

Anmerkungen zu den Aufführungsstätten J. S. Bachs in Weimar

Johann Sebastian Bachs Wirkungsstätten am Weimarer Hof (1708–1717) sind seit langem Gegenstand der Bach-Forschung, vor allem die Schloßkapelle „Weg zur Himmelsburg“ mit ihrer Musizierempore, der „Capelle“. Grundlegend beschrieb Reinhold Jauernig die Schloßkirche und die Umgestaltung der Capelle zu Bachs Weimarer Zeit unter Auswertung der erhaltenen Kammerrechnungen.¹ Einen – auf Jauernigs Quellenuntersuchungen aufbauenden – Überblick zu Bachs hauptsächlichlicher Wirkungsstätte im Residenzschloß legte Hans Rudolf Jung vor.²

Die über der Himmelsburg gelegene und im Jahre 1774 durch einen Schloßbrand³ zerstörte Capelle scheint die einzige mit Sicherheit zu lokalisierende Aufführungsstätte der Weimarer Hofkapelle J. S. Bachs⁴ zu sein. Über die genaueren Raum- und Platzverhältnisse in der Capelle existieren bisher nur sehr vage Angaben. Es wurde von relativ großzügigen Raumbedingungen ausgegangen, wie z. B. Christoph Wolff in seiner Bach-Biographie zu veranschaulichen versucht.⁵

Aufbauend auf jüngeren Forschungsarbeiten⁶ zur Baugeschichte des Weimarer Residenzschlosses sollen im Folgenden die tatsächlichen Raum- und Größenverhältnisse der einstigen Musizierempore dargelegt und damit bisherige Annahmen richtiggestellt werden. Außerdem sollen hier zwei weitere im Resi-

¹ R. Jauernig, *Bachs Wirkungsstätte in Weimar*, in: Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, Weimar 1950, S. 49–105, hier S. 58–71.

² H. R. Jung, *Johann Sebastian Bach in Weimar 1708 bis 1717*, Weimar 1985, S. 33 bis 36.

³ Von dem Brand am 6. Mai 1774 blieben einige Teile des Residenzschlosses verschont, darunter die bis heute erhaltenen Umfassungsmauern mit der Fassade und den Fensterachsen der barocken Dreiflügelanlage.

⁴ Zur Entwicklung der Weimarer Hofkapelle im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert siehe W. Lidke, *Das Musikleben in Weimar 1683–1735*, Weimar [1954], S. 39–61.

⁵ C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M. 2000, S. 174, Abb. 2.

⁶ F. Scharfe, *Rekonstruktion der Schlosskapelle im Weimarer Residenzschloß – Zustand 1658 bis 1774. Teil I (zweidimensionale Rekonstruktion), Teil II (dreidimensionale Visualisierung)*, Weimar 2004. Eine kurze Dokumentation dieses durch den Verfasser initiierten Forschungsvorhabens wurde bereits im *Bach-Magazin* veröffentlicht: *Bachs Weimarer Wirkungsstätte. Die ehemalige „Himmelsburg“ virtuell im Internet*, in: *Bach-Magazin* 7 (2006), S. 37.

denzschloß befindliche Musizierstätten mit Bachs Wirken in Verbindung gebracht werden – zum einen der große Festsaal mit seiner doppelten Musizierempore in dessen Westflügel, zum anderen der „Schall-Saal“ im Nordflügel.⁷

1. Zu den Raumverhältnissen der Capelle (Schloßkirche)

Bereits 2004 untersuchte Florian Scharfe die überlieferten Bauzeichnungen aus den Planungs- und Umbauphasen der Schloßkirche. Die Ergebnisse dieser vergleichenden Analyse wurden zur besseren Veranschaulichung in eine zweidimensionale (zeichnerische) und eine dreidimensionale (virtuell-räumliche) Rekonstruktion überführt.⁸ Zuletzt wurden diese Räumlichkeiten im Kontext von Bachs Weimarer Wirkungsstätten unter anderem beschrieben von Bernd Mende.⁹

Die Grundstruktur der Schloßkirche geht bis zur Emporengliederung auf Entwürfe von Giovanni Bonalino (ca. 1575–1633) zurück. Bonalinos Nach-

⁷ Neben diesen drei lokalisierbaren Aufführungsstätten im Residenzschloß sind drei weitere potentielle Wirkungsorte Bachs am Weimarer Hof in Betracht zu ziehen. Bei zweien ist die konkrete Gestalt jedoch nicht mehr genau nachvollziehbar: Zum einen unterhielt der musikaffine Mitregent Ernst August im „Roten Schloß“ (seiner offiziellen Residenz) eine eigene Privatkapelle. Nur über Inventarlisten und Beschreibungen von Raumfolgen ist dort die ungefähre Lage eines Musiziertraumes nachvollziehbar. Noch weitaus schwieriger fällt die Lokalisierung einer Bachschen Aufführungsstätte im „Gelben Schloß“ westlich des Residenzschlosses. Auf Bachs Wirken an diesem Ort weisen lediglich erhaltene Rechnungen über Instandhaltungsarbeiten an einem Cembalo aus den Jahren 1709 und 1710 hin (Dok II, Nr. 49). Die dritte, in ihrer Raumkubatur und grundlegenden Gestaltung hingegen erhalten gebliebene Musizierstätte der Hofkapelle ist der sogenannte „Gewehrsaal“ auf Schloß Ettersburg bei Weimar, das Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar als Jagdschloß diente. Konkrete Belege von Auftritten der Hofkapelle und J. S. Bachs fehlen, jedoch ist die Hofkapelle mit großer Wahrscheinlichkeit seit der Fertigstellung regelmäßig auch in diesem größten Saal des Schlosses aufgetreten, zumal der von Bach in der Aria BWV 1127 zum Geburtstag von Wilhelm Ernst vertonte fürstliche Wahlspruch „Alles mit Gott, und nichts ohn' ihn“ über dem Eingangsportale des Schlosses zu finden ist. Vielleicht wurde diese Arie auch deshalb genau hier aufgeführt, weil der Fürst im Oktober 1713 während eines herbstlichen Jagdausfluges seinen Geburtstag in dem im Vorjahr fertiggestellten Schloß feierte. Die zeitliche Nähe zwischen der Wahlspruchvertonung in der Aria und dem Bau des Jagdschlosses ist vor dem Hintergrund, daß der Fürstengeburtstag in der traditionellen Jagdsaison lag, zumindest auffällig. Die Anspielung auf das Emblem am Schloßportal entspräche dem für die Zeit typischen Spiel mit subtilen Referenzen.

⁸ Siehe Fußnote 6.

⁹ B. Mende, *Auf Bachs Spuren in Weimar*, in: Johann Sebastian Bach in Weimar (1708–1717), hrsg. von H. Geyer, Göttingen 2008, S. 169–207, hier S. 174–181.

folger ab 1623, Nicol Theiner, setzte dessen Pläne fort. Am 28. März 1630 wurde die Kirche zu Ehren der Hl. Dreifaltigkeit geweiht. Nach 1630 stockten die Arbeiten zunächst für zwei Jahrzehnte infolge der Wirren des Dreißigjährigen Krieges. 1650 beauftragte Herzog Wilhelm IV. den fürstlich-sächsischen Landbaumeister Johann Moritz Richter mit dem Weiterbau, der bis 1664 zur Fertigstellung von Ost- und Nordflügel und vier Achsen des Westflügels führte. Das Barockschloß erhielt den Namen „Wilhelmsburg“. Die Schloßkirche wurde nach einem Umbau am 28. Mai 1658 neu geweiht und erhielt den Namen „Weg zur Himmelsburg“.¹⁰

In die Jahre 1711 bis 1714 fallen umfangreiche Umbau- und Renovierungsarbeiten an der damals offensichtlich bereits maroden Capelle und an der Vorschubdecke, mit der die Capelle zum Kirchenraum hin bekanntlich abgetrennt werden konnte; die Baumaßnahmen dieser Jahre sind durch Rechnungen belegt¹¹ und von Reinhold Jauernig bereits 1950 analysiert worden.¹² Jauernig legt den Schluß nahe, daß im Rahmen dieser Bauaktivitäten auch die Form des über der Capelle befindlichen Gewölbes umgestaltet wurde, womöglich aus akustischen Gründen.¹³

Den Untersuchungen von Florian Scharfe nach scheint sich für die Mitglieder der Hofkapelle das Platzangebot in der Capelle – entgegen bisherigen Annahmen – durch die Umbauten nicht grundlegend geändert zu haben.¹⁴ Auch

¹⁰ Eine Übersicht zur umfangreichen Literatur über die Baugeschichte des Weimarer Residenzschlosses ist zu finden bei K. Knebel, *Ein Schlossbau in europäischen Kontext. Die Pläne der Weimarer Wilhelmsburg von Johann David Weidner aus dem Jahr 1750*, in: Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008, S. 105–137, hier S. 106, Fußnote 2.

¹¹ Thür. Staatsarchiv Weimar, *Kammerrechnungen* 1710/11, 1712/13 sowie 1714/15.

¹² Jauernig (wie Fußnote 1), S. 63–71.

¹³ Nämlich von einem schiefgedeckten Kappengewölbe in eine mit Kupferblech gedeckte Kuppel. Ebenda, S. 65 und 68.

¹⁴ Vgl. dazu Wolff (wie Fußnote 5), S. 173, der von einer „deutlichen Erweiterung“ der Capelle spricht, obwohl solches den Untersuchungen Florian Scharfes nach weder durch die überlieferten Bauunterlagen belegbar ist noch konstruktiv in Erwägung gezogen werden kann. Vor allem die vom Schloßbrand verschonten und daher bis heute erhaltenen Umfassungsmauern der Himmelsburg halfen, beim Auswerten der verschiedenen historischen Bauzeichnungen die ehemaligen Größenverhältnisse und Maßstäbe der Capelle zu ermitteln. – Scharfe (wie Fußnote 6), hier „Grundriß Dachgeschoss und Schnittzeichnungen“. Einzig belegbar bleibt nach wie vor entsprechend den Kammerrechnungen lediglich, daß der Orgelbauer Weishaupt die Orgel an der Ostseite der Capelle „ingerückt“ aufstellen sollte (Thür. Staatsarchiv Weimar, *Kammerrechnungen* 1707/08, Bl. 106 in Verbindung mit Bl. 105) und daß später zur Eindeckung dieser Ausbuchtung („fäsgen“) „zu den Stückchen Dache hinter der Orgel“ fünf verzinnte Bleche angekauft wurden (ebenda, *Kammerrechnung* 1714/15, Bl. 123 a). Auf diese offensichtlich nachträglich geschaffene Ausbuchtung,

nach Ende der Renovierungsarbeiten im Jahre 1714 hatte der um die Schallöffnung herumgeführte Gang auf der Musikempore eine maximale Breite von zwei Metern – Platz genug, daß sich die Musiker um die Deckenöffnung reihen konnten, wobei ihnen die Holzbalustrade vielleicht als Notenpult gedient haben mag, wie man dies noch in vielen barocken Kirchen exemplarisch sehen kann (Abbildung 1).¹⁵

Damit einhergehend werden sich die Mitglieder der Hofkapelle mitsamt nachgewiesenem Instrumentarium¹⁶ zu den Aufführungen an der Nord- und Südseite und vor allem im östlichen Bereich in der Nähe der Orgel plaziert haben (Abbildung 2 mit Numerierungen).¹⁷

Die in Grundzügen nachvollziehbaren akustischen Gegebenheiten in der Schloßkirche legen eine Aufstellung der Musiker vorzugsweise im östlichen Teil der Capelle nahe, weil nur von diesem Bereich aus die Kirchenbänke im Erdgeschoß sowie die „fürstlichen Kirchengemächer“ im westlichen Bereich des ersten Obergeschosses ausreichend mit Direktschall versorgt werden konnten¹⁸ – ein für die Klangverständlichkeit angesichts der Höhe der Schloßkirche und der Lage der Capelle nicht zu vernachlässigendes Kriterium. Selbst wenn die Musiker im westlichen Teil der Capelle Platz gefunden hätten (wie Christoph Wolff hypothetisch annimmt),¹⁹ wären sie von den zwei bis drei Stockwerke tiefer in der Kirche sitzenden Zuhörern, vor allem von der Fürstenloge aus, wohl schlecht hörbar gewesen. An dem Nachhall in der Kirche kann dies jedoch nicht gelegen haben: Insgesamt scheint die im Durchschnitt mit etwas mehr als 3 Sekunden errechnete Nachhallzeit sich in das übliche Klangbild barocker Kirchen einzufügen.²⁰

Der Umstand, daß die Musiker in der Capelle von den Sitzplätzen im Kirchenraum aus kaum sichtbar blieben, mag die „himmlische“ Wirkung der von oben kommenden Klänge auf den damaligen Hörer unterstrichen haben.

welche den hinteren Bereich der nach Osten leicht verschobenen Orgel abdecken sollte, weist schon Jauernig (wie Fußnote 1), S. 70, hin.

¹⁵ Für die Bereitstellung der Abbildungen zur Himmelsburg sei Florian Scharfe gedankt.

¹⁶ Die entsprechenden Kammerrechnungen sind bereits bei Reinhold Jauernig eingehend behandelt worden – Jauernig (wie Fußnote 1), S. 70 f.

¹⁷ Vgl. dazu Wolff (wie Fußnote 5), S. 174, Abb. 2. Hier werden allerdings eine kleinere Deckenöffnung und eine mithin zu große Fläche der herumführenden Musikerempore angenommen.

¹⁸ Siehe dazu die Bestimmung der Bereiche mit Direktschallversorgung: J. Arnold, *Raumakustische Rekonstruktion der Himmelsburg*, in: Jung (wie Fußnote 2), S. 115, Abb. 5. Die fürstlichen Kirchengemächer werden ausführlicher beschrieben bei Knebel (wie Fußnote 10), S. 118.

¹⁹ Siehe Fußnote 17.

²⁰ Arnold (wie Fußnote 18), S. 122, Abb. 8.

Dazu trugen auch die Wolkenausmalungen an der Kirchenraumdecke und im Gewölbe der Capelle bei;²¹ sie waren Bestandteil der architektonischen Dramaturgie der Himmelsburg. Diese Raumidee muß auch auf Johann Sebastian Bach Eindruck gemacht haben: So ist es sicherlich kein Zufall, daß mit dem von Salomon Franck verfaßten Libretto zu Bachs erster, 1714 geschaffener Weimarer Kantate „Himmelskönig sei willkommen“ (BWV 182)²² dem Raum eine für den damaligen Hörer sofort offensichtliche Referenz erteilt wurde. Text und Musik dieser Kantate beziehen sich auf die Raumidee der Schloßkirche als eine ins Vertikale gedrehte Opernbühne, die der „Himmelskönig“ betritt. Wenn man die Vorstellung einer konzeptuellen Mitwirkung Bachs bei der Zusammenstellung des Librettos zuläßt, mag dieser gewollte raumarchitektonische Bezug vom Selbstbewußtsein eines zum Konzertmeister Aufgestiegenen zeugen, der mit diesem ersten seiner von nun an monatlich zu liefernden Stücke feinsinnig auf seinen neuen Rang – auch innerhalb dieses angestammten Auftrittsortes der Hofkapelle – hinweist.

2. Die Musizierempore im großen Festsaal

Ein weiterer Raum, der als Aufführungsstätte der Weimarer Hofkapelle in Erwägung zu ziehen ist, war der große Festsaal, der sich (wie die Schloßkirche) bis zum Brand von 1774 im Ostflügel des Residenzschlusses befand.²³ Als Gardesaal diente er auch für militärische Aufmärsche bzw. Ehrenformationen. Einem überdachten *Cour d'honneur* gleich bildete der über einen Auftritt erreichbare Saal den Zugang zu den Repräsentationszimmern, die sich im östlichen Nordflügel des Schloßbaus anschlossen. Ein Rekonstruktionsversuch des Festsaaus und einiger anliegender Repräsentationsräume im Zustand vor 1774 unter Auswertung erhaltener Abbildungen, Beschreibungen und Bauzeichnungen²⁴ erfolgte 2007 im Rahmen der Vorbereitungen zu der Ausstel-

²¹ Siehe das Ölgemälde der Schloßkirche von Christian Richter (1557–1667), Weimar um 1660, Klassik Stiftung Weimar, Museen, *Inv. Nr. G 1230*.

²² Auf den Sonntag Palmarum 1714 (25. März).

²³ Der Ort des heutigen klassizistischen Festsaaus befindet genau an jener Stelle, an der bis zum Brand des Residenzschlusses im Jahre 1774 auch der barocke Festsaal lag. Die klassizistische Raumbfassung nimmt mit der Säulempore und dem Spiegelgewölbe zentrale Elemente des zerstörten Festsaaus auf. Außerdem sind die Fensterachsen an der Westwand des Saales beibehalten worden, da der Wiederaufbau des Residenzschlusses weitgehend innerhalb der Umfassungsmauern der älteren Wilhelmsburg erfolgte (siehe auch Fußnote 3).

²⁴ Ein zentrales Dokument des hier nicht vollständig angeführten Archivalienbestandes ist ein Grundriß des Hauptgeschosses aus der Zeit um 1730 (Klassik Stiftung Weimar, *Inv. Nr. 1934/40*). Es handelt sich um eine Kopie nach einem Plan aus der Zeit um 1650 (Feder und Aquarell über Graphit, 44×62 cm, beschriftet: „Grundriß

lung „Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807“ im Residenzschloß Weimar.²⁵ Der Festsaal hatte den Überlieferungen zufolge einen länglichen Grundriß, wurde im Norden und Süden durch eine Exedra eingefasst und war durch einen umlaufenden Säulengang mit schmaler Empore gegliedert (Abbildung 3). Die mit Stuckarbeiten verzierte und bemalte Holzdecke des Saales war in der Mitte mit einer Schallöffnung versehen, die eine Verbindung zu den beiden darüber liegenden Musikemporen darstellte (Abbildung 4). Diese Öffnungen waren mit etwa drei bzw. vier Metern Durchmesser jedoch deutlich kleiner als die mit einer Schubdecke ausgestattete Empore der Himmelsburg. Der etwa eineinhalb bis maximal zwei Meter breite Umgang der unteren Empore, auf dem die Musizierenden sich aufstellten, hatte vermutlich keine eigene Beleuchtung, da diese Ebene im Dachstuhl lag. Von der darüber liegenden Empore strömte jedoch durch eine etwas kleinere Deckenöffnung Licht, denn diese Empore befand sich bereits auf Höhe des begehbaren Daches in einer aufgesetzten, pavillonartigen Laterne. Die Musiker der Hofkapelle konnten sich also auf zwei übereinanderliegenden kleinen Emporen kreisförmig plazieren. Somit erscheint auch eine getrennte Aufstellung der Musiker in zwei Gruppen über zwei Etagen denkbar.

Die in zeitgenössischen Beschreibungen überlieferte Ausstattung des Saales läßt zumindest allgemeine Rückschlüsse auf die Akustik zu. Die harten Oberflächen der mit Stuck verkleideten Wände und Säulen sowie der Ziegelsteinboden mit abgegossenem Estrich, auf welchen der sich nach unten ausbreitende Schall direkt aufschlug, mögen dem Raum auch bei größeren Menschenansammlungen (z.B. bei Festveranstaltungen) zu einem gewissen Nachhall verholfen haben.

Wenn auch ein konkreter Nachweis von Aufführungen Bachscher Kompositionen in diesem Raum nicht erbracht werden kann, so ist der Festsaal aufgrund der beschriebenen baulichen Gegebenheiten – neben der Capelle in der Schloßkirche – als eine attraktive Aufführungsstätte der Hofkapelle anzusehen.

des andern Stocks der Fürstl. Residentz Wilhelmsburg zu Weymar“). Der Plan ist in den Umrissen durchstochen und daher als Kopie erkennbar. Zur Beschreibung des Festsaaes siehe auch Knebel (wie Fußnote 10), S.110f.

²⁵ Siehe die in Kooperation der Klassik Stiftung Weimar und der Firma Bennert Monumedia entstandene DVD „... wie ein zerstörtes Troja“. *Die Wilhelmsburg in Weimar vor dem Brand von 1774*, Weimar 2007. Den Mitarbeitern der Firma Bennert Monumedia sei für die Bereitstellung der Abbildungen Nr. 3–4 gedankt.

3. Der „Schall-Saal“

Eine dritte Räumlichkeit im Residenzschloß, der konkrete Funktionen der Musikdarbietung zugewiesen werden können, bildete der „künstliche Schall-Saal“. Es handelte sich den erhaltenen Bauakten zufolge um einen Raum im zweiten Obergeschoß des Nordflügels des Residenzschlosses,²⁶ der mit heute nicht mehr nachvollziehbaren Feinheiten der Raumakustik²⁷ ausgestattet war und auch als potentielle Aufführungsstätte angesehen werden muß.

Den historischen Beschreibungen zufolge konnte man in diesem als „Meisterstücke der Architectur“ bezeichneten Saal „die delicateste und angenehmste Music, welche von virtuosen und geschickten Vocal- und Instrumental-Musicis gehalten wird, mit größtem Vergnügen“ hören.²⁸ Irrtümlicherweise werden diese bewundernden Beschreibungen gelegentlich auf die Capelle in der Schloßkirche bezogen.²⁹ Bachs Wirken im „Schall-Saal“ ist nicht belegbar, jedoch mag der Raum sicherlich Wilhelm IV. (dem Großvater von Wilhelm Ernst) zum privaten Musizieren oder für kammermusikalische Aufführungen z. B. mit Mitgliedern seiner Hofkapelle gedient haben.³⁰

*

Die dargelegten Beschreibungen lassen erkennen, daß das Weimarer Residenzschloß mehrere für musikalische Aufführungen besonders geeignete Stätten aufwies. Die zahlreichen raumakustischen Feinheiten repräsentieren das schallphysikalische Wissen der Zeit um 1700³¹ und stehen in der Tradition des mitteleuropäischen Schloßbaus.³² Und mit Sicherheit mögen die besonderen Qualitäten dieser Aufführungsstätten, an denen Bach täglich wirkte – neben

²⁶ Siehe zur Lage des Schallsaales die erhaltenen Grundrisse der Wilhelmsburg aus der Zeit um 1750, die auch die entsprechenden Bezeichnungen der damaligen Raumnutzungen enthalten; vgl. Knebel (wie Fußnote 10), S. 124.

²⁷ Denkbar ist beispielsweise ein zur Raummitte hin leicht abgesenkter und damit einen besonderen Nachhall hervorrufender Fußboden, wie er im 1770 eingerichteten „Grünen Eckkabinett“ auf der Heidecksburg in Rudolstadt erhalten ist.

²⁸ Zitiert nach W. Schrammek, *Orgel, Positiv, Clavicymbel und Glocken der Schloßkirche zu Weimar 1658 bis 1774*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum 5. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, hrsg. von W. Hoffmann und A. Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 97–111, hier S. 99.

²⁹ Unter anderem bei Wolff (wie Fußnote 5), S. 175.

³⁰ Zitiert nach Schrammek (wie Fußnote 28), S. 99.

³¹ Siehe A. Kircher, *Neue Hall- und Thonkunst*, deutsche Übersetzung von A. Carion, Nördlingen 1684 (Reprint Hannover 1983).

³² Vgl. zum Beispiel das „Schallhaus“ im unteren Bereich des Schloßgartens auf dem Residenzschloß Heidecksburg in Rudolstadt. Wesentliche Teile dieses Gebäudes, das

den reichhaltig gewonnenen musikalischen Impulsen – zu jenem musikalisch anregenden Umfeld beigetragen haben, auf das bei Beschreibungen der „Weimarer Zeit“ Bachs gern hingewiesen wird.

Wenn im Jahre 1803 – im Rahmen des klassizistischen Wiederaufbaus des Weimarer Residenzschlosses – das von Heinrich Gentz im Westflügel vollendete Treppenhaus eine Schallöffnung mit Empore erhielt, so mag sie noch im Bann dessen gestanden haben, was am 6. Mai 1774 durch ein verheerendes Feuer untergegangen war.³³

Alexander Ferdinand Grychtolik (Weimar)

Abbildung 1: Schloßkirche „Himmelsburg“, Blick von der Westseite der Capelle zur Orgel (Rekonstruktion: Florian Scharfe)

Abbildung 2: Maßstabsgetreuer Grundriß der Capelle (Rekonstruktion: Florian Scharfe, Hypothetische Anordnung der Möblierung: Alexander Grychtolik). Zur Ausstattung der Capelle gehörten laut Kammerrechnungen (Einzelnachweise siehe bei Jauernig, wie Fußnote 1, S. 70.) 14 Lehnstühle für die Musiker (1), ein Tisch (3), ein Schrank „zur Verwahrung derer Musicalischen Instrumente“ (4), ein „Clavicymbel“ (5), ein Orgelpositiv mit Bank (6) und ein Spinett (7). Erst im Jahr nach Bachs Weggang aus Weimar kamen sechs rot angestrichene Bänke hinzu (2), 1725 gab es zudem 18 neue Holzstühle.

Abbildung 3: Festsaal mit Blick nach Süden
(Rekonstruktion: Bennert Monumedia)

Abbildung 4: Blick durch die doppelte Musikerempore in der Deckenmitte hinauf in die Dachlaterne (Rekonstruktion: Bennert Monumedia)

wie der ehemalige Festsaal des Weimarer Residenzschlosses mit einer doppelten Musikempore ausgestattet ist, entstammen der Zeit um 1700.

³³ Der Verfasser dankt Michael Maul, Bernd Mende und Peter Wollny für ihre hilfreichen Anmerkungen zu diesem Artikel.



Abbildung 1

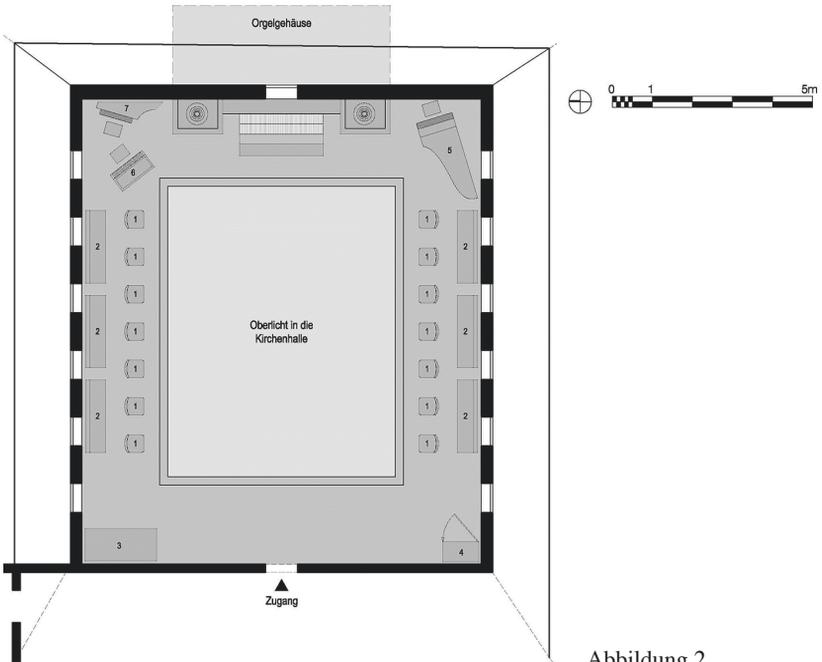


Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4