

Christian Friedrich Fischers Kieler Musiker-Rezitativ von 1751. Ein Bach-Dokument aus dem Umfeld der Mizlerschen Societät

Von Konrad Küster (Freiburg i. Br.)

Am 14. Mai 1751 heirateten in Kiel Johann Friedrich Jensen (1719–1789) und Augusta Gertrud Gentzke (1728–1787).¹ Der Bräutigam, der im Lauf seines Lebens als dänischer Etatsrat, Hofgerichtsadvokat und Syndikus der schleswig-holsteinischen Ritterschaft wirkte, stammte aus einer Theologenfamilie; sein Vater war bis zu seinem Tod 1727 Pastor an St. Nikolai in Kiel gewesen, seine Mutter war Witwe eines Diakons in Segeberg.² Brautvater war der Kieler Professor Friedrich Gentzke (als seine Fachrichtungen werden Philosophie, Physik, Politik und Moral genannt³); die Mutter, Margarethe Elisabeth geb. Oldenburg, kam aus Glückstadt, dem Sitz der dänischen Regionalregierung. In den Gesellschaftskreisen, die mit diesen biographischen Eckdaten umschrieben sind, formierte sich in jener Zeit die schleswig-holsteinische Aufklärung – eine Entwicklung, die das Gebiet am Jahrhundertende „unstreitig zu den aufgeklärtesten von Deutschland“ zählen ließ.⁴ Diese Geisteshaltung prägte auch die weitere Tradition der Familie: Für Friedrich Christoph Dahlmann (1785–1860), den einflußreichen Historiker und Politiker sowie Mitstreiter der Brüder Grimm unter den „Göttinger Sieben“, handelte es sich bei dem Paar um die Großeltern mütterlicherseits.

Anläßlich dieser Hochzeit wurde eine Serenata aufgeführt, deren Libretto unter dem Titel *Der vergnügt entschiedene Wettstreit der Musik, Kaufmannschaft und Gelehrsamkeit* gedruckt wurde.⁵ Der Verfasser, vermutlich von Text und Musik,⁶ war der Kieler Kantor Christian Friedrich Fischer. Das Werk

¹ Biographische Daten zu dem Paar: <http://ahnen.pluntke.com> (Zugriff: 24. Januar 2010).

² O. F. Arends, *Gejstligheden i Slesvig og Holsten fra Reformationen til 1864*, Kopenhagen 1932, Bd. 1, S. 396 (zu Jensen), und Bd. 2, S. 277 (zu M. Sparck).

³ F. Volbehr und R. Weyl, *Professoren und Dozenten der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 1665–1954*, Kiel 1956, S. 134.

⁴ F. Kopitzsch, *Organisationsformen der Aufklärung in Schleswig-Holstein*, in: *Aufklärung und Pietismus im dänischen Gesamtstaat, 1770–1820*, hrsg. von H. Lehmann und D. Lohmeier, Neumünster 1983, S. 53–85, Zitat (aus: *Allgemeine Literatur-Zeitung* 1798) auf S. 53. Als eine Keimzelle hierfür gilt die „Kielische Gesellschaft der schönen Wissenschaften“ von 1754 (hierzu S. 57).

⁵ Text: D-Gs, 2 *P Germ I 6470-1 (Gelegenheits-Gedichte aus d. 18. Jahrh., Vol. 1)*. Musik verschollen.

⁶ Hierzu siehe weiter unten.

setzt sich aus Beiträgen der drei im Titel genannten allegorischen Figuren zusammen; jeder von ihnen wird eine vierteilige Satzfolge aus zwei Rezitativ-Arie-Paaren zugewiesen. Eingeleitet wird das Werk mit einer Arie des „Gerüchts“, beschlossen mit einer längeren Rezitativ-Strecke, in der die Vollstimmigkeit des Finales vorbereitet wird.

Bemerkenswert im hier gegebenen Zusammenhang sind die Textanteile, die der personifizierten Musik zugewiesen werden. Während im zweiten ihrer Rezitative auf die Musikliebe der Braut angespielt wird,⁷ geht es im ersten um die Musik an sich: Ausgehend von Hinweisen auf deren himmlische Herkunft und heilende Wirkung (z. B. Saul) stimmt der Textdichter einen Lobpreis der Musik an und verweist als Beleg für deren Bedeutung auf achtzehn Komponisten der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart (siehe die Abbildung am Ende dieses Beitrags). Auch J. S. Bach wird erwähnt; die Nachricht von dessen Tod hat den Librettisten offensichtlich noch nicht erreicht.

Die Art der Komponistennennungen und ihr Kontext erlauben Überlegungen, die sich in zwei Themenkreisen zusammenfassen lassen. Vor allem sind in einem erweiterten Sinne Gattungsfragen von Interesse: weniger die eines Textes über Musik, der selbst vertont wurde, sondern mehr die der historiographischen Ideen, die ihm zugrunde liegen, und zwar sowohl individuell (mit Blick auf den Dichter) als auch bezogen auf das Publikum, vor dem die Serenata erklang. Speziell stellt sich dabei die Frage, wie die Erwähnung Bachs in diesem Zusammenhang zu bewerten ist. Der andere Komplex betrifft die „Societät der musikalischen Wissenschaften“ Lorenz Christoph Mizlers: Fischer gehörte ihr an – als eines der Mitglieder, deren Profil für die Nachwelt mangels musikalischer Überlieferung bestenfalls verschwommen erscheint. So ist zunächst das Leben Fischers zu resümieren, und zwar auch über die Zeit hinaus, die dieser in seiner Autobiographie in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* behandelt.⁸

Christian Friedrich Fischer

Am 23. Oktober 1698 in Lübeck geboren und bereits seit 1704 vaterlos, absolvierte Fischer das Lübecker Gymnasium Katharineum und muß schon dort in engeren Kontakt zum Organisten an St. Marien, dem Buxtehude-Nachfolger Johann Christian Schieferdecker, gekommen sein; dieser nahm Fischer

⁷ „Nehmt ein Exempel | An Gantzken, meiner theuren Gönnerin, | Ihr aufgeklärter Sinn | Hat meine Krafft ruhmwürdig eingesehen. | Wie Sie an Tugend reich, | So ist Sie der Musik an Schönheit gleich. | [...]“.

⁸ J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740 (Nachdruck Berlin 1910), S. 402–405. – Zusätze, die über diese Mitteilungen hinausgehen, werden im folgenden eigens bezeichnet.

1720 bei sich auf, nachdem auch dessen Mutter gestorben war. Fischer wirkte in Lübeck als „Concert-Tenorist“ und Präfekt, bis er sich im Juni 1725⁹ an der Universität Rostock immatrikulierte. Das Studium schloß er 1727 mit einer juristischen Dissertation über das Lübecker Stadtrecht ab¹⁰ und plante eine Weiterqualifikation an der Universität Halle, fiel jedoch auf dem Weg dorthin preußischen Werbemännern in die Hände, mußte Militärdienst leisten und kehrte daraufhin nach Lübeck zurück, wo er sich als Notar niederließ. Persönliche Bekanntschaft mit dem dänischen Rat Christopher Gensch von Breitenau, dem Stifter einer Gelehrtenschule in Plön, führte dazu, daß er an dieser 1729 Kantor wurde; seine Antrittsrede handelte „Von dem Verfall der Musik und Schulen“.¹¹ Allgemeinpädagogisch verwertbare Interessen zeigte er im Umfeld der Berufung mit einem Buch *Grund-Risse wie ein Periodus zu verfertigen*;¹² darauf, daß Fischer auch nach der Lübecker Schulzeit musikalische Interessen verfolgte, verweist zumindest der erhaltene Textdruck einer Rostocker Sere-nata, als deren Komponist er zu gelten hat.¹³ Musikalische Anforderungen, die Fischer als Musiker in Plön erfüllte, lassen sich mit Matthesons Hinweisen auf die Anlage eines vierstimmigen Choralbuches (mit ausführlicher Vorrede) und auf „Zufällige Gedancken von der Composition“ umschreiben, zwei Werken, die ungedruckt blieben. Mit der Plöner Tätigkeit¹⁴ jedenfalls erlangte Fischer größere Ausstrahlung; 1737/38 war er als Kantor für Tondern (Tønder, Dänemark) im Gespräch,¹⁵ und am 4. Mai 1744 schließlich wurde er als Kantor an die Kieler Gelehrtenschule berufen.¹⁶

Daß Gehaltsversprechungen, die für seine Annahme der dortigen Wahl ausschlaggebend waren, aus der Luft gegriffen waren, erkannte Fischer zu spät. So wurde sein weiteres Wirken vom Ringen um eine Verbesserung seiner ökonomischen Situation geprägt. Dies spiegelt sich teils in örtlichen Quellen (Stadt, Universität, Landesherr), teils in musikalischer Produktivität, die aller-

⁹ *Die Matrikel der Universität Rostock*, hrsg. von A. Hofmeister, Teil: 3: *Ostern 1611 bis Michaelis 1694*, Rostock 1895, S. 140; abweichend von Mattheson.

¹⁰ *Dissertatio de origine et fontibus juris Lubecensis*, Rostock 1727.

¹¹ Nicht erhalten.

¹² Plön, gedruckt vermutlich 1729; vgl. D-EU, VI b 306.

¹³ *Die von Themis gelobete Weisheit*, Rostock 1726; Druckexemplare erhalten in D-SWI und D-ROU; auch bei Mattheson.

¹⁴ Der Plöner Lektionsplan Fischers ist abgedruckt bei H. Rieper, *Geschichte des Plöner Gymnasiums (1704–1930)*, Plön 1956, S. 25f.

¹⁵ Åbenrå, Landsarkivet for Sønderjylland, Bestand Tønder by, Ca 58–83 (Rechnungsbücher) und 518 (Kantorenakten). Rufe nach Reval und Anklam lehnte er ab (so Mattheson).

¹⁶ Jüngere Details im folgenden insbesondere nach E. Pomsel, *Die Kantoren der Kieler Stadtschule von 1550 bis 1870*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte* 53 (1961), S. 149–170, hier S. 161–163.

dings nur über Textdrucke und dokumentarische Quellen rekonstruierbar ist. 1745 wurde demnach bei der Hochzeit des Landesherrn, Herzog Karl Peter Ulrich von Schleswig-Holstein-Gottorf (später Zar Peter III.) mit Prinzessin Sophie Auguste von Anhalt-Zerbst-Dornburg (später Zarin Katharina II.), eine Kantate Fischers aufgeführt; nach 1748, dem Jahr seines Eintritts in die Mizlersche Societät,¹⁷ entstanden unter anderem *Seliges Erwegen über die sieben letzten Worte des leidenden und sterbenden Jesu an dem Creuze*, ferner eine Matthäus-Passion und *Den durch die Geburt Jesu Christi herrlichen Glücksstand der Menschen [...]* sowie, vor allem in den Jahren 1750–52, zahlreiche weitere Gelegenheitsmusiken.¹⁸ Für drei Festkantaten, die zum dänischen Regierungsjubiläum 1749 in Tønder erklangen, verfaßte Fischer ausdrücklich nur die Texte;¹⁹ dies ist der Grund dafür, daß er auch für andere Werke nicht nur als Komponist in Betracht kommt, sondern zudem als Librettist. Ende Januar 1764 starb er in Kiel.²⁰

Angesichts der schlechten Werküberlieferung wird wohl nie zu klären sein, worin die künstlerische Rechtfertigung für Fischers Berufung in die Mizlersche Societät (als 17. Mitglied) lag. Wer sie prinzipiell in Zweifel zieht, muß jedoch zugleich bedenken, daß Mattheson ihn bereits über längere Zeit hinweg einer Aufnahme in die *Ehren-Pforte* für wert erachtet hatte, ehe Fischer ihm seine Autobiographie – nach dem eigentlichen Redaktionsschluß – überließ;²¹ Mizler stand somit nicht allein.

¹⁷ Zum Eintrittsdatum siehe unten.

¹⁸ D-Gs, 8 TH Past 450/80 (*Seliges Erwegen*); 8 P Germ III 8783 (*Die heilige Geschichte des Leidens und Sterbens Jesu Christi, nach S. Matthäi Beschreibung*); 2 P Germ I 6470-1 (hier und in dessen zweitem Teil die übrigen erwähnten Textdrucke sowie weitere Gelegenheitschriften). Für die Datierung der Werke ergibt sich ein Terminus post quem grundsätzlich aus Titelhinweisen Fischers auf seine Mitgliedschaft in der Mizlerschen Societät. – Für die Anzeige dreier Kantaten in *Hamburgische Berichte von neuesten gelehrten Sachen* (1749, S. 512) vgl. F. Wöhleke, *Lorenz Christoph Mizler. Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrtengeschichte des 18. Jahrhunderts*, Würzburg-Aumühle 1940, S. 121. Ferner war zuvor erschienen: *Erste Regeln der Teutschen Sprache, welche aus zehn Abschnitten bestehen*, Kiel o. J. (Vorwort datiert 25. Mai 1747); D-Gs, 8 Ling VII-1474.

¹⁹ Die Musik stammte vermutlich vom damaligen Organisten in Tønder, dem aus Thüringen stammenden Andreas Friederich Ursinus (1697–1781), von dem auch weitere Kantatenkompositionen überliefert sind (B-Bc, 975–979 MSM).

²⁰ Pomsel (wie Fußnote 16), S. 163.

²¹ Mattheson (wie Fußnote 8), S. 235, Fußnote.

Historiographische Aspekte des Textes

In Serenaten ist das Auftreten der Musik als allegorische Figur nicht ungewöhnlich, eher schon die Nennung von Komponistennamen; im Umfeld Bachs ist etwa an das Rezitativ zu denken, in dem Christiane Mariane von Ziegler 1729 auf das Dreigestirn Telemann, Bach und Händel verweist.²² Über diese Idee geht Fischer weit hinaus, indem er mit der Vielzahl von Namen, die er nennt, zugleich ein eigenes Musik- und Repertoireverständnis umreißt. Damit wiederum rückt er das Rezitativ in die Nähe anderer Reihungen von Komponistennamen der Zeit, die aber eher in der musikästhetisch-musiktheoretischen Literatur zu finden sind.

Hier also werden beide Ansätze – der des Musikrezitativs und der der Musiktheorie – miteinander gekreuzt. Der Gedanke, daß es sich um ein Rezitativ handelt, ist dabei im Hinblick auf die Zielgruppe wichtig, deren Zusammensetzung (anders im Bereich der Musiktheorie) nicht zwingend fachgebunden ist; also wären Namensnennungen kaum sinnvoll gewesen, mit denen unter den Hörern der Serenata nur Ausgewählte etwas verbunden hätten. Ähnliches gilt auch für Erläuterungen, die zu den Komponistennennungen hinzugesetzt werden: Anders als in musiktheoretischer Literatur erschiene in der Serenata ein didaktisch-autoritativer Ansatz verfehlt, der die Auswahl ästhetisch herleitet, sie ausführlicher beschreibt oder auch Wichtiges von weniger Wichtigem absetzt. Dennoch mußten die beiden Ideen zu einem homogenen Ganzen zusammengefügt werden: Die Personenhinweise waren so auszuwählen, daß mit ihnen das Anliegen eines Lobpreises der Musik plausibel wurde; tendenziell jeder im Publikum sollte die Namen als Platzhalter für ideale Musik verstehen, und die Würdigungen mußten so knapp und prägnant wie möglich sein. Selbst wenn unter den Nennungen einzelne (zudem: bei einzelnen Hörern) dieses Ziel verfehlten, konnte so die Summe als umfassendes Kunstideal verständlich sein. Damit spiegelt sich in den Erwähnungen nicht allein das individuelle Verständnis Fischers, sondern zugleich seine Erwartung, welche Kenntnisse er bei seinem Publikum voraussetzen könne. Die Namen erscheinen also als repräsentativer Ausschnitt aktueller örtlicher Kenntnisse, quasi als Ersatz für ein Inventar, das das Musikverständnis dieses Publikums spiegelt: Andere Namen hätten hinzugefügt werden können; nur in begrenztem Umfang jedoch hätte der Dichter sich leisten können, auch Musiker zu erwähnen, die nicht allgemeiner bekannt waren.

Daß sich zwischen den Namensnennungen Fischers und denen der zeitgenössischen Musikliteratur Überschneidungen ergeben, liegt also in der Natur der Sache: Gerade die als groß empfundenen Komponisten waren unter beiden Voraussetzungen zu erwähnen. Die individuellen Zugänge Fischers erschlie-

²² Dok II, Nr. 270.

ßen sich somit erst aus einer gründlicheren Untersuchung seines Vorgehens. Seine Aufstellung ist zunächst zu strukturieren; hierbei bieten sich als Zugänge Alter und Herkunft der Musiker an, ebenso die historische Verfügbarkeit von deren Œuvres.

Auffällig ist zunächst der große Anteil älterer Komponisten, die Fischer nennt. Da er Bach offenkundig noch am Leben glaubt, läßt sich die Namensreihe nach der Zeile, die Reinhard Keiser gewidmet ist, in zwei Hälften teilen; zuvor sind neun bereits verstorbene genannt, danach acht lebende – plus Bach. Vom Hochzeitstag 1751 aus gerechnet, überspannt dieser Lobpreis rund ein Jahrhundert musikhistorischer Entwicklung, ungefähr seit der Berufung Kaspar Försters (d. J.; 1616–1673) an den Kopenhagener Hof im Jahr 1652.

Fischer jedoch geht nicht primär als Historiker vor, der etwa die Musikentwicklung anhand mehrerer Generationen von Schlüsselpersonlichkeiten darstellt; der Ansatz ist vielmehr dezidiert musikpraktisch motiviert, denn Fischer verwendet ausdrücklich die Formulierung, jene älteren Musiker seien „nach dem Tode noch im Leben“. Damit setzt er sich von gängigen musikästhetischen Modellen der Zeit ab. Als deren Grundtendenz ist wiederum viel eher damit zu rechnen, daß Musik nach 30 bis 50 Jahren als veraltet galt, zumindest als altertümlich (und auch dies nur, wenn sie besonderen Schutz genoß, etwa den der Liturgie oder der Musiktheorie). Für den vor-historistischen Gedanken einer dauernden Optimierung der Kunst, die zu Überwindung oder direkter Ablehnung von Musik auch des 17. Jahrhunderts führte, findet sich hier also kein Anhaltspunkt; Fischer belegt seine ästhetisch begründete Wertschätzung vielmehr mit Worten, die noch 80 Jahre später, in der Frühzeit des musikalischen Historismus, als Schlüssel dafür gelten konnten, Musik überzeitliche Bedeutung zuzuerkennen – in diesem späteren Fall Mozart.²³

Woraus dieses Bewußtsein für große Traditionen resultiert, ist eingehender zu prüfen – ob aus regionalen Denkmodellen oder aus besonderen Voraussetzungen, die allgemein eher im Kontext der Tastenmusik anzutreffen sind.²⁴

Als ästhetisch-historiographisches Modell ist dieser Ansatz allerdings auf jeden Fall bemerkenswert. Daß die meisten Repräsentanten des hier entfaltenen Traditionsgedankens für den späteren musikalischen Historismus keine Rolle spielten, beeinträchtigt diese Feststellung nicht.

Dieser Grundzug verbindet sich für Fischer mit einem zweiten charakteristischen Aspekt: Die Perspektive der Musikanschauung ist zwar unmißverständlich mitteleuropäisch, dabei aber nicht ausdrücklich national; vielmehr

²³ G. N. Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, Leipzig 1828, S. 1 (Motto nach J. Hoffbauer): „Nur Jener, dessen Tonwerke schon nach vierzig Jahren, statt zu veralten, immer noch entzücken werden, möge mit Mozart um den Vorrang rechten.“

²⁴ K. Küster, *Schütz und die Orgel: Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600*, in: Schütz-Jahrbuch 22 (2000), S. 7–16, besonders S. 10–13.

wird Corelli hervorgehoben, der ebenfalls seit Jahrzehnten nicht mehr am Leben ist. Wichtig ist dabei, daß in metrischer Hinsicht „Corelli“ durch unzählige viele andere italienische Namen hätte ersetzt werden können; der Name erscheint somit im gegebenen Zusammenhang als gezielt ausgewählt.

In einer nächsten Stufe ist zu prüfen, ob die Namensgruppen, die Fischer innerhalb einzelner Verszeilen bildet, auch inhaltlich aussagekräftig sind. Bei der Untersuchung der Komponistenprofile ist einesteils besonders die Verbreitung von deren Werken im Druck in den Blick zu nehmen, andernteils die Argumentation strikt an das Hochzeitsdatum als Terminus ante quem dafür zu knüpfen, worauf sich die Zugänge zu dem jeweiligen Musiker gegründet haben können.

– Neben Corelli werden Heinichen und Graupner erwähnt: erneut zwei Namen, die in metrischer Hinsicht alles andere als ausgefallen sind. So ist denkbar, daß bereits diese drei Erstgenannten inhaltlich aufeinander bezogen werden; dies ließe sich nur auf der Grundlage instrumentaler Ensemblesmusik verstehen. Im Hinblick auf den gehobenen sozialen Stand des Publikums wäre neben Triosonaten durchaus auch an Musik in größeren Besetzungen zu denken. Zugleich kann das Publikum Bekanntschaft mit Graupner über dessen Tastenmusikdrucke gemacht haben; dies böte eine Argumentationslinie, die von der auf Corelli ausgerichteten in jedem Fall abgesetzt wäre.

– Im Fall Kuhnau müßte das Publikum, das mit „beliebte Kenner“ umschrieben wird, Zugang vorrangig zu den Tastenmusikdrucken aus den Jahren 1689–1700 gehabt haben – ebenfalls Musik, die ein halbes Jahrhundert alt war. Auffällig ist hier, daß Fischer Kuhnau in enger Nachbarschaft zu Krieger (zweifelloso Johann Krieger) sieht: In der einschlägigen biographischen Literatur der Zeit finden sich keine Anhaltspunkte für diese Beziehung.²⁵ Mit Wecker, dem Lehrer Kriegers, ließe sich dieses Namenpaar zu einer Tastenmusiker-Tradition erweitern; allerdings wird sein Name an einer anderen Stelle erwähnt. Dennoch wird Aspekten dieser Traditionsgruppe noch eigens nachzugehen sein.

– Förster und Wecker (von dem das Publikum neben Tastenmusik auch die gedruckten 18 geistlichen Arien von 1695 gekannt haben kann) sind im Rezitativtext die beiden Komponisten, deren Wirkungszeit vollständig im 17. Jahrhundert liegt; das konkrete Bewußtsein dafür, daß es sich um ‚alte Meister‘ handelt, bringt Fischer gezielt zum Ausdruck („sind nach dem Tode noch am Leben“) und erweitert diese Gruppe primär um Theile, der insofern auch einer

²⁵ Weder bei Walther (*Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint: Kassel 1953) noch bei Mattheson (wie Fußnote 8). Ein versteckter Hinweis findet sich bei Mattheson, *Das Beschützte Orchestre oder desselben Zweyte Eröffnung* [...], Hamburg 1717 (Reprint: Leipzig 1981), S. 16; er belegt lediglich fortgesetzte Kontakte zwischen den beiden, besagt aber nichts über deren Ausgangspunkt.

schon weiter zurück liegenden Vergangenheit zugerechnet wird, sekundär um Schieferdecker, dessen sperriger Name ein attraktiver Reimpartner zu „Wecker“ ist – es handelt sich bei diesen beiden Namen um die einzigen, die in eine Reimposition gestellt werden. So erscheint die ‚historische‘ Gruppenbildung Wecker-Förster-Theile als inhaltlich plausibel; daß Schieferdecker hier einbezogen wird, hat eher metrische Gründe.

– Schieferdecker kannte Kuhnau aus dessen Zeit als Leipziger Thomasorganist; mit Keiser war er befreundet. Keine dieser Beziehungen spiegelt sich im Text Fischers, obgleich dieser durch jenen als seinen Mentor entsprechende Informationen erhalten haben könnte. Daß diese Details hier nicht angesprochen werden, läßt sich zunächst mit der spezifischen Publikumsorientierung des knappen Rezitativtextes erklären, in der solcherart Persönliches keine Bedeutung gehabt hätte; dennoch muß auch diesen Zusammenhängen nochmals nachgegangen werden.

– Mit Keiser wird ein erster Musiker genannt, dessen Würdigung einen ganzen Vers umfaßt. Dies wiederholt sich zunächst nur noch für Telemann, dann besonders für Mattheson. Während Keiser und Telemann damit (und in den konkreten Formulierungen) besonders herausgehoben werden, wird für Mattheson begründet, weshalb er als Musiktheoretiker in die Namensreihe einbezogen wird: nicht primär deshalb, weil er weniger bekannt gewesen sei (gerade das literarische Klima, das die Hochzeitsgesellschaft auszeichnet, spräche gegen diese Annahme), sondern allein wegen des andersartigen, auf Musiktheorie gegründeten Ansatzes.

– Eine Namens-Nachbarschaft Händels mit Bach wird in der hier vorliegenden Form seit Gottscheds *Biedermann* (1728) gebildet.²⁶ Insofern ist Fischers Koppelung nicht auffällig. Eher ist hervorzuheben, daß für Fischer das Verbindende zwischen beiden in deren Tastenmusik lag; auch dafür jedoch gab es Vorbilder.²⁷

– Daß Fischer (als Lübecker) neben Schieferdecker auch dessen Nachfolger Johann Paul Kunzen vorkommen läßt, ist wenig erstaunlich, durchaus aber, daß letzterer sich einen Vers mit „Grau[n]“²⁸ teilt. Da Fischer sie nur im Hinblick auf „Fleiß“ nebeneinander stellt, bleibt unklar, welche qualitativen Hintergründe diese Paarbildung hat.

– Neben „Graun“ und Kunzen sind Hurlebusch und Mizler die jüngsten in dieser Musikergruppe. Für Hurlebusch dürfte Fischer sich auf Klaviermusikdrucke beziehen, für Mizler auf die Odensammlungen der Jahre 1740–1743.

²⁶ Dok II, Nr. 249.

²⁷ Ähnlich zuvor Mizler 1737 (Dok II, Nr. 404) und J. A. Scheibe 1745 (Dok II, Nr. 531).

²⁸ Der Opernkomponist Carl Heinrich Graun war wie Fischer Mitglied in der Mizlerschen Societät; Johann Gottlieb Graun käme ebenso in Frage, dann wohl als Komponist instrumentaler Ensemblemusik.

Nimmt man zunächst die letzten beiden Gruppen in den Blick, stellt sich erneut die Frage nach der Aktualität: Mit Ausnahme Mizlers sind auch die jüngsten unter den Genannten über 50 Jahre alt. Damit läßt das Musikverständnis, das Fischers Rezitativ spiegelt, nicht nur in seinen Wurzeln, sondern auch im Hinblick auf Zeitgenössisches einen konservativen Grundzug erkennen. Resümiert man die Namensnennungen hingegen unter werkästhetischen Gesichtspunkten, treten besonders die Zugänge zu Tastenmusik und zu instrumentaler Ensemblemusik in den Vordergrund; andere aktuelle Gattungsbereiche wie die Oper, die geistliche Vokalmusik oder zeitgenössische Werke für größere instrumentale Ensembles werden allenfalls in den pauschalen Hervorhebungen Keisers und Telemanns sowie (vielleicht) unter dem Namen „Grau[n]“ mit erfaßt. Im Detail beschreibt Fischer damit (der jüngeren Vorstellung einer Barockmusik benachbart) eine Epoche, deren Ahnherren teils bei Vertretern des „stile moderno“ des mittleren 17. Jahrhunderts zu suchen sind, teils bei Tastenmusikern aus dessen zweiter Hälfte.

Dies alles jedoch muß, wie erwähnt, nicht zwangsläufig auf Fischers individuelles Verständnis zurückgeführt werden, sondern bestätigt eher, daß die Textinhalte an der Gattungskenntnis des Publikums orientiert sind; zuerst diesem also ist auch der konservative Repertoirezugang zuzuschreiben. Diesem Publikum läßt sich aber gerade nicht Abgeschiedenheit oder Modernitätsferne attestieren – angesichts seiner aufklärerischen Interessen, mit denen es seiner Zeit eher voraus war. Vielmehr muß in dieser Interessenlage auch die Traditionsgebundenheit des Musikalischen aufgehen können, und zwar solchermaßen, daß Musik Eingang in moderne Geschichtskonzepte fand, denen die Aufklärung eine Richtung gab.

Im Hinblick auf die Bildungsansprüche des Publikums ließe sich zudem mit detaillierten Kenntnissen musiktheoretisch-musikästhetischer Literatur rechnen. Sie werden von Fischer jedoch lediglich auf Mattheson bezogen, mit dem die Musikliteratur also exemplarisch benannt wird. Daran hat nicht einmal die Erwähnung Mizlers Anteil; dieser ist ausdrücklich der Gruppe der modernen Musiker zugeordnet. Ähnlich wird die Nennung Theiles nicht auf dessen musiktheoretische Ambitionen zurückgeführt: Mit Förster und Wecker findet er sich in einem einzigen Verszusammenhang, der eher den Gedanken der ‚alten Meister‘ profiliert.

So zeigt sich hier ein eigenartiger Zwiespalt: Fischer erwähnt seine Zugehörigkeit zur Mizlerschen Societät auf den Titelseiten der erhaltenen Textdrucke; sie war ihm zweifellos wichtig, und die Idee einer gelehrten Musik, die für die Societät charakteristisch war, konnte aus Matthesons Sicht ausdrücklich auch Prädikat Fischers sein.²⁹ In seinem sozialen Umfeld, vor allem im akademischen Publikum der Serenata, kann man mit diesen Ideen keine Probleme ge-

²⁹ Mattheson (wie Fußnote 8), S. 235.

habt haben, ebenso wenig mit einer eher konservativen Musikauffassung, die dieses Gelehrte von eher Galantem abgrenzen konnte. Dennoch erfolgt die Erwähnung gerade Mizlers unter völlig anderen Vorzeichen.

In der Mizlerschen Societät

Fischer erliegt also nicht der Versuchung, in größerem Umfang seine Societäts-Kollegen zu nennen; dies bleibt – insofern unverdächtig – auf Bach, Graun (falls Carl Heinrich gemeint ist), Händel, Kunzen und Telemann beschränkt. Somit werden nicht nur andere Musiker ausgespart, die (ähnlich wie Fischer selbst) für die Nachwelt zu den eher Unbekannten des Mizler-Kreises gehören, sondern etwa auch Stölzel oder Bokemeyer; ferner spielen musiktheoretische Interessen der Mitglieder keine Rolle. Dennoch läßt sich mit weiterem Informationsgewinn danach fragen, wie Kontakte Fischers zu seinen Societäts-Kollegen die Namensnennungen beeinflussen.

Bemerkenswert ist zunächst, daß nach dem Tod Bachs fast ein dreiviertel Jahr verstrichen war, ohne daß Fischer davon erfahren hätte. Sogar innerhalb der Societäts-Strukturen wurde diese Nachricht also zunächst nur zufällig übermittelt: dann, wenn es einen funktionstüchtigen Austausch zwischen Einzelmitgliedern gab.³⁰ Erst mit dem gedruckten Nachruf³¹ gelangte die Nachricht zu allgemeiner Bekanntheit.

Persönliche Beziehungen Fischers bestanden hingegen zu Kunzen. Sie beruhten allerdings nicht nur auf Lokalpatriotismus, sondern ergaben sich – innerhalb der Societät – auch über den Versandweg der „Pakete“: Für 1752 ist erkennbar, daß Kunzen die damals aktuelle Sendung an Fischer weiterreichen und dieser sie an Mizler nach Warschau schicken sollte.³² Direkte Kontakte Fischers sind ferner 1751 zu Georg Andreas Sorge in Lobenstein nachzuweisen;³³ sie sind aus mehreren Gründen eingehender zu beleuchten.

Sorge bleibt in Fischers Rezitativtext unerwähnt, obgleich er gerade in dessen tastenmusikalischen Profil gepaßt hätte. Ferner hatte Sorge selbst 1747 eine Komponistenreihe zusammengestellt, in der Tastenmusik wichtig ist; sie überschneidet sich mit derjenigen Fischers bei Bach, Händel und Kuhnau, umfaßt daneben Mattheson (von Fischer auf andere Weise gewürdigt) sowie

³⁰ Vgl. etwa die Mitteilung Sorges vom 7. September 1750, die ihren Empfänger Meinrad Spieß am 30. September erreichte, also zwei Monate nach Bachs Tod (Dok II, Nr. 622).

³¹ Dok III, Nr. 666.

³² H. R. Jung und H.-E. Dentler, *Briefe von Lorenz Mizler und Zeitgenossen an Meinrad Spieß (mit einigen Konzepten und Notizen)*, in: *Studi musicali* 32 (2003), S. 73–196, hier S. 143.

³³ Ebenda, S. 138.

Carl Philipp Emanuel Bach, Froberger und Walther.³⁴ Daß insbesondere diese drei bei Fischer fehlen, erscheint jedoch plausibel: Den Namen Bach nennt er nur einmal und verwendet ihn offenkundig für Johann Sebastian; daraufhin hätte ein anderer Bach nur verwirrend gewirkt. Daß die Orgelmusik Walthers für den Lobensteiner Organisten Sorge eine andere Bedeutung hatte als für Fischers Kieler Publikum (in dem eher Kenner und Liebhaber einer Musik für besaitete Tasteninstrumente versammelt waren), wirkt ähnlich plausibel wie die Vermutung, daß die Tastenmusik des 17. Jahrhunderts durch Wecker repräsentativ abgebildet war und somit für Froberger kein Platz mehr war. So lassen sich die Unterschiede der Komponistenreihen aus den spezifischen Divergenzen der zugrunde liegenden textlichen Gattungen erklären, kaum aber als prinzipielle Meinungsverschiedenheit unter Mitgliedern der Mizlerschen Societät auffassen.

Somit erschließen sich insgesamt mit Fischers Musikrezitativ keine unmittelbaren Neuerkenntnisse zu dessen Stellung in der Societät oder zu deren Binnenstrukturen.³⁵ Wichtig für die allgemeine Geschichte der Societät sind jedoch die Informationen über die Aufnahme Fischers: Bereits im August 1747 teilte dieser seine Berufung dem amtierenden Kieler Bürgermeister Noordt mit (um damit Gehaltsforderungen Nachdruck zu verleihen);³⁶ Mizler hingegen registrierte das Eintrittsdatum Fischers erst im Januar 1748,³⁷ also fünf Monate später. Für prinzipiell jedes Mitglied ist also mit einem längeren Prozeß der Aufnahme zu rechnen; wie dieser sich gestaltete, wäre eigens zu untersuchen.

³⁴ Dok II, Nr. 563.

³⁵ Die Rahmenbedingungen ihrer Arbeit, insbesondere im Hinblick auf die Mitgliederpflichten, sind schlecht dokumentiert. Mit guten Gründen läßt sich für einige Werke der Mitglieder eine Drucklegung für Societäts-Zwecke vermuten (auch über die charakteristischen Drucke aus Bachs Spätwerk hinaus); für eine der Sendungen ist auch der Inhalt umfassend belegt: L. C. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Dritter Band, Leipzig 1752 (Reprint: Hilversum 1966), S. 358–362. Doch nur für einen einzigen konkreten Druckabzug ist ein Versand über die „Pakete“ nachgewiesen worden: für Meinrad Spieß' Exemplar von Bachs „Canon triplex“ BWV 1076 (vgl. L. Nowak, *Ein Bach-Fund*, in: *Fontes Artis Musicae* 13 (1966), S. 95–98). Insofern bieten die Neuerkenntnisse über Fischer anscheinend keine neuen Ansatzpunkte für eine vertiefende, auf die inneren Funktionen der Societät ausgerichtete Forschungsarbeit.

³⁶ Pomsel (wie Fußnote 16), S. 162.

³⁷ L. C. Mizler, *Musikalische Bibliothek* IV, Leipzig 1754, S. 107.

Resümee

Fragt man nach den spezifischen Kriterien, die Fischer in seiner Komponistenauswahl leiteten, ließe sich der Text zunächst nach regional norddeutschen Aspekten durchleuchten. Hier erweist es sich als hilfreich zu überprüfen, welche Segmente Fischer ausspart. Obgleich für ihn ein tastenmusikalischer Ansatz grundlegend ist, findet sich unter den genannten Musikern kein einziger, der als Vertreter der norddeutschen Orgelkunst bekannt ist: weder Dieterich Buxtehude in Lübeck noch Johann Adam Reincken oder Vincent Lübeck in Hamburg. Ähnlich könnte ein norddeutscher Repertoireansatz den Eindruck erwecken, daß er in geistiger Nachbarschaft etwa zur Sammlung Bokemeyer zu sehen wäre. Doch gerade die nächstgelegenen Segmente fehlen: Theile ist der einzige erwähnte Musiker, der zeitweilig in der Kapelle des gottorfischen Herzogtums gewirkt hatte; dessen Herrschaftszentrum befand sich seit dem Nordischen Krieg in Kiel, Fischers Wirkungsort. Ein regionales Bewußtsein für Musiktraditionen des Gottorfer Hofes und deren Einbettung in weiterreichende Kulturbeziehungen war also nicht gegeben, obgleich der gezielte Musikzugang Fischers eine Würdigung gerade dieser älteren Musik ermöglicht hätte.

Auch im weiteren Umkreis läßt sich der Blick auf musikhistorische Segmente richten, die als fehlend gekennzeichnet werden können. Besondere Bedeutung haben dabei die Namen, die in vergleichbaren Aufstellungen ästhetisch-musiktheoretischer Literatur zu finden sind. Daß keine typische Kontrapunktiker-Gruppe gebildet wird (ihr müßten Johann Joseph Fux und Johann Gottfried Walther angehören),³⁸ erklärt sich aus dem musikpraktischen Zugang, den Fischer für dieses Serenaten-Rezitativ im Blick haben mußte. Und anders als in zeitgenössischer musiktheoretischer Literatur wird außer „Graun“ keiner der Musiker genannt, die die junge preußische Hofkapelle prägten, nicht einmal Quantz.³⁹ Mit Johann Adolf Hasse fehlt ferner der führende deutschsprachige Opernkomponist der Zeit.⁴⁰

Der Versuch, die Namensreihe ex negativo zu fassen, findet natürliche Grenzen darin, daß Fischer in jedem Fall nur eine Auswahl bildete; dies kann aber dazu beitragen, seinen Ansatz zu verstehen. Denn er hätte reiche Möglich-

³⁸ Fux bei Scheibe (Dok II, Nr. 444); Fux und Walther bei Mattheson, sowohl 1737 (Dok II, Nr. 408) als auch 1739 (Dok II, Nr. 465).

³⁹ Schon 1728 in einem anonymen Hamburger Dokument, vgl. Dok V, Nr. B 250a. Zu C. P. E. Bach siehe oben; beide sind 1749 in einem Huldigungsgedicht an G. A. Sorge genannt (Dok II, Nr. 595).

⁴⁰ In entsprechenden Komponistenreihen erwähnen ihn z.B. Mizler 1740 (Dok II, Nr. 481), Gottsched 1740 (Dok II, Nr. 483), Hoffmann 1749 (Dok II, Nr. 595). – Falls mit „Grau[n]“ Carl Heinrich Graun gemeint ist, wird immerhin ein profilierter Komponist moderner zeitgenössischer Opern erwähnt.

keiten gehabt, Konzepte für eine Rezitativformulierung, die von der vorliegenden abwich, aus der musiktheoretisch-ästhetischen Literatur abzuleiten. So ist die Eigenständigkeit (unabhängig zunächst von Mattheson, ferner von Mizler) ein erstes bemerkenswertes Detail, das sich mit dem Repertoireansatz verbindet.

Eine prinzipielle Offenheit gegenüber Italien (Corelli), vor allem aber gegenüber Leistungen mitteleuropäischer Musiker aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt zudem ein eigenes Geschichtsverständnis. Verwiesen wird weder auf Palestrina oder Schütz als Stammväter kontrapunktischer oder nationaler Kunst, sondern auf Wurzeln einer Musiktradition, als deren ferne Fluchtpunkte der konzertierende Stil und die Tastenmusik erscheinen: Das Konzertierende verbindet sich mit Förster und Corelli ebenso wie letztlich mit Keiser und Telemann, das Tastenmusikalische verweist – von Kiel aus eigenartig weitgehend – auf Musiker, die aus mittel- und süddeutschen Regionen stammen. In dieser Traditionslinie zwischen Wecker sowie Kunzen und Hurlebusch muß demnach auch die Nennung Bachs bewertet werden.

Um dies zu verstehen, sind die Beobachtungen aufzugreifen, die einerseits von der Namens-Nachbarschaft Kuhnau-Krieger und andererseits von den Beziehungen Schieferdeckers ausgegangen sind. Denn als ein übergeordnetes Kriterium, das zur Auswahl der Namen führen konnte, läßt sich sehr weitgehend eine künstlerische Tradition benennen, in die Fischer sich eingebunden sah – unabhängig davon, wie die Namen im Rezitativtext gruppiert sind.

Als fernster Fluchtpunkt erscheint Wecker; dessen Schüler Johann Krieger wurde im Frühjahr 1681 Organist in Zittau. Diesen Posten hatte Kuhnau zwischenzeitlich versehen, und dessen Biograph Richard Münnich stellt 1902 fest, es sei „befremdend, daß die Lebensberichte über Kuhnau den gleichzeitigen Aufenthalt Krieger's in Zittau nicht stärker hervorheben, zumal ihre freundlichen Beziehungen anscheinend auch später erhalten blieben“.⁴¹ Dies zeigt zunächst, wie unabhängig Fischer handelte, als er Kuhnau und Krieger buchstäblich in einem Atemzug nannte; da er Kuhnau nie begegnet sein kann, kommt nur dessen Schüler Schieferdecker als Vermittler einer entsprechenden Information an ihn in Betracht. Oder anders: Fischer konnte sich als Repräsentant einer vierten Musikergeneration sehen, die sich auf das Wirken Weckers als eines Urvaters zurückführen ließ; Krieger, Kuhnau und Schieferdecker standen zwischen diesem und ihm.

⁴¹ R. Münnich, *Kuhnau's Leben*, in: SIMG 3 (1901/02), S. 473–527 (seitengleich, aber erweitert gegenüber dem Dissertationsdruck als *Johann Kuhnau. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1902), hier S. 501. Daß sich in der Tastenmusik Kuhnaus Anregungen Kriegers spiegelten (über die Titelgebung „Clavierübung“ hinaus), hatte bereits zuvor Max Seiffert erwähnt; vgl. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Bd. 1: *Die ältere Geschichte bis um 1750*, Leipzig 1899, S. 253.

Doch die Gruppenbildung ist nicht nur auf diese Linearität beschränkt; denn mit Heinichen, Graupner und Kunzen lassen sich zunächst ausdrücklich drei weitere Angehörige dieser Tradition benennen – als Schüler Kuhnaus aus dessen Zeit als Thomaskantor. Mit Reinhard Keiser und Schieferdecker als Thomanern zu Kuhnaus Thomasorganistenzeit wird dieser Horizont noch geweitet; und dem fernerer Leipziger Umfeld Kuhnaus ließe sich schließlich auch noch Telemann während dessen Studienzeit zurechnen. Diese Verbreiterungen sind jedoch nicht essentiell, um Fischers Sicht von Kuhnau zu umschreiben: Schon im engeren Sinne der Wecker-Nachfolge genommen, relativiert Fischer die Einschätzung, Kuhnau habe keine Schüler gehabt, die sein Lebenswerk fortgesetzt hätten („wenn er auch auf dem Felde der Klaviermusik befruchtend gewirkt hat“⁴²).

Diese Zusammenhänge erschlossen sich dem Publikum der Serenata nicht; sie waren gleichsam Privatsache Fischers. Dieser wiederum muß aufgrund seiner Mitgliedschaft in der Mizlerschen Societät gewußt haben, daß Bach der Nachfolger Kuhnaus war. So bleiben insgesamt nur sehr wenige Musiker übrig, für die eine Nachbarschaft zu der vor allem von Kuhnau vermittelten Wecker-Krieger-Tradition keine Rolle spielte: Theile und Förster als ältere Musiker, ferner Händel und Mattheson, schließlich – als jüngere – Graun, Hurlebusch und Mizler. Bach nimmt zwischen Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit zu dieser Tradition eine Zwischenstellung ein – als Leipziger Director musices, ohne aber auch nur in einem weiteren Sinne Kuhnau-Schüler gewesen zu sein.

Diese Grundzüge zu einer Musikgeschichte, die sich teils so klar aus der Tastenmusik formiert, teils über die Geschichte des ‚modernen‘ konzertierenden Stils verstehen läßt, werden – den Anforderungen des ‚name dropping‘ in diesem Rezitativ entsprechend – geschickt zusammengeführt und als historische Entwicklung dargestellt, und zwar in einem engeren Sinne: Das damit umrissene musikalische Konzept ließe sich allzu leicht mit jüngeren Modellen einer ‚Barockmusik‘ umschreiben, in der eine ‚Vor-Bach-Zeit‘ auf eine herauszuhebende Musikergruppe aus Bach, Händel und Telemann⁴³ hingeführt hat. Eher müssen die Alternativansätze betont werden: Denn es handelt sich (insofern aus dem Horizont lebendiger Kulturpraxis formuliert) um etablierte Traditionslinien des 17. Jahrhunderts, die nur deshalb weiterwirken konnten, weil die Musiker der Bach-Generation diese fortführten. Das musikästhetische (Selbst-)Verständnis, das Fischer erkennen läßt, erscheint damit dezidiert historisch, läßt sich also nicht als optimierende Herleitung des Gegenwärtigen als eines Idealzustands auffassen.

⁴² Münnich (wie Fußnote 41), S. 520.

⁴³ So bereits 1729 Christiane Mariane von Ziegler (Dok II, Nr. 270).

Ein tastenmusikalischer Ansatz im beschriebenen Ausmaß ist im Text direkt nicht mehr zu erkennen; eher wird der Eindruck vermittelt, die Musik werde umfassend abgebildet – doch dies ist angesichts der beschriebenen systemischen Lücken nicht der Fall. Dennoch wird bei einer Feinjustierung des Bildes deutlich, daß es um 1750 möglich war, musikhistorische Entwicklungen ausgehend von einer Tastenmusiktradition darzulegen, die sich über ein Jahrhundert hinweg in Nürnberg und Zittau sowie daraufhin besonders in Leipzig formiert hatte – und zwar zunächst nur aus Kieler Perspektive. So ist zu prüfen, ob sich in dieser auch allgemeinere Tendenzen spiegeln.

Das innerlich Verbindende dieser Tastenmusiker-Gruppe läßt sich – über die Idee einer äußerlich wirksamen Schulbildung hinaus – am ehesten exemplarisch mit dem Titel „Clavierübung“ fassen, entsprechend den ‚Startvorgaben‘ Kriegers (1698)⁴⁴ und Kuhnaus (1689) in dieser Hinsicht; bei der Musik für besaitete Tasteninstrumente treffen sich die erwähnten Komponisten. Dieses Gattungsfeld jedoch wurde auch durch deren norddeutsche Zeitgenossen ‚bedient‘, nicht nur durch Reinken, für den ein besonderer Schwerpunkt des erhaltenen Werkes auf der Suite liegt, sondern auch durch Buxtehude.⁴⁵ Daß deren Werke in Norddeutschland prinzipiell im gleichen Quellensammenhang mit mittel- oder süddeutscher Tastenmusik überliefert werden konnten, belegt das um 1694/1704 angelegte, umfangreiche Manuskript des Tastenmusikers Johann Kruse.⁴⁶ Wenn Fischer sich also auf Musiker der Traditionslinie, die auf Wecker zurückführbar ist, beschränkte, läßt dies deutlich werden, wie sehr er gerade an dieser Gruppenbildung interessiert war.

Da (Druck-)Werke wie die „Clavierübungen“ gezielt auf Verbreitung angelegt waren (unter den „beliebten Kennern“, von denen Fischer spricht), wäre es nicht sinnvoll, von einer speziell Kieler Erscheinung zu sprechen; insofern weiten sich die Kreise im Hinblick auf einen größeren norddeutschen Raum. In diesem erscheint die Überlieferung von Tastenmusikquellen der Zeit weitgehend weggebrochen; daher kommt hier auch sekundären Informationen (wie dem Rezitativtext Fischers) Bedeutung zu. Dessen Mitteilungen lassen sich mit dem Kruse-Manuskript korrelieren und geben damit der norddeutschen Wahrnehmung mitteldeutscher Tastenmusik eine historische Tiefenperspektive. Greifbar wird hier ein nicht zu unterschätzendes Interesse nord-

⁴⁴ Zur Datierung der Werke vgl. bereits Seiffert (wie Fußnote 41), Bd. 1, S. 238.

⁴⁵ Zur Erweiterung der Werkkenntnis auf diesem Sektor vgl. im Überblick K. J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis*, übersetzt von H.-J. Schulze, Kassel 2007, S. 314.

⁴⁶ Kiel, Nordelbisches Kirchenarchiv, *Breitenberg 692* (mit Werken von Pachelbel, Ebner, Muffat, Buxtehude und Reinken sowie einer Corelli-Bearbeitung); vgl. K. Küster, *Cembalo- und Violinmusik im Notenbuch des Johann Kruse (1694/1704). Kompositionen Pachelbels, Buxtehudes, Reinkens, Muffats und anderer*, in: *Schütz-Jahrbuch 27* (2005), S. 129–174.

deutscher Musikliebhaber an der Tastenmusik Mitteldeutschlands – ein Phänomen, das der weitaus besser vertrauten, geographisch entgegengesetzten Überlieferung norddeutscher Tastenmusik im mitteldeutschen Raum⁴⁷ zeitlich direkt benachbart ist.

Die Nennung Bachs in diesem Zusammenhang trägt daher dazu bei, die Bekanntschaft mit seinem Werk im norddeutschen Raum zu präzisieren. Es erscheint im gegebenen Kontext nicht als zwingend, Begegnungen speziell mit seinen tastenmusikalischen Kompositionen vor 1750 im wesentlichen auf Mattheson oder Telemann zurückzuführen; vielmehr ist zuallererst an die Funktion zu denken, die Georg Böhm in Lüneburg mit dem Mitvertrieb der Partiten BWV 826 und 827 übernahm⁴⁸ – ein weiteres Detail der Ausbreitungsgeschichte mitteldeutscher Tastenmusik, das anhand norddeutscher Quellen bislang kaum überprüfbar war. Doch damit nicht genug: Die Einbettung der Nennung Bachs in einen weiten Entwicklungsrahmen sächsischer Tastenmusik zeigt vielmehr, daß es in den Bevölkerungskreisen, aus denen sich Fischers Publikum rekrutierte, auch eigene, gattungsspezifische Zugänge zu Bach gegeben haben muß: solche, in denen andere mitteldeutsche Musiker wie Wecker, Johann Krieger und Kuhnau schon länger eine Rolle gespielt hatten.⁴⁹ Dies muß fortan wohl als weitere norddeutsche Spur zu Bach Berücksichtigung finden.

⁴⁷ Vgl. exemplarisch die Ohrdruffer Quellen Johann Christoph Bachs: Schulze Bach-Überlieferung, S. 30–56.

⁴⁸ Dok II, Nr. 224.

⁴⁹ Daß Georg Raupach in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts Werke unter anderem von Kuhnau mit einem Collegium musicum in Tønder zur Aufführung brachte (vgl. Mattheson, wie Fußnote 8, S. 283), steht viel eher auf demselben Fundament wie die Quellen Georg Österreichs in der Sammlung Bokemeyer; hiervon muß Fischers Darstellung folglich abgesetzt werden.

Da seine Seel befiel ein Schauern?
 Wie viele wackre Männer
 Kon nicht die Welt aufweisen,
 Die sich durch die Musik berühmt gemacht.
 Man muß Corelli, Heinichen, und Graupens Arbeit preisen,
 Beliebte Kenner
 Vergnügen sich an dem,
 Was Kuhnau, Kriegers Geist
 Hat zu Papier gebracht.
 Ein Theile, Förster, Wecker,
 Ein gnug bekannter Schieferdecker
 Sind nach dem Tode noch im Leben.
 Wer ist nicht, welcher Reiser einen Meister heisst?
 Wann Bach und Händels Finger
 Die todten Saiten rühren,
 So wird die Seel belebet und entzückt.
 Und ist nicht Mattheson der Tonkunst Wiederbringer?
 Was hat, was wird er nicht durch seine Schriften,
 Die er bereits in die gelehrte Welt geschickt,
 Für Gutes bey der Nachwelt stiften?
 Ein Telemann wird alle hundert Jahr geboren.
 Wer will nicht Graub und Kungens Fleis erheben?
 Wem ist nicht Hulebusch und Nizlers Muse angenehm?
 Die Zeit fällt mir zu kurz, die Helden alle anzuführen,
 Gnug, daß die Vorsicht sie zu seinem Lob erkohren.

Arie

Preiswürdigster Schöpffer, vollkommenster Meister
 Der Tonkunst, die göttlich, unschätzbar, und schön;
 Dich loben die sichtbar und unsichtbare Geister,
 Sie wollen die Majestät kräftig erhöh'n.

Ihr Spötter müßt euch schämen,
 Die ihr die Tonkunst niederträchtig schätzt,
 Und in die Class der Kleinigkeiten setzt.
 Ihr werdt mit nichten
 Durch euer Splitterrichten
 Den Glanz der unvergleichlichen Musik benehmen,

End

Abb. Christian Friedrich Fischer, *Den vergnügt entschiedenen Wettstreit der Musik, Kaufmannschaft und Gelehrsamkeit [...]*, Kiel 1751
 (D-Gs, in: 2 P Germ I 6470-1, fol. [2v]).