

# Materialien und Überlegungen zu den Bach-Aufführungen August Eberhard Müllers

Von Anselm Hartinger (Leipzig/Basel)

## I.

In einer 1825 veröffentlichten Rückschau auf das vergangene Vierteljahrhundert erschienen Friedrich Rochlitz die Jahre um 1800 als eine Periode der intensiven Bach-Renaissance:

So hatte denn das rollende Rad des Geschicks auch die Speiche des ehrwürdigen Vaters, Sebastian Bach, die eine Weile weit unten gewesen, wieder hinauf, ja, wiewohl nur einen kurzen Moment, auf den höchsten Punkt gebracht. Dieser Moment trat um das Jahr 1800 ein. Wie, um ein wenig später, die Meisten von denen, die zur Malerei einigen Ernst brachten, das Heil von den ältesten Italienern und Deutschen erwarteten, so damals die Meisten von denen, die ein Gleiches hinsichtlich der Tonkunst thaten, von Denselben; und unter Letztern vorzüglich auch von Sebastian Bach. Der Moment ist vorüber und Vater Sebastian nicht mehr obenauf; aber noch weniger, wie vorher, höchst ungerechter Weise tief unten, sondern vielleicht eben da, wo, für unsere Zeit, sein angemessenster Punkt ist. Diesen ihm, sofern und so lange man's vermag, zu erhalten, ist wohl der Wunsch eines Jeden ...<sup>1</sup>

Eine überraschende Einschätzung, die wir von heute aus kaum zu teilen vermögen und die tatsächlich nur als Ergebnis eines Wunschdenkens und einer rückblickenden Hochstilisierung von Rochlitz' eigener Vermittlerrolle angesehen werden kann – insbesondere was die Wirkung der frühen Bach-Beiträge der AMZ betrifft. Von einer derartig allgemeinen und vor allem praktisch wirksamen Wiederentdeckung der Bachschen Musik konnte nach 1800 nirgendwo und auch in Leipzig nicht die Rede sein. Doch haben Rochlitz' Bemerkungen ganz gewiß mit den bekannten Bach-Aufführungen August Eberhard Müllers und Johann Gottfried Schichts im Gewandhaus, in der Thomaskirche und -schule sowie im Beygangschen Museum zu tun.<sup>2</sup> Inwieweit

<sup>1</sup> F. Rochlitz, *Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, besonders für das Clavier. Brief an einen Freund*, in: Für Freunde der Tonkunst, Bd. 2, Leipzig 1825, S. 205–206. Es handelte sich um die überarbeitete und mit einer neuen Einleitung versehene Wiederveröffentlichung eines erstmals in der AMZ, 5. Jg., Nr. 31, 27. April 1803, Sp. 509–522 erschienenen Aufsatzes.

<sup>2</sup> Die nachweisbaren Aufführungen wurden jüngst noch einmal in übersichtlicher Form zusammengestellt bei K. Lehmann, *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe 1801–1865*, Hildesheim 2004 (LBzBF 6), S. 52.

die dabei zahlenmäßig dominierenden Motettenaufführungen im Umfeld des Erstdrucks von 1802/03 ebenfalls einen Neuanfang dieser Tradition darstellten, soll hier nicht entschieden werden.<sup>3</sup> Die Aufführung mehrerer Bach-Kantaten durch August Eberhard Müller stellte hingegen eine echte Pioniertat dar, für die es im frühen 19. Jahrhundert nur wenige Parallelen gab.<sup>4</sup> Im Zuge dieser Bemühungen erklangen in Leipzig innerhalb weniger Jahre nachweislich zumindest die Kantaten BWV 20, 115 und 135 sowie die zweichörige Messe in G-Dur BWV Anh. 167.<sup>5</sup>

Die erneute Betrachtung der erhaltenen Materialien und die Suche nach weiteren Quellen zur Rezeption dieser Aufführungen ist deshalb in jedem Fall gerechtfertigt und kann helfen, die für die beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts noch immer äußerst dürftige Landkarte der Bach-Aufführungen sowie ihrer Quellen und Kontexte etwas besser zu erschließen. Eine genauere Auswertung des verfügbaren Aufführungsmaterials soll darüber hinaus Möglichkeiten aufzeigen, die praktische Gestalt und den historischen Ort dieser Aufführungen innerhalb der Geschichte der Bach-Beschäftigung präziser als bisher zu bestimmen.

## II.

Das Schicksal der aus dem Umfeld August Eberhard Müllers stammenden Bach-Quellen hat schon des öfteren die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen.<sup>6</sup> Schließlich kann eine ganze Quellengruppe mit den Aktivitäten des Thomaskantors in Verbindung gebracht werden, die schon allein deshalb besondere Authentizität beanspruchen kann, da die Abschriften fast

<sup>3</sup> Vgl. dazu U. Wolf, *Zur Leipziger Aufführungstradition der Motetten Bachs im 18. Jahrhundert*, BJ 2005, S. 301–309.

<sup>4</sup> Vgl. dazu die umfassende Auswahldokumentation von Bach-Aufführungen zwischen 1800 und 1850, die im Rahmen von Band VI der Bach-Dokumente vorgelegt wird (im Druck).

<sup>5</sup> Darbietungen dieser apokryphen Messe oder auch weiterer „unechter“ Motetten und Orgelwerke müssen unbedingt zu den zeitgenössischen Bach-Aufführungen gerechnet werden, da sie in den Augen der Zeitgenossen zum authentischen Bestand der Werke Bachs gehörten. Der Begriff „Bach-Aufführung“ kann meines Erachtens nur in dieser zeitgerechten Form verwendet werden. Eine andere Frage wäre, welche ästhetischen Urteile über Bach möglicherweise auf der Basis fälschlich zugeschriebener Werke getroffen wurden. Die Aufführung von BWV Anh. 167 erfolgte am 7. März 1805 unter der Leitung Schichts im Gewandhaus.

<sup>6</sup> Neben den Kritischen Berichten zu den entsprechenden Bänden der NBA vgl. etwa H.-J. Schulze, *Vom Landgut in die Stadtbibliothek: Zur Überlieferung der Bach-Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“*, BJ 2001, S. 179–183.

zur Gänze auf die Originalstimmen im Besitz der Thomasschule zurückgehen. Zu dieser Gruppe gehören im einzelnen folgende Quellen:

- *St 75*: ein mit Besitzvermerk Müllers und eigenhändig beschriftetem Titelblatt versehener Stimmensatz zur Kantate BWV 20; vgl. NBA I/15 Krit. Bericht (J. Webster, 1968), S. 154.
- *P 51/1–3*: ein Konvolut mit drei Partituren zu den Choralkantaten BWV 101, 41 und 2 aus dem Besitz Georg Poelchus und von diesem (irrtümlich) sämtlich Müller zugeschrieben<sup>7</sup>; vgl. NBA I/4 Krit. Bericht (W. Neumann, 1964), S. 50.
- *P 170*: eine Abschrift der Kantate BWV 139 mit handschriftlichem Zusatz „Aus den eigenhändig vom Komponisten geschriebenen Stimmen in Partitur gezogen, im Jahr 1803 von C. Schulz in Leipzig.“ sowie dem Nachtrag Zelters „Aus des Cap. Meist. Müllers in Weimar Verlassenschaft“; vgl. NBA I/26, Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 95.
- *P 171*: eine Abschrift der Kantate BWV 5, die dem Schreiber von *St 75* zugeordnet werden kann; vgl. NBA I/24, Krit. Bericht (M. Wendt, 1991), S. 143.
- *P 87*: eine Abschrift der Choralkantate BWV 129 mit handschriftlichem Zusatz: „In Partitur geschrieben von Adolph Müller im Febr: 1802“; vgl. NBA I/15, Krit. Bericht (A. Dürr, 1968), S. 72.
- *P 52*: eine Abschrift der Choralkantate BWV 135 mit handschriftlichem Vermerk „Aus den Stimmen in Partitur geschrieben von C. G. W. Wach, Leipzig, im Februar 1803.“; vgl. NBA, I/16, Krit. Bericht (P. Brainard, 1984), S. 169f.
- Bach-Archiv Leipzig, *Go. S. 313*: Abschrift des Eingangschores der Kantate BWV 115 mit handschriftlichen Anteilen von Müller und Rochlitz, die letzterer als Vorlage für den Druck im Rahmen seiner „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke ...“ nutzte; vgl. NBA I/26, Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 37f.
- zwölf Partituren von Choralkantaten Bachs (BWV 58, 137, 33, 7, 91, 62, 8, 3, 101, 114, 78, 177) in einer zweibändigen Sammelhandschrift von je sechs Kantaten im Besitz des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, die auf den Stimmen der Thomana beruhen; vgl. NBA I/1, Krit. Bericht (A. Dürr/W. Neumann, 1955), S. 65ff.
- eine Abschrift der Kantate BWV 115, deren Schreiber mit dem von *P 51/1* und den „Göttinger“ Partituren identisch ist (ehemals Sammlung John Russell, gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt); vgl. NBA I/26, Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 35ff.
- *P 1083*: eine Abschrift der Chromatischen Fantasie und Fuge von der Hand des Schreibers von *P 171* und *St 75*; vgl. NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolf, 2000), S. 134.

Die Zugehörigkeit zu dieser Quellengruppe gründet sich damit auf verschiedene, zum Teil miteinander verbundene Indizien: Besitzvermerke und hand-

<sup>7</sup> Poelchus Zuschreibung aller drei Kantatenabschriften an Müller ist offenkundig falsch, doch können diese aufgrund der Abhängigkeit von den Thomana-Stimmen und dem Auftreten anderer Schreiber aus dem Umfeld Müllers dennoch zumindest dessen Tätigkeit zugeordnet werden.

schriftliche Anteile August Eberhard Müllers, Kopistensignaturen von Personen aus Müllers beruflichem Umfeld, Bezüge zu Müllers Aufführungstätigkeit, Hinweise auf Erwerbungen aus seinem Nachlaß beziehungsweise auf die Bestände der Thomasschule, Schreiberanalogien und die Abhängigkeiten zu gesicherten Quellen des Bestandes.

Diese große Quellengruppe zeigt das Ausmaß der vor allem in den ersten Jahren von Müllers Leipziger Amtszeit betriebenen Quellenabschriften. Sie weist trotz der verschiedenen Schreiber eine Reihe von verbindenden Merkmalen auf – neben der bis auf *P 1083* durchgängigen Beziehung zu den Thomana-Beständen vor allem die ungewöhnliche Partituranordnung der Kantaten (Streicher über Bläsern und Chor).<sup>8</sup> Doch eignen den einzelnen Quellen auch Besonderheiten, die es erlauben, den ausgedehnten Bestand nach bestimmten Kriterien zu ordnen. Dabei stehen insbesondere zwei Fragen im Raum – die nach dem jeweiligen Schreiber sowie die nach der Zweckbestimmung, dem Entstehungskontext und gegebenenfalls dem Auftraggeber der jeweiligen Abschrift.

Was die Schreiber betrifft, so fällt zunächst einmal die Vielzahl der im Umfeld Müllers tätigen Kopisten auf. Neben dem Thomaskantor selbst (der in den Partituren und Stimmensätzen manches ergänzte) waren als namentlich bekannte Schreiber der Kontrabassist Carl Gottlieb Christian Wach (*P 52*), August Eberhard Müllers Bruder, der Nikolaiorganist Adolph Heinrich Müller (*P 87*) und ein gewisser „C. Schulz“ (*P 170*) tätig. Andreas Glöckners Vermutung, es könne sich dabei um Johann Philipp Christian Schulz, den späteren Leiter der Sing-Akademie und Musikdirektor des Gewandhauses handeln, kann nunmehr definitiv bestätigt werden.<sup>9</sup> Als weitere Schreiber treten namentlich bisher nicht bekannte Kopisten in Erscheinung, die teilweise eine größere Gruppe von Manuskripten abschrieben und damit über einen gewissen Zeitraum im Umfeld Müllers tätig gewesen sein müssen. Dies sind vor allem der in den Göttinger Partituren und in *P 51/2* auftretende Kopist sowie der für *St 75*, *P 171*, *P 51/3* und *P 1083* verantwortliche Schreiber.<sup>10</sup>

Dabei springt die Tatsache ins Auge, daß offenbar nur bereits als eigenständige Musiker arrivierte Personen mit ihrem Namen signierten. Daß eine solche

<sup>8</sup> Die im Konvolut Poelchaus enthaltene Abschrift der Kantate BWV 101 (*P 51/1*) weicht in auffälliger Weise davon ab, indem sie die Holzbläser über den Streichern anordnet. Auch taucht der Schreiber im Bestand nicht noch einmal auf.

<sup>9</sup> Grundlage dafür sind Schriftproben in der Musikbibliothek Leipzig, darunter zahlreiche Abschriften von Werken anderer Meister, die Schulz im Rahmen seiner Tätigkeit für die von ihm geleitete Leipziger Sing-Akademie anfertigte. Der Autor dankt der Leiterin der Musikbibliothek, Frau Brigitte Geyer, sowie ihren Mitarbeiterinnen für die freundliche Bereitstellung der Archivalien.

<sup>10</sup> Bei Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Diss. Göttingen 1973, S. 192, wird dieser Schreiber als „Anonymus Pö“ bezeichnet.

Selbstzuschreibung in den anderen Fällen nicht vorgenommen wurde, könnte darauf hindeuten, daß es sich bei der großen Mehrzahl der Abschriften entweder um „abhängig Beschäftigte“, etwa Thomasschüler (Präfekten) handelte oder aber um Berufskopisten, möglicherweise aus dem Umfeld der Leipziger Verlage. Dafür spricht insbesondere die mit dem Verlagsgeschäft verbundene, über den Kontext der Choralkantaten hinausweisende Abschrift *P 1083*. Daß auch die eindeutig dem Aufführungsbereich zuzuordnende Quelle *St 75* vom Schreiber dieser Klavierhandschrift stammt, läßt wiederum eher an einen Schulsehörer denken.

Damit stellt sich die Frage nach der Zweckbestimmung der Abschriften. Ein Teil der Handschriften und insbesondere die Stimmensätze stehen eindeutig mit Aufführungen beziehungsweise Aufführungsabsichten in Verbindung – Aufführungen, die im Fall von BWV 135, 115 und 20 durch Zeitungsberichte in der AMZ und der BMZ für 1802 beziehungsweise 1805 belegt werden können.<sup>11</sup> Umfang und Sorgfalt der angefertigten Abschriften lassen allerdings vermuten, daß diese praktische Zielsetzung auch mit persönlichen musikalischen Vorlieben und Sammelabsichten Müllers einherging, für den als Enkelschüler Bachs ein ungewöhnlich großes Interesse an dessen Musik vermutet werden darf.

Ein dritter Gesichtspunkt betrifft die Einbeziehung der Verlage. So ließ das Bureau de Musique Hoffmeister & Kühnel ab 1804 – wohl kaum ohne Wissen und Zustimmung Müllers – auf der Basis der Thomana-Stimmen Partituren für den Zürcher Musikverleger Hans Georg Nägeli anfertigen. Nägelis Formulierung, „es sind eigentlich die an der Thomasschule gebräuchlichen Bachschen Vocal-Werke, die ich zu haben wünsche, sowohl diejenigen ohne Begleitung als die welche Begleitung haben, jedoch immer in Partituren“, deutet darauf hin, daß Nägeli erst durch die Aufführungen Müllers auf den an der Thomasschule befindlichen Bestand an Bachiana aufmerksam wurde.<sup>12</sup> Mit dem Rezensenten und Herausgeber der AMZ, Friedrich Rochlitz, stand Nägeli im Briefwechsel, wobei auch Fragen bezüglich der auf der Thomasschule befindlichen Vokalwerke Bachs eine Rolle spielten.<sup>13</sup> Andererseits suchte Nägeli spätestens ab 1805 – wahrscheinlich an eine frühere Bekanntschaft anknüpfend – direkten Kontakt zu Müller.<sup>14</sup> Wie erhaltene

<sup>11</sup> Siehe dazu die Zusammenstellung der Quellen bei Lehmann (LBzBF 6, S. 52).

<sup>12</sup> Brief Nägelis an Hoffmeister & Kühnel vom 31. Oktober 1804, zitiert nach D. Gojowy, *Wie entstand Hans Georg Nägelis Bach-Sammlung?*, BJ 1970, S. 66–104, speziell S. 80. Nägeli verwendete ja ausdrücklich das Wort „gebräuchlich“ und nicht „befindlich“. Weitere Dokumente und Überlegungen zur Beziehung Nägelis zu den Leipziger Verlegern finden sich auch bei Lehmann (wie Fußnote 2).

<sup>13</sup> Gojowy (wie Fußnote 12), S. 86f.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 88f.

Schriftstücke zeigen, stand Müller selbst mit Ambrosius Kühnel persönlich und professionell auf vertrautestem Fuß, so daß auch bezüglich der Bach-Abschriften verschiedene Formen einer Kooperation denkbar erscheinen.<sup>15</sup> Eine Beziehung der zwölf Göttinger Partituren zur Sammlung Nägelis hat jüngst Peter Wollny in die Diskussion eingebracht.<sup>16</sup> Da in den auf die Bachiana bezogenen Briefen des Bureau de Musique an Nägeli die Identität des wiederholt erwähnten „Copisten“ nicht enthüllt wird, muß es zunächst bei Vermutungen bleiben.<sup>17</sup>

### III.

Ein neuer Quellenfund in Weimar kann nun diese Handschriftengruppe erweitern und möglicherweise zur Klärung oder zumindest Präzisierung mancher Fragen beitragen. Es handelt sich dabei um eine Partiturabschrift der Kantate BWV 115, einen Stimmensatz zu derselben Kantate und einen Stimmensatz zur Kantate BWV 5 aus den Beständen des Bachchores Weimar, die heute im Archiv der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar verwahrt werden.<sup>18</sup> Die vom Entstehungs- und Überlieferungsbefund her eindeutig

<sup>15</sup> Vgl. dazu die im Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt/Main erhaltenen Briefe Müllers an Kühnel. Der Autor dankt Herrn Dr. Grüters (Frankfurt/M.) für die freundliche Mitteilung dieser Quellen.

<sup>16</sup> Vgl. dazu die Überlegungen bei P. Wollny, *Zur Bach-Rezeption in der Schweiz im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz, hrsg. von U. Fischer, H.-J. Hinrichsen und L. Lütteken, Winterthur 2005, S. 9–23, vor allem S. 16f.

<sup>17</sup> Die Briefe sind abgedruckt und kommentiert bei Lehmann (wie Fußnote 2). Da die Beziehung der Quellen zu den Leipziger Thomanastimmen und den Aktivitäten Müllers durch andere Kriterien gesichert ist, steht die Identifizierung der Schreiber nicht im Vordergrund des Forschungsinteresses. Dennoch sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß mit Karl Friedrich Ochernal ein ehemaliger Thomaner und Orchestermusiker des Kreises um Müller zwischen 1812 und 1814 als Dirigent der Zürcher Allgemeinen Musikgesellschaft in Nägelis engeren Wirkungskreis trat. Ochernal wird in den Erinnerungen des Thomaners Johann Gottfried Hientzsch als einer derjenigen Thomasschüler genannt, die sich um die Jahrhundertwende musikalisch besonders auszeichneten (vgl. die ausführliche Darstellung der Quelle in Abschnitt V dieses Aufsatzes sowie Fußnote 73). Ochernal ging nach seiner Zürcher Zeit als Konzertmeister nach Bremen. Leider haben sich weder in den Beständen der Zürcher Musikgesellschaft noch im Archiv Deutsche Musikpflege Bremen handschriftliche Zeugnisse Ochernal's erhalten (freundliche Auskunft von Dr. Urs Fischer, Zürich, und Dr. Oliver Rosteck, Bremen).

<sup>18</sup> Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Thüringisches Landesmusikarchiv. Partitur und Stimmen zur Kantate BWV 115 tragen die Signatur *KIMU 1*, der

dem Besitz und der Leipziger Tätigkeit Müllers zuzuordnenden Quellen<sup>19</sup> sollen im folgenden knapp beschrieben und anschließend zunächst unter aufführungspraktischen Gesichtspunkten betrachtet werden.

Die Partitur, die auf 34 Seiten den ungekürzten Notentext der Kantate enthält, ist mit dem Werktitel „Choral: Mache dich mein Geist bereit. Dell: Sigr. [eingeschobener Zusatz: J.S.] Bach“ und dem datierten Besitzvermerk „Poss. A. E. Müller 1802“ überschrieben worden.<sup>20</sup> Der direkt auf der Titelseite beginnende Eingangschor ist in 11 Zeilen angeordnet, die sich auf folgende Stimmen verteilen: *Violini* (2 Zeilen; die untere enthält nach Schlüsselung und Takt nur noch die Bemerkung „col Imo unis.“), *Viola* (ab Takt 7 ebenfalls „col Imo Vno“, wobei in Takt 12 noch einmal die Stimme der Viola ausgeschrieben ist), *Flauto*, *Oboe d'Amour*, *Corno*, *Soprano*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Fundam*: (bezziffert). Damit folgt die Partituranordnung, die auch in den weiteren Sätzen der Kantate beibehalten wird<sup>21</sup>, der aus den übrigen Müllerschen Bach-Quellen gewohnten Disposition, die überdies der Reihenfolge

---

Stimmensatz zu BWV 5 trägt die Signatur *KIMU 2*. Der Leiterin des Archivs, Frau Dr. Irina Lucke-Kaminiarz, sowie ihrem Mitarbeiter Herrn Wiegner sei für die freundliche Bereitstellung des Materials herzlich gedankt.

<sup>19</sup> Die Materialien zu beiden Kantaten sind jeweils in einem Umschlag überliefert, auf dem mit roter Tinte der Vermerk „A. E. Müller 1802“ eingetragen ist. Ein ganz besonderer Dank gilt Herrn KMD i.R. Ernst Salewski (Weimar) für die freundliche Information über die Musikalien und seine Bemühungen um die Sicherung und Auswertung des Quellenbestandes.

<sup>20</sup> Aus späterer Zeit enthält die Titelseite noch eine Altsignatur („Cg 308“) sowie den Stempel des Vorbesitzers, der „Bücherei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar“. Dies belegt, daß die Quelle erst in jüngerer Zeit aus dem Bestand der Musikhochschule in die Bibliothek des Kirchenchores an der Herderkirche gelangte. Dank der trotz späterer Tilgung im Stempel noch erkennbaren Insignien (Reichsadler mit Hakenkreuz) kann der Quellenbesitz der Hochschule auch zeitlich noch präzisiert werden. Zu dieser Auslagerung könnte es im Zuge von Bach-Konzerten gekommen sein, die der Hochschulchor unter Leitung des Rektors Felix Oberborbeck in den 1930er Jahren veranstaltete (freundliche Mitteilung von Frau Dr. Lucke-Kaminiarz). Der Leiter des Weimarer Städtischen Singschors, Alfred Thiele, war als Mitglied des Lehrkörpers ebenfalls der Hochschule verbunden. Nach Ansicht von Ernst Salewski könnte es sich dabei auch um eine Sicherungsmaßnahme gehandelt haben, um die Stücke vor einer drohenden Makulierung zu schützen.

<sup>21</sup> Gemeinsame Bezeichnung *Violini* anstelle einer separaten Bezeichnung für beide Violinstimmen, Streicher über Oboen. Generell wurde unter Nutzung zahlreicher „col“-Vermerke sowie von Repetitionszeichen (Aria Nr. 2) möglichst „ökonomisch“ notiert. Dafür sind im Schlußchoral die Streicher eigens ausgeschrieben worden, obwohl sie mit den Singstimmen *colla parte* verlaufen. Die Holzbläser werden jedoch umgehend in die Violine 1 verwiesen.

der Instrumente im Stimmensatz entspricht. Erstaunlich „modern“ für die Zeit um 1800 erscheint die Verwendung des Violinschlüssels für den Sopran – dies verweist möglicherweise auf den Instrumentalvirtuosen und Kapellmeister Müller.<sup>22</sup>

In der Besetzung folgt die Partitur mithin noch völlig dem Bachschen Originalensemble. Gefordert werden Oboe d'amore und Violoncello piccolo; die Bezeichnung „Corno“ wurde wohl direkt aus den heute verschollenen Originalstimmen übernommen. Auf einen erläuternden Zusatz „travers.“ konnte bei einer Flöte um 1800 sicher verzichtet werden.<sup>23</sup>

Der offenbar vollständig, wenngleich ohne eigenes Titelblatt überlieferte Stimmensatz zur Kantate BWV 115 besteht aus folgenden Einzelstimmen:

(1) Violino 1mo, (2) Violino 1mo ripieno, (3) Violino 1mo, (4) Violino 2do, (5) Violino 2do ripieno, (6) Violino 2do, (7) Viola, (8) Basso, (9) Basso ripieno, (10) Flauto, (11) Clarinetto in A, (12) Corno solo in G, (13) Organo (beziffert, untransponiert), (14) Organo (beziffert, transponiert um einen Ganzton nach unten), (15) Soprano, (16) Soprano ripieno, (17) Alto, (18) Alto ripieno, (19) Tenore, (20) Tenore ripieno, (21) Basso, (2) Basso ripieno.

Den zweiten Teil des Bestandes bildet unter der Signatur *KIMU 2* ein Stimmensatz zur Kantate „Wo soll ich fliehen hin“ (BWV 5), der mit einem aufwendig gestalteten Titelblatt versehen worden ist, auf dem sich Titel und Besetzung des Werkes, ein Besitzvermerk Müllers<sup>24</sup> und der de-tempore-Nachweis „Dom 19 post Trinitatis“ befinden.<sup>25</sup> Der Satz enthält folgende

<sup>22</sup> Zahlreiche aus der Zeit um und nach 1800 stammende Abschriften älterer Chorwerke sind noch durchgängig in alten Schlüsseln geschrieben.

<sup>23</sup> Die autographe Partitur – angesichts der verlorenen Originalstimmen bisher einzige „Kontrollinstanz“ – enthält keine Hinweise auf die Mitwirkung eines Corno. Vgl. NBA I/26 Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 45. Bachs Partitur legt die Flötenbesetzung mit „Travers.“ fest; wie das Instrument in den Stimmen bezeichnet wurde, muß offenbleiben. Im Thomana-Bestand finden sich dafür verschiedene Schreibweisen.

<sup>24</sup> Die von der Hand Müllers herrührenden Bemerkungen lauten: „Choral: Wo soll ich fliehen hin. a 4 Voc. cant., 2 Violini, 2 Oboi 1 Tromba da tirarsi Viola Basso & Organo di J. S. Bach“. Der Besitzvermerk lautet: „Posses: A. E. Müller“.

<sup>25</sup> Außerdem enthält das Titelblatt noch spätere Zusätze, vor allem die Inventarnummern „S.A. 459“ und „Cg 310“. Genauere Erkenntnisse zur Identität dieser Signaturen liegen derzeit nicht vor (freundliche Auskunft von Frau Dr. Lucke-Kaminiarz). Wahrscheinlich bezieht sich die ältere Signatur „S.A. 459“ auf eine Weimarer Sing-Akademie. Eine erste Sing-Akademie war bereits 1812/13 durch Johann Christian Remde gegründet worden, später jedoch in dem seit 1817 – notabene dem Todesjahr Müllers – von August Ferdinand Häser geleiteten Opernchor aufgegangen. Angesichts der Tätigkeit Müllers als Hofkapellmeister und Hof-



Stimmen: Organo (untransponiert), Violino 1mo, Violino 1mo, Violino 1mo rip 3ta, Violino 2do, Violino 2do, Violino [eingefügt: 2do] rip 3ta, Viola, Basso, Basso rip:, Tromba da Tirarsi (Zugtrompete) / (Tromba in B), Oboe 1mo, Oboe 2do, Soprano, Soprano, Alto, Alto, Tenore, Tenore rip:, Basso, Basso rip.

Im Gegensatz zur Partitur *KIMU 1* sind in die Stimmen beider Kantaten verschiedene aufführungspraktische Hinweise und Änderungen eingeflossen. An die Stelle der Oboe d'amore ist im Stimmensatz zu BWV 115 eine Clarinette in A gerückt.<sup>26</sup> Die Aria Nr. 4 ist nun mit einem gewöhnlichem Violoncello besetzt (die Stimme wird hier in Basso und Violoncello geteilt) und bemerkenswerterweise meist im oktaviert gedachten Violinschlüssel notiert.<sup>27</sup> Für die Hornpartie der Sätze 1 und 6 wird ein „Corno Solo in G“ verlangt. Eine pragmatische Aufgabenteilung findet sich im Stimmensatz zur Kantate BWV 5. Die Anweisung „Tromba da tirarsi“ ist im Eingangschor und im Schlußchoral jeweils wörtlich mit „Zugtrompete“ übersetzt worden<sup>28</sup>. Die ungleich virtuosere Partie der Arie Nr. 5 ist jedoch für eine „Tromba in B“ ausgeschrieben worden. Die Bezeichnung „Zug-Trompete“ stellte dabei keinen quellenbedingten Archaismus dar, vielmehr standen Müller neu angeschaffte Instrumente dieser Bauart zur Verfügung.<sup>29</sup>

---

operndirektor ist ein solcher Besitzgang gut vorstellbar. Eine neue Sing-Akademie vereinigte sich 1866 unter der Direktion von Carl Müllerhartung. Vgl. dazu E. Salewski, *Die Weimarer Kirchenchorgeschichte von der Reformationszeit bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, Weimar 2000, S. 6. Die sehr viel jüngere Signatur „Cg 310“ gehört wie die den beiden Teilen von *KIMU 1* zugeordnete Nummer „Cg 308“ einer gemeinsamen späteren Inventarisierung des 20. Jahrhunderts an. Ein am rechten unteren Blattrand befindlicher Vermerk, der offenbar der ältesten Schicht angehört, deutet auf eine geplante, bei einem Stimmensatz allerdings überraschende Einbindung hin.

<sup>26</sup> Ausgeschrieben wurden die Nummern 1 und 2; für die Nummern 3–5 gilt ein tacet-Vermerk. An der Stelle der Nummer 6 steht nur das Wort „Choral“ – dieser sollte wahrscheinlich auswendig oder aus der Stimme der ersten Violine gespielt werden.

<sup>27</sup> Desgleichen in der Partitur. Der schwierige Part ist in der Stimme mit einigen Fingersätzen versehen worden.

<sup>28</sup> Vorgezeichnet ist f-Moll; es muß sich also um ein Chortoninstrument gehandelt haben.

<sup>29</sup> Auffälligerweise wurden 1801/02 gleich zu Beginn der Ära Müllers als Kantor-substitut mehrere neue Blasinstrumente für die Kirchenmusik angeschafft, darunter neben verschiedenen Inventionshörnern auch zwei „Zug-Trompeten“ sowie eine unspezifizierte „Trompete“. Vgl. Stadtarchiv Leipzig, *Stift. IX A. 34 (Acten, die Orgel, die musikalischen Instrumente, den Organisten und den Calcanten an der Thomaskirche betr. 1657–1802)*, Bl. 72–73.

Die Solopartie der ersten Arie ist im Stimmensatz der Viola zugewiesen. Müller hat sich damit angesichts der in den Originalstimmen Bachs nicht ganz eindeutigen Situation (Altschlüssel in der Stimme der Violine I) für die von der Spiellage her durchaus plausible Variante entschieden.<sup>30</sup>

Die Rezitative zumindest der Kantate BWV 115 wurden offenbar noch von der traditionellen Generalbaß-Gruppe (Violone, Violoncello und Orgel) begleitet. In beiden Orgelstimmen sind zur Sicherheit die Gesangslinien der Rezitative eingetragen worden. Die über dem Rezitativ Nr. 3 aus BWV 115 in der Basso-Stimme nachgetragene Bemerkung „bleibt weg“ bezieht sich vermutlich nur auf die Mitwirkung des Streichbasses – eine entsprechende Vorschrift fehlt in der „zuständigen“ Vokalstimme und in den Orgelstimmen (möglicherweise war die tiefe Stimmlage des Solisten die Ursache für den Verzicht auf das ebenso tiefe Streichinstrument). Die Orgelstimme zur Kantate BWV 5 enthält nur den Notentext von Eingangschor und Schlußchoral. Zwischen den beiden Sätzen finden sich *tacet*-Vermerke für beide Arien; die Rezitative fehlen ganz. Der Streichbaß begleitet jedoch beide Arien, wobei der Basso ripieno in der nur mit obligaten Bläsern besetzten Tenorarie pausiert. Eine ähnliche Differenzierung ist in der Streicherbegleitung der Baß-Arie vorgenommen worden (die „ripieno 3ta“-Stimmen beider Violinen pausieren).

In der Orgelstimme zum Eingangschor der Kantate BWV 115 wird immer dann „*tasto solo*“ vorgeschrieben und die Bezifferung ausgelassen, wenn beide Holzbläser solistisch hervortreten; in den Chorabschnitten und Unisono-Ritornellen der Streicher wird dagegen eine Aussetzung verlangt.

Das Vorhandensein einer doppelten Orgelstimme verweist zumindest für BWV 115 eindeutig auf die Verwendung des Materials sowohl in St. Thomas (transponiert) als auch in St. Nikolai (untransponiert). Eine solche doppelte Stimme liegt auch innerhalb des Stimmensatzes *St* 75 für BWV 20 vor. Somit kann davon ausgegangen werden, daß die für Ende 1802 nachweisbaren Aufführungen der beiden Kantaten sowohl in St. Thomas als auch in St. Nikolai stattfanden.<sup>31</sup> Das abwechselnde Musizieren der gottesdienstlichen Figuralmusik an Sonn- und Festtagen in den beiden Hauptkirchen war bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die Regel. Auch musikalische Quellen aus der Zeit von Müllers Nachfolger, Johann Gottfried Schicht, belegen dieses alternierende Musizieren.<sup>32</sup> Das Vorhandensein nur einer nicht transponierten

<sup>30</sup> Vgl. dazu NBA I/24, Vorwort (M. Wendt, 1991), S. VI. An die Mitwirkung eines Violoncello piccolo war natürlich – wie das Beispiel der Kantate BWV 115 beweist – um 1800 nicht mehr zu denken.

<sup>31</sup> Die bei Lehmann (wie Fußnote 2), S. 52, angegebene Zahl der Aufführungen kann deshalb erweitert werden.

<sup>32</sup> So existiert in der Musikbibliothek Leipzig ein Stimmensatz (*PM 6065*) zu einer Teilaufführung des *Messias*, der mit der Bezeichnung „Per il natale 1811. J. G.“

Orgelstimme spräche im Falle von BWV 5 für eine Aufführung – beziehungsweise geplante Aufführung – lediglich in St. Nikolai; allerdings kann der Verlust einer zweiten Orgelstimme keineswegs ausgeschlossen werden. Daß die Rezitative im Stimmenbestand nicht auftauchen, deutet auf ihre Auslassung hin. Denkbar wäre, daß die Kantate – für die ja im Gegensatz zu BWV 20 und BWV 115 eine Aufführung im kirchlichen Rahmen nicht belegt ist – nur im Rahmen der Thomasschul-Konzerte erklang. Auf eine Darbietung der notorisch heiklen Rezitative wäre dort mithin verzichtet worden.<sup>33</sup>

Der an den Stimmen abzulesende Befund läßt demnach bemerkenswerte Rückschlüsse auf die Aufführungsgestalt der Kantaten zu. Diese verkörpert eine für die Jahre um 1800 möglicherweise typische Übergangssituation. Zwar kommt es einerseits zur Einführung gewisser aufführungspraktischer Modifikationen (insbesondere zum Austausch von Instrumenten); andererseits werden jedoch das originale Gerüst der Kantate, der Notentext und das Bachsche Ensemble noch kaum angetastet. Hinweise auf Kürzungen liegen für die Kantaten BWV 20<sup>34</sup> und BWV 5, nicht jedoch im Fall von BWV 115 vor. Diese Kürzungen folgen jedoch keinem erkennbaren Schema, eliminieren also nicht prinzipiell alle Rezitative oder Arien. Sie sind insofern nicht primär ästhetisch geleitet, sondern haben sich offenbar aus aufführungspraktischen Notwendigkeiten ergeben – im Falle von BWV 20 sicherlich aus der außerordentlichen Länge der im Original elfsätzigen Komposition. Die Ensemblestärke steht mit einem Orchester von jeweils zwei beziehungsweise drei ersten und zweiten Violinen, einfacher Viola, doppelt besetztem Baß (Violoncello) und Orgel sowie einfach besetzten Bläsern dem Aufführungsapparat Bachs noch sehr nahe. Gleiches gilt für den Singchor, für den angesichts des Vorliegens jeweils einer Solo- und Ripienstimme mit einer Stärke von mindestens acht, vermutlich aber eher 12 bis 16 Sängern gerechnet werden muß. Auch war für die Soli noch generell eine Ausführung durch

---

Schicht“ versehen ist. Die zugehörigen zwei Orgelstimmen geben die unterschiedliche Bestimmung deutlich zu erkennen: „Organo. Nicolai. Händel“ (e-Moll) sowie „Organo. Thomas. Händel.“ (d-Moll). Vgl. dazu A. Hartinger, *Between tradition and revival. Mendelssohn's Bach performances in Leipzig* (Konferenzbericht Dublin 2005, in Vorbereitung).

<sup>33</sup> Soweit dafür nicht eine gänzlich andere, vielleicht pädagogisch geleitete Lösung gefunden wurde. Die Thomasschule verfügte ja in ihrem Musiksaal nicht nur über eine Kleinorgel, sondern auch über einen Flügel. Vgl. S. Altner, *Das Thomaskantorat im 19. Jahrhundert. Bewerber und Kandidaten für das Leipziger Thomaskantorat in den Jahren 1842 bis 1918*, Leipzig 2006, S. 12. Da die Stimmen dynamische Einzeichnungen enthalten, die nicht auf die Originalstimmen zurückgehen, ist es sehr wahrscheinlich, daß das Material in jedem Fall für konkrete Aufführungszwecke angefertigt wurde.

<sup>34</sup> NBA I/15 Krit. Bericht (J. Webster, 1968), S. 154.

Knaben- und Männerstimmen aus dem Chor heraus vorgesehen, was etwa bei den Wiederaufführungen der Matthäus-Passion ab 1829 bereits nirgendwo mehr in Frage kam.<sup>35</sup>

Eine gewisse Übergangssituation scheint bezüglich der Ausführung des Generalbasses und der Rezitative bestanden zu haben. Neben der „klassischen“ Ausführung aller Sätze durch die gesamte Continuo-Gruppe einschließlich der Orgel wurden in den Arien offenbar auch durchsichtigere, insofern „modernere“ Varianten ohne Tasteninstrument erprobt. Die Einführung von *tasto-solo*-Stellen im Eingangschor der Kantate BWV 115 zeigt das Bemühen um stärkere dynamische Differenzierung; die dabei gewählte Vorgehensweise orientiert sich jedoch mit ihrer schematischen Trennung von Ritornell und Chor sowie Bläser-Concertino noch deutlich an der barocken Klangabstufung und hat nichts gemein mit dem koloristischen und frei akzentuierenden Einsatz der Orgel in den Oratorien und Bach-Bearbeitungen Mendelssohns.

Erstaunlicherweise wird noch an keiner Stelle in die barocken Gesangstexte eingegriffen – eine Maßnahme, die in der Tradition Zelters geradezu obligatorisch wurde und zu der auch die Kantaten BWV 5 und 115 reichlich Anlaß gegeben hätten.<sup>36</sup> „Erleichternde“ Eingriffe in die Gesangsstimmen der Chöre und Arien (Koloraturen!) fehlen; Vereinfachungen im Instrumentalapparat, wie sie vor allem im Bereich der Blechbläser um 1830 ebenfalls üblich und notwendig waren, sieht das Stimmenmaterial ebenfalls nur in sehr begrenztem Umfang vor. Offenbar verfügte Müller noch über einen qualifizierten Clarintrompeter. So blieb die Trompetenstimme der Baß-Arie aus BWV 5 trotz der virtuosen Triolen und Sechzehntelketten über weite Strecken unverändert; nur die sehr hoch liegende Passage der Takte 3 bis 5 und die sehr ähnlichen letzten 7 Takte vor Ende des B-Teils wurden dergestalt erleichtert, daß die Trompete entweder Haltetöne übernahm oder pausierte.<sup>37</sup> Diese

<sup>35</sup> Und dies, obwohl sich bereits früh die Tradition einer Mitwirkung von Knabenstimmen für die Ausführung des Chorals „O Lamm Gottes unschuldig“ herausbildete.

<sup>36</sup> Dennoch dürften die sperrigen Textvorlagen Bachs auch Müller und seinem Umfeld bereits Schwierigkeiten bereitet haben. Die als „musikalische Beilage No. VI“ im Anhang zur Nummer 51 des 2. Jahrgangs der BMZ abgedruckten „Declamations- und Gesangsproben aus einigen Kirchen-Cantaten von J. S. Bach“ sollten ja gerade Forkels positive Meinung über Bachs Gesangsstil widerlegen. Angesichts der Bekanntschaft Müllers mit Reichardt ist es sehr wahrscheinlich, daß die entsprechenden Stellen aus – notabene! – „Bachs beliebtesten und berühmtesten Kantaten“ von Müller übermittelt wurden (es handelt sich um Beispiele aus BWV 135 und 99).

<sup>37</sup> Daß Müller bei Aufführungen von Werken anderer Komponisten gelegentlich durchaus in „unausführbare“ Trompetenpartien eingriff, geht aus einem Bericht der BMZ, 1. Jg. (1805), Nr. 38, S. 151, hervor.

exponierten, offenliegenden Passagen wurden von der sonst mit der ersten Violine *colla parte* geführten Oboe I übernommen. Beide Oboen weichen ohnehin mehrfach von der strikten Verdoppelung der Streicher ab. Teilweise entspricht dies einer bläsergerechteren Reduktion der Violinstimmen; zugleich konnten die Oboen so stellenweise zur Ausfüllung des Generalbasses – und insofern zu einer gewissen Funktionsvertretung der Orgel – herangezogen werden (etwa T. 7/8). Dieses Detail verdeutlicht ganz besonders den ambivalenten Übergangscharakter der Aufführungen. So gehörte die akzentsetzende Sonderrolle der Oboen im *colla parte* eindeutig bereits zu den selbstverständlichen Mitteln der spätbarocken Orchesterdifferenzierung; andererseits bildete die Abkehr von einem am Akkordinstrument ausgeführten Generalbaß zugunsten ausgeschriebener Streicher- und Bläserstimmen einen essentiellen Bestandteil der Aufführungspraxis Bachscher Werke in den nachfolgenden Jahrzehnten.

Die musikalischen Quellen geben jedenfalls keine Hinweise darauf, daß Müllers Kantatenaufführungen Teil irgendeines Projektes zur öffentlichkeitswirksamen Wiederbelebung „vergänger Musik“ waren. Mit den „historischen Konzerten“ Felix Mendelssohn Bartholdys oder den ähnlich gelagerten Bemühungen von Zelter, Schelble und Mosewius haben vor allem die gottesdienstlichen Aufführungen in den Hauptkirchen wenig gemein – vielmehr handelte es sich trotz mancher Eingriffe noch immer um selbstverständliche Kirchenpraxis, mag der Rückgriff auf ein so altes und schwieriges Repertoire auch ungewöhnlich und wohl persönlich motiviert gewesen sein.<sup>38</sup> Die Aufführungen stellen sich deshalb zwar einerseits als Ergebnis einer wohl nur durch die besondere Tradition der Schule zu erklärenden, gewissermaßen „unzeitgemäßen“ Repertoirewahl dar; andererseits jedoch „funktionierten“ sie als noch immer organischer Anschluß an das 18. Jahrhundert. Vor allem wurden die Kantaten von einem Ensemble aufgeführt, das demjenigen Bachs weitgehend entsprach. Das waren die in Concertisten und Ripienisten eingeteilten Sänger des Thomanerchores sowie ein klein besetztes, vermutlich recht heterogen aus Stadtmusikern, Türmern, Studenten, Mitgliedern des „Großen Concertes“ und Thomasschülern zusammengestelltes „Kirchenorchester“.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Im Gegensatz dazu wurden die Aufführungen von Werken Johann Sebastian, Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bachs 1805 bis 1807 im Gewandhaus in der öffentlichen Wahrnehmung tendenziell schon eher als exemplarische Vorstellung unterschiedlicher Generationsstile der „Bach-Familie“ wahrgenommen.

<sup>39</sup> Das schrittweise Verdrängen der Türmer und sonstigen Kirchenbediensteten „alten Rechts“ aus dem Kirchenorchester war ein langjähriger Prozeß, der erst in den 1830er Jahren zum Abschluß kam. Das damit verbundene planmäßige Erlöschen des ehrwürdigen Instituts der Stadtpfeifer zugunsten des um einen besonders leistungsfähigen Stadtpfeifer herum neugeschaffenen Stadtmusikchors war um

Die Kontinuität der Besetzung hat auch eine instrumententechnische Seite: Die für die Aufführungen benutzten Streich- und Blechblasinstrumente der Kirchen von St. Thomas und St. Nikolai wurden zwar gelegentlich repariert und ausgetauscht, ihre Gesamtzahl und damit die Proportionen der Besetzung blieben jedoch im späteren 18. Jahrhundert bemerkenswert konstant.<sup>40</sup>

Demnach muß es erst später zu jenem Bruch in der Überlieferungskette, zu jenem Wandel in der Einstellung gegenüber dem Werk Bachs gekommen sein, den wiederum Friedrich Rochlitz 1822 konstatierte. Mit dem Erstdruck der Kantate „Ein feste Burg“ rezensierte er in diesem Jahr ein den „Müllerschen Kantaten“ von der Faktur und Textgrundlage sehr ähnliches Werk; dennoch sind seine Ausführungen bei aller Verehrung für Bach bereits von unverhohlener Skepsis gegenüber der bloßen Aufführbarkeit seiner Kirchenwerke durchzogen:

Mag es seyn, dass alle diese Werke für die öffentliche Aufführung in Kirchen oder Concerten unserer Tage nicht mehr sich eignen; sie eignen sich hiezu nicht mehr, vornämlich, weil die Zeitgenossen durch die ganz entgegengesetzte Richtung, die die Tonkunst zuletzt genommen, so weit von ihnen und ihrer ganzen Art abgekommen sind, dass selbst die in dieser Kunst leben und zwischendurch sich auch mit jenen alten Werken bekannt machen, dennoch, sind sie aufrichtig, werden gestehen müssen: auf einmaliges Hören, wie es dem gewöhnlichen Anwesenden in der Kirche oder in dem Concerte zu Theil wird, können wir selbst dem wundervollen Meister oftmals gar nicht, und selten wie es seyn soll, nämlich mit Geist und Herz zugleich, folgen – ; mag es also darum seyn, dass diese Werke für die öffentliche Aufführung sich nicht mehr eignen: sie müssen wahrlich dennoch, so weit sie noch vorhanden sind – denn bey weitem das Meiste ist ohnehin schon verloren – vom Untergang gerettet und durch den Druck vervielfältigt werden.<sup>41</sup>

---

1802 ebenfalls ein gerade erst angelaufener Prozeß. Bei den Aufführungen auf der Thomasschule oder im Beygangsmuseum mag der Anteil der Schüler am Ensemble größer gewesen sein.

<sup>40</sup> In den entsprechenden Aktenstücken wird wiederholt ein Bestand von 6 Violinen, 2 Violen, ein bis zwei Celli, einem Violone und verschiedenen Blechbläsern genannt, der exakt den Stimmensätzen Müllers entspricht (vgl. Stadtarchiv Leipzig, *Stift. IX. A. 34* und *IX. A. 35.*) Die moderneren und eine größere Spezialisierung voraussetzenden Holzbläser Oboe, Klarinette und Flöte wurden offenbar von den hinzugezogenen professionellen Musikern gestellt.

<sup>41</sup> F. Rochlitz, *Recension. Ein feste Burg ist unser Gott. Cantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, in Musik gesetzt von Joh. Seb. Bach. Partitur. Nach Joh. Seb. Bachs Original-Handschrift. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel, AMZ, 24. Jg., Nr. 30, 24. Juli 1822, Sp. 485–493.* Rochlitz' Vorschlag, die Oboe da caccia durch eine Solo-Viola oder ein Bassethorn zu ersetzen, könnte durchaus auf seine Erfahrungen mit diesen Alternativbesetzungen in Müllers Aufführungen der Kantaten BWV 5 und 115 zurückgehen.

Möglicherweise müssen wir also – wohl nicht nur für Leipzig – von einem etwas veränderten „Konjunkturzyklus“ der Bachschen (Kirchen)-Musik ausgehen, der die kritische Phase ihrer geringsten praktischen Relevanz relativ nahe an die beginnende Wiederentdeckung rückt. Verschiedene Vorgänge überlagern sich hier; nicht jede Bach-Aufführung nach 1750 kann einfach im Kontext von „Wiederentdeckung“ und „Bach-Pflege“ interpretiert werden. Es könnte sein, daß präziser unterschieden werden muß zwischen Aufführungen, die *schon* den Status einer Wiederentdeckung tragen und solchen, die *noch* auf der Basis der im Kern unveränderten Strukturen erfolgen. Es waren wohl nicht nur ästhetische Wandlungen, sondern genauso auch Veränderungen in der institutionellen Einbettung und Organisation des kirchlichen und öffentlichen Musiklebens, die für die wachsende Distanz zu dem alten Repertoire der Ära Bach und vor allem für dessen nach 1800 mehr und mehr unverzichtbare „zeitgemäße Einrichtung“ verantwortlich waren. Mit anderen Worten: Solange die historischen Ensemblestrukturen und Besetzungen noch vorhanden waren, hing es im wesentlichen von der Person des Aufführungsleiters beziehungsweise Dienstherrn ab, für welchen Teil des vorhandenen Repertoires man sich entschied. Die im Prinzip unveränderte Aufführung selbst einer Bach-Kantate konnte dann – wie das Beispiel Müllers zeigt – im Sinne des kirchenmusikalischen Dienstes ohne weiteres durchgesetzt werden.

Im Gegensatz dazu ergaben sich in Gestalt der neu entstehenden Sing-Akademien und Liebhabervereinigungen nach 1800 zwar auch neue Chancen für eine auf breiterer Grundlage stehende Pflege älterer Musik. Doch wirkten sich angesichts der prinzipiellen Freiwilligkeit, strukturellen Demokratie<sup>42</sup> sowie finanziellen und organisatorischen Unsicherheit dieser Institutionen veränderte ästhetische Einstellungen und kommerzielle Rücksichten unmittelbar auf das Repertoire aus. Zumindest die für eine öffentliche Darbietung ausgewählten Werke mussten nunmehr um jeden Preis beim Publikum Erfolg und bei den Mitwirkenden Anklang finden. Wie die heftigen Debatten um beinahe jede oratorische Bach-Aufführung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigen, ließ sich eine Darbietung dieser Art von Musik ohne weitgehende Rücksichtnahme auf diese Erwartungen kaum mehr realisieren. Massive Eingriffe in die Werksubstanz, Besetzung und Textgrundlage waren die unvermeidliche Folge.

In diesem veränderten Umfeld kam es nun natürlich auch zu Traditionsbrüchen innerhalb der „offiziellen“ kirchenmusikalischen Institutionen. In diesem Sinne könnte sich der Antritt des Thomaskantorats durch Christian Theodor

<sup>42</sup> Diese hat nichts damit zu tun, wie autoritär sich Chorleiter vom Schlage eines Zelter gegeben haben mögen. Eine gegen den Willen der Choristen und gegebenenfalls Finanziers verfolgte Repertoireauswahl ließ sich über einen längeren Zeitraum nicht durchhalten.

Weinlig im Jahre 1823 – mithin genau ein Jahrhundert nach Bachs Berufung – als wichtige Zäsur erweisen. Gab dieser doch in einer dienstlichen Eingabe 1833 unmißverständlich zu Protokoll: „Als E. E. und Hochw. Magistrat mir im Jahre 1823 das Cantorat der Thomasschule gütigst übertrug, fand ich nicht ein einziges brauchbares Kirchenmusikstück im Schul-Inventarium vor.“<sup>43</sup>

Im Gegensatz dazu zeichneten sich Müllers Bach-Aufführungen gerade dadurch aus, daß sie nicht nur in Besetzung und Klangbild relativ nahe an den Vorstellungen der Bach-Zeit blieben, sondern daß sie auch mit neu angefertigten Aufführungsmaterialien in die von den zugrundeliegenden Originalstimmen verbürgte Kontinuität eintraten. Moritz Hauptmann hingegen, der nach gegenwärtigem Kenntnisstand ab 1843 als Erster wieder einzelne, im übrigen stark bearbeitete Kantaten Bachs im kirchenmusikalischen Alltag verwendete, griff dafür bereits selbstverständlich auf die gedruckten „Marxschen Kantaten“ zurück und lehnte es rundheraus ab, sich der mühsamen Arbeit des Spartierens nach Originalstimmen zu unterziehen.<sup>44</sup> Zwischen 1800 und 1850 wurden die Thomana-Stimmen damit allmählich von wenig gebrauchten Altbeständen des Aufführungsrepertoires zu bloßen musealen Relikten, deren Wert in erster Linie in ihrer Quellenfunktion für die maßgeblich von Hauptmann mitbetreute BG bestand.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Stadtarchiv Leipzig, *Cap. 32 No. 2*, Blatt 52r. Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht nicht unerheblich, daß Weinlig – der von 1814 bis 1817 kurze Zeit als Kreuzkantor in Dresden amtiert hatte – seine weiteren Erfahrungen als Ensembleleiter ganz wesentlich durch die Leitung eines Laienchores – der „Dreyßigschen“ Sing-Akademie in Dresden gewann. Ähnliches gilt auch für Schicht, der zwar Thomaner gewesen, jedoch lange Jahre als Leiter einer der Leipziger Sing-Akademien tätig war.

<sup>44</sup> Moritz Hauptmann an Franz Hauser, 30. Juli 1844, zitiert nach *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Franz Hauser*, hrsg. von A. Schöne, Leipzig 1871, Bd. 2, S. 18f. Auffällig sind auch Hauptmanns grundsätzliche Bedenken gegen eine Ausführung der Soli durch Knabenstimmen, die sogar retrospektiv gegen die Aufführungskultur Bachs vorgebracht werden.

<sup>45</sup> Im Lichte der Überlieferungssituation des Stimmenmaterials zu BWV 115 gewinnt Rochlitz' seltsame Bemerkung, derzufolge „das meiste [...] schon verloren“ sei, eine besondere Bedeutung. Nicht zuletzt lautet sein Zusatz auf der Handschrift *Go. S. 313* ja auch „Aus dem eigenhändigen Mspt. Bachs, vormalig als der Thomasschule“ (Hervorhebung vom Verfasser). Auffälligerweise sind im Falle von BWV 135 auch bei einer zweiten von Müller spartierten und aufgeführten Kantate die Originalstimmen verlorengegangen.



## IV.

Von besonderem Interesse ist die Frage, wie sich die Weimarer Materialien in die Gruppe der Müllerschen Bach-Quellen einordnen. Schon allein anhand des identisch vorgefertigten Titelblattes gibt sich der Stimmensatz *KIMU 2* als Schwesterstück zu *St 75* zu erkennen.<sup>46</sup>

Die Partitur *KIMU 1* ist durchgängig vom gleichen Schreiber gefertigt worden, der auch für die Handschriften *St 75*, *P 171*, *P 51/3* und *P 1083* verantwortlich zeichnet. Der Stimmensatz *KIMU 1* hingegen besteht aus Anteilen, die sich wie folgt auf drei weitere Schreiber verteilen:

- Violino 1mo, Violino 1mo ripieno, Violino 2do, Violino 2do ripieno, Viola, Basso, Basso ripieno, Flauto, Corno solo in G, Organo, Organo und alle acht Singstimmen: Schreiber 1
- Violino 1mo, Violino 2do: Schreiber 2
- Clarinetto in A: Schreiber 3<sup>47</sup>

Der Stimmensatz *KIMU 2* ist durchgängig von einem einzigen Schreiber gefertigt worden, der trotz einiger abweichender Details identisch ist mit dem Hauptschreiber des Stimmensatzes *KIMU 1*. Die Identitäten dieses Kopisten und des Schreibers der Partitur *KIMU 1* ließen sich trotz erneuter Prüfung zahlreicher möglicher Kandidaten bisher nicht ermitteln, was die These einer Entstehung im Schüler- oder Berufskopistenkreis eher untermauert.<sup>48</sup> Die von Glöckner bemerkte Schriftassimilation an die Züge des Thomaskantors Müller mag dabei eine Rolle spielen<sup>49</sup>; möglicherweise liegt auch eine im Rahmen der Schule vorgegebene Schriftreglementierung vor.

So wie sich die Partitur und der Stimmensatz von *KIMU 1* ergänzen, so verfügen wir mit dem Stimmensatz *KIMU 2* offenbar über das bisher „fehlende“

<sup>46</sup> Offenbar hatte Müller sich extra ein aufwendig gestaltetes und mit musikalischen Symbolen versehenes Titelblatt anfertigen lassen; ob dahinter die Absicht einer systematischen Sammlung weiterer Bach-Abschriften stand, muß gegenwärtig offen bleiben. Im Gegensatz zu *St 75* ist jedoch im Falle von *KIMU 2* die für das Incipit vorgesehene Notenzeile freigeblieben.

<sup>47</sup> Das Auftauchen der Schreiber 2 und 3 erklärt sich vermutlich daraus, daß es sich bei den beiden zusätzlichen Violinstimmen um nachträgliche Ergänzungen und bei der Klarinettenstimme um eine aufführungspraktische Umbesetzung mittels nicht ganz einfach anzufertigender Transposition handelt.

<sup>48</sup> Ausgeschlossen werden konnten zunächst die drei namentlich bekannten Kopisten Wach, Schulz und Adolph Müller. Auch mit Autographen und Musikhandschriften von der Hand der Leipziger Chorleiter und Musiker Johann Gottfried Schicht, Wilhelm Friedrich Riem, August Mühlung und Johann Friedrich sowie August Ferdinand Häser besteht keine zureichende Übereinstimmung.

<sup>49</sup> Vgl. dazu NBA I/26 Krit. Bericht, S. 36.

Gegenstück zur Partitur *P 171*, die vom gleichen Schreiber stammt wie *KIMU 1* und die anderen genannten Abschriften der Gruppe. Die Existenz dieses zweiten Quellenpaares läßt es als sicher erscheinen, daß Müller zumindest im Fall der zur Aufführung bestimmten Kantaten jeweils eine Partitur und einen neuen Stimmensatz erstellen ließ. Aufgrund der in *KIMU 1* (Partitur) enthaltenen Fehler und typischen Spartierungsirrtümer, die in den Stimmen zur Kantate nicht mehr auftauchen, kann davon ausgegangen werden, daß zunächst die Thomana-Stimmen spartiert wurden, bevor nach diesem Material ein neuer Stimmensatz erarbeitet wurde.

Im Falle der Partitur *KIMU 1* bestätigen diese typischen Irrtümer Glöckners Vermutung,<sup>50</sup> daß es zwischen den heute verlorenen Originalstimmen der Thomasschule und der Quelle B (ehemals Sammlung Russell) eine fehlende Zwischenquelle gegeben haben muß. Dabei kann es sich nur um die Partitur *KIMU 1* handeln, die sich bis in Einzelheiten der Seiten- und Takteinteilung als Vorlage zur Abschrift Russell erweist.<sup>51</sup>

In diesem Zusammenhang verdient ein Detail besondere Beachtung – die Stimme der Viola im Eingangschor der Kantate BWV 115. Diese ist in der Partitur *KIMU 1* zunächst ausgeschrieben, nach wenigen Takten jedoch auf die Partie der ersten Violine verwiesen worden. Im Stimmensatz allerdings verdoppelt die Viola die Generalbaßstimme in der oberen Oktave – eine merkwürdige Divergenz, die angesichts des Verlustes der Originalstimmen durchaus ins Gewicht fallen würde, wenn nicht in Bachs autographischer Partitur die Unisonoführung aller drei hohen Streicher unmißverständlich festgelegt wäre. Dennoch hat diese abweichende Lesart noch erhebliche Nachwirkungen hinterlassen – und zwar in der Handschrift *Go. S. 313* und dem auf dieser fußenden Erstdruck des Satzes im Rahmen von Rochlitz' „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke“. In der Fassung von *Go. S. 313* folgt die Viola nämlich nicht den Violinen, sondern in der Oberoktave dem Baß – Rochlitz hat

<sup>50</sup> Ebenda, S. 40.

<sup>51</sup> Neben der bis in die Halbtakte übernommenen Seiteneinteilung übernimmt die Abschrift Russell in T. 11 auch das merkwürdige Ausnotieren der sonst durch den Vermerk „col Violino Imo“ ausgelassenen Viola. Als Beispiele für Kopierfehler in *KIMU 1* seien stellvertretend hier genannt: (1) die in den Takten 53 bis 54 irrtümlich in der Oberterz geführte und anschließend ausgestrichene Violine 1, (2) der in Takt 17 merkwürdig „ausgebogene“ Taktstrich, der deshalb nötig wurde, weil der Schreiber von den vielen kleinen Noten der Flöte überrascht war, (3) in Takt 49 das in der Oboe nach h' korrigierte Viertel a', (4) in der Violinstimme von Takt 71 die mittels Streichung und Buchstabenergänzung von f'' zu d'' korrigierten Viertel 4 und 5. Von all diesen überarbeiteten Lesefehlern findet sich in der Handschrift Russell keine Spur mehr. Ob die Materialien *KIMU 1* darüberhinaus in irgendeiner Beziehung zu der heute verschollenen Quelle K aus den Beständen der Sing-Akademie zu Berlin stehen, ist allerdings sehr fraglich.

in einer Bemerkung für den Setzer explizit noch einmal darauf hingewiesen. Damit wird allerdings deutlich, daß sich die Filiation der Quellen nunmehr etwas anders darstellt: zwar fungiert eindeutig *KIMU 1* (Partitur) als Zwischenquelle zwischen den (verlorenen) Originalstimmen und der Handschrift Russell. Doch fußt *Go. S. 313* nicht auf Russell, sondern auf dem von *KIMU 1* ausgehenden „Seitenzweig“ des Stimmensatzes mit der veränderten Viola-führung. Auch findet sich in *Go. S. 313* die Instrumentenbezeichnung „Oboe d' amore o Clarinetto“, die ja weder aus den Originalstimmen Bachs noch aus dem Überlieferungszweig *KIMU 1*/Partitur – Russell stammen kann, sondern eindeutig auf den Stimmensatz zurückgeht. In seiner Ausgabe von 1840 ist Rochlitz implizit der Fassung von *Go. S. 313* gefolgt, obwohl sich im Partiturdruk neben den Singstimmen und dem bezifferten „Fondamento“ nur jeweils eine Stimme für „Violini“, „Flauto“ und „Oboe d' amori o Clarinetto“ findet. Im Vorwort geht er aber doch auf die fragliche Stimme ein: „Im Original findet sich nur noch eine Viola, die in der Octav mit dem Basse, und ein Waldhorn, das mit dem Sopran geht ...“.<sup>52</sup> Der spezielle Charakter der Ausgabe, die nur als Beispielsammlung zur Geschichte der Vokalmusik dienen sollte, gab Rochlitz damit Gelegenheit, ein Problem, das in der Editions-vorbereitung offenkundig Verwirrung verursacht hatte,<sup>53</sup> elegant zu umgehen. An die Vorgänge um die Korrektur dieser Abschrift knüpfen sich auch präzisere Hypothesen zur Überlieferung der Quelle in Weimar.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> *Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke der anerkannt-größten zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten [...] Meister [...]*, 3 Bände, Mainz [1838–1840], Bd. III, S. 10 (Einleitung).

<sup>53</sup> Die Titelseite von *Go. S. 313* zeigt eine mehrfache Korrektur hinsichtlich der präzisen Formulierung der Rolle der Viola. Es scheint, daß tatsächlich die Evidenz der Partitur gegen diejenige des Stimmensatzes sprach und Rochlitz sich dann für die Lesart der Stimmen entschied, wohl in der irrigen Überzeugung, daß die Stimmen vor der Partitur angefertigt worden waren.

<sup>54</sup> In diesem Zusammenhang gewinnt auch eine bisher wahrscheinlich fehlgedeutete Bemerkung Rochlitz' auf der Titelseite von *Go. S. 313* an Wichtigkeit. Dort heißt es: „Herr Md. Müller besorgt die Korrektur“. Angesichts der Herkunft der Quelle liegt es natürlich nahe, die hier genannte Person mit August Erhard Müller gleichzusetzen. Da allerdings diese Bemerkung zu einer Anweisung „an den Setzer“ gehört, die Ausgabe jedoch erst 1840 erschien, kann der bereits 1817 verstorbene ehemalige Thomaskantor damit keinesfalls gemeint sein. Die in NBA I/26 Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 42, zur Lösung des Problems vorgebrachten Überlegungen, die entweder auf eine sehr viel frühere Publikationsabsicht Rochlitz' verweisen oder aber auf Müllers Bruder, den Nikolaiorganisten Adolph Heinrich Müller hindeuten, sind nicht ohne Alternative. Bleibt man bei der letztlich wahrscheinlicheren zeitlichen Einordnung der Anweisung in die späten 1830er Jahre, dann käme auch der Altenburger Kapellmeister und langjährige Leiter der

Daß Müllers neuer Stimmensatz die Viola an den Basso und nicht an die Violinen koppelte, kann durchaus rein aufführungspraktisch bedingt gewesen sein.<sup>55</sup> Das Fehlen der Originalstimmen zu BWV 115 gibt allerdings Überlegungen Raum, inwieweit die Differenz zwischen Partitur und Stimmen nicht auch mit Überlieferungsfragen der Originalstimmen zusammenhängen könnte. So ist es nicht völlig ausgeschlossen, daß sich im Stimmensatz eine später – vielleicht sogar erst in den Zeiten der Kantoratsvakanz unter Carl Friedrich Barth – angefertigte zweite Violastimme befunden haben könnte, die tatsächlich *col basso* geführt wurde und die aufführungspraktische Variante somit legitimieren konnte. Für die Kantate BWV 5 liegt innerhalb der Thomana-Stimmen ja tatsächlich eine zweite Orgelstimme vor, die für die beiden Rezitative, die erste Arie und den Schlußchoral ein *tacet* vorschreibt.<sup>56</sup> Insofern muß die merkwürdige Auslassung der Orgel in sämtlichen

---

Leipziger Orchestervereinigung „Euterpe“, Christian Gottlieb Müller (1800–1863), in Betracht. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß August Eberhard Müllers Sohn Theodor Amadeus (1798–1846) gemeint ist, der als Violinvirtuose und führendes Mitglied der Weimarer Hofkapelle durchaus als „Musikdirektor“ hätte firmieren können. Damit ergäben sich neue Überlegungen für die Quellenüberlieferung von *Go. S. 313* und *KIMU I*. Möglicherweise hat Rochlitz seine Teilabschrift der Kantate in Weimar bei dem jüngeren Müller Korrektur lesen lassen, der zu diesem Zeitpunkt die Partitur und den Stimmensatz noch besessen haben könnte, was den singulären Verbleib der Quellengruppe in Weimar erklären würde. Rochlitz – ein guter Bekannter Goethes, dessen Hofratsstiel ja aus Weimar stammte – hielt sich Anfang und Mitte der 1830er Jahre mehrfach in Weimar auf, wo er musikhistorische Vorträge hielt, die vom Häaserschen Singverein begleitet wurden. Dessen Leiter August Ferdinand Häser wiederum war ebenfalls ein im Umfeld von Thomanerchor, Theater und Universitätsmusik ausgebildeter ehemaliger Leipziger Musiker. Die in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Handschriftenabteilung, erhaltenen Briefe Theodor Amadeus Müllers an den Verleger Peters aus dem Jahre 1817 berühren zwar die Hinterlassenschaft seines Vaters, enthalten jedoch keine Hinweise auf Bachiana. (Der Autor dankt Frau Dr. Kersting-Meulemann, Frankfurt/Main, für die freundliche Bereitstellung der Archivalien.) Denkbar bleibt natürlich auch eine Beziehung von Rochlitz' Bemerkung zu dem Organisten und Bornaer Stadtkantor (das heißt Musikdirektor) Wilhelm Adolph Müller (1793–1859), der als unmittelbarer Amtsnachfolger Carl Friedrich Barths möglicherweise Zugang zu weiteren Bach-Quellen hatte. Vgl. dazu M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen zwischen 1720 und 1760*, BJ 2003, S. 97–141, speziell S. 110–119.

<sup>55</sup> Vielleicht erschien Müller die Unisono-Führung so vieler Streicher nicht passend, vielleicht gab es Intonationsprobleme, vielleicht erwies sich auch der Baß als zu schwach oder zu ungünstig plaziert.

<sup>56</sup> Vgl. dazu NBA I/24 Krit. Bericht, S. 140, sowie das Vorwort zum Notenband, S. VI. Ein Bestand von immerhin sieben erst nach 1750 hinzugefügten Streicher- und

Binnensätzen der Fassung *KIMU 2* keine willkürliche Entscheidung Müllers gewesen sein. Sie kann in Teilen durchaus „quellenimmanent“ erklärt werden – ein Befund, der dann vielleicht auch für BWV 115 nicht völlig abwegig erscheint und der zeigt, wie selbstverständlich Müller und seine Kopisten noch mit den Originalquellen und selbst mit den Lesartendifferenzen Bachs umgingen.<sup>57</sup> Die Tonsprache seiner Musik und die Grammatik seiner Ausführungsbedingungen mag um 1800 veraltet gewesen sein – gänzlich neu „gelernt“ werden mußte sie noch nicht.

In Gestalt der Abschrift *KIMU 1* und der Quelle aus der Sammlung Russell liegt innerhalb der Gruppe der aus Müllers Umfeld stammenden Bachiana erstmals der Fall vor, daß auf Basis der Thomana-Stimmen zwei gleichartige, aber auf verschiedenen Wegen überlieferte Abschriften angefertigt wurden. Die anfangs vorgebrachten Überlegungen, denen zufolge im Prozeß des Kopierens verschiedene Partner und Auftraggeber unter Nutzung gleicher Kopisten (Thomaner) zusammenarbeiteten, finden damit eine gewisse Bestätigung. Die Tatsache, daß die in Müllers Besitz verbliebene Partitur *KIMU 1* im Gegensatz zur Handschrift Russell noch mit Spartierungsfehlern behaftet ist, sowie der Umstand, daß die bereits bemerkten Eingriffe in die Bläserstimmen (Satz 5) von BWV 5 nicht nur in den Stimmen, sondern auch in der Partitur *P 171* zu finden sind, läßt Rückschlüsse auf das Abhängigkeitsverhältnis der Quellen zu. Offenbar ließ Müller zunächst zum eigenen Gebrauch eine Partitur exakt nach den Originalstimmen und einschließlich derer Varianten ausschreiben, die er gegebenenfalls korrigierte und, wenn nötig, einrichtete. Auf der Basis dieser korrigierten Partitur (beziehungsweise wie bei *Go. S. 313* auf der Basis des neuen Stimmensatzes) waren dann weitere Abschriften für externe Besteller wie etwa Nägeli möglich. Die Quellengruppe der Müllerschen Bach-Partituren könnte also auch noch nach einem weiteren Kriterium gegliedert werden; die Handschrift *P 171*, der ein *KIMU 1* entsprechendes unbearbeitetes Gegenstück zur Kantate BWV 5 vorausgegangen sein dürfte, wäre dann zum Bereich dieser „Zweitschriften“ zu rechnen.

## V.

Bei aller Würdigung der Verdienste Müllers um die Aufführung Bachscher Kirchenkompositionen darf natürlich die Frage nicht außer Betracht gelassen werden, welche Wirkung diese Aufführungen bei den zeitgenössischen

Continuostimmen liegt zum Beispiel für die Kantate BWV 41 vor (vgl. NBA I/4 Krit. Bericht, S. 46f.).

<sup>57</sup> Auch für die zusätzliche Notation der (allerdings untextierten) Singstimme im Generalbaßpart der Rezitative gibt es innerhalb des Thomana-Bestands Vorbilder (freundlicher Hinweis von Peter Wollny, Leipzig).

Zuhörern und Mitwirkenden entfaltet. Zu ihrer Beschreibung wird bisher in der Regel fast ausschließlich auf die Berichterstattung der AMZ und BMZ zurückgegriffen.<sup>58</sup> Selbstverständlich sind die positiven Darstellungen bei Rochlitz und Reichardt von grundlegender Bedeutung für unsere Kenntnis der Aufführungen, und zweifellos konnte durch die Besprechung in den überregionalen Fachzeitschriften, ergänzt um den – allerdings in kritischer Absicht erfolgten – Abdruck von Ausschnitten der in Leipzig befindlichen Choral-kantaten<sup>59</sup> eine verhältnismäßig große Öffentlichkeit erreicht werden. Doch sollte angesichts der engen persönlichen Kontakte, die sowohl Rochlitz als insbesondere auch Reichardt mit Müller verbanden, die Suche nach weiteren Zeugnissen nicht aufgegeben werden, zumal die Zeitungstexte vor allem über das Faktum und einen ersten – vielleicht den vom Rezensenten gewünschten – Eindruck der Aufführungen berichten und nur bedingt auf Hintergründe und zugrundeliegende Strukturen eingehen. Ohne deren Kenntnis bliebe das Bild dieser Bach-Aufführungen allerdings lückenhaft, gelänge ihre Einbettung in die Leipziger Musiklandschaft nur sehr unvollkommen. Anzunehmen ist dabei, daß es sich um Traditionen und Arbeitsabläufe handelt, die aufgrund des Beharrungsvermögens einer Institution wie der Thomasschule bis weit ins 18. Jahrhundert und möglicherweise bis in Bachs Amtszeit zurückreichen. Einige dieser Quellen sollen im Folgenden knapp vorgestellt werden.

Eine durchaus kritische Sicht auf das Leipziger Musikleben bietet das von Friedrich Theodor Mann in Penig herausgegebene „Musikalische Taschen-Buch auf das Jahr 1805“.<sup>60</sup> Der gut informierte, wiewohl ungenannte Berichter-statter<sup>61</sup> äußert sich darin sehr freimütig über den Zustand der Leipziger Kirchen-, Opern- und Konzertmusik. Hart ins Gericht geht er zunächst mit dem Thomanerchor:

Ich komme nun zu dem Vokalorchestre und hier ist zuerst das Chor der Thomasschüler, an der Zahl 56, zu nennen. Dieses wird nach folgenden 4 Kirchen, der Thomas-Nikolai- Neu- und Peterskirche, in 4 Chöre verteilt, von denen das erstere, bey welchem sich die Solosänger befinden, in eine von den beiden Hauptkirchen, wo die Musik wechselseitig ist, verlegt wird. [...] Unter Bach's, Doles und Hillers Cantorate war es, als eines der besten Singechöre Deutschlands berühmt; aber schon zu Ende des

<sup>58</sup> Eine zusammenfassende Auswertung findet sich bei Lehmann (wie Fußnote 2), S. 49–53.

<sup>59</sup> Im Anhang zur Nummer 51 des 2. Jahrgangs der BMZ.

<sup>60</sup> *Musikalisches Taschen-Buch auf das Jahr 1805 herausgegeben von Friedr. Theodor Mann mit Music von Wilhelm Schneider. Zweiter Jahrgang. Penig, bey F. Diemann & Comp.*

<sup>61</sup> In einer Vorbemerkung verweist der Herausgeber darauf, daß er seine Informationen aus Leipzig selbst erhalten habe, diese jedoch keineswegs immer seine eigene Meinung wiedergäben.

letzteren zeige sich ein merklicher Rückgang, der nur durch die hervorstechenden kräftigen Jugendstimmen mehr verborgen bleiben konnte; seit Müllers Cantorate wurde diese Verschlimmerung immer sichtbarer, so daß dieses Chor nun alljährlich schlechter wird.<sup>62</sup>

Als Ursachen dieser Verschlechterung werden weniger Müllers Amtsführung als vielmehr die intensivere Schulbildung und kürzere Verweildauer der Alumnen auf der Schule genannt:

Dieses frühzeitige Verlassen der Schule wurde in den letzten Jahren immer gewöhnlicher, so daß nun die Schüler, die sich der Musik ganz zu ergeben auf mannichfaltige Weise abgehalten werden, eher abgehen als sie ordentliche Bässe erlangen können, und daher dieser Chor besonders an guten Baßstimmen Mangel leidet. [...] Da nun vielen derselben erst die Anfangsgründe des Gesanges, oft auch der Musik überhaupt, beygebracht werden müssen, so gehen sie ab, ohne es weit gebracht zu haben. Daher kommt es aber auch daß es jetzt an Stimmen fehlt, die sich zu einem Chore vereinigen könnten, und daß die Solosänger schon darum nicht bedeutend sind. Selbst der Vortrag dieses Chores, ob er sich gleich stets auf vierstimmigen Choral- und Motetten-Gesang beschränkte,\*) aber in dieser Sphäre sich doch stark und kräftig hielt, hat sich jetzt in Schwäche und Schlawheit verwandelt. So hörte man noch vor einiger Zeit in den prächtigen zweychörigen Motetten Bachs die stärksten Stimmen sich vereinen zu dem großen harmonischen Wettstreite; und sah den Geist des würdigsten Lehrers dieser Schule, über seinen späteren Schülern schweben; die schönsten Choräle hörte man in ungetrübter Harmonie der jugendlichen Stimmen; da man jetzt die Schwächlichkeit der Soprane, das Ueberschreyen der Alte und Tenore, und das Forciren getriebener Bässe nicht ohne Uebelklang vernehmen muß. Auch gilt hier vieles, was ich oben von dem Instrumentalorchestre sagte, besonders aber, daß es am piano, sforzando und crescendo wie dort mangelt. Diesem Verderben könnte nun nicht besser entgegen gearbeitet werden, als wenn die Präfecten der Chöre, wenn sie es anders noch können, öftere Uebungen im Gesange anstellten, und durch Fleiß wenigstens das zu ersetzen suchten, was sie durch Nachlässigkeit verlohren.<sup>63</sup>

\*) zu Concertsängern fehlte es den meisten immer an Geschmack und guten Mustern.

Die letzte Bemerkung verweist nachdrücklich auf die beinahe alleinige Verantwortung der Präfecten für das Einstudieren und die Leitung insbesondere der samstäglichen Motetten des Chores. Dies bedeutet, daß man für die Ansetzung, aber auch die Qualität eines Großteil der routinemäßigen Bach-Aufführungen des Chores bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die Kantoren nur teilweise wird verantwortlich machen können.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Ebenda, S. 36–37.

<sup>63</sup> Ebenda, S. 38–40.

<sup>64</sup> Zum grundlegenden Verständnis der musikalischen Organisation des Thomaner-

Doch waren auch die von Kantor Müller geleiteten kirchenmusikalischen Darbietungen keineswegs immer von hoher Qualität. So heißt es über die Aufführung eines Passionsoratoriums von Rosetti:

Die Soloparthien waren durchgängig schlecht besetzt; der Sopranist hatte eine schwankende, der Altist eine gute und festere Stimme, jedoch wie der Tenorist viel Steifheit; der Tenorist im 2ten Theile sang durch Kehle und Nase, der Baß zog genugsam unter; besser gelangen die Chöre. Die Instrumente waren nicht immer beysammen, und so war auch die Aufführung wie die Musik selbst zerrissen, und unzusammenhängend.<sup>65</sup>

Da die Kritik dem gleichen Zeitraum und Schuljahr angehört wie die Aufführung der beiden Bach-Kantaten BWV 20 und 115 (Michaelis 1802 bis Ostern 1803), ist anzunehmen, daß damit auch die Qualitäten der Concertisten dieser Kantaten beschrieben werden. Rochlitz' Bemerkung, wonach vor allem die „Hauptsätze“ der aufgeführten Bach-Kantaten unvergeßlich blieben, deckt sich mit dem beschriebenen Eindruck der „besser gelungenen Chöre.“<sup>66</sup> Das Urteil über die Instrumentalisten des Großen Concertes – die ja zum Teil bei den Aufführungen Müllers mitwirkten – fiel ebenfalls kritisch aus; gerügt wurde neben dem Mangel an Präzision, Homogenität und dynamischer Differenzierung ganz besonders die unsensible Begleitung der Sänger.<sup>67</sup> Präzise herausgearbeitet werden Kontext und Charakter der außerkirchlichen Bach-Aufführungen Müllers:

Das Concert des Beygangischen Museums, dessen Locale der Musik sehr ungünstig ist, und in welchem gute Musiken schlecht besetzt gegeben werden (denen aber auch zuweilen declamatorische Vergnügungen vorangehen) gieng unter der Direction des Hrn. Musicdirector Müllers ununterbrochen fort.

So auch das Concert auf der Thomasschule, welches, zur Uebung der Zöglinge derselben, vom Hrn. Hofrath und Bürgermeister Einert seit zwey Jahren gestiftet und eingerichtet worden ist, woran aber auch andere Liebhaber der Kunst Theil nehmen.

---

chores im 19. Jahrhundert vgl. die Einleitung der neuen Arbeit von S. Altner (wie Fußnote 33), S. 10–16. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Motettenaufführungen im frühen 19. Jahrhundert und ihrem Kontext bereitet der Verfasser gegenwärtig vor.

<sup>65</sup> *Musikalisches Taschen-Buch* (wie Fußnote 60), S. 42.

<sup>66</sup> AMZ, 5. Jg., Nr. 15, 5. Januar 1803, Sp. 247. Daß dieser Eindruck auch mit den diesen zugrunde liegenden, eingängigeren Choraltexten zusammenhing, wird von Rochlitz ebenfalls angedeutet.

<sup>67</sup> *Musikalisches Taschen-Buch* (wie Fußnote 60), S. 31: „Am allerwenigsten ist dieses Orchestre zum Accompagnement des Sängers bestimmt, den es oft beym Piano nicht zu Worte kommen läßt; so, daß eine mehr als gute Brust zu diesem Wettkampfe erfordert wird, und ein gutes Ohr Mühe hat, den Sänger zu vernehmen.“



Der Eintritt steht jedem, der sich vorher bey dem Director meldet, unentgeltlich frey, nur muß er zuweylen sein Vergnügen, mit dem Vergnügen gewisser Dilettanten in ihrer Kunst, welches sie privatim ungezwungener auslassen könnten, theuer genug bezahlen. Die Gesangstücke der berühmtesten Meister werden von Hrn. Cantor Müller gegeben: so hörte man z.B. diesen Winter den ersten Theil des Requiem's, eine neue Miße von Haydn, eine andere von Winter, auch große Bachische Motetten (das Eigenthum dieser Schule), und einen alten Psalmen von Händel ec. Das Orchestre, welches einige Mitglieder des großen Orchestres hat, giebt manche neue Synfonie; oft aber sehr mangelhaft.<sup>68</sup>

Daß mit den „Bachischen Motetten“ im „Eigenthum der Schule“ nicht nur die Motetten, sondern auch die nachweisbar aufgeführten Choralkantaten gemeint sind, ist sehr wahrscheinlich. Übereinstimmungen im Repertoire der Thomasschulkonzerte und der regulären Kirchenmusik legen ohnehin die Vermutung nahe, daß die schulinternen Aufführungen den Charakter öffentlicher Generalproben für die offizielle Kirchenmusik trugen.<sup>69</sup> Rochlitz' Rezension der Konzerte weist ja mit der Formulierung, daß Müller „den reichen Schatz der Kirchenkantaten seines grossen Vorfahren an dieser Schule, des unvergeßlichen Sebastian Bach, aus der Verborgenheit hervorrief und mehrere davon in diesem Konzert, (einige auch in den Kirchen) auführte,“<sup>70</sup> indirekt darauf hin, daß Müller möglicherweise nur diejenigen Kantaten in die offizielle Kirchenmusik übernahm, die sich zuvor im weniger offiziellen Kontext der Schule bewährt hatten. Eine Vermutung, die der Gewandhauschronist Grenser für das Jahr 1802 definitiv bestätigt:

Im Thomasschulkonzerte werden außer Kammerinstrumentalmusik, meistens Kirchensachen mit u. ohne Instrumentalbegleitung aufgeführt; Motetten von Seb. Bach; Magnificats von Homilius. Gewöhnlich werden auch die Sachen gemacht, die nachher in der Kirche aufgeführt werden sollen. Das Orchesterpersonal besteht theils aus Alumen der Thomasschule, theils aus hiesigen Kirchen- und Concertorchester Musicis, welche darin ohne alle Bezahlung mitspielen.<sup>71</sup>

Möglicherweise hat die im Stimmensatz zu BWV 115 erkennbare spätere Hinzufügung jeweils einer dritten Stimme in beiden Violinen mit einer

<sup>68</sup> Ebenda, S. 70f.

<sup>69</sup> So wird sowohl bei der Aufstellung der Thomasschul-Konzerte (S. 70f.) als auch bei der regulären Kirchenmusik (S. 41) die Aufführung neuer Messen Haydns und von Winters erwähnt.

<sup>70</sup> AMZ, 5. Jg., Nr. 15, 5. Januar 1803, Sp. 246f.

<sup>71</sup> C. A. Grenser, *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchesters in Leipzig* [...], hrsg. und transkribiert von O. W. Förster, Leipzig 2005, S. 81. Grenser weist darauf hin, daß die Schulkonzerte regelmäßig dienstags, diejenigen im Beygangschen Museum monatlich stattfanden.

solchen Besetzungserweiterung für die Aufführung im größeren Kirchenraum zu tun. Die enge Verbindung der Schulkonzerte mit der Kirchenmusik wird noch besonders durch den Umstand verdeutlicht, daß Müller die der Nikolai-kirche gehörenden Orchester-Instrumente auf die Thomasschule bringen ließ. Schwer vorstellbar, daß dies nur geschehen sein sollte, um sie dort „in Verwahrung und Verschluß“ zu halten.<sup>72</sup>

Ein deutlich positiveres Fazit der Ära Müller zog Johann Gottfried Hientzsch im Rahmen seiner 1856 veröffentlichten Mitteilungen über das Leipziger Musikleben.<sup>73</sup> Seine Biographie qualifizierte ihn dabei zu einem erstrangigen Zeitzeugen.<sup>74</sup> Der Probenarbeit Müllers stellt Hientzschs Bericht ein gutes Zeugnis aus, wobei er zahlreiche Details der Einstudierung und Vorbereitung kirchenmusikalischer Aufführungen in Leipzig kurz nach 1800 mitteilt:

Für die Musik oder den Gesang war die Stunde von 11 bis 12 täglich bestimmt. An den ersten drei Tagen war gewöhnlich sogenannte kleine Singstunde, wo der Cantor einige Verse eines Kirchenliedes nach Hillers Choralbuche, zum Theil mit Rücksicht auf die Currende, vierstimmig singen ließ, dann wurden die Tenoristen und Bassisten meist entlassen, dagegen die neuen und schwächern Discantisten und Altisten in den Tonleitern und andern Anfangs-Gründen geübt, auch wohl kleine, meist fugirte Sätze an die Tafel geschrieben, nach den Intervallen ec. besprochen und darnach gesungen. Bisweilen fielen diese Stunden auch aus, wogegen an den letzten Tagen der Woche die Kirchenmusik für den nächsten Sonntag eingeübt wurde, zuerst mit kleiner Orchester-Begleitung aus den Schülern, des Sonnabends aber kamen der Stadtmusikus Maurer,

<sup>72</sup> Stadtarchiv Leipzig, *Stift. IX B. 35 (Acten die Orgel, die musikalischen Instrumente etc. der Nicolai-kirche betr. 1786–1833)*, Bl. 40–41.

<sup>73</sup> J. G. Hientzsch, *Das musikalische Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts, eine historisch-biographische, kunstwissenschaftliche, pädagogische Musikzeitschrift zur Vermittlung der Gegenwart mit der Vergangenheit, zur genaueren Kenntnis und gerechten Würdigung der einen wie der andern und weitem Beförderung der edlen Kunst [...]* Erstes und zweites Heft, Berlin 1856.

<sup>74</sup> „Im Laufe des Jahres 1802 hatte sich dem Herausgeber durch einen Gönner die Gelegenheit dargeboten, nach Leipzig auf die Thomasschule kommen zu können. [...] Vom Neujahr 1803 bis Ostern besuchte er die genannte Schule als Externus, sodann war er Alumnus bis Ostern 1808, von wo an er bis Ostern 1811 auf der dasigen Universität Theologie studierte. Während dieser ganzen Zeit, besonders aber in den 3 Universitäts-Jahren, wo er nicht nur, wie früher, die großen Concerte im Gewandhause unter der Direction Schichts und Chr. Schulz's, sondern auch die Opern besuchen konnte, hatte er die reichlichste Gelegenheit, viele große und schöne Kirchen- und andere Musiken zu hören [...] Dazu kam noch, daß er im ersten Schul-Jahre mit dem ersten Präfecten in einer Zelle wohnte ...“ (S. 25f.). Der Name des vielleicht an den Bach-Kopien beteiligten Präfecten wird nicht genannt. Die Angaben zum Studium werden durch die Universitätsmatrikel bestätigt.

ein wackerer Oboe-Bläser, mit allen seinen Leuten und nächst denselben auch noch mehrere Mitglieder des Leipziger Concert-Orchesters; alle waren feste und tüchtige Künstler, ein jeder auf seinem Instrumente. In der Nähe eines Festes, wo nicht bloß eine Cantate, Te Deum, sondern auch eine Misse oder ein Oratorium zur Probe vorlag, fielen die Schulstunden ganz aus und es wurde der größere Theil des Vormittags zur Hauptprobe verwendet. Die sämtlichen Alumnen waren auf die 4 Stadt-Kirchen verteilt, doch so, dass auf jede der beiden Haupt-Kirchen eine etwas größere Anzahl kam. Die erste Abtheilung oder das erste Chor enthielt die meisten und besten Sängler, und war immer in der Kirche, wo die Musik aufgeführt wurde, welche zwischen den beiden Hauptkirchen wechselte (S. 29).

Die auf die sonntägliche Figuralmusik ausgerichtete Probenorganisation und die bereits genannten strukturellen Kontinuitäten zur Bach-Zeit treten deutlich hervor. Bei der Einstudierung der unter Leitung der Präfecten sowohl im sonntäglichen Gottesdienst als auch in der einer Vesper entsprechenden samstäglichen Kirchenmusik aufgeführten Motetten übte der Kantor aber zumindest eine gewisse Aufsichtsfunktion aus:

Am Vollständigsten ist der Chor in den Vespren der Thomaskirche des Sonnabends und vor einem Feste, gewöhnlich zwischen 40–50. Hier wurden unter Leitung von 3 Präfecten die großen achtstimmigen oder zweichörigen und andern Motetten von J. Seb. Bach, Doles, Homilius, Rolle und andern möglichst gut gesungen, nachdem sie vorher, zum Theil im Beisein des Cantors selbst, sorgfältig waren probirt worden.

Durch diese vielen Uebungen, durch das öftere Singen der Choräle, der Chor-Arien, der Motetten und andern Gesänge, lernte man die Sachen fast auswendig und da die meisten 5 bis 8 Jahre auf der Schule blieben, so gab es unter den Ober-Primanern, aus denen die Präfecten auf ein Jahr zu Ostern gewählt wurden, deren immer solche, welche Alles, was gesungen wurde, genau kannten und durch das vielfältige Mitsingen allerdings eine gewisse Geschicklichkeit und Umsicht, ein Chor und die Aufführung solcher Stücke zu leiten, erlangt hatten. Kurz, es war eine praktische Vorübung zu einem Cantor-Posten, den auch manche früher oder später anzunehmen pflegten (S. 30).

Besonders genau hat Hientzsch Müllers dirigentische Leistungen beschrieben, die diesen in jeder Weise qualifizierten, auch die schwierigen Compositionen Bachs einzustudieren und aufzuführen. Ähnlich wie Bach gelang es Müller offenbar, nominell fehlende schulische Qualifikationen durch seine überragenden musikalischen Fähigkeiten als Kapellmeister und Instrumental-virtuose wettzumachen:

Wenn er nun auch nicht solche Gymnasial- und Universitäts-Studien gemacht hatte, wie seine unmittelbaren Vorgänger im Amte, die allenfalls nach damaliger Art in Quarta und Tertia auch in andern Fächern mit unterrichten konnten, so war er aber ein im Umgange mit Personen aus den höhern Ständen gebildeter Mann, [...] Er war allerdings nicht grade, wie sein Vorgänger, ein ausgezeichnete Lehrer für den Solo-Gesang, aber er verstand auf Reinheit, Präcision und Taktfestigkeit hinzuwirken, ganz

vorzüglich das Dirigieren, wie nicht leicht ein Anderer. Schreiber dieses hat viele Musikdirektoren und Kapellmeister dirigieren sehen und hören, aber noch keinen, der den A. E. Müller darin übertreffen hätte. Manche schreien und lärmen, wirtschaften mit Händen und Füßen; das kam bei A. E. Müller nicht vor, da hörte man nur hin und wieder ein Wort. Aber seine Augen und Ohren waren so scharf, daß ihm kaum etwas entging, es mochte ein Sänger oder ein Geiger sein. Partituren las und spielte er so fertig, als wenn er es nur mit einer Stimme zu thun hätte. Er beherrschte das Orchester wie das Sängerkorps, und Jeder wurde von dem Gefühl getragen, unter seiner Direction könne eine Aufführung gar nicht misslingen. Jeder hatte zu sich selber mehr Zuversicht und Vertrauen unter ihm, wie unter einem Feldherrn, der nie eine Schlacht verloren. Sobald er sich nur anließ, als solle die Musik angehen, so waren Aller Augen auf ihn gerichtet, und es wurde ohne Aufforderung mäuschenstill; mit der gespanntesten Aufmerksamkeit erwarteten Aller Augen das Zeichen – und so ging es in der Regel bis zu Ende. Kurz, er war ein Musik-Dirigent im vollsten Sinne des Wortes ... (S. 34).

Unter den von Müller aufgeführten Kirchenkompositionen werden ausdrücklich auch „Cantaten von J. Seb. Bach“ genannt. Vor dem Hintergrund von dessen Lehrzeit bei Johann Christoph Friedrich Bach<sup>75</sup> würdigt Hientzsch Müllers umfassenden Einsatz für Bachs Musik:

Und wer mag wohl den Hauptantheil an den um 1803 erschienenen 2 Heften Motetten von J. Seb. Bach haben? Doles, sein Schüler und Nachfolger, gewiß nicht. Es könnte eher sein, daß man die Erhaltung dieser und anderer Seb. Bach'scher Compositionen dem A. E. Müller zu verdanken hat, wie die Thomasschule ihm Seb. Bachs treuestes Brustbild. Wenigstens hat er sie in den Singstunden unter seiner Aufsicht von Zeit zu Zeit tüchtig einüben lassen, wie die Schulgenossen des Herausgebers sich noch erinnern und gern bezeugen werden (S. 35).

Das von Hientzsch dargestellte freundschaftliche Verhältnis Müllers zu Wach (S. 35f.) macht die These noch plausibler, daß die Bach-Abschriften aus Müllers Besitz teils von Thomasschülern, teils von bezahlten Kopisten und (unentgeltlich tätigen?) Musikerkollegen angefertigt wurden. Angesichts der Gewohnheit des Klaviervirtuosen und früheren Organisten Müller, auch als Kantor nach dem Gottesdienst gelegentlich „eine freie Phantasie mit Fuge oder ein Orgel-Trio“ zu extemporieren,<sup>76</sup> erscheint die von einem Schreiber aus seinem Umfeld herrührende Abschrift *P 1083* in anderem Licht.<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Vgl. Hientzsch, S. 32: „Hiermit wurde A. E. Müller in die Bach'sche Schule eingeführt, was für ihn von außerordentlicher Wichtigkeit war und auch, Nota bene! für seine Beurtheilung bleibt.“

<sup>76</sup> Ebenda, S. 35f.

<sup>77</sup> Auch Müllers Frau war eine renommierte und in Leipzig regelmäßig auftretende Konzertpianistin.

Eine weitere – aus der Feder Johann Friedrich Samuel Dörings stammende – Quelle bezieht sich zwar vordergründig auf dessen eigene Tätigkeit als „Kantor und Schulkollege“ in Görlitz und kreist um das altbekannte Problem der Verbindung von schulischer und musikalischer Bildung. Sie vermag jedoch auf indirektem Wege auch zum Verständnis der musikalischen Bemühungen an der Thomasschule vor und nach dem Jahr 1800 beizutragen.<sup>78</sup> Döring, der als Thomaner die Arbeit von Doles und Hiller kennengelernt hatte, verbindet seine Argumentation immer wieder mit Beispielen aus seinem eigenen Erlebnis- und Korrespondentenkreis in Leipzig. Seine bewußt normativ gehaltenen Äußerungen gestatten weitreichende Einblicke in das Selbstverständnis und die Arbeitsgrundsätze eines modernen, dabei aber traditionsbewußten Schulkantors und Musikdirektors um 1800. Dabei werden Kontinuitäten und gewandelte Anforderungen sichtbar, denen gegenüber sich Bachs Musik nicht nur behaupten mußte, sondern die ihr überraschenderweise auch neue Perspektiven eröffneten.

Somit wurde es nunmehr zu einem pädagogischen Anliegen, daß sich die Sängerknaben auch musikhistorisches Wissen aneigneten<sup>79</sup>; die Auseinandersetzung mit Partituren sollte dabei helfen, die eigene Singpraxis auch zur Quelle vertiefter musikalischer Kenntnisse werden zu lassen:

Daß die Arien und Motetten nicht etwa bloß aus den Stimmen einstudirt und gesungen werden, sondern, daß jeder einzelne Schüler die Partituren davon, so wie Klavierauszüge größerer Musiken lesen und studiren könne. Hillers gesammelte Motetten, die achtstimmigen Bachischen, Haydns Schöpfung und die Jahreszeiten im Auszuge ec. sollten daher nirgends fehlen. [...] Sind diese Sachen aber einmal da, so muß auch gesorgt werden, dass sie beständig exerzirt und im Cours gehalten werden; denn Motetten und geistliche Lieder sind eigentlich die Sphäre, in welcher sich der Gesang solcher Chöre erhalten sollte, wenigstens würde uns ein Singechor, das nur Volkslieder, Opern und Operettenstücke, aber keine ernsten Sachen vorzutragen im Stande wäre, ganz zwecklos erscheinen. Ohne mich übrigens als Taxator aufdringen zu wollen, setze ich noch hinzu, daß in meinen Augen ein Chor, welches bloß Motetten von Weißke,

<sup>78</sup> *Etwas zur Berichtigung des Urtheils über die musikalischen Singechöre auf den gelehrten protestantischen Schulen Deutschlands. Eine Fortsetzung des vor 10 Jahren angefangenen Versuchs, wodurch zu der am 26. September 1806 früh um 9 Uhr im Gymnasio zu haltenden Johann Rudolph von Gersdorffischen Gedächtnißfeyer e. Hochedl. und Hochweisen Rath und alle hochzuverehrende Gönner und Freunde der Schule ehrerbietigst und gehorsamst einladet Johann Friedrich Samuel Döring, Kantor und Schulkollege. Görlitz, gedruckt bey Wilhelm Fiedler.* Michael Maul (Leipzig) sei für den Hinweis auf diese Schrift gedankt.

<sup>79</sup> Ebenda, S. 17: „Unsere Choralisten haben sich in kurzer Zeit von ihrem sauer zusammen gesungenen Gelde mehrere Schriften der Art angeschafft, die Leipziger und Berlinische musikalische Zeitung, Reichardts vertraute Briefe und die Biographien von S. Bach, Mozart, Fasch und Naumann, – und sie gern gelesen“.

Doles ec. vorzutragen im Stande ist, doch nur unter die mittleren gehört; wo hingegen Wolf, Graun, Homilius und S. Bach regieren, da, da ist das höchste und letzte in dieser Art!<sup>80</sup>

Die Beherrschung gerade der Bachschen Werke figurirt somit unter den Qualitätskriterien eines besonders guten Singchores. Döring gibt damit vermutlich eine verfestigte „Standes-Überzeugung“ innerhalb des Thomanerchores wieder, die zum Teil die durchgehende Pflege der Bachschen Motetten erklären mag. Insbesondere das Vorliegen der Druckausgabe der Bachschen Motetten wird dabei als bedeutsamer Fortschritt angesehen, der das Verdienst Müllers (und Schichts) neuerlich herausstellt. Döring zielt weit über Görnitz hinaus, wenn er die Angehörigen seines Singschors dafür lobt, „daß sie sich in der Folge die achtstimmigen Motetten von Bach selbst angeschafft, und sie nun bereits auch alle, zu ihrem großen, versteht sich aber bloß intellektuellen Vortheile so produziert haben, als es in den Jahren 1784–88 die Thomasschüler in Leipzig nicht konnten.“<sup>81</sup> Dies kann als impliziter Beleg dafür herangezogen werden, daß die noch aus Stimmen gesungenen Motetten Bachs auch in den 1780er Jahren im Repertoire des Thomanerchores eine gewisse Rolle spielten.<sup>82</sup>

Nach Dörings Auffassung bedarf es zur Schulung der Sänger auch im Instrumentalspiel unbedingt besonderer Übungs- und Auftrittsmöglichkeiten:

Als eine ebenfalls gute Einrichtung bey den eigentlichen Singschören kann ferner eine, etwa wöchentlich ein oder zweymal zu haltende Spielstunde gelten. Kann man andere, schon fertigere Instrumentalisten dazu bekommen, so ist es der Hauptstimmen wegen gut; denn allemal wird es einen auch noch so fertigen Sänger abschrecken, wenn die Finger zu viel zu thun haben, weswegen er dann gern an eine Ripienstimme tritt. Das nemliche gilt auch von den Blasinstrumenten, die ich geradezu und ohne Ausnahme als schädlich für Sänger, besonders für junge erkläre; es finden sich genug andere Liebhaber dazu, die an dieser gemeinschaftlichen Übung in der Musik gern und um so lieber Antheil nehmen, als sie vielleicht stärker besetzt und mit Gesang verbunden werden kann. Das Spielen besaiteter Instrumente aber habe ich bey angehenden Sängern so nützlich befunden, dass ich öfters über die Fortschritte im deutlichen und reinen Gesange, ja sogar, bey sonst ziemlich hölzernen Menschen, im bessern Vortrage, erstaunt bin. In so genauer und nützlicher Beziehung stehen Gesang und Instrumentalmusik!<sup>83</sup>

<sup>80</sup> Ebenda, S. 18.

<sup>81</sup> Ebenda.

<sup>82</sup> Daß Döring 1819 auch als Herausgeber der Motette BWV Anh. 160 in Erscheinung trat, kann die Glaubwürdigkeit seines Zeugnisses nur untermauern. Vgl. dazu Wolf (wie Fußnote 3), S. 306. Die Anzahl der zum eigentlichen Chor zählenden Alumni entsprach laut Döring (S. 15) zu dieser Zeit noch exakt der Situation der Bach-Zeit: „Auf der Thomasschule, wo 56 Alumni oder Chorsänger waren ...“.

<sup>83</sup> Döring, S. 18f.

Daß diese idealtypische Beschreibung einer „Ripienschule“ sich eindeutig auch auf Leipziger Vorbilder bezieht, wird nicht nur durch Dörings Vita und gelegentliche Anspielungen im Text, sondern auch durch den Umstand verdeutlicht, daß das in der Musikbibliothek Leipzig verwahrte Exemplar der Bände mit einer handschriftlichen Widmung für den Leipziger Kontrabassisten, „Herrn Wach“ versehen ist.<sup>84</sup> Dörings Vorschläge gehen also möglicherweise auf dessen Informationen über die Leipziger Verhältnisse zurück.<sup>85</sup> Sie sind jedenfalls gut geeignet, den Hintergrund und die Zielstellung der Konzerte auf der Thomasschule und im Beygangschen Museum zu verdeutlichen, zumal sie fast wörtlich mit der Beschreibung dieses Institutes in der AMZ vom 28. April 1802 übereinstimmen.<sup>86</sup>

In diesen Zusammenhang einer gezielten musikalischen Förderung gehört für Döring auch das Notenschreiben durch begabtere Schüler,<sup>87</sup> ein Vorgang, für den der Schriftbefund der aus Müllers Besitz stammenden Bach-Quellen vielfach Anhaltspunkte bietet. Gerade der Bestand der Thomastimmen eignete sich ja vorzüglich, den angehenden jungen Musikern unter Anleitung ihres Kantors wertvolle Erkenntnisse im Kontrapunkt, Choralatz und Generalbaß zu vermitteln.

<sup>84</sup> Später gelangte das Buch in den Besitz Carl Ferdinand Beckers, der den vollen Namen des Widmungsträgers mit Bleistift ergänzte.

<sup>85</sup> Daß sich die Passage, „ein bedeutender Künstler in Leipzig ist sogar, nachdem er uns manches musikalische Geschenk gemacht hatte [...] unser verehrtes auswärtiges Mitglied geworden“, auf Wach bezieht, wird ebenfalls durch einen Zusatz Beckers klargestellt.

<sup>86</sup> Man denke auch an die verkürzten Ripienstimmen der beiden Violinen zur Kantate BWV 5 (siehe Seite 180).

<sup>87</sup> Döring, S. 20: „Ein, sich unter den Chorschülern auszeichnendes musikalisches Talent aber, wenn es nur die Schulstudien nicht vernachlässiget, aufmuntern, ihm zweckmäßige Bücher zum Lesen geben, ihm ausgesetzte Choräle oder Versuche der Komposition korrigieren, ihm selbst Arbeiten aufzugeben, wie z. B. eine Partitur auszuschreiben, oder aus einzelnen Stimmen eine Partitur, aus ihr einen Klavierauszug oder sonstiges Arrangement zu machen – sie aber auch hernach durchzusehen und die Fehler zu verbessern: welcher öffentliche Musiklehrer würde sich wohl diesen Pflichten entziehen, [...] Nur verstehe man mich recht und erniedrige, durch mechanisches Notenschreiben, den, sich doch bloß der ganzen geistigen Bildung wegen hier aufhaltenden Schüler, nicht selbst zum Handwerksmusikus; man ahme vielmehr auch hierin den sel. Hiller nach, der seine Kirchenmusikalien, die wenigstens, welche ich gesehen habe, größtenteils, ja bis auf die Ripienstimmen, selbst kopierte, oder sie für sein Geld kopieren ließ“. Zur Kontinuität dieser Praxis bei den Thomanern siehe auch Dok III, Nr. 832.

## VI.

Nach Auskunft der Dokumente spricht vieles dafür, daß August Eberhard Müller sich der Verantwortung für die Tradition der Thomasschule und für die dort verwahrten musikalischen Schätze Bachs bewußt war<sup>88</sup>; die zahlreichen erhaltenen musikalischen Quellen wiederum belegen, daß er die abschriftliche Verbreitung, den Druck und damit die Erhaltung der Werke förderte und diese im Einzelfall sogar noch einmal in den kirchenmusikalischen Alltag integrierte. Die außerliturgischen Bach-Aufführungen der Ära Müller sowie der 1802/03 erfolgte Druck der Motetten wiederum ordnen sich ein in ein umfassendes Programm zur Modernisierung und Erweiterung der musikalischen Bildung der Thomaner.<sup>89</sup> Dazu gehörte die Übung an „guten Werken“ ebenso wie die einer öffentlichen „Spielstunde“ entsprechenden Konzerte auf der Thomasschule und im Beygangschen Museum sowie – ganz im Sinne der Tradition – das Heranziehen fortgeschrittener Schüler zur Erstellung von Aufführungsmaterialien. Die erzählenden Quellen bestätigen Karen Lehmanns Ansicht von einer wechselseitigen Durchdringung von Bach-Editionen, Bach-Biographie und der Konzertpraxis Müllers<sup>90</sup> und belegen generell die enge Verbindung der Leipziger musikalischen Institutionen mit den Verlagen und der AMZ, deren von Rochlitz angestrebter erzieherischer Erfolg damit ein Stück weit Bestätigung findet.<sup>91</sup>

Mit der Ausstrahlung auf Schüler- und Kollegenkreise konnte Müller trotz der engen Anbindung seiner Bach-Aufführungen an die kirchenmusikalische Tradition der Bach-Pflege des frühen 19. Jahrhunderts weit über Leipzig hinausreichende Impulse verleihen. Zu nennen sind hier unter anderem der ehemalige Thomaner Friedrich Wilhelm Riem, der ab 1814 als Domorganist

<sup>88</sup> Was ihn nicht davon abhielt, eine originale Continuo-Stimme Bachs zu verschicken; vgl. dazu Gojowy (wie Fußnote 12), S. 88. Andererseits ging er durch die Neuanfertigung von Stimmen und Partituren mit den Originalen – so sie dabei nicht abhanden kamen – pfleglicher um als etwa Zelter in Berlin.

<sup>89</sup> Daß dies möglicherweise auf Kosten der gesanglichen Qualität erreicht wurde, sei nochmals unterstrichen. Selbst das *Musikalisches Taschen-Buch* (wie Fußnote 60) räumte aber ein, daß Müller sich nachdrücklich um bessere Arbeitsbedingungen bemühte: „So wurden z. B. die unbequemen Orchestres in dem großen Concerte, der Thomaskirche und dem Theater bequemer und größer gemacht, in der Kirche für bessere Instrumente gesorgt, u.s.w.; ferner wird eine sehr rühmliche Bildungsanstalt von Instrumentalisten an die Stelle der älteren Stadtpfeifer treten ...“ (S. 35). Siehe auch Fußnote 39.

<sup>90</sup> Lehmann (wie Fußnote 2), S. 53.

<sup>91</sup> So berichtet Hientzsch (wie Fußnote 73), S. 26, daß die Thomasschule jeweils ein Freixemplar der AMZ erhielt und die Thomaner dieses eifrig studierten, zumal darin über die eigene Konzertpraxis berichtet wurde.



und Leiter der Sing-Akademie in Bremen unermüdlich für Bach eintrat.<sup>92</sup> Mit der Bremer Aufführung von Bachs Johannes-Passion konnte er 1832 seine Leipziger Mentoren sogar übertreffen. In den Motettenaufführungen Carl Eberweins in Weimar wiederum begegnen sich gar Berliner und Leipziger Bach-Traditionen: als Hofmusiker konnte Eberwein gewiß von den Erfahrungen seines Kapellmeisters Müller profitieren; als Protégé Goethes hatte er 1808/09 Zelters Unterricht in Berlin genossen.<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Vgl. dazu O. Rosteck, *Wilhelm Friedrich Riem, die Singakademie und die Bach-Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Klassizismus in Bremen – Formen bürgerlicher Kultur*, Jahrbuch 1993/94 der Wittheit zu Bremen, Bremen 1994, S. 209–212. Einige die Arbeit Riems betreffende Dokumente werden auch abgedruckt im Rahmen des in Vorbereitung befindlichen Bandes VI der Bach-Dokumente.

<sup>93</sup> Siehe dazu ebenfalls die Aufführungsdokumentation in Band VI der Bach-Dokumente (im Druck).