

Der Schreiber „Anonymus 400“ – ein Schüler Johann Sebastian Bachs

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Ein Erkenntniszuwachs aus der Identifizierung unsignierter und undatierter Bach-Abschriften des 18. Jahrhunderts muß nicht stets vorrangig der Quellenfiliation zugute kommen. Gelegentlich kann eine personale Komponente – etwa das Verhältnis eines Schülers zu J. S. Bach – stärker akzentuiert sein, zuweilen auch der Aspekt einer praktischen Beschäftigung mit den Werken des Thomaskantors. In dieser Hinsicht vermag sich die Zuweisung bestimmter Handschriften an gewisse Personen vom Odium des philologischen Selbstzwecks zu befreien und statt dessen Bausteine zur Geschichte des Bach-Verständnisses und damit des Bach-Bildes zu liefern.

Eine von der Quellenbedeutung her überwiegend periphere, im vorgenannten Sinne jedoch aussagekräftige Gruppe von Bach-Abschriften gelangte erstmals in das Blickfeld der Öffentlichkeit, als die Neue Bach-Ausgabe in ihrem ersten Kantatenband eine angeblich durch Johann Philipp Kirnberger (1721 bis 1783) abschriftlich überlieferte frühe Fassung der Adventskantate BWV 36 vorlegte. Seitdem sind einige weitere Kopien desselben Schreibers untersucht und in einschlägigen Katalogen sowie in mehreren NBA-Bänden als zusammengehörig gekennzeichnet worden, wobei die einstige Zuweisung an Kirnberger widerrufen werden mußte. Über den gegenwärtigen Stand der Untersuchungen berichtet die folgende Tabelle; daß eine vollständige Übersicht der hier aufgeführten Handschriften bisher nirgends veröffentlicht ist, mag im Fehlen einer Schreiberkonkordanz zwischen Kast¹ und Blechschmidt² begründet liegen, wiewohl Kasts Klassifizierung „An. 400“ eindeutig auf das Vorkommen der betreffenden Schriftzüge in den Beständen der Amalien-Bibliothek verweist.

BWV	Besitzer Signatur Vorbesitzer	Schreiber Schrifttyp	Wasserzeichen	De-tempore- Bestimmung Durch Original- Hss. belegte Auf- führungsdaten	NBA, Krit. Berichte
36	BB (Dahlem) <i>Am. B. 106</i> „Kirnberger“	JSB XXXII a	WELENAV (?)	1. Advent vor 2. 12. 1731; 2. 12. 1731 (Neufassung)	I/1, S. 21 f. I/27, S. 90
64	BB (Dahlem) <i>Am. B. 104</i> „Kirnberger“	JSB XXXI a	nicht erkennbar	3. Weihnachtstag 27. 12. 1723; nach 1735	

¹ TBSt 2/3; vgl. aber a.a.O., S. X: An. 400 ff. = Kopisten der Amalienbibliothek.

² E. R. Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek*, Berlin 1965 (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 8).

16	BB (Dahlem) <i>P 100</i> Singakademie	An. 400 a	Schildart. Wap- penfigur, ICL	Neujahr 1. 1. 1726; 1730 oder 1731; nach 1735	I/4, S. 77-79
184	BB (Dahlem) <i>P 77</i> Singakademie	An. 400 a	Einhorn, IME	3. Pfingsttag 30. 5. 1724; 15. 5. 1731	I/14, S. 151 bis 157; I/4, S. 78
229	BB (Dahlem) <i>P 609</i> F. A. Grasnick	An. 400 a	nicht erkennbar; IFS in Schrifttafel (nur Umschlag)	Sterbemotette ?	III/1, S. 151 f.; I/4, S. 78
42	BB <i>Am. B. 32</i> „Kirnberger“	JSB XXXII b	nicht erkennbar	Quasimodogeniti 8. 4. 1725; 1. 4. 1731; nach 1735	
180	BB (Dahlem) <i>P 46</i> „Kirnberger“ G. Poelchau	An. 400 b	Wappen(?), nicht identifiziert	20. p. Trinitatis 22. 10. 1724; ?	I/4, S. 78
91	BB <i>Am. B. 36</i> „Kirnberger“	JSB XXXII b	Kursächs. Wap- pen zwischen Zweigen, IDL oder IFB?	1. Weihnachtstag 25. 12. 1724; 1732 /1735; nach 1735	I/2, S. 120 bis 122, 128; I/27, S. 90

Zur Erklärung und Ergänzung dieser Tabelle bedarf es nur weniger Bemerkungen. Die Schreiberzuweisungen J. S. Bach XXXI bzw. XXXII nach Blechschmidt (aufbauend auf den Arbeiten von Wolfgang Plath) und Anon. 400 nach Kast beziehen sich auf ein und denselben Schreiber; die Schrifttypen „a“ und „b“ sollen – zunächst als Arbeitshypothese – dessen früheres bzw. späteres Stadium kennzeichnen. Die *P*-Signaturen der BB wollen wie üblich als *Mus. ms. Bach P* verstanden werden. Auf die Kritischen Berichte der NBA und auf einige wenige eigene Ermittlungen stützen sich die noch mangelhaften Wasserzeichenangaben; fachmännische Untersuchungen dürften hier zu wesentlich präziseren Zuweisungen führen.³ Die Angaben zur Chronologie – bezogen auf die Originalhandschriften der Leipziger Zeit – fußen auf den bekannten Veröffentlichungen von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen.⁴ Als bedeutungsvoll für die Überlieferung der Partituren erweisen sich vor allem die oben durch „Kirnberger“ angedeuteten Possessorenvermerke am Ende der jeweils ersten Notenseite von sämtlichen hier genannten *Am. B.*-

³ Nach Wisso Weiß³ für die NBA hergestelltem Wasserzeichen-Katalog (Ms.) taucht das Zeichen WELENAV in St 64 (BWV 97) auf, das in *Am. B.* 36 beobachtete in Stimmen (teilweise Dubletten) zu BWV 93 und 97. Eine genauere Datierung dieser Stimmen steht noch aus.

⁴ Dürr *Chr* bzw. *TBSt* 4/5.

Handschriften sowie von *Mus. ms. Bach P 46*. Ob Kirnberger wirklich Schreiber dieses Namenszuges ist, muß z. Z. offengelassen werden; dessen ungeachtet kann als sicher gelten, daß die betreffenden Handschriften sich zeitweilig im Besitz dieses Bach-Schülers befunden haben und daß sie – vermutlich nach dessen Tode (1783), jedoch nicht nach 1787 – anschließend der Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen einverleibt worden sind. Lediglich BWV 180 blieb hiervon ausgenommen (das Werk war als *Am.B. 43/1* schon abschriftlich vorhanden) und gelangte so über den Sammler Georg Poelchau (1773–1836) in den BB-Bestand. Wenn Poelchau sowohl am Ende der Partitur von BWV 180 als auch auf dem Titelblatt des Konvoluts *Mus. ms. Bach P 46* einen Hinweis auf Kirnberger als Schreiber anbrachte, so ist dies um so weniger beweiskräftig, als das Titelblatt noch andere Fehlzuweisungen erkennen läßt: BWV 167 „Kirnberger“ statt Christian Gottlob Meißner, BWV 148 „Harrer“ statt Johann Christoph Altnickol.

Ähnliche Fehldeutungen und Irrtümer sind auch einigen anderen Handschriften unserer Gruppe nicht erspart geblieben. Wohlmeinende Bibliothekare versahen im 19. Jahrhundert *P 77* (BWV 184) mit einem von J. S. Bach geschriebenen Titelumschlag, der zweifellos richtiger zum Originalstimmensatz *St 24* gehört hätte,⁵ und *P 100* (BWV 16) erhielt in gleicher Weise einen anläßlich der Erbteilung von 1750 durch Carl Philipp Emanuel Bach beschrifteten Titelumschlag, der ebenfalls zu Originalpartitur bzw. -stimmen gehört haben muß. In gewissem Sinne ist dieses Vorgehen freilich zu entschuldigend, da selbst Karl Friedrich Zelter als anerkannte Autorität auf dem Gebiete der Bach-Handschriften der Partitur von BWV 184 attestiert hatte: „*Von der untersten Accolade der zweiten Seite an, ist diese Partitur, so wie die Überschrift auf der ersten Seite, von des Componisten eigener Hand.*“ Noch älter als diese wohl kurz nach dem 13. 10. 1812 niedergeschriebene Notiz muß jener Vermerk auf dem Titelumschlag von BWV 229 sein, der kurz und bündig besagt: „*Nach der Kenner Anzeige des Componisten Bach eigene Hand.*“ Zur Erläuterung dieser und ähnlicher verzeihlichen Fehlzuweisungen sei hier ein Abschnitt aus Konrad Amelns Quellenbeschreibung zu *P 609* zitiert:

„Die Handschrift unterscheidet sich deutlich von den Schriftzügen Bachs. Es handelt sich aber auch nicht um die Hand eines berufsmäßigen Kopisten, der eine Abschrift auftragsgemäß herstellte – er hätte sie bestimmt nicht in dieser Verfassung seinem Auftraggeber abzuliefern gewagt. Der Schreiber muß daher einer der Schüler oder Verehrer Bachs gewesen sein, der die Handschrift für sich selbst herstellte . . . Die neuere Bach-Literatur bezeichnet diesen Schreiber . . . vorsorglich als Anonymus 400; doch dürfte feststehen, daß es sich um einen Schreiber handelt, der zu Bachs Handschriften Zugang hatte, gleichzeitig auch mit Kirnberger in gewissen Beziehungen stand, da seine Abschriften teils in den Besitz der *Am.B.* übergingen, teils als Vorlage für Abschriften der *Am.B.* gedient haben. Charakteristisch für seine flüssige und nicht sehr ordentliche Schrift sind die ganzen Noten, die nach rechts hin eine kleine Spitze oder

⁵ Vgl. aber das auf S. 114 Gesagte.

ein Häkchen bekommen, ferner die Auflösungszeichen, deren Form ein Mittelglied zwischen einem *b* und einem *y* darstellt.“

Einwandfrei steht fest, daß keine der Abschriften unserer Gruppe als Schönschriftkopie eines Sammlers oder Verlegers gelten kann, sondern daß die gedrängte, flüchtig und oft unordentlich wirkende Aufzeichnungsform den Nichtkennner zu der Annahme führen mußte, hier müsse der Komponist selbst am Werke gewesen sein. Scheinbar bedenkliche Konsequenzen ergaben sich hieraus insofern, als die in *P 609* der Bach-Motette folgende Abschrift einer *Sonata a 3 Voc. di Heinichen* als vermeintliche Abschrift von der Hand Bachs einen willkommenen Beleg für die Beziehungen Bachs zu dem bedeutenden Dresdener Hofkapellmeister zu liefern schien.⁶ Daß diese letztgenannte Annahme in gewisser Weise auch jetzt noch aufrechterhalten werden kann, ergibt sich aus dem weiteren Zusammenhang.

Die Identifizierung unseres Schreibers, die durch Amelns Zusammenfassung bereits weitgehend vorbereitet war, blieb wie so oft dem Zusammenwirken von Vorsatz und Zufall vorbehalten. Den speziellen Anlaß gab ein Versuch zur näheren Datierung der bisher nur allgemein Bachs Leipziger Jahren zuzuweisenden Motette „Komm, Jesu, komm“ (BWV 229). Das Ergebnis dieser Überlegungen sei hier kurz referiert.

Seit den Forschungen Bernhard Friedrich Richters und J. Bachmairs⁷ ist bekannt, daß der von Paul Thiemig (Thymich) verfaßte Text in Johann Schelles Vertonung bei der Trauerfeier für den Universitätsprofessor und Thomaschulrektor Jacob Thomasius am 14. 9. 1684 in Leipzig aufgeführt worden ist und daß ein geringfügig veränderter Nachdruck des Textes mit dem Zusatz „*In eigener Melodey*“ 1697 in der – von Bach als Quelle verwendeten – achtbändigen Gesangbuchsammlung Paul Wagners erschien. Des weiteren existiert ein – auch von Spitta herangezogener – Hinweis auf eine Komposition des späten 18. Jahrhunderts, die 1873 im Neudruck herauskam⁸ und aus einem „handschriftlichen Choralbuch der Kirche zu Nieder-Wiesa. 1773“, also einer

⁶ Vgl. G. Haußwald, *Bach und der Dresdener Komponistenkreis*; in: *Johann Sebastian Bach 1750/1950. Im Auftr. des Bach-Ausschusses des Landes Sachsen hrsg. von G. Haußwald*, Dresden 1950, S. 18–23, besonders S. 21 f. Vor S. 21, a.a.O., ein Faksimile der ersten Seite der Heinichen-Kopie. Vgl. außerdem MGG, Art. Heinichen, sowie P. Rubardts Ausgabe der Sonate (Halle 1952). Zum anschließenden unbezeichneten C-Dur-Trio Telemanns in *P 609* vgl. NBA III/1, Kritischer Bericht, S. 151, sowie BJ 1951/1952, S. 36 (das Incipit hier in F-Dur).

⁷ BJ 1912 bzw. BJ 1932.

⁸ *Reformatorisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus. Oder Allgemeines Choralbuch für die Deutsche evangelische Kirche . . . Zweiter Theil. Allgemeines vierstimmiges Kirchen- und Haus-Choralbuch für die Königlich Preußisch-Schlesischen Lande . . . hrsg. von F. A. L. Jakob und E. Richter. Zweiter Theil.* Berlin: Adolph Stubenrauch (1873), S. 728. Exemplar in BB, *Mus. O.* 2139^{II}. B. F. Richters einstige Vermutung, Text und Weise könnten aus Schlesien stammen, war also nicht völlig abwegig. J. Schelles Vertonung kursierte möglicherweise auch noch anonym im Notenbestand der Thomaschule; vgl. die von A. Schering, *AfMw I* (1918/19), zitierte Katalogeintragung: „*Komm Jesu meine Lieb ist müde*“ (sic).

offenbar 1773 begonnenen Sammelhandschrift, stammt. Entgegen Spitta und anderen ist sicherlich nicht das sächsische Dorf Niederwiesa gemeint, sondern der gleichnamige schlesische Ort, bekanntlich im Jahre 1748 für kurze Zeit Wirkungsstätte des Bach-Schülers Johann Christoph Altnickol. Die Vermutung, daß dieser Überlieferungszusammenhang auf eine Entstehung der Bachschen Motette vor 1748 bzw. auf eine (Wieder-)Aufführung in den Jahren 1744–1748 – der Leipziger Zeit Altnickols – deuten könne, wird jedoch dadurch widerlegt, daß die in Niederwiesa bezeugte Weise am Anfang fast wörtlich mit Schelles Vertonung übereinstimmt.

Als etwas ergiebiger erweist sich eine andere, bisher anscheinend unbeachtete Quelle. Eine 1785 von Georg Peter Weimar veröffentlichte Motettensammlung⁹ enthält auf S. 38–47 ein „*Motett V. vom Herrn Kapellmeister Ernst Bach in Eisenach*“ überschriebenes Vokalwerk, dessen Schluß folgende „*Arie*“ (!) bildet: „Nun schließ ich sanft in deine Hände, / und sage: Welt, zu guter Nacht! / Eilt gleich mein Lebenslauf zum Ende; / ist doch der Geist wohl angebracht. / Er wird bey seinem Heiland ewig stehen / weil ich denselben hier im Glauben schon gesehen.“ Die Vermutung liegt nahe, daß Johann Ernst Bach (1722–1777) während seines Besuchs der Leipziger Thomana (seit dem 16. 1. 1737), jedenfalls aber vor der Rückkehr nach Eisenach (1741) J. S. Bachs Motette kennengelernt haben könnte und später Teile ihres Textes für eine eigene Komposition wiederverwendete.

Einen bedeutsamen neuen Anhaltspunkt im Hinblick auf die Chronologie – und damit kehren wir zu unserer Handschriftengruppe zurück – lieferte im Unterschied zu den vorgenannten Textbezügen eine bisher unterschätzte musikalische Quelle: die im Notenanhang zu Christoph Nichelmanns theoretischem Hauptwerk „*Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*“ (Danzig 1755, Vorwort datiert 20. 1. 1755)¹⁰ abgedruckten Teile der Schlußaria von Bachs Motette, deren Lesarten nahezu völlig mit denen von *P 609* übereinstimmen. Die in diesem Zusammenhang vorgenommene Überprüfung der einschlägigen Autographen (BB *Am.B.* 517–522, 586–588, 591, *Ms. Tbulemeier 169–173* u. a.) brachte überraschend die Gewißheit: Die Handschrift *P 609* stammt wie alle obengenannten Kopien von der Hand des Bach-Schülers Christoph Nichelmann.¹¹

⁹ *Versuch von kleinen leichten Motetten und Arien verschiedener Komponisten für Schul- und Singeböre brsg. von Georg Peter Weimar. Zweyter Theil auf die Fasten, Leichen- und Dank-Fälle eingerichtet. Leipzig, bey Siegfried Lebrecht Crusius 1785.* Exemplar in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Slg. Becker, III. 1. 158.

¹⁰ Neudruck der auf J. S. Bach bezüglichen Passagen und Notenbeispiele vorgesehen für Dok III, Nr. 668.

¹¹ Eine brauchbare Faksimileprobe im Notenband NBA III/1, S. IX; vgl. außerdem Anm. 6. Über Nichelmann als Schreiber berichtet Blechschmidt, S. 42 f. Hier, wie in TBSt 1, S. 24, wird nur die Spätschrift nachgewiesen. Autographen außerhalb der *Am.B.* nur bei Döllmann (vgl. Anm. 13), S. 91–97, aufgeführt. K. F. Zelters 1800–1802 angelegtes Verzeichnis der *Am.B.*-Handschriften (BB *Mus.ms.autogr.theor.Zelter 5*, von Blechschmidt anscheinend nur an Hand einer späteren Abschrift benutzt) bringt für Ni-

Mit dieser Erkenntnis lösen sich manche Probleme gleichsam von selbst: die völlig auf Berlin konzentrierte Überlieferung, die Übernahme eines Teils der Handschriften aus dem Nachlaß des 1762 gestorbenen Nichelmann in den Besitz Kirnbergers, die Anfertigung von Reinschriften für die Amalienbibliothek nach Vorlagen aus dem Besitz Nichelmans, die Einverleibung der Vorlagen selbst in diese Bibliothek, sofern die betreffenden Werke dort noch nicht vorhanden waren.¹²

Eine sichere Datierung der Bach-Kopien und speziell der Motette BWV 229 war damit jedoch noch nicht möglich, und entsprechende Versuche blieben vorerst ergebnislos, da die wenigen datierten Eigenschriften Nichelmans eine deutliche Entwicklung der Schriftzüge zunächst nicht erkennen ließen. So mußte nach anderen Hilfsmitteln Ausschau gehalten werden, um das erstrebte Ziel auf Umwegen erreichen zu können.

Einige verwertbare Einzelheiten liefert die Biographie Christoph Nichelmans, der als Hauptquelle ein wohl auf Grund autobiographischer Mitteilungen verfaßter Abriß aus der Feder Friedrich Wilhelm Marpurgs in dessen *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* (Bd. I, Teil 5, Berlin 1755) zur Verfügung steht.¹³ Der am 13. 8. 1717 in Treuenbrietzen geborene und in seinem Heimatort musikalisch vorgebildete Nichelmann kam am 6. 10. 1730 als Alumne auf die Leipziger Thomasschule und wurde von J. S. Bach „um desto williger“ aufgenommen, als er befähigt genug war, „um bey Aufführung der Musiken als erster Diskantist dienen zu können“. Hier übte er „neben den Schullectionen besonders die Musik“, genoß Bachs Unterricht „in den öffentlichen Stunden“ (!) und erhielt „auch noch besonders Anweisung ... im Clavierspielen“ von Wilhelm Friedemann Bach. „Unter der Aufsicht seiner vortreflichen Lehrmeister“ wagte er darüber hinaus erste Kompositionsversuche.

Ein „Trieb, die theatralische Musik näher kennenzulernen“, beendete den auf sechs Jahre veranschlagten Schulbesuch vorzeitig: Im Oktober 1733 verließen Nichelmann und ein Mitschüler heimlich die Schule, um nach Hamburg zu ge-

chelmans Bach-Kopien wie für die Kompositionsautographen nur sehr unklare bzw. falsche Zuweisungen. Bezeichnend für die Ähnlichkeit mancher Schriftformen mit denen C. P. E. Bachs ist, daß eine autographe jedoch unsignierte Es-Dur-Fantasia für Klavier von C. P. E. Bach sich in das Konvolut BB *Mus.ms.autogr.Nichelmann 1* verirrt hat und demgemäß von Döllmann (S. 65) einer – allerdings negativen – Beurteilung unterzogen wurde.

¹² Singulär in Am.B. sind an Originalen Nichelmans Am.B. 32 (BWV 42), 36 (BWV 91), 104 (BWV 64) und 106 (BWV 36). Am.B. 19 ist eine Abschrift nach P 609. Die Übernahme von BWV 16 und 180 war unnötig, da die Werke als Am.B. 102 (Kopie nach Bachs Autograph; vgl. hierzu besonders BJ 1968, S. 83, Anm. 17) bzw. 43/1 (Abschrift aus Breitkopfs Vertrieb) bereits vorlagen. Daß auch BWV 64 in einer Breitkopf-Kopie vorhanden war (Am.B. 44/11), war wohl übersehen worden.

¹³ Neudruck entsprechender Abschnitte vorgesehen für Dok III, Nr. 674. Die Dissertation von H. Döllmann, *Christoph Nichelmann (1717–1762), ein Musiker am Hofe Friedrichs des Großen*, Münster 1938, bietet nur wenige für uns brauchbare Ergänzungen.

hen. Hier gelang es dem Sechzehnjährigen, mit Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann und Johann Mattheson in Verbindung zu treten und seine musikalische Ausbildung weiter zu vervollkommen. Mit nur einjähriger Unterbrechung – Nichelmann weilte als Klavierlehrer auf einem Landgut bei Oldenburg – dauerte dieser Hamburger Aufenthalt bis Ende 1738. Über Treuenbrietzen reiste Nichelmann dann nach Berlin, arbeitete für ein Jahr als Sekretär eines Grafen, der ihn zeitweilig auf seine preußischen Güter mitnahm, und kehrte noch 1739 wieder nach Berlin zurück. Hier ließ er sich von Johann Joachim Quantz im Kontrapunkt nach Fux unterrichten, da er nach Quantz' Meinung „weder die erforderliche Richtigkeit im Setzen noch hinlängliche Uebung hätte“, und gewann für die Vokalkomposition die Unterstützung von Karl Heinrich Graun. Die vergebliche Suche nach einer festen Anstellung führte ihn im August 1744 erneut nach Hamburg in der Absicht, nach England oder Frankreich weiterzureisen, doch rief ihn ein Befehl des Preußenkönigs Friedrich II. einige Monate später nach Berlin zurück.

Am 16. 3. 1745 trat Nichelmann als Kammermusiker (zweiter Cembalist neben C. P. E. Bach) und Komponist in die Hofkapelle ein und wirkte hier bis Ende 1755. Nach der überraschend begehrten und genehmigten Entlassung aus den Diensten des Königs versuchte er erfolglos, außerhalb Berlins Fuß zu fassen,¹⁴ und mußte sich bis zu seinem Lebensende (20. 7. 1762) als Musiklehrer durchschlagen.

Unklar bleibt, welche Rolle Nichelmann in Berlin neben C. P. E. Bach zu spielen vermochte. Eine festumrissene Aufgabenstellung für den zweiten Cembalisten wurde anscheinend erst 1756 eingeführt; so sah sich Nichelmann offenbar auf diesem Gebiete ebenso in den Hintergrund gedrängt wie als Instrumentalkomponist durch Quantz, als Vokalkomponist durch K. H. Graun. Wenn eine 1755 anonym veröffentlichte Kritik an Nichelmanns „Melodie nach ihrem Wesen“ wirklich aus der Feder des Bach-Sohnes stammt, wie eine ebenfalls 1755 gedruckte anonyme Replik vermutet, so könnte dies Nichelmanns Ausscheiden aus der Hofkapelle mit verursacht haben.¹⁵ Überhaupt aber scheinen die Jahre nach 1750 – und nur sie kämen ja für eine Quellenüberlieferung von Werken J. S. Bachs über C. P. E. Bach an Nichelmann in Frage – nicht frei von krisenhaften Erschütterungen gewesen zu sein.

Der despotische Musikgeschmack des Preußenkönigs muß schon in dieser Zeit zu Konflikten geführt haben,¹⁶ deren Auswirkungen sich etwa in den Bewer-

¹⁴ Vgl. etwa den Döllmann nicht bekannten Brief Nichelmanns vom 31. 3. 1756 an den Weissenfelder Organisten Johann Conrad Schwalbe (*Signale für die musikalische Welt*, Jg. 24, 1866, S. 634) mit dem Angebot von „Composition“ und „musikalischer Hand-Arbeit auf dem Clavier“. Vergeblich blieb auch eine am 2. 2. 1756 an Telemann gerichtete entsprechende Bitte (Erstdruck des Briefes in: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Ausgabe sämtlicher erreichbarer Briefe von und an Telemann*. Hrsg. von Hans Große und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972. Eine Photokopie des Nichelmann-Briefes verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. H. Große, Magdeburg).

¹⁵ Vgl. auch Döllmann, S. 18 ff.

¹⁶ Mancherlei Anekdoten ranken sich um das gespannte Verhältnis zwischen C. P. E. Bach

bungen C. P. E. Bachs um das Kantorat an St. Johannis in Zittau (1753) und um das Leipziger Thomaskantorat (August 1750, nach dem Tode J. S. Bachs, und Sommer 1755, nach dem Tode Gottlob Harrers) zeigen. Als charakteristisch kann aber auch C. P. E. Bachs in mehrfacher Hinsicht übertriebene Beschwerde im Frühjahr 1755 gelten, in der es heißt, er könne nicht mit 300 Talern auskommen und habe jährlich 600 Taler zugesetzt, Nichelmann und Agricola wären seine Schüler gewesen und bekämen 600 Taler, er bäte um Vermehrung seiner Bezüge oder um seine Entlassung.¹⁷ Bemerkenswert hieran ist, daß Nichelmans Biographie von diesem Schülerverhältnis nichts weiß oder es absichtlich unerwähnt läßt; vielleicht hatte C. P. E. Bach nach dem Weggang W. F. Bachs an die Dresdner Sophienkirche (Juni 1733) in Vertretung des Bruders Nichelmann Klavierunterricht erteilt, ohne daß mit dieser Annahme eine Ausbildung in den Jahren 1740 bis 1744 völlig ausgeschlossen werden soll. Ob die persönliche Sympathie des Königs oder aber künstlerische Leistungen maßgebend dafür waren, daß – laut Kapelletat 1754/55 – Nichelmann 500 Taler Gehalt bekam, C. P. E. Bach als der dienstältere Cembalist jedoch nur 300, entzieht sich leider unserer Kenntnis; zweifellos aber hat dieser Zustand die Beziehungen zwischen beiden Musikern ungünstig beeinflußt.¹⁸

Wenn dessen ungeachtet angenommen werden sollte, Nichelmann habe nach 1750 Werke J. S. Bachs vorwiegend nach Quellen aus dem Besitz C. P. E. Bachs kopiert, zur selben Zeit aber auch Zugang zum Handschriftenbesitz seines einstigen Lehrers W. F. Bach in Halle gehabt, so müßte sich diese Vermutung durch Beobachtungen an den obenerwähnten Kompositionsautographen Nichelmans stützen lassen. Hier ergibt sich folgendes.

Die früheste datierte Handschrift Nichelmans ist die einer Overtüre in B-Dur mit dem (wohl nicht eigenhändigen) Schlußvermerk „*Nichelmann 1737*“ (Ms. *Tbulemeier* 172).¹⁹ Es folgt ein „*Concerto con Cembali obligato*“ vom 8. Dezember 1740 (Am. B. 586), das wie die vorhergenannte Handschrift als

und Friedrich II. Eine der wichtigsten findet sich bezeichnenderweise in einer kurz nach der Französischen Revolution erschienenen Quelle (*Framery/Ginguenè, Encyclopédie Méthodique. Musique. Paris M.D.CC.XCI., S. 69*) und wird vom Autor M. Suard irrtümlich auf J. S. Bach bezogen: „*Vous croyez, que le roi aime la musique; non il n'aime que la flûte: & encore si vous croyez qu'il aime la flûte, vous vous trompez, il n'aime que sa flûte.*“

¹⁷ Nach H. Miesner, BJ 1937, S. 137–139.

¹⁸ Mit Beginn der Anstellung Carl Friedrich Christian Faschs wurden die Einkommensrelationen umgekehrt.

¹⁹ Auch hier findet sich schon die für nahezu alle Nichelmann-Partituren charakteristische Durchnummerierung von Pausentakten. Die Sammlung des Preußischen Staatsministers Friedrich Wilhelm von Thulemeier gelangte durch testamentarische Verfügung am 14. 8. 1811 in die Bibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasiums und befindet sich jetzt in BB; durch Kriegseinwirkung hat sie nennenswerte Verluste erlitten. Vgl. (Robert Eitner), *Thematischer Katalog der von Thulemeier'schen Musikalien-Sammlung*, Leipzig 1899 (Beilage zu MfM, Bd. 30, 1898, und 31, 1899).

Wasserzeichen das Amsterdamer Wappen²⁰ erkennen läßt – ebenso wie ein undatiertes unvollendetes Klavierkonzert G-Dur (*Am. B. 591*), dessen Schriftzüge der Niederschrift von 1737 nahestehen. In den übrigen datierten Handschriften der Berliner Zeit überwiegen Zittauer Wasserzeichen: Z mit Umschrift ZITTAU bzw. Gekrönter Doppeladler, Brustschild mit Z belegt (*Am. B. 520*, Cembalokonzert vom 4. 11. 1743, *Am. B. 519*, Cembalokonzert vom 8. 9. 1751, *Am. B. 588*, Cembalokonzert vom 30. 1. 1758); lediglich im spätesten datierten Werk (*Ms. Thulemeier 170*, Cembalokonzert vom 17. 8. 1759)²¹ fehlen derartige Merkmale. Eine Datierungshandhabe für die oben zusammengestellten Bach-Abschriften ergibt sich indirekt nur insofern, als trotz der unvollständigen Unterlagen als sicher gelten kann, daß weder das auf Nichelmanns Hamburger Jahre zu beziehende Amsterdamer Wappen noch die für Berlin charakteristischen Zittauer Zeichen dort vertreten sind.

Wenn Nichelmanns Schriftzüge innerhalb der datierten Autographen auch keine eindeutige Entwicklung erkennen lassen, so sind doch in den Bach-Abschriften zwei unterschiedliche Schriftstadien zu beobachten. Charakteristisch für das in der Tabelle mit „a“ bezeichnete ist ein senkrechter Abstrich im Violinschlüssel sowie ein gerader oder schräger Aufstrich am oberen Teil des c-Taktzeichens. Das Stadium „b“ ist durch das Fehlen des Abstrichs beim Violinschlüssel gekennzeichnet, sofern nicht in b-Tonarten das erste vorgezeichnete b jeweils mittels eines kurzen Abstrichs direkt aus dem Violinschlüssel herausgezogen wird. Der sonst auftretende Violinschlüssel ähnelt einem spiegelverkehrten S, während das c-Zeichen sich der aus den Autographen J. S. Bachs bekannten Form nähert. Dieses Stadium „b“ ist von 1737 an in den datierten Handschriften kontinuierlich zu verfolgen, während Belege für „a“ dort fehlen.

Da Nichelmann über diese Beobachtungen hinaus Quellen zur Abschrift benutzt hat, die sich nach 1750 teils im Besitz der Bach-Söhne, teils in dem der Leipziger Thomasschule befanden, gemäß den bisherigen Untersuchungen in den Kritischen Berichten der NBA auch Frühfassungen bzw. Lesarten ante correcturam überliefert (z. B. die „Kirnberger“-Fassung von BWV 36, vor dem 2. 12. 1731 anzusetzen, sowie BWV 91, Satz 5 und 6, vor der Fassung letzter Hand von 1744 bzw. später),²² bleibt unter Berücksichtigung der „Wanderjahre“ seit 1733 nur die eine Möglichkeit, die Kantatenabschriften und die Kopie der Motette BWV 229 in die Leipziger Jahre zu verlegen,²³ d. h. in den Zeitraum zwischen Oktober 1730 und Oktober 1733.

²⁰ Vgl. dessen Abbildung (Form von 1794) bei K. Th. Weiß, *Handbuch der Wasserzeichenkunde*, bearb. und hrsg. von W. Weiß, Leipzig 1962, S. 97. In *Am. B. 586* nur ein Bogen mit diesem Zeichen.

²¹ Dieses Werk ist irrtümlich auch C. P. E. Bach zugeschrieben worden, vgl. TBSt 2/3, Wq n. v. 33. Auch Wq n. v. 36 stammt von Nichelmann (autograph *Am. B. 521*). Vgl. H. Uldall, *Das Klavierkonzert der Berliner Schule*, Leipzig 1928 (*Sammlung musikwiss. Einzeldarstellungen*. 10), S. 67, außerdem Anm. 11.

²² Vgl. Dürr Chr. S. 77.

²³ Hervorgehoben sei, daß die krause Textschrift in den Kantaten und die regelmäßigeren

Gegen diese Datierung scheint zunächst die sehr versiert und ausgeschriebene wirkende Handschrift zu sprechen, die – wie etwa ein Vergleich mit der Fröhschrift W. F. Bachs zeigt – einem Dreizehn- bis Sechzehnjährigen kaum zuzutrauen sein sollte. Dem kann jedoch entgegengehalten werden, daß frühe Schriftzeugnisse etwa von C. P. E. Bach (1729),²⁴ Johann Andreas Kuhnau (1718)²⁵ oder Christian Gottlob Meißner (1723)²⁶ durchaus unkindlich wirken und nicht auf das tatsächliche Lebensalter von fünfzehn und sechzehn Jahren schließen lassen. Es kann auch vergleichsweise auf die Biographie des schon erwähnten Johann David Heinichen verwiesen werden, nach der Heinichen schon mit dreizehn Jahren „*allbereit an kleinen Orten starcke Kirchen-Musiquen componiret, und selbst dirigiret*“ haben soll. Und schließlich ist auch Marpurgs Bericht von 1755 nochmals anzuführen, aus dem ja ersichtlich ist, daß Nichelmann um seiner musikalischen Weiterbildung willen die Leipziger Thomana besuchte und aus demselben Grunde dann den Schulbesuch vorzeitig abbrach, daß er mithin 1730 mit nicht geringen Vorkenntnissen nach Leipzig gekommen sein muß.

Akzeptiert man die Datierung der genannten Kopien in den Zeitraum 1730 bis 1733 – wobei das Schriftstadium „a“ wohl mit dem Schwerpunkt auf 1731 liegen müßte, während das Stadium „b“ etwa 1733 oder Ende 1732 anzusetzen wäre²⁷ –, so stellt sich die Frage nach dem Zweck der Anfertigung solcher Abschriften. Da sich aus der Überlieferung ergibt, daß die Handschriften nicht nur von Nichelmann geschrieben sind, sondern auch aus seinem Besitz stammen, wird man an Studienzwecke, nicht an Aufführungsabsichten zu denken ha-

Schriftzüge in dem in Anm. 14 genannten Brief an Telemann nur noch entfernte Ähnlichkeit aufweisen.

²⁴ Vgl. Dürr Chr., passim.

²⁵ Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Slg. Becker III.2.121. Eine Untersuchung der Leipziger Kuhnau-Hss. soll in einem späteren Beitrag erfolgen.

²⁶ Vgl. BJ 1968, S. 80ff., und Dürr Chr., passim.

²⁷ Die frühesten Formen dürften in *Am.B.104* (BWV 64) vorliegen. Bedenken könnten angesichts der folgenden Bemerkung Schmieders aufkommen (BWV, S. XIII, Nr. 20): „Eine von Kirnbergers Hand stammende Abschrift der Kantate ... (BWV 180) ... (Mus.ms.Bach P 46) enthält quer durchgestrichen den Schluß eines Musikstückes und ein weiteres vollständiges Stückchen. Diese beiden, offenbar für Klavier bestimmten Sätze, namentlich der zweite, eine Art Arioso im Stile Carl Philipp Emanuel Bachs, weisen eher auf einen Kleinmeister der Jahrhundertmitte als auf Sebastian Bach als Komponisten hin.“ Es ist jedoch nicht zu erweisen, daß Nichelmanns Kompositionsskizzen in zeitlicher Nähe zur Anfertigung der Kantatenabschrift anzusetzen sind. Ähnliche Skizzen finden sich auch in *Ms.Thulemeier 173^{III-VI}* auf der letzten Seite der Sonate IV. Eine Identifizierung und Datierung der Skizzen wurde nicht versucht. Die Arbeit von Douglas Lee, *The Instrumental Works of Christoph Nichelmann: A Thematic Index* (*Detroit Studies in Music Bibliography*, 19.) war nicht erreichbar. Der inzwischen erschienene Aufsatz desselben Verfassers *Christoph Nichelmann and the early Clavier Concerto in Berlin*; in: *Musical Quarterly*, Vol. LVII, No. 4, Oct. 1971, S. 636–655, tangiert unsere Untersuchung nur unwesentlich (Identifizierung von *Ms. Thulemeier 270*).

ben.^{27a} Eine Ausnahme ist vielleicht für BWV 184 zu konstatieren, denn diese Kantate ist – möglicherweise auch infolge eines Zufalls – nicht in der Amalienbibliothek vertreten. Berücksichtigt man, daß Nichelmann in *P* 77 erst von der zweiten Seite an zu schreiben beginnt, so läßt sich annehmen, daß diese Kopie – die einzige, in der neben Nichelmann ein anderer Schreiber auftritt – eine Gemeinschaftsarbeit von zwei Thomasschülern darstellt,²⁸ im Auftrag J. S. Bachs angefertigt wurde und in dessen Besitz verblieb.

Weitere Schlußfolgerungen aus unserer Neudatierung können im folgenden nur angedeutet werden, da noch nicht für alle Werke Quellenuntersuchungen innerhalb der NBA vorliegen und diese hier nicht vorweggenommen werden sollen. Unklar bleibt vor allem, ob Nichelmanns Abschriften in direktem Zusammenhang stehen zu Wiederaufführungen der betreffenden Kantaten, an denen er als Chorsänger oder als Sopransolist teilgenommen haben könnte. Daß solche Wiederaufführungen im fraglichen Zeitraum nicht nur in keinem Falle ausgeschlossen sind, sondern sich mehrfach sogar exakt belegen lassen, muß zu denken geben. Nicht zu klären ist jedoch von hier aus, warum die bereits am 1. April 1731 wiederaufgeführte Kantate 42 in Nichelmanns späterer Schrift vorliegt. Immerhin ließe sich annehmen, daß Nichelmann sich erst nach einer weiteren Aufführung zur Abschrift entschlossen hätte. Auch bleibt ungewiß, ob etwa die Frühfassung von BWV 36 am 1. Advent 1730 nochmals erklang,²⁹ ehe Bach sie durch die endgültige Gestalt von 1731 ersetzte.

Bleibt so die Identifizierung und Datierung der Bach-Kopien Nichelmanns für die Kantatenüberlieferung von nur untergeordneter Bedeutung, so liefert der Schrifttyp „a“, der in *P* 609 auch in den zugehörigen Kopien der Triosonaten von Heinichen und Telemann zu finden ist, doch einen willkommenen Anhaltspunkt zur Datierung der Motette „Komm, Jesu, komm“. 1731 oder 1732 wird man jetzt deren Entstehung bzw. Wiederaufführung ansetzen können, ohne daß eine exakte Zuordnung zu einer bestimmten Trauerfeier damit möglich würde: Zu groß ist die Zahl allein derjenigen Standespersonen, die in dem fraglichen Zeitraum beerdigt worden sind und für die sich vorhergehende Beziehungen zu Bach dokumentarisch nachweisen lassen.³⁰ Genannt seien die Universitätslehrer Gottlieb Kortte (9. 4. 1731), Johann Schmid (3. 6. 1731) und Johann Burkhard Mencke (4. 4. 1732), der Theologe Justus Gotthard Rabener (27. 8. 1731), der Jurist Friedrich Heinrich Graff d. Ä. (3. 12. 1731) sowie die Kaufleute Georg Heinrich Bose (6. 10. 1731) und Peter Hohmann

^{27a} Dieser Annahme widerspricht allerdings die ebenfalls dem Typ „a“ zuzuweisende Stimmenabschrift von Vivaldis Violinkonzert B-Dur *P* 327 (*Ms. Thulemeier* 232; Wasserzeichen WELENAV). Diese im Hinblick auf BWV 980 besonders wichtige Hs. soll in einem späteren Beitrag eingehender behandelt werden.

²⁸ Ein eigentümlicher Parallelfall zu der in Anm. 12 genannten Hs. *Am.B.* 102 (BWV 16).

²⁹ Zum 1. Advent 1730 vgl. Dok II, S. 141 f. (Aufzeichnung des Thomasküsters Johann Christoph Rost).

³⁰ Zu den biographischen Bezügen vgl. Dok I und II sowie W. Neumann, *Eine Leipziger Bach-Gedenkstätte. Über die Beziehungen der Familien Bach und Bose*; in: BJ 1970, S. 19–31.

(6. 1. 1732). Verlockend wäre es freilich, den Text auf den im Alter von nahezu 82 Jahren verstorbenen hochverdienten Theologieprofessor und achtmaligen Rector magnificus Johann Schmid zu beziehen, doch muß dies bis auf weiteres offengelassen werden.

Zu fragen ist nunmehr, ob die oben erfaßten Abschriften von Vokalwerken den gesamten Bach-Besitz Nichelmanns repräsentieren. Dies ist schon angesichts des Notenanhangs der mehrfach erwähnten theoretischen Schrift von 1755 unwahrscheinlich. Dort ist nicht nur die Sopransolo(!)-Kantate BWV 84 mit ihrem originalen Beginn und einer dem Zeitgeschmack entsprechenden simplifizierten Fassung der Singstimme vertreten,³¹ sondern es werden auch die Sarabande der französischen Suite E-Dur, BWV 817, und die ersten Takte des Kyrie I aus der h-Moll-Messe³² zitiert. In Ermangelung entsprechender Abschriften läßt sich nicht sagen, ob Nichelmann – abweichend zum oben geschilderten Sachverhalt – hier etwa auf den Quellenbesitz C. P. E. Bachs zurückgreifen konnte, also zwischen 1751 und 1755 Zugang zu J. S. Bachs Originalhandschriften erhielt, oder ob die Bekanntschaft mit BWV 84 (entstanden 1727) und BWV 232¹ (entstanden vor dem 27. 7. 1733) ebenfalls auf seine Leipziger Jahre zurückgeht.

Über diese vagen Hinweise hinaus lassen sich jedoch noch drei Abschriften Bachscher Instrumentalkonzerte ermitteln, als deren Urheber Nichelmann ersichtlich wird. Die Tatsache, daß Eitners Katalog der Sammlung Thulemeier Bachs Cembalokonzert E-Dur, BWV 1053, in Entsprechung zum apokryphen Titel der Handschrift *Ms. Thulemeier 270* Nichelmann zuschreibt – der Irrtum wurde erst von Uldall (1926) aufgeklärt –, gab Anlaß, hier nach weiteren Spuren zu suchen.³³ Tatsächlich liegt in *Ms. 270* eine Reinschriftpartitur eines unbekanntenen Schreibers vor, doch mit den gleichen Schriftzügen, die wir in den Stimmen von Nichelmanns Cembalokonzert von 1759 (*Ms. Thulemeier 170*) vorfinden. Die vier Streicherstimmen hingegen – nicht mehr vorhanden ist eine *Cembalo-Concertato*-Stimme – lassen eindeutig die Schriftzüge Christoph Nichelmanns erkennen. Darüber hinaus konnte dessen Handschrift in einer Kopie des 5. Brandenburgischen Konzerts, BWV 1050, festgestellt werden, die mit der Titelaufschrift „*Ausgeschriebene Clavier-Concerte von allerley Autoren* [die beiden letzten Wörter durchgestrichen] *Job. Seb: und C. P. E. Bach*“ in Stimmen unter der Signatur *Ms. Thulemeier 3* vorliegt. Fast alles ist hier von einem unbekanntenen Schreiber kopiert, die erste Cembaloseite aber zeigt Nichelmanns Schriftzüge.

³¹ Vgl. H. H. Eggebrecht, *Scheibe gegen Bach – im Notenbeispiel*; in: Das Musikleben, Jg. 5 (1952), S. 106–108.

³² Eigentümlicherweise bringt Nichelmann in Takt 4 des Kyrie die Violastimme nicht in der spätesten Lesart, sondern in der 2. Korrekturschicht (vgl. NBA II/1, Kritischer Bericht, S. 238).

³³ Auf eine Aufzählung der mancherlei – teilweise unrichtigen – Ergänzungen, die Rudolf Jacobs, um die Jahrhundertmitte Lehrer am Joachimsthalschen Gymnasium und für die Bibliothek verantwortlich, auf den Titelseiten angebracht hat, soll hier verzichtet werden.

Auf die Berliner Zeit deuten die beiden schon oben in anderem Zusammenhang erwähnten Zittauer Wasserzeichen. Möglicherweise geht diese Abschrift auf die Widmungspartitur von 1721 zurück, die sich schon in den 1750er Jahren im Besitz Kirnbergers befunden haben kann.

Die Annahme eines gespannten Verhältnisses zwischen C. P. E. Bach und Nichelmann und die daraus gezogene Schlußfolgerung, daß Abschriften aus Nichelmanns Berliner Zeit nicht auf den Quellenbesitz des Bach-Sohnes zurückgehen, wird nun allerdings erschüttert durch eine weitere Konzertabschrift, die unter der Signatur *Ms. Thulemeier 4* das Cembalokonzert BWV 1052 überliefert – ursprünglich übrigens ohne Nennung eines Komponisten. Während die Streicherstimmen in der Partitur sowie die Auflagestimmen von Kopistenhand stammen, ist in der Cembalostimme der Partitur ebenso die Schrift Nichelmanns zu erkennen, wie in bestimmten Korrekturen der Streicherstimmen (Nachtrag fehlender Takte, Ausschreibung des Da-capo-Teils im 3. Satz).

Ein erstaunliches Bild aber bieten die ersten Seiten der Auflagestimme für das Cembalo: sie sind mit Streichungen, Überschreibungen, Änderungen und ähnlichen Eingriffen von der Hand Nichelmanns so stark angefüllt, daß man versucht ist, hier den Komponisten am Werke zu sehen und das lange Zeit umstrittene Konzert Nichelmann zuzuschreiben. In der Tat wäre es ohne die Kenntnis der vorhandenen Originalquellen (*BB Mus. ms. Bach P 234* und *St 350*) schwierig, hier zu einem anderen Schluß zu kommen. So aber hat es den Anschein, als habe zunächst eine Kopie der in einem Stimmensatz von der Hand C. P. E. Bachs (*St 350*) überlieferten Frühfassung vorgelegen, die dann von Nichelmann mittels umfangreicher Korrekturen in die bekannte Spätfassung übergeführt worden ist. Das Auftreten der schon mehrfach erwähnten Zittauer Wasserzeichen weist abermals auf die Berliner Jahre, so daß wiederum nach einer Deutung der Zusammenhänge gesucht werden muß.

Im Sinne unserer oben geäußerten Annahme scheint folgendes möglich: Nichelmann fußt entweder auf einer Abschrift aus seinen eigenen Leipziger Jahren – in dieser Zeit wäre die Niederschrift von C. P. E. Bachs Stimmensatz *St 350* denkbar –, oder die Stimmen befanden sich schon vor 1750 im Besitz des Bach-Sohnes und wurden in der vielleicht noch ungetrübten ersten Berliner Zeit von Nichelmann kopiert. Erst später stand diesem die Letztfassung zur Verfügung, wobei an eine Vermittlerrolle des seit 1741 in Berlin lebenden Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola (1720–1774) zu denken wäre. Daß dessen bald nach 1740 gefertigte Abschriften³⁴ der Konzerte BWV 1052 und 1053 (*Am. B. 62* und *63*) Nichelmann zur Verfügung gestanden haben könnten, wäre um so eher denkbar, als beide Musiker auch über ihre dienstlichen Obliegenheiten hinaus in Kontakt standen und Mitglieder des 1749 gegründeten sogenannten „Donnerstagsklubs“ waren.

Daß alle drei Bach-Konzerte in Partitur und Stimmen vorliegen – im Unterschied zu den „Studien“-Partituren der obengenannten Vokalwerke –, läßt in

³⁴ Vgl. BJ 1970, S. 52, 56, 64 (A. Dürr).

erfreulicher Weise an eine praktische Bach-Pflege in Berlin nach 1750 denken, wobei die Trennung Nichelmanns vom erstarrenden Musikleben des Hofes und seine zweifellos erfolgende erneute Hinwendung zu Kreisen der Kenner und Liebhaber, mit denen er schon vor seinem Eintritt in die Hofkapelle eng verbunden gewesen war, auch einen beachtenswerten soziologischen Aspekt der Bach-Pflege eröffnet.³⁵ Es war dies eine Zeit, in der Konzerte J. S. Bachs noch nicht als veraltet gegolten haben werden, in der noch Reste einer lebendigen Tradition existierten und in der noch nicht die Theoretikerstreitigkeiten zwischen Marpurg und Kirnberger das Bach-Bild zu überschatten begannen, eine Zeit auch, in der sich noch nicht eine wesentliche Komponente des Berliner Bach-Interesses in der Sammeltätigkeit J. Ph. Kirnbergers dokumentierte und erschöpfte – einer Sammeltätigkeit freilich, der wir die Bewahrung wesentlicher Teile der hier beschriebenen Handschriften verdanken.

³⁵ Die Frage, ob Teile der Thulemeier-Sammlung etwa aus dem Musikalienschatz der Hofkapelle Friedrichs II. stammen, könnte nur durch eine umfassende Untersuchung beantwortet werden. Vorerst möchten wir dies als unwahrscheinlich ansehen. Für Aufführungen außerhalb des Hofes kämen vor allem die 1749 gegründete „Musikübende Gesellschaft“ bzw. deren Vorläufer in Frage.