

Wolfram Enßlin

Der Werkbegriff bei Carl Philipp Emanuel Bach und die Konsequenzen bei der Erstellung seines Vokalwerkeverzeichnisses¹

Als Carl Philipp Emanuel Bach am 14. Dezember 1788 74-jährig starb, hinterließ er seiner Frau Johanna Maria als seinen wertvollsten Besitz seine umfangreiche Musikaliensammlung, die nicht nur seine eigenen Werke umfasste, sondern auch sehr viele Kompositionen seines Vaters Johann Sebastian, seines Patenonkels und Vorgängers in Hamburg Georg Philipp Telemann, aber auch von Gottfried Heinrich Stölzel, Georg Anton Benda, den Gebrüdern Graun, Gottfried August Homilius und vielen anderen mehr mit einschloss. Wir können diesen Bestand aufgrund dreier Verzeichnisse annäherungsweise rekonstruieren: Das Auktionsverzeichnis von 1789² enthielt mehr als 350 zu versteigernde Musikalien fremder

1 Vortrag anlässlich des Akademiekolloquiums der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig am 23. April 2010. – Der Autor erstellt derzeit im Rahmen des Akademieprojektes »Bach-Repertorium« das neue auf drei Bände angelegte Werkverzeichnis von Carl Philipp Emanuel Bach: Instrumentalwerke, Vokalwerke, Rekonstruktion der Notenbibliothek. Es existieren bereits zwei Werkverzeichnisse vom zweitältesten Sohn Johann Sebastian Bachs, zum einen von Alfred Wotquenne (*Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1964, abgekürzt »Wq«), zum anderen von Eugene Helm (*Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven 1989, abgekürzt »H«). Jedoch sind beide Verzeichnisse unvollständig, da sie besonders den Bereich der Vokalmusik Bachs nur rudimentär erfasst haben. Das liegt daran, dass Wotquenne den für die Bachsche Vokalmusik singulären Bestand aus der Sing-Akademie zu Berlin nicht kannte, während er Helm nicht zugänglich war. Erst durch die Wiederentdeckung der historischen Bibliothek der Sing-Akademie 1999 durch Christoph Wolff in Kiew und die Rückführung nach Berlin 2001 ist nun die Bachsche Vokalmusik nahezu vollständig wieder vorhanden.

2 *Verzeichnis auserlesener theologischer, juristischer [...] Bücher, in allerley Sprachen, nebst einigen Musikalien und Kupferstichen, welche am 11 August und folgende Tage, Morgens um 10 Uhr und Nachmittags um 3 Uhr, durch den Auctionator Hrn. Köster auf dem Eimbeckischen Hause öffentlich verkauft werden sollen. Hamburg, gedruckt bey Nicolaus Conrad Wörmer. 1789.* Die auf den S. 61–80 mit 395 Losnummern bestehende Musikaliensammlung konnte durch Ulrich Leisinger als Teil der Musikbibliothek Carl Philipp Emanuel Bachs identifiziert werden. Siehe Ulrich Leisinger, »Die ›Bachsche Auction‹ von 1789«, in *Bach-Jahrbuch* 77 (1991), S. 97–126, dort mit Faksimile des Verzeichnisses, die

Werke, welche Johanna Maria Bach unmittelbar nach Bachs Tod verkaufen ließ und nicht für wert gehalten hat, ins 1790 erschienene Nachlassverzeichnis aufgenommen zu werden. Dieses Verzeichnis³ wiederum sollte Interessierte bzw. »Liebhaber«, wie auf dem Titelblatt steht, informieren, welche Werke aus dem musikalischen Nachlass käuflich bei der Witwe zu erwerben seien bzw. von welchen Werken auf Wunsch Abschriften angefertigt werden könnten.⁴

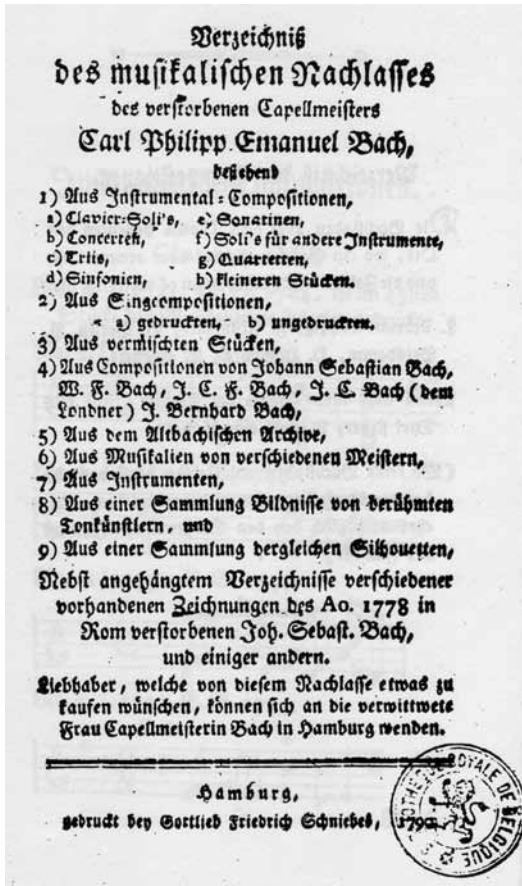


Abb. 1: Titelblatt des sogenannten Nachlassverzeichnisses. Enthalten ist der Hinweis, sich bei Kaufinteresse an Bachs Witwe zu wenden.

Bach-Sammlung betreffend.

³ *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, Reprint hg. von Rachel Wade unter dem Titel *Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, New York u. a. 1981 (im Folgenden als NV 1790 zitiert).

⁴ Ebd. S. 66: »Wer von diesen Musikalien etwas zu besitzen wünscht, beliebe sich an die verwittwete Frau Capellmeisterin Bach zu wenden, die für richtige und saubere Copien

Zu diesem auf 142 Seiten aufgelisteten Nachlass gehörte im Übrigen auch Bachs immense Bilder- und Porträtsammlung.⁵ Als schließlich 1804 mit der Tochter Anna Carolina Philippina Bach die letzte aus der Familie Carl Philipp Emanuel Bach starb – Johanna Maria war bereits 1795 verstorben – wurde deren Besitz inklusive der noch vorhandenen Musikalien 1805 verkauft. Die auf dieser Auktion zum Verkauf angebotenen Musikalien finden sich in einem hierfür gedruckten Verzeichnis, zum Teil summarisch, wieder.⁶

Gerade das Nachlassverzeichnis von 1790 unter Zuhilfenahme des Auktionskatalogs von 1805 bietet, zumindest auf den ersten Blick, eine ausgezeichnete Grundlage, den Werkbestand Carl Philipps zu bestimmen. Die dort angegebenen Informationen und Daten galten als zuverlässig, da Carl Philipp selbst noch, wie wir mit ziemlicher Sicherheit annehmen können, an der Katalogisierung seiner Bestände mitgewirkt hat. Der Bereich seiner Instrumentalwerke, die auch zudem nahezu alle mit Notencipits angegeben sind, scheint diesbezüglich in der Tat unproblematisch zu sein, ganz im Gegensatz zu seinen »Sing=Compositionen«, auf die ich mich nun im Weiteren konzentrieren werde. Im Folgenden möchte ich diesen Vokalwerkebestand Carl Philipp Emanuel Bachs näher beschreiben, auf Bachs Bearbeitungstechniken eingehen, die daraus resultierenden Probleme, die vor allem in der Bestimmung des Werkbegriffes bzw. Werkverständnisses liegen, für die Erstellung eines Werkverzeichnis herausstreichen und abschließend erläutern, wie im Vokalwerkeverzeichnis versucht wird, diesen besonderen Problem- und Fragestellungen gerecht zu werden.

Folgt man den Angaben im Nachlassverzeichnis, so würde sich, was die ungedruckten Vokalkompositionen anbelangt – die 15 gedruckten, in unserem Zusammenhang unproblematischen Werke lasse ich hier erst einmal beiseite – folgender Bestand ergeben: 86 ausschließlich Carl Philipp zugeordnete Vokal-

Sorge tragen wird. Auch sind bey derselben folgende nachgelassene Musikalien zu bekommen.«

5 Ebd., S. 92–128.

6 *Verzeichniß von auserlesenen, gut conditionirten, zum Theil sauber gebundenen, meistens Neuen Büchern und Kostbaren Werken aus allen Theilen der Künste und Wissenschaften und in mehreren Sprachen welche nebst den Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Kapellmeisters C. P. E. Bach wie auch einer Sammlung von Kupferstichen Montags, den 4ten März 1805 in Hamburg im Eimbeckischen Hause öffentlich verkauft werden sollen*, Hamburg [1805], darin »Dritter Anhang. Verzeichnis von Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Hrn. Kapellmeisters C. P. E. Bach, größtentheils ungedruckte Manuscripte von C. P. Emanuel Bach und J. Sebastian Bach.« – Siehe dazu Elias N. Kulukundis, »Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805«, in *Bach-Jahrbuch* 81 (1995), S. 145–176, mit Faksimile der betreffenden Seiten.

werke, darunter sind 21 Passionen⁷, 16 Prediger-Einführungsmusiken, acht Quartalsmusiken⁸, zahlreiche Chöre etc.; hinzu kommen acht Werke aus der Rubrik »Einige vermischte Stücke« (modern gesprochen sind dies Pasticci, Werke zusammengestellt aus Kompositionen verschiedener Komponisten, siehe einen Teil davon in Abb. 2)⁹ sowie zwei Rezitative, die er für zwei Kantaten von C. F. Fasch hinzukomponiert hat¹⁰, dies hätte dann als Bearbeitung eines fremden Werkes zu zählen.

Für die Erstellung eines Werkverzeichnisses eigentlich eine vollkommen unproblematische Bestandsübersicht. Denn es ist nichts Ungewöhnliches, wenn ein Komponist bei einigen wenigen Werken fremder Komponisten noch den einen oder anderen Satz hinzufügt.

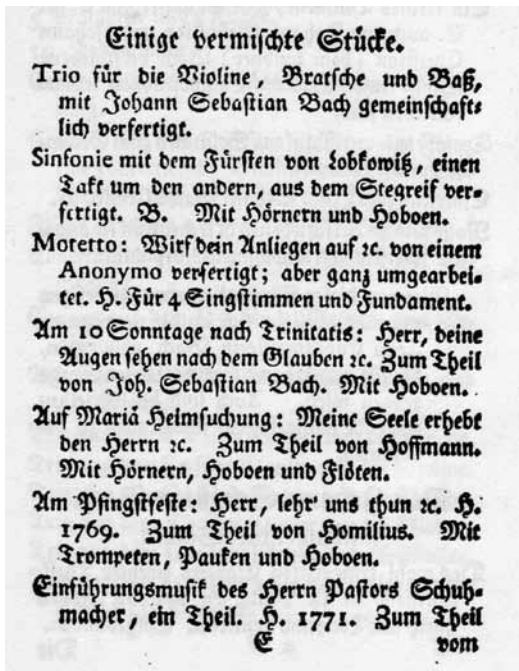


Abb. 2: NV 1790, S. 65. »Einige vermischte Stücke« enthalten Hinweise auf die Mitautorschaft neben Carl Philipp Emanuel Bach (Fortsetzung S. 66).

7 Jährlich war eine Passion aufzuführen. Die betreffenden zugrunde liegenden Evangelien wechselten sich turnusgemäß ab.

8 Kantaten zu den hohen Festtagen Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Michaelis. Die Quartalsmusiken wurden an allen fünf Hamburger Hauptkirchen aufgeführt. Bezüglich der Reihenfolge der Aufführungsorte orientierte man sich am Alter des Pfarrsprengels: In St. Petri erklangen die Quartalsmusiken als erste, St. Michaelis als jüngster Sprengel bildete den Abschluss.

9 NV 1790, S. 65 f.

10 NV 1790, S. 89: »Auf den 2ten Sonntag nach Epiphania, von C. Fasch, worinn ein

Und dieser speziell neu hinzugefügte Satz findet natürlich auch Eingang in das Werkverzeichnis, wie beispielsweise das für die Messe in c-Moll von Francesco Durante von J.S.Bach hinzukomponierte »Christe eleison«, das die Nummer BWV 242 trägt. Und auch die Einbeziehung der vier von Mozart bearbeiteten und neu instrumentierten Händel-Oratorien ins Köchelverzeichnis, d. h. ins Werkverzeichnis des Bearbeiters, wird nie ernsthaft in Zweifel gestellt, nicht nur deshalb, weil die KV-Nummern für diese Werke schon über 150 Jahre existieren.¹¹ Was bei Carl Philipp Emanuel Bachs ungedrucktem Vokalwerkebestand außergewöhnlich ist, sind die Dimensionen dieser Bearbeitungs- und Pasticciopraxis, die so weit führen, dass kaum ein Werk davon übrig bleibt, das nicht in irgendeiner Form eine Bearbeitung erfahren hat, sei es durch Uminstrumentierungen, Veränderungen der Gesangsstimme oder durch neue Kombinationen bereits existierender eigener oder fremder Sätze. D.h., nicht unbedingt die Tatsache, dass Bach Werke bearbeitet oder als Pasticcio zusammengestellt hat, ist das eigentliche Problem für die Erstellung des Werkverzeichnisses, sondern die Ausmaße und die ganze Bandbreite der Bearbeitungspraxis stellen den Herausgeber des Werkverzeichnisses vor die Herausforderung zu definieren, was eigentlich die Werke von Carl Philipp Emanuel Bach sind, welches Werkverständnis hier zugrunde lag und wie sich dieser Sachverhalt adäquat in einem Werkverzeichnis darstellen und umsetzen lässt.

Bereits sehr früh fiel bei der Beschäftigung mit Vokalwerken Bachs¹² auf, dass Bach gern auch fremde Kompositionen mit einbezog. So schrieb Carl Friedrich Zelter im Zusammenhang mit der Matthäus-Passion von 1769, deren Originalmaterialien vom Musikaliensammler Georg Poelchau schließlich in den Besitz der Sing-Akademie übergingen, von Carl Philipp Emanuel Bach: »Daß er [Carl Philipp Emanuel Bach] sich selber in seinen Singkompositionen nicht geistig frey gefühlt habe ließe sich dadurch errathen indem die für die Hamburger Kirchen von ihm bestimmten Musiken gar oft geflickt, andere Texte für neue Gelegenheiten unterlegt ja mit fremden Compositionen durchflochten sind. Das Letztere wird an diesem Manuscript besonders fühlbar indem sämtliche Chöre und Volkschöre aus der Passion dem Seb. Bach secun-

Recitativ von C. P. E. B. Partitur und Stimmen.« (Kantate *Harre auf Gott*) – »Auf den 16ten Sonnt. nach Trinit. von Demselben, worinn ein Recitativ von C. P. E. B. Partitur und Stimmen.« (Kantate *Die mit Tränen säen*).

11 *Acis und Galatea* KV 566, *Der Messias* KV 572, *Das Alexanderfest* KV 591, *Ode auf St. Caecilia* KV 592.

12 Mit der verkürzten Namensnennung Bach ist in diesem Beitrag immer Carl Philipp Emanuel Bach gemeint.

dum Matthaeum abgeschrieben sind.«¹³ Dabei enthält diese Passion noch einen recht großen Eigenanteil von Seiten Carl Philipps.

Auch Heinrich Miesner wies in seiner 1929 erschienenen Dissertation über Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg mehrfach auf diese Bearbeitungspraxis hin, er kommt jedoch dabei zu dem Schluss: »Ein selbständiges Werk finden wir unter den 20 Passionen Ph. E. Bachs nicht, sie sind alle, wie Zelter so bezeichnend sagt, ›geflickt‹. Der eigentliche Passionskomponist für Hamburg ist und bleibt Telemann.«¹⁴ Wenn auch Miesner in der letzten Aussage nur bedingt recht hat, da, wie sich inzwischen herausgestellt hat, in ähnlichem Maße Passionen von Gottfried August Homilius Carl Philipp als Grundlage seiner Passionen dienten, so zeigt er doch die Grundproblematik auf, nämlich, dass sich unter all den oratorischen Passionen Bachs kein originäres Bachsches Werk befindet. Allein sein Passionsoratorium, seine sogenannte Passionskantate, die aus den original von Bach stammenden Teilen der Matthäus-Passion von 1769 entstanden ist, kann für sich in Anspruch nehmen, eine originäre Bachsche Passionsmusik zu sein.

Da aber die meisten Quellen von Bachs Hamburger Vokalmusik sich in der Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin befanden, deren Bestände vor dem Zweiten Weltkrieg nur wenigen Benutzern zugänglich und nach dem Weltkrieg bis zu ihrer sensationellen Wiederentdeckung 1999 in Kiew verschollen waren, blieben die Beschreibungen und Aussagen Miesners lange Zeit die einzigen und konnten nicht näher geprüft und spezifiziert werden. Deshalb ist es mehr als verständlich, wenn Stephen Clark 1984 nur aufgrund der Tatsache, dass Bach Geldbeträge für die Komposition von bestimmten Einführungsmusiken erhielt (ohne aber die meisten Kompositionen gesehen zu haben), zu dem, wie sich jetzt herausgestellt hat, falschen Schluss kam, dass die im Nachlass aufgelisteten Prediger-Einführungsmusiken vollständig originär von Bach sind.¹⁵ Denn Bach hat nicht immer dieselben Beträge für diese Kompositionen verlangt, die nicht zu seinem eigentlichen Dienstauftrag gehörten, sondern hat hier in der Regel recht genau aufgrund des unterschiedlichen Eigenanteils differenziert.¹⁶

13 Original im Bestand der Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin (Sign. SA 5153), Depositum in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Transkription in Heinrich Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Leipzig 1929, ND Wiesbaden 1969, S. 62.

14 Ebd., S. 67.

15 Stephen L. Clark, *The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*, Diss. Princeton University 1984, S. 122.

16 Siehe diesbezüglich Wolfram Enßlin und Uwe Wolf, »Die Prediger-Einführungsmusiken von C. P. E. Bach. Materialien und Überlegungen zu Werkbestand, Ent-

Nach der Rückkehr der Sing-Akademie-Bestände nach Berlin, wo sie jetzt als Depositum in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt werden, änderten sich Quellenlage und die damit verbundenen Forschungsmöglichkeiten komplett. Die mit nur wenigen Verlusten zurückgekehrten Originalquellen Bachscher Hamburger Vokalmusik – es fehlen z. B. die Originalstimmen der Einführungsmusik für den Prediger Winkler, die Miesner etwa noch eingesehen hatte – ermöglichen es uns heute, viel differenzierter das Bachsche Vokalwerk zu untersuchen. Sehr hilfreich ist dabei die Ermittlung und Durchforstung der Quellen fremder Komponisten aus Bachs Notenbibliothek. Auf diesem Wege konnten bereits die ursprünglichen Vorlagen zahlreicher Werke ermittelt werden. Diese Suche nach den Bachschen Vorlagen dauert noch an und ist längst nicht abgeschlossen. Während wir inzwischen, vor allem durch die Arbeiten von Uwe Wolf, ziemlich genau wissen, welche Kompositionen von Gottfried August Homilius und Georg Anton Benda an welchen Stellen und in welcher Form von Carl Philipp einbezogen wurden,¹⁷ ist die Durchsicht etwa der Kantaten Stölzels, Telemanns und Försters noch im Gange. Denn es wäre nach dem, was wir inzwischen von der Verwendung Homiliusscher und Bendascher Kompositionen durch Bach wissen, mehr als unwahrscheinlich, dass Carl Philipp vier komplette Kantatenjahrgänge Telemanns¹⁸, drei Kantatenjahrgänge Stölzels¹⁹ und einen Kantatenjahrgang Försters²⁰, meist mit ausgeschriebenen Stimmen, wie das Nachlassverzeichnis uns mitteilt, in »seinen« Werken unberücksichtigt gelassen hätte.

stehungsgeschichte und Aufführungspraxis«, in *Bach-Jahrbuch* 93 (2007), S. 139–178.

17 Zu Benda siehe Uwe Wolf, »Carl Philipp Emanuel Bach und der ›Münter-Jahrgang‹ von Georg Anton Benda«, in *Bach-Jahrbuch* 92 (2006), S. 205–228.

18 NV 1790, S. 86: »Ein Jahrgang von Telemann, (der Engeljahrgang) mit ausgeschriebenen Stellen«. »Ein Jahrgang von Telemann. (der Lingische) Zu einigen Stücken sind ausgeschriebene Stimmen«. »Ein Jahrgang von Telemann, mit mehrentheils ausgeschriebenen Stimmen«. »Der Nürnbergische, in Kupfer gestochene Jahrgang von Telemann. In 4 Theile eingebunden.«

19 Ebd., »Ein Jahrgang von Stölzel, mit mehrentheils ausgeschriebenen Stimmen. An diesem Jahrgang 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.«

20 Ebd., S. 87: »Ein Jahrgang von Förster, mit ausgeschriebenen Stimmen.«

Immerhin konnte in letzter Zeit der Nachweis erbracht werden, dass Bach häufig Telemannsche Choralsätze verwendet hat.²¹ Hinweise darauf, dass Bach auf bestehende Vorlagen zurückgegriffen hat, geben uns beispielsweise Bachs autographe Partituren, wenn etwa ein Satz komplett fehlt oder nur in Particellform notiert ist.

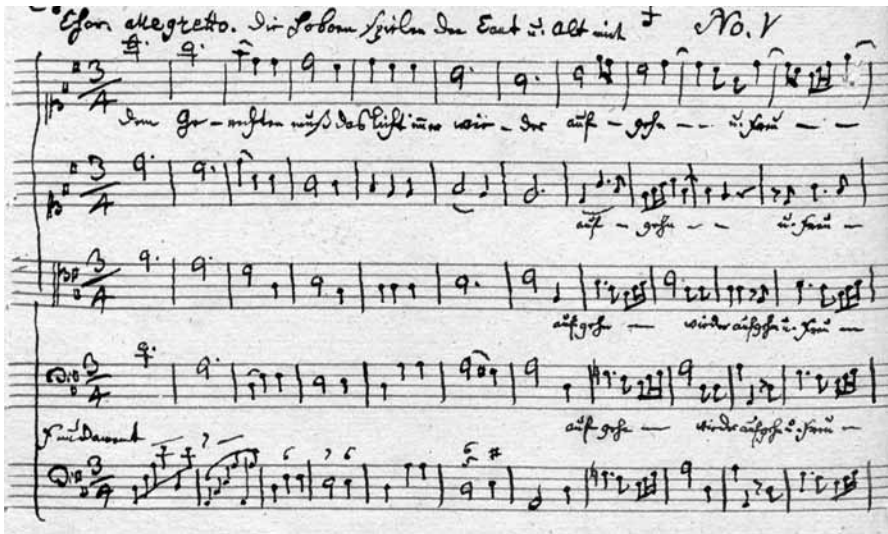


Abb. 3: Carl Philipp Emanuel Bach, *Einführungsmusik Jänisch* H 821k, autographes Chorparticell zu Satz 9 »Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen«. Es handelt sich bei dem Chor um die fünfte geschlossene Musiknummer (Chor oder Arie). Daher die Zählung »No. V«. Die vollständige Instrumentalbesetzung lautet 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Basso continuo (= Fundament). Die Vorlage konnte bislang nicht ermittelt werden (Sign. SA 712, Depositum Staatsbibliothek zu Berlin; mit freundlicher Genehmigung der Sing-Akademie zu Berlin).

Oder, wenn wir, wie vor allem bei den Passionen, autographe sogenannte »Bauplanpartituren« haben, die dem Kopisten als Anweisung zur Herstellung des Stimmenmaterials dienen.

21 Siehe Wolfram Enßlin und Tobias Rimek, »Der Choral bei Carl Philipp Emanuel Bach und das Problem der Zuschreibung«, in Paul Corneilson und Peter Wollny (Hg.), *Er ist der Vater, wir sind die Bub'n. Essays in Honor of Christoph Wolff*, Ann Arbor 2010, S. 130–185.

The image shows a page of handwritten musical notation for Carl Philipp Emanuel Bach's Mattheus-Passion. It features several systems of music with vocal lines and German lyrics. The lyrics are written in a cursive hand, and the musical notation includes notes, rests, and bar lines. There are several annotations and markings on the page, including 'Cantata', 'No. 6', and 'No. 7'. The lyrics include phrases like 'wunderbar ist nicht auf ein Wort, also, dass sie auf der Landpfleger...'. The page is numbered '2' in the top right corner.

Abb. 4: Carl Philipp Emanuel Bach, *Matthäus-Passion* 1777 H 790, Teil der autographen »Bauplanpartitur« mit Hinweisen auf Arien mit Sängerangaben und Notierung veränderter Anschlussstellen zwischen den einzelnen Nummern. (Sign. SA 25, Depositum Staatsbibliothek Berlin, mit freundlicher Genehmigung der Sing-Akademie zu Berlin).

Umgekehrt jedoch ist das Vorhandensein der vollständigen autographen Partitur eines Satzes noch lange kein Beweis dafür, dass es sich dabei um eine Originalkomposition Bachs handelt, wie wir anhand zahlreicher Gegenbeispiele erkennen mussten.

Hat Bach nun z.B. bei einer Einführungsmusik weniger Geld für seine Komposition als für manche andere Einführungsmusiken erhalten, dann deutet vieles darauf hin, dass etliche Teile daraus nicht eigens für diesen Anlass komponiert worden sind. Die Identifizierung der Originalquelle gestaltet sich dann am schwierigsten, wenn zum einen der Text, zum anderen aber auch der Vokalstimmensatz geändert und nur der ursprüngliche Instrumentalsatz übernommen wurde. All diese verschiedenen Bearbeitungstechniken lassen sich im Bachschen Vokalwerk finden.

Nun haben die Forschungen bei den Passionen ergeben, dass es schwer fällt, in den meisten Fällen von »Bachschen« Passionen zu sprechen. Als Beispiel diene die Johannes-Passion 1772 H 785.

Carl Philipp Emanuel Bach: Johannes-Passion 1772 H 785, Satzfolge mit Vorlagen

Pasticcio mit Kompositionen von J. S. Bach (JSB; BWV = Bach-Werke-Verzeichnis), G. A. Homilius (GAH; HoWV = Homilius-Werkeverzeichnis), G. H. Stölzel (GHS) und G. P. Telemann (TVWV = Telemann-Vokalwerkeverzeichnis)

1.	Choral: Erforsche mich, erfahr mein Herz	TVWV 5:30/1
2a-e.	Rezitativ u. Turbae: Da Jesus solches geredet hatte	TVWV 5:30/5-7, 10, 12-14
3.	Choral: Was Gott tut, das ist wohlgetan	TVWV 5:30/16
4.	Rezitativ: Die Schar aber und der Oberhauptmann	TVWV 5:30/17 [Anfang]
5.	Aria: Liebste Hand, ich küsse dich	GHS, II. Betrachtung, Satz 3
6.	Rezitativ: Es war aber Kaiphas	TVWV 5:30/17 [Fortsetzung]
7.	Choral: Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe	TVWV 5:30/18
8a-g.	Rezitativ u. Turbae: Simon Petrus aber folgte Jesu nach	TVWV 5:30/20, 22-24, 26-30
9.	Aria: Verkennt ihn nicht, den Gott der Götter	GAH, HoWV I.10/25
10a-c.	Rezitativ u. Turba: Und da er das gesaget	TVWV 5:30/32-34 [Anfang]
11.	Aria: Unbeflecktes Gotteslamm	GHS, IV. Betrachtung, Satz 5
12a-b.	Rezitativ u. Turba: Da nahm Pilatus Jesum	TVWV 5:30/34 u. 35 [Fortsetzung]

13.	Choral: O Haupt voll Blut und Wunden	TVWV 5:30/36
14.	Rezitativ: Und gaben ihm Backenstreiche	TVWV 5:30/37 [bis Takt 11]
15.	Aria: So freiwillig, ohne Klage	GAH, HoWV I.10/3 [Parodie]
16a–o.	Rezitativ u. Turbae: Da ihn die Hohenpriester	TVWV 5:30/39–49, 51–55
17.	Chor: O, ein großer Todesfall	GHS, VI. Betrachtung, Satz 3
18.	Rezitativ: Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war	TVWV 5:30/57
19.	Choral: Verbirge mich und schleuß mich ein	TVWV 5:30/58
20.	Rezitativ: Danach bat Pilatum Joseph von Arimathia	TVWV 5:30/59
21.	Duett: Gottversöhner, sanft im Schlummer	GHS, VI. Betrachtung, Satz 6 [Parodie]
22.	Rezitativ: Es war aber an der Stätte	TVWV 5:30/59 [ab Takt 17]
23.	Chor: Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine	JSB, BWV 245/39
24.	Choral: Darum wolln wir loben	TVWV 5:30/63

Kein einziger Satz stammt von Carl Philipp. Verallgemeinert lässt sich, salopp gesagt, feststellen: Nicht überall, wo Bach drauf steht, ist auch Bach drin. Abgesehen von der bereits erwähnten 1769er Matthäus-Passion enthalten gerade die in den ersten Jahren aufgeführten Passionen, 1770–1776, keine Eigenanteile. Hier schlachtete Bach, um es etwas derb zu formulieren, vorrangig die in seinem Besitz befindlichen Passionen fremder Komponisten aus, während dann in den 1780er Jahren sein Eigenanteil – mitunter gezwungenermaßen – stieg: Aus 20 Passionen – die 1769er Passion sei hier ausgeklammert – können, so der derzeitige Stand, 26 Chöre, 26–27 Arien, 16–18 Accompagnati sowie eine Arie mit Chor und eine Arie mit Accompagnato und Chor Carl Philipp Emanuel Bach zugeschrieben werden.

Eigenanteile von Carl Philipp Emanuel Bach an Passionen 1770–1789²²

1777 Matthäus-Passion	1 Chor, 3 Arien, 2 Accompagnati
1778 Markus-Passion	1 Chor
1779 Lukas-Passion	1 Arie (evtl. 2 Arien und 2 Accompagnati)

²² Die nach seinem Tod am 14. Dezember 1788 posthum aufgeführte Matthäus-Passion 1789 hatte Bach noch fertigstellen können; sein schlechter Gesundheitszustand jedoch ließ keine den vorhergehenden Passionen vergleichbaren Eigenanteile mehr zu.

1780 Johannes-Passion	1 Chor und evtl. 1 Accompagnato
1781 Matthäus-Passion	4 Chöre, 1 Arie und evtl. 2 Accompagnati
1782 Markus-Passion	4 Chöre, 1 Accompagnato
1783 Lukas-Passion	4 Chöre, 2 Arien und 2 Accompagnati
1784 Johannes-Passion	3 Arien, 3 Arien und 3 Accompagnati
1785 Matthäus-Passion	4 Chöre, evtl. 3 Arien und 1–2 Accompagnati
1786 Markus-Passion	2 Chöre, 1 Arie mit Chor, wohl 4 Arien und 1 Accompagnato
1787 Lukas-Passion	2 Chöre, 1 Arie mit Accompagnato und Chor, 4 Arien
1788 Johannes-Passion	2 Chöre, 5 Arien und 1 Accompagnato
1789 Matthäus-Passion	1 Chor und 1 Accompagnato

Außerdem waren von den Bach zugeschriebenen Sätzen die ersten, chronologisch gesehen, in der Regel Bearbeitungen eigener Werke, häufig geistlicher Sololieder mit Klavierbegleitung. Erst gegen Ende seiner Hamburger Zeit nahmen die eigens für die Passionen komponierten Sätze zu. Hier ist eine Entwicklung von der Verwendung und Bearbeitung fremder Sätze über die Bearbeitung eigener Sätze hin zu Neukompositionen zu beobachten.²³ Doch wie sind dann die Passionen im Werkverzeichnis zu berücksichtigen? Sind nur die 26 Chöre, 26–27 Arien (und 2 Arien mit Chören) sowie 16–18 Accompagnati einzeln aufzunehmen und die Passionen ohne Eigenanteile vollkommen aus dem Verzeichnis zu entfernen, obwohl das Nachlassverzeichnis alle Passionen gleichermaßen in der Rubrik der eigenen Kompositionen Bachs aufführt? Müssten in diesem Fall bei einem systematisch angelegten, in einzelne Gattungen unterteilten Werkverzeichnis die Arien von den Chören getrennt behandelt werden? Ist prinzipiell unterschiedlich zu gewichten, ob im Fall der Markus-Passion von 1778 nur ein Satz (ein aus einem Sololied bearbeiteter Chorsatz, den er bereits in der Matthäus-Passion 1777 eingesetzt hatte) oder im Fall der Johannes-Passion von 1788 acht Sätze (2 Chöre, 5 Arien und ein Accompagnato) von Carl Philipp Emanuel Bach stammen?

²³ Siehe hierzu Wolfram Enßlin, »Formen der Selbstrezeption. Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen zahlreicher Sololieder zu Chören«, in *Kultur- und Musiktransfer im 18. Jahrhundert – das Beispiel C. Ph. E. Bach in musikkultureller Vernetzung Polen – Deutschland – Frankreich*, Symposium, Frankfurt/Oder u. Breslau 2009 (im Druck) sowie ders., »Retrospektive und Progression bei C. Ph. E. Bach. Untersuchungen zu den Bearbeitungsformen fremder Kompositionen in seinem Vokalwerk«, in *Über den Klang aufklärter Frömmigkeit – Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik*, Symposium, Kloster Michaelstein 2009 (im Druck).

Im Rahmen des Forschungsprojektes Bach-Repertorium kamen wir unter Abwägung der bei solchen Lösungsversuchen immer vorhandenen Vor- und Nachteilen zu folgenden Ergebnissen, die uns für die besondere Beschaffenheit des Vokalwerkes Carl Philipp Emanuel Bachs am praktikabelsten und sinnvollsten erschien, die auch seinem Werkverständnis für diesen Bereich unserer Meinung nach am nächsten kommt:

Grundlage war der Gedanke der Rekonstruktion des Werkes, so wie es von Bach für eine Aufführung zusammengestellt worden war. Der Begriff »Komposition« kann in diesem Zusammenhang wörtlich verstanden werden: Das Werk ist die Komposition, also »Zusammenstellung« verschiedener Einzelteile, also verschiedener Sätze, zu einem Ganzen, unabhängig davon, ob es sich ausschließlich um eine eigene Neukompositionen handelt oder ob, im anderen Extremfall (Johannes-Passion 1772), ein neues Werk nach Bachs eigenen Vorstellungen, im Rahmen der in Hamburg herrschenden Konventionen und Traditionen, ausschließlich aus den Vorlagen fremder Stücke entstand. Davon ausgehend haben wir uns entschlossen, vier verschiedene Werk-Kategorien als Differenzierungsmerkmale zu bilden²⁴:

1. Werke bestehend vollständig aus Eigenkompositionen (nicht zufällig mehrheitlich die gedruckten Werke)
2. Pasticci, d. h. die Zusammenstellung von Kompositionen mehrerer Komponisten
3. Bearbeitungen von Eigenkompositionen
4. Bearbeitung von fremden Kompositionen

Diese Differenzierung soll auch bei der Werknummerierung erkennbar sein, wie gleich noch gezeigt wird.

Für das Vokalwerkeverzeichnis von Carl Philipp Emanuel Bach ergibt sich somit folgende Gliederung:

Kategorien für das Vokalwerkeverzeichnis von Carl Philipp Emanuel Bach einschließlich Notenbibliothek²⁵

- D Oratorien und Passionen
- E L.²⁶ Kirchenmusik
- F Kirchenstücke mit Orchester (Kantaten, Chöre, Arien)
- G Weltliche Vokalwerke

24 Die Herkunft der Choräle, deren Melodien vom Gottesdienstpublikum mitgesungen werden konnten, bildete bei der Zuordnung der einzelnen Werke kein Kriterium.

25 Die Buchstaben A–C sind den Instrumentalwerken vorbehalten.

26 Lateinische bzw. liturgische Kirchenmusik.

- H Lieder, geistliche Chorlieder, Choräle
- I Widmungen, Skizzen, Fragmente
- K Originale Sammlungen
- N Notenbibliothek
- O Editionen
- P **Pasticci**
- Q **Bearbeitungen eigener Werke**
- R **Bearbeitungen fremder Werke**
- V Verschollene Werke
- X Bearbeitungen fremder Hand
- Y Zweifelhafte Werke
- Z Fehlzuschreibungen

In Anlehnung an das Bach-Compendium²⁷ sind die Vokalwerke nach Gattungs-, Funktions- und Besetzungsprinzipien systematisch geordnet. Jede Gruppe wird mit einem Großbuchstaben versehen. Die eigentlichen Gattungen sind von D–H verzeichnet. Der bibliographische Ansatz des Verzeichnisses wird durch die Rubriken K (Originale Sammlungen) und vor allem N (Notenbibliothek) erfüllt. Die Kategorien ab P dienen zur näheren Klassifizierung der Gattungen D–H. Die Werke, die unter die Kategorien P, Q, R, V, Y, Z fallen, werden in vollständiger Form unter dem jeweiligen Gattungsbuchstaben beschrieben. Neu gegenüber den bisher erarbeiteten Verzeichnissen des Bach-Repertoriums²⁸ sind die eigens eingerichteten Kategorien P–R, mithilfe derer wir gerade dem Emanuelschen Vokalwerk gerecht werden wollen.

Ausschnitte aus den Kategorien D bzw. F sollen als Veranschaulichung dienen:

1. Kategorie D: Oratorien und Passionen

Oratorien

- D 1 Israeliten in der Wüste (1769) Wq 238 / H 775
- D 2 Passions-Cantate (1769/70) Wq 233 / H 776
- D 3 Auferstehung und Himmelfahrt Jesu (1774) Wq 240 / H 777

²⁷ *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff*, Leipzig 1986 ff.

²⁸ Die Werkverzeichnisse von Wilhelm Friedemann Bach (bearbeitet von Peter Wollny) sowie von Johann Christoph Friedrich Bach (bearbeitet von Ulrich Leisinger) sind im Druck und erscheinen 2010 bzw. 2011 im Carus-Verlag Stuttgart.

Passionen

- Dp 4 Matthäus-Passion
- Dp 4a: 1. Fassung 1769
- Dp 4b: 2. Fassung 1773
- Dp 4c: 3. Fassung 1777
- Dp 4d: 4. Fassung 1781
- Dp 4e: 5. Fassung 1785
- Dp 4f: 6. Fassung 1789

[...]

Die Oratorien sind Originalkompositionen, während die Passionen jeweils Pasticci sind. Das bei den Passionen zusätzlich angewandte Fassungsmodell verdeutlicht einerseits die große Verwandtschaft einzelner Passionen untereinander, die auf demselben Modell aufgebaut sind, andererseits die Eigenständigkeit jeder Passion: In 21 Jahren wiederholte sich keine einzige Passion.

2. Kategorie F: Kirchenstücke mit Orchester (Kantaten, Chöre, Arien)

Quartalsmusiken

Weihnachten:

- Fr 1 1771 G. A. Benda, Gott steigt herab L 511
- F(?) 2 1772 Ehre sei Gott Wq deest / H 811
- Fq 3 1775 Auf schicke dich Wq 249 / H 815
- 1777 G. A. Benda, Gott steigt herab → Weihnachten 1771
- 1778 Ehre sei Gott → Weihnachten 1772
- 1779 Auf schicke dich → Weihnachten 1775
- 1782 Ehre sei Gott → Weihnachten 1772
- 1784 G. A. Benda, Gott steigt herab → Weihnachten 1771
- 1786 Auf schicke dich → Weihnachten 1775
- Die Himmel erzählen → Weihnachten 1775 (anderer Eingangssatz)

[...]

Die Weihnachtskantate *Gott steigt herab* von Benda hat Bach substantiell bearbeitet. Die Kantate *Ehre sei Gott* bleibt insofern rätselhaft, da Vorlagen zu vermuten sind, aber bislang keine nachgewiesen werden konnten. Die Kategorien Bearbeitung eines fremden Werkes (→ Fr), Pasticcio (→ Fp), aber selbst Originalkomposition (→ F) sind denkbar. Im Fall der Kantate *Auf schicke dich* hat Bach ausschließlich eigene Kompositionen (aus der Einführungsmusik Hornbostel Wq deest / H 821e) wiederverwendet und bearbeitet.

In den Einträgen zu den einzelnen Kompositionen werden die Bezüge einzelner Sätze zu ihren Vorlagen oder Weiterverwendungen im Einzelnen dokumentiert und mitgeteilt: Zum einen in Kurzform bei den Incipits, zum anderen ausführlicher bei den Unterpunkten »Entlehnungen«, »Weiterverwendungen« und »Vorlagen«.

Als Bach 1768 von Berlin nach Hamburg wechselte, änderten sich seine Arbeitsaufgaben und sein Betätigungsfeld vollständig. Aus einem Hofcembalisten wurde ein städtischer Musikdirektor der fünf Hauptkirchen sowie Kantor am Johanneum, der in erster Linie die vielfältigen kirchenmusikalischen Aktivitäten in der Hansestadt organisieren und die Musik, ob Eigen- oder Fremdkompositionen, für die unterschiedlichsten Anlässe zur Verfügung stellen und leiten musste. Es handelte sich um ca. 130 Aufführungen jährlich. Und diese Aufgabe bewältigte er äußerst gewissenhaft, wobei er auf seine stetig wachsende Notenbibliothek zurückgreifen konnte. Viele Fremdkompositionen führte er unverändert auf, bei zahlreichen nahm er kleine oder größere Änderungen vor oder entnahm einzelne Sätze, um sie in einen neuen Kontext mit Kompositionen anderer Komponisten zu stellen. Es waren Werke für den Tagesgebrauch, Werke, die er für bestimmte Aufführungen einrichtete, die auch nicht auf Verbreitung und überregionale Rezeption ausgelegt waren, ganz im Gegensatz zu den wenigen gedruckten Kompositionen wie etwa dem doppelchörigen Heilig, den Litaneyen und der Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. Denn 1787 schrieb er in einem Brief u. a.: »Diese Cantate [Auferstehung und Himmelfahrt Jesu] [...] und die Litaneyen [...] sind unter allen meinen Sachen die am stärksten gearbeiteten Stücke, und von welchen ich, ohne ein eigenliebiger Geck zu seyn, hoffen darf, daß sie mir auch nach meinem Ableben viele Ehre und Kunstliebhabern großen Nutzen bringen können. Hiermit beschließe ich meine Arbeiten fürs Publikum [Publikum im Sinne der über die Hamburger Gottesdienstbesucher hinausreichende allgemeine Öffentlichkeit] und lege meine Feder nieder.«²⁹

Diesem aufgezeigten komplexen Werkverständnis in einem Werkverzeichnis gerecht zu werden, ist Ziel dieses Vokalwerkeverzeichnisses. Sein Nachteil mag im komplizierten Nummerierungssystem liegen, das sich zugegebenermaßen nur schwer merken lässt, sein großer Vorteil aber in der Möglichkeit, differenziert klassifizieren zu können.

²⁹ Brief vom 4. November 1787 an Johann Hieronymus Schröter, siehe Ernst Suchalla (Hg.), *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, 2 Bde., Göttingen 1994, Dok. 579, S. 1240.