfänger gewählt. Bei dieser Abstimmung kam es gelegentlich zu heftigen Kontroversen, die in einigen Fällen so weit gingen, daß die Landesregierung um eine Entscheidung angerufen werden mußte.¹¹² Streitigkeiten ergaben sich aber auch aus der Auslegung des etwas unpräzise formulierten Testaments. Als am

¹⁰⁹ So wurden zum Beispiel von Pastoren am Heimatort Zeugnisse angefordert.

¹¹⁰ UAL, *Rep. III | II | II H I 7* (*ACTA Das von dem Rectore Scholæ Thomæ gesuchte Jus præsentandi et examinandi Stipendiatos Hammerianos betr.*), fol. 1v.

¹¹¹ Ebenda, fol. 3r+v.

¹¹² Eine langwierige Auseinandersetzung entfachte sich zum Beispiel im März 1725 um die Stipendiengesuche von Gottfried Richter und Christoph Wolle. UAL, *Rep. III | II | II H I 5* (*ACTA Das von M Christoph Wollen und Gottfried Richtern gesuchte Hammerische Stipendium betr.*). Der sächsische Kurfürst entschied am 14. Mai 1725, das Stipendium dem Theologiestudenten Gottfried Richter, einem vaterlosen, „blutarmen“ externen Schüler, zu gewähren (Richter mußte mit sechs Groschen pro Woche auskommen). Mitunter wurde das „Hammerische Stipendium“

21. Februar 1743 darüber abgestimmt werden sollte, welche Antragsteller dank eines Zinsüberschusses¹¹³ in den Genuß eines Benefiziums kommen könnten, wurde beschlossen, „Es solle vorher ob die *Petenter in Choro adstantisiret* untersucht werden.“¹¹⁴ Die Forderung, einen solchen Nachweis beizubringen, war vermutlich der Anlaß, nunmehr auch vom Thomaskantor ein Zeugnis einzuholen und zwar über die Mitwirkung der Stipendienbewerber im „Choro musico“. Johann August Ernesti, der die Anwärter dem Konzil bislang wohl „ohne Concurrentz“ des Kantors präsentiert hatte,¹¹⁵ mußte sich dieses Recht fortan mit dem mißliebigen Thomaskantor Bach teilen. Vielleicht war die Neuregelung auch ein Ergebnis des Präfektenstreits,¹¹⁶ dessen Ausgang in den erhaltenen Ratsakten nicht dokumentiert ist.

Auf die Archivalien zum „Hammerischen Stipendium“ wurde ich im Juli 2008 durch das Studium der Protokolle des Concilium Dominorum Decemvirorum aufmerksam. In den bisher noch nicht ausgewerteten Aktenbeständen befinden sich unter anderem Zeugnisse der Thomasschulrektoren Johann Heinrich Ernesti, Johann Matthias Gesner, Johann August Ernesti, des Konrektors Johann Christian Hebenstreit, des Thomasschullehrers Johann Heinrich Winckler sowie der Thomaskantoren Johann Friedrich Doles, Johann Adam Hiller – und bemerkenswerterweise auch Johann Sebastian Bach.

Bachs erstes Zeugnis stammt vom 18. April 1743 und ist dem Stipendien-gesuch des Baalsdorfer Bauernsohns Christian Beck beigefügt (siehe Abb. 1–2):¹¹⁷

Daß Vorzeiger dieses H. Christian Beck von Baalsdorff, in die acht Jahr als *Alumnus* die Schule zu S. *Thomas frequentiret*, und in diesen Jahren sich als ein fleißiger der *Music*-geflüssener bezeiget, in deme ihn so wohl zur *Vocal*- als *Instrumental Musique* nützlich gebrauchen, daher auch ihme das Amt eines *Præfecti* in die 4 Jahr sicher anvertrauen können, er auch solchem Amte fleißig vorgestanden; wird hiermit eigenhändig von mir *attestiret*. Leipzig, den 18. *April*. 1743.

Johann Sebast: Bach.

auch externen Schülern bewilligt. In der Regel erhielten es jedoch Alumnus der Thomasschule.

¹¹³ Dieser belief sich 1743 immerhin auf 100 Gulden.

¹¹⁴ UAL, *Rep. I | XVI | I 41*, fol. 146v–147v.

¹¹⁵ In den unvollständigen Akten zum „Hammerischen Stipendium“ sind aus der Zeit vor 1743 zumindest keine Zeugnisse von der Hand des Thomaskantors enthalten.

¹¹⁶ Siehe Dok I, Nr. 32–35 und 39–41, sowie Dok II, Nr. 382–383.

¹¹⁷ UAL, *Rep. III | II | II H I 8 (Testimonia der Hammerischen Stipendiaten de Ao 1739 seqv.)*, fol. 10r. Becks Gesuch vom 25. Juli 1743 befindet sich ebenda, fol. 4r–5r.

Das sehr gut erhaltene Einzelblatt enthält als Wasserzeichen eine Heraldische Lilie auf Steg.¹¹⁸ Das Papierformat beträgt 33×19,5 cm (beschnitten).

Der Antragsteller wurde am 26. Januar 1716 als erstes Kind des Bauern Christian Beck in Hirschfeld (bei Baalsdorf) geboren¹¹⁹ und am 9. Oktober 1732 in das Alumnat der Thomasschule aufgenommen,¹²⁰ wo er bis Ostern 1743 verblieb und wohl zum Schuljahrsbeginn (zu Pfingsten) 1739 ein Präfektenamt übernahm. Bereits am 2. Mai 1741 meldete er sich als Student der Theologie an der Leipziger Universität an (Deposition). Sein Studium nahm er zu Beginn des Sommersemesters Anfang Juni 1743 auf. Im Dezember 1744 erwarb er den Grad eines Baccalaureus und am 25. Februar 1745 den Magistergrad. Beck wurde nach Mitteilung von Bernhard Friedrich Richter später Theologe.¹²¹ Über seinen späteren Aufenthaltsort konnte bisher nichts ermittelt werden.

Das am 25. Juli 1743 beantragte Stipendium wurde Beck noch am selben Tag (25. Juli) per Mehrheitsbeschluß im Konzil bewilligt.¹²² Nachdem er es vier Jahre lang erhalten hatte, entschied das Konzil am 28. September 1747, es ihm auf ein weiteres Jahr zu verlängern.¹²³ Beck empfing das Stipendium bis zum Frühjahr 1748.

Das zweite von Bach ausgestellte Zeugnis ist auf den 13. April 1745 datiert und begleitete das Stipendiengesuch des Thomasschul-Präfekten Christian Gottlob Fleckeisen (siehe Abb. 3):¹²⁴

Daß Vorzeiger dieses *Mons.* Christian Gottlob Fleckeisen in die 8 Jahr als¹²⁵ *Alumnus* unsere *Thomas-Schule frequentiret*; binnen solcher Zeit auch beständig im *Choro Musico* hat gebraucht werden können, dahero er auch die beyden letzten Jahre als *Praefectus* dem *Chore* in der neuen Kirche vorgestanden; wird hiermit eigenhändig *attestiret*. Leipzig, den 13. April. 1745.

Joh. Sebast. Bach.

Das ebenfalls gut erhaltene Einzelblatt enthält als Wasserzeichen die Buchstaben IGF, doppelstrichig in Schrifttafel auf zwei Stegen.¹²⁶ Das Papierformat beträgt 32×20 cm (beschnitten).

¹¹⁸ Die vorliegende Form ist nicht identisch mit der unter Nr. 74 abgebildeten Form im Wasserzeichenkatalog der NBA (NBA IX/1).

¹¹⁹ Taufbuch der Evangelischen Gemeinde Hirschfeld (1609 bis 1835), S. 124.

¹²⁰ Archiv des Thomanerchors Leipzig, *Album Alumnorum Scholae Thomanae Lipsiensis. Tomus II. ab anno 1700–1846*. Das Album wurde von B. F. Richter schon vor 1907 angelegt und ist von ihm in späteren Jahren noch ergänzt worden.

¹²¹ BJ 1907, S. 71.

¹²² UAL, *Rep. I | XVI | I 41*, fol. 157v–158r.

¹²³ UAL, *Rep. I | XVI | I 40*, fol. 50v–51r.

¹²⁴ UAL, *Rep. III | II | II H I 8*, fol. 11r.

¹²⁵ Im Original irrtümlicherweise „aus“.

¹²⁶ Das Zeichen ist der in NBA IX/1 unter Nr. 23 abgebildeten Form ähnlich.

Christian Gottlob Fleckeisen wurde am 16. September 1722 in Döbeln geboren. Er war ab dem 12. März 1736 externer Schüler der Thomasschule, konnte aber bereits am 20. Juli 1736 in das Alumnat aufgenommen werden. Dort blieb er bis April 1745. Im Jahre 1740/41 ist er als Präfekt der dritten Kantorei (in der Neukirche) nachgewiesen.¹²⁷ Am 5. Mai 1744 wurde er an der Universität Leipzig immatrikuliert.¹²⁸ Das beantragte Stipendium wurde Fleckeisen laut Beschluß des Konzils am 13. April 1745 aus einem Zinsüberschuß von 32 Gulden bewilligt.¹²⁹ Über Fleckeisens weiteren Lebensweg liegen bislang keine Erkenntnisse vor.

Bachs drittes Zeugnis stammt vom 12. März 1748 und ist dem Stipendien-gesuch des Präfekten Johann Wilhelm Cunis beigelegt (siehe Abb. 4–5):¹³⁰

Daß Vorzeiger Herr Johann Wilhelm *Cunis* ein sechsjähriger *Alumnus* der *Thomas-Schule* gewesen; auch sich in solcher Zeit, als einem fleißigen Schüler zukömmt, treü-fleißig gezeiget, und besonders *in Musicis* sich wohl geübt, daß Ihn zur *Music* nicht allein beständig gebrauchen; sondern auch zu einem *Praefectum* machen können, in dem Er so wohl in der *Vocal-* als *Instrumental Music* wohl *versiret* ist, als habe solches hiermit eigenhändig *attestiren* wollen. Leipzig, den 12. Martii. 1748.

Joh: Seb: Bach.
C.

Der rechte Blattrand ist durch mehrfache Faltung etwas zusammengestaucht; Textverluste sind dadurch jedoch nicht entstanden. Als Wasserzeichen ist un-deutlich ein stilisierter Tannenbaum mit Zierwurzel auf Steg zu erkennen.¹³¹ Das Blattformat beträgt 32,5×19,5 cm (beschnitten). Interessanterweise be-findet sich ein ähnliches Wasserzeichen in drei Einzelblättern zur „Fuga 3 Soggetti“ in Bachs „Kunst der Fuge“ (BWV 1080). Dieser unvollendete letzte Kontrapunkt ließe sich – bei aller gebotenen Vorsicht (!) – somit in zeitliche Nähe zu Bachs Zeugnis vom 12. März 1748 datieren. Bachs Schriftzüge er-scheinen bereits etwas klobig, erweisen sich aber im wesentlichen noch als intakt. Lediglich bei einzelnen Wörtern sind die Buchstaben nicht mehr durch Ligatur verbunden.

Johann Wilhelm Cunis wurde am 25. Juni 1726 in Kölleda (Thüringen) als Sohn eines Organisten geboren und am 19. Mai 1741 in das Alumnat der Tho-masschule aufgenommen, wo er bis Ostern 1747 verblieb. Für das Schuljahr

¹²⁷ Vgl. BJ 2006, S. 15 (A. Glöckner).

¹²⁸ Erler III, S. 90.

¹²⁹ UAL, *Rep. I* | XVI | I 40, fol. 14r–16r.

¹³⁰ UAL, *Rep. III* | II | II H 1 8, fol. 14r. Das auf den 30. März 1743 datierte Gesuch von Cunis befindet sich in derselben Akte auf fol. 12r–13v.

¹³¹ Es entspricht annähernd der unter Nr. 19 verzeichneten Form in NBA IX/1.

1744/1745 ist er als Bassist in Bachs erster Kantorei verzeichnet.¹³² Am 6. Juni 1747 wurde Cunis an der Leipziger Universität immatrikuliert.¹³³ Ab 1749 (?) wirkte er als Kantor in Kölleda und ab 1757 als Kantor und Musikdirektor in Frankenhausen, wo er am 4. April 1796 verstarb.¹³⁴

Cunis hatte mit seinem Antrag auf das begehrte Stipendium allerdings keinen Erfolg. Am 18. April 1748 wurde im Konzil beschlossen, es Johann Carl Krebs zu bewilligen.¹³⁵

Am 12. April („*pridie Idus Apriles*“) 1749 bewarb sich auch Bachs Schüler Johann Nathanael Bammler um das „*Stipendium Hammerianum*“ (siehe Abbildung 6). Am 22. April 1749 wurde im Konzil jedoch beschlossen, dieses noch für 1½ Jahre Johann Wilhelm Machts zu gewähren.¹³⁶ Eine im Oktober 1750 auf ein Jahr beantragte Verlängerung wurde Machts jedoch abge-schlagen.

*

Wie zu Semesterbeginn üblich wurde auch am 21. Juni 1753 im Konzil über die Vergabe des „*Hammerischen Stipendio*“ beraten. Beworben hatten sich die ehemaligen Alumnen Johann Adam Franck, Johann Christian Mittenzwey und Christian Friedrich Hecht.¹³⁷

6.) Hätten sich zu dem *Hammerischen Stipendio*, welches wegen des *Stipendiatens*, Bammlers, üblen Aufführung *vacant* werden würde, folgende *Competenten*, welche auf der *Thomas-Schule* gewesen und in *Chori adstantisiret*¹³⁸ hätten, gemeldet:

Johann Adam Francke,

Johann Christian Mittenzwey und

Christian Friedrich Hecht,

und hätte sonderlich den ersten der Herr *Prof. Ernesti, Rector Scholæ Thomanae*, und Herr *Cantor* Harrer das Zeugniß gegeben daß er vor und nach dem Absterben des Herrn Capellmeister Bachs an Pfingsten 1750 die *Music* in *Pauliner* und andern Kirchen aufgeföhret habe.

Conclusum

6) Soll dem *Studioso*, Johann Adam Francken, das *Stipendium Hammerianum*, deßen sich Bammler durch seine Aufführung unwürdig gemacht, *conferiret* werden.¹³⁹

¹³² BJ 2006, S. 19 (A. Glöckner).

¹³³ Erler III, S. 58.

¹³⁴ Zu Cunis' Biographie siehe Dok V, Nr. B 593a.

¹³⁵ UAL, *Rep. I | XVI | I 40*, fol. 57v.

¹³⁶ Ebenda, fol. 70r–71v.

¹³⁷ Zu den Lebensdaten der Mitbewerber siehe auch BJ 1907, S. 74–75 (B. F. Richter) und BJ 2006, S. 19–20 (A. Glöckner).

¹³⁸ Dem Chor angehört haben.

¹³⁹ UAL *Rep. I | XVI | I 40*, fol. 101v–102r.

Johann Adam Franck wurde am 17. Februar 1730 als Sohn eines Rektors in Neukirchen (heute Markneukirchen) im Vogtland geboren. Er besuchte vom 11. Dezember 1744 bis Ostern 1751 als Alumne die Thomasschule¹⁴⁰ und wurde am 20. April 1751 an der Leipziger Universität immatrikuliert.¹⁴¹ Franck war Präfekt der ersten Kantorei und somit wohl der unmittelbare Nachfolger von Johann Nathanael Bammler, der im Frühjahr 1748 die Thomasschule verließ und am 10. Mai 1748 an der Universität immatrikuliert wurde. 1764 übernahm Franck das Amt des Kantors und Rektors in Neukirchen, wo er am 28. August 1801 unverheiratet verstarb.¹⁴²

Zusammen mit seinem ehemaligen Mitschüler August Linke war Bammler am 13. Oktober 1750 vom Konzil das „Hammerische Stipendium“ in Höhe von 17 Gulden und 12 Groschen bewilligt worden.¹⁴³ Gemäß einer Verfügung des Stifters wurde das gewährte Benefizium Bammler im Juni 1753 jedoch wegen seiner „üblen Aufführung“ entzogen. In Hammers Testament war hierzu folgendes festgelegt:

Es sollte auch der Löbl. *Universitat* hiermit insonderheit Macht und Gewalt gegeben seÿn, zum fall sich ein oder der andere *Stipendiat* mit spielen, Sauffen, freßen, Unzucht treiben rauffen, schlagen und der gleichen ungebürl. Verhalten, auch seinen *Studiis* nicht ordentlich und fleißig abwarten, und auf treul. Vermahnung von seinem bösen ärgerlichen Leben nicht als bald abstehen, sondern hierdurch sein *Stipendium* müßbrauchen würde, ihme als dann stracks *in facto* deßelben ... zu entsetzen.¹⁴⁴

Was dem Stipendiaten Bammler tatsächlich vorgeworfen wurde, ist den erhaltenen Akten nicht zu entnehmen. Daß dieser einen schwierigen Charakter hatte, geht indes aus späteren Quellen hervor.¹⁴⁵

Im Blick auf Bachs Todesjahr liefert das oben zitierte Protokoll des Konzils vom 21. Juni 1753 einige kennenswerte Hinweise. Frühestens am Karsamstag (28. März) oder Ostermontag (30. März) 1750 unterzog sich der Thomaskantor „theils auf Anrathen einiger seiner Freunde“ jener verhängnisvollen Augenoperation durch den Londoner Okulisten John Taylor, an deren Folgen er

¹⁴⁰ BJ 1907, S. 75 (B. F. Richter).

¹⁴¹ Erler III, S. 94.

¹⁴² Freundliche Mitteilung des Pfarramts St. Nikolai in Markneukirchen.

¹⁴³ UAL, *Rep. I | XVI | I 40*, fol. 84v–85r. Bammler erhielt dieses Stipendium auch noch im Jahre 1751; UAL, *Rector B 33*, S. 46, 58.

¹⁴⁴ UAL, *Rep. III | II | II H I 7*, fol. 27r+v.

¹⁴⁵ Zu Bammmlers Vita siehe P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50, speziell S. 36–50. Das von Bammler in Eilenburg eingereichte Zeugnis vom 12. April 1749 (Dok V, Nr. A 82a) ist im Wortlaut nahezu identisch mit Bachs Zeugnissen von 1743, 1745 und 1748. Offensichtlich hat Bammler das von Bach ehemals für das Stipendiengesuch verfaßte Zeugnis für seine Eilenburger Bewerbung wiederverwendet. Vgl. auch Dok V, Nr. C 656a, 691e.

vier Monate später verstarb. Nach Aussage Carl Philipp Emanuel Bachs verfügte sein Vater noch bis zu jenem verhängnisvollen Eingriff über muntere „Seelen- und Leibeskräfte“. Lediglich das Sehvermögen war stark beeinträchtigt. Eine Vertretung im Amt wäre somit zumindest am Karfreitag 1750 wohl noch nicht erforderlich gewesen. Nach der ersten Augenoperation konnte Bach sein Amt möglicherweise sogar noch einmal für kurze Zeit ausüben, zumal er die „völlige Schärfe seines Gesichts wieder bekommen“ haben soll.¹⁴⁶ Eine zweite Operation erfolgte zwischen dem 4. April und 8. April 1750. Dann aber wurde aufgrund der chirurgischen Eingriffe Bachs „im übrigen überaus gesunder Körper ... durch hinzugefügte schädliche Medicamente, und Nebendinge, gänzlich über den Haufen geworfen“.¹⁴⁷ Es kam zu einer fieberhaften Infektion, an deren Folgen er letztlich verstarb.

Nach Aussage unseres Dokuments war Bach spätestens zu Pfingsten 1750 außer Stande, seinen Dienstverpflichtungen nachzukommen, weshalb Johann Adam Franck die „Music“ am Pfingstsonntag (17. Mai) 1750 nicht allein im Akademischen (alten) Gottesdienst der Paulinerkirche, sondern auch in den anderen Stadtkirchen (St. Nikolai und St. Thomas) aufzuführen hatte und den erkrankten Thomaskantor bis zu dessen Ableben im Amt vertrat. Auch nach Bachs Tod war Franck weiterhin für die Figuralmusik am Thomaskantorat zuständig – jedenfalls bis Gottlob Harrer zu Michaelis (29. September) 1750 seine Antrittsmusik (vormittags in der Nikolai- und nachmittags in der Thomaskirche) zur Aufführung brachte.¹⁴⁸ Als Präfekt der ersten Kantorei hat Franck vermutlich auch die Musik zu Bachs Begräbnis am 30. oder 31. Juli 1750 besorgt – ganz sicher aber hat er im Auftrag der Witwe Anna Magdalena die Amtsgeschäfte des Verstorbenen noch bis zur Amtsübernahme des Nachfolgers weitergeführt. Ob Anna Magdalena Bach das Gnadenhalbjahr nicht nur vom Leipziger Rat, sondern auch von der Universität gewährt wurde, ist den Beschlußakten des Konzils nicht zu entnehmen.¹⁴⁹ Nach Kuhnaus Tod hatte dessen Witwe Sabina Elisabeth um das „halbe Gnaden Jahr ihres verstorbenen Ehemanns *Salarii* angesuchet“, welches ihr am 28. Juli 1722 ohne weiteres von der Universität bewilligt wurde.¹⁵⁰ Konsequenterweise hätte auch Anna Magdalena Bach im Herbst 1750 dieselbe Zuwendung erhalten müssen.

Nach Aussage unseres Dokuments spricht nichts dagegen, daß Bach die Figuralmusikaufführungen in St. Nikolai und St. Thomas zumindest bis zum

¹⁴⁶ Dok II, Nr. 598.

¹⁴⁷ Dok III, Nr. 666 (S. 85).

¹⁴⁸ Dok II, Nr. 624.

¹⁴⁹ Leider sind die Protokolle des Konzils für das Jahr 1750 nur sehr lückenhaft überliefert. Die regelmäßigen Zahlungen der Universität an den Thomaskantor liefen allerdings ohne Unterbrechung weiter.

¹⁵⁰ UAL, *Rep. I | XVI | I 30*, fol. 13r.

Karfreitag 1750 noch selbst geleitet hat. Eine letzte Aufführung der Johannes-Passion am 27. März 1750 wäre somit noch möglich gewesen.¹⁵¹ Sollte Bach erst am Ostermontag von Taylor operiert worden sein, dann hätte er auch am Ostersonntag (29. März) 1750 noch eine Festmusik dirigieren können. In Frage käme dann vor allem eine Darbietung des Oster-Oratoriums (BWV 249).¹⁵²

Abbildung 1: J. S. Bach, Zeugnis für Christian Beck, 18. April 1743
(Universitätsarchiv Leipzig, *Rep. III | II | II H I 8*, fol. 10r).

Abbildung 2: C. Beck, Bewerbung um das „Hammerische Stipendium“, 25. Juli 1743
(ebenda, fol. 5r)

Abbildung 3: J. S. Bach, Zeugnis für Christian Gottlob Fleckeisen, 13. April 1745
(ebenda, fol. 11r)

Abbildung 4: J. S. Bach, Zeugnis für Johann Wilhelm Cunis, 12. März 1748
(ebenda, fol. 14r)

Abbildung 5: J. W. Cunis, Bewerbung um das „Hammerische Stipendium“,
30. März 1748 (ebenda, fol. 12v)

Abbildung 6: J. N. Bammler, Bewerbung um das „Hammerische Stipendium“,
12. April 1749 (ebenda, fol. 16r)

¹⁵¹ Vgl. hierzu die Überlegungen von Peter Wollny zum Befund der autographen Einträge in den Originalstimmen der Johannes-Passion (*Johann Sebastian Bach. Johannespassion. Passio secundum Joannem Fassung IV*, hrsg. von P. Wollny, Stuttgart 2002, S. VII).

¹⁵² Die Prinzipal-Stimme (Schreiber: Johann Nathanael Bammler, Besetzungsangabe: J. S. Bach) im Originalstimmensatz (*St 355*) ist bei Kobayashi Chr, S. 63, auf das Jahr 1749 datiert.

10

Das Worzinger Liedt J. Cristiana Luch von
 Eschdorf, in die auß Jahr als Alumnus in Schula
 J. Thomas frequentiret, und in diesen Jahren
 als ein fleißiger bey Music-geliebter begibt, in
 dem Jahr so best zuweilen als Instrumental Musicke
 nützlich gehalten, insonderheit im Jahr Amt eines
 Praefecti in die 4 Jahr seiner angetrahen Dünung,
 so auch solches Amt fleißig vorgehandt, wirdt hier
 mit eigenhändig von mir attestiret. Leipzig. J. 168.
 April 24. J. B.

Johann Christoph Bach.

Abbildung 1

5

non tam in subsidium vita, quam potius
 in studiorum meorum nutrimentum,
 diligentiae incitamentum, in me col-
 latum esse intelligatis. Haec Deus
 Optimus Maximus GUBERNATOR
 & florentissima Academia ceterisque
 ejus ornamentis cuncta prospere ex-
 nire jubeat; ut id toto eum pectore
 quotidie rogo

RECTOR MAGNIFICE,
 VIRI SUMME REVERENDI,
 ILLUSTRIS, CONSULTISSIMI,
 EXCELLENTISSIMI, AMPLISSIMI,
 Patroni et Praeceptores aeternum COLENDI,
 VESTRORUM NOMI-
 NUM

Leipzia

die 25 Julii.

M DCC XLIII

cultor addictissimus devotissi-
 mus
 Christianus Beck Baalsdor,
 fieris, in hac Academia Theolo-
 giae studiosus

114

Das vorzügliche Können Wilhelm Ochs
 ein selbstiger Altmann der Thomae
 la gesten, und sich in solcher Zeit, als ein
 flüchtigen Taktur, ist, und in diesem
 und in Musik, ist, und in diesem
 nicht allein in diesem, sondern auch in
 einem Praefectum manchen Ochs, in dem
 soll in der local-als Instrumental Music
 versichert ist, als das selbst für sich
 attestiret Holz. Leipzig. L. 12. Martij
 Ad: Seb. Bach

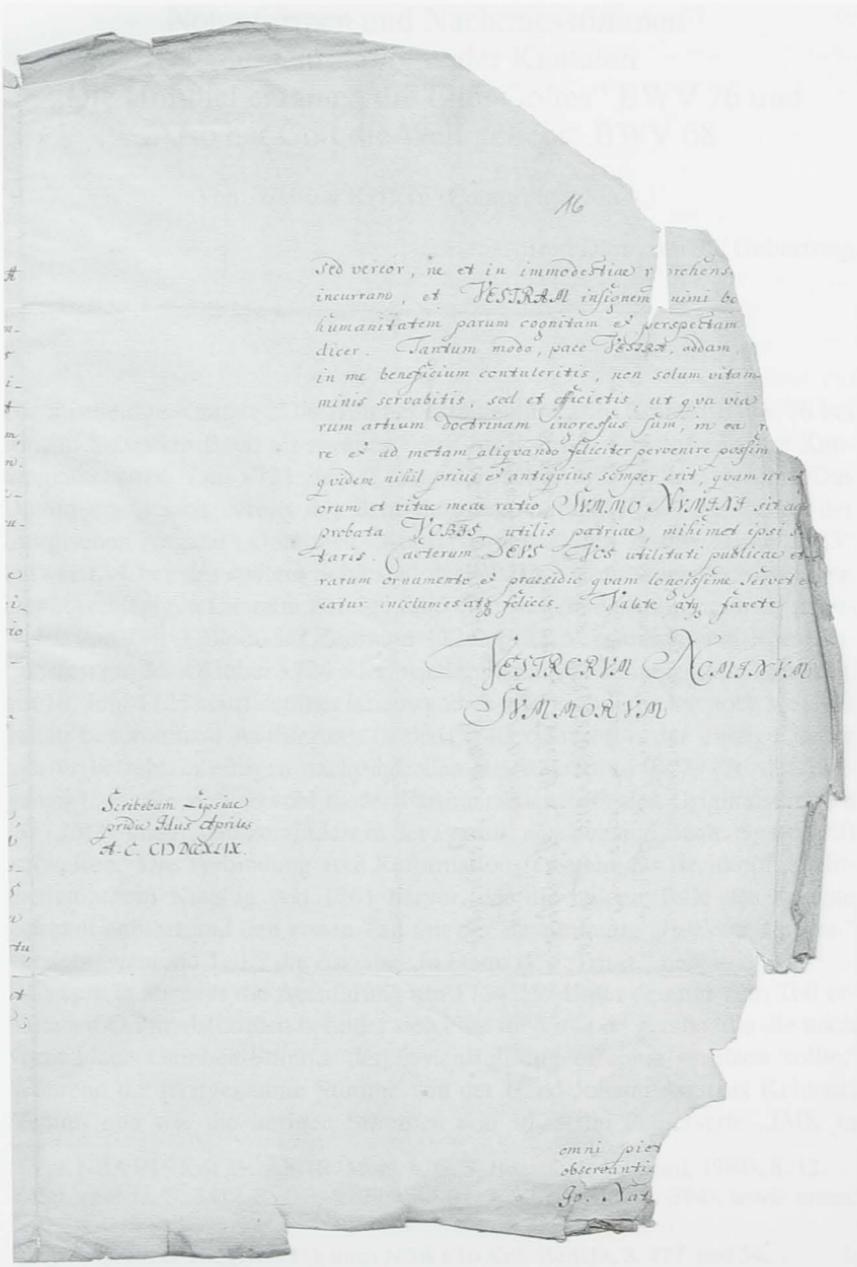
Abbildung 4

ueniam measque litteras a necessitate expressas in
 optimam partem accipiatis. Subiungitur ceterum DE
 RECTOR MAGNIFICE, Vobisque, PATRES Academia
 CONSCRIBITIS SPECTABILISSIMI, rogo atque im-
 plo, ut studium quod Hammerianum uocatur,
 quodque studio literarum, qui in ludo thomano
 alumnus uersatus fuit, tribui sancitum est, mihi
 omnibus rebus ad uitam maxime necessariis de fi-
 tuto, uestris suffragiis impertendum censeatis.
 Quod si a VESTRIS benignitate impetrauero,
 non meam solum subleuaueritis miseriam,
 sed etiam, ut patriae, VOBIS, meis denique
 studiis pie susceptis satisfacere possim, effe-
 ceritis. Verum sic me geram beneficiumque illud
 meis studiis tam necessariam ita collocabo,
 ut me dignum VESTRIS beniuolentia probeam.
 Ceterum, quod pietas erga Vos summa postu-
 lat, Deum rogo atque rogabo, ut Vos PAT-
 RONES OPTIMOS salus felicesque seruet, sua
 que immensa benignitate atque prouidentia
 ILLUSTRIS VESTRAS domos bect ac se-
 cundet. Qui sum

VESTRORVM NOMINVM,

Lipsiae,
 Die XXV. Mensis
 Martii
 A. MDCCLXXIII.

addicti sumus,
 Joannes Guilelmus Genis,
 S. S. Theologiae cultor



16

sed verior, ne et in immodestia y rchens,
 incurram, et **JESUAE** infonem mihi be
 humanitatem parum cognitam et respectam
 dicer. Tantum modo, pace **JESUAE**, ad am
 in me beneficium contuleritis, non solum vitam
 minis servabitis, sed et efficietis, ut qua via
 rum artium doctrinam iniregus sum, in ea
 re et ad metam aliquando feliciter pervenire possim
 quidem nihil prius et antiquius semper erit, quam ut et
 oram et vitae meae ratio **JESUAE** **ANNAE** sit ac
 probata **JESUAE** utilis patriae, mihi met ipsi
 tatis. Ceterum **JESUAE** res utilitati publicae et
 rarum ornamento et praesidio quam lenissime servet
 eatur inclumet atq; felices. Salute dnm favete

JESUAE ANNAE
JESUAE

Scribam Lipsiae
 ordio Hlus Aprius
 A.C. MDCCXXIX.

omni pie
 observanti
 Jo. ...

Abbildung 6

Notenformen und Nachtragsstimmen
Zur Chronologie der Kantaten
„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76 und
„Also hat Gott die Welt geliebt“ BWV 68

Von Joshua Rifkin (Cambridge, Mass.)

Alfred Dürr zum 90. Geburtstag

I.

Die zweiteilige Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76 hat Johann Sebastian Bach als zweites Werk im Rahmen seines Leipziger Kantorenamts am 6. Juni 1723, dem 2. Sonntag nach Trinitatis, uraufgeführt. Das Datum ergibt sich bereits aus dem Partiturautograph *P 67*, das neben der liturgischen Angabe „Dominica. 2 post Trinitatis“ den Zusatz „anno 1723“ aufweist.¹ Über das spätere Schicksal des Werks wissen wir jedoch weniger. Der einschlägigen Literatur zufolge fand eine weitere Aufführung, möglicherweise von Teil 2 allein, im Zeitraum 1724–1725, vermutlich zum Reformationsfest am 31. Oktober 1724 oder, wiederum zum 2. Sonntag nach Trinitatis, am 10. Juni 1725 statt; darüber hinaus gab es offensichtlich eine noch weniger genau bestimmbare Aufführung in den 1740er Jahren – der einzige Beleg hierfür besteht in einigen nachträglichen Revisionen zu T. 73–76 des Eingangschors, die sich sowohl in der Partitur als auch in den Originalstimmen (*St 13b*) befinden und zumindest in der Partitur anscheinend Bachs Spätschrift aufweisen.² Die Verbindung zum Reformationsfest geht aus Breitkopfs nicht-thematischem Katalog von 1761 hervor, der die beiden Teile der Kantate getrennt anführt und den ersten Teil mit der Bestimmung „In Fest. Reform.“ versieht, während Teil 2 die Angabe „In Dom. II. p. Trinit.“ behält.³

Was spricht aber für die Aufführung um 1724/25? Unter den nur zum Teil erhaltenen Originalstimmen befindet sich eine für Viola da gamba, die die noch vorhandene Gamben-Stimme der Erstaufführung offenbar ersetzen sollte.⁴ Während die letztgenannte Stimme von der Hand Johann Andreas Kuhnaus stammt und wie die übrigen Stimmen von 1723 die Papiersorte „IMK in

¹ Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht (R. Moreen, G. S. Bozarth, P. Brainard, 1984), S. 12.

² Vgl. ebenda, S. 54f.; BWV², S. 79; und BC A 97 (Bd. I/1, S. 394), sowie unten, S. 222–223.

³ Vgl. Dok III, S. 162 (Nr. 711), auch NBA I/16 Krit. Bericht, S. 47f. und 54.

⁴ Auf diese Viola-da-gamba-Stimme wurde ich durch die Arbeit eines Workshops zur Aufführung von Bach-Kantaten an der Boston University aufmerksam, dessen Teilnehmern ich für mehrere Anregungen danke.

Schrifttafel“ (Weiß 97) zeigt, rührt die Ersatzstimme von Bach selbst her und besteht aus einem Blatt mit dem Wasserzeichen „Mondsichel mit Gesicht nach heraldisch rechts“ (Weiß 96).⁵ Dieser Wasserzeichentyp kommt bei Bach außer in den zur Leipziger Probe am 7. Februar 1723 entstandenen Kantaten „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ BWV 22 (P 46) und „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23 (D-Bsak, SA 5175) nur während des Zeitraums Juni 1724 bis Mai 1725 sowie vereinzelt noch im Jahr 1726 vor.⁶ Zu den Nachweisen des letztgenannten Jahres gehört indessen der 20. Sonntag nach Trinitatis, der 1726 nur drei Tage nach dem Reformationsfest lag; mithin käme als Aufführungsdatum eventuell auch der 31. Oktober 1726 in Betracht.⁷

Allerdings wollen sich die verschiedenen Indizien nicht restlos zusammenfügen. Im Gegensatz zu Kuhnaus Stimme, zu deren Beginn die Worte „Nach der Predigt“ in großen Buchstaben stehen, weist die sorgfältig geschriebene autographe Stimme keinen entsprechenden Vermerk auf, was wohl eher auf eine Aufführung des zweiten Kantatenteils als eigenständige Hauptmusik statt etwa „sub communiōne“ schließen läßt.⁸ Bei dieser Annahme stellt jedoch das Reformationsfest keinen sehr plausiblen Termin dar – nicht allein, weil das Breitkopf-Verzeichnis nur Teil 1 damit in Verbindung bringt, sondern auch, weil sich der Text von Teil 2 schwerlich zum Reformationsfest eignet: Nur im entferntesten Sinne wird man etwa die Mahnung im Rezitativ Satz 9, die Ehre Gottes müsse „durch steten Streit | Mit Haß und mit Gefahr | In dieser Welt gereinigt werden“, oder die Worte der darauffolgenden Arie „Hasse nur, hasse mich recht, | Feindlichs Geschlecht!“ auf die Epistel des Tages (2. Thess. 2, 3–8) beziehen können. Zudem spricht einiges dafür, daß Bach 1724 zum Reformationsfest Telemanns Kantate „Der Herr ist König“ TVWV deest auf-

⁵ Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 40–42. Weiteres zum Verhältnis der beiden Stimmen vgl. unten, S. 223.

⁶ Vgl. Dürr Chr 2, S. 126–128 und 171; W. Weiß und Y. Kobayashi, *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* (NBAIX/1, 1985), Textband, S. 72–78 und 142; und J. Rifkin, *Bach's Chorus: Some New Parts, Some New Questions*, in: *Early Music* 31 (2003), S. 573–580, hier S. 573 f. sowie S. 577, Anmerkung 12.

⁷ Vgl. Dürr Chr 2, S. 91 und 128, allerdings auch A. Glöckner, *Eine verstümmelt überlieferte Telemann-Kantate im Aufführungsrepertoire J. S. Bachs*, BJ 1998, S. 83–92, hier S. 90.

⁸ Zum Vermerk bei Kuhnau vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 66; zur Aufführung von Kantaten oder Kantatenteilen bei der Kommunion vgl. in erster Linie A. Dürr, *Bemerkungen zu Bachs Leipziger Kantatenaufführungen*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 18./19. September 1975, Leipzig 1977, S. 165–172, und U. Wolf, *Überlegungen zu Bachs Kommunionsmusiken*, BJ 1999, S. 133–141, sowie unten, S. 223.

führte.⁹ Nicht besser verhält es sich aber mit dem 2. Sonntag nach Trinitatis. Im Jahr 1724 hat Bach zu diesem Sonntag die Choralkantate „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ BWV 2 komponiert; zudem dürfte, wie Dürr hervorhebt, der 2. Sonntag nach Trinitatis 1725 „eigentlich zu spät“ für das Papier liegen – bereits vier Wochen früher, am 6. Mai, erscheint dieses soweit bekannt zum letzten Mal im betreffenden Jahr, während die sechs dazwischen liegenden Kantaten ausschließlich das Wasserzeichen „R und S in Schrifttafel“ (Weiß 126) zeigen.¹⁰

Auch in anderer Hinsicht erweist sich der Versuch, die Stimme anhand des Papierbefundes zu datieren, als problematisch: Bachs Schriftzüge passen nicht ohne weiteres in die Zeit um 1725. Abbildung 1 zeigt die Vorderseite der Stimme. Schon bei flüchtiger Betrachtung werden die weißen Noten, insbesondere die abwärts kaudierten Halben in Zeile 9, 10, 12 und 13 auffallen; auch auf der Rückseite sehen die – freilich wenigen – Halbe- und Ganzenoten nicht anders aus.¹¹ Notenköpfe dieser Art – lang, schräg, am oberen Winkel meist spitz, im Gesamteindruck tropfen- oder halbmondförmig – hatte Bach in seinen frühen Jahren und noch in Köthen verwendet.¹² Auch in den ersten Monaten der Leipziger Zeit treten sie in Reinschriftpartituren nach älteren Vorlagen auf.¹³ In Stimmen verschwinden jedoch solche Notenköpfe zumindest bei abwärts kaudierten Halben so gut wie völlig. Bereits mit dem Probestück BWV 23 (*St 16*; D-Bsak, SA 5175) herrscht ausschließlich jene abgerundete Form mit Rechtsansatz des nach unten geführten Halses vor, die dann für Bachs Autographe bis zum Ende der 1730er Jahre kennzeichnend bleibt – nur bei Noten oberhalb des Systems erscheint noch gelegentlich die in der Mitte oder links ansetzende Halsung und in seltenen Fällen sogar die spitzere Gestalt.¹⁴

⁹ Vgl. Glöckner (wie Fußnote 7), S. 87 und 90f. Glöckner vermutet eine Aufführung durch die zweite Kantorei – was bei einer fremden Komposition wie dieser sicher naheliegt, im vorliegenden Fall jedoch wohl nicht zuletzt stillschweigend auf der Annahme beruht, Bach habe am betreffenden Sonntag mit der ersten Kantorei BWV 76 musiziert.

¹⁰ Vgl. Dürr Chr 2, S. 82, allerdings auch S. 76.

¹¹ Halbe- und Ganzenoten erscheinen auf S. 2 nur in Satz 10, T. 1–3 und 11.

¹² Vgl. Y. Kobayashi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs* (NBA IX/2, 1989), S. 14 und 18, auch die besonders anschaulichen Beispiele S. 75 (Abb. 48) und 93 (Abb. 67).

¹³ Vgl. ebenda, S. 20, sowie die Abbildungen aus BWV 119 und 194 auf S. 104f. (Abb. 74 und 75) oder in NBA I/32.1 (C. Fröde, 1992), S. X–XI (BWV 119), und NBA I/31 (F. Rempff, 1987), S. XI (BWV 194).

¹⁴ Vgl. NBA IX/2, S. 20, auch die Beispiele aus BWV 23 auf S. 94f. (Abb. 68 und 69), ferner Kobayashi Chr, S. 20; zur Datierung der Stimmen von BWV 23 vgl. neuerdings Rifkin (wie Fußnote 6), S. 579, Anmerkung 33.

Zur Lösung des Widerspruchs zwischen Schrift und Papier hilft eine Handschrift, der die Forschung zumindest aus quellenkundlicher Sicht wenig Beachtung geschenkt hat. Es handelt sich um die Stimme *Corne* aus der Kantate zum 2. Pfingsttag „Also hat Gott die Welt geliebt“ BWV 68.¹⁵ Das Blatt weist das Wasserzeichen Weiß 126 auf – das gleiche wie die übrigen Stimmen von BWV 68 (*St Thom 68*) und eben der Typus, der im Frühjahr 1725 Weiß 96 ablöste.¹⁶ Nach Yoshitake Kobayashi gehört jedoch die Niederschrift aufgrund des piano-Zeichens in T. 52 des Schlußsatzes in die zweite Hälfte der 1730er Jahre.¹⁷ Die Viola-da-gamba-Stimme aus BWV 76 enthält zwar keine dynamischen Bezeichnungen; wie aber aus Abbildung 2 ersichtlich wird, besteht zwischen ihr und der Stimme aus BWV 68 hinsichtlich der Gestalt der weißen Noten weitgehend Übereinstimmung – die einzige nennenswerte Ausnahme betrifft die hier nicht abgebildete Schlußnote von BWV 68, eine nach unten kaudierte Halbe der Leipziger Standardform mit rechts angesetztem Hals. Angesichts des gleichartigen Schriftbefunds wird es nicht überraschen, daß der liturgische Termin von BWV 68 kaum drei Wochen vor dem 2. Sonntag nach Trinitatis liegt. Die Annahme, Bach habe die beiden Stimmen in unmittelbarer zeitlicher Nähe – und die Viola-da-gamba-Stimme also erst mehrere Jahre nach dem bisher vermuteten Zeitraum – geschrieben, ergibt sich gleichsam von selbst.

¹⁵ Mit der gleich zu besprechenden Ausnahme von Kobayashi Chr, S. 36, befaßt sich die bisherige Literatur zu dieser Stimme lediglich mit Fragen der Aufführungspraxis. Vgl. T. G. MacCracken, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi*, BJ 1984, S. 59–89, hier S. 74f., 82 und 84 (Abbildung), sowie D. L. Smithers, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi. Kritische Anmerkungen zum gleichnamigen Aufsatz von Thomas G. MacCracken*, BJ 1990, S. 37–51, hier S. 50; U. Wolf, *Überlegungen zu den Corno-Stimmen der Choralkantaten Johann Sebastian Bachs*, in: *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von U. Bartels und U. Wolf, Wiesbaden 2004, S. 180–190, hier S. 185 und 187; und W. Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen · Besetzung · Verwendung*, Kassel 2005 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 10.), S. 129f., 137, 165 (Abbildung) und 167.

¹⁶ Vgl. NBA I/14 Krit. Bericht (A. Dürr, A. Mendel, 1963), S. 42f., sowie Kobayashi Chr, S. 36.

¹⁷ Vgl. Kobayashi Chr, S. 36, zur Begründung auch S. 18, 21 und 35.

II.

Nicht so leicht fällt es allerdings, die genaue Entstehungszeit der Stimmen zu ermitteln. Die von Kobayashi implizit festgesetzte Obergrenze 1739 bedarf immerhin der Relativierung. Ähnliche, sogar identische piano-Zeichen wie in BWV 68 finden sich in Bachs Revision der Instrumentalstimmen zur Hochzeitskantate „O! holder Tag, erwünschte Zeit“ BWV 210 (*St 76*), die nach den Neuerkenntnissen von Michael Maul erst zum 19. September 1741 entstand.¹⁸ Auch die Partitur der Bauernkantate „Mer hahn en neue Oberkeet“ BWV 212 vom August 1742 (*P 167*) enthält ein vergleichbares Beispiel, und ein wiederum ziemlich genau entsprechendes Zeichen kommt in der Sinfonia D-Dur BWV 1045 (*P 614*) vor, deren Papier in die Zeit um 1743 oder danach deutet.¹⁹ Tatsächlich erscheint für die nachträglich angefertigten Stimmen aus

¹⁸ Zu den piano-Zeichen vgl. insbesondere *Flauto Traverso*, Satz 10, T. 13 und 63; *Hautbois d'amour*, Satz 10, T. 13; *Violino 2*, Satz 2, T. 140, und Satz 9, T. 1. Zur Datierung von BWV 210 vgl. M. Maul, „Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein“. Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach, BJ 2001, S. 7–22, insbesondere S. 15f. Es versteht sich, daß die Bestimmung von Schriftformen vor allem dort, wo es um feinere Unterschiede geht, einer gewissen Subjektivität nicht entbehrt. Gerade weil solche Unterschiede für die vorliegende Untersuchung eine große Rolle spielen, verweise ich öfters detailliert – wenn auch nicht mit Anspruch auf Vollständigkeit – auf die betreffenden Belege; dabei beschränken sich die Angaben wenn nicht anders angemerkt auf Noten innerhalb des Systems.

¹⁹ Zu BWV 212 vgl. Kobayashi Chr, S. 48, und *Johann Sebastian Bach. Cantate burlesque (Bauernkantate). Faksimile nach dem Autograph*, Nachwort von W. Virneisel, München-Duisburg 1965; man beachte beim betreffenden piano-Zeichen (Satz 1, T. 4, Continuo) insbesondere den kurzen Endstrich. Anders als in BWV 68 und 210 erscheint hier zwar der Anfangsbuchstabe in ganz steiler Ausprägung; bereits in den 1740 angelegten Stimmen von „Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde“ BWV 206 (*St 80*; vgl. Kobayashi Chr, S. 47) finden sich jedoch entsprechende Belege (vgl. *Hautbois 2*, Satz 7, T. 64, sowie *Viola*, Satz 10, T. 9). Zu BWV 1045 vgl. Kobayashi Chr, S. 14 und 53, sowie die Abbildungen in NBA I/34 (R. Higuchi, 1986), S. XII, oder *Die Handschrift Johann Sebastian Bachs. Musikautographe aus der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. Ausstellung zum 300. Geburtstag von J. S. Bach, 22. März bis 13. Juli 1985*, hrsg. von R. Elvers und H.-G. Klein, Wiesbaden 1985 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Ausstellungskataloge. 25.), S. 125; das besprochene piano-Zeichen findet sich in T. 11. Kobayashi Chr, S. 53, weist sowohl dieses als auch das einzige weitere in *P 614* befindliche piano-Zeichen (T. 86) einem späteren Typus zu. Da diese Klassifizierung nicht weiterhin uneingeschränkt gelten kann, fragt sich, ob die Deutung eines ähnlichen piano-Zeichens in der Kantate „Ich will meinen Geist in euch geben“ JLB 7 von Johann Ludwig Bach (*P 397*, Aria „Seele, willst du Christum kennen“, T. 18) als „durch Platzmangel verursacht“ (Kobayashi Chr, S. 53) zutrifft.

BWV 68 und BWV 76 eine Datierung in die 1740er Jahre nicht nur plausibel, sondern geradezu zwingend. Für abwärts kaudierte Halbe mit Notenköpfen in der hier anzutreffenden Art habe ich in keinem sicher vor 1740 datierbaren Manuskript mehr als isolierte Beispiele nachweisen können.²⁰ Als Ausnahme darf allenfalls eine Stelle in der 1736 geschriebenen Partitur der Matthäus-Passion BWV 244 (*P* 25) gelten: Auf Blatt 68v, das die Takte 20, 3. Viertel, bis 32, 4. Viertel, der Arie „Sehet, Jesus hat die Hand“ enthält, weisen die Halben in T. 29, Oboe da caccia I und II, genau die gleiche Halbmond-Gestalt auf wie etwa die allerletzte Halbe in Abbildung 1; zudem kommt wenig entfernt in der Oboe da caccia II, T. 26, eine ebenso halbmondförmige Ganzenote vor.²¹ In T. 29 steht indessen die Halbenote der Oboe da caccia I auf einer Hilfslinie – gerade dort also, wo wir eine atypische Noten-

Sollte Bachs vor kurzem aufgefundener Brief vom 11. September 1743 an den Salzwedeler Magistrate-Director Joachim Valentin Ludolph Niedt tatsächlich, wie Steffen Langusch vermutet, das Wasserzeichen „Doppeladler mit Herzschild“ (Weiß 65) enthalten, dann würde für das in BWV 1045 und JLB 7 vertretene Papier „Doppeladler mit Herzschild; HR“ (Weiß 59) der terminus post quem nicht mehr „etwa 1743“ lauten, sondern einfach 1743 – mit der Folge, daß die Aufführung der zum 6. Sonntag nach Trinitatis bestimmten Kantate JLB 7 wohl erst in das Jahr 1744 gehörte; vgl. S. Langusch, „... auf des Herrn Capellmeisters Bach recommendation ...“ – *Bachs Mitwirken an der Besetzung des Kantorats der Altstadt Salzwedel 1743/44*, BJ 2007, S. 9–43, hier S. 26, Fußnote 37, sowie Kobayashi Chr., S. 14 und 53.

²⁰ Die Suite E-Dur BWV 1006a, die laut Kobayashi Chr., S. 39, in die Zeit „um 1736/37“ gehört, enthält in zwei Sätzen nach unten gehalste Halbennoten, die anscheinend spätere, zum Teil besonders an BWV 68 erinnernde Formen vorwegnehmen; vgl. *Johann Sebastian Bach. Suite E-Dur für die Laute BWV 1006a mit Faksimile des Autographs*, bearb. für Gitarre und Fingersatz von K. Scheit, Wien [1995] (Universal-Edition 14474), Loure, T. 19–24 (Halsansatz links und in der Mitte), sowie Gavotte en Rondeaux, T. 64 und 80 (Halsansatz links; bei einer weiteren linksgehalsten Halben in T. 34 handelt es sich um eine korrigierte Viertelnote). Allerdings scheint die Datierung allein darauf zu beruhen, daß das Papier ein ähnliches – aber nicht identisches – Wasserzeichen enthält wie die in den genannten Jahren entstandenen weltlichen Kantaten BWV 206 (*St* 80) und „Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen“ BWV 30a (*P* 43, *St* 31); vgl. Kobayashi Chr., S. 12. Da Bach auch weitere Varianten des betreffenden Papiertyps „Wappen von Zedwitz; NM“ (Weiß 46) in den 1740er Jahren verwendet hat (vgl. ebenda, S. 12, 50 und 57), könnte eine Datierung um etwa 1739/40 näherliegen.

²¹ Vgl. die Abbildung in NBA IX/2, S. 165; die Bemerkungen zu BWV 244 bei J. Rifkin, *The „B Minor Flute Suite“ Deconstructed: New Light on Bach's Overture BWV 1067*, in: J. S. Bach's Concerted Ensemble Music. The Overture, hrsg. von G. Butler, Urbana 2007 (Bach Perspectives. 6.), S. 1–98, hier S. 44, Fußnote 100, bedürfen demnach der Korrektur.

form erwarten dürften; vielleicht hat dann die Note der 1. Oboe da caccia die der 2. Oboe „mitgerissen“.²² Auf jeden Fall bieten weder die restlichen 160 Notenseiten der Partitur noch der nicht unbeträchtliche autographe Anteil der Aufführungsstimmen einen weiteren entsprechenden Beleg.²³ Aus dieser Stelle auf eine Datierung der beiden Kantatenstimmen in die nächsterliche Zeit von 1736 zu schließen, erschiene mithin – auch nicht zuletzt, wenn man den Zeitraum von gut sechs Wochen mitbedenkt, die zwischen Karfreitag und Pfingsten liegen – kaum begründet.

Bekanntlich fand wenige Jahre später eine Entwicklung von Bachs Notenschrift statt, die sich nicht zuletzt durch die erneute Verwendung der langgestreckten weißen Noten der vor-Leipziger Zeit auszeichnet.²⁴ Sowohl in den autographen Stimmen von BWV 210 als auch in zwei Niederschriften größeren Umfangs – dem Londoner Autograph des Wohltemperierten Claviers II BWV 870–893 (GB-Lbl, *Add. MS 35021*) und den Orgelchorälen BWV 651–663 im 2. Teil des Sammelbands *P 271* – erscheinen die Ganzenoten sowie die Notenköpfe der Halben vorwiegend in der gleichen Form wie in

²² Ein analoges Beispiel bietet der verworfene Entwurf zur Kantate „Mache dich, mein Geist, bereit“ BWV 115 (GB-Cfm, *Mus. ms. 631*). Vgl. die Abbildung bei R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Princeton 1972 (Princeton Studies in Music, 4.), Bd. 2, Tafel III (zu Nr. 84); NBA I/26 Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 138; oder P. Wollny, *On Johann Sebastian Bach's Creative Process: Observations from his Drafts and Sketches*, in: *The Century of Bach and Mozart. Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*, hrsg. von S. Gallagher und T. F. Kelley, Cambridge, Mass., 2008 (Isham Library Papers, 7; Harvard Publications in Music, 22.), S. 217–238, hier S. 220.

²³ Ein ähnlicher Fall findet sich in den Originalstimmen der zum 28. September 1737 komponierten weltlichen Kantate BWV 30a (*St 31*), die in zwei Sätzen abwärts kaudierte Halbenoten mit Halsansatz in der Mitte aufweisen: Vgl. *Hautbois 1*, Satz 11, T. 18 (durch Korrektur ausgefüllt) und 36; *Violino 1*, Satz 11, T. 16, und Satz 12, T. 9f.; *Violino 1* (Dublette), Satz 12, T. 9f., dazu die Abbildungen in NBA I/29 (F. Rempff, 1982), S. XII, und NBA I/39 (W. Neumann, 1977), S. IX. Kobayshi Chr, S. 40, nimmt diese Stellen nicht zur Kenntnis; auch bei Rifkin (wie oben, Fußnote 21) bleiben sie größtenteils unberücksichtigt. Die betreffenden Noten stehen neben den üblichen rechtsgehalsten Halben fast so isoliert da wie die halbmondförmigen Noten im Autograph der Matthäus-Passion.

²⁴ Vgl. hierzu grundlegend Kobayashi Chr, S. 17f. und 20f., sowie NBA IX/2, S. 20f. und 170–172. Peter Wollny deutet das Wiederaufgreifen älterer Schriftformen einleuchtend als „Anzeichen einer inneren Hinwendung zu früheren Lebensabschnitten“; vgl. *Johann Sebastian Bach. Die Achtzehn Großen Orgelchoräle BWV 651–668 und Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769*, Faksimile der Originalhandschrift mit einem Vorwort hrsg. von P. Wollny, Laaber 1999 (Meisterwerke der Musik in Faksimile, 5.), S. VII.

den Stimmen aus BWV 68 und 76.²⁵ Diese Phase hat nicht lang angedauert. Zur Datierung der Orgelchoräle fehlen zwar konkrete Anhaltspunkte, da Bach hierfür älteres Papier verwendete.²⁶ Die älteste Schicht des Wohltemperierten Claviers II entstand jedoch nach der Stimme *Cembalo certato* des F-Dur-Konzerts BWV 1057 (*St 129*), die ihrerseits innerhalb der Grenzen Frühjahr 1739 und August 1740, mit einiger Wahrscheinlichkeit sogar in die Zeit von Bachs erneuter Übernahme des Leipziger Collegium musicum im Oktober 1739 gehört.²⁷ Für die zweite Schicht verwendete Bach das gleiche Rastral und möglicherweise das gleiche Papier wie für BWV 210; die Niederschrift fällt also wohl in das Jahr 1741.²⁸ Ein eindeutig für 1741 belegtes Papier findet sich im Autograph des As-Dur-Präludiums BWV 886/1, dessen Schriftzüge mit denen der zweiten Schicht weitgehend übereinstimmen.²⁹ In den spätesten Eintragungen, deren Papier auch in einem autographen Zeugnis vom Mai 1742 vorkommt, weichen die Schriftformen bereits ab: Die weißen Noten verlieren nunmehr weitgehend ihre spitze Form; insbesondere tritt bei den abwärts kaudierten Halben jene abgerundete, eher waagrecht liegende Ausprägung mit Halsansatz in der Mitte hervor, die auch das Schriftbild der Bauernkantate und aller sicher später zu datierenden Autographe bestimmt.³⁰ Umgekehrt zeigt die Bauernkantate – und wiederum auch sämtliche nachweislich später entstandenen Handschriften – so gut wie keine Spur der lang-

²⁵ Vgl. Kobayashi Chr, S. 42f. und 45f. (vor allem Schriftmerkmal „f“), ferner das in der vorigen Fußnote zitierte Faksimile sowie *Johann Sebastian Bach. O holder Tag, erwünschte Zeit. Hochzeitskantate BWV 210*, hrsg. von W. Neumann, Leipzig 1967 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. 8.), und *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier II*, Vorwort von D. Franklin und S. Daw, London 1980 (British Library Music Facsimiles. 1.).

²⁶ Vgl. Kobayashi Chr, S. 45, sowie Wollny (wie Fußnote 24), S. VII–VIII.

²⁷ Vgl. Rifkin (wie Fußnote 21), S. 43–46 und 46f., Fußnote 105.

²⁸ Vgl. D. O. Franklin, *Reconstructing the „Urpartitur“ for WTC II: A Study of the „London Autograph“ (BL Add. MS 35021)*, in: *Bach Studies*, hrsg. von D. O. Franklin, Cambridge 1989, S. 240–278, hier S. 247–249, sowie Rifkin (wie Fußnote 21), S. 46f., Fußnote 105, grundlegend auch Kobayashi Chr, S. 45f., und NBA V/6.2 Krit. Bericht (A. Dürr, 1996), S. 25–30; zum Papier vgl. auch unten, Fußnote 39.

²⁹ Vgl. Kobayashi Chr, S. 12 und 46 (mit der Einschränkung, daß sich der Hinweis auf „Schriftmerkmal f“ auf eine einzige Note – eine fast in der Mitte gehalste Halbe im vorletzten Takt – bezieht).

³⁰ Vgl. Kobayashi Chr, S. 46, sowie die Besprechung der Notenformen ebenda, S. 20f. Die Angaben vor allem zur letzten Schicht des Wohltemperierten Claviers II lassen allerdings das weitere Auftreten bisher gebräuchlicher Notenformen unerwähnt (vgl. unten, Fußnote 56); außerdem enthält die zu dieser Phase gehörende Fuge BWV 886/2 keine abwärts gehalsten Halbennoten.

gestreckten spitzen Notenformen mehr.³¹ Zwar mahnt bei diesem Vergleich die äußerst flüchtige Schrift der Kantatenpartitur zur Vorsicht. Doch auch in Handschriften von eher kalligraphischem Typus wie Bachs Continuo-Stimmen zur *Missa sine nomine* von Palestrina (SBB, *Mus. ms. 16714*), die das gleiche Papier zeigen wie BWV 212 und für die Peter Wollny nunmehr den terminus ante quem März 1743 ermitteln konnte, weisen praktisch alle Halbe- und Ganzenoten eine abgerundete Gestalt auf.³² Vor diesem Hintergrund legen die Notenformen in den hier betrachteten Stimmen zu BWV 68 und 76 eine Datierung in den Zeitraum 1740–1742 nahe.

Bei näherem Hinschauen wird indessen ein Unterschied deutlich, der zum Nachdenken zwingt. In BWV 68 und 76 setzt der Hals der abwärts kaudierten Halben immer rechts oder beinahe in der Mitte des Notenkopfes an. In der ersten und zweiten Schicht des Wohltemperierten Claviers II dagegen steht er mit nur geringfügigen Ausnahmen ganz auf der linken Seite der Note oder ist ein wenig zur Mitte gerückt; gleiches gilt für die Mehrzahl der Orgelchoräle in *P 271* wie größtenteils auch für BWV 210.³³ Sofern die Rechts-halsung überhaupt in Erscheinung tritt – je einmal in den Fugen BWV 877/2 und 891/2 aus der zweiten Schicht des Wohltemperierten Claviers II, einmal im Choral BWV 654, häufiger in den Chorälen BWV 652, 653, 656, 659 und

³¹ Ausnahmen finden sich höchstens in Satz 20, T. 135, Basso, sowie T. 163, Violino, eventuell auch in Satz 22, T. 20 und 31, Soprano.

³² Vgl. die Abbildung der Stimme *Organo* bei Wolff *Stile antico*, S. 224f., oder der ersten Seite der *Cembalo*-Stimme in NBA II/9 (K. Beißwenger, 2000), S. IX; zum Papierbefund vgl. Kobayashi Chr, S. 13, zum terminus ante quem P. Wollny, *Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 29–60, speziell S. 32. Soweit sich in diesen Stimmen überhaupt zwischen „echten“ spitzen und nur unvollendet ausgeführten Notenköpfen der bei Kobayashi Chr, S. 18, als Abb. 2d oder 5d dargestellten Typen unterscheiden läßt, nenne ich als Ausnahmen nur folgende Stellen (Taktzählung nach NBA II/9): *Organo*, Kyrie, T. 34, oder Gloria, T. 67, 80 und 107; *Cembalo*, Kyrie, T. 64, sowie Gloria, T. 6, 17, 23, 26 und 39. Vgl. auch unten, Fußnote 56.

³³ In der ersten Schicht des Wohltemperierten Claviers II findet sich bei abwärts kaudierten Halben der Notenhals in der Mitte oder allenfalls leicht nach links verschoben nur an folgenden Stellen: BWV 876/2, T. 23 f., 53, 55 und 68; BWV 879/2, T. 34; BWV 888/1, T. 11. Die zweite Schicht weist folgende Belege auf: BWV 887/2, T. 75 und 133 (auf freihändig gezogenem Ergänzungssystem); BWV 890/2, T. 26; BWV 891/1, T. 17 und 21; BWV 892/1, T. 27 und 79; BWV 892/2, T. 19 und 61 f. In den Orgelchorälen kommt der Halsansatz in der Mitte oder fast in der Mitte der Note wie folgt vor: BWV 651, T. 101; BWV 652, T. 41 und 61; BWV 654, T. 26; BWV 655, Schlußtakt (oberhalb des Systems; vgl. aber BWV 68, Satz 1, T. 6); BWV 656, T. 41, 45, 104 und 135–137; BWV 657, T. 42 (aus Platzmangel); BWV 663, T. 123 f. Zu den weiteren Ausnahmen in BWV 651–663 und 870–893 vgl. die folgende Anmerkung; zu den Ausnahmen in BWV 210 vgl. unten, S. 215.

660 –, kommt sie ausschließlich in Verbindung mit abgerundeten Halben der bis Ende des vorhergehenden Jahrzehnts charakteristischen und auch in den 1740er Jahren weiterhin zu findenden Standardform vor.³⁴ Angesichts dieses so konsequenten Gebrauchs wird man kaum annehmen, Bach habe die Nachtragsstimmen zu BWV 68 und 76 gerade in der Zeit angefertigt, als er am Wohltemperierten Clavier II, den Orgelchorälen oder der Hochzeitskantate arbeitete. Vielmehr tritt uns hier offenbar ein bisher nicht erfaßtes Schriftstadium entgegen, das entweder eine Vorstufe oder eine Weiterentwicklung der in den größeren Projekten zu beobachtenden Formen darstellt.

Gegen die erste dieser Möglichkeiten sprechen freilich gewichtige Gründe. Noch im Partiturbruchstück der Johannes-Passion vom Frühjahr 1739 (*P 28*) sowie in den mit ziemlicher Sicherheit nach der Passion anzusetzenden Stimmensätzen der h-Moll-Ouvertüre BWV 1067 (*St 154*) und des Cembalokonzerts A-Dur BWV 1055 (*St 127*) schreibt Bach die abwärts kaudierten Halbenoten mit verschwindend wenigen Ausnahmen in der herkömmlichen rechtsgehalsten Form.³⁵ Erst in der Cembalo-Stimme aus BWV 1057 – die das gleiche Papier und Rastral hat wie BWV 1067 und die früheste Schicht des Wohltemperierten Claviers II – zeichnet sich eine Wendung ab: Zeigen die Halbenoten zunächst das vertraute Bild, so wird im Verlauf der Niederschrift der Halsansatz auf der linken Seite, mitunter auch in der Mitte des Notenkopfes zunehmend häufiger, bis auf der letzten Notenseite der Rechtsansatz nur noch als Ausnahme begegnet; dabei nehmen die linksgehalsten Notenköpfe, wenn schon wegen der flüchtigeren Schrift meistens nicht die spitze Tropfen- oder Halbmondform, so doch jene langgestreckte Gestalt und schräge Haltung an, die sowohl die nachgefertigten Stimmen aus BWV 68 und 76 als auch das Wohltemperierte Clavier II, die Orgelchoräle BWV 651–663 und die Hochzeitskantate kennzeichnet.³⁶

Der geschilderte Entwicklungsgang hat für unsere Argumentation zwei Konsequenzen. Zum einen scheidet die ohnehin nur entfernt plausible Annahme, eine durch die Neustimmen belegte Wiederaufführung von BWV 68 und 76

³⁴ Je eine Halbenote der herkömmlichen Leipziger Standardform mit abwärts geführttem Hals auf der rechten Seite des Notenkopfes weist BWV 877/2 im Schlußtakt, BWV 891/2 in T. 45 auf. In den Orgelchorälen finden sich derartige Halbe an folgenden Stellen: BWV 652, T. 89, 120, 123, 143, 145, 150 und 169; BWV 653, T. 21, 37, 40f. und 48f.; BWV 654, T. 76; BWV 656, T. 91, 103, 105, 109f., 112, 114, 118f., 120 (oberhalb des Systems), 124 (oberhalb des Systems), 125 und 138–140; BWV 659, T. 24–26; BWV 660, T. 10, 25 (ante correcturam) und 36 (scheinbar auch in BWV 661, T. 49, doch hier nur wegen polyphoner Notierung).

³⁵ Vgl. Kobayashi Chr, S. 42 und 44f., sowie Rifkin (wie Fußnote 21), S. 44–46.

³⁶ Zu Papier, Rastral und Halsung bei BWV 1057 vgl. Franklin (wie Fußnote 28), S. 247f., und Rifkin (wie Fußnote 21), S. 45; auf der letzten Seite der Stimme etwa finden sich spitzere Notenköpfe in T. 192 und 237.

könnte im Jahr 1739 stattgefunden haben, nunmehr definitiv aus: Eine so radikale und dennoch kurzlebige Änderung von Bachs Schriftformen wenige Wochen nach dem Passionsfragment läßt sich kaum vorstellen. Die bedeutendere Folge betrifft aber das Jahr 1740. Nimmt man den eigentümlichen Halsansatz der Kantatenstimmen zur Kenntnis, so scheint vor allem im Hinblick auf die durch Papier und Rastrierung gegebene Nähe des F-Dur-Konzerts zum Wohltemperierten Clavier II zwischen diesen beiden Eckpolen kaum Platz für BWV 68 und 76 zu bleiben. Die wenigen erhaltenen Handschriften, die sich aufgrund ihrer Schriftformen um die Cembalo-Stimme zu BWV 1057 gruppieren lassen, verstärken diesen Eindruck nur.³⁷ In der Missa G-Dur BWV 236 (D-DS, *Mus. ms.* 972) wie auch in der anonymen Missa G-Dur BWV Anh. 167 (*P* 659) überwiegt noch die Rechtshalsung der abwärts kaudierten Halben; doch vermischen sich damit in BWV 236 etliche links und in der Mitte kaudierte Noten, und in BWV Anh. 167 weist das im 3/2-Takt notierte Domine Deus gehäuft linksgehalste Halbe, seltener in der Mitte kaudierte Halbe auf.³⁸ Im Sanctus d-Moll BWV 239 (*P* 13, *St* 113) hat sich der Halsansatz definitiv nach links verschoben; der Ansatz auf der rechten Seite oder in der Mitte der Note kommt nur noch als Ausnahme vor.³⁹ Zudem läßt sich

³⁷ Zu den nachstehend genannten Quellen gehört möglicherweise noch das Autograph von BWV 1006a (vgl. oben, Fußnote 20), dessen nähere Einordnung aber einer eigenen Untersuchung bedarf.

³⁸ Zu den wesentlichen Merkmalen der beiden Handschriften vgl. Kobayashi Chr, S. 42; angesichts der Erkenntnisse bei Rifkin (wie Fußnote 21), insbesondere S. 46 f., Fußnote 105, dürfte die Datierung statt „um 1738/39“ eher „um 1739/40“ lauten. In BWV 236 steht bei abwärts kaudierten Halben der Halsansatz in der Mitte des Notenkopfes an höchstens vier Stellen: Kyrie, T. 36, Alto (zweimal); Domine Deus, T. 39, Sopran (auch als linksgehalst aufzufassen), und T. 64, Alto (aus Ganzenote korrigiert?); Cum sancto Spiritu, T. 51, Violino I (sehr langgestreckte Note, allerdings wohl durch Korrektur verursacht). Häufiger kommen links gehalste Halbenoten vor: Kyrie, T. 5, 49 und 83, Continuo (T. 83 in Viertel korrigiert), T. 92 und 98, Basso (T. 92 aus Ganzenote korrigiert?), T. 101 und 108, Tenor (T. 101 wohl aus Ganzenote korrigiert, T. 108 zweimal), T. 113, Alto; Gloria, T. 145, Alto; Gratias, T. 117, Basso (aus Viertel korrigiert?); Domine Deus, T. 78, Sopran. Bei BWV Anh. 167 bedürfen die linksgehalsten Halben wegen ihrer Häufigkeit keiner gesonderten Erwähnung; einen Halsansatz bei in der Mitte abwärts kaudierten Halbenoten gibt es an folgenden Stellen (da keine Neuausgabe vorliegt, erfolgt die Seitenangabe nach der Quelle): S. 18, T. 5, Tenore Ch. II; S. 19, T. 1, Sopran Ch. I, T. 12, Alto Ch. II, T. 13, Basso Ch. I. Eigenartigerweise findet sich außerhalb des Domine Deus nur eine einzige „irreguläre“ abwärts kaudierte Halbenote: S. 24, letzter Takt, Alto Ch. I (Halsansatz zwischen Mitte und rechter Seite des Notenkopfes).

³⁹ Vgl. Kobayashi Chr, S. 43. In *P* 13 steht der Hals rechts in T. 1 f., Sopran, sowie T. 16 und 19, Alto; in der Mitte oder leicht nach links gerückt in T. 3 f., Sopran, T. 7, Alto, sowie T. 22, Sopran und Tenore. *St* 113 weist rechtsgehalste Halbe wie

in den kalligraphisch gehaltenen Stimmen eine wachsende Neigung zur spitzeren Ausführung der Notenköpfe beobachten.⁴⁰ Gerade dadurch wird es aber umso schwieriger, einen passenden Ort für die konsequent anders gehaltenen Stimmen aus BWV 68 und 76 zu finden. Zwar müssen wir uns stets vor Augen halten, daß die Bachsche Schriftentwicklung, wenn auch in größeren Zügen stets gut überschaubar, sich im einzelnen nicht immer geradlinig entfaltet.⁴¹ Dennoch mutet eine Aufführung der Kantaten am 13. Juni und 3. Juli 1740, wengleich theoretisch immer noch möglich, nicht sehr glaubhaft an.⁴²

folgt auf: *Soprano*, T. 1–5 und 47f.; *Alto*, T. 16 und 18; *Basso*, T. 7. Obwohl Kobayashi das in den Stimmen vorkommende Wasserzeichen „Großes Wappen von Schönburg“ (Weiß 72) – strenggenommen nicht ohne Berechtigung – „undatierbar“ oder „zur Datierung gänzlich ungeeignet“ nennt (vgl. ebenda, S. 43 und 16f.), erlaubt es doch einige chronologische Rückschlüsse. Papiere der betreffenden Art finden sich bei Bach zwischen 1727 und 1748 mit Ausnahme eines möglicherweise nachgefertigten Titelumschlags zu Telemanns Kantate „Machet die Tore weit“ TVWV 1:1074 (SBB, *Mus. ms.* 21740/20) nur in den folgenden Handschriften: BWV 210, BWV 236, die Satzpaare BWV 872, 877, 882, 890 und 891 aus der zweiten Schicht des Wohltemperierten Claviers II, die *Organo*-Stimme G-Dur zur Kantate „In allen meinen Taten“ BWV 97 (*St 64*) und ein kleines von Anna Magdalena Bach und Johann Friedrich Agricola geschriebenes Faszikel im Konvolut *P 226*; vgl. NBA IX/1, Textband, S. 62, und Dürr Chr 2, S. 135f. und 171, sowie Kobayashi Chr, S. 42–44, 46f. und 62f. Eventuell mit Ausnahme von BWV 239 und der Stimme aus BWV 97 – zu denen mir keine einschlägigen Auskünfte vorliegen – zeigen alle diese Quellen das gleiche Rastral, auf das wir im Zusammenhang mit BWV 210 und dem Wohltemperierten Clavier II verwiesen haben; vgl. Franklin (wie Fußnote 29), S. 246f. So unterstreicht das Papier, auch wenn die schwere Lesbarkeit eine genaue Identifizierung verbietet, die Nähe von BWV 239 insbesondere zum Wohltemperierten Clavier II. Statt des von Kobayashi Chr, S. 42, nahegelegten Datums „Zwischen 1738 und 1741“ ist das Sanctus vielmehr auf um 1740 zu datieren; auch die *Organo*-Stimme aus BWV 97 ließe sich wohl auf die Zeit um 1740 eingrenzen.

⁴⁰ Vgl. *Soprano*, T. 7; *Alto*, T. 44 und 48; *Tenore*, T. 22.

⁴¹ Vgl. beispielsweise die Beobachtungen bei P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50, hier S. 9–13.

⁴² Wenn sich das noch zu besprechende Autograph der Orgelfantasie BWV 562/1 (vgl. unten, Fußnote 59) auf das Jahr 1740 datieren ließe, so verlöre dieser Einwand wohl einigermaßen an Beweiskraft; doch bleibt die chronologische Stellung des betreffenden Manuskripts ihrerseits zu unbestimmt, um als Grundlage weiterer Rückschlüsse zu dienen.

III.

Auf eine passendere Einordnung der Stimmen scheint BWV 210 hinzuweisen. Wie Abbildung 3 zeigt, lassen die ersten zwei Akkoladen auf S. 13 der Kombinationsstimme *la Voce | e | Basso per il Cembalo* die Tendenz erkennen, den Hals nicht mehr zur linken Seite, sondern in der Mitte des Notenkopfes anzusetzen.⁴³ Der Verdacht, es könnte sich dabei um die Voraussage einer neuen Entwicklungsphase handeln, erhärtet sich, wenn wir über die bereits besprochenen Handschriften hinaus den Orgelchoral „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 664 heranziehen, mit dem Bach die in *P 271* niedergeschriebene Reihe fortsetzte.⁴⁴ Wie aus Abbildung 4a ersichtlich wird, entspricht gleich die erste abwärts kaudierte Halbenote ziemlich genau der letzten Halben in Abbildung 1. Eine Konzentration derartiger Notenformen findet sich, wie Abbildung 4b zeigt, in T. 17–29; in T. 57 weist die Halbenote, wenn auch oberhalb des Systems, die gleiche stark gestreckte Gestalt auf wie in T. 6 des ersten Satzes von BWV 68, und in T. 91 nimmt die Ganzenote die spitze Halbmondform an.⁴⁵ Auch die letzte Eintragung Bachs in *P 271*, die Canonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769, weist eine deutliche, wenngleich nicht in jeder Hinsicht ebenso große Ähnlichkeit mit BWV 68 und 76 auf.⁴⁶ Eine zeitliche Verbindung zwischen wenigstens BWV 664 und den beiden Kantatenstimmen scheint gegeben.

Damit stellt sich die Frage nach der Datierung von BWV 664 und 769. Bezüglich BWV 769 kann wohl der Nachweis genügen, daß seit den jüngsten Forschungen von Gregory Butler kein Grund mehr besteht, die Niederschrift

⁴³ Die gleiche Tendenz läßt sich auch an einigen weiteren Stellen, wiewohl weniger stark ausgeprägt, spüren: Satz 7, T. 11, 19 und 21, sowie Satz 10, T. 22, 28 und 34. Es fällt zudem auf, daß die einzige Halbenote im Wohltemperierten Clavier II, die sowohl in der Halsung als auch in der Gestalt des Notenkopfes dem Schriftbefund von BWV 68 und 76 entspricht (BWV 870/1, T. 4; vgl. unten, Fußnote 56), zur spätesten Schicht der Niederschrift gehört.

⁴⁴ Den Hinweis auf diese Niederschrift, die ich bei der ersten Durchsicht von *P 271* übersehen hatte, verdanke ich Peter Wollny, der mir freundlicherweise auch Kopien einiger nicht leicht zugänglicher Quellen zur Verfügung stellte.

⁴⁵ Auch im Schlußtakt zeigen die beiden untersten Ganzenoten eine verwandte Gestalt; in der Oberstimme dieses Takts wie auch in T. 92f. und 94 sehen die Ganzenoten rund aus.

⁴⁶ Vgl. etwa Variatio 1 (Zählung nach der Druckfassung; die Handschrift bringt die Variationen in der Reihenfolge 1, 2, 5, 3, 4), T. 8; Variatio 2, T. 5f., 10f., 13–16 und 20; Variatio 5, T. 7; Variatio 3, Schlußtakt; Variatio 4, T. 5f., 26–29 und 37. Die einzige zwischen BWV 664 und 769 liegende autographe Niederschrift, die erste Bearbeitung von „Jesus Christus, unser Heiland“ (BWV 665), weist nur ovale Ganze- und Halbenoten auf, letztere mit Halsansatz wie ab BWV 212 üblich in der Mitte des Notenkopfes.

in *P 271* erst nach dem Erscheinen des Originaldrucks im Jahr 1747 anzusetzen, und wir eigentlich nichts Konkretes über die Kompositionsgeschichte der Canonischen Veränderungen wissen.⁴⁷ Was BWV 664 betrifft, so gehört die Handschrift laut Kobayashi in die Zeit „um 1746/47“; der Abstand zu den unmittelbar vorangehenden Chorälen ergibt sich vor allem aus dem Violinschlüssel, für den er eine erst in den genannten Jahren zu beobachtende Tendenz zu einer verkleinerten Form konstatiert.⁴⁸ Beim Vergleich etwa mit BWV 663 scheint indessen der Unterschied eher graduell als absolut: In nicht weniger als 15 der insgesamt 21 Akkoladen von BWV 664 überschreitet der oberste Schlüssel – dessen Größe von etwaigem Platzmangel am wenigsten abhängen dürfte – mehr oder weniger deutlich das Notensystem.⁴⁹ Bezeichnenderweise sieht auch in der Weihnachtsmusik „Gloria in excelsis Deo“ BWV 191 (*P 1145*), die Butler in anderem Zusammenhang glaubwürdig auf Dezember 1745 datieren konnte und deren Violinschlüssel Kobayashi als groß einstuft, das Verhältnis zwischen größeren und kleineren Schlüsseln auf mehreren Seiten nicht wesentlich anders aus als in BWV 664; gleiches gilt ferner für die bereits erwähnte, von Kobayashi in die Zeit „von etwa 1743 bis etwa 1746“ eingeordnete Sinfonia BWV 1045 und sogar für die Gamben-

⁴⁷ Vgl. G. Butler, *J. S. Bachs Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ (BWV 769). Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage der „Fassung letzter Hand“*, BJ 2000, S. 9–34, insbesondere S. 12f. Bei Butlers Ausführungen zum Quellenverhältnis leuchtet zwar die Behauptung, die Lesarten von Variatio 1–3 in *P 271* „geben eindeutig ein späteres Quellenstadium in der Geschichte des Werkes wieder“ als die des Drucks (S. 16, ähnlich S. 34), angesichts von Stellen wie Variatio 1, T. 16 (Oktavsprung a''–a' der Druckfassung eher als Erweiterung der Lesart von *P 271* zu verstehen als umgekehrt), oder Variatio 3, T. 2 (Sextsprung d'–b' der freien Gegenstimme im Druck durch Zwischennote g'' ausgefüllt), nicht ohne weiteres ein; vielmehr handelt es sich bei den Lesartenunterschieden um jeweils eigenständige Weiterentwicklungen einer gemeinsamen Vorlage (so etwa Variatio 3, T. 6, wo im 2. Taktviertel – anders als im Notenbeispiel bei Butler, S. 18 – beide vorhandenen Fassungen auf die in *P 271* noch als Lesart ante correcturam erkennbare Version Achtel g'–d' zurückgehen). Gerade diese revidierte Annahme läßt jedoch die sonst von Butler hervorgehobene Unabhängigkeit von Druck und Handschrift umso deutlicher hervortreten – was auch für die Datierung der Niederschrift in *P 271* nicht ohne Folgen bleiben dürfte. Was die Entstehungsgeschichte der Variationen betrifft, so hat man, bis sich die Datierung des Autographs weiter klärt, auch die Hypothesen Butlers wohl mit Vorbehalt zu betrachten; die bekannte Stelle im Nekrolog besagt nur, daß Bach der Societät der musikalischen Wissenschaften den Choral vor dessen Veröffentlichung „vollständig ausgearbeitet“ geliefert, diesen jedoch nicht eigens für sie komponiert habe; vgl. Dok III, Nr. 666 (S. 88f.).

⁴⁸ Vgl. Kobayashi Chr, S. 55–57, zum Hintergrund S. 18 (Abb. 8) und 23.

⁴⁹ Deutlich über der Notenlinie steht die Oberschleife des Schlüssels in Akkolade 1, 4, 5, 7, 10, 14, 21 und 23, weniger deutlich in Akkolade 2, 6, 12, 13, 17, 18 und 22.

sonate G-Dur BWV 1027 (P 226), die Kobayashi dem Zeitraum „um 1742“ zurechnet.⁵⁰ Ein handfestes Anzeichen dafür, daß die Hinwendung zum kleineren Violinschlüssel früher einsetzt als bisher angenommen, liefert die erst 2001 ans Licht gekommene Stimme *Hautbois 1* zu Palestrinas Missa „Ecce sacerdos magnus“ (D-Bsak, SA 424). In dieser Niederschrift, die Barbara Wiermann überzeugend in die Zeit um 1745 einordnet, ragt in sechs von insgesamt zehn Fällen der Schlüssel nicht oder nur geringfügig über das System hinaus.⁵¹ Auch in der *Corne*-Stimme aus BWV 68 zeigt das erste System einen auffallend kleinen Schlüssel, obwohl die übrigen Schlüssel normale Größe haben.

Auf eine frühere Datierung von BWV 664 läßt zudem die Form der weißen Noten schließen. Wie bereits erwähnt, nehmen diese in keiner sicher nach 1742 entstandenen Quelle eine vergleichbar spitze Gestalt an, wie sie in Abbildung 4a und b noch hervortritt; unter den von Kobayashi für die Jahre zwischen „etwa 1742“ und 1747 in Anspruch genommenen Handschriften stellen in dieser Hinsicht gerade BWV 664 und BWV 769 die einzigen Ausnahmen dar.⁵² Ebenso wenig scheint es nach 1742 Belege für die Linkshaltung abwärts kaudierter Halben – gleichgültig, ob in einer spitzeren oder abgerundeteren Form – zu geben, wie sie in BWV 664, T. 69, weniger eindeutig auch in T. 16 und 18 vorkommt.⁵³ Bereits in der an Halbnoten nicht gerade armen Bauernkantate steht der Hals kaum noch auf der linken Seite der Note; das gleiche gilt für die frühestens im selben Monat entstandene Partitur der Ratswechsellkantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120 (P 871).⁵⁴

⁵⁰ Zum Schriftbild von BWV 191 vgl. Kobayashi Chr, S. 52, sowie die Abbildungen in NBA I/2 (A. Dürr, 1957), S. XI, und NBA IX/2, S. 177 (Abb. 141); zur Datierung vgl. G. Butler, *Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest*, BJ 1992, S. 65–71. Zu BWV 1045 vgl. oben, Fußnote 19, und die dort zitierten Abbildungen, noch mehr die – in keiner Abbildung vorliegenden – Bll. 1v, 2r oder 3r. Zu BWV 1027 vgl. Kobayashi Chr, S. 49 f., sowie NBA VI/4 (H. Eppstein, 1984), S. VI–VII, dazu auch die dort nicht abgebildeten Seiten Cembalo, S. 7 f. und 13 f.; laut Franklin (wie Fußnote 28), S. 247 (wegen Druckfehler mit Hinweis auf BWV 1037), findet sich hier das gleiche Rastral wie in BWV 870. Auch in der Partitur von JLB 7 (vgl. oben, Fußnote 19) ragt der Violinschlüssel öfters nicht oder nur wenig über die oberste Notenlinie hinaus.

⁵¹ Vgl. B. Wiermann, *Bach und Palestrina – Neue Quellen aus J. S. Bachs Notenbibliothek*, BJ 2002, S. 9–28, speziell S. 10–12 und die Abbildung auf S. 25; für die Annahme, die betreffende Stimme stelle einen Nachtrag aus der Zeit um 1746/47 dar, gibt es meines Erachtens keinen Grund.

⁵² Vgl. Kobayashi Chr, S. 51–59.

⁵³ Zu den Quellen nach 1742 vgl. Kobayashi Chr, S. 52–59 (Fehlen des Schriftmerkmals „f“).

⁵⁴ Zu BWV 212 vgl. die oben, Fußnote 31, angeführten Beispiele aus Satz 20; unberücksichtigt bleiben Noten, die im Zusammenhang mit Korrekturen stehen. Zu

Treten wir schließlich von den Einzelheiten zurück und betrachten das Gesamtbild, so zeigt sich beim Vergleich mit den anderen von Kobayashi auf 1746/47 angesetzten Manuskripten ein nicht zu übersehender Unterschied. In BWV 664 lassen die Halbenoten eine bemerkenswerte Instabilität hinsichtlich sowohl der Gestalt des Notenkopfes als auch der Plazierung des Halses feststellen; auch die wenigen erst am Ende des Stückes auftretenden Ganzenoten weisen in verschiedenem Maße spitzere oder rundere Formen auf. Mit der zu erwartenden Ausnahme von BWV 769 zeigen die übrigen Quellen ein deutlich regelmäßigeres Bild: Außer den in der Mitte gehaltenen ovalen und rechtsgehaltenen runden Halben der lange vorherrschenden Art kommt so gut wie keine andere Notenform vor.⁵⁵ Ein ähnliches Schwanken wie in BWV 664, freilich allein auf den Halsansatz bezogen, scheint jedoch für mehrere von Kobayashi in die Zeit von 1740 bis „um 1742“ datierte Handschriften – darunter, wie bereits angedeutet, die spätesten Eintragungen im Autograph des Wohltemperierten Claviers II – charakteristisch.⁵⁶

BWV 120 vgl. die Abbildung in NBA I/32.2 (C. Fröde, 1994), S. X (Satz 5, T. 4f., Violino 1), ferner die nicht abgebildete Stelle Satz 2, T. 49, Tromba 2. Zur Datierung von BWV 120 vgl. NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 81 f., Dok II, S. 194 (Nr. 264), sowie zum in *P 871* verwendeten Papier Weiß 65 oben, Fußnote 19; die Aufforderung zur Ratswechsellmusik 1742 erhielt Bach am 22. August, der Gottesdienst fand am 27. August statt. Als Entstehungsjahr von BWV 120 käme auch 1743 in Frage; das von Fröde (NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 82) ebenfalls in Betracht gezogene Jahr 1744 dürfte jedoch wegen der Schriftformen ausscheiden.

⁵⁵ Vgl. etwa die Abbildungen in NBA I/13 (D. Kilian, 1959), S. XI (aus BWV 34); NBA III/1 (K. Ameln, 1965), S. XI (BWV 118); oder NBA I/41 (A. Glöckner, 2000), S. XIII (BWV 1083).

⁵⁶ Vgl. Kobayashi Chr, S. 46–51, unter BWV 120 (Linkshaltung nicht angemerkt; vgl. jedoch oben, Fußnote 54), BWV 240 (zur nicht angemerkten Linkshaltung vgl. die Abbildung in NBA II/9, S. VIII, insbesondere T. 3, Basso und Continuo, sowie T. 20, Tenore), BWV 870/1 (bei Kobayashi Chr, S. 46, nur in der Mitte ansetzende Haltung angemerkt; Linkshaltung jedoch in T. 13 und 26, Rechtshaltung mit „Standard“-Noten in T. 12, 26f. und 32f., in T. 4 Rechtshaltung mit schrägem langgestrecktem Notenkopf wie in BWV 68/1, T. 18), BWV 870/2 (Linkshaltung T. 19, 23 und 50f., rechtsgehaltene „Standard“-Note T. 62), BWV 1027, BWV 1080 (Sätze 1–9), BWV Anh. 25, Anh. 30 und Anh. 188 (= Fk 10), ferner das Magnificat C-Dur von Caldara und die Missa sine nomine von Palestrina (Linkshaltung bei Kobayashi Chr nicht angemerkt; vgl. jedoch in der Abbildung bei Wolff *Stile antico*, S. 224f., Kyrie, T. 13, 29 und 34, oder Gloria, T. 1, 99 und 111). Von diesen Quellen hat, wie bereits angemerkt, BWV 120 den terminus post quem 22. August 1742, das Sanctus BWV 240 und, wie ebenfalls bereits angemerkt, die Palestrina-Messe den terminus ante quem März 1743 (vgl. oben, Fußnote 32 und 54, sowie Kobayashi Chr, S. 50f.). Das Papier der Missa BWV Anh. 25 bedingt den terminus post quem 31. Mai 1740 (vgl. Kobayashi Chr, S. 15 und 46), der wohl auch für das Caldara-Magnificat zu gelten hat (ebenda, S. 16).

Wenn, wie der Befund von BWV 664 also weiter plausibel macht, die Schriftzüge der Stimmen aus BWV 68 und 76 tatsächlich an die in Abbildung 3 dokumentierten Notenformen anknüpfen und BWV 664 selbst nicht in die Zeit nach 1742/43 gehören dürfte, dann liegen die Schlußfolgerungen für die beiden Kantaten auf der Hand. Eine Entstehung vor BWV 210 käme wegen der Halsung der abwärts kaudierten Halbenoten schwerlich in Frage; gleichzeitig sprechen jedoch die spitz auslaufenden Notenköpfe gegen eine Niederschrift nach BWV 212 oder – wenn man den Vergleich auf Handschriften mit Reinschriftcharakter beschränken will – den allenfalls wenig später angefertigten Stimmen der Palestrina-Messe. Zwischen den so festgelegten Eckdaten Herbst 1741 und Frühjahr 1743 gibt es eine Möglichkeit zur Aufführung nur im Jahr 1742.

Aus anderer Hinsicht aber erweist sich dieser Schluß als problematisch. Im betreffenden Jahr fiel der 2. Pfingsttag auf den 14. Mai, der 2. Sonntag nach Trinitatis auf den 3. Juni; am letztgenannten Tag wie auch am 1. Sonntag nach Trinitatis gab es wegen der Landestrauer um die Kaiserin-Witwe Wilhelmine Amalie keine Musik in der Kirche.⁵⁷ Nachricht über das Verbot erhielt Bach offiziell am 25. Mai, zwei Tage vor dem 1. Sonntag nach Trinitatis; bereits am 19. Mai hatte aber der Oberstadtschreiber die Türmer und einige Geistliche über das Glockenläuten während der Landestrauer unterrichtet – und wie Ulrich Siegele vermutet, hätte Bach „gewiß [...] schon außerhalb des Dienstwegs [...] erfahren, daß ihm eine vierzehntägige Arbeitserleichterung bevorstand.“⁵⁸ Eine Datierung der autographen Viola-da-gamba-Stimme zu BWV 76 auf 1742 würde also voraussetzen, daß er sie mindestens zehn Tage, wenn nicht schon bedeutend länger vor der geplanten Aufführung anfertigte – was zumindest bei seinem früheren Leipziger Arbeitstempo nicht ohne weiteres glaubhaft wirkt. Vielleicht müssen wir also entgegen allen früheren Vermutungen doch mit der Möglichkeit einer Aufführung – ob vollständig oder von Teil II allein, bleibe dahingestellt – zum Reformationsfest 1741 rechnen. Eine definitive Lösung wird jedoch ohne neue Funde ausbleiben.⁵⁹

⁵⁷ Vgl. hierzu und zum folgenden Dok V, S. 165 (B 508a), sowie ausführlicher U. Siegele, *Zur Datierung der kursächsischen Landestrauer von 1742. Ein bisher unveröffentlichtes Bach-Dokument*, in: *Telemanniana et alia Musicologica. Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag, Oschersleben 1995* (Michaelsteiner Forschungsbeiträge. 17.), S. 80–82.

⁵⁸ Ebenda, S. 81.

⁵⁹ Ich möchte an dieser Stelle auf das rätselhafte Autograph der Orgelfantasie c-Moll BWV 562/1 (*P 490*) hinweisen. Wie die Abbildungen bei A. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, Wiesbaden 1984, Bl. 39, und NBA IV/5 (D. Kilian 1972), S. IX f., erkennen lassen, scheinen die Schriftformen eine Brücke sowohl zu den hier diskutierten Kantatenstimmen als auch zu BWV 664 zu schlagen: Bei den weißen Noten herrschen – nicht nur, wie etwa in BWV 210

IV.

Nicht so eng mit dem Jahr 1742, doch auf jeden Fall mit einer Datierung in die 1740er Jahre hängt ein weiterer vorerst unlösbarer Widerspruch zusammen. Die *Corne*-Stimme im Eingangssatz von BWV 68 gehört zu jenen rätselhaften, meist „Corno“, „Clarino“ oder „Tromba“ überschriebenen Partien, die sich vom allgemeinen Usus bei Blechbläserstimmen durch die Notierung in klingender Tonhöhe und das häufige Auftreten von Tönen außerhalb der Naturtonreihe abheben.⁶⁰ Es gibt deutliche Anzeichen dafür, daß Bach ab einer verhältnismäßig frühen Zeit – möglicherweise bereits in den mittleren 1730er Jahren – über keinen geeigneten Spieler mehr verfügte, dem er solche Aufgaben zutrauen konnte.⁶¹ Vor diesem Hintergrund muß das Beibehalten des

oder dem Wohltemperierten Clavier II, im Hinblick auf die langgestreckte Gestalt der Noten selbst, sondern auch hinsichtlich der Halsung der abwärts kaudierten Halben – die aus BWV 68 und 76 bekannten Formen vor; ähnlich wie in BWV 664 aber treten daneben auch rechtsgehalste Halbe der früheren Leipziger Standardform sowie runde Halbe mit Halsansatz in der Mitte des Notenkopfes auf (vgl. beispielsweise auf den abgebildeten Seiten T. 3, 26, 28, 66f., 70, 72, 76 und 78–81). Ginge man allein vom Schriftbild aus, so ließe sich auch diese Niederschrift in die Zeit zwischen Herbst 1741 und Sommer 1742 einordnen (bei Kobayashi Chr. S. 59, findet sich bereits die Schätzung „vielleicht 1743/45?“). Allerdings hat *P 490* als Vorlage für zwei Abschriften gedient, die die Forschung mit teilweise einleuchtenden Argumenten vor 1740 datiert – eine von der Hand Johann Friedrich Agricolas (*P 533*) und eine von Johann Peter Kellner (*P 288*): Vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978/79), Teilband 2, S. 337f., sowie A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, BJ 1970, S. 45–65, hier S. 56f. und 64; R. Stinson, *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle. A Case Study in Reception History*, Durham, NC 1989, S. 24; und ders., „Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz“: *Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804*, BJ 1992, S. 45–64, hier S. 63. Tatsächlich ließen sich die Datierungen der beiden Sekundärquellen einigermaßen relativieren; diese Spur jedoch weiter zu verfolgen würde den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen und dürfte auch für die Datierung von BWV 68 und 76 zu keinen zwingenden Neuerkenntnissen führen. Ich hoffe, auf das Problem an anderer Stelle zurückzukommen.

⁶⁰ Vgl. zusammenfassend Prinz (wie Fußnote 15), S. 73–87, 131–133, 137–149 und insbesondere die Tabellen S. 80–83, 86f. und 158f., sowie ausführlicher zu einem Teilbereich Wolf (wie Fußnote 15).

⁶¹ Vgl. ebenda, S. 187, dazu ergänzend jedoch die Angaben zu BWV 10, 73 und 137 in den in der vorigen Fußnote zitierten Tabellen bei Prinz (wie Fußnote 15); zu BWV 78 vgl. bereits auch den Kommentar zur CD-Aufnahme *L'Oiseau-Lyre 421 728–20H*, sowie Rifkin (wie Fußnote 6), S. 580, Anmerkung 36. Nicht zuletzt angesichts der von Wolf nicht mitberücksichtigten Werke BWV 10 und 137 will mir seine Behauptung, bei dem Spieler der mit „Corno“ bezeichneten Stimmen dürfte

klingend notierten Eingangschors in der nachgefertigten Stimme verwundern – um so mehr, als Bach etwa in der Mitte der 1740er Jahre eine transponiert notierte Hornstimme zur Missa e-Moll BWV Anh. 166 von Johann Ludwig Bach schrieb, die die Eigenschaften des Naturhorns genau berücksichtigt.⁶² Zwar handelt es sich bei BWV Anh. 166 strenggenommen nicht um einen Ersatz für eine bereits vorhandene Instrumentalstimme: Bei der ersten Aufführung unter Johann Sebastian Bach um 1727 blieb der cantus firmus allein dem Sopran in ripieno zugewiesen.⁶³ Dennoch bleibt der Befund bei BWV 68 nicht ohne weiteres einsichtig. Hat Bach vielleicht nicht an eine Aufführung, sondern an die Vervollständigung eines Stimmensatzes zu Aufbewahrungs-

es sich nicht um einen Trompeter gehandelt haben, nicht einleuchten. Beachtenswert scheint zudem, daß die Wiederaufführung von BWV 73 mit obligater Orgel anstelle des Corno in die Jahre 1732–1735 gehört (vgl. Dürr Chr 2, S. 112); der letztmögliche Termin, der 3. Sonntag nach Epiphania 1735 (23. Januar), lag dreieinhalb Monate nach dem Tod von Gottfried Reiche (vgl. Dok II, S. 251). Darüber hinaus läßt die Kantate zum folgenden Sonntag, „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ BWV 14, entgegen Bachs früherem Gebrauch den cantus firmus im Eingangssatz und Schlußchoral durch ein in F-Transposition notiertes Horn verdoppeln, dessen Partie keine außerhalb der Naturtonreihe liegenden Noten enthält; vgl. NBA I/6 Krit. Bericht (U. Leisinger, P. Wollny, 1996), S. 149, und Wolf (wie Fußnote 15), S. 181–184. Vgl. auch unten, Fußnote 72.

⁶² Vgl. Wolf (wie Fußnote 15), S. 186, sowie früher Y. Kobayashi, *Bachs Eingriffe in wiederaufgeführte Werke. Aufführungspraktische Aspekte*, in: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“. Zur Chronologie des Schaffens Johann Sebastian Bachs. Bericht über das Internationale wissenschaftliche Kolloquium aus Anlaß des 80. Geburtstags von Alfred Dürr, Göttingen, 13.–15. März 1998, hrsg. von M. Staehelin, Göttingen 2001 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, Dritte Folge, Nr. 240), S. 89–102, hier S. 96f. Laut Smithers (wie Fußnote 15), S. 50, „enthält der Corno-Part zu BWV 68/1 keine Töne, die nicht auf einem F-Horn gespielt werden könnten“. Immerhin kommt der Ton d' (klingend) in keiner nachweislich für F-Horn bestimmten Bachschen Partie vor (vgl. Prinz, wie Fußnote 15, S. 144); sollte er zumindest theoretisch als Durchgangsnote im Bereich des Möglichen liegen (vgl. K. Beißwenger und U. Wolf, *Tromba, Tromba da tirarsi oder Corno? Zur Clarinostimme der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ (BWV 24)*, BJ 1993, S. 91–101, hier S. 100), so käme ein solcher durch „Treiben“ hervorgebrachter Ton für die ausgehaltene Schlußnote kaum in Frage.

⁶³ Vgl. Dürr Chr 2, S. 167. Zumal es in den 1740er Jahren keinen sonstigen Beleg gibt für die nachträgliche Instrumentalverstärkung einer vorher rein vokal vorgebrachten cantus-firmus-Stimme, scheint mir im Gegensatz zu Kobayashi (wie Fußnote 62), S. 96, die bereits von Dürr gestellte Frage, ob die neu hinzugetretene Hornstimme den Ripiensopran nicht eher ersetzt als verdoppelt habe, trotz einiger dadurch entstehender Dominantakkorde ohne Terz keineswegs von der Hand zu weisen.

oder sogar Ausleihzwecken gedacht?⁶⁴ Gegen diese Annahme spricht die offenkundige zeitliche Nähe zur Viola-da-gamba-Stimme von BWV 76, für die keine entsprechende Erklärung naheliegt – da Kuhnaus Erstexemplar noch verfügbar war, hätte es für Bach keinen Anlaß gegeben, die neue Stimme auszuschreiben, wenn eine geplante Aufführung nicht unmittelbar bevorstanden hätte.

Noch mehr als bei BWV 68 drängen sich hinsichtlich der Wiederaufführung von BWV 76 Fragen auf. Zu diesen gehört wohl als erste das Verhältnis zwischen der Anfertigung der neuen Viola-da-gamba-Stimme und den eingangs erwähnten Revisionen in Teil 1. Sollte Bach wirklich die beiden Teile der Kantate um 1742 getrennt dargeboten haben, oder weisen Revisionen und Stimme nicht doch auf eine geschlossene Darbietung des Gesamtwerkes hin? Zwar gibt es unter den erhaltenen Stimmen sonst kein Anzeichen für die Aufführung eines einzelnen Teils der Kantate.⁶⁵ Andererseits zeigen die Korrekturen keine Merkmale, die eine nähere Datierung ermöglichen; daß die Revisionen in der Partitur „den Schriftzügen Bachs in den 1740er Jahren ausgesprochen [...] ähneln“, wirkt angesichts der etwas klobigen Federstriche zwar plausibel, darf jedoch kaum als erwiesen gelten, geschweige denn auf ein bestimmtes Jahr schließen lassen.⁶⁶ Zudem lassen sich die Angaben im

⁶⁴ Zum Ausleihbetrieb bei Bach vgl. M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, BJ 2003, S. 97–141, speziell S. 105f. und 109f. sowie den dokumentarischen Anhang S. 120–127. Aufmerksamkeit könnte der dortige Nachweis erwecken, der öfters von Bach mit Noten versorgte Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch habe am 17. Juni 1742 – also kurz nach dem 2. Sonntag nach Trinitatis – Musikalien „nach Leipzig“ geschickt (S. 126); dem Gedanken aber, es handele sich hier um die Zurücksendung von kurz zuvor erhaltenen Noten, steht entgegen, daß es seit dem 14. Mai des Vorjahres keinen Vermerk über den Erhalt einer Sendung aus Leipzig gibt – und daß etwa ein wohl Anfang Mai 1742 verfaßtes Kondolenzschreiben Johann Elias Bachs an Koch eine Notenbeilage enthalten haben soll, wird man nicht ohne weiteres annehmen; vgl. *Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach (1705–1755)*, erweiterte Neuauflage hrsg. von E. Odrich und P. Wollny, Leipzig 2005 (LBzBF 3), S. 202f. (Nr. 101).

⁶⁵ Laut NBA I/16 Krit. Bericht, S. 43, 54 und 66, sollte der in drei Vokalstimmen am Schluß von Teil 1 stehende Vermerk „Il Fine“ eine Aufführung dieses Teils allein belegen; doch anders als dort angenommen handelt es sich hier nicht um einen Nachtrag von späterer Hand, sondern um die Schrift Johann Andreas Kuhnaus, wie beispielsweise in der *Alto*-Stimme aus dem Vergleich mit dem *Tacet*-Vermerk zu Satz 10 oder dem Anfangswort von Satz 11 hervorgeht. Da im Gottesdienst Teil 2 erst nach einem beträchtlichen Abstand folgte, käme die Aufführung von Teil 1 der Darbietung einer eigenständigen Kantate nahe; vgl. Dürr (wie Fußnote 8), S. 165–167.

⁶⁶ Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 51, sowie die Abbildung aus der Partitur im Notenband (1981), S. VII.

Breitkopf-Verzeichnis kaum anders erklären, als daß Bach tatsächlich die beiden Teile einzeln – wenn auch vielleicht mit geringem zeitlichem Abstand – musiziert hat.

Auch hinsichtlich einer separaten Aufführung von Teil 2 besteht einige Unsicherheit. Im Gegensatz zu Kuhnaus Viola-da-gamba-Stimme, die nur die Obligatsätze 8 und 12 umfaßt und für die dazwischenliegenden Sätze 9–11 sowie auch das letzte Rezitativ und den Schlußchoral tacet-Angaben aufweist, enthält die autographe Stimme nach Satz 8 auch den Generalbaß zu den folgenden drei Sätzen – was laut Dürr „auf einfachere Verhältnisse bei der Aufführung deutet“.⁶⁷ Bach schließt jedoch nach Satz 11 mit dem Vermerk „Sequitur Aria sub signo“ und einem Zeichen, das auf die Niederschrift von Satz 12 bei Kuhnau weist; „über die Sätze 13 und 14“, schreibt Dürr, „erfährt man nichts“.⁶⁸ Sollte die Viola da gamba, nachdem sie in den Sätzen 9–11 den Continuo verstärkte, wirklich in den letzten zwei Sätzen – einschließlich des Schlußchorals – schweigen? Oder, um nochmals Dürr zu zitieren, „schloß die Kantate vielleicht mit Satz 12“?⁶⁹ In dieser verkürzten Gestalt ließe sich sogar eine Aufführung – vielleicht doch „sub communiōne“, zumal es Anzeichen gibt für die Verwendung von einzelnen Arien oder Auszügen aus Kantaten als Kommuniōnsmusik – in rein kammermusikalischem Format denken: Eine größere Besetzung verlangt allein das Rezitativ Satz 9, auf dessen Streicherbegleitung man ohnehin verzichten konnte.⁷⁰ Weiteren Aufschluß gewährt das Stimmenmaterial jedoch nicht; gerade die Stimmen für den Continuo und die als einziges weiteres Obligatinstrument beteiligte Oboe d’amore sind nicht erhalten.⁷¹ „Zwar mahnt das Breitkopf-Verzeichnis zur Vorsicht, denn hier fand sich eine Abschrift des vollständigen zweiten Teils; und wenigstens mit der Trauermusik „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157 gibt es ein zweites Beispiel für eine Kantate in kammermusikalischer Besetzung mit einem größer besetzten Rezitativ und Schlußchoral. Immerhin fällt auf, daß die obligate *Tromba* im Schlußchoral von BWV 76 bereits mit den ersten Tönen die Möglichkeiten des Naturinstruments überschreitet; sollten die obigen Beobachtungen zur *Corne*-Stimme von BWV 68 zutreffen, dann würde eine vollständige Aufführung des zweiten Teils zumindest eine Uminstrumentierung voraussetzen.“⁷² Auch hier bewegen wir uns also in einer Grauzone. Doch zehrt die Bach-Forschung gerade davon, daß neue Feststellungen auch neue Unsicherheiten mit sich bringen.

⁶⁷ Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 42, sowie Dürr Chr 2, S. 75.

⁶⁸ Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 42, sowie Dürr Chr 2, S. 75.

⁶⁹ Ebenda, S. 76.

⁷⁰ Vgl. Wolf (wie Fußnote 8), S. 135–141.

⁷¹ Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 42.

⁷² Bezeichnenderweise haben nach bisheriger Kenntnis außer BWV 76 nur zwei Kantaten, die eine über die Naturtonreihe hinausgehende Obligatpartie für Blechblas-

Abbildung 1: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76,
Originalstimme *Viola da Gamba* (P 13b)

Abbildung 2: „Also hat Gott die Welt geliebt“ BWV 68, Originalstimme *Corne*
(St Thom 68)

Abbildung 3: „O! holder Tag, erwünschte Zeit“ BWV 210,
Originalstimme *la Voce | e | Basso per il Cembalo*, S. 13 (St 76)

Abbildung 4a: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 664, T. 1–8a (P 271)

Abbildung 4b: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 664, T. 16b–29 (P 271)

instrument enthalten, eine Wiederaufführung nach 1735 erlebt: BWV 73 und „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ BWV 185. Zur Aufführung von BWV 73 im Jahr 1748 oder 1749 (vgl. NBA I/6 Krit. Bericht, S. 29) lag allerdings bereits seit längerem die Ersatzstimme *Organo* vor (vgl. oben, Fußnote 61, auch NBA I/6 Krit. Bericht, S. 29). Bei der Wiederaufführung von BWV 185 um 1746/47 (vgl. Kobayashi Chr, S. 56 und 68) käme eventuell, einer Vermutung von Beißwenger und Wolf (wie Fußnote 62), S. 100f., zufolge, als *cantus-firmus*-Instrument im Eingangssatz ein Naturhorn in F (nicht, wie bei den genannten Autoren angegeben, in E) in Frage; doch bliebe in dem Fall zu erklären, warum Bach die klingend notierte *Clarino*-Stimme der ersten Leipziger Aufführung nicht durch eine transponierte Stimme ersetzte. Andererseits legt die Anfertigung einer neuen Violoncello-Stimme durch den Kopisten Anon. N 6 die Verwendung der bezifferten Stimme *Violone* g-Moll als Orgelstimme und mithin eine Aufführung in a-Moll unter Höherstimmung der Streicher und Wiederverwendung der – den *cantus firmus* in Satz 1 enthaltenden – Weimarer Stimme *Hautbois* nahe; vgl. NBA I/17.1 Krit. Bericht (K. Beißwenger, Y. Kobayashi, 1993), S. 20–23 und 38 (dort freilich mit abweichenden Schlußfolgerungen).



Abbildung 1

5

Coro

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top right, the number '5' is written. The word 'Coro' is written in a cursive hand at the top center. The music is written on ten staves. The first seven staves contain a single melodic line with various ornaments and markings, including '3', 't', and '3'. The eighth staff begins with the word 'Corretto' and contains a different rhythmic pattern. The ninth and tenth staves continue the musical notation with complex rhythmic figures and some markings like '3'.

Abbildung 2



Abbildung 4a

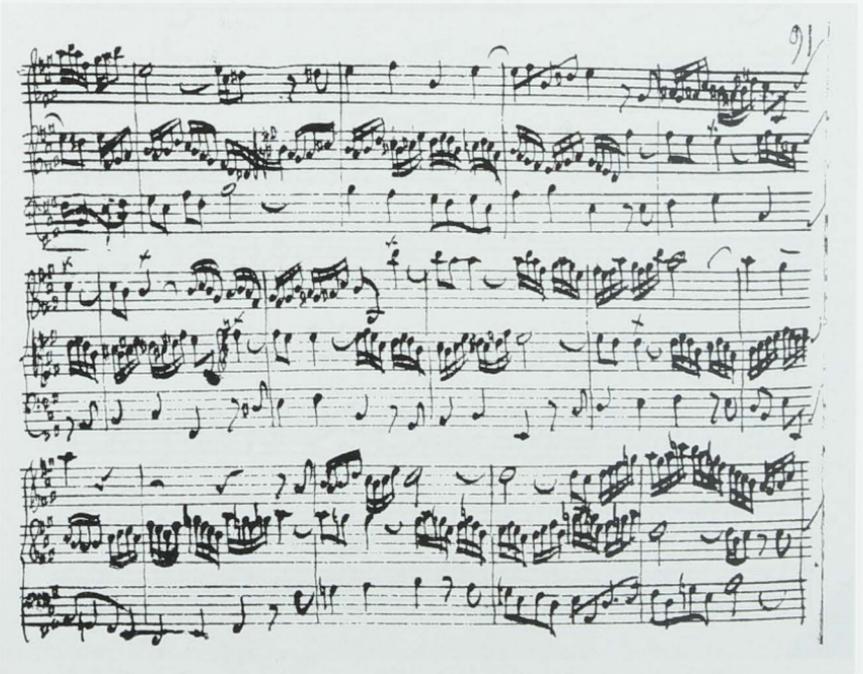


Abbildung 4b

Johann Christoph Bach und die von Georg Christoph Stertzing erbaute große Orgel der Georgenkirche in Eisenach¹

Von Lynn Edwards Butler (Vancouver, BC)

Johann Christoph Bachs Beteiligung am Bau der außergewöhnlichen Orgel, die in den Jahren 1696–1707 von Georg Christoph Stertzing für die Eisenacher Georgenkirche errichtet wurde, beansprucht seit langem die Aufmerksamkeit der Bach-Forschung. Hans Löffler sah Ähnlichkeiten zwischen Johann Christoph Bachs Plänen für das Eisenacher Orgelprojekt und dem 1708–1709 von Johann Friedrich Wender auf der Basis eines Gutachtens von Johann Sebastian Bach durchgeführten Umbau der Orgel der Mühlhäuser Blasiuskirche und zitierte als erster ausführlich aus dem aufschlußreichen Memorandum vom 30. Dezember 1697, in dem die Wünsche J. C. Bachs für die Orgel dokumentiert sind.² Auch Werner Wolffheims kurzer Abriss der Geschichte der Orgel der Georgenkirche enthält knappe Exzerpte der Schriften J. C. Bachs; gleich Löffler betont er Bachs mit dem Umbau verbundene Intentionen, wie sie aus dem Memorandum vom 30. Dezember 1697 hervorgehen.³

¹ Verschiedene Aspekte des vorliegenden Aufsatzes wurden in zwei wesentlich kürzeren Referaten bereits auf Konferenzen der American Organ Archives der Organ Historical Society (Princeton, 2000) und der American Bach Society (Houston, 2002) vorgetragen. Das zweite Referat wurde auch veröffentlicht: *Johann Christoph Bach's New Organ for Eisenach's Georgenkirche*, in: Bach. Journal of the Riemenschneider Bach Institute 35 (2004), S. 42–60. – Mein besonderer Dank gilt Rainer Kaiser, der mir in einem frühen Stadium meiner Arbeiten an diesem Projekt Kopien seiner Übertragungen der Memoranden Johann Christoph Bachs zur Verfügung stellte. Da es sich dabei jedoch um Arbeitsmaterialien handelte und ich die Originaldokumente inzwischen selbst eingesehen habe, übernehme ich die volle Verantwortung für mögliche Auslassungen oder Irrtümer in den Übertragungen, die diesem Beitrag als Anhang angefügt sind. Mein Dank gilt zudem den Orgelbauern John Brombaugh, George Taylor, Bruce Fowkes, Ralph Richards, Paul Fritts, Martin Pasi und Gerald Woehl, die meine Fragen zu Details des Orgelbaus bereitwillig beantworteten. – Bei der Erarbeitung der deutschen Fassung half Jean-Claude Zehnder, dem an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

² H. Löffler, *J. S. Bachs Orgelprüfungen*, BJ 1925, S. 98–100. Löffler las die Datumsangabe „30. Xbris 1697.“ irrtümlich als 30. Oktober. Entsprechend den in diesen Dokumenten üblichen Monatsangaben steht „Xbris“ aber für „Decembris“, den zehnten Monat des römischen Jahres.

³ W. Wolffheim, *Die alte Orgel zu St. Georg in Eisenach*, in: Wartburgland. Beilage der Eisenacher Tagespost für Heimatkunde, Kultur und Leben, Nr. 19 (20. Mai 1926), S. 74. Auch Wolffheim las „Xbris“ irrtümlich als Oktober.

Conrad Freyse, der sich vor allem für Bachs Persönlichkeit interessierte, bespricht ausführlich dessen „Kampf um eine neue, bessere Orgel“, wobei er besonders Bachs wachsende Sorge um den Erfolg des ambitionierten Projekts hervorhebt.⁴ Claus Oefners Monographie über die Bach-Familie in Eisenach enthält zahlreiche Details zu dem Orgelprojekt, das er von den Anfängen bis zu seinem Abschluß nachverfolgt. Oefner behandelt besonders den im Dezember 1697 mit Stertzing abgeschlossenen Vertrag, die von J. C. Bach unmittelbar anschließend geforderten Änderungen und die am 12. Januar 1698 schriftlich fixierte Disposition.⁵

Das Interesse an der Eisenacher Orgel beschränkt sich jedoch nicht auf Johann Christoph Bachs Beteiligung an dem Projekt. Die Forschung scheint einhellig der Ansicht zu sein, daß Johann Sebastian Bach bei seinen Besuchen in Eisenach – entweder in der Zeit, als Stertzing die Orgel der Georgenkirche unter J. C. Bachs Aufsicht baute, oder aber später – viel über die Kunst des Orgelbaus gelernt haben muß, und bis heute werden Vergleiche angestellt zwischen J. C. Bachs Eisenacher Projekt und J. S. Bachs eigenem Entwurf für die Renovierungsarbeiten an der Blasiuskirche in Mühlhausen.⁶

Die Orgel der Georgenkirche stand im Mittelpunkt des bemerkenswert reichen Musiklebens der Stadt Eisenach. In den Jahren nach ihrer Fertigstellung wirkten dort sowohl Pantaleon Hebenstreit als auch Georg Philipp Telemann;⁷ zudem waren vier Generationen der Bach-Familie Organisten an der Georgenkirche: Johann Christoph Bach von 1665 bis 1703, Johann Bernhard Bach von 1703 bis 1749 (die Orgel wurde während seiner Amtszeit vollendet), Johann Ernst Bach von 1749 bis 1777 und Johann Georg Bach von 1777 bis 1797. Johann Sebastian Bach stand mit seinen Eisenacher Verwandten in

⁴ C. Freyse, *Johann Christoph Bach (1642–1703)*, BJ 1956, S. 36–51, hier S. 41. Auch Freyse zitiert Bachs „Verbesserungsstück“ sowie ein Dokument, bei dem es sich offenbar um den Entwurf eines Kontrakts mit Stertzing handelt (siehe weiter unten). Freyse las eine Reihe der Daten falsch, und da er auch die der Entlohnung des Orgelbauers zugrundegelegte Kalkulation mißverstand, zog er hinsichtlich der Gesamtkosten des Projekts unzutreffende Schlußfolgerungen.

⁵ C. Oefner, *Die Musikerfamilie Bach in Eisenach*, zweite, veränderte Auflage, Eisenach 1996 (Schriften zur Musikgeschichte Thüringens. 1.), S. 44–62. Bei Oefner finden sich auch zwei undatierte Dispositionen von der Hand J. C. Bachs abgedruckt, die er mit den von Christian Förner (1610–1678) erbauten Orgeln in Halle und Weißenfels vergleicht. Siehe auch Oefners Beitrag *Johann Christoph Bachs Eisenacher Stertzing-Orgel*, in: Freiburger Studien zur Orgel 18 (2002), S. 10–18.

⁶ Siehe Löffler (wie Fußnote 2), S. 98 und 100; W. David, *Johann Sebastian Bachs Orgeln*, Berlin 1951, S. 11; P. Williams, *Organ Music of Bach*, Bd. 3: *A Background*, Cambridge 1984, S. 122–124; sowie C. Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, New York und London 2000, S. 30.

⁷ Siehe die weiter unten zitierte Beschreibung des Eisenacher Musiklebens von Johann Limberg.

enger Verbindung. Er ließ Johann Bernhards „schöne, nach dem Telemannischen Geschmacke eingerichtete Ouverturen“ (Dok III, Nr. 666) für das Collegium Musicum in Leipzig abschreiben und Johann Bernhard wurde Taufpate bei seinem Sohn Johann Gottfried Bernhard. J. S. Bach wiederum war Taufpate von Johann Ernst Bach, Johann Bernhards einzigem Sohn. Johann Ernst Bach, der Autor des Vorworts zu Jacob Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*,⁸ war J. S. Bachs Schüler in Leipzig von 1737 bis 1742, als er in seine Heimatstadt zurückkehren mußte, um seinen kränklichen Vater zu unterstützen. 1748 wurde er zu dessen Substitut ernannt und 1749 trat er seine Nachfolge an.

Die Orgelbauerfamilie Stertzing wirkte in Thüringen zwischen etwa 1685 und 1715 und unterhielt zahlreiche Kontakte zu Mitgliedern der Bach-Familie. Georg Christoph Stertzing (1659–1717), einer der wichtigsten Orgelbauer der Region, wurde wahrscheinlich in Ohrdruf geboren und ausgebildet⁹ und unterhielt hier auch eine Werkstatt.¹⁰ G. C. Stertzing, der mit Johann Christian Stertzing (1675–1735) und Johann Friedrich Stertzing (1681 bis 1731)¹¹ sowie später mit seinem Sohn Johann Georg (geb. 1690) zusammenarbeitete, ist vor allem für seine Orgeln in Eisenach und Jena bekannt (das Jenaer Projekt beaufsichtigte Johann Nikolaus Bach). 1697 prüfte Johann Christoph Bach eine Stertzing-Orgel in Berka an der Werra. Zu der Zeit, als Stertzing die Orgel der Peterskirche in Erfurt baute (1700–1702), waren Johann Aegidius Bach an der Michaeliskirche (Stertzing führte dort 1705 Reparaturen aus) und Johann Bernhard Bach an der Kaufmannskirche als

⁸ J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758 (im folgenden AmG).

⁹ P. Harder, *Orgelmacher um Johann Peter Kellner: Familie Stertzing* (www.johann-peter-kellner.de). Harder vermutet, daß Stertzing bei Caspar Lehmann in Ohrdruf ausgebildet wurde und möglicherweise später auch bei Heinrich Brunner arbeitete. Harder führt zwei Taufeinträge an, einen für Georg Christoph vom 4. April 1659 und einen für Georgius Christoph vom 1. Dezember 1660. Oefner vermutet, daß das erste Kind starb und derselbe Name einem zweiten, im folgenden Jahr geborenen Jungen gegeben wurde; vgl. C. Oefner, *Lebenslauf von Georg Christoph Stertzing* (www.stertzingorgel.de). Nach F. Friedrich, *Stertzing* [*Sterzing*, *Sturtzing*, *Stirzgen*], in: *New Grove* 2001, Bd. 24, S. 368f., sind Geburtsort und -datum Georg Christoph Stertzings unbekannt.

¹⁰ Wolff (wie Fußnote 6), S. 30.

¹¹ Lange Zeit wurde angenommen, daß es sich bei Johann Christian und Johann Friedrich um Söhne Georg Christoph Stertzings handelte, ein zeitgenössisches Dokument bezeichnet sie jedoch als seine Brüder. Der Kontrakt für die Stertzing-Orgel in Udestedt wurde zwischen dem „Kunsterfahrenen Hrn. Georg Christoph Stertzingen und deßen beyden gebrüdern, als Hrn. Johan Christian und Hrn. Johan Friedrich Stertzingen“ geschlossen. Für die Abschrift des Udestedter Kontrakts vom 25. November 1709 bin ich Gerhard Löbbling (Erfurt) zu Dank verpflichtet.

Organist tätig, während der Komponist und Theoretiker Johann Heinrich Buttstedt an der Predigerkirche wirkte. Tobias Friedrich Bach wurde 1721 Kantor in Udestedt, wo Stertzing 1709–1710 eine neue Orgel gebaut hatte. Die letzte Orgel der Stertzings in Erfurt,¹² ein dreimanualiges Instrument mit 39 Registern für die Augustinerkirche, wurde 1714 wahrscheinlich gemeinsam mit dem Orgelbauer Johann Georg Schröter in Angriff genommen. Als Johann Friedrich Stertzing ein Jahr später nach Kassel zog, vollendete Schröter die Orgel, die er als sein erstes Meisterwerk ansah. Johann Sebastian Bach nahm sie am 31. Juli 1716 ab. Zu einem späteren Zeitpunkt, am 28. September 1732, prüfte er auch die von Johann Friedrich Stertzing gemeinsam mit Nikolaus Becker erneuerte dreimanualige Orgel mit 39 Registern in der Martinikirche zu Kassel und spielte sie anlässlich ihrer Einweihung.¹³

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Orgel der Georgenkirche. Johann Christoph Bachs Konzept für das Instrument entstand in einem recht langwierigen Prozeß, der mit zahlreichen Änderungen und Modifizierungen einherging. Glücklicherweise ist das Projekt dank detaillierter Memoranden von J. C. Bach wie auch von G. C. Stertzing ausgezeichnet dokumentiert.¹⁴ Hier folgt nun eine ausführliche Beschreibung von Johann Christoph Bachs Orgelbauprojekt in der Eisenacher Georgenkirche. Übertragungen der relevanten Archivalien finden sich in den Anhängen.

¹² Adlung berichtet (in *Musica mechanica organoedi*, Bd. 1, hrsg. von J. L. Albrecht und J. F. Agricola, Berlin 1768, S. 218; im folgenden Mmo), der „Casselsche Stertzing“ [Johann Friedrich] habe diese Orgel begonnen; ob die übrigen Mitglieder der Familie ebenfalls beteiligt waren, ist nicht sicher.

¹³ Die Orgeln der Stertzings erweckten in jüngerer Zeit wieder größeres Interesse, als die Disposition der Eisenacher Georgenkirche in der im Jahr 2000 von Gerald Woehl gebauten Orgel der Thomaskirche in Leipzig nachempfunden wurde. Siehe U. Böhme, *Die neue Bach-Orgel der Thomaskirche Leipzig*, in: *Ars organi* 48 (2000), S. 68–71, sowie G. Woehl, *Die Bach-Orgel für die Thomaskirche zu Leipzig*, Marburg 1998. Auch wurde die zweimanualige Stertzing-Orgel mit 28 Registern, die ursprünglich für die Peterskirche in Erfurt gebaut, 1811 aber in das wenige Kilometer entfernte Bübleben verlegt wurde und bei der es sich um die einzige heute noch erhaltene Stertzing-Orgel handelt, in den Jahren 2002 bis 2005 von der Firma Alexander Schuke restauriert.

¹⁴ Die meisten Schriftstücke zu Bau und Reparatur der Orgel sind in zwei Akten überliefert: 1. Superintendenturarchiv Eisenach (im folgenden SupA), *Eisenachsche Stadtraths-Acten: Den Neubau und die Reparatur der Orgel in der St. Georgenkirche, die Einsammlung milder Beitraege dazu sowie die Bestreitung des desfallsigen Kostenbetrags, auch Die Reparatur der Orgel in der St. Nicolaikirche, St. Annakirche, 1669–1765 betreffend*, Signatur: B.XXV. J.1; 2. Stadtarchiv Eisenach (im folgenden StadtA), *Rechnung über Einnahm und Ausgabe derer zum neuen Orgelbau colligirten Gelder, angefangen den 19. Martij 1696, geschlossen den 22. Junij 1707*, Signatur: B.XXV. J.2b.

Erste Pläne: Das Memorandum vom 19. März 1696

Als Johann Christoph Bach 1665 Stadtorganist in Eisenach wurde (später wurde er außerdem noch Organist und Cembalist der herzoglichen Hofkapelle), übernahm er an der Georgenkirche – der Hauptkirche der Stadt – eine neunzig Jahre alte Orgel,¹⁵ die von Georg Schauenberg unter Verwendung des Pfeifenwerks eines noch älteren Instruments erbaut worden war. Es gibt zahlreiche Berichte über Reparaturen,¹⁶ und als im April mit Georg Christoph Stertzing ein Vertrag über die generelle Wartung der Orgeln in den drei Eisenacher Kirchen geschlossen wurde, befand sich die Orgel der Georgenkirche in solch katastrophalem Zustand, daß Stertzing bei jedem Gottesdienst zugegen sein mußte, um gegebenenfalls anfallende Probleme unmittelbar zu beheben.¹⁷

1696 beantragte Johann Christoph Bach die Ausführung größerer Reparaturen verbunden mit einem partiellen Neubau und einer Erweiterung der vorhandenen Orgel. Seine Pläne mit dem Ziel einer „weit schö[neren] und nützlicher[en] *disposition*“ beschrieb er in einem auf den 19. März 1696 datierten, 29 Punkte enthaltenden Memorandum (siehe Anhang 1). Bach schwebte eine Orgel von annähernd der doppelten Größe des von ihm übernommenen Instruments vor mit 49 Registern, die auf vier Werke verteilt waren. Sechs der bereits vorhandenen 26 Register mußten unmittelbar ersetzt werden, die übrigen 20 sollten repariert und neu intoniert werden, während 23 neue nicht näher spezifizierte Register vorbereitet, jedoch erst „nach und nach“ eingebaut werden sollten.

Die nicht mehr vollständigen Oberwerkmixturen wollte er durch eine 6- bis 9fache Mixtur ersetzen, falls dazu auf der Windlade genügend Platz sei. Die Pedalzungen waren wohl in besonders schlechtem Zustand; Bach hatte schon früher die zu kurzen Becherlängen und zu dünnen Stimmkrücken bemängelt.¹⁸

¹⁵ Das Alter der Orgel wird in verschiedenen Quellen unterschiedlich benannt – angegeben werden die Jahre 1571, 1575 und 1576. Vgl. Oefner (wie Fußnote 5), S. 48–50.

¹⁶ Reparaturen sind belegt für die Jahre 1621, 1630, 1660, 1669, 1680 und 1685; vgl. ebenda.

¹⁷ SupA, B.XXV. J.1, fol. 28r–29v.

¹⁸ Nach Praetorius waren 12 Fuß die beste Länge für den Becher einer 16'-Posaune. Er bemerkte jedoch auch, daß [ältere] Becher häufig nur eine Länge von 8 Fuß aufwiesen, gelegentlich sogar nur 6 oder gar 5 Fuß. Vgl. M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. II: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619 (Reprint Kassel 1958), S. 142. Erst zum Ende des 17. Jahrhunderts wurde es allgemein üblich, Posaunen mit einem Becher von einer „natürlichen“ Länge von 12 oder mehr Fuß zu bauen. Siehe C. Mahrenholz, *Die Orgelregister*, 2. Auflage, Kassel 1942, S. 150. Um das typische Rasseln der Becher in der aus Weißblech gefertigten Posaune 16' zu vermeiden,

Er schlug vor, für das Pedal Zungen mit voller Becherlänge (Posaune 16' aus Holz „von durch dringender *gravität*“, eine „fein prächtige“ Trompete 8' und ein Cornett 2') zu bauen sowie ein „stark intoniertes“ Prinzipal 16', ebenfalls aus Holz. Im Oberwerk wünschte er eine neue Trompete 8', die „fein wohl und *penetrant*“ klingen sollte. Die Windlade des Oberwerks sollte neu ausgerichtet und beledert, die Registratur verbessert werden. Für das Seitenpositiv, das Rückpositiv und das Pedalwerk sollten neue Windladen gebaut werden, desgleichen neue Pedalkoppeln und – wo möglich – neue Wellenbretter und Abstrakten.

Umfassende Reparaturen waren an dem bestehenden Pfeifenwerk vorzunehmen – die Füße, Mündungen und Hüte der Pfeifen mußten repariert und neu intoniert sowie, wo immer notwendig, sogar alte Pfeifen durch neue ersetzt werden.¹⁹ Sowohl der Manual- als auch der Pedalumfhang sollten in der tiefsten Oktave um das große Cis und Dis erweitert, außerdem sollten in der jeweils höchsten Oktave vier Töne hinzugefügt werden (cis''', d''', dis''' und e''' im Manual beziehungsweise cis', d', dis' und e' im Pedal). Bach rechtfertigte diesen ungewöhnlich großen Tonumfang mit dem Hinweis, daß die Orgel dann mit den großen Instrumenten konkurrieren könne, die Christian Förner (1610–1677) in Halle und Weißenfels gebaut hatte.²⁰ Weil die Schauenberg-

wurde für dieses Register immer häufiger Holz verwendet. Vor 1680 scheint die Praxis noch selten gewesen zu sein, da Werckmeister in der ersten Auflage seiner *Orgel-Probe* (1681) die Möglichkeit noch nicht erwähnt. Speziell der Orgelbauer Christoph Junge verwendete hölzerne Becher für die Posaune in seinen Orgeln für die Sondershäuser Schloßkapelle (1682) und die Weimarer Stadtkirche (um 1683). Siehe A. Lobenstein, *Die Orgelbauer Berlt Hering* († 1556), *Ludwig Compenius* († 1671) und *Christoph Junge* († 1687) in der *Erfurter Kaufmannskirche*, in: *Ars Organi* 51 (2003), S. 216–223, speziell S. 221; sowie *Die Dresdener Handschrift Orgeldispositionen*, hrsg. von P. Smets, Kassel 1931, S. 70. Möglicherweise baute Junge auch für andere seiner Instrumente hölzerne Posaunen; zu denken ist hier an die 1678–1681 erbaute Orgel der Sondershäuser Trinitatiskirche, die von Andreas Werckmeister geprüft wurde. Bezeichnenderweise brachte Werckmeister seine Vorliebe für hölzerne Becher in der revidierten Ausgabe seiner *Orgel-Probe* zum Ausdruck (siehe *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*, Quedlinburg 1698, S. 9–10).

¹⁹ Bachs Beschreibung, wie die Pfeifen zu reparieren seien (fol. 35r–36r), geht eindeutig auf Trosts *Ausführliche Beschreibung deß Neuen Orgelwercks Auf der Augustus-Burg zu Weissenfels*, Nürnberg 1677, S. 21 und 23, wie auch auf Werckmeisters *Orgel-Probe* von 1681 zurück; vgl. dort S. 3 und 16 (beziehungsweise in der Ausgabe von 1698, S. 5–6 und 35–36). In ganz ähnlicher Weise erfolgten Reparatur und Austausch der Pfeifen bei der von Christoph Contius durchgeführten Renovierung der Orgel in Gröningen. Vgl. A. Werckmeister, *Organum Gruningense redivivum*, Quedlinburg und Aschersleben 1705, S. 19.

²⁰ Laut Johann Caspar Trost d. J. konnte ein Organist bei einem Umfang bis f' die Altstimme ins Pedal verlegen, wenn er Doppelpedal spielte. Vgl. J. C. Trost d. J. (wie

Orgel einen halben Ton über dem Chorton stand und daher weder Blech- noch Holzblasinstrumente gemeinsam mit ihr verwendet werden konnten, sollte die Stimmtonhöhe herabgesetzt werden. Zusätzlich wollte Bach die Orgel mit einer zeitgemäßen Temperatur ausstatten.²¹

Bach verlangte, daß die zehn vorhandenen Bälge neu beledert und zwei weitere Bälge hinzugefügt würden.²² Darüberhinaus sollte mithilfe der „Windprobe“ (einer Erfindung Förners) ein angemessener Winddruck ermittelt werden.²³ Mit den zwölf verfügbaren Bälgen konnte eine „geteilte“ Windführung erreicht werden, so daß jedes Werk von drei Bälgen Wind erhielt. Diese Windversorgung wäre nicht nur verlässlicher (was besonders den Zungen zugute käme) als eine gemeinsame Versorgung aller Werke, sondern sie würde ermöglichen, daß jedes Werk (einschließlich des Pedals) seinen eigenen unabhängigen Tremulanten bekäme. Die Tremulanten sollten hervorragend

Fußnote 19), S. 31. Das Pedal von Förners 1673 fertiggestellter Weißenfelder Orgel reichte in der Höhe bis f', während der Manualumfang nur bis c''' reichte und es weder im Manual noch im Pedal ein tiefes Cis gab. (Trost, S. 8 und 30–31). Förners Orgeln in Halle hatten vermutlich den gleichen Ambitus. Die Tonumfänge der 1665–1667 erbauten Orgel des Doms zu Halle (CD–c''' und CD–f') lassen sich aus der Disposition sowie der Anzahl der Reihen und Pfeifen erschließen; Einzelheiten finden sich bei W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 2/1, Halle 1939, S. 273. Die Orgel der Hallenser Ulrichskirche, deren Bau Förner an Ludwig Compenius weitervermittelte, wurde in den Jahren 1673–1675 gebaut und hatte wie das Weißenfelder Instrument dreißig Register.

²¹ Die Begriffe „erheischen“ und „erträglich“ lassen vermuten, daß Bach hier Werckmeisters Empfehlung für die Wahl eines geschlossenen Quintenzirkels ohne Wolf folgt, „damit nach heutiger manier“, wie Werckmeister es auf den Titelseiten seiner *Orgel-Probe* (1681) und *Musikalischen Temperatur* (1691) formuliert, „alle *Modificti* in einer angenehm- und erträglichen *Harmonia* mögen genommen werden“.

²² Er spezifizierte, inwendig solle Schafsfleder und außen Kalbsleder verwendet werden.

²³ Der gewünschte Winddruck ist nicht angegeben. Allerdings hatte Stertzings Orgel in Udestedt (Vertrag vom 25. November 1709) einen Winddruck von 36 Grad, und Werckmeister berichtet (*Orgel-Probe* von 1698, S. 64): „35. biß 40. Grad ist der bequemste Wind/ und befinde in denen alten guten Orgelwercken mehrentheils den Wind/ 35. biß 36. Grad/ denn wenn der Zufall/ zu den grossen Stimmen/ und Schnarrwercken groß genug ist/ thut ein solch Wind schon das Seinige.“ 36 Grad entsprechen 85 mm WS (sächsische Fuß) oder 94 mm WS (rheinische Fuß). Siehe K. Wegscheider und H. Werner, *Richtlinien zur Erhaltung wertvoller historischer Orgeln zum Gebrauch für Orgelbauer, Denkmalpfleger, Organisten, Blankenburg/ Harz* 1981 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 12); sowie K. Gernhardt und W. Schrammek, *Fehler bei der Umrechnung von Graden der Förnerschen Windwaage in Millimeter-Wassersäule*, in: *Das Musikinstrument* 17, Heft 10 (1968).

konstruiert und leise sein und recht langsam schlagen.²⁴ Zwei wohlklingende Zimbelsterne sollten in den vorspringenden Pfeifenfeldern beiderseits des Mittelturms plaziert werden. (Dabei ging Bach so weit, zu fordern, daß die Zimbelsterne sich in entgegengesetzter Richtung zueinander drehen müßten.)

Der Orgelbauer Stertzing sollte 450 Taler in Raten von wöchentlich drei Talern²⁵ sowie sämtliche geforderten Materialien erhalten. Falls aus Geldmangel bestimmte Materialien nicht gleich beschafft werden könnten, war Stertzing berechtigt, in der Zwischenzeit andere Aufträge anzunehmen. Zur Bestätigung dieser Vereinbarung erhielten der Organist und der Orgelbauer am folgenden Tag je 2 Gulden und 6 Groschen.²⁶

Innerhalb eines Monats nach Abschluß des Kontrakts war die alte Orgel demontiert;²⁷ erst zwei Jahre später konnte auf dem Instrument wieder gespielt werden. Am Tag dieser ersten Vereinbarung vom 19. März 1696 wurde zudem ein Protokoll über die mit dem Orgelumbau verbundenen Einnahmen und Ausgaben angelegt.

Prospektpfeifen aus Zinn: Das Memorandum vom 26. Juni 1696

Drei Monate später schlug Johann Christoph Bach nach reiflicher Überlegung seine erste große Änderung des Projekts vor (siehe Anhang 2). Er hatte erkannt, daß man für denselben Preis, den es kosten würde, drei Reihen von Prospektpfeifen mit Zinnfolie zu überziehen, die Pfeifen für eine Absenkung

²⁴ Trost beschreibt den Tremulanten in Förners Weißenfelder Orgel ganz ähnlich: „Er gehet gantz sanfft und leise und recht gerade auf 6/4. Tact gerichtet.“ Siehe Trost, *Ausführliche Beschreibung* (wie Fußnote 19), S. 27. Das tempo giusto eines 6/4-Taktes entsprach zu dieser Zeit einer Viertelnote = 72–88. Siehe C.-C. von Gleich und J. Sonnleitner, *Bach Tempo Guide With 200 Practice Exercises*, Göteborg 2002 (GoArt Publications, 8.), S. 171. Schwebte Bach ein Tremulantenschlag auf jeder Achtelnote des Takts vor? Dies würde ein recht langsames Maß von zwei bis drei Schlägen pro Sekunde ergeben. Der Orgelbauer Esaias Compenius bemerkt im frühen 17. Jahrhundert in einer gemeinsam mit Michael Praetorius verfaßten Schrift, es gebe viele Arten von Tremulanten, aber „das sind die *Lieblichsten*, die 8 schläge uff einen *Tact* oder *Mensur* schlagen.“ Siehe M. Praetorius und E. Compenius, *Orgeln Verdingnis*, hrsg. von F. Blume, Wolfenbüttel und Berlin 1936 (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, 4.), S. 23. Auch dies würde einem Tremulantenschlag von etwa zwei Schlägen pro Sekunde entsprechen (ausgehend von einem Schritt-Tempo oder Herzschlag von einer Viertelnote = 72).

²⁵ Gemäß dieser Kalkulation ging man wohl davon aus, daß die Arbeiten an der Orgel etwa drei Jahre dauern würden.

²⁶ StadtA, B.XXV. J.2b, fol. 13.

²⁷ Ebenda.

des Stimmtons zu verlängern und Reparaturen oder Veränderungen an den Mündungen, Füßen und oberen Öffnungen der Pfeifen vorzunehmen sowie zur Vergrößerung des Tonumfangs für jede Reihe der bereits vorhandenen Register sechs neue Pfeifen anzufertigen (er schätzte diese Kosten auf insgesamt 170 Taler), ebenso gut genug Zinn kaufen konnte, um vier neue Prinzipalregister zu bauen. Zudem würden die vorhandenen Prospektpfeifen (ein 16' im Oberwerk und ein 8' im Rückpositiv), wenn man sie durch neue ersetzte, einen ansehnlichen Metallvorrat liefern, der für Reparaturen und für zusätzliche innere Pfeifen verwendet werden konnte, die zur Vergrößerung des Tonumfangs benötigt wurden. Er schlug daher vor, „vier schöne Zinnerne reinliche *principale*“ zu bauen,²⁸ eines für jedes Werk: ein 2' im Seiten-Positiv, ein 4' im Rückpositiv, ein 8' im Oberwerk und ein 16' im Pedal. Während das ursprünglich vorgesehene hölzerne Prinzipal im Pedal ohne weiteres hinter dem Prospekt hätte plaziert werden können, sollten die neuen, glänzenden Zinnpfeifen in zwei neuen Pedaltürmen untergebracht werden.

Bach bestätigte noch einmal seinen Plan, im Oberwerk eine Mixtur 6–9fach einzufügen (zu dieser Zeit waren die Pfeifen bereits entfernt und die Windladen sorgfältig untersucht worden; daraus hatte sich ergeben, daß tatsächlich Platz für diese Mixtur vorhanden war). Zudem verlangte er, daß der Pfeifenstock im Oberwerk so ausgelegt würde, daß „eine völlige *Sesquialtera*“²⁹ darauf Platz fände. Und schließlich betonte er, daß die Trakturführung zu den beiden neuen Pedaltürmen zusätzliche Arbeit verursachen würde. Für all diese Änderungen sollte der Orgelbauer weitere 70 Taler erhalten.

²⁸ Bach erläuterte nicht näher, was er mit dieser Formulierung meinte. In Udestedt, wo Stertzing zwei Prinzipalregister „von guten Zinn“ baute, bestand die Legierung aus zwei Pfund Blei und sechs Pfund Zinn; mit anderen Worten, der Zinnanteil betrug 75%.

²⁹ Daß es sich hier um eine dreireihige *Sesquialtera* (4', 2²/₃' und 1³/₅') handelte, wird aus dem Memorandum vom 30. November 1696 deutlich (Anhang 3). Adlung äußert sich in Mmo (Bd. 1, S. 142, § 190) über den Nutzen, einen 4-Fuß als Teil eines *Sesquialtera*-Registers zu verwenden. Er führt aus, daß eine zweireihige *Sesquialtera* (2²/₃' und 1³/₅') nicht ohne eine vierfüßige Oktave genutzt werden kann. „Um aber es noch besser zu machen, setzt man oft diese Oktave 4' noch besonders auf den Stock der *Sesquialter*, daß also die *Sesquialter* 3fach wird: alsdann muß aber Oktave 4' noch einmal im Claviere seyn.“ Er erläutert weiter, daß zwei Register in derselben Lage den Klang verstärken. „Warum macht man denn die *Sesquialter* mit der Oktave 4' auf einen Stock, da man sie leicht dazu ziehen, und also das Geld sparen könnte? Gewiß nicht nur der *Commodität* wegen, daß man nicht so viel ziehen müße, sondern damit es im vollen Werke schärfe.“ (Mmo, Bd. 1, S. 169, § 233.)

Eine große, weitgehend neue Orgel:
Die Memoranden vom 30. November 1696

Die beiden auf den 30. November 1696 datierten Memoranden signalisieren eine tiefgreifende Erweiterung des Projekts und kalkulieren zusätzliche Zahlungen an Stertzing in Höhe von 680 Talern (siehe Anhang 3). Johann Christoph Bach erklärt, daß aufgrund des Raummangels für Ensemblemusiker entschieden worden sei, die Orgel ein wenig nach hinten und tiefer zu setzen. Auf diese Weise stünde sie auch näher am Schülerchor. Indem man eine halbmondförmige Empore bauen ließe, würde zudem genügend Platz für die Aufführung konzertierender Musik gewonnen. Unglücklicherweise jedoch entdeckte man, daß die alte Oberwerk-Lade nicht an die neue Stelle passen würde.³⁰ Für den Bau einer neuen Windlade, die dieselbe Anzahl von Registern (13) enthalten sollte wie die alte, sollte Stertzing weitere 50 Taler erhalten.

Auf Stertzings Bitte hin ging Bach zudem auf die außerordentlichen Schwierigkeiten ein, die bestimmte Aspekte des vorgeschlagenen Umbaus dem Orgelbauer bereiteten. Für die zusätzliche Arbeit, die mit der Konstruktion so vieler mehrchöriger Register verbunden war, für die Erfindungsgabe und den Fleiß, die gefordert waren, um die Kondukten zu den Prospektpfeifen zu führen³¹, für den Umstand, daß der Orgelbauer nun doch nicht das alte Pfeifenwerk verwenden konnte (es war bereits auseinandergeschnitten worden, damit aus dem Metall neue Pfeifen gebaut werden konnten), und schließlich für das Elfenbein und Ebenholz zu den drei [neuen] Klaviaturen – für all dies und um die ganze Orgel „mit erheischender sorgfalt und gebührenden fleiß“ fertigstellen zu können, sollte Stertzing noch einmal zusätzlich 30 Taler erhalten.

Johann Christoph Bachs Beschreibung und Wortwahl implizieren bereits die neue Anordnung der Werke: „Ober Manual“, „Mittel Manual“ und „Unter Manual“. Das Rückpositiv sollte wegfallen, sicherlich um die Aufführung konzertierender Musik zu erleichtern.

In einem zweiten, auf denselben Tag datierten Memorandum faßt Johann Christoph Bach zunächst kurz einige Aspekte wiederholend zusammen, um sodann drei weitere Punkte anzuführen, die das Gesamtprojekt wesentlich erweiterten. Stertzing sollte noch einmal zusätzlich 520 Taler für 26 weitere Register erhalten, 50 Taler für ein viertes Manual (ein Brustwerk mit sechs Registern) und schließlich 30 Taler „vor noch welche schönen verender- und verbeßerung hinn und wieder im werke, so der *dispositur* einverleibet.“ Für die gesamten Arbeiten an der Orgel – die Materialien nicht eingerechnet –

³⁰ Die alte Lade wäre zu tief gewesen, die neue sollte daher flacher und breiter sein.

³¹ Thüringische Orgelbauer fertigten ihre Kondukten aus Holz. (Die Verwendung von Kondukten ermöglicht die Platzierung von Pfeifen an von der Windlade entfernten Stellen, beispielsweise in der Fassade.)

sollte Stertzing mithin 1200 Taler bekommen.³² Leider haben wir keine Disposition, die auf den 30. November 1696 datiert ist. Der offizielle Kontrakt, der diese Änderungen festhält, wurde erstaunlicherweise erst mehr als ein Jahr später unterzeichnet.

„Work in Progress“

Das Protokoll der im Laufe des Orgelumbaus ausgegebenen und eingenommenen Gelder liefert wesentliche zusätzliche Informationen. Wir wissen, daß ein ganz neues Gehäuse gebaut werden mußte³³; außerdem entnehmen wir dem Memorandum vom 30. November 1696 (Anhang 3), daß die Position der Orgel geändert und die Orgelempore umgebaut wurde. Der Einkauf von aufgeschnittenem Holz begann am 27. Juni 1696 und dauerte bis zum 23. Juni 1703, wobei zwei größere Ausgaben in den Juni und Oktober 1697 fielen.³⁴ Mit der Anfertigung des neuen Orgelgehäuses wurde der Tischler Johann Caspar Michel beauftragt, der „nach und nach“ 148 Gulden 12 Groschen erhielt.³⁵ Am 18. Februar 1697 erinnerte der Stadtrat den Hof daran, daß es nun Zeit sei, das für das neue Orgelgehäuse benötigte Holz zu schneiden, da dessen Bau im Frühjahr in Angriff genommen werden sollte.³⁶ Im März wurden zusätzlich „starcke tannen Bäume zum Orgelbau“ aus dem Gothaer Wald beschafft.³⁷ Am 25. September wurde den Schreibern Heinrich Lützer und Martin Meyer für Arbeiten an der neuen Empore der Betrag von 56 Gulden 12 Groschen ausbezahlt.³⁸ 1697 und 1698 erhielt der Tischler Johann Caspar Michel weitere Zuwendungen für Ausbesserungen an der Decke über der Orgel, für den Boden des Schülerchors und für Stufen zu der halbmondförmigen Empore. Die letzte Zahlung für Tischlerarbeiten erfolgte am 18. April 1698.³⁹

³² Mit der Vereinbarung vom 19. März 1696 (450 Taler), der Ergänzung vom 26. Juni 1696 (70 Taler) sowie den beiden Ergänzungen vom 30. November 1696 (80 Taler und 600 Taler) beliefen sich die Gesamtkosten für die Orgel einschließlich der benötigten Materialien auf etwa 3200 Gulden. Das Honorar für den Orgelbauer machte mit seinen 1200 Talern mithin etwa vierzig Prozent der Gesamtkosten aus.

³³ Der Ohrdruffer Orgelbauer Heinrich Brunner baute zu der Zeit gerade ein neues Instrument im nahegelegenen Ruhla, wo Johann Jacob Bach (1655–1718) seit 1694 als Kantor wirkte. Die Ruhlaer Gemeinde erwarb aus Eisenach das alte Gehäuse und die Windlade des Oberwerks (beide nicht erhalten) für 114 Gulden (der Eingang der Zahlung wurde am 23. Februar bestätigt). StadtA, B.XXV, J.2b.

³⁴ StadtA, B.XXV, J.2b.

³⁵ Ebenda.

³⁶ SupA, B.XXV, J.1, fol. 49–50.

³⁷ Oefner (wie Fußnote 5), S. 53; SupA, B.XXV, J.1, fol. 54.

³⁸ StadtA, B.XXV, J.2b. Die Zahlungen an die Schreiner begannen 1696 und endeten am 21. Mai 1698.

³⁹ Ebenda.

Auf dem Kupferstich, der das *Eisenachische neurevidirte und beständige Gesangbuch* als Frontispiz schmückt, sind die Orgel an der Westmauer sowie die Emporen für die Instrumentalisten und für den Schülerchor deutlich zu sehen.⁴⁰ Auf dieser Darstellung scheint die neue Orgelempore nun etwas tiefer zu liegen als die Seitenemporen der Kirche. Besser zu erkennen ist die halbmondförmige Wölbung in der Mitte des Emporengeländers in der Zeichnung von Johann Andreas Silbermann, der die Orgel 1741 auf seiner Orgelreise besuchte und abzeichnete.⁴¹ Nach Angaben des Kirchners der Georgenkirche wurden die Arbeiten an der Orgel am Montag nach dem 14. Sonntag nach Trinitatis aufgenommen,⁴² das heißt, am 9. September 1697. Eigentlich aber hatten sie natürlich bereits viel früher begonnen, denn Windladen, Kanäle, Teile der Traktur, Tastaturen usw. konnten schon vorab in der Werkstatt des Orgelbauers angefertigt werden. Das genannte Datum im September könnte sich auf den Zeitpunkt beziehen, als man die Pfeifen anzufertigen oder auf der Empore das Orgelgehäuse aufzubauen begann, denn kurze Zeit später, am 27. Oktober 1697, erhielt Stertzing eine Gratifikation für die Fertigstellung der größten Pfeife der Orgel,⁴³ und im Juli 1698 konnte ein Teil des Instruments bereits gespielt werden.

Der Kontrakt mit Stertzing

Die mit Georg Christoph Stertzing getroffene Vereinbarung über den Bau einer neuen Orgel für die Georgenkirche ist in zwei Schriftstücken dokumentiert.⁴⁴ Ein undatiertes und unsigniertes „Geding Brief“ scheint das etwas frühere

⁴⁰ Siehe Abb. 1.

⁴¹ Silbermanns Zeichnung ist abgebildet bei M. Schaefer, *Das Silbermann-Archiv. Der handschriftliche Nachlaß des Orgelmachers Johann Andreas Silbermann (1712 bis 1783)*, Winterthur 1994, S. 150. Siehe auch Edwards-Butler (wie Fußnote 1), S. 60.

⁴² Vgl. Oefner (wie Fußnote 5), S. 53.

⁴³ Dabei handelte es sich wahrscheinlich um eine 16 Fuß lange hölzerne Pfeife, also die tiefste Pfeife im Pedal-Untersatz 32' und nicht im zinnenen Prinzipal 16'; die erste Zahlung für Zinn für die Prospektpfeifen erfolgte am 22. Dezember 1697. StadtA, B.XXV. J.2b.

⁴⁴ Ernst Flade erwähnt in seinem Stertzing-Artikel für das *Orgelbauer-Lexikon* (Typskript, SBB) zwei Kontrakte, von denen einer auf den 30. Oktober 1696 und einer auf den 30. Dezember 1697 datiert ist. Freyse zitiert den Text eines undatierten Kontrakts und erwähnt auch einen Kontrakt vom 30. Oktober 1697. Auf welche Dokumente Flade und Freyse sich genau beziehen, ist nicht klar, zumal beide die Angabe „Xbris“ irrtümlich als Oktober statt Dezember auslegten. Ich konnte nur einen undatierten Kontrakt (der in Freyses Artikel wiedergegeben ist) und einen vom 30. Dezember („Xbris“) 1697 ausfindig machen.

Dokument zu sein; wahrscheinlich handelt es sich um einen Entwurf.⁴⁵ Dieser legte fest, daß Stertzing die benötigten Materialien erhalten würde, um gemäß einer beigelegten Disposition (die bedauerlicherweise nicht überliefert ist) ein „gutes tüchtiges und Untadelhaftes“ Instrument zu bauen; dafür würde er nach und nach die Summe von 1200 Talern erhalten. Stertzing verpflichtete sich, die (alte) Windlade des Oberwerks soweit aufzuarbeiten, daß sie verkauft werden könne; ferner wurde vereinbart, daß ihm erlaubt sei, zusätzlich auch andere Aufträge anzunehmen, um seine Einkünfte zu ergänzen.

Das zweite Dokument ist auf den 30. Dezember 1697 datiert und wurde in Eisenach von Superintendent Johann Christoph Zerst, den Ratsherren Johann Ernst Avemann und Johann Friedrich Creuznacher sowie von Stertzing unterschrieben; es betont die Komplexität des Projekts und die lange Zeit, die benötigt wurde, den Entschluß zum Bau einer neuen Orgel zu fassen und über ihre Disposition zu entscheiden. Stertzing verspricht, die Orgel gemäß der „hierbey gefügten nach und nach beliebten und zu verfertigen bewilligten *disposition*“ zu bauen für eine Summe von 1200 Talern, die in Raten gezahlt würde (wobei die Raten, wie bereits erwähnt,⁴⁶ wohl drei Taler pro Woche ausmachten); sämtliche Materialien würden gestellt. Es war Stertzing erlaubt, auch an anderen Projekten zu arbeiten, allerdings erst nachdem die Register im Hauptwerk und im Pedal spielbar waren.⁴⁷

Weitere Änderungen:

Das Memorandum vom 30. Dezember 1697

Sobald Johann Christoph Bach dem Orgelbauer die Disposition geliefert hatte, wurde der Kontrakt für das (bereits in Angriff genommene) Projekt zügig zu Papier gebracht. Doch es gab noch einige wichtige Details, die er in die Vereinbarung aufnehmen wollte, um sicherzugehen, daß keiner der für den Bau eines so außergewöhnlichen Instruments wichtigen Schritte ausgelassen würde. Bach hoffte, daß es nun keine weiteren Änderungen geben würde und daß die vorgeschlagenen Modifikationen die Zustimmung sowohl des Rats als auch des Orgelbauers finden würden (siehe Anhang 4).

Die genannten Änderungen sind klein, zugleich aber tiefgreifend. Im Oberseiten-Werk wünschte Bach eine durchweg 7fache Mixtur, aufgeteilt auf zwei

⁴⁵ SupA, B.XXV. J.I, fol. 298. Der Text dieser Vereinbarung findet sich bei Freyse (wie Fußnote 4), S. 42–43.

⁴⁶ Bei einer wöchentlichen Rate von drei Talern würde es 400 Wochen oder annähernd acht Jahre dauern, bis Stertzing sein gesamtes Honorar erhalten haben würde – also etwa bis zum Ende des Jahres 1703.

⁴⁷ SupA, B.XXV. J.I, fol. 183r–184r; auszugsweise wiedergegeben bei Oefner (wie Fußnote 5), S. 53–54.

Register: eine 3fache Sesquialtera ($2'$, $1\frac{1}{3}'$, $\frac{4}{5}'$) und ein 4faches Scharff ($2'$, $1\frac{1}{3}'$, $1'$, $1'$). Im Unter-Seiten-Werk wollte er die 3fache Zimbel durch eine achtreihige „liebliche“ Mixtur ersetzt haben, die ebenfalls auf zwei Register aufgeteilt war: eine 6fache Zimbel, die die Terz enthielt ($\frac{2}{3}'$, $\frac{2}{3}'$, $\frac{1}{2}'$, $\frac{1}{2}'$, $\frac{2}{5}'$, $\frac{2}{5}'$) und eine „kleine“ Rauschquinte ($1\frac{1}{3}'$, $1'$), zu der die Octav $2'$ gezogen wird.⁴⁸ Im Brustwerk wünschte Bach eine zur Quinte $1\frac{1}{3}'$ hinzugefügte Sexta ($\frac{4}{5}'$) und eine das SupGemßhörlein $2'$ ergänzende Gemßhorn Quinte $1\frac{1}{3}'$. Zudem wollte er das Ober-Seiten-Werk zusätzlich mit einer Traversa $8'$ ausstatten sowie hier die „Suiflöt $1'$ “ durch eine Blockflöte $2'$ ersetzen.⁴⁹

Das Memorandum endet mit der vielleicht aufschlußreichsten Passage in Bachs Eingaben zu diesem Orgelprojekt. Denn hier verleiht er seinem Wunsch Ausdruck, jeden einzelnen Schritt im Bau und in der Intonation dieses eindrucksvollen Instruments zu überwachen – eines Instruments, das von fern und weit Ehre und Ruhm nach Eisenach bringen und vor allem von Orgel- und Musikfreunden geschätzt werden würde. Seine Bereitschaft, sich auf ein derartiges Unterfangen einzulassen, obwohl er dessen Ergebnisse wohl kaum noch viele Jahre würde genießen können, und das tiefe Bedauern, das er zugleich empfand, daß er ein solches Instrument nicht gleich von Beginn seiner Eisenacher Zeit an hatte spielen können, sind besonders anrührend.

Die Disposition vom 12. Januar 1698

Bach hatte versprochen, innerhalb weniger Stunden nach Fertigstellung des Memorandums vom 30. Dezember 1697 eine saubere Abschrift der vollständigen Disposition anzufertigen, die Stertzing bereits geprüft und für gut befunden hatte. Allerdings trägt die Disposition der Orgel – von der Hand Johann Christoph Bachs und mit Stertzings Unterschrift versehen – ein knapp zwei Wochen später liegendes Datum.⁵⁰ Bachs vergleichsweise bescheidener

⁴⁸ Die Disposition der Orgel der Magdeburger Johanniskirche verwendet eine ähnliche Ausdrucksweise zur Beschreibung der Hauptwerkmixtur von sechs bis acht Reihen, „welche auff 2. Register zu stehen kommt, solcher gestalt, daß das eine Register eine Sesquialtera gibt, und wenn beyde zusammen gezogen, alßdan eine Mixtur 6, 7, 8f. daraus wirdt.“ Siehe G. Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel 1974, S. 189.

⁴⁹ Bach läßt die Veränderungen an der 6–9fachen Oberwerk-Mixtur unerwähnt, doch nach Auskunft des Prüfers Witt und den von J. A. Silbermann und Adlung mitgeteilten Dispositionen hatte das Oberwerk zwei Mixturen, eine Mixtur 6fach und eine Cimbel 3fach.

⁵⁰ SupA, B.XXV. J.1, fol. 185r–186v. Faksimiles dieser Seiten bei C. Wolff und M. Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs. Ein Handbuch*, Leipzig 2006, S. 40. Eine Übertragung findet sich bei Edwards Butler (wie Fußnote 1), S. 56–58.

ursprünglicher Plan, die Schauenberg-Orgel mit ihren 26 Registern schrittweise zu einem dreimanualigen Instrument mit 49 Registern zu erweitern, war grundlegend verändert worden: Die Disposition vom 12. Januar 1698 sieht ein sehr großes Instrument mit 58 Registern, vier Manualwerken (Oberwerk, Ober-Seiten-Werk, Unter-Seiten-Werk, Brustwerk) und Pedal sowie einem Tonumfang von C–e'''/C–e' vor. Für die Windversorgung waren zwölf Bälge zuständig, die jeweils neun mal viereinhalb Fuß maßen. Wünsche bezüglich der Gestalt gewisser Pfeifen und der Intonation des Instruments waren in einem „besondere[n] und deutliche[n] neben-entwurf“ enthalten, der aber anscheinend nicht überliefert und dessen Inhalt daher nicht greifbar ist.

Johann Christoph Bachs Konzept

Die Orgel der Georgenkirche war eines der ersten großen Instrumente in Mitteleuropa, die um die Wende zum 18. Jahrhundert „modernisiert“ wurden. Diese Modernisierung ist praktisch als Neubau anzusehen, da fast nichts von dem Schauenberg-Instrument beibehalten wurde. Zacharias Thayßner hatte 1693–1694 einen ähnlich einschneidenden „Umbau“ der Orgel in der Leipziger Nikolaikirche durchgeführt. Thayßner übernahm zwar zehn Register der ursprünglichen Orgel, intonierte diese aber völlig neu und baute dazu 26 neue Register. Die Gründlichkeit, mit der die Orgeln in Eisenach und Leipzig „überarbeitet“ wurden – in beiden Fällen entstanden im Grunde neue Instrumente –, ist kaum mit den wesentlich bescheideneren Eingriffen zu vergleichen, die Christoph Contius 1704–1705 an der 1596 von David Beck in Gröningen erbauten Orgel vornahm (Andreas Werckmeister wurde bei diesem Projekt als Berater hinzugezogen).⁵¹

Die Orgel der Eisenacher Georgenkirche war das ambitionierteste Instrument in Thüringen⁵² und damit vergleichbar mit den größten Instrumenten von Arp

⁵¹ Den Umbau und die Gründe, warum man diesen für notwendig hielt, beschreibt Werckmeister in seiner Schrift *Organum Gruningense redivivum* von 1705 (siehe Fußnote 19). Siehe auch D. Yearsley, *An Ideal Organ and Its Experts Across the Seventeenth Century*, in: *The Organ as a Mirror of Its Time*, hrsg. von K. J. Snyder, New York 2002, S. 93–112.

⁵² Nur Heinrich Gottfried Trosts dreimanualiges Instrument in Waltershausen, dessen Bauvertrag 1722 geschlossen und das etwa 1741 fertiggestellt wurde, ist von vergleichbarer Größe. Zur Disposition dieser Orgel siehe Adlung, *Mmo*, S. 278–279; F. Friedrich, *Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost*, Wiesbaden 1989, S. 113–116; sowie *Die Trost-Orgel und Stadtkirche „Zur Gotteshilfe“ Waltershausen*, hrsg. von T. Heinke, Waltershausen 1998. (Die Orgel wurde in den Jahren 1993–1998 von der Firma Orgelbau Waltershausen restauriert und hat nun 53 Register, darunter sechs Transmissionen ins Pedalwerk, und einen Tonumfang von C–c'''/C–d'.)

Schnitger,⁵³ mit der von den Casparinis gebauten Orgel in Görlitz⁵⁴ und mit der von Christoph Contius in Halle.⁵⁵ Johann Christoph Bachs in mehreren Schritten entwickeltes Konzept ist bemerkenswert nicht nur wegen der daraus resultierenden Größe des Instruments; es enthält zudem auch zahlreiche Neuerungen. Inwieweit die Orgel sich von den Instrumenten des 17. Jahrhunderts unterscheidet, ist von Winfried Schrammek anschaulich beschrieben worden:⁵⁶ „Nicht mehr heller, ‚schärfer‘, obertonreicher, objektiv stehender, sondern dunkler, ‚gravität‘voller, verschmelzender, subjektiv veränderbarer Klang wird angestrebt. Johann Christoph Bach verlangt Register, die sich nicht in der Tonlage, sondern in der Klangfarbe und Klangstärke unterscheiden.“ Das Instrument der Georgenkirche wies als eine der ersten Thüringer Orgeln die Qualitäten auf, die man heute für die weitreichenden Entwicklungen im Orgelbau um das Jahr 1700 für so charakteristisch hält:⁵⁷ Die große Zahl und Vielfalt der Flötenstimmen (insgesamt 28, also nahezu die Hälfte der Register), die vermehrte Einbeziehung von Streicherstimmen – ideal für das Continuospiel – in Pedal- und Manualwerken, die Vorliebe für die Sesquialtera in drei der vier Manualwerke, die Aufteilung der Mixturen auf zwei Register, die zum Beispiel Registrierungen des vollen Orgelklangs mit oder ohne Terz erlaubte, die Vielfalt von 16'-Klängen in den Manualwerken, die Berück-

⁵³ Schnitgers zwischen 1682 und 1687 für die Hamburger Nikolaikirche erbaute Orgel hatte 66 Register und vier Manuale; ihr Tonumfang reichte allerdings nur bis c''' im Manual und bis d' im Pedal (mit einer kurzen Oktave im Baß). Schnitgers Magdeburger St.-Johannis-Orgel (1689–1695) hatte 62 Register (darunter eine Posaune 32') und drei Manuale. Zu den Dispositionen dieser Instrumente siehe Fock (wie Fußnote 48), S. 48 und 189–190.

⁵⁴ Das Görlitzer Instrument wurde 1697–1703 (also fast zur selben Zeit wie die Eisenacher Orgel) von Eugen und Adam Horatio Casparini gebaut; es hatte ein Register weniger als die Orgel der Georgenkirche und verfügte nur über drei Manuale. Zur Disposition siehe U. Dähnert, *Historische Orgel in Sachsen. Ein Orgelinventar*, Leipzig 1980, S. 132–133.

⁵⁵ Die 1713–1716 erbaute Contius-Orgel der Liebfrauenkirche in Halle hatte 65 Register und drei Manuale. Zur Disposition siehe Dok I, S. 160–161.

⁵⁶ Schrammek erwähnt das Vorhandensein von Sesquialtera-Register, den ungewöhnlichen Tonumfang, die großzügige Windzufuhr und das für das Spielen von obligaten Pedalstimmen voll entwickelte Pedalwerk. Vgl. W. Schrammek, *Bach-Orgeln in Thüringen und Sachsen*, in: Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe (Beiträge zur Bachpflege der DDR, Heft 11), Leipzig 1983, S. 7.

⁵⁷ Einige dieser Merkmale tauchten bereits in den 1680er Jahren auf, zum Beispiel in den Orgeln von Christoph Junge und Andreas Tamitius. Detailliertere Darstellungen der besonderen Charakteristika des Orgelbaus in Mitteldeutschland im frühen 18. Jahrhundert finden sich bei: T. F. Harmon, *The Registration of J. S. Bach's Organ Works*, 2. Auflage, Buren 1971; H. Haupt, *Bach Organs in Thuringia*, in: J. S. Bach as Organist, hrsg. von G. Stauffer und E. May, Bloomington, Indiana, 1986, S. 25–30;

sichtigung sowohl von Solo- als auch von Ensemble-Zungenstimmen (allerdings in bescheidener Zahl), Prospektpfeifen aus reinem Zinn, der große Tonumfang, der Verzicht auf das Rückpositiv, die zeitgemäße Temperatur. Von der Orgel wurde zudem erwartet, daß sie die Standards des frühen 18. Jahrhunderts erfüllte, speziell hinsichtlich einer großzügigen Windzufuhr (notwendig, damit die 16'- und 32'-Register gut ansprachen, eine Vielzahl von 8'-Registern miteinander kombiniert werden konnten und sämtliche Register die gewünschten Eigenschaften „wackere Schärfe“ und „anmutigen Ton“ besaßen), der Gravität (speziell der 16'- und 8'-Register sowie der weitmensurierten Register insgesamt⁵⁸) und einer Platzierung, die das bequeme gemeinsame Musizieren im Ensemble ermöglichte.

Vollendung

1698 wurde in Eisenach eine Sammlung von Haustür zu Haustür durchgeführt, um die Finanzierung der neuen Orgel zu sichern. Größere Beiträge von je 50 Gulden gaben die Herzogin (wohl Johannetta, die Mutter Johann Georgs II.), Herzog Johann Wilhelm (Regierungszeit 1698–1729) und Prinz Louis von Württemberg († 1698; Bruder der Herzogin Sophie Charlotte von Württemberg, der Gattin von Johann Georg II.). Die meisten Spenden jedoch waren bescheidener und anonym, einige betrugten wenige Pfennige und nur eine belief sich auf immerhin 30 Gulden.⁵⁹ Insgesamt wurde für die Orgel der Betrag von 3047 Gulden, 16 Groschen und 1½ Pfennig gesammelt. (Die Ausgaben für das Instrument beliefen sich auf 3239 Gulden 7 Groschen und 5¾ Pfennig, damit ergab sich eine Differenz von 119 Gulden, 17 Groschen und 4¼ Pfennig.)⁶⁰

Williams (wie Fußnote 6), Bd. 3, S. 118–128; L. Edwards, *The Thuringian Organ 1702–1720*, in: *The Organ Yearbook* 22 (1991), S. 119–150; Q. Faulkner, *Some Characteristics of Eighteenth-Century Thuringian Organs*, in: *Early Keyboard Studies Newsletter* V/4 (1991), S. 3–5; sowie W. Schrammek, *Versuch über Johann Sebastian Bachs Vorstellung von Orgelbau, Orgeldisposition und Orgelregistrierung*, in: *Bach-Studien* 7 (1982), S. 192–211.

⁵⁸ So heißt es bei Adlung (*Mmo*, Bd. 1, S. 168, § 231): „Man muß aber auch Register haben, die die Gravität geben. Dazu dienen die Gedackte, als die Quintatön 16', oder besser das Gedackt 16', oder Rohrflöte 16', oder der gleich große Bordun; (wie man sie hat) Gedackt 8', Quintatön 8', Rohrflöte 8', Gemshorn 8', etc.“

⁵⁹ Johann Christoph Bach, der in der Fleischgasse wohnte, spendete zwei Gulden; vgl. Freyse (wie Fußnote 4), S. 46.

⁶⁰ StadtA, B.XXV. J.2b.

Die neue Orgel wurde anscheinend am Fest Mariae Heimsuchung (2. Juli) 1698 „zum erstenmahl geschlagen“.⁶¹ Der Chronist Johann Michael Koch⁶² hingegen hielt fest, daß sie erst am Michaelisfest (29. September) 1698 öffentlich „zum erstenmahl gehöret“ worden sei. Johann Christoph Bach saß am 18. Dezember 1698 auf der Orgelbank für den mit Figuralmusik ausgestatteten Gedenkgottesdienst für Herzog Johann Georg II. und spielte auch am folgenden Tag während der Begräbnispredigt.

Auch an Emporen und Gestühl wurden Änderungen vorgenommen. Ein Memorandum vom 4. März 1699 hält Johann Christoph Bachs „wohlmeynende Mitsorge“ bezüglich der Errichtung von zwei kleineren Galerien zu beiden Seiten der größeren, halbmondförmigen Empore fest – dies würde, so betonte er, die Aufführung von doppelchörigen Motetten erlauben.⁶³

Die Arbeiten an der Orgel wurden fortgesetzt. Am 8. Oktober 1700 erwähnte Johann Christoph Bach in einem Memorandum an Superintendent Zerbst über Hochzeits-Akzidentien, die neue Orgel sei nun nahezu vollendet.⁶⁴ Die Kalkanten wurden dafür entlohnt, daß sie in der Zeit zwischen dem 20. Oktober und dem 6. Dezember 1700 während des Intonierens und Stimmens die Bälge traten, und 1701 wurden in Nürnberg Glöckchen gekauft, die wohl für die Zimbelsterne bestimmt waren.⁶⁵ Am 14. November 1701 erhielten Johann Christoph Bach und andere Musiker eine Zahlung für ihr Mitwirken an der Trauermusik für das Begräbnis von Herzogin Johanna. ⁶⁶ In der Zeit vom 8. Februar bis zum 24. April 1702 wurde wieder intoniert und

⁶¹ Oefner (wie Fußnote 5), S. 60.

⁶² Koch hielt nicht nur fest, wann die Orgel zum ersten Mal öffentlich gespielt wurde, er verzeichnete auch das Datum, an dem der Erbauer der Orgel Christoph Stertzing starb. „Anno 1695 [sic] wurde die neue Orgel Zubauen und Zumachen angefangen, welches große Werck unter des ehemaligen organisten Hn. Johann Christoph Bachs beystand und Zugeben des Orgelmachers Hn. Georg Christoph Stertzing (*) verfertigt, so anno 1698 uf Michaelis Zum erstenmahl in der Versammlung gehöret würde. *[Fußnote im Original:] Dieser Orgelmacher sturbe 1717 und wurde den 21. Febr. eben am Sonntag reminiscere beerdiget.“ J. M. Koch, *Vollständige Eisenachische Chronik* (undatiert), fol. 75.

⁶³ Freyse (wie Fußnote 4), S. 46. In demselben Memorandum, das sich in SupA Eisenach, B.XXV. J.1, fol. 195r–197v findet, erklärt Bach, wie wichtig es für den Organisten sei, einen freien Blick auf den Geistlichen, den Kantor und die Vorgänge rund um Kanzel und Altar zu haben. (Die kleinen Emporen waren für die Musiker gedacht, die ihm sonst den Blick verstellten hätten).

⁶⁴ StadtA, B.XXV. B.1, fol. 38–40 (Eingabe vom 8. November 1700); auf fol. 39v heißt es, es käme nunmehr „das neue Orgellwerck immer mehr und mehr zur Vollkommenheit“.

⁶⁵ StadtA, B.XXV. J.2b. Glocken wurden sowohl für die beiden Zimbelsterne als auch für das später eingebaute Glockenspiel benötigt.

⁶⁶ Oefner (wie Fußnote 5), S. 60.

gestimmt.⁶⁷ 1703 schrieb Bach in Vorbereitung einer abschließenden Prüfung der Orgel anscheinend einen Bericht über Stertzings Arbeit; die Prüfung mußte jedoch verschoben werden, da er erneut verschiedene Wünsche äußerte, darunter die Bitte um Vorbereitungsarbeiten für den späteren Einbau einer Posaune 32'.⁶⁸

Johann Christoph Bach starb am 31. März 1703, nur acht Tage nach seiner Frau; er wurde am 2. April beerdigt. Zu dieser Zeit war die Orgel zwar noch nicht ganz fertiggestellt – zwischen dem 5. Mai und 16. Oktober 1703 wurde noch einmal intoniert und gestimmt – aber das Projekt war doch wohl nahezu vollendet. Dies läßt sich aus verschiedenen Beobachtungen schließen. Wie erwähnt, waren Teile der Orgel bereits seit 1698 in Betrieb, und schon im Jahr 1700 hatte Bach geschrieben, daß die Orgel sich ihrer Vollendung nähere. Nach 1703 bezogen sich Ausgaben für das Instrument vor allem auf Schnitz- und Malerarbeiten, das heißt sie beschränkten sich auf die Dekoration. Eine weitere Phase des Intonierens und Stimmens gab es erst wieder 1707, kurz vor der verspäteten abschließenden Prüfung der Orgel. Zudem liest sich auch Stertzings Memorandum von 3. Juni 1703,⁶⁹ in dem er für über den Kontrakt hinaus geleistete Arbeiten die Zahlung von 237 Talern erbittet, wie eine Abschlußrechnung zur Klärung der Konten am Ende eines langjährigen Bauprojekts. Und schließlich kündigte Stertzing selbst mit Bezug auf „das numero vor augen stehende kostbare Orgellwerck“ den unmittelbar bevorstehenden Abschluß seiner Arbeiten an, als er am 17. September 1703 schrieb, daß er nur noch einige Wochen für die Generalstimmung benötige, bevor das „berühmte und ansehnliche Orgelwerck“ vollendet sei.⁷⁰

Stertzings Memorandum vom 3. Juni 1703 gibt auch Aufschluß über den letzten Stand der Disposition.⁷¹ Er bestätigt dort zum Beispiel, daß er die geforderten

⁶⁷ StadtA, B.XXV. J.2b.

⁶⁸ In einem Memorandum vom 3. Juni 1703 (siehe weiter unten) bezieht Stertzing sich auf ein „Memorial von dem organisten Hn. Johann Christoph Bachen selig“; leider ist es mir nicht gelungen, dieses Dokument ausfindig zu machen. Ernst Flade (wie Fußnote 44) beschreibt das Schriftstück als ein elf Punkte enthaltendes „Verzeichnis“ und berichtet, Bach stelle darin drei weitere Forderungen: „(1) einen Untersatz 32' auf besonderer Lade, worauf auch Oktave 16' mit besonderer Windführung kommen soll, allerdings wäre es besser, wenn zwei Laden dazu mit angelegt würden; (2) auf der Lade, wo Posaune 16' steht, soll Platz für eine Posaune 32' gelassen werden; und endlich solle (3) die Flöte douce auf ‚Flaute arth‘ gedreht werden.“ Eine Posaune 32' auf eigener Lade wurde 1724–1725 von Johann Friedrich Wender eingebaut (siehe unten).

⁶⁹ SupA, B.XXV. J.1, fol. 192r–193r.

⁷⁰ Ebenda, fol. 199v.

⁷¹ Diese Mitteilung ist besonders wichtig, da Witt bei der abschließenden Prüfung versäumte, die Anzahl der Pfeifenreihen in jedem Register zu vermerken.

Pfeifenreihen für zwei Register im Brustwerk gebaut habe, und nennt weitere Arbeiten, darunter den Einbau eines Bäuierlein 1' im Pedal und eines Nachthorn 4' im Unterseitenwerk. Er berichtet, daß er den Violone 16' im Pedal aus Metall (statt aus Holz) gefertigt habe und daß er nicht eine einzige Pfeife der alten Orgel habe wiederverwenden können.

Stertzings Bitte um Bezahlung wurde nicht sofort entsprochen.⁷² Einige Posten auf seiner Liste von zusätzlichen Arbeiten waren in früheren, von Johann Christoph Bach entworfenen Memoranden spezifiziert worden und erklären zum Teil, warum das ursprüngliche Honorar von 450 Talern zu der Zeit, als der Kontrakt 1697 unterzeichnet wurde, auf 1200 Taler angewachsen war. Die meisten der von ihm angeführten Posten waren jedenfalls berechtigt, und er wiederholte seine Forderung daher am 17. September 1703.⁷³ Er beteuerte, daß er ohne diese Zahlung keinen Profit aus dem Projekt ziehen würde und sich gezwungen sehe, andere Arbeiten anzunehmen, wenn der Stadtrat sich nicht entschließen könne, ihn zu entlohnen. Am 19. Oktober 1703 wurde beschlossen, Stertzing zusätzlich 200 Taler zu zahlen.⁷⁴

Mehr als einmal scheint das Projekt aus Mangel an Materialien oder Geldern ins Stocken geraten zu sein. Anfang 1698 zum Beispiel bemerkte Johann Christoph Bach trocken, die Handwerker würden zweifellos wieder „ganz lebendig“, wenn sie ihren Lohn erhielten.⁷⁵ Und 1703 schrieb Stertzing, der Orgelbau hätte innerhalb von drei Jahren durchgeführt werden können, wenn die Materialien immer pünktlich geliefert worden wären.⁷⁶ Wie im Kontrakt genehmigt nahmen Stertzing und seine Mitarbeiter daher im Verlauf des sich hinziehenden Eisenacher Projekts andere Arbeiten an, darunter die neue Orgel für die Peterskirche in Erfurt, die 1702 vollendet wurde, und die in Zusammenarbeit mit Johann Nikolaus Bach – dem ältesten Sohn Johann Christophs – erbaute, 44 Register umfassende Orgel in der Michaeliskirche zu Jena, die 1706 fertiggestellt wurde.⁷⁷

⁷² Die Titelseite der zusammengetragenen Materialien zur Dokumentation der neuen Orgel spricht von der „Bestreitung des desfallsigen Kostenbetrags“. Der Disput über Zahlungen an Stertzing zog sich bis 1707 hin, wie einer Reihe von Memoranden mit den Daten 7. Dezember 1706, 17. März 1707, 14. Mai 1707, 1. Juni 1707 und 10. August 1707 zu entnehmen ist.

⁷³ SupA, B.XXV. J.I, fol. 199. Stertzing verlangte – wohl irrtümlich – die Zahlung von 227 Talern anstelle der ursprünglich berechneten 237 Taler.

⁷⁴ Ebenda, fol. 200v.

⁷⁵ Ebenda, fol. 191r.

⁷⁶ Ebenda, fol. 193r.

⁷⁷ Es gibt kein zuverlässiges Verzeichnis der von Georg Christoph Stertzing gebauten Orgeln. Nach Flade (wie Fußnote 44) baute, reparierte oder renovierte er in der Bauzeit der Orgel in der Georgenkirche außerdem Orgeln in Berka an der Werra (1697), Stedtfeld/Obersuhl (1701) und Breitau/Kreis Rotenburg (1704) sowie die

Stertzings Besuch in Magdeburg

Gegen Ende des Jahres 1701 unternahm Stertzing eine Reise nach Magdeburg,⁷⁸ zweifellos um die dortigen Orgeln von Arp Schnitger zu hören und in Augenschein zu nehmen.⁷⁹ Schnitgers Magdeburger Instrumente sind bemerkenswert, da sie Elemente enthalten, die sonst in norddeutschen Orgeln nur selten anzutreffen sind; in Magdeburg zum Beispiel baute er Register wie die Violdigamba ein und verzichtete auf ein Rückpositiv. Die 1689–1695 erbaute dreimanualige Orgel der Johanniskirche mit ihren 62 Registern war besonders bekannt und viel bewundert, vor allem wegen ihrer vierzehn Zungenregister.⁸⁰ Die Zungen in Stertzings 1700–1702 für die Erfurter Peterskirche erbauten Orgel sind von norddeutscher Bauart⁸¹ und möglicherweise konstruierte er auch die Zungen für Eisenach nach dem Vorbild Schnitgers.⁸² Es gibt noch weitere Parallelen. Die Hauptwerkmixtur in der Orgel der Johanniskirche war auf zwei Register aufgeteilt (siehe Bachs Memorandum vom 30. Dezember 1697); eines davon war eine Sesquialtera, die, wenn sie mit anderen Registern gemeinsam gezogen wurde, die vollständige vielfache

Erfurter Orgeln von St. Petri (1702) und St. Michaelis (1705) und schließlich die der Jenaer Michaeliskirche (1706). Friedrich nennt in seinem Artikel für den New Grove eine ähnliche Werkliste. Zudem vollendete Stertzing in dieser Zeit auch die Orgel in der Erfurter Stiftskirche St. Severi. Siehe M. Maul, *Frühe Urteile über Johann Christoph und Johann Nikolaus Bach, mitgeteilt anlässlich der Besetzung der Organistenstelle an der Jenaer Kollegienkirche (1709)*, BJ 2004, S. 159, Fußnote 11, sowie H. Brück, *Erfurt und Bach*, in: *Der junge Bach – weil er nicht aufzuhalten*, hrsg. von R. Emans, Erfurt 2000, S. 442.

⁷⁸ Seine Ausgaben von 5 Gulden und 15 Groschen wurden am 7. Dezember 1701 erstatet. StadtA, B.XXV. J.2b.

⁷⁹ Schnitger baute oder renovierte in einem Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren zwischen 1689 und 1706 Orgeln in sieben Kirchen in und um Magdeburg. Siehe Fock (wie Fußnote 48), S. 192–199.

⁸⁰ Werckmeister (*Orgel-Probe* 1698, wie Fußnote 18, S. 66) schrieb zum Beispiel: „dieses Werck wird von vielen verständigen Leuten sehr gerühmet/ insonderheit was die Rohr- und Schnarwerke belanget/ und ich muß gestehen/ daß ich ein groß Vergnügen an demselben Wercke gehabt/ als ich es genau besehen und durch gehöret.“

⁸¹ Für diese Information bin ich Harald Vogel zu Dank verpflichtet. Stertzings Orgel für die Erfurter Petrikirche, die sich heute in Bübleben befindet, enthält die folgenden Zungenregister: Trompet 8' im Hauptwerk, Vox humana 8' im Brustwerk, Posaune 16' und Cornet 2' im Pedal.

⁸² Stertzing baute für die Georgenkirche die folgenden neuen Zungenregister: Trompete 8' im Oberwerk, Vox humana 8' im Ober-Seitenwerk sowie Posaune 16', Trompete 8' und Cornet 2' im Pedal. Ob sie vor oder nach seiner Magdeburg-Reise entstanden, läßt sich anhand der überlieferten Dokumente nicht eindeutig klären.

Mixtur ergab. Zudem hatte Schnitgers Orgel in der Johanniskirche sowohl eine 32füßige Posaune als auch einen 32füßigen Subbaß (letzterer wurde über die im Vertrag festgelegten Vereinbarungen hinaus gebaut).

Weitere Ergänzungen: Ein „inwendiges Clavier“ und ein Glockenspiel

Ausgaben nach Johann Christoph Bachs Tod im Jahr 1703 bezogen sich vor allem auf Dekorationen am Gehäuse, aber es gab auch zwei weitere Ergänzungen an der ohnehin schon großen und komplexen Orgel.⁸³ In einem auf den 14. Mai 1707 datierten Memorandum⁸⁴ berichtet Stertzing, die neuerlichen Arbeiten an der Orgel – ein „inwendiges Clavier“ und ein Glockenspiel, die er über die Vertragsvereinbarungen hinausgehend einbaute – seien bald abgeschlossen und er werde dann die Schlußstimmung vornehmen.⁸⁵

In Christian Friedrich Witts Prüfungsbericht findet das ungewöhnliche „inwendige Clavier“ keine Erwähnung, wohl aber in dem auf den 1. August 1707 datierten Zeugnis (siehe unten), in Johann Limbergs 1709 veröffentlichter Beschreibung der Orgel,⁸⁶ in Johann Andreas Silbermanns Notizen über seinen Besuch von 1741⁸⁷ und bei Jacob Adlung (sowohl in seiner *Musica mechanica organoedi* als auch in der *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*).⁸⁸ Das zusätzliche „versteckte“ Manual war eine überaus ungewöhnliche Ergänzung. Sowohl Limberg als auch Silbermann behaupten, daß

⁸³ Diese spezifischen Ergänzungen gingen wahrscheinlich auf Empfehlungen von Johann Bernhard Bach zurück.

⁸⁴ SupA, B.XXV. J.1, fol. 215.

⁸⁵ In dieser Bitte um Bezahlung schreibt Stertzing, wenn er nicht entlohnt werde, müsse er andere Arbeiten annehmen, „weile mich der Jenische Orgelbau ganz *ruiniret*“ [fol. 215v].

⁸⁶ „... hat funff Manualia, nebst dem Pedall, vier Manualia liegen fornen über dem Pedall übereinander / das fünfte hat hinter dem Wercke seine Angehänge / daß also ihrer zwey zugleich spielen können.“ J. Limberg, *Das lebende und schwebende Eisenach* [im Jahr 1708], 2. Auflage, Eisenach 1712, S. 150.

⁸⁷ Seine Detailzeichnung enthält den Vermerk: „Oben in der Orgel ist noch ein apart Clavir welches durch Wellbretter in das unter Werckel gehet, damit einer auch oben spielen kan.“ Schaefer (wie Fußnote 41), S. 151.

⁸⁸ In Adlungs Bericht über die Disposition findet sich keine Erwähnung des fünften Manuals, wohl aber bezieht er sich auf das „inwendige Clavier“ in seiner allgemeinen Besprechung von Manualen: „Zuweilen liegt auch wol eins von den Manualclavieren inwendig, wie z. Ex. in Eisenach.“ Mmo, Bd. 1, S. 21, § 21. Siehe auch AmG, S. 517: „Eisenach hat in der Hof- und Hauptkirche zu St. Georgen 4 Claviere übereinander bis in e 3 gestrichen, ein Pedal bis in e 1 gestrichen, und 60 Stimmen. Das 5te Clavier soll inwendig gestanden haben, welches nun weg gethan worden.“

es für einen weiteren Spieler gedacht war – das heißt, daß zwei Organisten gleichzeitig spielen konnten. Es ist unwahrscheinlich, daß das zusätzliche Manual den Zugriff auf Kammerton- oder andere tiefer gestimmte Register erlaubte, wie es bei einem der zusätzlichen Manuale der wenige Jahre später gebauten Halberstädter Orgel von Herbst der Fall war;⁸⁹ jedenfalls wird diese Möglichkeit in keiner der überlieferten Beschreibungen erwähnt. Es ist ebenfalls unwahrscheinlich, daß das „inwendige Clavier“ für einen zweiten Continuospieler bei mehrhörigen Aufführungen gedacht war (der Spieler hätte mit den übrigen Ensemblemitgliedern keinen Sichtkontakt gehabt). Für welchen Zweck wurde das „inwendige Clavier“ aber dann genutzt? Die Antwort auf diese Frage könnte in den Kommentaren von Jacob Adlung und Georg Friedrich Kauffmann zu finden sein.⁹⁰ Adlung schreibt in seiner Schilderung des Choralspiels: „Wie man nun die mehresten Ausführungen auf der Orgel allein zu machen pfleget; so ist es doch auch angenehm, wenn eine Hautbois oder ein ander geschicktes Instrument heimlich hinter oder neben die Orgel gestellet wird, welches den Choral ausführt, und durch die Orgel begleitet wird, entweder alles nach Noten, oder aus dem Stegreife. Nach Noten könnte auch solch Instrument die Variation machen, und das übrige besorgete die Orgel.“⁹¹

Dies ist eindeutig die Beschreibung eines mit der Orgel spielenden zweiten Instruments wie man sie zum Beispiel in den konzertierenden Chorälen von Bachs Schülern Gottfried August Homilius und Johann Ludwig Krebs findet. Auch Kauffmann empfiehlt in der Einleitung zu seiner *Harmonischen Seelenlust*, einer Sammlung, die unter anderem sechs Choräle für Orgel und Oboe enthält, der Spieler einer solchen Chormelodie solle wie ein Orgelregister klingen.⁹² Es ist daher denkbar, daß das „inwendige Clavier“ in Eisenach einem zweiten, versteckten Organisten (anstelle eines Instrumentalisten) die Mög-

⁸⁹ Die 1714–1718 von Heinrich Gottfried Herbst gebaute Halberstädter Orgel hatte fünf Manuale – drei für die Hauptorgel und je eines auf beiden Seiten des Hauptgehäuses. „Das eine stehet Kammerton, das andere Chorton,“ schrieb Agricola, „und können also drey Organisten auf einmahl spielen.“ Die Disposition findet sich am Schluß von Agricolas Besprechung der *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland*, Breslau 1757, in: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 3, Teil 6, Berlin 1758, S. 508–511, speziell S. 511.

⁹⁰ Ich bin Hugh McLean zu Dank verpflichtet, dessen Artikel *Krebs's Concerted Chorales and Fantasias*, in: *The Musical Times* 122 (1981), S. 770–773, zu diesen Überlegungen geführt hat.

⁹¹ AmG, S. 687.

⁹² „So wäre über diß auch wohlgethan/ wenn die *Oboé* so gestellet werden könte, daß es liesse/ ob wäre es ein Register in der Orgel/ welches die Sache um so viel angenehmer machen würde.“ G. F. Kauffmann, Einleitung zu *Harmonische Seelenlust* (1733–1740), Faksimile-Ausgabe hrsg. von P. Lescat, Courlay 2002.

lichkeit geben sollte, die Chormelodie zu spielen, während diese gleichzeitig von dem ersten Organisten am „Haupt“-Manual begleitet wurde.⁹³

Die zweite von Zeitgenossen als ungewöhnlich empfundene Ergänzung war das Glockenspiel (29 Glöckchen in 2'-Lage, spielbar durch das Pedal, die größte etwa 8 Zoll im Durchmesser⁹⁴). Stertzing behauptete, daß „solches niemals in einem Orgelwerck wird gefunden werden“,⁹⁵ doch es ist unwahrscheinlich, daß seines das erste in der Umgebung von Eisenach gebaute Glockenspiel war.⁹⁶ In seiner *Musica mechanica organoedi*, die 1768 posthum veröffentlicht wurde, deren erste Fassung aber bereits 1723–1727 in Jena entstand, nennt Adlung das Glockenspiel „was kostbares, daher auch was rares“ und beschreibt sowohl dessen Konstruktion als auch dessen Spielweise.⁹⁷ Johann Andreas Silbermann, der die Kunst des Orgelbaus im Elsaß erlernt hatte und größtenteils nach französischer Tradition praktizierte, hielt den Mechanismus des Eisenacher Glockenspiels in einer eigenen detaillierten Zeichnung fest.⁹⁸ Zu der Zeit, als er seine 1758 veröffentlichte *Anleitung zur*

⁹³ Die Idee, ein obligates Instrument gemeinsam mit der Orgel spielen zu lassen, stammt anscheinend von Johann Bernhard Bach (siehe McLean, wie Fußnote 90, S. 770). J. B. Bach wirkte ab 1703 als Organist an der Georgenkirche; das „inwendige Clavier“ wurde während seiner Amtszeit eingebaut. Da es mit dem Unterseitenwerk – oder „unter Werkel“, wie Silbermann es nannte – verbunden war, einem Werk mit vergleichsweise sanften Registern, hätte eine auf ihm gespielte Melodie immer ein wenig zart und vielleicht wie aus der Ferne kommend oder verborgen geklungen.

⁹⁴ Schaefer (wie Fußnote 41), S. 150.

⁹⁵ SupA, B.XXV. J.1, fol. 215.

⁹⁶ Friedrich berichtet, daß Heinrich Frankenberger in seiner Sammlung von Orgeldispositionen (*Die Orgeln im Fürstentum Schwarzburg-Sondershausen 1870–1883*, Dresden 1991) ein Glockenspiel in der 1687 in Großbreitenbach gebauten Orgel erwähnt; siehe F. Friedrich, „... um die Festtage herrlicher zu machen“ – Beobachtungen zu den Glockenspielen in Thüringer Orgeln, in: *Ars Organi* 41 (1993), S. 13–17. Silbermann vermerkt (ohne dies zu kommentieren) in seiner 1741 angefertigten Zeichnung des Glockenspielmechanismus (Schaefer, wie Fußnote 41, S. 152), „Herr [Sebastian] Seitz sagte mir daß es [der Glockenzug] seine invention wäre.“

⁹⁷ Bd. 1, S. 103, §155: „Glockenspiel, Glockenregister, Carillon, auch wohl Campanetta [...] Es ist was kostbares, daher auch was rares. Und habe ich in nicht allzuvielen Orgeln dergleichen angetroffen. In der neuen Orgel zu St. Nikolai in Rostock befindet sich dergleichen [...]. Es hat die Größe 2 Fußton. Nach §. 288. ist in Eisenach dergleichen auch; it. in Gotha. Man kann gleich erachten, daß die Glocken durch die Bälge nicht anzublasen sind, sondern es ist eine jede mit einem Hammer versehen; der durch das Clavier regiert und an die Glocken geschlagen wird. Man muß aber alles auf gebrochen Art spielen, und ein geschickter Organist kann schöne Sachen darauf machen.“

⁹⁸ Siehe Schaefer (wie Fußnote 41), S. 152.

musicalischen Gelahrtheit schrieb, bezeichnete Adlung das Glockenspiel jedoch als „hier zu Lande sehr gemein im Manual in den beyden obern Octaven, auch wohl vom blossen g an bis oben durch.“⁹⁹

Die Prüfung der Orgel

Im Mai und Juni 1707 wurden Kalkanten für das Treten der Bälge bezahlt¹⁰⁰ und am 21. und 22. Juni führte der amtierende Kapellmeister von Gotha Christian Friedrich Witt die offizielle Prüfung des Instruments durch. Er begann am Sonntag nach dem Gottesdienst und prüfte zunächst die Bälge, bevor er jedes einzelne Register spielte. Am folgenden Tag schloß er seine Prüfung ab. Während ihm „kein einziger haupt defect“ auffiel, monierte er zahlreiche Unregelmäßigkeiten in der Intonation und Ansprache und bemerkte, daß das Glockenspiel höher gestimmt werden müsse.¹⁰¹

Witt stellte fest, daß die Disposition der fertigen Orgel nicht den vertraglichen Abmachungen entsprach:¹⁰² „Wegen der Ventile so nicht vorhanden, berufft er [Stertzing] sich auf den seligen Herr Bachen, der es concediret hatte. Was sonst in die Veränderung deren stimmen, der die eine nicht da und dargegen eine andere ist gemacht worden, *excusirt* er sich mit der *permission* der hl. *commis-sarien* und des organisten.“¹⁰³ In der Tat waren weder alle in der Disposition vom 12. Januar 1698 enthaltenen Vorschläge noch die (von einem anonymen Prüfer) empfohlenen Änderungen ausgeführt worden: Das Fagott 16', die Schalmey 4' und die Traversa 8' fehlten in der fertiggestellten Orgel; die Querflöte 2' war durch eine Flöte 4' ersetzt worden, eine 2fache Flöte douce ersetzte die empfohlene Traversa 8', das für das Brustwerk vorgesehene Regal 4' war nicht gebaut worden, dagegen aber eine Oktav 1' im Unter-Seitenwerk.¹⁰⁴ Stertzing baute zwar die doppelten Pfeifenreihen im Brustwerk – dies

⁹⁹ AmG, S. 425. Adlung erwähnt speziell das Eisenacher Glockenspiel: „Zu St. Georgen in Eisenach ist ein 2füßiges im Pedal.“ Ebenda, S. 426, Fußnote 1.

¹⁰⁰ StadtA, B.XXV. J.2b.

¹⁰¹ SupA, B.XXV. J.1, fol. 209–212.

¹⁰² Witts Notizen erwähnen nicht, wieviele Pfeifenreihen ein Register hatte, selbst nicht bei Mixturen. Auch andere Teile werden nicht genannt, etwa die Tremulanten und das „inwendige Clavier“. Insgesamt kann Witts Liste der geprüften Register daher nicht als zuverlässige Quelle für die abschließende Disposition gelten.

¹⁰³ SupA, B.XXV. J.1, fol. 211v.

¹⁰⁴ Möglicherweise wären diese Änderungen zu teuer gewesen, oder Stertzing war nicht kompetent genug, das Fagott und die Traversa (beides neue und zu der Zeit ungewöhnliche Register) zu bauen, oder vielleicht hätten diese Register bedingt, daß Stertzing die Windladen hätte umbauen und vergrößern müssen. Möglich ist auch, daß es sich bei den in der Disposition vom 12. Januar 1698 mit Bleistift

ist seinem Memorandum vom 3. Juni 1703 zu entnehmen –, sie werden jedoch in den von Witt und Silbermann festgehaltenen Dispositionen nicht erwähnt und Adlung nennt nur die Sesquialtera. Offensichtlich baute Stertzing nicht für jedes Werk ein Sperrventil; außerdem verzichtete er, wie der Prüfer andeutet, auf die Koppeln zwischen den beiden Seitenwerken und dem Pedal. Erstaunlicher ist jedoch, daß die meisten Wünsche Johann Christoph Bachs in der Tat berücksichtigt worden waren (siehe Anhang 5). Am 1. August wurde Stertzing von der Stadt Eisenach ein Zeugnis ausgestellt, in dem es hieß, er habe die Orgel „dergestalt tauglich und tüchtig verfertigt“, daß bei der abschließenden Prüfung keine „Hauptmängel“ festgestellt worden seien.¹⁰⁵

Die folgenden Jahre

Johann Bernhard Bach wurde am 16. Juli 1703 als Nachfolger Johann Christoph Bachs im Amt bestätigt und 1716 zudem zum „Cammermusicus“ ernannt. Die Stadt Eisenach erfreute sich eines blühenden Musiklebens, besonders nachdem Georg Philipp Telemann 1708 zum Direktor der neu eingerichteten Hofmusik „Cammer- und Hoff-Musici“ gemacht worden war. Über die neue Ära der Kirchemusik heißt es bei Limberg:

„Auf dieser Orgel wird alle Sontage Gott zu Ehren eine anmuthige Music gehalten/ zu zeiten auch mit paucken und Trompeten. Von E. E. Rath sind darzu bestellet Herr Johann Cunradt Geisthirte/ als Cantor, Herr Johann Bernhard Bach/ Organista, Herr Johann Heinrich Halle/ Musicus Instrumentalis. Alle drey in ihrer Kunst berühmt und wohl erfahren.

Jetzo aber ganz aufs neue ist die Kirchen-Music auf hoch-fürstliche Anordnung gantz vollkommen gemacht/ in dem die neu angenommene Cammer- und Hoff-Musici so insgesamt in der Music excelliren/ ebenfalls auch mit aufs Chor angewiesen sind/ daselbst Gott zu Ehren und zur Erbauung der gemeine sich hören zulassen. Aber solche sämtliche Music als dann Herr Telemann/ ein Mann von grosser Wissenschaft/ und sonderbarer Invention in componiren das Directorium führet.

Die Special hoch-fürstl. Cammermusic aber wird dirigirt von Monsieur Panthaleon, einen wohl renommirten Virtuosen, der sich nicht allein mit seiner Music sondern auch mit seiner Fertigkeit im Tanzen/ so wohl in Frankreich/ also auch in Teutschland berühmt gemacht. Ihm assistirt obgenannter Herr Telemann/ unter welchen die übrigen Musicanten stehen/ deren schon theils hier sind/ theils aber noch kommen werden.

vermerkten Änderungen um Empfehlungen eines Orgelsachverständigen handelte, dem die Disposition zur Begutachtung vorgelegt worden war (diese Praxis wird von Adlung in Mmo, Bd. 1, S. 174, §240 beschrieben), dessen Vorschläge dann aber entweder nicht akzeptiert oder einfach nicht umgesetzt wurden.

¹⁰⁵ Abschrift im Löffler-Nachlaß, Landeskirchliches Archiv Eisenach. Die Autorin dankt Peter Harder (Luisenthal) für den Hinweis auf dieses Dokument. Flade (wie Fußnote 44) zitiert den größeren Teil des Zeugnisses.

Obwohl die Kirche ziemlich groß/ und auf beyden Seiten 3. Chorbühnen übereinander/ ist dennoch oft eine solche Menge Volckes darinn gewesen/ daß ein grosses Gedränge darin entstanden/ darum haben Ihro hoch-fürstl. Durchl. allergnädigst angeordnet das alle Sonntage morgen/ zwischen 8. und 10. Uhren zwey Predigten zu gleich müssen gehalten werden.“¹⁰⁶

Bei einer größeren Renovierung der Georgenkirche im Jahr 1717 wurde eine vierte Empore gebaut und die gewölbte Holzdecke durch eine flache Decke aus Putz ersetzt.¹⁰⁷ 1718 führte Johann Georg Stertzing, der nach dem Tod seines Vaters 1717 dessen Orgelwerkstatt in Eisenach übernommen hatte, Reparaturen und Änderungen an der Orgel durch, da diese während des Umbaus der Kirche beschädigt worden war. 1719, als sämtliche Arbeiten an Kirche und Orgel beendet waren, brachte man an der Fassade des Instruments die Inschrift „Gloria in Excelsis Deo 1719“ an.

Johann Georg Stertzings Arbeiten an der Orgel der Georgenkirche erwiesen sich allerdings als problematisch und Johann Bernhard Bach bat einen auswärtigen Orgelbauer, Johann Friedrich Wender aus Mühlhausen, das Instrument zu prüfen. In dem von Bach niedergeschriebenen Vertragsentwurf vom 15. Februar 1723 beklagte Wender den traurigen Umstand, daß die Orgel im Laufe der Zeit anstatt die ihr angemessene Perfektion zu erreichen, „in eine ziemliche confusion gerathen“ sei; es schien eindeutig, daß Stertzing „die capacité nicht habe, dasselbe nach Gebühr zu verfertigen, indem seine meiste Arbeit zeithero sehr übel angeordnet worden.“¹⁰⁸ Wender hatte seine Prüfung mit dem Pedalwerk begonnen, das seiner Meinung nach zwei Mängel aufwies: Die Windzufuhr war unzureichend und die Position der Abstrakten verursachte „viele Confusion“. Das Pedalwerk war offensichtlich beschädigt; Wender berichtete, daß zahlreiche Pfeifen gar nicht ansprächen und einige Register nicht spielbar seien. Er kritisierte die Prinzipale, denen die angemessene „Schärfe“ fehle. Den Subbaß hielt er für zu eng mensuriert, um ordentlich anzusprechen, und sämtliche Zungenregister benötigten bessere Becher, Zungen, Kehlen und Stimmkrücken – kurz, sie mußten durch völlig neue Pfeifen ersetzt werden. Indem er den Kontrakt für Reparaturen und Renovierungsarbeiten – der erst am 1. November 1724 ausgestellt wurde, nachdem die Stadt sich mit J. G. Stertzing geeinigt hatte¹⁰⁹ – unterzeichnete, verpflichtete er sich, für die Summe von 350 Talern nicht nur die Reparatur-

¹⁰⁶ Limberg (wie Fußnote 86), S. 150–152.

¹⁰⁷ *Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens*, hrsg. von G. Voss, Bd. 41: *Sachsen-Weimar-Eisenach*, Jena 1917, S. 219–220.

¹⁰⁸ SupA, B.XXV. J.1, fol. 275–276. Der vollständige Text des von Wender unterzeichneten Vertragsentwurfs findet sich bei Oefner (wie Fußnote 5), S. 66–67.

¹⁰⁹ Oefner berichtet, daß J. G. Stertzings Nachfolger 1731 der Orgelbauer Sebastian Seitz (1700–1774) wurde, ein Schüler von Johann Andreas Silbermann. Seitz kümmerte sich um die Orgel bis zu seinem Tod. Vgl. Oefner (wie Fußnote 5), S. 69.

arbeiten durchzuführen, sondern auch einen neuen „32füßigen Posaunen Baß ... auf eine aparte lade“ zu bauen.

Das nächste Mal wurde die Orgel 1740 renoviert, diesmal von Sebastian Seitz,¹¹⁰ der während Silbermanns Besuch im Jahre 1741 diesem gegenüber bemerkte, daß „er nach der Reparation über ½ Jahr lang gar niemalen hat aus der Kirche bleiben dörrffen, damit er sogleich dem Gehäule wider hat abhelfffen können.“ Silbermann legt die Heuler der „gantze[n] innerliche[n] Regierung oder Mechanique“ zur Last die „sehr unordentlich und confus“ sei.¹¹¹

Die recht negativen Beurteilungen von Wender und Silbermann reflektieren nicht nur den schlechten Zustand der Orgel nach den Umbauten an der Kirche und der Errichtung einer vierten Empore sowie Johann Georg Stertzings mangelnde Kompetenz bei der Durchführung der notwendigen Reparaturen,¹¹² sondern möglicherweise auch eine veränderte Ästhetik des Orgelbaus. (Wender nahm seine Bewertung rund zwanzig Jahre nach dem Bau der Orgel vor, und Silbermann inspizierte sie nahezu 35 Jahre nach ihrer Vollendung.) Wenders Wunsch, neue Zungenregister einzubauen und sowohl den Pedal-Subbaß als auch die Prinzipale neu zu intonieren, verrät eine spätere Ästhetik, die noch größeren Wert auf einen starken Baß (besserer Subbaß, Ergänzung eines 32'-Registers) legte, Frische und kräftige Klangfarben in den Prinzipalen favorisierte und Gravität in den Zungenregistern forderte, die daher mit Bechern von voller Länge ausgestattet werden sollten. Silbermann betrachtete das Instrument mit den Augen eines Orgelbauers, der an die für den französischen Orgelbau des mittleren 18. Jahrhunderts typischen normierten Dispositionen und wohldurchdachten Pläne gewöhnt war (wie sie zum Beispiel in François Bédos de Celles' *L'art du facteur d'orgues* von 1766–1778 beschrieben werden).¹¹³

Silbermann war zudem vom Klang der Orgel irritiert, den er als „ein unreines gesumse ... wegen denen alzuvielen Registern und Unisonos“ be-

¹¹⁰ Schaefer (wie Fußnote 41), S. 150: „H[err] Sebastian Seitz Orgelmacher ... [hat] im Jahr 1740 diese Orgel auch wieder renovirt.“

¹¹¹ Schaefer (wie Fußnote 41), S. 150. Silbermann äußerte sich ähnlich auch über andere neue große Orgeln in Deutschland. Über die Orgel der Paulinerkirche in Leipzig zum Beispiel schrieb er: „Ich war unten im Corpore, und fandte, daß die Regierung eben nicht zum propersten gemacht war, und lieffe ziemlich confus durcheinander“ (ebenda, S. 158). Über die Orgel der Kirche St. Peter und Paul in Görlitz bemerkte er: „Wir verwunderten uns nicht wenig über die entsetzliche Confusion des Regierwercks“ (ebenda, S. 171).

¹¹² Adlung (Mmo, Bd. 1, S. 215) schrieb, die Orgel sei „nicht allzuwohl gerathen, deswegen man immer daran repariren muß.“

¹¹³ Man könnte behaupten, daß einer der wichtigsten Beiträge Silbermanns und der französischen Schule zum Orgelbau in seiner Methode lag, geordnete und wohlgeplante Pfeifenanstellungen zu entwerfen und zu bauen.

schrieb.¹¹⁴ In der Tat sah Johann Christoph Bachs ehrgeiziges Konzept sowohl eine große Zahl von Registern als auch einen großen Anteil an 8 füßigen Stimmen vor und es könnte daher schwierig gewesen sein, die Orgel gestimmt zu halten. Für den Geschmack des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts jedoch ist Johann Christoph Bachs Disposition – nach den Normierungen und der Askese der Orgelbewegung – aufgrund ihrer großen Vielfalt wieder von besonderem Reiz.¹¹⁵

Eine „recht grosse und recht schöne Orgel“

Es ist häufig beklagt worden, daß Johann Christoph Bach die Vollendung der großen Orgel in Eisenach selbst nicht mehr erlebte. Auch wenn die Arbeiten bereits 1696 begonnen wurden und das Instrument schon 1698 spielbar war, wurde die Orgel erst mit der Prüfung von 1707 – also in der Amtszeit Johann Bernhard Bachs und vier Jahre nach dem Tod J. C. Bachs – offiziell als vollendet erklärt. Andererseits läßt sich den Zahlungsbelegen entnehmen, daß das Instrument bereits 1703 im Großen und Ganzen fertiggestellt war; somit konnte J. C. Bach vor seinem Tod wohl doch eine nahezu vollendete Orgel spielen. Bach plante und beaufsichtigte den Bau einer der größten und zugleich vielseitigsten Orgeln Thüringens. Er arbeitete hart daran, die Qualität des neuen Instruments zu sichern, das er sehnlichst zu spielen wünschte. Er setzte seine ganze Kraft dafür ein, daß die Orgel so schön wie möglich klingen würde, „jede stimm nach erheischender Art fein *aequal* und gut lautend ins gehöhr.“ Vielleicht dachte Johann Sebastian Bach ebenso sehr auch an seinen großen Onkel, wenn er sein Bedauern darüber äußerte, keine „recht grosse und recht schöne Orgel zu seinem beständigen Gebrauche gegenwärtig“ gehabt zu haben.¹¹⁶ Glücklicherweise ist Johann Christoph Bachs bemerkenswertes Konzept in den detaillierten Memoranden erhalten geblieben, die die komplizierte Entstehungsgeschichte der großen Orgel in der Eisenacher Georgenkirche begleiteten.¹¹⁷

Übersetzung: *Stephanie Wollny*

¹¹⁴ Schaefer (wie Fußnote 41), S. 150.

¹¹⁵ Vgl. G. Woehl, *Die Bach-Orgel für die Thomaskirche zu Leipzig*, S. [15]: Diese „klanglich vielschichtige Disposition ist für uns heute überaus interessant und musikalisch eine Entdeckung.“

¹¹⁶ Siehe den Nekrolog von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola (1750, veröffentlicht 1754), Dok III, Nr. 666 (S. 88).

¹¹⁷ Eine anhand der historischen Dokumente der Eisenacher Orgel nachempfundene Disposition hat Gerald Woehl auch seiner Orgel für die Leipziger Thomaskirche zugrunde gelegt.

Anhang 1:

Johann Christoph Bach, Memorandum vom 19. März 1696¹¹⁸

α // ω

Die jenigen Stücke, wel[che ...] bey ohnedem erheischender und [...] habender unserer groser *reparatu[r]* des alten und immer wandelbahren Orgellwerckes, alhir zu *St. Georg[en]* sowohl mercklicher Verbeßerung unterschiedlicher Dinge, als auch weit schö[ner] und nützlicher *Disposition* halber, itzo zugleich mit zu *observiren*, auch also einzurichten und zu verfertigen vor nötig erachtet worden, sind folgende, worüber so dann auch ein gewöhnlicher *contract* zum theil daraus zustellen, als:

Im *Oberwercke* oder *Ober Manual*,

1. Die alte windlade zu solchem *Oberwercke* woruff itzo 13. stimmen stehen, fleißig zu untersuchen, wohl abzurichten und gantz vom neuen zubeledern.
2. Genaue nachzusuchen, wo doch die Uhrsach des schweren auf- und niederziehens der *Registratur*, zumahl bey dürrer wetter, welches von nicht einerley gearbeiteten und recht verkehret ligenden holtze vermuthlich, herrühre, und wo etwan dergleichen befindlich, solche stöcke abzuschaffen und neue zu machen, denn sonst die aller schönste *reparatur* vergeblich.
- [fol. 33v] 3. Solche Lade mit noch 6. *Canzellen* zuversehen, als zum Cis und Dis, und oben $\overline{\text{cis}} \overline{\text{d}} \overline{\text{dis}} \overline{\text{e}}$. Damit es auch in diesem stücke sowohl von unten als oben hinnaus, der schönen Hallischen und Weisenfelsischen Orgell gleichkomme.¹¹⁹
- NB.* Solche vier letztern *Claves*, welche in denen 20. alten bleibenden stimmen 80. pfeiffen zumachen austragen, will der Orgellmacher so fern mann Ihm in der Verdingung nichts von seiner albereit geschehenen foderung abbricht, weil in derselben ohne dem schon alles uffs genaueste überleget worden, noch mit einmachen, welches fast so viel als zwey gantz stimmen austräget.
4. Neue stöcke, wo es nemlich wegen Verender- und fortsetzung etlicher Stimmen, anders nicht seyn kan, zumahl wegen derer vom neuen darauf zustehen kommenden Schnarrwercke, zu machen.
5. Eine so genante *Copul*, wiewohl uff eine besondere, ungemene und beständigste arth in das *Pedal* zu der *Ober-Manual-Lade*.
6. Die Register zu diesem *Oberwercke*, so itzo auf- und nieder müßen geschlagen werden, auch daher viel raum wegnehmen und poltern veruhrsachen, nunmehr zum heraus ziehen, anzubringen, aber fein knapp, daß solche nicht, wenn sie heraus ge- [fol. 34r] zogen, von sich selbst halb wider hinnein, od[er aber] wenn solche hinein gestoßen, halb wider [heraus] rücken, oder sonst scheid kommen.

¹¹⁸ SupA, B.XXV. J.1, fol. 33r–38r. – Die Übertragung der Texte in den Anhängen 1–4 folgt den für die Edition der Briefe Johann Gottfried Walthers aufgestellten Richtlinien; vgl. *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 13–18. Punkte oder Ergänzungen in eckigen Klammern kennzeichnen Textverweise am äußeren Seitenrand.

¹¹⁹ Marginalglosse zu diesem Satz: „dieses kann außen gelaßen werden“.

Im Seiten-*Positiv* oder Mittell-M[anual]

7. Eine ganz neue Lade, in zwei th[eilen] bestehend, mit allen zugehörigen Register [-züg]en, Dämmen, Stöcken und dergleichen, uff 12 stimmen *disponiret* zu verfertigen, da[nn] künftigt ein *Principal* 4 fuß ins gesichte kommt.
8. Auch mit einer solchen vorhererwehte[n] *Copul* ins *Pedal* zu solcher *manual-lade*.
9. Die Registratur auch zum heraus ziehen.

Im Rück-*Positiv* oder Unter-*Manual*.

10. Eine ganz Neue lade, auch mit allen zugehörigen stücken, uff 12. stimmen eingerichtet.
11. Eben auch mit einer solchen *Copul* ins *Pedal* zu solcher *Manual-Lade*.
12. Die Register Züge, weil solche im Rücken, etwas scheid, zum hinn- und wieder-Schieben anzubringen.

Im *Pedal*

13. Eine ganz neue lade, in zwey stücken bestehend, oben an beede seiten des *Oberwercks*, und zwar nichts ins gesichte, sondern [fol. 34v] nur hinter einem Gegitter oder mannierlichen Sprengwerck, mit allen zugehörigen Register-zügen zum heraus ziehen *disponiret*, stöcken, Dämmen und dergleichen, auch uff 12. stimmen eingerichtet.
14. Alle wellen-breter in allen *Manualen* und *Pedal*, mit zugehörigen angehenken, *abstracten* und *Regierungen*, vom neuen wieder zusehen und anzulegen.
15. In die drey *Manuale* und *Pedal* die *Palmulen* oder *Claves* zum grosen *Cis* und *Dis* und obenhinnaus auch die zum $\overline{\text{cis}} \overline{\text{d}} \overline{\text{dis}} \overline{\text{e}}$ /: pedaliter $\overline{\text{cis}} \overline{\text{d}} \overline{\text{dis}} \overline{\text{e}}$ /: mit einzurücken.
16. Die itzo im Spielen entweder zu tief oder gar zu seichte fallende *Manuale* in richtige gleichheit zubringen, daß eins wie das andere der Faust zu *tractiren* komme. ferner:
17. Von denen 26 stimmen, weil Sechs derselben, als im *Oberwerck*: 1. *Mixtur*, 2. Zimbell (so beede weder halb noch gar vorhanden und von mäusen zerbißen), 3. *Posaun* 16 fußthon, 4. *Posaun* 8 fußthon, 5. *Cornet* 4 fußthon, so alle kurtzer *mensur* und in allem schlecht beschaffen, *item*: 6. die Zimbell im Rück*positiv*, gar nichts taugen, die noch vorhandene 20 alte stimmen als:

1. *Principal* 16 fuß, im Gesichte des *Oberwercks*
2. *Octav* oder *Principal* 8 fuß.
3. *Octav* 4 fuß
4. *Super Octav* 2 fuß
5. *Quintaden* 16 fuß thon. [fol. 35r]
6. *Quintaden* 8 fuß thon.
7. Gemßhorn 8 fuß thon.
8. Gedackt 8 fuß thon
9. Gedackt 4 fuß thon
10. *quinta*, 3 fuß.

ferner:

11. *Principal* 8 fuß, im gesichte des Rück-*Pos[itiv]*
12. *Octav* 4 fuß
13. *Super 8tav* 2 fuß

14. *Nassat* 4 fuß thon.
15. *quinta* 3 fuß thon
16. *quinta* 1 1/2 fuß
17. *Regal* 8 fuß thon.

und endlich

18. Jungfer Schnarrwerck, Singend oder Geigen-Regal, 4 fuß thon von stein.
19. Schweitzer flötl. 2 fuß thon und
20. waldflötl. 1 fuß.

Solche Stimmen, woran schon vielfältig geflicket und gestücket, auch ohne dem vom anfang schon sehr *immensurabel* beschaffen, oder was sonst noch schadhafft daran und von mäusen und Salpeter zerfressen, wiederum mit guten füßen, tüchtigen auf-schnitten und *accuraten* kernen /: welche [fol. 35v] Dinge durch vielfältige *renovirun-*gen nach und nach vergeringert worden, zumahl das itzo sehr krancke 16.fußige *Prin-**cipal* /: bestens zu versehen, ja wenn auch gleich ein und andere stimme unter solchen zwanzig *specificirten* alten, der schlimmen beschaffenheit halber, gar ümgeschmeltzet und vom neuen müsten gemacht werden; Alle zusammen oben an der *Circumferenz*, zumahl das 8.fußige *Principal* im Rückpositiv, fein rund und reinlich zuergäntzen, die Hüte auf denen Gedackten, fein fest üm die pfeiffen zulegen, daß solche fleißig decken, und nicht nachsincken; alles Pfeiffwerck wohl zu *intoniren*, daß eine iegliche stimme nach ihrer arth richtig *aquiret* und nicht nur eine pfeiffe wohl, die andere hauchend oder heiser, die 3.te sonst nicht wohl darzu *accordirend* und so fort an, sondern alle fein von wackerer Schärffe, und anmuthigem thone klingen, auch alle Schnarrwercke, jedes auf seine arth in eine feine *aqualität* zubringen, damit es nicht klinge als wenn *Regal, Dulcian, Trombet, schalmey, Posaun und Fagott*, und andere Zungen-wercke mehr all untereinander in einer stimme vorhan- [fol. 36r] den wehren, und was vor dergleichen [Män]gell mehr bey dieser haupsächlichen *reparatur* sich finden und dem Orgellmacher zuhanden kommen möchten, worunter auch der vorhandene Vogels-gesang, so das seine nicht thut, mit zuverstehen.

18. Das Gantze werck, so itzo ein *Semiton* zuhoch, und daher weder *Cornet, Trombon* noch *Flauten* rein darinn zugebrauchen, tiefer und Chorton zu bringen, wie auch nach einem heutzutage erheischenden und erträglichen *Temperament* zustimmen; Es mag nun geschehen durch Verlängerung der pfeiffen oder fortsetzung derselben, welche so dann von hinten auf- die füße ab-geschnitten und enger gemacht werden.

19. Die zu denen beeden *Clavibus* Cis und Dis *item*: zu $\text{cis } \bar{\bar{\bar{d}}} \text{ dis } \bar{\bar{\bar{e}}}$, in solche 20 alte stimmen 40 grose und 80 kleinere pfeiffen zumachen.

20. Zwey etwas kleinere sterne in die beeden runden thürme, zur seiten des grosen eckichten thurms, welche [fol. 36v] gegen ein ander, einer rechts der andere links, und zwar vom winde getrieben ümgehen, mit wohlklingenden Zimbell Glöcklein.

21. In jedes *Manual* und *Pedal* absonderliche und wohlschlagende *Tremulanten*, von feiner stille und guter *Dexterität*, die fein sanffte beben, und den schlag oder *mensur*, wornach sie gerichtet, etwan 6/4 tact, beständig halten.

22. Zu ieder lade ein *Ventil*.

23. Die albereit vorhandenen 10. bälge gantz vom neuen wiederum zu- und nach der wind *Proba* abzurichten, innwendig mit schaffleder zu überziehen, auswendig mit Kalbleder und andern hirzu zubereiteten stücken zuverwahren und fleißig zumachen.

24. wie auch noch zwene neue Bälge, dergleichen arth, darmit iede lade gewißer umstände halber, ihre 3. besondere bälge habe und behalte, der wind aber nicht wie itzo durchgängig sey und ieder Balg [fol. 37v] in alle laden streiche. Solcher abgetheilte und beständige wind dienet alles pfeiffwerck, zumahl der schnarrwercke mit guten bestand anzubringen und darinnen zuerhalten, wie auch zu ieder lade einen besondern *Tremulanten* zu haben, da hingegen bey dem durchgängigen winde solche zurückschlagen und in einem andern *Manual* ungelegenheit veruhrsachen, dergleichen hir im Brustwercklein vom Rück *Positiv* geschiehet.

25. Die viele windführungen und *Canale* innwendig mit leder zu überziehen und mit guten leim wohl auszugiessen.

[fol. 37v, Einlage¹²⁰]

26. Und endlich, weñ die noch übrige Neue stimmen (ver[mö]ge einer künftigen ordentlichen *disposition*, damit solches werck so bald anfangs an Costen nicht zuhoch und aber mann demnach mit der Zeit zu einem tüchtigen Orgellwercke kommen möge) vor dißmahl nicht alle mit *veraccordiret* werden können, sondern, wie *Nô.* 7. 10. u. 13. zusehen, die hirzu erheischende und abgerichtete laden, nebst denen Register Zügen, stöcken auch aller zugehörigen gantzen Regierung, und also die Stelle und orth, dahin solche übrige neue stimmen künftig zustehen kom[men], nur derweil soll verfertigt werden, als sollen zu denen 20 alten stimmen, an statt der vorerwehnten Sechß untüchtigen aus-fallenden (*Nô.* 17.) folgende nötige sechß Neue izo so bald darzu gemachet werden, als:

[fol. 37v] Ins *Obermanual*

1. *Mixtur* 6. oder 8.fach, oder beßer 6. 7. 8. 9fach, nach dem sichs bey auseinandernehmung des wercks uff der lade oder stöcken befinden und schicken wirdt.
2. *Trombet* 8.fuß, langer *mensur*, das C. 3 1/2 elen hoch, von weißen blech, fein wohl und *penetrant*, gleich anderer orten befindlich, anzubringen.

Im *Pedal*

3. *Principal* 16 fuß von holtz, stark *intoniret*.
 4. *Posaun* 16 fuß von holtz, langer *mensur*, das grose C. 8 elen hoch, von durch dringender *gravität*.
 5. *Posaun* oder *Trombet* 8 fuß, auch langer *mensur*, das grose C. 3 1/2 elen hoch, von weisen blech, auch fein prächtig und uff den 16 fußigen ähnlich angebracht.
 6. *Cornet*. 2 fuß von weisen blech, das C. Elen lang.
27. Wenn alle *materialien* dem Orgellmacher angeschaffet werden, soll derselbe vor solche seine arbeit haben 450 rthlr. was aber schreiner-, zimmer-, schlößer-, schmiede-, und dergleichen arbeit betrifft, damit will Er nichts zuthun haben.
28. Die Zahlung erfolget nach u. nach, nehlich wochentl. drey rthlr. von solchem Ihm versprochenen lohn.

¹²⁰ Die Einlage ersetzt folgenden kanzellierten Text: „26. Wenn alle *materialien* dem Orgellmacher angeschaffet werden, soll derselbe vor solche seine arbeit haben 400 rthlr, außer was schreiner, pflaster, schmiede und Zimmer-arbeit betrifft, wormit Er nichts zu thun. 27. Die Zahlung soll solcher gestalt erfolgen. *verte* 26.“

29. Und wenn etwann die Costen bey itziger geldklammen Zeit, zumahl wegen anschaffung der *Materialien*, so schleunig nicht zuhaben, will der orgellmacher derweil nach auswärtiger Arbeit ümzuthun sich vorbehalten haben, damit E. E. Rath deswegen nicht übereylet, der orgellmacher aber an der Nahrung und Verdienste inzwischen nicht gehemmet werde.¹²¹

[fol. 38r] Uhrkundig ist dieser gedings brief zwiefach verfertiget und von beederseits *contrahenten corroboriret* und bestärcket worden, so geschehen Eisenach, den 19. *martij* 1696

Anhang 2:

Johann Christoph Bach, Memorandum vom 26. Juni 1696¹²²

ferner: (oder *NB. vid.* am Ende, kürzter)

30. Nachdem mann aber überleget, daß 1. die beeden alten *Principale*, als: 16 fuß im *Obermanual* und 8 fuß im *Rückpositiv*, wie auch das neue *Principal* 4 fuß, so ins seiten *positiv* komen mehr, ihres geringen Metals halber wiederum mit stangol oder Silber vom neuen zubelegen, welches unter 50 thlr kaum geschehen können. 2. daß wegen ergänzung und verlängerung des alten pfeiffwercks, und solches auch an *kernen, labiis* oder aufschnitt, füßen und oben an der *Circumferenz* wiederum zuerst zubringen, ja theils gar um zuschmelzen etc. Wie auch in die 20 alte bleibende stimmen das grose Cis und Dis und $\overline{\text{cis}} \overline{\text{d}} \overline{\text{dis}} \overline{\text{e}}$ so 40 grose und 80 kleinere pfeiffen (*nô.* 19) und drüber betragen, solche pfeiffen und theils gar neue stimmen zumachen etc. mann hirzu uff die 2 Centner Zinn und 4 Zentner bley, so auch uff 120 rthl, mit obigen aber zusammen 170 ungefehr komen, zu halbwerck hette anschaffen müßen. Als hatt mann sich *resolviret* uff itzt erwehnte *Summ* eben so mehr noch was druffzuthun und lieber satsam Zinn zukauffen, so braucht man vors erste kein stangoll oder Silber die alten *principale* darmit belegen zulaßen, und vors andere bekommt mann von denen beeden *principalen* uff diese weise ein guth theil halbwerck, das orgellwerck aber hingegen vier schöne Zinnerne reinliche *principale* ins gesichte, [fol. 38v] als:

16 fuß uff die *Pedal* lade, (da gehört es auch eigentlich hinn, hingegen fällt das höltzerne *principal* (*nô.* 26) aus, und ist in itzt kommender foderung zurück u. herab gerechnet) welches *principal* aber, weil es von Zinn, nummehro in zwey hirzu besondere seiten thürme ins gesichte kommen muß.

8. fuß ins *oberwerck*. 4 fuß ins *Rückpositiv*, weil darinnen das alte 8füßige *principal* gar sehr gekröpfft, und das seinige uff *principal* arth nicht thut; und endlich 2 fuß ins seiten *positiv*.

Solche vier *principale* 1. solcher gestalt nun vom neuen aus Zinn zumachen, die *Mixtur* 2. uff der alten lade (wie *nô.* 26 erwehnet, nach dem sich bey auseinandernehmung des orgellwerckes noch raum darzu gefunden) 6. 7. 8. 9fach zumachen, und 3. die dreyfache Zimbell, so aber uff denen stöcken an löchern theils zugepflöckt,

¹²¹ Marginalglosse, kanzelliert: „übergeben Eisenach, den 17 *martij*, veraccordiret den 19 *martij* 1696“.

¹²² SupA, B.XXV. J.I, fol. 38r–38v.

solche wieder aufzuräumen, zu *disponiren* und auszubessern, daß darauf ein völlige *Sesquialtera* stehen kan. wie auch 4. wo bißher das alte 16 füßige *principal manualiter* gestanden, nunmehrö neue stöcke, wie es die eüsere thürme erfoden, zu machen und uff das 8 füßige *principal* einzurichten. Und weil auch 5. die Regierung zudenen beeden seiten thürmen ein guththeil weitläufftiger und daher auch mühsamer zusuchen, gegen vorige und (*nô.* 13) außer dem gesichte kommende arth Soll der orgelmacher vor solche arbeit haben 70 rthl.

Eisenach, den 26 Junij 1696.

Anhang 3:

Johann Christoph Bach, Memorandum vom 30. November 1696¹²³

31. Über dis kommt noch darzu, in dem mann wargenomen, daß durch ein und andere solche nothwendige Verenderung des Orgellwercks, der ohne dem wenige Raum zum *musiciren* uff der Orgell folgend gar druffgehet, und daher gar keine bequehmlichkeit mehr zu einer Kirchen *Music* übrig bleibt, daß mann daher bedacht das Orgellwerck etwas weiter zurück zusetzen, und zusencken, damit mann nicht alleine dem schüler Chor näher komme, sondern auch forn vor dem orgellwerck her solcher Raum zum *musiciren* durch anlegung eines sogenannten Halben Mondes, gleich andern feinen Orthen und Kirchen, sodann wiederum herbey gebracht und dadurch wieder ersetzt werde. Weil sichs aber darneben befunden, daß wegen des im wegestehenden grosen steinernen thurms, die alte lade um selbige gegend zu lang und weitläufftig ist, und daher eine bequemere dem vorhandenen Riß nach zumachen nötig, damit nichts ungeschicktes sondern das orgellwerck und alles fein *regular* heraus komen möge, soll der Orgelmacher vor solche neue lade zum *Oberwerck*, der vorigen alten uff 13 stimmen gleich *disponirt* haben 50. rthl.

32. Und letztlich auch, 1. wegen etzlicher stimmen, welche starck und vielfach sind, auch daher mehr müh und arbeit als andere uff denen laden und stöcken veruhrsachen, will der orgelmacher solcher besonderen arbeit halber sich auch in etwas bedacht und *contendiret* wißen [fol. 39v] als da sind:

1. <i>Mixtur</i> im <i>Ober Manual</i>	6.7.8.9. fach
2. <i>Mixtur</i> im <i>Mittel Manual</i>	4.5.6.7. fach
3. Zimbell im <i>Unter Manual</i>	4. fach
4. <i>Sesquialter</i> c g \bar{c}	3. fach
5. <i>Sesquialtr</i> \bar{c} \bar{g} \bar{c}	3. fach
6. <i>Flöte doux</i>	2. fach
7. <i>Mixtur pedaliter</i>	6. fach. etc.

2. weil mit der verführung des windes uff denen stöcken zu dem 8 füßigen *principal* des *Oberwerck[s]* wegen des halben *Circuls* viel *speculirens* und großer fleiß vonöthen etc. 3. über dis auch der orgelmacher das pfeiffwerck zu denen alten 20 stimmen (*nô.* 17) ohne dem nicht behalten kan, sondern alles schon zerschnitten, um andere und neu

¹²³ Ebenda, fol. 39r–41r.

mensurirte pfeiffen daraus zu machen etc. wie auch endlich 4. von Elffenbein und schwartzen Eben holtz drey manuale und also alles, was sonst mehr erfodert wird, ja endlich das gantze orgellwerk mit gebührenden fleiß zuverfertigen, davor soll der orgellmacher haben noch 30. und also zusammen 600 rthlr.

Eisenach, d 30 9br. 96.

[fol. 40r] NB. weiln denen letztern neuen dreyen *puncten* 30. 31. 32., die angeführte Uhrsachen, warum dis oder jenes noch also hatt geschehen sollen, im *contract* eben nichts nutze sondern zuweit läufftig, (iedoch aber sofern nötig ist, daß die Hl. Kirchen *patronen*, die mit dem orgellbau zu schaffen haben, nur wißen können warum nehmlich eines und das andere also nach und nach dazu verdinget, verendert und verbeßert worden, und was es eigentlich gewesen sey, welches mann uff bedürffenden fall nur hirdurch beyligend haben und behalten kan) könnte mann erwehte drey *puncten* unmaßgebl. nur kurtz geben, Nehmlich: Nachdem erheblicher Uhrsachen und gewißer ümstände halber über vorigen *contract* noch ein und andere verender- und verbeßerung mit dem orgellwerke vorgangen, sind nachgesetzte stücke dem Orgellmacher noch *veraccordirt* worden, als:

30. Vier *Principale* von Zinn und vom neuen zu machen, nehmlich, 16. 8. 4. und 2 fuß ins gesichte, und das 16 füßige in 2. besondere seiten thürme zubringen, *inclusivè* unterschiedliche arbeit, so etlicher stimen wegen, uff der alten laden inzwischen verfertigt worden, davon soll der orgellmacher haben, 70 rthlr.

31. Eine Neue lade zum *Oberwercke* uff 13 stimen *disponirt*, 50 rthlr.

und

32. Vor die mühsame arbeit etlicher vielfachen stimen, welche uff denen laden oder stöcken mehr fleiß als andere erfodern als:

Drey *Mixturen*, die eine 6. 7. 8. 9. die andere, 4. 5. 6. 7. die dritte 6 fach, die Zimbel 4fach

Zwey *Sesquialtern*, iede völlig und 3 fach.

Flöte *doux*, doppel. alles vermöge einer hirüber besonderer *disposition* also zu verfertigen.

Wie auch, weil die wind verführungen uff denen eüsern [fol. 40v] stöcken, zu dem 8füßigen *principal* des *Oberwercks* wegen des halben *Circuls* etwas weit zu suchen und hirinnen behöriger fleiß anzuwenden.

Zu dem auch weil der Orgellmacher das pfeiffwerck zu denen alten 20 stimen (*nó. 17*) nicht behalten kan, sondern schon alles zerschnitten, üm nunmehr andere und gute neu-*mensurirte* pfeiff[en] daraus zumachen.

Wie auch von Elffenbein und schwartzen Ebenholtz drey *manuale* und also alles was sonst mehr erfodert wird, ja endlich das gantze orgellwerk mit erheischender sorgfalt und gebührenden fleiß zuverfertigen, davor soll der Orgellmacher haben, noch 30. und also zusammen 600 rthlr.

Eisenach den 30. 9br: 96.

ferner:

33. Hirzu kommen nun die 26, bißhero noch *unveraccordirte*, stimmen, darunter fünf 16füßige, Acht 8füßige, eine 6 füßige, drey 4 füßige, zwey 2füßige, ein 1füßiges, zwey *Mixturen*, Zwey *Sesquialtern*, Zimbel und endlich der grose Untersatz von 32 fuß thon,

so uff eine besondere lade alleine komt, davon weil es lauter grobe stimen und theils vielfach, soll der Orgellmacher haben 520 rth.

34. Vor das 4te *Manual* und Brustwerkl. von 6 stimen so guth als es der raum will zulaßen, 50 rthlr. [fol. 41r]

35. endlich vor noch welche schöne verender- und verbeßerung hinn und wieder im werke, so der *dispositur* einverleibet, noch 30 rthlr und also zusammen vor das gantze werk vermöge beyliegender *disposition exclusivè* der gesamten *Materialien*, 1200 rthlr. zureichen.

Uhrkundl. etc.

Anhang 4:

Johann Christoph Bach, Memorandum vom 30. Dezember 1697¹²⁴

α // ω

Weil wegen unseres in der arbeit habenden Orgellwerckes, als ich mit dem Orgellmacher die hirzu behörrige *Disposition* beyläufig kaum entworffen hatte, den folgenden tag druff der *contract* unvermuthet auch so bald und insoweit getroffen wurde, habe ich nachgehend erwehte *disposition*, ein und anders darinnen etwas eigentlich- und genauer ein zurichten, ja solche endlich gantz ins reine zubringen, nochmahl wohl durchgangen und daher folgende noch sehr nützliche verenderungen pflichtmäßig zuerinnern, gehorsamst vorzutragen und solche noch miteinzurücken vor nötig befunden, damit nichts unterbleibe, was einem solchen ungemeynen Orgellwercke zuträglich sey, nehmlich:

Im Ober-Seiten-werck

1. Soll anstatt der besonderen *Sesquialter* , eine *Traversa* 8 fußthon, wonicht offen, der höhe halber doch gedäckt kommen.
2. Soll die daselbst befindliche 3. 4. 5. 6. fache *Mixtur* durchgehend 7. fach, und aber uff zwey Register-Zügen zustehen kommen, dergestalt, daß die eine helffte oberwehte *Sesquialter*, die andere helffte eine vierfache Scharpp oder schärffe , zusammen aber eine 7 fache *Mixtur* abgibt.
3. Anstatt der *Suiflöf* 1 fuß, weil dergleichen schon im Brustwerck, eine 2füßige plockflöth.

Im Unter-Seiten-werck

4. Anstatt der nur dreyfachen Zimbell, soll ein liebliches *Mixtum* 8.fach, aber auch auf zwey Register-zügen zu stehen kommen, und zwar solcher gestalt, daß der eine zug eine 6.fache Zimbell  oder  etc. der andere zug eine kleine Rausch-*quint*  zusammen aber, wenn zumahl die daselbst befindliche *Octav* 2fuß, folgend darzu gezogen wird, oberwehtes liebliches *Mixtum* daraus wird.

¹²⁴ Ebenda, fol. 187r–188r.

ferner:

[fol. 187v] Im Brustwerk

5. Zu der 1 1/2 fußigen *quint*, noch eine *Sexta* über 1 fuß,  uff selbigen Register-zug

6. Ein *Super* Gemßhörlein 2 fuß und eine kleine Gemßhorn *quint* 1 1/2 fuß zusammen uff einen Register-zug, zur *Sexten* stimm. etc.

Wenn nun dem Orgelmacher vor solche in etwas grittliche und mühsame Arbeit (welche aber, wenn solche fleißig gemacht wird und wohl geräth, auch eine sehr nützliche *invention* ist) noch ein Zuschuß geschicht, könnte man nunmehr in Gottes Nahmen also darbey verbleiben, wie ich denn fest hoffe, mann werde in solche itz erwehnte und schöner verender- und abwechßlungen halber abgefaßte Arth einzuwilligen nun erst zuletzt kein bedencken tragen, so will ich auch, so bald der schluß folgend hirüber geschehen, in 2 oder 3 stunden die völlige *Disposition* des gantzen Orgellwerckes ins reine bringen, E. E. Rath gehohrsamst überreichen, damit solche bey den *contract* gebracht und dem Orgelmacher gebührend ausgehändiget werden kan.

Ich suche hirdurch keinen eigen Nutz, sondern ich meyne es guth mit der Kirchen, Stadt und Orgell, und nehme mich des Werckes an, als wenn ich ewig daruff spielen wolte, ungeacht ich selbiges so lange nicht mehr verrichten werde als schon geschehen. Und da wir nun auch so nahe schon herbey geruckt ein gutes Orgellwerck zu erheben, wehr es ja schade, wenn mann es an dem noch wenigen wolte fehlen laßen. So braucht mann ja die hirzu behörige Costen itzo so bald auch noch nicht, sondern es hatt noch Zeit. Uff solche weise bekommen wir mit gottes hülffe ein zumahl der *Disposition* halber schönes Orgellwerck, deßen Eisenach weit und breit, zumahl bei Orgell- und *Music*- [fol. 188r] Verständigen Ruhm und Ehre haben, hingegen aber in den benachbarten Orten dergleichen so nicht zu finden seyn wird. Meines orths betreffend, will ich, so viel mir als itziger Zeit bestellen Organisten zukommt und in meinem Vermögen vorhanden /: wie es denn nunmehr erst recht sorgfältig angehen und fleiß erfodern wird /: gern das meinige darbey thun und mit dem Orgelmacher dieser oder jener stimm halber, wo es nötig, zu Rath gehen, damit alles fein *accurat mensuriret*, wohl *intoniret* und iede stimm nach erheischender art fein *equal* und gut lautend ins gehöhr angebracht werde, und also zuförderst im Gerath ein tüchtiges orgellwerck werde, denn wo ein wohl *disponirtes* gutes Orgellwerck ist, dahin ziehet es gemeinlich auch gute Organisten nach sich, ja ein solches werck machet gar uff gewiße mase gute organisten, welches mir sehr viel in meinem thun und *profession* hette helffen sollen, wenn ich seitd *ad* 1665. biß itzo, ein solches werck zu *tractiren* unter meinen händen alhir gehabt hette, Gott gebe folgend zu diesem einen guten und endlichen Ausspruch

Eisenach den 30. *Xbris* 1697.

Joh. Christoph Bach
Stadt-Organist

NB. Dem Orgelmacher müsten diese Verbeßerungsstücke vorher zu überlegen, *communiciret* werden.

Anhang 5:

Disposition der Orgel für die Georgenkirche in Eisenach,
erbaut 1696–1703/07 von Georg Christoph Stertzing,
Planung und Bauleitung: Johann Christoph Bach (bis 1703)
und Johann Bernhard Bach (1703–1707)

Oberwerck (drittes Manual von unten):

1. Bordun 16'
2. Principal 8' (Zinn, im Prospekt)
3. Violdigamba 8'
4. Rohrflöte 8'
5. Quinta 6'
6. Octav 4'
7. Flöte 4'
8. Nassat 3'
9. Superoctav 2'
10. Sesquialtera III
11. Mixtur VI
12. Cimbel III
13. Trompete 8'

Ober Seiten-Werk (zweites Manual von unten):

1. Quintathön 16'
2. GroBoctav 8'
3. Gedackt 8'
4. Gemshorn 8'
5. Principal 4' (Zinn, im Prospekt)
6. Hohlflöth 4'
7. Flute douce II (Ahorn)
8. Hohlflöt 3'
9. Octav 2'
10. Blockflöte 2'
11. Sesquialtera III
12. Scharff IV
13. Vox humana 8'

Unter Seiten-Werk (unterstes oder erstes Manual):

1. Barm 16'
2. Still Gedackt 8'
3. Quintathön 8'
4. Principal 4'
5. Nachthorn 4' (2fach)
6. Spitzflöt 4'
7. Spitzquint 3'
8. Octav 2'

9. Schweitzerflöth 2'
10. Super Octävlein 1'
11. Rauschquinte 1 1/2'
12. Cimbel VI
13. Regal 8'

Brustwerk (viertes oder oberstes Manual):

1. Grob Gedackt 8'
2. Klein Gedackt 4'
3. Principal 2' (Zinn, im Prospekt)
4. Super Gemshörnlein 2' + Quinta 1 1/2'
5. Quint 1 1/2' + Sexta 4/5'
6. Sifflöte 1'

Pedal:

1. Großer Untersatz 32'
2. Principal 16' (Zinn, im Prospekt)
3. Violon 16' (Metall)
4. Subbaß 16'
5. Octav 8'
6. Gedackt 8'
7. Super Octav 4'
8. Flöte 4'
9. Bauernflöte 1' (2fach)
10. Mixtur VI
11. Posaun Baß 16'
12. Trompete 8'
13. Cornet 2'
- Glockenspiel 2'

Zusätzlich:

Ein „inwendiges Clavier“ (mittels eines Wellenbretts mit dem Unter Seiten-Werck verbunden)

Koppel zwischen Oberwerck und Pedal

Koppel zwischen Ober Seiten-Werck und Unter Seiten-Werck

Tremulanten für jedes Manual und das Pedal

Vogelgeschrey

2 Zimbelsterne (zu verwenden mit oder ohne drehenden Stern)

12 Bälge

Separate Windlade (versorgt von zwei eigenen Bälgen) für Untersatz 32' und Octav 16'

Klavaturen aus Elfenbein und Ebenholz

Tonumfang im Manual: C-e'''

Tonumfang im Pedal: C-e'

Tonhöhe: Chorton

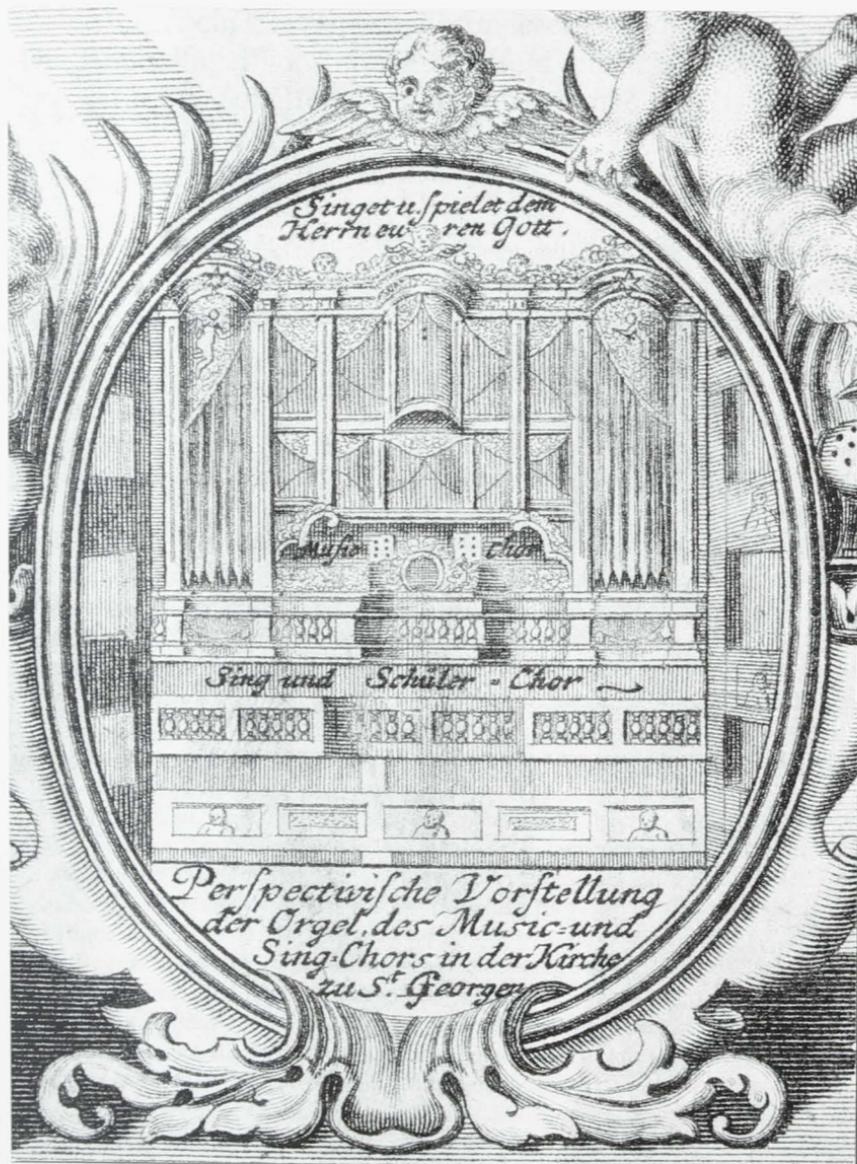


Abbildung 1: Eisenachisches Neu-revidirtes und beständiges Gesangbuch, 10. Auflage, Eisenach 1763, Frontispiz

„... ein Clavier von besonderer Erfindung“
Der Bogenflügel von Johann Hohlfeld und seine Bedeutung
für das Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs*

Von Manuel Bärwald (Leipzig)

Der stete Ehrgeiz, die klanglichen Qualitäten musikalischer Instrumente zu verbessern, die „Suche nach dem vollkommenen Klang“,¹ führte unter anderem im Bereich der Klavierinstrumente bis zur Etablierung der Piano-
forteflügel und Pianinos als vorherrschende besaitete Tasteninstrumente im
19. Jahrhundert zu einer Vielzahl von Entwicklungen, die von der Vorstellung
geleitet waren, die Vorzüge des Spielens mittels Klaviatur mit denen der
Tonerzeugung der Streich- und Zupfinstrumente zu verbinden.² Die Formen-
pluralität der besaiteten Klavierinstrumente erlebte dabei im 18. Jahrhundert
ihren Höhepunkt.³ Das Cembalo⁴ als vorherrschendes Klavierinstrument die-
ser Zeit findet hauptsächlich als Konzertinstrument⁵ Verwendung. Sein Klang
kann mittels Registerzügen, die eine Zu- und Abschaltung von Chören sowie
höheren und tieferen Oktaven ermöglichen, statisch (global) variiert werden.

* Der Beitrag entstand im Rahmen des vom Bach-Archiv Leipzig durchgeführten und von der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung geförderten Forschungsprojekts „Expedition Bach“.

¹ Titel der 2006 eröffneten ständigen Ausstellung des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig.

² Die Möglichkeit zur Darbietung vielstimmiger Stücke durch eine einzelne Person zählt wohl zu den bedeutendsten Vorzügen des Klaviaturspiels, die unmittelbare Tonerzeugung durch den Spieler und damit direkter Einfluß auf die Parameter Tondauer, Tonstärke und dynamische Tonentwicklung hingegen zu denen der Melodieinstrumente.

³ Der Begriff „Klavier“ in seiner heutigen Verwendung verweist dabei schon auf die Reduktion dieser Pluralität. Bezeichnete er noch im 18. Jahrhundert ganz allgemein ein Instrument, das mittels einer Klaviatur bespielt wurde (lateinisch *clavis* = Taste), so reduzierte sich die Begriffsverwendung bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die Instrumente Pianoforteflügel und Piano.

⁴ Vgl. K. H. Wörner, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, 8. Auflage, Göttingen 1993, S. 265: „An Bautypen werden unterschieden: *Cembalo* (Kasten flügel förmig, Besaitung quer zur Tastatur), *Spinett* (Kasten vieleckig, Besaitung schräg zur Tastatur) und *Virginal* (Kasten rechteckig, Besaitung parallel zur Tastatur).“

⁵ Der Begriff Konzertinstrument ist hier im weitesten Sinne zu verstehen. Gemeint ist die Verwendung als obligates Soloinstrument eines Klavier- beziehungsweise Cembalokonzerts oder auch als Generalbaßinstrument beispielsweise bei kirchenmusikalischen Aufführungen.

Eine dynamische Tonveränderung, insbesondere der Tonstärke und -dauer ist hingegen nicht möglich. Das Clavichord diente vor allem als Übeinstrument und für die häusliche Musikpflege, was vornehmlich an seiner geringen Tonstärke lag. Besonders beliebt war es jedoch, weil sich diese dynamisch variieren sowie durch Bebung der Tasten das Vibratospiel realisieren ließ. Doch auch das Clavichord bot keine Möglichkeit der Veränderung der Tondauer. Das Lautenklavier ist im Gegensatz zum metallbesaiteten Cembalo mit Darmsaiten bezogen und ermöglicht dadurch einen weicheren, lautenähnlichen Klang. Der 1709 entwickelte Hammerflügel Bartolomeo Cristofori (1655–1731) bietet gegenüber dem Cembalo den Vorteil der dynamischen Variation der Tonstärke, während die Tondauer auch hier nicht durch den Spieler beeinflussbar ist.

Eine Randerscheinung dieser Entwicklung stellen die gestrichenen Saitenklaviere⁶ dar. Um den für Blasinstrumente charakteristischen Effekt, einen Ton beliebig aushalten und dynamisch modifizieren zu können, auf einem mit Saiten bezogenen Instrument zu erreichen, gibt es prinzipiell zwei Möglichkeiten: Es kann ein Streichbogen verwendet werden oder die Saiten können mittels eines „in Drehung versetzten Rad[es] zum Klingeln gebracht werden“, wie dies bei der Drehleier geschieht.⁷ Die zweite Variante findet auch bei den Streichklavieren Anwendung. Der erste Bau eines solchen Instruments läßt sich durch den Nürnberger Kaufmann, Mechaniker und Organisten Hans Haiden (1536–1613) nachweisen. Sein „Geigenwerk“ war mit Darmsaiten bespannt. Diese wurden von einem Pferdehaarband gestrichen, das „mittels eines Pedals und eines Rades in Umlauf gebracht“⁸ wurde. Die Tonstärke ist dabei von der Stärke des Tastendrucks abhängig. Die Tondauer kann beliebig variiert werden. Um 1600 verbesserte Haiden das Geigenwerk. Dieses „instrumentum reformatum“ wurde 1619 von Praetorius⁹ beschrieben: Im Gegensatz zum Instrument von 1575 sind die Streichräder mit Pergament überzogen und müssen mit Kolophonium bestrichen werden. Die Saiten sind nicht aus Darm, sondern aus Metall und auch sonst besteht viel Ähnlichkeit mit einem Cem-

⁶ Dieser Typ wird auch als Streichklavier, Gambenwerk, Geigenklavier, Violinenflügel, Bogenklavier oder ähnlich bezeichnet.

⁷ J. H. van der Meer, *Gestrichene Saitenklaviere*, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 13 (1989), S. 141–181, speziell S. 142. Dieser Aufsatz bietet einen geschichtlichen Überblick über die Entwicklung der Streichklaviere bis ins 19. Jahrhundert. Die folgende Darstellung dieser Entwicklung folgt van der Meer. Für eine ausführliche Untersuchung zu diesem Thema sei auf die Monographie von Simons verwiesen (C. W. Simons, *The History of Mechanically Bowed Keyboard Instruments with a Description of Extant Examples*, Diss. University of Iowa 1996).

⁸ Van der Meer (wie Fußnote 7), S. 145.

⁹ M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. II: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619 (Reprint Kassel 1958), S. 67–72. Eine Abbildung des Geigenwerks findet sich ebenda, Tafel III (nach S. 236).

balo: Es ist „an gestalt vnd *Proportion* von aussen einem andern gemeinem gespitztem *Clavicymbel* gantz gleich / auch derselben groß / also / daß mans auff ein Tisch hin und her setzen / auch von einem Ort zum andern gar leicht tragen / vnd einer alleine / doruff dasjenige zuwegen bringen kan / darzu sonst fünff oder sechs Geigen gehören“.¹⁰ Verwendung fanden Haidens Streichklaviere, ähnlich dem Cembalo, unter anderem als Generalbaßinstrumente. So berichtet van der Meer von einer Aufführung während des Nürnberger Friedensmahls anlässlich der Beendigung des Dreißigjährigen Krieges am 25. September 1649, bei der „neben Theorben und einem Chor von acht Violen da Gamba [...] auch das Geigenwerk als Generalbaßinstrument verwendet“¹¹ wurde.

Bis ins 18. Jahrhundert experimentierten Instrumentenbauer vornehmlich mit geharzten Rädern und nahmen Abstand von der Verwendung von Pferdehaarbändern, was vermutlich an deren Empfindlichkeit lag:¹² Athanasius Kircher (1601–1680) beschrieb 1650¹³ ein Instrument mit nur einem Streichrad, das durch eine Kurbel angetrieben wurde, wobei der Antrieb durch Gewichte oder Wasserkraft automatisiert werden konnte.¹⁴ Auch Johann Georg Gleichmanns (1685–1770) „Claviergamba“, die um 1709 entstand, kam ohne Pferdehaare aus. Das Instrument war „mit Darmsaiten bezogen, welche durch etliche [fünf] Räder angegriffen und wie durch einen Bogen zum Klange gebracht werden“.¹⁵ Die Gambenwerke von Georg Matthias Risch aus Ilmenau, der von Gerber¹⁶ als ein Verwandter Gleichmanns bezeichnet wird, dürften in unmittelbarer Abhängigkeit von dessen Claviergamba entstanden sein. Risch „reißte mit den Instrumenten, so wie er eines verfertigt hatte herum, lies sich darauf hören und verkaufte sie, wenn sich Liebhaber dazu fanden. So lies er sich 1752 zu Berlin in der Musikübenden Gesellschaft hören.“¹⁷ Daß diese Präsentation den Impuls zum Bau des Bogenflügels von Johann Hohlfeld in Berlin gab und dessen Instrument somit in direkter Linie mit der Claviergamba Gleichmanns verwandt ist, ist zwar nicht zu belegen, scheint aber

¹⁰ Ebenda, S. 67.

¹¹ Van der Meer (wie Fußnote 7), S. 149.

¹² Gerber NTL, Bd. 3, Sp. 897. Von Gerber erfahren wir, daß die Pferdehaarbögen anfällig für Mottenfraß waren.

¹³ A. Kircher, *Musurgia universalis*, Bd. II, Rom 1650, S. 339–342; zitiert nach van der Meer (wie Fußnote 7), S. 153.

¹⁴ Van der Meer (wie Fußnote 7), S. 153–155.

¹⁵ J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 566.

¹⁶ Gerber NTL, Bd. 2, Sp. 341.

¹⁷ Gerber ATL, Bd. 2, Sp. 294; F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1754, S. 410. Marburg teilt mit, daß dieses Vorspiel „am 11ten November 1752. [...] bey einer zahlreichen Gesellschaftsversammlung“ stattfand.

immerhin möglich; jedenfalls wäre eine Verbindung über Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) sowie Mitglieder der Königlichen Kapelle, die nachweislich an Aufführungen dieser Gesellschaft mitgewirkt haben,¹⁸ zu Hohlfeld, welcher im Kreis um Johann Georg Sulzer (1720–1779), Georg Ernst Stahl (1713–1772) und Carl Philipp Emanuel Bach auftritt,¹⁹ denkbar.

I.

Die biographischen Mitteilungen zu Johann Hohlfeld, wie sie in der neueren Literatur²⁰ zu finden sind, gehen fast ausschließlich auf die einschlägigen

¹⁸ Bei S. Loewenthal, *Die Musikübende Gesellschaft zu Berlin und die Mitglieder Joh. Philipp Sack, Fr. Wilh. Riedt und Joh. Gabr. Seyffarth*, Laupen bei Bern 1928, S. 11, heißt es über die wöchentlichen Veranstaltungen der Gesellschaft: „Des öfteren pflegten sich dabei die Königlichen Kammermusici als Gäste einzustellen und den Zuhörern das Vergnügen zu geben, sich auf ihren Instrumenten hören zu lassen. Besonders hatte man die Ehre, den Violinisten Georg Czarth, den Cellisten Johann Georg Speer, die Flötenisten Josef Lindner und Georg Wilhelm Kodowsky, die Waldhornisten Christian Mengis und Joseph Horzizky, und die Fagottisten Julius Dümmler, Alexander Lange und Samuel Külthau bei sich begrüßen zu können“. Ebenda S. 14 heißt es: „[...] als Ruhmestat gilt noch heute die Uraufführung von Grauns „Tod Jesu“, welche die Musikübende Gesellschaft im nächsten Jahre [1755] ausführte. [...] Von Zelter erfahren wir noch, daß die ganze Königliche Kapelle mitgewirkt hatte. C. Ph. E. Bach spielte den Klavierpart, der Konzertmeister Graun dirigierte die Violinen, Agricola gab den Takt an und sang zugleich die Tenorstimme [...]“. Loewenthals Quelle war ein von Zelter stammendes „Flugblatt, beigeheftet dem Exemplar der Berliner Staatsbibliothek von Graun, „Tod Jesu“ 1760 (Mus. Kg. 330)“.

¹⁹ Ein beredetes Zeugnis dieser Verbindung stellt die Vertonung der Dichtung „Bey dem Grabe des verstorbenen Mechanicus Hohlfeld“ von Anna Louise Karsch (1722–1791) durch Carl Philipp Emanuel Bach (Wq 202/C/11) dar: In der siebten Strophe werden die beiden „Verlaßnen Freunde“ Hohlfelds erwähnt, die über eine Fußnote als „Der Professor Sulzer, und Hofrath Stahl“ identifiziert werden. Abdruck des Texts bei B. Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburgischen Presse (1767–1790)*, Hildesheim 2000 (LBzBF 4), S. 162–164. Zu den Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach siehe H. Miesner, *Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach*, BJ 1933, S. 71–76, sowie M. Maul, „Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein“. *Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach*, BJ 2001, S. 7–22.

²⁰ An Literatur zu Hohlfeld und seinen Erfindungen ist seit der Mitte des 20. Jahrhunderts erschienen: D. H. Boalch, *Makers of the harpsichord and clavichord. 1440 to 1840*, London 1956, S. 53; P. Schleuning, *Die Fantasiermaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750*, in: AfMw 27 (1970), S. 192–213; Simons (wie Fußnote 7), S. 46–48.

Musiklexika des späten 18. und des 19. Jahrhunderts²¹ zurück. Allein Heinrich Miesner²² begann, einzelne dieser Daten in Frage zu stellen, und konnte mittels zeitgenössischer Briefe²³ Hohlfelds Todesjahr von 1771 auf 1770 korrigieren.²⁴ Eine bisher unbeachtet gebliebene Quelle stellt eine Biographie Hohlfelds von Christoph Heinrich Müller²⁵ dar. Sie findet sich abgedruckt in Johann Beckmanns *Beyträgen zur Geschichte der Erfindungen*²⁶ und ergänzt die Angaben der genannten Lexika zum Teil erheblich.

Johann Hohlfeld wurde 1711 im sächsischen Hennersdorf geboren und erlernte in Dresden den Beruf des Posamentierers. Hier machte er seine ersten mechanischen Versuche mit dem Bau von Uhren. Als Posamentiergeselle kam Hohlfeld nach Berlin, wo er „seinem Hang zur Mechanik“ weiter nachging und „neben seiner Berufsarbeit, Windbüchsen und Uhren“ verfertigte.²⁷ 1748 lernte er Sulzer kennen und scheint sich auch bald im Kreise weiterer Mitglieder der Königlichen Akademie der Wissenschaften einen Namen gemacht zu haben. Insbesondere Leonhard Euler (1707–1783), von 1744 bis 1766 Direktor der Mathematischen Klasse der Akademie, muß neben Sulzer, der seit 1750 Mitglied der Akademie war, auf Hohlfeld und seine Fähigkeiten aufmerksam geworden sein. Beide unterstützten ihn bei seinen Erfindungen

²¹ Gerber ATL; H. C. Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/Main 1802; G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835–1842; F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième Édition*, Paris 1860–1865; C. von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, Berlin 1861; H. Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Berlin 1870–1879.

²² H. Miesner, *Aus der Umwelt Philipp Emanuel Bachs*, BJ 1937, S. 132–143. Leider blieb Miesners Aufsatz in dieser Hinsicht weitgehend unbeachtet. So findet sich in zahlreichen jüngeren Arbeiten noch immer 1771 als Hohlfelds Todesjahr.

²³ E. Hausmann, *Die Karschin. Friedrichs des Großen Volksdichterin. Ein Leben in Briefen*, Frankfurt/Main 1933. Der Band enthält Briefe aus den Jahren 1761 bis 1791 von Anna Louise Karsch (1722–1791), die mit Sulzer, Stahl, Bach und Hohlfeld befreundet war.

²⁴ Die Jahreszahl 1770 wird durch Sulzer bestätigt; vgl. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1792, S. 206.

²⁵ Müller war Lehrer am Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin, wo von 1747 bis 1763 auch Sulzer als Professor für Mathematik wirkte.

²⁶ J. Beckmann, *Beyträge zur Geschichte der Erfindungen*, Bd. 1, Leipzig 1782, S. 21–27. Auf der englischen Übersetzung dieses Werkes (William Johnston und J. Beckmann, *A History of Inventions and Discoveries*, London 1797) basieren zwei Artikel über Hohlfeld im *Mechanic's Magazine, Museum, Register, Journal, & Gazette* 34 (17. April 1824) sowie im *American Mechanics' Magazine Museum, Register, Journal and Gazette* 1/24 (16. Juli 1825).

²⁷ Beckmann (wie Fußnote 26), S. 21.

und motivierten ihn zu neuen Vorhaben: Außer dem Bogenflügel entwickelte Hohlfeld eine „Fantasirmaschine“,²⁸ wodurch „dasjenige, was man auf dem Claviere spielt, unter währendem Spielen auf das Papier gedruckt wird“.²⁹ In den *Leipziger Zeitungen* wird darüber am 7. April 1753 berichtet:

„Von Berlin [...]. Am 15. Mart. hat ein dasiger Posamentirer, Hr. Holfeld, der sich schon durch einige geschickte mechanische Arbeiten bekannt gemacht, der Königl. Academie der Wissenschaften eine Compositions-Machine übergeben, welche nach der Erfindung des Hrn. Land-Syndici Ungers, deren sonst schon gedacht worden, eingerichtet ist. Hr. Holfeld ist der erste, der die angegebene Machine wirklich zu Stande gebracht hat. Sie ist klein, und so beschaffen, daß sie auf das Clavier gesetzt werden kan. Die Tangenten verursachen während dem Spielen durch ihren Druck vermittelst angebrachter Federn und Bleystifte die Punkte und Striche, welche die gespielte Noten bedeuten. Die Walzen, worauf sich das beschriebene Papier auf- und abwickelt, werden durch eine Kurbe herum bewegt. Ein geschickter Musicverständiger hat durch verschiedene Versuche diese Machine bey Compositionen für nützlich erkannt.“³⁰

Eine andere Erfindung Hohlfelds beschreibt C. P. E. Bach:

„Die schöne Erfindung unsers berühmten Herrn Holfelds, wodurch man seit kurzem alle Register des Flügels in währendem Spielen, vermittelst eines leichten Fußtrittes ab- und anziehen kann, hat die Flügel überhaupt, und besonders diejenigen, welche nur ein Manual haben, vollkommener gemacht, und die Schwierigkeit, wegen des Piano, bey den letztern glücklich gehoben.“³¹

Wie Gerber³² mitteilt, fand Hohlfeld bei Sulzer freie Wohnung. Ob dies daran lag, daß „entweder H[ohlfeld] sich zu besonderen mechanischen Ausführungen diesem Gelehrten ganz zu Diensten stellte, oder, was wahrscheinlicher ist, daß der Beruf eines Mechanikers H[ohlfeld] nicht nährte“,³³ sei dahin-

²⁸ Marpurg (wie Fußnote 17), S. 338. Eine ausführliche Beschreibung der Fantasiermaschine und der Hintergründe dieser Erfindung findet sich bei Schleuning (wie Fußnote 20).

²⁹ Adlung (wie Fußnote 15), S. 577.

³⁰ *EXTRACT Der eingelauffenen NOUVELLEN XIV. Stück, Leipzig, den 7. April. 1753.*

³¹ C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil II, Berlin 1762, S. 245. Wie van der Meer (wie Fußnote 7), S. 165, mitteilt, handelt es sich dabei streng genommen „nicht um eine ganz neue Erfindung, da Registerschaltung durch Pedale beim Cembalo bereits Thomas Mace 1676 bekannt war; diese Erfindung schreibt dieser John Haward (Hayward) zu. Es ist jedoch anzunehmen, daß diese in England gemachte Erfindung Hohlfeld nicht bekannt war, und daß er sie selbständig gemacht hat.“

³² Gerber ATL, Bd. 1, Sp. 657.

³³ Mendel (wie Fußnote 21), Bd. 4 (1874), S. 268.

gestellt. Fest steht, daß Hohlfeld spätestens 1754 bei Sulzer wohnte.³⁴ Mendels Erwähnung eines mehrjährigen Aufenthalts „auf dem gräflich Podewil'schen Rittergute in der Nähe Berlins [...], welcher mit dem Brande desselben, 1757, endete“,³⁵ läßt sich anhand der biographischen Skizze Müllers konkretisieren: „Ungefähr ums Jahr 1756 nahm der königl. Preußische Staatsminister, Graf von Podewils auf Gusow ihn in seine Dienste, hauptsächlich um in dem prächtigen Gusowschen Garten Wasserkünste anzulegen.“³⁶

Daß die Beziehungen zu Sulzer nicht nur den mechanischen Erfindungen Hohlfelds geschuldet waren, sondern auch eine freundschaftliche Verbindung zwischen den beiden bestand, konnte bereits³⁷ gezeigt werden. Hohlfelds umgängliches Wesen wird hierzu einen nicht unwesentlichen Teil beigetragen haben. Marpurg schreibt:

„Zum billigen Lobe des Herrn Hohlfeldts können wir nicht umhin, hinzu zu thun, daß die Erfindung dieser gedachten [Fantasier-]Maschine sein mindestes Verdienst ausmacht. Er hat sich in andern Gattungen wichtigerer mechanischer Arbeiten mit Beyfall gezeigt. Er ist dabey ein rechtschaffner und ehrliebender Mann, der nicht weiß, wie man sich anstellen soll, der Welt einen blauen Dunst vorzumahlen. Wozu er sich anheischig macht, das weiß er zu erfüllen, und sucht er mehr andern als sich selbst nützlich zu seyn. Die Erwartung einer Belohnung spornet ihn niemals zu einer Sache an. Aber verdiente nicht sein Fleiß und seine Geschicklichkeit, belohnet zu werden?“³⁸

Freilich sind diese Äußerungen im geschichtlichen Kontext zu verstehen und müssen als Seitenhieb gegen weite Teile der Königlichen Kapelle verstanden werden: Hohlfelds Entwicklung der Fantasiermaschine wurde maßgeblich vorangetrieben durch den „Kapellmeister Graun und viele andre Virtuosen der Königl. Kapelle, die von der Willfährigkeit dieses Künstlers gehört hatten [...] und versprachen ihm güldene Berge, wenn er damit zu Stande kommen würde“.³⁹ Am 15. März 1753 stellte Hohlfeld seine Erfindung der Akademie

³⁴ Marpurg (wie Fußnote 17), S. 172: „Nachricht hiervon kann man von ihm [Hohlfeld], in der Behausung des Herrn Profeßor Sulzer hinter dem neuen Packhofe, erhalten“.

³⁵ Mendel (wie Fußnote 21), Bd. 4 (1874), S. 268.

³⁶ Beckmann (wie Fußnote 26), S. 23. Bei dem genannten Grafen handelt es sich um Otto Christoph von Podewils (1719–1781), den Neffen des bekannten preußischen Außenministers Heinrich Graf von Podewils (1695–1760). Auch er stand als Etatsminister in den Diensten Friedrichs II. Das märkische Gut Gusow (bei Seelow), etwa 65 Kilometer östlich von Berlin, erhielt er 1745 durch die Heirat mit Albertine von der Marwitz.

³⁷ Siehe Fußnote 19.

³⁸ Marpurg (wie Fußnote 17), S. 340.

³⁹ J. von Stählin, *Nachrichten von der Musik in Rußland*, in: Johann Joseph Haigold, *Beylagen zum neueränderten Rußland*, Bd. II, Riga und Leipzig 1770. (Reprint Leipzig 1982), S. 138. Jacob von Stählin (1709–1785) wurde 1735 an die Russische

vor, aber „niemand kaufte die Maschine, die versprochenen ‚goldenen Berge‘ blieben aus“.⁴⁰

„Die vornehmsten Virtuosen, die mehr geschriebene Noten als Geld besaßen, vermochten ihn nicht zu bezahlen, und sagten: die Maschine sey zwar gut, aber eigentlich ihnen nicht nöthig, weil sie schon gewohnt wären, ihre Compositionen fast eben so flink, als die Maschine ihre Linien und Punkte, die erst zu Noten ausgeführt werden mußten, zu Papier zu bringen. Andere, die auch nicht Lust hatten, mit ihrem Geld herauszurücken, gaben noch unbilliger vor, sie hätten sich eingebildet, die Maschine werde nicht bloße Striche und Punkte [...], sondern die Noten selbst vorstellen [...]. Auf solche Weise zogen sich alle von ihren Versprechungen zurücke, und der arme Hohlfeld [...] hätte nicht einmahl die auf die Ausarbeitung seiner Maschine verwendeten Unkosten⁴¹ bekommen, wenn ihm nicht der Herr Director Euler eine kleine Belohnung von 25 Rthl. aus der akademischen Kasse besorgt hätte.“⁴²

Daß Hohlfeld die Entwicklung seines Bogenflügels ohne äußeren Anlaß, mit-hin ohne Fertigungsauftrag seitens der Akademie oder einiger Mitglieder der Königlichen Kapelle vorantrieb, darf kaum angenommen werden. Allein finanziell wäre er dazu wohl kaum in der Lage gewesen. Denkbar wäre eine Ausgangssituation, die mit jener der Entwicklung der Fantasiermaschine vergleichbar ist: Von der Idee eines gestrichenen Saitenklaviers begeistert (möglicherweise infolge der Vorführung des Gambenwerks Georg Matthias Rischs in der Musikübenden Gesellschaft am 11. November 1752),⁴³ erhielt Hohlfeld von der Akademie durch seinen Freund Sulzer den Auftrag, ein solches Instrument nachzubauen. Daß der Auftrag von einem Mitglied der Königlichen Kapelle oder gar vom Königshaus selbst kam, ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil der Bogenflügel nach seiner Fertigstellung zunächst in Hohlfelds Besitz verblieb. Was mit dem Instrument während seines Aufenthalts auf dem Gut in Gusow geschah, ist nicht bekannt. Daß jedoch sowohl der Bogenflügel als auch die Fantasiermaschine in Berlin verblieben, muß als sicher gelten, da sie den Brand von 1757 kaum überstanden hätten.

Ab 1765 wurde Hohlfeld von Friedrich II. eine jährliche Pensionszahlung bewilligt.⁴⁴ Die Hintergründe hierzu beschreibt Müller:

Akademie der Wissenschaften berufen und lebte seitdem in St. Petersburg. Seine Informationen bezog er vermutlich von Leonhard Euler, der 1766 an die Russische Akademie wechselte.

⁴⁰ Schleuning (wie Fußnote 20), S. 208.

⁴¹ Die Unkosten für den Bau der Fantasiermaschine werden von Euler auf knapp 20 Taler beziffert. Vgl. Schleuning (wie Fußnote 20), S. 206.

⁴² Stählin (wie Fußnote 39), S. 197–198.

⁴³ Siehe Marpurg (wie Fußnote 17), S. 410.

⁴⁴ Sulzer (wie Fußnote 24), S. 206. In einem Brief der Karschin vom 20. Februar 1770 (wiedergegeben bei Miesner, wie Fußnote 22, S. 142–143) wird hingegen erwähnt,

„Als im Jahre 1765 der iletzige Herzog,⁴⁵ damals Erbprinz von Curland, sich eine Zeitlang in Berlin aufhielt, suchte dieser Prinz den Hohlfeld, mit Anbiethung eines Gehalts von 800 Reichsthal. nach Curland zu ziehen; aber der begnügsume und seinen Freunden ergebene Mann wolte aus blossem Eigennutz nicht Berlin verlassen; inzwischen hatte dieses die Folge, daß er damals ein Gehalt von 150 Thal. vom Könige erhielt.“⁴⁶

Diese Pension hat Hohlfeld „bis an sein Ende genossen“.⁴⁷ Die Höhe des Betrags kann gleichsam als Indikator für seine gesellschaftliche Stellung gelten. So wurde beispielsweise Sulzer 1764 eine Pension von 200 Talern gewährt, welche für seine Verhältnisse „freylich nicht vermögend“⁴⁸ waren, aber in etwa deutlich machen, in welche gesellschaftliche Schicht Hohlfeld einzuordnen ist.

Hohlfeld starb vermutlich im Februar 1770⁴⁹ an einer „Verstopfung [...], die eine unheilbare Entzündung zur Folge hatte [...] in dem Podewilsschen Hause“ in Gusow.⁵⁰

II.

Der Bogenflügel Hohlfelds wird von Adlung wie folgt beschrieben: „Die iletzige neuere Art ist durch wirkliche Pferdehaare dem Bogenstriche ähnlicher geworden. Hohlfeld wird deswegen gerühmt als ein glücklicher Verbesserer solches Instruments, welcher im October des vorigen Jahres in dem Zimmer der Königin zu Berlin diese Art vorgezeiget.“⁵¹ Adlung verweist auf „den hamburgischen Correspondenten des vorigen Jahres nro 173, und das 185ste Stück der hallischen Zeitungen“ als Quellen seines Berichts. Zusammen mit dem Wissen, daß Adlungs *Anleitung zu der Musikalischen Gelahrtheit* 1758 gedruckt wurde, scheint diese Angabe Koch zu dem Schluß veranlaßt zu haben, daß „Hohlfeld in Berlin [...] dieses Instrument im Jahre 1757 erfunden“⁵²

daß Hohlfeld diese Pension „seit drey Jahren“, also etwa ab 1767, erhielt. Der Bogenflügel findet in diesem Brief Würdigung als „sein größtes Kunststück“.

⁴⁵ Gemeint ist Peter von Biron (1724–1800).

⁴⁶ Beckmann (wie Fußnote 26), S. 23–24.

⁴⁷ Sulzer (wie Fußnote 24), S. 206.

⁴⁸ J. G. Sulzer, *Lebensbeschreibung, von ihm selbst aufgesetzt*, Berlin und Stettin 1809, S. 37.

⁴⁹ Das Sterbedatum Hohlfelds ist durch einen Brief der Karschin auf den 20. Februar 1770 als Datum postquam non festzusetzen; vgl. Miesner (wie Fußnote 22), S. 142–143.

⁵⁰ Beckmann (wie Fußnote 26), S. 27. Als behandelnder Arzt und freundschaftlicher Gönner Hohlfelds wird hier Georg Ernst Stahl (siehe hierzu Fußnote 19) genannt.

⁵¹ Adlung (wie Fußnote 15), S. 567.

⁵² Koch (wie Fußnote 21), Sp. 263.

hat. Seltsamerweise schreibt Gerber noch 1790, daß Hohlfeld seinen Bogenflügel „1754 dem Könige übergab“.⁵³ Und weiter: „Dies Instrument hat die Gestalt eines kleinen Flügels, ist aber einhörig mit Darmsaiten bezogen, unter welchen ein Bogen, der mit Pferdehaaren bezogen ist, und von einem Rade in Bewegung gesetzt wird, umgetrieben wird. Auf diesen werden die Saiten, wie an dem Gambenwerk, durch an den Tasten befestigte Häkgen gezogen.“ Möglicherweise geht Gerbers Jahreszahl 1754, welche Schilling⁵⁴ und nach ihm Fétis⁵⁵ und Mendel⁵⁶ übernahmen und welche sich selbst bei Buchner⁵⁷ noch findet, auf einen Bericht Marpurgs in dessen *Historisch-Kritischen Beyträgen*⁵⁸ – gedruckt 1754 – zurück. Dort beschreibt Marpurg vor allem die Funktionsweise und Vorteile des Instruments; der Zeitpunkt der Entstehung ließe sich somit auf das Jahr 1754 als terminus postquem non festlegen, wodurch zumindest die Angabe Kochs widerlegt würde. Zudem läßt sich die Beschreibung Adlungs, welche noch in MGG² (Artikel *Streichklaviere*)⁵⁹ als einzige Primärquelle der 1750er Jahre erscheint, durch Marpurgs Ausführungen deutlich erweitern:

„Einem geschickten Mechanicus hieselbst, dem Herrn Hohlfeld war es vorbehalten [...] eine Entdeckung zu machen, die zwar verschiedene Künstler sowohl in als ausserhalb Deutschland mit ziemlich gutem Erfolg versucht, aber noch nirgends zur Vollkommenheit gebracht hatten.

Dieses neue Instrument, welches der Herr Erfinder einen Bogenflügel (*clavecin à archet*) benennet hat, kömmt in der Grösse und dem äusserlichen Ansehen einem kleinen einhörigen Flügel bey, ausser daß selbiges mit Darmsaiten bezogen ist, von welchen es folglich zwar nicht den gewöhnlichen Silberklang eines gemeinen Flügels, aber gegentheils einen der Menschenstimme desto ähnlichem schmeichelnd durchdringenden Ton erhält. Nahe unter den Saiten entdeckt man einen aus verschiedenen Haaren, ohne das geringste Merkmal eines Knoten, in die Länge zusammengesetzten doppelten geraden Violinbogen, welcher währendem Spielen vermittelt eines Rades in Bewegung gebracht und umgetrieben wird. Da die Claves mit den Saiten durch kleine Häkgen verbunden sind, so geschieht es, daß wenn man eine Taste niederdrückt, die Saiten nothwendig zugleich nachgeben, und den unter ihnen sich fortbewegenden Bogen berühren müssen, wovon sie alsdenn ihre Zitterung und

⁵³ Gerber ATL, Bd. 1, Sp. 658. Gerber NTL enthält keinen Artikel über Hohlfeld.

⁵⁴ Schilling (wie Fußnote 21), Bd. 1 (1835), S. 691, und Bd. 3 (1836), S. 613.

⁵⁵ Fétis (wie Fußnote 21), Bd. 4 (1862), S. 356. Für die Anfertigung einer deutschen Übersetzung des Artikels *Hohlfeld* danke ich Frau Anja Giering (Leipzig).

⁵⁶ Mendel (wie Fußnote 21), Bd. 2 (1872), S. 112–113.

⁵⁷ A. Buchner, *Das Sostenente-Piano*, in: *Revue Belge de Musicologie* 34–35 (1980 bis 1981), S. 134.

⁵⁸ Marpurg (wie Fußnote 17), S. 169–172. Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Peter Wollny.

⁵⁹ J. H. van der Meer, Artikel *Streichklaviere*, in: MGG², Sachteil, Bd. 8, Sp. 1916 bis 1924.

folglich ihren Klang erhalten, der so lange dauert, als man den Finger auf der Taste lasset.

Wie man nun vermittelst des verschiednen schwächern oder stärckern Druckes mit dem Finger alle nur mögliche Grade des forte und piano, nebst der Bebung, ohne die geringste Abänderung des Tones in Ansehung der Höhe oder der Tiefe, haben kann: so kann man ebenfals, weil der Bogen nichts von seiner geraden Spannung nachgiebet, die allerlängsten Töne bey fortdauerndem gleichen Druck, in gleich starkem oder schwachen Anschlage beständig erhalten.

Die Tractirung dieses Bogenflügels ist noch leichter als auf dem gemeinen Clavichord, weil der Bogen sehr nahe unter den Saiten wegstreicht, und bey dem geringsten Druck des Fingers ein deutlicher Ton entsteht, welches man bey allen übrigen Arten von Clavieren vermißt, wo wegen ungleicher Stärke der Finger, in geschwinden Sätzen leicht eine Note verlohren gehen kann. Man ist also im Stande, alle mögliche Spielmanieren und kleine Zierlichkeiten, sie haben Nahmen wie sie wollen, ohne die geringste Mühe aufs netteste heraus zu bringen, ein Umstand, worin die übrigen Flügel [...] allezeit verschieden sind, [...] wie gewisse aus der Singkunst entlehnte Manieren auf den gewöhnlichen Clavieren gar unausüblich sind, als welche man allhier aufs sanfteste vortragen kann.

Noch hat dieser Bogenflügel den Vortheil, daß er wegen des einzigen Chors Saiten leichter als andere zu stimmen ist. Wenn sich die Darmsaiten einmahl gehörig ausgedehnet haben, und ihre Enden gehörig befestigt sind, so halten sie die Stimmung so gut als die Dratsaiten, wie die Erfahrung gezeiget hat. Er ist auch wegen seiner einfachen Structur nicht leicht wandelbar, und viel bequemer als andere Claviere im Stande zu erhalten.⁶⁰

Es handelt sich folglich bei dem Bogenflügel Hohlfelds um ein Instrument, das der ursprünglichen Erfindung Hans Haidens von 1575 recht ähnlich zu sein scheint: Statt der bloßen Verwendung eines Streichrades kehrt Hohlfeld zu der lange Zeit ungenutzt gebliebenen Möglichkeit der Verwendung von Pferdehaaren zurück, welche die Darmsaiten zum Schwingen bringen. Ob der Antrieb des Rades, das den Streichbogen in Bewegung versetzt, mittels eines Pedals, einer Kurbel oder automatisiert (wie bei dem von Kircher beschriebenen Instrument) geschieht, geht aus Marpurgs Beschreibung nicht hervor.

Da Marpurg keine Quelle für seine Kenntnis des Bogenflügels angibt, kann angenommen werden, daß er das Instrument bei einer Vorführung in Berlin selbst erlebte – eine Vermutung, die weiter unten noch näher belegt werden soll. Zwei weitere mögliche Primärquellen stellen die von Adlung benannten Artikel in den *Hallischen Zeitungen* und im *Hamburgischen Correspondenten* dar, wobei sich hier die Frage nach der exakten Datierung stellt: Bezugnehmend auf das Datum des Drucks von Adlungs *Anleitung* müßten sich die

⁶⁰ Marpurg (wie Fußnote 17), S. 169–172.

entsprechenden Artikel in den Zeitungen des Jahres 1757 finden lassen,⁶¹ doch bleibt zu bedenken, daß es unwahrscheinlich ist, daß ein spätestens 1754 erfundenes Instrument erst 1757 von der Presse gewürdigt wurde.

III.

Im Zuge der vom Bach-Archiv Leipzig gegenwärtig durchgeführten musikwissenschaftlichen Erschließung der Leipziger Tageszeitungen des 18. Jahrhunderts konnte diese Unsicherheit nun beseitigt werden. Die *Leipziger Zeitungen* erschienen ab 1734 jede Woche in vier Stücken (Montag bis Donnerstag) und einem *EXTRACT Der eingelauffenen NOUVELLEN* (Sonntagabend). Sie sind eine Weiterführung der *Leipziger Post-Zeitungen* (1711 bis 1734). Die täglich vier, zu Messezeiten bis zu acht Seiten umfassende Zeitung gliedert sich meist in zwei Teile, einen Nachrichtenteil, der über politische, kulturelle und genealogische Ereignisse und besondere Begebenheiten wie Erdbeben oder Stadtbrände berichtet, und einen Anzeigenteil mit (besonders zu Messezeiten) zahlreichen Buchangeboten, Anpreisungen von Medikamenten, aber auch Bekanntmachungen von Auktionen und Ankündigungen von Konzerten, speziell Auftritte der Collegia musica⁶² und Opernvorstellungen. Eine Benennung der Quellen oder namentliche Kennzeichnung der Zeitungsartikel erfolgt dabei nicht. Der *EXTRACT* unterscheidet sich von dieser Struktur nicht. Im Gegensatz zu den *Zeitungen* stehen hier aber zum Teil detailliertere Berichte über Ereignisse, die in den *Zeitungen* nur kurze Erwähnung finden.

Der *EXTRACT* vom 3. November 1753 enthält einen für die Frage nach der Datierung des Hohlfeldschen Bogenflügels wichtigen Artikel:

„Von Berlin wird unterm 30. abgewichenen Monats gemeldet, daß, als am 28. Abends die Königl. Capelle bey Ihre Majest. der Königin, in Gegenwart Ihrer Majest. der Königl. Frau Mutter und der Prinzen und Prinzessinnen des Königl. Hauses, ein Concert aufgeführt, der berühmte Künstler, Hr. Hohlfeld, bey solcher Gelegenheit Ihre Majest. der Königin ein Clavier von besonderer Erfindung vorgestellt. Selbiges hat Darm-Saiten, auf welche ein Violin-Bogen streicht, wodurch auf diesem Clavier die verschiedenen Töne der Violin-Instrumente nachgeahmet werden. Der Königl. Cammer-Musicus, Hr. Bach, hat auf solchem Instrumente ein Concert gespielt, das den allgemeinen Beyfall der höchsten und hohen Anwesenden erhalten hat.“⁶³

⁶¹ Adlung (wie Fußnote 15), S. 567: „s[iehe]. den hamburgischen Correspondenten des vorigen Jahres nro 173, und das 185ste Stück der hallischen Zeitungen“.

⁶² Hierzu siehe: W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, BJ 1960, S. 5–27.

⁶³ *EXTRACT Der eingelauffenen NOUVELLEN XLIV. Stück, Leipzig den 3. Nov. 1753.*

Hohlfeld ließ seinen Bogenflügel somit am 28. Oktober 1753 durch keinen Geringeren als Carl Philipp Emanuel Bach, seinerzeit erster Cembalist Friedrichs II., dem königlich preußischen Haus vorführen. Freilich ist uns diese Information in ähnlicher Form bereits durch Ledebur überliefert:

„Eine andere Erfindung von Hohlfeld war ein Bogenflügel, und er hatte 1753 die Ehre, dieselbe bei Hofe der Königin Mutter zu zeigen, wobei C. P. E. Bach das Instrument spielte. In der Spener'schen Zeitung vom Jahre 1753 ist eine genaue Beschreibung desselben zu finden: danach hatte das Instrument die Grösse und das äusserliche Ansehen eines kleinen einhörigen Flügel-Claviers, war aber mit Darmsaiten bezogen. Dicht unter den Saiten war ein Bogen scharf gespannt, strich unter allen weg und ward durch ein Rad in Bewegung gesetzt, indem man auf eine Art Pedal trat. Die Saiten, die nun durch das Niederdrücken der Tasten berührt wurden, strichen auf den Bogen und brachten einen den Streich-Instrumenten ähnlichen Ton hervor. Ward das Instrument vollstimmig und stark gespielt, so konnte man es auch als kleine Orgel gebrauchen; wegen des einhörigen Saitenbezugs konnte es leicht gestimmt werden.“⁶⁴

Sowohl der hier erwähnte Artikel in der *Spenerschen Zeitung* als auch der in den *Leipziger Zeitungen* muß nun neben dem *Hamburgischen Correspondenten* und den *Hallischen Zeitungen* in die Reihe der bislang weitgehend unbeachtet gebliebenen Primärquellen eingegliedert werden. Durch die jetzt gewonnene Kenntnis der oben genannten Zeitungsartikel kann auch Adlungs Zeitangabe „des vorigen Jahres“ sicher als 1753 aufgelöst werden. In der Ausgabe vom 2. November 1753 der *Stats- u. Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* findet sich folgende Darstellung der oben beschriebenen Konzertaufführung:

„Berlin, den 30 October. [...] Am Sonntage [...]. Des Abends war bey Höchstgedachter Ihre Majestät, der Königin, Concert und großes Soupee, wobey Ihre Majestät, die Königl. Frau Mutter, das hier befindliche Königl. Haus und viele Standespersonen beyderley Geschlechts zugegen waren.

An eben dem Tage hatte der Herr Hohlfeld, ein Mann, welchem es durch sein bloßes glückliches Genie schon oft gelungen ist, neue brauchbare Erfindungen in der Mechanik zu machen, die Ehre, in den Zimmer Ihrer Majestät, der Königin, und allen daselbst versammelten hohen Herrschaften eine Art eines Clavecins zu zeigen, in welchem er alles, was Kenner bisher an den gemeinen Clavecins vermißt haben, das Aushalten der Töne und die verschiedene Modification derselben, nach beliebigen Graden der Stärke und Schwäche, auf eine besondere Art angebracht hat. Es konnte ihm also nicht fehlen, nicht nur den Beyfall gedachter hohen Herrschaften, sondern auch aller Musikverständigen, welche die Probe mit diesem neuen Instrumente daselbst zu machen Gelegenheit hatten, unter den schmeichelhaftesten Lobeserhebungen zu halten.“⁶⁵

⁶⁴ Ledebur (wie Fußnote 21), S. 253.

⁶⁵ *Stats- u. Gelehrte Zeitung Des Hamburgischen unpartheyischen CORRESPONDENTEN Am Freytag, den 2 November. Anno 1753 Num. 173.*

Und auch der von Adlung angeführte Bericht in den *Hallischen Zeitungen* läßt sich für das Jahr 1753 nachweisen: In den *Hallischen Zeitungen mit Königlicher Freyheit. No. 185 Donnerstags den 22. November* findet sich eine ausführliche Beschreibung des Hohlfeldschen Bogenflügels, welche bereits unter dem 15. November in der *Spenerschen Zeitung*⁶⁶ und unter dem 19. November in den *Leipziger Zeitungen*⁶⁷ abgedruckt wurde.⁶⁸ Darüber hinaus läßt sich auch der Artikel über das Konzert vom 28. Oktober 1753, über welches am 3. November im *Leipziger Extract* berichtet wurde,⁶⁹ an eben diesem Tag in den *Hallischen Zeitungen* und schon am 30. Oktober in der *Spenerschen Zeitung*⁷⁰ nachweisen.

Die *Hallischen Zeitungen* waren ein wöchentlich in vier Stücken (Montag, Dienstag, Donnerstag und Sonnabend) erscheinendes Tageblatt. Einen *Extract* wie in Leipzig scheint es hier nicht gegeben zu haben. Der Umfang belief sich auf jeweils vier Seiten, welche zunächst hauptsächlich politische Nachrichten enthielten. Es schlossen sich täglich wechselnd verschiedene Rubriken an: *Genealogische Nachrichten* (Todesanzeigen von Gelehrten und Standespersonen), *Naturgeschichte* (zum Beispiel Erdbeben), *Neue Verordnungen* (Gesetzesänderungen europaweit), *Gelehrte Nachrichten* (Buchankündigungen und -angebote), *Oeconomische Nachrichten* und *Kunstgeschichte* (mit Berichten über neue Erfindungen wie den Bogenflügel).

Die *Spenersche Zeitung* erschien im Jahr 1753 dienstags, donnerstags und sonnabends jeweils mit einem Umfang von vier Seiten. Auch hier ist kein *Extract* nach Leipziger Vorbild nachweisbar. Einem Teil mit politischen Nachrichten folgte die Rubrik *Gelehrte Sachen*. Hier fanden sich Buchankündigungen und -besprechungen sowie Nachrichten und Todesanzeigen von gelehrten Persönlichkeiten. Der sich anschließende Anzeigenteil enthielt auch hier Hinweise auf Buchangebote, Auktionen und alle Arten von Konsumgütern.

⁶⁶ Gemeint sind die *Berlinischen Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen*, die in der *Haude- und Spenerschen Buchhandlung* verlegt wurden. Im folgenden *Spenersche Zeitung* genannt. Die Beschreibung des Bogenflügels findet sich in der Ausgabe *Anno 1753. No. CXXXVII* vom 15. November 1753.

⁶⁷ *Leipziger Zeitungen, I. Stück, XLVII. Woche, den 19. Nov. 1753.*

⁶⁸ Eine Wiedergabe des Texts findet sich in Anhang I. Die Artikel in den *Hallischen und Leipziger Zeitungen* entsprechen bis auf marginale Abweichungen dem der *Spenerschen Zeitung*.

⁶⁹ *EXTRACT* (wie Fußnote 63).

⁷⁰ Die Artikel vom 30. Oktober und 15. November 1753 (*Spenersche Zeitung*) sind bereits nachgewiesen bei C. Henzel, *Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1999 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 135.), S. 103–104; der Text der Zeitungsnachricht vom 30. Oktober 1753 wurde hier veröffentlicht und kommentiert. Siehe hierzu auch C. Henzel, *Neues zum Hofcembalisten Carl Philipp Emanuel Bach*, BJ 1999, S. 171–177.

IV.

Die Frage nach jenen „Musikverständigen, welche die Probe mit diesem neuen Instrumente daselbst zu machen Gelegenheit hatten“⁷¹ und von denen Hohlfeld den beschriebenen Beifall erhielt, klärt sich durch den oben genannten Bericht in den drei Tageszeitungen: Es handelte sich unter anderem um „die Herren Graun, Bach, Benda“. Gemeint sind Carl Heinrich Graun (1703/04–1759), Kapellmeister der Königlichen Kapelle Friedrichs II., dessen Bruder Johann Gottlieb (1702/03–1771), Konzertmeister der Kapelle, Carl Philipp Emanuel Bach sowie der Kapellviolinist Franz Benda (1709–1786).

Das Konzert vom 28. Oktober 1753, das vermutlich in den Räumen von Königin Elisabeth Christine von Preußen (1715–1797) im Berliner Stadtschloß stattfand (auf Schloß Schönhausen lebte sie nur während des Sommers), scheint ein größeres Ereignis gewesen zu sein: Neben der Königin waren an benannten Standespersonen die Mutter Friedrichs II., Sophie Dorothea von Hannover (1687–1757), und die „Printzen und Printzeßinnen des Königl. Hauses“⁷² anwesend. Unter den Mitgliedern der Königlichen Kapelle, die für die Musikdarbietungen verantwortlich war, sind vermutlich auch jene anderen, namentlich nicht benannten „Musikverständigen“ zu suchen, wobei vor allem an Christoph Nichelmann (1717–1762)⁷³ zu denken ist. Als zweiter Hofcembalist dürfte er ebenfalls Gelegenheit gehabt haben, das neue Instrument „daselbst“ auszuprobieren. Auch Johann Friedrich Agricola (1720–1774), seit 1751 Hofkomponist in Berlin, wird den Bogenflügel wohl an diesem Abend gespielt haben. Er stand in enger Verbindung mit C. P. E. Bach und C. H. Graun und schreibt über Hohlfelds Instrument noch 1769 anerkennend:

„Bald werden wir, bey vielen Gelegenheiten, wenn der Flügel seine rechte und eigentliche Wirkung thun soll, Joh. Seb. Bachs und Händels Art mit ihm umzugehen wieder versuchen, und die, für dies Instrument zu affectirt cantabeln Gänge, der Violine, der Flöte, der Hoboe, u. s. w. wieder zurück schicken müssen: Es wäre denn, daß Hr. Hohlfeld seinen Bogenflügel noch zur Vollkommenheit zu bringen, die nöthige Unterstützung fände. Auf diesem Instrumente würde vieles, was auf dem Flügel zu matt und zu leer klingt, seine gute Wirkung thun.“⁷⁴

⁷¹ *Hamburgischer Correspondent* (wie Fußnote 65).

⁷² *Spenersche Zeitung*, 30. Oktober 1753 (siehe Anhang II).

⁷³ Zu Nichelmann siehe H.-J. Schulze, *Der Schreiber „Anonymus 400“ – ein Schüler Johann Sebastian Bachs*, BJ 1972, S. 104–117; T. Schwinger, *Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2006, S. 394–430; und M. Krebs, *Christoph Nichelmann (1717–1762). Cembalist der Königlichen Hofkapelle Friedrich II. von Preußen*, Potsdam 2002.

⁷⁴ J. F. Agricola, *Tragische Kantaten für eine oder zwei Singestimmen und das Clavier*

Weiterhin darf als sicher gelten, daß Johann Georg Sulzer den Bogenflügel durch seine persönlichen Beziehungen zu Hohlfeld kannte. Da er als dessen Gönner den Erfinder überhaupt erst in die entsprechenden Kreise der Berliner Gesellschaft eingeführt haben dürfte, kann seine Anwesenheit im Schloß an diesem Abend durchaus angenommen werden. Friedrich Wilhelm Marpurg, der das Instrument in den *Kritischen Beyträgen* ausführlich beschreibt, ist, als damals führender Berliner Musikpublizist, in jedem Fall als einer der nicht namentlich benannten „Musikverständigen“ in Erwägung zu ziehen. Er scheint zudem praktische Erfahrungen mit dem Bogenflügel gemacht zu haben. Hierauf lassen die folgenden Bemerkungen in seiner *Anleitung zum Clavierspielen* schließen:

„Die Bebung [...] kann man [...] auf dem hohlfeldischen Bogenflügel auf das vollkommenste ausüben. [...] Die Regel zur Ausübung des Vorschlages ist diese: daß die Note, womit derselbe gemacht wird, allezeit etwas stärker als die Haupt- oder Substantialnote vorgetragen, und an solche leise herangeschleift werden muß. Dieses ist nun wohl nicht auf dem Flügel, wohl aber auf dem Clavichord, und dem Bogenflügel thulich.“⁷⁵

Betrachtet man die Beschreibung des Bogenflügels in der *Spenerschen Zeitung* vom 15. November 1753 und vergleicht sie mit der Beschreibung Marpurgs in den *Kritischen Beyträgen*, fällt eine frappierende Ähnlichkeit der beiden Texte auf. Abgesehen von der Tatsache, daß der Zeitungsartikel etwas umfangreicher und detaillierter ist als die Beschreibung in den *Kritischen Beyträgen*, stimmt nicht nur der Informationsgehalt der beiden Darstellungen weitgehend überein, sondern es muß festgestellt werden, daß der Text Marpurgs dem des Zeitungsartikel in weiten Teilen aufs Wort gleicht: Marpurgs Beschreibung könnte als überarbeitete Kurzfassung der Zeitungsnachricht bezeichnet werden, wobei zu beachten ist, daß er nicht nur abschreibt und umformuliert. Dies wird an jener Stelle deutlich, an der er den „doppelten geraden Violinbogen“ beschreibt. Wenige Zeilen weiter spricht er davon, daß „die Claves mit den Saiten durch kleine Häckgen verbunden sind“.⁷⁶ Diese beiden Details entstammen nicht dem Zeitungsartikel. Welcher Sinn besteht aber in der fast wörtlichen Übernahme eines fremden Textes, wenn der Autor (dem das Schreiben nicht schwerzufallen schien) eigene Untersuchungen zum Thema anstellte? Möglicherweise übernahm Marpurg in den *Kritischen Beyträgen* keine fremde Darstellung, sondern überarbeitete nur seinen eigenen Text, den er einige Monate zuvor für die *Spenersche Zeitung* verfaßt hatte, nachdem er den

[Rezension], in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* X/1, Berlin und Stettin 1769, S. 158. Siehe auch Dok III, S. 206.

⁷⁵ F. W. Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1765, S. 46 und 48.

⁷⁶ Marpurg (wie Fußnote 17), S. 170.

Bogenflügel am 28. Oktober 1753 „bey Ihrer Majestät, der Königin“⁷⁷ erlebt und „die Probe mit diesem neuen Instrument daselbst zu machen Gelegenheit“⁷⁸ gehabt hatte. Dies würde auch den Verzicht auf die Nennung der Textquelle in den *Kritischen Beyträgen* erklären. Da es sich bei dem Bericht vom 15. November 1753 auch kaum um den Artikel eines Redakteurs handeln dürfte – die musikalischen Details der Darstellung können immerhin als durchaus fachspezifisch bezeichnet werden –, kann nur Marpurg als Autor ernsthaft in Erwägung gezogen werden. Zudem fällt auf, daß die bis 1754 erschienenen Werke Marpurgs alle bei Haude und Spener verlegt wurden,⁷⁹ was auf ein enges Geschäftsverhältnis zwischen Autor und Verlag hinweist und die Annahme, daß Marpurg auch für deren Tageszeitung Artikel musikalischen Inhalts verfaßte, nahezu zwingend erscheinen läßt.

V.

Versucht man zu rekonstruieren, welche Musik am 28. Oktober 1753 im Berliner Schloß erklingen ist, ist zunächst zu klären, ob die Veranstaltungsbeschreibung „Concert und großes Soupee“⁸⁰ den institutionellen oder den gattungsbezogenen Konzertbegriff meint. Für das zweite scheint der Artikel vom 30. Oktober in der *Spenerschen Zeitung* zu sprechen. Dort heißt es zwar „Des Abends führte die Königl. Capelle [...] ein Concert auf“, was den institutionellen Konzertbegriff zu meinen scheint. Doch wenige Zeilen weiter ist davon die Rede, daß „Herr Bach, [...] auf besagtem Instrumente ein Concert“⁸¹ spielte. Es darf folglich angenommen werden, daß C. P. E. Bach gemeinsam mit der Königlichen Kapelle ein Klavierkonzert zur Aufführung brachte, in dem er selbst als Solist hervortrat. Daß das dabei erklangene Werk aus Bachs eigener Feder stammt, ist unter den gegebenen Umständen eine naheliegende Annahme. Im seinem Nachlaßverzeichnis werden für das Jahr 1753 nur zwei Klavierkonzerte genannt: „No. 31. H. moll. P[otsdam]. 1753“ (Wq 30) und „No. 32. C. moll B[erlin]. 1753“ (Wq 31).⁸² Daß das Konzert

⁷⁷ *Spenersche Zeitung*, 30. Oktober 1753.

⁷⁸ *Hamburgischer Correspondent* (wie Fußnote 65).

⁷⁹ *Der Critische Musicus an der Spree*, Berlin 1750; *Die Kunst das Clavier zu spielen*, Berlin 1750; *Abhandlung von der Fuge*, Teil I–II, Berlin 1753–1754; *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755. Das erste nicht bei Haude und Spener gedruckte Werk sind die *Historisch-Kritischen Beyträge*, Teil I, Berlin 1754; sie erschienen im Verlag „Joh. Jacob Schützens sel. Wittwe“.

⁸⁰ *Hamburgischer Correspondent* (wie Fußnote 65).

⁸¹ *Spenersche Zeitung*, 30. Oktober 1753.

⁸² NV 1790, S. 32. – Den Hinweis auf die Konzerte Wq 30 und Wq 31 verdanke ich Peter Wollny.

Wq 30 in Potsdam entstanden ist, spricht keineswegs gegen die Möglichkeit, daß es für die Berliner Aufführung komponiert wurde, da Bach regelmäßig zwischen Berlin und Potsdam pendelte. Doch unter der Prämisse, daß das Nachlaßverzeichnis chronologisch geordnet ist und die betreffende Konzertaufführung im letzten Quartal des Jahres stattfand, darf mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß es sich bei dem dargebotenen Konzert um Wq 31 handelt. Über dieses Werk schreibt Bach in einem Brief vom 28. April 1784 an den Greifswalder Advokaten Johann Heinrich Grave: „Das Concert C mol war vor diesem eines meiner Paradörs. Das Rezit. ist so ausgesetzt, wie ich es ohngefähr gespielt habe.“⁸³

An dem Konzert Wq 31 ist vor allem der „in die Zukunft weisende, romantisch intonierte zweite Satz“⁸⁴ erwähnenswert. Es handelt sich um ein Adagio, dessen mittlerer Teil „ein instrumentales Rezitativ [ist], dessen Tempo und Dynamik entgegengesetzte Extreme kennzeichnen (Adagio – Presto; pp – ff)“.⁸⁵ Hans Uldall schreibt: „Zu diesem zweiten Satz sind von Ph. Em. Bachs eigener Hand Auszierungen für die Solostimme gemacht, die zeigen, wie peinlich genau es ihm auf die Dynamik ankommt: Vortragszeichen von pp bis FF treten in großer Zahl auf (*Mus. ms. P. 711 B.B.*).“⁸⁶ Daß sich die dynamischen Anweisungen in der genannten Quelle nicht auf die Solostimme, sondern auf die Begleitinstrumente beziehen, übersieht Uldall, doch kann angenommen werden, daß Bach die Solostimme seines ‚Paradestücks‘ stets selbst spielte und somit jene Anweisungen keiner schriftlichen Fixierung bedurften. Daß aber eine solch „peinlich genaue“ Differenzierung auf dem Cembalo unmöglich umzusetzen ist, scheint ebenso klar wie die Tatsache, daß es hier eines Soloinstruments bedurfte, das „in singbaren und langsamen Gedanken den bisher vergeblich gesuchten Vortheil [hat], solche Sachen in Ansehung des Aushaltens, Wachsens, Abnehmens und der Bebung des Tons auf das leichteste und vollkommenste vorzutragen.“ Speziell für den zweiten Satz von Wq 31 bietet der Bogenflügel somit vielerlei Möglichkeiten, die Notwendigkeiten der Komposition wiederzugeben und zu interpretieren.

Eine ähnliche, wenn auch nicht im selben Maße differenzierte dynamische Ausarbeitung findet sich in den „achtzehn Probe-Stücken“ (Wq 63/1–6). Diese 1753 im Anhang des ersten Teils von Bachs *Versuch* veröffentlichten sechs Sonaten lassen sich auf einem Cembalo kaum adäquat wiedergeben, einige

⁸³ E. Suchalla, *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, Göttingen 1994, Bd. 2, S. 1009.

⁸⁴ G. Balla, *C. Ph. E. Bach. Concerto in Do Minore per Cembalo (Pianoforte) e Archi*, Budapest 1976, S. 3.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ H. Uldall, *Das Klavierkonzert der Berliner Schule mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte und spätere Entwicklung*, Leipzig 1928 (Sammlung Musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. 10.), S. 39.

Figuren sind gar „nur auf dem Clavicorde“⁸⁷ spielbar: Die Bebung, wie sie in den Stücken Wq 63/4 (2. Satz) und Wq 63/6 (3. Satz) verlangt wird, wäre aber auf dem Bogenflügel ebensogut darzustellen. Daß Bach im gesamten ersten Teil seines *Versuchs* den Bogenflügel nicht erwähnt, sondern ihn erst im 1762 erschienenen zweiten Teil einiger weniger Zeilen würdigt, läßt jedoch vermuten, daß er bei der Komposition der den theoretischen Teil seines Werks illustrierenden Probestücke das Hohlfeldsche Instrument nicht vor Augen hatte. Daß er aber, nachdem er das klangliche Potential des Bogenflügels erkannt hatte, die Sonaten Wq 63/1–6 nutzte, um damit bei dem Konzert am 28. Oktober 1753 die Möglichkeiten dieses neuen Instruments zu illustrieren, ist immerhin vorstellbar und wird durch die zeitliche Nähe der Veröffentlichung der Stücke und des Konzerts noch bestärkt.

Dem gegenüber hat das Konzert h-Moll Wq 30 keine derartigen Auffälligkeiten vorzuweisen. Zwar läge es mit seinem im Soloinstrument geforderten Tonumfang (Cis bis e'') sicher innerhalb der Möglichkeiten des Bogenflügels, doch scheint hier die Cembalostimme unabhängig von den dynamischen Entwicklungen der Begleitinstrumente zu agieren. Die sehr vereinzelt auftretenden dynamischen Anweisungen für das Soloinstrument, die sich auf ein unnuanciertes piano und forte beschränken, scheinen dabei eher registerbezogen gemeint zu sein, als daß sie einen Hinweis auf ein Instrument liefern, das eine dynamische Differenzierung der Tonstärke ermöglicht. Somit kann davon ausgegangen werden, daß es sich bei dem ebenfalls 1753 entstandenen Konzert Wq 30 um ein für das Cembalo komponiertes Werk handelt.

Für das Konzert Wq 31 aber scheint Bach bewußt die Vorzüge, die der Bogenflügel gegenüber dem Cembalo besitzt, zu nutzen und mit ihnen zu spielen. Auch paßt zu der Vermutung, daß es sich bei Wq 31 um ein Bogenflügelkonzert handelt, die Vorstellung, daß das von Bach ausdrücklich als sein „Paradör“ bezeichnete Werk zu einem besonderen Anlaß entstanden ist; immerhin fand die Aufführung vor einem erlesenen Publikum statt und auf einem Instrument „von besonderer Erfindung“⁸⁸, das stets ein Unikat geblieben ist.

VI.

Die anscheinend letzte zeitgenössische Nachricht über den Bogenflügel erhalten wir aus einem Brief der Karschin vom Januar 1770:

⁸⁷ C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil I, Berlin 1753, S. 127.

⁸⁸ *Spencersche Zeitung*, 30. Oktober 1753.

„Der König [...] dachte nach einer Zeit von fünfzehn Jahren plötzlich an Hohlfelden und an den Violinenflügel. Zeising⁸⁹ schickte nach Hohlfelden und frug, ob der Flügel im Stande sey, den der König vor fünfzehn Jahren selber gedrähtet hätte. Nein, sagte Hohlfeld, ich bin unermuntert geblieben und der Flügel ist außerstande, dem Könige zu gefallen. Ich will ihn aber zurechte machen. Zeising frug, was er davor heischte, und Hohlfeld forderte nach Ueberrechnung von Kosten, Zehrung und Zeitaufwand zweyhundert Thaler. Die wurden ihm bewilliget. Herr Ramler⁹⁰ warf bey dem Artikel der königlichen Erinnerung die Nase in die Höhe und sprach: Der König wird in den Pensionslisten nachgesehen und überdacht haben, wen er streichen oder stehen lassen will, und da fiel ihm der Name Hohlfeld ins Auge. Warum forderte der Mann nicht hundert Dukaten? Ja, sagt ich, die Rechnung gefällt mir nicht, es ist beynahe die Sprache des Handwerkers und nicht des Künstlers. Nein, rief er, es ist die Sprache des ehrlichen Mannes, des guten Kopfes, der sich seines Verdienstes bewußt ist, aber zu bescheiden und zurückhaltend bleibt, wenn er Belohnung fodern soll.“⁹¹

Hieraus erklärt sich die Aussage Gerbers, daß Hohlfeld den Bogenflügel „1754 dem Könige übergab“.⁹² Daß das Instrument 1754 in Hohlfelds Besitz blieb ist zwar unstrittig, doch scheint es eine Vorführung vor dem König gegeben zu haben, bei welcher dieser das Pedal des Flügels „selber gedrähtet“ hat. Daß der Bogenflügel sich seit geraumer Zeit nicht in spielbarem Zustand befand, wurde schon durch Agricola festgestellt.⁹³ Die Aussage Hohlfelds er sei „unermuntert geblieben“ deckt sich dabei mit Agricolas Hoffnung, daß „Hr. Hohlfeld seinen Bogenflügel noch zur Vollkommenheit zu bringen, die nöthige Unterstützung fände“. Doch bis 1769/70 scheinen sich keine Förderer gefunden zu haben. Die Mitteilung, das Instrument sei damals „außerstande“ gewesen, läßt sich zudem durch Hohlfelds Arbeitsweise erklären. Müller beschreibt sie wie folgt: „Weil ihn aber die Erfindung mehr als die Ausarbeitung reizte, so flickte er die Sachen nur so hin, daß niemand als er selbst davon Gebrauch machen konte [...]“.⁹⁴ Hohlfeld richtete den Flügel wieder her und der König ließ ihn „als eine vorzüglich schätzbare Erfindung, in das Neue Schloß hinter Sans-Souci“ bringen.⁹⁵ Daß er dort nach Hohlfelds Tod aber lange Freude daran hatte, darf in Anbetracht der Aussage Müllers bezweifelt werden. Wir müssen also davon ausgehen, daß die Geschichte des Hohlfeldschen Bogenflügels in Sanssouci endet.⁹⁶

⁸⁹ Geheimer Kämmerer Friedrichs II.; vgl. Hausmann (wie Fußnote 23), S. 242.

⁹⁰ Karl Wilhelm Ramler (1725–1798).

⁹¹ Hausmann (wie Fußnote 23), S. 251.

⁹² Gerber ATL, Bd. 1, Sp. 658.

⁹³ Siehe bei Fußnote 74.

⁹⁴ Beckmann (wie Fußnote 26), S. 26.

⁹⁵ Sulzer (wie Fußnote 24), S. 206.

⁹⁶ „Das Schicksal des Hohlfeldschen Bogenflügels konnte ich in Berlin, ungeachtet aller Nachfrage, nicht erfahren; vielleicht befindet sich dessen Überbleibsel in

VII.

Nachdem nun die äußeren Umstände der Entstehung des Hohlfeldschen Bogenflügels weitgehend geklärt sind, soll abschließend noch auf dessen charakteristische Eigenschaften und seine Unterschiede zu früheren Streichklaviertypen eingegangen werden. Die Formulierung, daß dieses „neue und ganz besondere Instrument [...] sich von allen bis dahin bekannten Clavieren, sowohl durch die Mechanik, als durch die Wirkung“⁹⁷ unterscheidet, bezieht sich augenscheinlich nicht auf dessen Streichklaviervorgänger. So kann die Mechanik im Vergleich zu den Modellen von Haiden, Gleichmann oder Risch nicht grundverschieden gewesen sein, wie sich aus den weiteren Ausführungen des Zeitungsartikels ergibt. Gemeint ist somit die Unterscheidung von Klavierinstrumenten wie Cembalo, Clavichord und Hammerflügel. Daß das Instrument „beynahe die Grösse und das äusserliche Ansehen eines kleinen einhörigen Flügel-Claviers“ hat, legt die Verwendung der Mensuren der Streichinstrumente nahe, zumal es „mit Darmsaiten bezogen“ ist – beides Eigenschaften, die es mit der Claviergamba Gleichmanns gemein hat und die möglicherweise schon auf Haiden zurückgehen.⁹⁸

Aufhorchen läßt Marpurgs Beschreibung, das Instrument habe einen „doppelten geraden Violinbogen“,⁹⁹ was auch die Notwendigkeit erklärt, daß dieser „aus verschiedenen Haaren in der Länge zusammen gesetzt ist, ohne das geringste Merckmahl eines Knotens zu zeigen“.¹⁰⁰ Die Erfindung Hohlfelds besteht somit in der Imitation eines Violinbogens durch gerade gespannte Pferdehaare. Dieser Pferdehaarbogen „bekömmt seine Bewegung durch ein Rad, welches entweder von einem Kinde getrieben, oder von dem Clavierpieler selbst gemächlich, wie der Balg an einer kleinen Orgel, getreten werden kann“.¹⁰¹ Er kehrt damit zu einer von Haiden bereits 1675 genutzten Methode zurück und verbessert diese.

Der Tonumfang des Instruments läßt sich nur erahnen: „Der Discant hat viele Gleichheit mit einer guten Menschen-Stimme in der Orgel, dabey ist er so

irgend einem entlegenen Winkel des Schlosses“; siehe G. Weber, Artikel *Bogenflügel*, in: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, Bd. 11, Leipzig 1823, S. 299.

⁹⁷ *Spencersche Zeitung*, 15. November 1753.

⁹⁸ Haidens Geigenwerk von 1675 war mit Darmsaiten bezogen, über deren Mensuren nichts bekannt ist. Für das mit Metallsaiten bezogene instrumentum reformatum werden die Mensuren des Cembalos angenommen; vgl. van der Meer (wie Fußnote 7), S. 146 und 162.

⁹⁹ Marpurg (wie Fußnote 17), S. 170.

¹⁰⁰ *Spencersche Zeitung*, 15. November 1753. Durch Adlung (wie Fußnote 15), S. 567, erfahren wir, daß es sich um „wirkliche Pferdehaare“ handelt.

¹⁰¹ *Spencersche Zeitung*, 15. November 1753.

durchdringend, daß er in einer starck besetzten Music durchtönt. Die untern Octaven können die Stellen des Contraviolons und des Violoncells vertreten.“ In der Tiefe dürfte der Ambitus folglich mindestens C, in der Höhe mindestens c^{'''} erreichen und somit den historischen Vorläufern¹⁰² in etwa entsprechen.¹⁰³

Von besonderem Interesse für die Komponisten und Clavieristen des galanten Stils dürfte der Bogenflügel wegen seiner Möglichkeit des dynamisch nuancierten Spiels, wie man es vom Clavichord her kannte, gewesen sein.¹⁰⁴ Der sich parallel zu den spieltechnischen Möglichkeiten entwickelnden Verzierungslehre¹⁰⁵ wird dabei vollauf Rechnung getragen:

„Weil der Bogen sehr nahe unter den Sayten wegstreicht; so ist die Tractirung noch leichter, als auf dem gemeinen Clavichord, indem bey dem geringsten Druck des Fingers ein deutlicher Ton gleich da ist, welches man bey allen übrigen Arten von Clavieren vermißt. Dieses Vortheils halber kann man die kleinsten Zierlichkeiten, zum Exempel den halben oder Pralltriller und dergleichen, welche meistentheils piano vorgetragen werden müssen, auf das sanfteste heraus bringen, ohne daß das hiebey nöthige Schnellen den Ton zu starck macht. Diesem zufolge sprechen auch die allerschwindesten Noten leicht und deutlich an, ohne daß das geringste hievon verlohren geht, welches sich sonst wegen der Schwäche des einen oder andern Fingers leichte zuträgt. Ausser diesem Vortheil in geschwinden Sachen erhält man besonders in singbaren und langsamen Gedancken den bisher vergeblich gesuchten Vortheil, solche Sachen in Ansehung des Aushaltens, Wachsens, Abnehmens und der Bebung des Tons auf das leichteste und vollkommenste vorzutragen. Man darf also nicht mehr wegen der nöthigen Ausfüllungen und vieler Manieren hiebey ängstlich besorgt seyn.“¹⁰⁶

Neben den klanglichen Möglichkeiten des Instruments wird auch dessen Einfachheit und Pflegeleichtigkeit gelobt. Doch daß Darmsaiten, wenn sie sich „einmahl gehörig ausgedehnt haben“, die Stimmung „besser als die Drahtsayten“ halten, darf bezweifelt werden. Und die Behauptung, daß es „viel leichter, als andere Claviere im Stande zu erhalten“ sei, läßt sich schließlich sogar konkret widerlegen: Im *Musikalischen Almanach* von 1782 schreibt

¹⁰² Für Haidens instrumentum reformatum beschreibt van der Meer (wie Fußnote 7), S. 146, einen Ambitus von C/E bis c^{'''}.

¹⁰³ Das Klavierkonzert c-Moll Wq 31 verlangt einen Ambitus von C bis f^{'''}.

¹⁰⁴ *Spencersche Zeitung*, 15. November 1753: „[...] daß durch das stärkere oder schwächere Niederdrücken der Tasten die Töne [...] stärker oder schwächer werden [...]“.

¹⁰⁵ Die ‚galante Verzierungslehre‘ wird in den einschlägigen Klavierschulen der Zeit erläutert: F. W. Marpurg, *Die Kunst das Clavier zu spielen*, Berlin 1750; C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762; Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755; D. G. Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig und Halle 1789.

¹⁰⁶ *Spencersche Zeitung*, 15. November 1753.

Forkel: „Dieses Instrument erfordert aber eine ungemein fleißige Wartung, wenn es die Vortheile gewähren soll, die man von der Erfindung und Bestimmung desselben erwarten kann.“¹⁰⁷

Es entsteht der Eindruck, daß der Zeitungsartikel vom 15. November 1753 nicht nur den Anspruch verfolgte, sein Publikum umfassend zu informieren, sondern durchaus auch werbend gemeint war. Marpurgs Hinweis in den *Kritischen Beyträgen*, sollte „von auswärtigen Liebhabern dergleichen Bogenflügel verlangt werden, so wird sich der Herr Hohlfeld jederzeit bereitwillig finden lassen, dieselben damit zu versehen“,¹⁰⁸ bestätigt diesen Eindruck ebenso wie die ausdrückliche Akzentuierung des Bogenflügels gegenüber dem „Gambenclavier“. Hiermit sind vermutlich die Instrumente von Gleichmann und Risch gemeint. Besonders Risch dürfte als direkter Konkurrent zu Hohlfeld wahrgenommen worden sein. Immerhin verkaufte er noch 1759 eines seiner Gambenwerke an Fürst Christian Günther III. von Schwarzburg-Sondershausen und ließ „eine auf dies Instrument gesetzte Sonate um 1756 bey Hafnern in Nürnberg in Kupfer stechen“.¹⁰⁹

VIII.

Ein weiteres ausdrücklich „fürs Bogen-Clavier“¹¹⁰ komponiertes Werk ist die 1783 entstandene Sonate in G-Dur Wq 65/48 von C. P. E. Bach. Das geschilderte allgemeine Interesse an dem von Hohlfeld entwickelten Instrument und dessen Würdigung im zweiten Teil von C. P. E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762) können leicht zu der Annahme verleiten, auch dieses Werk sei für das „Holfeldische Bogenclavier“ geschrieben.¹¹¹ Zu diesem Schluß kommen zumindest Mitchell, Buchner, Berg, Helm, Henzel und Schulenberg, jedoch ohne eine Begründung anzubieten, die über die oben genannten Fakten hinausgeht.¹¹² Doch wie plausibel ist die Annahme,

¹⁰⁷ J. N. Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig 1781, S. 14.

¹⁰⁸ Marpurg (wie Fußnote 17), S. 171–172.

¹⁰⁹ Gerber ATL, Bd. 2, Sp. 294. Der von Gerber erwähnte Druck (G. M. Risch, *Sonata per il cembalo overo clavicembalo da gamba*, Nürnberg: J. U. Haffner, o. J. [No. LXXIX]) ist in einem Exemplar in der Bayerischen Staatsbibliothek München erhalten; siehe RISM A/I/7, R 1737.

¹¹⁰ NV, S. 24.

¹¹¹ Bach (wie Fußnote 31), S. 1. Bach bedauert hier, daß „die schöne Erfindung des Holfeldischen Bogenclaviers ... noch nicht gemeinnützig geworden ist“.

¹¹² W. J. Mitchell (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach. Essay on the true art of playing keyboard instruments*, London ²1951, S. 172. Buchner (wie Fußnote 57). D. M. Berg (Hrsg.), *The Collected Works for Solo Keyboard by Carl Philipp Emanuel*

daß eine Komposition für den Hohlfeldschen Bogenflügel erst 30 Jahre nach dessen Erfindung entstand, zu einem Zeitpunkt also, als das wahrscheinlich einzige jemals gebaute Instrument dieser Art – wenn es überhaupt noch in Sanssouci stand – sich kaum noch in spielbarem Zustand befunden haben dürfte? Ernsthaft zu erwägen ist daher Georg Kinskys These, derzufolge Wq 65/48 für ein von Johann Carl Greiner gebautes Bogenklavier bestimmt war.¹¹³

Greiner war ein „deutscher Instrumentenmacher, geboren 1743 zu Wetzlar und ebenda am 8. Oktober 1798 gestorben“.¹¹⁴ Er „hat Hohlfelds Erfindung des Bogenflügels weiter verfolgt, und 1779 sein sogenanntes Bogenklavier zu Stande gebracht“.¹¹⁵ Dieses ist bei Vogler¹¹⁶ näher beschrieben und scheint dem Instrument Hohlfelds in der Tat sehr ähnlich gewesen zu sein: Es war mit Darmsaiten bezogen, die die Mensuren der Streichinstrumente gehabt haben dürften,¹¹⁷ und der Bogen wurde durch ein Rad angetrieben, das durch „Tritte in Bewegung“ versetzt wurde. Vogler lobt an diesem Instrument besonders den Klang: „Der Ton ist streichend, wie jener der Geigen; schneidend, wie der Hoboen; und starck, wie ein Gambaregister auf der Orgel. Wenn man sangbar hierauf spielet: so gleicht es der Menschenstimm in der Orgel, stößt man aber ab, und besonders im Basse: so glaubt man eine Gamba oder Violonzell zu hören.“¹¹⁸ Vogler gibt noch die Anregung, daß das Bogenklavier „auf eine seltnen Art sich auszeichnen [würde], wenn verschiedene Tastaturen mit einander vereinigt wären, so, daß eine den natürlichen Flügel mit unentbehrlicher Octavin, die andere den Pantalonshammer, und die dritte nach gegenwärtiger Anlage aber zwei Bögen, dann noch den dritten Bogen für ein Pedal im 16 Fuß Tone erhielt“.¹¹⁹ Ein solches Kombinationsinstrument aus Cembalo, Forte-

Bach, 6 Bde., New York und London 1985, Bd. IV: *Unpublished Sonatas and Other Multi-Movement Works*, S. xxi; Berg nimmt an, daß die Sonate „as a tribute to Hohlfeld“ geschrieben wurde. E. E. Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, London 1989, S. 63. Henzel, *Quellentexte* (wie Fußnote 70), S. 104, sowie ders., *Neues zum Hofcembalisten* (wie Fußnote 70), S. 171; Henzel vermutet gar, daß die Sonate bereits für das Konzert vom 28. Oktober 1753 entstanden sein könnte und widerspricht damit der Datierung des NV.

¹¹³ G. Kinsky, *Hans Haiden, der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerks*, in: *ZfMw* 6 (1923/24), S. 193–214.

¹¹⁴ Mendel (wie Fußnote 21), Bd. 4, Berlin 1874, S. 349.

¹¹⁵ Gerber ATL, Bd. 1, Sp. 542.

¹¹⁶ G. J. Vogler, *Ankündigung eines neuerfundenen Bogenclaviers*, in: *Vogler, Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* 2 (1779), S. 49–56.

¹¹⁷ Ebenda, S. 53: „[...] gleicht in seiner Figur einem kleinen *Fortepiano* oder sogenannten Pantalon“.

¹¹⁸ Ebenda, S. 52.

¹¹⁹ Ebenda, S. 55–56.

piano und Bogenklavier verfertigte Greiner nie, wohl aber ein Bogenhammerklavier, das er im *Teutschen Merkur* vom März 1783 selbst beschreibt:

„Dieses Instrument besteht also aus 2 Clavieren, wovon das obere mit Draht- und das untere mit Darmseiten bezogen ist, und hat die Form eines gewöhnlichen Clavichords. Die Länge beyder Claviere, beträgt nach französischem Maas 3 Schuh 8 Zoll, die Breite 1 Schuh 8 1/2 Zoll, und die Höhe 1 Schuh. Ohnerachtet dieser Körper klein ist; so hat das obere Clavier, das mit abfallenden Hämmern versehen ist, doch einen so durchdringenden Ton, daß es auch bey dem stärksten *Fortissimo*, in jedem Orchester durchgehört werden wird. Diese Stärke ist ihm aber nicht allein eigen, sondern man kann auch das feinste *Piano* darauf machen, und durch ein *Crescendo* bis zum stärksten *Fortissimo* fortschreiten. Koppelt man aber erst beyde Tastaturen zusammen, welches durch einen einzigen Kniedruck bezweckt wird, so glaubt man ein vollstimmiges Concert zu hören. Das untere mit Darmsaiten bezogene Clavier, wird mittelst eines künstlich verfertigten Bogens, gestrichen, welcher durch einen einzigen Fingerdruck an der Maschine, in einem Augenblick mit Colofonium geschärft werden kann, und spricht so wie die beste Violin; auch gewährt es dem geschickten Spieler eine vortreffliche Bebung. Man kann jedes Clavier besonders und auch zu gleicher Zeit beyde spielen. Ueberdies hat das obere Clavier noch verschiedene Veränderungen, die durch einige unten angebrachte Knöpfe mit dem Knie hervorgebracht werden.“¹²⁰

Dieses Instrument wäre in gleicher Weise wie der Bogenflügel Hohlfelds geeignet, die Sonate Wq 65/48 wiederzugeben. Obwohl für beide Instrumente nicht endgültig geklärt werden kann, ob sie dem Umfang der Sonate Kontragis bis e^{'''} gerecht würden, kann dies doch für das Bogenhammerklavier angesichts des enthaltenen Fortepianos eher angenommen werden als für den Bogenflügel. Freilich könnte argumentiert werden, daß es sich bei Greiners Instrument um ein Bogen(hammer)klavier, bei Hohlfeld hingegen um einen Bogenflügel handelte und Bach schließlich „fürs Bogen-Clavier“ komponierte, doch die Stichhaltigkeit dieser Überlegung wird schon durch Bach selbst widerlegt, der die beiden Begriffe synonym zu verwenden scheint.¹²¹ Die zeitliche Nähe der Entwicklung des Bogenhammerklaviers zur Entstehung der Sonate Wq 65/48 spricht zunächst deutlich für die Annahme, daß die Sonate mit Greiners Instrument in Verbindung steht. Allerdings muß die Frage gestellt werden, ob das in Wetzlar gebaute Instrument einem in Hamburg wirkenden Musiker zur Verfügung stand, ja ob es ihm überhaupt bekannt war. Letzteres läßt sich durch eine Rezension der vierten Sammlung von Klavierwerken „für Kenner und Liebhaber“ Wq 58 im *Magazin der Musik*¹²² vom

¹²⁰ J. C. Greiner, *Beschreibung eines neu erfundenen und verfertigten Bogen-Hammer-Claviers*, in: *Der Teutsche Merkur*, 1. Vierteljahr 1783, S. 267–270.

¹²¹ Siehe Bach (wie Fußnote 31), S. 1.

¹²² C. F. Cramer, *Claviersonaten und freye Phantasien, nebst einigen Rondos fürs Fortepiano, für Kenner und Liebhaber ...* [Rezension], in: *Magazin der Musik*, 7. Dezember 1783, S. 1238–1255.

7. Dezember 1783 verifizieren: Im Kontext einer Auseinandersetzung mit den Nachteilen des Fortepianos stellt Cramer fest, daß vielleicht „mit der Zeit Herrn Greiners Erfindung alle diese *pia desideria* ganz erfüllen wird. So lange dieß aber nicht geschieht, und Bogenflügel nicht die Fortepianos verdrängen, so verdenke mans keinem Componisten, wenn er sich nicht ganz dem seltenen Privatvergnügen einiger weniger Clavierspieler aufopfern mag“.¹²³ Zur Verdrängung der Fortepianos ist es freilich nicht gekommen, aber immerhin dürfen wir annehmen, daß Bach mit Wq 65/48 Cramer wenigstens ein „seltenes Privatvergnügen“ bereitet hat. Ob es sich bei „Greiners Erfindung“ um das Instrument von 1779 oder 1783 handelt, wird aus dem Gesagten nicht ganz deutlich, doch Cramers Hochschätzung des Bogenklaviers und seine Aversion gegen Hammerklaviere lassen auf das frühere der beiden Instrumente schließen. So kann nun zwar als sicher gelten, daß Greiner sich als Instrumentenmacher auch in Hamburg einen Namen gemacht hatte, doch ob Bach jemals eines seiner Instrumente zur Verfügung stand, bleibt unklar.

Einen wichtigen Hinweis liefert wiederum Cramer. In seinem *Magazin der Musik*¹²⁴ vom Juni 1783 findet sich eine Beschreibung des Bogenhammerklaviers, die in weiten Teilen die Nachricht aus dem *Teutschen Merkur* zitiert. Gegen Ende des Artikels wird auf die Referenzen des Instruments verwiesen: „Die einmüthigen Zeugnisse aller Kenner, die es auf Hr. Greiners Reise von Wetzlar nach Copenhagen (welches das unvermuthete Ziel desselben war; indem die Erbprinzeßin von Dännemark das Instrument für 600 Rthlr. in B. B. gekauft hat, und Herr Greiner hierauf nach Wetzlar zurückgegangen ist, sogleich ein neues in Arbeit zu nehmen) gesehen, gehört, und gespielt haben, bekräftigen und unterstützen das bisher davon Gesagte.“¹²⁵ Daß ihn der Weg auf dieser Reise durch Hamburg führte, ist ebenfalls gesichert: Cramer teilt 1783 mit, daß Greiner „in jenem Jahre eine Kunstreise durch West- und Norddeutschland bis nach Kopenhagen unternahm und sich auch in Hamburg öffentlich hören ließ“.¹²⁶ Daß er – auf der Suche nach Referenzen und potentiellen Käufern für sein Instrument – auch an Bach herantrat, darf angenommen werden; die weiteren Ausführungen Cramers scheinen diese Vermutung zu bestätigen:

„Nun noch etwas von dem Bogenhammerclavier. Herr Greiner ist der Erfinder dieses Instruments, das ein großer Teil von Deutschland bereits gehört hat. Hier wurde es

¹²³ Ebenda, S. 1247.

¹²⁴ Cramer, *Bogenhammerclavier*, in: *Magazin der Musik*, 11. Juni 1783, S. 654–661.

¹²⁵ Ebenda, S. 661.

¹²⁶ Cramer, *Nachricht von den seit einem Jahre nach und nach sich hier aufhaltenden fremden Tonkünstlern; ingleichem von Herrn Greiners Bogenhammerclavier*, in: *Magazin der Musik*, 16. August 1783, S. 954–958 (bereits von Kinsky, wie Fußnote 113, S. 214, herangezogen).

allgemein bewundert, und ich muß bekennen, daß ich verschiedene Male irre wurde, ob ich das Clavier oder die begleitende Saiteninstrumente hörte? Inzwischen ist es noch mancher Vervollkommnung fähig. Der hiesige Cammermusicus, Herr Schiöring, hat es Herrn Greiner abgekauft, und das in der gemeinnützigen Absicht, ihm durch einen hiesigen Künstler (Herrn Späth) eine verbesserte Einrichtung geben zu lassen.“¹²⁷

Daß es sich bei „Herrn Späth“ um den in Regensburg tätigen Orgel- und Instrumentenbauer Franz Jacob Späth (1714–1786) beziehungsweise einen seiner Verwandten handeln könnte, ist unwahrscheinlich, kann derzeit aber nicht völlig ausgeschlossen werden.¹²⁸ Sicher zu bestimmen ist hingegen der Käufer des Instruments: Der königlich dänische Kammermusicus Niels Schiørring (1743–1798) ist als Schüler des Hamburger Bach und Herausgeber der zwei Litaneien seines Lehrers (Wq 204) bekannt; Bach bezeichnete ihn gelegentlich gar als einen seiner „besten Freunde“.¹²⁹ Es ist anzunehmen, daß C. P. E. Bach, der durch seine Erfahrungen mit dem Hohlfeldschen Bogenflügel dem Bogenhammerklavier ohnehin wohlwollend gegenüberstanden haben dürfte, Greiner empfing, um sich seine Erfindung vorführen zu lassen und sie selbst auszuprobieren. Ob die Entstehung der Sonate Wq 65/48 auf ein Ersuchen Greiners zurückgeht, durch einen Auftrag Schiørrings veranlaßt wurde oder aus eigenem Antrieb des Komponisten entstand, ist zwar nicht zu entscheiden, doch ist die Annahme, daß die Sonate Bachs und das Instrument Greiners in unmittelbarem Zusammenhang stehen, nunmehr hinreichend sicher belegt.

Wie aus Greiners Entwicklung des Bogenhammerklaviers und Voglers Forderung nach einem noch wesentlich komplexeren Kombinationsinstrument hervorgeht, erschöpft sich die eingangs beschriebene Formenpluralität der besaiteten Klavierinstrumente keinesfalls in den beschriebenen Typen Cembalo, Clavichord, Lautenklavier, Hammerflügel und schließlich Streichklavier. Durch den Bau von Mischformen wurde versucht, immer stärker differenzierte Klangmöglichkeiten in nur einem Instrument unterzubringen. Welche Umstände aber letztlich dafür ausschlaggebend waren, daß sich die Streichklaviere trotz ihrer vielgepriesenen klanglichen Möglichkeiten nicht gegen andere Klavierinstrumente, insbesondere den Pianoforteflügel, durchsetzen konnten, bleibt ungewiß. Van der Meer schreibt, daß sicherlich „das Reißen und das ständige Verstimmen der Saiten ein unüberwindliches Übel der gestrichenen Saitenklaviere“ darstellte. „Dazu kam, daß das Bogenhaar

¹²⁷ Cramer (wie Fußnote 126), S. 957–958.

¹²⁸ Zu Franz Jacob Späth siehe A. Scharnagl, *Späth und Schmahl*, in: MGG, Band 12, Sp. 969–970. Die Klavierbauer Späth und Schmahl entwickelten unter anderem ein Kombinationsinstrument aus Clavichord, Cembalo und Hammerklavier.

¹²⁹ Suchalla (wie Fußnote 83), Bd. 2, S. 1228.

mottenempfindlich war und daß die Intonation trotz allem unsicher blieb.¹³⁰ Auch muß davon ausgegangen werden, daß der Antrieb der Streichräder oder Haarbänder zum Teil mit erheblichen Nebengeräuschen verbunden war und daß der Spieler, wollte er sich nicht selbst mit dem Pedal abmühen, stets auf einen Kalkanten angewiesen war. Es dürfte also letztlich, ähnlich wie bei Cembalo und Clavichord, eine Mischung aus klanglichen und pragmatischen Erwägungen gewesen sein, die den Ausschlag zugunsten der Pianoforteflügel gaben und somit eine Entwicklung in Gang setzten, die die Klangqualität offenbar derart favorisierte, daß demgegenüber eine einzigartige Klangvielfalt dem Vergessen preisgegeben wurde.

Anhang

I. Beschreibung des von Johann Holfeld entwickelten Bogenflügels. *Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen. Anno 1753. No. CXXXVII. Donnerstag, den 15. Nov., S. 567–569.*

Berlin, vom 15 November. [...] Von dem neuen Clavier, welches der Mechanicus allhier, Herr Holfeld, erfunden und verfertigt hat, und dessen ohnlängst in diesen Blättern gedacht worden ist, kann man nunmehr, versprochenemassen, folgende Beschreibung mittheilen: Dieses neue und gantz besondere Instrument unterscheidet sich von allen bis dahin bekannten Clavieren, sowohl durch die Mechanick, als durch die Wirkung. Es hat beynahe die Grösse und das äusserliche Ansehen eines kleinen einhörigen Flügel-Claviers, ist aber mit Darmsaiten bezogen. Jede Taste ist so mit ihrer Sayte verbunden, daß diese im Spielen sanft auf den darunter gespannten Violinbogen gezogen wird. Der Bogen ist dichte unter den Sayten scharf gespannt, und streicht also unter allen weg. Diejenige nun, deren Taste berührt wird, streicht auf ihn herunter, und klinget, und so können auf einmahl so viel Sayten, als man greifen kann, gestrichen werden, wobey dieses besondere Kunststück angebracht worden, daß durch das stärkere oder schwächere Niederdrücken der Tasten die Töne zwar stärker oder schwächer werden, aber auf das genaueste dieselbige Höhe des Tons behalten. Der Bogen bekömmt seine Bewegung durch ein Rad, welches entweder von einem Kinde getrieben, oder von dem Clavierspieler selbst gemächlich, wie der Balg an einer kleinen Orgel, getreten werden kann. Dieser Bogen geht immer in einem weg, ohne von seiner geraden Spannung nachzugeben, und kann also die allerlängsten Töne immer gleich angeben. Er kann auch in einem Augenblick bestrichen werden, wenn er neu Harz nöthig hat, wobey, als ein besonderes Kunststück anzusehen, daß er aus verschiedenen Haaren in der Länge zusammen gesetzt ist, ohne das geringste Merckmahl eines Knotens zu zeigen. Der Ton dieses Claviers ist so schön, als der Ton irgend eines Bogen-Instruments, doch ohne einem davon gantz ähnlich zu seyn. Der Discant hat viele Gleichheit mit einer guten Menschen-Stimme in der Orgel, dabey ist er so durch-

¹³⁰ Van der Meer (wie Fußnote 7), S. 173.

dringend, daß er in einer starck besetzten Music durchtönt. Die untern Octaven können die Stellen des Contraviolons und des Violoncells vertreten. Wird dies Instrument vollstimmig und starck gespielt; so kann man es als eine kleine Orgel brauchen. Weil der Bogen sehr nahe unter den Sayten wegstreicht; so ist die Tractirung noch leichter, als auf dem gemeinen Clavichord, indem bey dem geringsten Druck des Fingers ein deutlicher Ton gleich da ist, welches man bey allen übrigen Arten von Clavieren vermißt. Dieses Vortheils halber kann man die kleinsten Zierlichkeiten, zum Exempel den halben oder Pralltriller und dergleichen, welche meistentheils piano vorgetragen werden müssen, auf das sanfteste heraus bringen, ohne daß das hiebey nöthige Schnellen den Ton zu starck macht. Diesem zufolge sprechen auch die allerschneldesten Noten leicht und deutlich an, ohne daß das geringste hievon verlohren geht, welches sich sonst wegen der Schwäche des einen oder andern Fingers leichte zuträgt. Ausser diesem Vortheil in geschwinden Sachen erhält man besonders in singbaren und langsamen Gedancken den bisher vergeblich gesuchten Vortheil, solche Sachen in Ansehung des Aushaltens, Wachsens, Abnehmens und der Bebung des Tons auf das leichteste und vollkommenste vorzutragen. Man darf also nicht mehr wegen der nöthigen Ausfüllungen und vieler Manieren hiebey ängstlich besorgt seyn. Es fällt folglich dadurch ein grosser Theil der Schwierigkeit des Clavierspielers weg. Wer im Stande ist, mit allen diesen Vortheilen die übrigen Vollkommenheiten, welche das Clavier überhaupt vor andern Instrumenten voraus hat, zu verbinden, der kann etwas vollkommenes heraus bringen, indem man zugleich das Schmeichelnde der Singstimme, und das Glänzende des Instruments in seiner Gewalt hat. Dieses Clavier hat noch den Vortheil, daß es wegen des einzigen Chors Sayten leichter, als andere, zu stimmen ist. Wenn sich die Sayten einmahl gehörig ausgedehnt haben; so behalten sie die Stimmung, wie die Erfahrung gewiesen hat, besser als die Drahtsayten. Es ist auch wegen seiner sehr einfachen Structur nicht leicht wandelbar, und viel leichter, als andere Claviere im Stande zu erhalten. Hieraus ist nun schon zu sehen, daß dieses Instrument von gantz anderer und ungleich besserer Art ist, als das schon bekannte Gambenclavier, welches mit diesem in keine Vergleichung kömmt. Wenn man diesem allen noch beyfüget, daß die grossen Musicverständigen, die Herren Graun, Bach, Benda und viele andere, dieses neue Clavier mit vielem Beyfall aufgenommen haben; so wird niemand mehr an den Vorzügen desselben zweiffeln können. Eben dieser Künstler hat auch eine Maschine verfertigt, welche man auf einem ordinären Flügel brauchen kann, um in währendem Spielen die gespielten Stücke, Fantasien und d. gl. abzusetzen. Jeder Ton, der gespielt wird, schreibt sich nach seiner wahren Haltung auf das Papier, ohne daß der Spieler es gewahr wird. Man wird mit der Zeit den Liebhabern eine näher Beschreibung von den verschiedenen Erfindungen dieses Künstlers mittheilen.

II. Beschreibung des Konzerts vom 28. Oktober 1753. *Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen. Anno 1753. No. CXXX. Dienstag, den 30. Octob., S. 539–540.*

Berlin, vom 30 October. [...] Verwichenen Sonnabend [...]. Des Abends führte die Königl. Capelle bey Ihrer Majestät, der Königin, in höchster Gegenwart Ihrer Majestät, der Königl. Frau Mutter, wie auch in hoher Anwesenheit Ihrer Königl. Hoheiten, der Prinzen und Prinzessinnen des Königl. Hauses, ein Concert auf, bey welcher Gelegenheit der berühmte Künstler, Herr Hohlefeld, Ihre Majestät, der Königin, ein Clavier von besonderer Erfindung vorstellte. Selbiges hat Darm-Saiten, auf welche ein Violin-Bogen streicht, wodurch auf diesem Claviere die verschiedenen Töne der Violin-Instrumente nachgeahmt werden. Der Königl. Cammer-Musicus, Herr Bach, spielte auf besagtem Instrumente ein Concert, das den allgemeinen Beyfall der höchsten und hohen Anwesenden erhielt. Man wird nächstens eine ausführlichere Beschreibung des erwehnten Instruments in diesen Blättern mittheilen.

„Die 6 Choräle kosten nichts“

Zur Bewertung des Originaldrucks der „Schüler-Choräle“

Als der gerade 25jährige Göttinger Universitätsorganist und Musikhistoriker Johann Nikolaus Forkel den „Hamburger Bach“ im Frühjahr 1774 um Materialien zu Leben und Schaffen Johann Sebastian Bachs anging¹ – im Gespräch waren zunächst „Clavier Sachen“ und ein Porträt –, sagte ihm Carl Philipp Emanuel Bach als erstes „einen kürzlich verfertigten saubern u. ziemlich ähnlichen“ (de facto also mißlungenen) „Kupferstich von meines lieben seeligen Vaters Portrait“ zu, schickte am 3. August 1774 ein Exemplar des von Samuel Gottlieb Kütner verfertigten Blattes nach Göttingen und verkündete sechs Tage später großzügig „Meines seeligen Vaters Bildniß kostet nichts“. In Hinsicht auf des Vaters „Kupfersachen“ rechnete der Bach-Sohn dagegen genau: „Die Materie“ – der ungebundene Druck – der Clavier-Übung I und III „kostete ehemahls 6 rthl.“,² „sauber gebunden, u. sehr gut conservirt“ waren beide Teile nunmehr für zusammen 8 Taler zu haben. Noch im selben Monat kam der Handel zustande und Forkel empfing „die zwei Bücher“, allerdings gegen Vorkasse. Eher beiläufig ließ der Absender wissen: „Bey dem einen finden Sie die 6 gestochenen Choräle hinten mit gebunden. Die dabey geschriebenen Anmerckungen sind von der Hand des seeligen Autors“. Drei Wochen später heißt es über die letztgenannte Zimelie beinahe wegwerfend „Die 6 Choräle kosten nichts.“

Merkwürdig ist diese faktische Geringschätzung insofern, als Carl Philipp Emanuel Bach selbst es gewesen sein muß, der ehemals in Berlin³ die buchbinderische Zusammenfügung der „6 Choräle“ mit der Clavier-Übung III veranlaßt und damit den Gedanken an eine Gleichrangigkeit beider Veröffentlichungen nahegelegt hatte. Mittlerweile mochte ihm klargeworden sein, daß das ohne handschriftliche Zusätze vorliegende Exemplar der Clavier-Übung III, „was er [Johann Sebastian Bach] ehemals selbst für sich hatte“, und der Druck

¹ Vgl. Dok III, Nr. 785 und 791–794.

² Der Druck der Clavier-Übung III (Titelseite und 77 Notenseiten) wurde im September 1739 in den „Leipziger Zeitungen“ für 3 Taler annonciert (Dok II, Nr. 456); C. P. E. Bachs Hinweis auf den gleich hohen Preis der Clavier-Übung I (Titelseite und 73 Notenseiten) ersetzt die 1731 eigentlich fällige Zeitungsanzeige zumindest inhaltlich. Beide Drucke bot Breitkopf 1760 beziehungsweise 1763 für je 5 Taler an (Dok III, Nr. 705).

³ Vgl. BJ 1977, S. 125, mit Hinweis auf das Berliner Wasserzeichen im Hintersatzblatt des in Fußnote 4 genannten Exemplars der Clavier-Übung III.

der „6 Choräle“ mit den euphemistisch als „geschriebene Anmerkungen“ bezeichneten massiven Ausbesserungen genaugenommen unterschiedlichen Spezies angehörten.

Die Ironie des Schicksals wollte es, daß die beiden Teile des Konvoluts nach 1852 wieder getrennte Wege gingen. Während das Exemplar der Clavier-Übung III später ohne weiteres Aufsehen nach Leipzig zurückfand, hier allerdings lange Zeit unerkant überwinterte,⁴ sollten die autograph korrigierten 6 Choräle der 1850 gegründeten Bachgesellschaft und ihrer Gesamtausgabe offenbar vorsätzlich entzogen werden.⁵ Siegfried Wilhelm Dehn (1799–1858), der den Band mit den beiden Drucken aus dem Nachlaß des Forkel-Schülers Friedrich Konrad Griepenkerl (1782–1849) übernommen hatte und als langjähriger Mitarbeiter an den Bach-Ausgaben des Leipziger Verlages C. F. Peters⁶ mit der Bachgesellschaft „über Kreuz“ lag, trennte daher das Schübler-Exemplar aus dem Einband heraus und schickte es auf eine weite Reise, durch die es – von einer kurzen Unterbrechung (1882) abgesehen – für weit über hundert Jahre aus dem Gesichtskreis der Forschung verschwand.⁷

Die Freude über die Wiederbegegnung mit einem längst verlorengeglaubten Schatz mag den Blick für die Problematik der Druckausgabe ein wenig getrübt haben. Neuere Untersuchungen verzichten jedenfalls weitgehend auf die Möglichkeit, die Autorisierung und Authentizität der Schübler-Edition kritisch zu hinterfragen, und beschränken sich auf herkömmliche Themen wie Seltenheit und Datierung des Druckes, Lesarten der bearbeiteten Kantatensätze nebst Überlegungen zur Genese des singulären zweiten Choralsatzes, Bearbeitungsverfahren, Struktur und Ordnungsprinzipien sowie aufführungspraktische Konsequenzen.⁸

⁴ Leipzig, Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek –, Signatur *PM 1403*. Faksimile von Titelseite und Notenseiten in: J. S. Bach, *Clavierübung Teil I–IV. Nach den Originalausgaben Leipzig und Nürnberg 1731–1741 mit einem Kommentar* hrsg. von Christoph Wolff, Leipzig und Dresden 1984.

⁵ Vgl. die von Ernst Otto Lindner (1864) tradierte Äußerung Dehns über das vermeintliche Bach-Autograph des sogenannten Kleinen Magnificats BWV Anh. 21 [recte: Melchior Hoffmann, Kantate „Meine Seele erhebt den Herrn“, siehe BzBF 8, S. 53 (A. Glöckner)], wiedergegeben in Mf 21 (1968), S. 44.

⁶ Zu Einzelheiten vgl. LBzBF 6 (K. Lehmann, 2004), passim.

⁷ Vgl. C. Wolff, *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, BJ 1977, S. 120–129, sowie ders., *Bach's Personal Copy of the Schübler Chorales*, in: Wolff, Bach. *Essays on His Life and Music*, Cambridge/Mass. und London 1991, S. 178–186, 414–416; H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Polen. Beziehungen im 18. und 19. Jahrhundert*, Jahrbuch SIM 2004, S. 9–21, besonders S. 19 f.

⁸ Ausführliche Diskussion aller einschlägigen Fragen im zuständigen Krit. Bericht IV/1 der NBA (H.-H. Löhlein, 1987) sowie in P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. II, Cambridge 1980, S. 103 ff. (deutsche Fassung: Mainz 1998, S. 135 ff.).

Beachtung verdient jedoch auch eine Merkwürdigkeit der Titelseite. Nicht zu beanstanden ist deren hauptsächlicher Wortlaut: „Sechs Chorale von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen verfertigt von Johann Sebastian Bach Königl. Pohln: und Chur-Saechß: Hoff-Compositeur Capellm: u: Direct: Chor: Mus: Lips: In Verlegung Joh: Georg Schübblers zu Zella am Thüringer Walde.“ Von dieser sachgerechten und geschickt aufgeteilten, sich auch von anderen Bachschen Originalausgaben kaum unterscheidenden Betitelung⁹ weicht die etwas rustikale Angabe der Bezugsmöglichkeiten doch merklich ab: „Sind zu haben in Leipzig bey Herr Capellm: Bachen, bey dessen Herrn Söhnen in Berlin und Halle, u: bey dem Verleger zu Zella.“ Auf keiner anderen gedruckten oder handschriftlichen Titelseite wie auch in keiner sicher auf ihn zurückzuführenden Zeitungsannonce¹⁰ wendet Bach auf sich selbst die Anrede „Herr“ an, und für die Reihenfolge seiner beiden Ältesten gilt anderwärts nicht die alphabetische Reihenfolge ihrer Wirkungsorte, sondern stets die Anciennität.¹¹

Wird dieser offensichtliche Zwiespalt zwischen Werktitel und Werbung ernst genommen, wäre zu fragen, ob mit der Veröffentlichung der „6 Choräle“ überhaupt ein genuines Anliegen des Leipziger Thomaskantors umgesetzt und durch diesen angemessen autorisiert worden ist, oder doch eher von dem waghalsigen Versuch eines wohl kaum 25jährigen „der Organisten Kunst Beflissenen“¹² zu sprechen ist, sich in einem überaus heiklen Genre¹³ als Verleger zu etablieren. Die Annahme einer Initiative des Verlegers könnte jedenfalls manche Ungereimtheiten erklären helfen. Leichter verstehen ließe sich auf diese Weise, daß Johann Sebastian Bach – wie dann zu vermuten wäre – die an ihn herangetragene Bitte seines ehemaligen Schülers um Überlassung einiger Choralbearbeitungen für Orgel nicht mit aktuellen Kompositionen in der Art der Clavier-Übung III oder der nachmals so genannten „18 (oder 17) Choräle“ zu erfüllen suchte, sondern der Einfachheit halber von einigen geeigneten, größtenteils jedoch über zwanzig Jahre alten Sätzen aus seinem Kantatenoëuvre Abschriften herstellen ließ, um sie dem Thüringer Jungverleger zukommen zu lassen. Daß Bach hier – wie schon beim Zusammentragen früherer Werkzyklen – die angestrebte Sechszahl nur mit Mühe

⁹ Vgl. Dok I, (Kapitel) VI. *Widmungen, Titelseiten.*

¹⁰ Dok II, Nr. 214, 224, 276, 456, 558a (Nachtrag in Dok III, S. 656).

¹¹ Dok II, Nr. 527, 528, 567, 569.

¹² Eintragung vom 11. Dezember 1746 im Kirchenbuch von Zella-St. Blasii, vgl. *Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950*, Weimar 1950, S. 186 (G. Kraft).

¹³ Dok II, Nr. 377 und 381, sowie C. Wolff, *Publikationen liturgischer Orgelmusik vom 16. bis ins 18. Jahrhundert. Eine bibliographische Studie*, in: Kerygma und Melos. Christhard Mahrenholz 70 Jahre, Kassel 1970, S. 258–286.

erreichte,¹⁴ ließe sich als Rechtfertigung für die Aufnahme der gleichsam aus der Art schlagenden Bearbeitung über „Wo soll ich fliehen hin“ beziehungsweise „Auf meinen lieben Gott“ anführen. Der Verzicht auf eine skrupulöse Durchsicht des Notentextes und auf eine auch nur hinlängliche Standardisierung der Überschriften und Besetzungsangaben könnte im übrigen auf Bachs Absicht deuten, die Verantwortung für die Publikation weitestgehend dem Verleger zu übertragen und Zeit¹⁵ und Arbeitskraft lieber in für ihn selbst wichtigere Vorhaben zu investieren. Für Johann Georg Schübler scheint sich das Risiko nicht ausgezahlt zu haben, denn als Verleger ist er – soweit wir wissen – nicht wieder in Erscheinung getreten.¹⁶

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

¹⁴ Vgl. etwa die Brandenburgischen Konzerte, die Sechs Suiten für Violoncello solo, die Französischen Suiten.

¹⁵ Eine genauere Bestimmung des Erscheinungsdatums steht noch immer aus. Anhaltspunkte unterschiedlicher Aussagekraft ergeben sich aus dem Wortlaut der Titelseite (Anstellung W. F. Bachs in Halle ab 16. 4. 1746), der Qualität von J. G. Schüblers Notenstich im Vergleich zu seinem Anteil an den Sticharbeiten zu Bachs Musikalischem Opfer sowie den handschriftlichen Eintragungen J. S. Bachs (angeblich 1747/48, vgl. Y. Kobayshi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, Kassel und Leipzig 1989 [NBA IX/2], S. 207). Überlegungen zu „wichtigeren Vorhaben“ in Bachs letzten Lebensjahren müssen künftig davon ausgehen, daß der Thomaskantor im Frühsommer 1749 nur vorübergehend krank und im Herbst möglicherweise amtsmüde, jedoch keineswegs zum Schreiben außerstande war (vgl. Dok V, Nr. A 82b). Die vorfristige Kantoratsprobe des designierten Nachfolgers Gottlob Harrer im Juni 1749 (Dok II, Nr. 583) war von Graf Brühl mit diplomatischer Vorsicht arrangiert worden, und von dem für jenen erbetenen „Dekret“ findet sich bislang keine Spur. Salomon Riemers chronikalische Eintragung vom 8. 6. 1749 mit dem Zusatz „wenn der Capellmeister und Cantor Herr Sebast: Bach versterben sollte“ (Dok II, Nr. 584) ist sicherlich post festum geschrieben, beweist also wenig.

¹⁶ Zu dem relativ bescheidenen Bestand an überlieferten Daten vgl. insbesondere W. Wiemer, *Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge*, BJ 1979, S. 75–91.

Neue Erkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Erfurt im frühen 19. Jahrhundert¹

Beim Transkribieren handschriftlicher Tagebücher von Heinrich Wilhelm Stolze (1801–1868), dem Sohn des Kantors und Musikdirektors am Evangelischen Ratsgymnasium zu Erfurt Georg Christoph Stolze (1762–1830), stieß ich auf bemerkenswerte Mitteilungen des in Erfurt aufgewachsenen und später in Celle wirkenden Lehrers, Kirchenmusikers und Komponisten. Noch während seiner Gymnasialzeit begab sich H. W. Stolze am 28. Juli 1819 in den Sommerferien mit dem acht Jahre älteren Freund, dem Kantor an der Thomaskirche zu Erfurt Carl Friedrich Schade auf eine Fußreise nach Leipzig, um dessen dort studierenden Bruder zu besuchen, Vorlesungen zu hören und die berühmte Messestadt mit ihren Sehenswürdigkeiten kennenzulernen.

Wie Stolze schreibt, trafen die beiden Reisenden in Leipzig mehrfach mit dem Organisten Johann Andreas Dröbs zusammen, der ihnen als Absolvent des Erfurter Ratsgymnasiums und ehemaliger Schüler von Stolzes Vater gut bekannt war. Der jüngere Stolze und Schade begaben sich zum Beispiel am Sonntag, dem 1. August 1819, an Dröbs' Wirkungsort, die Peterskirche, um dem Spiel des Organisten zu lauschen und ihn nach Möglichkeit auch zu sprechen. Stolze berichtet hierüber: „Er führte sein angefangenes Thema recht gut aus. Wir wollten auch gern hinauf zu ihm, allein wir fanden die Treppe nicht.“ Am darauffolgenden Tag (Montag, 2. August) unternahmen sie einen weiteren Versuch: „Um 10 Uhr gingen wir in die Behausung des H. Organisten Dröbs, welcher bey einem Barbier im 4. Stock oder im Dachstübchen wohnt. Er war aber nicht zu Hause.“ Nachmittags hatten sie mehr Glück. Die Schilderung des Treffens enthält zudem einen bemerkenswerten und offenbar singulären Hinweis auf zwei Porträts in Dröbs' Besitz:

„Wir trafen ihn auch an. Ich gab ihm mein Empfehlungsschreiben von meinem Vater und dem Herrn Komponisten Fischer.² Wir sahen einige schöne Brustbilder nehml. Sebastian Bach und Kittel in der Nachtmütze, im goldnen Rahmen gefasst, welche er aus der Auktion von Strigelius an sich gekauft hat.“

Meine Recherchen ergaben, daß der genannte aus Halle stammende Adolf Wilhelm Strigelius 1798 in Erfurt die Kupferdruckerei auf der Pilsle 11 über-

¹ Ganz herzlich danke ich Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze für seine freundlichen und hilfreichen Hinweise.

² Michael Gotthard Fischer (1773–1829), Organist in Erfurt, Schüler von Johann Christian Kittel.

nommen und die Witwe des Vorbesitzers Pezold geheiratet hatte; zudem begründete er eine Buchhandlung. Strigelius war der Testamentsvollstrecker des am 18. Mai 1809 verstorbenen Johann Christian Kittel. Die Auktion von Kittels Nachlaß fand am 24. Oktober 1809 in Strigelius' Geschäftsräumen statt.³ In dem Auktionskatalog (S. 39) ist tatsächlich unter der Losnummer 849 verzeichnet: „Bach, (Joh. Seb.) Kapellmeister und Musikdirektor in Leipzig. In Oel gemalt, 2 Fuß, 4 Zoll hoch, 2 Fuß breit. In goldnem Rahmen.“ Unter Nr. 852 steht: „Das Bildniß des seel. Hrn. Organist Kittels im Schlafrock und Nachtmütze, in Oel gemalt, 2 Fuß hoch und auch so breit, in schwarzlak. und vergold. Rahmen.“

Aus diesem Befund ergeben sich zahlreiche Fragen. Welches der bekannten Bach-Porträts hat Dröbs gekauft? Oder ist es ein bisher unbekanntes oder ein noch nicht bestimmbares Gemälde? Handelt es sich bei diesem etwa 72 cm in der Höhe und 60 cm in der Breite messenden Brustbild Bachs möglicherweise um jenes Porträt, das Kittel 1798 in Langensalza erworben und über seinem Klavier aufgehängt hatte und das nach seinem Tod an der Orgel der Predigerkirche zu Erfurt angebracht werden sollte?⁴ Wenn ja, wo ist das Ölgemälde nach 1819 oder nach Dröbs' Tod 1826 verblieben? Hat es Leipzig wieder verlassen? Völlig unbekannt ist bisher ein Bildnis Johann Christian Kittels in Schlafrock und Nachtmütze.

Johann Andreas Dröbs stammte aus dem Dorf Andisleben nördlich von Erfurt und absolvierte das Ratsgymnasium in Erfurt von 1801 bis 1804. Die anschließend besuchte Seminarklasse für Schulmeister verließ er vorzeitig, um sich ganz der Musik zu widmen. Er wohnte als Musiklehrer bis 1810 auf dem Junkersand, nur wenige Schritte von der Pilsa entfernt.⁵

Das Reisetagebuch Stolzes hält noch eine zweite Überraschung bereit. Sie betrifft zwei Kompositionen von Johann Sebastian Bach. Stolze schreibt weiter über den Besuch bei Dröbs: „Ich wieß ihm die 2 Bachischen Fugen B-Dur und G-moll, um sie herauszugeben.“ Aus diesem Grunde suchten Dröbs und Stolze gemeinsam den Verlag Breitkopf & Härtel auf:

³ *Verzeichniß derjenigen Musikalien und musikalischen Schriften aus dem Nachlasse des verstorbenen Hrn. Organist Kittel in Erfurt welche Dienstags den 24ten October u. folg. Tage Nachmittags von 2 bis 5 Uhr in dem Strigeliussischen Hause auf der Pilsa an die Meistbietenden gegen gleich baare Bezahlung versteigert werden sollen*, Erfurt 1809.

⁴ Vgl. Gerber NTL, Bd. 3, Sp. 58, und C. L. Hilgenfeld, *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke*, Leipzig 1850, S. 169.

⁵ Vgl. *Erfurtisches Intelligenz-Blatt*, 16. Mai 1810, S. 306: „Bei mir steht ein Piano-forte in Flügelform bis ins dreigestrichene g von Friedrici um sehr billigen Preis zu verkaufen. Jeden Morgen bin ich zu Hause. Tröbs, Musiklehrer auf dem Junkersand“.

„Um 4 Uhr ... wir gingen bey Breitkopf und Härtel, zuerst in die Musik Druckerein ..., zuletzt in das Magazin, wo wir Härteln die 2 Bachischen Fugen gaben. Für 5 Rt. sollte ich mir Noten aus seinem Verlage aussuchen. Ich wählte:

Klavierauszug von der Zauberflöte	Ladenpreis	3 Rt.
Hornschnle von Duvernoe für Ernst Heilmann	1 "	12 gr
Lindemann. Tänze für P.Forte	–	12 gr
	[Summa.]	5 Rt.

Unterwegs bat ich den Org. Dröbs, er möchte, wenn er zu Härteln ging, um 6 Exempl. bitten von den Bachischen Fugen, wenn sie gedruckt wären, weil ich es vergessen hätte.“

Daß es tatsächlich Fugen von J. S. Bach waren, erfahren wir aus einer späteren Tagebuchaufzeichnung über eine Reise nach Lüneburg und Hamburg aus dem Jahre 1833:

„28. Juli. Sonntag. Michaeliskirche, ... der Organist Substitut Demuth ließ dann das Orgelriesenwerk hören mit cres- und decrescendo, 3 Klaviere und Pedal ... Zum Ausgang spielte er die von mir herausgegebene Seb. Bachsche Fuge in g-moll Pastorale.“

Im Auktionskatalog Kittels sind im Abschnitt „Präludien und Fugen für die Orgel“ (S. 18 ff.) von J. S. Bach neben einer Sammlung „mit obl. Pedal, ..., 69 Seiten stark“ (Nr. 371) zahlreiche weitere Präludien und Fugen angegeben, darunter auch eine Fuge „in Gmoll, geschr.“ (Nr. 387) und „Präludium und Fuge über den Namen BACH, geschr.“ (Nr. 403). Beide Kompositionen sind im Bach-Werke-Verzeichnis tatsächlich genannt, allerdings sind bei den von Stolze initiierten Ausgaben bisher weder der Name des Herausgebers noch das Erscheinungsjahr ermittelt worden:

Fuge in g-moll BWV 578, Erstdruck:

Fuge | Für die Orgel | von | JOH. SEB. BACH. | No 2 – Pr[eis] | 4 Gr. | Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig. [Verlagsnummer] 3664.⁶

Präludium und Fuge in B-Dur BWV 898, Erstdruck:

Praeludium und Fuge | über den Namen | BACH | für das Pianoforte oder die Orgel | von | Joh. Seb. Bach. | Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic. | Pr. 10 Ngr. [Verlagsnummer] 3539.⁷

⁶ Vgl. P. Krause, *Originalausgaben und ältere Drucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig 1970 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 5.), S. 76, Nr. 160. Als Erscheinungsjahr wird dort Dezember 1821 genannt; NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 267.

⁷ NBA V/12 Krit. Bericht (U. Bartels, F. Rempp, 2006), S. 223. Die Echtheit von BWV 898 wird aus stilistischen Gründen allgemein angezweifelt.

Schließlich bleibt noch die Frage zu klären, wie die beiden Fugen in den Besitz des 18jährigen Gymnasiasten Heinrich Wilhelm Stolze kamen. Wie wir wissen, wirkten Vater Stolze und Johann Christian Kittel gemeinsam an der Predigerkirche zu Erfurt, der eine als Kantor, der andere als Organist. Sie wohnten auch einige Jahre gemeinsam im selben Haus. Heinrich Wilhelm Stolze war durch den – wenn auch kurzzeitigen – Unterricht bei Johann Christian Kittel ein Enkelschüler des großen Johann Sebastian Bach. Möglicherweise machte Vater Stolze seinem jüngsten Sohn mit den aus dem Nachlaß Kittels erworbenen Fugen ein Geschenk zu dessen 18. Geburtstag am 1. Januar 1819. Nunmehr sind für die genannten Erstausgaben auch der Name des Herausgebers, das Erscheinungsjahr und die Herkunft der Vorlagen ermittelt: Heinrich Wilhelm Stolze, 1819, nach Handschriften aus dem Besitz von J. C. Kittel.

Helga Brück (Erfurt)

Ein Passionsoratorium von Carl Heinrich Graun in der Notenbibliothek Johann Sebastian Bachs?

Die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz verwahrt unter der Signatur *Mus. ms. 40372* die Abschrift eines umfangreichen und üppig besetzten Passionsoratoriums.¹ Der auf der ersten Seite des Umschlags befindliche Titel lautet: *Oratorium Passionale* | a | 3. Flaut. | 3. Oboi. | 3. Oboi d'amor. | 2. Corni. | 3. Basson. | Violino Piccolo. | 1. Violin. | 2. Violin. | Viola | Soprano | Alto | Tenore | Basso | Violoncello ô Violono. | con | Organo. Neben der Partitur befindet sich unter derselben Signatur ein unvollständiger Stimmensatz, der insgesamt 24 Stimmhefte umfaßt und in dem lediglich die im Titel und in der Partitur geforderten Partien der drei Flöten und der ersten beiden Oboen fehlen. Der Komponist des Werks sowie Schreiber und Herkunft der Quellen konnten bisher nicht bestimmt werden. Als Entstehungszeit der Handschrift wird die Mitte des 18. Jahrhunderts vermutet. Neben einem Tintenklecks auf der letzten Seite der Partitur läßt sich noch die Zahl 1750 erkennen. Die Partiturabschrift umfaßt insgesamt 72 Blätter, wobei die Niederschrift der Komposition bis Blatt 68 reicht und die letzten 4 Blätter (7 beschriebene Seiten) als „Appendix“ bezeichnet sind. Dieser Anhang enthält fünf Sätze (ein Rezitativ, eine Arie, einen Choral, ein Arioso und einen weiteren Choral), die teils zusätzlich in die Partitur einzufügen sind, teils Alternativen zu vorhandenen Sätzen darstellen.

Eine Identifizierung des Werks ist umso leichter möglich, als es seit kurzem sowohl in einem einschlägigen Werkverzeichnis erschlossen als auch in einer kritischen Neuausgabe bequem zugänglich ist. Es handelt sich um die etwa 1730 in Braunschweig entstandene sogenannte „Große Passion“ von Carl Heinrich Graun² – ein Werk, das im 18. Jahrhundert weit verbreitet war und zahlreiche Aufführungen erlebte.

Gegenüber der von Bernhard Schrammek für seine Ausgabe des Werks herangezogenen Schweriner Abschrift ist in der Berliner Quelle die sparsamere Verwendung von Tempoangaben auffällig. Außerdem sind hier ver-

¹ Vgl. *Die Signaturengruppe Mus. ms. 40000ff. – Erste Folge: Handschriften des 15. bis 19. Jahrhunderts in mensuraler und neuerer Notation. Katalog, bearbeitet von Hans-Otto Korth und Jutta Lambrecht unter Mitarbeit von Helmut Hell*, München 1997 (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, 1. Reihe, Bd. 13), S. 652–653.

² GraunWV B:VII:5; sowie *Carl Heinrich Graun. Kommt her und schaut* (GraunWV B:VII:5), hrsg. von B. Schrammek, Beeskow 2007.

schiedene Sätze transponiert oder anderweitig verändert; vermutlich handelt es sich um eine Anpassung an konkrete örtliche Aufführungsgegebenheiten (als Beispiele wären die Rezitative Nr. 45, 47, 50 und die Arie Nr. 49 zu nennen). Die Schweriner Quelle bietet zudem die Sätze Nr. 21 und 33 in jeweils zwei – in der Partitur unmittelbar nacheinander notierten – Vertonungen, die eine größer besetzt, die andere nur dreistimmig ausgeführt.³ Die neu identifizierte Quelle *Mus. ms. 40372* enthält im Falle der Alt-Arie „Ein Geist, in dem der Geldgeiz keimet“ im Hauptteil die stärker besetzte Fassung (Satz 21/2), für die Tenor-Arie „Bis in den Tod ist Jesu Geist betrübet“ hingegen die mit einer Solovioline besetzte „kleinere“ Variante (Satz 33/1). Schrammeks Annahme, daß entweder die beiden kleinen oder die beiden größer besetzten Sätze zusammengehören, wird somit durch die Berliner Quelle nicht gestützt.⁴ Die jeweils anderen Fassungen der Arien (Satz 21/1 und 33/2) stehen in unserer Handschrift in dem mit „Appendix“ bezeichneten Anhang und sind mit dem Vermerk „alia compositio“ versehen. Daraus läßt sich ersehen, daß die dreistimmig besetzte Arie 21/1 und die großbesetzte Arie 33/2 erst nachträglich der Partitur beigelegt worden sind.

Der „Appendix“ enthält zudem zwei Choralsätze. Der erste (im Anschluß an die Arie 21/1) trägt den Vermerk „Choral nach den Einsetzungsworten“ und ist eine vierstimmige Bearbeitung des Liedes „Auf meinen lieben Gott“ (Melodie: Jakob Regnart, 1576). Der zweite folgt auf die als „Arioso“ bezeichnete Arie 33/2 und ist mit dem Hinweis versehen „nach der Aria: Dornen tragen keine Trauben“ (Satz 49). Bei diesem Satz mit dem Text „Herr, laß dein bitter Leiden“ handelt es sich um den einen Ganzton aufwärts transponierten Choral „O Wunder ohne Maßen“ (Satz 31).⁵ Zu Beginn des „Appendix“ findet sich schließlich noch ein kurzes, nur drei Takte umfassendes und für den „Evangelisten“ bestimmtes Tenor-Rezitativ (Text: „Jesus nahm zu sich die Zwölfe, und sprach zu ihnen“). Der über dem Satz befindliche Hinweis „nach dem 1sten Tutti. Lasset uns aufsehen etc.“ deutet an, daß er zwischen Satz 2 und 3 einzuschieben ist.

Soweit sich aus der Quellenübersicht im GraunWV und den Angaben bei Schrammek ersehen läßt, ist in der Handschrift *Mus. ms. 40372* die Werkbezeichnung „Oratorium Passionale“ und die Platzierung von Alternativ- und Einschubsätzen in einem „Appendix“ in der Überlieferung der „Großen Passion“ singular. Aus diesem Grund beansprucht eine in die zweite Auflage seiner Bach-Biographie eingerückte Mitteilung Carl Hermann Bitters bezüg-

³ Schrammeks Edition bietet die beiden kleinbesetzten Fassungen (Nr. 21/1 und Nr. 33/1) als Alternativsätze im Anhang und übernimmt die reicher instrumentierten Kompositionen (Nr. 21/2 und Nr. 33/2) in den Haupttext.

⁴ Schrammek (wie Fußnote 2), S. IX.

⁵ Lediglich die erste Note ist auf den Wert einer Halben gekürzt.

lich des Quellenbesitzes der Leipziger Thomasschule besondere Aufmerksamkeit:

„Wohl war dem Verfasser dieses Werkes vielfach und auch durch den verdienten Cantor der Thomas-Schule, Hauptmann, versichert worden, dass in den Schränken der Anstalt nichts mehr von Bach, resp. aus seiner Zeit vorhanden sei. Bei genauerer Nachsuchung fanden sich indess doch:

1. Ein Oratorium *Passionale* von Graun (in den Jahren 1725 bis 1735 in Braunschweig componirt), in welchem Titel und Angabe der Instrumente, Correcturen und einzelne Zusätze, sowie am Schluß

a. die Ueberschrift des Rezitativs und zweier Arien des Appendix,

b. die Ueberschrift, Noten und Text eines Chorals, der muthmaasslich von Bach dazu gesetzt war,

unzweifelhaft von seiner Hand herrühren.

...
immerhin mindestens werthvolle Erinnerungen an den großen Mann, der dort einst gewirkt.“⁶

Diese Beschreibung stimmt in allen wesentlichen Einzelheiten mit dem Befund von *Mus. ms. 40372* überein (Name des Komponisten, Titel des Werks, Vorhandensein eines „Appendix“). Daß Bitter den Inhalt des Appendix nicht im einzelnen anführt, mag damit zusammenhängen, daß er weniger an der Komposition Grauns interessiert war, als an einer Kennzeichnung der mutmaßlichen Zusätze Bachs.

Daß Bitter tatsächlich die heute in Berlin befindliche Handschrift vorlag, wird noch durch eine weitere Beobachtung gestützt. Auf der Titelseite (Bl. 1r) und der ersten Partiturseite (Bl. 2r) befindet sich ein kleiner ovaler Stempel mit zwei ineinander verschlungenen Buchstaben. In dem in Fußnote 1 genannten Katalog werden diese als „JS“ gedeutet. In Wirklichkeit handelt es sich aber um die Initialen „TS“ der Leipziger Thomasschule. Peter Wollny verwies mich auf meine Anfrage hin auf einen besonders gut lesbaren Abdruck dieses Stempels auf der Titelseite des 1823 von Christian Theodor Weinlig angelegten Katalogs der Bibliothek der Thomasschule.⁷ Dort steht unmittelbar über dem Stempel: „Anmerkung: diese Musikalien sind sämmtlich mit dem hierbeygedruckten Stempel versehen“. In diesem Katalog wird unter Cap. 1 („An Kirchenmusik mit Instrumentalbegleitung“), Fasc. III („Passionsmusiken nach den Evangelisten in Partitur mit ausgeschriebenen Stimmen“) ein Werk von Graun genannt. Da die Komposition aber nicht weiter spezifiziert ist, bleibt offen, welche von dessen Passionsmusiken gemeint ist.

⁶ C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage, Berlin 1881, Bd. 3, S. 272–273.

⁷ Vgl. C. T. Weinlig, *Catalog der, der Thomas-Schule zu Leipzig gehörenden Musikalien*, Leipzig 1823, Stadtarchiv Leipzig, *Stift. IX. A. 35*.

In Robert Eitners Quellenlexikon werden vier Passionsoratorien Grauns genannt (darunter auch die „Große Passion“ mit dem Textincipit „Kommt her und schaut“), aber nur für die mit der Choralstrophe „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ beginnende sogenannte „Kleine Passion“ ist eine Partitur aus dem Besitz der Thomasschule nachgewiesen.⁸ John W. Grubbs übernimmt diese Information und zieht den Schluß, daß es sich bei dem von Bitter beschriebenen Werk um „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ gehandelt haben müsse.⁹ Seine brieflichen Anfragen führten allerdings zu dem Ergebnis, daß „diese Partitur Kriegsverlust (frdl. Mitteilung der Thomasschule vom 3. 9. 1960)“ sei, „so daß eine Überprüfung, inwieweit das Werk durch Bachs Eingriffe ... verändert wurde, heute nicht mehr möglich ist.“¹⁰

Grubbs hatte sich von der bei Bitter beschriebenen Quelle eine Bestätigung für die von ihm angenommene Beteiligung Bachs an dem Passionspasticcio „Wer ist der, so von Edom kömmt“ erhofft, dessen Grundlage Grauns „Kleine Passion“ bildet. Die vorstehend mitgeteilten Beobachtungen deuten jedoch in eine andere Richtung. Die von Bitter in der Thomasschule aufgespürte Handschrift ist offensichtlich identisch mit der heute in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Abschrift *Mus. ms. 40372*. Entgegen allen bisherigen Vermutungen überliefert sie jedoch nicht Grauns Passionsoratorium „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ sondern seine Große Passion „Kommt her und schaut“. Wann die Handschrift die Thomasschule verließ und auf welchem Weg sie in die Staatsbibliothek gelangte, ist derzeit nicht zu klären.

Da die Quelle nun aber wieder zur Verfügung steht, läßt sich untersuchen, was es mit den von Bitter festgestellten Eintragungen von der Hand J. S. Bachs auf sich hat. Von Peter Wollny erhielt ich den Hinweis, daß Bitter in seiner Begeisterung für den großen Komponisten einem Irrtum unterlag und es sich bei dem Schreiber der Partitur in Wirklichkeit um Johann Friedrich Doles (1715–1795) handelt.¹¹ Lediglich der Appendix stammt von einer anderen, noch nicht identifizierten Hand. Doles studierte ab 1739 an der Universität Leipzig und soll in den folgenden vier Jahren Bachs Musikunterricht genossen haben.¹² 1744 wurde er Musikdirektor der Stadt Freiberg und Kantor des dortigen Gymnasiums. Im Januar 1756 trat er schließlich die Nachfolge des Thomaskantors Gottlob Harrer in Leipzig an.

⁸ Vgl. EitnerQ, Bd. 4, S. 347a.

⁹ Vgl. J. W. Grubbs, *Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts*, BJ 1965, S. 10–42.

¹⁰ Grubbs, S. 42.

¹¹ Vgl. die Schriftproben in MGG, Bd. 3, Sp. 630 und 635/636.

¹² Siehe H. Banning, *Johann Friedrich Doles: Leben und Werke*, Leipzig 1939, sowie S. Langusch, „... auf des Herrn Capellmeisters Bach recommendation ...“ – *Bachs Mitwirken an der Besetzung des Kantorats der Altstadt Salzwedel 1743/44*, BJ 2007, S. 9–43.

Die Datierung der Partitur auf das Jahr 1750 deutet auf eine Entstehung der Handschrift während Doles' Freiburger Zeit. Diese Annahme wird durch den Wasserzeichenbefund (Stadtmauer mit Türmen, Löwe im Schild = Wappen der Stadt Freiberg) bekräftigt. Doles dürfte das Werk mithin 1750 oder in einem der darauffolgenden Jahre in einer der Freiburger Kirchen zu Gehör gebracht haben. Später ist es vermutlich auch in Leipzig erklungen. Zu klären wäre, ob das Stimmenmaterial ebenfalls ganz oder teilweise aus Freiberg stammt und ob sich Spuren einer Anpassung an die Leipziger Verhältnisse ausmachen lassen. Hierzu dürften die in einigen Stimmen zu findenden Namenszüge von Schreibern (Voigt, Knebel, Kentelius) weiterführende Hinweise liefern.¹³

Auch wenn die Abschrift der „Großen Passion“ nicht aus der Notenbibliothek Johann Sebastian Bachs stammt, bildet sie doch einen willkommenen neuen Beleg für die Geschichte der figuralen Passionsaufführungen in den Freiburger und Leipziger Hauptkirchen.¹⁴

Klaus Steffen (Falkensee)

Abbildungen 1–3. Carl Heinrich Graun, Passionsoratorium „Kommt her und schaut“, Abschrift von Johann Friedrich Doles. D-B, *Mus. ms.* 40372, Bl. 1r (Titelseite), Bl. 2r (erste Notenseite), Bl. 69r (Beginn des „Appendix“).

¹³ Wie Fußnote 1, S. 652.

¹⁴ Zu weiteren fremden Passionsmusiken aus dem Besitz Doles' siehe auch H.-J. Schulze, *Eine rätselhafte Johannes-Passion „di Doles“*, in: Rudolf Eller zum Achtzigsten. Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Prof. em. Dr. Rudolf Eller am 9. Mai 1994, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft im 60. Jahr seines Bestehens am 11. Mai 1994, Rostock 1994, S. 67–74; sowie LBzBF 1, S. 55–70 (P. Wollny) und 71–85 (U. Leisinger).

Mus. ms. 40372

Oratorium Passionale

a

3. Flaut.
 3. Oboi.
 3. oboi d'amor.
 2. Corni.
 3. Basson.
 Violino Piccolo.
 1. Violin.
 2. Violin.
 Viola
 Soprano
 Alto
 Tenore
 Basso
 Violoncello o Violona.
 con
 Organo.

Appendix.

Evangelic. *in dem* *Maß der 1/4 Takt. Cello und Bass.*

85.

in dem *Maß der 1/4 Takt. Cello und Bass.*

Denn ich habe die geistliche Freiheit zu genießen

Cetero, unquam e Alia alia Propositi...

piano

wird die Freiheit

was sind die geistlichen Freiheit

piano

gott in der Hand

Abbildung 3

Vier unbekannte Textdrucke zu Leipziger Ratswahlkantaten aus den Jahren 1751–1754

Überlegungen zum Repertoire der Amtszeit Gottlob Harrers

o

Über das Wirken von Gottlob Harrer als Thomaskantor ist trotz der verdienstvollen Studien von Arnold Schering und Ulrike Kollmar bisher nur Weniges bekannt.¹ Der Protégé des Grafen von Brühl wurde bereits 1749 zum Nachfolger Bachs bestimmt. Nach Bachs Tod trat er – nach Erledigung der üblichen Formalitäten – sein Amt mit der offiziellen Einführung am 2. Oktober 1750 an. Von Harrers Leipziger Aufführungsrepertoire sind heute überwiegend lateinische Werke (meist Messen und Magnificat-Vertonungen) erhalten; deutsche Figuralstücke fehlen fast ganz. Ob und in welchem Umfang er einen eigenen, heute verschollenen Jahrgang von Kirchenkantaten verwendete,² ist nicht belegt. Die nachweislich aus Harrers Notenbibliothek stammenden Handschriften, die von ihm in vielen Fällen mit knappen Aufführungsvermerken versehen wurden, ermöglichen bisher nur lückenhafte Erkenntnisse zur Chronologie seiner Aufführungen in den beiden Hauptkirchen St. Thomas und St. Nikolai.³

Die Entdeckung einiger Kantatentextdrucke erlaubt nun erstmals Einblicke in die Zusammensetzung dieses Werkbestands. Im Archiv der Leipziger Nikolai-kirche werden unter der Signatur *IR 48* vier Texthefte aufbewahrt, die die Kantatenaufführungen anlässlich der feierlichen Begehung des Leipziger Ratswechsels in den Jahren 1751 bis 1754 dokumentieren.⁴ Die Hefte um-

¹ A. Schering, *Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703–1755)*, BJ 1931, S. 112 bis 146; U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755). Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor zu Leipzig*, Beeskow 2006 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 12.), S. 118.

² Ein 48 Werke umfassender Kantatenjahrgang gelangte nach Harrers Tod in den Besitz des Görlitzer Kantors Georg Gottfried Petri und wurde 1796 als Teil von dessen Nachlaß veräußert. Die Werke gelten seither als verschollen. Vgl. M. Gondolatsch, *Georg Gottfried Petri, Kantor in Görlitz 1764–95, und sein musikalischer Nachlaß*, in: ZfMw 3 (1920/21), S. 180–189, speziell S. 185; ferner Kollmar (wie Fußnote 1), S. 122.

³ Siehe dazu Kollmar (wie Fußnote 1), S. 127.

⁴ Im Archiv der Nikolaikirche werden außerdem unter der Signatur *IR 45* fünf Exemplare des Textdrucks der Musik zum Jubelfest der Universität Leipzig (1709) und unter der Signatur *IR 49* die Kirchenmusiktexte zu den Investituren der Superintendenten Salomon Deyling (1721) und Johann Christian Stemmler (1756) aufbewahrt.

fassen jeweils zwei Blätter (einen Bogen) vom Format ca. 15,5×19 cm. Das erste Heft trägt folgenden Titel (S. 1):

Text | zur | Kirchen-Music, | Welche | auf | E. Hoch-Edlen und Hochweisen | Raths Wahl, | Den 30. August. 1751. | In der Kirche zu St. Nicolai | nach der Predigt | aufgeführt werden soll. | Leipzig, | Gedruckt bey Gottlob Friedrich Rumpff.

Die Titel der übrigen Hefte sind ähnlich formuliert.⁵ Die vier Textdrucke gehören also genau in die Jahre, in denen Harrer gemäß seinen Amtspflichten für die Ausgestaltung des Ratswechselgottesdienstes verantwortlich war. Dieser Gottesdienst fand in jedem Jahr am Montag nach Bartholomäi (24. August) früh um sieben Uhr in der Stadtpfarrkirche St. Nikolai statt; dem Rang des Anlasses entsprechend wurde eine festliche Kantatenaufführung durch den Thomanerchor unter der Leitung des Kantors erwartet.

Traditionsgemäß sandte der noch amtierende Rat jeweils einige Zeit vor der offiziellen Amtsübergabe einen Ratsdiener sowohl zum Superintendenten, um die Predigt zu bestellen, als auch zum Thomaskantor, um die Festmusik offiziell in Auftrag zu geben. Entsprechende Aktenvermerke finden sich während Bachs Amtszeit in den Ratsprotokollen für die Jahre 1729–1749.⁶ 1750 wurde die fällige Kantate bei der eben erst verwitweten Anna Magdalena Bach in Auftrag gegeben.⁷ Harrer stand zu diesem Zeitpunkt zwar schon als künftiger Thomaskantor fest – er hatte den Anstellungsrevers am 17. August 1750 unterzeichnet⁸ und zwei Tage darauf das „Examen in consistori“ abgelegt⁹ –, war jedoch noch nicht offiziell in sein Amt eingeführt worden. Es ist daher anzunehmen, daß die Aufführung im August 1750 von einem Präfekten geleitet wurde.¹⁰ Für die Jahre 1751 bis 1754 bestellte der „ThürKnecht“ die Kantate bei Gottlob Harrer, wobei das Protokoll für 1752 allerdings versehentlich noch einmal Bachs Namen nennt.¹¹ 1755, nach Harrers Tod, mußte abermals für eine Vertretung gesorgt werden; auch hier ist zu vermuten, daß der damalige erste Präfekt – in diesem Fall Carl Friedrich Barth – die Aufführung

⁵ Die Titel der Hefte aus den Jahren 1752 und 1753 unterscheiden sich lediglich durch das geänderte Datum („Den 28. August. 1752.“ beziehungsweise „den 27 August. 1753.“); zudem wurde 1753 der Textdruck von Christian Ehrenfried Förster erstellt. Für 1754 lautet der Titel: *Bey | E. Hoch-Edlen und | Hoch-Weisen | Raths-Wahl, | Anno 1754. den 26. Aug. | Wurde | in der Kirche zu St. Nicolai | folgende Music aufgeführt. | Leipzig, | Gedruckt bey Gottlob Friedrich Rumpff.*

⁶ Vgl. Dok II, Nr. 264.

⁷ Kollmar (wie Fußnote 1), S. 331.

⁸ Der Revers ist im Konzept erhalten; siehe Kollmar (wie Fußnote 1), S. 318 f.

⁹ Ebenda, S. 321.

¹⁰ W. Neumann, *Eine verschollene Ratswechselkantate J. S. Bachs*, BJ 1961, S. 52 bis 57.

¹¹ Kollmar (wie Fußnote 1), S. 331.

übernahm.¹² Mit dem Ausbruch des Siebenjährigen Krieges 1756 endeten die Aufführungen der traditionellen Ratswechselkantaten bis auf weiteres.¹³

Im Jahr 1751 wurde der Ratswechsel am 30. August vollzogen. Die im Frühgottesdienst nach der Predigt aufgeführte Musik ist mit ihren vier Sätzen deutlich kleiner dimensioniert als die von Bach zu demselben Anlaß komponierten Werke.¹⁴ Dem einleitenden Dictum aus dem 13. Kapitel des Römerbriefs („Jedermann sei untertan der Obrigkeit“) folgt eine knappe Da-capo-Arie („Herr, du König aller Welt“). Nach dem sich anschließenden umfangreichen Rezitativ („Es ist der Christen Lehre“) wird die Kantate mit einem nicht näher bezeichneten strophisch angelegten Satz („Herr, laß deine Gnad und Segen“) beschlossen.

Als Vorlage für die madrigalischen Texte dienten Dichtungen des Eise-nacher Poeten Hermann Ulrich von Lingen (1695–1743), die Georg Philipp Telemann als Textvorlagen für mehrere Kantatenzyklen verwendet hatte. Im sogenannten „Ersten Lingschen Jahrgang“ Telemanns finden wir für den 23. Sonntag nach Trinitatis die Kantate „Fürchtet Gott, ehret den König“ (TVWV 1:573), deren Text offensichtlich als Vorlage für die freien Dichtungen unserer Ratswechselkantate diente (siehe Tabelle auf S. 320 f.).

Das einleitende Dictum der Leipziger Kantate („Jedermann sei untertan der Obrigkeit, die Gewalt über ihn hat. Denn es ist keine Obrigkeit ohne von Gott; wo aber Obrigkeit ist, die ist von Gott geordnet.“) ist hingegen ein anderes. Ob der entsprechende Satz ebenfalls aus einem fremden Werk entlehnt war – und gegebenenfalls aus welchem –, ist nicht genau feststellbar. In Frage kommt hier unter anderem Telemanns Kantate „Jedermann sei untertan der Obrigkeit“ (TVWV 1:960) aus dessen seinerzeit weit verbreitetem „Sicilianischen Jahrgang“. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß beide Kantaten auch von Telemann selbst gemeinsam aufgeführt wurden: Nach Aussage eines Hamburger Textdrucks erklang am 23. Sonntag nach Trinitatis 1723 in der Hamburger Jacobikirche vor der Predigt „Fürchtet Gott, ehret den König“ und nach der Predigt „Jedermann sei untertan der Obrigkeit“.

¹² Zum Interregnum nach Harrers Tod siehe M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, BJ 2003, S. 97–141, speziell S. 110–119.

¹³ H.-J. Schulze, Vorwort zur Faksimile-Ausgabe *Johann Sebastian Bach, Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“* (BWV 29), Leipzig 1985, S. 3.

¹⁴ In seiner Amtszeit muß Bach insgesamt zu 27 Ratswechseln die Musik beigesteuert haben. Davon sind fünf Kompositionen musikalisch erhalten (BWV 29, 69, 119, 120 und fragmentarisch BWV 193), drei weitere Werke nur durch Textdrucke belegt (BWV Anh. 3 „Gott, gib dein Gerichte dem Könige“, BWV Anh. 4 „Wünschet Jerusalem Glück“ und BWV Anh. 193 „Herrscher des Himmels, König der Ehren“). Siehe auch NBA I/32.1–2 Krit. Bericht (C. Fröde, 1994) und BC B 3–10.

G. P. Telemann „Fürchtet Gott, ehret den König“ TVWV 1:573 (Satz 2–4)¹⁵	Ratswahlkantate Leipzig 1751 (Satz 2–4)
<p>[Arie, Baß] Herr, du König aller Welt, Für dem das Chor der Engel niederfällt, hilf, daß mein Herz dich ewig mag verehren! Laß mich dein Wort für meine Richtschnur schätzen, Und, die du mir zu Hirten wollest setzen, Mit Treu und Liebe willig hören.</p>	<p>ARIA. Herr Herr, Du König aller Welt, Vor dem das Heer der Engel nieder fällt, Laß in der Obrigkeit dich demuthsvoll verehren. Laß Deine Ordnung uns vor eine Richtschnur schätzen, Und die Du uns zu Obern wollen setzen Mit Treu und Ehrfurcht willig hören.</p>
<p>[Rezitativ, Sopran] Es ist ja Christi Lehre: Gib erstlich deinem GOTT die Ehre, Und dann der Obrigkeit. Der Höchste hat sie selbst eingesetzt; Was sie gebeut, Das nicht zuwider ist des HERREN Wort und Willen, sollt du getreu und gern erfüllen. Wer sie verletzt Mit Worten oder mit der That, Der wiederstrebet dem, was GOTT geordnet hat. Du musst mit Andacht auch für die Regenten Die dir der Höchste hat zur Obrigkeit ernennet Damit ihr Regiment Von GOTT gesegnet möge bleiben, Daß sie der Höchste mag in seine Hände schreiben Den guten Geist der Kraft und des Verstandes Gaben, Und sie nach diesem Leben Für seinem Thron gekrönt in Freuden lasse schweben.</p>	<p>Recit. Es ist der Christen Lehre: Gebt zwar nur GOTT allein die Ehre, Doch auch der Obrigkeit, Der Herr hat Sie ja selber eingesetzt, Daher muß man, weil er auch seinen Willen Durch Sie gebeut, Was Sie befiehlt, in allen gern erfüllen. Wer sie verletzt Mit Worten oder That, Greiff GOTT ans Hertz, Und widerstrebet dem, was er geordnet hat. Das menschliche Geschlecht und dessen Sicherheit, Bestünde nicht, Wenn nicht der Obrigkeit Gesetz und das Gericht, Der Boßheit Einhalt thäte. Darum erfordert auch die Pflicht Daß man vor Sie beständig bethe, Das Er Ihr seinem Geist verleih, Und daß Ihr Regiment allzeit geseget sey.</p>

¹⁵ Wiedergabe nach dem originalen Textdruck: *J.N.J. | Texte | zur | MUSIC, | am XXIII. Sonntage nach Trinitatis, | 1723. | in der Kirche | zu St. Jacobi | in HAMBURG | aufgeführt | von | Georg Philipp Telemann, | Chori Musici Directore. | Gedruckt und zu bekommen bey sel. J.N. Gennagels | Wittwe, auf St. Jacobi Kirhhofe.* (Exemplar: D-Ha, A 534/245).

G. P. Telemann „Fürchtet Gott, ehret den König“ TVWV 1:573 (Satz 2–4)¹⁵

[Arie, Alt]

Herr, laß unsrer Oberrn Glücke
Ewiglich für dir bestehn!
Deine Gnade, Hülf und Seegen
Muß um ihren Sitz sich legen!
Laß sie Lob und Schmuck begleiten,
auch sie einst nach diesen Zeiten
Das schöne Reich des Himmels sehn!

Ratswahlkantate Leipzig 1751
(Satz 2–4)

Herr laß Deine Gnad und Seegen
Stets um Ihren Sitz sich legen,
Fördre Ihrer Hände Werck.
Und Ihr zeitlich Blühh und Grünen,
Da Sie unser Wohlfahrt dienen,
Sey allzeit Dein Augenmerck.

Häuffen die Regierungs-Sorgen
Sich gleich jeden Tag und Morgen,
Stärke Sie mit Deiner Krafft.
Weil Ihr Dencken und Ihr Dichten,
Und das, was Sie sonst verrichten,
Uns ja lauter Gutes schafft.

Mehre Ihrer Jahre Menge
Durch der spätesten Zeiten Länge,
Bis Sie Lebens müde seyn,
Zeichne Sie in Deine Hände,
Führe Sie nach Ihrem Ende
Dort in Salems Freuden ein.

Auch für Leipzig ist eine Aufführungstradition Telemannscher Kantaten belegt. Nachdem Telemann 1704 Leipzig verlassen hatte, blieb er dem Rat offensichtlich in so guter Erinnerung, daß er am 11. August 1722 zum Nachfolger des verstorbenen Thomaskantors Johann Kuhnau gewählt wurde. Allerdings lehnte er diesen Ruf bekanntermaßen ab.¹⁶ Eine möglicherweise in diesem Zusammenhang zum Ratswechsel 1722 in Leipzig entstandene Kantate („Der Herr ist König“, TVWV deest) ist in einer Abschrift aus Bachs Notenbibliothek¹⁷ überliefert und allem Anschein nach 1724 zum Reformationsfest in einer Bearbeitung Bachs noch einmal aufgeführt worden.¹⁸ Daneben sind für Bachs Amtszeit weitere Aufführungen von Kantaten seines

¹⁶ Zu den Umständen der Wahl nach Kuhnaus Tod siehe Spitta II, S. 3 ff.; BJ 1905, S. 48–67 (B. F. Richter); und C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 239–245.

¹⁷ BJ 1985, S. 185 (H.-J. Schulze); K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992, S. 202–215 und 315–316.

¹⁸ A. Glöckner, *Eine verstümmelt überlieferte Telemann-Kantate im Aufführungssrepertoire J. S. Bachs*, BJ 1998, S. 83–92; und C. Lange, „Der Herr ist König“ – Eine weitere Telemann-Kantate aus Bachs Notenschrank, in: *Magdeburger Telemann-Studien* 12, Magdeburg 1989, S. 14–21.

Hamburger Kollegen und Freundes Telemann anzunehmen; sie „haben für die Leipziger Zeit Bachs als Standard zu gelten, insbesondere für die Darbietung des zweiten Chores an hohen Feiertagen.“¹⁹ Auch Harrer besaß in seiner Notenbibliothek zahlreiche Werke Telemanns,²⁰ die im Laufe seiner Leipziger Amtszeit erklingen sein dürften, wenngleich bisher nur Aufführungen mehrerer Chormessen konkret nachweisbar sind.²¹ Zwischen dem 11. und 14. Sonntag nach Trinitatis 1751, also in zeitlicher Nähe zur Aufführung der Ratswechselkantate, erklangen Telemanns Messen über „Durch Adams Fall“ (TVWV 9:4) und „Ach Gott, vom Himmel“ (TVWV 9:1) jeweils sowohl in der Thomas- als auch in der Nikolaikirche. Unter Berücksichtigung der Aufführungstradition Telemannscher Werke in Leipzig ist es also durchaus denkbar, daß am 30. August 1751 anlässlich des Ratswechsels ein Pasticcio der beiden oben genannten Telemann-Kantaten mit einigen textlichen und entsprechenden musikalischen Veränderungen dargeboten wurde. Beide Telemann-Kantaten erfordern dasselbe Standardinstrumentarium, bestehend aus zwei Oboen, Streichern und Basso continuo, daneben einen vierstimmigen Chor und für die oben genannten Sätze Solisten in den Stimmlagen Sopran, Alt und Baß. Ob Änderungen am Instrumentarium und an den solistischen Partien vorgenommen wurden, läßt sich nicht bestimmen. Ebenso kann nur darüber spekuliert werden, ob Harrer die notwendigen Eingriffe selbst durchführte oder ob er das Aufführungsmaterial in Leipzig schon fertig vorfand, etwa von einer früheren Aufführung während Bachs Amtszeit.

Weitaus weniger Anhaltspunkte bieten die Textdrucke aus den Jahren 1752–1754. Am 28. August 1752 erklang eine ähnlich knappe Kantate, deren Text sich als eine Kompilation und Bearbeitung von zwei Dichtungen Erdmann Neumeisters erweist, die 1716/17 in dessen Sammlung der *Fünffachen Kirchen-Andachten* aufgenommen wurden.²² Die folgende Gegenüberstellung zeigt die Parallelen und Abweichungen:

¹⁹ H.-J. Schulze, „*Fließende Leichtigkeit*“ und „*arbeitsame Vollstimmigkeit*“ – Georg Philipp Telemann und die Musikerfamilie Bach, in: Konferenzbericht der Telemann-Festtage der DDR 1984, Teil 1, Magdeburg 1986, S. 37. Sicher als aus Bachs Besitz stammend läßt sich allerdings nur noch Telemanns Kantate „Machet die Tore weit“ TVWV 1:1074 nachweisen; siehe Beißwenger (wie Fußnote 17), S. 316–317.

²⁰ Siehe Kollmar (wie Fußnote 1), S. 298–303.

²¹ Ebenda, S.127.

²² Tit. *Herrn Erdmann Neumeisters Fünffache Kirchen-Andachten bestehend In theils einzeln, theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten und Oden Auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres. Herausgegeben Von G. T., Leipzig 1717, S. 800–805.*

Neumeister 1717	Ratswahlkantate Leipzig 1751
Auf eine Raths-Wahl I	
<p>[Dictum] Psalm. CXXII, 6.7. WUnschet Jerusalem Glück. Es müsse wohl gehen denen, [die] dich lieben. Es müsse Friede seyn inwendig deinen Mauren, und Glück in deinen Pallästen.</p>	<p>[Dictum] Ps. CXXII.v.6.7. Wünschet Jerusalem Glück. Es müsse wohlgehen denen die dich lieben, es müsse Friede seyn inwendig in deinen Mauern, und Glück in deinen Pallästen.</p>
<p>[Rezitativ] Glück zu, du werthe Stadt! Die GOtt zum Schutz-Herrn hat, Daß alles seelig gehet, Und daß so nach, wie vor, Dein Regiment im Flor, Und gutem Friede stehet. GOTT schütze dich ferner von aussen und innen, Und lasse den Segen viel Früchte gewinnen.</p>	<p>Recit. Glück zu, du werthe Stadt! Die GOtt zu ihren Schutz-Herrn hat, Daß alles wohl von statten gehet; Und daß, so nach wie vor, Das Regiment in Flor Und guten Wohlseyn stehet.</p>
<p>[Dictum] Psalm XLVI,12 Der HErr Zebaoth ist mit uns, der GOTT Jacob ist unser Schutz. Sela.</p>	
<p>[Rezitativ] Werthe Stadt, so freue dich. Gott erhält dich ewiglich. Ach sein Feuer und sein Heerd Machet deine Mauren werth. Deine Bürger preissen Ihn, Daß die theuren Väter blühh, Und durch sie mit Rath und That Alles seinen Wohlstand hat, Gott erhält dich ewiglich. Werthe Stadt, so freue dich!</p>	<p>Ihr Bürger preiset Ihn, Daß eure Theuern Väter blühh, Und durch Derselben Rath und That, Ein jeder seinen Wohlstand hat. Ihr könnt bey allen dem auf Erden Die Glücklichsten geschätzt werden.</p>
<p>[keine Entsprechung bei Neumeister]</p>	<p>ARIA. Wo der König klug regieret, Und den Scepter weislich führet, Muß ein Land gesegnet seyn. Glücklich ist die Stadt zu preisen, Wo die Menge vieler Weisen Ihrer Bürger Hertz erfreun. V.A.</p>

Neumeister 1717	Ratswahlkantate Leipzig 1751
<p>[Dictum] Zachar. VIII, 4.5.6 So spricht der HErr Zebaoth: Es sollen noch förder wohnen in den Gassen zu Jerusalem alte Männer und Weiber, und die an Stecken gehen sollen für grossem Alter. Und der Stadt Gassen sollen seyn voll Knäblein und Mägdlein, die auf ihrer Gassen spielen. Und sie sollen mein Volck seyn, und ich will ihr GOTT seyn, in Wahrheit und Gerech- tigkeit.</p>	<p>[keine Entsprechung]</p>
<p>1. Treuer GOTT, erfülle diß! Laß in den erfreuten Mauren Den verheißnen Segen dauren. Laß den Raths-Stuhl ferner grünen, Und Ihm Glück und Weisheit dienen. Ach wir hoffens gantz gewiß. Treuer GOTT, erfülle diß! So wissen die Hertzen bey Jungen und Alten Noch Jährlich ihr Jubel-Fest ruhig zu halten.</p> <p>2. Ach! erhalt uns nur dein Wort. Laß die reinen Himmels-Lehren Nimmermehr bey uns verkehren. Durch die höchste Macht von oben Stürzte deiner Feinde Toben. Du bist unser Schutz und Hort. Ach erhalt uns nur dein Wort. So wird dir im Hertzen bey Alten und Jungen Noch täglich ein jauchzendes Danck-Lied gesungen.</p>	<p>[keine Entsprechung]</p>

Neumeister 1717	Ratswahlkantate Leipzig 1751
<p>Auf eine Raths-Wahl II</p> <p>[Dictum] Psalm. CXXV, 2.3. Die auf den HErn hoffen, die werden nicht fallen, sondern ewig bleiben, wie der Berg Zion. Um Jerusalem her sind Berge, und der HErr ist um sein Volck her, von nun an biß in Ewigkeit.</p>	<p>[keine Entsprechung]</p>
<p>Höchster, schütze diese Stadt! Laß bey allem Wohlergehen Ihre Berge sicher stehen, Daß sie deine Gnaden-Blicke, Reich am Friede, voll am Glücke, Fort für fort zu rühmen hat. Höchster, schütze diese Stadt! So werden die Lippen, so werden die Seelen Den Segen mit Loben und Dancken erzehlen.</p>	<p>[keine Entsprechung]</p>
<p>[Dictum] Psalm. XCIX, 9. Erhöhet den HErn unsern GOtt, und bethet an zu seinem heiligen Berge, denn der HErr unser GOtt ist heilig.</p>	<p>[keine Entsprechung]</p>
<p>Die Väter wechseln nun den Stand, Und theilen Amt und Last. GOtt, wie du sie durch deine Hand Bißher geführet hast: So leite ferner Haupt und Glied Durch deine Huld und Treu, Daß Rath und That in allen blüht, Und reich an Früchten sey. So loben die Lippen, so dancken die Seelen, Und werdens von Jahre zu Jahren erzehlen.</p>	<p>Die weisen Väter dieser Stadt Verwechseln nun den Stand, Und theilen Amt und Last. GOtt! wie du Sie durch deine Hand, Bisher geführet hast, So leite ferner Haupt und Glied Durch deine Huld und Treu, Daß Rath und That in allen blüht, Und daß auch dieses Jahr Ihr Regiment gesegnet sey; So wollen wir mit Danckens-vollen Seelen, Vor aller Welt dein Heyl und deine Gnad erzählen.</p>

Neumeister 1717	Ratswahlkantate Leipzig 1751
<p>[Dictum] Ps[alm]. CXLIV, 15. Wohl dem Voelke, daß der HErr ein GOtt ist!</p>	<p>[keine Entsprechung]</p>
<p>GOtt, bleib' an diesem Orte Mit deinem theuren Worte. Die werthe Stadt ist dein. Laß uns die süßen Lehren In deinem Zion hören, Und halt die Kirche rein, Daß sie kein Irrsal rühre, Noch unser Hertz verführe, Damit wir heilig seyn, Und als des Himmels Erben Gerecht im Glauben sterben. Das werden die Lippen, das werden die Seelen Mit Loben und Dancken auf ewig erzehlen.</p>	<p>[keine Entsprechung]</p>
<p>[Choral] Leit uns mit deiner rechten Hand, Und segne unsre Stadt und Land, Gieb uns allzeit dein heiliges Wort, Behüt fürs Teuffels List und Mord, Verleih ein seelig Stündeflein, Auf daß wir ewig bey dir seyn.</p>	<p>[keine Entsprechung]</p>
<p>Unser Bethen, unser Singen Ist vor GOttes Thron erhört. Unsre Stadt ist nun voll Wonne, GOtt bleibt unser Schild und Sonne. GOtt will immer bey uns wohnen. GOtt will alle Seegens-Cronen Auf die weisen Väter setzen. Fried und Ruh soll sie ergötzen, Die kein Schwerdt noch Blut zerstört. So muß alles wohl gelingen. Unser Bethen, unser Singen Ist vor GOttes Thron erhört! Drum jauchzten die Lippen, drum dancken die Seelen, Und wollen die Ehre des Höchsten erzehlen.</p>	<p>CHORO. GOtt laß alles wohl gelingen! Unser Beten, unser Singen, Sey vor GOttes Thron erhört. Unsre Stadt sey voller Wonne, GOtt sey unser Schild und Sonne. GOtt woll' allzeit bey uns wohnen, Und nur lauter Seegens-Cronen Auf die Theuern Väter setzen, Fried und Ruh woll uns ergötzen, Die kein Krieg und Unruh stöhr.</p>

Auch hier ist die textliche Ähnlichkeit zwischen den Sätzen unverkennbar. Lediglich die Herkunft der (einzigen) Arie konnte bisher nicht ermittelt werden. Ebenso wenig war die Suche nach musikalischen Quellen beziehungsweise dem Komponisten bislang erfolgreich. Die selektive Durchsicht von Textbüchern und Kantatenjahrgängen unter anderem von Georg Philipp Telemann, Gottfried Heinrich Stölzel und Johann Friedrich Fasch erbrachte keinen positiven Befund.

Völlig im Dunkeln bleiben die Herkunft von Dichtung und Musik für die in den Textdrucken von 1753 und 1754 dokumentierten Kantaten. Um künftige Untersuchungen zu erleichtern, seien hier die Incipits der Sätze mitgeteilt:

Ratswahlkantate 1753

Es danken Dir, GOtt, die Völcker

Aria: Was ist das vor ein Trost

Recit.: Ihr Häupter dieser Stadt

Choral: Es dancke GOtt und lobe Dich

Ratswahlkantate 1754

Ein weiser Regent ist strenge

Aria: Wollt ihr Regenten hier auf Erden

Recit.: Da Weisheit bey der Klugheit wohnet

[Tutti?]: Daß wir unter Ihnen ein geruhiges und stilles Leben führen sollen

Ausgehend von dem Befund der Texthefte von 1751 und 1752 ist zu vermuten, daß Harrer in allen vier von ihm aufgeführten Ratswechselkantaten auf fremde Kompositionen zurückgriff, die er entweder seinen Ansprüchen und Bedürfnissen gemäß bearbeitete oder für die schon das Aufführungsmaterial vorlag. Vielleicht dürfen hieraus auch Rückschlüsse auf Harrers Wirken an der Thomasschule allgemein gezogen werden. Wurde bisher davon ausgegangen, daß Harrer aufgrund seiner Herkunft – immerhin hatte er gut 15 Jahre am Dresdner Hof als Kapellmeister des Grafen Brühl gewirkt – überwiegend Werke aus dem Repertoire der katholischen Dresdner Hofkirche für den Gebrauch an der protestantischen Thomaskirche einrichtete und somit eine neue Ära der Leipziger Kirchenmusik einläutete,²³ so wäre künftig auch darüber nachzudenken, ob er daneben auch die alten Traditionen pflegte und stärker als bisher angenommen Werke seiner Vorgänger und Kollegen zur Aufführung brachte.

Frauke Heinze (Leipzig)

²³ P. Wollny, *Aspekte der Leipziger Kirchenmusikpflege unter Johann Sebastian Bach und seinen Nachfolgern*, in: Jahrbuch SIM 2000, S. 77–91.

Carl Philipp Emanuel Bach und Kronprinz Friedrich in Preußen: Die erste Begegnung?¹

Für Christian Dörwaldt (1981–2007)
– der sein Licht zu früh in den Schatten stellte

„Lebet in Franckfurth an der Oder *p.t.* als *Studiosus* u *informiret* auf dem Clavier“ – so beschrieb Johann Sebastian Bach Ende 1735 in der von ihm angelegten Familienchronik die aktuelle biographische Situation seines zweitältesten Sohnes.² Es handelt sich hier um ein knappes Resümee des ersten Studienjahres C. P. E. Bachs an der ehrwürdigen Viadrina, in deren Matrikel der knapp 20jährige sich am 9. September 1734 eingeschrieben hatte.³ Daß sein Sprößling damit lediglich die erste Etappe seines beruflichen Werdegangs erfolgreich absolviert hatte, deutet Bach durch die abgekürzte Formel „pro tempore“ (zur Zeit) an; als Fernziel scheint allen Beteiligten schon damals eine feste Anstellung in der preußischen Metropole Berlin vor Augen geschwebt zu haben. Vielleicht hatte es sich herumgesprochen, daß der junge Kronprinz Friedrich (1712–1786, regierte ab 1740 als Friedrich II.) begonnen hatte, begabte Musiker um sich zu scharen, um mit seinem bevorstehenden Regierungsantritt eine wohleingerichtete Hofkapelle aufzubauen und damit an die glanzvolle Zeit des Berliner Musiklebens vor der Ära seines Vaters, des den Künsten nur bedingt aufgeschlossenen Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. (1688–1740, regierte ab 1713), anzuknüpfen. Um die Aufmerksamkeit des Kronprinzen und vermutlich anderer einflußreicher Mitglieder des Hofes auf sich zu ziehen, führte C. P. E. Bach in Frankfurt an der Oder verschiedene Huldigungsmusiken auf. Er selbst beschrieb rückblickend in seiner Autobiographie von 1773 seine Zeit an der Viadrina wie folgt: „Nach geendigten Schulstudien auf der leipziger Thomasschule, habe ich die Rechte sowohl in Leipzig als nachher in Franckfurt an der Oder studirt, und dabey am letztern Orte sowohl eine musikalische Akademie als auch alle damals vorfallenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten dirigirt und komponirt.“⁴ Insgesamt lassen sich – neben anderen musikalischen Aktivitäten – von Januar bis November 1737 Aufführungen von nicht weniger als drei Huldigungsmusiken

¹ Der Beitrag entstand im Rahmen des vom Bach-Archiv Leipzig durchgeführten und von der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung geförderten Forschungsprojekts „Expedition Bach“.

² Siehe Dok I, Nr. 184 (S. 261).

³ Siehe H.-G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, S. 41–42.

⁴ Siehe Bachs Autobiographie in *Carl Burney's ... Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band*, Hamburg 1773 (Reprint Kassel 2003), S. 198–209, hier S. 199.

auf das preußische Königshaus nachweisen.⁵ Trotz dieser Indizien war bisher jedoch ungewiß, wann und unter welchen Umständen C. P. E. Bach und Friedrich sich zum ersten Mal begegneten und wie es zu dem 1738 erfolgten „unvermutheten gnädigen Ruf“⁶ in die Kapelle des preußischen Kronprinzen kam.

Ein kürzlich aufgefundenes Dokument wirft ein Schlaglicht auf das Dunkel dieses Abschnitts in der Biographie des zweiten Bach-Sohnes. Eine der wichtigsten Quellen für Friedrichs Zeit als Kronprinz, insbesondere für die Musikpflege in seinem Umkreis, bildet dessen Briefwechsel mit seiner älteren Schwester Friderique Sophie Wilhelmine (1709–1758), die 1731 den Erbprinzen von Brandenburg-Culmbach-Bayreuth⁷ heiratete. Am 8. Juni 1735 schrieb Friedrich aus Berlin an Wilhelmine:

„il ya apresent un fils de Back, ici qui joue tres bien du Clavessin il est tres fort dans la Composition mais son gout n'est pas formé il ya encore, un autre violon ici ecoilliér de Spis qui est asséz bon et fort jeune de sorte quil donne beaucoup d'Esperences, j'atens Vos ordres en quas que Vous vouilliéz faire provisions de ces meubles ci je dois Vous les envoyér eux non, me recomendent tres fortement à L'honneur de Vostre Souvenir [...]“⁸

(Hier ist gegenwärtig ein Sohn von Bach, der sehr gut auf dem Cembalo spielt. Er ist sehr stark in der Komposition, aber sein Geschmack ist nicht geformt. Es ist auch ein anderer Violinist da, ein Schüler von Spieß, der ziemlich gut und äußerst jung ist – der-

⁵ Siehe C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868 (Reprint Leipzig 1973), Bd. I, S. 328–333; sowie U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204, speziell S. 135. Siehe auch P. Wollny, *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs*, BJ 1996, S. 7–21.

⁶ Wie Fußnote 4. – Zu Bachs früher Berliner Zeit siehe auch M. Oleskiewicz, „Like Father, Like Son?“ *Emanuel Bach and the Writing of Biography*, in: *Music and Its Questions. Essays in Honor of Peter Williams*, hrsg. von T. Donahue, Richmond/Virginia 2007, S. 253–279.

⁷ Friedrich zu Brandenburg-Culmbach-Weferlingen/Bayreuth (1711–1763, regierender Markgraf seit 1735).

⁸ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem, *Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, BPH, Rep. 47 Friedrich der Große, Nr. 305*, Bd. 2, fol. 224r. – Der Briefwechsel zwischen den Geschwistern umfaßt – mit größeren Lücken – die Jahre 1728 bis 1758. Die originalen Briefe Friedrichs sind nur bis 1737 erhalten; für die nachfolgenden Jahre muß auf die einschlägigen Briefausgaben zurückgegriffen werden, die jedoch alles andere als vollständig sind (vgl. *Oeuvres de Frédéric Le Grand*, Bd. 27/1, Berlin 1856, und *Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth*, Bd. I: *Jugendbriefe 1728–1740*, hrsg. von G. B. Volz, Leipzig 1924). Der hier vorgestellte Brief Friedrichs fehlt in beiden Ausgaben und wurde daher von der Forschung bisher nicht beachtet.

gestalt daß er sehr große Hoffnungen macht. Ich erwarte Ihre Anweisungen für den Fall, daß Sie sich diese „meubles“ sichern wollen, ob ich sie Ihnen schicken soll oder nicht; mich stärkstens der Ehre Ihres Andenkens empfehlend [...].)

Die Passage ist ein typisches Beispiel für den höchst stilisierten und ironisch gewürzten Konversationston der königlichen Geschwister. Dies wird im vorliegenden Fall etwa in dem Angebot Friedrichs deutlich, er könne seiner Schwester zwei „meubles“ zuschicken. Hierbei handelte es sich, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, nicht um Mobiliar, sondern um menschliche Wesen, genauer: um Musiker. Für den einen reichte die Bezeichnung „fils de Back“ aus, der andere wird vom Kronprinzen als ein Schüler des ehemaligen Berliner, später Köthener Geigers Joseph Spieß († 1730) beschrieben.⁹

Der Inhalt des Briefes ist aus mehreren Gründen für die Bach-Forschung von Bedeutung. Friedrichs Bezugnahme auf jenen „fils de Back“ beweist, daß der Leipziger Thomaskantor bereits 1735 sowohl dem Kronprinzen Friedrich als auch seiner Schwester Wilhelmine wohlbekannt war. Die Schreibweise „Back“ entspricht der üblichen französischen Aussprache des Namens Bach.¹⁰ Daß hier niemand anderes als Carl Philipp Emanuel Bach gemeint sein kann, ergibt sich aus der Tatsache, daß sonst für keinen der Söhne des Thomaskantors eine unmittelbare Verbindung zu Friedrich II. nachgewiesen ist. Ob es eine noch frühere Begegnung zwischen dem Kronprinzen und C. P. E. Bach gegeben hat, läßt sich aus den erhaltenen Briefen nicht ersehen. Weitere Briefe, in denen Mitglieder der Bach-Familie erwähnt sind, wurden nicht gefunden. Kennenswert ist das Dokument nicht zuletzt wegen des differenzierten Urteils des Kronprinzen über die Leistungen des jungen Musikers. Daß auch C. P. E. Bach in späteren Jahren ähnlich differenziert, ja distanziert über die Anfänge seiner künstlerischen Laufbahn gedacht hat, wird vor allem aus seiner umfassenden Revisionstätigkeit in den Berliner Jahren und dem berühmten Autodafé der Hamburger Spätzeit deutlich¹¹ – Maßnahmen, die zur Folge hatten, daß wir das Frühwerk des zweiten Bach-Sohns nur zu einem kleinen Teil und die wenigen erhaltenen frühen Kompositionen kaum jemals in ihrer ursprünglichen Gestalt kennen.

Freilich bedarf Friedrichs Urteil auch der relativierenden Einordnung. Denn seine musikalischen Hausgötter hießen bereits damals Johann Adolph Hasse (1699–1783) und Carl Heinrich Graun (1703/04–1759). Und gemessen an der glatten italianisierenden Sanglichkeit von deren Kompositionen muß der Geschmack des jungen C. P. E. Bach dem Kronprinzen tatsächlich als noch

⁹ Zur Biographie von Spieß siehe die Angaben in Dok II, S. 551.

¹⁰ Vgl. L. Warnant, *Dictionnaire de la Prononciation française*, 2 Bde., Gembloux 1962–1966, Bd. II: Noms propres, S. 18 (für freundliche Hinweise danke ich Herrn Lambert Colson und Herrn PD Dr. Reinhard Kiesler).

¹¹ Vgl. BJ 1993, S. 133–134 (U. Leisinger/P. Wollny).

„nicht geformt“ erschienen sein. Dessen ungeachtet hinterließen die virtuose Spieltechnik des zwei Jahre jüngeren Musikers und dessen solide Beherrschung des Kompositionshandwerks offensichtlich einen bleibenden Eindruck bei Friedrich.

Mit welchen Kompositionen C. P. E. Bach dem Kronprinzen aufgewartet hat, bleibt offen. Zum einen ist anhand des Briefes nicht ganz sicher zu entscheiden, ob er gemeinsam mit dem noch nicht identifizierten jungen Geiger musizierte; dann wäre an einige der frühen Trios für Violine und obligates Cembalo – etwa Wq 71 und 72 sowie BWV 1036 (eine Frühfassung der Triosonate Wq 145) – zu denken. Sollte er – was wahrscheinlicher ist – auch oder ausschließlich solistische Tastenwerke dargeboten haben, kämen beispielsweise die sechs Sonatinen Wq 64/1–6 und andere frühe Kompositionen in Betracht. Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen in diesem Zusammenhang die Variationen Wq 118/7, die laut NV genau im Jahr 1735 entstanden sind. Da als Vorlage für diese Variationsreihe ein Menuett aus einer 1732 gedruckten Flötensonate von Pietro Antonio Locatelli (1695–1764) diene,¹² wäre hier auch eine direkte Reverenz an den Flöte spielenden Kronprinzen denkbar. Vielleicht geht das Werk gar auf eine zunächst improvisatorisch ausgeführte Anweisung Friedrichs zurück, die erst nachträglich schriftlich fixiert und auf ihren heutigen Umfang erweitert wurde (man denke an die Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs „Musikalischem Opfer“).¹³ Angesichts des stark ausgedünnten und tiefgreifend revidierten Werkbestands aus C. P. E. Bachs früher Schaffensperiode verbieten sich hier allerdings allzu weitgehende Spekulationen.

Abschließend bleibt noch die Frage zu beantworten, wie Friedrichs Schwester auf das Angebot ihres Bruders reagierte. Drei Wochen zuvor, am 17. Mai 1735, war ihr Schwiegervater gestorben. Gemeinsam mit ihrem Mann trat Friderique Sophie Wilhelmine nun die Regentschaft des Markgrafentums Bayreuth an. Aufgrund der Landestrauer, heißt es in ihrem Brief vom 14. Juni 1735, habe sie während der kommenden zwölf Monate keine Verwendung für den vorge-schlagenen Violinisten.¹⁴ Er möge daher noch für ein Jahr bei Johann Gottlieb

¹² Der Satz stammt aus der Sonate Op. 2, Nr. 10. Locatelli war 1728 am Berliner Hof aufgetreten; vgl. A. Dunning, *P. A. Locatelli. Catalogo tematico, lettere, documenti & iconografia*, London 2001 (P. A. Locatelli Opera omnia. 10.), S. 143–144, und MGG², Personenteil, Bd. 11, Sp. 358.

¹³ Den Hinweis auf Wq 118/7 verdanke ich Peter Wollny. – Diese Variationsreihe nimmt in Bachs frühem Schaffen eine Sonderstellung ein: Es handelt sich um das einzige im NV enthaltene Klavierwerk aus der Zeit vor 1739, das keinen Erneuerungsvermerk aufweist. Merkwürdigerweise sind keine Originalquellen oder frühen Abschriften erhalten.

¹⁴ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem, *Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, BPH, Rep. 46 Friedrich Wilhelm I., W Nr. 17, Bd. 1,3*,

Graun (1701/02–1771) studieren, um sein Spiel zu vervollkommen. Friedrich solle ihn für diese Zeit engagieren und ihm zunächst 200 Taler zahlen. Kein Wort fällt über den „fils de Back“. Was wäre wohl aus Carl Philipp Emanuel Bach geworden, wenn er ein Engagement in der Hofkapelle der kleinen oberfränkischen markgräflichen Residenz angenommen hätte?

Rashid-S. Pegah (Würzburg)

Nachtrag:

Ein nach Fertigstellung des Manuskripts entdeckter Brief der Hofmeisterin einer jüngeren Schwester des Kronprinzen Friedrich, Markgräfin Sophie Dorothee Marie von Brandenburg-Schwedt (1719–1765; geb. Prinzessin in Preußen, Markgräfin seit 1734), enthält einige Details zur Aufführung einer der in Bachs Autobiographie erwähnten Huldigungsmusiken:

„... leurs A[ltesses] R[oyales] eurent le plaisir, d’entendre une belle musique, qui leur fut donnee en grande ceremonie, et a [über der Zeile nachgetragen: la] leur de cantité de flambeaux, par les Etudians, de cette ville, dont deux, des princeaux, presenterent a leurs A[ltesses] R[oyales] les vers, quils avoient, composes, a ce Sujet.“¹⁵

Bei einem der beiden studentischen Verfasser, die der Markgräfin ihre gedichteten Verse überreichten – offenbar ein Exemplar des gedruckten Kantatentexthefts –, könnte es sich um Carl Philipp Emanuel Bach gehandelt haben.

Bl. 57r–57v; deutsche Übersetzung (von Friedrich von Oppeln-Bronikowski) veröffentlicht bei Volz (wie Fußnote 8), S. 286–287.

¹⁵ Madame de Jaucourt an König Friedrich Wilhelm I.: „[...] ihre Königlichen Hoheiten hatten das Vergnügen, eine schöne Musik zu hören, die ihnen in großer Feierlichkeit, beim Schein vieler Fackeln, von den Studenten dieser Stadt dargeboten wurde. Zwei von ihnen überreichten ihren Königlichen Hoheiten die Verse, die sie zu diesem Anlaß verfaßt haben“ (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem, *Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, BPH, Rep. 36 Nr. 235* [nicht foliiert]).

Johann Sebastian Bach und die Theorbe

In meinem Beitrag „Neue Quellen zu J. S. Bachs Beziehungen nach Gotha“ im BJ 2007 habe ich über Dokumente berichtet, die den Schluß nahelegen, daß bei der von Andreas Glöckner postulierten Aufführung der sogenannten „Weimarer Passion“ am Karfreitag 1717 in Gotha eine Theorbe benutzt wurde, die kurz zuvor repariert worden war (vgl. S. 55 f.). Aufgrund weiterer Quellen aus Sondershausen und Gotha formulierte ich die These, daß in der mitteldeutschen Musizierpraxis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Mitwirkung von Theorben bei Aufführungen geistlicher Musik (vermutlich als Generalbaßinstrumente) üblich war und daß mit deren Verwendung auch im Werk J. S. Bachs gerechnet werden müsse.

Eine bislang unberücksichtigt gebliebene Quelle liefert nun einen willkommenen Beleg für die Annahme, daß J. S. Bach in Weimar Theorben zur Verfügung standen und daß er demzufolge mit der Verwendungspraxis dieses Instrumentes vertraut war. Das Inventar¹ der Mobilien, das nach dem Tod des Herzogs Johann Ernst III. von Sachsen-Weimar (* 22. Juni 1664, † 10. Juni 1707) im Jahre 1708 zum Zwecke der Erbteilung angefertigt wurde, nennt nicht weniger als 14 Zupfinstrumente, darunter insgesamt fünf Lauten, zwei theorbierte Lauten, eine Angeliقة (eine Sonderform der Theorbe) und eine Theorbe.² Die betreffenden Instrumente waren während Bachs Weimarer Tätigkeit vorhanden und befanden sich – dem Inventar zufolge – in einem spielbaren Zustand. Natürlich liefert dieser Sachverhalt keinen endgültigen Beweis dafür, daß Bach Lauten und Theorben in seinen eigenen Kompositionen einsetzte, es spricht aber vieles für eine solche Annahme, zumal nicht davon auszugehen ist, daß gerade diese Instrumente der Weimarer Hofkapelle ungenutzt blieben.

Christian Ahrens (Bochum)

¹ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Fürstenhaus, Bestand Todesfälle, Signatur A 628b (*Die Teilung zwischen Herzog Johann Ernst zu S. Weimar und seinen nachgelassenen Kindern betr.*), Bl. 100v–105v, hier Bl. 100v–101r. Ich danke Herrn Volker Graupner dafür, daß er mir die Quelle zugänglich machte, dem Hauptstaatsarchiv Weimar für die Genehmigung zur Auswertung der Quelle und Frau Dr. Ulrike Müller-Harang vom Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, die mich auf das Dokument aufmerksam machte.

² Bei den restlichen Instrumenten handelte es sich um zwei Gitarren, zwei Pandoren und ein Hamburger Zintrinchen.

Carl Philipp Emanuel Bach und Adam Friedrich Oeser Eine Ergänzung

In verschiedenen Arbeiten beschäftigte Maria Hübner sich in verdienstvoller Weise mit dem Leben und Schaffen von Johann Sebastian Bach dem Jüngeren, dem als Zeichner und Landschaftsmaler bekannt gewordenen jüngsten Sohn Carl Philipp Emanuel Bachs.¹ Zuletzt stellte sie im BJ 2007 (S. 243–254) einen bisher verschollen geglaubten Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Adam Friedrich Oeser vom 13. November 1778 vor und thematisierte in diesem Zusammenhang erstmals das Verhältnis zwischen dem Hamburger Musik- und dem Leipziger Akademiedirektor. Nach Hübner setzten die Kontakte zwischen den Familien Bach und Oeser im Jahr 1770 ein, als Johann Sebastian Bach d. J. sein Studium bei Oeser in Leipzig aufnahm. Der Sohn des Hamburger Musikdirektors wurde nicht nur als ein überdurchschnittlich talentierter Schüler von Oeser besonders geschätzt, er wurde auch schnell in dessen Familie integriert. Die Freundschaft des jungen Zeichners zu Oesers älterer Tochter Friederike ist durch zahlreiche Briefe belegt.² Ein persönlicher Kontakt zwischen C. P. E. Bach und Adam Friedrich Oeser war bisher erst durch einen Brief vom 11. August 1777 nachgewiesen, in dem der Vater dem offensichtlich besorgten Lehrer über die zunächst überstandene geglaubte Krankheit seines Sohnes in Rom berichtete.³ In dem zweiten von Hübner vorgestellten Brief des Hamburger Bach an Oeser (13. November 1778) geht es bereits um den Nachlaß von Johann Sebastian Bach d. J., den C. P. E. Bach mit Oesers Unterstützung ordnen will.

Den vertraulich wirkenden Zeilen aus den Jahren 1777 und 1778 geht allerdings, wie im folgenden gezeigt werden soll, eine bisher unbeachtet gebliebene persönliche Begegnung der beiden Männer voraus. Denn selbst die

¹ M. Hübner, *Der Zeichner Johann Sebastian Bach d. J. (1748 bis 1778). Zu seinem 250. Geburtstag*, BJ 1998, S. 187–200; dieselbe, *Johann Sebastian Bach d. J. – Ein biographisches Essay*, in: A. Fröhlich, *Zwischen Empfindsamkeit und Klassizismus. Der Zeichner und Landschaftsmaler Johann Sebastian Bach der Jüngere (1748–1788)*, Leipzig 2007, S. 13–32.

² Zusätzlich zu den bei Hübner (BJ 1998, S. 188, Fußnote 8) erwähnten Briefen ist ein weiterer Brief Bachs an Friederike Oeser vom 30. April 1774 in der Sammlung der Veste Coburg zu nennen.

³ *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von E. Suchalla, Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. 80.), S. 653.

einschlägige Fachliteratur nimmt kaum Kenntnis von einer Reise, die Oeser bereits im Jahr 1774 nach Norddeutschland führte.⁴ Im Mai des Jahres hielt er sich zunächst in Lübeck und anschließend in Hamburg auf. In einem bisher unbekanntem Brief Oesers an seine zweite Tochter Wilhelmine⁵ vom 29. Mai 1774 (Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Signatur: A/6850/2006)⁶ kommentiert Oeser zunächst verschiedene familiäre Angelegenheiten, bevor er einige Vorkommnisse der Reise beschreibt.⁷ Zu Hamburg heißt es: „Ich habe noch 4 Gastereyen abzuwarten, und dan bin ich in Hamburg fertig. Bach hat mich heute besucht und auf dem Montag bin ich bey ihm zu Gaste.“ Da sich Johann Sebastian Bach d. J. um 1774 in Dresden aufhielt – er kam erst 1776 wieder kurz nach Hamburg –, ist mit dem erwähnten Bach zweifellos der Vater Carl Philipp Emanuel gemeint, der Oeser am Sonntag, dem 29. Mai 1774 besucht hatte. Für den folgenden Tag sprach Bach ihm gegenüber eine Einladung aus. Die Selbstverständlichkeit, mit der Oeser seiner Tochter über die Begegnung berichtet, deutet auf frühere Kontakte zwischen den beiden Männern. Wie intensiv die Bekanntschaft oder Freundschaft war, ist heute nicht mehr auszumachen. Offen bleibt auch, ob Oeser Gelegenheit hatte, Musik von Bach zu hören und inwieweit die Gespräche durch das beiderseitige Interesse an der Kunst bestimmt wurden.⁸

⁴ Diese Reise wird lediglich bei G. W. Geysler, *Geschichte der Malerei in Leipzig von frühester Zeit bis zu dem Jahre 1813 nebst alphabetischem Künstlerverzeichnis*, Leipzig 1858, S. 70, erwähnt. Alphons Dürr, *Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1879, bezeichnet Geyslers Angabe schlichtweg als falsch. In späteren biographischen Darstellungen wird nur noch die Reise von 1778 erwähnt. Vgl. Gerhard Nestler, *Adam Friedrich Oeser. Eine Monographie*, Diss. Leipzig 1926, S. 25; Adam Friedrich Schulz, *Adam Friedrich Oeser: der Vorläufer des Klassizismus*, Leipzig 1944; und Timo John, *Adam Friedrich Oeser (1717–1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit*, Beucha 2001.

⁵ Wilhelmine Oeser, geb. 1755 in Dresden, wurde 1787 die zweite Ehefrau des Kupferstechers Christian Gottlieb Geysler; sie starb 1813 in Leipzig.

⁶ Der Brief kam 1982 mit der Sammlung Stohmann-Tietz in das Stadtgeschichtliche Museum Leipzig. Weitere Vorbesitzer sind nicht bekannt.

⁷ Das Eintreffen Oesers in der Stadt ist in den einschlägigen Zeitungen nicht belegt. Eine genaue Datierung des Aufenthalts ist nicht möglich.

⁸ Am Sonntag, dem 20. Mai 1774 (Trinitatis) war in der Kirche St. Katharinen „ganze Musik“. Welches Werk aufgeführt wurde, ist nicht bekannt. Vgl. B. Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bachs Gottesdienstmusiken*, in: Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik. Bericht über das Internationale Symposium (Teil 1) vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Zagán und Zielona Góra, hrsg. von U. Leisinger und H.-G. Ottenberg, Frankfurt (Oder) 2001, S. 85–103, und R. Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music at the Hamburg Principal Churches from 1768–1788*, Diss. New Haven 2001, S. 193. In Bachs Besitz befand sich, soweit

Oesers nächster Besuch in Hamburg ist in den *Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten* vom 14. September 1778 (72. Stück, S. 575) dokumentiert. Unter der Rubrik „XIII. Angekommene Fremde“ heißt es: „Den 10ten dieses: ... Der Herr Professor Oeser, kommt von Leipzig, logirt beym guten Freund.“

Vor dem Hintergrund der Begegnung von 1774 kann mit Bestimmtheit angenommen werden, daß Oeser bei seinem neuerlichen Aufenthalt in Hamburg im Jahr 1778 wieder Kontakt zu Bach aufnahm.⁹ Ob Bach gar der „gute Freund“ war, bei dem der Akademiedirektor logierte, läßt sich derzeit jedoch nicht entscheiden. Ebenfalls unbekannt ist die Dauer des Aufenthalts.¹⁰ Vermutlich erfuhr Oeser in diesen Tagen aus erster Hand von dem am 11. September in Rom erfolgten Tod Johann Sebastian Bachs des Jüngeren. Die Unterstützung, die Carl Philipp Emanuel Bach durch Oeser in den folgenden Monaten erhielt, gründet damit auch auf einer persönlichen Beziehung zwischen dem Vater und dem Lehrer des frühverstorbenen Künstlers.

Barbara Wiermann (Leipzig)

nachvollziehbar, kein Gemälde von oder Stich nach Oeser, mit Ausnahme des Porträts von Johann Sebastian Bach dem Jüngeren, das Carl Philipp Emanuel Bach nach dem Tod seines Sohnes von Oeser erbat. Vgl. Hübner, BJ 2007, S. 248.

⁹ Die Reise findet in der Literatur an verschiedenen Stellen Erwähnung, vgl. Fußnote 4 und Hübner, BJ 2007, S. 245 (Fußnote 13). Sie galt der Vorbereitung der folgenden Veröffentlichung: *Verzeichnis der Gemälde, welche sich in der Sammlung des verstorbenen Herrn Schwalbe in Hamburg befinden, nebst beygefügter Nachricht von deren Inhalt*, Leipzig 1779 (Exemplar: SBB, Ns 11301).

¹⁰ Damit sind auch Aussagen darüber schwierig, ob Oeser bei diesem Besuch musikalische Aufführungen des Hamburgischen Musikdirektors erlebte. Erst für den 28. und 29. September 1778 sind Angaben zu den in den Gottesdiensten aufgeführten Werken möglich. An diesen Tagen erklang das Pasticcio „Wenn Christus seine Kirche schützt“ mit kompositorischen Anteilen von Johann Christoph Friedrich Bach, Georg Benda und Carl Philipp Emanuel Bach; vgl. Sanders (wie Fußnote 8), S. 214.

Bachs Schwester

Eine der seltsamsten Lese Früchte in der revidierten Ausgabe des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) findet sich im Eintrag zu Barthold Heinrich Brockes. Dort erfahren wir in der Besprechung der verschiedenen Vertonungen von Brockes' Passionsoratorium „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus“, Bach habe gemeinsam mit seiner Schwester Händels Komposition abgeschrieben und Teile des Texts für seine Johannes-Passion verwendet.¹ Bach hatte tatsächlich eine Schwester, die das Erwachsenenalter erreichte – Marie Salome, die um 1695 nach Erfurt zog und dort heiratete. Abgesehen von einem Rechtsstreit im Jahr 1722 gibt es jedoch keinerlei Nachweis, daß die beiden miteinander in Verbindung standen, geschweige denn auf musikalischem Gebiet zusammenarbeiteten.² Was sollen wir also von dieser Behauptung über Bachs Schwester halten? Sie ist natürlich falsch, das Resultat der fehlerhaften Identifizierung eines Kopisten verbunden mit konfusen Vorstellungen über die Identität der verschiedenen Frauen in der Bach-Familie. Zugleich aber verweist dieser Eintrag auf eine Reihe von wiederkehrenden Mustern im Schrifttum über Bach und Händel und die Beziehungen zwischen den beiden Männern.

Bach besaß tatsächlich eine Kopie von Händels Brockes-Passion, eine Handschrift, die er um 1746/47 begann und die einige Jahre später von seinem Assistenten Johann Nathanael Bammler (dem früheren Hauptkopisten H beziehungsweise Anonymus 4) vollendet wurde.³ Bachs Beteiligung an der Abschrift war in der Händel-Forschung schon lange bekannt. Friedrich Chrysander wies in seiner Händel-Biographie von 1858 und erneut 1863 in seiner

¹ K. Snyder und I. M. Kimber, *Brockes, Barthold Heinrich*, in: *New Grove* 2001, Bd. 4, S. 413f.

² Siehe Dok II, Nr. 117 und 118. Biographische Mitteilungen über Marie Salome sowie eine Liste von Bachs Geschwistern finden sich bei C. Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York 2000, S. 19.

³ SBB, *Mus. ms. 9002/10*. Eine ausführliche Beschreibung und ein Verzeichnis der Literatur finden sich bei K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992, S. 289ff. Die Kopistenbezeichnungen gehen zurück auf Dürr Chr 2, S. 146, und TBSt 1, S. 26. Zur Datierung der Handschrift siehe Kobayashi Chr, S. 57 und 62. Zur Identifizierung Bammmlers als dem zweiten Kopisten siehe P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50, hier S. 44.

Ausgabe der Brockes-Passion für die Händelgesellschaft darauf hin.⁴ Die Identifizierung des zweiten Kopisten als Anna Magdalena Bach geht anscheinend auf eine Behauptung zurück, die Philipp Spitta einige Jahre später (1873) machte.⁵ Und nachdem diese Identifizierung einmal in Umlauf gebracht war, hielt sie sich hartnäckig: Anna Magdalenas Kopiertätigkeit wird in einem Vergleich von Bachs Johannes-Passion BWV 245 mit der gelegentlich dem jungen Händel zugeschriebenen Vertonung desselben Evangeliums erwähnt,⁶ und sie hält sich auch in der jüngsten Ausgabe der *Musik in Geschichte und Gegenwart*, wo wir über „eine von Bach selbst und von Anna Magdalena angefertigte Kopie der Brockes-Passion von Händel“ lesen.⁷ Anna Magdalena wird als zweiter Kopist auch in der Einleitung zur Edition von Händels Brockes-Vertonung im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe (1965)⁸ genannt, deren Herausgeber sich wiederum auf Otto Erich Deutschs *Handel: A Documentary Biography* beruft, wo die Information über Bachs Kopie der Brockes-Passion in dem Eintrag zu Bachs Tod im Jahr 1750 erscheint.⁹

Die Ursprünge der angeblichen Rolle eines weiblichen Mitglieds der Bach-Familie als Kopistin sind damit geklärt, doch wann und wie wurde aus Anna Magdalena Johann Sebastians Schwester? Tatsächlich erwähnt der Brockes-Artikel von Kerala Snyder in der sechsten Ausgabe des *Grove* (des ersten *New Grove*) gar keine Schwester sondern vermerkt schlicht, „Bach kopierte Händels Werk und verwendete Teile des Texts in seiner Johannes-Passion.“¹⁰ Die Worte „und seine Schwester“ erschienen erstmalig in der revidierten Fassung, für die Snyder gemeinsam mit der Brockes-Spezialistin Ida M. Kimber verantwortlich zeichnet. Somit darf angenommen werden, daß die Ursprünge der Geschichte von der Schwester in der Brockes-Literatur zu suchen sind.

⁴ F. Chrysander, *Georg Friedrich Händel*, 2 Bde., Leipzig 1858–1867, Bd. 1, S. 440. *The Passion of Christ described in German by B. H. Brockes and accompanied by an English version set to music by George Frideric Handel*, hrsg. von F. Chrysander, in: *The Works of G. F. Handel*, Bd. 15, Leipzig 1863.

⁵ Spitta I, S. 622 und 755.

⁶ P. Robinson, *Handel's influence on Bach*, in: *Musical Times* 47 (1906), S. 468–469.

⁷ M. Marx-Weber, *Brockes, Barthold H(e)inrich*, in: *MGG*³, Personenteil, Bd. 3, Sp. 958–961, speziell Sp. 959.

⁸ *Georg Friedrich Händel. Passion nach Barthold Heinrich Brockes*, hrsg. von F. Schroeder, Leipzig 1965 (Hallische Händel-Ausgabe I/7), S. VIII–IX (Quelle D). Der 1973 erschienene Kritische Bericht berichtigt die Schreiberzuweisung (S. 9) mit Verweis auf Dürr und von Dadelsen und verwirft auch das von Chrysander vorgeschlagene unhaltbare Kopierdatum 1720.

⁹ New York 1954, S. 693. Diese Angabe findet sich auch in der deutschen Fassung im *Händel-Handbuch* (Bd. 4, Kassel 1985, S. 442).

¹⁰ K. Snyder, *Brockes, Barthold Heinrich*, in: *New Grove* 1980, Bd. 3, S. 326.

Und tatsächlich findet sich der Nachweis in einem Artikel über Brockes und die Musik, der 1980 (und damit zu spät für den *New Grove*) in einem dem Dichter gewidmeten Sammelband veröffentlicht wurde: „1720 bewarb sich Bach um die Organistenstelle an der Hamburger Jacobikirche und könnte bei dieser Gelegenheit eine Kopie der Händel-Vertonung erhalten haben, die er und seine Schwester abschrieben und aus der er dann einige Arien für seine Johannespassion entnahm.“¹¹ Ein in demselben Band enthaltenes Quellenverzeichnis zeigt, daß die Verbindung zwischen Anna Magdalena und der Schwester eindeutig hier ihren Ursprung hat; in dem Eintrag für Bachs Partitur heißt es: „15. Oratorium Passionale Poesia di Brocks et Musica di Hengel. [Titelblatt nicht v. d. Hand Bachs, Partiturabschr. von Bachs Hand bis S. 45, der Rest vermutlich f. d. Schwester Anna Magdalena.]“.¹² Daß der im *New Grove* abgedruckte Hinweis auf Bachs Schwester auf diesen Artikel und das zugehörige Quellenverzeichnis zurückgeht, bestätigt eine eigenartige Webseite, die Ida M. Kimber anscheinend selbst ins Internet gestellt hat und auf der sie die komplexe Geschichte des Artikels skizziert, wobei sie explizit auf diese beiden Schriften eingeht.¹³

Es scheint mithin, als beruhe der Hinweis auf Bachs Schwester einfach auf einer irrtümlichen Bestimmung von Anna Magdalenas verwandtschaftlichem Verhältnis zu Bach; tatsächlich aber ist der Sachverhalt noch komplexer. Denn meiner Meinung nach basiert die im *New Grove* veröffentlichte Behauptung

¹¹ H. P. Fry, *Barthold Heinrich Brockes und die Musik*, in: Barthold Heinrich Brockes (1680–1747), Dichter und Ratsherr in Hamburg, hrsg. von H.-D. Loose, Hamburg 1980, S. 83. Die hier (und anderswo) vertretene Behauptung, daß die Händel-Vertonung die Vorlage für die in BWV 245 verwendeten Texte gewesen sei, ist spekulativ.

¹² H. P. Fry und G. Gunterman, *Verzeichnis der Schriften von und über Barthold Heinrich Brockes*, in: Barthold Heinrich Brockes (wie Fußnote 11), S. 194. Die Abkürzung „f. d.“ (vielleicht ein typographischer Fehler für „v[on] d[essen]“) ist original. Das Quellenverzeichnis und Frys Artikel werden scharf kritisiert bei H. Frederichs, *Zur theologischen Interpretation der Brockes-Passion von G. Fr. Händel*, in: Göttinger Händel-Beiträge 1 (1984), S. 22, Fußnote 6.

¹³ Die in der ersten Person geschriebene, nur eine Seite umfassende Website (<http://www.brockes-kimber-grove.co.uk/>) schildert Kimbers Angebot an die Redaktion des *New Grove*, den Brockes-Artikel zu überarbeiten, die Ablehnung ihres neu-geschriebenen Artikels und die Veröffentlichung einer endgültigen Fassung, die „aus dem ursprünglichen Artikel und meinem neuen zusammengesetzt und ... daher das Werk von drei Autoren“ war, das heißt, von Kerala Snyder, Ida Kimber und einem anonymen Redakteur des *New Grove*. Die vermeintliche Identifizierung des zweiten Kopisten als Bachs Schwester ist in der Brockes-Literatur zum Beispiel von Hans Kuhn propagiert worden, siehe dessen Beitrag *Die Brockes-Passion*, in: Aufklärung als Problem und Aufgabe. Festschrift für Sven-Aage Jørgensen, hrsg. von K. Bohnen und P. Øhrgaard, München 1994, S. 52, Fußnote 11.

auf der Vermischung von zwei verschiedenen Geschichten über das Kopieren von Händels Brockes-Passion. Die eine handelt von der angeblichen Mitwirkung Anna Magdalena Bachs an der Erstellung der Partitur und geht auf die Identifizierung ihrer Handschrift durch Philipp Spitta zurück. Die andere bezieht sich auf eine Abschrift des Werks, über die Friedrich Chrysander in seiner 1863 veröffentlichten Edition für die Händelgesellschaft berichtet. Chrysander beschrieb in seinem Vorwort eine Partitur, „wahrscheinlich aus Halle, deren Text von verschiedenen Schreibern und zum Teil von weiblicher Hand kopiert ist, vielleicht von Händels Schwester.“¹⁴

Aus der Verquickung dieser beiden Geschichten entstand eine zum Teil von „Bachs Schwester“ angefertigte Abschrift. Dabei sind zwei Aspekte des Kontexts besonders auffällig. Der erste betrifft die Identifizierung von weiblichen Familienmitgliedern als Mitwirkende bei der Abschrift von Händels Passion sowohl durch Chrysander (1863) als auch durch Spitta (1873). Chrysander wollte offenbar das Kopieren der Passion unmittelbar mit Händel und mit dessen Herkunftsland in Beziehung bringen, und vielleicht half die mutmaßliche Beteiligung einer Schwester, diese Verbindung zur Heimat herzustellen. Die Bedeutung von Anna Magdalenas Mitwirken an musikalischen Arbeiten mag ähnlich gelagert sein, wobei allerdings die Rolle der „Familie“ eine in der Bach-Biographie verbreitete Metapher ist, die auf die Bachs selbst zurückgeht.

Der zweite wesentliche kontextuelle Aspekt liegt in der Beziehung von Bach und Händel, ein Dauerbrenner der Musikgeschichte. In dieser Hinsicht ist die Tatsache, daß Bach eine Komposition Händels besaß und an der Anfertigung der Abschrift sogar selbst mitwirkte, von besonderer Bedeutung, doch hier geht die Geschichte noch weiter. Die Vorstellung von Bachs Vertrautheit mit der Musik Händels (sei es die Brockes-Passion oder irgendein anderes Werk) ist – zumindest außerhalb der Fachliteratur – dahingehend konkretisiert worden, daß er sich von autographen Notenblättern Händels inspirieren ließ. Der amerikanische Journalist David Samuels äußert im Zusammenhang mit dem Phänomen der fast mystischen Ausstrahlung von Autographen die Vermutung, daß „der Wunsch, mit großen Männern und Frauen mittels ihrer handschriftlichen Zeugnisse zu kommunizieren, ... eine Art magischen Denkens“ sei, „das sich nicht auf Sammler und Historiker beschränkt“. Zur Erläuterung führte er Beispiele aus der Welt der Musik an: „Johann Sebastian Bach legte beim Komponieren Notenblätter von Händel neben sich, ebenso wie Beet-

¹⁴ Gemeint ist die Handschrift GB-Lbl, *R.M. 19. g. 3*, im Kritischen Bericht der Hallischen Händel-Ausgabe I/7 (S. 8) als Quelle C bezeichnet. Dort wird auch Chrysanders Identifizierung eines der Kopisten als Händels Schwester erwähnt. Frederichs (wie Fußnote 12), S. 22, der annahm, die Quelle sei verschollen, weist auf Chrysanders Bestreben hin, die Entstehung der Passion mit Händels Besuch in Deutschland in Verbindung zu bringen.

hoven Blätter von Mozart sammelte und Schumann Blätter von Beethoven.“¹⁵ (Hier wird eindeutig impliziert, daß Bach Musikalien besaß, die Händel nicht nur komponiert, sondern auch eigenhändig geschrieben hatte – eine Theorie, die von den überlieferten Quellen nicht gestützt wird.) Samuel wiederum ließ sich von Stefan Zweig inspirieren, der geschrieben hat: „Goethe war nicht der einzige, dem sich diese magische Welt [der inspirierenden Autographe] erschloß. Johann Sebastian Bach hat Blätter Händels, Beethoven wieder Blätter Mozarts und Schumann wieder Blätter Beethovens aufbewahrt, und Johannes Brahms musikalische Handschriften von ihnen allen. Wunderbar reicht hier eine Kette durch die Zeiten.“¹⁶

Es ist mir nicht gelungen, die Quelle für Zweigs Behauptung zu ermitteln; möglicherweise hat er einfach nur mißverstanden, welche Art von Händel-Handschrift Bach besaß. Es ist jedoch bezeichnend, daß die magische Kraft, die die autographe Handschrift eines anderen Komponisten auf Bach ausgeübt haben soll, ausgerechnet auf ein Dokument zurückgeführt wird, das angeblich von Händel geschrieben war. Ob diese Geschichte sich auf die Brookes-Passion bezieht, muß allerdings offenbleiben. Doch vielleicht haben die textlichen Parallelen zur Johannes-Passion BWV 245 im Laufe der Jahre dazu beigetragen, die Aufmerksamkeit der Forschung immer wieder auf die engen persönlichen Beziehungen zwischen den beiden Männern zu lenken, die sich angeblich in Bachs Abschrift dieses „Schwesterwerks“ zu seiner eigenen Komposition spiegelt.

Daniel R. Melamed (Bloomington, Indiana)

¹⁵ D. Samuels, *Fakes: Who forged the J. F. K.-Marilyn Monroe papers?*, in: *The New Yorker*, 3. November 1997, S. 64.

¹⁶ Freundliche Mitteilung von David Samuels; siehe S. Zweig, *Sinn und Schönheit der Autographen*, Wien 1935, S. 6.

Besprechungen

Matthias Geuting, *Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach. Formale Disposition und Dialog der Gattungen*, Kassel: Bärenreiter, 2006. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 5.), 336 S.

Angesichts der zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten, die zur instrumentalen Ensemble- und Kammermusik Johann Sebastian Bachs inzwischen vorliegen, erscheint es als ein mutiges Unterfangen, den Gattungen Konzert und Sonate im Schaffen Bachs eine neue groß angelegte Untersuchung zu widmen. Dies gilt erst recht, wenn es sich bei dieser Untersuchung um eine Dissertation, also gleichsam die wissenschaftliche ‚Erstlingsarbeit‘ des Autors, handelt: Matthias Geutings Buch ist die „leicht überarbeitete Fassung“ der 1999 an der Ruhr-Universität Bochum – bei Werner Breig – vorgelegten Dissertation des Essener Organisten und Musikwissenschaftlers, der jüngst auch als Mitherausgeber des bei Laaber erschienenen *Lexikons der Orgel* wissenschaftlich auf sich aufmerksam machen konnte. Unbeschadet mancher im folgenden anzusprechender Kritikpunkte ist dem Autor indes zu bescheinigen, daß ihm mit seiner ehrgeizigen Studie ein respektabler Beitrag zur weiteren analytischen Erschließung des Bachschen Instrumental-Œuvres gelungen ist. Die Arbeit gründet sich auf eine umfassende und detaillierte Kenntnis des untersuchten Repertoires sowie der einschlägigen Forschungsliteratur und belegt durchgehend eine hohe Kompetenz des Verfassers in Fragen musikalischer Formanalyse.

Geutings Untersuchungen verfolgen vornehmlich zwei Zielstellungen: zum einen den Nachweis des gegenseitigen Aufeinander-Einwirkens von Strukturmerkmalen des schnellen Konzert- und Sonatensatzes und die Charakterisierung und Systematisierung der daraus erwachsenden neuartig-individuellen Satzbilder (insofern wäre der Titel „Konzert- und Sonatensatz bei J. S. Bach“ zutreffender), zum anderen das Sichtbarmachen der „hochgradig differenzierte(n) Proportionalität des musikalischen Ablaufs“ (S. 19), d. h. der sogenannten „Proportionierung“ als eines tragenden Prinzips Bachschen Formdenkens. Daß beide Aspekte keineswegs zwingend oder gar ursächlich zusammenhängen, wird vom Verfasser, der sein methodisches Vorgehen im allgemeinen gründlich reflektiert, nur unzureichend thematisiert. Er begründet die Tatsache, daß in seiner Arbeit „der angesprochene Aspekt der Proportionierung [...] eine besondere Akzentuierung erfährt“, mit „einer Art Nachhol-

bedarf“ und verweist auf die „an Siegele anknüpfende Arbeitshypothese [...], daß Verfahren der Proportionierung ein für Bach buchstäblich ‚grundlegendes‘ Mittel der formalen Disposition darstellen“ (S. 14).

Dem Problemkreis der Proportionsanalyse ist denn auch der umfangreichste Teil des breit angelegten Einleitungskapitels gewidmet, das die „methodische(n) und sachliche(n) Vorüberlegungen“ darlegt und „die prinzipielle Blickrichtung der Analysen“ (S. 13) erläutert. Nach detaillierten Ausführungen zu den Komplexen „Kadenz“ und „Tonartenordnung“ und deren Beziehungsgefüge erörtert der Verfasser ausführlich die „theoretischen Grundlagen der Proportionsanalyse“ – wohl wissend, daß dieses „Teilgebiet der Analyse [...] den meisten Widerspruch herausfordern dürfte.“ (S. 14). Da ich selbst zum Kreis derer gehöre, die diesem Verfahren mit einiger Skepsis begegnen, kann eine vorurteilsfreie Bewertung der betreffenden Teile der Arbeit kaum erwartet werden. So sei nur ein allgemeiner Eindruck, der sich auf Geutings Umgehensweise mit diesem Arbeitsinstrument bezieht, wiedergegeben: Diese ist bestimmt durch eine von apologetischem Eifer freie, insgesamt eher behutsame Argumentation, die auch Zweifel, Fragezeichen und ein Abwägen unterschiedlicher Möglichkeiten zuläßt („konkurrierende Gliederungsmöglichkeiten“, „mutmaßliche Proportionierung der Gesamtform“, „extreme Vieldeutigkeit der proportionalen Organisation“ u. ä.). Insgesamt erscheint mir das Proportions-Kapitel in Geutings Buch als das sachlich Ausgewogenste und Fundierteste, was zumindest die Bach-Literatur zu diesem Thema aufzuweisen hat. Die Überzeugungskraft der in den Analysen selbst gewonnenen Ergebnisse mag unterschiedlich bewertet werden. Für meine Begriffe wirkt ein Teil der Versuche, „verborgenen [...] Zäsurstellen“ (S. 162) und damit der Proportionierung einer Satzform auf die Spur zu kommen, allzu ‚angestrengt‘ (etwa bei dem versuchten Nachweis, daß „der formale Entwurf“ eines Satzes [BWV 1016/4] „offenkundig auf dem Zahlenwert 17 bzw. Vielfachen davon“ basiere; S. 188); andererseits ist nicht von der Hand zu weisen, daß durch die auf die Proportionierung gerichteten Untersuchungen teilweise überraschende und bereichernde Einsichten in die Formdisposition eines Satzes vermittelt werden.

Die Arbeitsstufen im analytischen Hauptteil der Arbeit folgen dem Plan, zuerst in je einem eigenen Kapitel die „beiden Standardtypen des Allegro-Satzes in den Bereichen Konzert (Kapitel II) und Sonate (Kapitel III)“ (S. 14) umfassend nach ihren formalen Bauplänen zu beleuchten und sich dann in einem abschließenden IV. Kapitel jenen Satzformen zuzuwenden, deren je spezifische Dispositionen und Setzweisen nach der These des Verfassers aus einer *gegenseitigen* gattungsübergreifenden Durchdringung von Konzertsatz- und Sonaten-Elementen (bei Einwirkung auch von Strukturmerkmalen der Tastenfuge) zu erklären sind.

Kapitel II richtet den Blick auf Bachs „Konzeptionen des Konzertsatzes“. Im Vorfeld der Formbetrachtung gibt der Verfasser (wie analog später auch im

Sonaten-Kapitel) einen instruktiven Überblick zum Stand der Forschung unter den Stichworten „Gliederung des Repertoires“, „Quellenlage und Chronologie“, „Einflüsse und Stilentwicklung“. Aus Geutings allgemeinen Ausführungen zur „Ritornellform als Haupttypus des Konzertsatzes“ gäbe es zu manchen Einzelfragen Diskussionsbedarf; hier seien zwei Punkte herausgegriffen. Der erste betrifft das Formverständnis von Sätzen, die scheinbar aus einer Aneinanderreihung nur von „Ritornellen“ (also ohne Zwischenschaltung von Episoden) bestehen und damit als eine spezielle, wenn auch extreme, Spielart des Ritornellsatzes zu begreifen wären. Als Beispiel für eine solche Satzdisposition beschreibt Geuting den Formaufbau des F-Dur-Präludiums BWV 880/1 aus dem Wohltemperierten Clavier II. (S. 105 f.). Wie in jüngeren Arbeiten (u. a. vom Schreiber dieser Zeilen) zu zeigen versucht wurde, ist eine solche Anlage, die auf der mehrmaligen tonartlich versetzten Wiederkehr einer partiell variablen, im Satzinneren meist modulierenden ‚Periode‘ basiert, keine dem Ritornellsatz zuzurechnende oder von ihm abgeleitete Form; sie folgt vielmehr einem eigenständigen, gattungsübergreifenden Satzbauprinzip, wie es u. a. im älteren *Concerto a quattro* und in den *Concerti ripieni* Vivaldis begegnet. Sollte man nicht auch den ersten Satz des ersten Brandenburgischen Konzerts (bzw. der *Sinfonia* [!] BWV 1046a) als einen nach diesem Modell gebauten Satz begreifen? Jedenfalls gehört dieser Satz wohl kaum zu den Konzertsätzen in „Normalform (Ritornellsatz)“ (S. 109). – Deutliche Fragezeichen ergeben sich – dies der zweite Punkt – im Hinblick auf die Argumentationsrichtung und die Aussagen zum Komplex „Ritornellform und fugierende Setzart“, ein Gegenstand, der eine nicht geringe Bedeutung für die im Schlußkapitel entworfene Typologie gewinnt. Hier nur soviel: Die verabsolutierende Formulierung: „Die Kategorien ‚Ritornellform‘ und ‚fugenmäßige Setzart‘ schließen einander aus“ (S. 106; ähnlich auch S. 269), ist so nicht haltbar; fugierte Ritornelle finden sich in Konzertsätzen Vivaldis, die alle Merkmale einer ‚lehrbuchmäßigen‘ Ritornellform tragen (vgl. z. B. RV 210/1 und 3, RV 252/3, RV 319/1, RV 557/1).

Den thesenartig formulierten allgemeinen Ausführungen zur Ritornellform schließen sich zehn detaillierte Einzelanalysen an, die sich ihren Objekten – ausgewählten schnellen Konzertsätzen aus unterschiedlichen Werkgruppen – mit in vielem neuartigen Ansätzen nähern. Das Erkenntnisinteresse richtet sich dabei weniger (wenn überhaupt!) auf spezifische konzertierende Verfahren und daraus erwachsende Strukturen als vielmehr auf die allgemeine Disposition und Organisation der Form, auf die „Formidee höherer Ordnung“, wie der Verfasser an einer Stelle formuliert (S. 109). Diesem Ziel dienen die Untersuchung formaler Abschnittsbildungen *jenseits* einer Unterscheidung von Tutti und Solo (bzw. Ritornell und Episode), das Aufspüren der „formteilübergreifenden und verschiedene Zonen des Gesamtsatzes verknüpfenden Beziehungen“ sowie das Bemühen, die „proportionale Abstimmung einzelner

Formglieder oder Formteile“ (S. 109) aufzuzeigen. Symptomatisch für die so geartete Ausrichtung der Analysen ist die Begrifflichkeit, mit der Geuting operiert: Da begegnen bevorzugt solche allgemeine Bezeichnungen wie „Hauptabschnitt“, „Großabschnitt“, „formaler Hauptblock“, „Eröffnungsteil“, „Mittelteil“, „Schlußteil“, „Rekapitulation“, aber auch solche ‚entliehenen‘ Termini wie „Exposition“ und „Reprise“ sind dem Verfasser unverzichtbar.

Dank genauester Kenntnis der Partituren und eines scharf ausgeprägten analytischen Denkens gelingt es Geuting, in den untersuchten Konzertsätzen bisher kaum beachtete Seiten ihrer formalen Disposition in den Blick und ins Bewußtsein zu rücken. Zweifellos ist dies nicht zuletzt seinem spezifischen, auf die „Formidee höherer Ordnung“ gerichteten Untersuchungsansatz zu verdanken. Gleichwohl ist zu bedauern, daß in seinem Analyse-Konzept die eigentlich konzertspezifischen Parameter, das differenzierte Beziehungsgeflecht zwischen den Klangträgern (Tutti und Solo) und den ihnen zugeordneten Formteilen (Ritornell und Episode), kaum eine Rolle spielen. So wenig eine Konzertsatz-Analyse sich auf diese Seite der Satzanlage und -gestaltung beschränken darf, so unbestreitbar ist es doch, daß die Art und die Staffelung des konzertierenden Wechsel- und Zusammenspiels ein substantielles Moment des Satzprofils und der Satzdraturgie ausmachen. Hier erst zeigt sich auch die ganze Bandbreite in der Ausgestaltung des Konzert-/Ritornellsatzes durch Bach und – wichtig im Hinblick auf den „Dialog der Gattungen“ – die Variationsbreite des diesem Modell innewohnenden Potentials an gestalterischen Möglichkeiten. Von besonderem Interesse sind dabei gerade in Bachschen Konzertsätzen jene Partien, die sich – wie die von Wolfgang Hirschmann so benannten „integrativen Solo/Tutti-Partien“ – eindeutigen Zuordnungen entziehen. (Daß Geuting dieser Begriffsbildung Hirschmanns so pointiert kritisch begegnet [S. 159], ist für mich nicht recht nachvollziehbar.)

Gemäß der These, „daß Bach in beiden Gattungen, Konzert und Sonate, jeweils ebenbürtige und in struktureller wie satztechnischer Hinsicht völlig autonome Satzkonzeptionen entwickelte“ (S. 12), widmet Geuting in Kapitel III auch dem schnellen Sonatensatz eine ausgedehnte spezielle Untersuchung. In Anlehnung an Scheibes Unterscheidung von „eigentlichen Sonaten“ und solchen „auf Concertenart“ erhält dieser ‚originäre‘ Sonatensatz die Kennmarke „eigentlich Sonatensatz“. Geutings Versuch, im Vorfeld der Einzelanalysen die „formbildende(n) Konstante(n)“ (S. 179) dieses Satztyps zu benennen und zu beschreiben, ist auch und gerade deshalb überaus aufschlußreich, weil er in vollem Umfange die Schwierigkeiten erkennbar werden läßt, aus den vielfältigen und hochgradig individuellen Formlösungen hinreichend scharfe Umrisse eines Grundmodells zu abstrahieren. Als allgemein verbindliche Merkmale bleiben nicht viel mehr als die Eröffnung durch einen „auf Fugenart“ gestalteten ersten Formteil, der mit klarer Kadenzierung fast stets auf der I. Stufe endet („Exposition“), und die Weiterführung in einem „neben-

thematischen Block“, der sich vom fugierten Beginn durch eine aufgelockerte Satzweise abhebt. Die weitere Disposition erweist sich in einem Maße als variabel, daß Versuche generalisierender Aussagen bald an ihre Grenzen stoßen. Besonders deutlich wird dies an der Behandlung dessen, was Geuting als „Rekapitulationsvorgang“, ein Teilmoment der vom Komponisten differenziert gehandhabten „Repräsentation“ (S. 180), bezeichnet. All dies wirkt naturgemäß erschwerend auf das Bemühen, die Formverhältnisse mit einem terminologisch angemessenen Begriffsinstrumentarium zu beschreiben. Der Weg, den der Verfasser in dieser Hinsicht wählt, erscheint durchaus vertretbar: er vermeidet nach Möglichkeit allzu stark ‚festgelegte‘ und spezielle Fachtermini und behilft sich überwiegend mit eher neutralen und andeutenden – dabei auch absichtsvoll wechselnden – Umschreibungen („nebenthematische Partie“, „Rekapitulationsphase“, „repriseartige Züge“ u. ä.); einigermassen konsequent wird nur der Begriff „Exposition“ benutzt, auch er „ausschließlich zum Zweck einer einfachen Verständigung“ (S. 178).

Der Hauptgewinn des III. Kapitels scheint mir in den Analysen zu liegen. 11 der 28 Triosonaten-Sätze, die Geuting dem Typus des „eigentlichen Sonatensatzes“ zuordnet, erfahren eingehende Untersuchungen nach ihrer Formanlage und ihrer proportionalen Gliederung. Zu den werkübergreifenden Beobachtungen gehört u. a. die, daß der „Schritt von den Sonaten für Violine und Cembalo zu den Orgelsonaten [...] sich, was die Form der schnellen Sätze betrifft, mit einer konzeptionellen Neuorientierung (verbindet)“ (S. 198). (Insgesamt spielt die Frage der „inneren Chronologie“ des Schaffens in der Studie eine eher untergeordnete Rolle.) – Am Ende des Sonaten-Kapitels bleiben Zweifel, ob der „eigentliche“ Sonatensatz tatsächlich solch (relativ) stabile Modell-Eigenschaften ausgebildet hat, die es gerechtfertigt erscheinen lassen, analog zum Ritornellsatz von einer „Leitform“ der Gattung“ (S. 184) zu sprechen.

Die Erkenntnis, daß Bachs Komponieren in einer sehr ausgeprägten Weise durch ein form- und gattungsübergreifendes Denken bestimmt wurde, ist der Forschung seit langem geläufig. Dies gilt nicht zuletzt im Hinblick auf die früh erkannte starke Ausstrahlung genuin dem neuen italienischen Solokonzert zugehöriger Form- und Gestaltungsmerkmale auf unterschiedlichste Bereiche des Gesamtschaffens. Was Geuting im Schlußkapitel seiner Studie unternimmt, ist die systematische Untersuchung schneller Konzert- und Sonatensätze Bachs speziell im Hinblick darauf, „wie Bachs kombinatorische Phantasie Strukturmerkmale der beiden ‚italienischen‘ Hauptgattungen der instrumentalen Ensemblesmusik, Sonata und Concerto, zu originellen Neuschöpfungen verschmolz“ (S. 9). Zweierlei erscheint mir an seinem Ansatz besonders hervorhebenswert. Dies ist zum einen die seine Untersuchungen leitende These, daß „der ‚eigentliche‘ Sonatensatz [...] als autonomer und in seiner Ausstrahlung dem Konzertsatz ebenbürtiger Kompositionstyp“ (S. 223)

zu gelten hat, die Konzertform also nicht „zu einem, neben dem Fugenprinzip, erdrückenden Paradigma seines Komponierens“ (S. 10) gemacht werden darf. Zweitens ist es das ehrgeizige Unterfangen, diejenigen Sätze, die sich nach seiner Sichtweise einer Einfügung in das Bild der ‚regulären‘ Konzert- bzw. Sonatensatzmodelle widersetzen, in ein von ihm entworfenes Klassifikationssystem zu bringen. Sein „Versuch einer Typologie“ dieser als „Hybridformen“ (S. 223) begriffenen Sätze umfaßt vier Satztypen: „Sonatensätze auf Concertenart“ (unter Berufung auf J. A. Scheibes Klassifikation der Sonaten), „Sonatenfugen“, „Konzertsätze ‚auf Sonatenart‘“ (Analogiebildung nach Scheibe), „Konzertfugen“.

Es versteht sich nahezu von selbst, daß namentlich der Typologie-Versuch manchen Diskussionsstoff bietet. Das ergibt sich allein daraus, daß die vielfältigen individuellen Form- und Gestaltungskonzeptionen der Sätze sich weit eher auf dem Kontinuum einer durchgehenden Skala als in einem nach definierten Kriterien errichteten Klassifikationssystem bestimmen lassen. Hinzu kommt, daß die Formidee eines Satzes durchaus unterschiedlich gesehen werden kann, und nicht zuletzt dies macht eine solche Typisierung zumindest in Einzelentscheidungen immer angreifbar. Geuting selbst betont ja ausdrücklich den „interpretatorischen Spielraum, den breiten Erfahrungswinkel, welchen Bachs Musik ihren Rezipienten eröffnet“ (S. 7), und diese Einsicht wird an seinem eigenen, stets abwägenden, analytischen Herangehen auch immer wieder deutlich. So sieht man im Grunde auch den Autor selbst in einem gewissen Widerstreit zwischen dem „Bedürfnis nach Systematik“ (S. 300) und dem Bemühen um eine „systemstringente“ (S. 317) Begrifflichkeit einerseits und dem Streben, ein Satzbild in seiner hochgradig individuellen, aus integrativen Formstrukturen erwachsenden Gestalt zu begreifen, andererseits.

Von den Bedenken, die sich aus meiner Sicht gegen bestimmte Aspekte der von Geuting vorgeschlagenen Typologie bzw. gegen die typologische Zuordnung einzelner Sätze ergeben, seien hier einige angedeutet:

- Die Kategorie „Sonatensätze auf Concertenart“ ist durch Scheibe gewissermaßen legitimiert. Es scheint mir indes nicht sicher, ob die Kriterien, die Geuting für diesen Satztyp formuliert („Integration ritornellgebundener Strukturen in den Triosatz“ als das „wohl entscheidende Kriterium“, „Verzicht auf eine fugenmäßige Behandlung des Hauptthemas“; S. 240), sich wirklich so zwingend aus Scheibes Beschreibung ergeben. Bei der Mehrzahl der diesem Typus zugeordneten Sätze möchte der Verfasser ja auch „nur bedingt von einer Ritornellform (sprechen)“ (so im Blick auf BWV 1019/1; S. 242). Scheibe hebt in seiner Beschreibung nicht eigentlich auf Merkmale der Formdisposition ab, sondern primär auf die funktionale Differenzierung der Stimmen, namentlich das figurativ-‚solistische‘ Hervortreten einer Stimme gegen die anderen (Scheibe: es „kann auch ein [!]“

- Stimme stärker, als die andere, arbeiten, und also mancherley kräuselnde, laufende und verändernde Sätze hören lassen“). Verdiente angesichts dessen nicht auch ein Satz wie das *Allegro assai* der A-Dur-Violinsonate (BWV 1015/2) mit seiner ausgedehnten Arpeggien-Partie über einem Orgelpunkt das Attribut „auf Concertenart“?
- Als eine eher problematische Kategorie stellt sich mir der „Konzertsatz ‚auf Sonatenart‘“ dar. Als dessen maßgebliches Kriterium gilt dem Verfasser die nach seiner Sichtweise vom Sonatensatz übernommene fugierte Anlage des eröffnenden Formteils, eines Formteils, der nach der Konzertsatz-Terminologie – wenigstens überwiegend – als „Ritornell“ anzusprechen wäre. Seine Kennzeichnung als Ritornell wird indes abgelehnt, weil sich „nach den Kriterien der vorliegenden Darstellung [...] die Begriffe ‚Ritornellform‘ und ‚fugierende Setzart‘“ ausschließen (S. 271). Wie bereits oben angedeutet, geht diese Sichtweise aber an der Realität dessen, was im Ritornellsatz an Gestaltungsvarianten begegnet, vorbei. Die Setzweise eines Formteils ist das eine, seine Funktion für das Formganze das andere! – Eine andere Frage ist die, ob es in einem Satz über die Satz-Eröffnung „auf Fugenart“ hinaus weitere Merkmale gibt, die auf eine sonatenmäßige Formanlage verweisen. Unter diesem Aspekt würde ich wohl dem Schlußsatz des 5. Brandenburgischen Konzerts, auch wohl dem ersten Satz des Violin-Doppelkonzerts d-Moll, das Etikett „auf Sonatenart“ zugestehen, keinesfalls aber dem Schlußsatz des Violinkonzerts a-Moll, in dem die Merkmale einer Ritornellsatz-Struktur so bestimmend hervortreten. Nebenbei: Die im Blick auf BWV 1043/1 geäußerte Feststellung, die „nur fragmentarische Wiederaufnahme der am Satzanfang aufgestellten thematischen Einheit am Satzende wäre ein eklatanter Verstoß gegen die Normen des Ritornellsatzes bei Bach“ (S. 272), läßt sich nicht im Sinne einer für den Ritornellsatz generell geltenden Regel begreifen; in zahlreichen vor allem späten Konzerten Vivaldis und erst recht solchen jüngerer Zeitgenossen erklingt am Satzende oft nur der Ritornell-Epilog, und dem entspricht auch die Beschreibung des Konzertsatzes bei Quantz (1752) und Joseph Riepel (1755).
 - Unter die von ihm vorgeschlagenen Begriffe „Sonatenfuge“ und „Konzertfuge“ faßt Geuting die (relativ wenigen) schnellen Sonaten- bzw. Konzertsätze, die nach seinen Analyse-Befunden als „ordentliche Fugen“ (Scheibe) zu betrachten sind. Auf den Satztyp „Konzertfuge“ bezogen formuliert er: „Primär ist in den ‚Konzertfugen‘ der Brandenburgischen Konzerte das eigentlich gattungsfremde Konzept der Fuge, hinter dem die Frage nach dem Einfluß des Ritornellprinzips als sekundär zurücktreten muß“ (S. 282). Genau dies aber ist für einen der beiden gemeinten Sätze (BWV 1047/1 und 1049/3) in Frage zu stellen: Anders als in BWV 1047/1 erkenne ich im Schlußsatz des vierten Brandenburgischen Konzerts einen wirklichen *Konzertsatz* auf der Basis der Ritornellform – einer Ritornellform freilich,

die im „Dialog“ mit der Fugenform manche Modifikationen vor allem dahingehend erfährt, daß – im Sinne einer ‚integrativen‘ Ausrichtung des Konzertierens – Fugenthema und Fugenarbeit auch an der Gestaltung der Soloteile führend beteiligt werden (‚Begleitung‘ des figurativen Violinparts durch die Blockflöten). Liegt es nicht näher, den von Geuting so bezeichneten „erste(n) Großteil“ des Satzes (T. 1–86) als die Aufeinanderfolge von (fugiertem) Eröffnungsritornell (T. 1–40), modulierender erster Soloepisode (T. 41–66) und zweitem Ritornell (T. 67–86) zu begreifen, als die Takte 1–86 „als ‚Doppelexposition‘ (d.h. als Exposition und Contra-Exposition) mit Dux- und Comes-Auftritten des Themas“ (S. 292) zu deuten?

Wenn vorstehend relativ zahlreiche kritische Anmerkungen und Fragen formuliert wurden, so berührt dies nicht den hohen Qualitätsstandard der Studie insgesamt. Bei einer Arbeit, die eine neue Annäherung an einen so schwierigen Gegenstand versucht und sich mit einem derart vielschichtigen Problemgefüge konfrontiert sieht, einer Arbeit, deren Herangehens- und Betrachtungsweise zwangsläufig viel Subjektives einschließt, ist es nahezu unausweichlich, daß sie in diesem oder jenem Punkt auch kritische Reaktionen und Widerspruch auslöst. Zu den Vorzügen der durch ein hohes Reflexionsniveau geprägten Studie gehören nicht zuletzt die Präzision und die Klarheit der sprachlichen Darstellung. Auch die Sorgfalt der Textredaktion verdient ausdrücklich hervorgehoben zu werden; es gibt nur sehr wenige geringfügige Versehen. Als ein deutliches Manko empfindet man allerdings das Fehlen eines Werkregisters.

Mit Geutings Studie liegt eine Publikation vor, die den Diskurs über Bachs kompositorisches Denken und speziell über seine Formstrategien in den Gattungen der instrumentalen Ensemble- und Kammermusik auf vielfältige Weise bereichert. Dies von einer Arbeit sagen zu können, ist nicht wenig.

Karl Heller (Rostock)



Hans-Joachim Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, Stuttgart: Carus-Verlag 2006 (Edition Bach-Archiv Leipzig), 760 S.

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um die Druckfassung gesprochener Einführungstexte für die vom Mitteldeutschen Rundfunk in den Jahren 1991 bis 1994 ausgestrahlte Sendereihe „Die Bach-Kantate“. Sie erfreute sich großer Beliebtheit und wurde bis zum Jahr 2000 mehrmals wiederholt. Daher kommt die Drucklegung der Texte sicherlich dem Wunsch vieler Hörer nach, die anregenden und gehaltvollen Erläuterungen noch einmal nachlesen zu können. Denn der Autor Hans-Joachim Schulze, ein selten profunder Kenner der Materie, gehört zu jenen Bach-Forschern, die sich in ihren Arbeiten als leidenschaftliche und ungewöhnlich kenntnisreiche „Grenzgänger“ im Bereich anderer Disziplinen, zum Beispiel der Bildenden Kunst (Tizians Gemälde „Der Zinsgroschen“ und „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ BWV 52/BC A 160), erwiesen haben – eine Tugend, von der auch die Einführungstexte zu den Kantaten „leben“. Natürlich unterliegt das gesprochene Wort anderen „Gesetzen“ als das geschriebene. Wer also detaillierte musikwissenschaftliche Analysen beziehungsweise ausführliche Hinweise zum formalen Aufbau der jeweiligen Kantate erwartet, wird enttäuscht werden. Wer aber knapp und präzise, in einer auch dem Laien verständlichen Sprache über Quellenlage, Entstehungsanlaß und Textvorlage, über hymnologische, melodische, harmonische und rhythmische Besonderheiten der einzelnen Werke, über ihre Aufführungsgeschichte und den soziologischen Hintergrund sowie die Rezeptionsgeschichte informiert werden will, sollte dieses Buch zur Hand nehmen. Daß so mancher Sachverhalt wiederholt erläutert wird, liegt in der Natur der Texte als Einführungen zu Rundfunksendungen und ist durchaus zu verkraften.

Der Werkbestand ist, analog zu dem ebenfalls von Hans-Joachim Schulze als Mitherausgeber veröffentlichten Bach Compendium, angeordnet nach Kantaten für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres (vom 1. Advent bis zum 27. Sonntag nach Trinitatis, für die Marienfeste, den Johannis- und den Michaelistag sowie das Reformationsfest), Kantaten für besondere Anlässe (Ratswahl, Trauung, Trauer- und Gedächtnisgottesdienst, Bußgottesdienst und Orgelweihe), Oratorien (Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrts-Oratorium) und Weltliche Kantaten für Hof, Adel und Bürgertum. Im Anhang befinden sich die Anmerkungen. Hier wird auf einschlägige weiterführende Literatur verwiesen, auch auf jene, die nach der Beendigung der Sendereihe im Jahr 1994 erschienen ist. Es gibt ein kurzes Literaturverzeichnis, ein Namensregister, eine alphabetische Aufstellung der Kantatentitel und eine Tabelle mit den Konkordanz zwischen den Nummern der Kantaten im Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) und jenen im Bach Compendium (BC). Der wirk-

lich einziger Nachteil dieser brillanten „Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs“: Es fehlt ein leserfreundliches Inhaltsverzeichnis. Denn der auf den Anfangsseiten nach funktionalen Aspekten angeordnete Werkbestand gibt zwar Auskunft, auf welchen Seiten etwa eine Kantate zum Michaelistag zu finden ist, doch welche genau, erfährt man nicht. Und wer eine ganz bestimmte Kantate sucht, muß mühsam die 728 Seiten der Einführungstexte durchblättern. Bei dem Verzeichnis der Kantatentitel im Anhang werden zwar BWV- und BC-Nummern ausgewiesen, eine dem jeweiligen Werk zugeordnete Seitenzahl sucht man jedoch vergebens.

Er hoffe, schreibt der Autor im Vorwort, daß „Kenner und Liebhaber“ die hier zusammengefaßten Texte mit Nachsicht und Wohlwollen behandeln“. Der im 18. Jahrhundert häufig angewandte Terminus „Kenner und Liebhaber“ verweist auf Schulzes Intentionen, nämlich einen mitunter recht verzwickten Gegenstand so zu erläutern, daß ihn jeder Interessierte auch ohne fachspezifische Vorbildung verstehen kann. Das ist absolut gelungen. Schulzes Texte machen neugierig und regen zur intensiveren Beschäftigung mit einzelnen Aspekten an. Zum Beispiel mit den Besonderheiten von Bachs Textvorlagen, ihrem Entstehungsanlaß, ihrer literaturgeschichtlichen Einbindung, ihrer Symbolsprache und ihren ästhetischen Implikationen sowie den Biographien der Dichter (z. B. die von Michael Franck im Zusammenhang mit dem Dreißigjährigen Krieg und dem Text zu „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ BWV 26/BC A 162). In seine Erläuterungen bezieht Schulze häufig Zitate bedeutender Bach-Zeitgenossen (Johann Mattheson, Johann Christoph Gottsched u. a.) und Bach-Forscher (Philipp Spitta, Arnold Schering u. a.) ein. Oder er rückt, wie bei der sogenannten Trauer-Ode „Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl“ BWV 198/BC G 34, die in der Bach-Literatur immer wieder fortgeschriebenen Mißdeutungen kurz und bündig zurecht. Denn neben der Trauer-Ode wird Bach unter anderem von Forkel eine weitere Begräbniskomposition zugeschrieben: eine doppelchörige Trauermusik. Diese jedoch stammt eindeutig nicht aus der Feder des Schöpfers der Trauer-Ode, sondern wurde von Bachs Vetter Johann Ludwig Bach komponiert. Im Zusammenhang mit der Trauer-Ode erwähnt Schulze ein wichtiges zeitgeschichtliches Ereignis: die Sprengung der Leipziger Universitätskirche im Jahr 1968, bei der der Aufführungsort dieses Werkes im Jahre 1727 und damit „eine unersetzliche Wirkungsstätte Johann Sebastian Bachs [...] für immer verloren“ ging.

Im Vorwort wird erklärt, daß es bei den Einführungstexten nicht nur um das „Wie“, sondern besonders auch um das „Warum“ geht – zum Beispiel warum Bachs eigenhändige Partituren der beiden Kantaten „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 61 / BC A 1 und BWV 62 / BC A 2 eine fast gleichlautende „Anordnung des Gottesdienstes“ enthalten. Schulze gibt den „Kennern und Liebhabern“ den Ariadne-Faden in die Hand, um gemeinsam die Antwort zu finden: Da Bach am 1. Advent 1736 in Dresden war, um den vom sächsischen

Kurfürsten verliehenen Titel „HofCompositeur“ entgegenzunehmen, brauchte er für die Aufführung von BWV 62/BC A 2 in Leipzig ebenfalls zum 1. Advent einen Vertreter. Diesem mußte er natürlich entsprechende Hinweise zur „Anordnung des Gottes-Dienstes“ geben. Methoden der Bach-Forschung werden auf diese Weise ganz selbstverständlich erhellt. An exemplarischen Beispielen erläutert Schulze das Parodieverfahren, das Ineinandergreifen von geistlichen und weltlichen Vokalwerken („Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ BWV 208/BC G 1), von vokalem und instrumentalem Schaffen („Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120/BC B 6). Die oft abenteuerlichen, mitunter sogar kriminellen Wege der Überlieferungsgeschichte referiert er am konkreten Beispiel („Bekennen will ich seinen Namen“ BWV 200/BC A 192) oder er geht auf die Erbteilung nach Bachs Tod ein, die für die Überlieferung und Rezeption eine wichtige Rolle spielt, z. B. die Aufführung der Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ BWV 100/BC A 191 durch Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg nach 1780.

Gewiß, die Bücher zu Bachs Kantatenschaffen können in Metern gemessen werden. Hans-Joachim Schulzes „Einführungen“ jedoch sind von der besonderen Art und bisher ohne Beispiel.

Ingeborg Allihn (Berlin)

Anke Fröhlich, *Zwischen Empfindsamkeit und Klassizismus. Der Zeichner und Landschaftsmaler Johann Sebastian Bach der Jüngere (1748–1778)*. *Œuvre-Katalog. Mit einem biographischen Essay von Maria Hübner*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2007 (Edition Bach-Archiv Leipzig), 277 S., 210 Abb.

Das Bach-Archiv Leipzig und die Kunsthistorikerin Anke Fröhlich, die beste Kennerin der sächsischen Zeichenkunst des 18. Jahrhunderts, haben sich zusammengefunden, um das schmale Werk des mit knapp dreißig Jahren verstorbenen jüngeren Johann Sebastian Bach zusammenzutragen und in einem vorzüglich ausgestatteten Band zu veröffentlichen. Alle erhaltenen 71 Zeichnungen, das einzige noch vorhandene Gemälde¹ sowie die 21 nach Bachs Zeichnungen gefertigten Druckgraphiken anderer Künstler sind farbig abgebildet und wissenschaftlich bearbeitet. Damit ist ein – allerdings auch der Wiedervereinigung zu verdankender – großer Fortschritt gegenüber dem Katalog der 1980 vom Kurpfälzischen Museum in Heidelberg veranstalteten Ausstellung „Johann Sebastian Bach und sein Umkreis“ erzielt. Damals konnten nur 11 Zeichnungen von Bach und 15 Stiche nach ihm gezeigt werden. Außerdem wurden 17 nicht verfügbare Zeichnungen und das Ölgemälde im Anhang genannt. Wie viele Werke Bach im Ganzen geschaffen hat, läßt sich kaum abschätzen. Von den 115 Nummern des Nachlasses, der an den Vater Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg gelangte und 1790 verzeichnet wurde, kann heute lediglich eine Zeichnung mit Sicherheit nachgewiesen werden. Eine von Anke Fröhlich zusammengestellte Liste der in schriftlichen Quellen faßbaren verschollenen Werke enthält 144 Positionen.

Am besten ist der Künstler in der Albertina in Wien mit den 24 Arbeiten vertreten, die Herzog Albert von Sachsen-Teschen (nach dem die Sammlung benannt ist) noch im 18. Jahrhundert erworben hat. Elf Zeichnungen befinden sich im Museum der bildenden Künste in Leipzig und je sieben in den Kunstsammlungen der Veste Coburg und der Hamburger Kunsthalle, die auch das einzige erhaltene Ölgemälde bewahrt. Die sichere Pinselführung ist keineswegs die eines Anfängers.

Von fünf Vignetten zu Dichtungen Christian Felix Weißes und Salomon Gessners abgesehen, sind sämtliche überlieferten Zeichnungen bildhaft durchgeführte Blätter. Naturstudien, Skizzen oder Vorzeichnungen zu anderen Werken sind nicht bekannt. Skizzenhaften Charakter besitzt eine vielfigurige dramatische Komposition „Moses und die eiserne Schlange“, bei der jedoch trotz der Bezeichnung „Bach“ die Autorschaft unseres Künstlers bezweifelt

¹ In der Galerie Bassenge (Berlin) ist am 30. 11. 2007 eine bisher unbekannte „J S Bach“ bezeichnete „Gebirgige Flußlandschaft mit Anglern“ versteigert worden. Eine Einordnung in das hier publizierte Œuvre ist nicht leicht. Vielleicht handelt es sich um einen frühen Versuch in der Ölmalerei.

werden kann, weil das Blatt stilistisch und motivisch aus dem hier vorgestellten Werk herausfällt. Vielleicht handelt es sich um eine Arbeit des 1756 geborenen Carl Daniel Bach, vielleicht aber auch um die einzige bekannte Arbeit aus den Anfängen Johann Sebastians. Sein frühestes datiertes Werk ist eine bereits die charakteristische tüpfelnde Pinselarbeit zeigende Zeichnung „Die Zephyre“ (nach Gessner) von 1772. Es ist dieses die duftige, malerische Manier seines Lehrers, des damals hoch angesehenen Direktors der Leipziger Zeichen-Akademie Adam Friedrich Oeser, bei dem er sich seit 1770 schulte.

Die künstlerischen Anfänge des in Potsdam Geborenen, der drei Jahre lang Schüler des dort und in Berlin tätigen Architekten, Malers und Radierers Andreas Ludwig Krüger gewesen sein soll, bleiben im Dunkeln. Jedenfalls ist in Bachs Werk weder ein besonderes Interesse an der Architektur zu entdecken, noch hat er sich als Radierer betätigt. Ob er – wie Anke Fröhlich annimmt – dem Vater folgte, als dieser 1768 einen Ruf nach Hamburg erhielt, ist nicht sicher. Was man über das Leben des jüngeren Johann Sebastian und seine Beziehungen zu anderen Mitgliedern der Bach-Familie weiß, namentlich denen, die ebenfalls ein Talent für die Malerei besaßen, hat Maria Hübner, eine erfahrene und aus einem reichen Fundus schöpfende wissenschaftliche Mitarbeiterin des Bach-Archivs, in einem Essay zusammengefaßt. Ihr erscheint ein Aufenthalt in dem künstlerisch anregenden Klima der Hansestadt fraglich. Geprägt wurde der Künstler jedenfalls durch die geistige Atmosphäre Leipzigs, wo das Andenken an die übermächtige Gestalt des Thomaskantors noch lebendig war. Wenn der Enkel sich zeitweise „Johann Samuel“ nannte, so wird er auch darin, wie Maria Hübner mit gutem Grund vermutet, der Motivation gefolgt sein, sich von der großen musikalischen Tradition der Familie zu lösen und auf dem Feld einer anderen in einem Stadium der Erneuerung befindlichen Kunst einen eigenen Weg zu gehen, entgegen dem Wunsch des Vaters, der sich in dem Sohn einen Nachfolger erhofft hatte.

Während Maria Hübner Bachs Leben im Hinblick auf die äußeren Umstände beleuchtet hat, behandelt es Anke Fröhlich unter dem kunstgeschichtlichen Aspekt, gestützt auf eine gediegene Kenntnis der Sammler im Umfeld des Künstlers, seiner Freunde, des Lehrbetriebs in Leipzig und Dresden, wo Bach 1770–1776 studierte, des Ausstellungswesens sowie der damit verbundenen Kunstkritik. Die letzte Etappe des kurzen Künstlerlebens war Rom, wo er nicht nur die Landschaft studierte, sondern auch Studien nach antiken Skulpturen und dem lebenden Modell zeichnete, die allerdings nur durch Nennung im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs bezeugt sind. Hier starb er am 11. September 1778 nach monatelangem schmerzhaftem Leiden.

Die römischen Arbeiten belegen das Bemühen um einen Richtungswechsel zu kraftvollerer Zeichnung, zu einer gefestigten Komposition und zu figürlichen Darstellungen mit antiken Themen hin. Der glücklich gewählte Buchtitel

„Zwischen Empfindsamkeit und Klassizismus“ deutet den Wandel, aber auch das Unvollendete in diesem Aufbruch an, den jüngere Oeser-Schüler wie Johann Christian Reinhart dann energischer vorantreiben konnten.

Ein eigener Abschnitt ist dem Nachruhm gewidmet. Die Trauer über den Verlust dieses vielversprechenden und offenbar in seinem Kreis beliebten Künstlers hielt relativ lange an. Wie schon Maria Hübner dargelegt hat, waren seine Zeichnungen begehrt und stiegen im Preis. Noch 1784 wurden auf der Dresdner Akademie-Ausstellung Blätter von ihm gezeigt, und 1791 wurde ein Band der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste“ mit einem gestochenen Bildnis Bachs nach einer Zeichnung Oesers geschmückt, die in die Sammlung Goethes gelangt ist. Das ungewöhnliche Portrait mit dem verschatteten Profil des in gebeugter Haltung ein Buch lesenden Künstlers scheint posthum zum Gedächtnis an den Verstorbenen geschaffen zu sein, was bisher nicht bemerkt worden ist. Man erblickt ihn in einer Fensteröffnung, unter der in monumentalen Buchstaben „J. S. Bach“ steht. Er befindet sich jedoch draußen vor lichterfülltem Himmel in einem Jenseits, getrennt vom Betrachter in einem dunkleren Raum. Auf der rechten Seite des Buches (im Stich der linken) ist ein Obelisk zu erkennen, der Hinweis, daß das Portrait als ein Denkmal zu verstehen ist. Oeser deutet aber auch an, daß Bach im Grenzbereich von Malerei und Dichtung beheimatet war. Ein Schattenriß, der 1776 in Hamburg bei einem Aufenthalt im Elternhaus vor der Abreise nach Rom zusammen mit vier Silhouetten der anderen Familienmitglieder entstanden sein muß, zeigt Johann Sebastian ebenfalls in gebeugter Haltung.

Die Mehrzahl der Arbeiten Bachs zeigt Landschaften von idyllischem Charakter. Anke Fröhlich hat denn auch ihrem Katalogteil dieser Art von verklärender Natursicht ein eigenes Kapitel gewidmet und mit einem treffend formulierten Satz die Eigenart dieser von Sehnsucht nach Geborgenheit erfüllten Kunst gekennzeichnet: „Bach hat mit seinen meist nah gesehenen, nach hinten und oben geschlossenen, durch Blattwerk gleichsam gepolsterten Binnenräumen unter seinen Künstlerkollegen den schlüssigsten Ausdruck dafür gefunden.“

Bei aller Sympathie für den Maler hat die Verfasserin die Grenzen seiner Begabung gesehen. Wer sich ihm heute zuwendet, kann schwerlich außer Acht lassen, daß die Namensgleichheit von Enkel und Großvater das, was die beiden voneinander trennt, erst recht als tiefe Kluft bewußt macht. Hier ist der Maler, der etwas zaghaft tastend mit Arbeiten bescheidenen Formates nach einem neuen Weg sucht, dort der Komponist, in dem nicht nur das über Generationen gewachsene Begabungspotential der Bach-Familie kulminiert, sondern auch die Endsumme des tiefgründigen barocken Lebensgefühls in gewaltigen Tonschöpfungen gezogen ist. Die Religion, die bei dem Älteren das Fundament seines Werkes bildet, spielt bei dem Jüngeren so gut wie keine Rolle mehr. Der tiefe Einbruch im Geistesleben Europas, der sich um die Mitte

des 18. Jahrhunderts ereignet und mit dem Begriff „Aufklärung“ angedeutet wird, macht aus Blutsverwandten Fremde. Innerhalb Deutschlands zeichnen sich diese Umbrüche mit besonderer Deutlichkeit in einem geographisch eng umgrenzten Raum mit Leipzig als Mittelpunkt ab. So liefert das Buch von Anke Fröhlich reichlichen Stoff zur geschichtlichen Betrachtung, und es regt an, darüber nachzudenken, wie sich das Verhältnis der Künste einschließlich der Dichtung in dieser Zeit und in diesem Raum verschoben hat. Goethe war nur elf Monate jünger als der jüngere Johann Sebastian Bach, und wiederum elf Monate nach Goethes Geburt starb der alte Bach.

Helmut Börsch-Supan (Berlin)

NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V., SITZ LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. Martin Petzoldt – Leipzig
Vorsitzender

Dr. Dirk Hewig – München
Stellvertretender Vorsitzender

Eberhard Lorenz – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

RA Franz O. Hansen – Eisenach
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz
Beisitzer

DIREKTORIUM

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig
Reimar Bluth – Berlin

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden
Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

Ingeborg Danz – Frechen
Jörg Hansen M.A. – Eisenach

Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg
Rudolf Klemm – Saint Cloud

Prof. Dr. Ulrich Konrad – Würzburg
Prof. Edgar Krapp – München

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden
Dr. Michael Maul – Leipzig

Anca-Monica Pandelea – Mainz
Dr. Martina Rebmann – Berlin

KMD Prof. D. Dr. h. c. mult. Helmuth Rilling – Stuttgart
Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig

Sibylla Rubens – Tübingen
Dr. Lotte Thaler – Baden-Baden

Rosemarie Trautmann – Stuttgart
Prof. Gerhard Weinberger – Detmold

Doz. Jens Philipp Wilhelm – Mannheim
Pfarrer Christian Wolff – Leipzig

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Christoph Wolff – Cambridge, MA
Dr. Peter Wollny – Leipzig

EHRENMITGLIEDER

Dr. Dr. h. c. mult. Alfred Dürr – Göttingen

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – Hallein (Salzburg)

Prof. Zuzana Růžicková – Prag

Dr. h. c. William Scheide – Princeton, NJ

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Adele Stolte – Potsdam

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Wolfgang Schmidt M.A. – Leipzig

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e.V. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsgabe. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 2007:

Einzelmitglieder	€ 40,-
Ehepaare	€ 50,-
Schüler/Studenten	€ 20,-
Korporativmitglieder	€ 50,-

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Burgstraße 1–5, Haus der Kirche, D-04109 Leipzig, Telefon bzw. Telefax 0341-960 1463 bzw. -2248182, e-Mail: info@neue-bachgesellschaft.de).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Beitrittserklärung:

Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdatum: _____

Beruf: _____

Straße: _____

PLZ – Ort: _____

Telefon/Telefax: _____

Gleichzeitig zahle/n ich/wir € _____

als ersten Jahresbeitrag sowie € _____

als Spende auf das Konto Nr. 67227-908
bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 10090) ein.

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/unserem

Konto Nr. _____

bei der _____

(Bank/Sparkasse)

BLZ _____

bis zum schriftlichen Widerruf abgebucht wird.

Ort, Datum

Unterschrift

Datum/Unterschrift

SLUB DRESDEN



3 2399025