

besuchte seinen Bruder in Halle, Händel (wie kurz zuvor Brockes²⁰) die Oster- und Michaelismessen in Leipzig und damit die Oper und den Musikalienhandel dort.

Bekanntlich diene das damalige Universitätsstudium viel weniger als heute einer Fachausbildung. Einerseits war das Bildungsideal im Zyklus der freien Wissenschaften noch nicht gänzlich verblaßt, andererseits wurde auf die Vermittlung zeitgemäßer Lebensformen Wert gelegt. Mindestens seit 1707 gab es in Halle akademische Musikkurse²¹. Der junge Händel (1702) war für deren Wahrnehmung noch nicht vorgesehen, denn sonst hätte man ihm wohl die Einschreibgebühr erlassen. Etwa seit 1693 sind französische Sprachlehrer nachgewiesen (Joseph du Chateau²²), etwa seit 1698 italienische (Anton Petrucci aus Neapel am 12. November 1698?²³). Englisch wurde in Halle offiziell noch nicht gelehrt, doch finden sich früh Engländer in der Saalestadt²⁴. Für die Händelzeit sind zwei Tanzmeister genannt: Bence aus Halle und Abraham Mahieu²⁵. Ob der am 5. Juni 1695 bezugte Fechtmeister Basilius Rose²⁶ in die Vorgeschichte des Hamburger Zweikampfs Händel – Johann Mattheson gehört, ist wohl nicht zu klären.

„Entfernet euch, ihr kalten Herzen“ Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion einer Bach-Arie

von Alfred Dürr, Bovenden

Es ist Friedrich Smends Verdienst, die Textquelle der Urbilder zu den beiden Arien des *Himmelfahrts-Oratoriums* BWV 11 entdeckt zu haben¹, und zwar in Johann Christoph Gottscheds Dichtung *Auf! süß-entzückende Gewalt*, einer „Serenata Auf die Homann- und Menckische Hochzeit in Leipzig 1725“². Damit ist zugleich die ehemalige Existenz einer heute verschollenen Hochzeitskantate Johann Sebastian Bachs nachgewiesen.

Smends Deutung trifft zweifellos das Richtige, zumal da beide Arientexte demselben Werk entstammen und sich damit wechselseitig als mutmaßliche Urbilder bestätigen. Was dagegen die Möglichkeit der Wiedergewinnung der verschollenen Musik aus den erhaltenen Parodien betrifft, so ist Smends Urteil für beide Sätze unterschiedlich ausgefallen. Zur Arie *Jesu, deine Gnadenblicke* schreibt er:

„Die Tatsache, daß die Textierung der Arie mit dem originalen Wortlaut im ganzen Satz Note für Note, von Silbe zu Silbe völlig reibungslos gelingt, nötigt uns zugleich zu dem Schluß, daß Bach bei der Herübernahme des Stückes aus der Serenade in unser Oratorium an den Tönen offenbar nicht die geringste Änderung vorgenommen hat.“

Smend hat die Rekonstruktion dieser Hochzeitskantaten-Arie 1950 im Bärenreiter-Verlag veröffentlicht, obwohl er natürlich wissen mußte, daß Bach in Parodiesätzen keineswegs nur textbedingte Änderungen anzubringen pflegte³.

Zur Arie *Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben* schreibt Smend dagegen: „Die Unterlegung der Verse Gottscheds unter den Bachschen Satz will hier [. . .] nicht in derselben Vollkommenheit

²⁰ B. H. Brockes, *Selbstbiographie*, S. 178.

²¹ Hierüber soll an anderer Stelle berichtet werden.

²² F. Juntke, *Matrikel*, S. 126.

²³ Ebenda, S. 325 („Patrucci“).

²⁴ So am 6. November 1703 der Mediziner Henricus Plumtre, Nottinghamensis Anglus: F. Juntke, *Matrikel*, S. 335.

²⁵ Ebenda, S. 279.

²⁶ Ebenda, S. 365.

¹ Vgl. Friedrich Smend, *Bachs Himmelfahrts-Oratorium*, in: *Bach-Gedenkschrift*, Zürich 1950, S. 42–65.

² Siehe *Sämtliche von J. S. Bach vertonten Texte*, hrsg. von Werner Neumann, Leipzig 1974, S. 369–371

³ So ist z. B. die Besetzung des Urbildes keineswegs sicher zu ermitteln. Vgl. meine Besprechung der Smendschen Neuausgabe in: *Mf* 4 (1951), S. 254f.

gelingen wie in dem Sopranstück“, und dementsprechend hat er auch auf die Vorlage einer Rekonstruktion verzichtet und damit eine nachahmenswerte Ehrfurcht vor der Kunst Bachs an den Tag gelegt.

Ungeachtet der Frage nach einer Rekonstruktion (zu der unseres Erachtens keine zwingende Notwendigkeit besteht) meldet sich jedoch das Interesse des Wissenschaftlers an der Frage, welche Erkenntnisse sich bezüglich der Gestalt des Urbildes gewinnen lassen, zumal da wir ja im *Agnus Dei* der *h-moll-Messe* ein weiteres Hilfsmittel zur Ermittlung der Originalfassung besitzen. Wir befinden uns also, wie es scheint, in einer weit besseren Lage als in den meisten Parallelfällen.

Die zugehörigen Texte lauten in moderner Rechtschreibung:

BWV deest, *Auf! süß-entzückende Gewalt*, Satz 3:

Entfernet euch, ihr kalten Herzen!
 Entfernet euch, ich bin euch feind.
 Wer nicht der Liebe Platz will geben,
 Der flieht sein Glück, der haßt sein Leben
 Und ist der ärgsten Torheit Freund:
 Ihr wählt euch selber nichts als Schmerzen.

Da capo

BWV 11, Satz 4:

Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben,
 Ach, fliehe nicht so bald von mir!
 Dein Abschied und dein frühes Scheiden
 Bringt mir das allergrößte Leiden,
 Ach ja, so bleibe doch noch hier;
 Sonst werd ich ganz von Schmerz umgeben.

Da capo

BWV 232^{IV}, Satz 4:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Zunächst zur Gesamtform: Der Text des Urbildes entspricht dem des Oratoriums genau: Ein zweizeiliger Rahmenteil (A) umschließt einen vierzeiligen Mittelteil, dessen erste drei Zeilen eine Einheit (B) bilden, während die letzte Zeile syntaktisch abgespalten ist (C). Eine besondere Beziehung beider Texte zueinander bildet noch das gemeinsame Wort „Schmerzen“ bzw. „Schmerz“ an fast gleicher Stelle.

Der Aufbau der Oratorienarie entspricht diesem Textschema: Durch Ritornelle untergliedert, finden wir einen Hauptteil A (T 9–25), eingeleitet durch eine Devise (T. 9–11), und dieser Hauptteil wird am Schluß mitsamt der Devise als freies Da capo A' wiederholt (T. 53–71). Der Mittelteil ist in einen doppelstolligen Abschnitt B B' (T 29–36, 40–47) und einen einzügigen Abschnitt C (T. 49–53, eben jene abgespaltene letzte Zeile des Mittelteils) untergliedert.

Dem *Agnus Dei* dagegen fehlt dieser Mittelteil. Der Satz besteht aus zwei gleichartigen Teilen, in denen wir die Teile A und A' der Oratorienarie wiedererkennen (T. 13–23 = olim 15–25; T. 34–40^a = olim 59–65^a; T 40^b–45 weichen ab); doch ist beiden Teilen statt der Devise jeweils ein fremdthematischer Teil X bzw. X' vorangestellt, von dem wir getrost vermuten dürfen, daß er für den Messensatz neu hinzukomponiert wurde, während wir mit derselben Zuversicht annehmen können, daß sich die Gliederung des Urbildes in der Oratorienarie unverändert widerspiegelt.

Nun zum Ritornell: Hier findet sich, erstmals in T. 2 der Oratorienarie, eine Zweiunddreißigstelligur, an deren Stelle das *Agnus Dei* einfache Sechzehntel bietet. Friedrich Smend sieht in dieser Zweiunddreißigstelligur ein Abbild des Fröstelns (der „kalten Herzen“), ein schon im Oratorium nicht mehr verständliches Relikt der Urgestalt, das Bach im *Agnus Dei* folgerichtigerweise beseitigt

habe. Näher scheint jedoch eine andere Interpretation zu liegen, und zwar als nachträgliche Einfügung einer Durchgangsnote, – ein Vorgang, der sich an zahlreichen Neufassungen Bachs beobachten läßt⁴, wie überhaupt das Fortschreiten vom Einfachen zum Komplizierten, vom Schlichten zum Ornamentalen für Bachs Arbeitsweise typischer ist als das Gegenteil. Daher sei hier die Hypothese (mehr kann es nicht sein) aufgestellt, daß wir im *Agnus Dei* die ursprüngliche und in der Oratorienarie eine revidierte Form dieser Stelle vor uns haben. Zugleich würde das bedeuten, daß Bach bei der Niederschrift des *Agnus Dei* auf die Version der Serenata und nicht auf die der Oratorienarie zurückgegriffen hat, – eine Mutmaßung, die ihre Folgen für die Bewertung des Singstimmens nach sich zieht.

Eine weitere Differenz innerhalb des Eingangsritornells findet sich in T. 5–7. Hier ist der Violinpart von T. 5, zweite Note bis 7, erstes Taktachtel im *Agnus Dei* gegenüber der Oratorienarie in die höhere Oktave versetzt. Denn in *a*-moll werden die Violinen bis zum *gis* hinabgeführt, im *g*-moll des *Agnus Dei* würde daraus ein unspielbares *fis*. Die Annahme liegt nahe, daß die Oratorienarie hier das Urbild getreuer widerspiegelt; und diese Annahme läßt sich auch beweisen, nämlich mit Hilfe der Figur zu Beginn des T. 7, die in der Oratorienarie nach oben, im *Agnus Dei* aber, weil die vorhergehende Partie höher liegt, abwärts geführt wird:



Achtet man nun auf das Wiederauftreten dieser Figur (natürlich nur im selben Kontext), so ergibt sich, daß in *Ach, bleibe doch* erwartungsgemäß ausschließlich die nach oben gerichtete Version zu finden ist (T. 22f., 44f., 66f.), während im *Agnus Dei* wieder Erwarten gleichfalls nur die aufwärtsgerichtete Version auftritt (T. 20f., 46f.), die sich demnach als der primäre Einfall Bachs zu erkennen gibt. Zugleich scheidet damit *g*-moll als Tonart des Urbildes aus; es dürfte in *a*-moll, allenfalls in *h*- oder *c*-moll gestanden haben⁵. Als sekundären Ursprung scheint sich damit zugleich auch die Continuofigur im *Agnus Dei*, T. 5^a zu erweisen: Mit ihr sollte offenbar die Aufwärtsbewegung des Violinparts gestützt werden, während seine Abwärtsbewegung in der Oratorien- und der Serenadenarie, der natürlichen Gravitation folgend, einer Stütze nicht bedurfte.

Weit mehr Unsicherheiten bringt der Versuch einer Rekonstruktion des Vokalparts mit sich, worauf schon Smend hingewiesen hat. Bis T. 16 wird man die Oratorienversion (reduziert auf Sechzehntel statt Zweiunddreißigstel) als ursprüngliche Lesart akzeptieren können. Aber bereits in T. 17f. treten die ersten Probleme auf, wozu man in der Da-capo-Version die Takte 69f. sowie im *Agnus Dei* die Takte 15f. vergleichen möge. Der Altpart T. 17^b erweist sich als Derivat des T. 3^b, und zwar in T. 69^b und im *Agnus Dei*, T. 15^b noch weit deutlicher als in T. 17^b der Oratorienarie, so daß wir Grund zu der Vermutung haben, dort sei die Gestalt des Urbildes getreuer erhalten geblieben als hier. Außerdem ergibt sich in T. 18 im Vergleich zur Oratorienarie die Notwendigkeit zum Einschub einer zusätzlichen Note infolge der Textunterschiede:

ach, flie-he nicht, flie-he nicht so bald von mir
ent-fer-net euch, ent-fer-net euch, ich bin euch feind

Dasselbe wiederholt sich in den Takten 24 und 70; es wird jedoch wenigstens in T. 18 entbehrlich, sofern man die Rekonstruktion an die Version des *Agnus Dei* anlehnt, etwa wie folgt:

⁴ Als Beispiel für viele sei der Violinpart der Arie *Starkes Lieben* BWV 182/4 (außer in BG 37 auch in der Eulenburg-Partitur vergleichbar) genannt.

⁵ Doch liegen *h*-moll und erst recht *c*-moll für die Singstimme (Alt – der Sopran ist bereits an die „Schamhaftigkeit“ vergeben) reichlich hoch (vgl. T. 43).

Her - zen, ent-fer- - - net euch, ich bin euch feind,

Doch ebenso wohl wäre auch eine Rekonstruktion in Anlehnung an T. 69f. der Oratorienarie denkbar (Instrumente wie T. 17f.):

Her - zen, ent-fer - - net # euch —, ent-fer-net euch, ich bin euch feind,

Spätestens hier wird die Unmöglichkeit, eine exakte Rekonstruktion zu erstellen, offenbar. Doch beruht diese Unmöglichkeit nicht so sehr auf der Schwierigkeit, der Oratorienarie den Serenadentext zu unterlegen – sie erweist sich, wie der Versuch ergibt, keineswegs als unüberwindlich –, als vielmehr auf der Zweizahl der Parodien und damit auf der Aporie, aus mehreren sich anbietenden Möglichkeiten die wirkliche Urlesart herauszufinden.

Der Rest das A-Teils stellt einer Rekonstruktion keine neuen Probleme. In T. 19f. erhebt sich wiederum die Frage, ob sich die Urversion vielleicht in der schlichteren Melodik der Messenarie (dort T. 17f.) getreuer erhalten hat, also etwa wie folgt lauten müßte:

ent-fer-net # euch, ent-fer - - - net# euch,

Auch wird man in T. 23 mit der Messenversion (T. 21) statt der Triolen eine Achtelnote *fis*“ lesen.

Für den Mittelteil sind wir auf die Oratorienarie allein angewiesen, wodurch sich die Zahl der angebotenen Möglichkeiten verringert und die Rekonstruktion den Schein der Eindeutigkeit gewinnt. In T. 29–31 wird eine kleine Änderung nötig, die jedoch eine gewisse Rechtfertigung aus der Imitation des Violinparts erfährt:

Wer — nicht der Lie- - - be Platz will ge - ben,

Analog wäre in T. 40 zu verfahren. T. 35f. könnte etwa wie folgt gelautet haben:

Freund und ist der # ärg- - - - sten Tor-heit Freund,

Und für T. 51f. bietet sich folgende Lesart an:

ihr wählt euch sel- - - ber

Die Rekonstruktion des übrigen Mittelteils bereitet ebensowenig Probleme wie die des freien Da capo.

Unklar bleiben freilich auch einige Stellen im Violinpart, insbesondere die Takte 15–18 und 59–61^a, wozu die Takte 13–16 und 34–36^a des Messensatzes zu vergleichen sind. Die Lesart des Urbildes wird sich hier kaum ermitteln lassen.

Die vorstehenden Ausführungen dürften, so hoffe ich, gezeigt haben, daß zwar die Schaffung einer aufführbaren, stilgerechten Version des Serenadensatzes sehr wohl möglich ist, nicht dagegen dessen exakte Wiederherstellung. Daraus folgt, daß nicht nur diese, sondern auch zahlreiche andere ‚Rekonstruktionen‘ Bachs Urbild schwerlich auch nur annähernd korrekt wiederzugeben in der Lage sind. Besäßen wir z. B. zusätzlich zur *Trauer-Ode* BWV 198 auch die *Köthener Trauermusik* BWV 244a, so dürften sich unsere Rekonstruktionen der Rahmenchöre zur *Markus-Passion* als ähnlich dubios offenbaren. Das sollte uns zu denken geben.

Die Geige des Johann Stamitz gefunden?

von Peter Gradenwitz, Tel Aviv–Freiburg/Br.

Die genealogischen Forschungen zur Biographie des Johann Stamitz führten in den 30er Jahren zu der Bekanntschaft mit einem Herrn Fritz Stammnitz in Leipzig, der seine Familie auf die böhmisch-mannheimische Familie Stamitz zurückführte, deren Name während des 18. Jahrhunderts in verschiedensten Schreibweisen überliefert ist. Herr Stammnitz stützte sich auf einen Familienstammbaum, der „um etwa 1917“ zusammengestellt worden war. Die Familien Stammnitz oder Stamnitz sollten danach aus dem Schlesischen und aus Mannheim stammen und auf die Musiker Stamitz zurückgehen¹. Der Besitzer der Chronik teilte auch mit, daß er in seiner Jugendzeit gehört habe, es hätte sich in der Familie auch eine Geige von Johann Stamitz vererbt, doch sei es ihm nicht bekannt geworden, wo und bei wem sie sich befände.

Erst während der Vorbereitung der umfassenden, auf den neuesten Stand gebrachten Biographie *Johann Stamitz* mit Werkanalyse und Thematischem Katalog² gelang es, die Verbindung mit der Familie Stam(m)nitz wieder aufzunehmen, und es wurde uns die Fotokopie des Stammbaums übermittelt. Kurz vor dem endgültigen Abschluß der Arbeit erreichte uns dann die Nachricht, daß der Sammlung Alter Musikinstrumente im Kunsthistorischen Museum in Wien „eine recht schöne Violine des 18. Jahrhunderts“ zur Begutachtung vorgelegt wurde, „bei der im Mittelbügel der Name Stamitz eingraviert ist“ (Brief an den Verf. von Professor Gerhard Stradner vom 28. September 1983). Der Besitzer der Geige, Herr Karl Kiesslich, in Nürtingen nahe Stuttgart, stellte Fotos der Geige und der Gravierung zur Verfügung und teilte uns alle ihm bekannt gewordenen Tatsachen zur Zuordnung des Instrumentes und seiner Geschichte mit. Auf S. 57 des Katalogs von Karel Jalovec *Die schönsten italienischen Geigen* (Hanau) fand er „nahezu ein Pendant zu dieser Geige“; es ist eine „Joseph Guarneri, fil. Andreae vom Jahre 1706: Bemerkenswert daran ist die Holzstruktur der Decke. Diese zeigt beidseitig vier besonders breite Jahresringe, die durch den unteren Bogen des f-Loches über die gesamte Decke führen. Auch die Halbschwanzzeichnung des Bodens zeigt verblüffende Ähnlichkeit mit der Stamitz-Geige. Es wäre ein Hinweis auf Verarbeitung gleicher Holzstämmе, auch auf den gleichen Erbauer“ (Karl Kiesslich, 15. Februar 1984 an den Verf.).

Die Physikalisch-technische Bundesanstalt Braunschweig hat Herrn Kiesslich nach akustischen und dendrochronologischen Untersuchungen den „italienischen Klangcharakter“ der Geige bestätigt.

Zur Geschichte des Instruments ist nur gesichert, daß es sich seit 1818 in ununterbrochenem Besitz einer Familie Czech befand. Die Familie Czech hat angedeutet, daß die Geige um 1818 „ein

¹ Siehe d. Verf., *Johann Stamitz. Das Leben*. Brünn–Prag–Leipzig–Wien 1936, S. 51f.

² Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke*. Wilhelmshaven 1985 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 93 u. 94).