

B-A-C-H

Der Gedanke, den Familiennamen Bach als Abfolge von Tonbuchstaben zu interpretieren und in eine Tonfolge zu überführen, ist erstmals im *Musicalischen Lexicon* → Johann Gottfried Walthers (Leipzig 1732) dokumentiert: „alle, die diesen Nahmen geführt haben, sollen so viel man weiß, der Music zugethan gewesen seyn; welches vielleicht daher kommt: daß so gar auch die Buchstaben b'a'c'h' in ihrer Ordnung melodisch sind“. In einem Zusatz benennt Walther J. S. Bach als den Urheber dieses Gedankens: „Diese Remarque hat den Leipziger Hrn. Bach zum Erfinder.“ Um dieselbe Zeit verwenden mit Bach befreundete Musiker die Tonfolge B-A-C-H, um dem Thomaskantor eine Hommage zu erweisen: Als Gravur zierte die Tonfolge einen im Eisenacher Bach-Haus aufbewahrten Pokal (→ Bach-Pokal), den Bach vermutlich in den 1730er Jahren von Mitgliedern der Familie Krebs geschenkt bekam; → Johann Ludwig Krebs soll ferner einmal eine Fuge über B-A-C-H auf der Orgel ausgeführt haben, um auf Bachs Anwesenheit in der Kirche zu reagieren.

Der *locus classicus* in Bachs eigenem Œuvre ist die unvollendete „Fuga a 3 Soggetti“ der → *Kunst der Fuge* (ab T. 193). Der biographische Kontext dieses Fragments trug wesentlich zu der Mystifizierung der Tonfolge B-A-C-H in späteren Generationen bei. „Über dieser Fuge,“ schrieb Carl Philipp Emanuel Bach in das Autograph, „wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“ Wenn die Bemerkung des Sohnes in diesem einen Fall eine absichtsvoll semantische Verwendung der Tonfolge durch den Vater verbürgt, so kann das für andere B-A-C-H-Tonfolgen in Bachs Kompositionen, auf die spätere Exegeten verschiedentlich hinwiesen, nicht ohne weiteres gelten.

Ob eine B-A-C-H-Tonfolge als Symbol

oder auch nur als Signatur Bachs zu verstehen ist oder ob sie eher zufällig den polyphonen Satz durchzieht, beispielsweise im Rahmen einer chromatischen Stufensequenz, ist nicht in jedem Fall mit Sicherheit zu entscheiden und hängt von der Großzügigkeit oder Strenge der analytischen Methode ab. So hat man versucht, nicht nur das Schlußfragment, sondern die ganze → *Kunst der Fuge* als durch das B-A-C-H-Thema bestimmt zu deuten; auch wurden frühere Werke Bachs benannt, in denen die Tonfolge emblematische Bedeutung habe. Mit Ausnahme der unvollendeten Quadrupelfuge aus der *Kunst der Fuge* müssen jedoch alle diese Stellen bestenfalls als umstritten gelten – nicht zuletzt aufgrund einer durch → Johann Nikolaus Forkel überlieferten Bemerkung Wilhelm Friedemann Bachs, sein Vater sei kein Narr gewesen; er habe nur in der *Kunst der Fuge* seinen Namen als Fugenthema benutzt.

Ebenso umstritten sind Versuche, die symbolische Bedeutung von B-A-C-H in Bachs Werk in theologischem Sinne neu zu bestimmen. Günter Hartmann deutet B-A-C-H unter Verweis auf dessen chiasmatische Struktur als „Kreuzallegorie“ – gedachte Verbindungslinien zwischen den Noten B und H sowie zwischen A und C ergeben ein Kreuz: „Die BAXCH-Formel signalisiert mit ihrem Andreaskreuz, formal also dem alt-hebräischen *taw* = x entsprechend, als *Eigentumszeichen* in der Mitte, daß Bach seinem HERRN Jesus Christus angehört.“

Auch ohne solche Umdeutungen hat B-A-C-H den Status eines quasi-sakralen Motivs der Musikerschaft erlangt. Vielfach als Thema von → Hommage-Kompositionen verwendet, wurde und wird es auch außerhalb eigentlicher kompositorischer Neuschöpfungen als Synonym für Bach, seine Musik, seinen Stil und seine Bedeutung gebraucht, wie z. B. in → Max Regers Stammbucheintrag: „B-A-C-H [in Notenschrift] ist Anfang u. Ende aller Musik“.

STW

Literatur

G. Hartmann, *Die Tonfolge B-A-C-H. Zur Emblematik des Kreuzes im Werk Joh. Seb. Bachs*, 2 Bde., Bonn 1996 (mit ausführlicher Bibliographie)

Kaffeeekantate (BWV 211)

Weltliche Kantate für Sopran, Tenor und Baß mit 10 Sätzen: 5 Rezitative und 4 Arien, das letzte Stück (Nr. 10) ist ein als Coro (→ Chor) benanntes Terzett der drei Solo-Stimmen. Ein von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs geschriebener Titel bezeichnet die Komposition als „Schlendrian mit seiner Tochter Liesgen. Eine comische Cantate ...“.

Das Werk wurde vermutlich um den Jahreswechsel 1734/35 (sicher aber zwischen 1732 und 1735) auf einen Text von → Christian Friedrich Henrici (Picander) komponiert, den dieser 1732 im dritten Teil der Sammlung seiner Gedichte veröffentlicht hatte und der neben Bach auch von weiteren Komponisten vertont wurde. Mit großer Wahrscheinlichkeit war die Komposition für eine Aufführung des studentischen → Collegium Musicum bestimmt, das im im Zimmermannischen Coffee-Haus (im Sommer in Zimmermanns Garten vor der Stadt) musizierte.

Den drei Solisten sind festgelegte Rollen zugewiesen: Tenor = Erzähler (Rez. Nr. 1, 9, Coro Nr. 10), Baß = Vater Schlendrian (Rez. Nr. 3, 5, 7, Arie Nr. 2, 6, Coro Nr. 10), Sopran = Tochter Liesgen (Rez. Nr. 3, 5, 7, Arie Nr. 4, 8, Coro Nr. 10). Die Kantate parodiert eine Auseinandersetzung zwischen Vater und Tochter über die Modeerscheinung des Kaffeetrinkens, die sich seit Errichtung erster europäischer Kaffehäuser in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts rasch verbreitet hatte. Zum großen Ärger des Vaters will die Bürgerstochter Liesgen um nichts in der Welt auf ihren täglichen Kaffee-Genuß verzichten. Nur die Zusage des Vaters, ihr einen Mann zu suchen, kann sie schließlich von ihrer Leidenschaft abbringen. Dieser in den Nr. 1–8 vorgestellten Szene nach Picanders Dichtung sind in Bachs Komposition zwei weitere Nummern angehängt, deren textliche Provenienz bisher nicht ermittelt ist, und die das Werk um einen zusätzlichen Witz

erweitern. Liesgen hintergeht ihren Vater, indem sie hinter seinem Rücken die Nachricht austreut, daß nur der Mann für sie in Frage komme, der ihr ehevertraglich unbeschränkten Kaffee-Genuß zusichert. Alfred Dürr betont die Modernität des Inhaltes dieser Komposition, die in der Zeit der Blüte barocker höfischer Sujets (antike Götter im Gewand feudaler Aristokratie, Schäferspiele) eine bürgerliche Szene – „Leipziger Bürger mit ihren kleinen Schwächen und Listen“ – aufgreift.

Das Orchester umfaßt neben den Streichern und dem Continuo mit gelegentlich selbständig geführtem Cembalo-Part (Arie Nr. 8, Liesgen) eine Travers-Flöte, die in der Arie Nr. 4 (Liesgen) und im abschließenden Coro Nr. 10 (Terzett) Verwendung findet. Die Rezitative sind durchweg *secco*, in den Arien wechselt die Besetzung zwischen Continuo-Arie (Nr. 6 Schlendrian), Trio-Satz (Nr. 4 Liesgen) und Streicherbegleitung (Nr. 2 Schlendrian, Nr. 8 Liesgen). Tonartlich bewegt sich die Kantate im Umkreis von G-Dur, das neben den beiden Ecksätzen auch die Arie Nr. 8 (Liesgen) bestimmt; die Mittelsätze stehen in den verwandten Tonarten D-Dur, h-Moll und e-Moll.

Das Werk wurde bereits 1837 von → Siegfried Wilhelm Dehn im Leipziger Verlag Crantz herausgegeben mit dem Titel: „J. S. Bachs Komische Cantaten. No. I: Schlendrian mit seiner Tochter Liesgen. (Coffee-Cantate)“.

WD

Literatur

A. Dürr, *Die Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 2 Bde., Kassel 1971 • H.-J. Schulze, *Ey! wie schmeckt der Coffee süße. Johann Sebastian Bachs Kaffee-Kantate in ihrer Zeit*, Leipzig 1985