

Bach-Fahrbuch 2012

NEUE BACHGESELLSCHAFT
LEIPZIG



BACH-JAHRBUCH

Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von

Peter Wollny

98. Jahrgang 2012



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT

LEIPZIG

zelle 1027 97 Ph2

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig
VEREINSJAHR 2012

Wissenschaftliches Gremium
Pieter Dirksen (Culemborg, NL), Stephen Roe (London),
Christoph Wolff (Cambridge, MA/Leipzig), Jean-Louise Zolender (Paris)

Bach-Jahrbuch



MZ. 8. 10-98.2012

28.02.2013

Ablage zell1/MZ

98.2012

Die redaktionelle Arbeit wurde unterstützt
durch das Bach-Archiv Leipzig – Stiftung bürgerlichen Rechts.
Die Neue Bachgesellschaft e.V. wird gefördert durch die Stadt Leipzig, Kulturamt.

Das Bach-Jahrbuch ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung unzulässig und strafbar. Dies gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Burgstraße 1–5, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 100727, 04007 Leipzig

Anschrift des Herausgebers:
PD Dr. Peter Wollny, Bach-Archiv Leipzig, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 101349, 04013 Leipzig
Redaktionsschluß: 1. August 2012

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2012
Printed in Germany, H 7586
Notensatz: Frank Litterscheid, Hehlen
Gesamtherstellung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg
ISSN 0084-7682
ISBN 978-3-374-03180-1

97.8. 10-98.2012

INHALT

<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Forschungslandschaft im Blickfeld: Das Personen-Gesamregister zu den Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe – Materialien, Probleme, Aufgaben	11
<i>Daniel R. Melamed</i> (Bloomington, Indiana), Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina	73
<i>Jean-Claude Zehnder</i> (Basel), Ritornell – Ritornellform – Ritornellkonstruktion – Aphorismen zu einer adäquaten Beschreibung Bachscher Werke	95
<i>Tatjana Schabalina</i> (St. Petersburg), Die „Leges“ des „Neu aufgerichteten Collegium musicum“ (1729) – Ein unbekanntes Dokument zur Leipziger Musikgeschichte	107
<i>Joshua Rifkin</i> (Cambridge, MA), Chorliste und Chorgröße bei Johann Sebastian Bach. Neue Überlegungen zu einem alten Thema	121
<i>Wolfgang Eckhardt</i> (Berlin), Neue Erkenntnisse zu Bachs Kopist Anonymus Vn	145
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Figuralaufführungen in der Leipziger Johanniskirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs	163
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Eine Klaviersonate von C. P. E. Bach aus dem Besitz J. S. Bachs	181
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Hamburg – Wien – Leipzig – Berlin: Bachiana auf Ab- und Umwegen	203
Kleine Beiträge	
<i>Arne Thielemann</i> (Lengwil-Oberhofen), Zur Identifizierung des Magnificats BWV Anh. 30 aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek	217
<i>Bernd Koska</i> (Leipzig), Bach-Schüler bei der Organistenwahl zu Schleiz 1727/28	225
<i>Manuel Bärwald</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bach und die Passionsaufführungen im „Großen Concert“	235
<i>Christoph Henzel</i> (Würzburg), „... da er sich erkläret hat, etwas an die Armen zu geben ...“. Zu einem Berliner Konzert Wilhelm Friedemann Bachs	251
<i>Jürgen Neubacher</i> (Hamburg), Der Hamburger Kaufmann Moritz Nicolaus Hartung als Widmungsträger von Carl Philipp Emanuel Bachs „Dank-Hymne der Freundschaft“ (H 824e)	255

Besprechung

Michael Gassmann (Hrsg.), *Bachs Johannespassion. Poetische, musikalische, theologische Konzepte*, Kassel usw.: Bärenreiter, 2012 (Schriftenreihe Internationale Bachakademie Stuttgart. 17.), 133 S. (Manuel Bärwald, Leipzig) 265

Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig
Mitglieder der leitenden Gremien 271

ABKÜRZUNGEN

I. Allgemein

- ADB = *Allgemeine Deutsche Biographie*
- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
- Am. B. = Amalien-Bibliothek (Dauerleihgabe in D-B)
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff*, Bd. I/1–4, Leipzig 1986–1989
- Beißwenger = Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.)
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- BMZ = *Berlinische Musikalische Zeitung*, Berlin 1805–1806. Reprint Hildesheim 1969
- BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, hrsg. von Werner Neumann, Leipzig 1974
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BWV² = *Bach-Werke-Verzeichnis* (wie oben); 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990
- BWV^{2a} = *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe*, hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi, unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1998
- BzBF = *Beiträge zur Bach-Forschung*, Leipzig 1982–1991
- CBH = *Cöthener Bach-Hefte. Veröffentlichungen der Bach-Gedenkstätte Schloß Köthen*
- CPEB Briefe I, II = *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. und kommentiert von Ernst Suchalla, 2 Bde., Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. 80.)
- CPEB: CW = *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, Los Altos 2005 ff.
- DDT = *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, herausgegeben von der Musikgeschichtlichen Kommission, Leipzig 1892–1931
- Dok I–VII = *Bach-Dokumente*, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*.

- Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig und Kassel 1963
- Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig und Kassel 1969
- Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig und Kassel 1972
- Band IV: Werner Neumann, *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Kassel und Leipzig 1979
- Band V: *Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800. Neue Dokumente. Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze unter Mitarbeit von Andreas Glöckner*, Kassel 2007
- Band VI: *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850. Herausgegeben und erläutert von Andreas Glöckner, Anselm Hartinger, Karen Lehmann*, Kassel 2007
- Band VII: *Johann Nikolaus Forkel. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802). Editionen. Quellen. Materialien. Vorgelegt und erläutert von Christoph Wolff unter Mitarbeit von Michael Maul*, Kassel 2008
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung. Nr. 26.)
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- Erler III = Erler, Georg. *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809 als Personen- und Ortsregister bearbeitet und durch Nachträge aus den Promotionslisten ergänzt*, 3 Bde., Leipzig 1909
- Band III: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1709 bis zum Sommersemester 1809*
- Fk = *Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, in:

- Martin Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, ²1919 (Reprint Lindau/B. 1956)
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil I/II, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1–4, Leipzig 1812–1814
- H = E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989
- Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin*
- JAMS = *Journal of the American Musicological Society*
- Kobayashi Chr = Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 7–72
- LBB = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, Hildesheim 1995 ff.
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1979
- MGG² = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2007
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig und Kassel 1954–2007
- NDB = *Neue Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin 1953 ff.
- New Grove 2001 = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Edited by Stanley Sadie*, London 2001
- NV = *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790. – Faksimileausgaben: 1. *The Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, hrsg. von R. Wade, New York und London 1981; 2. *C. P. E. Bach. Autobiography. Verzeichnis des musikalischen Nachlasses*, Buren 1991 (Facsimiles of Early Biographies. 4.)

- RISM A/I = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*, Serie A/I: Einzeldrucke vor 1800, Kassel 1971 ff.
- RISM A/II = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*, Serie A/II: Musikhandschriften nach 1600
- RISM B/II = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*, Serie B/II: *Recueils imprimés XVIIIe siècle*, München 1964
- Schering K = Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936 (²1954)
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880
- TBSt 2/3 = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg.
Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- TWV = Martin Ruhnke, *Georg Philipp Telemann: Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke*, Bd. 1–3: Instrumentalwerke, Kassel 1984–1999
- Wolff Stile antico = Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.)
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1968

2. Bibliotheken

- A-Wgm = Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Bibliothek
- BB, SBB = Königliche Bibliothek (später Preußische Staatsbibliothek) Berlin. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Handschriften (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*
- B-Bc = Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque
- B-Br = Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier
- D-B = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (siehe auch BB und SBB)

D-BNba	= Bonn, Beethoven-Haus
D-Bsak	= Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin (Depositum in D-B)
D-Cv	= Coburg, Kunstsammlung der Veste Coburg, Bibliothek
D-DI	= Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung
D-HAu	= Halle/Saale, Martin-Luther-Universität, Universitäts- und Landesbibliothek
D-Hs	= Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky
D-KII	= Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek
D-LEb	= Leipzig, Bach-Archiv
D-LEM	= Leipzig, Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek
D-WRgs	= Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Schiller-Archiv
F-Pn	= Paris, Bibliothèque Nationale
GB-Lbl	= London, The British Library
I-Rsg	= Rom, Basilica di San Giovanni in Laterano, Archivio Musicale
PL-Kj	= Kraków, Biblioteka Jagiellońska
RUS-SPsc	= St. Petersburg, Rossiyskaya Natsional'naya Biblioteka
US-NH	= New Haven, CT, Yale University, Music Library
US-Wc	= Washington, DC, Library of Congress, Music Division

Forschungslandschaft im Blickfeld

Das Personen-Gesamtregister zu den Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe – Materialien, Probleme, Aufgaben¹ –

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Auf ästhetisierendes Geschwafel reagierte Hans Mayer (1907–2001) gern mit einem Xenion Karl Leberecht Immermanns: „Laß dein Lächeln, laß dein Flennen, sag uns ohne Hinterlist / wann Hans Sachs das Licht erblickte, Weckerlin gestorben ist.“² Was der legendäre Leipziger Literaturprofessor kaum geahnt haben wird: Daß schon bald ein Zeitalter heraufziehen sollte, in dem es nach den Vorstellungen hartgesottener Daten-„schützer“ darauf ankommt, „selbstbestimmt“ mit den eigenen Daten zu verfahren, sie mithin allerorts unerwähnt zu lassen beziehungsweise vorsätzlich zu unterdrücken. Macht derartiges – vom Gesetzgeber geförderte – Denken Schule, werden die Auswirkungen sich in naher Zukunft wie Mehltau auf so manches Bemühen um exaktes Wissen legen.

Die Neue Bach-Ausgabe hat in dieser Hinsicht glücklicherweise rechtzeitig vorgesorgt. Nachdem ihre Kritischen Berichte zu Beginn der Editionstätigkeit fast ein Jahrzehnt lang ohne Register herausgekommen waren³ und damit der Abneigung von Autoren und Verlagen gegenüber zusätzlicher Arbeit und steigenden Kosten Tribut gezollt hatten, konnte sich doch die Erkenntnis durchsetzen, daß das ausgebreitete Material ohne Erschließung durch Register zumeist brachzuliegen drohte. Dieser Erschließung wurden in Hinsicht auf die „nach Möglichkeit mit Lebensdaten“ verzeichneten Namen allerdings Grenzen gesetzt, insbesondere mittels Verzicht auf „absolute Vollständigkeit“

¹ Die Anregung zu der hier vorgelegten Studie verdanke ich Frau M. A. Frauke Heinze (Eschwege/Leipzig). Während ihrer Beschäftigung mit dem Zusammentragen und Vereinheitlichen der im Laufe eines halben Jahrhunderts entstandenen und somit überaus heterogenen Personenverzeichnisse zu den annähernd 100 Kritischen Berichten der NBA übergab sie mir Anfang 2009 eine Zusammenstellung von etwa 200 Namen mit der Bitte um Korrekturen und Ergänzungen. Unvorhergesehene Hindernisse verursachten eine mehrwöchige Unterbrechung meiner Arbeit; anschließend hatte sich deren Wiederaufnahme durch die mittlerweile erfolgte Abgabe des Manuskripts an den Verlag vorerst erledigt. Das damals für einen Teilbereich Begonnene ist hier nunmehr auf das Gesamtverzeichnis bezogen.

² Zitiert nach *Hans Mayer. Briefe 1948–1963*, hrsg. und kommentiert von Mark Lehmsstedt, Leipzig 2006, S. 75 sowie S. 77, Anm. 4 (Schreibweise hier „Weckerlin“, gemeint ist aber sicherlich Georg Rudolf Weckerlin, 1584–1653).

³ Vgl. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Gesamtregister. Vorgelegt von Frauke Heinze und Uwe Wolf*, Kassel 2010, hier S. 343.

nebst Auslassung der „in Tabellen, Gedichten, Faksimiles und innerhalb des abschließenden Dankes“ genannten Personen.⁴ Inwieweit dergleichen Festlegungen der Praktikabilität dienen können, bleibt freilich von Fall zu Fall zu bedenken. Während auf die ständige Nennung der Verantwortlichen in den immer wieder konsultierten großen Bibliotheken oder auch der Mitglieder von Editionsleitung und Verlagslektoraten in der Tat verzichtet werden konnte, sind doch zuweilen auch Namen von Quellenbesitzern oder -vermittlern, sofern diese nicht im Haupttext, sondern nur im abschließenden Dank erscheinen, durch die angeordnete Auslassung zu weitgehender Unauffindbarkeit verurteilt. Im übrigen gilt für die Notentexte wie auch für die Kritischen Berichte in bestimmtem Grade das Prinzip der Eigenverantwortung der Bandbearbeiter, und so fehlen im Register zu Band I/33 (Frederick Hudson, 1958) sozusagen pflichtgemäß die in einer Tabelle zusammengefaßten Namen der in den Traubüchern der Leipziger Thomaskirche verzeichneten⁵ mehr als 30 Paare, die von 1723 bis 1748, also unter der Ägide Johann Sebastian Bachs, mit einer „gantzen Brautmeiße“ (Trauungskantate) bedacht worden waren, während in Band VI/1 (Günter Haußwald, 1958) eine beigefügte Tabelle mit gleichfalls die Zahl 30 übersteigenden Namen von Editoren praktischer Ausgaben der Violino-solo-Sonaten und -Partiten⁶ im Register berücksichtigt ist. Band V/3 (Klaus Hofmann, 2007) versieht lediglich die historischen Persönlichkeiten mit Jahreszahlen, während die sicher oder mutmaßlich (noch) Lebenden ohne dieses Beiwerk auskommen müssen. Glücklicherweise – insbesondere im Blick auf den künftig herrschenden sogenannten Datenschutz – handelt es sich hierbei um einen eher seltenen Fall. In Band I/30 (Marianne Helms, 1974) verzichtet die Quellenbeschreibung für den in alle Himmelsrichtungen verstreuten Stimmensatz der Choralkantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130; BC A 179a–b) zwecks Vereinfachung auf Feststellungen zur Überlieferung der einzelnen Originalstimmen,⁷ wodurch zahlreiche Namen von Besitzern und Antiquariaten entfallen. Verlage und Antiquariate sind in den Registern aber ohnehin stiefmütterlich behandelt; fast stets fehlen dort einschlägige Daten, obwohl diese zur Ermittlung von Überlieferungswegen vorhandener oder verschollener Quellen ebenso beizutragen vermögen, wie sie für die Datierung etwa von frühen Druckausgaben dienlich sein können. So manches ist beim Anfertigen der Einzelregister auch übersehen oder ander-

⁴ Ebenda.

⁵ NBA I/33 Krit. Bericht, S. 12–15. Die Übersicht beruht auf seinerzeit von mir durchgeführten Arbeiten. Zum Sonderfall der Trauung Pipping/Schütz (1741) vgl. die Bemerkungen auf S. 18 f.

⁶ NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 56. Die Namen der betreffenden Verleger wurden nicht in das Register aufgenommen.

⁷ NBA I/30 Krit. Bericht, S. 26. Ausführlichere Angaben finden sich in BC I/2, S. 759–761.

weitig nicht als verzeichnenswert erkannt worden; dies nachzuarbeiten, würde allerdings eine völlig neue Unternehmung bedeuten.

Das in dem 2010 veröffentlichten Gesamtregister mit seinen annähernd 3 500 Eintragungen von Namen und Daten zu Einzelpersonen und Institutionen widerspiegelte Panorama eines ganzen Forschungszweigs bedarf mithin der permanenten Vervollständigung und Fortschreibung, um in weiter zunehmendem Maße nicht nur für die Bach-Forschung ein bequem handhabbares Hilfsmittel abzugeben, sondern auch anderen Arbeitsgebieten einen erleichterten Zugriff auf Daten und Zusammenhänge zu ermöglichen. In diesem Sinne versteht die als Anhang zu diesem Beitrag mitgeteilte Zusammenstellung von Ergänzungen und Berichtigungen sich als ein erster Versuch zum Schließen einiger Lücken und zugleich als Anregung, diesen Ansatz je nach Vermögen aufzugreifen und fortzuführen.⁸

Über einige Personen und den Stand der zugehörigen Ermittlungen soll im folgenden etwas ausführlicher berichtet werden, wobei für eine erste Gruppe die chronologische Anordnung gewählt wurde, für eine zweite und dritte jeweils die alphabetische Reihenfolge.

I. Obskure und periphere Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs

1718 – Engelbert Steinborn

In einer „mit musikalischen Feiern aufgeladenen Zeit, die von Oktober 1718 bis Oktober 1719 währte“⁹, verzeichnen die Köthener Kammerrechnungen unmittelbar neben den Eintragungen zur Geburtstagskantate auf Fürst Leopold¹⁰

⁸ Die Rahmenbedingungen für diesen überaus zeitaufwendigen Versuch waren nicht durchweg günstig: In Ermangelung eines eigenen Etats mußten Bibliotheks- und Archivreisen unterbleiben, konnten kostenpflichtige Auskünfte nur in begrenztem Maße eingeholt werden. Zudem standen ortsansässige Bibliotheken teils überhaupt nicht zur Verfügung (Stadtbibliothek Leipzig/Musikbibliothek: Schließung wegen mehrjähriger Bau- und Sanierungsarbeiten), oder aber für absehbare Zeit nur in eingeschränktem Umfang (Deutsche Nationalbibliothek [ehemalige Deutsche Bücherei] Leipzig: Magazinierung aller Zettelkataloge und großer Teile des ehemaligen Handapparates). Aushilfsweise wurden die Auskunftsmöglichkeiten elektronischer Medien genutzt, wenngleich zugegebenermaßen mit nicht eben professioneller Methodik. Auf die Wiedergabe von Zugriffsdaten und weiteren Belegen mußte mit Rücksicht auf den sich ständig vergrößernden Umfang des Mitzuteilenden verzichtet werden. In gleichem Sinne wurde bei Hinweisen auf gedruckte Unterlagen jeweils das kurz Zitierbare bevorzugt.

⁹ CBH 8 (1998), S. 16 (G. Hoppe).

¹⁰ „Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück“ (BWV 66a; BC G 4), aufgeführt am 10. Dezember 1718; vgl. NBA I/35 Krit. Bericht (A. Dürr, 1964), S. 8.

am 16. Dezember 1718 eine Zahlung von 4 Talern „Vor die Von M. Strieborn [?] verfertigte Carmina“. „Carmina“ können auch Kantatentexte bedeuten, und so stellt sich die Frage, ob die Notiz etwa auf einen bisher unbekanntem für Johann Sebastian Bach tätigen Librettisten zielt. Vorab ist bei der – von Alfred Dürr vorsorglich mit einem Fragezeichen versehenen – Archivmitteilung ein Übertragungsfehler zu berichtigen: In den Köthener Kammerrechnungen lautet der Name des Reimschmieds eindeutig „Steinborn“. Einen Engelbert Steinborn, allerdings ohne Magistergrad, nennen die Universitätsmatrikeln von Halle/S. und Jena mit Inskriptionsdaten vom 25. Oktober 1721 beziehungsweise 4. Januar 1723. Als Herkunftsort ist in beiden Fällen Trier angegeben. Zweifel bezüglich der Zuordnung lassen sich mittels einschlägiger Bibliotheksbestände¹¹ beheben: Zwischen 1714 und 1727 sind unter dem Namen Engelbert Steinborn mehrere Glückwunschgedichte nachzuweisen,¹² die sich bevorzugt an die Potentaten des Weimarer Hofes (Wilhelm Ernst, Ernst August, auch Eleonore Wilhelmine) richten und als „Freuden-Opfer“, „Glückwünschender Dank-Altar“, oder „Erfreuliches und Höchst-vergnügetes Vivat“ deklariert sind. Als Druckort erscheint 1718 und 1721 Halle/S., der Verfasser nennt sich 1717 „Engelbertus Steinborn, Conversus Monachus“ und 1721 „M. Engelbert Steinborn, Proselytus“ sowie „Engelbert Steinborn, Theol. Cultor“. Mithin handelt es sich um einen entlaufenen und konvertierten Mönch – offenbar aus der Gegend um Trier –, der zur Schar der sogenannten Gratulanten gehörte. Diese – zumeist Studienabbrecher oder anderweitig stellungslose Akademiker – suchten vor allem die zahlreichen Höfe heim und erhofften sich als Gegenleistung für ihre Huldigungsgedichte ein Douceur oder wenigstens ein Viaticum. Ob Johann Sebastian Bach im Dezember 1718 den Auftritt des Gratulanten Steinborn miterlebte, sich vielleicht sogar den Vortrag von dessen sicherlich nicht gerade kurz geratenem Gedicht anhören mußte, wissen wir nicht. Mit Kantaten und zugehörigen Textdichtungen hat „M. Steinborn“ jedenfalls nichts zu tun.

1728 – Johann Heinrich Wolff

Bei der Edition des Kantatenfragments „Vergnügte Pleißenstadt“ (BWV 216; BC G 43) stand der Herausgeber vor einer „prekären Quellensituation“,¹³ da die einzig überlieferten, angeblich autographen, in Wirklichkeit von Christian Gottlob Meißner geschriebenen Singstimmen *Canto* und *Alto* sich seit 1926 nicht mehr nachweisen ließen. Etwas angestrengt befaßt sich der zuständige

¹¹ Zu nennen sind hier die Bibliotheken von Halle/S., Rostock und Weimar.

¹² Eine Gratulation zum Namenstag des Arztes Christoph Jacob Treu (1695–1769) am 1. Mai 1746 nennt als Verfasser Cornelius Engelbert Steinborn. Möglicherweise ist dieser mit dem Vorgenannten identisch.

¹³ NBA I/40 Krit. Bericht (W. Neumann, 1970), S. 30.

Kritische Bericht daher mit einigen problematischen Hilfsquellen sowie mit der Familiengeschichte des Brautpaares. Mittlerweile hat sich einiges zum Guten gewendet: Die verlorengelaubte Kantatenquelle ist wieder greifbar,¹⁴ weitere familiengeschichtliche Daten wurden ermittelt¹⁵ und neues Material über Wolffs Leipziger Wirken ans Licht gebracht. Hiernach beschränkte Johann Heinrich Wolff sich nicht auf eine Tätigkeit als Kaufmann, sondern förderte über lange Jahre maßgeblich das berühmte, 1732 begonnene und von Johann Heinrich Zedler verlegte *Große vollständige Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*.¹⁶

1734–1738 – M. Dreyßig

Bei universitären Festlichkeiten in Leipzig gehörte die musikalische Darbietung lateinischer Oden zur guten Tradition. In Bachs Leipziger Jahren waren für die Komposition der Universitätsmusikdirektor und Organist Johann Gottlieb Görner, für die Aufführung dessen Collegium musicum, für den Text der Rektor der Nikolaischule Ludwig Christian Crell zuständig.¹⁷ Nach dem Tod des Letztgenannten im November 1733 übernahm für einige Jahre ein nicht näher genannter „M. Dreyßig“ die Bereitstellung der lateinischen Verse. Wer sich hinter der Kurzbezeichnung verbirgt, bleibt noch zu erkunden. Zu denken ist insbesondere an einen Johann Gottlob Dreyßig aus Görlitz, der am 19. Mai 1729 die Alma mater Lipsiensis bezog. Möglicherweise ist dieser identisch mit einem Johann Gottlob Dreyßig aus Görlitz, der sich schon 1719 anlässlich der Trauerfeier für seine Großmutter dichterisch betätigt hatte,¹⁸ mithin 1729 und erst recht 1734 schon ein gesetztes Alter erreicht haben könnte.

¹⁴ T. Isoyama, *Wiederaufgefundene Originalstimmen zur Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ BWV 216*, BJ 2004, S. 199–208.

¹⁵ *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte* (wie Fußnote 16), S. 217 f. Johann Heinrich Wolff hatte demnach in Leipzig die Nikolaischule besucht, war dann als Kaufmann in Zittau tätig geworden und hatte 1715 hier eine erste Ehe geschlossen. 1727 erwarb er, wie bereits bekannt, das Leipziger Bürgerrecht und heiratete – inzwischen verwitwet – im Februar 1728 ein zweites Mal.

¹⁶ C. Calow, *Quellen zu Johann Heinrich Zedler und seinem Lexikon im Stadtarchiv Leipzig*, in: *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte* 16 (2007), S. 203 ff. (Teil der S. 197 ff. wiedergegebenen Dokumentation „Johann Heinrich Zedler und sein Lexikon – ausgewählte Beiträge eines Arbeitsgesprächs am 20. und 21. Januar 2006“). Merkwürdigerweise läßt die Verfasserin den Fragenkomplex um Bachs Hochzeitskantate unerwähnt, wengleich das zugehörige Material strenggenommen tatsächlich nicht zu „Quellen im Stadtarchiv Leipzig“ gehört.

¹⁷ Vgl. NBA I/37 und I/38 Krit. Berichte (W. Neumann, 1961 bzw. 1960), S. 12 f. bzw. 9 (mit Hinweisen auf die ältere Literatur).

¹⁸ *Katalog der Leichenpredigten in der Oberlausitzer Bibliothek der Wissenschaften in Görlitz*, Stuttgart 2004 (Marburger Personalforschungen. 38.), S. 31, Nr. 1512.

1735 – C. F. Zeumerin

Das vor dem Ersten Weltkrieg in der damaligen Fürstlich Reußischen Landesbibliothek zu Gera aufgefundene, seit 1920 allerdings nicht mehr nachweisbare Notenbuch einer „C. F. Zeumerin“ mit der gelegentlichen Datierung *Den 7. März 1735* enthielt nach dem Bericht Hermann Kretzschmars¹⁹ zwei mit dem Namen Bach verbundene Klavierwerke: Als Nr. 26 die Sarabande g-Moll BWV 839 (Echtheit fraglich; Überschrift *Sarrabando del Sig: Bach Lips.*) sowie als Nr. 27 die – mittlerweile als Komposition Georg Philipp Telemanns erkannte – Courante G-Dur BWV 840 (TWV 32:13,2; Überschrift *Courante di Bach*). Strittig ist bislang, wo die einstige Besitzerin ansässig gewesen sein könnte. Da Gera als Wohnsitz wohl ausfiel, wurde zunächst „das Reußische Oberland oder Vogtland“ in Betracht gezogen.²⁰ Ulrich Bartels dachte dagegen an das bei Leipzig gelegene Dorf Schönefeld, das die durch die Schlesischen Kriege in Geldnot geratenen Besitzer (Familie von Thümmel) im 18. Jahrhundert an eine Familie Zeumer verkauft hatten.²¹ Da die Kirche von Schönefeld im Zuge der Völkerschlacht bei Leipzig 1813 zerstört worden ist und Kirchenbücher sowie Akten verlorengegangen sind, sind Nachforschungen erschwert oder gänzlich ausgeschlossen.

Angesichts der geflissentlichen Ortsangabe „Lips.“ bei der g-Moll-Sarabande sollte jedoch auch an eine größere geographische Distanz gedacht werden. In diesem Zusammenhang richtet sich der Blick auf einen Christian Friedrich Zeumer aus Jena-Löbstedt, der ein Theologiestudium in Halle aufgenommen hatte (Immatrikulation am 30. 3. 1730) und 1732 bis 1746 als Kantor an der Laurentiuskirche sowie der Neumarktschule in Neumarkt bei Halle tätig war. Hier hatte er die Nachfolge des aus Ruhla stammenden Georg Michael Bach (1703–1771) angetreten; das Bürgerrecht von Halle erwarb er am 30. 6. 1736.²² 1746 bis 1749 wirkte Zeumer als Pfarrer in Niemberg bei Halle, von Dezember 1749 bis zu seinem Tode am 4. 9. 1753 als Pfarrer in Vieritz bei Premnitz. Verheiratet war er in (vermutlich) erster Ehe mit einer geborenen Lincke (Vornamen unbekannt), die am 13. 8. 1752 verstarb.²³ Vorstellbar wäre, daß

¹⁹ H. Kretzschmar, *Das Notenbuch der Zeumerin*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1909, Leipzig 1910, S. 57–72; Neudruck in: ders., *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1911 (Reprint Leipzig 1973), S. 428–448.

²⁰ Kretzschmar (wie Fußnote 19), S. 60. Die umfassende Arbeit von Hans Rudolf Jung (*Musik und Musiker im Reußenland*, Weimar und Jena 2007) enthält jedoch keinen einschlägigen Hinweis.

²¹ NBA V/12 Krit. Bericht (U. Bartels, 2006), S. 218 (zu BWV 839); vgl. ebenda, S. 162f. zu BWV 840.

²² W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. II/1, Halle/S. und Berlin 1939, S. 566, sowie Bd. II/2, Halle/S. 1942, S. 307.

²³ Personalien nach *Pfarrerbuch der Kirchenprovinz Sachsen*, Bd. 9, Leipzig 2009, S. 509.

Frau Zeumer ihr Notenbuch vor oder auch nach 1735 mit den Initialen ihres Ehemannes versehen hätte (*C. F. Zeumerin* = Frau des C. F. Zeumer), sofern die Bezeichnung nicht ohnehin von späterer Hand hinzugesetzt worden ist. Zu beachten bleibt darüber hinaus, daß das Repertoire des Notenbuchs ein Stück mit der Überschrift *Der Jenaische Marsch* aufweist, und sich so zwanglos eine Verbindung zur Herkunft Christian Friedrich Zeumers ergibt. Für mehr Gewißheit könnte freilich nur das Wiederauftauchen der Notenhandschrift sorgen.

1736 – Johann Hermann Till

Das in dem von Georg Christian Schemelli herausgegebenen *Musicalischen Gesangbuch* (Leipzig 1736) unter Nummer 657 abgedruckte Lied „Ich halte treulich still“ (BWV 466; BC F 264) ist mit dem Zusatz *J. H. Till* versehen. Dies zielt sicherlich auf Johann Hermann Till, der 1719, als Organist in Potsdam tätig, in Jüterbog eine Druckschrift musikalisch-theologischen Inhalts herausbrachte.²⁴ 1728 erwähnt Johann Mattheson ihn als Organisten in Spandau.²⁵ Als solcher erscheint er auch noch 1739 im Zusammenhang mit der Darbietung einer Festmusik. Auf seine mutmaßliche Herkunft – also vor 1719 – weist eine Notiz anlässlich einer Orgelweihe am 31. 10. 1723 in Beelitz, die Johann Hermann Till als Organisten aus Treuenbrietzen bezeichnet. Da Georg Christian Schemelli von 1707 bis 1727 als Kantor in Treuenbrietzen wirkte, bietet sich die Annahme einer persönlichen Bekanntschaft, vielleicht auch eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses an.

1737 – Gottfried Andreas Truxi

Bei den Originalstimmen zur Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (BWV 100; BC A 191) befindet sich ein alter Druckbogen, der eine Verfügung der Universität Leipzig vom Sonntag Palmarum (14. April) 1737 über die Relegation von Gottfried Andreas Truxi enthält.²⁶ Bei dem Delinquenten handelte es sich wohl um einen Jurastudenten, dessen mehr oder weniger ausgeprägtes Interesse an Rechtsfragen im Sinne des bei Mattheson²⁷ erwähnten *L. C.* (*Legum Cultor*) zu deuten wäre, jedoch keinesfalls mit „Rechtspfleger“²⁸ zu übersetzen ist.

Ein Student namens Truxi ist in der Leipziger Matrikel nicht nachzuweisen. Die Suche in Leipziger Kirchenbüchern führte dagegen zu einem Gottfried

²⁴ Gerber ATL, Bd. II, Sp. 652f.

²⁵ *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 372.

²⁶ NBA I/34 Krit. Bericht (R. Higuchi, 1990), S. 108.

²⁷ J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 255.

²⁸ NBA I/34 Krit. Bericht, S. 108.

Andreas Trucks, der am 6. 1. 1715 in St. Nikolai getauft wurde; unter den Paten ist Philippine Döbricht verzeichnet, Tochter Nicolaus Adam Struncks und Ehefrau des „Operisten“ Samuel Ernst Döbricht.²⁹ Mit einer dritten Namensform erscheint der Gesuchte in der Leipziger Matrikel: Gottfr[ied] Andr[reas] Truchses, Lips[iensis] (19. 8. 1732). Hinsichtlich der Relegationsverfügung von 1737 bestünde die Möglichkeit, daß der von Karl Friedrich Zelter und damit sicherlich erst nach 1800 beschriftete Umschlagbogen zufällig in Zelters Hände geraten und von diesem dem Stimmenbestand beigefügt worden wäre. Näher liegt allerdings die Vermutung, daß der Bogen als Schutzumschlag gedient hat und mit Bachs Ausleihe von Notenmaterial³⁰ in Verbindung zu bringen ist. Und in der Tat weist die unbedruckte Rückseite des Bogens einige Notizen auf,³¹ die die letztgenannte Annahme bestätigen: Eine möglicherweise von Johann Sebastian Bach geschriebene Berechnung über einige Taler, Groschen und Pfennige, dazu den Namen *Carl* – eingetragen wohl 1750 durch den jüngsten Bach-Sohn Johann Christian im Zusammenhang mit der Aufteilung der von Johann Sebastian Bach hinterlassenen Musikalien.

1741 – Gottlob Heinrich Pipping/Johanna Eleonora Schütz

Frederick Hudson³² erschien die am 11. 9. 1741 in der Leipziger Thomaskirche vollzogene Trauung des Naumburger Bürgermeisters mit einer Tochter des Leipziger Thomaspfarrers bedeutungsvoll genug, um sie vermutungsweise mit einer Version der umfangreichen und anspruchsvollen Kantate „Dem Gerechten muß das Licht“ (BWV 195; BC B 14a–c) in Verbindung zu bringen. Entsprechende quellenkundliche Überlegungen werden von Zeit zu Zeit neu anzustellen sein; Ziel des vorliegenden Beitrags ist jedoch die Ergänzung einiger Personalien.

Gottlob Heinrich Pipping wurde als Sohn des Diakons an St. Thomae und späteren Dresdner Oberhofpredigers Heinrich Pipping (1670–1722)³³ und seiner Frau Johanna Catharina geb. Seligmann in Leipzig geboren und am 23. 5. 1701 in der Thomaskirche getauft. Unter den Paten ist an erster Stelle der Thomaspfarrer Gottlob Friedrich Seligmann (1654–1707) verzeichnet. Pipping studierte an den Universitäten Leipzig (Inskription 8. 1. 1716) und

²⁹ Zu Philippine Döbricht vgl. M. Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg/B. 2009, passim.

³⁰ Vgl. die Belege aus dem Zeitraum 1737 bis 1744 bei M. Maul/P. Wollny, BJ 2003, S. 122–127.

³¹ Für diese unerwartete Bestätigung meiner ursprünglichen Vermutung und die Beschaffung einer Kopie bin ich Peter Wollny zu großem Dank verpflichtet.

³² NBA I/33 Krit. Bericht, S. 121.

³³ Zu diesem vgl. C. E. Sicul, *Annales Lipsienses*, Bd. III (1722–1725), S. 79 ff.

Wittenberg (16. 8. 1729) und erwarb im September 1729 in Wittenberg den Grad eines Dr. jur. Später ging er nach Naumburg/S., wo er spätestens 1738 Bürgermeister wurde³⁴ und am 24. 1. 1739 das Bürgerrecht erhielt. Als „wohlverdienter Oberbürgermeister allhier“ verstarb er mit nur 68 Jahren in der Saalestadt und wurde am 9. 7. 1769 „mit der ganzen Schule“ beigesetzt.³⁵ Bei Johanna Eleonora Schütz handelt es sich um eine Urgroßnichte des Komponisten Heinrich Schütz. Sie entstammt der am 15. 2. 1707 geschlossenen Ehe des seinerzeit als Montagsprediger an St. Nikolai in Leipzig tätigen und später als Pfarrer an die Thomaskirche gewechselten Theologen Friedrich Wilhelm Schütz (1677–1739)³⁶ mit Dorothea geb. Schreiter († 18. 4. 1726), der Tochter des Wurzenener Superintendenten Christoph Daniel Schreiter, und wurde am 25. 3. 1712 in St. Nikolai getauft.

1742 – Gottlieb Christoph Ludwig

„Ei! hol mich der und dieser, / Herr Ludwig und der Steuer-Reviser / muß heute mit“ heißt es in Bachs Bauern-Kantate kurz vor dem Aufbruch zu Schenke und „Tudelsack“. Den Familiennamen nennt einzig Bachs autographe Partitur. Picander reduziert in seinem Wiederabdruck des Kantatentextes³⁷ wohlweislich alle Namen auf die Initialen und versteckt Ort, Datum und Anlaß der Kantatenaufführung hinter dem vagen „Auf eine Huldigung“. Mit dem einflußreichen Kammerherrn von Dieskau, seinem einstigen Vorgesetzten, mochte sich der Textdichter wohl nicht anlegen.

Daß der volle Name des zum Mitgehen Aufgeforderten Gottlieb Christoph Ludwig lautet und dessen Träger als Advokat für Carl Heinrich von Dieskau tätig war, ist den Gutsakten von Kleinzschocher zu entnehmen.³⁸ Ludwig hatte am 14. 2. 1729 die Universität Leipzig bezogen; nach Angabe der Matrikel stammte er aus Schönfeld bei Zwickau. Richtig muß es Schönfels heißen, wie denn auch andere Namensträger Ludwig mit der griechischen Herkunftsangabe „Callipetra“ verknüpft sind. In Schönfels wurde Gottlieb Christoph Ludwig am 1. 4. 1708 als Sohn des Pfarrers Georg Christoph Ludwig gebo-

³⁴ Quelle: Ratsrechnungen von 1738 (Mitteilung von Frau Susanne Kröner, Stadtarchiv Naumburg).

³⁵ Laut Auszug aus dem Sterberegister von St. Wenzel (Mitteilung von Wolfgang Kupler, Naumburg).

³⁶ Zu Einzelheiten vgl. *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum* [Festschrift Hans-Joachim Schulze], hrsg. von C. Wolff, Leipzig 1999, S. 152f. (M. Petzoldt).

³⁷ Abbildung in NBA I/39 Krit. Bericht (W. Neumann, 1977), S. 158–160, sowie BT, S. 356f.

³⁸ NBA I/39 Krit. Bericht, S. 124.

ren.³⁹ Ausnahmsweise vermerkt das Kirchenbuch sogar seinen Tod am 28. 10. 1766; dies erklärt sich aus der Tatsache, daß sein älterer Bruder Christian Heinrich (1704–1776?) dem Vater im Amt gefolgt war und somit für eine autorisierte Eintragung sorgen konnte.

1745 – J. Herrl (?)

In der Bibliothek der Grafen von Schönborn im fränkischen Wiesentheid hat sich die Abschrift einer *Partia, ex Cdur. | Clavecin Solo | del Sig[ignore] Bach, Lips. 1745*. erhalten, bei der nicht nur die Frage nach dem Autor, sondern auch diejenige nach dem einstigen Besitzer einiges Kopfzerbrechen bereitet. Zuschreibungen an „Sig^{te} Bach“ erweisen sich nur gelegentlich als zutreffend,⁴⁰ und die geflissentliche Ortsangabe *Lips[iensis]* führt nicht nur im vorliegenden Fall kaum weiter. Eine überzeugende Zuweisung des frühklassisch geprägten Stückes an einen 1745 oder früher in Leipzig anwesenden Namens-träger Bach hat sich bislang nicht bewerkstelligen lassen, und auch für die Auflösung des Besitzvermerks fehlt es an einer zündenden Idee. An zuständiger Stelle⁴¹ heißt es *J. A. Terre*, doch taucht diese Version bereits im zugehörigen Namenregister gar nicht erst auf. Nicht auszuschließen ist auch die Lesart *JHerrl.* beziehungsweise *JAHerrl.*, wobei offenbleiben muß, ob der abschließende langgezogene Buchstabe zu *-ling*, *-linger*, *-lein* oder *-lich* ergänzt werden sollte. Die Aufzählung aller denkbaren Kandidaten würde hier zu weit führen; hingewiesen sei wenigstens auf einen angeblich 1720 zu Würzburg geborenen, 1796 in Fulda verstorbenen Maler namens Johann Andreas Herrlein.⁴² Sollte Würzburg als Geburtsort richtig angegeben sein, läge die Annahme einer Verbindung jenes Familiennamens (dessen musikalisch interessierter Träger noch zu ermitteln wäre) mit der Quellenüberlieferung in der nicht allzuweit entfernten Residenz derer von Schönborn immerhin nahe. Die Frage nach der Richtigkeit der Angaben „Bach“, „1745“ und „Lips[iensis]“ bliebe trotzdem weiterhin offen.

³⁹ Auskunft des Pfarramts Schönfels vom 30. 1. 2012.

⁴⁰ Vgl. etwa die aus einer vermutlich in Mitteldeutschland entstandenen Quelle zitierte Angabe zu einem Es-Dur-Marsch C. P. E. Bachs (BJ 1993, S. 146; U. Leisinger/P. Wollny).

⁴¹ NBA V/12 Krit. Bericht (U. Bartels, 2006), S. 286.

⁴² U. Thieme/F. Becker/H. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 16, Leipzig 1923, S. 546.

II. Besitzer und Vermittler von Originalhandschriften

H. Fred Baerwald

Aus dem Originalstimmensatz der Kantate „Tue Rechnung! Donnerwort“ (BWV 168; BC A 116) sollte ein Fragment der Violino-II-Dublette, das zuletzt 1930 in Auktionskatalogen der Firma Leo Liepmannssohn (Berlin) nachweisbar gewesen war, 1965 durch die New Yorker Autographenhandlung Charles Hamilton verkauft werden. Als dies nicht gelang, schenkte der Besitzer H. Fred Baerwald das Blatt 1966 der Princeton University Library.⁴³

Bei „H. Fred Baerwald“ handelt es sich um einen gebürtigen Deutschen (geboren am 21. 12. 1912 als Hermann Fritz Harry Baerwald in Frankfurt am Main),⁴⁴ den Sohn von Eduard Nathanael Baerwald (1875–1934) und Paula geb. Friedheim (* 1885).⁴⁵ Seine Schwester Liese Martha Selma (* 17. 8. 1909 in Frankfurt am Main) hatte nach dem Schulbesuch in ihrer Geburtsstadt sowie in Berlin in Frankfurt studiert und 1936 mit einer Arbeit über „ β -substituierte Äthylamine“ promoviert. Noch vor 1939 müssen die Geschwister Deutschland verlassen haben und so der Verfolgung und Vernichtung der Juden in ihrem Heimatland entgangen sein. In den Vereinigten Staaten wirkte Liese – verheiratet unter dem Namen Liese L(ewis) Abell – als erfolgreiche Biochemikerin. Als sie in hohem Alter verstorben war, widmete ihr die *New York Times* am 16. 11. 2004 einen Nachruf, in dem auch „the late H. Fred Baerwald“ erwähnt wird. Wann ihr jüngerer Bruder verstorben ist, ist derzeit nicht bekannt.

Im Blick auf den 1930 erfolgten Verkauf der Bach-Quelle bleibt zu fragen, ob der 1912 geborene Hermann Fritz Harry Baerwald als Käufer anzusehen ist, oder ob nicht eher der Vater die Erwerbung tätigte und der Sohn das Blatt erst 1934 geerbt hat.

Bamberg

Dem ursprünglichen 12. Blatt der in viele Teile zerlegten autographen Partitur zur Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ (BWV 188; BC A 154) liegt ein Blatt aus neuerer Zeit mit einer nur noch teilweise zu entziffernden Notiz bei. Sicher zu lesen ist „Sebastien Bach / Vente Cohn (Collection Bamberg.) / Berlin 21 Mai 1894“.⁴⁶

⁴³ G. Herz, *Bach-Quellen in Amerika/Bach Sources in America*, Kassel 1984, S. 126; vgl. auch NBA I/19 Krit. Bericht (R. L. Marshall, 1989), S. 113, 135.

⁴⁴ Mitteilung des Instituts für Stadtgeschichte Frankfurt/M.

⁴⁵ H.-O. Schembs, *Jüdische Mäzene und Stifter in Frankfurt am Main*, Frankfurt/M. 2007, S. 35 f.

⁴⁶ NBA I/25 Krit. Bericht (U. Bartels, 1997), S. 206.

Mit „Bamberg“ ist offenkundig nicht die gleichnamige Stadt gemeint, sondern ein Sammler namens Bamberg. Der zur Berliner Auktion am 21. 5. 1894 gehörige Katalog der Firma Albert Cohn trägt zur Identifizierung allerdings nichts bei; sein Titel lautet lediglich *Katalog Werthvoller Autographen, Musik-Manuscripte und Kunstgegenstände aus verschiedenen berühmten Sammlungen*.⁴⁷

Gleichwohl bietet sich als einzige plausible Möglichkeit ein Bezug zu Felix Bamberg (* 17. 5. 1820 in Unruhstadt, Provinz Posen, † 12. 2. 1893 in St. Gratien bei Paris) an. Felix Bamberg, seit 1844 mit Friedrich Hebbel befreundet, wirkte als Historiker und Diplomat und betätigte sich als Sammler. Ein einschlägiges Lexikon nennt denn auch einen Auktionskatalog (Berlin 1894) für die *Bibliothek des verstorbenen Generalconsul Dr. F[elix] B[amberg] mit Galeriewerken und werthvollen Büchern*.⁴⁸

Das vorgenannte Bach-Autograph wird sich demnach – und vermutlich schon längere Zeit – als Teil der Sammlung Felix Bambergs in Paris befunden haben. Bei dem Verkauf durch die Firma Albert Cohn wurde es für die Sammlung des Conservatoire Paris erworben (jetzt in F-Pn) und kehrte damit an seinen bisherigen Aufbewahrungsort zurück.

Adolf Baumgartner

Die autographe Partitur der Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (BWV 3; BC A 33), bis 1833 im Besitz des Oelsnitzer Kantors Johann Gottlob Schuster (1765–1839), von diesem an Franz Hauser (1794–1870) verkauft und von Hauser wohl 1851 an seinen Münchner Kollegen Julius Joseph Maier (1821–1889) verschenkt,⁴⁹ gehörte nach Terry⁵⁰ 1926 „Herrn Landgerichtsdirektor Adolf Baumgartner, Friedrichsring 14, Mannheim“. Wie sie den Weg dorthin gefunden hatte, ist bislang unklar, und auch der Zeitpunkt des nächsten Besitzerwechsels läßt sich derzeit nicht exakt bestimmen. 1930 wurde das Autograph jedenfalls in einem Katalog des Berliner Antiquariats Paul Gottschalk annonciert und anschließend weiterverkauft. Baumgartner (* 18. 11. 1864 in Freiburg/B.) wohnte nach seiner Pensionierung weiter in Mannheim; gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, neun Tage nach seinem 80. Geburtstag,

⁴⁷ *Bibliographie der Antiquariats-, Auktions- und Kunstkataloge. Bearb. von Gerhard Loh. Folge 12*, Leipzig 1994, S. 35. Ein Hinweis auf die Auktion vom 21. 5. 1894 und die dort angebotenen Musikerautographe findet sich auch in *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 10 (1894/95), S. 568.

⁴⁸ *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, Bd. I: A–Benc, München 1992, S. 325 f.

⁴⁹ Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 85, 123, 276, 359; NBA I/5 Krit. Bericht (M. Helms, 1976), S. 165 f.

⁵⁰ C. S. Terry, *Joh. Seb. Bach, Cantata Texts, Sacred and Secular*, London 1926, S. 147.

fand er bei einer verheerenden Bombardierung der Stadt den Tod und wurde nach erfolgter Bergung am 23. Januar 1945 in einem „Fliegeropfergrab“ beigesetzt.

Ida Conrat Horn

Das fragmentarische Partiturautograph der Weihnachtskantate „Ehre sei Gott in der Höhe“ (BWV 197a; BC A 11), ehemals zur Sammlung des Wiener Pianisten und Herausgebers Julius Epstein (1832–1926) gehörend, befand sich nach Angabe Terrys⁵¹ 1926 bei Frau Ida Conrat Horn, Wien, Walfischgasse 12. Ob es erst aus dem Nachlaß Epsteins dorthin gekommen war oder eine Abgabe schon früher erfolgt ist, läßt sich derzeit nicht feststellen. Bereits im Mai 1927 wurde es – zusammen mit einer großen Zahl weiterer Kostbarkeiten – in einem Auktionskatalog der Berliner Firma Karl Ernst Henrici⁵² angeboten und von Dannie N. Heineman (Brüssel, ab 1940 New York)⁵³ erworben.

Bei Ida Conrat Horn (1857–1938) handelt es sich um die Witwe des Wiener Kaufmanns Hugo Conrat. Dessen Eltern Isaak Cohn (1806–1883) und Amalie geb. Nissen (1811?–1882) waren aus Dyhernfurth/Oder nach Breslau gekommen, hatten dort zunächst in ärmlichen Verhältnissen im jüdischen Ghetto leben müssen, es durch Fleiß und Geschick jedoch allmählich zu einem gewissen Wohlstand gebracht.⁵⁴ Alle Söhne erwiesen sich als begabt und wünschten sich ein Universitätsstudium; nur mit Mühe konnte der Vater zwei von ihnen zum Kaufmannsstand bestimmen. Ferdinand Julius Cohn (1828–1898) als Erstgeborener studierte in Breslau und Berlin vor allem Botanik, brachte es in seiner Heimatstadt zu einer ordentlichen Professur, veranlaßte 1866 die Gründung eines Instituts für Pflanzenphysiologie und konnte 1872 dessen Leitung übernehmen.⁵⁵ Sein Bruder Oskar Justinus Cohn (1839–1893) wurde

⁵¹ Ebenda, S. 72.

⁵² *Versteigerung CXX. Autographen. Literatur und Wissenschaft, Goethe und Schiller, Musik und Kunst, Geschichte und Politik. Teile der Sammlung Oskar Ulex, Sammlung C***, Sammlung Holleben. Versteigerung 27./28. Mai 1927* (hier S. 96 Nr. 509). Mit *Sammlung C**** ist sicherlich die Sammlung Conrat gemeint, denn der Auktionskatalog enthält außer dem Bach-Autograph weitere Eigenschriften (Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms), die sich nachweislich im Besitz der Familie Conrat befunden hatten.

⁵³ Herz (wie Fußnote 43), S. 63 f.; NBA I/2 Krit. Bericht (A. Dürr, 1957), S. 39; BC I/1, S. 74.

⁵⁴ Zur Familiengeschichte vgl. insbesondere *Ferdinand Cohn. Blätter der Erinnerung. Zusammengestellt von Pauline Cohn* [geb. Reichenbach], Breslau 1901, 2. Aufl. 1919.

⁵⁵ F. Rosen, *Ferdinand Cohn*, in: *Schlesische Lebensbilder*, Bd. I: Schlesien des 19. Jahrhunderts, Breslau 1922, S. 167–173.

Kaufmann, verlor aber sein Vermögen und lebte von 1880 an in Berlin, unter dem Pseudonym „Oskar Justinus“ Romane, Lustspiele und ähnliches verfassend.⁵⁶ Im Unterschied zu den Vorgenannten, die wie ihre Eltern an ihrer jüdischen Tradition und ihrem ursprünglichen Familiennamen festhielten, traten zwei jüngere Brüder später zum Christentum über und nannten sich fortan Conrat, was nicht nur in neueren Nachschlagewerken für Verwirrung sorgte, sondern schon zu Lebzeiten vor allem die jüngeren Angehörigen irritierte. Max Conrat (1848–1911; ursprünglich Moise Cohn) widmete sich der Rechtswissenschaft und wirkte zeitweise als Professor in Zürich und später an der Universität Amsterdam, wo er 1895/96 sogar die Stelle des Rektors bekleidete.⁵⁷

Hugo Conrat (* 2. 7. 1845 in Breslau als Hugo Cohn)⁵⁸ wurde wie sein sechs Jahre älterer Bruder Oskar Justinus Cohn Kaufmann, war im Gegensatz zu jenem aber überaus erfolgreich und führte in Wien ein gastfreies Haus, das über lange Jahre als regelrechter Künstlertreff fungierte und in dem sich von Johannes Brahms über Gustav Mahler, Amalie Schindler, Karl Kraus bis zu Alexander Zemlinsky alles traf, was in der Wiener Kunstszene Rang und Namen hatte.⁵⁹ In die Musikgeschichte eingegangen ist Hugo Conrat insbesondere durch seine Versifikation (und partielle freie Erweiterung) von Texten sogenannter Zigeunerlieder, die die Grundlage für Johannes Brahms' gleichnamige Komposition (op. 103) abgaben.⁶⁰ Darüber hinaus war er lange Zeit als Schatzmeister des Tonkünstlervereins tätig und gehörte der Internationalen Musikgesellschaft an. Als er durch seinen Hang zur Spekulation große finanzielle Verluste erlitten hatte, trennte er sich von der Familie und ging nach London, während seine Frau in Wien die bisherige Gastfreundschaft aufrechterhielt.⁶¹ In London verfaßte Conrat eine Anzahl von Aufsätzen und Übersetzungen, darunter den berühmten Essay *Brahms, wie ich ihn kannte*. Die in Berlin erscheinende Zeitschrift *Die Musik* zählte ihn zu ihren freien Mitarbeitern; sie meldete im April 1906 auch seinen plötzlichen Tod.⁶²

⁵⁶ Walter Killy (et al.), *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, München 2001.

⁵⁷ Ebenda.

⁵⁸ Pauline Cohn (wie Fußnote 54), S. 29.

⁵⁹ R. Kubik/H. Brenner, *Mahlers Welt. Die Orte seines Lebens*, Salzburg 2010, S. 206–208.

⁶⁰ *Johannes Brahms. Mehrstimmige Gesangswerke mit Klavier oder Orgel: Chorwerke und Vokalquartette*, Bd. 2, hrsg. von B. Wiechert (Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI, Bd. 2.), München 2008, S. XXXIff.

⁶¹ A. Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Wien 1949, S. 100: „Allsonntäglich waren wir [1905] bei Frau Conrat, einer Freundin von Brahms, zu Gast.“

⁶² „Am 23. März starb zu Berlin infolge eines Schlaganfalls der Musikschriftsteller Hugo Johannes Conrat, der erst vor einem halben Jahre aus Gesundheitsrücksichten

Von den drei Töchtern aus der Ehe von Hugo und Ida Conrat sind zwei in die Kunstgeschichte eingegangen: Ilse Beatrice von Twardowska-Conrat (1880–1942) und Erica Tietze-Conrat (1883–1958). Die jüngere von beiden befand sich zum Zeitpunkt der Okkupation Österreichs (1938) gerade auf einer Studienreise in Italien; zusammen mit ihrem Ehemann Hans Tietze (1880–1954) entkam sie in die Vereinigten Staaten und konnte hier ihrem Beruf als Kunsthistorikerin nachgehen.⁶³ Ihre Schwester „Jesi“, die Anfang des Jahrhunderts ein Marmordenkmal für das Brahms-Grab auf dem Wiener Ehrenfriedhof geschaffen hatte, starb am 9. August 1942 in München. Möglicherweise nahm sie sich das Leben, als ihr die Deportation drohte.⁶⁴

Carl Herz von Hertenried

Drei Originalstimmen – Dubletten für *Violino II*, *Bassus* [Continuo] und *Travers.* – zur Kantate „Es ist das Heil uns kommen her“ (BWV 9; BC A 107) sollen nach Darstellung des zuständigen Kritischen Berichts im Laufe von zwei Jahrzehnten besonders häufig den Besitzer gewechselt haben.⁶⁵ Ursprünglich wohl im Besitz der Familie Pistor/Rudorff, waren sie aus deren Sammlung abgesplittert, 1888 indes wieder zurückerworben und 1893 bei Stargardt (Berlin) versteigert worden. Käufer war Fritz Donebauer, der sich geraume Zeit später jedoch dazu entschloß, die aufwendige Beschäftigung mit seiner stetig gewachsenen Musiksammlung gänzlich zu beenden und diese in andere Hände zu geben. Drei Jahre nach der Donebauer-Auktion (Stargardt/Berlin, 6.–8. 4. 1908) tauchen die drei Kantatenstimmen erneut in einem Auktionskatalog auf (C. G. Boerner/Leipzig, Auktion CIV, 3.–6. 5. 1911), der die *Autographen-Sammlungen von Dr. Carl Geibel, Leipzig, und Carl Herz v. Hertenried, Wien*, annonciert. Diesmal ist der Kölner Papiergroßhändler Wilhelm Heyer der Käufer, aus dessen Sammlung sie erst 1928 weiterverkauft werden.

von seinem langjährigen Wohnsitz London in die deutsche Reichshauptstadt übersiedelt war“; *Die Musik* 5 (1905/06), Heft 14, S. 115.

⁶³ U. Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, Teil 2: L–Z, München 1999; P. Bettenhausen (et al.), *Metzler Kunsthistorikerlexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, S. 441–444.

⁶⁴ A. Gottwaldt/D. Schulte, *Die ‚Judendeportationen‘ aus dem Deutschen Reich 1941 bis 1945. Eine kommentierte Chronologie*, Wiesbaden 2005, S. 448 ff. Im Sommer 1942 gingen vom 23. 6. bis 12. 8. an 18 Tagen Transporte von München nach Theresienstadt.

⁶⁵ NBA I/17.2 Krit. Bericht (R. Emans, 1993), S. 131 f.

Carl Geibel (* 19. 5. 1842 in Budapest) war am 5. 11. 1910 in Leipzig verstorben. Aus seiner nachgelassenen Sammlung dürfte ein im Boerner-Katalog CIV (S. 178 Nr. 928) angebotenes Blatt mit zwei Bach-Quittungen von 1742 und 1744 „zum Nathanischen Legat“ stammen.⁶⁶ Bei der Sammlung Herz von Hertenried geht es dagegen nicht um einen Nachlaß, sofern der Vorname des Einlieferers wörtlich genommen wird. Carl Herz von Hertenried (* 19. 1. 1863 in Wien) war als Ingenieur tätig und starb erst am 13. 7. 1930 in Aflenz/Steiermark. Möglicherweise handelte es sich hinsichtlich der Auktions-einlieferung um eine von seinem Vater angelegte Sammlung. Julius Ritter Herz von Hertenried (* 10. 5. 1825 in Bayreuth, † 11. 8. 1910 in Reichenau/Niederösterreich) war Bürger von Wien, Ingenieur, technischer Bankdirektor und Bankvizepäsident. Aus seiner Ehe mit Henriette Oettinger (1831–1896) gingen fünf Kinder hervor, von denen zwei vor 1910 schon verstorben waren.⁶⁷

Anscheinend haben aber weder Carl Geibel noch Carl Herz von Hertenried oder dessen Vater die drei Kantatenstimmen besessen. Vielmehr tauchen diese bereits im Januar 1910 bei C. G. Boerner in Leipzig wieder auf: [Lager-] *Katalog XVI. Musik. Autographen Manuskripte Partituren Bücher*. Ihre Beschreibung folgt weitgehend derjenigen im Stargardt-Auktionskatalog von 1908, und auch das Vorwort des Lagerkatalogs deutet mit seinem Hinweis auf die überwiegende Herkunft der Musikautographen „aus einer sehr bekannten und berühmten Sammlung, deren Besitzer sich nunmehr endgültig von diesem Sammelgebiet abgewendet hat“ auf das Schicksal der 1908 verkauften Sammlung Donebauer. Die Leipziger Firma Boerner wird mithin die Kantatenstimmen (sowie viele andere Objekte) aus der Sammlung Donebauer erworben und zunächst über den Lagerkatalog von 1910 angeboten haben. Erst als sich hierdurch kein Käufer anlocken ließ, wurden die Bach-Stimmen in einen Auktionskatalog aufgenommen und im Mai 1911 tatsächlich verkauft.

Landshoff – Fischer – Vollmer

Die autographe Partitur der Kantate „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 180; BC A 149), seit 1982 im Besitz der Internationalen Bachakademie Stuttgart, kann eine ungewöhnlich bewegte Überlieferungsgeschichte vorweisen. Im 19. Jahrhundert kam sie über Franz Hauser, Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Rietz an die Sängerin Pauline Viardot-Garcia (1821–1910), im 20. Jahrhundert wurde sie von der Enkelin der letztgenannten an den Antiquar Paul Gottschalk verkauft und gelangte von diesem an Ruth und Hermann Voll-

⁶⁶ Vgl. Dok I, Nr. 124, sowie den zugehörigen Nachtrag in Dok V.

⁶⁷ Angaben nach: *Österreichisches Familienarchiv. Ein genealogisches Sammelwerk*, Bd. 1, hrsg. von G. Geßner, Neustadt/Aisch 1963, S. 296 f.

mer. Als das Ehepaar 1935 oder 1936 in die Vereinigten Staaten ausgewandert war, verkaufte es die Kantatenpartitur und andere Besitztümer an Mrs. Mary Louise Curtis Bok Zimbalist (1876–1970), die die Handschrift zu einem nicht mehr sicher zu bestimmenden Zeitpunkt dem von ihr gegründeten Curtis Institute of Music in Philadelphia/PA überreichte. Zu dessen Sammlung gehörte sie bis zum Verkauf im Jahre 1982.⁶⁸

Der Klärung bedürfen in diesem Zusammenhang die mit dem Namen Vollmer verknüpften Verwandtschaftsverhältnisse. Diese gruppieren sich um den Kaufmann Hermann Landshoff (1842–1900) und seine Frau Julie geb. Lesser (1846–1902).

Deren ältere Tochter Hedwig Landshoff (1871–1952) heiratete den aus Ungarn über Wien nach Berlin gelangten Buchhändler und Gründer (1886) des S. Fischer-Verlags Samuel Fischer (1859–1934). Von den drei Kindern aus dieser Ehe ist die Tochter Brigitte (1905–1991) zu erwähnen, die 1926 den Arzt Dr. med. Gottfried Bermann (1897–1995) heiratete und 1936 mit ihm den Bermann-Fischer-Verlag in Wien gründete. Hedwig Fischer geb. Landshoff soll zeitweilig die autographe Partitur der Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (BWV 3; BC A 33) besessen haben, doch ist diese Angabe derzeit nicht zu verifizieren.

Die jüngere Tochter Else Landshoff (1877–1939) war seit 1901 mit dem Ingenieur Edmund Levy verheiratet; sie ist als Opersängerin (Sopran) belegt. Ihre Tochter Rut(h) Landshoff-Yorck (1909–1966; eigentlich Ruth York von Wartenberg) emigrierte über Frankreich, England und die Schweiz in die Vereinigten Staaten und war dort als Schriftstellerin und Journalistin tätig.

In der Altersfolge zwischen den Schwestern Hedwig und Else angesiedelt ist der Musikwissenschaftler Ludwig Landshoff (1874–1941), verheiratet (München, vor dem 23. 3. 1901) mit der Sopranistin Philippine Wiesengrund (1880–1943). Beider Tochter Ruth (* 6. 9. 1903 – oder früher? – in München) heiratete 1930 den Berliner Kinderarzt Dr. Hermann Vollmer (1896–1959) und emigrierte 1935/36 mit ihm nach New York. Am 12. Oktober 1959 meldete die *New York Times* den Selbstmord Hermann Vollmers wegen psychischer Störungen, insbesondere als Folge nachlassender Sehkraft. Ruth Vollmer setzte auch nach diesem Schicksalsschlag ihre Karriere als freischaffende Künstlerin fort; sie starb am 1. 1. 1982. Große Teile ihrer Sammlung gingen an das Museum of Modern Art in New York.⁶⁹

⁶⁸ Herz (wie Fußnote 43), S. 58–61; BC I/2, S. 637.

⁶⁹ Zusammenfassung nach häufig unvollständigen und einander widersprechenden Angaben, u. a. in NDB 5 (1961), S. 204f., und Bd. 13 (1982), S. 518f.; *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, hrsg. von W. Killy und R. Vierhaus, 13 Bde., München 1995–2003, Bd. 3 (2001), S. 327, Bd. 6 (2001), S. 221; E. H. Müller, *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929; N. Rottner/P. Weibel, *Ruth Vollmer 1961–1978. Thinking the Line*, Ostfildern 2006; *Samuel Fischer/Hedwig Fischer. Briefwechsel*

Edward Murray Oakeley/Edward Murray jr.

Das legendäre Schönschrift-Autograph von Präludium und Fuge h-Moll für Orgel (BWV 544) gehörte ehemals zum Erbeil des jüngsten Bach-Sohnes Johann Christian, kam im 19. Jahrhundert in die Hände von Siegfried Wilhelm Dehn, stand 1851/52 dem Verlag C. F. Peters in Leipzig zur Verfügung und befand sich 1860 im Besitz von Sir Herbert Stanley Oakeley (* 22. 7. 1830, † 26. 10. 1903), der als Musikprofessor an der Universität Edinburgh wirkte.⁷⁰ Dieser vererbte die Handschrift seinem Bruder Edward Murray Oakeley (* 16. 5. 1840, † 8. 11. 1927, Master of Clifton College, Bristol). Edward Murray Oakeley versuchte 1904 vergeblich einen Verkauf an die damalige Königliche Bibliothek Berlin sowie 1905 ebenso ergebnislos eine Versteigerung bei Sotheby's in London. 1911 soll die Handschrift durch einen Edward Murray jr. in Florenz an das Musikhistorische Museum von Wilhelm Heyer in Köln gelangt sein,⁷¹ und 1926 wurde sie nachweislich aus Heyers Sammlung weiterverkauft. Den lediglich durch den sehr zuverlässig arbeitenden Georg Kinsky bezeugten Zwischenbesitzer Edward Murray jr. ordnet Dietrich Kilians Kritischer Bericht – begreiflicherweise, jedoch irrtümlich – angesichts gleicher Namensbestandteile kurzerhand der Familie Oakeley zu. In Wirklichkeit ist das Bach-Autograph aus deren Besitz veräußert worden und muß sich zwischen etwa 1905 und 1911 tatsächlich in Florenz befunden haben. Hier hatte sich nach 1878 der (als Maler den Präraffaeliten zuzurechnende) Kunstsammler und -händler Charles Fairfax Murray, ein gebürtiger Engländer (* 13. 9. 1849 in London, † 25. 1. 1919 Chiswick, Middlesex), angesiedelt. Bei Edward Murray jr. dürfte es sich um einen Verwandten (Sohn?) des Genannten handeln.

David Salomon/Waldemar Poseck

Die originale, von Christian Gottlob Meißner geschriebene (um 1920 jedoch noch als autograph geltende) Tamburi-Stimme aus dem Stimmensatz der Choralkantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130; BC 179 a–b) kam 1920 in Berlin zum Vorschein (Karl Ernst Henrici, *Versteigerung LXIII. Autographen. 9. Oktober 1920*. Katalog, S. 2, Nr. 3; mit Faksimile der ersten Seite). Ein halbes Jahr später wurde das Blatt in Henricis Katalog LXX (9./10. 5. 1921) erneut angeboten, offenbar durch die Seidelsche Buchhandlung in Wien

mit *Autoren*, hrsg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler, Frankfurt/Main 1989, S. 398, 934 und 968.

⁷⁰ NBA IV/5–6 Krit. Bericht, Teilband 1 (D. Kilian, 1978), S. 35.

⁷¹ G. Kinsky, Textbeigabe („Köln, im Mai 1922“) zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift, Wien 1923. Vgl. auch *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog von Georg Kinsky, Konservator des Museums*, Vierter Band: *Musik-Autographen*, Köln 1916, S. Vf.

erworben und bei deren Versteigerung Ende Mai 1923 angezeigt. Danach ist es wieder in Berlin anzutreffen, 1924 im Katalog 10 der Firma David Salomon, außerdem im (bislang nicht datierbaren) *Katalog 14 Autographen* der Firma Waldemar Poseck, Berlin.⁷² Beide zuletzt genannten Firmen sind längst erloschen, doch die Schicksale ihrer Inhaber können unterschiedlicher kaum gedacht werden. Waldemar Martin Ernst Poseck (* 16. 5. 1893 in Berlin), der Sohn des Berliner Baumeisters Robert Poseck, beendete seinen Schulbesuch vorzeitig, um sich der Schriftstellerei zu widmen. Sein Autographenhandel (mit Spezialisierung auf die preußische Königsfamilie) bedeutete für ihn nur eine Zwischenstation. Ihn betrieb er unter dem Namen Waldemar Poseck. Als Schriftsteller firmierte er unter Ernst Poseck⁷³ und schrieb Bücher über *Louis Ferdinand Prinz von Preußen* (Berlin 1938), *Kronprinzessin Elisabeth Christine* (1940) und *Preußisches Rokoko* (1941). Einige dieser Veröffentlichungen erlebten mehrere Nachauflagen. Poseck starb am 19. 11. 1952 in Kitzbühel.⁷⁴ Seine kurzlebige Firma hatte ihren Sitz in Berlin-Halensee, Westfälische Str. 63. Unter derselben Adresse firmierte auch David Salomon. Salomon, geboren am 30. 11. 1866 in Nakel (Provinz Posen), läßt sich anhand seiner Kataloge von 1923 bis 1934 nachweisen, danach lebte er bis wenigstens 1939 in Berlin, fiel aber offenbar dem braunen Terror gegen die Juden zum Opfer. Todeszeitpunkt und -ort sind unbekannt.⁷⁵

III. Anmerkungen zu einigen Musikforschern und anderen Wissenschaftlern des 20. Jahrhunderts

Hans Boas

Mit seinem auch gegenwärtig des öfteren diskutierten Aufsatz *Über Joh. Seb. Bachs Konzerte für drei Klaviere* (Bach-Jahrbuch 1913) hat Boas sich in der Bach-Forschung ebenso etabliert wie mit einem Aufsatz über Lorenzo da Ponte in der Mozart-Forschung. Auf seine Spur führten die Mitgliedschaft in der vor dem Ersten Weltkrieg bestehenden Internationalen Musikgesellschaft und der in diesem Zusammenhang erwähnte akademische Grad. Demnach war Boas von Hause aus Jurist und betrieb Musikwissenschaft sozusagen nur als Nebenfach. Geboren wurde er am 18. 4. 1883 in Berlin; nach Schulbesuch in Berlin sowie sieben Semestern Studium in München und Berlin promovierte er

⁷² BC I/2, S. 760; G. Loh, *Bibliographie* (wie Fußnote 47), Folge 10 (1990), S. 133.

⁷³ Den Hinweis auf die Identität von „Waldemar“ und „Ernst“ Poseck verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Gerhard Loh (Leipzig).

⁷⁴ *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender* 53 (1958), S. 833.

⁷⁵ *Gedenkbuch Berlins der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus. „Ihre Namen mögen nie vergessen werden!“*, Berlin 1995, S. 1098.

am 17. 1. 1907 in Heidelberg. Anscheinend übte er anschließend eine Tätigkeit in Berlin aus, wird jedoch ab 1933 Drangsalierungen bis hin zum Berufsverbot erlebt haben. Sein Wohnsitz war Berlin-Schöneberg (Bamberger Str. 33). Am 3. 3. 1943 wurde er mit einem Transport nach Auschwitz verschleppt; der Todeszeitpunkt ist nicht bekannt, als Todesort gilt Auschwitz.⁷⁶

Kurt Burchard

Burchard (* 27. 10. 1877 in Breslau) ist der Forschung insbesondere durch seinen zusammen mit Gerhard Tischer erarbeiteten Katalog der Sorauer Kirchenbibliothek gut bekannt.⁷⁷ Er wirkte als Konservatoriumsdirektor, Dirigent und Musiklehrer in Berlin und war Mitglied der Internationalen Musikgesellschaft. 1904 hatte er die Sängerin Johanna Richter (* 25. 2. 1882 in Waldenburg/Schlesien) geheiratet; die gemeinsame Tochter Lotte (* 1908) war ebenfalls musikalisch tätig. Letzter Wohnsitz des Ehepaares war Wilmersdorf, Albrecht-Achilles-Str. 11. Mit dem 23. Transport wurden beide am 29. 11. 1942 nach Auschwitz verschleppt; der Todeszeitpunkt ist nicht bekannt, als Todesort gilt Auschwitz.⁷⁸

Stanley Godman

Der Bach-Forschung ist Godman sowohl als Übersetzer bekannt und geläufig, als auch als Verfasser mehrerer Aufsätze, beispielsweise über Bachs Bibliothek.⁷⁹ Godman wurde am 17. 11. 1916 in Harringay/London geboren.⁸⁰ 1936 weilte er als Austauschstudent an der Universität Greifswald („sprechkundliche Abteilung“). 1938 veröffentlichte er in Greifswald *Wege einer neuen Sprechkultur in England*. Am 24. 5. 1939 ist er als Lektor für Englisch an der Universität Berlin belegt, doch ist er im selben Jahr wieder ausgeschieden.⁸¹ Offenbar konnte er noch rechtzeitig vor Kriegsausbruch aus Deutschland ent-

⁷⁶ Ebenda, S. 140.

⁷⁷ G. Tischer/K. Burchard, *Aus einer alten Bibliothek*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 2 (1900/01), S. 158–160; dies., *Musikalienkatalog der Hauptkirche zu Sorau/N.L.*, in: Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 34 (1902), S. 1–24.

⁷⁸ *Gedenkbuch. Opfer der Verfolgung der Juden unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland 1933–1945*, 2. wesentlich erweiterte Auflage, Koblenz 2006, Bd. 1, S. 438.

⁷⁹ *Bachs Bibliothek – Die noch vorhandenen Handexemplare*, in: *Musica* 10 (1956), S. 756–761.

⁸⁰ Mitteilung des Universitätsarchivs der Ernst Moritz Arndt Universität Greifswald vom 21. 3. 2011.

⁸¹ J. Asen, *Gesamtverzeichnis des Lehrkörpers der Universität Berlin*, Leipzig 1955, S. 59.

kommen. In seinem Heimatland ist er schon 1966 verstorben. Seinen wissenschaftlichen Nachlaß schenkte die Familie dem Music Department der University of Bristol.

Georg Linnemann

Seinem akademischen Lehrer, dem an der Universität Berlin lehrenden Johannes Wolf (1869–1947), verdankte Linnemann nach eigener Angabe die Anregung zum Arbeiten über lokale und regionale Musikgeschichte. Diese 1916 ergangene Aufforderung hat er in zwei grundlegenden Veröffentlichungen umgesetzt – der *Celler Musikgeschichte bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts* (1935)⁸² sowie der *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg* (1956). Mit jeder einzelnen dieser beiden Arbeiten hätte Linnemann fraglos einen akademischen Grad erlangen können, doch widmete er sich statt dessen seiner Tätigkeit als Musikerzieher an der Cäcilien- und Marienschule zu Oldenburg (1922 bis 1961) sowie insbesondere der Pflege des deutschen Liedgutes. Geboren am 3. 7. 1889 „in der Heide“, erreichte er ein hohes Lebensalter († 21. 12. 1982).⁸³

Johannes Richter

Kenntnisse über bemerkenswerte Möglichkeiten zur Handhabung der deutschen Sprache und ihrer Rechtschreibung liefert uns insbesondere die von Johannes Richter besorgte Auswahlgabe der Briefe des Preußenkönigs an seinen zeitweiligen Kammerdiener und Privatsekretär Michael Gabriel Fredersdorf.⁸⁴ Zwar findet sich über den berühmten Besuch Johann Sebastian Bachs im Mai 1747 in Potsdam und Berlin dort keinerlei Bemerkung, und anderes musikgeschichtlich Relevante ist bei der Erstellung einer Auswahl unberücksichtigt geblieben,⁸⁵ doch ermöglicht das Material insgesamt einen durch nichts zu ersetzenden Blick hinter die Kulissen eines ganzen Zeitalters.

Die Person des Herausgebers tritt hinter der Briefausgabe und -kommentierung weitgehend zurück. Einen Fingerzeig lieferte im Vorwort der Hinweis auf die 1925 erfolgte Zusammenarbeit mit dem damaligen Preußischen Geheimen Staatsarchiv zu Berlin. Wenngleich die zuständigen Akten durch den Zweiten Weltkrieg in Verlust geraten sind, blieb doch zumindest ein Geschäftstagebuch

⁸² Hier findet sich (S. 151) der Hinweis auf ein bis dahin fast unbeachtetes Bach-Dokument, die Bezeichnung Johann Friedrich Schweinitz' als „Discipul von dem berühmten Herrn Bach in Leipzig“; vgl. Dok II, Nr. 541, sowie Dok V, B 527 a.

⁸³ Nach freundlicher Mitteilung des Oldenburgischen Landesvereins für Geschichte, Natur- und Heimatkunde (7. 11. 2011).

⁸⁴ *Die Briefe Friedrichs des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf*, hrsg. und erschlossen von Johannes Richter, Berlin 1926 (Reprint Moers 1979).

⁸⁵ Vgl. insbesondere die von Heinrich Miesner (BJ 1937, S. 137 ff.) publizierten Ergänzungen zu C. P. E. Bach und dessen Konflikt mit dem König.

erhalten, das die Stichworte „Kurator Dr. Richter, Dahlem“ enthält.⁸⁶ Hierdurch war relativ leicht zu ermitteln, daß es sich bei Johannes Richter um den promovierten Juristen und „Gründervater“ des Arndt-Gymnasiums zu Berlin-Dahlem handelt. Richter (* 20. 6. 1881 in Dortmund) hatte während der Schulzeit in seiner Heimatstadt offenbar Erfahrungen gesammelt, die ihn veranlaßten, die Schaffung einer Reformschule in Angriff zu nehmen und so einen Gegenentwurf zum traditionellen Ausbildungswesen zu präsentieren. Nach seinem Studium in Bonn und Leipzig und der Promotion mit einer am 18. 1. 1906 vorgelegten Dissertation konnte Richter sich intensiv seiner Planung widmen. Die Gewinnung von Geldgebern und die Umsetzung des Entwurfs nahm nur wenige Jahre in Anspruch, und so konnte die neue Eliteschule schon 1908 ihren Unterrichtsbetrieb aufnehmen.⁸⁷ Johannes Richter übernahm die Aufgabe eines Kurators und behielt diese bis zu seinem Tode im Jahre 1940.⁸⁸

Hans Stephan

Als kennenswertes Beispiel für Lebensläufe im bewegten 20. Jahrhundert sei abschließend noch derjenige von Hans (beziehungsweise Johann) Stephan angeführt. Aufbauend auf einer 1933 in Innsbruck vorgelegten Dissertation (*Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken*), veröffentlichte Stephan im Bach-Jahrbuch 1934 einen gleichnamigen Aufsatz. Als Wohnsitz ist dabei Plauen i.V. angegeben, wo Stephan am 26. 2. 1910 zur Welt gekommen war. Gelegentliche Behauptungen, er habe hier als Kirchenmusiker gewirkt, erwiesen sich als gegenstandslos. Vielmehr war Stephan für einige Zeit im Sächsischen Kultusministerium in Dresden beschäftigt gewesen und war dann zum Kriegsdienst eingezogen worden. Nach Kriegsende hatte es ihn nach dem Norden verschlagen: nach kurzer Tätigkeit als Kirchenmusiker in Schleswig-Holstein übersiedelte er 1946 nach Delmenhorst, wo er fortan und bis zu seinem Lebensende (6. 12. 1993) maßgeblich das Kulturleben prägte.⁸⁹

Vorstehende Beispiele mögen genügen um zu zeigen, daß wir über viele Persönlichkeiten der Vergangenheit und Gegenwart viel zu wenig wissen. Nicht der „Schutz“ von Daten sollte daher gesellschaftliches Anliegen sein, sondern deren Bekanntgabe. Wie wichtig dergleichen sein kann, zeigt der Blick auf die Lebenswege der in die Emigration getriebenen und insbesondere der in Auschwitz und anderwärts Ermordeten: Hans Boas, Kurt Burchard, David Salomon. „Ihre Namen mögen nie vergessen werden“.

⁸⁶ Mitteilung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz Berlin, 9. 9. 2011.

⁸⁷ Vgl. *100 Jahre Arndt Gymnasium Dahlem 1908–2008. Festschrift*, Berlin 2008 (240 S.).

⁸⁸ Abbildung des Grabsteins in der vorgenannten Festschrift, S. 41.

⁸⁹ W. Garbas/F. Hethey, *Delmenhorster Lebensbilder. Menschen und ihre Beziehungen zu Delmenhorst* [Bd. 1], Delmenhorst und Berlin [2005], S. 165–168.

Anhang

Ergänzungen und Berichtigungen zu *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Gesamtregister, vorgelegt von Frauke Heinze und Uwe Wolf*, Kassel etc. 2010, S. 99–167 (II. Register zu den Kritischen Berichten, I. Namen).

- kursiv* = Ergänzungen, Berichtigungen, Zusätze
„ “ = fehlerhafte Namensformen
[] = Erläuterungen

Als zusätzliche Wort- und Literaturabkürzungen werden verwendet:

- * = Information aus dem Internet (Zugriff zwischen Mai 2009 und Mai 2012)
- Adrb = (örtliches) Adreßbuch
- AdrB = *Adreßbuch des deutschen Buchhandels* [unter wechselnden Titeln erschienen], Leipzig 1839 ff.
- Benzing = Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts*, 2. verbesserte und ergänzte Auflage, Wiesbaden 1982 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen. Bd. 12.)
- Colshorn = Hermann Colshorn, *Hamburgs Buchhandel im 18. Jahrhundert*, in: Aus dem Antiquariat. Beilage zum Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 27 (1971), S. A185 bis A191, A354–A364; 29 (1973), S. A64–A66, A106 bis A116; 30 (1974), S. A77–A86
- DBE = *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, hrsg. von Walther Killy, München 2001–2003; 2. Auflage München 2005 bis 2008
- DBI = *Deutscher Biographischer Index/German Biographical Index*, 2. kumulierte und erweiterte Ausgabe, München 1998
- Dict.Biogr. = *Dictionnaire de Biographie Française*, Paris 1932 ff.
- Franç. = *Dictionnaire de Biographie Française*, Paris 1932 ff.
- Diss. = Dissertation (mit beigelegter Vita)
- Elvers = Rudolf Elvers, *Musikdrucker, Musikalienhändler und Musikverleger in Berlin 1750 bis 1850. Eine Übersicht*, in: Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag, Wolfenbüttel und Zürich 1964, S. 37–44
- Fischer = Ernst Fischer, *Verleger, Buchhändler und Antiquare aus Deutschland und Österreich in der Emigration nach 1833*, Elbingen 2011

- Frank-Altman = Paul Frank [Carl Merseburger], *Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon*, neu bearbeitet von Wilhelm Altmann, 12. Auflage Leipzig 1926; 14., stark erweiterte Auflage Regensburg 1936; 15. Auflage, Zweiter Teil: *Ergänzungen und Erweiterungen seit 1937*, Bd. 1/2, Wilhelmshaven 1974, 1978
- Fs. Dürr = *Bachiana et alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983
- GfMf = Gesellschaft für Musikforschung
- Herz = Gerhard Herz, *Bach-Quellen in Amerika / Bach Sources in America*, Kassel etc. 1984
- IBN = *Index Bio-Bibliographicus Notorum Hominum*, hrsg. von Jean-Pierre Lobies, Osnabrück 1974–2003, Mettingen 2003 ff.
- Jöcher = Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Bd. 1–4, Leipzig 1750/51 (Reprint Hildesheim 1960/61)
- Jung = Hans Rudolf Jung, *Musik und Musiker im Reußenland. Höfisches und städtisches Musikleben in den Residenzen der Staaten Reuß ä.L. und j.L. vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Weimar und Jena 2003
- Kästner = Herbert Kästner, „... mitten in Leipzig, umgeben von eigenen Kunstschatzen und Sammlungen anderer ...“. *Beiträge zu Leipziger Buchkunst und Bibliophilie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 2004
- Kassler = Michael Kassler, *The English Bach Awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England 1750–1850*, Aldershot/Hants. und Burlington/VT 2004
- Kat. = Katalog(e)
- Kat. DNB = Katalog der Deutschen Nationalbibliothek (Leipzig und Frankfurt/M.)
- KB = NBA, Krit. Bericht(e)
- Kb = Kirchenbucheintragung
- Köstler = Eberhard Köstler, *Eduard Fischer von Röslerstamm d. J. und seine Mittheilungen für Autographensammler*, in: Monika Elstermann et al., *Parallelwelten des Buches. Beiträge zur Buchpolitik, Verlagsgeschichte, Bibliophilie und Buchkunst*, Wiesbaden 2008 (Festschrift für Wulf D. v. Luccius), S. 323–371
- Kofel = Heinrich Kofel, *Chronik der Buchbinder-Innung zu Leipzig 1544–1894*, Leipzig 1894
- Krummel = *Guide for Dating Early Published Music. A Manual of Bibliographical Practices, compiled by D. W. Krummel*, Hackensack/N. J. und Kassel etc. 1974

- Ledebur = Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861. Reprint, hrsg. von Rudolf Elvers, Tutzing und Berlin 1965
- Lex. = lexikalisches Nachschlagewerk
- Lit. = Literaturangabe (mit Fußnote)
- Loh = Gerhard Loh, *Bibliographie der Antiquariats-, Auktions- und Kunstkataloge*, Folge 1–17, Leipzig 1975–2010
- Matr U = (Universitäts-)Matrikel
- Mecklenburg = Günther Mecklenburg, *Vom Autographensammeln. Versuch einer Darstellung seines Wesens und seiner Geschichte im deutschen Sprachgebiet*, Marburg 1963
- MGG IX = MGG Bd. 9 (1961), Artikel *Musikverlag und Musikalienhandel* (Richard Schaal)
- Meyers Lexikon = *Meyers Lexikon*, 7. Auflage, Leipzig 1924–1930
- NBA-Dokumentation = *Die Neue Bach-Ausgabe 1954–2007. Eine Dokumentation*, Kassel 2007
- Neubacher = Jürgen Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721 bis 1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken*, Hildesheim etc. 2009 (Magdeburger Telemann-Studien. XX.)
- nw. = nachweisbar
- Oxf. DNB = *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford 2004
- Paisey = David L. Paisey, *Deutsche Buchdrucker, Buchhändler und Verleger 1701–1750*, Wiesbaden 1988 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen. 26.)
- Pfb. S.-A. = *Pfarrerbuch der Kirchenprovinz Sachsen*, Bd. 1–10, Leipzig 2003–2009
- Pfb. Thür. = *Thüringer Pfarrerbuch*
Bd. 1: Herzogtum Gotha, Neustadt/Aisch 1995
Bd. 2: Fürstentum Schwarzburg-Sondershausen, Neustadt/Aisch 1997
Bd. 3: Großherzogtum Sachsen(-Weimar-Eisenach) – Landesteil Eisenach –, Neustadt/Aisch 2000
Bd. 4: Die reußischen Herrschaften, Leipzig 2004
- Ragossnig = Konrad Ragossnig, *Handbuch der Gitarre und Laute*, 3. aktualisierte und überarbeitete Ausgabe, Mainz etc. 2003
- Reske = Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*, Wiesbaden 2007

- Riemann, = *Riemann Musiklexikon. Personenteil* [I/II], Mainz etc. 1959, 1961;
- RiemannE = *Ergänzungsband* [I/II], hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1972, 1975
- Rlb = Leipzig, Ratsleichenbuch (im Stadtarchiv Leipzig)
- Sachs = Curt Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin 1908
- Schweiz HL = *Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz*, Neuenburg 1921–1934
- Vollhardt = Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899; Reprint, hrsg. von H.-J. Schulze, Ergänzungen und Berichtigungen von Eberhard Stimmel, Leipzig 1978
- Weinhold = Liesbeth Weinhold/Alexander Weinmann, *Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700–1850*, Kassel etc. 1995 (Catalogus Musicus. XV.)
- WL = Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732. Reprint, hrsg. von Richard Schaal, Kassel und Basel 1953
- Wolbe = Eugen Wolbe, *Handbuch für Autographensammler*, Berlin 1923
- Ziegert = Max Ziegert, *Schattenrisse deutscher Antiquare. Persönliche Erinnerungen aus den Jahren 1870 bis 1915*, neu hrsg. von Reinhard Wittmann et al., Elbingen 2009

Name, Daten	Beleg
Aigner, Theodor (1922–1981)	*
Allgeyer, <i>Julius</i> (1829–1900)	DBE
Altenburg, Michael [nicht: „Johann“ Michael]	DBE
Anding, <i>Johann Michael</i> (1810–1879)	Frank-Altman
Aresti, „Oratio“ [wohl:] <i>Giulio Cesare</i> (1617–1692 oder 1694)	Riemann
Auberlen, Adolf (1834–1902)	LBB 10
Auerswald, [wohl:] <i>Hans Jakob von</i> (1757–1833)	Meyers Lexikon
Avenarius, <i>Matthäus</i>	DBE
Bach, <i>Auguste Wilhelmine</i> (1805–1858)	Lit. ¹
Bach, <i>Caroline Auguste Wilhelmine verehel. Ritter</i> (1800–1871)	Lit. ²
Bach, Ernestus Andreas (* und † 1727)	Dok I/II/V
Bach, „Wilhelmine“ s. Bach, <i>Caroline Auguste Wilhelmine</i>	
Backes, <i>Johann Peter</i> († 1887)	Lit. ³
Bär, Carl (Karl; 1909–1978)	Diss.; Auskunft Mozarteum Salzburg
Baerwald, H. Fred [<i>Hermann Fritz Harry</i>] (1912–nach 1965)	Auskunft Institut für Stadtgeschichte Frankfurt/M.
Bamberg, [wohl:] <i>Felix</i> (1820–1893)	KB I/25, S. 206; DBE
Bapzien, Michael (1628–1693)	Lit. ⁴
Bartholomew, <i>William</i> (1793–1867)	Oxf. DNB IV (2004), S. 169
„Basset“, Gottfried Ernst (= Bessel, Pestel)	
Baumgartner, Adolf (1864–1944)	*

¹ H. Kock, *Genealogisches Lexikon der Familie Bach*, Gotha 1995, S. 76

² Kock (wie Fußnote 1), S. 79.

³ Katalog Auktion Heberle 18.–20. 2. 1889; Loh 14 (2001), S. 63, 65, 67.

⁴ J. Lyon, *Johann Sebastian Bach: Chorals. Sources hymnologiques des mélodies, des textes et des théologies*, Paris 2005, S. 158; *Deutsches Biographisches Generalregister*, hrsg. von Willi Gorzny, Bd. 2, Pullach 2002, S. 119.

Beaulieu-Duvernoy, S. (1882–nach 1926)	Herz, S. 60; Lit. ⁵
Becker, Heinz (1922–2006)	Lex. ⁶
Becker, Nicolaus (nw. 1719, 1730–1732)	Kb Mühlhausen/Thür.; Dok II, V
Bedford, Francis (1799–1883)	Oxf. DNB
Benjamin, Walter R(<i>omeyn</i>) (1854–1943)	*
Benjamin, Walter R. (New York, Antiquariat, <i>Kataloge nw. seit 1887</i>)	Mecklenburg, S. 84
Beresford, Francis Marcus (1818–1890)	Kassler, S. 112, 199 f.
Berndes, Johann Jürgen (Hamburg, Auktionator, <i>nw. ab 1812</i>)	Loh, Sonderband 6 (2011), S. 344
Bertling, Richard (1851–1922)	Ziegert
Bertling, Richard (Dresden, Antiquariat, <i>Kat. nw. 1888–1915</i>)	Loh 4 (1978)
Bielcke, Johann Felix († 1745)	Lit. ⁷
Bighley, Mark Steven	
Birch, Johann Rudolf von (1773–1859)	Schweiz HL
Bitsch, Marcel (1921–2011)	*
„Blassen“ s. Glass(ius)	
Blaun (<i>Altona, Musikerfamilie</i>)	Lit. ⁸
Bliss, Lillie (1865–1931)	Herz, S. 72
Blochberger, Michael († 1756)	Rlb
Boas, Hans (1883–1943?)	Diss.; Lit. ⁹
Bock, Michael Christian (1725–1787)	Colshorn 1973
Bodmer, Eduard (1837–1914)	IBN

⁵ C. S. Terry, *Joh. Seb. Bach, Cantata Texts, Sacred and Secular*, London 1926 (Reprint 1964), S. 473.

⁶ *Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender*, Jg. 2009.

⁷ F. Lütge, *Geschichte des Jenaer Buchhandels*, Jena 1929, S. 115.

⁸ H. Funck, *Beiträge zur Altonaer Musikgeschichte*, Neumünster/H. 1937 (Altonaische Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde. VI.), S. 16, 19, 27, 61, 108, 114.

⁹ *Gedenkbuch. Opfer der Verfolgung der Juden unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland 1933–1945*, 2. wesentlich erweiterte Auflage, Koblenz 2006, Bd. 1, S. 345; *Gedenkbuch Berlins* (wie Fußnote 112), S. 140.

Böckler, Georg [nicht: „Johann“] <i>Andreas</i> (nw. 1644–1698)	Lex. ¹⁰
Böhme, Johann Christian († 1699, nw. ab 1680)	WL; Lit. ¹¹
Böhmer, Wilhelm (Hamburg, nw. 1936)	KB V/7, S. 43; LBB 10, S. 900
Boëtius, Johann Theodor († 1722)	Lit. ¹²
<i>Boëtius, Rosine Dorothee s. Krügner</i>	
Bornemann, Johann Andreas (1711–1771)	Pfb. S.-A.
Borsdorf, Theodor († vor 1894)	Katalog D-LEu
Bovet de Valentigney, Alfred	
Boyd, Malcolm (1932–2001)	New Grove 2001
Braun, Werner (1926–2012)	
„Breckhoff“ s. Breckoff	
<i>Breckoff, Werner</i>	
Breithaupt, Georg Friedrich (1644/45–1705)	*
Brinkmann, Reinhold (1934–2010)	Mf
Briskier, Arthur (1902–1976)	*
„Brockaw“ s. Brokaw	
<i>Brokaw, James A. II.</i>	
Brown, Allan Augustus (1835–1916)	Herz, S. 236
Brühl, Heinrich von	deleatur: KB IV/7
Brühl, Hans Moritz Graf von (1736–1809)	KB IV/7
Buchberger, Johann Sigismund Organist Löbau [nicht: „Rötha“]	Lex. ¹³
Büchsel, Karl (1885–1965)	Vollhardt Auskunft Universitätsarchiv Göttingen

¹⁰ U. Thieme/F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 4, Leipzig 1910, S. 178.

¹¹ M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861/62, Bd. I, S. 255, 263, 310, Bd. II, S. 13, 17.

¹² *Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig III* (1907), S. 65 (G. Wustmann).

¹³ *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, hrsg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber, 13. Teil, Leipzig 1824, S. 204f.

- Buelow, George John (1929–2009)
- Burchard, Kurt (1877–1942?) Lex.¹⁴; *
- Burchardt, Friedrich
- Bylicki, Franciszek (1844–1922) Lex.¹⁵
- Caillet, Robert (1882–1957) *Bulletin des Bibliothèques de France* 1957
- Camann, Carl Victor (nw. 1748, 1751) Kb Leipzig
- Capranica, Domenico (1792–1870) Fs. Dürr, S. 312
- Challier, Carl August (1813–1871; Berlin, Verlag, gegr. 1835) Adrb 1914; Weinhold, S. 35; Elvers
- Charavay (Maison, gegr. 1830) KB I/10, I/35
- Charavay, Gabriel (1818–1879) KB I/29 Dict. Biogr. Franç., Vol. 8 (1959), Sp. 466 f.
- Charavay, Noël (nw. ab 1894) KB I/25 Wolbe
- Christie, George Henry († 1887)
- Christie, Manson & Woods (seit 1859 firmierend) Oxf. DNB XI (2004), S. 536
s. Christie, George Henry; Manson, William; Woods, Thomas H.
- Clarke, Clarissa Sarah (1826–nach 1879) Kassler, S. 81 f.
- „Clausen, U. A.“, s. Fehr
- Clausnitzer, Tobias (1619–1684) DBE
- Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis (nw. 1830–1834) Krummel, S. 132
- Coberg s. auch „Coberg“, „Coburger“
- „Coburger“, A. s. Coberg, Johann Anton Lit.¹⁶
- Cocks, Robert & Co. (nw. 1823–1898) MGG IX
- Cohn, Albert (1827–1905) Mecklenburg; Ziegert
- Collard (nw. 1830–1834) Krummel, S. 130, 132

¹⁴ Erich H. Müller, *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929, S. 178; Gedenkbuch (wie Fußnote 9), Bd. 1, S. 438.

¹⁵ *Polski Słownik Biograficzny*, Tom III, Kraków 1937, S. 169 f.

¹⁶ AfMw 44 (1987), S. 123 (H. Joelson-Strohbach).

Conrat (Conrat Horn), <i>Ida (1857–1938)</i>	Neue Brahms-Gesamtausgabe Band VI/2 (2008)
Cotta, Christian <i>Gottfried (1703–1768)</i>	*
Cotta, Johann Georg <i>III (1693–1770)</i>	*
„Couberg“, Johann Anton = <i>Coberg</i>	
Coventry & Hollier (nw. 1834–1851)	MGG IX
Cramer (Johann Baptist), Addison & Beale (<i>gegr. 1824</i>)	Krummel, S. 132
Crantz, Gustav (<i>Berlin, Verlag, gegr. 1836</i>)	Elvers
Cranz, August (Verlag) [alle Angaben gehören zu Cranz, August Heinrich]	
Crawford, Tim (* 1948)	Ragossnig
„Cunz“, Adolf s. Kunz	
Davey, <i>Samuel John</i> [nicht: „St.“] (1863?–1890)	Köstler
Davis & Collard	Krummel, S. 132
Decker, Georg Jacob (<i>Berlin, Verlag, gegr. 1769</i>)	Elvers; Lit. ¹⁷
Dekker, Wil H. J. (* 1942)	Auskunft A. M. M. Dekker, Utrecht
Delver (Delwer), <i>Peter Nikolaus Friedrich (1759–1847)</i>	CPEB Briefe
<i>Defler</i> [nicht: „Dreßler“], Wolfgang Christoph	DBI
Diabelli, <i>Anton & Comp.</i>	Krummel, S. 104, 198
Dickinson, <i>Alan Edgar Frederic</i>	BJ 1953, S. 134
Ditmars, <i>Johann Georg</i> († 1747)	Lex. ¹⁸
Döhler, August (nw. 1838–1841)	Lit. ¹⁹
Donebauer, Fritz (1849–1916)	Lex. ²⁰
„Dreßler“ s. <i>Defler</i>	
Drexel, Joseph <i>Wilhelm (1831–1888)</i>	*; LBB 2
Dünnebeil, Hans (1883–1961)	DBI

¹⁷ R. Schmidt, *Deutsche Buchhändler, deutsche Buchdrucker*, Bd. 1, Eberswalde 1902 (Reprint 1979), S. 167 f.

¹⁸ H. Müller, *Biographisch-bibliographisches Lexikon Celler Musiker*, Celle 2003.

¹⁹ *Bonner Geschichtsblätter* 13 (1959), S. 156 (Th. A. Henseler).

²⁰ *Československý Hudební Slovník*, Bd. 1, Prag 1963, S. 256.

Dürr, Alfred (1918–2011)	Mf
Duguet, [vielleicht:] <i>Pascal</i> (1804–1884)	Dict. Biogr. Franç.
Dunst, Franz Philipp (1802–1851)	Riemann
Durand & Fils (Paris, Verlag, tätig seit 1870)	MGG IX
Ebart, Johann Wilhelm (1781–1822)	Fs. Dürr, S. 351 (W. Weiß)
Eisel (Eysel), Johann Philipp (* 1697)	Kb Leipzig
Ellinger, Johann Gottfried († 1765)	Sachs
Elvers, Rudolf (1924–2011)	
Emett, Johann Sebastian Wilmot (* 1838)	
Emis (nw. vor 1734–um 1764)	Ledebur
Emmerling, Johann Christoph (um 1660–1737)	MGG
Endter, Johann Andreas (und Erben, nw. 1670–1854)	Paisey
Engelhardt, Ruth (1928–2012)	
Esslinger, C. W. (Berlin, Verlag, nw. 1838–1872)	Elvers
Ewer, J. J. & Co. (nw. 1823–1867)	MGG IX; LBB 2
Falter, <i>Macario</i> (nw. 1787–1888)	Krummel, S. 180
<i>Farlau</i> s. „Farlaw“, „Parlaw“	
Fehr, Ulrich Anton Clausen ([nicht: „Clausen, U. A.“]; 1753–1812)	Lit. ²¹
Feuerl(e)in, Johann Conrad (um 1682–1746)	BzBf 5, S. 57
Feuerstein, Johann Heinrich (1797–1850)	Lit. ²²
Fick, Paul (vor 1675–nach 1735)	Lit. ²³
Fick, Peter Joachim [nicht: „Johann“] (1708–1743)	Lit. ²⁴
Figulus (Töpfer), Johann Wolfgang (um 1525–1589)	DBE
Finkenstaedt, Friedrich (1897–1932)	Lit. ²⁵

²¹ *Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit*, Bd. 3, Stuttgart 2008, S. 5 (K. Küster).

²² *Mozart-Jahrbuch* 1993, S. 1–39, 1994, S. 1–63 (E. Offenbacher).

²³ *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18 (2001), S. 307 (J. Neubacher).

²⁴ *Hamburger Jahrbuch* (wie Fußnote 23), S. 308 (J. Neubacher).

²⁵ *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* 1932, S. 432.

Fischer, Heinrich [nicht: „Johann“ Heinrich]	Gerber NTL
Fleischer, Christoph (1676–vor 1744)	Neubacher, S. 420
Fleischer, Heinrich (1912–2006)	Diss.; *
Fleischer, Johann Benjamin Georg (Leipzig, Verlag, <i>gegr. 1788, 1819 an den Sohn</i>)	Lit. ²⁶
Flinsch, Erich <i>Rudolf Moritz</i> (1905–1990)	Lex. ²⁷
Franck, Johann Wolfgang (1644–vor 1719)	MGG ²
Francke, <i>Richard</i> s. List & Francke	
Frank, Otto [wohl:] (1854–1916)	DBE
Freiesleben, Gerhard <i>Julius</i> (* 1880)	Diss.
French = <i>Pseudonym</i> [wohl für <i>Gustav André</i> (1816–1874)]	Lit. ²⁸
Freundenberg, Carl Gottlieb (1777–1869)	ADB
Freyberg, Daniel August (1736–1795)	Pfb. S.-A. 3 (2005), S. 113
Friedländer, Julius (<i>Berlin, Verlag, gegr. 1845</i>)	Elvers; Lit. ²⁹
Friedrich, Hans Eberhard (1907–1980)	*
Friese, August Robert (1805–1848)	Lit. ³⁰
Frisch, <i>Wilhelm August</i> (Altona, Auktionator, <i>nw. 1794–1833</i>)	Auskunft G. Loh, Leipzig
Fuchs, [wohl:] <i>Hermann</i> (1896–1970)	Lex. ³¹
Füger, Caspar <i>d. Ä.</i> (1521–1592) [deleatur: „1562–1617“]	Korrektur nach NBA
Gabler, Christian Friedrich (1730–1800)	Kb Schleiz
Gähler, Casper Siegfried	
Gallus, Christian s. <i>Hahn</i>	

²⁶ C. B. Lorck, *Die Druckkunst und der Buchhandel in Leipzig durch vier Jahrhunderte*, Leipzig 1879, S. 37.

²⁷ O. Renkhoff, *Nassauische Biographie*, 2. Auflage, Wiesbaden 1992.

²⁸ Festschrift Otto Erich Deutsch (wie Fußnote 101), S. 150 (W. Rehm).

²⁹ R. Schmidt (wie Fußnote 17), S. 269–271.

³⁰ E. Rothe/H. Heilemann, *Das Buch. Bibliographie zur Geschichte des Buchdrucks, des Buchhandels und der Bibliotheken*, Weimar 1967 (Bibliographie zur Geschichte der Stadt Leipzig. Sonderbd. VI.), S. 146.

³¹ A. Habermann (et al.), *Lexikon deutscher wissenschaftlicher Bibliothekare 1925 bis 1980*, Frankfurt/M. 1985, S. 87f.

- Garcin, *Jules-August-Salomon (1830–1896)* Lit.³²
- Geering *Christ, Rudolf (1871–1958)* IBN
- Geiger & Jedele (*Stuttgart, Antiquariat, Kat. nw. 1895–1896*) Loh 2 (1976), S. 55
- GES (KB I/6) s. Sonntag*
- Giebler, Albert Cornelius (1921–1993)
- Giegling, Franz Georg (1921–2007) Mf
- Gilhofer, *Hermann (1852–1913) s. Gilhofer & Ranschburg* Ziegert
- Gilhofer & Ranschburg (*Kat. nw. 1885–1944*) Loh 12 (1994), S. 47–66, 13 (1998), S. 45–56
- Glass(ius)*, [nicht: „Blassen“], Salomon (1593–1656) Pfb. Thür. 1
- Godman, Stanley (1916–1966) Auskunft Universitätsarchiv Greifswald; *
- „Gottheiß, D. C.“ = *Grotthuß, Dietrich Ewald Baron von (1751–1786)*
- Gottschalk, Paul (1880–1970) Fischer, S. 104 f.
- Göüin, Henry-Jules (1900–1977) Lex.³³
- Göüin, *Isabelle geb. Lang (verheiratet 1931)* Lex³⁴
- Graf, J. [wohl:] *Johann (1669–1709)* Kb Erfurt; WL
- Grosse, Bernhard (1854–1938) Katalog DNB
- Groß, Joh./„Großen“, Johann = *Joh. Großens Erben (nw. 1700–1759)* Paisey
- Große-Stolzenberg, Robert (1903–1983) Katalog DNB
- Grubbs, John W. (* 1927) Diss.
- Grude, *Emil (gegr. 1883)* DBI
- „Grün“ = *Ortsname, kein Personennamen*
- Grüters, Hugo (1851–1928) DBI

³² G. Weiß, *Der große Geiger Henri Marteau (1874–1934)*, Tutzing 2002, S. 44; Dict. Biogr. Franç., Fasc. LXXXVI (1980), Sp. 391.

³³ Dict. Biogr. Franç., Fasc. XCIII (1984), Sp. 721.

³⁴ wie Fußnote 33.

Grummer, Theobald (<i>nw. 1623, 1631, 1642</i>)	Matr U Helmstedt, Matr U Wittenberg; Lit. ³⁵
Gudenschwager, <i>Joachim Daniel (um 1727–1777)</i>	*
Günsch (Kopist) = Günsch, <i>J. J. (nw. 1802)</i>	
Günsch, August Wilhelm Ludwig (1790–1851)	Lex. ³⁶
Gumprecht, Adolf (1818–1899; Leipzig, Verlag, <i>nw. 1853–1869</i>)	Lit. ³⁷
Gustavson, Bruce (* 1945)	Impressum
Gutbier, <i>Franz Ewald (1887–1965)</i>	Lex. ³⁸
Haas, Nicolaus (1665–1715)	Zedler
Haas-Rosenthal s. Haas, Otto; Rosenthal, Albi	
Hachmeister, Carl Christoph <i>d. J. (1755–1832)</i>	Auskunft Michael Kassler
Haehnel, <i>Werner (Auktionator, kein Sammler)</i>	
Hänisch (<i>Haenisch</i>), <i>Johann (nw. 1598–1605)</i>	Lit. ³⁹
Hänssler, Friedrich (d. Ä., 1887–1960)	MGG ²
Hänssler, Friedrich (Verlag, <i>Plieningen, 1960 Stuttgart-Hohenheim, 1970 Neuhausen, gegr. 1919</i>)	MGG ²
Hagenbuch, <i>Franz (1819–1888)</i>	Schweiz HL
Hahn s. auch Gallus	
<i>Hahn</i> (Gallus), Christian († vor 1637)	Pfb. S.-A.
Haller, [wohl:] <i>Friedrich Gottlob</i>	Jung, S. 232f.

³⁵ *Johann Rist, Sämtliche Werke* (Neuausgabe), Bd. VII, Prosaabhandlungen, Berlin 1982, S. 187; *Baltische Familiengeschichtliche Mitteilungen*, Jg. 4, Nr. 2 (Mai 1934), S. 30; O. Kern, *Johann Rist als weltlicher Lyriker*, Marburg 1919 (Reprint 1968), S. 88, 210–212; D. G. Erpenbeck/E. Küng, *Narvaer Bürger- und Einwohnerbuch 1581–1704*, Dortmund 2000, S. 81.

³⁶ Ph. Meyer, *Die Pastoren der Landeskirchen Hannovers und Schaumburg-Lippes seit der Reformation*, Göttingen 1941/42, Bd. 2, S. 359, 531, Bd. 3, S. 48.

³⁷ E. Rothe, Das Buch (wie Fußnote 30), S. 120.

³⁸ W. Leesch, *Die deutschen Archivare 1500–1945*, Bd. 2: *Biographisches Lexikon.*, München etc. 1992.

³⁹ E. J. Guttzeit, *Der Kreis Heiligenbeil. Ein ostpreußisches Heimatbuch*, Leer 1975, S. 548f.

Halter, Wilhelm Ferdinand (1750–1806)	Lex. ⁴⁰
Hamilton, Charles Jr. (1914–1996)	*
<i>Hanstein, Hans</i> (1879–1940)	Lit. ⁴¹
Hanstein, Peter (1853–1925)	Lit. ⁴²
Hardouin, Pierre (1914–2008)	*
Hartknoch, Johann Friedrich d. J. (1768–1819)	CPE Bach Briefe
Hartmann, Heinrich Ludwig († 1831)	Vollhardt
Hartung, Hermann ([nicht: „Hugo“]; Leipzig, 1880–1889 <i>Rudolstadt</i> , Verlag und Antiquariat, <i>gegr. 1833</i> , Kat. nw. 1847–1878)	AdrB; Kästner, S. 110 f.; Loh 8 (1988), 10 (1990)
Hartung, Johann Marius Christoph (1725–nach 1782)	BJ 2011, S. 58 f., 91 (A. Talle)
Hartwig, Georg Heinrich (1840–nach 1882)	Lit. ⁴³
Haslinger, Carl (1816–1868)	DBE
Haunz, Ludwig (nw. ab 1897, 1916)	Adrb Konstanz; Adrb 1897 ff.
Hauser, Moritz Heinrich (1826–1857)	
Hauswedell, Ernst (1901–1983)	DBE
Hayne (Heine), Gottlieb (1684–1756)	Lit. ⁴⁴
Heberle, Johann Mathias (1775–1840)	Ziegert
Heberle, Johann Mathias (Köln, <i>Antiquariat, gegr. 1802</i> , Kat. nw. ab 1816)	Lit. ⁴⁵ ; Loh 13 (1998), S. 79–108, 109–114, 14 (2001), S. 57–93; 17 (2010), S. 50–54, 55–89
Heck, V. A. (Kat. nw. 1922–1984)	Loh 11 (1992), S. 43–50
Heck, Valentin Andreas (1842–1905)	Köstler

⁴⁰ *Altpreußische Biographie*, Bd. I, hrsg. von C. Krollmann, Königsberg 1941, S. 248.

⁴¹ Th. A. Henseler, *Das Verlagshaus Lempertz-Hanstein in Bonn*, Bonn 1954.

⁴² wie Fußnote 41.

⁴³ Ph. Meyer (wie Fußnote 36), Bd. 1, S. 506.

⁴⁴ S. Loewenthal, *Die musikübende Gesellschaft zu Berlin und die Mitglieder Johann Philipp Sack, Friedrich Wilhelm Riedt und Johann Gabriel Seyffarth*, Diss. Basel 1928, S. 20.

⁴⁵ Wie Fußnote 41.

- Heckel (*Hekel*), Christoph († 1717; nw. ab 1672, Erben bis 1725) Paisey
- Heder, Samuel Gottlieb (1713–nach 1739) Lit.⁴⁶
- Hedler, Georg Heinrich (Verlag, tätig 1784–1869) Weinhold, S. 41
- Heineman, Dannie N. (1872–1962) *
- Heinrichshofen, Theodor (1815–1901) Weinhold, S. 49
- Heinrichshofen, Wilhelm von (1779–1881) Weinhold, S. 49
- Heinze, Gustav (*Leipzig*, Verlag, gegr. 1858, 1876 an C. F. Peters verkauft) AdrB 1868–1877
- Hempel, Susanne Regine s. Wolff
- Henderson, Inge geb. Schey von Koromla (1920–1992) *
- Henderson, James Stewart († 1933) *; Dok V
- Henrici & Liepmannssohn
s. Henrici, Karl Ernst; Liepmannssohn, Leo
- Henrici, Karl Ernst (1879–1944) Mecklenburg
- „Henschel“, E. s. Henschke, Amadeus Eduard
- Herrmann, Christian Friedrich [nicht: „L.“] (1780–1850) Jung, S. 160
- Herstell (Herrstell), Adolph (nw. 1836–1855) Lit.⁴⁷
- Herthum, Johann Ernst Heinrich (* 1760) *Bach-Fest-Buch Eisenach 1957*, S. 90
- Herz von Hertenried, Carl (1863–1930) Lit.⁴⁸
- Heussner, Horst (1926–2003) Mf
- Hientzsch, Johann Gottfried (1787–1856) Frank-Altman
- Hinnenthal, Johann Philipp (1883–1973) MGG
Verlag, gegr. 1945
- Hinterberger, Heinrich (1892–1970) Köstler
- Hinterberger, Heinrich (*Kat. nw. 1935–1950*) Loh 15 (2004), S. 99–101, 103
- Hirsch, Sammlung s. Hirsch, Paul Adolf

⁴⁶ *Musik der Macht – Macht der Musik* [Symposionsbericht], hrsg. von J. Riepe, Schneverdingen 2003, S. 98, 100 (W. Steude).

⁴⁷ F. Carspecken, *Fünfhundert Jahre Kasseler Orgeln*, Kassel und Basel 1968, S. 71.

⁴⁸ *Österreichisches Familienarchiv*, Bd. 1, Neustadt/Aisch 1963, S. 296 f.

- Hirzel, Fräulein [wohl:] *Anna Maria Catharina* (1798–1866, Schwester von Hans Caspar H.) Lit.⁴⁹
- Hirzel, *Hans Caspar* (1798–1866) DBE
- Hoffmann, *Hans* (1902–1949) Riemann
- Hoffmann, [wohl:] *Reinhard Friedrich* († 1770) Vollhardt; Matr U Leipzig
- Hoffmann-Erbrecht, *Lothar* (1925–2011) Mf
- Hoffmeister & Co. (ab 1801) Krummel, S. 61, 180, 198, 249; MGG
- Hoffmeister & Kühnel Verlag, *firmierend 1801–1804* LBB 6
- „Holand“ = *Holland*, *Johann David*
- Holland, *Johann David* (1746–1827) LBB 6
- Holle, *Ludwig* (tätig 1837–1874†) Weinhold, S. 52; Lit.⁵⁰
- Holmes, *George* (1662–1749) *, Katalog British Library
- Homburg, *Ernst Christoph* (1607–1681) DBE
- Honig, *Cornelis & Jacob* (Firma nw. 1668–1812) LBB 8
- „Horn, Conrat“ s. *Conrat, Ida*
- Horner, *Johann Caspar* (1774–1834) DBE; BJ 1970, S. 72 f. (D. Gojowy)
- Hosäus, *Friedrich Wilhelm* (1827–1900) Lex.⁵¹
- Hübner, *Johann* (1668–1731) DBE
- Hübner, *J. G.* (Göttingen, Verlag, nw. um 1840)
- Hübner-Trams, *Christian Wilhelm*
- Hudson, *Frederick* (1913–1993) NBA-Dokumentation
- Hug, *Jakob Christoph* (1776–1855), *Hans Casper* (* 1778), *Jakob Christoph d. J.* (1801–1852) Weinhold, S. 72

⁴⁹ C. Keller-Escher, *Die Familie Hirzel von Zürich. Genealogie und geschichtliche Übersicht*, Leipzig 1899, Tafel VIII.

⁵⁰ A. Oppermann, *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2001, S. 129 f.

⁵¹ *Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog*, Bd. 5, Berlin 1903, S. 263 f.

Hughes, <i>Edwin</i> (1884–1965)	Lex. ⁵²
Humann, [wohl:] <i>Adolph</i> (1794–1853)	Ledebur
<i>Hutchinson, Lady June geb. Capel</i> verwitwete Osborn (1920–2006)	*
Huth, <i>Friedrich Ernst</i> (nw. 1814–1842)	Lit. ⁵³
Hutterus, <i>Johann Christian</i> (nw. 1751)	Matr U Jena
Imbault, <i>J.-J.</i> (Paris, Verlag, nw. um 1783–um 1814)	Krummel, S. 154; Riemann
Imbault, <i>Jean Jérôme</i> (1753–1832)	Riemann
Insel-Verlag (gegr. 1901)	Meyers Lexikon
„Jaechert“ s. „Zaechert“	
Jan, <i>Eduard von</i> (1885–1971)	Lex. ⁵⁴
Jan (Jahn), <i>Martin</i> (um 1620–um 1682)	Lit. ⁵⁵
Janet et Cotelte (Verlag, nw. 1810–1838)	Krummel, S. 154; LBB 2
Jenicke, <i>Samuel</i> (um 1750)	Lit. ⁵⁶
Johann Wilhelm, <i>Herzog von Sachsen-Eisenach</i>	
Johanna Charlotte, <i>Prinzessin von Sachsen-Weimar</i>	
Johnson, <i>Alvin Harold</i> (1914–2000)	New Grove 2001
Jones, <i>Thomas</i> († 1825)	Kassler, S. 109
Joost, <i>Johann Christian</i> (* 1773)	Lit. ⁵⁷
Judenfeind (<i>Jüdenfeint</i>), <i>Friedrich</i> (nw. 1710–1739)	LBB 3; Kofel
Junne, <i>Otto</i> (1854–1935)	RiemannE
Junne, <i>Otto</i> (Leipzig, Verlag, gegr. 1871)	AdrB 1914

⁵² *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8. Auflage, überarbeitet von Nicolas Slonimsky, New York etc. 1992, S. 809.

⁵³ C. L. Grotefend, *Geschichte der Buchdruckereien in den Hannoverschen und Braunschweigischen Landen*, Hannover 1840, Bl. [15]v; *Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, hrsg. von M. Staehelin, Göttingen 1987, S. 73 (U. Konrad).

⁵⁴ *Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender*, 12. Ausgabe, Berlin/New York 1976, S. 3658.

⁵⁵ Lyon (wie Fußnote 4), S. 166.

⁵⁶ *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 11 (1904), S. 18 (M. Seiffert).

⁵⁷ K. Just, *70 Stämme Just*, Lüneburg um 1960, S. 63.

Kahle, Karl Hermann Traugott (1806–1864)	Lex. ⁵⁸
Kaiserfeld, Moriz von (1839–nach 1899)	ADB 50, S. 752; Lit. ⁵⁹
Kallir-Frank, Lilian (1931–2004)	*
Katzbichler, Emil (* 1927)	Diss.
Keating, George T. (1892–1976)	*
Keferstein, Johann Christian (Papiermacher, nw. 1718–1749)	KB VIII/1
„Kehe“ s. Kehl	
Kehl [nicht: „Kehe“], Johann Balthasar	
Keil, Robert (1826–1894)	Katalog DNB
Keller, Friedrich Ludwig von (1799–1860)	*
Kellner, Herbert Anton (1936–2003)	Lit. ⁶⁰
„Kerling“ = Vierling, Johann Gottfried	
Kiel, Tobias (1584–1627)	Lit. ⁶¹
Kiééné, Marie Catherine geb. Leyser (18./19. Jahrh.)	Lit. ⁶²
Kirsten, Johann Gottfried (1735–1815)	Vollhardt
Kittler, Guenther (1908–1995)	Auskunft Universitätsarchiv Greifswald; *
Klaffenbach, Karl August (1781–1845)	*
Klage, Carl (1788–1850)	Frank-Altman
Klein, Carl August (1751–1830)	Pfb. S.-A.
Kleinknecht, [wohl:] Jakob Friedrich	
Klemm, Carl August (1769–1830)	Weinhold, S. 56
Klima, Josef (1900–1991)	Ragossnig

⁵⁸ H. Mendel/A. Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexicon*, 2. Ausgabe, Bd. 5, Berlin o. J. (nach 1880).

⁵⁹ Kastner-Frimmel, *Beethoven-Bibliographie*, 2. Auflage, Leipzig 1925, S. 35.

⁶⁰ *Forum Musikbibliothek* 25 (2004), S. 383.

⁶¹ F. W. Bautz, *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 3, Herzberg 1992, Sp. 1464 f.

⁶² *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, hrsg. von Ute Wald unter Mitarbeit von Juliana Baumgart-Streibert, Bd. 3, Kassel etc. 2010, S. 778.

Klinger, Christoph (nw. 1665–1705?)	Paisey; Kofel
„Kloss, M.“ = Kloß, Johann Herbord (1657–1730)	Paisey
Knuth, „Friedrich“, Knuth, „S.“ = Knuth, Johann Christian Friedrich	
Köhler, Eduard Wilhelm (Gotha, Musiklehrer, Verleger, nw. 1839–1856)	Adrb. Gotha; Lit. ⁶³
Köhler, Karl-Heinz (1928–1997)	
Köpke s. auch „Kupke“	
Köster, Hinrich Jürgen (1748–1805)	BJ 1991, S. 100 (U. Leisinger)
Kohaut, Karl (1726–1782)	Ragossnig
Koitsch, Christian Jacob (1671–1734)	Lex. ⁶⁴
Kollmann, Christian Ernst (1792–1855)	Lex. ⁶⁵
Kollmann, Christian Ernst (Leipzig, Verlag, gegr. Juni 1817)	Adrb
Korganoff (Korganov, Korganow), Basil (Vasili; Wassilij Davidowitsch) (1865–1934)	Riemann; RiemannE
Kortschak, Hugo (1884–1957)	Frank-Altman
Kotowsky (nw. 1732–1741?)	WL; MGG
Krause, Joachim (1904–1990)	*
Kraüßer, [wohl:] Johann Heinrich (1729 oder 1737–1764)	Neubacher
Kreising, Hinrich Conrad († 1771)	*
Kremmler, Johann Georg (um 1697–1759)	*
Kremmler, Johann Ludwig (1740–1800)	*
Kretzschmar, Georg [nicht: „Johann“] Andreas († 1700)	Lit. ⁶⁶

⁶³ K. F. Bolt, *Johann Ludwig Böhner. Leben und Werk*, Hildburghausen 1940, S. 163–167.

⁶⁴ Bautz (wie Fußnote 61), Bd. 4, Sp. 307.

⁶⁵ Leipzig-Lexikon (elektron. Ressource).

⁶⁶ *Johann Gottfried Walther, Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 287.

Krey, Johannes (1929–1959)	Diss.
Kross, Siegfried (1930–2004)	Mf
Krüger, Dietrich (1913–1980)	*
<i>Krügner, Rosine Dorothee</i> geb. Boëtius (vor 1705–nach 1742) KB V/1, S. 17; I/6, S. 89	<i>Leipziger Zeitungen</i> 1742
Krug, Siegfried (1879–1944)	Frank-Altman
Kühltau, <i>Samuel</i> (nw. 1734–1762)	Lit. ⁶⁷
Kümpel, A. F. M. (Hamburg, Drucker, nw. 1830, 1842)	Katalog Auktion Westphal 1830; Adrb Hamburg
<i>Kuhn, Max Richard August</i> (1874–1947) s. Lauterbach & Kuhn	DBI; Lit. ⁶⁸ ; *
Kulukundis, Elias N. (* 1933)	Lit. ⁶⁹
<i>Kunz</i> [nicht: „Cunz“], Adolf (Berlin, Verlag, <i>gegr.</i> 1886) „Kupke, C.“ = Köpke, Friedrich Carl (1785–1865)	AdrB 1914, 1933
Kurtz, <i>Andrew George</i> († 1895)	Lit. ⁷⁰
Kyllmann, <i>Carl Gottlieb</i> (1803–1878)	Lit. ⁷¹
Lairitz (Layritz, Layriz), Friedrich (1808–1859)	DBE
La Motte, <i>Antoine Houdarde</i> (1672–1731)	Meyers Lexikon
Landgraf, Conrad (nw. 1708–1730)	Lit. ⁷²
Landmann, Otto (nw. 1907–1909)	BJ 1957, S. 179 (C. Freyse)
Launer, Vve. (Verlag, nw. 1828–1854)	Krummel, S. 158; MGG IX
Lauterbach & Kuhn (Verlag, nw. 1902–1908)	New Grove 2001

⁶⁷ H.-G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach. Spurensuche*, Leipzig 1994, S. 278.

⁶⁸ *Max Reger, Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von S. Popp, Bonn 1993, S. 11.

⁶⁹ *Bach-Archiv Leipzig, Jahresbericht 2011*, S. 11.

⁷⁰ A. H. King, *Some British Collectors of Music*, Cambridge 1963, S. 146.

⁷¹ *Johannes Brahms und Bonn*, hrsg. von M. Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1997, S. 44–61 (N. Schlobmacher).

⁷² *Weimar – Jena: Die große Stadt* 3/3 (2010), S. 213, 215 (C. Ahrens).

- Lauterbach, Carl (1876–1926)
s. Lauterbach & Kuhn
- Lavenu, *Lewis und Erben* (Verlag, nw. 1796–1844)
- Lazarus, J. (Hamburg, Antiquar, nw. 1830, 1842)
- Lebell, Ludwig (1872–1968)
- „Lehm“ = Lehmann, Johann Georg Gottlieb
- Lemaître, Paul
- Lemoine (gegr. 1793)
- Lempertz, Heinrich *sen.* (1816–1898)
- Lempertz, Mathias (1821–1886)
- Lempertz, Mathias (Kat. nw. 1854–1939)
- Leo(n), Johannes (*um 1531–1597*)
- Lepke, Rudolph (*um 1844–1904*)
- Lepke, Rudolph (*Berlin, Auktionshaus, gegr. 1869, Kat. nw. 1878–1896*)
- Le Roux, Gaspard († *um 1707*)
- Leser, August Ludwig (*um 1780–1848*)
- Lesure, François (1923–2001)
- Leuschner, Joachim (1922–1978)
- Leyden, Rolf (*Rudolf Bernhard Viktor*) van (1892–1967)
- Liebscher, Max (*Oberhausen, Buchhandlung, gegr. 1901*)
- Lienau, Emil Robert (1838–1920)
- Lit.⁷³
- Krummel, S. 112
- Katalog Auktion Westphal 1830; Adrb Hamburg
- *
- *
- Krummel, S. 154
- Mecklenburg, S. 81; Ziegert; Lit.⁷⁴
- Ziegert; Lit.⁷⁵
- Loh 17 (2010), S. 108–121
- Pfb.Thür. 1, S. 437
- Ziegert; Lit.⁷⁶
- AdrB 1914
- MGG²
- Lex.⁷⁷
- *
- *
- Auskunft Hochschule für Musik München; *
- AdrB 1914
- Weinhold, S. 80

⁷³ Wie Fußnote 68.

⁷⁴ Henseler (wie Fußnote 41).

⁷⁵ Henseler (wie Fußnote 41).

⁷⁶ *Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog*, Bd. X, Berlin 1907, S. 67*.

⁷⁷ M. Hoffmann, *Pförtner Stammbuch 1543–1893*, Berlin 1893.

Linnemann, Georg (1889–1982)	Auskunft Historischer Verein Oldenburg
Lischke, Ferdinand Samuel (Berlin, Verlag, <i>gegr. ca. 1814</i>)	Elvers
List & Francke (<i>nw. 1862–1923</i>)	Kästner, S. 105 f.
List, <i>Felix</i> († 1892) s. List & Francke	
Litterscheid, Richard (1904–1995)	*
Loch (<i>Kommissionär</i> [nicht: „Bücher-Kommissar“])	
Locker-Lampson, Frederick	
Löffler, Anton (<i>Köthen</i>)	
<i>Loehe</i> (<i>Loehr?</i> ; <i>Altona, nw. 1826</i>) KB V/3, S. 64	
Löw(e), Johann Heinrich († 1738/39, <i>Rudolstadt, nw. ab 1714</i>)	Paisey; Lex. ⁷⁸
Löwenstern, Matthäus Apelles von	
Lonsdale, <i>Christopher</i> (1795–1877)	Kassler, S. 440
Lotz, Friedrich (1890–1980)	Lex. ⁷⁹
Louise Friederike, Herzogin von Mecklenburg-Schwerin	
Ludwig, Gottlieb Christoph (1708–1766)	Kb Schönfels b. Zwickau
Mackerness, <i>Eric David</i> (1921–1999)	*
Maggs Brothers (<i>gegr. 1860</i>)	Wolbe
Manahan Thomas, Elin (* 1977)	deleatur; im NBA- Supplement nicht enthalten
„Manquë“ = <i>verpfuscht, mißlungen; kein Personennamen</i>	
Manson, <i>William</i> s. Christie, Manson & Woods	
Marshall, Julian (1836–1903)	*
Martin, Bernhard (1896– <i>nach 1956</i>)	Mitgliederverzeichnis GfMf
McCullough, John C. (1912–2011)	*

⁷⁸ *Katalog der fürstlich Stolberg-Stolberg'schen Leichenpredigten-Sammlung*, Bd. I bis IV/2, Leipzig 1927–1935; Bd. I, S. 160, 247, 347, 628, Bd. IV, S. 12, 312, 545.

⁷⁹ O. Renkhoff, *Nassauische Biographie*, 2. Auflage, Wiesbaden 1992.

Meierhans, Walter (* 1921)	*
Meij (Mey), Wolfgang <i>Nicolaus</i>	
Meister, Ulrich (1838–1917)	Schweiz. HL
Mendel-Reißmann s. Mendel; Reißmann	
Merkel, <i>Carl Ludwig</i> (1812–1876)	DBE
Merseburger, <i>Carl</i> (Verlag, gegr. 1849)	MGG ²
Meve, W. = Meves, Wilhelm (1808–1881)?	
Meyen, Fritz (1902–1974)	Lex. ⁸⁰
Meyer, Georg (um 1713–1736†)	NBA IX/1
Meyer, Hellmut & Ernst (<i>Berlin, Auktionshaus, Kat. nw. 1929–[1962]</i>)	Loh 8 (1988), S. 159–166
Meyer, Kathi (1892–1977) = Meyer-Baer, Kathi Gertrud	*; RiemannE
Meyerstein, <i>Edward Henry William</i> (1889–1952)	*; Lit. ⁸¹
Meylen, George van der (<i>nw. 1895–1914</i>)	*
Meysel, Anton (<i>Leipzig, Verlag, nw. 1817–1821</i>)	
Michel, Johann Heinrich (1739?–1810)	Neubacher
Mietke, Michael d. Ä. († 1719)	Lit. ⁸²
Mikulicz, <i>Karl</i> Lothar	Frank-Altman
Mitchell, <i>John</i> (1809–1892)	Kassler, S. 95
Möhring, <i>Ferdinand</i> (1816–1887)	Frank-Altman
Möller, Johann Heinrich (1721–1795)	Schulze Bach-Überlieferung
Möseler, <i>Karl Heinrich</i> (tätig ab 1947; Verlag, gegr. 1821)	Lex. ⁸³
Morten, Alfred († vor 1910)	Kassler
Morten, Clara (19./20. Jh.)	Kassler

⁸⁰ A. Habermann (wie Fußnote 31); *Braunschweigisches Biographisches Lexikon, 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von H.-R. Jarck und G. Scheel, Hannover 1996.

⁸¹ A. H. King (wie Fußnote 70), S. 147.

⁸² H. Heyde, *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing 1995, S. 265.

⁸³ C. Vinz/G. Olzog, *Dokumentation deutschsprachiger Verlage*, 2. Ausgabe, München/Wien 1965, S. 327 f.; 12. Ausgabe 1995, S. 270.

- „Morton“, Clara s. Morten
- Moses minor [wohl:] Moses, *Johann Gottfried* (1751–1786) Vollhardt
- Motte, de la s. *La Motte*
- Müller, Vikar ... = *Müller, Carl Heinrich Ernst*
- Müller, *Friederike* verhelichte Streicher (1816–1895) Lit.⁸⁴
- Müller, Friederike s. auch Müller, Mademoiselle
- Müller, Gottfried (1914–1993) DBE
- Müller, H. F. [nicht: „R. F.“] (*tätig ca. 1807–1858*) MGG IX
- Müller, Heinrich Friedrich (1779–1848) Lit.⁸⁵
- Müller, Mademoiselle s. Müller, *Friederike*
- Müller von Asow, Erich Hermann = Müller, Erich Hermann
- Müthel, Anton Christian (1725–1773) Lit.⁸⁶
- Mummery, Kenneth (Bournemouth/England, Antiquariat, *Kat. nw. vor 1954–1982*) *
- Nadaud* [nicht: „Naudaud“], *Edouard* (1862–1928) Frank-Altman
- Nadermann, *Jean Henry* (nw. 1777–1835) Krummel, S. 154
- Nagel, Adolph (1800–1873), Firma nw. 1820–1952 MGG IX
- Nattermann, *Johann Georg* [nicht: „J. B.“] (1689–1745) Jung
- Neemann, Hans (1901–1945) Ragosnig
- Neumann, Caspar (1648–1715) Korrektur nach NBA
- Nicou-Choron & Canaux (nw. 1839–1869) MGG IX
- Niege, Georg (1525–1589) Lit.⁸⁷
- Niemann* [nicht: „Riemann“], Gallus († 1682) Reske

⁸⁴ Th. Bolte, *Die Musikerfamilien Stein und Streicher*, erweiterter und berichtigter Sonderabdruck, Wien 1917.

⁸⁵ *Wolfenbütteler Bibliographie zur Geschichte des Buchwesens im deutschen Sprachgebiet 1840–1980*, Bd. 4, München etc. 1994, S. 176 Nr. 52196.

⁸⁶ E. Kemmler, *Johann Gottfried Müthel (1728–1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit*, Marburg 1970, S. 6.

⁸⁷ W. Herbst, *Wer ist wer im Gesangbuch?*, Göttingen 2001.

Nitsche, <i>Johann Friedrich</i> (nw. 1812–1838)	LBB 8
Nopitsch, <i>Christian Conrad</i> (1759–1838)	DBE
Nusser, <i>Gustav</i> (Buchhändler, Antiquar, Rostock, nw. ab 1888, München, nw. ab 1905)	AdrB 1896, 1914; AdrB München
Oakeley, <i>Edward Murray</i> (1840–1927)	*
Odrich, <i>Evelin</i> (* 1925)	Auskunft
Ogilvy, <i>Sir David</i> (1914–1992)	*
„Okschakow“ (<i>Oczakow = Festung auf der Krim, kein Personenname</i>)	Lit. ⁸⁸
Olearius, <i>Johann Christoph</i> (1668–1747)	DBI; Jöcher
Omont (nw. 1812–1822)	MGG IX
Osborn, <i>Christopher</i> (* nach 1948)	*
Osborn, <i>Mrs. Franz s. Hutchinson</i>	
Paez, <i>Carl</i> (<i>Berlin, Verlag, gegr. 1842</i>)	Elvers
Parratt, <i>Walter</i> (1841–1924)	Kassler, S. 95
Patzig, <i>Johann August</i> (1738–1816)	Lit. ⁸⁹
Paulsen, <i>Carl Friedrich Ferdinand</i> (1763–1847)	DBI; Lit. ⁹⁰
Peltsch, <i>Caspar</i> [nicht: „Casper!“] (1600–nach 1648)	Lit. ⁹¹
Peter, <i>Christoph</i> s. auch <i>Petri, Christoph</i>	
Peter, <i>Oskar</i> (* 1943)	Katalog DNB
Petersen, <i>Eduard</i> († 1831)	
„Petri“, <i>Christoph = Peter, Christoph</i>	
Petri, <i>Joachim</i> (1921–1989)	*
Petri, <i>Johann Gottfried</i> (nw. ab 1713)	Kofel
Petzold, <i>Christian</i> (1677–1733)	
Petzoldt, <i>Martin</i> (* 1946)	

⁸⁸ Mf 22 (1969), S. 441 (W. Matthäus).

⁸⁹ *Carl Friedrich Zelters Darstellungen seines Lebens*, hrsg. von Johann Wolfgang Schottländer, Weimar 1931, S. 371.

⁹⁰ H. P. Detlefsen, *Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850*, Kassel und Basel 1961, S. 125–137.

⁹¹ *Monumenta Monodica Medii Aevi*, Bd. 1, hrsg. von B. Stäblein, Kassel etc. 1956, S. 690.

Pfannkuch, Wilhelm (1926–1988)	Mf
Pfannschmidt, Martin (1861–1947)	*; Lex. ⁹²
Pflaum, Johann Jacob (1724–1788)	Kb Heidelberg
Philipp, Johann (1607–1674)	Lit. ⁹³
Picart, Samuel (1774/75–1835)	*
Pinette, Max († 1940?)	Lex. ⁹⁴
Pinkert, Carl Friedrich Gottlob (1799–1837)	Matr U Leipzig; Lex. ⁹⁵
Pipping, Gottlob Heinrich (1701–1769)	Kb Leipzig, Kb Naumburg/S.
Plattner, Ludwig (nw. 1810–um 1840)	Krummel, S. 144
Pleyel, Wolff, Lyon & Cie. (Paris, Klavierfabrik [nicht: „Antiquariat“], gegr. 1807)	MGG, Bd. 10, Sp. 1359f.
Pollitzer, Mary geb. Whittaker († 2004)	*
Popelka, Fritz (1890–1973)	DBI; *
Poppe, Karl Max († nach 1960?)	
Poppe, Karl Max (Leipzig, Antiquariat, gegr. 1911, Kat. nw. 1911–1939)	AdrB 1914; Loh 17 (2010), S. 166–169
Porro, Pierre Jean (1750–1831)	Riemann, RiemannE
Portnoff, Leo (1875–1940)	*
Poseck, Waldemar Martin Ernst (1893–1952)	Auskunft G. Loh, Leipzig; Lex. ⁹⁶
Poseck, Waldemar (Berlin, Antiquariat, nw. 1924 bis vor 1929)	Wolbe; <i>Philobiblon</i> Jg. 1929
Postel, „Bartholomäus“ = Postel, Christian Heinrich	
Poulin, Pamela Lee (* 1950)	*
Probst, Heinrich Albert (1791–1846)	Lit. ⁹⁷

⁹² O. Fischer, *Evangelisches Pfarrerbuch für die Mark Brandenburg*, Berlin 1941.

⁹³ E. Müller, *Die Häusernamen von Alt-Leipzig*, Leipzig 1931, S. 58; Katalog Stolberg (wie Fußnote 78), Bd. III, S. 308.

⁹⁴ Fischer, S. 240.

⁹⁵ R. Grünberg, *Sächsisches Pfarrerbuch*, Freiberg 1939/40.

⁹⁶ *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender*, Jg. 1939, 1954.

⁹⁷ G. Linnemann, *Fr. Kistner 1823/1923. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Musik-Verlages*, Leipzig 1923, S. 2–42; Weinhold, S. 75.

Protopopow, Vladimir (1908–2003)	*
Protz, Albert (1901–nach 1967)	Diss.; Mitglieder- verzeichnis GfMF
Puttick & Simpson (nw. 1794–1971)	Weinhold, S. 8
Rabel, Franz (1803–1847)	Lex. ⁹⁸
Radeck, Martin (1623?–1683?)	MGG
Radecke, Ewald Ernst (1907–1979)	*
Radke, Hans (1894–1989)	Ragossnig
Ramge, Heinz (1913–1989)	Mf
Ranschburg, Heinrich (1860–1914) s. Gilhofer & Ranschburg	*
Rau, Arthur (Paris, Antiquar; 1898–1972)	Lit. ⁹⁹
Rau, [wohl:] Karl Heinrich (1792–1870)	DBE
Rauch, Nicolas (1897–1962)	Lex. ¹⁰⁰ , *
Raumer, Friedrich von (1781–1870)	TBSt 2/3
Rechtenbach, Th. († vor 1885)	KB
Rechtsteiner, Hans-Jörg (* 1952)	Diss.
Reeves, William [II] Dobson (1825–1907) oder R., William [III] (1853–1937)	New Grove 2001
Reinecke, Carl [nicht: „A.“] (1824–1910)	
Reinhardt, Ernst (1872–1937)	DBE
Reinhardt, Ernst (München, Verlag, gegr. 1899)	
Rellstab, Johann Carl Friedrich (Berlin, Verlag, nw. 1779–1814)	Elvers; Lit. ¹⁰¹
Rettig, Georg Karl Julius (1838–1899) (Bern, Buchhändler, Bibliothekar)	Schweiz HL
Reusner, Nikolaus von (1545–1602)	DBE

⁹⁸ C. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 24. Teil, Wien 1872, S. 163.

⁹⁹ L. F. Candelaria, *The Rosary Cantoral*, Rochester/NY 2008, S. 14f.

¹⁰⁰ *Who's who in Switzerland*, Zürich 1952, S. 402.

¹⁰¹ *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963*, Kassel etc. 1963, S. 293f. (R. Elvers).

Reuß, Johann Philipp Christian (<i>nw. 1770–1790</i>)	Colshorn
Richault, S. (Verlag, <i>tätig 1805–1898</i>)	MGG IX
Richter, Johann Heinrich (<i>1654–1734</i>)	ADB
Richter, Johann Thomas (<i>1728–1773</i>)	BJ 1970, S. 29 (W. Neumann)
Richter, <i>Johannes</i> (<i>1881–1940</i>)	Diss.; Lit. ¹⁰²
Ricke, Walter (<i>1902–1982</i>)	Auskunft
Ricke, Walter (München, <i>später Kottgeisering, Antiquariat, gegr. 1959</i>)	Auskunft
Ricordi (Verlag, <i>tätig seit 1808</i>)	MGG, Art. Ricordi
Riedel, Gabriel (<i>1781–1859</i>)	BJ 2004, S. 235 f. (K. Lehmann)
Riedl, Josef & Michael (Verlag, <i>tätig 1811–1830</i>)	Weinhold, S. 32
Riefenstahl, J. J. (<i>Berlin, Verlag, gegr. ca. 1834</i>)	Elvers
<i>Riehm</i> [nicht: „Riem“], <i>Eduard Carl August</i> (<i>1830–1888</i>)	DBE
„Riemann“, Gallus s. Niemann	
Ringwaldt, Bartholomäus (<i>um 1530/32–1599</i>)	Lit. ¹⁰³
Rist, Johann (<i>1607–1667</i>)	DBE
Rivinus, <i>Johann Abraham</i> [nicht: „Abraham Florens“] (* <i>1700</i>)	Lex.; Lit. ¹⁰⁴ ; Kb Leipzig
Rivinus, Quintus Septimius Florens (<i>1651–1713</i>)	Jöcher
Roehn, Franz (<i>1896–1989</i>)	*
Roffeld, <i>Amand</i> (<i>um 1700–1780</i>)	Lex. ¹⁰⁵
Rohrlack, <i>Friedrich August</i> (<i>1792–1829</i>)	DBI
Rose, Johann Ludwig (<i>1675–1759</i>)	Lit. ¹⁰⁶
Roselt, Christian Traugott († <i>um 1834</i>)	Schulze Bach-Überlieferung, S. 86

¹⁰² *100 Jahre Arndt-Gymnasium Dahlem 1908–2008. Festschrift*, Berlin 2008, S. 41.

¹⁰³ W. Herbst (wie Fußnote 87), S. 256 f.

¹⁰⁴ M. Hoffmann, *Pförtner Stammbuch 1543–1893*, Berlin 1893; J. Hohlfeld, *Leipziger Geschlechter. Stammtafeln, Ahnentafeln und Nachfahrentafeln* [Bd. I], Leipzig 1933, S. 210, 225.

¹⁰⁵ *Československý Hudební Slovník*, Bd. 2, Prag 1965, S. 429.

¹⁰⁶ *Concerto*, Jg. 1997, Nr. 129, S. 32.

Rosen, Gerd (1903–1961)	Lit. ¹⁰⁷
Rosenthal, Ludwig (1840–1929)	Ziegert; Lit. ¹⁰⁸
Rost, Johann Christoph (1671–1739)	Lit. ¹⁰⁹
Roth, Johann Michael († 1769)	Dok V
Rothberger, Alfred (1873–1932)	*
Rottmann, Heinrich August (<i>Berlin, Verlag, gegr. 1788</i>)	Elders
Rube, Johann Christoph (<i>um 1665–1746</i>)	DBE
Rühle, Carl (1848–1927)	Frank-Altman
Rühle, Carl (Leipzig, Verlag, gegr. 1880)	AdrB 1914
Rung, Frederik (1854–1914)	MGG
Rung, H. und Fr. siehe Rung, Henrik und Rung, Frederik	
Ruprecht, [wohl: <i>Johann Georg Friedrich, † vor 1832</i>]	Colshorn 1973, S. A114
Rust, Maria (1876–1932)	Lit. ¹¹⁰
Sachs, Johann Georg (1806–1877)	Lit. ¹¹¹
Sala, Giuseppe (<i>nw. 1676–1715</i>)	MGG IX
Salabert, Francis (1875–1946)	*; MGG IX
Salloch, William (1906–1989)	*
Salomon, David (1866–nach 1939)	Lex. ¹¹²
Salomon, David (Berlin, Antiquariat, <i>nw. 1923–1939</i>)	Loh 10 (1990), S. 133–137; Auskunft G. Loh, Leipzig

¹⁰⁷ *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe* 17 (1961), S. 2295 f.

¹⁰⁸ F. Homeyer, *Deutsche Juden als Bibliophilen und Antiquare*, 2. erweiterte und verbesserte Auflage, Tübingen 1966.

¹⁰⁹ *800 Jahre Thomana. Glauben – Singen – Lernen, Festschrift*, hrsg. von S. Altner und M. Petzoldt, Wettin-Löbejün 2012, S. 163 (M. Petzoldt).

¹¹⁰ *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977, S. 163.

¹¹¹ wie Fußnote 110, S. 7.

¹¹² *Gedenkbuch Berlins der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus. „Ihre Namen mögen nie vergessen werden“*, Berlin 1995, S. 1098.

- Samuel, Stuart M(*ontagu*) (1856–1926) *; Lex¹¹³
- Sander, Johann Daniel (*Berlin, Verlag, gegr. 1799*) Elvers
- Sauer, Ignaz (1759–1833) DBE
- Sauereßig, Raphael Christian (*nw. 1729?–1740*) Paisey
- Schaefer, Hartmut (* 1944) Lit.¹¹⁴
- „Schallier“, C. A. = [wohl:] Challier, C. A.
- Schammburger, August (* 1876, *nw. bis 1947*) Frank-Altman;
MGG
- Schatz, Johanna Catharina Amalia *verh. Zoller*
- Schede, Carl Hermann (1812–1893) Lit.¹¹⁵
- Scheibner = Scheibner, Georg Gottlieb
- Scheibner, Georg Gottlieb s. auch Scheibner
- Schellhafer, Johann († 1729) Lit.¹¹⁶
- Schepeler, Friedrich Justus (1763–1845) *; Matr U Göttingen
- Scherer, Hans d. J. (*um 1575–um 1631*) MGG²
- Schey von Koromla, Friedrich Freiherr von (1887–1961) *
- Schey von Koromla s. auch Henderson
- Schlecht = Schlecht, Raimund
- Schlecht, Raimund (1811–1891) Frank-Altman
- Schleifer, Karl (1906–1956) Frank-Altman;
Lit.¹¹⁷
- Schlesinger, Adolph Martin (*Berlin, Verlag, gegr. 1810*) Elvers
- Schlichting, G. LBB 8
- Schmidt, J. P. = Schmidt, Johann Philipp
- Schmidt, Johann Philipp s. auch Schmidt, J. P.
- Schmidt, Peter (1904–vor 1968)

¹¹³ *The Universal Jewish Encyclopedia*, Vol. 7, New York 1942, S. 626, und Vol. 9, New York 1943, S. 352.

¹¹⁴ G. Weiß, *Der große Geiger Henri Marteau (1874–1934)*, Tutzing 2002, S. 268.

¹¹⁵ [W. G. F. Schede], *Stammtafeln der Familie Schede*, [Sondershausen] 1928.

¹¹⁶ C. E. Sicul, *Annales Lipsienses*, Bd. IV, Leipzig 1731, S. 938.

¹¹⁷ *Musik und Gesellschaft* 6 (1956), S. 117.

Schmidtbauer („Schmidbauer“), <i>Thaddaeus Edler</i> von († 1825, <i>nw. ab 1791</i>)	Lit. ¹¹⁸
Schmiedecke, Adolf (1898–1971)	Auskunft Stadtarchiv Weißenfels
Schneider, Johann „Gottlob“ [recte: <i>Christian</i>] Friedrich (1786–1853)	MGG; Riemann
Schoeberlein, <i>Ludwig Friedrich</i> (1813–1881)	DBE
Schotts Söhne (<i>gegr. 1770</i>)	Krummel
<i>Schrödter</i> (Schröter), Christian († 1723)	Dok V
Schroeter (Quellenbesitzer) = Schroeter (Schreiber)	
Schuberth, <i>Julius Ferdinand</i> (1804–1875) und <i>Friedrich Wilhelm August</i> (1817–nach 1890)	Weinhold, S. 83
Schuberth, J. & Co. (<i>gegr. 1826</i>)	Lit. ¹¹⁹
Schuchardt, Johann Heinrich († 1712?)	Lit. ¹²⁰
Schütte, <i>Adolf</i> [nicht: „W.“] (1878–1957)	Auskunft Stadtarchiv Oldenburg
Schütz, Johanna Eleonora verh. Pipping (* 1712)	Kb Leipzig
Schultz, <i>Ferdinand</i> (1829–1901)	DBE
<i>Schultz</i> [nicht: „Schultze“], Johann Christoph (um 1733–1813)	Lit. ¹²¹
„Schultz“ (Mme.) s. Schulz(e), Josephine	
Schulz, A. [„Verleger“], s. Schulz, August	
Schulz, August (1837–1909, <i>Herausgeber</i>)	Frank-Altman
Schulz, C. = <i>Johann Philipp Christian</i> (1773–1827)	BJ 2006, S. 174 (A. Hartinger)
„Schulz“, Ferdinand s. Schultz	
Schulz, <i>Johannes Otto Hermann</i> (1840–1909)	Kästner; Ziegert

¹¹⁸ A. Mayer, *Wiens Buchdrucker-Geschichte 1482–1882*, Bd. 2, Wien 1887, S. 137.

¹¹⁹ O. E. Deutsch, *Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710 bis 1900*, zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe, Berlin 1961, S. 24.

¹²⁰ K. Schmidt, *Beiträge zur Kenntnis des musikalischen Lebens in der ehemaligen Reichsstadt Friedberg i. d. W.*, Leipzig 1928, S. 46.

¹²¹ Zelter (wie Fußnote 89), S. 383.

<i>Schulz(e), Josephine geb. Killitschgy (um 1790–1880)</i>	Ledebur; ADB
Schulz, Otto August (1803–1860)	ADB; Ziegert
Schulze, Walter (1908–vor 1945)	Lit. ¹²²
Schumann, Gotthilf August (1703–nach 1772)	Lit. ¹²³ ; *
Schumann, Valentin († 1542, nw. ab 1513)	Benzing, S. 278
Schuster [wohl:] Schuster, Jacob	
<i>Schuster, Jacob (um 1685–1751)</i>	Fs. Dürr, S. 243–250 (H.-J. Schulze)
Schweher, Christoph (1521?–1593)	*
Schweinichen, (<i>Hans Friedrich</i>) von († 1743?)	Lit. ¹²⁴
Schwormstaedt, <i>Caspar Cornelius</i> (1787–1870; <i>Kommissionär</i> [nicht: „Bücherkommissar“])	Lit. ¹²⁵
„Sciver“ s. Scriver	
Scriver, Christian	DBE
Seemann, <i>Erich</i> (1888–1966)	Katalog DNB
Seidel, <i>Ludwig Wilhelm</i> (1802–1894)	Lit. ¹²⁶
Seidelsche Buchhandlung (<i>gegr. 1840</i>)	
Selle, Liselotte (* 1909)	Auskunft
<i>Sellius, Adam</i> (zu: Kloß; nw. 1713–1737)	Paisey
Senn-Gruner, Otto († 1928)	*
Serpilius, <i>Christian</i> (1672–1714)	Lex. ¹²⁷
Seydel, Friedrich Ludwig (1765–1831)	Sachs
Sieber <i>Père</i> (1763–1822), <i>Fils</i> (1799–1844)	MGG IX; Krummel, S. 154

¹²² M. Maul, *Barockoper in Leipzig 1693–1720*, Freiburg i. Br. 2009, S. 1181.

¹²³ O. Klein, *Gymnasium illustre Augusteum zu Weißenfels*, 2. Auflage, Weißenfels 2003, S. 115.

¹²⁴ S. J. Ehrhardt, *Presbyterologie des Evangelischen Schlesiens, Vierten Theils Erster Haupt-Abschnitt*, Liegnitz 1789, S. 698.

¹²⁵ L. U. Scholl, *Felix Schwormstadt 1870–1938*, Herford 1990, S. 15 f.

¹²⁶ A. Weinmann, *Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860*, Wien 1956, S. 62 f.

¹²⁷ Katalog Stolberg (wie Fußnote 78), Bd. IV/1 (1932), S. 314.

- Siegel, *Carl Friedrich Wilhelm* (1819–1869) Lit.¹²⁸
- Simon, Eric (1907–1994?) Lit.¹²⁹
- Simon, Ernst (1886–1968) Auskunft HMT
Leipzig;
Auskunft
Breitkopf & Härtel,
Wiesbaden
- Simonsen, *J. Ernst* (nw. 1845) Lit.¹³⁰
- Six van Vromade, *Jan Willem* (1874–1936) Lit.¹³¹
- Snehlage, *Bernhard Moritz* [nicht: „B. L.“] (1753–1840) ADB
- Sörgel, *Friedrich Wilhelm* (1790–1870) Lit.¹³²
- Sonntag, *Gottfried Ernst* († 1756) s. „GES“ Lit.¹³³
- Stahl, (Hermann) Wilhelm = Stahl, Wilhelm
- Stam, Edward (1916–1980) *
- Stanzieri, „J.“ [wohl:] *Giuseppe* (1836–1869) *
- Stargardt, J. A. (Firma, gegr. 1834)
- Stargardt, *Johann August* Mecklenburg
- Staub, *Friedrich (Fritz) Rudolf* (1826–1896) ADB; DBE;
Auskunft
Stadtbibliothek
Winterthur
- Steinborn [nicht: „Strieborn“], *Engelbert* (nw. 1713–1746) Kammerrechnungen
Köthen;
Matr U Halle,
Matr U Jena, kvk
- Steiner s. auch „Strine“

¹²⁸ *Die Tonhalle. Organ für Musikfreunde*, Jg. 1869, S. 231.

¹²⁹ S. Fetthauer, *Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil*, 2. Auflage, Hamburg 2007, S. 500.

¹³⁰ G. Hahne, *Die Bachtradition in Schleswig-Holstein und Dänemark*, Kassel und Basel 1954, S.14, 26.

¹³¹ *About Bach*, hrsg. von G. G. Butler et al., Urbana and Chicago 2008, S.161 (A. Talle).

¹³² J. Schäfer, *Nordhäuser Orgelchronik*, Halle/S. und Berlin 1939, S. 82.

¹³³ *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen* [Kolloquiumsbericht], hrsg. von R. Kaiser, Eisenach 2001, S. 199 (P. Wollny).

Steingräber, <i>Theodor (Leberecht) (1830–1904)</i>	DBE
Stephan, Hans (1910–1993)	Lex. ¹³⁴
Stimmel, M. (<i>Kommissionär</i> , [nicht: „Auktionskommissar“])	
Streck, Harald (* 1942)	Diss.
„Strieborn (?)“ s. <i>Steinborn</i>	
Strigelius, <i>Adolph Wilhelm (nw. 1798–1810)</i>	Lex. ¹³⁵
„Strine“ [= wohl:] Steiner	
Strube, <i>Willi [Wilhelm, Willy] (1896–1968)</i>	*
Strunck, „H. H.“ s. Strunck, Nikolaus Adam	
Strunck, Nikolaus Adam s. auch Strunck, „H. H.“	
<i>Stümer</i> [nicht: „Stürmer“], <i>Johann Daniel Heinrich (1789–1856)</i>	Ledebur; Lex. ¹³⁶
„Stürmer“ s. <i>Stümer</i>	
Suchalla, Ernst (1934–1998)	
Sulze, <i>Bernhard (1829–1889)</i> KB V/1, S. 24	*
Swack, Jeanne (* 1956)	*
<i>Szadowsky, Manfred (1886–1974)</i>	DBE
Szadowsky-Burckhardt, Manfred [= wohl:] Szadowsky, Manfred	
Szymichowski, Franz (1902–1995)	Diss.; Auskunft Institut für Stadtgeschichte Frankfurt/M.
Taesler, Martin (* 1934)	Lit. ¹³⁷
Terry, Miriam (um 1906–1996)	*
Thebesius, Adam (1596–1652)	Lit. ¹³⁸

¹³⁴ W. Garbas/F. Hethey (Hrsg.), *Delmenhorster Lebensbilder. Menschen und ihre Beziehungen zu Delmenhorst*, Delmenhorst und Berlin (2005), S. 165–168.

¹³⁵ M. Bauer, *Bürgerbuch der Stadt Erfurt 1761–1833*, Marburg/Lahn 2003, S. 189.

¹³⁶ K. J. Kutsch/L. Riemens, *Großes Sängerlexikon*, 4., erweiterte und aktualisierte Auflage, München 2003, Bd. 6, S. 4584f.

¹³⁷ *Ars Organi* 52 (2004), S. 65.

¹³⁸ Lyon (wie Fußnote 4), S. 154.

Thomas („Textdichter 18. Jahrh.“)	deleatur, im KB III/2.1 nicht enthalten
Thümmel, <i>Georg</i> und <i>Nicolaus von</i>	Lex. ¹³⁹
Thürschmidt, Auguste (1800–1866)	Ledebur
Thulemeier, Friedrich Wilhelm von (1735–1811)	Lit. ¹⁴⁰
Thulemeier, [<i>Wilhelm Heinrich von</i> (1683–1740)] KB VII/2	Zedler
Till, Johann Hermann (nw. 1719–1739)	RISM B II; *
Timm, <i>Werner</i> (1927–1999)	DBI
Tischer, <i>Gerhard</i> (1877–1959)	Lex. ¹⁴¹ ; Riemann
Titius, Georg Christian († 1720)	Lit. ¹⁴²
Titus, Peter (1542–1613)	Lit. ¹⁴³
Trautmann, Christoph (1933–1984)	Lit. ¹⁴⁴
Trautwein, Traugott († 1860; <i>Berlin, Verlag, gegr. 1820</i>)	DBI; Elvers
Trebs, Johann Gottfried (* 1713)	Dok II
<i>Trucks</i> (<i>Truchses</i> , „Truxi“), Gottfried Andreas (* 1715, nw. 1732, 1737; <i>der Rechtswissenschaft Beflissener</i> [nicht: „Rechtspfleger“])	Kb Leipzig; Matr U Leipzig
„Türschmidt“ s. Thürschmidt	
Tzschirich, Johann Benjamin (1707–nach 1746)	BJ 1979, S. 52 (H.-J. Schulze)
Ullmann, <i>Edmund</i> (<i>Reichenberg, Verlag, nw. 1943</i>)	*
Umbreit, <i>Friedrich Wilhelm Karl</i> (1795–1860)	DBE
„Unger“ s. <i>Unzer</i>	

¹³⁹ E. H. Kneschke, *Neues allgemeines deutsches Adelslexikon*, Bd. 9, Leipzig 1870, S. 199.

¹⁴⁰ T. Schwinger, *Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2006, S. 382–386.

¹⁴¹ Erich H. Müller, *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929.

¹⁴² *The Century of Bach and Mozart*, hrsg. von S. Gallagher und T. F. Kelly, Cambridge/MA 2008, S. 207 f. (H.-J. Schulze).

¹⁴³ *Monatschrift von und für Schlesien*, Bd. 1 (1829), S. 11.

¹⁴⁴ R. Eller (Hrsg.), *100 Jahre Neue Bachgesellschaft. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Leipzig 2001, S. 143.

Unzer [nicht: „Unger“], August Wilhelm (1770–1847, <i>Firma nw. bis 1878</i>)	DBE; Weinhold, S. 100
„Ursino“ s. <i>Ursinus</i>	
Ursinus [nicht: „Ursino“], <i>Andreas Friederich</i> (1699–1781)	Lit. ¹⁴⁵
Vahrenkampff, Joachim Heinrich	
Vatke, <i>Minna geb. Döring</i>	ADB
Vauzanges, Louis M. (<i>nw. 1873–1926</i>)	Veröffentlichungen
Veldhuyzen, Marie (1907–1989)	*
Viebahn, <i>Johann Franz Moritz von (1684–1739)</i>	Zedler; Lit. ¹⁴⁶
Vierling, Johann Gottfried s. auch „Kerling“	
Vieweg, Christian Friedrich (Berlin, Verlag, <i>gegr. 1867, nw. bis 1956/1971</i>)	Riemann; AdrB 1914, 1933
Villedary, Jean (<i>Firma, nw. 1668–1812</i>)	LBB 8
Vodel, Johann Christian († 1772)	Lit. ¹⁴⁷
Völcker, Johann Wilhelm (<i>Arnstadt, Organist, nw. 1730, 1737 bis vor 1792</i>)	Gerber ATL; Lit. ¹⁴⁸
Vogt, Frédéric-Daniel (<i>vor 1750–nach 1826</i>)	LBB 2
Vollmer, Hermann (1896–1959)	Diss.; Lit. ¹⁴⁹ ; Herz, S. 60
Voß, Friedrich Christoph Hieronymus von (1734–1784)	Lit. ¹⁵⁰
Vulpius, Felix (1814–1895)	*
Vulpius, Melchior (<i>um 1570–1615</i>)	DBE

¹⁴⁵ A. Edler, *Der nordelbische Organist*, Kassel etc. 1982, S. 191, 312, 427.

¹⁴⁶ F.-R. Hausmann, *Oberbergische Gelehrte und andere Persönlichkeiten vom 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts – Eine Biobibliographie*, Neustadt/Aisch 1974, S. 43 f.

¹⁴⁷ H. Germann, *Die Geschichte des Musikalischen Kränzchens zu Glauchau und seiner Mitglieder*, Leipzig 1935, S. 133.

¹⁴⁸ J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 383; A. Niemeyer, *265 Jahre Bach-Orgel Arnstadt*, Weimar/Arnstadt 1964, S. 7.

¹⁴⁹ N. Rottner/P. Weibel, *Ruth Vollmer 1961–1978. Thinking the Line*, Ostfildern 2006, S. 88, 92, 97.

¹⁵⁰ B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800*, Kassel etc. 1997, S. 15.

Waals, Nicolas Bernard van der	
Wachsel, P. L. s. Waxel	
Wachter, Georg († 1547)	Benzing
Wagner, Christoph (1615–1688)	Lit. ¹⁵¹
Wagner, Johann Christoph (um 1667–1742†)	Lit. ¹⁵²
Walch, Georg Ludwig (1785–1838)	DBE
Warburg, Bettina (1900–1990)	Lit. ¹⁵³
Waxel (Waxell), Platon Lubovič von (1844–1918)	Köstler; *
Wecker, Christoph Gottlob (um 1700–1774)	Dok I
Wehner, Arnold (1820–1880)	Lit. ¹⁵⁴
Weidmann, Moritz Georg († 1743, Firma nw. ab 1708)	Paisey
Weingart, Friedrich Wilhelm Edmund (1817–1887; Erfurt, Verlag, Antiquariat, 1854–1885 Körnersche Buchhandlung, gegr. 1838)	AdrbB; Pfb. Thür. 1, S. 704 Herz, S. 102
Weir, Robert (vor 1958 [nicht: „* 1967“])	
Weiß, Georg Jacob (Göttingen, nw. 1835, 1839)	*
Weiß-Hesse, Rudolf (München, später Olten, nw. 1926–1966)	Fischer
Wenkel, Johann Friedrich Wilhelm	Dok III
Wepper, Minna	NBG-Mitteilungen 68 (2011), S. 11
Werder, Diederich von dem (1584–1657)	DBE
Werder, Karl Friedrich Ferdinand [nicht: „Constantin“] von (1774–1856)	
Werndt = Werndt, Christoph Friedrich	
Wernicke, Israel Gottlieb (1755–1836)	Lex. ¹⁵⁵

¹⁵¹ J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. V, Gütersloh 1892 (Reprint Hildesheim 1963), S. 423.

¹⁵² H. Gier/J. Jansta, *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1995, S. 1258.

¹⁵³ R. Chernow, *Die Warburgs, Odyssee einer Familie*, Berlin 1994, Stammtafel „Mittelweg-Warburgs“.

¹⁵⁴ Johannes Brahms und Bonn (wie Fußnote 71), S. 26–28 (R. Hofmann).

¹⁵⁵ *Dansk Biografisk Leksikon*, Kopenhagen 1994, Bd. 15, S. 407 f.

- Weselovius (*Weselau*), Christoph von († 1695) Lex.¹⁵⁶
- Wesley & Horn, Verlag
s. Horn, Carl Friedrich; Wesley, Samuel
- Wessely, Hans (1862–1926) Frank-Altman
- Wessely, Othmar (1922–1998) Mf
- Whatman, James Jr. (1742–1798) Kassler, S. 105, 447
- Whistling, Karl Friedrich (1788–nach 1849) MGG²
- Wiedeburg, Johann Gottlieb († 1754) Sachs, S. 170
- Wiedemann, Conrad Wilhelm (1789–1866) Lex.¹⁵⁷
- Wiedner, Johann „Carl“ = Wiedner, Johann Gottlieb
- Wiesner, Johann Conrad d. Ä. († 1760)
- Wilson, James Stuart (1889–1966) New Grove 2001
- Wimpffen, Graf Victor Aegidius Christian Gustav
Maximilian von (1834–1897) Köstler
- Windsor, James William (1776–1853) Kassler, S. 122 ff.
- Wörmer, Nicolaus Conrad (1718–1797) Colshorn 1971,
S. A 360
- Wolff, Dorothee geb. Renner (1670–1724) Lit.¹⁵⁸
- Wolff, Hieronymus (1658–1702) Lit.¹⁵⁹
- Wolfram, Ernst H. (1846–1907) Frank-Altman
- Woltereck, Friedrich August Andreas (1789–1866) Lex.¹⁶⁰; Dok VI
- Woods, Thomas H. († 1906) s. Christie, Manson & Woods
- Woudhuysen, Paul (* um 1935) *
- Wüdig, Caspar († 1694, wohl nw. ab 1672) Benzing; Matr U
Wittenberg
- Wutta geb. Blechschmidt, Eva Renate (1931–2011) Mf
- Zaechert [nicht: „Jaechert“; vielleicht gemeint:
Zegert = J. F. N. Seeger] LBB 10, S. 404 f.

¹⁵⁶ R. Hehemann, *Biographisches Handbuch zur Geschichte der Region Osnabrück*, Osnabrück 1990, S. 312.

¹⁵⁷ Ph. Meyer (wie Fußnote 36), Bd. 1, S. 92, Bd. 2, S. 459, Bd. 3, S. 48.

¹⁵⁸ *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte* 16 (2007), S. 217 f. (C. Calov).

¹⁵⁹ wie Fußnote 158.

¹⁶⁰ Großes Sänglerlexikon (wie Fußnote 136), Bd. 7, S. 5095.

- Zaehnsdorf, *Joseph William* (1853–1930) *
- Zanibon, *Guglielmo* (1878–1966) New Grove 2001
- Zanibon, G. (*Padua, ab 1992 Mailand, Verlag, gegr. 1908*) New Grove 2001
- Zeidler (*Zeitler*), *Andreas* (nw. 1692–1736 †) Paisey
- Zesewitz [*Kommissionär, nicht: „Bücherkommissar“*]
- Zeumer (Familie) [wohl: *Jena-Löbstedt, Neumarkt und Niemberg b. Halle/S., Vieritz b. Premnitz*] Pfb. S.-A. 9 (2009)
- Zeumerin, C. F. [wohl: † 1752] Pfb. S.-A. 9 (2009)
- Zeune, *Richard* (1817–1875) Mecklenburg, S. 81
- Ziehn, *Bernhard* (1845–1912) Frank-Altman
- Zimmermann (*Frankfurt a. M., Verlag, gegr. 1875 St. Petersburg, nach 1914 Leipzig, ab 1946 Frankfurt*) Lex.¹⁶¹
- Zinck, *Ludwig* [wohl:] *Johann Wilhelm Ludwig, 1776–1851*) Lex.¹⁶²
- Zirnbauer, *Heinz* (1902–1982) Lex.¹⁶³
- Zoller s. Schatz
- Zschoch, *Frieder* (* 1932)
- Zulehner, *Georg Carl* (1770–1841) und *Georg* (1780–1856) Weinhold, S. 104 f.; Lit.¹⁶⁴

Nachtrag

- Daw, *Stephen F.* (1944–2012) Auskunft
- Lebermann, *Walter* (1910–1984) Mf
- Murray, Edward jun.*
[nicht: „Oakeley, Edward Murray jun.“]
(Florenz, Sammler, nw. 1911)
- „Oakeley, Edward Murray jun.“ s. Murray, Edward jun.
- Rausch, *Heinz Julius* (*Gotha, nw. 1939, 1941*) Adrb Gotha
- Sheveloff, *Joel Leonard* (* 1934) NUC, Diss.

¹⁶¹ *Wolfenbütteler Bibliographie* (wie Fußnote 85) Bd. 4, S. 422, Nr. 60032–60034.

¹⁶² *Dansk Biografisk Leksikon*, Kopenhagen 1984, Bd. 16, S. 155 f.

¹⁶³ A. Habermann (wie Fußnote 31), S. 213.

¹⁶⁴ B. M. Wollner, *Carl Zulehner (1770–1841). Ein Musiker in Mainz*, Tutzing 2009.

Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina

Von Daniel R. Melamed (Bloomington, Indiana)

Johann Sebastian Bachs Beschäftigung mit der Polyphonie alten Stils ist schon seit einiger Zeit ein aktuelles Thema, dessen vorläufiger Befund wie folgt zusammengefaßt werden kann:¹ Zwar hat Bach bekanntermaßen Abschriften von verschiedenen Werken im stile antico besessen; bei diesen handelt es sich jedoch – mit einer Ausnahme – durchweg um im 17. Jahrhundert entstandene Nachahmungen des älteren Stils, darunter Kompositionen von Giovanni Battista Bassani, Giuseppe Peranda und anderen. Als das einzige Werk aus dem 16. Jahrhundert, mit dem Bach sich nachgewiesenermaßen unmittelbar und gründlich auseinandergesetzt hat, galt Giovanni Pierluigi da Palestrinas sechsstimmige *Missa Sine nomine*, von deren Kyrie und Gloria Bach und einer seiner Kopisten um 1742 einen Stimmensatz ausschrieben. Dieses Werk, das Bach um einen Basso continuo und eine colla parte geführte Bläsergruppe (Cornetto und Trombona 1–3) ergänzte, repräsentiert mit seiner Betonung von kurzen, sich überschneidenden Motiven, seinem komplexen Satzgewebe und seinen antiphonalen Effekten nur einen kleinen Ausschnitt der Bandbreite von Palestrinas Kompositionsstil. Barbara Wiermann hat in einem im Bach-Jahrbuch 2002 erschienenen Artikel drei bedeutende neue Quellen identifiziert und damit vielversprechende neue Forschungsansätze zu Bachs Pflege von Palestrinas Musik eröffnet: (1) Bachs unvollständigen Stimmensatz der *Missa Ecce sacerdos magnus*, der unter Beständen der Sing-Akademie zu Berlin auftauchte, (2) eine handschriftliche Partitur aus Bachs Besitz, die sieben Messen Palestrinas enthält (teils in Auszügen, teils vollständig), und (3) die Partitur der vollständigen *Missa Ad coenam agni providi*, eines der sieben in der umfangreichen Handschrift enthaltenen Werke, von der Hand Johann Gottfried Walthers, der offensichtlich ebenfalls Zugang zu der unter (2) genannten umfangreichen Partitur hatte (siehe Tabelle 1).²

¹ Siehe speziell K. G. Fellerer, *J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina*, BJ 1927, S. 123–132; und Wolff *Stile antico*, passim.

² B. Wiermann, *Bach und Palestrina: Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, BJ 2002, S. 9–28. Zu Bachs praktischer Verwendung dieses Materials siehe D. R. Melamed, *Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme I*, BJ 2003, S. 221–224, und B. Wiermann, *Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme II*, BJ 2003, S. 225–227.

Tabelle 1: Palestrina-Quellen aus Bachs Umfeld

D-B, <i>Mus. ms. 16714</i>	Aufführungsstimmen für die <i>Missa Sine nomine</i> a 6 (Schreiber: J. S. Bach, G. H. Noah)
D-Bsak, SA 424	Aufführungsstimmen (unvollständig) für die <i>Missa Ecce sacerdos magnus</i> (Schreiber: J. S. Bach, J. C. Altnickol)
D-B, <i>Mus. ms. 16695</i>	Partitur mit sieben Messen (Schreiber: anonymer Kopist)
D-B, <i>Mus. ms. 16704</i>	Partitur der <i>Missa Ad coenam agni providi</i> und J. G. Walther, <i>Kyrie Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst</i> (Schreiber: J. G. Walther)

Diese bemerkenswerten Entdeckungen eröffneten neue Perspektiven: Anscheinend war Bach mit einem größeren Repertoire von Palestrina-Messen vertraut, als bis dahin dokumentiert. Sein Interesse an Aufführungen dieser Musik betraf über die *Missa Sine nomine* hinaus mindestens ein weiteres Werk. Seine Beschäftigung mit diesem Stil reichte möglicherweise bis in seine Weimarer Zeit zurück und beschränkte sich nicht auf das letzte Jahrzehnt seines Lebens und sein Spätwerk; und schließlich waren seine Interessen offensichtlich eng mit denen seines Weimarer Kollegen Walther verzahnt.

Das in diesen Quellen enthaltene Repertoire erlaubt uns, noch weiterzugehen. Die Musik in der großen Partitur *Mus. ms. 16695* deutet auf ein generelles Interesse bei Musikern des 18. Jahrhunderts – insbesondere bei Bach und Walther – an bestimmten Kompositionstechniken. Die in diesen Werken Palestrinas zur Anwendung kommenden Techniken stehen in Verbindung mit Originalkompositionen Walthers und Bachs, die diese in ihren Weimarer Jahren und – im Falle Bachs – auch später schufen. Und die Überlieferung von Palestrinas Musik in Mitteldeutschland deutet auf den Weißenfeller Hof als möglichen Ursprungsort von Bachs und Walthers Vertrautheit mit diesem Repertoire.

Die Werke in *Mus. ms. 16695* entsprechen dem Inhalt von Palestrinas erstem Messenbuch in der erweiterten Fassung, die 1591 bei Alessandro Gardano in Rom und im selben Jahr bei den Erben von Girolamo Scotto in Venedig erschien. In dem Originaldruck von 1554 waren lediglich die vierstimmigen Messen *Ecce sacerdos magnus*, *O regem coeli*, *Virtute magna* und *Gabriel Archangelus* sowie die fünfstimmige *Missa Ad coenam agni providi* enthalten. Diese fünf Kompositionen wurden 1591 durch die fünfstimmige *Missa Pro defunctis* und die sechsstimmige *Missa Sine nomine* ergänzt (siehe Tabellen 2 und 3).

Die mit Bach und Walther in Verbindung stehende Partitur enthält alle diese Werke, von einigen allerdings nur ausgewählte Sätze. Die Auswahl scheint von einer Mischung aus praktischen und musikalischen Beweggründen bestimmt gewesen zu sein. Zwei Messen wurden vollständig beziehungsweise

Tabelle 2: G. P. da Palestrina, *Missarum Liber Primus*

Rom: Dorico, 1554	Rom: A. Gardano, 1591 und Venedig: G. Scotto Erben, 1591
<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i> a 4	<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i> a 4
<i>Missa O regem coeli</i> a 4	<i>Missa O regem coeli</i> a 4
<i>Missa Virtute magna</i> a 4	<i>Missa Virtute magna</i> a 4
<i>Missa Gabriel Archangelus</i> a 4	<i>Missa Gabriel Archangelus</i> a 4
<i>Missa Ad coenam agni providi</i> a 5	<i>Missa Ad coenam agni providi</i> a 5
	<i>Missa Pro defunctis</i> a 5
	<i>Missa Sine nomine</i> a 6

Tabelle 3: Palestrina, Messensätze in D-B, *Mus. ms. 16695*

Werk	Sätze
<i>Missa Sine nomine</i>	vollständig
<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i>	vollständig außer Agnus Dei III
<i>Missa Gabriel Archangelus</i>	Kyrie-Komplex mit separat beigefügtem Benedictus
<i>Missa O regem coeli</i>	nur Kyrie-Komplex
<i>Missa Virtute magna</i>	nur Kyrie-Komplex
<i>Missa Ad coenam agni providi</i>	nur Kyrie-Komplex
<i>Missa Pro defunctis</i>	nur Kyrie-Komplex

nahezu vollständig kopiert. Hierzu gehört die *Missa Sine nomine*, die wohl wegen ihrer sechsstimmigen Anlage Aufmerksamkeit erregte. Sechsstimmige Sätze scheinen im 17. und frühen 18. Jahrhundert auf besonderes Interesse gestoßen zu sein; Michael Praetorius zum Beispiel verband diese Disposition mit den Motetten von Victoria und wählte sie als Vorbild für eigene Nachahmungen.³ Bachs anspruchsvollste kontrapunktische Ausarbeitungen, etwa das zweite Ricercar aus dem Musikalischen Opfer und die im *stile antico* stehende Vertonung von „Aus tiefer Not“ aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung, sind ebenfalls sechsstimmig.

In diesen Zusammenhang gehört auch die in *Mus. ms. 16695* fast vollständig enthaltene *Missa Ecce sacerdos magnus*; dieses Werk bestach wahrscheinlich wegen der komplexen Textstruktur seines Cantus firmus, der eine Antiphon

³ Vgl. das Vorwort zum neunten Teil der *Musae Sioniae* (1610).

mit dem originalen Text darstellt. Dies ist ein besonders alter Werktyp, der wohl schon in Palestrinas Zeit retrospektiv war, allerdings noch in den deutschen Cantus-firmus-Vertonungen des 18. Jahrhunderts mit ihren komplexen Textmischungen anklang, etwa in Motetten, die Choralstrophen und Bibel-sprüche kombinierten.

In der Handschrift fehlt das abschließende Agnus Dei der *Missa Ecce sacerdos magnus*; der Grund hierfür wird offensichtlich, wenn man einen Blick auf den Satz wirft (siehe Beispiel 1). Der erste Teil des Stücks erschien im Originaldruck in gemischter Mensur (S und A \circ , T ϕ und B ϵ), eine deutliche Hommage an die ältere musikalische Sprache, die durch die cantus-firmus-Technik nahegelegt wurde. Diese Kombination der Mensurzeichen bildet für die Darstellung in einer Partitur mit Taktstrichen eine Herausforderung. Sie verlangt vom Kopisten, Sopran und Alt im tempus perfectum zu interpretieren und den Punkt im Mensurzeichen des Basses als eine Anweisung zur Augmentation zu lesen – Notationseigentümlichkeiten, die normalerweise im 18. Jahrhundert nicht mehr vorkommen. Es ist anzunehmen, daß der Kopist, der im späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert die Spartierung aus den Stimmen anfertigte, nicht wußte, wie er diese Notation deuten sollte; wahrscheinlich wurde der Satz daher im Laufe der Werküberlieferung ausgelassen und stand dem anonymen Kopisten von *Mus. ms. 16695* nicht zur Verfügung. Die beiden folgenden Vertonungen des Agnus Dei in dieser Messe enden mit den Worten „dona nobis pacem“; das Werk ist mithin auch ohne diesen letzten (und möglicherweise alternativen) Satz liturgisch vollständig.

Fünf Werke sind lediglich mit ihren dreiteiligen Kyrie-Komplexen vertreten, die möglicherweise als repräsentative Sätze geschätzt wurden und für den lutherischen Gottesdienst besonders geeignet waren.⁴ Von einer dieser Messen, der *Missa Gabriel Archangelus*, ist auch das Benedictus in der Handschrift enthalten, es steht allerdings weiter hinten, getrennt vom Kyrie. Besonders attraktiv war dieser Satz (siehe Beispiel 2) wahrscheinlich wegen seiner dreistimmigen Anlage mit einem Einklangskanon („Symphonizabis“) in den beiden tiefsten Stimmen, zumal es sich um den einzigen kanonischen Satz in dieser Messe und den einzigen Einklangskanon in der Sammlung handelt.

⁴ Dies könnte auch die Einbeziehung der *Missa Pro defunctis* erklären, deren Kyrie den üblichen Text des Messordinariums verwendet.

Beispiel 1: G. P. da Palestrina, *Missa Ecce sacerdos magnus*, Agnus Dei III, T. 1-8

A - gnus De - - - - - i
 A - - - gnus - De - - - - - i
 A - - - - gnus - De - i, A - gnus
 A - - -
 5
 A - - - - - gnus - - - - - De - - - - - [i]
 A - - - - - gnus De - - - - - [i]
 De - - - - - i, A - - - - - gnus De - - - - - i,
 gnus De - - - - - i,

Beispiel 2: G. P. da Palestrina, *Missa Gabriel Archangelus*, Benedictus, T. 1-11

Be - - - ne - di - - - -
 Symphonizabis §
 Be - ne - di - - - - - ctus, be - ne - di -
 Be - - - ne -
 6
 - ctus, be - ne - di - - - - - ctus, be - ne - di -
 - - - ctus, be - ne - di - - - - - ctus
 di - - - - - ctus, be - ne - di - - - - - ctus,

Tatsächlich ist der Kanon das prägende Element des Kyrie der *Missa Ad coenam agni providi* – jeder der vollstimmigen Sätze dieser Messe enthält kanonische Techniken (siehe Tabelle 4).

Die kontrapunktische Meisterschaft dieser Messe mit ihrem cantus-firmus-Kanon in der Unterquinte, erklärt wohl, warum Walther das Werk in seiner Gesamtheit kopierte. Dies paßt auch zu Wiermanns Hypothese, daß Walthers Interesse an alten lateinischen Kirchenkompositionen eher theoretisch als praktisch war. Doch Bach und Walther richteten ihre Aufmerksamkeit auch auf die satztechnische Ebene – es bestehen enge Verbindungen zwischen diesem Repertoire und eigenen Kompositionen der beiden. Zwei der Palestrina-Messen, die ihre Aufmerksamkeit erregten, basieren auf cantus firmi – die *Missa Ecce sacerdos magnus* (von der Bach einige Sätze später für eine mögliche Aufführung vorbereitete) auf einer Hymne und die *Missa Ad coenam agni providi* (die Walther vollständig abschrieb) auf einem Graduale.

Tabelle 4: G. P. da Palestrina, *Missa Ad coenam agni providi*

Kyrie I: Canon in subdiapente (Dux: S, Comes: A II)
Christe: 4 voci
Kyrie II: Canon in subdiapente (S, A II)
Et in terra pax: Canon in diapente (A I, S)
Qui tollis: Canon in subdiapente (S, A I)
Patrem/Et incarnatus est: Canon in subdiapente (S, A I)
Crucifixus: 4 voci
Et in spiritum: Canon in subdiapente (S, A I)
Sanctus: Canon in subdiapente (S, A II)
Pleni sunt coeli: 3 voci
Hosanna I: Canon in subdiapente (S, A II)
Benedictus: 4 voci
Hosanna II: Canon in subdiapente (S, A II)
Agnus Dei I: Canon in subdiapente (S, A II)
Agnus Dei II (6 voci): Canon in subdiapente (S, A I)

Die *Missa Ad coenam agni providi* verwendet eine vierzeilige Hymnenmelodie. Das erste Kyrie entwickelt Imitationsabschnitte aus der ersten Melodiephrase (siehe Beispiel 3). Sopran und Alt, die die erste Liedphrase zitieren, bilden einen Kanon, doch die Überlappung der beiden Stimmen ist gewöhnlich sehr knapp – so vollendet der Sopran zum Beispiel den Großteil seines Zitats, bevor der erste Alt einsetzt. Das Christe – ohne Kanon – präsentiert die gesamte Hymne in langen Notenwerten in der Oberstimme und erweitert den Satz mittels einer Wiederholung der letzten Phrase, während die drei unteren Stimmen in frei imitativem Satz gehalten sind. Das zweite Kyrie verwendet lediglich die vierte Phrase der Hymne und verteilt diese wiederum auf zwei

Beispiel 3: G. P. da Palestrina, *Missa Ad coenam agni providi*, Kyrie I, T. 1–15

Ky - ri - e

Ky - ri - e e - lei

Ky - ri - e lei

e - lei - son, Ky - ri - e

ri - e e - lei son, Ky -

son, Ky - ri - e e - lei

son, Ky - ri - e e - lei son,

Ky - ri - e e - lei

e - lei - son,

ri - e e - lei son,

son, Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

son, Ky - ri - e e - lei

Der von den Messen über „Ad coenam agni providi“ und „Ecce sacerdos magnus“ repräsentierte Kompositionstyp war für die lutherische Musik des 18. Jahrhunderts von dauerhafter Bedeutung, speziell bezüglich der Integration bereits existierender Melodien in einen polyphonen Kontext. Hierfür gibt es zahlreiche Beispiele, bezeichnenderweise aber wird dieses Prinzip in dem einzigen erhaltenen Vokalwerk von Johann Gottfried Walther aufgegriffen, seinem Kyrie über den Choral „Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst“ (siehe Beispiel 5).⁶

Die von Walther verarbeitete sehr alte und wahrscheinlich auf eine vorreformatische Vorlage zurückgehende Choralmelodie⁷ besteht aus vier Phrasen. Im ersten Kyrie erscheint sie in langen Notenwerten in der obersten Stimme, unterstützt von weitgehend auf der entlehnten Melodie basierenden Imitationen. Der Sopran (cantus firmus) setzt als letzte Stimme ein; zuvor erklingt die tiefste Stimme mit einer Fassung der Choralmelodie in vorwiegend langen Notenwerten, genau wie die tatsächliche cantus-firmus-Stimme. Dies ist eine direkte Analogie zu Palestrinas kanonischer Faktur in der *Missa Ad coenam agni providi*, wiederum mit wenig Überlappung der Stimmen. Im Christe, das mit einer Kombination der Worte „Christe eleison“ und „Kyrie eleison“ endet, wird der cantus firmus in die tiefste Stimme verlegt und migriert damit wie in Palestrinas *Missa Ecce sacerdos magnus*.

Beispiel 5: J. G. Walther, *Kyrie Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst*, T. 1–17

Soprano I

Soprano II
Ky - ri - e e - lei - - - son, e - lei - -

Alto
E - lei - son, e - lei - - - -

Tenore
Ky - ri - e e - lei - -

Cont.

6/4 5/3 6

⁶ Moderne Ausgabe in *Musik in der Residenzstadt Weimar*, hrsg. von K. Hortschansky, Leipzig 2001 (Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. I/1.), S. 92–96.

⁷ Sie war bereits in dem so genannten Klugschen Gesangbuch von 1529 enthalten.

6

Ky - ri - e e - - lei - -
 - - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -
 - - - - - son, e - lei - son,
 - - - - - son, Ky - ri -

5 9 6 5
 4 3 7 6 7 6 5 4 3

12

- - - - - son
 lei - - - - - son,
 Ky - ri - e e - lei - - son
 e e - lei - - son, e - lei - - son

5 6 6 5 6
 4 3 6 5 4 3 4 3 6

Walthers Behandlung des cantus firmus mit Vorimitation spiegelt offensichtlich die deutsche Tradition verschiedener Arten von Choralvertonung. Die Struktur der Messe beruft sich zugleich aber auch auf Aspekte von Messen wie die von Palestrina, einschließlich der Verwendung einer bereits existierenden Melodie, eines migrierenden cantus firmus und quasi-kanonischer Beziehungen zwischen den Stimmen. Angesichts von Walthers Vertrautheit mit bestimmten Werken Palestrinas scheint hier ein direkter Einfluß vorzuliegen. Ferner ist anzumerken, daß Walther sein eigenes Kyrie für hohe Stimmen schrieb – oder, anders ausgedrückt, daß er sie in Chiavette notierte (C₁ C₁ C₃ C₄), was eine weitere Verbindung zu seinen historischen Vorlagen allgemein und zur *Missa Ecce sacerdos magnus* im Besonderen herstellt. Außerdem trug Walther seine Komposition auf leeren Seiten am Ende seiner Partitur von

Palestrinas Messe über „Ad coenam agni providi“ ein, was fast einer Aufforderung zum Vergleich der beiden Werke gleichkommt.

Auch aus J. S. Bachs Weimarer Jahren besitzen wir ein Werk, dessen Verbindung zur Polyphonie alten Stils nun noch klarer definiert werden kann. Es handelt sich um das Kyrie über „Christe, du Lamm Gottes“ BWV 233 a (siehe Beispiel 6). Dieses Werk wird gewöhnlich als Vertonung des Meßordinariums eingeordnet; Bach verwendete es ein weiteres Mal – mit einem instrumentalen cantus firmus – als Kopfsatz seiner Messe in F-Dur BWV 233. Allerdings benannte er die drei Abschnitte in der Originalfassung als „Versus 1–3“, woraus zu schließen ist, daß wir das Werk in erster Linie als eine Vertonung des deutschen Agnus Dei ansehen sollten, das traditionell als eine Art dreistrophiges Kirchenlied gilt. BWV 233 a teilt mit der *Missa Ecce sacerdos magnus* die Verwendung eines cantus firmus mit abweichendem Text (im Sopran, genau wie im ersten Kyrie von Palestrinas Werk). Bach fügt noch mehrere komplizierende Elemente hinzu, darunter eine Litanei-Melodie im Baß, und verwendet die Technik des doppelten Kontrapunkts im zweiten Kyrie (welches Material des ersten Kyrie und des Christe miteinander verknüpft) – doch liegt die Nähe zu Palestrinas Komposition auf der Hand. Sollte Bach tatsächlich bereits in seinen Weimarer Jahren die Palestrina-Messen in der Handschrift *Mus. ms. 16695* gekannt haben, dann könnte die *Missa Ecce sacerdos magnus* als Vorbild für BWV 233 a gedient haben.

Beispiel 6: J. S. Bach, *Kyrie Christe, du Lamm Gottes* BWV 233 a, T. 1–12

Versus 1

Soprano I

Soprano II

Alto
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -

Tenore
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

Basso

Cont.

7

Chri - ste, du Lamm Got - - tes,
 Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i -
 son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - - - i -
 le - - - i - son, e - le - - - - - i - son,
 Ky - - ri - - e

Palestrinas cantus-firmus-Technik und die kanonische Struktur der *Missa Ad coenam agni providi* könnten später in Bachs Leben ebenfalls als Modell gedient haben. Diese Annahme liegt schon deshalb nahe, weil Einträge in der Partitur sowie das Aufführungsmaterial zu zwei der in ihr enthaltenen Werke belegen, daß Bach sich in den 1740er Jahren erneut mit den Werken in der Messenhandschrift beschäftigte. Insbesondere taucht die Bearbeitung einer bereits existierenden Melodie als Kanon in seiner komplexesten Komposition im alten Stil auf, dem Confiteor der H-Moll-Messe BWV 232 – besonders bei Takt 73–88 – wo ein cantus firmus im Quintkanon erscheint. Für ein weiteres Merkmal des Confiteor, die Präsentation eines cantus firmus in wechselnden Notenwerten, findet sich ein Vorbild im letzten Agnus Dei der *Missa Ecce sacerdos magnus*, wo die Eröffnungsphrase der entlehnten Melodie zunächst in langen Notenwerten erscheint (abwechselnd auf D und auf G beginnend) und sodann in halbierten Werten (ebenfalls mit alternierenden Tonhöhen). Bachs Confiteor geht hier in umgekehrter Reihenfolge vor und präsentiert den Kanon in langen Notenwerten auf dem Kulminationspunkt des Satzes.

Man zögert zu behaupten, daß ein Satz wie das Confiteor spezifische Vorlagen benötigte, doch Bachs Vertrautheit mit bestimmten Werken von Palestrina ist sicher dokumentiert, und es erscheint durchaus möglich, daß er ihre Konstruktionsprinzipien im Sinn hatte, als er das Confiteor komponierte.⁸ Es gilt als ausgemacht, daß der *stile antico* Bach wesentlich beeinflusste. Nun liegen

⁸ Wenn die Messenhandschrift seine einzige Quelle war, dann kannte Bach lediglich das Kyrie der *Missa Ad coenam agni providi*; dieser Abschnitt der Messe demonstriert die Technik aber eindeutig.

uns spezifische Werke von Palestrina vor, deren Konstruktionstechniken wir zu seiner Musik in Bezug setzen können, und die Verbindungen sind offensichtlich.

Wie erwähnt, geht sowohl der Sammelband als auch Walthers Abschrift einer einzelnen Messe auf Palestrinas römischen Druck von 1591 zurück. Wiermann vermutet jedoch aufgrund von Kopierfehlern, daß beide Quellen von Partituren kopiert wurden und nicht von Stimmensätzen. Da außerdem im Vergleich zu den Originalen geänderte Schlüsselungen vorliegen (insbesondere wurde C_2 durch C_3 ersetzt, wobei keine der zu erwartenden Terzverschieber festzustellen sind), ist zwischen dem Stimmendruck aus dem 16. Jahrhundert und den Partituren aus dem 18. eine Zwischenquelle anzunehmen.

In diesem Zusammenhang ist das Repertoire der Weißenfelder Hofkapelle unter Johann Philipp Krieger von Bedeutung. Zu den dort aufgeführten Werken, die in einem Aufführungskalender für die Jahre 1684 bis 1732 detailliert dokumentiert sind, gehören auch sechs der in den Handschriften von Bach und Walther enthaltenen Palestrina-Messen. Auch andere mit Bach in Verbindung stehende Werke finden sich hier. Dies erlaubt die Vermutung, daß Krieger und Weißenfels für Bachs und Walthers Kenntnis dieser Musik von Bedeutung gewesen sein könnten.

Kriegers Aufführungskalender nennt acht Messen, die sich durch ihre Notencipits identifizieren lassen, und ein „Patrem“ ohne weitere Angaben (siehe Tabelle 5). Von den acht durch Incipits ausgewiesenen Messen stammen mit Ausnahme der vierten alle Werke aus Palestrinas erweitertem ersten Buch – mithin genau das in der Bach-Walther-Handschrift enthaltene Repertoire; lediglich die *Missa Pro defunctis* ist in Weißenfels nicht verzeichnet.

Das letzte Incipit ist eine zweite Erwähnung der *Missa Gabriel Archangelus* und korrespondiert eher mit dem „Et in terra pax“ als mit dem anscheinend in den übrigen Einträgen zitierten Kyrie. (Dies könnte allerdings ebensogut eine allzu wörtliche Interpretation des Tagebuchs darstellen; möglicherweise trug Krieger in einem Jahr versehentlich den Anfang des Gloria ein, obwohl er stets dieselbe Komposition – das heißt: Kyrie und Gloria – meinte). Bei dem ohne Noten angeführten „Patrem“ könnte es sich – angesichts der sechsstimmigen Anlage – um das Credo der *Missa Sine nomine* handeln, doch läßt sich dies nicht mit Sicherheit feststellen. Das außerhalb der Serie stehende Werk ist Palestrinas *Missa secunda (primi toni)* aus seiner vierten Sammlung von Messen, hier um eine Quarte nach unten transponiert.⁹

⁹ Wiermann (BJ 2002, S. 15) weist auf die modernisierten Notenschlüssel in den Partituren von Bach und Walther hin; es überrascht kaum, daß die (in dieser Hinsicht allerdings unvollständigen) Weißenfelder Incipits ebenfalls die Verwendung der vier konventionellen Vokalschlüssel (C_1 C_3 C_4 F_4) vermuten lassen. Ob dies auf eine Verbindung zwischen den Quellen deutet, ist nicht gewiß, da diese Schlüssel im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert Standard waren.

Tabelle 5: Werke von G. P. da Palestrina in J. P. Kriegers Weißenfelser Aufführungsverzeichnis¹⁰

Werk	Bemerkungen
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa Virtute magna</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa O regem coeli</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa Gabriel Archange- lus</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa secunda (primi toni)</i> (Liber Quartus, transponiert)
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 6 voc.</i> 	<i>Missa Sine nomine</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 5 voc.</i> 	<i>Missa Ad coenam agni providi</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa Gabriel Archange- lus</i> (Liber Primus), wahrscheinlich „Et in terra pax“
<i>Patrem. a 6 voc.</i> <i>Sicut cervus. a 4</i>	

Die Einträge im Weißenfelser Aufführungsverzeichnis scheinen anhand von instrumentalen Baßstimmen erfolgt zu sein; dies läßt sich aus den für eine Continuo- oder Direktionsstimme typischen Schlüsselwechseln, den Sprüngen von einer Vokalstimme zur nächsten und der reduzierten Notation vielstimmig-

¹⁰ Siehe M. Seiffert, Einleitung zu *Johann Philipp Krieger (1649–1725). 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig 1916 (DDT 53/54), und K.-J. Gundlach, *Das Weißenfelser Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*, Sinzig 2001.

ger Partien ersehen. (In der Tat handelt es sich bei den Incipits im Weißenfelser Aufführungsverzeichnis gewöhnlich um Baßstimmen.) Der erste der beiden Einträge zur *Missa Gabriel Archangelus* ist eine Oktave tiefer notiert als die tatsächlich erklingende Tonhöhe der Baßstimme (im Original in C₄/Chiavette) und läßt damit als Vorlage ebenfalls eine Continuo-Stimme vermuten. Hieraus ist zu schließen, daß diese Werke in Weißenfels – erwartungsgemäß – mit Basso continuo ausgeführt wurden.

Die *Missa secunda (primi toni)* – das einzige Werk, das nicht dem ersten Buch entnommen und somit nicht in den Quellen von Bach und Walther enthalten ist – erscheint im Inventar, wie erwähnt, eine Quart tiefer transponiert. Ursprünglich wurde sie in G (mit einem *b*) in hohen Schlüsseln (G₂ C₂ C₃ F₃) veröffentlicht, während das Weißenfelser Incipit, das den Alt in C₃ und den Baß in F₄ notiert, die übliche Kombination von C₁ C₃ C₄ F₄ andeutet; das Werk ist hier somit in D ohne Schlüsselakzidens notiert. Dieser Umstand und die Chiavetten-Notierung deuten auf eine Aufführung in D. Wir dürfen hier wohl die einstige Existenz einer transponierten Continuo-Stimme vermuten, denn die Fertigkeit, eine Stimme vom Blatt zu transponieren, wurde um 1700 in Deutschland von einem Organisten gewöhnlich nicht erwartet.

Die *Missa Ecce sacerdos magnus*, die ebenfalls ursprünglich in Chiavette stand, erscheint in der Weißenfelser Quelle in ihrer originalen hohen Tonlage und nicht transponiert. Dies stärkt Wiermanns Vermutung, daß das Werk in der Tat für in der notierten Tonhöhe aufführbar angesehen wurde, wie es auch Bachs unvollständiger Stimmensatz bestätigt. Zugleich werden aber auch meine Zweifel bezüglich des routinemäßigen Vom-Blatt-Transponierens gestärkt.¹¹

Die *Missa secunda* findet sich zuerst in Palestrinas viertem Messenbuch, das 1582 bei Angelo Gardano in Venedig und möglicherweise im selben Jahr bei Alessandro Gardano in Rom veröffentlicht wurde.¹² Das Werk ist zudem auch in einer Mailänder Ausgabe aus dem Jahr 1610 enthalten, dem *Basso principale co'l soprano del quarto libro delle messe*, wo es auf die oberste Vokalstimme reduziert und mit einer bezifferten Baßstimme von Alessandro Nuvoioni versehen wurde.¹³ In dieser Version sind die Messen in hohen Schlüsseln

¹¹ Dieser Aspekt – die Aufführung in hohen Schlüsseln notierter klassischer Polyphonie im 18. Jahrhundert – taucht auch bei der Bewertung von Bachs unvollständigen Stimmen für die *Missa Ecce sacerdos magnus* auf. Siehe BJ 2003, S. 221–224 (D. R. Melamed) und S. 225–227 (B. Wiermann).

¹² Moderne kritische Ausgaben: *Giovanni Pierluigi da Palestrina's Werke*, hrsg. von F. X. Haberl u. a., Leipzig [1862–1907], Bd. 13 (1882), S. 15–28, sowie *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Le opere complete*, hrsg. von R. Casimiri u. a., Rom 1933 bis 1999, Bd. 10 (1940), S. 19–37. Der Druck wird nicht erwähnt bei A. Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902.

¹³ Mailand: Simon Tini & Francesco Lomazzo. Siehe I. Horsley, *Full and Short Scores*

– einschließlich der *Missa secunda* – genau wie im Weißenfelder Aufführungsverzeichnis eine Quart nach unten transponiert. Bemerkenswerterweise handelt es sich bei dieser Ausgabe um einen von zwei Messen-Drucken, die Johann Gottfried Walther in dem Eintrag zu Palestrina in seinem *Musicalischen Lexicon* anführt. Die *Missa secunda (primi toni)* erscheint nicht in *Mus. ms. 16695*; Walther könnte dieses Werk aus Palestrinas viertem Buch aber trotzdem gekannt haben, da anzunehmen ist, daß er mit dem Druck von 1610 vertraut war. Die andere von Walther angeführte Quelle von Palestrina-Messen ist ein 1639 erschienener Wiederabdruck von Giovanni Anerios 1619 veröffentlichter berühmter Sammlung, die eine Bearbeitung der *Missa Papae Marcelli* für vier Stimmen, die vierstimmige *Missa Sine nomine* und die *Missa Iste confessor* enthielt.

Palestrinas Messen wurden weder zu seinen Lebzeiten noch posthum nördlich der Alpen veröffentlicht, und im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert war in Deutschland anscheinend nur eine begrenzte Zahl dieser Werke im Umlauf.¹⁴ Die Entsprechungen zwischen der Bach/Walther-Quelle und dem Weißenfelder Repertoire ist daher auffällig und läßt vermuten, daß Krieger und der Kopist der großen Messenhandschrift Zugang zu eng miteinander verwandten Quellen hatten. Möglicherweise war Weißenfels letztlich sogar die Quelle des Bach und Walther bekannten Palestrina-Repertoires. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß mindestens drei weitere Werke im stile antico, die sich nachweislich in Bachs Besitz befanden, im Weißenfelder Aufführungsverzeichnis als Teil von Kriegers Repertoire auftauchen (siehe Tabelle 6): ein Kyrie in C-Dur von Giuseppe Peranda, das uns in einem Stimmensatz aus Bachs Besitz aus der Zeit um 1709 vorliegt, Perandas Messe in a-Moll, die in einem Bachschen Stimmensatz aus der Zeit um 1714–1717 überliefert ist, und Johann Caspar Kerlls *Missa Superba*, deren Sanctus Bach in seiner späten Lebenszeit bearbeitete und aufführte (BWV 241).¹⁵

in the Accompaniment of Italian Church Music in the Early Baroque, in: JAMS 30 (1977), S. 466–499.

¹⁴ Siehe J. Roche, „*The Praise of It Endureth for Ever*“: *The Posthumous Publication of Palestrina's Music*, in: *Early Music* 22 (1994), S. 631–639. Palestrinas Werke tauchen nur selten in deutschen Musikinventaren auf.

¹⁵ Vgl. das Vorwort zu den beiden Peranda-Messen, hrsg. von P. Wollny (Stuttgart 2000). Wollny merkt an, daß die *Missa Sine nomine* ebenso wie die beiden Werke von Peranda und Kerlls *Missa superba* im Weißenfelder Aufführungsverzeichnis enthalten sind. Von Kerlls Messe scheint lediglich das Kyrie verzeichnet zu sein; ob Krieger noch weitere Teile der Messe aufführte, ist nicht bekannt, allerdings trug er Sanctus-Vertonungen gewöhnlich separat ein. Es besteht die Vermutung, daß Bachs Quelle in den späten 1740er Jahren aus der Sammlung der Thomasschule stammte; siehe P. Wollny, *Bachs Sanctus BWV 241 und Kerlls Missa superba*, BJ 1991, S. 173–176, sowie die dort auf S. 173 in Fußnote 1 angeführte Literatur. Es ist

Tabelle 6: Im Weißenfelter Aufführungsverzeichnis enthaltene Kompositionen im alten Stil, die J. S. Bach bekannt waren

Komponist	Datierung von Bachs Abschrift	Werk	Quelle
G. Peranda	1709	Kyrie in C-Dur	Stimmen von der Hand J. S. Bachs, D-B, <i>Mus. ms. 17079/10</i>
G. Peranda	um 1714–1717	Messe in a-Moll	Stimmen von der Hand J. S. Bachs, D-B, <i>Mus. ms. 17079/11</i>
J. C. Kerll	um 1747/48	<i>Missa Superba</i>	Sanctus, bearbeitet von J. S. Bach (BWV 241), D-Cv, V. 1109,1

Die beiden genannten Werke haben neben ihrer Verbindung nach Weißenfels auch einen Bezug zu Walther: Der Kopist des C-Dur-Kyrie ist bisher lediglich aus Walthers Umkreis bekannt¹⁶; und der Umstand, daß Walther in seinen *Praecepta der musicalischen Composition* eine Passage aus Perandas a-Moll-Messe zitiert, legt nahe, daß er mit diesem Werk schon früh in Berührung kam.¹⁷ Plausibel erscheint auch Wiermanns Vermutung, daß Bachs frühes Interesse an dem Repertoire im alten Stil eng mit Walther zusammenhing.¹⁸ Die Überschneidungen der von ihnen bevorzugten Musik mit dem Weißenfelter Repertoire verweisen zudem auf die Möglichkeit, daß beide die Musiksammlung Kriegers als Quelle nutzten.

In diesem Zusammenhang sind die im Weißenfelter Inventar festgehaltenen Aufführungsdaten vor allem der Palestrina-Messen von Interesse (siehe Tabelle 7a–c). Messen von Palestrina wurden – spätestens ab 1685 – in Weißenfels fast alljährlich dargeboten. Die Häufigkeit dieser Darbietungen nahm im Laufe der Jahre bis 1706 allmählich ab, danach folgte ein Intervall von sechs Jahren, in denen keine Aufführungen verzeichnet sind. 1713 erklang wieder ein Stück, am 10. Sonntag nach Trinitatis, und 1714 wurden Palestrina-Messen am 13. und 15. Sonntag nach Trinitatis und am 4. Advent musiziert, danach verschwanden sie wieder. Bis zum Ende von Kriegers Amtszeit im Jahre 1725 sind keine weiteren Aufführungen verzeichnet, und die Einträge seines Sohns und Nachfolgers Johann Gotthilf Krieger bis 1732 erlauben keine Identifizierungen von Messen.

nicht bekannt, ob dieses Material oder seine Vorlage für eine Bearbeitung von Kyrie und Gloria durch Bachs Leipziger Nachfolger Gottlob Harer (D-B, *Mus. ms. 30179*) letztlich auch mit Weißenfels in Verbindung stand.

¹⁶ Vgl. BJ 2002, S. 18 (B. Wiermann).

¹⁷ Siehe das Vorwort der in Fußnote 14 genannten Ausgabe (P. Wollny).

¹⁸ Vgl. BJ 2002, S. 17–18.

Tabelle 7: Palestrina-Aufführungen in Weißenfels¹⁹

a) Übersicht (einschließlich der vorstehend diskutierten Werke von Peranda und Kerll)

Werk	Daten der Weißenfeler Aufführungen
Palestrina, <i>Missa Sine nomine</i>	Mariae Reinigung 1687, 2. Ostertag 1689, Oculi 1691, 4. Sonntag nach Trinitatis 1696, 4. Sonntag nach Trinitatis 1700
Palestrina, <i>Missa Ecce sacerdos magnus</i>	10. Sonntag nach Trinitatis 1685, 2. Weihnachtstag 1687, 3. Advent 1689, 2. Advent 1692, Cantate 1700, 8. Sonntag nach Trinitatis 1701, 3. Weihnachtstag 1704, 4. Advent 1714
Palestrina, <i>Missa Gabriel Archangelus</i>	Judica 1685, Michaelis 1685, Rogate 1687, 2. Advent 1688, 3. Sonntag nach Epiphantias 1691, 23. Sonntag nach Trinitatis 1693, Cantate 1697, 1. Sonntag nach Trinitatis 1699, 22. Sonntag nach Trinitatis 1705
Palestrina, <i>Missa O regem coeli</i>	Oculi 1685, 1. Sonntag nach Epiphantias 1687, 23. Sonntag nach Trinitatis 1688, 2. Sonntag nach Trinitatis 1690, Invocavit 1694, 1. Sonntag nach Epiphantias 1697, Septuagesimae 1705, 13. Sonntag nach Trinitatis 1714
Palestrina, <i>Missa Virtute magna</i>	1. Sonntag nach Epiphantias 1685, Septuagesimae 1687, 4. Sonntag nach Trinitatis 1689, Taufe Christi 1690, 20. Sonntag nach Trinitatis 1693, 2. Sonntag nach Trinitatis 1701, 12. Sonntag nach Trinitatis 1705, 14. Sonntag nach Trinitatis 1705, 15. Sonntag nach Trinitatis 1714
Palestrina, <i>Missa Ad coenam agni provide</i>	8. Sonntag nach Trinitatis 1689, 1. Advent 1690, 3. Sonntag nach Epiphantias 1693, 3. Sonntag nach Epiphantias 1696, Mariae Reinigung 1706
Palestrina, <i>Missa secunda (primi toni)</i>	Misericordias Domini 1685, 18. Sonntag nach Trinitatis 1685, 1. Advent 1686; 4. Advent 1687, Rogate 1690, 20. Sonntag nach Trinitatis 1692, 3. Advent 1695, 19. Sonntag nach Trinitatis 1699, 10. Sonntag nach Trinitatis 1713
Peranda, <i>Missa in C-Dur</i>	Himmelfahrt 1685, Mariae Verkündigung 1689, Mariae Verkündigung 1691, Judica 1693, 1. Ostertag 1696
Peranda, <i>Missa in a-Moll</i>	Mariae Reinigung 1687, 13. Sonntag nach Trinitatis 1691, Luthertag 1696
Kerll, <i>Missa Superba</i>	3. Pfingsttag 1690, 3. Pfingsttag 1693, 2. Weihnachtstag 1695, 5. Sonntag nach Trinitatis 1700

¹⁹ Angaben nach Seiffert und Gundlach (wie Fußnote 9).

b) Häufigkeit der Aufführungen

Jahre	Zahl der Aufführungen
1685–1689	21
1690–1694	12
1695–1699	7
1700–1704	5
1705–1706	5
[6 Jahre ohne Aufführungen]	
1713–1714	4

c) Wiederaufführungen 1713/14

1713	10. Sonntag nach Trinitatis (20. August)
1714	13. Sonntag nach Trinitatis (26. August) 15. Sonntag nach Trinitatis (9. September) 4. Advent (23. Dezember)

Das plötzliche Wiederauftauchen von Palestrina-Messen im Weißenfelser Repertoire in den Jahren 1713–1714 lädt zu einem Vergleich ein mit den uns bekannten Terminen, zu denen Bach mit dem dortigen Hof in Verbindung stand. Sein Besuch anlässlich der Aufführung der Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ BWV 208 fand um den 21./22. Februar 1713 statt.²⁰ Und drei Jahre später (1716) vermerken die Weißenfelser „Delogirungs Acta“ den Besuch von „Zwey Cammer Musici von Weymar“.²¹ Es ist nicht festzustellen, ob sich dieses Dokument auf Bach bezieht, immerhin aber deutet es auf den regelmäßigen musikalischen Austausch zwischen den beiden Höfen. Später erhielt Bach den Titel eines Kapellmeisters, was ebenfalls auf gute und enge Beziehungen weist. Ein Weimarer Musiker, von dem wir wissen, daß er Weißenfels besucht hat, ist der Sänger und Vermieter Bachs Adam Immanuel Weldig, der im Jahre 1712 anlässlich der Hochzeit von Herzog Christian in die Residenz reiste. Im folgenden Jahr (Januar 1713) nahm Weldig eine Anstellung in Weißenfels an und verblieb dort bis zu seinem Tod im Jahr 1716. Seine dauerhafte Verbindung zu Bach zeigt sich daran, daß er im März 1714 bei C. P. E. Bachs Taufe Pate stand und daß nur wenig später Bach wiederum bei einem Kind von Weldig die Patenschaft übernahm (wobei Bach zu dem

²⁰ Dok II, Nr. 55.

²¹ Siehe A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 109; *Mf* 14 (1961), S. 196 (A. Schmiedecke); und Dok II, Nr. 55 K.

Anlaß allerdings nicht nach Weißenfels reiste).²² Nur wenige Wochen nach seiner Beförderung wird Bach in dem Weißenfelser Kirchenbucheintrag als Konzertmeister bezeichnet, was einen sehr engen Austausch zwischen den beiden Männern vermuten läßt.

Es ist zudem auch bekannt, daß Weißenfelser Musiker in diesen Jahren Weimar besuchten. Somit existiert eine Vielzahl von Belegen für Verbindungen zwischen Weimarer und Weißenfelser Musikern um die Zeit der von Krieger geleiteten Aufführungen von Palestrina-Messen in den Jahren 1713/14. Obwohl wir hierfür keinen direkten Nachweis haben, sollten wir doch zumindest die Frage stellen, ob Bach oder Walther Aufführungen von Palestrina-Messen in Weißenfels hörten und ob der dortige Hof ihnen als Quelle für alte Musik diente, speziell für die Messen aus Palestrinas erstem Buch.²³

Es gibt noch einen anderen Überlieferungsweg, der von Bedeutung sein könnte. Neben ihrer Verbreitung in Abschriften von Palestrinas erstem Messenbuch wurde die kanonische *Missa Ad coenam agni providi* im 18. Jahrhundert auch als Teil einer offensichtlich von Bernardo Pasquini (1637–1710) zusammengestellten kleinen Sammlung überliefert.²⁴ Von vier Werken aus dieser Sammlung haben verschiedene Schüler von Johann Joseph Fux Abschriften angefertigt: von der vierstimmigen *Missa de Beata Virgine*, der *Missa Papae Marcelli*, der *Missa Ad fugam* (alle aus dem zweiten Messenbuch) und der *Missa Ad coenam providi*. Die letztgenannte Komposition wurde offensichtlich als Schwesterwerk zur *Missa Ad fugam* ausgewählt (eine Komposition mit doppeltem Kanon), da es sich um ein weiteres Beispiel kanonischer Kompositionsweise handelt und das Werk Palestrinas Rang als Meisterkunstvoller Kontrapunktik unterstreicht, die auch in seinen legendären Leistungen in der *Missa Papae Marcelli* zu bewundern ist.

Einer der Fux-Schüler, die diese Messensammlung kopierten, war Jan Dismas Zelenka. Seine Handschrift ist nicht erhalten, doch die Abschrift eines anderen Schülers, die wahrscheinlich dasselbe Repertoire überliefert, läßt vermuten, daß Zelenkas Kopie die oben erwähnten vier Werke enthielt. Es gibt daher Grund zu der Annahme, daß die *Missa Ad coenam agni providi* mit ihren Kanons in Dresden bekannt war und von dort aus an andere deutsche Musiker

²² Siehe Dok II, Nr. 67–68; und Werner (wie Fußnote 20), S. 84–85.

²³ Viel mehr identifizierbare Polyphonie aus dem 16. Jahrhundert scheint es im Weißenfelser Repertoire nicht gegeben zu haben; neben den Werken von Palestrina enthält das Aufführungsverzeichnis nur Victorias *Missa O quam gloriosum* und eine Giovanni Bernardino Nanino (um 1560–1618) zugeschriebene achtstimmige Messe, die aber laut einer Konkordanz (I-Rsg, *Ms. mus. A. 363*) wohl eher von Giovanni Maria Nanino (um 1543–1607) stammt.

²⁴ Siehe F. W. Riedel, *Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition*, in: *Mf* 14 (1961), S. 14–22, speziell S. 16.

weitergegeben worden sein könnte.²⁵ Zudem wäre denkbar, daß die beiden Überlieferungswege – Weißenfels und Dresden – miteinander in Verbindung stehen, da der langjährige Weißenfelder Musikdirektor Krieger in den frühen 1670er Jahren selbst bei Pasquini in Italien studiert hatte, wo er sich gewiß mit der klassischen Polyphonie – einschließlich der Musik Palestrinas – auseinandersetzte. Hier könnten mithin die Ursprünge des Repertoires an Palestrina-Messen am Weißenfelder Hof liegen. Und Weißenfels wiederum mag die Quelle für Bachs und Walthers Abschriften von Werken Palestrinas gewesen sein – Musik, aus der sie beide konkrete und prägende musikalische Anregungen bezogen.

Übersetzung: Stephanie Wollny

²⁵ Siehe T. Day, *Echoes of Palestrina's „Missa Ad Fugam“ in the 18th Century*, in: *JAMS* 24 (1971), S. 462–469. Zelenkas Abschrift wird beschrieben bei F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, 2. Auflage, München 1990, S. 83–87.

Ritornell – Ritornellform – Ritornellkonstruktion Aphorismen zu einer adäquaten Beschreibung Bachscher Werke*

Von Jean-Claude Zehnder (Basel)

Was ist ein Ritornell? Diese Frage drängt sich seit einigen Jahren beim Lesen von Texten über Johann Sebastian Bach immer häufiger auf. Eng damit zusammen hängt die Frage: Was ist eine Episode? Sehr oft werden die beiden Begriffe als Paar gebraucht; doch hat „Episode“ einen weiteren Horizont und soll hier nur am Rande gestreift werden.

I

Was ist also ein Ritornell? Bei einer Kantaten-Arie beispielsweise zeigt ein instrumentales Vorspiel in der Regel eine in sich abgerundete Struktur, es schließt in der Haupttonart und hat oft die stringente Folge 1) eines thematisch hervorgehobenen Kopfes, 2) eines locker weiterführenden Abschnitts („Fortspinnung“) und schließlich 3) einer (gelegentlich ausführlich gestalteten) Kadenzierung. Mag das vorerst recht abstrakt klingen, so ist doch das „Fließender-Werden“ nach dem prägnanten Themenkopf, ebenso wie das darauffolgende Einmünden in die Kadenz eine musikalische Realität, die ein so gestaltetes Ritornell unmittelbar als geschlossenes Gebilde erleben lassen.¹ Im Bereich der Arie hat das Ritornell – in etwas anderem Sinne – eine lange Tradition.² Als instrumentales Zwischenspiel, das die zahlreichen Strophen einer Aria begrenzt und auflockert, ist das Strophen-Ritornell³ sowohl in der Oper als auch in der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts omnipräsent. Erst vor

* Für den Gedankenaustausch zu diesem Thema danke ich Karl Heller, Rostock, herzlich.

¹ Für diese Struktur in drei Schritten ist der Begriff „Fortspinnungstypus“ üblich. Er geht zurück auf W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 3, Leipzig und Wien 1915, S. 24–84. Siehe dazu W. Breig, *Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten*, in: Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, hrsg. von R. Brinkmann, Kassel 1981, S. 127–136, speziell S. 128. Das Phänomen wird von vielen Autoren beschrieben.

² W. Braun, Artikel *Ritornell*, in: MGG², Sachteil, Bd. 8 (1998), Sp. 343–348.

³ Terminus nach N. Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, München 1991 (Studien zur Musik. 9.), S. 33.

kurzer Zeit ist ein Beitrag Bachs zu dieser altertümlichen Form ans Licht getreten: die Geburtags-Aria für den Weimarer Herzog „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“ (1713) trägt von Bachs Hand die Überschrift „Aria Soprano solo è Ritornello“.⁴

Bleiben wir noch einen Moment bei den vokalen Formen (obwohl das Hauptinteresse dieses kleinen Beitrags bei den instrumentalen Strukturen liegt). Nach dem Eröffnungs-Ritornell einer Kantaten-Arie setzt der Vokalpart mit der ersten Textphrase ein. Oftmals auch geht der vollständigen Phrase eine Devise voraus, gleichsam eine Ankündigung. Jedenfalls gliedert sich die Arie in selbstverständlicher Art und Weise durch die aufeinanderfolgenden Textabschnitte; meist werden diese durch eingeschobene Ritornelle beziehungsweise Fragmente des Ritornells unterbrochen. Der normale Verlauf einer Bach-Arie läßt sich also beschreiben als

Ritornell – Textabschnitt 1 – Ritornell – Textabschnitt 2 – Ritornell ...

Ist es sachgemäß, die Textabschnitte als Episoden zu bezeichnen?⁵ Das Wort Episode bezeichnet nach Duden ein „flüchtiges Ereignis innerhalb eines größeren Geschehens“, eine „unbedeutende, belanglose Begebenheit“.⁶ Der Vortrag des Textes muß freilich als die Hauptsache einer Vokalkomposition gelten. Die Gleichsetzung einer Folge von Tutti-Ritornellen und solistischen Episoden im italienisch inspirierten Concerto-Satz mit der Gestaltung einer Arie ist problematisch.⁷

Mit zu bedenken ist dabei, daß schon in Bachs frühen Kantaten das Ritornell auch im weiteren Verlauf der Arie eine wichtige Rolle spielt. Alfred Dürr hat – im Anschluß an Werner Neumann – dafür den Ausdruck „Vokaleinbau“ (im Falle einer großen Besetzung auch „Choreinbau“) geprägt; Dürr geht also da-

⁴ Siehe M. Maul, „*Alles mit Gott und nichts ohn' ihn*“ – Eine neu aufgefundene Arie von Johann Sebastian Bach, BJ 2005, S. 7–34, speziell S. 32.

⁵ Siehe S. Rampe, „*Monatlich neue Stücke*“ – Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt, BJ 2002, S. 61–104, speziell S. 78 f. Zu Rampes Analysen der frühen Arien siehe J.-C. Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs – Stil, Chronologie, Satztechnik*, Basel 2009 (Schola Cantorum Basiliensis. Scripta. 1.), S. 254 f.

⁶ *Duden*, Band 5: *Fremdwörterbuch*, 7. Auflage, Mannheim 2001, S. 275. – Karl Heller hat mich darauf aufmerksam gemacht, daß der Begriff „Episode“ zur Kennzeichnung der Solo-Abschnitte im Concerto – im Unterschied zu „Ritornell“ – erst im 20. Jahrhundert üblich wurde.

⁷ Vgl. *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, hrsg. von S. Rampe, 2 Bde., Laaber 2007–2008 (Das Bach-Handbuch. 4/1–2.), Teilband 1, S. 194: „Da sowohl Arie als auch Konzertsatz und sogar Choralbearbeitung und Fuge im späten 17. Und im 18. Jahrhundert ein und dieselben Formen annehmen konnten ...“.

von aus, daß Bach dem (schon vorhandenen) Ritornell eine Singstimme „einpaßt“. Als extremes Beispiel nennt er die Arie „Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche“ aus der Kantate BWV 61.⁸

II

Auch die meisten schnellen Konzertsätze beginnen mit einer geschlossenen, knapp formulierten Eröffnungssphrase, für die der Begriff Ritornell schon in Bachs Umgebung gebräuchlich war.⁹ Man denke an die Eröffnung des 5. Brandenburgischen Konzerts BWV 1050 (1. Satz, T. 1–8). In den meisten Fällen erklingt dieses Ritornell unverändert am Ende des Satzes (T. 219–227, in der Widmungspartitur durch Da-capo-Vermerk gefordert), zudem mehrfach, meist in transponierter Form, teils fragmentiert, im Inneren des Stücks (z. B. T. 19, T. 58, T. 101). Als Vorbild dafür gilt Antonio Vivaldi, besonders einige Konzerte aus dem *Estro armonico*, op. 3, wobei natürlich die von Bach für Cembalo oder Orgel bearbeiteten Werke besondere Beachtung verdienen. Sowohl bei Vivaldi als auch bei Bach eignet dem „Kopf“ des Ritornells eine einprägsame, leicht wiederzuerkennende Struktur. Der Kopf kann beispielweise durch prägnante Akkorde herausgehoben sein, so etwa im ersten Satz des Violinkonzerts in E-Dur BWV 1042, vielleicht angeregt durch Vivaldis Konzert in a-Moll für zwei Violinen op. 3/8 (in Bachs Bearbeitung BWV 593).

Der Anfangsteil eines Sonatensatzes hat mit einem Konzert-Ritornell dies gemeinsam, daß er in der Haupttonart kadenziert. Im allgemeinen ist er freilich – gemessen an der Gesamtlänge des Satzes – gewichtiger als ein Konzert-Ritornell; zudem ist er oft „auf Fugenart“ gebaut. Auf der Grundlage eines Zitats von Johann Adolf Scheibe schlägt Matthias Geuting¹⁰ eine deutlichere Differenzierung zwischen Konzert und „eigentlicher Sonate“ vor. Wenn man Geutings Ansatz akzeptiert, sollte man für „eigentliche Sonatensätze“ ein anderes terminologisches Instrumentarium verwenden als für Konzerte (also die Ausdrücke Ritornell und Episode vermeiden). Als Beispiel diene der erste Satz der Orgelsonate in Es-Dur BWV 525: die Takte 1 bis 10 sind einem Konzert-Ritornell vergleichbar. Der wichtigste Unterschied zeigt sich freilich

⁸ Dürr St 2, S. 112 und 134.

⁹ Vgl. J. A. Scheibe, *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (Reprint Hildesheim 1970), S. 323 und 631; J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flute Traversière zu spielen*, 3. Auflage, Breslau 1789 (Reprint Kassel 1953), S. 294. Siehe auch M. von Troschke, Artikel *Ritornell*, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, 29. Auslieferung (1999).

¹⁰ M. Geuting, *Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach*, Kassel 2006 (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 5.); siehe auch die Rezension von Karl Heller im BJ 2008, S. 343–350. Siehe auch Scheibe (wie Fußnote 9), S. 675 f.

gleich zu Beginn, indem ein Thema „auf Fugenart“ imitierend (T. 1 Dux, T. 3 Comes) eingeführt wird. Nahe beim Konzert-Ritornell ist dann die „Fortspinnung“ mit zwei Sequenzen;¹¹ und als Epilog dient nochmals ein Fugenthema (T. 9). Nicht selten ist in der Position des Epilogs eine Engführung des Themas plaziert, beispielsweise im Schlußsatz der Orgelsonate in G-Dur BWV 530 (T. 14). In den meisten Kommentaren gelten diese zehn Takte als Ritornell, entsprechend die folgenden elf als Episode.¹² Geutings Vorschlag lenkt die Gedanken – zu Recht – auf die Eigenheiten der Sonate; seine Terminologie ist dabei sehr offenlassend, was für eine Verständigung nicht unproblematisch ist. Sollte man der weiten Akzeptanz des Terminus Ritornell auch in „eigentlichen Sonatensätzen“ mit den Begriffen „Sonaten-Ritornell“ und „Konzert-Ritornell“ entgegenkommen? So wäre der Differenzierung Geutings wie auch der eingebürgerten Terminologie Rechnung getragen.¹³ Zu den Phänomenen der „eigentlichen Sonatensätze“ gehört weiter die Da-capo-Anlage (ABA). Der B-Teil wird mit einem neuen Thema (allenfalls auch mit einer Variante des A-Themas) eröffnet, das eher solistische Züge trägt und ausschließlich hier erklingt.¹⁴ Dazu treten freilich Reminiszenzen aus dem A-Teil; dieser Dialog zweier thematischer Komplexe nimmt nach Alfred Dürr „eine Art Durchführungscharakter an“.¹⁵ Daß Bachs ingeniose formale Phantasie diese Herausforderung auf vielfältigste Weise löst, braucht kaum gesagt zu werden. Sowohl bei Dürr als auch bei Geuting finden sich dazu weiterführende Gedanken. Den Begriff Da-capo-Form durch Ritornellform zu ersetzen, verfehlt jedoch das Ziel, weil die spezielle Charakteristik des neuen Themas im B-Teil gar nicht zum Ausdruck kommt.¹⁶

¹¹ Die erste Sequenz (T. 4b–6b) stellt den Themenanhang („Codetta“) ins Zentrum, dies wiederum ein Element „auf Fugenart“. Zum Begriff Codetta siehe B. Billeter, *Bachs Klavier- und Orgelmusik*, Winterthur 2010, S. 232, 448 und passim.

¹² Billeter (wie Fußnote 11), S. 600–601. Rampe, *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (wie Fußnote 7), Bd. 2, S. 803. Die Gliederung dieses Satzes stellt kein Problem dar, sie wird – soweit ich sehe – von allen Autoren gleich gegeben.

¹³ Symptomatisch sind die Analysen der Ritornelle durch H.-I. Lee, *Die Form der Ritornelle bei Johann Sebastian Bach*, Pfaffenweiler 1993 (Musikwissenschaftliche Studien. 16.). Es werden zwar „Arien-Ritornelle“, „Chor-Ritornelle“ und „Konzert-Ritornelle“ unterschieden. Die Sonaten sind aber unter die Konzert-Ritornelle eingereiht.

¹⁴ Alfred Dürr hat anhand der Präludien der Englischen Suiten die Charakteristik des B-Themas, zumindest in frühen Da-capo-Formen Bachs, klar beschrieben; siehe A. Dürr, *Zur Form der Präludien in Bachs Englischen Suiten*, in: *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981, S. 101–108, speziell S. 104.

¹⁵ Ebenda, S. 105.

¹⁶ Rampe, *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (wie Fußnote 7), Bd. 1, S. 280. Die Zurückweisung der differenzierten Argumente Dürrs geschieht ohne hinreichende Begründung. Ramples Analyse des Kopfsatzes der Orgelsonate in d-Moll BWV 527 (*Bachs*

III

Kehren wir zurück zu den Konzerten. Als einflußreicher Ansatzpunkt ist Carl Dahlhaus' Studie über Bachs konzertante Fugen zu nennen; seine zunächst verblüffend treffende These lautet: „Die Konzertform Vivaldis und Bachs kann auf zwei Bestandteile zurückgeführt werden: 1. ein thematisches, nicht-modulierendes Tutti-Ritornell und 2. mehrere nicht-thematische oder gegen-thematische, modulierende Concertino- bzw. Solo-Episoden“.¹⁷ Doch fast gleichzeitig mit Dahlhaus beschreibt Rudolf Eller die Konzertform Antonio Vivaldis als „kombinatorische Kunst, die sich fast in jedem Satz in einer anderen Art des Veränderns, Zerlegens, Permutierens und Komplettierens äußert“.¹⁸ Dahlhaus betont die zweifellos vorhandenen architektonischen Normen, Eller dagegen legt das Gewicht auf das „phantasiereiche Wechselspiel von Wiederkehr und Neubildung“, das kaum in Regeln zu fassen sei. Zunächst hat die Dahlhaus-These die Diskussion weitgehend bestimmt;¹⁹ doch mehren sich die Stimmen, die seine beinahe „funktionelle“ Scheidung eines Satzes in Ritornelle und Episoden als zu eng befinden. Sehr deutlich formuliert Matthias Geuting: „Fraglich ist, inwieweit das Begriffspaar Ritornell/Episode tatsächlich Substantielles beschreibt: eine formprägende, strukturelle Differenz oder einen ‚äußerlichen‘ Aspekt, der lediglich einen Ausgangspunkt für weitaus individuellere Formbildungsprozesse darstellt.“²⁰ Gleichsam eine Gegenposition nehmen die Analysen von Siegbert Rampe ein: die „Ritornellform“ wird nicht erst von Vivaldi (1711) hergeleitet, sondern schon von Albinoni (1700); zudem werden weitere Gattungen unter dem Blickwinkel Ritornellform betrachtet, bis hin zur Fuge. So stark auseinanderstrebende Sichtweisen sind schwer verständlich; deshalb seien im folgenden weitere Fragen in knapper Form angesprochen, dies mit dem Ziel, das Sprechen über Bachs formale Gestaltungsweise wieder auf eine solidere Basis zu stellen.

Klavier- und Orgelwerke, wie Fußnote 7, Bd. 2, S. 803), die das B-Thema gleichsetzt mit einem Zwischenspiel des A-Teils (beide Abschnitte sind „Episode“) kann bestenfalls als erste Orientierung über das Auftreten des Hauptthemas gelten.

¹⁷ C. Dahlhaus, *Bachs konzertante Fugen*, BJ 1955, S. 47–72. Siehe dazu auch Breig (wie Fußnote 1), S. 127–129.

¹⁸ R. Eller, *Vivaldi – Dresden – Bach*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 3 (1961), Heft 4, S. 31–48, speziell S. 34.

¹⁹ Zum Beispiel bei H.-G. Klein, *Der Einfluß der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*, Straßburg und Baden-Baden 1970 (Collection d'Etudes musicologiques/Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 54.).

²⁰ Geuting (wie Fußnote 10), S. 105.

IV

In Antonio Vivaldis Konzert in a-Moll für zwei Violinen op. 3/8 (RV 522), das Bachs Orgelbearbeitung BWV 593 zugrundeliegt, hören wir ein reich gegliedertes Ritornell, dessen Elemente später auch einzeln zitiert werden; dazu, nach der deutlich schließenden Kadenz des Ritornells, ein klar formuliertes Solo-Thema (T. 16 Mitte). Solche Strukturen erweisen sich nach Karl Heller „als grundlegend für das generelle Formkonzept des Bachschen Konzertallegros“.²¹

Wie steht es in dieser Hinsicht mit Tomaso Albinonis *Sinfonie e Concerti a Cinque* op. 2 (Venedig 1700)? Bekanntlich hat Bach die Continuo-Stimme des Konzerts in e-Moll op. 2/4 abgeschrieben;²² vermutlich war in Weimar der ganze Druck bekannt. Ich ziehe die Analysen des ersten Allegros aus dem Konzert op. 2/8 von Siegbert Rampe und Ulrich Siegele heran.²³ Wenn wir damit den genannten Vivaldi-Satz vergleichen, wird unmittelbar klar, daß der von beiden Autoren als Episode 1 bezeichnete Abschnitt (Albinoni) bei Vivaldi erst die Fortspinnung innerhalb des Ritornells darstellt. Zwar trennt sich hier die konzertierende Violine kurz von der Tutti-Violine; in anderen Albinoni-Konzerten ist dies aber nicht der Fall. Das gilt vor allem für das e-Moll-Konzert.²⁴

Es ist nichts dagegen einzuwenden, Albinonis markantere Achtelthemen (T. 1–7) von den fließenderen Sechzehntelmotiven durch unterschiedliche Termini abzuheben. Wenn dafür aber die aus der Vivaldi-Analyse so gut etablierten Begriffe Ritornell und Episode verwendet werden, entsteht Ver-

²¹ K. Heller, „Nach Italiaenischen Gusto“ – Annotationen zur kompositorischen Rezeption des instrumentalen Concerto durch Johann Sebastian Bach, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte*, Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag, hrsg. von B. Sponheuer, S. Oechsle und H. Well, Kassel 2001 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 46.), S. 37–52, speziell S. 45.

²² Faksimile bei Zehnder (wie Fußnote 5), S. 396–397.

²³ Rampe, *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (wie Fußnote 7), Bd. 1, S. 198; U. Siegele, *Kategorien formaler Konstruktion in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, in: *Bach – Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition – Entstehung – Funktion – Analyse*. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag, hrsg. von S. Rampe, München und Salzburg 2002, S. 321–471, speziell S. 465. Albinonis op. 2 enthält sechs Stücke ohne Solo (Nr. 1, 3, 5, 7, 9 und 11, auf dem Titelblatt *Sinfonia*, in den Kopftiteln jeweils *Sonata* genannt); die Concerti tragen entsprechend die Nummern 2, 4, 6, 8, 10 und 12. Neuausgabe in Einzelheften hrsg. von W. Kolneder und H. Bergmann, Adliswil (Schweiz) 1982 bis 2000.

²⁴ Die Konzerte in e-Moll op. 2/4 und F-Dur op. 2/2 sind ausführlicher besprochen bei Zehnder (wie Fußnote 5), S. 437–441.

wirung.²⁵ Um den Unterschied zwischen der Gestaltungsweise Albinonis und der Vivaldis noch an einem anderen Punkt zu fassen, kann auf die Schlußbildung verwiesen werden: Albinoni liebt es, mit einem freien Motiv zu schließen, Vivaldi dagegen greift auf das Ritornell (oder zumindest auf den Epilog des Ritornells) zurück. Im genannten Albinoni-Satz rubriziert Ulrich Siegele das freie Schlußmotiv als Ritornell, dessen piano-Wiederholung als Episode; bei Siegbert Rampe erscheint das ganze Gebilde – vorsichtiger – als „Anhang mit piano-Wiederholung“. Deutlich wird jedenfalls, daß die für Vivaldi wie auch für Bach typische Abrundung durch Rückgriff auf die Kadenz des Eröffnungsteils bei Albinoni fehlt.

Merkwürdig berührt, daß ein anderer Analyseansatz weder von Siegele noch von Rampe erwähnt wird. Karl Heller charakterisierte schon 1989 den ersten Satz aus Albinonis e-Moll-Konzert op. 2/4 als vier aufeinander folgende Perioden, das Ensemble-Konzert ohne Solo („Concerto ripieno“) allgemein als „eine Satzanlage, die auf der mehrmaligen tonartlich versetzten Wiederkehr einer in Struktur und Ausdehnung variablen Periode basiert“.²⁶ Innerhalb dieser Perioden (beziehungsweise Phrasen) kann unterschieden werden zwischen Thema (Kopf, Vordersatz), Fortspinnung (Sequenz) und Epilog (Kadenz); die für Vivaldi sinnvollen Begriffe Ritornell und Episode sollten dafür nicht verwendet werden.

Erst kurz vor Abschluß dieser aphoristischen Anmerkungen wurde mir die Studie von Wolfgang Schicker bekannt, in der wohl erstmals alle italienischen Konzertdrucke von 1692 bis 1711 herangezogen werden. Schicker prägt den Ausdruck „Mottophrase“, den er als „eine meist durch Kadenz abgeschlossene Phrase, deren Kopfmotiv am Beginn weiterer Phrasen eines Satzes wieder auftritt“, definiert.²⁷ In früheren Konzerten erscheint der zweite Auftritt der Mottophrase oft in ganz oder annähernd wörtlicher Transposition (meist auf der V. Stufe). Allmählich werden aber die Strukturen komplexer; insbesondere gibt es Konzertsätze, in denen sich eine Mottophrase so verselbständigt, daß sie als Ritornell gelten kann. Vivaldis Konzerte op. 3 erscheinen vor diesem

²⁵ Zudem sei darauf hingewiesen, daß die Einheit T. 1–7 nicht ein zweites Mal erklingt. Die weiteren von Rampe als Ritornell genannten Abschnitte sind denn auch im Fettdruck dargestellt; das bedeutet: diese Abschnitte sind „ritornellverarbeitende“ Teile. Sie verwenden das Sprunghema aus T. 2 und versetzen dieses jeweils auf weitere Tonstufen.

²⁶ K. Heller, *Die freien Allegrosätze in der frühen Tastenmusik Johann Sebastian Bachs*, in: Beiträge zur Bach-Forschung 9/10, Leipzig 1991, S. 173–185, speziell S. 179. Vgl. auch K. Heller, „Nach Italiaenischen Gusto“ (wie Fußnote 21).

²⁷ W. Schicker, *Phrasentransposition und Ritornellgedanke – Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711*, Tutzing 2010 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. 9.), S. 15. Die Kenntnis dieser Arbeit verdanke ich Karl Heller.

Hintergrund in neuem Licht. Sowohl Schicker als auch Dubowy konzentrieren sich auf Italien; die Verbindungen zur Bach-Forschung sind zu intensivieren, das heißt, es ist genauer danach zu fragen, an welche Muster Johann Sebastian Bach angeknüpft haben könnte.²⁸

V

Nähern wir uns unserer Kernfrage noch von einer anderen Seite. In vielen Konzertsätzen hören wir, besonders in den zentralen Abschnitten, sehr kurze Zitate aus dem Ritornell (vgl. dazu die Angaben zum 5. Brandenburgischen Konzert in Abschnitt II). Leicht entstehen deshalb Kontroversen über die Anzahl der Ritornelle. Im Italienischen Konzert BWV 971 beispielsweise mag – nach Matthias Geuting – „die Tatsache überraschen, daß noch in der neueren Literatur, gerade was den dritten Satz anbelangt, keine einheitliche Beschreibung seines Ritornellgerüsts anzutreffen ist“.²⁹ Geuting zitiert dann die durch Wolfgang Hirschmann postulierte übergeordnete Dreiteiligkeit, wobei der Mittelteil als „durchführungsartige Steigerungspartie“ mit Verengung des Tutti/Solo-Wechsels und erhöhter modulatorischer Aktivität charakterisiert wird.³⁰ Diese übergeordnete Dreiteiligkeit hatte schon Rudolf Eller in ähnlicher Art als Grundriß der Konzertform beobachtet.³¹ Es scheint darin ein Schlüssel zur Frage nach der Anzahl der Ritornelle zu liegen. Wenn in einem solchen dramatisch gesteigerten Mittelteil der Ritornellkopf (4 Takte, z.B. T. 113–116) eingebracht wird, so hat dieses Zitat nicht den gleichen Stellenwert wie eine längere Ritornellphrase, die (beispielsweise) mit der Schlußkadenz des Ritornells einen markanten Einschnitt setzt (T. 139–150). Der viertaktige Kopf stellt einen thematischen Impuls dar, der sich mit dem folgenden „Solo“ eng verbindet. Es dürfte Bachs primäre Absicht gewesen sein, aus einem Impuls³² heraus ein lockeres Spiel zu entwickeln; ein wellenartiger Wechsel von Tutti und Solo, von ‚intensiv‘ und ‚gelöst‘, ist wohl jedem Hörer von Vivaldi und Bach vertraut. Es dürften gerade solche Wirkungen auf der klanglichen Ebene gewesen sein, die das Concerto in der Art Vivaldis beliebt gemacht haben. Die musikwissenschaftliche Fragestellung („wie viele Ritor-

²⁸ Dubowy (Fußnote 3). Vgl. dazu Zehnder 2009 (wie Fußnote 5), S. 434–443.

²⁹ Geuting (wie Fußnote 10), S. 161.

³⁰ W. Hirschmann, *Zur konzertanten Struktur der Ecksätze von Johann Sebastian Bachs Concerto BWV 971*, in: AfMw 45 (1988), S. 148–162, speziell S. 153.

³¹ R. Eller, *Geschichtliche Stellung und Wandlung der Vivaldischen Konzertform*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien 1956, Graz und Köln 1958, S. 150–155, speziell S. 150.

³² K. Küster, *Das Konzert – Form und Forum der Virtuosität*, Kassel 1993, S. 135, verwendet den ebenso plastischen Begriff „Auslöser“.

nelle?“) ist dagegen farblos. Vielleicht müßte man sich dazu entschließen, für Einheiten wie „Ritornellkopf mit Solo“, „Solo-Periode mit Ritornell-Epilog“ und weitere Phänomene eigene Termini einzuführen.

Matthias Geuting weist in seiner Analyse des Schlußsatzes des Italienischen Konzerts auf die starke Kadenzwirkung zu Ende des a-Moll-Ritornells (T. 149–150) hin; es folgt darauf ein Ritornellkopf in F-Dur (T. 151–154), wobei die Vermittlung von a-Moll nach F-Dur innerhalb des ersten Takts geschieht. Der Ritornellkopf in F-Dur stellt einen Impuls (im oben angesprochenen Sinne) dar; er „vollzieht die tonale Reprise und ist zugleich Einstieg in einen satzbeschließenden rekapitulierenden Formteil“.³³ Nun besteht sowohl das a-Moll-Ritornell (der Nachsatz des Anfangsritornells) als auch der genannte Kopf in F-Dur aus „Ritornell-Material“. Dennoch ist es wenig sinnvoll, die Takte 139–154 zusammenhängend als „Ritornell“ zu bezeichnen.³⁴

VI

Als Ausweitung des oben beschriebenen Ansatzes von Carl Dahlhaus (vgl. Abschnitt III) mag man die Kategorie „ritornellverarbeitende Teile“ sehen, die in Siegbert Ramples Publikationen verwendet wird. Der Sache nach ist dieses Phänomen hieb- und stichfest: in verschiedenster Weise verarbeitet Bach Elemente aus dem Ritornell im Laufe eines Konzertsatzes. Eben war die Rede von engmaschigen Wechseln zwischen kurzen Ritornell-Zitaten und solistischer Weiterführung; dazu sei als vielleicht singuläre Gestaltung der erste Satz des Violinkonzerts in E-Dur BWV 1042 mit seinen durch Solo-Einwürfe „gespreizten“ Ritornellen erwähnt.³⁵ Häufiger sind simultane Verbindungen von Solo-Figuration und Tutti-Motiven: im a-Moll-Violinkonzert BWV 1041 tritt der Solist in den Vordergrund (1. Satz, T. 25); dazu läßt Bach jedoch in den Tutti-Streichern das prägnante Kopfmotiv aus dem Ritornell einfließen (T. 33; vielleicht schon T. 25 so zu hören?). Die Sequenzen mit diesem Motiv verdichten sich dann ab T. 40 zum vollständigen Kopf des Ritornells. Dieses all-

³³ Geuting (wie Fußnote 10), S. 162.

³⁴ Geuting legt zunächst deutliches Gewicht auf diese Zäsur; sie grenzt einen Formteil von 60 Takten ab. Meines Erachtens müßte zuerst eine Dreiteiligkeit diskutiert werden (etwa 64 + 86 + 60 oder 76 + 74 + 60 Takte). Einheiten von 12 Takten ($5 \times 12 = 60$; das Ritornell zählt $2 \times 12 = 24$ Takte) wären ebenfalls zu überlegen. Geutings „Sprung“ zu Einheiten von 42 Takten erscheint – wie auch Heller bemerkt – „allzu angestrengt“ (Heller, wie Fußnote 8, S. 344). Merkwürdig berührt, daß Rampe (*Bachs Klavier- und Orgelwerke*, wie Fußnote 7, Bd. 2, S. 898) von T. 141–155 wieder ein zusammenhängendes „Ritornell“ postuliert.

³⁵ K. Küster, *Bach-Handbuch*, Kassel und Stuttgart 1999, S. 910.

mählich „Sich-Hineinschleichen“ ist eine weitere Spielart („Solo + Tutti“) der im vorigen Abschnitt angesprochenen Gestaltungsweise.

Das Problem des Begriffs „ritornellverarbeitende Teile“ liegt darin, daß er zu allgemein ist. Bach kennt direkte Zitate aus dem Ritornell: Takt für Takt wird eine kohärente Passage mit gleichbleibender harmonischer Abfolge wieder aufgenommen, wobei Transposition, Stimmtausch und zusätzliche Stimmen zur legitimen *varietas* gehören (man sehe etwa das Orgelpräludium in e-Moll BWV 548/1, T. 33–36 im Vergleich mit T. 1–4). Solche Zitate haben oft eine konstruktiv wichtige Funktion im Werkganzen („Pfeilerfunktion“). „Ritornellverarbeitende“ Abschnitte können jedoch im Entwicklungsgefüge eines Konzertsatzes sehr verschiedene Farben annehmen – so verschieden, daß die jeweilige Situation besser durch eine ausführlichere Beschreibung eingefangen wird. Aus mir unbekanntem Gründen werden in Band 4/2 von Rampes Bach-Handbuch die Schemata mit Fettdruck (zur Angabe „ritornellverarbeitend“) kaum mehr verwendet. Ich ziehe nochmals das e-Moll-Präludium BWV 548/1 heran: die Takte 69–75 und 81–90 gelten ohne Einschränkung als Ritornelle. Im ersten Fall liegt mit der modulierenden Faktur (Baßtöne D – A – E – H im Abstand von zwei Takten) und der daraus resultierenden Veränderung des Hauptthemas fraglos eine durchführungsartige Verarbeitung des Hauptthemas vor. Anders dagegen die Takte 81–90: Sie sollten nicht als Einheit dargestellt werden; vielmehr sind T. 86–89 eine taktgetreue Wiederaufnahme von T. 1–4 im obigen Sinne. Die vorangehende fünftaktige Gruppe (T. 81–85) dagegen erklingt in dieser Form nur dieses eine Mal. Es handelt sich um eine dramatische Hinführung (Steigerung der Stimmenzahl) zum a-Moll-Ritornell; dafür spricht auch die außergewöhnliche harmonische Progression mit jeweils intensiven Vorhaltbildungen am Taktbeginn.

VII

Den Höhepunkt erreicht die Überbetonung des Ritornellbegriffs in der These, es gebe „Fugen in Ritornellform“.³⁶ Wie Werner Breig gezeigt hat, ist es sinnvoll, von episodischen Zügen in einigen Bach-Fugen zu sprechen, etwa im themenfreien Manualiter-Zwischenspiel der Orgelfuge in G-Dur BWV 541/2. Breig macht dafür italienischen Concerto-Einfluß verantwortlich.³⁷

Einen weiteren Einfluß der Konzert-Sphäre auf die Fugentechnik kann man in folgender Eigenheit erblicken: etwa ab der Mitte der Weimarer Zeit greift Bach

³⁶ Rampe, *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (wie Fußnote 7), Bd. 1, S. 205, 374 f. und öfter.

³⁷ W. Breig, *Bachs freie Orgelmusik unter dem Einfluß der italienischen Konzertform*, in: Johann Sebastian Bachs Traditionsraum, Leipzig 1986 (Bach-Studien. 9.), S. 29 bis 43, speziell S. 36.

Zwischenspiele (oft auch ein Zwischenspiel gekoppelt mit einem Thema) im späteren Verlauf der Fuge in transponierter Form nochmals auf. Im Wohltemperierten Klavier I sind diese Erscheinungen wohl bekannt, etwa in den Fugen in c-Moll und Es-Dur. Ein Schlüsselwerk in dieser Entwicklung scheint die a-Moll-Fuge BWV 944 zu sein: sie ist durch das Andreas-Bach-Buch³⁸ als relativ früh ausgewiesen, und doch enthält sie recht lange Takt-für-Takt-Entsprechungen. Besonders tritt eine in steigenden Sekundschritten verlaufende Sequenz hervor, wobei die je neue Stufe durch das überraschende Eintreten der Dominant-Septime eingeführt wird (T. 61–68); die Wiederaufnahme geschieht um eine Quint tiefer (T. 145–152). Eine weitere Korrespondenz betrifft die Takte 108–116, die in T. 156–161 und 168–171 (unterbrochen von einem Einschub „zum Zwecke der Modulation“³⁹) nochmals herangezogen werden.⁴⁰ Die genannten Zwischenspiele stehen an formal wichtigen Punkten; trotzdem sind sie eingebettet in die strömende Bewegung der Fuge und setzen ohne Zäsur ein.⁴¹

Siegbert Rampe leitet den Begriff „Fuge in Ritornellform“ zunächst von Albinoni und Corelli her. Schlägt man diese Stücke auf, so wird schnell klar, daß ihre Besonderheit – nach den bisherigen Ausführungen wird das nicht erstaunen – in einer stärkeren Profilierung von Zwischenspielen (themenfreien Partien) liegt. Im letzten Satz der Violinsonate A-Dur op. 5/6 von Arcangelo Corelli gibt es Zwischenspiele (von Rampe Episoden genannt), die durch violinistische Figuration von den fugierten Partien abgehoben sind.⁴² Andererseits erscheint von T. 20 bis T. 55 gar kein vollständiges Fugenthema, so daß eher von einem freien Da capo zu sprechen wäre (T. 1–28: 4 Themen mit Zwischenspiel und Nachspiel; T. 28–56: violinistische Figuren, alternierend mit Anklängen an das Fugenthema; T. 56–74: drei Themen, zunächst eng verwandt mit T. 1–10, das folgende Nachspiel freier). Hierfür den Begriff „Fuge in Ritornellform“ zu verwenden, trifft den Sachverhalt nicht.

³⁸ Schulze Bach-Überlieferung, S. 45 und 47. Vgl. auch Zehnder 2009 (wie Fußnote 5), S. 349–350.

³⁹ Der Begriff stammt aus dem Unterricht bei Erwin Ratz an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien (1963/64); siehe auch E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 1951, S. 43 und 55.

⁴⁰ Die weiteren Korrespondenzen sollen hier nicht diskutiert werden.

⁴¹ Dies scheint mir ein wichtiges Merkmal zu sein, das diese Zwischenspieltechnik von der Concertotechnik unterscheidet: Ritornell und Episode sind im Concerto in der Regel durch deutliche Kadenz voneinander abgehoben. Eine Beschreibung mit Hilfe der für Fugen üblichen Terminologie ist sinnvoller als ein Rückgriff auf das Begriffspaar Ritornell/Episode.

⁴² Rampe, *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (wie Fußnote 7), Bd. 1, S. 205.

Wieder ist dazu die von Matthias Geuting vertretene andere Extremposition einzubringen: „Die Kategorien ‚Ritornellform‘ und ‚fugenmäßige Setzart‘ schließen einander aus“. Dazu hat freilich schon Karl Heller Bedenken angemeldet.⁴³ Doch eine Diskussion über eine angemessene Interpretation von fugierten Konzertsätzen wie den ersten Satz des Konzerts in d-Moll für zwei Violinen BWV 1043 oder den Schlußsatz des 4. Brandenburgischen Konzerts BWV 1049 muß hier unterbleiben.

Wie ließe sich eine „Versöhnung“ denken? Der Begriff „Fuge in Ritornellform“ könnte ersetzt werden durch „Fuge mit profilierten Zwischenspielen“. Damit wäre der Hauptforderung Genüge getan, daß als Ritornell nur ein Formteil bezeichnet werden sollte, der eine deutlich Abrundung aufzuweisen hat und der in gleicher (oder zumindest sehr ähnlicher) Gestalt nochmals aufgenommen wird.

*

Mir scheint, die Bach-Analyse ist drauf und dran, eine gemeinsame, verbindliche Sprache zu verlieren. Die vorstehenden Zeilen versuchen, die gegenläufigen Positionen einander anzunähern. Wenig gewinnbringend sind Etikettierungen, die einer Einordnung in Kategorien (um nicht zu sagen in Schubladen) das Wort reden; zu diesen Etiketten gehört die „Ritornellform“. Man wird nicht darum herumkommen, ein Bach-Werk mit ausführlichen Beschreibungen zu charakterisieren; Bachs ingenüose Phantasie verdient das! Seinem Formwillen auf die Spur zu kommen, ist nicht einfach. Mit Werner Breig müssen wir bekräftigen: „Werkanalyse ist ein zugleich wissenschaftliches und künstlerisches Unterfangen“.⁴⁴

⁴³ Geuting (wie Fußnote 10), S. 106; dazu BJ 2008, S. 345 (K. Heller).

⁴⁴ Breig (wie Fußnote 1), S. 127.

Die „Leges“
des „Neu aufgerichteten Collegium musicum“ (1729)
Ein unbekanntes Dokument zur Leipziger Musikgeschichte

Von Tatjana Schabalina (St. Petersburg)

Im Postskriptum seines Briefes an den Schweidnitzer Kantor Christoph Gottlob Wecker vom 20. März 1729 erklärte Bach seine Absicht, die Leitung jenes studentischen Collegium Musicum zu übernehmen,¹ das zuvor von Georg Balthasar Schott, dem Musikdirektor der Neukirche, geleitet worden war. 1737 übertrug Bach die Leitung dieses Ensembles zeitweilig an Carl Gotthelf Gerlach,² kehrte aber 1739 wieder an die Spitze des Orchesters zurück.³ Ein weiteres Collegium musicum stand in Leipzig in jenen Jahren unter der Leitung von Johann Gottlieb Görner. Laut Lorenz Mizlers „Nachricht von den Musikalischen Concerten zu Leipzig“ (1736) traten die beiden Ensembles mit gleicher Regelmäßigkeit auf, die Konzerte begannen einmal wöchentlich – während der Messe zweimal – um 8 Uhr abends.⁴ Auch andere zeitgenössische Quellen – etwa *Das jetzt lebende und jetzt florirende Leipzig*, Leipzig 1732 und 1736 – schildern die Tätigkeit der beiden Collegia, wobei die dort zu findenden Anfangszeiten der Konzerte etwas von Mizlers Nachricht abweichen: im Sommer begannen die Konzerte des Bachschen Collegiums um 4 Uhr, zur Winterszeit um 8 Uhr abends, während die Auftritte von Görners Ensemble unabhängig von der Jahreszeit stets um 8 Uhr stattfanden.⁵

¹ Dok I, Nr. 20.

² W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, BJ 1960, S. 6f.

³ Dok II, Nr. 455 und Nr. 457.

⁴ Dok II, Nr. 387: „Die beyden öffentlichen Musikalischen Concerten, oder Zusammenkünfte, so hier wöchentlich gehalten werden, sind noch in beständigen Flor. Eines dirigirt der Hochfürstl. Weissenfelsische Capell-Meister und Musik-Direcktor in der Thomas und Nikels-Kirchen allhier, Herr Johann Sebastian Bach, und wird ausser der Messe alle Wochen einmahl, auf dem Zimmermannischen Caffee-Hauß in der Cather-Strasse Freytags Abends von 8 biß 10 Uhr, in der Messe aber die Woche zweymahl, Dienstags und Freytags zu eben der Zeit gehalten. Das andere dirigirt Herr Johann Gottlieb Görner, Musik-Direcktor in der Pauliner Kirche, und Organist in der Thomas Kirche. Es wird gleichfals alle Wochen einmahl auf dem Schellhaferischen Saal in der Closter-Gasse, Donnerstags Abends von 8 biß 10, in der Messe aber die Woche zweymahl, nemlich Montags und Donnerstags, um eben diese Zeit gehalten“.

⁵ Dok II, Nr. 326: „Der *ordinairen Collegiorum Musicorum* sind zwey: 1) Wird unter *Direction* des Herrn *Cantoris* Bachs bey Hrn. Gottfried Zimmermann, Sommers-Zeit im Garten Mittwochs, von 4. biß 6. Uhr, und Winters-Zeit Freytags im *Caffee*-Hause, auf der Catharinen-Strasse, Abends von 8. biß 10. Uhr gehalten. 2) Wird auch eines

Zahlreiche Untersuchungen haben sich bisher der Geschichte der Leipziger Collegia Musica und den mit ihrem Wirken verbundenen Dokumenten gewidmet.⁶ Der Autorin dieses Artikels ist es vor kurzem gelungen, einen bisher unbekanntem Textdruck zu ermitteln, der mit einer Aufführung des Leipziger Collegium musicum im Jahr 1686 in Verbindung steht. (Das Heft wird in der Russischen Staatsbibliothek in Moskau unter der Signatur *IV – нем. 2^o* aufbewahrt.) Der Titel lautet:

Als | Der HochEdle/ Veste/ Hochgelahrte | und Hochweise | Herr/ | Herr Adrian Steger/ | Berühmter *JCTUS*, | Des Rath-Stuhls *Senior*, hochansehnlicher | Baumeister/ wie auch der Kirch und Schulen zu | St. Thomas hochverdienter Vorsteher/ | Zum | Bürger-Meister | in Leipzig erwehlet/ | Und den 30. Augusti des 1686. Jahres/ | Mit dem neuen regierenden | Rathe | Ruhmwürdigst auffgeführt wurde/ | Solte seine dienstfertigste Schuldigkeit in einer | *SERENATA* | gehorsamst abstatten | das | *COLLEGIUM MUSICUM Lipsiense*. || Gedruckt bey Johann Georgen.

Die Aufführung dieser Kantate fand wahrscheinlich unter der Leitung von Johann Kuhnau statt, der seit 1682 – nachdem Johann Pezel Leipzig verlassen hatte – das Collegium Musicum leitete,⁷ und es ist nicht ausgeschlossen, daß es sich bei dem Werk um eine Komposition Kuhnaus handelte. Seite 3 des Heftes verzeichnet die Charaktere des Stückes: „Personen der *Serenat*: Phoebus. Consus. Mercurius. Fortuna. Hygea.“ Das Werk beginnt mit der Arie des Phoebus „Entweicht, ihr Furcht-gefüllten Schatten“. Der vollständig gereimte poetische Text besteht aus neun Arien, elf Rezitativ-Episoden (wobei die handelnden Personen rasch abwechseln) und fünf Chorsätzen. Der Textdruck stellt damit das früheste Zeugnis einer weltlichen Kantate der neuen Art dar, die von einem Leipziger Collegium Musicum aufgeführt wurde, ähnlich den späteren „*Drammi per Musica*“.⁸ Die bislang bekannten weltlichen Werke, die

Donnerstags von 8. bis 10. Uhr, unter *Direction* Herrn Johann Gottl. Görners, Organisten bey der St. Thomas-Kirche, im Schellhaferischen Hause auf der Closter-Gasse gehalten.“

⁶ Siehe A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 334–355; Bd. 3: *Johann Sebastian Bach und das musikalische Leben im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 131–148; Neumann (wie Fußnote 2); A. Glöckner, *Bachs Leipziger Collegium musicum und seine Vorgeschichte*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, hrsg. von C. Wolff und T. Koopman, Bd. 2, Stuttgart und Kassel 1997, S. 105–117; C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2005, S. 378–392; M. Maul, *Neues zu Georg Balthasar Schott, seinem Collegium musicum und Bachs Zerbster Geburtstagskantate*, BJ 2007, S. 61–103, speziell S. 68–84; P. Wollny, *Das Leipziger Collegium Musicum im 17. Jahrhundert*, in: *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig*, hrsg. von E. Fontana, Wettin, 2010, S. 77–89.

⁷ Siehe Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2 (wie Fußnote 6), S. 335.

⁸ Schering erwähnt ein „*Dramma per Musica*“ aus dem Jahr 1683, das unter der Leitung Kuhnaus aufgeführt oder sogar von ihm komponiert wurde (siehe ebenda). Siehe

in Leipzig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgeführt wurden, bestanden hauptsächlich aus Strophenarien (üblicherweise „Nacht-Music“ genannt). Während Textdrucke solcher Werke aus den 1650er und 1660er Jahren in größerer Zahl erhalten geblieben sind, sind aus den Jahrzehnten zwischen 1670 und 1700 kaum Belege bekannt. Auch aus diesem Grund ist der Textdruck des Jahres 1686 von besonderer Bedeutung.

Über die Frühphase des Bachschen Collegium Musicum haben sich nur spärliche Informationen erhalten. Außer dem oben erwähnten Brief an Christoph Gottlob Wecker ist über die Ereignisse im Frühjahr 1729 nichts bekannt. Werner Neumann formulierte in seinem ausführlichen Artikel über die beiden Leipziger Collegia Musica: „1729: Keine Belege“.⁹ Auch hinsichtlich der Zusammensetzung des Orchesters und der Organisation der Konzerte waren für das Jahr 1729 bis vor kurzem keine Informationen verfügbar.

Umso bemerkenswerter ist daher ein Dokument, das in der Handschriftenabteilung der Russischen Nationalbibliothek in Sankt Petersburg unter der Signatur *Нем. О. XII. 1* aufbewahrt wird. Es handelt sich um ein kleines Heft im Oktavformat (16,7 × 10,3 cm), das, einschließlich des Umschlags, 13 Blätter umfaßt; in einigen Blättern lassen sich am oberen Rand Bruchstücke von Wasserzeichen erkennen (der obere Teil zeigt drei Türmchen mit runden Hauben, der untere einen Halbkreis mit senkrechten und waagerechten Streifen). Möglicherweise handelt es sich um Freiburger Papier, das seinerzeit in Sachsen weit verbreitet war. Die Schrift zeigt saubere kalligraphische Züge; der Kopist ist unbekannt (siehe auch die Abbildungen 1 und 2). Nur knapp die Hälfte des Hefts ist beschrieben; vollständig gefüllt sind die ersten acht Seiten, weitere Eintragungen finden sich auf den Seiten 9 und 17. Es entsteht der Eindruck, daß das Heft zunächst für einen längeren Text vorgesehen war, der jedoch unvollendet blieb.

Leider enthält das Manuskript keine Hinweise auf ehemalige Besitzer; es trägt lediglich den Stempel der Kaiserlichen Bibliothek in Sankt Petersburg „ИБ“ („Императорская библиотека“ – „Imperatorskaja Biblioteka“) sowie im unteren Teil von Seite 18 eine Aufzeichnung des Bibliothekars Iwan Bytschkow (1858–1944): „Въ этой рукописи одинъ (1) и шесть (6) листов. Библ. И. Бычков“ („Dieses Manuskript umfaßt ein Blatt (1) und sechs (6) Bögen. Bibl. I. Bytschkow“). Die Quelle ist in den Katalogen der Handschriftenabteilung verzeichnet, die im 19. Jahrhundert zusammengestellt wurden; dort findet sie sich unter den deutschen Handschriften der 12. Abteilung im Oktavformat mit der Nummer 1. Der handschriftliche Vermerk „A/187“ auf dem Umschlag

auch J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740 (Nachdruck Berlin 1910), S. 156. Dieses Werk ist verschollen, es gibt auch keinen Textdruck, der eine Vorstellung von der Gestaltung des Librettos vermitteln könnte.

⁹ Neumann (wie Fußnote 2), S. 13.

(Etikett in der oberen linken Ecke und Beschriftung unten Mitte) weist darauf hin, daß die Quelle zusammen mit anderen Handschriften aus der Sammlung der Brüder Józef Andrzej und Andrzej Stanisław Załuski in die Kaiserliche Bibliothek von Sankt Petersburg gelangte.¹⁰ Während ein Großteil der Manuskripte aus dieser Sammlung in den 1920er und 1930er Jahren nach Polen zurückgegeben wurde, verblieb unsere Handschrift in Leningrad (Sankt Petersburg).

Die neu aufgefundene Quelle ist ein bemerkenswertes Zeugnis der weitreichenden Organisationsstrukturen der studentischen Collegia musica und bezeugt eindrücklich die Absicht des Direktors, einen geordneten und disziplinierten Probenverlauf zu gewährleisten. Die hier aufgestellten Regeln umfassen 11 „Leges“. L. I schreibt jedem Mitglied vor, das notwendige Instrumentarium mitzubringen und auf dessen einwandfreien Zustand zu achten; bei Verstößen gegen diese Forderung wurde eine Strafe von 6 Pfennigen erhoben. L. II betrifft die Frage des pünktlichen Konzertbeginns um 8 Uhr, „welches der *Director* zu *observiren*“ habe. Weiter wird ein ganzes System von Strafen für unterschiedliche Disziplinverstöße entworfen. So waren 3 Pfennige von jedem Musiker zu entrichten, der bei Anfang der „*Ouverture*“ nicht zugegen war (L. III), die Gebühr erhöhte sich auf 6 Pfennige für den, der gar erst „nach der *Ouverture*“ eintraf (L. IV); einen Groschen kostete das unentschuldigte Fehlen (L. V). L. VI regelte die Zuweisung der Musiker an bestimmte Partien; die Weigerung, eine vorgelegte Stimme zu spielen, wurde mit einer Strafe von 6 Pfennigen geahndet.

Neben diesen Geldbußen schreiben die Regeln die Zahlung regelmäßiger Beiträge vor, die allem Anschein nach von jedem Mitglied des Collegium wöchentlich eingezogen werden sollten. So wurde laut L. VIII ein Beitrag von 6 Pfennigen zur „*Gemüths Ergötzung* von jedem *Membro collationiret*“. Die Rechnungsführung mußten die Mitglieder des Ensembles reihum übernehmen und bei jedem Wechsel dem ganzen Collegium zur Prüfung vorlegen. Für Fehler und Unregelmäßigkeiten der Bilanz sehen die *Leges* eine Strafe in Höhe von einem Groschen vor (L. IX).

L. VII und L. X handeln von den Befugnissen und Pflichten des Direktors. Laut L. VII stand ihm das Recht zu, im Falle des Ausscheidens eines aktiven Mitglieds einen geeigneten neuen Musiker zu benennen. Dem Direktor oblag

¹⁰ Zur Überlieferungsgeschichte von Quellen zur deutschen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in der Russischen Nationalbibliothek siehe T. Schabalina, „*Texte zur Music*“ in *Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs*, BJ 2008, S. 33–98, speziell S. 33f.; sowie die ausführliche Diskussion in meinem Katalog „*Texte zur Music*“ in *Sankt Petersburg: Gedruckte Quellen zu Werken von J. S. Bach und anderen deutschen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts*, der in der Reihe *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* erscheinen wird.

auch die Aufsicht über die Kasse (L. X), die dauerhaft von ihm verwahrt wurde; die Bedeutung dieser Festlegung für das Ensemble wird in der Handschrift durch Unterstreichungen und Ankreuzungen am Rand des Paragraphen deutlich. L. XI wurde in der gleichen Art hervorgehoben; hier ist festgelegt, daß der Direktor nach Aufforderung verpflichtet war, den Mitgliedern des Collegiums allmonatlich die Kasse vorzuzeigen, damit deren korrekter Inhalt überprüft werden könne. Am Ende der Regeln mußten die Mitglieder als Zeichen ihres Einverständnisses das Dokument eigenhändig unterschreiben. Entsprechend finden sich unter den laufenden Nummern 1 bis 9 die Unterschriften von neun Mitgliedern; die Nummern 10 bis 12 wurden vom Hauptschreiber vorbereitet, blieben aber leer. Das Gleiche trifft auf die folgenden sieben Seiten zu. Seite 17 (Bl. 9r) zeigt senkrechte Spalten mit den Überschriften „gr.“, „pf.“ und „Einnahme der Straffen“ (von anderer Hand als der des Hauptschreibers); weitere Eintragungen fehlen. Die übrigen Seiten bis zum Ende des Heftes blieben wiederum leer.

Es folgt eine vollständige Wiedergabe der Regeln in originaler Orthographie:

Wegen guter Ordnung des Neu aufgerichteten *Collegii Musici* hat man vor dienlich zu seyn erachtet, folgende *Leges* auf zu setzen, als:

- L. I.
Ein jedweder von denen *Membris* ist verbunden das *Instrument* welches er spielet mit zu bringen, und in guten Stande zu halten, bey Unterlaßung deßen wird 6 pf. Straffe erleget.
- L. II.
Wird *punct* 8. Uhr angefangen, welches der *Director* zu *observiren*.
- L. III.
Wer bey Anfang der *Ouvert:* nicht zu gegen, zahlet 3 pf.
- L. IV.
Wer nach der *Ouverture* kommt zahlet 6 pf.
- L. V.
Wer *absens* ist giebt 1 gr. Jedoch bey vorher gethaner Entschuldigung, *excusant morbus et iter*, nicht aber eine Spatzierfarth oder Gang, auch nicht bloßes Kopffweh.
- L. VI.
Wird ein ieder bey der *Ouverture* und *Concert* zu seiner *denominirten* Stimme ohne Verweigerung treten, und mit spielen: wiedrigen falls ist Er gehalten 6 pf. Straffe zu entrichten.
- L. VII.
Der *Director* behält sich vor, bey abgang eines *Subjecti*, ein anders tüchtiges, nach seinen eigenen Gefallen, ein zunehmen.

L. VIII.

Werden alle Wochen 6 pf. zu einer Gemüths Ergötzung von jeden *Membro collationiret*, davon alle Monathe *alternatim* einer die Rechnung darüber führet, welche bey Übergebung an das folgende *Membrum*, dem gantzen *Collegio* muß gewiesen werden.

L. IX.

Macht einer die Rechnung falsch, und kan überwiesen werden, so ist selbiger 1 gr. zu erlegen schuldig.

L. X.

Die *Casse* bleibt beständig bey'm *Directori*: im gegentheil ist selbiger von der *annotation* und der Rechnungs-Führung befreÿet.

L. XI.

Auf Erfordern ist der *Director* gehalten, das Geld alle Monathe dem *Collegio* richtig zu zeigen.

Dieses ist, wornach sich die sämtlichen *Membra* zu *accommodiren* versprochen, dahero auch eigenhändig unterschreiben, als:

- 1) Christoph Gottlieb Fröber
- 2) J. D. Neander
- 3) Christian August Eichsfeldt K. M. den 15. Aug. 1729.
- 4) Johann Gottfried Kleinpaul
- 5) Christian Albert Schwalbe
- 6) Johann Georg Fritzsche
- 7) Friedrich Gottlob Floß. Cygn.
- 8) Johann Severin Donati
- 9) Johann Samuel Kayser

Ein Abgleich mit der Leipziger Universitätsmatrikel (Erler III) zeigt, daß alle Unterzeichner der *Leges* tatsächlich Studenten in Leipzig waren. Im einzelnen konnten folgende biographische Daten ermittelt werden:

- Christoph Gottlieb Fröber (geb. 27. 8. 1704 in Langhennersdorf bei Freiberg, gest. 14. 5. 1759 in Delitzsch) schrieb sich am 21. September 1726 in die Matrikel der Leipziger Universität ein (Erler III, S.100) und trat schon bald in das von Schott geleitete Collegium musicum ein. Fröber bewarb sich im März 1729 – erfolglos – um die Organistenstelle an der Leipziger Neukirche, wo er neben einem Probestück am Fest Mariae Verkündigung (25. März) am Karfreitag (15. April) eine Passionsmusik nach der Dichtung von Barthold Hinrich Brockes darbot; vermutlich versah er in dieser Zeit auch das Orgelspiel in der Neuen Kirche.¹¹ Im Juni 1731 erfolgte seine

¹¹ Das Musikdirektorat der Neuen Kirche wurde schließlich Carl Gotthelf Gerlach übertragen; siehe A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs* (BzBF 8), Leipzig 1990, S. 88 f., sowie W. Hoffmann, *Leipzigs Wirkungen auf den Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber*, BzBF 1 (1982), S. 54–73, speziell S. 56–57. – In der Russischen Nationalbibliothek befindet

Berufung auf das Kantorat in Delitzsch. In Fröbers Delitzscher Zeit fällt die Ausführung einer Vertonung der Picanderschen Markus-Passion (1735) sowie die Gründung eines Collegium musicum.¹² Bei seiner 1744 erfolgten Bewerbung um das Kantorat in Freiberg unterlag Fröber seinem Mitbewerber Johann Friedrich Doles.¹³

- Johann David Neander aus Losse bei Osterburg (Altmark) wurde am 29. Juni 1726 an der Universität aufgenommen (Erler III, S. 281). 1730 hatte er eine Stelle als Konviktorist inne; am 26. Juni 1730 nahm er in der Funktion eines General-Inspektors an einer von Johann Christoph Gottsched gedichteten und von Johann Gottlieb Görner komponierten feierlichen Huldigungsmusik für den Rektor der Leipziger Universität Carl Wilhelm Gärtner teil, wobei ihm das Privileg zukam, „im Nahmen des gesamten *Convictorii* das in *Cremois*-rothen Sammt eingebundene und mit goldenen Spitzen *frisirte*, auf gelben Atlas gedruckte *Carmen* mit einer kurzen Rede“ zu übergeben.¹⁴ Über seinen weiteren Lebensweg liegen keine gesicherten Erkenntnisse vor; möglicherweise ist er mit dem gleichnamigen Gerichtsverwalter in Altschönfels identisch, der 1761 anlässlich der Ernennung des Erb-, Lehn- und Gerichtsherrn Christian Gottlob von Dieskau zum kursächsischen Landkammerrat ein Huldigungsgedicht verfaßte.¹⁵
- Christian August Eichsfeldt aus Krögis im Meißenischen hatte sich nur wenige Wochen zuvor, am 14. Juni 1726, immatrikuliert (Erler III, S. 75). Er blieb mindestens vier Jahre in Leipzig und erwarb am 30. April 1733 den Magistergrad.

sich unter der Signatur 15.12.7.24 ein Textdruck der Passion, die 1729 in der Neukirche aufgeführt wurde: *Der | Für die Sünde der Welt | [gem]arterte und sterbende | JESUS, | Aus denen | IV Evangelisten | Am Char-Freytage des 1729sten | Jahres, | In der Neuen-Kirche | zu | Leipzig | [Musica]lisch aufgeföhret*; siehe Schabalina (wie Fußnote 10), S. 37. Es ist bemerkenswert, daß sich in der Petersburger Bibliothek eine große Zahl von Leipziger Dokumenten aus den Jahren um 1729 befindet: Der Picander-Jahrgang von 1728/29, das Textheft zu Bachs „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ BWV 201, das Libretto der von Fröber aufgeführten Brockes-Passion, *Christianen Marianen von Ziegler in Gebundener Schreib-Art Anderer und letzter Theil* (1729), das Manuskript der „Leges“ des Collegium Musicum von 1729 und manches andere. Alle diese Bestände gehen zurück auf die Sammlung von J. A. Załuski.

¹² A. Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*, in: AfMw 1 (1918/19), S. 535–564, speziell S. 542–545.

¹³ G. Schönemann, *Die Bewerber um das Freiburger Kantorat (1556–1798)*, in: AfMw 1 (1918/19), S. 179–204, speziell S. 193.

¹⁴ C. E. Sicul, *Das Wegen der durch Göttliche Gnade Über zweyhundert Jahr feststehenden Evangelisch-Lutherischen Religion Jubilirende Leipzig*, Leipzig 1731, S. 21. Neumann (wie Fußnote 2), S. 13, nennt einen im Universitätsarchiv Leipzig erhaltenen Textdruck, der im Titel die Angabe „aufgeföhret von dem Görmerischen Collegio Musico“ trägt.

¹⁵ Vgl. *Sächsisches Archivblatt*, Heft 2/2008, S. 26.

- Johann Gottfried Kleinpaul (geb. 1706 in Oschatz, gest. 1756 in Zöschen) besuchte ab 1720 das Gymnasium in Freiberg und immatrikulierte sich am 23. April 1725 an der Leipziger Universität (Erler III, S. 198). 1735 wurde er Pfarrer in Ziegra (bei Leisnig), ab 1747 wirkte er, ebenfalls als Pfarrer, in Zöschen.¹⁶ Bei dem gleichfalls aus Oschatz stammenden Leipziger Buchdruckergesellen Gotthelf Sigismund Kleinpaul, der im November 1752 Anna Magdalena Bach zur Patin seines Sohns bat, könnte es sich um einen Bruder handeln.¹⁷
- Christian Albert Schwalbe aus Schleiz immatrikulierte sich am 27. September 1729 (Erler III, S. 382); wenn seine Unterschrift, wie die von Eichsfeldt, bereits vom August stammt, wäre er dem *Collegium musicum* noch vor seiner Immatrikulation beigetreten.
- Johann Georg Fritzsche aus Colmen bezog die Leipziger Universität am 12. Juni 1727 (Erler III, S. 100).
- Friedrich Gottlob Floß aus Zwickau immatrikulierte sich am 3. Mai 1728 (Erler III, S. 91).
- Johann Severin Donati, aus Zeitz, folgte ihm am 14. Mai (Erler III, S. 66). Donati wechselte später an die Universität Wittenberg, wo er am 3. 5. 1735 sein „examen pro praxi et notariatu“ ablegte.¹⁸
- Johann Samuel Kayser aus Niederschöna schließlich schrieb sich am 8. Mai 1728 in die Universitätsmatrikel ein (Erler III, S. 191). Zur selben Zeit kandidierte er – wie Fröber – um die Organistenstelle an der Leipziger Neukirche.¹⁹ 1733 bewarb er sich als „königlicher Kammermusikus“ auf die Organistenstelle der Dresdner Sophienkirche, beim Probespiel unterlag er jedoch seinem Mitbewerber W. F. Bach.²⁰

Den Beleg für die genaue zeitliche Einordnung und einen Ausgangspunkt für weitere Überlegungen bildet die datierte Eintragung von Christian August Eichsfeldt (15. August 1729). Auch wenn die hier knapp referierten biographischen Angaben der neun „Membra“ zweifelsfrei belegen, daß es sich in der Tat um ein Dokument aus Leipzig handelt, fällt es schwer, die „Leges“ einem der beiden bekannten Collegia zuzuordnen, die beide nachweislich bedeutend mehr Mitglieder zählten. Das „Görnerische Collegium Musicum“ bestand – als Fortführung des ehemals von Johann Friedrich Fasch gegrün-

¹⁶ Siehe R. Grünberg, *Sächsisches Pfarrerbuch. Die Parochien und Pfarrer der Ev.-luth. Landeskirche Sachsens (1539–1939)*, Freiberg 1940, Teil 2, S. 432.

¹⁷ Vgl. Dok III 650 a.

¹⁸ Vgl. *Album Academiae Vitebergensis, Jüngere Reihe, Teil 3 (1710–1812)*, bearb. von F. Juntke, Halle 1966 (Arbeiten aus der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle a. d. Saale. 5.), S. 122.

¹⁹ Siehe A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (wie Fußnote 11), S. 153.

²⁰ Siehe C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, 2 Bde., Berlin 1868, Bd. 2, S. 159.

deten Ensembles – vermutlich bereits seit 1723, konkret nachweisbar ist es ab 1726.²¹ Keinesfalls wäre es im Jahre 1729 als „neu aufgerichtet“ bezeichnet worden. Von daher läge es zunächst nahe, den im Titel der „Leges“ dokumentierten Neubeginn mit der eingangs erwähnten personellen Zäsur in der ersten Jahreshälfte (Ausscheiden Schotts, Ernennung Bachs zum Leiter des einstigen Telemannischen Collegium musicum) in Verbindung zu bringen, doch ergeben sich bei näherem Hinblick auch hier gewichtige Zweifel: Bach übernahm ein seit mehr als zweieinhalb Jahrzehnten bestehendes fest etabliertes Ensemble. Die Wahl eines neuen Leiters bedeutete vermutlich keinen Eingriff in die Organisationsstrukturen; der Begriff „neu aufgerichtet“ scheint somit kaum angemessen. Eine schriftlich festgelegte Ordnung gab es zudem gewiß seit langem, und es ist nicht recht nachvollziehbar, warum 1729 die Veranlassung zu einer tiefgreifenden Novellierung des Textes bestanden haben sollte. Verwirrend erscheint auch die Beobachtung, daß von den neun in den Leges namentlich genannten Mitgliedern bislang keines mit Bach in Verbindung zu bringen ist, während andererseits sämtliche zu erwartenden Namen aus Bachs Umkreis fehlen. Zu nennen wären hier etwa die beiden ältesten Bach-Söhne,²² sodann Bachs langjähriger Hauptkopist Christian Gottlob Meißner, der um 1729 als Schreiber des Textbogens zu der anscheinend im Collegium musicum aufgeführten Kantate BWV 216 a/BC [G 47] nachweisbar ist,²³ und schließlich die Studenten Johann Friedrich Caroli und Ephraim Jacob Otto, die zur fraglichen Zeit auch als Helfer bei Bachs Kirchenmusikaufführungen tätig waren.²⁴ Zu denken wäre auch an Bachs Meisterschüler Johann Ludwig Krebs, der laut einer Mitteilung Johann Gottfried Walthers während seiner Zeit als Alumne der Thomasschule nicht nur Bachs „treue *information in musicis*“ genossen, sondern auch „deßen *Collegium musicum*, als ein *membrum* davon, fleißig besucht, v. darinn das *Claveçin* gespielet“ hat²⁵; freilich bleibt unklar, ob Krebs' aktive Mitwirkung bereits 1729 angesetzt werden kann, auch wenn er zu dieser Zeit schon Kopistendienste für Bachs weltliche Musikaufführungen verrichtete. Allerdings bleibt offen, ob die vorstehend genannten Argumente wirklich triftig sind. In der Tat sind auch andere Szenarien denkbar, die

²¹ Der früheste Nachweis ist der Textdruck zu der Trauermusik *Klage | Bey dem Grabe | des | Gestürzten Phaetons, | Aufgeführt | Von dem Görnerischen Collegio | Musico in Leipzig. | druckts Bernhard Christoph Breitkopf. | 1726*; siehe Schabalina (wie Fußnote 10), S. 38, und Maul (wie Fußnote 6), S. 73–75.

²² W. F. Bach bezog die Universität Leipzig am 5. März 1729, während C. P. E. Bach sein Studium erst am 1. Oktober 1731 aufnahm. Immerhin ist auch er bereits ab etwa 1729 als Kopist von Repertoirestücken für das Collegium musicum nachweisbar.

²³ Siehe Schulze Bach-Überlieferung, speziell S. 103–105 und 109f.

²⁴ Vgl. H.-J. Schulze, *Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik*, BJ 1984, S. 45–52, speziell S. 47 und 49f.

²⁵ Siehe Dok III, S. 654 (Nachträge zu Dok II, Nr. 324a).

die Indizien anders gewichten: Der unvollendete Status der Handschrift etwa könnte dafür ausschlaggebend sein, daß keine der uns vertrauten Namen aus Bachs Schülerkreis auftauchen, und die mit Bachs Übernahme eingetretene Zäsur könnte doch gravierender gewesen sein, als sich dies uns heute erschließt, und sich daher eben doch auf die Formulierung des Regelwerks ausgewirkt haben. Bis zum Auftauchen weiterer Dokumente erscheint es daher angebracht, sämtliche Möglichkeiten offenzulassen.

Unbekannt ist zudem, ob Bach seine Ende März 1729 bekundete Bereitschaft, das Collegium musicum des aus Leipzig scheidenden Georg Balthasar Schott zu übernehmen, unmittelbar verwirklichen konnte. Immerhin ist der erste dokumentarische Beleg für sein Wirken in diesem Amt das auf den 12. Juni 1729 datierte Trauergedicht auf den Tod des Studenten Nicolaus Ernst Bodinus, in dessen Titel die Formulierung „das Bachische Collegium Musicum“ explizit auftaucht.²⁶ Merkwürdigerweise aber scheint der undatierte, vermutlich mit der auf Herbst 1729 anzusetzenden Erstaufführung in Verbindung stehende Textdruck zum Drama per Musica „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ BWV 201 den griffigen Ensemblenamen einige Monate später dann wieder zu unterdrücken, denn im Titel des Textdrucks heißt es nur lapidar ohne einen Hinweis auf das Ensemble: „aufgeführt von J. S. Bach“.²⁷ Ob hierfür schwelende Konflikte oder sonstige unklare Verhältnisse ausschlaggebend waren, entzieht sich unserer Kenntnis.

Die Schwierigkeit, die Leges widerspruchlos mit dem Bachischen oder dem Görnerischen Collegium musicum in Verbindung zu bringen, läßt uns nach einer dritten Möglichkeit suchen, auch wenn die Indizien kaum zwingende Beweise zulassen und wir uns auf höchst unsicheres Terrain begeben. Es wäre denkbar, daß der in der Liste der Unterzeichner prominent an erster Stelle erscheinende Christoph Gottlieb Fröber nach dem Weggang von Schott und nach dem Scheitern seiner Bewerbung um dessen Nachfolge versuchte, ein eigenes Ensemble zu etablieren. In späteren Jahren, nachdem er Leipzig verlassen hatte, gründete er an seinem neuen Wirkungsort Delitzsch tatsächlich ein Collegium Musicum nach Leipziger Vorbild.²⁸ Fröbers mutmaßliche Leipziger Unternehmung wäre dann 1729 über das Anfangsstadium nicht hinausgekommen. Dies würde das unfertige und letztlich unbenutzte Erscheinungsbild der Handschrift erklären helfen sowie den Umstand, daß die Existenz eines dritten Leipziger Collegium Musicum keinerlei weitere Spuren hinter-

²⁶ Siehe H. Tiggemann, *Unbekannte Textdrucke zu drei Gelegenheitskantaten J. S. Bachs aus dem Jahre 1729*, BJ 1994, S. 7–22, speziell S. 10.

²⁷ Eine ähnliche Formulierung findet sich auch im Kopftitel der autographen Partitur von BWV 206/BC G 46 (P 42).

²⁸ Zu „Einrichtung und Reglement des Colleg. Mus.“ in Delitzsch siehe Werner (wie Fußnote 12), S. 542–544. Dieses Dokument könnte in Anlehnung an die Regeln des Leipziger Ensembles formuliert worden sein.

lassen hat. Das für Juni 1730 dokumentierte Auftreten von Johann David Neander bei einer Abendmusik Görners mag die zu diesem Zeitpunkt bereits vollzogene Auflösung anzeigen; die Mitglieder von Fröbers Musikkolleg hätten sich somit wohl schon bald auf die beiden anderen etablierten Ensembles verteilt. Die Petersburger Handschrift der Leges könnte von einem ehemaligen Mitglied zur Erinnerung aufbewahrt worden sein und gelangte auf noch ungeklärtem Wege an die Brüder Załuski. Alles in allem bleiben aber auch bei dieser dritten Möglichkeit viele Fragen offen, so daß der Ursprung der Leges bis auf weiteres rätselhaft bleibt.²⁹

Auch wenn bezüglich Zuweisung und Überlieferung der Leges mithin derzeit keine Sicherheit zu erlangen ist, darf der Wert der Quelle nicht unterschätzt werden. Die Leges zeigen, wie hochorganisiert man sich die Strukturen der studentischen Musiziergemeinschaften vorzustellen hat. Vor diesem Hintergrund werden die in verschiedenen Zeugnissen geschilderten Leistungen der Ensembles und deren hohes Ansehen verständlich. Erinnert sei etwa an Lorenz Christoph Mizler Bemerkung: „Die Glieder, so diese Musikalischen Concerten ausmachen, bestehen mehrentheils aus den allhier Herrn Studirenden, und sind immer gute Musici unter ihnen, so daß öftters, wie bekandt, nach der Zeit berühmte Virtuosen aus ihnen erwachsen.“³⁰

Die Leges erlauben zudem kennenswerte Einblicke in die standardisierte Programmabfolge der Auftritte eines Collegium musicum. Die Darbietungen begannen demnach offenbar stets mit einer „Overture“, der sich ein „Concert“ anschloß. Vermutlich erklangen also zu Beginn eine Orchestersuite im französischen Stil und ein Instrumentalkonzert in italienischer Manier. Dies waren wohl die beiden Hauptgattungen der Konzertveranstaltungen. Dieser Befund paßt zu einer in einer Dichtung von Christiana Mariana von Ziegler überlieferten Beschreibung. Hier wird in humoristischem Stil die Aufführung einer Ouvertüre im Collegium Musicum geschildert, wobei die Zuhörer deren Komponisten erraten müssen: „Wer muß davon wohl *Componiste* seyn? | Ists Telemann? Bach? oder Hendel?“³¹ Es ist zu vermuten, daß auch Bach diese Konvention beibehielt. So erklärt sich die um 1729/30 gehäufte Anfertigung von entsprechendem Aufführungsmaterial – etwa die Stimmensätze zu den Ouvertüren von Johann Bernhard Bach sowie die Originalstimmen zur Ouvertüre BWV 1068 (*St 153*), zum Violinkonzert BWV 1041 (*St 145*), zum Doppelkonzert BWV 1043 (PL-Kj, *St 148*) und zum Konzert für vier Cembali

²⁹ Vielleicht gab es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Leipzig noch weitere kurzlebige Ensembles. Hingewiesen sei auf ein von Johann Adolph Scheibe gedichtetes und komponiertes Drama per musica anlässlich des Krönungs-Fests von August II., das am 3. März 1734 „von einer Ordentlichen Musicalischen Gesellschaft“ aufgeführt wurde (Exemplar: D-HAu, *Pon Vd 1814 QK*).

³⁰ Dok II, Nr. 387.

³¹ Siehe Dok II, Nr. 270.

BWV 1065 (*St* 378).³² Auch an das in den frühen 1730er Jahren einsetzende Konzertschaffen der beiden ältesten Bach-Söhne ist in diesem Zusammenhang zu denken.

Die Abfolge von Ouvertüre und Konzert erinnert zudem an die Werkzusammenstellung im zweiten Teil der *Clavier-Übung* (1735), der bezeichnenderweise in der Phase der intensivsten Zusammenarbeit Bachs mit dem Collegium musicum erschien. Und schließlich könnte die Zusammenstellung unterschiedlicher Werke in den drei „Productions“ von Telemanns *Musique de Table* (1733) – Ouvertüre, Quartett, Konzert, Trio, Solo, Conclusion – eine Anspielung auf die Werkabfolge eines Collegium-musicum-Konzerts darstellen.

Das neu aufgefundene Dokument enthält bisher unbekannte Auskünfte über das studentische Musizieren in Leipzig um 1730 und bietet Einblicke in Struktur, Organisation und Durchführung der Konzerte. Damit ist es ohne Frage ein bedeutendes Zeugnis der Leipziger Musikgeschichte. Daß mit dem Quellenzuwachs zugleich auch die Zahl der offenen Fragen wächst, mag als Anreiz für künftige Forschungen dienen.

Die Verfasserin möchte den Mitarbeitern der Russischen Nationalbibliothek (Handschriftenabteilung) sowie Peter Wollny für seine wissenschaftliche Unterstützung danken. Außerdem sei Viera Lippoldova für ihre Hilfe bei der Ermittlung der Literatur gedankt.

Übersetzung:

Albina Bojarkina und Alejandro Contreras Koob (St. Petersburg)

³² Vgl. NBA VII/1 Krit. Bericht (H. Bessler/H. Grüß, 1967), S. 57–59; NBA VII/3 Krit. Bericht (D. Kilian, 1989), S. 11–14 und 30–32; sowie NBA VII/6 Krit. Bericht (R. Eller/K. Heller, 1976), S. 78–79. Zur Datierung von *St* 378 siehe auch Schulze Bach-Überlieferung, S. 68.

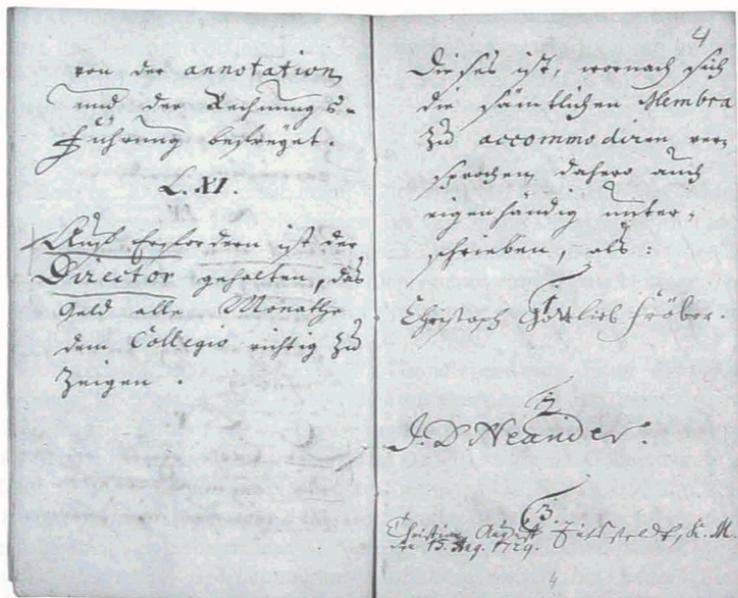
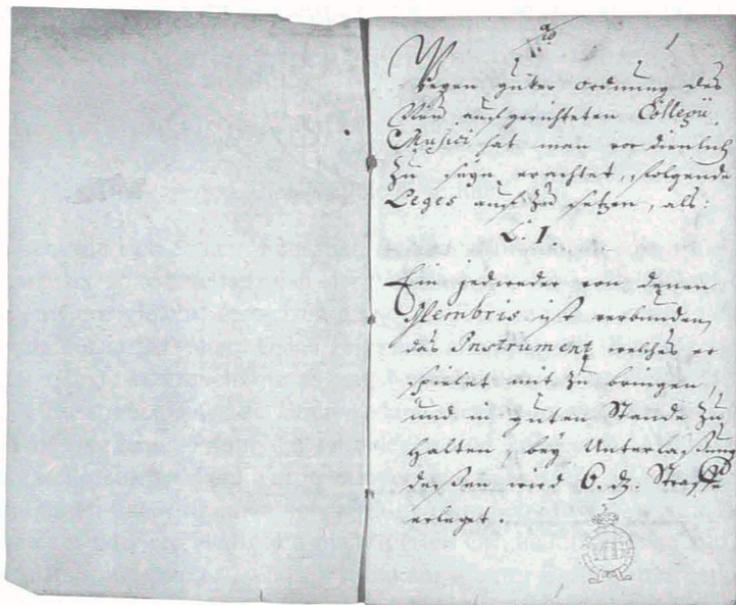


Abbildung 1–2: Leges des „Neu aufgerichteten Collegii Musicum“, S. 1 und 7.

Russische Nationalbibliothek Sankt Petersburg, Handschriftenabteilung,

Signatur: Hem. O. XII. 1

(mit freundlicher Genehmigung der Russischen Nationalbibliothek St. Petersburg).

Chorliste und ChorgroÙe bei Johann Sebastian Bach Neue Überlegungen zu einem alten Thema*

von Joshua Rifkin (Cambridge, MA)

Ulrich Siegele gewidmet

Diejenigen, die sich Johann Sebastian Bachs Aufführungen seiner Leipziger Kirchenmusik so vorstellen, daß der Vokalapparat im wesentlichen einem modernen Chor gleicht, verweisen gerne auf Dokumente, die eine derartige Besetzung bezeugen sollen. Dabei zeigt sich allerdings die Tendenz, den betreffenden Text, wenn nicht nur auszugsweise und ohne eingehende Betrachtung des Zusammenhangs zu zitieren, dann unter wohl vorgefaÙten und auf jeden Fall fraglichen Prämissen vorzulegen und zu deuten. Als besonders reiche Quelle solcher Fehlinterpretationen hat sich Bachs „Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchen *Musik*“ vom 23. August 1730 – eines „der am häufigsten malträtierten Originaldokumente zur Bachschen Aufführungspraxis“, wie selbst ein engagierter Befürworter herkömmlicher Auffassungen zugibt – erwiesen.¹ Nicht weniger haben jedoch auch andere Texte als Grundlage zu irreführenden Behauptungen über Bachs Vokalbesetzung gedient. Im vorliegenden Beitrag geht es darum, einige unlängst in den Vordergrund der Diskussion gerückte Schriftzeugnisse auf ihre Deutung hin kritisch zu überprüfen.²

* Dieser Beitrag, 2008/2009 entstanden, sollte zum 80. Geburtstag des Widmungsträgers am 1. November 2010 erscheinen; die verzögerte Drucklegung hat nicht zuletzt zur Folge, daß ich die in Fußnote 2 erwähnten Aufsätze aus den Jahren 2010–2012 – die zwar zum größten Teil nichts neues zum Thema beitragen, in einigen Details jedoch die hier vorgelegten Erkenntnisse vorwegnehmen – nur im Ausnahmefall habe berücksichtigen können.

¹ Vgl. Jahrbuch SIM 2000, S. 39 (C. Wolff). Grundlegend zum „Entwurf“ vgl. Dok I, S. 60–64 mit Kommentar S. 64–66 (Nr. 22); zum Verständnis des Textes vgl. in erster Linie U. Siegele, *Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik*, in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, hrsg. von T. Kohlhasse und V. Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 313–351, und J. Rifkin, *Bach's Choral Ideal*, Dortmund 2002 (Dortmunder Beiträge zur Bach-Forschung, 5).

² Zum folgenden vgl. insbesondere BJ 2006, S. 9–36 (A. Glöckner), sowie *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach – Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von U. Bartels und U. Wolf, Wiesbaden 2004, S. 86–96 (ders.), neuerdings auch *Early Music* 38, 2010, S. 215–222 (ders.), und 39, 2011, S. 575–586 (ders.); zur Zitierpraxis des Autors vgl. J. Rifkin, *Bach's Chorus: Against the Wall*, in: *Early Music* 38, 2010, S. 437–440, und ders., *Bach's Chorus: More of the Same*, *Early Music* 40, 2012, S. 165 f.

I.

Ich beginne mit einem häufig zitierten Satz aus der Thomasschulordnung des Jahres 1723: „So lange auf ihren Bäncken stille sitzen, bis sie zu denen Pulten geruffen werden, so dann aber sich dergestalt vor dieselbe stellen, damit ein ieder den aufgelegten Text sehen, und keiner den andern im Singen hindern möge“.³ Angeblich zeigen diese Worte, daß bei Kantatenaufführungen mehrere Alumnen vor einem Notenpult gestanden und gemeinsam aus einer Stimme gesungen haben.⁴ Liest man jedoch genauer, so ergibt sich ein anderes Bild.

Um die Lage zu veranschaulichen, gebe ich die Stelle in vollem Zusammenhang einschließlich der kleingedruckten Randglossen wieder; zur weiteren Verdeutlichung stehen neben dem Haupttext die entsprechenden Paragraphen der Schulgesetze von 1634, die in vielem die Grundlage der Ordnung von 1723 bildeten:⁵

	CAPUT XIII.	CAPUT XIX.
	Ordnung des <i>Chori Musici</i> bey dem Gottes-Dienst.	<i>Continens leges utriusq; Chori Musicum temporis, ubi sacra in templo peragenda sunt.</i>
Sollen zu bestimmter Zeit bey dem Gottes dienst erscheinen.	I. ALle bey dieser Schule sich befindende <i>Alumni</i> sollen um die Zeit, wann sie bey dem Gottes-Dienst aufzuwarten haben, sich zeitlich am gewöhnlichen Ort des <i>Cenaculi</i>	I. OMnes Scholæ hujus inqvilini, uti etiam externi proxime cohabitantes, maturè in vaporario congregentur, & ordine observato, tempum modestè & absq; omni strepitu ingrediantur.

³ E. E. Hochw. Raths | der Stadt Leipzig | Ordnung der Schule zu S. THOMÆ. [...], Leipzig 1723, S. 72 (im folgenden Schulordnung 1723), Faksimile in: *Die Thomasschule Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Ordnungen und Gesetze 1634, 1723, 1733*, zusammengestellt und mit einem Nachwort von H.-J. Schulze, Leipzig 1987.

⁴ Vgl. BzBf 1 (1982), S. 32–45 (A. Schneiderheinze), hier S. 41 f., Fußnote 31; *Journal of Musicological Research* 13 (1993), S. 257–272 (G. Stauffer), hier S. 262 f.; *Early Music* 26 (1998), S. 109–121 (T. Koopman), hier S. 115; *Vom Klang der Zeit* (wie Fußnote 2) S. 91 f.; BJ 2006, S. 25. Kritische Stellungnahmen bereits bei J. Rifkin, *Bach's Chorus: Some Red Herrings*, in: *Journal of Musicological Research* 14 (1995), S. 223–234, hier S. 224 f. und S. 231 f., Anmerkung 9–11, sowie A. Parrott, *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis*, aus dem Englischen von C. Brusdeylins, Stuttgart und Kassel 2003, S. 48. Vgl. auch unten, Fußnote 8.

⁵ Vgl. Schulordnung 1723, S. 72 f., sowie *LEGES ET STATUTA | SCHOLÆ | SENATORIÆ | AD D. THOM.* [...], Leipzig 1634 (Faksimile wie Fußnote 3), fol. [G 4]r. Das nicht aufgelöste Kürzel „q;“ (auch „q̇;“;“) steht für „que“.

	<p>einfinden, so dann in aller Zucht und Stille, und zwar jedesmahl Sonntags Morgens drey Viertel auf 7 Uhr, des Nachmittags aber so bald es eine geschlagen, zur Kirche gehen, es wäre dann, daß solches noch etwas eher anbefohlen würde.</p>	<p>2. Ad ædes autem sacras D. Nicolai die Solis sese conferant, ubi pulsus campanula ad D. Thomæ darus fuerit; a meridie verò statim post primam auditam, nisi maturiùs jussi fuerint à Præceptoribus eò sese conferre.</p>
<p>rdentlich ans ult treten,</p>	<p>II. So lange auf ihren Bäncken stille sitzen, bis sie zu denen Pulten geruffen werden, so dann aber sich dergestalt vor dieselbe stellen, damit ein ieder den aufgelegten Text sehen, und keiner den andern im Singen hindern möge.</p>	<p>3. Templum ingressi, subsellia sine strepitu occupent, & temdiu morentur quieti, usq; dum ad pulpita, canendi gratiâ, vocatu fuerint. 4. Pulpitis verò ita adstent singuli, ne alter alterius prospectui officiat, eumq; in canendo qvovis modo turbet aut impediât.</p>
<p>nd stehen eiben,</p>	<p>III. Wann die Orgel geschlagen wird, nicht so gleich auf die Bäncke sich niedersetzen, sondern bey den Pulten stehen bleiben, damit sie bereit seyen, das Kirchen-Lied anzufangen, und mit zu singen.</p>	<p>5. Dum organa sonant, ipsi ad scamna sessum ne abeant, set ad pulpita consistentes ordine, semper parati sint ad cantilenam ordiendam & continuandam, sub mulcta unius nummi.</p>
<p>eutlich und ndächtigt osingen.</p>	<p>IV. Allesamt frisch und deutlich, auch, woferne des Winters die Kälte nicht zu hefftig, mit entblöseten Häuptern singen, insonderheit aber auf den <i>Tact</i>, und die Stimmen derer andern, genau acht haben.</p>	<p>6. Universi autem & singuli alacriter canant, tactu, ut vocant, accuratè & reliqvorum adstantium vocibus diligenter observatis. 7. Inter canendum nudato sint capite, nisi sorsan id intensum pohibeat frigus.</p>
<p>ie Predigt und ottesdienst owarten.</p>	<p>V. Nach geendigtem Gesang mögen zwar der <i>Præcentor</i> mit denen, welche den <i>Baß</i> und <i>Tenor</i> singen, vornen am Geländer stehen bleiben, die übrigen aber müssen sich auf die Bäncke nieder setzen, und die Predigt anhören, auch hernach der öffentliche Kirchen-Gebet mit Andacht verrichten, und endlich wieder zum Gesang an die Pulten treten.</p>	<p>8. Finitis cantionibus, ante quidem concionem, modestè & sine concertatione quisq; locum suum occupat, inq; silentio & attentione concionem auscultet. 9. Cancellis verò, si locus vacet, adstare possuntii, qvi Bassum aut Tenorem, uti vocant, modulantur, ut juxta cum Præcentore Germanicam cantionem exordiri possint. Qvod idem etiam fieri necessè post concionem.</p>

Es wird sofort ersichtlich, daß die Vorschriften von 1723 sich eng an die von 1634 anlehnen; insbesondere stellt der deutsche Wortlaut von § II kaum mehr als eine getreue Übertragung von § 5 der älteren Schulgesetze dar. Schon diese

Tatsache läßt aufhorchen: Im frühen 17. Jahrhundert gab es noch keine Kantaten. Wollten die Schulvorsitzenden geänderten Umständen Rechnung tragen, so verrät der Text nichts davon; ebensowenig befassen sich die Rektoren Johann Matthias Gesner, Johann August Ernesti und der Stadtsyndikus Johann Job in ihren handschriftlichen Anmerkungen zur Schulordnung damit.⁶ Aber auch für sich allein betrachtet läßt die Ordnung von 1723 keine Rückschlüsse auf Kantatenaufführungen zu. Cap. XIII, § II, bezieht sich unverkennbar auf den Beginn des Gottesdienstes, als die gerade in die Kirche eingetretenen Alumnen Platz genommen haben. Hier kann man das Bild sinnvoll durch Bachs Beschreibung des Leipziger Gottesdienstes ergänzen.⁷ Den Verlauf bis zur Predigt faßt er folgendermaßen zusammen:

- (1) *Praeludieret.*
- (2) Motetta.
- (3) *Praeludieret* auf das *Kyrie*, so gantz *musiciret* wird.
- (4) *Intoniret* vor dem Altar.
- (5) *Epistola* verlesen.
- (6) Wird die *Litaney* gesungen.
- (7) *Praelud:* auf den *Choral*.
- (8) *Evangelium* verlesen,
- (9) *Praelud.* auf die Haupt*Music*.
- (10) Der Glaube gesungen.
- (11) Die Predigt.

Bachs Gottesdienstordnung enthält mehr als die Schulordnung; doch bleibt vor allem hinsichtlich der ersten Punkte die Entsprechung unverkennbar. So decken sich § II–IV der Schulordnung mit Nr. 1–7 der Gottesdienstordnung: Die Schüler nehmen – wohl während des Orgelspiels vor der Motette – Platz, stellen sich dann vor die Pulte und bleiben stehen bis nach dem Choral.

Der vielzitierte Absatz § II hat also nichts mit der Hauptmusik, der Kantate, zu tun.⁸ Die einzige offene Frage betrifft den genauen Zeitpunkt, zu dem die Schüler aufstehen und zu den Pulten gehen: bereits vor der Motette, oder erst nach der Litanei? Liest man die Randglossen als zusammenhängende Folge – „Ordentlich ans Pult treten, und stehen bleiben, deutlich und andächtig absingen“ –, so spricht offenbar mehr für die zweite Möglichkeit. In diesem Fall bezögen sich die Anweisungen nicht auf die einzelnen Schüler, die etwa die Motette zu singen haben, sondern regelten das gemeinschaftliche Verhalten

⁶ Vgl. Anhang A–C der in Fußnote 3 genannten Faksimileausgabe.

⁷ Text nach Dok I, S. 248 (Nr. 178).

⁸ Auch Arnold Schering hat diese Stelle offensichtlich mit dem „Absingen der Gesangsbuchlieder und der Liturgie“, nicht – oder auf jeden Fall nicht in erster Linie – mit Kantatenaufführungen in Verbindung gebracht; vgl. Schering K, S. 30, Fußnote 1.

aller anwesenden Alumnus.⁹ Unter dieser Annahme ließe sich auch der Hinweis auf „den aufgelegten Text“ ganz wörtlich nehmen; denn zum Gemeinlied enthielten die am häufigsten gebrauchten Gesangbücher keine Noten, sondern nur den Text.¹⁰

Selbst wenn aber der Passus die Motette betreffen sollte, bleibt er ohne die vermeintlichen Folgen für Bachs Kantaten. Die Motetten – im Normalfall achtstimmige Sätze aus dem *Florilegium Portense* von Erhard Bodenschütz – hat man bekanntlich in einzelner Besetzung vorgetragen. Nach Vorschrift bestanden zumindest die ersten drei Chöre der Thomaner jeweils aus acht Mitgliedern; in der Schulordnung von 1723 heißt es zum Beispiel: „Dieweil auch ietziger Zeit die Schul-Knaben, welche den Gottesdienst abwarten, in vier Cantoreyen eingetheilet, in deren ieder von dem *Cantore*, mit Bewilligung des *Rectoris*, ihrer acht angenommen [...]“.¹¹ Bach versuchte ja, diese Zahl bei den ersten drei Chören um je einen Vertreter jeder Stimmlage zu erhöhen – „damit“, wie er im „Entwurf“ schreibt, „so etwa einer unpaß wird (wie denn sehr ofte geschieht, und besonders bey itziger Jahres Zeit, da die *recepte*, so von dem Schul *Medico* in die Apotheke verschrieben werden, es ausweisen

⁹ Vgl. auch weiter unten, Teil IV. Zur Klärung der Sache trägt die Passage „insonderheit aber auf den *Tact*, und die Stimmen derer andern, genau acht haben“ (§ IV) nichts bei, obwohl sie bei flüchtiger Lektüre eher für die Motette oder sogar für die Kantate sprechen könnte; denn nicht allein findet sie sich bereits in den Schulgesetzen von 1634 – was Kantaten ohnehin ausschließt –, sondern selbst bei einem einstimmigen Kirchenlied hätten die Schüler den Takt halten und auf die Mitsingenden achtgeben müssen. In Bachs Eingabe vom 15. August 1736 zum sogenannten Präfektenstreit bezieht sich der Begriff *tact* zwar auf das Dirigieren, beschränkt sich jedoch nicht auf bestimmte Gattungen; vgl. Dok I, S. 88 (Nr. 34). Erscheint in weiteren Eingaben das Wort „*dirigiren*“ nur in unmittelbarem Zusammenhang mit der Motette, so geht aus Wendungen wie „das Absingen über sich nehmen“ oder „das Absingen durch einen *Studiosum* verrichten“ hervor, daß auch der Vortrag von Kirchenliedern nicht ohne Leitung geschah; vgl. Dok I, S. 85 (Nr. 33), 90 (Nr. 35) und 95 (Nr. 39). Ähnlich steht es bei Rektor Ernesti: Bringt dieser am 17. August 1736 das Dirigieren offensichtlich allein mit Kantaten in Verbindung, so stellt auch er in einer weiteren Eingabe fest, daß die Präfekten sowohl „die *Motetten* in der Kirche *dirigiren*“ als auch „die Lieder in der Kirche anfangen“; vgl. Dok II, S. 269 (Nr. 382) und 274 (Nr. 383).

¹⁰ Vgl. G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970, S. 27f. Wohl um 1732 schrieb der Rektor Johann Matthias Gesner, „Es will fast nötig seyn in die *leges* zu setzen, daß ieder Schüler eine Bibel und Dreßdnisch Gesang Buch [zum Gottesdienst] mitbringen [...] müße“; vgl. das in Fußnote 3 zitierte Faksimile, Nachwort S. 1 f. und Anhang A, S. 5.

¹¹ Schulordnung 1723, S. 73f. (Cap. XIII, § VIII); zum vierten Chor vgl. auch unten, S. 134. Auf diese Bestimmung wies noch der Rat in einem Beschluß vom 6. Februar 1737 zum Präfektenstreit hin; vgl. Dok I, S. 99 (Nr. 40) und 105 (Nr. 41).

müssen) wenigstens eine 2 *Chörigte Motette* gesungen werden kan.“¹² Inwieweit ihm die angestrebte Erweiterung tatsächlich gelang, wird uns noch beschäftigen; wie jedoch aus seiner Begründung deutlich wird, ging auch er von einer Einzelbesetzung der Motette aus.¹³

Freilich blieben bei der Aufführung einer Motette die Worte „sich dergestalt vor [die Pulte] stellen, damit ein ieder den aufgelegten Text sehen, und keiner den andern im Singen hindern möge“, nicht ganz einsichtig. Vergegenwärtigt man sich, daß die einzelnen Stimmbücher des *Florilegium Portense* nur eine Größe von 19×16 cm haben, so konnte es da, wo zwei oder drei Bände nebeneinander auf einem Pult lagen, auch bei einer Besetzung mit einem Sänger pro Stimme, eng werden. Was auch immer der Satz aber meint, er bietet keinen Anlaß zu der Annahme, bei einer Kantatenaufführung habe mehr als ein Sänger aus einem Stimmbuch musiziert.

Auch zwei weitere Punkte bedürfen des Kommentars. Bei der Vorschrift „Nach geendigtem Gesang mögen zwar der *Præcentor* mit denen, welche den *Baß* und *Tenor* singen, vornen am Geländer stehen bleiben“, bezieht sich der Begriff „Gesang“ kaum auf die Kantate, sondern vielmehr auf das kurz zuvor erwähnte „Kirchen-Lied“. ¹⁴ Eindeutig wird dies im weiteren Verlauf desselben Satzes, wo die Sänger nach der Predigt „wieder zum Gesang an die Pulten treten“. Bezeichnenderweise spricht die lateinische Ordnung von 1634 an entsprechender Stelle von „Germanicam cantionem“; auch in Bachs Notizen zum Gottesdienst steht, „(12) Nach der Predigt, wie gewöhnlich einige *Verse* aus einem Liede gesungen.“¹⁵ Aller Wahrscheinlichkeit nach haben also die Schüler, „welche den *Baß* und *Tenor* singen“, das Credo – und zwar in einstimmigem Choralgesang – vorgetragen, wie es bei Bach unter Nr. 10 steht. Sollte diese Deutung zutreffen, dann würde die Regelung sogar besagen, daß Altisten und Discantisten während der Kantate sitzenblieben.

¹² Dok I, S. 60; vgl. auch Siegele (wie Fußnote 1), S. 320 f., sowie J. Rifkin, *Bachs Chor – ein vorläufiger Bericht*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 9 (1985), S. 141–155, hier S. 149.

¹³ Zur Frage, ob Bach mit einer für „noch beßer“ (Dok I, S. 60) gehaltenen Erweiterung auf sechzehn Sänger auch eine Doppelbesetzung der Motette im Sinne gehabt hätte, vgl. Rifkin (wie Fußnote 12), S. 149, sowie ders. (wie Fußnote 1), S. 21 f.

¹⁴ Zwar scheint der Leipziger Rat bei der Gewährung des Gnadenhalbjahrs für Anna Magdalena Bach die Wendung „Kirchen-Lieder“ auf Bachs Choralkantaten bezogen zu haben; vgl. Dok II, S. 485 (Nr. 621). Doch einerseits steht nicht fest, daß der Rat bereits genaueres über die so bezeichneten Musikalien wußte, und andererseits dürfte der Ausdruck nichts mehr als eine Art Kürzel für „Kantaten über Kirchenlieder“ darstellen – was die Mehrzahl der Bachschen Kantaten kaum umfaßt. Weitere Belege für die Verwendung des Begriffs „Kirchenlieder“ im Sinne von Kantaten liegen mir nicht vor.

¹⁵ Dok I, S. 248.

II.

Die Gefahr einer voreiligen Interpretation zeigt sich auch im Hinblick auf eine Reihe von flüchtig notierten Listen, die über die Zusammenstellung des dritten Chors zu verschiedenen Zeiten informieren. Diese Aufzeichnungen, auf Umschlagseiten oder Nachsatzblättern von Stimmbüchern aus den Notenbeständen der betreffenden Kantorei eingetragen, bieten gleichsam eine Momentaufnahme des Personals in den Jahren 1731, 1740/41, 1751 und 1753.¹⁶ Danach bestand der Chor im Frühjahr 1731 aus je zwei Sopranisten, Altisten und Tenören sowie vier Bässen; im März 1751 zählte er wiederum zwei Sopranisten und vier Bassisten, nunmehr aber drei Altisten und nicht weniger als sechs Tenöre.¹⁷ In der Liste vom April 1751 wie auch in der von 1740/41 läßt sich die Stimmverteilung nicht mit letzter Sicherheit feststellen; doch weder in diesen Listen noch in der Liste von 1753 geht die Zahl der Sopranisten über zwei hinaus.¹⁸ Unter den Sopranisten und, wie es scheint, den Altisten befand sich schließlich 1751 und 1753 je ein Externer.

Aus diesem Befund hat man zwei Schlüsse gezogen, welche angeblich die Aufführungsverhältnisse von Bachs Kantaten beleuchten. Zum einen heißt es: „Ungeachtet solch unausgewogener Stimmverteilung war [...] hier keine Einzelbesetzung der Vokalstimmen vorgesehen“; zum anderen: „Defizite bei der Vokalstimmenbesetzung konnte Bach [...] durch die Miteinbeziehung von [...] Externen ausgleichen.“¹⁹ Beides erscheint fragwürdig. Was die Externen betrifft, so enthalten die Listen aus Bachs Lebzeiten keinen entsprechenden Hinweis – bei den 1731 und 1740/41 genannten Schülern handelt es sich aus-

¹⁶ Vgl. BJ 2006, S. 11 f., 15–17, 22 f., 26–29, 32 f. und 35 f. Übertragungen der Listen von 1731, April 1751 und 1753 finden sich bereits im *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, 8), S. 74 f.; vgl. auch die cursorische Erwähnung bei B. F. Richter, *Stadt Pfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit*, BJ 1907, S. 32–78, hier S. 59 (Reprint in: *Aufsätze über Johann Sebastian Bach. Auswahl aus den Jahrgängen 1904–1939 des Bach-Jahrbuchs*, hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1985, Bd. 1, S. 56–102, hier S. 83). Mit der Liste von 1731 habe ich mich bereits an anderer Stelle befaßt; vgl. Rifkin (wie Fußnote 12), S. 149, sowie ders. (wie Fußnote 4), S. 229 f., letztere in Erweiterung auf Stauffer (wie Fußnote 4), S. 263. Vgl. auch Parrott (wie Fußnote 4), S. 96.

¹⁷ Vgl. BJ 2006, S. 12, 22 f., 32 und 35. Zur näheren Datierung der Liste von 1731 vgl. die Angaben zu Johann Christoph Lehmann ebenda, S. 12.

¹⁸ Vgl. ebenda, S. 15 f., 26 f., 33 und 36. Daß es sich in der Liste vom April 1751 bei den als „Hoffmann maj. & min“ bezeichneten Brüdern Christian Friedrich und Samuel Gotthelf Hoffmann um zwei Altisten handelte (vgl. S. 27), erscheint mir kaum zwingend, zumal die Bemerkung „maj. & min“ anscheinend einen Nachtrag darstellt.

¹⁹ Vom Klang der Zeit (wie Fußnote 2), S. 90 f.

nahmslos um Alumnen.²⁰ Ebenso fehlt aus der Zeit vor 1750 jeglicher Beleg für die Mitwirkung von Externen in den Kantoreien; möglicherweise hat also erst Gottlob Harrer diesen Gebrauch eingeführt.²¹ Laut der Schulordnung von 1723 durften jedenfalls „in der ersten *Cantorey* keine andere als *Inquilini*, und welche nach Befinden des *Cantoris* vor andern eine gute Stimme haben, auch in der *Music* geschickt und fertig sind, *recipiret* werden“.²² Der Wortlaut, wenn nicht in jeder Hinsicht eindeutig, scheint eine ausschließliche Verwendung von Alumnen vorauszusetzen; auf jeden Fall gibt es keinen Gegenbeweis.²³ Die Behauptung, Bach habe den Vokalapparat seiner Kantatenaufführungen dennoch mit Externen aufgestockt, grenzt mithin an einen Zirkelschluß.

Ähnlich verhält es sich mit der vermeintlichen Mehrfachbesetzung des dritten Chors. Im Gottesdienst der Neuen Kirche sang dieser Chor bekanntlich keine Kantaten; solche Werke lagen in den Händen eines „Singechors“ von vier Studenten.²⁴ Die Hauptaufgabe der Alumnen bestand, wie auch die erhaltenen

²⁰ Vgl. die Angaben in BJ 2006, S. 12 und 15 f.

²¹ Vgl. hierzu am ausführlichsten Parrott (wie Fußnote 4), S. 104–106.

²² Schulordnung 1723, S. 74 (Cap. XIII, § VIII). Die Deutung dieses Satzes hängt allerdings nicht zuletzt davon ab, wie man das „und“ versteht.

²³ Auch im Kapitel „Von den *Externis*.“ in den Schulgesetzen von 1733 (*E. E. | Hochweisen Raths | der Stadt Leipzig | Gesetzte | der Schule zu | S. THOMAE.*, Leipzig 1733, S. 36–39; Faksimile wie Fußnote 3) befindet sich nichts, was auf eine Beteiligung von Externen an irgendeiner der regelmäßigen Kantoreien schließen ließe. Wie Parrott (wie Fußnote 4), S. 106, Fußnote 18, berichtet, kursiert in letzterer Zeit die Behauptung, der Externe Gottfried Engelhardt Nietzsche – dessen Vater am 18. November 1730 eine Freistelle für ihn suchte, „zumahl da mein Sohn in *Musicis* wie der Herr *Capell Mstr attestiren* wird, sehr wohl zu gebrauchen ist“ (Dok II, S. 207 [Nr. 284]) – habe im ersten Chor gesungen und mithin die Zahl der Bach zur Verfügung stehenden „brauchbaren“ Sänger erhöht; zudem habe Nietzsche nicht als Einzelfall zu gelten. Allerdings gehörte Nietzsche nach seiner Aufnahme ins Alumnat dem dritten Chor an; vgl. BJ 2006, S. 12, wie auch bereits früher Katalog Gorke (wie Fußnote 16), S. 75, ferner neuerdings ausführlich zu G. E. Nietzsche M. Petzoldt, *Zum Verhältnis Friedrich Nietzsches zu Johann Sebastian Bach – Nietzsches Urgroßvater: Alumnus der Thomasschule und Präfekt unter Bach*, BJ 2007, S. 229–242, hier 234–238.

²⁴ Zum „Singechor“ der Neuen Kirche vgl. J. Rifkin, *Some Questions of Performance in J. S. Bach's „Trauerode“*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge 1995, S. 119–153, hier S. 128, sowie die auf S. 128 f., Fußnote 34, zitierte Literatur. Die in BJ 2006, S. 11 f., erwähnte Beteiligung von Thomanern an einer Passionsaufführung in der Neuen Kirche im Jahr 1722 stellt, wie selbst der Autor einräumt, einen „Bedarfsfall“ dar; aus Bachs Zeit haben sich bislang keine entsprechenden Nachweise gefunden. Bach selbst schreibt in einer Eingabe vom 15. August 1736, daß „die Schüler weiter nichts als *Motetten* und *Choräle* zu singen, mit anderer *Concert Musique* aber nichts zu thun haben, weiln selbige vom Organisten besorget wird“; vgl. Dok I, S. 87 f. (Nr. 34), auch Parrott (wie Fußnote 4), S. 18.

Noten bestätigen, in der Aufführung von Motetten – und bei diesen galt, wie bereits gesehen, die Einzelbesetzung.²⁵ Rein praktisch gäbe es ohnehin kaum eine andere Möglichkeit. Nach der Liste von 1731 etwa muÙten bei einer achtstimmigen Motette Soprane, Alte und Tenöre einzeln singen; gibt es einen zwingenden Grund zu der Annahme, die vier Bässe hätten dabei zwei Partien in doppelter Besetzung vorzutragen?²⁶ Auch die Liste von 1740/41 zeigt kein anderes Bild; hier finden sich zwar neben den zwei Discantisten anscheinend vier Tenöre, dafür aber nicht mehr als drei Bässe und – obgleich die betreffende Stelle wegen Beschädigung fehlt – wohl kaum mehr als zwei Altisten.²⁷ Auf jeden Fall darf nicht auÙer acht bleiben, daÙ Listen wie diese nicht die an einem bestimmten Tag vorhandenen, geschweige denn zur Aufführung eines einzelnen Werkes eingesetzten Sänger anführen, sondern ein Personal, das über Monate hinweg am Gottesdienst teilzunehmen hatte; wirkte ein Sänger an diesem oder jenem Stück nicht mit, dann bekam er gewiÙ später seine Chance.²⁸ Es kommt einer Wunschvorstellung nahe, die Personallisten des dritten Chors als Beweismaterial zu Bach Kantatenaufführungen zu verwenden – zumindest dann, wenn man daraus auf eine mehrfache Vokalbesetzung schließen will.

Die Listen von 1731 und 1740/41 könnten sogar in die entgegengesetzte Richtung weisen. AuÙer diesen beiden Dokumenten liegt kein weiterer Beleg für die genaue Zusammenstellung einer der Leipziger Kantoreien zu Bachs Amtszeit vor; und zumindest hier bleibt Bachs Wunsch nach einer Erweiterung der ersten drei Chöre auf je zwölf gleichmaÙig verteilte Sänger – drei Soprane, drei Altisten, drei Tenöre und drei Bässe, um auch bei Krankheitsfällen die Aufführung der Motette zu sichern – unerfüllt. Nicht nur umfaÙt die Gruppe in beiden Listen weniger als zwölf Sänger, sondern die einzelnen Stimmlagen verteilen sich ungleichmaÙig und die Zahl der vorhandenen Sänger liegt mit Ausnahme der Bässe im Jahr 1740/41 entweder über oder unter Bachs Vorschrift. Konstant bleibt allerdings, wie auch nach Bachs Tod, der offenkundige Mangel an Discantisten. Sollen wir wirklich aus all dem schließen, Bach habe mit dem ersten Chor mehr Glück gehabt? Wenn es ihm schwerfiel, für die wenig anspruchsvollen Sopranpartien der achtstimmigen Motetten je einen

²⁵ Die ebenfalls zum Repertoire der Neuen Kirche gehörigen Passionen nach Matthäus und Johannes von Johann Walter (vgl. BJ 2006, S. 11) kämen effektiv einer Motette gleich.

²⁶ Vgl. Rifkin (wie FuÙnote 1), S. 18 f. und S. 50, Anmerkung 40.

²⁷ Vgl. BJ 2006, S. 16 und 33. Rechts neben dem Wort „Altisten“ steht ein fragmentarischer, kaum zu entziffernder Eintrag („Ch [...]“?); unter „Altisten“ findet sich ohne Zwischenraum „Disc.“.

²⁸ Vgl. grundlegend zu dieser Frage Rifkin (wie FuÙnote 1), S. 18 f. Für die stabile Zusammensetzung des Chors zumindest innerhalb des Schuljahres sprechen nicht zuletzt die Listen vom März und April 1751.

tauglichen Sänger zu finden, bedarf die Annahme, er habe die weitaus schwierigeren Sopranpartien seiner Kantaten regelmäßig drei- oder vierfach besetzen können, nicht einer Begründung?²⁹

III.

Vor diesem Hintergrund haben wir das letzte zur Diskussion stehende Dokument zu betrachten. Es handelt sich um ein querformatiges Blatt mit der Überschrift „Chöre | Von Pfingsten 1744. bis Pfingsten 1745.“, das in den Akten der Thomasschule als Anlage zu einem Bericht des Vorstehers Carl Friedrich Trier vom 12. April 1745 vorliegt.³⁰ Das Blatt enthält zwei Listen – eine, auf der linken Seite, mit dem Titel „Chöre. | Welche Sonntags die Kirchen besorgen.“, die andere, rechts daneben, mit einer Aufstellung der „Chöre. | Welche die Wochen-Kirchen zubestellen haben.“ Die Aufzählung reflektiert den Stand des Alumnats zwischen dem 6. Juli und dem 17. November 1744; ich gehe, wenn auch der genaue Zeitpunkt der Niederschrift nicht feststeht, im folgenden von 1744 als Entstehungsjahr aus.³¹ Uns interessiert die erste der beiden Listen, die die Mitgliedschaft aller vier „Sonntagskantoreien“ – obgleich nur mit Namen, nicht mit Stimmlage – anführt; denn insofern sie über

²⁹ Zwar heißt es in BJ 2006, S. 24: „Bach hatte bei seinen Aufführungen wohl immer wieder auch auf Discant-Solisten aus den Reihen seiner Adjuvanten (vor allem seiner studentischen Helfer) zurückgreifen müssen.“ Obwohl der Autor das Problem zumindest indirekt anerkennt, so läßt er – wie bereits vor ihm Schering K, S. 46f. – dabei unberücksichtigt, daß sich unter den bisher bekannten studentischen Helfern kein einziger Sopranist nachweisen läßt. Ferner basieren seine Ausführungen offensichtlich auf einer modernen Vorstellung vom Unterschied zwischen „Solist“ und „Chor“; vgl. hierzu weiter unten, S. 133.

³⁰ Vgl. BJ 2006, S. 18–22 (insbesondere S. 18, Fußnote 47) und 34, auch Vom Klang der Zeit (wie Fußnote 2), S. 90 und S. 95; der erwähnte Bericht betrifft die Einsetzung des sogenannten Leichen-Famulus. Den Text der Choraufstellung hat B. F. Richter (wie Fußnote 16), S. 77 (Reprint, S. 101) bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts veröffentlicht; einen Auszug aus Triers Bericht gibt neuerdings A. Glöckner in *Early Music* 39 (2011), S. 584, Anmerkung 6, wieder. Vgl. auch unten, Fußnote 33.

³¹ Unter den genannten Schülern findet sich der erst am 6. Juli 1744 immatrikulierte Gottlieb Friedrich Rothe (vgl. BJ 2006, S. 19), es fehlen dagegen die am 17. November und später immatrikulierten Alumnen Christian August Kunze, Johann Adam Frank und Mauritius Wilhelm Fichter (vgl. ebenda, S. 18f., Fußnote 48). Vermutlich haben die drei Letztgenannten die Stellen von Johann Gottlob Kupfer (gestorben 1744; vgl. ebenda, S. 21), Gottlob Andreas Kästner (Thomasschüler nur bis 1744; ebenda) und Christoph Wilhelm Zimmermann (Zeit des Abgangs ungewiß; vgl. ebenda, S. 20) übernommen.

den ersten Chor informiert, hat sie das Potential, die Umstände von Bachs Kantatenaufführungen zu erhellen. Doch auch hier steht zu fragen, wieviel Licht sie wirklich darauf wirft.

Zum ersten Chor zählt die Liste 17 Alumnen im Alter von 10 bis 23 Jahren.³² Liest man diese Zahl als Hinweis auf die zur Aufführung von Kantaten und ähnlichen Werken eingesetzten Vokalkräfte, dann läßt sie auf einen bedeutenden Zuwachs gegenüber der Lage schließen, die Bach im „Entwurf“ geschildert hatte.³³ Dort teilt er die 54 Alumnen der Thomasschule in drei Klassen ein: 17 zur Figuralmusik „zu gebrauchende“; 20 „Motetten Singer, so sich noch erstlich mehr *perfectioniren* müßen, üm mit der Zeit zur *Figural Music* gebrauchet werden zu können“; und schließlich 17 „untüchtige“ – „gar keine *Music*“, wie es auch heißt.³⁴ Zwar besteht leicht die Versuchung, die 17 in der Liste von 1744 genannten Alumnen des ersten Chors prinzipiell mit den 17 zur Figuralmusik qualifizierten Sängern von 1730 gleichzusetzen.³⁵ Wie aber bereits Arnold Schering erkannte, stellten die letzteren auf keinen Fall den faktisch verfügbaren ersten Chor dar, denn mindestens fünf von ihnen mußte Bach anderswohin schicken: einen Präfekten und mindestens drei weitere Sänger in den zweiten Chor, einen weiteren Präfekten zum dritten Chor.³⁶ So blieben im August 1730 zum ersten Chor allenfalls zwölf „brauchbare“ Jungen übrig.³⁷ In ähnlicher Weise müßten auch 1744 mindestens fünf der besonders leistungsfähigen Sänger im zweiten und dritten Chor mitge-

³² Vgl. die genauen Angaben in BJ 2006, S. 18 f. Die in Fußnote 31 genannten Änderungen am Personalbestand betreffen nicht den ersten Chor.

³³ Die nachstehenden Ausführungen stellen zum Teil eine erweiterte Fassung der bereits bei Rifkin (wie Fußnote 1), S. 64 f., Anmerkung 139, zu lesenden Beobachtungen.

³⁴ Vgl. Dok I, S. 63 f.

³⁵ Vgl. beispielsweise Richter (wie Fußnote 16), S. 61 f.; *Early Music* 26 (wie Fußnote 4), S. 111; BJ 2006, S. 14.

³⁶ Vgl. Schering K, S. 45 f., der allerdings die Verluste zum ersten Chor wahrscheinlich zu hoch ansetzt; die vorliegende Aufrechnung orientiert sich nach Siegele (wie Fußnote 1), S. 322 f. Vgl. auch Rifkin (wie Fußnote 12), S. 150, sowie die treffende Beobachtung bei Parrott (wie Fußnote 4), S. 96, Fußnote 13.

³⁷ Vgl. Rifkin (wie Fußnote 12), S. 150. Auf die Frage, wie viele von diesen zwölf tatsächlich als Sänger bei Kantatenaufführungen mitgewirkt haben könnten, brauche ich hier nicht einzugehen; vgl. ebenda, S. 149 f., auch Parrott (wie Fußnote 4), S. 99, sowie unten, Fußnote 85. Wie bei Rifkin (wie Fußnote 12), S. 150, Fußnote 33, gleichfalls angemerkt, ging Bach zwischen Weihnachten und Ostern ein weiterer Präfekt – und damit offensichtlich ein weiterer fähiger Sänger – verloren; vgl. Dok II, S. 276 (Nr. 383). Die Spekulationen zur Chorgroße im Schuljahr 1731 in BJ 2006, S. 14, lassen zudem unberücksichtigt, daß die tatsächliche Zahl der Sänger im ersten Chor der Zahl der „brauchbaren“ nicht entsprochen haben dürfte.

wirkt haben; somit stiege die Zahl der in diesem Jahr „brauchbaren“ Alumnen auf mindestens 22 – ein Nettogewinn von fünf.³⁸

Ein solcher Aufschwung mutet jedoch nicht sehr glaubhaft an. Im November 1749 etwa schrieb der Bürgermeister Jakob Born, daß „jüngsthin, alß ein fremder die Probe möchte, kein brauchbarer Discantist auf der Schule sich befand“.³⁹ Freilich liegt zwischen der Kantoratsprobe Gottlob Harrers am 8. Juni 1749, auf die sich der Bericht bezieht, und der Choraufstellung von 1744 ein Abstand von mehr als viereinhalb Jahren. In die unmittelbare Nähe der Choraufstellung weist jedoch Bachs Zeugnis für Johann Christoph Altnickol vom 25. Mai 1747, in dem es heißt, dieser habe „seit *Michaelis anno 1745. dem Choro Musico [...] assistiret*“, dabei „meistens [...] als *Vocal-Bassiste* sich *exhibiret*, und also dem Mangel derer auf der *Thomas-Schule* sich befindenden *Bass-Stimmen* (weiln sie wegen alzu frühzeitigen Abzugs nicht können zur Reiffe kommen) ersetzt“.⁴⁰ Es gibt sogar Anzeichen dafür, daß diese Tätigkeit früher begonnen hat. Am Neujahrstag 1748 schreibt Bach, Altnickol habe „unserm *Choro Musico* in die vier Jahre fleißig *assistiret*“.⁴¹ Dieser Aussage zufolge hatte dann Altnickol nicht erst seit 1745, sondern bereits seit 1744 als Aushilfe bei der Kirchenmusik gedient; im gleichen Sinne schrieb Altnickol selbst am 24. April 1747, er habe „auf drey Jahr anher unter dem Herrn *Capell-Meister* Bachen, bey der von ihm in hiesigen zwey Haupt Kirchen aufgeführten *vocal- und instrumental Music*, als *Bassiste* gesungen“.⁴² So dürfte Altnickol schon bald nach seiner Immatrikulation am 19. März 1744 an kirchenmusikalischen Aufführungen unter Bach mitgewirkt haben – noch in der Zeit also, als die Chorliste 17 Namen zum ersten Chor anführt; mithin herrschte offensichtlich bereits damals, als Bach ein angeblich stark besetzter Chor zur Verfügung stand, der erwähnte „Mangel“ an fähigen Bassisten.⁴³

³⁸ Sollten die oben, Fußnote 31, angestellten Überlegungen zur Datierung der Chorliste zutreffen, so hat man hier wie im „Entwurf“ nicht mit dem Verlust eines Präfecten des vierten Chors zu rechnen.

³⁹ Vgl. C. Fröde, *Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749*, BJ 1984, S. 53–58, hier S. 53, ferner auch unten, Fußnote 48.

⁴⁰ Dok I, S. 148 f. (Nr. 81).

⁴¹ Dok I, S. 150 (Nr. 82).

⁴² Dok II, S. 434 (Nr. 553).

⁴³ In diese Zeit fällt auch die vorübergehende Tätigkeit von Johann Chrysostomus Mittendorf, der laut einem Zahlungsbeleg vom 12. Juli 1745 „sich etliche mahl in hiesigen Kirchen als *Bassiste*“ hat „hören laßen“; vgl. H.-J. Schulze, *Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik*, BJ 1984, S. 45–52, hier S. 47 und 51. Sowohl Altnickol als auch Mittendorf bleiben in den in Fußnote 2 zitierten Aufsätzen aus den Jahren 2004 und 2006 unerwähnt.

Eine in neuerer Zeit vorgelegte Deutung lautet allerdings, Borns Beschwerde über den Mangel an Discantisten „bezog sich [...] nicht auf die Discantisten der Schule schlechthin, sondern – wie aus dem Zusammenhang hervorgeht – auf den Sopran-Concertisten der 1. Kantorei.“⁴⁴ Mutatis mutandi hätte diese Behauptung auch für Altnickol zu gelten. Offensichtlich hat jedoch der Autor den Bachschen Concertisten mit einem modernen Gesangssolisten und folglich etwaige Ripienisten mit einem modernen Chor verwechselt.⁴⁵ Bereits Spitta hat erkannt, daß der Bachsche Chor nicht nach heutigen Prinzipien funktionierte: Concertisten haben nicht nur Solostücke wie Rezitative und Arien vorgetragen und sonst geschwiegen, sondern an allen Sätzen, einschließlich Chören und Chorälen mitgewirkt; Ripienisten, wenn vorhanden, dienten nur zur zeitweiligen Verstärkung der Hauptstimmen, sie hatten per definitionem keine eigenständige, dem modernen Chor vergleichbare Aufgabe zu erfüllen.⁴⁶ So konnte es durchaus Kantaten geben, die keine Ripienisten verlangten; ein Vokalstück – auch ein rein „chorisches“ – ohne Concertisten gab es jedoch unter keinen Umständen.⁴⁷ Bei der Aufführung von Kirchenkantaten in Leipzig ging es also – zumindest in erster Linie – um die Concertisten der ersten Kantorei; und zumindest in dieser Beziehung deuten die zitierten Zeugnisse darauf hin, daß es 1744 und auch 1749 nicht wesentlich besser stand als zur Zeit des „Entwurfs“.⁴⁸

Wir sehen die Kehrseite der Medaille in den Angaben zum vierten Chor. Weder Bach noch die Forschung haben sich mehr als beiläufig mit dieser Kantorei beschäftigt. Der „Entwurf“ bedenkt sie nur mit einem Satz: Nachdem Bach

⁴⁴ BJ 2006, S. 24. Möglicherweise handelt es sich bei dem betreffenden Concertisten um Johann Gottlieb Söllner; vgl. Dok III, S. 429 (Nr. 916). Daß der erst mit sechzehn Jahren nach Leipzig gekommene Söllner Sopran sang, steht allerdings nicht fest.

⁴⁵ Zu diesem immer noch zu findenden Mißverständnis vgl. neuerdings D. R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*, New York 2005, S. 19–21.

⁴⁶ Vgl. Spitta II, S. 371, wie auch, obgleich weniger eindeutig, Schering K, S. 30f., und, besonders anschaulich, Melamed (wie Fußnote 45), S. 20f.

⁴⁷ Bei Bach wird dies bereits mit der Mühlhäuser Ratswechselkantate „Gott ist mein König“ BWV 71 von 1708 evident; vgl. Rifkin (wie Fußnote 12), S. 142f., sowie Parrott (wie Fußnote 4), S. 36f.

⁴⁸ Daß Bach zur Zeit von Harrers Kantoratsprobe ohnehin über einen zumindest einigermaßen „brauchbaren“ Discantisten verfügte, geht aus den sicher oder wahrscheinlich auf das Jahr 1749 zu datierenden Aufführungen der Vokalwerke BWV 29, 187, 245 und 249 hervor; vgl. Kobayashi Chr, S. 63f., sowie auch schon früher Fröde (wie Fußnote 39), S. 58 (bei der ebenda erwähnten weltlichen Kantate BWV 201 kämen bei einer Aufführung im Collegium Musicum eher studentische Sopranfalsettisten als Thomaner in Frage). Aber selbst wenn der wohl an Dresdner Virtuosen gewohnte Harrer mit seinem Urteil über die Discantisten in Leipzig übertrieben haben mag, besteht offenbar kein Anlaß, uns ein mit guten Sopranstimmen reichlich bestücktes Ensemble vorzustellen.

im einleitenden Teil die Aufgaben der ersten drei Chöre streift, fügt er hinzu, „In die Peters-Kirche kömmt der Ausschuß, nemlich die, so keine *music* verstehen, und nur nothdörffthig einen *Choral* singen können.“⁴⁹ Auf den ersten Blick läge es vielleicht nahe, diesen „Ausschuß“ mit den 17 „untüchtigen“ Knaben zu identifizieren, die Bach am Ende des „Entwurffs“ als „gar keine *Musici*“ abstempelt.⁵⁰ Die Tatsache, daß der vierte Chor in der Liste von 1744 nur sieben Mitglieder umfaßt, könnte mithin als Zeichen jenes Aufschwungs gelten, den wir vorher mit Skepsis betrachtet haben: So stark hätte sich die Lage verbessert, daß es nur noch eine kleine Zahl „untüchtiger“ Knaben gab.

Gegen diese Deutung sprechen aber nicht wenige Gründe. Zum einen läßt sie sich schwerlich mit dem Befund der Schulordnung von 1723 vereinen. An der einzigen Stelle, die mehr als pauschal über die vier Chöre spricht, heißt es: „Die *Cetus Musici* sollen nicht nur in beyden Kirchen, zu *S. Nicolai* und *S. Thomæ*, von dem *Cantore* an Sonn- und Fest-Tagen Wechsels-weise besucht, sondern auch ein gewisser *Numerus* von 8 in der *Music* geübten Schülern, nebst einem *Præfecto* in die Neue, und 4 andere ebenfalls mit einem *Præfecto* in die Peters Kirche geschickt“.⁵¹ Um diesen Passus zu verstehen, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß vor 1699 die Alumnen der Thomaschule nur zwei Gotteshäuser – die beiden Hauptkirchen St. Nicolai und St. Thomas – mit Musik zu versehen hatten.⁵² Mit der Wiedereinrichtung der Neuen Kirche im genannten Jahr sowie der Peterskirche im Jahr 1711 hat sich die Lage verändert; die Schulordnung trägt den neuen Verhältnissen insofern Rechnung, als sie nunmehr den Abzug von insgesamt zwölf Sängern und zwei Präfekten vorsieht, um die neuen Gottesdienste zu versorgen.⁵³ Die Zahl der in die Peterskirche zu schickenden Sänger entspricht, ähnlich wie die der zu Motetten verpflichteten Chöre, der realen Stimmenzahl des vorzutragenden Repertoires. Wenn auch der Wortlaut keine endgültige Sicherheit zuläßt, so scheint aus dem zitierten Satz hervorzugehen, daß in beiden Kirchen – und nicht allein in der Neuen Kirche – der Chor aus „in der *Music* geübten Schülern“ zu bestehen hatte. Nur unter dieser Voraussetzung läßt sich jedenfalls erklären, daß Johann Kuhnau in einer Eingabe vom 18. Dezember 1717 beklagen konnte, „Da es nun bey dem Gottes-Dienste die *Alumni* gebraucht

⁴⁹ Dok I, S. 60.

⁵⁰ Vgl. beispielsweise Siegele (wie Fußnote 1), S. 321 f.

⁵¹ Schulordnung 1723, S. 34 (Cap. V, § V); vgl. auch *Des Raths zu Leipzig | Vornewerte Schul- | Ordnung*, Leipzig 1634 (Faksimile wie Fußnote 3; im folgenden Schulordnung 1634), fol. C iij^r (Cap. VI, § 6). Bei der weiter oben zitierten Stelle aus Cap. XIII, § VIII, der Schulordnung 1723 (vgl. oben, S. 125) handelt es sich wohl um eine verallgemeinernde Formulierung.

⁵² Vgl. unter anderem Stiller (wie Fußnote 10), S. 30f.

⁵³ Zur Wiedereinrichtung der Neuen Kirche und der Peterskirche vgl. ebenda, S. 31–33.

werden, und 2 Gottes-Häuser mehr worden, hingegen aber der *Numerus Alumnorum* geblieben, [...] und dahero zu Bestellung solcher heiligen Verrichtung nicht zu langen [...]“.⁵⁴

In die gleiche Richtung weisen auch Bachs Angaben in der Choraufstellung, die er im Mai 1729 einem Bericht über die Prüfung von Anwärtern auf das Thomasalumnat beigefügt hat: „Zum 4. *Chor*:“, schreibt er, gehören „2 *Sopranisten* | 2 *Altisten* | 2 *Tenoristen* | 2 *Bassisten*“.⁵⁵ Niemand wird ihm dabei künstlerische Motive unterstellen: Er hielt es gewiß für unerheblich, ob vier oder acht Sänger einen einfachen Choral vortrugen. Vielmehr ging es, wie im Fall der Motette, darum, auch bei Krankheit oder anderen Vorkommnissen die nötige Sängerzahl zum Vortrag des betreffenden Repertoires mit je einem Sänger pro Stimme zu sichern. Anhand dieser Aufstellung verbietet sich aber die Annahme, Bach habe den vierten Chor einfach als ein Sammelbecken aller unfähigen Schüler betrachtet.⁵⁶ Es verlangt keine tiefgreifende Reflexion einzusehen, daß auch ein vierstimmiger Choral einige, wenngleich minimale, musikalische Fähigkeit voraussetzt: Für einen Knaben etwa, der – wie Bach es anderswo im „Entwurf“ ausdrückt – „gar nichts von der *Music* weiß, ja nicht ein mahl eine *secundam* im Halse *formieren* kann“, dürfte es schon eine unüberwindbare Herausforderung bedeutet haben, die tieferen Stimmen einer Choralvertonung aus Vopelius' „Leipziger Gesangbuch“ zu singen.⁵⁷ Aus dieser Perspektive betrachtet, läßt die Mitgliedschaft des vierten Chors im Verzeichnis von 1744 eher auf eine Notlage als auf eine Verbesserung schließen: Nicht einmal acht Choral Sänger ließen sich zusammenbringen.⁵⁸

IV.

An der Choraufstellung von 1744 fällt auf, daß die vier Kantoreien, „Welche Sonntags die Kirchen besorgen“, alle 54 Alumnus der Thomasschule einbe-

⁵⁴ Spitta II, S. 862.

⁵⁵ Dok I, S. 250 (Nr. 180); Abbildung an verschiedenen Orten, darunter BJ 2006, S. 31, und *Vom Klang der Zeit* (wie Fußnote 2), S. 94.

⁵⁶ Auch Richter (wie Fußnote 16), S. 61, hat den vierten Chor im wesentlichen so verstanden: „Von der dritten Abteilung“ – von den im „Entwurf“ als „untüchtig“ eingestuft also – „gingen ungefähr 8 in die Peterskirche (der vierte Chor)“. Vgl. auch unten, Fußnote 78.

⁵⁷ Zum Zitat vgl. Dok I, S. 62. Um so mehr gälte diese Erwägung, wenn das Repertoire des vierten Chors zu Bachs Zeiten noch die Matthäus- und Johannes-Passionen von Johann Walter umfaßt haben sollte, wie eine Evangelistenstimme aus dem Jahr 1713 im Archiv der Peterskirche nahelegen könnte; vgl. BJ 2006, S. 15.

⁵⁸ Wie oben erwähnt (vgl. Fußnote 38), befand sich zur Zeit der Chorliste unter den sieben angeführten Mitgliedern offensichtlich kein Präfekt.

ziehen; gleiches gilt auch für die daneben stehende Liste der sechs kleineren „Wochenchöre“. Auch Bach geht im „Entwurf“ offensichtlich von einer musikalischen Beschäftigung aller Alumnen aus: „Diese 55 [sic] werden eingetheilet in 4 Chöre, nach denen 4 Kirchen, worinne sie theils *musiciren*, theils *motetten* und theils *Chorale* singen müßen.“⁵⁹ Demgegenüber schrieb jedoch, wie bereits gesehen, die Schulordnung von 1723 zur Besetzung der vier Hauptchöre insgesamt 28, allenfalls 32 Alumnen vor: je acht zum ersten, zweiten und dritten Chor sowie vier, eventuell acht zum letzten Chor.⁶⁰ Es blieb mithin eine Restzahl von mindestens 22, wahrscheinlicher noch von 26 Schülern – fast die Hälfte des ganzen Alumnats – übrig. Die von Bach angestrebte Erweiterung der Chöre, sollte er sie verwirklicht haben können – was wir zumindest hinsichtlich des dritten und vierten Chors nicht ohne weiteres voraussetzen dürfen –, hätte diese Restzahl auf zehn reduziert, nicht aber ganz eliminiert. Um die Diskrepanz zu erklären, müssen wir uns etwas genauer mit der Organisation der Thomasschule befassen.⁶¹

Die Schulordnung von 1723 legte eine zweifache Teilung der Alumnen fest: zunächst die Teilung des ganzen *Cætus Scholasticus* „in zwey Hauffen“, dann die weitere Teilung des „*Cætus superior in Chorus primum & secundum*“ – die Chöre die, anders ausgedrückt, die beiden Hauptkirchen abwechselnd musikalisch zu versorgen hatten.⁶² Da diese Bestimmung aber offensichtlich bis mindestens 1634 zurückreicht, als es ohnehin nur zwei Chöre gab, wird deutlich, daß man nicht von vornherein mit der Beteiligung aller Alumnen am Chordienst rechnete.⁶³ So bestand bei der Vergabe von Freistellen im Alumnat immer die Möglichkeit, Knaben aufzunehmen, deren eigentliche Begabung außerhalb der Musik lag. Die Schulordnung von 1634 etwa hatte zwar den Vorrang musikalischer Fähigkeit betont – doch gelte es, „Weil [...] solch *requisitum* bey allen Knaben schwerlich zu finden“, auch „die jenigē/ so zum *Studiis* sonst nicht vngeschickt/ jedoch *artis Musicę inexpertes*, von dieser Schule nicht gantz außzuschliessen“.⁶⁴ In der Ordnung von 1723 fiel diese Formulierung weg, doch blieben die anschließenden Einschränkungen erhalten. Laut Caput VI, § II, hatte beispielsweise der Rektor Anwärter „von fremden Orten [...] fleißig zu *examiniren*, dabey aber auf die Fähigkeit zur Music

⁵⁹ Dok I, S. 60. Zur Zahl der Alumnen – 54 oder 55 – vgl. Siegele (wie Fußnote 1), S. 321, Fußnote 14. Sowohl die Liste am Ende des „Entwurfs“ als auch die Choraufstellung von 1744 führen auf jeden Fall 54 Alumnen an.

⁶⁰ Vgl. oben, S. 5 und 12.

⁶¹ Die Ausführungen dieses Abschnitts decken sich in nicht wenigen Punkten mit denen bei Parrott (wie Fußnote 4), S. 96–101, der sich allerdings nicht mit der Chorliste von 1744 befaßt.

⁶² Schulordnung 1723, S. 33 (Cap. V, § II f.).

⁶³ Vgl. Schulordnung 1634, fol. C ij^v (Cap. VI, § 2 f.).

⁶⁴ Ebenda, fol. [C iv] (Cap. VII, § 1; der folgende Paragraph trägt die gleiche Nummer).

nicht alleine, sondern vornehmlich auf ein gutes und zum *Studiren* geschicktes *Ingenium* zu sehen“; im folgenden Paragraphen heißt es dann, „Würde ein Knabe in *Musicis* gantz nichts gelernet haben, und doch sonst an ihm so viel verspühret, daß er mit einem guten *Ingenio* begabet, und die *Beneficia* an ihm nicht übel angewendet seyn mögten“, so solle man „denselben Knaben dergestalt annehmen, daß er zusage und verspreche, sich auch in *Arte Musica* neben andern zu üben“.⁶⁵

Wie Ulrich Siegele erkannt hat, sehen wir eine Folge dieser Aufnahmepolitik im Jahr 1729, wo uns Prüfungsberichte des Kantors über Anwärter auf Alumnstellen vorliegen. Von insgesamt zehn zu vergebenden Stellen hat der Rat vier an Knaben verteilt, „so nichts in *Musicis præstiren*“, eine weitere an einen Anwärter, der keine Prüfung bestanden hatte und im „Entwurff“ zu den „untüchtigen“ gehört; gleichzeitig hatte die Schule nicht weniger als sechs von elf Knaben, die Bach positiv bewertete, die Aufnahme ins Alumnat verweigert.⁶⁶ Bekanntlich hat sich Bach im „Entwurf“ über die „bißherige *reception* so vieler untüchtigen und zur *music* sich gar nicht schickenden Knaben“ beschwert.⁶⁷ Die Chance, daß solche Schüler sich durch Übung verbessern würden, hielt er offenbar für gering: Mit dem Hinweis auf den Knaben, der „nicht ein mahl eine *secundam* im Halse *formiren* kann“, wollte er geltend machen, daß ein solcher Junge „kein *musicalisch naturel* haben könne; *consequenter* niemahln zur *Music* zu gebrauchen sey.“⁶⁸ Zwar gelang es einigen, denen Bach zunächst jede musikalische Begabung absprach, in den nächsthöheren Rang aufzusteigen. So stehen Johann Gottfried Berger und Friedrich Wilhelm Ludewig, 1729 noch zu denen gezählt, „so nichts in *Musicis præstiren*“, im „Entwurf“ unter den Motettensängern; ebenfalls konnte der im „Entwurf“ als „untüchtig“ eingestufte Johann Friedrich Braune 1731 eine Stelle im dritten Chor erlangen.⁶⁹ Vermutlich besaßen also etliche unter den

⁶⁵ Vgl. Schulordnung 1723, S. 38f. Vgl. auch S. 32 (Caput V, § I): „so soll der *Cantor* allen möglichen Fleiß anwenden, damit die Knaben, welche zum singen geschickt, und in der *Music* etwas *præstiren* können, darinne wohl unterrichtet werden.“

⁶⁶ Vgl. Dok I, S. 130–135 (Nr. 61–66), sowie die eingehende Besprechung bei Siegele (wie Fußnote 1), S. 325–329. Zu den positiv bewerteten Knaben gehörte möglicherweise noch Erdmann Gottwald Petzold, dem Bach in einem Zeugnis „eine feine Stimme und ziemliche *Profectus*“ bescheinigte, zu dem es jedoch in einem zweiten Zeugnis heißt: „die *profectus* sind *passable*“. Auf jeden Fall erhielt er keine Stelle; vgl. Dok I, S. 130 (Nr. 61) und 134 (Nr. 64).

⁶⁷ Dok I, S. 62.

⁶⁸ Ebenda. Bach verwendet hier den Begriff „Musik“ offensichtlich nicht im speziellen Sinne einer Kantate, sondern als Synonym für musikalische Aufführungen überhaupt; vgl. Rifkin (wie Fußnote 1), S. 16f.

⁶⁹ Vgl. Dok I, S. 64, 66 und 133f., sowie Siegele (wie Fußnote 1), S. 330f., und BJ 2006, S. 12f.

„untüchtigen“ tatsächlich genügend Fähigkeit, um einen Choral zu singen und sich auch, wenngleich auf bescheidener Ebene, musikalisch weiterzuentwickeln. Doch offensichtlich handelte es sich dabei um Ausnahmefälle; zu den anderen Schülern etwa, die Bach im „Entwurf“ als „gar keine *Musici*“ beurteilte, gehörten nicht weniger als sieben, die schon mehrere Jahre im Alumnat verbracht hatten und vermutlich nicht einmal zur geringsten musikalischen Betätigung taugten.⁷⁰

Auf jeden Fall wird deutlich, daß wir bei den Alumnen der Thomasschule immer von einer gewissen Anzahl ausgehen müssen, die in keinem der vier Chöre sängerisch mitwirkte.⁷¹ Diese Feststellung macht jedoch auf eine weitere Diskrepanz aufmerksam. Wie nicht zuletzt aus dem eingangs zitierten Caput XIII, § I, der Schulordnung von 1723 hervorgeht – und wie wir ohnehin als selbstverständlich voraussetzen dürfen –, hatten „ALLe bey dieser Schule sich befindende *Alumni* [...] bey dem Gottes-Dienst aufzuwarten“.⁷² Was geschah dabei mit den musikalisch nicht tätigen Knaben? Vor 1699 gab es nur eine Möglichkeit: Wie jeder andere Schüler werden sie den Sonn- und Festtagsgottesdiensten einer der beiden Hauptkirchen beigewohnt haben. Es fragt sich aber, ob die Wiedereinrichtung der Neuen Kirche und der Peterskirche in dieser Hinsicht zu einer Änderung geführt hat. Hiervon findet sich jedenfalls in der Schulordnung keine Spur. Zwar vermerkt sie, wie bereits erwähnt, daß man nunmehr die beiden Kirchen mit Sängern zu versehen habe; die Peterskirche erwähnt sie jedoch an keiner weiteren Stelle, und von der Neuen Kirche hören wir nur einmal – wenn es darum geht, den Lehrer zu bestimmen, der den dorthin gehörigen Chor überwacht.⁷³

Will es mithin den Anschein haben, daß Alumnen, die ihre Aufnahme mehr dem „guten *Ingenio*“ als irgendeiner musikalischen Veranlagung verdankten, zu Bachs Zeit nach wie vor am Gottesdienst der Thomaskirche oder der Nikolaikirche teilnahmen, so spricht hierfür noch ein weiterer Grund. Wie

⁷⁰ Vgl. Dok I, S. 66, zu Johann Gottfried Graß (Thomaner seit 1723), Carl Friedrich Eberhard (seit 1724), Johann Samuel Hebenstreit (1726), Johann Christoph Öser (1727), Immanuel Crell (1724), Johann Gottfried Guffer (1724) und Gottlob Friedrich Eichel (1726). Auch bei dem 1727 aufgenommenen Braune mußten vier Jahre vergehen, bis er in den dritten Chor kam.

⁷¹ Diesen Punkt hat bereits Parrott (wie Fußnote 4), S. 96 f., wenn auch nicht im Zusammenhang mit der Choraufstellung, betont. Ferner weist Schering darauf hin (Schering K, S. 29), daß Kuhnau in seinem Memorial vom 18. Dezember 1717 feststellte, daß „Die *Purganten*, *Calefactores*, und *Leichen-Famuli* von allen Kirchen-Diensten befreyet sind“ (Spitta II, S. 862). Ob dieser Brauch noch zu Bachs Zeit fort dauerte, entzieht sich meiner Kenntnis. Es macht im vorliegenden Zusammenhang keinen Unterschied, ob sich darunter qualifizierte Sänger befanden oder nicht.

⁷² Vgl. oben, S. 2.

⁷³ Vgl. Schulordnung 1723, S. 30 (Caput IV, § IX), sowie oben, S. 12.

Siegele nahegelegt hat, dürften gerade diese Schüler in der besonderen Gunst des Rektors gestanden haben.⁷⁴ Nach dem Zerwürfnis zwischen Bach und Johann August Ernesti im Präfektenstreit von 1736/37 hat dies sogar zu offenen Spannungen geführt – noch Jahrzehnte später blieben die Erinnerungen daran lebendig genug, daß der 1775 als Student nach Leipzig gekommene Kleriker Johann Friedrich Köhler schreiben konnte, „Bach fieng nun an die Schüler zu hassen, die sich ganz auf *Humaniora* legten und die Musik nur als Nebenwerk trieben und Ernesti ward Feind der Musik.“⁷⁵ Zumal diese Ereignisse zeitlich in die Nähe der Choraufstellung von 1744 rücken, läßt sich schwerlich annehmen, daß der Rektor – der in solchen Angelegenheiten gewiß das Sagen hatte – von ihm favorisierte Schüler, sofern diese keine musikalische Tätigkeit ausübten, in die abgelegene Peterskirche oder auch in die Neue Kirche verbannt haben wird.

Anhand der voranstehenden Überlegungen zeichnet sich ein Verständnis der Choraufstellung ab, das die scheinbaren Widersprüche zu beheben vermag. Im Gegensatz zur dreifachen Teilung der Alumnen am Ende des „Entwurffs“ dient das Dokument von 1744 nicht, oder jedenfalls nicht primär, dem Zweck, eine musikalische Rangordnung herzustellen, sondern regelt vielmehr, welche Knaben welche Gottesdienste besuchen. Schon deshalb steht die Liste der „Sonntagschöre“ neben der der kleineren Kantoreien, die während der Woche die bescheidenen Frühgottesdienste der Hauptkirchen sowie die am Dienstag und Freitag Nachmittag gehaltenen Betstunden der Neuen Kirche besorgten und die im Vergleich zu den Sonntagschören keine musikalische Differenzierung untereinander erkennen lassen oder voraussetzen.⁷⁶ In diesem Zusammenhang dürfen wir uns auch an jene Nebenbedeutung des Begriffs „Chor“

⁷⁴ Vgl. Siegele (wie Fußnote 1), S. 328.

⁷⁵ Dok III, S. 314 (Nr. 820). Treffend drückt die Seitenüberschrift bei Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. III, Leipzig 1941, S. 179, die Lage aus: „Gelehrtenschule oder Musikinstitut?“

⁷⁶ Zu den Aufgaben der „Wochenkantoreien“ vgl. Schering K, S. 18 und 20. Zwar dominieren im ersten dieser Chöre Mitglieder der ersten Sonntagskantorei. Im zweiten Wochenchor stehen jedoch drei Schüler der ersten Sonntagskantorei (Johann August Heye, Gottlieb Wilhelm Schwarze, Johann Gottlob Mende) neben vier aus der zweiten (Carl Friedrich Gottlob Engelmänn, Christ. Gottlob Graf, Johann Gottlieb Nützer, Gottfried Aloesius) und je einem aus der dritten (Carl Ephraim Haupt) und vierten (Gottlob Andreas Kästner). Ähnlich gehören zum sechsten Wochenchor drei Schüler aus der ersten Sonntagskantorei (Johann Gottlieb Rausch, Johann Wilhelm Cunis, wohl Gottfried Friedrich Rothe), einer aus der zweiten (Carl Friedrich Küchler), vier aus der dritten (Johann Friedrich Ackermann, Johann Gottlob Streubel, Johann Gottlob Kupfer, Johann Samuel Harich) und einer aus der vierten (Carl Ernst Süße). Vgl. BJ 2006, S. 18–22 und 34. Die Liste der Wochenchöre führt die Mitglieder der verschiedenen Sonntagskantoreien nicht getrennt an, doch scheint unter den Mitgliedern der jeweiligen Sonntagskantorei immer die gleiche Reihen-

erinnern, die Grimms Wörterbuch folgendermaßen umschreibt: „chor überhaupt kreis, reigen, menge, ohne bezug auf gesang“.⁷⁷ Zwar wird man der Choraufstellung von 1744 nicht jeglichen „bezug auf gesang“ absprechen; daß wir sie jedoch in erster Linie aus schulorganisatorischer und nicht aus musikalischer Sicht zu betrachten haben, scheint so gut wie sicher.

Hieraus ergibt sich allerdings ein Paradox: Während die Namenslisten des dritten und vierten Chors wohl nur Schüler umfassen, die bei den Gottesdiensten der betreffenden Kirchen tatsächlich als Sänger oder Präfekt wirkten, müssen wir uns bei dem zweiten und nicht weniger bei dem ersten Chor – dem Chor, der uns am stärksten interessiert – etliche Knaben vorstellen, die im rein musikalischen Sinne nicht dorthin gehörten.⁷⁸ Umso mehr verbietet sich also eine Gleichsetzung der 17 dem ersten Chor zugezählten Alumnen von 1744 mit den 17 „brauchbaren“ Alumnen des „Entwurffs“.⁷⁹ Beide erlauben, für

folge zu bestehen. Vermutlich gab es eine Gesamtliste aller Alumnen, anhand derer man die einzelnen Namen in die betreffenden Spalten eintrug.

⁷⁷ J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854–1971, Bd. 2, Sp. 617, in verwandtem Sinne auch Sp. 618. Einen Beleg aus Bachs Umkreis liefert die Beschreibung der Feierlichkeiten zur Übernahme des bei Leipzig gelegenen Guts Kleinzschocher durch Christiane Sibylle von Dieskau im Jahr 1741 bei M. H. E. Schwartze, *Historische Nachlese zu denen Geschichten der Stadt Leipzig [...]*, Leipzig 1744, S. 276, hier zitiert nach NBA I/39 Krit. Bericht (W. Neumann, 1977), S. 120: „Sie wurde von ihren gesammten Unterthanen [...] auf das solenneste eingeholet, indem sie 2. Chöre, eins zu Pferde und das andere zu Fusse formireten, dessen erster bloss Degen in Händen und geladene Pistolen in denen Halfftern habend, letztere mit denen Degen an der Seite, und geladene Flinten auf denen Schuldern ordentliche Parade machten“. Zwar stimmten alle anwesenden – darunter, wie es scheint, nicht allein die „Chöre“, sondern auch „die Jungfern aus Kleinzschocher“ – „beym Aussteigen“ der Frau von Dieskau „aus dem Wagen mit einander“ das Lied „Nun dancket alle Gott“ an (ebenda, S. 121); daraus aber zu schließen, es habe sich bei den „Chören“ um eine primär musikalische Vereinigung gehandelt, erschiene voreilig.

⁷⁸ Beim ersten Chor in der Aufstellung von 1744 fallen beispielsweise die als letzte genannten, zur wahrscheinlichen Entstehungszeit der Liste nur 10 respektive 11 Jahre alten Schüler Johann Gottlob Mende und Gottlob Friedrich Rothe auf (vgl. BJ 2006, S. 19). Wenngleich die Möglichkeit besteht, es habe sich bei den beiden um Sopran-Wunderkinder gehandelt, so steht immerhin fest, daß das Alter der im dritten Chor singenden Soprane durchschnittlich wesentlich höher lag und in keinem Fall 13 Jahre unterschritt (ebenda, S. 12, 15f., 22f., 26f. und 28f.); auch Bach zählt im Prüfungsbericht von 1729 (Dok I, S. 131) keinen „Zur Music zu gebrauchende[n] [...] Sopranisten“ mit weniger als 13 Jahren. Zumind. beim zweiten Chor hat bereits Richter (wie Fußnote 16), S. 61, mit der Anwesenheit von „untüchtigen“ Schülern gerechnet, wenngleich nicht explizit in Bezug auf die Choraufstellung von 1744.

⁷⁹ In der Tat hat die bekannte tabellarische Darstellung der „Sonntagskantoreien“ bei

bare Münze genommen, keine zuverlässigen Rückschlüsse auf die Zahl der Sänger, mit denen Bach seine Vokalwerke aufführte.

Noch eine letzte Bemerkung scheint hier angebracht. Was sich hinter einer bloßen Namensliste wie der Aufstellung von 1744 verbergen konnte, zeigen nicht nur die Listen des dritten Chors, sondern wohl noch anschaulicher auch ein „*Catalogus* der itzigen Chöre“, den Johann Friedrich Doles einem Schreiben vom 22. Oktober 1784 an den Rat der Stadt Leipzig beigefügt hat.⁸⁰ Hier zählt der erste Chor nicht weniger als 26 Mitglieder, der zweite allerdings nur dreizehn, der dritte neun und der vierte Chor vier. Faßt man diese Statistik so auf, wie einige die Choraufstellung von 1744 gerne deuten, dann dürften die Kantatenaufführungen des ersten Chors bei Doles eine noch größere Besetzung nahelegen, als selbst die großzügigsten Schätzungen bei Bach annehmen lassen. In diesem Fall erfahren wir jedoch etwas mehr über die Disposition der Chöre. Denn zum einen gibt Doles auch die Stimmlage jedes Alumnus an; demnach besteht der erste Chor zum Beispiel aus zehn Bassisten, elf Tenoristen, zwei Altisten und drei Discantisten. Dazu vermerkt Doles ferner, „Unter diesen allen sind noch kaum 8 leidliche | Sänger, und kaum eben so viele Instrumentisten | die übrigen haben theils ihre Stimmen verlohren, | theils sind sie unfleißig.“⁸¹ Ebenso trist fällt die Lage bei den restlichen Chören aus.⁸² Auffälligerweise kann gerade der Autor, dem wir die so optimistische – oder maximalistische? – Deutung aller bisher besprochenen Chorlisten verdanken, Doles' *Catalogus* als ein Zeichen dafür werten, daß „sich die Aufführungsbedingungen am Thomaskantorat auch nach 1750 nicht grundsätzlich verändert hatten.“⁸³ Nehmen wir ihn beim Wort, so läuft diese Feststellung darauf hinaus, daß Bach bei einem noch kleiner bestückten ersten Chor ebenfalls kaum acht Sänger – auf jeden Fall nicht zwölf, geschweige denn sechzehn – aufzubringen vermochte.

Schering K, S. 19, unsere Deutung der Chorliste von 1744 insofern vorweggenommen, als sie zum ersten und zweiten Chor neben den eigentlichen „Sängern“ auch etliche „Überzählige“ nennt. Zwar faßt die dazugehörige Anmerkung (Fußnote 1) diese letzten etwas breiter auf als wir, indem sie darunter nicht allein „noch nicht Brauchbare“, sondern auch „studentische Ersatzstimmen“ und „Funktionäre beim Schuldienst“ versteht. In der Liste von 1744 – auf die ja Schering ausdrücklich Bezug nimmt – scheiden die letzten zwei Klassen ohnehin aus.

⁸⁰ Vgl. BJ 2001, S. 131–140 (A. Glöckner), hier S. 136f. und 140.

⁸¹ Vgl. die Abbildung in BJ 2001, S. 140, sowie auch die partielle Übertragung ebenda, S. 136.

⁸² Vgl. ebenda, S. 137 und 140.

⁸³ Ebenda, S. 136.

V.

Nicht mehr als die anderen untersuchten Dokumente vermittelt uns die Choraufstellung von 1744 ein Bild von den Leipziger Figuralmusikaufführungen Bachs. Speziell was die Vokalbesetzung betrifft, vermag sie einen Vortrag von Chorsätzen mit zwölf bis sechzehn Sängern kaum zu beweisen.⁸⁴ Bedenkt man, was Bach selbst im „Entwurf“ zum Einsatz von Alumnen als Instrumentalisten oder zum krankheitsbedingten Ausfall von Sängern schreibt, so läßt sich der Gedanke nicht abweisen, nur ein naiver oder stark voreingenommener Betrachter könne die Zahlen der Choraufstellung ohne weiteres als Hinweis auf reale Aufführungsverhältnisse verstehen.⁸⁵

Immerhin hat der wohl eifrigste Verfechter des traditionellen Chorbilds bei Bach gefragt, „Weshalb [...] sollte der Leipziger Rat 54 kostspielige Freistellen am Alumnat unterhalten, wenn in der Regel nur vier Schüler zum Singen im Gottesdienst gebraucht wurden?“⁸⁶ Anscheinend übersieht der Autor, daß die Schulordnung allenfalls 32 Alumnen zum Chordienst bestimmt hat; ebenso läßt er außer acht, daß der Rat zumindest im Jahr 1729 nur fünf der zehn zu vergebenden Plätze an musikalisch qualifizierte Jungen verteilte.⁸⁷ Was speziell den ersten Chor betrifft, so bleibt ebenfalls unberücksichtigt, daß der musikalische Anteil der von dieser Kantorei betreuten Gottesdienste mehr als nur die Kantate umfaßte. Diese selbst mag lediglich einen Sänger verlangt haben, wie nicht zuletzt im Falle von „Ich habe genug“ BWV 82; zur Motette benötigte man jedoch gewöhnlich acht Sänger, und vermutlich nahmen alle anwesenden Alumnen – einschließlich derer, die an der Kantate nur als Instrumentalisten mitwirkten, nichts als die Motette sangen oder bei aller übrigen Musik schwiegen – am Gemeindelied teil.

Ziehen wir die nüchterne Bilanz: Läßt schon der „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen *Music*“, wie der eingangs zitierte Autor gesteht, „eine Rekonstruktion der Zusammensetzung des tatsächlichen Gesangs- und Instrumentalensembles schlicht und einfach nicht“ zu, so gelten diese Worte in gleichem Maße auch für alle hier behandelten Dokumente.⁸⁸ Die Schriftzeugnisse lassen

⁸⁴ Selbstverständlich schließt sie auch eine solche Möglichkeit nicht aus – darum geht es aber im vorliegenden Zusammenhang nicht.

⁸⁵ Zum Einsatz von Schülern als Instrumentalisten bei Bachs Kantatenaufführungen vgl. Dok I, S. 62; auch die oben, S. 18, zitierte Chorliste von Doles belegt das Fortleben der Praxis. Zur krankheits- oder reisebedingten Abwesenheit vgl. Dok I, S. 60, sowie Rifkin (wie Fußnote 1), S. 56, Anmerkung 97. Die betreffenden Beweise scheint der Rezensent von Parrott (wie Fußnote 4) in BJ 2003, S. 267–270, speziell S. 269, mit Skepsis zu betrachten. Wem, wenn nicht Bach selbst, soll er glauben?

⁸⁶ BJ 2006, S. 25.

⁸⁷ Vgl. oben, S. 14.

⁸⁸ Vgl. *Early Music* 26 (1998), S. 540 f. (C. Wolff), hier S. 540, Übersetzung nach Par-

die Zahl der Bach zur Verfügung stehenden Sänger und Instrumentalisten in keinem Fall mehr als annähernd bestimmen; und sie sagen effektiv nichts zur Frage, wie er diese Kräfte im einzelnen disponiert hat.⁸⁹ Behauptungen zur ChorgroÙe bei der Aufführung seiner Kantaten, Oratorien und Passionen, die einseitig auf diesem Fundament beruhen, entbehren damit jeder tragfähigen Begründung. Wer stichhaltige Antworten sucht, muÙ andere Wege einschlagen.⁹⁰

Die ChorgroÙe bei Bachs Kantaten

Die ChorgroÙe bei Bachs Kantaten ist ein Problem, das sich nicht nur aus der Unklarheit der Quellen ergibt, sondern auch aus der Tatsache, dass Bachs ChorgroÙe in der Regel nicht mit der Zahl der Sänger und Instrumentalisten übereinstimmt. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Bach seine ChorgroÙe nicht nur nach der Zahl der Sänger und Instrumentalisten, sondern auch nach anderen Faktoren wie der Art der Musik, der Art der Sänger und Instrumentalisten, der Art der Aufführung usw. festlegte. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Bach seine ChorgroÙe nicht nur nach der Zahl der Sänger und Instrumentalisten, sondern auch nach anderen Faktoren wie der Art der Musik, der Art der Sänger und Instrumentalisten, der Art der Aufführung usw. festlegte.

Die ChorgroÙe bei Bachs Kantaten ist ein Problem, das sich nicht nur aus der Unklarheit der Quellen ergibt, sondern auch aus der Tatsache, dass Bachs ChorgroÙe in der Regel nicht mit der Zahl der Sänger und Instrumentalisten übereinstimmt. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Bach seine ChorgroÙe nicht nur nach der Zahl der Sänger und Instrumentalisten, sondern auch nach anderen Faktoren wie der Art der Musik, der Art der Sänger und Instrumentalisten, der Art der Aufführung usw. festlegte.

Die ChorgroÙe bei Bachs Kantaten ist ein Problem, das sich nicht nur aus der Unklarheit der Quellen ergibt, sondern auch aus der Tatsache, dass Bachs ChorgroÙe in der Regel nicht mit der Zahl der Sänger und Instrumentalisten übereinstimmt. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Bach seine ChorgroÙe nicht nur nach der Zahl der Sänger und Instrumentalisten, sondern auch nach anderen Faktoren wie der Art der Musik, der Art der Sänger und Instrumentalisten, der Art der Aufführung usw. festlegte.

Die ChorgroÙe bei Bachs Kantaten ist ein Problem, das sich nicht nur aus der Unklarheit der Quellen ergibt, sondern auch aus der Tatsache, dass Bachs ChorgroÙe in der Regel nicht mit der Zahl der Sänger und Instrumentalisten übereinstimmt. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Bach seine ChorgroÙe nicht nur nach der Zahl der Sänger und Instrumentalisten, sondern auch nach anderen Faktoren wie der Art der Musik, der Art der Sänger und Instrumentalisten, der Art der Aufführung usw. festlegte.

Die ChorgroÙe bei Bachs Kantaten ist ein Problem, das sich nicht nur aus der Unklarheit der Quellen ergibt, sondern auch aus der Tatsache, dass Bachs ChorgroÙe in der Regel nicht mit der Zahl der Sänger und Instrumentalisten übereinstimmt. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Bach seine ChorgroÙe nicht nur nach der Zahl der Sänger und Instrumentalisten, sondern auch nach anderen Faktoren wie der Art der Musik, der Art der Sänger und Instrumentalisten, der Art der Aufführung usw. festlegte.

rott (wie FuÙnote 1), S. 103; ähnlich vom selben Autor in Jahrbuch SIM 2000, S. 39. Vgl. auch Rifkin (wie FuÙnote 1), S. 13–15, sowie grundlegend zur Problemstellung ders., *More (and Less) on Bach's Orchestra*, in: *Performance Practice Review* 4 (1991), S. 5–13, hier S. 6f.

⁸⁹ Vgl. etwa die Bemerkungen zu den Begriffen „roster“ und „lineup“ – etwa „Mitgliederliste“ und „Stamm-Mannschaft“ – bei Rifkin (wie FuÙnote 1), S. 18f.

⁹⁰ Vgl. hierzu auch die methodischen Überlegungen bei Melamed (wie FuÙnote 45), S. 22f.

Neue Erkenntnisse zu Bachs Kopist Anonymus Vn

Von Wolfgang Eckhardt (Berlin)

Zum Forschungsstand

Wie Klaus Hofmann zutreffend prognostizierte, würden mit dem (inzwischen erfolgten) Abschluß der Neuen Bach-Ausgabe längst nicht alle „Akten der Text- und Quellenkritik“ in der Bach-Forschung geschlossen sein. Als Beispiel für nach wie vor unbeantwortete Fragen wählte er vor zehn Jahren eine Gruppe von Quellen, an denen ein namentlich nicht identifizierter Leipziger Kopist Bachs – nach Alfred Dürrs Systematik „Anonymus Vn“ – beteiligt war, und unterzog die von diesem Schreiber angefertigten Stimmen einer detaillierten Analyse.¹ Dabei ging es Hofmann, wie er selbst betonte, nicht primär um die Identität dieses Kopisten, sondern vielmehr darum, anhand des untersuchten Materials Bachs Lösungsstrategien für Probleme im musikalischen Alltag zu beleuchten. Dennoch ergeben sich aus Hofmanns drei Fallstudien grundlegende Annahmen zur Person des Anonymus Vn:²

1. Anonymus Vn war kein regulärer Kopist Bachs. Er fertigte nur die Querflötenpartien zu drei Kantaten des Jahrgangs 1724/25 an (BWV 94, 101 und 8), die übrigen Stimmen stammen vom jeweiligen Hauptschreiber.
2. Anonymus Vn war gleichzeitig auch der Spieler dieser äußerst anspruchsvollen Partien und damit offenbar einer von Bachs Leipziger Flötisten.
3. Für den Entstehungskontext der Stimmen werden Ausnahmesituationen bei der personellen Besetzung einzelner Aufführungen angenommen.³ Dafür spricht neben der Tatsache, daß nicht alle Stimmen vom Hauptschreiber stammen, auch in zwei

¹ K. Hofmann, *Die rätselhaften Flötenstimmen des Bach-Schreibers Anonymus Vn. Drei Studien*, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte*. Festschrift für Martin Staehelin, in Verbindung mit J. Heidrich und H. J. Marx hrsg. von U. Konrad, Göttingen 2002, S. 247–268. Zu Anon. Vn siehe Dürr Chr 2, S. 155 (nach Dürrs Systematik mit römischen Ziffern erhalten die anonymen Schreiber nach 1729 die Ziffer V, wobei die Wirkungszeit von Anonymus Vn von Dürr mit „nicht datierbar“ angegeben wurde).

² Hofmanns Beobachtungen und Hypothesen basieren zum Teil auf NBA I/19 Krit. Bericht (R. L. Marshall, 1989), S. 85–86, 182–185; NBA I/23 Krit. Bericht, S. 76–78 (H. Osthoff, 1984), und Dürr Chr 2, S. 73.

³ Die Einzelheiten dieser organisatorischen Herausforderungen und mögliche auf-führungspraktische Konsequenzen sind bei Hofmann (wie Fußnote 1, S. 249–264) nachzulesen.

- Fällen die Verwendung einer „eigenen“, bei Bach-Quellen unüblichen Papiersorte. Es handelt sich bei Anonymus Vn demnach nicht um einen regelmäßig in Bachs Ensemble mitwirkenden Flötisten, sondern um einen bewährten Ersatzspieler, der bedarfsweise für einen verhinderten Kollegen einsprang.
4. Anonymus Vn nahm in den von ihm erstellten Stimmen einige aus seiner Sicht erforderliche Veränderungen am Notentext vor und paßte einzelne Passagen instrumentenspezifisch an. Dies spricht einerseits für ein Vertrauensverhältnis zwischen ihm und Bach, andererseits für eine gewisse lokale Bedeutung als Musiker.
 5. In allen drei Fällen ist im Hinblick auf die nicht zu datierende Papiersorte unklar, ob das Material für die Aufführung 1724 oder für spätere Wiederaufführungen angefertigt wurde. Die aus der Analyse der Stimmen gezogenen Schlußfolgerungen legen aber die Mitwirkung von Anonymus Vn bei den Aufführungen von 1724 nahe.
 6. Möglicherweise gehen die Anonymus Vn zugeordneten Flötenpartien auf zwei verschiedene Kopisten zurück. Darauf deuten abweichende Schriftformen in BWV 94 und BWV 8.
 7. Bei Anonymus Vn könnte es sich um Christoph Gottlob Wecker (1706–1774) oder Friedrich Gottlob Wild (1700–1762) handeln.⁴ Beide waren für Bach als Flötisten tätig.

Hofmanns Fokus lag, wie bereits erwähnt, auf den Aufführungsbedingungen der einzelnen Kantaten, an denen Anonymus Vn als Schreiber von Stimmen beteiligt war. Eine namentliche Identifizierung „durch einen glücklichen Zufall oder in fernerer Zukunft durch konsequente Erfassung der Leipziger Archivalien und einen womöglich elektronischen Abgleich der Schriftmerkmale“⁵ hielt er für möglich, für seine Fragestellung aber zweitrangig.

Anonymus Vn und Dresden

Im Rahmen eigener Forschungen konnten der Identität des Anonymus Vn nun neue Details hinzugefügt werden. Allerdings sind diese nicht das Ergebnis einer Auswertung von Leipziger Archivdokumenten. Sie gehen vielmehr auf die Untersuchung von Musikhandschriften und Kopisten der Dresdner Hofkapelle zurück.⁶ Bei einem systematischen Abgleich mit dem Kopistenkatalog der Neuen Bach-Ausgabe (NBA IX/3, Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007) zeigte sich überraschend, daß Anonymus Vn mit einem der in Dresden wirkenden Schreiber identisch ist.⁷ Auf diesen gehen Abschriften im Instrumental-

⁴ NBA I/19 Krit. Bericht, S. 183 bzw. Hofmann, S. 263.

⁵ Hofmann, S. 263.

⁶ Über Einzelheiten wird meine in Vorbereitung befindliche Dissertation zur Überlieferung der Ouvertüresuite in Mitteldeutschland berichten. Einen Schwerpunkt der Arbeit bildet die Quellenüberlieferung am Dresdner Hof.

⁷ Erstmals habe ich hierüber in meinen Beitrag zum Dresdner Kolloquium „Das Instrumentalrepertoire der Dresdner Hofkapelle in den ersten beiden Dritteln des

musikrepertoire des Dresdner Hofes – dem sogenannten „Schrank No: II“ – zurück.⁸

Bei der nach dem Siebenjährigen Krieg in diesem Repitorium archivierten Instrumentalmusik der Dresdner Hofkapelle handelt es sich um etwa 1780 Musikalien aus der Zeit zwischen ca. 1700 und 1760, die der Bombardierung Dresdens durch die preußische Armee im Siebenjährigen Krieg entgingen. Teile der Sammlung waren bereits Gegenstand mehrerer Studien zu einzelnen Komponisten, Gattungen oder spezifischen Provenienzen.⁹ Seit Karl Hellers wegweisender Arbeit zur deutschen Überlieferung der Werke Vivaldis¹⁰ nahm die Schreiber- und Wasserzeichenforschung dabei einen wichtigen Raum ein.¹¹ Inzwischen sind mit dem Abschluß des DFG-Projekts zu Schrank II sämtliche

18. Jahrhunderts – Überlieferung und Notisten“ (23. bis 25. Juni 2010, Online-Publikation in Vorbereitung) berichtet.

⁸ Aufbewahrt in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Informationen zu dem bedeutenden Bestand in „Schrank No: II“ und seiner Geschichte bietet das Web-Portal des 2011 abgeschlossenen DFG-Projekts „Die Instrumentalmusik der Dresdner Hofkapelle zur Zeit der sächsisch-polnischen Union. Erschließung, Digitalisierung und Internetpräsentation“ (<http://www.schrankzwei.de>). Im Rahmen der Erschließung für die RISM-Datenbank (RISM A/II), an der ich als Mitarbeiter beteiligt war, wurden ein Wasserzeichen- und ein Schreiberkatalog erstellt. Sämtliche Wasserzeichen und ein Großteil der namentlich nicht identifizierten Schreiber haben eine eindeutige ID erhalten, die die Bibliothekssigle „DI“ und eine fortlaufende Numerierung enthält (z.B. W-DI-001 für ein Wasserzeichen bzw. S-DI-025 für einen Schreiber). Bereits bestehende Schreibernomenklaturen wurden übernommen.

⁹ Ein Überblick über wichtige Sekundärliteratur zu Schrank II ist auf der Projekt-Website zu finden (vgl. Fußnote 8). Das begleitend zum DFG-Projekt durchgeführte Kolloquium (vgl. Fußnote 7) hat darüber hinaus zum ersten Mal den gesamten Bestand zum Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung gemacht.

¹⁰ K. Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 2.).

¹¹ Stellvertretend seien hier folgende Untersuchungen genannt: M. Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten Deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1999 (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. 2.), S. Zohn, *Music Paper at the Dresden Court and the Chronology of Telemann's Instrumental Music*, in: *Puzzles in Paper – Concepts in Historical Watermarks*, hrsg. von D.W. Mosser, M. Saffle und E.W. Sullivan II, London 2000, S. 125–168. Eine neuere umfangreiche Studie zu Dresdner Kopisten legte Ortrun Landmann 2009 vor: *Die Dresdner Hofnotisten von ca. 1720 bis ca. 1850. Neue Ermittlungen samt einem Überblick über die bisherigen Untersuchungsergebnisse*, in: *Über das Musikererbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden*, Dresden 2009 (Online Publikation auf Qucosa: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25559>).

Schreiber und Wasserzeichen des Bestands erfaßt. Trotz beachtlicher Ergebnisse bleibt die Bestimmung und Identifizierung von Dresdner Kopisten nach wie vor eine wichtige Forschungsaufgabe. Dies gilt insbesondere für das frühe Repertoire der Hofkapelle.

Aus chronologischer Sicht läßt sich das Material grob in mehrere Teilbestände gliedern:¹²

- Ein kleinerer Teil der Sammlung geht auf die früheste erhaltene Überlieferungsschicht zurück. Es handelt sich um maximal 200 Quellen, die fast ausnahmslos zwischen ca. 1710 und 1728 entstanden sind (Kapellmeister: Johann Christoph Schmidt, Amtszeit 1697–1728; Konzertmeister: Jean Baptiste Woulmyer/Volumier, Amtszeit 1709–1728).¹³
- Der übrige Bestand läßt sich weitgehend der Ära des Konzertmeisters Johann Georg Pisendel (1728–1755) zuordnen. Dazu zählen auf der einen Seite die Quellen aus Pisendels privater Sammlung, auf der anderen das in dieser Zeit hergestellte oder erworbene Aufführungsmaterial. Wie komplex die Überlieferungssituation ist, zeigt sich an dem Umstand, daß einige in Schrank II überlieferte Abschriften aus Pisendels Musikaliensammlung noch auf dessen Ansbacher Zeit (1697–1709) zurückgehen.¹⁴
- Hinzu kommen wenige Quellen aus der Amtszeit von Pisendels Nachfolger Francesco Maria Cattaneo (1755–1758).

Die ersten beiden Überlieferungsschichten lassen sich aber nicht nur zeitlich verhältnismäßig klar voneinander unterscheiden. Vielmehr kann an der Zäsur um 1728 in mehrfacher Hinsicht ein Generationswechsel abgelesen werden. Mit Pisendels Amtsantritt als Konzertmeister verlagert sich der Schwerpunkt von einem stark französisch dominierten Repertoire hin zu italienischer beziehungsweise vom „gemischten Geschmack“ geprägter Instrumentalmusik von Vivaldi, Fasch, Quantz oder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun. In dieser Zeit findet auch bei den Dresdner Kopisten ein Generationswechsel

¹² Siehe hierzu auch meinen noch unveröffentlichten Vortrag *Zur Dresdner Überlieferung der Instrumentalmusikwerke von Johann Joseph Fux*, den ich auf der Internationalen Tagung „Werk und Wirkung? Johann Joseph Fux zum 350. Geburtstag“, Wien, 21.–23. Oktober 2010 gehalten habe (Druck des Tagungsberichts in Vorbereitung).

¹³ Die heute überlieferten, teilweise auf unterschiedliche Provenienzzusammenhänge zurückgehenden Handschriften, stellen allerdings nur einen Bruchteil des ehemals Vorhandenen dar. Weitere Quellen, darunter das vor etwa 1710 entstandene und an anderer Stelle aufbewahrte älteste Repertoire der Kapelle wurde bekanntlich 1760 während der Bombardierung Dresdens vernichtet. Vgl. hierzu unter anderem O. Landmann, *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke*, Dresden 1983 (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. 4.), S. 5 f.

¹⁴ Dies konnte im Rahmen des DFG-Projekts unter anderem anhand der Wasserzeichenanalyse nachgewiesen werden.

statt. Die maßgeblichen frühen Schreiber sind in den nach etwa 1728 entstandenen Handschriften nicht mehr vertreten, auch hinsichtlich der verwendeten Papiersorten gibt es kaum Überschneidungen.

Die von Anonymus Vn erstellten Abschriften gehören noch der ersten Repertoireschicht an. Für diesen Quellenkomplex ist er von ähnlich großer Bedeutung wie der Hofnotist Johann Jacob Lindner.¹⁵ Obwohl er anders als Lindner nicht offiziell als Notist angestellt war, stammen von seiner Hand fast 30 Manuskripte – das entspricht in etwa der Zahl der von Lindner erhaltenen Kopien.¹⁶ In verschiedenen Veröffentlichungen zur Dresdner Sammlung wurde dieser Schreiber bisher irrtümlich mit Johann Wolfgang Schmidt, dem Bruder des Kapellmeisters, gleichgesetzt.¹⁷ Johann Wolfgang Schmidt (1677 bis 1644) war Hoforganist und wie Lindner zugleich nebenamtlicher Hofnotist. Daß diese Zuordnung nicht zutreffend ist, zeigt der Vergleich mit einer beglaubigten Notenabschrift – einer der wenigen Quellen, die tatsächlich von Schmidt kopiert wurden (siehe Abbildung 1).¹⁸ Text- und Notenschrift weisen kaum Gemeinsamkeiten mit dem Schriftbild von Anonymus Vn auf.¹⁹ Auch

¹⁵ Nebenamtlich tätig von etwa 1680 bis 1733. Vgl. hierzu Landmann, *Die Telemann-Quellen* (wie Fußnote 13), S. 147f.; Fechner (wie Fußnote 11), S. 132f.; und Landmann, *Die Dresdner Hofnotisten* (wie Fußnote 11), S. 126, 140 und 163. Unter den frühen Schrank-II-Manuskripten ist Lindner einer der wenigen Schreiber, die bisher namentlich identifiziert werden konnten. Der Beginn seiner Tätigkeit reicht noch ins 17. Jahrhundert zurück. Als „dienstältester“ Notist, war er eine prägende Persönlichkeit für jüngere Schreiber in seinem Umkreis.

¹⁶ Allerdings müssen die eingetretenen Bestandsverluste berücksichtigt werden. Die Gesamtzahl von Lindners Abschriften dürfte bezogen auf dessen lange Amtszeit wohl um einiges höher gewesen sein.

¹⁷ Ausgangspunkt war die Zuschreibung mehrerer Abschriften von Werken Telemanns an J. W. Schmidt „ohne letzte Sicherheit“ bei Landmann, *Die Telemann-Quellen* (wie Fußnote 13), S. 148. In nachfolgenden Forschungen ist diese Einschätzung zum Teil übernommen worden, etwa bei S. Zohn, *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in Style, Genre, and Chronology*, Diss. Cornell University 1995, S. 551f., und I. Burde, *Die Werke Georg Friedrich Händels in Überlieferung und Praxis der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts*, Magisterarbeit Technische Universität Dresden 2000, S. 54f. und 78. Fechner (wie Fußnote 11), S. 238, stellt diese Zuschreibung für die Handschrift *Mus. 2392-O-56* (Telemann) dagegen in Frage. Von den drei Quellen, die Landmann als Kopien J. W. Schmidts einstuft, sind im übrigen nur zwei Anonymus Vn zuzurechnen. Die dritte Abschrift geht auf einen weiteren, mit Schmidt nicht identischen Schreiber zurück.

¹⁸ Es handelt sich um eine Suite von Johann Christoph Schmidt (D-DI, *Mus. 2154-N-3*). Die geringe Zahl der Abschriften von J. W. Schmidts Hand könnte ebenfalls auf die erwähnten Bestandsverluste zurückzuführen sein.

¹⁹ Auf eine ausführliche Darstellung der Unterschiede muß an dieser Stelle verzichtet werden. Ein weiterer Beleg für diese Fehlzuzuweisung liegt in dem Umstand, daß

aus biographischen Gründen ist die Zuschreibung nicht möglich. J. W. Schmidt war ausschließlich Instrumentalist und Notist der Dresdner Hofkapelle und zudem kein Flötist. Eine Kopistentätigkeit für Bach in Leipzig ist deshalb auszuschließen.²⁰ Bei dem von Anonymus Vn kopierten Repertoire handelt es sich mehrheitlich um französische beziehungsweise französisch beeinflusste Musik. Dazu zählen Suiten von Lully, Campra, Pez und anderen. Die bisher ermittelten 27 Handschriften lassen sich 12 verschiedenen Komponisten zuordnen: Jean Baptiste Lully (7), Johann Christoph Pez (5), Georg Philipp Telemann (2), Francesco Venturini (2), Johann Christoph Pepusch (2), André Campra (1), Georg Friedrich Händel (1), Tommaso Albinoni (1), Giuseppe Torelli (1), Charles Dieupart (1), Ardespin (1) und Gottfried Finger (1).

Viele Abschriften von seiner Hand besitzen einen hohen Quellenwert, weil die entsprechenden Werke in Dresden singular überliefert sind. Seine Bedeutung als Kopist für das frühe Repertoire zeigt sich auch darin, daß er in den meisten Fällen vollständige Stimmensätze²¹ erstellte, teilweise ergänzt durch Einzelstimmen weiterer Dresdner Schreiber. Dies trifft in diesem Umfang sonst nur auf Abschriften von Lindner zu. Besonders groß ist der Anteil der von Vn angefertigten Kopien bei Werken von Lully (sieben von siebzehn Handschriften) und Pez (fünf von acht Handschriften).

Die Auswertung der Wasserzeichen hat ergeben, daß sich sämtliche Quellen auf die Zeit zwischen etwa 1710 und spätestens 1720–1725 datieren lassen. Anonymus Vn verwendete fast ausschließlich sächsische Papiersorten mit mehreren Varianten des Wasserzeichens „Gekrönter ovaler kursächsischer Wappenschild“ ohne Gegenmarke. Für einige davon liegen datierte Belege aus den Jahren 1710 und 1714 vor.²² Die Verwendung anderer Papiersorten läßt sich indirekt über Indizien in den Dresdner Handschriften zeitlich eingrenzen – Hinweise geben etwa die gelegentlich in den einzelnen Stimmen vermerkten Musiker, von denen einige nur über einen bestimmten Zeitraum am Dresdner Hof nachweisbar sind.²³ Ähnlich verhält es sich mit Suiten zu Bühnenwerken, bei denen sich aus dem Datum der Uraufführung ein terminus post quem ergibt. Aus der Kombination dieser und anderer Daten läßt sich ein Schwerpunkt der Kopistentätigkeit von Anonymus Vn für den Zeitraum zwischen etwa 1710 und 1715 bestimmen. Nahezu alle Abschriften dürften vor

¹⁹ Schmidt in einem von Anonymus Vn erstellten Stimmensatz Ergänzungen vorgenommen hat.

²⁰ Damit bleibt Anonymus Vn ein namentlich nicht identifizierter Kopist. Im Schreiberkatalog des DFG-Projekts wurde ihm das Kürzel S-DI-001 zugewiesen.

²¹ Daneben existiert eine Partitur (Pepusch: D-DI, *Mus.* 2160-O-2).

²² Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, Papierhistorische Sammlungen, I 116/1.

²³ Zum Beispiel in der Telemann-Handschrift D-DI, *Mus.* 2392-O-56. Vgl. hierzu bereits Fechner (Fußnote 11), S. 237f.



1720 entstanden sein. Zwischen den frühesten Dresdner Kopien und den von ihm angefertigten Leipziger Stimmen liegt damit ein Zeitraum von etwa 10 bis 15 Jahren.

Daß es sich bei Anonymus Vn eindeutig um einen Dresdner Kopisten handelt und bei seinen Abschriften um Aufführungsmaterial der Dresdner Hofkapelle, läßt sich klar belegen. Er verwendet typische „Dresdner“ Papiersorten, die auch Lindner und zahlreiche weitere Schreiber des frühen Repertoires benutzen.²⁴ Mit einigen dieser Kopisten läßt sich außerdem eine Zusammenarbeit nachweisen. Dies betrifft nicht nur das Vorhandensein von Ergänzungsstimmen auf identischem Papier. Einerseits nahm Johann Wolfgang Schmidt Eintragungen und Ergänzungen in Stimmen vor, die von Anonymus Vn angefertigt wurden. Andererseits trug Anonymus Vn einzelne Sätze in Kopien anderer Schreiber nach. Darüber hinaus sind, wie bereits angedeutet, in einigen seiner Stimmen die Namen der Spieler vermerkt (darunter Woulmyer), zum Teil in Form von autographen Monogrammen.

Ergebnisse der Schriftanalyse²⁵

Die Dresdner Quellen von der Hand des Anonymus Vn zeigen von Anfang an einen routinierten, professionell arbeitenden Schreiber. Es handelt sich um eine typische Kopistenschrift mit sehr stabilen stilisierten Schriftzügen (siehe Abbildung 2). Ausgereiftheit und Einheitlichkeit des Schriftbilds deuten darauf hin, daß Anonymus Vn wohl schon vor ca. 1710 Erfahrungen als Kopist sammeln konnte.²⁶ Seine Schrift ist weniger kalligraphisch als etwa die Lindners, in ihrer Ausprägung aber eigenständig und durchaus charakteristisch – im Gegensatz zu zahlreichen anderen Dresdner Schreibern ist bei Anonymus Vn keine Orientierung an Lindners Schriftformen festzustellen.²⁷ Von den frühesten Zeugnissen seiner Tätigkeit für den Dresdner Hof²⁸ bis zu den Leipziger Kantaten Bachs (siehe Abbildung 3) zeigen sich kaum Ver-

²⁴ Darunter befindet sich auch Papier, das bisher nur im Dresdner Repertoire nachweisbar ist.

²⁵ Schrift und Schriftentwicklung von Anonymus Vn können hier nur exemplarisch dargestellt werden.

²⁶ Dafür spricht auch die Beobachtung, daß seine Abschriften kaum Korrekturen oder Fehler aufweisen.

²⁷ Möglicherweise beeinflusste Anonymus Vn aber das Schriftbild anderer Kopisten. Zumindest sind bei einigen große Ähnlichkeiten mit seiner Schrift zu erkennen, die in der Forschung zu Verwechslungen geführt haben. Vgl. die Anmerkung in Fußnote 23 zur Zuordnung in Telemann-Quellen bei Ortun Landmann. Anders als Lindner hatte Anonymus Vn aber keine schulebildende Wirkung.

²⁸ Hierzu zählt etwa eine Suite von Pez (D-DI, *Mus.* 2026-N-3).

änderungen der Textschrift. Zu den Merkmalen, die nur einer geringen Varianz unterliegen – und in ihrer Summe eine eindeutige Zuschreibung von Abschriften an Anonymus Vn erlauben –, zählen auch Elemente seiner Notenschrift. Zu nennen ist hier insbesondere die Form des G-Schlüssels, der Viertelpause oder des Fähnchens bei aufwärts oder abwärts kaudierten Achtelnoten. Wegen des begrenzten Umfangs des Leipziger Quellenmaterials ist der Vergleich vieler Schriftmerkmale allerdings nicht möglich. So finden sich dort keine C- und F-Schlüssel und nur wenig Textschrift (etwa in Form von Satzüberschriften oder Instrumentenbezeichnungen). Dennoch reicht das Vorhandene für eine eindeutige Zuweisung aus. Kleinere Abweichungen von den Dresdner Abschriften betreffen zum Beispiel die Art der Kaudierung. In den Dresdner Handschriften wird die abwärts geführte Kauda in der Regel mittig am Notenkopf plziert, in den Leipziger Quellen dagegen links.²⁹ Leichte Veränderungen in der Schrift von Anonymus Vn lassen sich aber auch innerhalb der Dresdner Quellen beobachten, die sich in zwei bis drei Schriftstadien einteilen lassen. Dabei variieren hauptsächlich Größe und Form einzelner Elemente (Schlüssel, Taktvorzeichnung usw.), während die Grundmerkmale konstant bleiben. Insgesamt ist eine chronologische Entwicklung hin zum Schriftbild des Leipziger Stimmenmaterials erkennbar. Das zeigt sich unter anderem in der vermutlich spätesten Dresdner Abschrift von seiner Hand, den Stimmen zu einer anonym überlieferten Suite.³⁰ Diese lassen sich anhand der Papiersorte, die in Dresden vor allem von Johann Georg Pisendel verwendet wurde, auf spätestens 1725 datieren, dürften aber wohl bereits zwischen etwa 1715 und 1720 entstanden sein.³¹ Die Continuo-Stimme dieser Handschrift stellt ein Übergangsstadium dar, das verschiedene Formen der Abwärtskaudierung zeigt. Während in der Taille-Stimme derselben Handschrift noch einheitlich mittig kaudiert wird, zeichnet sich in der Basso-Continuo-Stimme ein Wechsel zu einer Kaudierung auf der linken Seite ab (siehe Abbildung 4). In Leipzig wird diese Form von Anonymus Vn später ausschließlich verwendet.

²⁹ Auf die mutmaßlich verschiedenen Schriftstadien von Anonymus Vn in BWV 8 und 94 wird noch einzugehen sein.

³⁰ D-DI, *Mus. 2-N-14,3*. Es handelt sich um eines der wenigen Werke englischer Provenienz in Schrank II.

³¹ Das böhmische Papier mit dem Wasserzeichen „ff in gekrönter Kartusche“ (W-DI-154) stammt aus der Papiermühle Aussig. Papiermacher war Ferdinand Faber, der Inhaber der Mühle von 1707 bis zu seinem Tod 1723. Vgl. hierzu G. Eineder: *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian Empire and their watermarks*, Hilversum 1960 (*Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia* 8.), Nr. 459, und den Papiermühlenkatalog des Deutschen Buch- und Schriftmuseums der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, *Papierhistorische Sammlungen*.

Zu den Leipziger Stimmen von Anonymus Vn

Seit Alfred Dürrs Studie zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke Bachs werden mit Anonymus Vn drei Werke in Verbindung gebracht (BWV 8, 94, 101).³² Bereits Dürr hat darauf aufmerksam gemacht, daß zwei ähnliche, aber doch unterscheidbare Schriftformen erkennbar sind (siehe Abbildung 5).³³ Die Quellsituation stellt sich damit folgendermaßen dar:

- BWV 8, *Flauto piccolo* und *Travers*:³⁴ Schriftform 2
- BWV 94, *Flauto traverso*: Schriftform 1 und Schriftform 2
- BWV 101, *Violino solo*:³⁵ Schriftform 1

Für die erste Schriftform behielt Dürr die Bezeichnung Anonymus Vn bei. Die Zuweisung der zweiten an Anonymus Vn stellte er zur Diskussion, hielt es aber für möglich, daß beide von derselben Hand herrühren. In späteren Veröffentlichungen wurde die Existenz eines zweiten Schreibers mehrheitlich eher ausgeschlossen.³⁶ Vor dem Hintergrund der neu hinzugekommenen Dresdner Quellen ist diese Frage allerdings erneut zu stellen.

An dieser Stelle können nur die wichtigsten Aspekte zusammengefaßt werden, die aus meiner Sicht dafür sprechen, daß es sich bei der zweiten Schriftform nicht um Anonymus Vn handelt. Die Schrift von Anonymus Vn bleibt über einen Zeitraum von 10–15 Jahren sehr stabil, Veränderungen vollziehen sich nur innerhalb enger Grenzen. Schriftform 1 repräsentiert dabei den bisher bekannten Endpunkt einer Entwicklung. Das Gesamtschriftbild der zweiten Schriftform weicht dagegen – trotz gemeinsamer Merkmale wie die Form des G-Schlüssels und ähnliche Viertelpausen – hiervon stark ab.³⁷ Zwar ließe sich die in der Literatur konstatierte Flüchtigkeit generell mit einer Art Gebrauchsschrift erklären, die sich von der kalligraphischen Form unterscheidet. Aus folgenden Gründen erscheint mir diese Interpretation aber nicht über-

³² Dürr Chr 2, S. 73 f. und 155.

³³ Ebenda, S. 173 (Nachtrag 55).

³⁴ An beiden Stimmen ist außerdem Christian Gottlob Meißner als Schreiber beteiligt; vgl. NBA I/23 Krit. Bericht, S. 59.

³⁵ Außerdem Einträge von der Hand Bachs; vgl. NBA I/19 Krit. Bericht, S. 161.

³⁶ Marshall (NBA I/19 Krit. Bericht, S. 69 und 85 f.) bezieht die Möglichkeit eines zweiten Schreibers mit ein, nimmt aber eher die Ausführung durch einen einzigen Schreiber an. Ebenso verhält es sich bei Hofmann (wie Fußnote 1), S. 249. Im Kopistenkatalog der NBA (Textband, S. 73) werden ebenfalls beide Schriftstadien Anonymus Vn zugerechnet. Die abweichende Form wird allerdings nur für BWV 94 und nicht für BWV 8 vermerkt. Lediglich in NBA I/23 Krit. Bericht, S. 60, wird die Übereinstimmung in Frage gestellt.

³⁷ Die hervorstechendsten Unterschiede sind bereits in NBA I/19 Krit. Bericht, S. 69 dokumentiert.

zeugend: In den Dresdner Handschriften ist eine solche Gebrauchsschrift von Anonymus Vn nicht nachweisbar. Die zweite Schriftform wirkt nicht nur flüchtig, sondern auch wenig routiniert, was zu den übrigen Schriftzeugnissen von seiner Hand nicht so recht passen will. Darüber hinaus ist Schriftform 2 durch eine starke Rechtsneigung der gesamten Notenschrift und eine konsequente Kaudierung auf der rechten Seite gekennzeichnet. Beides ist atypisch für Anonymus Vn und entspricht nicht dem Grundcharakter seiner Schrift; diese weist praktisch keine Neigung auf, die Kaudierung erfolgt in seinen späten Abschriften wie erwähnt abwärts links. Insgesamt sind die Abweichungen zu groß, um ohne weitere Anhaltspunkte von einer Übereinstimmung ausgehen zu können.

Hinzu kommt, daß in der Flauto-traverso-Stimme von BWV 94 beide Schriftformen direkt aufeinander folgen; damit stehen sie in einem unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang.³⁸ Daß Anonymus Vn bei stark verinnerlichten Schreibprozessen wie der Kaudierung quasi zeitgleich auf konkurrierende Formen zurückgreift, die er strikt getrennt für Kalligraphie und Gebrauchsschrift einsetzt, ist wenig plausibel.³⁹ Zudem wäre nach dem Grund eines solchen Schriftwechsels gerade an dieser Stelle der Stimme zu fragen. Viel eher dürfte es sich hier wohl um einen Schreiber handeln, der sich zum Teil am Schriftbild von Anonymus Vn orientiert hat. Möglicherweise wurden auch nur die Schlüssel von Anonymus Vn vornotiert und der Rest von dem zweiten Schreiber nachgetragen.⁴⁰ Die in BWV 94 und 101 verwendete singuläre Papiersorte⁴¹ geht ausschließlich auf Anonymus Vn zurück. Der zweite Schreiber (Schriftform 2) hatte keinen Einfluß auf die Wahl der Papiersorte, da er lediglich bereits begonnene Schreibebeiten übernommen hat.⁴² Vermutlich ist er in Bachs unmittelbaren Leipziger Umfeld zu suchen.

³⁸ Schriftform 2 beginnt in Satz 4, Takt 34. Wenn man davon ausgeht, daß die Stimme (ebenso wie die Violino-solo-Stimme zu BWV 101) bereits für die erste Aufführung 1724 erstellt wurde – was Hofmann (wie Fußnote 1), S. 251 bzw. 254, meiner Ansicht nach begründet vermutet –, dürfte sie wohl innerhalb weniger Tage oder Wochen entstanden sein.

³⁹ Sehr viel naheliegender wäre eine Gebrauchsschrift, die sich nur im Grad der Detailliertheit von einer kalligraphischen Schrift unterscheidet – die eben flüchtiger ist.

⁴⁰ Eine ähnlich enge Zusammenarbeit zeigt sich in der Flauto-piccolo-Stimme von BWV 8, in der in Satz 4 ab Takt 9 der von Meißner begonnene Notentext nahtlos von dem mit Anonymus Vn gleichgesetzten Schreiber fortgeführt wird.

⁴¹ NBA IX/1 (W. Weiß/Y. Kobayashi, 1985), Nr.18. Die Ermittlungen zu dieser Papiersorte sind im Moment noch nicht abgeschlossen. Ähnliche Wasserzeichen, die sich unter anderem in Musikhandschriften hessischer Provenienz nachweisen lassen, dürften aus derselben Papiermühle stammen.

⁴² Vgl. seine Zusammenarbeit mit Anonymus Vn und C. G. Meißner.

Der Kopistenkatalog der NBA führt ein weiteres Werk auf, zu dem Anonymus Vn Stimmen erstellt haben soll: die Flötensonate BWV 1039.⁴³ Ein Vergleich zeigt auch hier, daß die Abschrift nicht von Anonymus Vn stammen kann (siehe Abbildung 6). Bei der Textschrift einschließlich der Taktvorzeichnungen ist keinerlei Übereinstimmung festzustellen. Die Notenschrift weist lediglich ähnliche Grundformen des G-Schlüssels und der Viertelpause auf, der allgemeine Schriftduktus ist aber doch ein anderer.⁴⁴

Abschließende Überlegungen zur Identität von Anonymus Vn

Nachdem nun der Nachweis der Dresdner Kopistentätigkeit von Anonymus Vn erbracht ist, bleibt danach zu fragen, welche konkrete Person sich hinter diesem Schreiber verbirgt. Nimmt man das bisher Ausgeführte zusammen, so ist nach einem Flötisten zu suchen, der zwischen etwa 1710 und 1720/25 Notist am Dresdner Hof war und sich 1724⁴⁵ in Leipzig aufhielt, um dort bei Kantatenaufführungen Bachs als Musiker und Schreiber mitzuwirken.

Die bisher diskutierten Flötisten Bachs, Christoph Gottlob Wecker (1706–1774) und Friedrich Gottlob Wild (1700–1762), können nun aufgrund der Datierung der Dresdner Quellen ausgeschlossen werden, da beide zu spät geboren sind. Die in Frage kommenden Mitglieder der Dresdner Hofkapelle müssen noch systematisch überprüft werden. Anhand von Schriftvergleichen läßt sich bereits feststellen, daß der Dresdner Flötist Pierre-Gabriel Buffardin (1690–1768) als Kandidat ausscheidet.⁴⁶ Die Frage nach der wahren Identität von Anonymus Vn muß damit auch an dieser Stelle zunächst offenbleiben. Unabhängig davon stellt die unerwartete Tatsache, daß sich ein Dresdner Hofnotist auch als Leipziger Kopist Bachs nachweisen läßt, einen kennenswerten Querbezug dar. Möglicherweise fördern künftige Forschungen noch ähnliche Fälle zu Tage.

⁴³ NBA IX/3, Textband, S. 73.

⁴⁴ Nicht völlig auszuschließen ist die Möglichkeit, daß der Schreiber der Flötenstimmen zu BWV 1039 auch die dem Schriftstadium 2 zugewiesenen Teile in den Stimmen von BWV 8 und 94 angefertigt hat. Wahrscheinlich ist aber eher von einem dritten Schreiber auszugehen.

⁴⁵ Voraussetzung ist die Annahme, daß es sich um Stimmen für die Erstaufführung (1724) und nicht für eine Wiederaufführung handelt; vgl. Fußnote 38.

⁴⁶ Darüber hinaus sprechen auch hier ähnlich wie bei Johann Wolfgang Schmidt biographische Gründe dagegen, da Buffardin in Dresden von 1713 bis 1749 als Flötist wirkte.

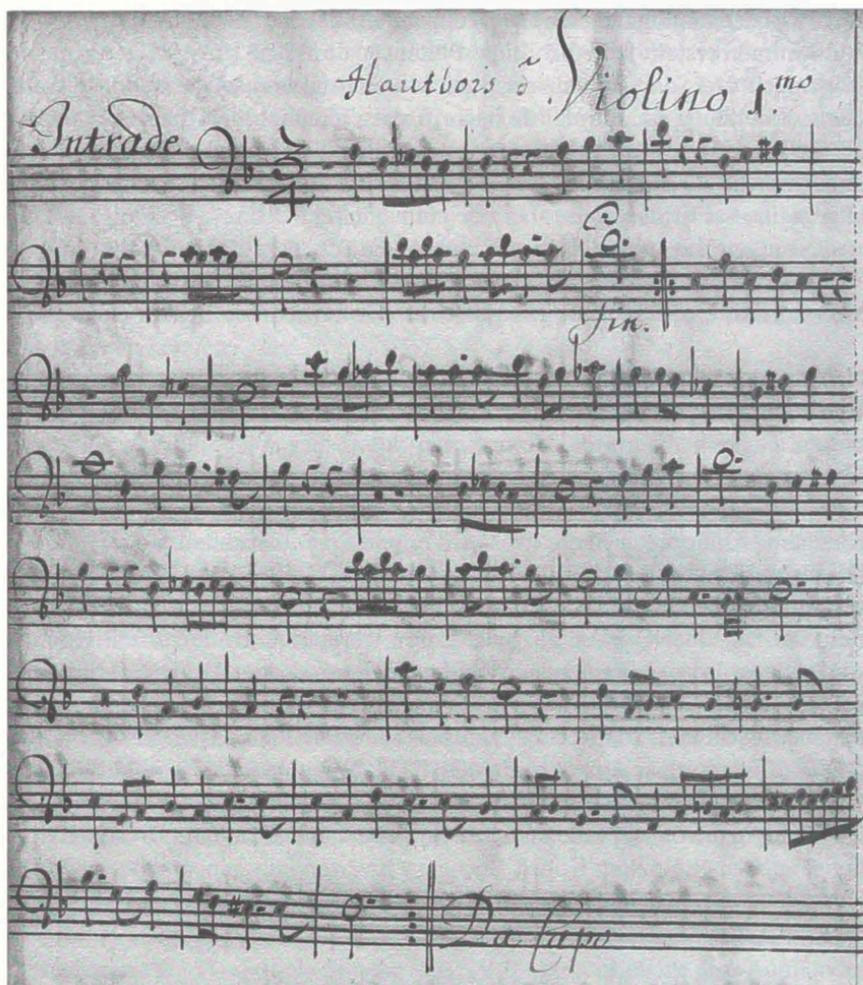


Abb. 1: Schriftprobe Johann Wolfgang Schmidt
(D-DI, Mus. 2154-N-3, Violino/Oboe 1)

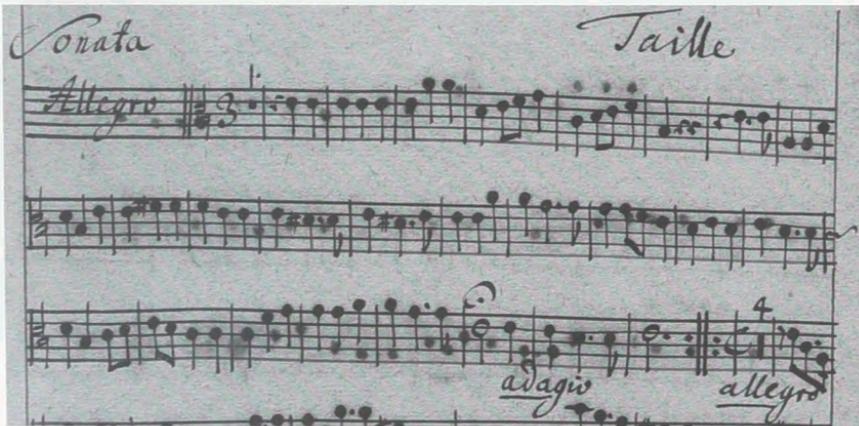


Abb. 2 a–b: Schriftprobe Anonymus Vn, Dresden
(D-DI, Mus. 1850-N-1, oben: Violino 1, unten: Taille)

The image shows a page of handwritten musical notation for a solo piece, BWV 94, for flute. The manuscript is written on aged, slightly stained paper. It begins with the word "Solo" in a cursive hand. The notation is arranged in ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by dense, intricate passages, particularly in the lower staves, which feature rapid sixteenth-note runs and complex rhythmic patterns. The tempo marking "allegro" is written in a cursive hand below the sixth staff, and "adagio" is written below the tenth staff. The paper shows signs of wear, including some staining and a small tear near the bottom right corner.

Abb. 3: Schriftprobe Anonymus Vn, Leipzig, BWV 94
(D-LEb, Thomana 94, Flauto, S. 3)



Abb. 4: Schriftprobe Anonymus Vn, Dresden
(D-DI, Mus. 2-N-14,3, Continuo)

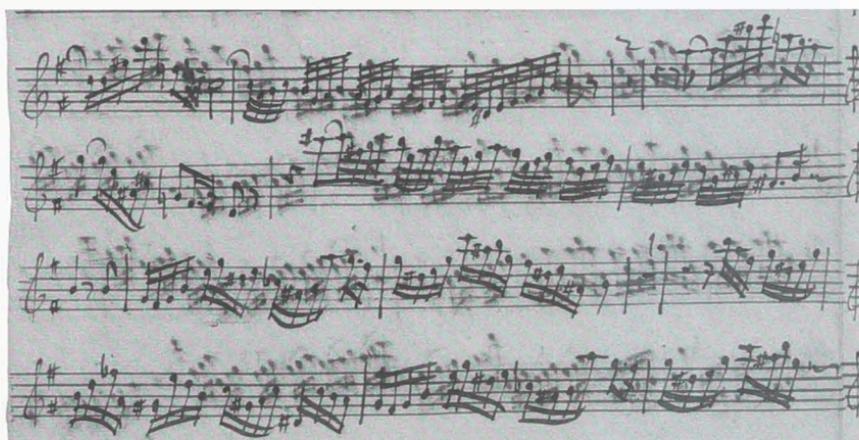
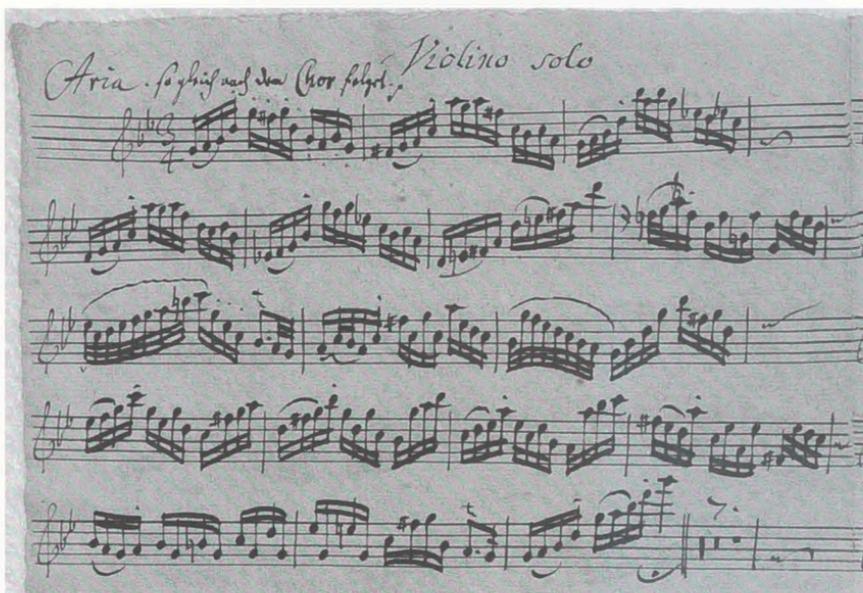


Abb. 5a–b: Schriftprobe Anonymus Vn, Leipzig.

Oben: Schriftform 1, BWV 101

(D-LEb, *Thomana 101*, Violino solo, S. 1, obere Hälfte);

unten: Schriftform 2, BWV 94

(D-LEb, *Thomana 94*, Faszikel 1, Flauto, S. 2, obere Hälfte)

Abb. 5 Schriftprobe Anonymus Vn, Leipzig, BWV 101

(D-LEb, *Thomana 94*, Flauto, S. 2)

Figuralaufführungen in der Leipziger Johanniskirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

In einer Stellungnahme an den Leipziger Rat bemerkt der Thomasschulvorsteher Christian Ludwig Stieglitz, daß der Kantor Johann Sebastian Bach „Zu Bestellung des Gottesdienstes was das Singen anbelanget in allen 5. Kirchen 44 Knaben nöthig habe“.¹ In einer beigelegten eigenhändigen Choraufstellung nennt Bach drei Kantoreien zu jeweils 12 Sängern, die in den Leipziger Stadtkirchen St. Nikolai, St. Thomas und in der Neukirche in den Gottesdiensten an Sonn- und Festtagen zu singen haben. Zu einer vierten Kantorei von lediglich 8 Sängern bemerkt Bach: „Und dieses letztere *Chor* muß auch die *Petri* Kirche besorgen etc.“² Die von Stieglitz erwähnte fünfte Kirche fehlt in Bachs Aufstellung. Sofern dem Thomasschulvorsteher diesbezüglich kein Irrtum unterlief, stellt sich die Frage, welches Gotteshaus gemeint ist. Die Universitätskirche St. Pauli kommt nicht in Frage, denn die Thomasschüler durften dort seit November 1710 in den Gottesdiensten an Sonn- und Festtagen nicht mehr singen. Dies war Johann Kuhnau vom Leipziger Rat ausdrücklich untersagt worden.³ Nur bei den „Academischen Orationibus“ (den feierlichen Redakten) konnten die Thomasschüler mit der Aufführung von Motetten auch weiterhin noch mitwirken. Seit der am 3. April 1723 erfolgten Ernennung Johann Gottlieb Görners zum Akademischen Musikdirektor war der Thomaskantor fortan nur noch für die Figuralmusik im sogenannten „Alten Gottesdienst“, also an den drei hohen Festtagen im Kirchenjahr, am 1. Weihnachts-

¹ Stadtarchiv Leipzig, *Stift VIII. B. 2 d*, fol. 516r+v; wiedergegeben in Dok II, Nr. 262. Das Schreiben vom 18. Mai 1729 bezieht sich auf die Neuaufnahme von Alumnenanwärtern.

² Dok I, Nr. 180.

³ Der Bürgermeister Georg Winkler hatte Johann Kuhnau sogleich nach dem Reformationsfest 1710 wissen lassen, „daß E. HochEdler und Hochweiser Rath nicht gesonnen wäre die Schüler außer zur *Music* zu denen *Academischen Orationibus* und andern *Solemnien* ohne vorhergehende Begrüßung folgen zu laßen.“ Kuhnau hatte sich nach eigener Aussage fortan strikt an dieses Verbot gehalten und an Sonn- und Festtagen die Schüler nicht mehr zur Figuralmusik in der Universitätskirche hinzugezogen. Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII. C 24 (Acta die hiesige Paulinerkirche betr.)*, fol. 113r–115r. Erstmals wiedergegeben bei A. Schering, *Ein Memorial Joh. Kuhnau*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1921/22), S. 612–614. Siehe auch A. Glöckner, *Johann Sebastian Bach und die Universität Leipzig – Neue Quellen (Teil I)*, BJ 2008, S. 159–201, speziell S. 170–172.

tag, am 1. Ostertag, am 1. Pfingstfeiertag sowie zum Reformationsfest (am 31. Oktober) zuständig. Görner dirigierte die „Music“ fortan im sogenannten „Neuen Gottesdienst“, mithin an den übrigen Sonn- und Feiertagen. Bachs Versuche, diese Neuregelung revidieren zu lassen, blieben erfolglos. Die Kirchenmusik im „Alten Gottesdienst“ bestellten fortan ausschließlich Studenten und einige der Stadtpfeifer und Kunstgeiger oft (oder zumeist) unter der Leitung eines dafür bestimmten Präfecten. Bach hat die Aufführungen wohl nur selten dirigiert.

Die Frage nach der von Stieglitz erwähnten fünften Kirche läßt sich durch einen alljährlich wiederkehrenden Eintrag in den Rechnungsbüchern des Hospitals zu St. Johannis leicht beantworten. Unter der Rubrik „Ausgabe Auf Austheilung, so wohl unter die *Incorporirten*, als auch denen Schülern zu St. *Thomæ* nebst andern Unkosten den alten Herkommen nach“ heißt es 1720:

15 fl. -- Seind an H. Vorsteher der Schulen zu St. *Thomæ* H. Bau Mstr. Lehmann, vor die an denen 3. hohen Fest-Tagen denen Schülern sonst gegebenen Speisen und Kuchen, dafür dieselben die *Music* in der *Johannis* Kirche zu machen haben, auf das 1720^{te} Jahr bezahlt worden, lt der Verord. von 31. *May*. 1720. und *Qvitt*.⁴

In einer Beilage zu diesem Rechnungsbuch quittiert der Thomasschulvorsteher Gottfried Conrad Lehmann den Empfang von 15 Florin folgendermaßen:

Demnach vermöge E. E. Hochweisen Raths alhier ergangenen Verordnung, *sub dato* den 31. *May*. 1720. denen Schülern zu St. *Thomas*, für die abwartung des Gottes dienstes bey der Kirchen zu St. *Johannis*, an denen dreyen Hohen Fest-Tagen, an statt der vormahligen genoebenen Speisung und Kuchen, jährlich fünfzehn Gulden dem Vorsteher berührter Schulen dargegen zu entrichten, ausgemachet worden, und Herr Johan Georg Sieber, als ietziger Zeit Vorsteher des *Hospitals* zu St. *Johannis*, mir endes unterschriebenem, wegen der drey Hohen Fest-Tage, Ostern, Pfingsten und Weynachten dieses 1720^{ten} Jahres Fünzehn Gulden baar ausgezahlet, als wird solches nicht alleine hiermit bekennet, sondern auch über den empfang gebührend *qvittiret*. So gesehen Leipzig den 26. *Novembr*. 1720.

Gottfried Conrad Lehmann
Vorsteher der Schulen zu St. *Thomas*.⁵

⁴ Stadtarchiv Leipzig, *Rechnung Des Hospitals zu St. Johannis vor Leipzig von 1 January bis 31. Decembr. A^o: 1720*, S. 53. Christine Fröde († 2008) hatte mir gegenüber schon in den 1980er Jahren einen solchen oder ähnlichen Eintrag gesprächsweise erwähnt. Sie ist jedoch nicht dazu gekommen, ihre Erkenntnisse in einem entsprechenden Beitrag zu publizieren. Das Singen von Thomasschülern in der Kirche St. Johannis hat zuvor offenbar nur Arnold Schering angemerkt (*Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden*, 2. Bd.: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 123). Dieser Hinweis ist von der späteren Bach-Forschung nicht aufgegriffen worden.

⁵ Stadtarchiv Leipzig, ebenda, S. 79.

Der Eintrag in den Rechnungsbüchern des Hospitals St. Johannis bleibt fortan – auch während der Amtszeit Johann Sebastian Bachs und fernerhin nach 1750 – weitgehend unverändert. In den Rechnungsbüchern der Thomasschule ist der Betrag seit 1720 folgendermaßen ausgewiesen:

13. rt. 3 gl. – Seind von dem *Hospital* zu *St. Johannis* alhier vor die von selbigen vormahls gespeiset 3. Tische Schüler, und denenselben gegebenen Kuchen bezahlet worden, dafür die Schüler an denen Fest Tagen in der *St. Johannis*-Kirche die *Music* zu machen haben.⁶

Später lautet der Eintrag:

13. thlr. 3. gl. – Fr. Johann Helenen Conradin, Schul-Speiserin vor diejenigen 4. Tische, welche vormahls das *Hospital* zu *St. Johannis* selbst gespeiset und an denen 3. hohen Fest-Tagen Kuchen ausgetheilet, solche werden aniezo von dem *Hospital* baar bezahlet, dafür denen Schülern Kuchen, Fleisch, Braten, Brodt und Bier, jedes mahl gegeben wird laut Zettels *sub No* 160.⁷

In späterer Zeit ist die finanzielle Zuwendung auf 16 Taler erhöht worden, wie aus einem entsprechenden Eintrag in der Jahresrechnung des Hospitals zu St. Johannis hervorgeht.⁸

Bis zum Jahre 1719 wurden die Thomasschüler für die „Music“ in der Kirche St. Johannis mit der Lieferung von Naturalien entschädigt.⁹ Mit einer Verordnung des Leipziger Rates vom 31. Mai 1720 wurde diese Praxis dahingehend geändert,¹⁰ daß das Thomasalumnat anstelle der bis dahin empfangenen Viktualien ein Zahlungsäquivalent in Höhe von 15 Florin (später 13 Taler und 3 Groschen) erhielt.

⁶ Hier der Eintrag des Jahres 1724. Stadtarchiv Leipzig, *Rechnung Der Schulen zu St Thomæ in Leipzig Von Lichtmeße Anno 1724. bis Lichtmeße Anno 1725*, S. 12.

⁷ Stadtarchiv Leipzig, *Rechnung der Schulen zu St. Thomæ in Leipzig, Von Lichtmeße Anno 1733. bis Lichtmeße Anno 1734*, S. 48.

⁸ Stadtarchiv Leipzig, *Rechnung des Hospitals zu St. Johannis vor Leipzig Vom 1^{sten} Januarj bis 31^{sten} December Anno 1792*, S. 65.

⁹ Dem Leipziger Bäcker Zacharias Meichßner wurden 1719 für gelieferten Kuchen insgesamt 22 fl. und 14 gl. gezahlt, „vor die *incorporirten* und Schüler zu *St. Thomæ* zubacken, worzu er alles geben, Ostern et Pfingsten“. Stadtarchiv Leipzig, *Rechnung Des Hospitals zu St: Johannis vor Leipzig. Von 1. January bis 31. Decembr Ao: 1719*, S. 97.

¹⁰ Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VIII. 60a (PROTOCOL in die Enge. Von 31. Maji. 1720. bis den 5. Maji 1725.)*, fol. 4v–5r: „XII. Der Vorsteher des Hospitals St. Johannis thue Vorstellung bey der erhaltenen Verordnung: 6.) Schüler Äquivalent bleibt, Kuchen sind bereits abgeschafft u. sollen zusammen 15 fl. gegeben werden.“

Wie den einschlägigen Einträgen in den Rechnungsbüchern des Hospitals zu St. Johannis zu entnehmen ist, erfolgte bis zum Jahre 1719 die Viktualienlieferung dreimal jährlich. Dies ist beispielsweise aus den Angaben des Jahres 1700 ersichtlich:

Ausgabe vor Fleisch:

Im *Martio ao*: 1700.

-- 15 gl. -- vor 12. lb: [Pfund] Rindfl. â 15 pf. zum Braten	} den 20 Martÿ <i>eod</i> : zu Speisung der Thomasschüler
1 fl. 2 gl. 10 pf. vor 26 lb: Kalbfl. â 11 pf. zum Braten	

Im *Majo Ao* 1700

1 fl. 7 gl. 2 pf. vor 26. lb: Kalbfl. â 13 pf. zum Braten	} den 8. Maÿ zu Speisung der Thomas Schüler ¹¹
-- 16. gl. -- vor 12. lb: Rindfl. â 16 pf. zum Braten	

Im *Julio Ao* 1700

-- 16 gl. --- vor 12. lb: Rindfl. â 16 pf. zum Braten	} den 20 Julÿ <i>eod</i> : die Thomas Schüler zu speisen
1 fl. 15 gl. -- vor 27 lb: Kalbfl. zum Braten	

Die Fleischlieferung für die Musik am 1. Weihnachtsfeiertag erfolgte zumeist im Januar oder Februar. Der Monat März war eher eine Ausnahme.

Der früheste Nachweis für eine solche Lieferung stammt vom 16. April 1642,¹² ein weiterer folgt am 28. Juni desselben Jahres.¹³ Wegen der schlechten Versorgungslage während des Krieges erfolgte die Viktualienzuwendung anfänglich wahrscheinlich nur unregelmäßig, später dann dreimal im Jahr. Als Gegenleistung hatten die Alumnen – zumindest in späteren Jahren¹⁴ – an hohen Festtagen die Musik in St. Johannis zu bestellen. Immerhin waren die Thomas-

¹¹ Stadtarchiv Leipzig, *Rechnung des Hospitals zu St. Johannis vor Leipzig. Vom 1 Januarii bis 31 Decembris Ao: 1700*, S. 89–92.

¹² Stadtarchiv Leipzig, *Hospitals zu St. Johannis Rechnung, In Leipzigk, Von Michaelis. An^o. 1641 Biß Michaelis An^o. 1642*, S. 82: „1 fl. 4 gl. 6 p. *eod*. [den 16. Aprilis] Kalbfleisch vor die Schüler“. Die Rechnungsbücher aus den Jahren vor 1639 sind allerdings noch nicht geprüft worden. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß Viktualienlieferungen noch früher stattgefunden haben.

¹³ Ebenda, S. 83: „1 fl. 6 gl. – *eod*. [den 28. Junÿ] Als die Schüler ihre Pfingstmalzeit gehabt.“; an anderer Stelle (ebenda, S. 123) heißt es: „4 gl. Vor 2. braten, vor die Schüler bey dem becker zu braten“.

¹⁴ Wann die Aufführungen begannen, ist den Akten nicht eindeutig zu entnehmen. Nachweislich erfolgten sie aber schon in der Zeit vor 1717 (siehe Fußnote 18). Da im Rechnungseintrag von 1720 (siehe Fußnote 4) vom „alten Herkommen nach“ die Rede ist, kann es sich in St. Johannis nicht um eine erst neu eingeführte Tradition des Musizierens gehandelt haben.

schüler seit ehemdem bei den Beerdigungen auf dem Johannisfriedhof mit einer viertel, halben oder ganzen Schule beständig vor Ort. Vom 24. Dezember 1657 an ist auch ein Organist an der Johanniskirche nachweisbar. Auf Beschluß des Leipziger Rates wurden Heinrich Moeke fortan 6 Florin und 18 Groschen im Jahr gereicht.¹⁵ Das Hospital verfügte über beträchtliche Zinserträge aus verliehenem Kapital, aus Kostgeldern, durch Kollekteneinnahmen in den Kirchen St. Nicolai und St. Thomas, durch Erträge aus der Landwirtschaft und Viehzucht, insbesondere aus der Verpachtung von Ländereien, aus Legaten, durch Beerdigungen wie auch durch das Brauen von Bier.¹⁶ Die Speisung der Thomasschüler wird auch an anderen Stellen noch erwähnt. So heißt es in einer undatierten Spezifikation „Die Schule zu St. Thomas betreffend“ aus dem 17. Jahrhundert unter Punkt 11: „Alle 3 Haupt Feste würden 2 Tisch Schüler aus dem Hospital zu St. *Iohannis* gespeiset.“¹⁷

Die vor dem Grimmaischen Tor (außerhalb der Stadtmauern) befindliche und dem Hospital St. Johannis zugehörige Kirche wurde im Jahre 1695 mit einer kleinen neuen Orgel ausgestattet. Über das bis dahin verwendete Instrument existieren keine konkreten Angaben. Der Gottesdienst begann bereits früh um 6 Uhr und war um 7.30 Uhr oder etwas später zu Ende. Ein „ordentlicher Pastor“ hielt die Predigt über das Evangelium des jeweiligen Sonn- oder Festtags, und seit 1713 wurde alle 14 Tage das Abendmahl gehalten. Den Gottesdienst in der Vorstadtkirche erläutert der Leipziger Chronist Christoph Ernst Sicul im Jahre 1717 folgendermaßen:

§. 5. Um VI Uhr wird der Gottesdienst zu *St. Johannis* vorm Grimmischen Thore angefangen/ und es vor der Predigt nicht viel anders gehalten/ als gleich itzo von denen andern Amts-Kirchen/ wenn keine *Music* darinnen ist/ gemeldet werden soll: maßen in dieser *Johannis*-Kirche niemals einige *Music* (die 3. hohen Feste ausgenommen) zu hören/ sondern bloß das Orgelwerckgen in die Teutschen Lieder gespielt wird. Die Predigt | [*Sonnt.*] geschiehet über das Evangelium von dem ordentl. *Pastore* und nach der Predigt wird einen Sonntag um den andern/ also alle 14. Tage mal/ das Amt gehalten; der ganze Gottesdienst aber/ wenn zumal keine *Communion* ist/ um halb 8. bis 8. Uhr geendigt.¹⁸

¹⁵ Stadtarchiv Leipzig, *Hospital Rechnung zu St. Johannis, von Michaelis Anno 1657. bis Michael Ao: 1658*, S. 56: „1 fl. 15 gl. – Heinrich Moecken, so die Orgel in der Kirchen zu St. Johannis schläget, das Qvartal Weihnachten Ao: 1657. den 24. Dec: laut Qvitung No: 6. Alhier ist zu merken, daß E. E. Rath Ihm jährlich 6 fl. 28 gl. zur Besoldung reichen, verwilliget.“

¹⁶ Im Jahre 1718 zum Beispiel beliefen sich die Einnahmen auf insgesamt 4461 Florin. Stadtarchiv Leipzig, *Rechnung des Hospitals zu St. Johannis von 1^{sten} Januarj 1717 bis 31^{sten} Decembr. 1718*, S. 61.

¹⁷ Stadtarchiv Leipzig, *Stift. VIII. B. 113*, fol. 4v.

¹⁸ C. E. Sicul, *NEO ANNALIUM LIPSIENSIIUM, CONTINUATIO II. Oder Des mit dem 1715ten Jahre Neu-angeganenen Leipziger Jahr-Buchs Dritte Probe*, Leipzig 1717,

Entscheidend ist der Hinweis, daß mit Ausnahme der drei hohen Feste in der Kirche St. Johannis nicht musiziert wurde – aber an jenen drei hohen Festtagen, am 1. Weihnachtsfeiertag, am Ostersonntag und am Pfingstsonntag tatsächlich eine „Music“ erklang. In welchem Jahr die Aufführungen begannen, konnte den bislang ermittelten Quellen nicht entnommen werden.¹⁹

Die Stiftsprediger im 18. Jahrhundert waren folgende:²⁰

Johann Jakob Kramer (1685–1702), seit 1693

Wilhelm Hassert (1662–1712), seit 1702

Johann Georg Hoffmann (1677–1743), seit 1713

Friedrich Benedikt Kettner (1678–1749), seit 1714

Christian Samuel Forbiger (1714–1806), seit 1750

Der „Observator“ der öffentlichen Ratsbibliothek zu Leipzig, Anton Weiz, weiß im Jahre 1728 über die Johanniskirche folgendes zu berichten:

Anno 1695. aber wurde eine Orgel hinein gesetzt / wie aus beygehender *Inscription* zu ersehen:

Impensis sacri A'erarii
Atque
Pro Quodam Sumptu
ELIS. SCHUTZIÆ
Organon hoc Pnevmaticum
F. C.
GEORGIVS WINCKLER
Hæreditarius in Dölitz, &c. &c.
Senator & Aedilius Lipsiensis
P. T. Curator hujus ædis
Anno M. DC. LXXXV.

S. 567f. Siehe auch G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970, S. 40.

¹⁹ Aus einer späteren Streitsache geht hervor, daß die Thomasschüler die „Music“ in der Kirche St. Johannis „vermöge ihres zu genüßen habenden Gestiffts“ zu verrichten hatten. Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII. B. 37^b* (*Acta die von dem Küster an der Johanniskirche, Johann Gottlieb Meißnern wider den Organist an gedachter Kirche Carl Gideon Rögner angebrachte Beschwerde, samt was dem anhängig betr. Ao: 1800*), fol. 7r.

²⁰ Zu den angegebenen Daten siehe R. Grünberg, *Sächsisches Pfarrerbuch. Die Pärchien und Pfarfer der Ev.-luth. Landeskirche Sachsen (1539–1939)*, 2 Bde., Freiberg 1939/40.

Anno 1713. ließ E. Hoch-Edler und hochweiser Rath der Cantzel gegen über an der Mitternachts-Seite einen Raths-Stuhl bauen. ... Sie hat ebenfalls, wie das gantze Stifft, zu ihren Vorsteher, den Hoch-Edlen und Hochweisen Herrn, Herrn Johann George Siebern, Erb-Lehn- und Gerichts-Herrn auf Plausig, Vornehmen des Raths, und berühmten Handels-Herrn; Nebst diesen auch ihren *ordinirten* Priester, der alle Sonn- und Fest-Tage über das gewöhnliche Evangelium prediget, Nachmittage aber, wie auch Dienstags und Donnerstages, Catechismus-Examen hält. Der Küster (welcher ehemals die Teutschen Lieder angefangen) sorget nebst seinen andern Verrichtungen vor das Geläute, und werden die Lieder anitzo von einen Schulhalter abgesungen. Der Organist und Almosen-Sammler verrichten ihre gewöhnlichen *Labores*, wie in denen andern Kirchen.²¹

Das von Anton Weiz erwähnte Orgelwerk²² war von dem Orgelbauer Tobias Gottfried Trost für 175 Reichstaler zum Osterfest 1695 (3. April) fertiggestellt worden. Am 1. Juni 1742 wurde mit dem Abbruch der Orgel begonnen. Ein neues Instrument erbaute der Leipziger Universitätsorgelmacher Johann Scheibe, wobei er Pfeifenmaterial der kurz zuvor in der Thomaskirche demonstrierenden kleinen „Schwalbennestorgel“ wiederverwendete. Am 2. Juni 1743 wurde das noch nicht ganz fertiggestellte Instrument erstmals gespielt. Im Herbst 1743 kam es zu einer Examination des neuen Orgelwerkes durch Johann Sebastian Bach und den Orgelbauer Zacharias Hildebrandt.²³

Als Organisten wirkten im 17. und 18. Jahrhundert:²⁴

Johann Michael Steinert (1694–1731)

Johann Gottlieb Reinicke (1731–1747)

Johann Georg Hille (1747–1766)²⁵

Christian Colditz (1766–1768)

Carl Gideon Rögner (1768–1803).²⁶

²¹ A. Weiz, *Bibliothecæ Amplissimi Senatus Lips. Publicæ Observatoris Verbessertes Leipzig, oder Die vornehmsten Dinge, so von Anno 1698. an biß hieher Bey der Stadt Leipzig verbessert worden*, Leipzig 1728, S. 21–23.

²² Das Orgelwerk hatte 10 Register, Pedal und ein Manual.

²³ Siehe dazu U. Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen. Ein Orgelinventar*, Leipzig 1980, S. 177; Dok II, Nr. 519; Dok III, Nr. 666 (S. 88), Nr. 740.

²⁴ Bis 1694 amtierte als Organist der Oberleichenstreiber Christian Heinrich. Zu den Organisten an der Kirche St. Johannis siehe auch Ephoralarchiv Leipzig, I-C-245 [672] (*Acta die Bestellung der Organistendienste an den Kirchen zu S. Thomæ, Nicolai, der neuen-Peters- und Johannis-Kirche 1718–1883*).

²⁵ Vielleicht ist er ein direkter Verwandter des Kantors Johann Georg Hille in Glaucha bei Halle. Diesen hatte Bachs Privatsekretär Johann Elias Bach im Juni 1740 um die Überlassung eines Singvogels gebeten; vgl. Dok II, Nr. 477.

²⁶ R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899 (Reprint Leipzig 1978), S. 181. Rögner erhielt seit 1776

Rögner erhielt am 22. Februar 1774 aus dem Vermögen des Hospitals St. Johannis „zwey Taler wegen der am vergangenen Sontage, mit Beyhülfe einiger *Musicorum*, aufgeführten *Music*“. Es fanden – zumindest in späteren Jahren – auch außerhalb der hohen Festtage Figuralaufführungen statt.²⁷ Im vorliegenden Fall scheint der Organist die Musik selbst initiiert zu haben. Ob Thomasschüler mit hinzugezogen worden sind, ist dem Dokument nicht zu entnehmen. Im Jahre 1780 wurden Rögner jeweils zwei Taler zur „Ergötzlichkeit“ für die *Music* „bey dem Ernte Feste sowohl bey dem Gottesdienste am Reformation Feste“ bewilligt.²⁸

Wie aus einem Bericht von 1799 hervorgeht, begann der Gottesdienst in späteren Jahren – wie auch in den anderen Leipziger Kirchen – nicht mehr zu so früher Stunde.

6) In der St. Johannis- oder Gottesacker-Kirche vor dem Grimmaschen Thore ist ebenfalls nur ein ordinirter Prediger angestellt, welcher an Sonntagen und Feyertagen im Sommer früh von 7 bis nach 9 Uhr, im Winter aber von 8 Uhr bis nach 10 Uhr den Gottesdienst mit einer Predigt hält, Nachmittags aber von 2 bis nach 3 Uhr Katechismus-Examina mit Kindern anstellt. Communion wird einen Sonntag um den andern gehalten; und alsdenn ist jedesmal den Donnerstag vorher eine Predigt oder Bußvermahnung. Außerdem muß der Prediger wöchentlich an den Dienstagen und Donnerstagen Katechismus-Examina mit den Kindern halten. In diese Kirche sind eigentlich nur die Hospital-Brüder und Schwestern des St. Johannis-Hospitals eingepfarrt; indessen besucht auch ein großen Theil der Bewohner aus der Grimmaischen Vorstadt und aus den angränzenden Kohlgärten diese Kirche. Die Kirchenbedienstete sind ein Organist und ein Küster und Präcentor.²⁹

Wann diese Änderung eintrat, konnte noch nicht ermittelt werden. Wichtig ist der Hinweis, daß die Gottesdienste in der Johanniskirche vor allem auch von Bewohnern der Grimmaischen Vorstadt besucht wurden.

eine jährliche Besoldung von 30 Talern und wurde somit schon wesentlich besser bezahlt als seine Amtsvorgänger.

²⁷ Stadtarchiv Leipzig, *Stift. II. 162 (Varia den Küster und den Organisten zu St. Johannis betr. 1736–1783)*, fol. 13. Die Notiz bezieht sich wohl auf den Sonntag Invocavit. Nachweislich seit 1751 wurde in Leipzig auch während der Fastenzeiten figuraliter musiziert. So erklangen das „Credo“ und das „Agnus Dei“ aus Gottlob Harrers Messe in F-Dur (D-B, *Mus. ms. 9408/4*) am Sonntag Invocavit (28. Februar) 1751 in der Nikolaikirche und eine Woche darauf, am Sonntag Reminiscere (7. März), in der Thomaskirche; siehe auch U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, Beeskow 2006, S. 126f.

²⁸ Stadtarchiv Leipzig, *Rechnung des Hospitals zu St. Johannis vor Leipzig Vom 1^{sten} Januarj bis 31^{sten} Decembr Anno 1780*, S. 58f.

²⁹ F. G. Leonhardi, *Geschichte und Beschreibung der Kreis- und Handelsstadt Leipzig nebst der umliegenden Gegend*, Leipzig 1799, S. 421f.

Zu jener Zeit musizierten die Thomasalumni in der Kirche St. Johannis erst gegen 11 Uhr. Dies ist der auf den 10. Juni 1795 datierten Stellungnahme des Thomaskantors Johann Adam Hiller in der Streitsache um die Exmatrikulation des Thomasalumni Ernst Adolph Rück³⁰ zu entnehmen:

Es war am verwichenen ersten Weynachtsfeyertage, wo das *Alumneum* alljährlich um 11 Uhr eine Musik in der Johanniskirche aufzuführen hat, und dazu die Instrumente von der Schule mitnimmt, daß den Terzianer Rück ein anderer Terzianer Stäber bat, für ihn ein Violinfutteral mit herein zu nehmen, weil er früher weggehen mußte; diesem schlug Rück es ohne Ursache ab. Der Qvästor, der über die Instrumente die Aufsicht hat, befahl es ihm; diesen lachte er aus, lief davon und ließ den Kasten stehen. Der Quaestor sagt das hernach auf der Schule dem Präfect Müller, der die Musik aufgeführt hatte. Dieser ruft Rücken zu sich, verweist ihm seinen Ungehorsam, und befiehlt ihm sogleich das Violinkästchen aus der Johanniskirche zu holen. Rück weigert sich ... |

Rück ward nun vom Präfect Müller zu mir gebracht, und da mir die Sache vorgetragen ward, konnte ich nicht anders als den Befehl des Präfects zu bestätigen, und dem Rück nochmals zu befehlen, daß er sogleich das Kästchen mit den Violinen holen solle, weil ich sie Nachmittag in der Thomaskirche haben müße. Rück von Wuth glühend im Gesicht, rannte von mir mit Ungestüm fort, nicht nach dem Geigenkasten, sondern zu seiner Mutter, und denselben Nachmittag bekam ich den ersten unverschämten beleidigenden Brief von seinem Vater ...

Johann Adam Hiller³¹

Wann die Gottesdienste verlegt wurden, war noch nicht zu ermitteln. Vielleicht erfolgte die Zeitverschiebung wegen des Umbaus der Kirche St. Nikolai. Nach einer Notiz des Thomasküsters Gottlob Friedrich Rothe wurde daselbst seit dem 6. November 1785 nicht mehr figuraliter musiziert: „den 6. Nov. 1785. oder den 24. p. *Trinit*, war auf Vorstellung des Hrn. *Cantoris* u. erfolgte *Resolution* des *Consistorii*, die erste *Nicolai Music*, in hiesiger [Thomas] Kirche“.³²

³⁰ Rück wurde 1777 in Abnaundorf bei Leipzig geboren und am 12. Mai 1792 in die Thomasschule aufgenommen, wo er am 13. Januar 1795 von Johann Adam Hiller von der Schule verwiesen wurde. Über sein weiteres Schicksal ist nichts bekannt.

³¹ Stadtarchiv Leipzig, *Stift VIII. B.16 (Acta* Die von George Rücken, über die Exclusion seines Sohnes, eines gewesenen Alumni auf hiesiger Thomasschule, und sonst geführte Beschwerde, samt was dem anhängig, betreffend. Anno 1795), fol. 35r+v.

³² Archiv der Thomaskirche zu Leipzig, *Nachricht, wie es, in der Kirchen zu St: Thom: alhier, mit dem Gottes Dienst, Jährlichen so wohl an Hohen Festen, als andern Tagen, pfleget gehalten zu werden. aufgezeichnet von Johann Christoph Rosten, Custode ad. D. Thomæ anno 1616*, fol. 19r. Die Aufzeichnungen von Rost wurden von seinen Amtsnachfolgern Christian Köpping (seit 1740) und Gottlob Friedrich Rothe (seit 1772) fortgesetzt. Siehe auch A. Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben in 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 633. Die offizielle Einweihung

Die Figuralaufführungen mußten fortan in der Thomaskirche stattfinden. Dies erklärt denn auch, weshalb in den von Hiller 1789 und 1790 publizierten Texten zur Leipziger Kirchenmusik ausschließlich die Thomaskirche als Aufführungsort angegeben ist.³³ In den beiden Hauptkirchen (St. Nikolai und St. Thomas) sowie in der Neukirche begann der Gottesdienst auf Beschluß des Leipziger Rates seit dem 15. August 1789 erst um 7.30 Uhr.³⁴

Der Präfekt, der nach Hillers Aussage die Figuralaufführung am 1. Weihnachtsfeiertag 1794 in der Johanniskirche dirigierte, war Carl Gottlob Müller,³⁵ der in einem Vernehmungprotokoll vom 8. Juli 1795 als „erster Chorpräfekt“ geführt wird.³⁶ Damit stellt sich zwangsläufig die Frage, welche Kantorei für die Figuralmusik in der Vorstadtkirche zuständig war. Anhand der kargen Aktenlage ist eine eindeutige Klärung nicht möglich. Es ist aber anzunehmen, daß diese Aufgabe wohl eher der zweiten als der ersten Kantorei oblag. Carl Gottlob Müller avancierte im Jahre 1795 zum ersten Präfekten; zum Weihnachtsfest 1794 hatte er vermutlich noch das Amt des zweiten Präfekten zu verwalten und dürfte insofern die zweite Kantorei in der Johanniskirche dirigiert haben. Dies deckt sich auch mit der Aussage des Straßenbereuters³⁷ Georg Rück, dem Vater des exmatrikulierten Alumnus, der Müller in einer Beschwerdeschrift vom 26. Dezember 1794 als zweiten Präfekten bezeich-

der Kirche erfolgte erst am 1. Januar 1797. Aber schon im Jahre 1794 wurden erste Gottesdienste darin wieder abgehalten. Am 9. Juli 1794 wurde der nachmalige Thomaskantor August Eberhard Müller zum Organisten der Nikolaikirche gewählt (vgl. Fußnote 24).

³³ *Erstes Jahr der geistlichen Musiktexte in der Thomas-Kirche zu Leipzig. Aufgeführt von Johann Adam Hiller. 1789–1790* (Exemplar: D-LEm, I B 4 a).

³⁴ Stadtarchiv Leipzig, Tit. VIII. 71 (*Protocoll in die Enge vom 27. May 1786. bis 29. Aug. 1795.*), fol. 69 v.

³⁵ Müller wurde 1774 in Eilenburg geboren und im April 1788 in die Thomasschule aufgenommen, wo er bis April 1796 verblieb. Am 14. April 1796 erfolgte seine Immatrikulation an der Universität Leipzig für das Studium der Theologie. Im Jahre 1798 bewarb er sich erfolglos um das vakante Kantorat in Freiberg. Im Jahre 1800 übernahm er das Kantorat in Leisnig, wo er am 14. April 1844 verstarb. Die Daten zu Müller entstammen dem *Album Alumnorum Scholæ Thomanae Lipsiensins. Tomus II. ab anno 1700–1846* (Archiv des Thomanerchors Leipzig, ohne Signatur). Das Album wurde von Bernhard Friedrich Richter schon vor 1907 angelegt und ist von ihm in späteren Jahren noch ergänzt worden.

³⁶ Wie Fußnote 31, fol. 53v. Der Rechtsstreit um die Exmatrikulation des Alumnus Ernst Adolph Rück zog weite Kreise und beschäftigte zunächst den Leipziger Rat, dann auch das Oberkonsistorium. Mit einer Petition hatte sich der Beschwerdeführer Georg Rück außerdem an den sächsischen Kurfürsten gewandt. Er wurde letztlich jedoch abgewiesen.

³⁷ Reitlehrer für hohe Standespersonen, der vor allem auch die Pferde zum Reiten abrichtet.

net.³⁸ Wie aus der Vernehmung des Alumnus Johann Gottlob Schwips hervorgeht, oblag es den „untersten 18 *Alumnis* ... so oft in der Johanniskirche Musik aufgeföhret werde, die Instrumente sowohl aus der Schule in diese Kirche, als auch sodann in die Schule zurück zu tragen.“³⁹ Wenn aber 18 Alumnus für den Transport der Instrumente zuständig waren, dann dürfen wenigstens ebenso viele Instrumente in der Johanniskirche gebraucht worden sein. 18 Alumnus standen dann aber auch – teils als Sänger, teils als Instrumentalisten – für die Musik daselbst zur Verfügung. Das entspricht auch Hillers eigener Darstellung über die Figuralmusik an der Schola Thomana aus dem Jahre 1793. Sie erfolgte als Danksagung an den Musikpublizisten Johann Gottlieb Carl Spazier, denn dieser hatte im Januar 1793 in der ersten Ausgabe seiner „Berlinischen musikalischen Zeitung“ Hillers Verdienste um den Erhalt der „Singechöre“ an der Schola Thomana gewürdigt – dies umso mehr, „da der Verfall der Singechöre immer merklicher wird“.⁴⁰ Über das Musizieren an der Schola Thomana weiß Hiller zu berichten:

Das Singen ist indeß nicht ihr einziges Talent in der Musik. Es sind einige darunter, die Clavier und Orgel nicht schlecht spielen. Einer ist da, der die Pauken kunstrichtig schlägt, und außerdem die Baßposaune bläst. Bei den Violinen finden sich jetzt fünf, die sehr gut sind, fünf bis sechs andere eifern ihnen nach, und werden von Zeit zu Zeit besser: so daß in unsern Uebungsstunden, Montags, Mittwochs und Freitags, von elf bis zwölf Uhr, die Violinen wenigstens mit zehn Spielern besetzt sind. Die Bratsche ist dreifach; zu den Bässen sind zwei Contrevioline, zwei Violoncelle und zwei Fagotte. Dazu kommen noch zwei Flöten und zwei Waldhörner: so daß sich das Personale der Instrumente wenigstens auf *drei und zwanzig* beläuft, und für den Gesang der Chöre immer noch *zwei und dreißig* übrig bleiben. In Wahrheit, ein Institut, das Leipzig zu großer Ehre gereicht. Welche Stadt in Deutschland, außer Dresden, hat etwas, das unserm Alumnäo gleich käme?

Freilich werden mir, bei Ausführung der Musiken, durch die andern Kirchen auf dreißig Subjecte entzogen; aber dann kommen mir funfzehn zur Kirchenmusik verordnete Musiker zu Hülfe: so daß sich in der Kirche, wo Musik ist, doch immer ein Orchester von achtzehn Sängern und ohngefähr acht und zwanzig Instrumentisten zusammen findet.⁴¹

Die Verfechter einer solistischen Chorbesetzung werden sich daher fragen müssen, wann, von wem und weshalb ein Figuralchor von angeblich vier auf nachweislich achtzehn Sänger „aufgerüstet“ worden ist, denn die Anzahl der Alumnus wurde seit 1750 lediglich um eine Stelle, von 55 auf 56 erweitert.

³⁸ Wie Fußnote 31, fol. 13 r.

³⁹ Ebenda, fol. 51 v. Schwips, geboren 1777 in Calbitz, wurde am 12. Mai 1792 in das Thomasalumnat aufgenommen, das er im April 1800 verließ. 1799 war er erster Chorpräfekt.

⁴⁰ *Hillers Singechöre in Leipzig*, in: BMZ 1793 (1. Stück, 9. Februar), unpaginiert.

⁴¹ BMZ 1793 (8. Stück, 30. März), ohne Paginierung.

Wie sich die Alumnen beim Singen im Gottesdienst zu verhalten haben, war von Hiller folgendermaßen angeordnet:

- 1) Jeder Alumnus muß sein Gesangbuch mit in die Kirche bringen, und darinne die zu singenden Lieder bey Zeiten aufschlagen. Primaner und Secundaner, die dawider handeln, werden mit 1 Gr. Strafe notirt;
- 2) Während dem Singen der Lieder, so wie unter der Musik, soll, außer dem Präfect, wenn er mit dem Organist zu communiciren hat, keiner auf dem Chor hin und wieder laufen, oder sich wieder setzen, keiner mit dem andern plaudern, schäkern und lachen; sondern sittsam vor den Augen der Gemeine auf dem Chor aufrecht stehen, und in den allgemeinen Gesang andächtig einstimmen, so wie bey der Musik aufmerksam seyn. Ob und wenn Bestrafung nöthig ist, bleibt dem Gutachten des Inspectors anheim gestellt.
- 3) Das Weglaufen aus der Predigt an Sonn- und Festtagen, ist eine alte Gewohnheit der Schüler, die im Winter, bey strenger Kälte, besonders im Neujahrsingen, oder bey denen, die früh Leichen zu singen hatten, allenfalls statt findet. Doch ist dieselbe möglichst einzuschränken, und nur mit Erlaubniß des Inspectors Gebrauch davon zu machen. Sich mit andern Büchern, wohl gar mit Romanen, während der Predigt, in einen Winkel zu setzen, zeigt einen sehr unbedachtsamen und leichtsinnigen Menschen an, und kann nicht gestattet werden.⁴²

Für den Choralgesang im Gottesdienst hatten die Alumnen schon seit ehemals ihre eigenen Gesangbücher zu benutzen. Dies ist auch in den Schulgesetzen von 1733 so verankert:

Es soll auch ein ieder ein Gesangbuch haben, und dasselbe bey sich führen, so oft er es brauchet, worauf die *Praefecti* der Chöre Acht zu geben haben.⁴³

Daher kann sich der in der Schulordnung von 1723 abgedruckte Passus, die Knaben haben

II. So lange auf ihren Bäncken stille sitzen, bis sie zu denen Pulten geruffen werden, so dann aber sich dergestalt vor dieselbe stellen, damit ein ieder den aufgelegten Text sehen, und keiner den andern im Singen hindern möge.⁴⁴

⁴² Stadtarchiv, *Stift VIII. B. 15 (Acta Einige, dem Angeben nach, auf hiesiger Thomas-Schule eingerissene Unordnungen und diesfalls eingezogene Erkundigung betreffend Eingegangen bey der Rathsstube zu Leipzig. Anno 1795)*, fol. 11r.

⁴³ *E. E. | Hochweisen Raths | der Stadt Leipzig | Gesetze | der Schule zu | S. THOMÆ. | [...]*, Leipzig 1733, S. 6; Faksimile in: *Die Thomasschule Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Ordnungen und Gesetze 1634, 1723, 1733*, zusammengestellt und mit einem Nachwort von H.-J. Schulze, Leipzig 1987.

⁴⁴ *E. E. Hochw. Raths | der Stadt Leipzig | Ordnung | der Schule | zu S. THOMÆ. | [...]*, Leipzig 1723, S. 72, Faksimile in: *Die Thomasschule Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs* (wie Fußnote 43).

wohl kaum auf das gemeinsame Benutzen der mitgebrachten (ohnehin kleinformatigen) Gesangbücher beziehen. Der auf dem jeweiligen Pult aufgelegte „Text“ war vermutlich ein gedrucktes Notenbuch, etwa ein Stimmenexemplar des „Florilegium Portense“, oder die Aufführungsstimme von einem figuralen Kirchenstück. Während des Choralgesangs und der Figuralmusik hatten alle Alumni zu stehen. Das Hinsetzen war ihnen untersagt. Daraus ist nicht zu entnehmen, daß bei der Figuralmusik nur ausgewählte Schüler mitgewirkt hätten.

Nachweislich wurde in der Kirche St. Johannis also figuraliter musiziert. Damit unterschied sich das Gotteshaus lange Zeit von der Kirche St. Petri, in die nach Bachs Angaben der „Ausschuß“ käme, also diejenigen Alumni, „so keine *music* verstehen, sondern nur nothdörfftig einen *Choral* singen können.“⁴⁵ In St. Johannis wurden wohl nur kurze Figuralstücke aufgeführt, wie sie auch im sogenannten „Alten Gottesdienst“ der Paulinerkirche erklangen.⁴⁶ Zu denken wäre etwa an die kurze Pfingstkantate „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ (BWV 59). Wie aus einer anderen Streitsache hervorgeht, war den Thomasschülern in den Jahren 1798 und 1799 wegen der extrem strengen Kälte das „Musikmachen“ am 1. Weihnachtsfeiertag erlassen worden.⁴⁷ Ein Wegfall der Figuralmusik aus demselben Grund hätte auch in den beiden Hauptkirchen erfolgen können.

Als der Leipziger Rat auf Antrag Hillers am 2. April 1792 für vier Stadtpfeifer und zwei Türmer ein Benefizium von 12 Talern bewilligte, wurde festgelegt, daß dafür die Thomas-, Nikolai-, Peters- und Johanniskirche zu gleichen Teilen aufzukommen und jeweils drei Taler zu zahlen hätten.⁴⁸ Die Instrumentalisten waren also auch aus dem Etat des Hospitals St. Johannis zu bezahlen, weil sie gelegentlich dort zur Musik gebraucht wurden. Dies belegt auch folgender Eintrag in der Jahresrechnung 1792:

⁴⁵ Dok I, Nr. 22 (S. 60).

⁴⁶ Vgl. BJ 2008, S. 184 f. (A. Glöckner).

⁴⁷ Ephoralarchiv Leipzig, I-C-142 [830] (*Acta Carl Gideon Rögner, Organist an der Johanniskirche, Johann Gottlieb Meißnern, Küstern daselbst*), fol. 10r; und außerdem Stadtarchiv Leipzig, Tit. VII. B. 37^b (*Acta die von dem Küster an der Johanniskirche, Johann Gottlieb Meißnern wider den Organist an gedachter Kirche Carl Gideon Rögner angebrachte Beschwerde, samt was dem anhängig betr. Ao: 1800.*), fol. 15r+v; ebenda, fol. 22v–23r: „Kann der Herr *Capell*-Meister [Hiller] bezeugen, daß am vergangenen Weynachtsten, gar keine *Music* aufgeführt worden; und daß der Küster Meißner es dahin gebracht habe, hat er mir selbst in der *Sacristey* erzählt“. Ob der Pastor oder der Küster den Ausfall der Musik veranlaßte, konnte in der Streitsache nicht geklärt werden. An anderer Stelle (ebenda, fol. 24r) erklärt der Organist Rögner, daß er „bey aufführender Musick nicht *accompagniren* und auch zugleich *dirigiren* kann.“

⁴⁸ Stadtarchiv Leipzig, Tit. VIII. 71 (*Protocoll in die Enge vom 27. May 1786. bis 29. Aug. 1795*), fol. 175r.

3 Thlr. Denen Stadtmusickern welche bey Einführung der verbesserten Melodie des Glaubens in der St. Johannis Kirche musicalisch mit Posaunen und Trompeten geblasen haben.⁴⁹

Immerhin hatte Bach in seinen 27 Leipziger Amtsjahren für 76 Figuralaufführungen in der Johanniskirche zu sorgen.⁵⁰ Offenbar ließ er sich dabei – wie bei den Aufführungen in der Universitätskirche St. Pauli – zumeist von einem Präfekten vertreten.

Noch mehr, als uns bislang bewußt war, wird deutlich, welch beträchtliches Arbeitspensum Bach an hohen Kirchenfesten zu bewältigen hatte. Zu organisieren waren für solche Tage in der Regel sechs, im Ausnahmefall sogar sieben Figuralaufführungen:

6.00 Uhr: Frühgottesdienst in der Hospitalkirche St. Johannis, Figuralaufführung der Thomaner und Stadtpfeifer (vermutlich der 2. Kantorei zumeist wohl unter der Leitung eines Präfekten)

7.00 Uhr: Frühgottesdienst in der Kirche St. Nicolai, Figuralaufführung der 1. Kantorei, der Stadtpfeifer und Studenten unter der Leitung des Thomaskantors

7.00 Uhr: Frühgottesdienst in der Kirche St. Thomas, Figuralaufführung der 2. Kantorei unter der Leitung eines Präfekten

9.00 Uhr: Akademischer („Alter“) Gottesdienst in der Kirche St. Pauli, Figuralaufführung nach der Predigt unter der Mitwirkung von Studenten und einiger Stadtpfeifer (wohl zumeist unter der Leitung eines Präfekten)

13.15 Uhr: Vespertagesdienst in der Kirche St. Thomas, Figuralaufführung der 1. Kantorei, der Stadtpfeifer und Studenten unter der Leitung des Thomaskantors

13.15 Uhr: Vespertagesdienst in der Kirche St. Nicolai, Figuralaufführung der 2. Kantorei unter der Leitung eines Präfekten

Wie aus dem Protokoll des Engen Rates vom 7. März 1770 hervorgeht, hatten die Alumnus zur Amtszeit von Johann Friedrich Doles erst um 7.00 Uhr in der Johanniskirche zu singen.

6.) Bitte H. Johann Friedrich Doles, *Cantor* auf der Thomas-Schule, zu genehmigen, daß er das *Directorium Musices* in der Pauliner Kirche, worzu er in Vorschlag gebracht worden, übernehmen möge.

Hierbey wird erinnert, daß zwar der ehemalige *Cantor*, H. Cunau, solches ebenfalls über sich gehabt, aber sich meist mit *Studenten* beholfen, maaßen den Ersten Feyertag die Schüler früh um 7. Uhr in das *S^t Johannis-Hospital*, hernach in die Haupt-Kirchen

⁴⁹ Stadtarchiv Leipzig, *Rechnung des Hospitals zu St. Johannis vor Leipzig Vom 1^{sten} Januarj bis 31^{sten} December Anno 1792*, S. 90.

⁵⁰ 1733 gab es wegen der Landestrauer nur eine Aufführung am 1. Weihnachtsfeiertag. Die Aufführungen zu Ostern und Pfingsten mußten entfallen.

Vor- und Nachmittage gehen müßten, und wenn sie auch zu Mittage in die *Pauliner* Kirche sich begeben sollten, kaum ein paar Bißen würden eßen können.

Concl. Sey nicht *de concedendis*, wenn es zum *Præjudiz* der Schüler gereiche.⁵¹

Zu den sechs Gottesdiensten, in denen an hohen Kirchenfesten figuraliter zu musizieren war, konnten auch noch Leichengänge zum Johanniskirchhof mit hinzukommen – und womöglich mußte noch für die Figuralaufführung am 2. Feiertag geprobt werden. Was wundert es, wenn Carl Philipp Emanuel Bach dem nachmaligen Bach-Biographen Johann Nicolaus Forkel zu berichten weiß: „Bey seinen vielen Beschäftigungen hatte er kaum zu der nöthigsten Correspondenz Zeit, folglich weitläuftige schriftliche Unterhaltungen konnte er nicht abwarten“.⁵²

⁵¹ Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VIII. 69*, fol. 99r (*Protocoll in die Enge vom 22 Jun. 1767. bis 20. Mart. 1775.*).

⁵² Dok III, Nr. 803.

52

Ausgabe

Zur Ausbildung sowohl unter die
Incorporierten, als auch unter die Schulern zu St.

15. — **St. Thoma** nach dem alten Verzeichnis von alter
Zeit kommen nach
301 — **St. Thoma** nach dem alten Verzeichnis von alter
Zeit kommen nach
220 — **St. Thoma** nach dem alten Verzeichnis von alter
Zeit kommen nach
313 — **St. Thoma** nach dem alten Verzeichnis von alter
Zeit kommen nach
311 — **St. Thoma** nach dem alten Verzeichnis von alter
Zeit kommen nach
311 — **St. Thoma** nach dem alten Verzeichnis von alter
Zeit kommen nach
3 — **St. Thoma** nach dem alten Verzeichnis von alter
Zeit kommen nach

102.
103.
104.
105.
106.
107.

Summa
St. J. 1720.

Abbildung 1: Rechnung des Hospitals zu St. Johannis 1720, S. 53

79

Annaes Könige V. d. J. Josephinischen Reichs' allfian-
 zungsmässigen Konvention, sub dato von St. May
 1720. Von den Desularen zu St. Thomas, über die
 abberachtung des Gottesdiensts aus der Kir-
 chen zu St. Johannis, an demn Vorger zu
 den fest = Tagen, von Stett der vornehmlichen ge-
 nossam Konvention mit Riesen, jährlich fünf-
 zehn Gulden von den Desularen, unrichtiger Desularen
 vorgehen zu unterrichten, abgemacht worden,
 mit zwei Jahren Spang dienen, als andern Zeit
 Hofstabs des Hospitals zu St. Johannis, mit
 unterrichten sein können, wegen der Vorz
 fest = Tagen, Ostern, Himmelfahrt und Abwesenheit
 über 1720ten Jahres. Die fünf Gulden davon
 abgezahlt, als hier verfahren nicht alleine
 zu demt erhalten, sondern auch über den
 anhang gegebenet quittiert.

Leipzig den 26. Novemb. 1720.
 Johann Conrad Lohmann
 Hofstabs des Desularen zu
 St. Thomas.

Abbildung 2: Rechnung des Hospitals zu St. Johannis 1720, S. 79

Eine Klaviersonate von C. P. E. Bach aus dem Besitz J. S. Bachs

Von Peter Wollny (Leipzig)

Die vor mehr als einem Jahrzehnt begründete neue Gesamtausgabe der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs (CPEB: CW) bietet immer wieder Anlaß zur Beschäftigung mit Teilgruppen der nahezu unüberschaubar großen Zahl von handschriftlichen Quellen zum Schaffen des zweitältesten Bach-Sohns. Speziell bei den frühen Werken sind häufig vertrackte Probleme der Überlieferung zu lösen;¹ dabei öffnen sich nicht selten überraschende Perspektiven, die auch für die Forschung zu J. S. Bach gelegentlich neue Impulse geben.²

Die Bibliothek des Königlichen Konservatoriums in Brüssel bewahrt unter der Signatur 27911 MSM eine erst zu Beginn der 1990er Jahre bei den Vorarbeiten zum Bach-Katalog der Brüsseler Bibliotheken entdeckte, 1993 erstmals diskutierte und 1995 näher beschriebene Kopie der Klaviersonate in F-Dur Wq 65/1.³ Nach Angabe der autorisierten Werkverzeichnisse von 1772 und 1790 komponierte C. P. E. Bach das Stück 1731 in Leipzig und „erneuerte“ es 1744 in Berlin.⁴ Die ursprüngliche Leipziger Fassung dieser Sonate ist zwar weiterhin nicht greifbar, da sämtliche erhaltenen Quellen – darunter auch die Brüsseler Abschrift – das Werk in seiner revidierten Gestalt überliefern; immerhin aber gibt die neue Quelle insofern Auskunft zur Werkgenese, als sie durch einen auffälligen Schreiberwechsel vor Augen führt, daß bei der Überarbeitung in den Ecksätzen die Substanz der früheren Fassung in wesentlichen Teilen bewahrt blieb, während der Mittelsatz entweder eine Neukomposition darstellt oder aber erst 1744 aus einem anderen Zusammenhang in die Sonate integriert wurde: Den langsamen Satz trug der Komponist eigenhändig in das Manuskript ein, die beiden schnellen Sätze aber ließ er von einem Kopisten ab-

¹ Siehe hierzu insbesondere U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204, sowie die Einleitung zu CPEB: CW I/8.2 (P. Wollny, 2005).

² Siehe P. Wollny, *Zwei Bach-Funde in Mügeln. C. P. E. Bach, Picander und die Leipziger Kirchenmusikpflege in den 1730er Jahren*, BJ 2010, S. 111–151.

³ BJ 1993 (Leisinger/Wollny), S. 163 f.; U. Leisinger und P. Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel – Katalog, mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*, Hildesheim 1997 (LBB 2), S. 518 f.

⁴ NV, S. 1. Zum „Clavierwerke-Verzeichnis“ von 1772 siehe die in Fußnote 17 genannte Literatur.

schreiben.⁵ So lautet in knapper Zusammenfassung der Erkenntnisgewinn von 1993.

Die Beschreibung der Quelle läßt sich allerdings noch weiter präzisieren. Die insgesamt vier Blätter (1 Binio) vom Format 35,5×22,5 cm umfassende Abschrift wurde so eingerichtet, daß bei allen drei Sätzen ein Umwenden der Seiten während des Spiels vermieden wird. Die verhältnismäßig umfangreichen Ecksätze mußten dabei auf den Seitenpaaren 2–3 und 6–7 sehr gedrängt notiert werden, für den eher knappen Mittelsatz hingegen war auf den Seiten 4–5 großzügig Platz vorhanden. Da der von dem Kopisten der schnellen Sätze hinzugefügte Werktitel („Sonata. per il Cembalo solo. di M Bach.“) am Kopf von Seite 2 steht, blieben die mit Notenlinien rastrierten Außenseiten des Faszikels zunächst ungenutzt. Ein weiterer Schreiber ergänzte auf der ersten Seite zu einem späteren Zeitpunkt folgenden Titel: „Solo per il Cembalo l di C. P. E. Bach.“ Der Urheber dieser Zutat ist – was bisher übersehen wurde – niemand anderes als Johann Sebastian Bach (siehe Abbildung 1). Dieser Quellenbefund wirft einige überlieferungsgeschichtliche, textkritische und biographische Fragen auf, die die folgenden Ausführungen zu beantworten suchen.

1. Überlieferung

Der erratische Charakter der Handschrift hat schon früheren Besitzern Kopferbrechen bereitet und zu mancherlei Fehldeutungen geführt. Dies läßt sich anhand eines später hinzugefügten und in mehreren Stadien beschrifteten separaten Titelblatts nachverfolgen. Von der Hand des Bach-Sammlers – und ersten namentlich bekannten Besitzers der Handschrift nach 1750 – Georg Poelchau (1773–1836) stammt die Notiz: „Noch ungedruckte Clavier-Sonate l von l Carl Philip Emanuel Bach l in welcher das Andante von seiner eigenen l Hand geschrieben ist. l Componirt im Jahr 1733. l S. das Verzeichniss des Bachschen Nachlasses Pag. 1.) ll Ex collectione Autographorum l GP“.⁶ Erfahrungsgemäß stellte Poelchau derartige ausführliche Expertisen vorzugsweise dann aus, wenn er sich von einer Handschrift zu trennen beabsichtigte; meist bedeutete dies, daß sich ihm die Gelegenheit zu einem Tausch gegen eine Trouvaille aus einer anderen Sammlung bot. Poelchau scheint also das Teilautograph der Klaviersonate Wq 65/1 zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt abgegeben zu haben; sollte dies (was wohl anzunehmen ist) nach

⁵ Der Kopist konnte bisher nicht identifiziert werden; die in LBB 2, S. 519, vorgeschlagene Gleichsetzung mit einem bei D. Lee, *Thematic Catalogue of the Works of Franz Benda*, New York 1984, S.160, als „Benda 14“ geführten Schreiber erscheint mir inzwischen problematisch.

⁶ Ein ergänzender Vermerk findet sich auf Seite 4 zu Beginn des Mittelsatzes: „(Eigenthändig von C. P. E. Bach) l GP“.

1827 geschehen sein, so wird er die Quelle einfach als Dublette behandelt haben, denn in diesem Jahr hatte er mit dem Ankauf zahlreicher Objekte aus dem Nachlaß des Altonaer Bürgermeisters und C.-P.-E.-Bach-Schülers Casper Siegfried Gähler (1747–1825) seine Sammlung von Originalhandschriften des „Hamburger Bach“ bedeutend erweitert und dabei wahrscheinlich auch die „Hauskopie“ von Wq 65/1 erworben – also die einst im Besitz des Komponisten befindliche Abschrift (D-B, P 775, Fasz. 12).⁷

Die Quelle verblieb vermutlich zunächst in der preußischen Hauptstadt, wo Poelchau seit 1813 als Privatier lebte. Jahre später gelangte sie dann in die Hände des von 1849 bis 1878 ebenfalls in Berlin ansässigen Wilhelm Rust (1822–1892). Dieser fügte der von Poelchau beschrifteten Titelseite weitere Anmerkungen hinzu: Zunächst bestätigte er den in den Zeilen 1 und 4 vermerkten unveröffentlichten Status des Werks und den teilautographen Charakter der Handschrift („NB. ist richtig“). Sodann korrigierte er mit einem Hinweis auf das NV das von Poelchau falsch angegebene Entstehungsjahr („wurde comp. 1731 verbessert 1744“). Über die Herkunft der Handschrift konnte Rust allerdings schon keine konkreten Angaben mehr machen. Seine Auflösung der Initialen „GP“, die er auf den Braunschweiger Gelehrten Friedrich Conrad Griepenkerl beziehen zu können glaubte, erweist sich aus heutiger Sicht als leicht zu widerlegende Spekulation. Ob Rust sich durch äußere Umstände zu dieser Vermutung veranlaßt sah – etwa durch einen Ankauf über das Berliner Antiquariat A. Asher, das 1849 tatsächlich Teile von Griepenkerls Nachlaß erworben hatte⁸ –, läßt sich nicht mehr feststellen.

Der weitere Überlieferungsweg über die Sammlung des aus Berlin stammenden und später in Marburg ansässigen Mediziners Guido Richard Wagener (1822–1896) und deren Ankauf durch den belgischen Bibliothekar Alfred Wotquenne (1867–1939) für das Brüsseler Konservatorium (1902) ist hinreichend belegt und birgt keine weiteren Probleme.⁹ Weitaus schwieriger gestaltet sich die Bestimmung der Besitzerreihe vor Poelchau. Die naheliegende Vermutung, Poelchau habe die Handschrift 1827 aus Gählers Nachlaß erworben oder sie von diesem bereits während seiner Hamburger Zeit erhal-

⁷ Neben Wq 65/1 trennte Poelchau sich noch von weiteren Dubletten. Vgl. LBB 2, S. 510f. (B-Bc, 27887 MSM: Wq 65/11). Siehe auch C. Blanken, *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog*, Hildesheim 2011 (LBB 10), S. 234 (A-Wgm, VII 3872/A 454: Wq 65/6), sowie die weiter unten erwähnte Abschrift von Wq 62/1 (D-B, P 841).

⁸ Vgl. K. Heller, *Friedrich Konrad Griepenkerl. Aus unveröffentlichten Briefen des Bach-Sammlers und -Editors*, BJ 1978, S. 211–228, speziell S. 221–224. – Für die Annahme, Poelchau habe die Handschrift an Griepenkerl gegeben, gibt es keine Anhaltspunkte.

⁹ Siehe LBB 2, S. 95–129, speziell S. 124 und 126.

ten,¹⁰ ist nur schwer zu belegen. Einen kleinen Fingerzeig gibt gleichwohl die auf der beschriebenen Titelseite befindliche Chiffre „N.^o 2“; sie verweist auf die Nummer des Werks in der Abteilung „Clavier Soli“ im NV, stammt aber – anders als bei den meisten Hauskopien – weder von der Hand des Komponisten, noch von der seiner Tochter Anna Carolina Philippina. Identische Schriftzüge finden sich allerdings bei einer analogen Ziffer in einem Berliner Stimmensatz zum Cembalo-Konzert in e-Moll Wq 24 (D-B, *St* 363) – und zwar unmittelbar neben dem von Gähler auf der ersten Seite der Cembalo-Stimme ergänzten Werktitel¹¹ – sowie im Kopftitel des Autographs zum „Menuet avec V. Variations“ Wq 118/3 (D-B, *P* 749). Des weiteren kann die korrigierte NV-Nummer („N.^o 28“) auf der ersten Seite der autographen Partitur zur Violinsonate in B-Dur Wq 77 (in D-B, *P* 357) zum Vergleich herangezogen werden, deren leicht nach rechts geneigtes „N“ sehr ähnlich geformt ist und deren „8“ eindeutig den charakteristischen Duktus von Gählers Schrift aufweist. Somit läßt sich der Vermerk auf dem nachträglich hinzugefügten Titelblatt der Brüsseler Handschrift 27911 *MSM* mit einiger Sicherheit dem Altonaer Sammler Casper Siegfried Gähler zuweisen, der damit als Vorbesitzer bestimmt ist.¹²

Der Versteigerungskatalog von Gählers Nachlaß bietet mit seinen meist recht umfangreichen Losen und den daher häufig sehr pauschalen Angaben zu den jeweils unter einer Nummer zusammengefaßten Faszikeln keine guten Voraussetzungen für die Identifizierung und Lokalisierung einzelner Quellen. Es erscheint jedoch plausibel, die Handschrift als Bestandteil der unter den Losnummern 9333–9338 angebotenen fünf Konvolute mit Originalhandschriften von Klaviersonaten C. P. E. Bachs zu vermuten.¹³ Folgt man dieser Hypothese, dann wäre sie unmittelbar auf den Nachlaß des „Hamburger Bach“ zurückzu-

¹⁰ Wie ein Brief Gählers vom 9. Mai 1818 belegt, stand er spätestens seit dieser Zeit mit Poelchau in Verbindung, an den er wertvolle Handschriften und Drucke abgab. Siehe CPEB: CW III/9.1 (P. Wollny, 2010), S. 179.

¹¹ CPEB CW III/9.8 (D. Schulenberg, 2010), S. 223–224. Die NV-Nummer wird in Schulenbergs Quellenbeschreibung nicht erwähnt.

¹² In anderen Schriftzeugnissen (etwa B-Bc, 14885 *MSM*; vgl. LBB 2, S. 438 f.) verwendet Gähler allerdings gern eine andere Form des großen „N“, die aus dem entsprechenden Kleinbuchstaben abgeleitet ist.

¹³ Siehe *Verzeichniß der hinterlassenen Bücher-Sammlung des verstorbenen Conferenraths und Bürgermeisters, Herrn Casper Siegfried Gähler, [...] dritter Theil, enthaltend: die musicalische Bibliothek, aus musicalischen Schriften und Musicalien der berühmtesten ältesten und neuern Componisten bestehend, welcher den 19ten Februar 1827 und folg. Tage [...] öffentlich an die Meistbietenden verkauft werden soll*, Altona 1826, S. 54: „9333–38 – [C. Ph. Em Bach.] 87 Clavier-Sonaten, gröstentheils noch ungedruckt u. von dem Verfasser selbst geschrieben. 5 Convolute.“ Andernfalls käme noch in Frage: „9239.– [C. Ph. Em Bach.] Clavier-Sonaten, Clavier-Fugen u. verschiedene kleine Clavier-Stücke. geschr. starkes Convolut.“

führen: In dem 1805 erschienenen „Verzeichniß von Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Hrn. Kapellmeisters C. P. E. Bach“ erscheint unter der Losnummer 84 „Ein Stoß mit 87 Sonaten, Simphonien, Menuetten und andern kleinen Handstücken“, dessen Inhalt ganz oder teilweise mit den fünf Konvoluten im Gähler-Katalog identisch sein dürfte.¹⁴

Somit ergibt sich eine zwar nicht lückenlos zu belegende, aber dennoch schlüssige Besitzfolge: C. P. E. Bach übergab seinem Vater offenbar bald nach der „Erneuerung“ ein teils eigenhändiges, teils von Kopistenhand gefertigtes Exemplar seiner Klaviersonate Wq 65/1. Nach dessen Tod erhielt er – direkt oder auf Umwegen – die Quelle zurück; sie verblieb bis 1805 im Familienbesitz und war dann zunächst Teil der „Hauptüberlieferung“ über Gähler und Poelchau, geriet aber, ausgesondert als vermeintliche Dublette, im 19. Jahrhundert auf Irrwege und blieb der Forschung daher lange Zeit verborgen. Zwar sind auch andere Besitzfolgen denkbar, doch wären diese erst dann ernsthaft in Betracht zu ziehen, wenn sie ebenso glaubhaft erklären könnten, wie eine Handschrift, die sich um die Mitte der 1740er Jahre im Besitz J. S. Bachs befand, unabhängig von der Familienüberlieferung vor 1825 nach Altona und in den Besitz Gählers gelangt sein sollte.

2. Hauskopien

Die Erkenntnis, daß C. P. E. Bach in seiner Notenbibliothek anscheinend zwei autorisierte Abschriften seiner frühen Sonate Wq 65/1 aufbewahrte, lädt zu weiteren Erkundungen seines Umgangs mit der Archivierung des eigenen Schaffens ein. Eine im Rahmen der Gesamtausgabe unternommene systematische Suche nach den „Hauskopien“ ergab für die Klaviermusik das folgende Resultat: Bei vielen seiner gedruckten Werksammlungen scheint der Komponist seine Autographe nicht aufgehoben zu haben, sondern begnügte sich offenbar mit Handexemplaren der jeweiligen Originaldrucke; bei unveröffentlichten Werken behielt er jedoch zuweilen auch mehr als eine Handschrift. In seiner späteren Hamburger Zeit ließ er – wohl im Zuge einer abermaligen weitreichenden Revision seines Schaffens und geleitet von dem Gedanken, sein Haus zu bestellen und sein künstlerisches Vermächtnis in geordneter und kritisch überprüfter Form zu hinterlassen¹⁵ – zahlreiche ältere Werke noch einmal von seinem Hauptschreiber Johann Heinrich Michel kopieren und bestimmte dann diese Abschriften – versehen mit eigenen Ordnungsnummern – zu maßgeblichen Hauskopien. Aber auch die ausrangierten Exemplare, meist

¹⁴ Siehe E. N. Kulukundis, *Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805*, BJ 1995, S. 145–176, speziell S. 156 (Faksimile) und S. 169 (Übertragung und Kommentar).

¹⁵ Vgl. BJ 1993 (Leisinger/Wollny), S. 200.

Autographe und Abschriften aus der Berliner Zeit, verblieben oft weiterhin in seinem Besitz (siehe die folgende Aufstellung). Ob sie neben den neuen Hauskopien ebenfalls zuweilen als Vorlage für Verkaufsabschriften dienten, ist noch ungeklärt. Von einigen Werken (Wq 65/15, 65/22 und 65/33) existierten aber bereits in der Berliner Zeit (also vor 1768) zwei Hauskopien, wie durch die Vergabe von entsprechenden Werknummern eindeutig belegt ist. Was genau zu dieser zweifachen Signierung führte und ob C. P. E. Bach sich gegebenenfalls frühzeitig von einer der beiden Handschriften trennte, bleibt vorerst offen. Überhaupt gewinnen wir ja erst für die Hamburger Spätzeit konkrete Vorstellungen von seinem Handel mit Abschriften eigener Werke, während die Berliner und gar die Frankfurter Jahre in dieser Hinsicht noch viele Rätsel bergen. Die Sonate Wq 65/1 bildet insofern eine Ausnahme, als C. P. E. Bach die eine Abschrift der Revisionsfassung offenbar von vornherein für seinen Vater bestimmt hatte und daher von einem seiner Berliner Schreiber gleich eine zweite Kopie für den eigenen Gebrauch anfertigen ließ. Daß die abgegebene Handschrift in seinen Besitz zurückkehren würde, war nicht abzu-sehen.¹⁶

Doppelte Hauskopien von Klaviersonaten C. P. E. Bachs

Werk	1. Hauskopie ¹⁷	2. Hauskopie
Wq 65/1 (1731/1744)	B-Bc, 279// <i>MSM</i> a) unbekannter Kopist, C. P. E. Bach b) –	D-B, <i>P 775</i> , Fasz. 12 a) Anonymus 303 b) „[No.] 19“; „(2.)“
Wq 65/2 (1732/1744)	PL-Kj, <i>P 771</i> , Fasz. 2 a) C. P. E. Bach b) „No. 16“; „(3.)“	D-B, <i>P 775</i> , Fasz. 13 a) J. H. Michel b) „No. 16“; „(3.)“

¹⁶ Andere Widmungshandschriften – z.B. das heute in Paris befindliche zweite Autograph der Sonate in Es-Dur Wq 65/42 (F-Pn, *MS. 12*) mit einer Zueignung an Baron von Ditmar (siehe LBB 10, S. 911 f.) – bleiben hier unberücksichtigt.

¹⁷ In Spalte 2 und 3 finden sich unter a) Angaben zum Schreiber der Quelle (anonyme Kopisten nach TBSt 2/3) und unter b) die originalen Werkverzeichnisnummern, wobei die Formulierung „No. ...“ stets von C. P. E. Bach stammt und die Chiffren „(...)“ bzw. „N (...)“ von seiner Tochter A. C. P. Bach eingetragen wurden; die Klammersetzungen bei der zweiten Serie sind offenbar als Hervorhebung zu verstehen. Die autographen Nummern entsprechen in der Regel dem 1772 angefertigten „Clavierwerke-Verzeichnis“, die von A. C. P. Bach dem 1790 gedruckten NV. Siehe C. Wolff, *Carl Philipp Emanuel Bachs Verzeichnis seiner Clavierwerke von 1733 bis 1772*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Festschrift für Hans-Joachim Schulze zum 65. Geburtstag*, hrsg. von C. Wolff, Leipzig 1999, S. 217–235.

Wq 65/7 (1736/1744)	PL-Kj, <i>P 771</i> , Fasz. 3 a) C. P. E. Bach b) „No. 13“	D-B, <i>P 775</i> , Fasz. 15 a) J. H. Michel b) „No. 13“; „(15.)“
Wq 65/13 (1743)	D-B, <i>P 359</i> , Fasz. 1 a) C. P. E. Bach b) „No. 29“	D-B, <i>P 775</i> , Fasz. 17 a) J. H. Michel b) „No. 29“; „(32.)“
Wq 65/15 (1745)	D-Bsak, <i>SA 4764</i> a) Schlichting b) „No. 42“	D-B, <i>P 775</i> , Fasz. 19 a) Anonymus 301 b) „No. 44“; „(42.)“
Wq 65/22 (1748)	D-Hs, <i>ND VI 3191</i> , Fasz. 2 a) Schale I ¹⁸ b) „No. 54“	D-B, <i>P 776</i> , Fasz. 2 a) Anonymus 303 b) „No. 54“; „(54.)“
Wq 70/3 (1755)	PL-Kj, <i>P 771</i> , Fasz. 1 a) C. P. E. Bach b) „No. 82“	D-B, <i>P 774</i> , Fasz. 4 a) J. H. Michel b) „No. 82“; „(84.)“
Wq 65/30 (1756)	D-B, <i>P 789</i> , Fasz. 8 a) unbekannter Kopist b) „No. 84“; „(86.)“	D-B, <i>P 776</i> , Fasz. 8 a) J. H. Michel b) „No. 84“; „(86.)“
Wq 65/33 (1759)	D-WRgs, <i>GSA 33/33</i> a) C. P. E. Bach b) „No. 106“	D-B, <i>P 776</i> , Fasz. 9 a) Anonymus 303 b) „No. 105“; „(114.)“
Wq 65/44 (1766)	D-B, <i>P 1133</i> und PL-Kj, <i>St 258b</i> ¹⁹ a) C. P. E. Bach b) „[No.] 149“; „N (151.)“	D-B, <i>P 776</i> , Fasz. 14 a) J. H. Michel b) „No. 149“; „(151.)“

Alle Handschriften in Spalte 3 weisen die Merkmale der gewöhnlichen Hauskopien C. P. E. Bachs auf. Meist handelt es sich um Hamburger – selten um Berliner – Abschriften der letzten Werkfassungen, deren Notentext in der Regel vom Komponisten genau durchgesehen und korrigiert, häufig auch verfeinert und kompositorisch weiterentwickelt wurde. Es fällt auf, daß die (in Spalte 2 genannten) früheren Hauskopien meist deutlich weniger Spuren einer sorgfältigen Durchsicht aufweisen als die späteren. Auch fügte A. C. P. Bach hier nur in drei Fällen die gültigen NV-Nummern hinzu; sechs Handschriften tragen lediglich die autographen älteren Signaturen, die offenbar noch eine Fassung des Werkverzeichnisses vor 1772 reflektieren.²⁰ Vielleicht bewahrte C. P. E. Bach die ganze Gruppe der früheren Hauskopien separat auf, um sie

¹⁸ Schreibersiglum nach T. Schwinger, *Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2006, S. 583.

¹⁹ PL-Kj, *St 258b*, enthält lediglich die variierten Reprisen zu Satz 1.

²⁰ So trägt die frühere Abschrift von Wq 65/15 (1745) noch die Signatur „No. 42“ (statt

bei Gelegenheit als Dubletten abzugeben. In der Tat kann zumindest für die frühen Abschriften von Wq 65/15 und Wq 65/22 sowie für das Autograph von Wq 65/33 eine Provenienz abseits des Hauptstrangs der Überlieferung nicht ausgeschlossen werden.²¹ Merkwürdigerweise hat C. P. E. Bach die Brüsseler Abschrift von Wq 65/1 nicht signiert; dies könnte bedeuten, daß er plante, sie ebenfalls bei Gelegenheit abzustoßen.

3. Eintragungen von der Hand J. S. Bachs

Der geschmeidige Duktus von J. S. Bachs Hand in der Titelaufschrift suggeriert eine frühere Datierung als das von C. P. E. Bach angegebene Revisionsdatum seiner Sonate (1744). Weitgehende Übereinstimmung besteht mit den Briefen und Eingaben aus den späten 1730er und frühen 1740er Jahren; auch die Titelseite der autographen Partitur der Matthäus-Passion (1736) gehört hierher. Zuweilen lassen sich die fließenden Schriftzüge allerdings auch noch in späteren Autographen ausmachen, etwa auf der Titelseite des unvollständigen Stimmensatzes zu Palestrinas *Missa Ecce sacerdos magnus* (um 1744/45)²² und in der Partitur der Weihnachtsmusik „Gloria in excelsis Deo“ BWV 191 (ca. 1743–1746).²³ Hieraus ergibt sich, daß die von C. P. E. Bach genannte Jahreszahl 1744 für die Entstehung der revidierten Fassung von Wq 65/1 zwar nicht eindeutig widerlegt werden kann, allerdings auch nicht mehr unbedingt als in Stein gemeißelt gelten muß. Auch der Charakter von C. P. E. Bachs eigener Handschrift im Mittelsatz ließe sich mit der Annahme einer Entstehungszeit der Handschrift zwischen etwa 1740 und 1744 durchaus vereinbaren. Zu fragen wäre deshalb, ob sich die „Erneuerung“ der frühen Tastenwerke tatsächlich – wie die beiden autorisierten Werkverzeichnisse behaupten – auf die Jahre 1743/44 beschränkten oder ob diese Angaben nicht

„No. 44“ wie im Clavierwerke-Verzeichnis von 1772) und das Autograph von Wq 65/33 (1759) ist mit „No. 106“ (statt „No. 105“) gekennzeichnet.

²¹ Die Handschriften von Wq 65/15 und 65/33 stammen aus dem Besitz Zelters bzw. der Sing-Akademie zu Berlin; siehe W. Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, Hildesheim 2006 (LBB 8), S. 426, und H.-G. Ottenberg, *C. P. E. Bach and Carl Friedrich Zelter*, in: C. P. E. Bach Studies, hrsg. von S. L. Clark, Oxford 1988, S. 185–216, speziell S. 193–195. Der Band D-Hs, *ND VI 3191* mit der Abschrift von Wq 65/22 stammt nach freundlicher Mitteilung von J. Neubacher (Hamburg) aus dem Besitz von Arrey von Dommer (die Angaben in BJ 1993, S. 143, sind entsprechend zu korrigieren).

²² Datierung nach B. Wiermann, *Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, BJ 2002, S. 9–28, speziell S. 11.

²³ Datierung nach Kobayashi Chr, S. 52.

eher den vorläufigen Abschluß einer länger andauernden Phase der Beschäftigung mit dem eigenen Frühwerk markieren.²⁴

Bemerkenswert ist auch der von J. S. Bach gewählte Begriff „Solo“. Offenbar scheute Bach davor zurück, den von seinen ältesten Söhnen für dreisätzig Klavierstücke bevorzugten modernen Begriff „Sonata“ zu verwenden. Wie entsprechende autographe Titelformulierungen belegen, war für ihn der Terminus „Sonata“ fest mit der kammermusikalischen Ensemblesmusik verbunden (einschließlich der Triosonaten für Orgel BWV 525–530 und der Sonaten für Solovioline BWV 1001, 1003 und 1005), während „Solo“, ähnlich wie „Pièce“, in seinem musikalischen Sprachgebrauch eher auf ein formal freies Stück für ein solistisches Tasten- oder Lauteninstrument zu passen schien. Bezeichnenderweise findet der Begriff sich auch in einer Abschrift des Kopfsatzes von C. P. E. Bachs Klaviersonate in Es-Dur Wq 65/7 im Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (D-B, P 225, S. 79–81).²⁵ J. S. Bach benutzte den Terminus „Solo“ zudem auch als Oberbegriff für Zusammenstellungen formal verschiedenartiger Werke, etwa bei den Sonaten und Partiten für unbegleitete Violine BWV 1001–1006 (D-B, P 967). Entsprechend taucht der Begriff „Clavier Soli“ bei C. P. E. Bach nur dann auf, wenn es um die Gesamtheit seines formal und stilistisch vielgestaltigen Schaffens für unbegleitetes Tasteninstrument ging.²⁶

Eine genauere Untersuchung der Brüsseler Quelle führt zu der Erkenntnis, daß J. S. Bach nicht allein den Titel auf der ersten Seite ergänzte, sondern auch an zahlreichen Stellen zur Verbesserung und Präzisierung des Notentexts beitrug. Seine Zusätze weisen zwar wegen ihrer Kürze nur wenige individuelle Merkmale auf, sie unterscheiden sich jedoch deutlich vom Duktus der Schrift C. P. E. Bachs und sind meist eindeutig oder zumindest hinreichend sicher zu identifizieren. Einen Überblick vermittelt die folgende knappe Aufstellung (siehe auch Abbildung 2 und 3):

Satz 1

– Ergänzung von Verzierungen: Mordente in T. 8 (oberes System, Note 1), T. 55 (oberes System, Note 1) und T. 58 (unteres System, 1. Note); Triller in T. 42 (1. Note); Pralltriller in T. 28 (oberes System, vorletzte Note), T. 38 (oberes System, letzte Note), T. 56 (oberes System, vorletzte Note) und T. 64 (oberes System, 2. Note).

²⁴ Zweifel an der Zuverlässigkeit der Angaben im NV wurden bereits in BJ 1993 (Leisinger/Wollny), S. 163 und 166 f. geäußert.

²⁵ NBA V/4 Krit. Bericht (G. von Dadelsen, 1957), S. 52. Siehe auch *Johann Sebastian Bach. Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort von Georg von Dadelsen*, Kassel 1988.

²⁶ Siehe etwa NV, S. 1. – Die einzige Ausnahme bildet die Hauskopie von Wq 65/12 (D-B, P 786); sie trägt von der Hand des Kopisten Schlichting die altertümliche Bezeichnung „SOLO pro CEMBALO“. Vgl. *Carl Philipp Emanuel Bach. The Collected Works for Solo Keyboard*, hrsg. von D. Berg, New York 1985, Bd. 3, S. 251.

- Ergänzung der „3“ bei Triolen: T. 13, 20–22, 28–29, 47, 79, 96–97.
- Korrektur einer falschen Note und Verdeutlichung des Eingriffs mittels Tabulaturbuchstabe: T. 25 (oberes System, 7. Note)

Satz 2

- Ergänzung nahezu sämtlicher Verzierungen, anscheinend in zwei Stadien. Die zahlreichen Eintragungen der ersten Schicht zeichnen sich durch eine feine, akkurate Linienführung aus, die wenigen Ergänzungen der zweiten sind hingegen eher klobig geraten. Nur die Verzierungen der ersten Schicht lassen sich sicher J. S. Bach zuweisen; sollten auch die Eintragungen der zweiten Gruppe von seiner Hand stammen, so wäre hierfür ein deutlich späterer Zeitpunkt anzusetzen. Im einzelnen handelt es sich um:²⁷
 - Mordente (1. Schicht): T. 16 (?), 28–33, 40, 42–45, 48, 53–55 (oberes System); T. 2, 4–6, 8–11, 22, 24, 26, 41, 43, 45 (unteres System)
 - Triller (1. Schicht): T. 20 (oberes System)
 - Pralltriller (1. Schicht): T. 30–31, 44 (oberes System); T. 19 (unteres System)
 - Doppelschlag (1. Schicht): T. 38, 54 (oberes System)
 - Mordente (2. Schicht): T. 3, 23, 50, 52 (oberes System)

Satz 3

- Mordente: T. 6, 10, 90 (oberes System)

Die sorgfältige spielpraktische Einrichtung speziell des Mittelsatzes erinnert an die verzierten Fassungen der Inventionen in e-Moll und g-Moll (BWV 778 und 782) und besonders auch der Sinfonia in Es-Dur (BWV 791), an die Aria der Goldberg-Variationen (BWV 988) und an die späteren Fassungen der Französischen Suiten (BWV 812–817). Sie deutet auf eine von Bach für bestimmte Satztypen bevorzugte „leichte und flüchtige“ Spielweise, die sich offenbar an François Couperin und anderen französischen Clavecinisten orientierte.²⁸ In all diesen Fällen wird man pädagogische Absichten vermuten und Spuren von Bachs Unterrichtspraxis annehmen dürfen. Daß auch C. P. E.

²⁷ Von der Hand C. P. E. Bachs stammen anscheinend nur die folgenden Verzierungen: Triller („tr“ und „t.“): T. 16, 27 (oberes System); T. 7, 17 (unteres System).

²⁸ Siehe hierzu auch H.-J. Schulze, *Der französische Einfluß im Instrumentalwerk J. S. Bachs*, in: *Der Einfluß der französischen Musik auf die Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Blankenburg/Michaelstein 1982 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. 16.), S. 57–63; T. Synofzik, *Avec des Agrements. Beobachtungen zur Verzierungspraxis des Bachkreises*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002*, hrsg. von M. Geck, Dortmund 2003 (Dortmunder Bach-Forschungen. 6.), S. 51–71; P. Wollny, *Zur Rezeption französischer Cembalo-Musik im Hause Bach in den 1730er Jahren*, in: *In Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, hrsg. von L. Collarile und A. Nigito, Bern 2007, S. 265–275.

Bach mit dieser Spielweise vertraut war und daß er sie – zumindest in jungen Jahren – auch in eigenen Werken anwandte, zeigt etwa das Prelude seiner Suite in e-Moll Wq 65/4 (Autograph: D-B, P 746).²⁹ Es ist gewiß kein Zufall, daß die reichen Verzierungen sich gerade im zweiten Satz von Wq 65/1 und im ersten Satz von Wq 65/4 finden, also in zwei Sätzen, die in ihrer strengen dreistimmigen Faktur bis zu einem gewissen Grad dem von J. S. Bach gepflegten traditionellen Stil huldigen. Anscheinend erfüllen die Verzierungen hier die Aufgabe, die kontrapunktische Faktur durch eine entsprechende Spielweise plastischer hervortreten zu lassen und auf diesem Weg dem im Titel der Inventionen gepriesenen Ideal einer „cantablen Art im Spielen“ gerecht zu werden. Die Vereinbarkeit der traditionellen französischen Verzierungspraxis mit dem modernen galanten Stil der Bach-Söhne wird augenfällig, wenn C. P. E. Bach im ersten Teil seines *Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753) über den Nutzen der „Manieren“ sagt: „Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder frölich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige dazu bey [...]“.³⁰ Der für die Brüsseler Handschrift 27911 MSM konstatierte Befund, daß J. S. Bach die „Manieren“ eigenhändig in ein Werk seines Sohnes eintrug, legt es nahe, die subtile und ausgefeilte Verzierungspraxis des alten Bach, wie sie speziell in seinen reifen Werken zutage tritt, ebenfalls in diesem fortschrittlichen Sinne zu deuten und sie als zentrales Bindeglied zwischen barocker und galanter Spieltechnik zu verstehen.

4. Eine Leipziger Quellengruppe

Eng mit der Überlieferung von 27911 MSM verknüpft ist die Frage nach der Verbreitung und Rezeption von C. P. E. Bachs frühem Klavierschaffen insgesamt. Mögliche Spuren ergeben sich aus der Textkritik.³¹ Die Brüsseler Handschrift weist – insbesondere im Vergleich mit der Hauskopie (D-B, P 775, Fasz. 12) – einige bemerkenswerte Sonderlesarten auf, die unsere Aufmerksamkeit auf eine weitere Quelle lenken, welche ihrerseits Teil eines größeren, bislang als peripher betrachteten Quellenkomplexes ist. Wie gezeigt wurde, stellt 27911 MSM eine von C. P. E. Bach veranlaßte und autorisierte Abschrift dar. Dennoch sind dem augenscheinlich recht unerfahrenen Kopisten neben

²⁹ CPEB: CW I/8.2 (P. Wollny, 2005), S. 90–91 und XXXII (Plate 6).

³⁰ Zitiert nach CPEB: CW VII/1 (T. Plebuch, 2011), S. 61.

³¹ Siehe hierzu die – auch zum Verständnis von C. P. E. Bachs frühen Klavierwerken allgemein – wichtige Studie von Wolfgang Horn, *Carl Philipp Emanuel Bach. Frühe Klaviersonaten*, Hamburg 1988.

allerhand Ungenauigkeiten speziell im ersten Satz zwei substantielle Fehler unterlaufen: In Takt 25 notierte er die vorletzte Note als f' (statt a') und in Takt 94 kopierte er in der zweiten Takthälfte in beiden Stimmen versehentlich die entsprechenden Noten aus dem vorangehenden Takt.

Beispiel

B-Bc, 27911 MSM, Lesart ante correctum

23

D-B, P 775

23

B-Bc, 27911 MSM

91

D-B, P 775

91

Der erste Fehler wurde von J. S. Bach offenbar beim Durchspielen des Stücks bemerkt und berichtigt. Hierzu war kein Quellenvergleich notwendig; die richtige Lesart ergab sich aus der Linienführung. Der zweite Fehler hingegen blieb unbeachtet stehen, vermutlich weil auch die korrumpierte Form einen sinnvollen und wohlklingenden musikalischen Zusammenhang bildete. Beide Fehler sind insofern Glücksfälle, als sie zweifellos von dem Kopisten der Brüsseler

Handschrift spontan verursacht wurden und nicht etwa auf einen verderbten Überlieferungszeitpunkt zurückgehen. Aus diesem Grund darf das Auftauchen dieser Fehler in einer weiteren Quelle als Nachweis der Abhängigkeit von 27911 MSM gelten; dies ist der Fall bei der heute in der Library of Congress in Washington D. C. aufbewahrten Handschrift US-Wc, M23.B13W65(1).

Diese Quelle gehörte einst gemeinsam mit einer ansehnlichen Zahl weiterer Abschriften von Klaviersonaten C. P. E. Bachs, die heute auf mindestens drei Bibliotheken verstreut sind, zur Sammlung des Kunsthistorikers und Schubert-Forschers Ludwig Scheibler (1841–1921) und wurde 1924 gemeinsam mit der Musiksammlung von Erich Prieger (1849–1913) versteigert.³² Von Scheiblers Hand stammen etliche Anmerkungen, Zusätze und Korrekturen, die auf eine Kollationierung mit den seinerzeit bereits in der Berliner Bibliothek aufbewahrten Hauskopien aus der Sammlung Poelchau zurückgehen; die ursprünglichen Lesarten sind aber meist noch gut zu erkennen. Die Übereinstimmungen mit der Brüsseler Handschrift betreffen, neben anderen Details, vor allem auch die beiden genannten Leitfehler. Zwar zeigt der Notentext in der Quelle US-Wc auch Abweichungen – zu nennen sind insbesondere die in 27911 MSM fehlende Tempobezeichnung („Allegro“) des ersten Satzes und der weitgehende Verzicht auf Verzierungen in Satz 2 –, doch dürfen wir hier vielleicht eigenmächtige Eingriffe des Kopisten unterstellen.

Die Washingtoner Quelle stammt von der Hand des ehemaligen Thomanerpräfekten und Bach-Schülers Carl Friedrich Barth (1734–1813) und kann anhand von Schriftmerkmalen auf die zweite Hälfte der 1750er oder die frühen 1760er Jahre datiert werden.³³ Damit stellt sich die Frage nach der von Barth benutzten Kopiervorlage. Sollte ihm 27911 MSM zur Verfügung gestanden haben, dann müßte diese Handschrift nach Bachs Tod noch geraume Zeit in Leipzig verblieben und erst später in die Hände C. P. E. Bachs zurückgekehrt sein (denkbar wäre etwa, daß sie sich zunächst im Besitz seiner Schwestern befand). Alternativ könnte Barth nach einer anderen, vor 1750 entstandenen Abschrift aus Bachs Familien- und Schülerkreis kopiert haben.³⁴

Die Durchsicht aller von Barth (zum Teil gemeinsam mit zwei Nebenschreibern) kopierten Klaviersonaten C. P. E. Bachs ergibt ein etwas diffuses, noch nicht vollständig zu deutendes Bild. Wie die nachstehende Übersicht zeigt, finden sich in dieser Quellengruppe einige frühe Sonaten, deren Lesarten noch

³² Vgl. G. Kinsky, *Musiksammlung aus dem Nachlasse ꝛ Erich Prieger-Bonn. Nebst einigen Beiträgen aus anderem Besitz. III. Teil*, Köln 1924, speziell S. 21 (Los-Nr. 201–203). Beschreibungen der Quellen finden sich in CPEB: CW I/5.1 (D. Berg, 2007), S. 104–106; siehe auch BJ 1993 (Leisinger/Wollny), S. 130.

³³ Siehe hierzu M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, BJ 2003, S. 97–141, speziell S. 110–119.

³⁴ Selbst eine eigene frühere Abschrift Barths käme als Vorlage in Betracht.

in die Zeit vor der „Erneuerung“ durch den Komponisten zurückreichen. Daneben gibt es jedoch ebenso viele Werke, die erst zwischen 1747 und 1758 entstanden sind. Mit J. S. Bach haben diese späten Werke offensichtlich nichts zu tun, und auch eine Überlieferung innerhalb der in Leipzig verbliebenen Familie erscheint mangels konkreter Anhaltspunkte spekulativ und insgesamt wenig plausibel. Die frühen, bis 1744 komponierten oder erneuerten Sonaten hingegen bilden eine eigenständige und chronologisch auch deutlich vom übrigen Bestand zu scheidende Gruppe, die durchaus eine gemeinsame Vorgeschichte haben könnte.

Klaviersonaten C. P. E. Bachs aus dem Besitz von C. F. Barth³⁵

Wq 62/1 (1731/1744)	D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. II</i>	
Wq 62/2 (1739)	D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. III</i>	nur Titeletikett und Kopftitel; sonst unbekannter Schreiber
Wq 62/3 (1740)	D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. IV</i>	letzte Seite: A
Wq 62/4 (1744)	D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. V</i>	
Wq 62/5 (1744)	US-Wc, <i>M23.B13W62(5)</i>	
Wq 62/7 (1744)	D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. VII</i>	erste Seite: A
Wq 62/8 (1748)	D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. VIII</i>	
[Wq 62/9 (1749)	D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. IX</i>	B]
[Wq 62/14 (1754)	D-BNba, <i>Slg. Grundmann, Sbd. XI, Fasz. XI</i>	B]
Wq 65/1 (1731/1744)	US-Wc, <i>M23.B13W65(1)</i>	letzte Seite: A
Wq 65/7 (1736/1744)	US-Wc, <i>M23.B13W65(7)</i>	
Wq 65/9 (1737/1743)	US-Wc, <i>M23.B13W65(9) (B)</i>	letzte Seite: A
Wq 65/10 (1738/1743)	US-Wc, <i>M23.B13W65(10) (B)</i>	

³⁵ Die beiden mehrmals gemeinsam mit Barth auftretenden Nebenschreiber werden in Spalte 3 als A und B bezeichnet. Manchmal fügte Barth lediglich die Titel hinzu. Handschriften, die ganz von den Nebenschreibern angefertigt, gleichwohl aber gemeinsam mit Barths Kopien überliefert wurden, erscheinen in eckigen Klammern.

Wq 65/11 (1739)	D-KII, <i>Mb 52 Nr. 1</i>	nur Titeletikett; sonst B
Wq 65/12 (1740)	US-Wc, <i>M23.B13W65(12) (B)</i>	nur Titeletikett; sonst B
Wq 65/21 (1747)	US-Wc, <i>M23.B13W65(21) (B)</i>	nur Titeletikett; sonst B
[Wq 65/22 (1748)	US-Wc, <i>M23.B13W65(22) (B)</i>	erste u. letzte Seite: A, sonst B]
Wq 65/23 (1748)	US-Wc, <i>M23.B13W65(23) (B)</i>	
[Wq 65/25 (1748)	US-Wc, <i>M23.B13W65(25)</i>	erste Seite: A, sonst B]
Wq 65/28 (1754)	D-KII, <i>Mb 52 Nr. 8</i>	
Wq 70/3 (1755)	D-KII, <i>Mb 54 Nr. 1</i>	
[Wq 70/6 (1755)	D-KII, <i>Mb 54 Nr. 4</i>	B]

5. Weitere Quellen aus J. S. Bachs Besitz?

Die vorgeschlagene Erweiterung des Datierungsspielraums von B-Bc, 27911 *MSM* – entgegen den Angaben im NV – auf die Zeit „um 1740 bis um 1745“ ist keine bloße philologische Spielerei; vielmehr lassen sich von hier aus die Fäden weiterspinnen zu dem von Anna Magdalena Bach in ihr Klavierbüchlein eingetragenen Kopfsatz der Sonate in Es-Dur Wq 65/7 (D-B, *P* 225, S. 79–81). Diese Abschrift steht in *P* 225 in unmittelbarer Nähe zu der „Aria“ aus den Goldberg-Variationen (S. 76–77), die A. M. Bach nach Ermittlungen von Georg von Dadelsen „sicher erst im Zusammenhang mit dem 1741 erschienenen Druck dieser Variationen oder noch später“ auf zwei ursprünglich leer gebliebenen Seiten eingetragen hat.³⁶ Da die Schriftzüge A. M. Bachs in der Aria und im Sonatensatz die gleichen Merkmale aufweisen, ist anzunehmen, daß beide Stücke in enger zeitlicher Abfolge, vielleicht sogar in einem Arbeitsgang in das Klavierbüchlein aufgenommen wurden. Es gibt also überzeugende Gründe, für die Eintragung des Kopfsatzes von Wq 65/7 den Zeitraum zwischen 1741 und etwa 1744 zu vermuten und sie damit in zeitlicher Nähe zu der Brüsseler Abschrift von Wq 65/1 anzusiedeln. Die in beiden Quellen anzutreffende, für C. P. E. Bach untypische Titelformulierung „Solo per il

³⁶ Siehe das Nachwort zu der in Fußnote 25 erwähnten Faksimile-Ausgabe, S. 6; zur Chronologie des Klavierbüchleins siehe NBA V/4 Krit. Bericht (G. von Dadelsen, 1957), S. 69–72.

Cembalo“ läßt darauf schließen, daß A. M. Bach für ihre Abschrift von Wq 65/7 auf eine ähnliche Vorlage zurückgreifen konnte, wie sie uns mit B-Bc, 27911 MSM zufällig erhalten geblieben ist. Es erscheint mithin denkbar, daß C. P. E. Bach seinem Vater nicht nur eines seiner erneuerten Klavierwerke zukommen ließ, sondern möglicherweise eine ganze Serie ähnlicher Stücke. Dies könnte auf dem Korrespondenzwege erfolgt sein; reizvoller und letztlich auch plausibler wäre allerdings die Annahme einer persönlichen Übergabe, wobei in erster Linie J. S. Bachs Besuch in Berlin im August 1741 in Betracht käme.³⁷

Halten wir nach weiteren solistischen Tastenwerken C. P. E. Bachs Ausschau, die sich in den 1740er Jahren nachweislich im Leipziger Umfeld seines Vaters befunden haben, so fällt der Blick zunächst auf eine von dem jugendlichen Johann Christian Bach angefertigte Abschrift der Sonate Wq 62/1 (D-B, P 841),³⁸ die das früheste erhaltene Stadium dieses laut NV 1731 in Leipzig komponierten, 1744 in Berlin erneuerten, jedoch erst Ende 1761 veröffentlichten Werks überliefert. Das sächsische Wasserzeichen (aus der Papiermühle Kirchberg) und die noch kindlichen Schriftmerkmale des jüngsten Bach-Sohns deuten auf eine Entstehung um 1748–1750 in Leipzig³⁹ und legen die einstige Existenz einer Vorlage im elterlichen Haus nahe.

Weitaus vertrackter ist die Überlieferung der 1739 in Berlin komponierten Sonate in G-Dur Wq 62/2 in einer Abschrift (US-NH, LM 5007b) aus der Sammlung des Kittel-Schülers und späteren Darmstädter Organisten Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846). Die von der Forschung noch kaum zur Kenntnis genommene, insgesamt acht Blätter umfassende Sammelhandschrift aus dem späten 18. Jahrhundert (Format: 34×20 cm) enthält folgende sechs Werke, sämtlich ohne Nennung des Komponisten:⁴⁰

S. 1	<i>Præludium</i> in C-Dur	J. S. Bach; BWV 872 a/1
S. 2–3	<i>Reveille</i> in C-Dur	W. F. Bach; Fk 27
S. 4–5	<i>Gigue</i> in G-Dur	W. F. Bach; Fk 28
S. 6–9	<i>Præludium</i> und <i>Fuga</i> in d-Moll	J. S. Bach; BWV 875

³⁷ Vgl. Dok II, Nr. 489 und 490.

³⁸ P 841 hat vermutlich eine ähnliche komplizierte Überlieferungsgeschichte wie B-Bc, 27911 MSM. Der kanzellierte Vermerk „Ex collectione GPoelchau:“ deutet auf eine Erwerbung in Hamburg (Nachlaß C. P. E. Bach? – Nachlaß Gähler?) und die Veräußerung zu Poelchaus Lebzeiten. Wann und auf welchem Weg die Handschrift ihren Weg in die Berliner Bibliothek gefunden hat, ist noch ungeklärt.

³⁹ Vgl. CPEB: CW I/5.1 (D. Berg, 2007), S. 104.

⁴⁰ Die Handschrift wurde erstmals erwähnt bei H. Cutler Fall, *A Critical-Bibliographical Study of the Rinck Collection*, M. A. Thesis, Yale University, New Haven 1958 (masch.). Siehe auch RISM A/II, 900007539 und BJ 1993 (Leisinger/Wollny), S. 129.

- S. 10–11 *Immitatio de la Chasse* in C-Dur W. F. Bach; Fk 26
 S. 12–15 *Solo per il Cembalo* in G-Dur C. P. E. Bach; Wq 62/2

In Anbetracht der späten und peripheren Entstehung der Quelle könnte man geneigt sein, das hier versammelte Repertoire für eine willkürliche Zusammenstellung von unberufener Hand zu halten, doch finden sich die ersten fünf Stücke in identischer Reihenfolge und ebenfalls ursprünglich anonym überliefert auch in einer weitaus älteren Handschrift, die Anna Magdalena Bach und Johann Friedrich Agricola um 1739/40 in Leipzig – und damit gleichsam unter Bachs Augen – anfertigten (D-B, P 226, Fasz. 3).⁴¹ Die Namen der Komponisten wurden hier später von C. P. E. Bach ergänzt – den Schriftzügen nach zu urteilen geschah dies erst um oder nach 1775; gleichzeitig gab er der Handschrift auch ein separates Titelblatt bei, dessen Vorderseite er mit folgender Aufschrift versah: „Einige Clavierstücke und Fugen | von | J. S. Bach | u. | W. F. Bach“.⁴²

Möglicherweise enthielt P 226, Fasz. 3 ursprünglich auch Wq 62/2. Da die Abschrift – abgesehen von dem später ergänzten Titelblatt – aus drei einzelnen hintereinander gelegten Bögen besteht, hätte ein hypothetischer vierter Bogen leicht, und ohne Spuren zu hinterlassen, entfernt werden können. Sollte dies tatsächlich der Fall gewesen sein, käme für diesen Eingriff in erster Linie C. P. E. Bach selbst in Betracht, der bei seiner Durchsicht der Quelle eine weitere und noch dazu veraltete Abschrift des längst veröffentlichten Werks für entbehrlich gehalten haben könnte.

Daß die Handschrift P 226, selbst wenn sie einst noch einen weiteren Bogen mit Wq 62/2 umfaßt haben sollte, als Vorlage für die Abschrift in der Rink-Sammlung gedient haben könnte, ist gleichwohl wenig wahrscheinlich; denn die Überlieferung von P 226 im Bachschen Familienbesitz (bis 1750 vielleicht zunächst in J. S. Bachs, dann in C. P. E. Bachs Notenbibliothek⁴³) bietet kaum Berührungspunkte mit der offenbar im späten 18. Jahrhundert in Thüringen entstandenen Quelle.⁴⁴ Es erscheint darum insgesamt plausibler, für

⁴¹ Siehe die Beschreibung der Quelle in NBA V/6.2 Krit. Bericht (A. Dürr, 1996), S. 396.

⁴² Unter diesem Titel auch im NV (S. 81) genannt.

⁴³ So die Angaben bei Beißwenger, S. 271–273. Denkbar wäre allerdings auch, daß die Handschrift für ein anderes Mitglied der Bach-Familie oder für J. F. Agricola bestimmt war und erst später von C. P. E. Bach erworben wurde; vgl. BJ 1996, S. 17 (P. Wollny).

⁴⁴ Auf dem Wege der Kollationierung lassen sich weitere Argumente gegen ein direktes Abhängigkeitsverhältnis von P 226 und LM 5007b gewinnen. Hier sei lediglich eine Beobachtung herausgegriffen. Alfred Dürr konnte zeigen, daß Anna Magdalena Bachs Kopie der d-Moll-Fuge BWV 875/2 in P 226 etwa gleichzeitig mit ihrer Abschrift in der Londoner Originalhandschrift des Wohltemperierten Klaviers II

P 226 und *LM 5007b* eine gemeinsame Vorlage anzunehmen, die sich um 1739/40 im Besitz oder in Reichweite J. S. Bachs befunden haben muß und um 1780/90 (?) dem unbekanntem Kopisten der Rinck-Abschrift in Erfurt greifbar war. Angesichts des Repertoirekontexts und der in Bachs Haus entstandenen konkordanten Handschrift *P 226* läßt sich die Bezeichnung „Solo per il Cembalo“ in *LM 5007b* ohne weiteres mit den Titeln von Wq 65/1 in B-Bc, 27911 *MSM* und von Wq 65/7 im Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach in Verbindung bringen und mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit direkt auf J. S. Bachs Umfeld zurückführen.

Die vorstehend diskutierten Belege und Indizien legen die Vermutung nahe, daß J. S. Bach in den 1740er Jahren eine kleine Sammlung mit Werken seiner beiden ältesten Söhne vorrätig hatte, die er möglicherweise zu Aufführungs- und Unterrichtszwecken heranzog, vielleicht aber auch – analog zum „Alt-Bachischen Archiv“ – als Teil der familiengeschichtlichen Dokumentation begriff. Sein lebhaftes Interesse an den Leistungen der „musicalisch-Bachischen Familie“ mag dabei von seinem väterlichen Stolz auf die künstlerische Begabung und ersten beruflichen Erfolge seiner herangewachsenen Kinder noch verstärkt worden sein.

Abbildungen 1–3. C. P. E. Bach, Sonate in F-Dur Wq 65/1. B-Bc, 27911 *MSM*, S. 1, 4 und 5.

(GB-Lbl, *Add. MS 35021*) erfolgte (vgl. NBA V/6.2 Krit. Bericht, S. 402–404). In beiden Fällen wurde nachträglich in T. 13b–14a die Partie des Diskants eine Oktave höher gelegt und außerdem verändert. Diese Revision muß vor 1744 (originale Datierung der Abschrift von J. C. Altnickol, D-B, *P 430*), vermutlich aber bereits schon kurz nach 1740 vorgenommen worden sein. Es ist anzunehmen, daß die neue Lesart zur gleichen Zeit in beiden Quellen nachgetragen wurde. Die Abschrift *LM 5007b* bewahrt hingegen die frühere Fassung der d-Moll-Fuge, geht also auf eine unkorrigierte Vorlage zurück.

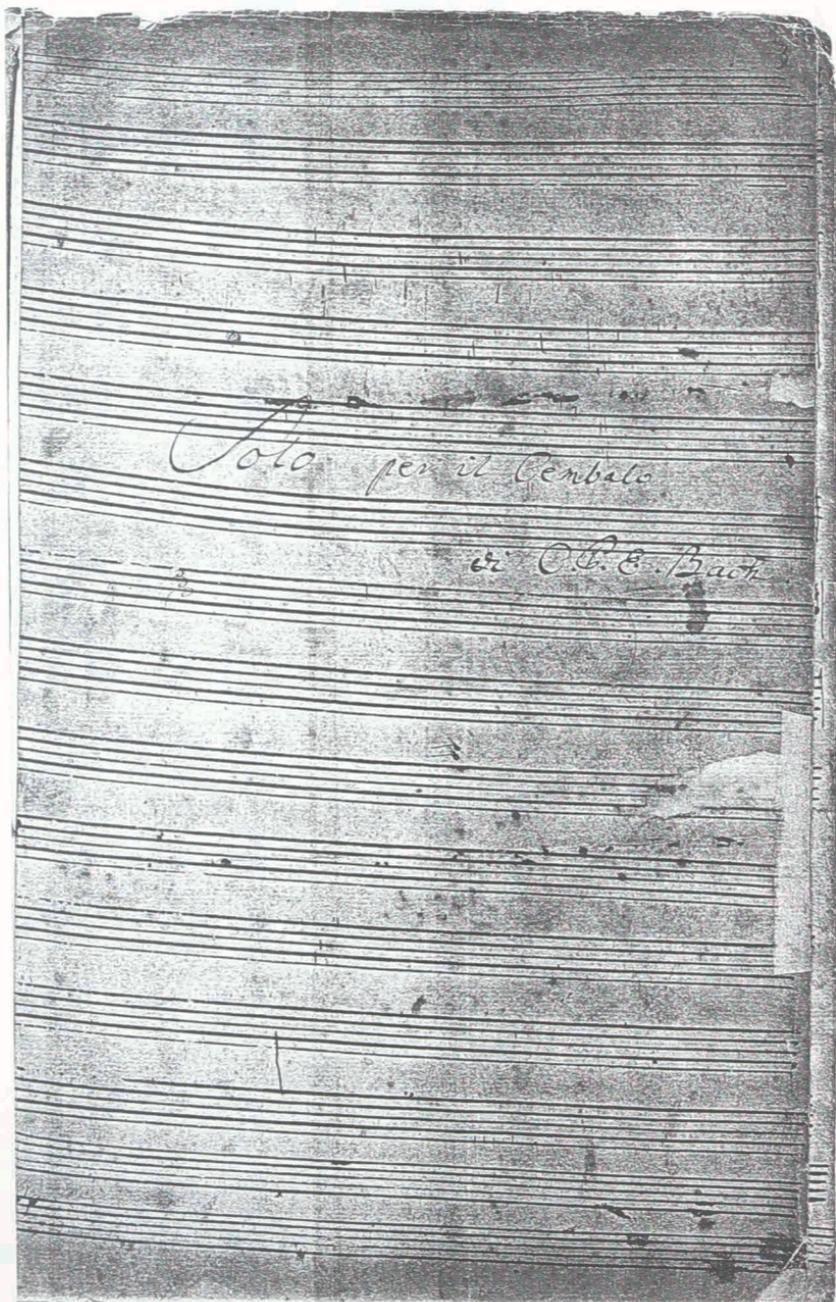


Abbildung 1.

Andante *(Eigenhändig von C. P. E. Bach)*

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the word "Andante" is written in a cursive hand, followed by "(Eigenhändig von C. P. E. Bach)" in a similar hand. The notation consists of ten staves. The first two staves are the most clearly legible, showing a treble clef on the first staff and a bass clef on the second. The time signature is 6/8, and the key signature has one flat. The music is written in a cursive, handwritten style, with various note values and rests. The paper appears aged and slightly stained.

Abbildung 2.



Abbildung 3.

Hamburg – Wien – Leipzig – Berlin Bachiana auf Ab- und Umwegen

Seq. Verz

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Eine beschreibende Verzeichnung einzelner Quellen, größerer Quellengruppen oder sogar ganzer Bibliotheken ist nach aller Erfahrung ein ebenso mühsames wie notwendiges,¹ nicht selten aber auch undankbares Geschäft. Letzteres insbesondere deshalb, weil eine nach bestem Wissen und Gewissen angefertigte (zuweilen auch durch äußere Zwänge in Umfang und Zielrichtung begrenzte) Katalogisierung einerseits ein zumeist heterogenes Arbeitsfeld mit größtmöglicher Exaktheit zu bewältigen sucht, andererseits die Mit- und Nachwelt zum weiterführenden Diskurs herausfordern muß und damit Gefahr läuft, bloße Steilvorlagen für wohlfeiles Besserwissen geliefert zu haben. Auf kritisches Weiterdenken kann gleichwohl nicht verzichtet werden, und in diesem Sinne widmen die nachfolgenden Bemerkungen sich einigen in zwei neueren Katalogpublikationen² präsentierten Problemfeldern, die durch die dort investierte Arbeit überhaupt erst bewußt gemacht und in einen erkennbaren Zusammenhang gestellt worden sind. Als Beispiele dienen hierbei Quellen, die ihren Standort ein- oder mehrmalig gewechselt haben, die also eine kürzere oder längere Wanderschaft hinter sich haben.

1. Weniger durch ihren Quellenwert als vielmehr durch den Namen ihres Besitzers geadelt erscheint eine Abschrift von Wilhelm Friedemann Bachs Sonate in F-Dur für zwei Cembali (Fk 10), auf die Johannes Brahms bei dem Hamburger Antiquar Theodor Avé-Lallemant gestoßen war und über die er am 25. November 1855 an Clara Schumann berichtete: „Ich habe eine Sonate für

¹ Erinnert sei nur an die unvermutete Rückkehr des größeren Teils der Musikaliensammlung der Sing-Akademie zu Berlin (2001), an den Untergang der Musiksammlung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar infolge eines verheerenden Brandes (2.9.2004) sowie das mysteriöse Verschwinden der jüngeren Musikbibliothek der Thomasschule zu Leipzig (1945/46). Vgl. *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, bearb. von Wolfram Enßlin, Hildesheim 2006 (LBB 8), insbesondere S. 8f. (C. Wolff) und 508f. (U. Leisinger); B.A. Schmidt, *Nachruf auf die Musikaliensammlung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar*, Mf 57 (2004), S. 328; *Die ältere Notenbibliothek der Thomasschule zu Leipzig* (vgl. Fußnote 2), S. 9f.

² *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog von Christine Blanken, unter Mitarbeit von Marko Motnik*, Hildesheim 2011 (LBB 10); *Die ältere Notenbibliothek der Thomasschule zu Leipzig. Verzeichnis eines weitgehend verschollenen Bestands. Hrsg. und erläutert von Andreas Glöckner*, Hildesheim 2011 (LBB 11).

2 Klaviere von W. Friedemann Bach (geschrieben) gekauft, die gewiß sehr selten ist, und andres!!!“³ Das Suchen und Finden bei Hamburger Antiquaren setzte sich noch längere Zeit fort, bis Brahms am 11. Dezember 1855 an Joseph Joachim schreiben konnte „Welche Schätze nehme ich von hier mit!“⁴ Über die Besitzvermerke auf der von Brahms erworbenen Abschrift berichtet die Quellenbeschreibung⁵ etwas summarisch: „C. F. F. Paulsen erhielt diese Seltenheit in Hadersleben den 28. März 1810. Von seinem guten Freund: U. A. Claussen⁶ Fehr Hadersleben 24 Jan: [17]78“. Inwieweit einige außerdem vorhandene Preisangaben auf einen oder mehrere weitere Vorbesitzer zu beziehen sind, läßt sich derzeit nicht sagen; unklar bleibt darüber hinaus die Herkunft der Quelle (möglicherweise aus der Musikalienhandlung Westphal in Hamburg). Erster nachweisbarer Besitzer war 1778 jedenfalls Ulrich Anton Clausen Fehr (1753–1812) aus dem nordschleswigischen Hadersleben (dänisch Haderslev), der in jenem Jahr seine Laufbahn als Organist in dem etwa 40 km westlich von Flensburg gelegenen Niebüll begann, 1786 an die Bürgerschule seiner Geburtsstadt wechselte, dort für die Vokalmusik in der Kirche St. Marien zuständig war und kurz vor seinem Tod auch noch interimistisch als Organist tätig wurde.⁷ Der 1810 geschriebene Zusatz zu Fehrs Eintragung weist auf Carl Friedrich Ferdinand Paulsen (1763–1843), der 1781 als Nachfolger seines Vaters Organist an St. Marien in Flensburg geworden war und dieses Amt mehr als sechs Jahrzehnte lang bekleidete.⁸ Nachfolger Paulsens wurde im Oktober 1843 Louis Cunze aus Hamburg, der allerdings schon 1850 in seine Heimatstadt zurückkehrte und dort verstarb. Durch ihn könnte die Sonatenabschrift in das Antiquariat von Theodor Avé-Lallemant gekommen sein, wo Brahms sie 1855 ausgrub. Nach ihrer Wanderung zwischen Hamburg (?), Niebüll, Hadersleben, Flensburg und wieder Hamburg gelangte sie durch Brahms nach Wien, wo sie in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde ihren endgültigen Platz fand.

³ Zitiert nach BJ 1971, S. 20 (S. Helms).

⁴ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser. Zweite, durchgesehene und vermehrte Auflage, Bd. 1, Berlin 1912, S. 119.

⁵ LBB 10, S. 248 f.

⁶ Vermutlich verlesen aus *Claussen* (übliche Verwechslung von langem *s* und *h*).

⁷ Angaben nach *Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit (1780–1860)*. [Bd.] 3. *Organisten um Jürgen Marcussen, eingeleitet und hrsg. von Konrad Küster*, Stuttgart 2008, S. 5.

⁸ Ausführliche biographische Angaben bei H. P. Detlefsen, *Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850*, Kassel und Basel 1961, S. 125–137. Eine Silhouette, bezeichnet „Herr Paulsen, Organist in Flensburg“, befand sich im Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs (NV, S. 128), doch bleibt ungewiß, ob sie den Vater oder den Sohn Paulsen zeigte.

2. Dankenswerterweise verzeichnet Christine Blankens Katalog (LBB 10) auch alle diejenigen Bachiana, die sich im gewählten Berichtszeitraum zwar im Bereich der k. u. k. Monarchie befunden hatten, später jedoch an andere Aufbewahrungsorte abgewandert sind. Um so mehr ist zu bedauern, daß jener Zeitraum um die Mitte des 19. Jahrhunderts endet. Auf diese Weise bleiben eine Reihe prominenter Quellen unerwähnt, die beispielsweise zu der 1908 versteigerten Sammlung des in Prag als Bankkaufmann tätigen Fritz Donebauer (1849–1916) gehört haben, oder auch diejenigen Zimelien, die Stefan Zweig (1881–1942) einst sein eigen nannte, unter ihnen die autographe Partitur der Kantate BWV 5 mit ihrem gleichsam ahnungsvoll auf Zweigs Emigrantenschicksal vorausweisenden Titel „Wo soll ich fliehen hin?“.

Sind in diesen Fällen die zeitlichen Grenzen der Verzeichnung maßgebend gewesen, so müssen bei einem anderen kennenswerten Beispiel die Ursachen für eine gewisse Verwirrung teils bei den einschlägigen Kritischen Berichten der NBA⁹ gesucht werden, teils auch in der verspäteten Vervielfältigung (und damit Zugänglichkeit) der Poelchau-Dissertation von Klaus Engler.¹⁰ In einem in der letztgenannten Arbeit zitierten Brief des Hamburger Sammlers Georg Poelchau (1773–1836) an Aloys Fuchs (1799–1853) in Wien vom 22. Januar 1829 werden explizit von „Sebast. Bach ein Fragment und eine eigenhändige Poesie“ erwähnt, die Poelchau seinem Sammlerkollegen als Geschenke oder Tauschobjekte zukommen ließ. Mit dem „Fragment“ sind die beiden Singstimmen *Canto* und *Alto* gemeint, die von der Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ (BWV 216) allein erhalten geblieben sind. Diese Stimmen, entgegen der Auffassung Poelchaus und der meisten Nachbesitzer nicht von Johann Sebastian Bach geschrieben, sondern von dessen Kopisten Christian Gottlob Meißner, gingen durch viele Hände, waren jahrzehntelang unerreichbar und kamen nach ihrer Reise von Hamburg über Wien, Neapel und Florenz nach Tokyo erst 2003 wieder zutage. Als einstiges Besitztum Aloys Fuchs' sind sie an zuständiger Stelle katalogisiert.¹¹ Die angebliche „eigenhändige Poesie“, die in Wirklichkeit ebenfalls von Meißner geschriebene (und wohl auch verfaßte) Umdichtung des Hochzeitsstückes zu einer Huldigungskantate auf die Stadt Leipzig („Erwählte Pleißenstadt“, BWV 216a), kam auf eher „normalem“ Wege aus Fuchs' Nachlaß über den Berliner Sammler Friedrich August Grasnick (1798–1877) 1879 an die damalige Königliche Biblio-

⁹ NBA I/40 Krit. Bericht (W. Neumann, 1970), S. 28 und 30; NBA I/39 Krit. Bericht (W. Neumann, 1977), S. 12f.

¹⁰ *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, Tübingen 1970, Druck 1984, hier S. 110f. und 139.

¹¹ LBB 10, S. 913. Zur Quelle vgl. insbesondere T. Isoyama, *Wiederaufgefundene Originalstimmen zur Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ BWV 216*, BJ 2004, S. 199–208. Vgl. auch den Nachtrag auf S. 215.

thek Berlin und wird in der heutigen Staatsbibliothek als *P 613* unter den Bachiana verwahrt. In Christine Blankens Katalog hätte sie mithin einen Platz verdient.

3. Ihrem Ansehen als Kronjuwelen der Thomana-Bibliothek verdanken es die mehr als 40 Originalstimmensätze zu Johann Sebastian Bachs Chorkantaten-Jahrgang, daß sie während des Zweiten Weltkriegs und auch nach dessen Ende rechtzeitig in Sicherheit gebracht worden und damit der Nachwelt erhalten geblieben sind. Dieses Ansehen genießen sie seit langem, sicherlich aber nicht von allem Anfang an. In dem Dreivierteljahrhundert nach Bachs Tode, der Ära der Thomaskantoren Harrer, Doles, Hiller, Müller und vielleicht auch noch Schicht, galten sie offenbar eher als Gebrauchsmaterial denn als Erbstücke aus einer großen Vergangenheit, und so verwundert es nicht, daß noch im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts der allzu leger Umgang mit diesen Quellen zu unwiederbringlichen Verlusten geführt hat.¹² Erst mit dem Amtsantritt des Kantors Christian Theodor Weinlig (1780–1842) wird ein Umdenken spürbar, äußerlich abzulesen an der Anfertigung eines Bibliothekstempels durch den „Petschirer Seltmann ... zum Bezeichnen der, der Thomasschule gehörigen Musicalien und Bücher“.¹³ Daß Weinlig wie ein Cerberus über die ihm anvertrauten Schätze wachte, mußte auch Felix Mendelssohn erfahren, als er im September 1833 in Begleitung seines Sammlerfreundes Franz Hauser (1794–1870) Einblick in die Sammlung zu nehmen wünschte:

„Nun hatte er [Hauser] aber rausgebracht, daß in der Thomasschule noch ein ganzer Jahrgang läge, und der alte Cantor suchte immer Ausflüchte und wollte sie nicht zeigen. Da gingen wir denn den nächsten Tag hin, liefen einen Generalsturm auf die Festung Weinlig, und er ergab sich und bestellte uns auf den nächsten Morgen hin. Da empfing er uns dann in der Bibliothek, und schleppte das Fascikel herbei wie ers nannte ... und dann klagte er, daß sämtliche Partituren gestohlen worden sein und nur noch die Autograph-Stimmen da wären, und dann fand sichs daß Hauser fast alle diese gestohlenen Partituren jetzt besaß und von irgend einem ganz unbekanntem Dorfschulmeister gekauft hatte, das war eine ganz lustige Scene.“¹⁴

¹² Vgl. LBB 11, S. 20f., sowie A. Hartinger, *Materialien und Überlegungen zu den Bach-Aufführungen August Eberhard Müllers*, BJ 2006, S. 171–203, insbesondere S. 202f.

¹³ LBB 11, S. 21. Gemeint ist vermutlich der um 1800–1815 nachweisbare Graveur und Medailleur Johann Christian Seltmann; vgl. G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, 22 Bde., München 1835–1852, Bd. 16 (1846).

¹⁴ *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe. Bd. 3. August 1832 bis Juli 1834. Hrsg. und kommentiert von Uta Wald unter Mitarbeit von Juliane Baumgart-Streibert*, Kassel etc. 2010, S. 270 (Brief vom 23. 9. 1833 aus Frankfurt a.M. an die Familie in Berlin; zugehöriger Kommentar S. 619).

Ein Jahrzehnt später fragte Weinlig's Amtsnachfolger Moritz Hauptmann in seinem zweiten Amtsjahr bei Franz Hauser an:

„Haben Sie denn wohl die Partituren der 43 Kirchenstücke, welche in Stimmen auf unsrer Schule liegen? ich habe zwei in Partitur schreiben lassen, es ist aber mühselig, und wenn ich wüßte daß sie jemand schon hätte, möchte ich sie lieber kopiren lassen.“¹⁵

Weitere 18 Jahre später heißt es in einem Brief Hauptmanns an Louis Köhler (1820–1886)¹⁶ etwas respektlos:

„Was Ihre Desideria an alter Musik, namentlich alter Claviermusik, von unsrer Thomasbibliothek betrifft, so thut mir's doppelt leid sagen zu müssen, einmal für Sie, dann auch für mich selbst, daß die Bibliothek der Thomasschule etwas sehr Unbedeutendes ist. Es sind wohl aus früheren Zeiten einige Scharteken da, unter denen sich auch manche interessantere Sachen, Opern von Lulli und Rameau befinden, Gott weiß wie die herein gekommen sind; aber ein irgend zeitlich Gesammeltes findet sich nicht. Es ist wohl von jeher gewesen wie jetzt, daß der Cantor alles für sein Geld schaffen mußte was gebraucht wurde, und dies war nach seinem Tode Eigenthum der Familie, die es mit sich nahm. Daher von Seb. Bach nichts da ist als ein in Gedanken liegen gebliebener defecter Jahrgang Kirchencantaten (43 Stück) in Stimmen ohne Partitur. Auch hier blieb der Nachlaß der Familie.“¹⁷

In diesen Kontext gehört auch die Klage des ersten wissenschaftlichen Bach-Biographen Carl Hermann Bitter über die Verluste an ungedruckten Werken:

„Und doch befand sich das Meiste in den Händen der Söhne und im Besitz der Thomas-Schule.

Was dieser angehört hatte, ist bis auf wenige unbedeutende Ueberreste verschwunden. Sorglosigkeit, vielleicht auch unedle Habsucht haben zusammengewirkt, um die Stätte, an der der große Meister geschaffen hatte, jener Schätze zu berauben, die ihr ein unveräußerliches Denkmal seiner Thätigkeit hätte bleiben sollen. Nur wenige Blätter aus

¹⁵ *Briefe von Moritz Hauptmann ... an Franz Hauser*. Hrsg. von Alfred Schöne, Bd. 2, Leipzig 1871, S. 18 (Brief vom 30. 7. 1844).

¹⁶ Zu dessen früher Begegnung mit dem Bach-Spiel des Forkel-Schülers Friedrich Conrad Griepenkerl vgl. *Aus den Werdejahren der neudeutschen Musik. Louis Köhlers Erinnerungen und Schriften*. In *Auswahl hrsg. von Erwin Kroll*, Königsberg 1933, S. 35 f.

¹⁷ *Briefe von Moritz Hauptmann ... an Ludwig Spohr und Andere*. Hrsg. von Ferdinand Hiller. *Neue Folge der Hauptmann'schen Briefe*, Leipzig 1876, S. 128 (Brief vom 7. September 1862). Werke von Rameau sind in LBB 11 nicht verzeichnet. Zu Weinlig's Klage über vermeintlich gestohlene Partituren und zur tatsächlichen Überlieferung dieser Quellen vgl. K. Lehmann, *Neues zur Vorgeschichte der Bach-Sammlung Franz Hausers. Dokumente zum Überlieferungskreis C. F. Penzel – J. G. Schuster aus dem Zeitraum 1801–1833*, BzBf 6 (1988), S. 65–81.

jener Zeit, unter verstaubten Papieren mühsam hervorgesucht, erinnern daran, daß Bach dort sieben und zwanzig Jahre lang gelebt und gearbeitet ... [Hierzu Fußnote:]

Wohl war dem Verfasser dieses Werks vielfach und auch durch den verdienten Cantor der Thomas-Schule, Hauptmann, versichert worden, daß in den Schränken der Anstalt nichts mehr von Bach, resp. aus seiner Zeit vorhanden sei: Bei genauerer Nachsuchung fand sich indeß doch:

1. Ein *Oratorium Passionale* von Graun (in den Jahren 1725 bis 1735 zu Braunschweig componirt), in welchem Titel und Angabe der Instrumente, Correcturen und einzelne Zusätze, sowie am Schluß
 - a. die Ueberschrift des Recitativs und zweier Arien des Appendix,
 - b. die Ueberschrift, Noten und Text eines Chorals, der muthmaßlich von Bach dazu gesetzt war, unzweifelhaft von seiner Hand herrühren.
2. Original-Stimmen zu der Cantate: „Herr Gott, dich loben wir.“
3. In einem alten Heft mit Claviersachen die Ueberschrift und Noten des Stücks: [folgt Themenanfang der Fuge BWV 532/2, transponiert nach C und notiert in 16eln; nur T. 1–2]
4. Ein altes Heft mit den Stimmen zu der Overture in *d-dur* aus Bachs Zeit, immerhin mindestens werthvolle Erinnerungen an den großen Mann, der dort einst gewirkt.“¹⁸

Unerklärlicherweise läßt Bitter in diesem Zusammenhang die Stimmensätze des Choralkantaten-Jahrgangs unerwähnt. Selbst wenn er selbst oder gegebenenfalls ein Beauftragter keinen Zugang zu diesen Zimelien erhalten haben sollte, hätte doch deren Nutzung für die 1851 begonnene Bach-Gesamtausgabe den Blick auf diese „werthvollen Erinnerungen“ und insbesondere auf deren autographe Eintragungen lenken können. Für unsere Themenstellung wichtiger ist allerdings die Tatsache, daß alle vier einstmals für Bitter herausgesuchten Quellen noch existieren, keine von ihnen jedoch im Besitz der Thomasschule. Leider ist über Art und Zeitpunkt der Abgabe keine Aussage möglich. Wann die „genauere Nachsuchung“ stattfand, läßt Bitter unerwähnt, und die Quellen selbst enthalten keinerlei Hinweis auf den zu vermutenden Verkauf. Ob letzterer in Eigenregie des Thomaskantors – etwa zwecks Erzielung von Erlösen für den Ankauf benötigter Musikalien aus neuerer Zeit – oder aber als Ergebnis eines mehr oder weniger umfangreichen Verwaltungsvorgangs erfolgte, bleibt bislang ebenfalls ungeklärt.

Bei dem unter (1) genannten *Oratorium Passionale* handelt es sich um eine Partitur von Carl Heinrich Grauns „Großer Passion“ mit dem Textbeginn „Kommt her und schaut“. Schreiber – mit Ausnahme des Appendix – ist

¹⁸ C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865, Bd. 2, S. 375 f.; Wiederabdruck in: C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach. Zweite umgearbeitete und vermehrte Aufl.*, Dresden 1880/Berlin 1881), Bd. 3, S. 272 f. Wiedergabe auch in CBH 12 (2004), S. 94 (A. Glöckner), sowie BJ 2008, S. 311 (K. Steffen).

Johann Friedrich Doles (1715–1797), offenbar in seiner Freiburger Zeit. Die Quelle (D-B, *Mus. ms. 40372*) weist den charakteristischen Ovalstempel der Thomasschul-Bibliothek mit den Initialen *T. S.* auf und ist folgerichtig im 1823 angelegten Musikalienkatalog Weinligs verzeichnet. Wann und von wem sie für die damalige Königliche Bibliothek Berlin erworben worden ist, bleibt derzeit unklar.¹⁹

Zu den unter (2) genannten Original-Stimmen vgl. weiter unten.

Das „alte Heft mit Claviersachen“ (3) ist identisch mit der Handschrift D-B, *P 567*, die die Zweistimmigen Inventionen enthält sowie die transponierte Version der Orgelfuge BWV 532/2. Dietrich Kilian hat die Quelle 1978 korrekt als einstigen Besitz der Thomasschule bezeichnet, auf Bitters Fußnote von 1865 verwiesen und auf Angaben zu mutmaßlichen Zwischenbesitzern verzichtet.²⁰ Klaus Hofmann deutet die Buchstaben des (auf dem Kopf stehenden) Ovalstempels *T. S.* – wohl anhand einer länger zurückliegenden Quellenbeschreibung – als „TS oder JS“ und vermutet als Zwischenbesitzer, jedoch ohne Beleg, den Dessauer Hofkapellmeister „Johann Gottlob Friedrich Schneider (1783–1853)“ (recte: Johann Christian Friedrich Schneider, 1786–1853).²¹ Dies ergäbe eine erhebliche Kollision mit der 1865 gedruckten Fußnote Bitters. Obwohl die Handschrift außer der erwähnten Fugentranskription nur die Inventionen enthält, dürfte sie der einzigen einschlägigen Eintragung über „Inventionen und Sinfonien“ im Katalog von 1823 zuzuordnen sein.²²

Für den unter (4) genannten Stimmensatz D-B, *St 445* ist schon 1967 der Zusammenhang mit Thomasschule (Stempel *T. S.*) und Bitters Fußnote hergestellt worden.²³ Die Annahme, daß die Initialen *S. L.* bedeuten und auf Sara Levy weisen könnten,²⁴ ließ sich leicht entkräften. Feststellbar ist bei dieser Quelle der Zwischenbesitzer: es handelt sich um den Berliner Rentier und Sammler Friedrich August Grasnick (1798–1877). Ursprünglich befand der Stimmensatz sich in der Sammlung des Verlages Breitkopf; in Weinligs Katalog von 1823 erscheint er bereits als Besitz der Thomasschule.²⁵

Aussagen über die unter (2) verzeichnete Quelle müssen sich zunächst mit der etwas kryptischen Angabe Bitters („Original-Stimmen zu der Cantate ‚Herr Gott, dich loben wir‘“) auseinandersetzen. „Original-Stimmen“ – und nicht

¹⁹ Vgl. LBB 11, S. 134, sowie K. Steffen, *Ein Passionsoratorium von Carl Heinrich Graun in der Notenbibliothek Johann Sebastian Bachs?*, BJ 2008, S. 309–316.

²⁰ NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 78. Der Hinweis auf Doles als möglichen Schreiber ist allerdings gegenstandslos.

²¹ NBA V/3 Krit. Bericht (K. Hofmann, 2007), S. 55.

²² Vgl. LBB 11, S. 72.

²³ NBA VII/1 Krit. Bericht (H. Besseler, H. Grüß, 1967), S. 85 f.

²⁴ TBSt 2/3, S. 88.

²⁵ LBB 11, S. 75 f., sowie A. Glöckner, *Französische Ouvertüren (Suiten) in Bachs Aufführungssrepertoire*, in: CBH 12 (2004), S. 83–100, bes. S. 93–95.

die Original-Stimmen – deutet offenbar auf *einige* Stimmen, nicht einen vollständigen Satz. Der angeführte Kantatentitel weist allerdings auf die Neujahrskantate BWV 16, von der einzelne herumvagabundierende Stimmen jedoch nicht zu belegen sind. Wahrscheinlich ist Bitter eine Verwechslung unterlaufen, indem er Paul Ebers Choralstrophe „Herr Gott, dich loben alle wir“ mit Luthers weitaus bekannterem Te Deum deutsch („Herr Gott, dich loben wir“) gleichsetzte, was um so eher erklärlich wäre, als die auf Ebers Kirchenlieddichtung gründende Choralkantate BWV 130 im Jahre 1865 noch gar nicht im Druck vorlag. Dem Bitter zu unterstellenden Irrtum ist der Vorbesitzer der Tenor-Stimme zur Kantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ in zeitlicher Nähe sogar nachweislich erlegen, denn er attestierte der vermeintlichen Eigenschrift Bachs: „Daß dieser Bogen zu einem ungedruckten ‚Herr Gott, dich loben wir‘ (deutschen Te deum) gehoere und ein Autograph Joh. Seb. Bach’s sey, wird hiermit bezeugt von Hermann Naegeli. Zürich, Ende April 1860.“²⁶

Die etwas komplizierte Überlieferungsgeschichte der Kantate BWV 130/BC A 179a–b läßt sich im Blick auf die Aufspaltung und Vereinzelung des Stimmensatzes versuchsweise wie folgt zusammenfassen. Wahrscheinlich umfaßte der Stimmensatz ursprünglich 20 Einzelstimmen, von denen eine erste Gruppe – Dubletten für Violino 1 und 2 sowie für Basso Continuo, dazu möglicherweise auch (versehentlich?) die Stimme für Flauto traverso – bei der Erteilung von 1750 dem Empfänger der Partitur, also Wilhelm Friedemann Bach, zustanden. Diese Exemplare sind verschollen; sie haben auch keinerlei Spuren in der handschriftlichen Überlieferung hinterlassen.

Die 16 verbleibenden Stimmen – wir nennen sie zweite und dritte Gruppe –, die (mit Ausnahme des obligaten Flötenparts der Tenorarie) das Werk vollständig dokumentierten, kamen entsprechend dem für den Choralkantaten-Jahrgang gewählten *Procedere* über Anna Magdalena Bach 1752 an die Thomasschule. Hier dienten sie zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt als Vorlagen für eine Spartierung zumindest des reichbesetzten Eingangssatzes.²⁷ Vermutlich im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wurden aus nicht bekannter Ursache dem Stimmensatz die *Partes* für Violino 1, 2 und Viola (einschließlich ihrer Ergänzungsblätter mit der Umarbeitung des ursprünglichen Bläsersatzes zur Baß-Arie „Der alte Drache brennt vor Neid“ für Streichinstrumente) nebst einer Continuo-Stimme entnommen²⁸ und wohl ver-

²⁶ Zitiert, jedoch nicht kritisch hinterfragt in NBA I/30 Krit. Bericht (M. Helms, 1974), S. 30.

²⁷ NBA I/30 Krit. Bericht, S. 31.

²⁸ Vielleicht war an eine Einstudierung der Baß-Arie gedacht. Auffällig ist die Parallele zu den Dresdner Stimmen der *Missa h-Moll* BWV 232: Auf der offiziellen Dedications-Titelseite fehlen Violino 1, 2 und Viola.

sehentlich nicht wieder an der zuständigen Stelle abgelegt,²⁹ existierten also seitdem im Verborgenen als zweite Gruppe.

Die verbliebene, noch 12 Stimmenexemplare umfassende dritte Gruppe galt damit als „defect“ und weiterer Aufbewahrung nicht wert. So konnte sie an einen interessierten Sammler abgegeben werden, im vorliegenden Fall in der Person des Zürcher Verlegers Hans Georg Nägeli (1773–1836). Da die Stimmen fast durchgängig von Christian Gottlob Meißner geschrieben waren, dessen Schriftzüge zu jener Zeit und noch lange danach mit denen Johann Sebastian Bachs verwechselt wurden,³⁰ konnte Nägeli die Blätter als Zuwachs für seine Autographensammlung ebenso verbuchen wie als ruhendes Kapital im Sinne seiner verlegerischen Unternehmungen. Im einzelnen handelte es sich um die Stimmen *Canto, Alto, Tenore, Basso, Clarino 1–3, Tamburi, Hautbois 1–3* sowie ein (möglicherweise beschädigtes) Exemplar des transponierten (Orgel-) *Continuo*.

Hermann Nägeli (1811–1872), Sohn und Nachfolger des Vorgenannten, ließ die Materialien der dritten Gruppe offenbar längere Zeit unangetastet. Bevor er sich dann doch von ihnen trennen mußte, schrieb er sie, unterstützt von zwei Kopisten, ab.³¹ Im April 1860 fügte er, wie bereits erwähnt, der Tenorstimme eine Echtheitsbestätigung bei und gab die Stimme wohl wenig später aus der Hand. Letzter Privatbesitzer des Exemplars war Johannes Brahms, danach gelangte es in den Bestand der Königlichen Bibliothek zu Berlin.³²

²⁹ Ungeachtet des Fehlens einschlägiger Dokumente ist hier in erster Linie an die Ägide von A. E. Müller ab 1800 als Stellvertreter und späterer Nachfolger Johann Adam Hillers zu denken; vgl. Hartinger (wie Fußnote 12). Aufschlußreich erscheint, daß der frühverstorbene Londoner Autographenhändler Samuel John Davey († 1890, 27jährig) ein in seinen Händen befindliches Fragment der zur „dritten Gruppe“ gehörigen transponierten Continuo-Stimme 1889 als früheren Besitz von „M. A. E. Muller Director of the Musical College of St Thomas Leipsic“ bezeichnete; vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 30, 37. Die Parallele zu der ebenfalls auf A. E. Müller zurückgehenden, von diesem an den durchreisenden Sigismund Neukomm verschenkten transponierten Continuo-Stimme zur Johannes-Kantate BWV 7 ist nicht zu übersehen; vgl. NBA I/29 Krit. Bericht (F. Remp, 1984), S. 40f., sowie D. Górowy, *Wie entstand Hans Nägelis Bach-Sammlung? Dokumente zur Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert*, BJ 1970, S. 66–104, speziell S. 88.

³⁰ Die Textmarke *Herr Gott dich loben alle wir* im Kopftitel der Instrumentalstimmen wurde teils von J. S. Bach (Beispiel: Clarino 3), teils vom Kopisten zugesetzt (Beispiel: nichttransponierter Continuo). Leider läßt der Krit. Bericht diese Bestandteile unerwähnt.

³¹ NBA I/30 Krit. Bericht, S. 34.

³² Akzession 25. 3. 1893; vgl. auch BG 41, S. XLIV (A. Dörffel, 1894). Zwischenbesitzer war nach einer Vermutung Karl-Heinz Köhlers möglicherweise Kaiser Wilhelm, dem Brahms das vermeintliche Autograph geschenkt haben soll (nach 1888 käme Wilhelm II. in Frage, entgegen NBA I/30 Krit. Bericht, S. 37, Fußnote 40).

Auch die Alto-Stimme erhielt ein – allerdings undatiertes – Attestat und wurde zusammen mit anderen Materialien an „Nägeli Kommissionär Staub“ nach England geschickt; die Rede ist hierbei von einem einzelnen Notenblatt „(Altstimme eines deutschen Te Deum) (Autograph)“.³³

Kurze Zeit später muß Hermann Nägeli – mit oder ohne Mitwirkung Friedrich Staubs – die noch in seinen Händen verbliebenen 9 Stimmen der dritten Gruppe (mittlerweile fehlten neben der Continuo-Stimme *Tenore* und *Clarino* 2) an den Leipziger Buchhändler Hermann Schulz, den Sohn des Firmengründers Otto August Schulz, verkauft haben. Dort konnte Alfred Dörffel, der Herausgeber des betreffenden Bandes der Bach-Gesamtausgabe, sie 1865 und 1867 einsehen und spartieren.³⁴ Bemerkenswerterweise wäre dergestalt, sofern die im Auftrage Bitters aufgespürte zweite Gruppe sich 1865 noch in der Thomasschule befunden haben sollte, angesichts der Erwerbung der nahezu vollständigen dritten Gruppe durch den Buchhändler Schulz der wohl ein halbes Jahrhundert zuvor geteilte Stimmensatz im genannten Jahr noch einmal an seinem Ursprungsort Leipzig zusammengekommen. Ob dies allerdings von einem der Akteure registriert worden ist, entzieht sich derzeit unserer Kenntnis. Die von Bitter unter (2) aufgeführten, nicht näher spezifizierten „Original-Stimmen zu der Cantate ‚Herr Gott, dich loben wir‘“ – unsere zweite Gruppe – kamen jedenfalls in die Hand eines unbekanntenen Besitzers und tauchten erst im Januar 1910 im Antiquariatshandel wieder auf. Während die Stimmen der dritten Gruppe bereits im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vereinzelt worden waren, widerfuhr dies denjenigen der zweiten Gruppe alsbald nach ihrem Bekanntwerden zu Beginn des 20. Jahrhunderts.³⁵ Nicht verwunderlich ist nach alledem, daß weder die sicherlich vor 1823, wahrscheinlich aber schon vor 1810 an Hans Georg Nägeli abgegebenen Stimmen der dritten Gruppe, noch die erst (kurz) vor 1865 wiederentdeckten Stimmen der zweiten Gruppe den charakteristischen Stempel mit den *T. S.*-Initialen aufweisen können oder in einschlägigen Verzeichnissen erwähnt sind.

So bedauerlich es ist, wenn Zusammengehöriges auseinandergerissen und in alle Himmelsrichtungen verstreut wird, so ist doch auch einzuräumen, daß in besonderen Situationen Sammlungsobjekte gerade deshalb überleben, weil

³³ BJ 1970, S. 104 (D. Gojowy). Der (irrtümliche) Hinweis auf das deutsche *Te Deum* ist in Nägeli's Attestat nicht enthalten, vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 30. Hinter dem „Kommissionär“ verbirgt sich Friedrich (Fritz) Staub (1826–1896), der sich zur fraglichen Zeit in London aufhielt. Staub ist als Bibliothekar bekanntgeworden, insbesondere aber als Dialektologe mit seiner Arbeit am *Schweizer Idiotikon*; vgl. ADB 55 (1910), S. 624–630.

³⁴ BG 26, Vorwort, S. XLII (September 1878). Für die abschließende Revision des Notentextes standen Dörffel 1876 nur noch wenige Stimmen zur Verfügung.

³⁵ Zu Einzelnachweisen vgl. insbesondere BC I/2, S. 759–761.

sie sich *nicht* an der ihnen zugewiesenen Stelle aufhielten, sondern anderweitig verwahrt wurden. Im Sinne des eingangs Angedeuteten betrifft dies sowohl die Sammlungen der Sing-Akademie zu Berlin,³⁶ als auch die Musiksammlung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar,³⁷ und in gleicher Weise eben auch die weitgehend verschollene Notenbibliothek der Thomasschule zu Leipzig.³⁸ Ein recht prominentes Besitztum der letztgenannten Bibliothek, das durch Verkauf im 19. Jahrhundert dem Schicksal der meisten älteren Handschriften und Drucke entgangen ist, kam mir vor Jahren in die Hände: Das aus der Sammlung Fischhof³⁹ in die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin gelangte Partitur-Autograph von Johann Friedrich Doles' Passionsmusik „Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken“.⁴⁰ Die Handschrift weist den üblichen Besitzstempel *T. S.* auf, müßte also eigentlich in dem frühen Katalog von 1823 verzeichnet sein.

Daß im übrigen nicht nur Sammlungsteile verkauft worden sind,⁴¹ um Neuanschaffungen zu ermöglichen, sondern gelegentlich auch Erwerbungen älterer Musikalien getätigt wurden, habe ich ehedem am Beispiel einer irrtümlich Doles zugeschriebenen, in Wirklichkeit von Georg Gebel komponierten und von Doles nur eingerichteten und 1755 in Freiberg aufgeführten Johannes-Passion zu zeigen versucht, deren Niederschrift 1927 in einer Auktion angeboten und bei dieser Gelegenheit für die Sammlung der Thomasschule zu Leipzig erworben worden ist.⁴²

³⁶ Zu einer Reihe von Quellen, die die abenteuerliche Reise über Ullersdorf (Auslagerungsort) – Moskau (?) – Kiew – zurück nach Berlin nicht mitgemacht haben, vgl. J. Jaenecke, *Zur Bedeutung der Werke Johann Sebastian Bachs in der Sing-Akademie zu Berlin zwischen 1791 und 1850*, in: Jahrbuch SIM 1993, S. 98–105.

³⁷ Ein wegen der Ausleihe an eine Ausstellung der Vernichtung entgangenes Mozart-Autograph erwähnt der in Fußnote 1 zitierte Beitrag von B. A. Schmidt.

³⁸ Vom Bach-Archiv Leipzig ausgehende Erkundungen wegen deren Verbleib führten 1955 lediglich zu der Auskunft, daß die Materialien sich in (möglicherweise rechtzeitig vor dem Bombenangriff auf Leipzig vom 3./4. Dezember 1943 geräumten) Schränken der sogenannten Quästur befunden hätten.

³⁹ In Wien; Josef Fischhof lebte von 1804 bis 1857.

⁴⁰ Altsignatur der D-B: *Mus. ms. anon. 1287* (olim [*Mus.*] 4115). Neue Signatur (Mai 1989): *Mus. ms. autogr. J. F. Doles 3*. Vgl. H. Banning, *Johann Friedrich Doles, Leben und Werke*, Leipzig 1939, S. 199, sowie LBB 11, S. 46 und 108. Die im April 1989 vorgenommene Identifizierung hatte ich infolge der politischen Ereignisse im Herbst '89 aus den Augen verloren und bitte diesfalls um Nachsicht. – Zu einem ähnlichen Fund (Reinhard Keiser, *Oratorium Passionale*, 1729) vgl. Händel-Jahrbuch 2009, S. 152–154 (C. Blanken).

⁴¹ B. F. Richter erwähnt beiläufig „eine Auktion“, in deren Materialien versehentlich Handschriften aus dem Choralkantaten-Jahrgang einbezogen worden waren (BJ 1906, S. 67).

⁴² Vgl. H.-J. Schulze, *Eine rätselhafte Johannes-Passion „di Doles“*, in: Rudolf Eller

In ganz wenigen Ausnahmefällen ist ein Verlust sogar einmal zu verschmerzen: Bei der bereits 1823 vorhandenen und vom Thomaskantor Weinlig registrierten Motette „Laß stets dein Reich sich mehren“ handelt es sich um eine aus preußischem Geist neu textierte Version des motettischen Satzes „Nun lob, mein Seel, den Herren“ (BWV 28/2; BC A 20/2) beziehungsweise „Sei Lob und Preis mit Ehren“ (BWV 231; BC C 7/2). Die Wiedergabe in der 1818–1820 erschienenen Sammlung *Die heilige Cäcilia* (herausgegeben von Johann Daniel Sander)⁴³ bezeichnet den „eigentlichen Text dieser Motette“ als „sehr geschmacklos“; gemeint ist die 1548 im preußischen Königsberg belegte Zusatzstrophe zu Johann Gramanns Kirchenlied „Nun lob, mein Seel, den Herren“.⁴⁴

Gänzlich abgeschrieben werden muß im Blick auf die Thomana-Sammlung eine Quelle für Jan Dismas Zelenkas Magnificat D-Dur, die seit mehr als einem Jahrhundert durch die einschlägige Literatur irrlüchert, zwar ebenfalls auf eine lange Wanderung zurückblicken kann, sich aber offensichtlich den falschen Ausgangspunkt gewählt hat. Einer Partitur (nebst beigefügter Violino-I-Stimme) unbekannter Herkunft hatte Wilhelm Rust, seinerzeit Königlich-musikdirektor in Berlin, am 29. Mai 1872 irrtümlich attestiert, es handle sich um Kopien von der Hand Wilhelm Friedemann Bachs. Wenige Jahre später behauptete Philipp Spitta, die Abschrift des ältesten Bach-Sohnes läge „auf der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig“; an anderer Stelle heißt es dezidiert „ein Magnificat desselben [Zelenkas] mußte Friedemann für den Gebrauch der Thomaner abschreiben“ [hierzü Fußnote:] „Es befindet sich noch jetzt in Partitur und Stimmen auf der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig.“⁴⁵ Die Partitur (nebst Einzelstimme) mit der kurzen Expertise Wilhelm Rusts⁴⁶ gelangte über Privatsammlungen (Werner Wolffheim/Berlin, George B. Weston/Boston) 1952 an die Houghton Library der Harvard University (Cambridge/MA). Christoph Wolff kam zu der Auffassung, daß der Schreiber zwar nicht Wilhelm Friedemann Bach sei, wohl aber Gottlob Harrer, so daß die Quelle doch noch mit Leipzig und der Thomasschule in Verbindung

zum Achtzigsten. Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Prof. em. Dr. Rudolf Eller am 9. Mai 1994, veranstaltet ... am 11. Mai 1994, hrsg. von K. Heller und A. Waczkat, Rostock 1994, S. 67–74, sowie LBB 11, S. 131.

⁴³ *Originalausgaben und ältere Drucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig* (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 5., bearb. von P. Krause), Leipzig 1970, S. 118, Nr. 279.

⁴⁴ Vgl. LBB 11, S. 73, Dok VI, S. 583 sowie NBA III/3 Krit. Bericht (F. Rempp, 2002), S. 42.

⁴⁵ Spitta II, S. 509 und 707.

⁴⁶ Die wesentlichen Teile von Rusts Expertise zitiert in Wolff *Stile antico*, S. 164f.

gebracht werden könnte.⁴⁷ Doch auch diese Zuweisung hat sich nach eingehender Prüfung als nicht haltbar erwiesen: derzeit kann nur von einem unbekanntem Schreiber die Rede sein.⁴⁸ Ob Spitta mit seiner zweiten Bemerkung etwa auf das in der Thomasschule in Partitur und Stimmen einstmals vorhanden gewesene Zelenka-Magnificat in a-Moll⁴⁹ zielte, ließe sich nur nach dessen Wiederauftauchen beurteilen. Gleiches gilt für einige in einem Brief Spittas (Sondershausen, 31. Dezember 1871) an Wilhelm Rust in Berlin erwähnte Quellen, die ersterer in der Thomasschule aufgespürt haben wollte.⁵⁰

Nachtrag

Zu Aloys Fuchs' Sammlung gehörte vorübergehend wohl auch das Autograph der E-Dur-Suite BWV 1006a, dessen Provenienz bislang nicht zu erklären war. Der im zuständigen Kritischen Bericht der NBA (V/10, S. 162) beschriebene, im 19. Jahrhundert angebrachte „druckähnlich geschriebene Titel“ *Suite | pour le Clavecin | composé par | Jean Sebast. Bach | Original.* ähnelt in Anlage und Formulierung einem Zusatz zur autographen Partitur der Kantate „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ (BWV 131), die sich 1840 nachweislich in Fuchs' Besitz befand. Das ursprünglich ohne Titel und Autorangabe überlieferte Autograph der E-Dur-Suite könnte sich 1790 im Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs befunden haben – hier gegebenenfalls verzeichnet als *Suite pour le Clavecin* (NV, S. 68) – und über den Hamburger Sammler Georg Poelchau im Tauschwege an Fuchs gelangt sein, der es später an Franz Hauser weitergegeben haben müßte. Die von Christine Blanken als Wiener Abschrift nach dem vorgenannten Autograph verzeichnete Quelle *P 1158*, die den Wortlaut des „druckähnlich geschriebenen Titels“ übernimmt und von der Hand des Sammlers Joseph Fischhof (1804–1857) den Zusatz *Copieé d'après l'Original* aufweist, findet so zwanglos eine Erklärung.

⁴⁷ Wolff *Stile antico*, S. 164–165.

⁴⁸ U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, Beeskow 2006, S. 160f.

⁴⁹ Vgl. LBB 11, S. 317.

⁵⁰ *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearb. von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.), S. 67, Nr. 287/6.

Zur Identifizierung des Magnificats BWV Anh. 30 aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek

Es ist seit längerem bekannt, daß Johann Sebastian Bach in seiner Notenbibliothek mindestens zwei Magnificat-Vertonungen fremder Komponisten aufbewahrte, die er Anfang der 1740er Jahre für Aufführungszwecke kopiert und bearbeitet hat: das Magnificat in C-Dur von Antonio Caldara (D-B, *Mus. ms.* 2755)¹ – dessen „Suscepit Israel“ Bach um zwei unbezeichnete Instrumentalstimmen (wohl Violinen) bereicherte – und das anonyme doppelchörige Magnificat in C-Dur BWV Anh. 30 (*P 195*).² Während Bach bei seiner Abschrift des erstgenannten Werks den Komponisten im Kopftitel nannte, ließ er – ob aus Unkenntnis oder Vorsatz, ist nicht bekannt – im zweiten Fall eine entsprechende Angabe weg. Dennoch herrschte in der Forschung schon verhältnismäßig früh Einigkeit darüber, daß das Magnificat BWV Anh. 30 keine Originalkomposition Bachs sein kann, sondern daß auch hier offensichtlich die Abschrift eines fremden Werks vorliegt.³ Bemühungen um die Identifizierung des Komponisten sind in der Folge allerdings kaum jemals ernsthaft unternommen worden; lediglich Georg Poelchau vermerkte im handschriftlichen Katalog seiner Sammlung die Vermutung „vielleicht v. Caldara oder Lotti“.⁴

Nun konnte erstmals nachgewiesen werden, daß es sich bei BWV Anh. 30 um ein Werk des langjährigen Kapellmeisters der bayerischen Wittelsbacher Pietro Torri (ca. 1650–1737) handelt.

Die Entdeckung

In der umfangreichen Quellenkopiersammlung des Verfassers dieses Beitrags befindet sich die Partitur eines *Magnificat à 15 voci* von Pietro Torri, das

¹ Siehe Wolff *Stile antico*, S. 21–23, 204–209 und 223; Beißwenger, S. 277 f.; eine eingehende Beschreibung der Quelle findet sich in NBA II/9 Krit. Bericht (K. Beißwenger, 2000), S. 42 f. Bachs Bearbeitung des „Suscepit Israel“ wird in BWV² unter der Nummer 1082 geführt.

² Siehe Beißwenger, S. 327 f., und NBA II/9 Krit. Bericht, S. 66.

³ Vgl. BG XI, S. XV (W. Rust, 1862); Spitta II, S. 509; Wolff *Stile antico*, S. 21, 162, 179.

⁴ G. Poelchau, *Die handschriftlichen praktischen Werke, Berlin den 8^{ten} Mai 1832* (D-B, *Mus. ms. theor. K. 41*), S. 13 (Nr. 15).

seit einiger Zeit auch als CD-Aufnahme vorliegt.⁵ Daneben erschien zu Beginn des Jahres 2012 beim Label cpo eine CD in der Serie mit apokryphen Bach-Werken,⁶ unter anderem mit dem bis dahin noch nicht auf Tonträger eingespielten Magnificat BWV Anh. 30. Bereits nach dem Anhören der einleitenden Takte war klar, daß das Werk mit dem mir aus anderem Zusammenhang bekannten Magnificat Torris identisch ist.

Der aus Peschiera am Gardasee gebürtige Pietro Torri läßt sich erstmals 1684 als Organist und Kapellmeister am markgräflichen Hof in Bayreuth nachweisen; ab 1689 wirkte er als Organist am Hof von Kurfürst Maximilian Emanuel in München. 1692 folgte er seinem Dienstherrn nach Brüssel und bekleidete dort die Stelle eines „maître de chapelle“. In den Jahren nach 1701 wirkte er – bedingt durch die politischen Geschicke des Wittelsbacher Hofes – teils in München, teils in Brüssel.⁷ Die Entstehung von Torris Magnificat kann auf die 1690er Jahre angesetzt werden. Das Werk steht eindeutig in der Tradition des von Ercole Bernabei (1622–1687) und seines Schülers Agostino Steffani (1654–1728) gepflegten römischen konzertierenden Kirchenstils. Doch finden sich hier in den einzelnen Sätzen durchaus verschiedene stilistische Ebenen: Torri leitet den Eingangsschor mit wuchtigen Tutti-Akkorden des Orchesters ein, wie sie auch am Anfang einer venezianischen Oper aus dieser Zeit stehen könnten. Es folgt ein Ostinato-Abschnitt mit zwei konzertierenden Trompeten, in dem die beiden Soprane unisono auf die Melodie des in langen Notenwerten vorgetragenen 6. Psalmtons die Eingangsworte „Magnificat anima mea Dominum“ anstimmen, und schließlich geht der Satz in eine typische monumentale Doppelchörigkeit über. Vier Verse werden als Vokalduette, teils auch mit konzertierenden Instrumenten vertont. Im Zentrum des Werks steht ein ausgedehntes „Et misericordia“ im stile antico. Torri endet mit einer groß angelegten Fuge, in der sich die drei Soggetti zu den Worten „Sicut erat in principio“, „et in saecula saeculorum“ und „Amen“ immer weiter verdichten.

Bachs Abschrift

Torris Magnificat wurde von Bach um 1742 in Partitur kopiert und eingerichtet, und zwar offensichtlich nicht allein zu Studienzwecken, sondern primär für Aufführungen in Leipzig. Dies belegt eine heute bei der Partitur *P 195* aufbewahrte autographe Tamburi-Stimme, die vermutlich den Überrest eines

⁵ *Pietro Torri (1650–1737): Le Triomphe de la Paix*, Ausführende: Neue Hofkapelle München; Leitung: Christoph Hammer, ORF CD 424 (2006).

⁶ *Apocryphal Bach Masses II*, Ausführende: Gesualdo Consort Amsterdam, Alsfelder Vokalensemble, Hannoversche Hofkapelle; Leitung: Wolfgang Helbich, CPO 777 561-2 (2012).

⁷ MGG², Personenteil, Bd. 16 (2006), Sp. 954–975 (N. Dubowy).

einstmals vollständigen originalen Stimmensatzes darstellt. Die Partitur (und vermutlich auch die Einzelstimme) befand sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Besitz C. P. E. Bachs.⁸ Sie wurde 1789 von dem Erfurter Bach-Schüler Johann Christian Kittel erworben, der, in der Meinung, eine Komposition J. S. Bachs vor sich zu haben, eine eigene Abschrift anfertigte, die sich heute im Musikalienbestand der Sing-Akademie zu Berlin befindet.⁹ Das Original wurde 1809 von Georg Poelchau erworben, mit dessen Sammlung es 1841 in die heutige Staatsbibliothek zu Berlin gelangte.¹⁰

Die Zuschreibung an Torri findet sich in zwei Konkordanzquellen: erstens, eine Abschrift aus der Sammlung Bokemeyer,¹¹ und zweitens, eine zur Royal Music Collection gehörige Abschrift in der British Library.¹² Auf der Titelseite der Bokemeyer-Quelle findet sich die Preisangabe „16 ggl.“ (gute Groschen), die auf den Verkauf von Abschriften deuten könnte. Vielleicht hat auch Bach seine Vorlage auf dem Wege der „Communication“ von einem Kollegen oder Händler erhalten.

Aus heutiger Sicht ist nicht nachvollziehbar, welcher Umstand Bach bewogen haben mag, das zum Bearbeitungszeitpunkt bereits deutlich veraltete Werk für eine Aufführung heranzuziehen. Sein Vorgehen erscheint fast anachronistisch, denn an anderen Orten, zum Beispiel in Dresden, hatte zu diesem Zeitpunkt bereits der moderne neapolitanische Stil auch in der Sakralmusik Einzug gehalten. Wollte Bach einen bewußten Gegenpol zu der zunehmenden Verweltlichung der Kirchenmusik setzen? Torris Werk hat zweifellos große musikalische Qualitäten, erhebt sich aber nicht über den Durchschnitt ähnlicher Vertonungen seiner Zeitgenossen. Vielleicht benötigte Bach auch gerade für einen bestimmten festlichen Anlaß ein doppelchörig besetztes Stück. Auffällig ist jedenfalls, daß Bach sich zur selben Zeit auch mit dem Magnificat von Caldara beschäftigte, das in seiner musikalischen Substanz zwar moderner ist, sich aber ebenfalls deutlich von dem damals in Leipzig gepflegten Stil unterscheidet. Der Umstand, daß Bach in jener Zeit auch die Aufführung von mindestens zwei Messen Giovanni Pierluigi da Palestrinas in eigenen Bearbeitungen (mit zusätzlichen Instrumentalstimmen und Basso continuo) plante,¹³

⁸ Vgl. U. Leisinger, *Die „Bachsche Auktion“ von 1789*, BJ 1991, S. 97–126, speziell S. 102, 109 und 116.

⁹ D-Bsak, SA 15, S. 47–95. Siehe auch W. Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, Hildesheim 2006 (LBB 8), S. 73 f.

¹⁰ Vgl. die in Fußnote 2 angegebene Literatur.

¹¹ D-B, Mus. ms. 30299. Siehe auch H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 18.), S. 131 (Nr. 1021).

¹² GB-Lbl, R. M. 24. a. 2. (7.).

¹³ Siehe B. Wiermann, *Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, BJ 2002, S. 9–28, speziell S. 10–12. – Siehe auch den Beitrag von Daniel Melamed im vorliegenden Band (Anmerkung der Redaktion).

gibt einen zusätzlichen Hinweis darauf, daß er sich in seinem letzten Lebensjahrzehnt intensiv und offensichtlich nicht nur in der Theorie mit dem *stile antico* auseinandersetzte.

Bachs Bearbeitung

Torris Komposition sieht 8 Vokalstimmen (SATB/SATB), 2 Clarini, 2 Violinen, 2 Violoncelli und Basso continuo vor. Bach hat in die Vokal- und Streicherstimmen nur marginal eingegriffen, jedoch eine dritte Trompete („*Prencipale*“) und eine Paukenstimme („*Tamburi*“) hinzukomponiert. In *P 195* ist deutlich zu erkennen, daß Bach zuerst den ursprünglichen Notentext Torris reinschriftlich kopierte und dabei zwei separate Zeilen für die neu zu komponierenden Stimmen freiließ. Er hatte also von vornherein vor, die Bläsergruppe zu erweitern. Die beiden zusätzlichen Partien hat Bach dann in seiner eher kleinen und flüchtigen Entwurfshandschrift mit etlichen Korrekturen eingefügt (siehe die Abbildung am Ende des Beitrags). Außerdem hat er für die letzten drei Takte des Eröffnungschors Stimmen für die erste und zweite Trompete hinzukomponiert – Torri ließ hier die Trompeten schweigen. Man kann also insgesamt mit Fug und Recht davon sprechen, daß es sich hier um neu entdeckte Instrumentalstimmen aus Bachs Feder handelt; denn bisher war davon auszugehen, daß er den vollständigen Trompeten-Pauken-Satz aus der Vorlage übernommen hatte.

Des weiteren fällt auf, daß die separate Stimme für „*Bassono*“, die Torri in seiner Partitur vorschreibt und die im wesentlichen als Baßpartie der Streichergruppe fungiert, in Bachs Bearbeitung weggefallen ist; hier gibt es nur eine durchlaufende Instrumentalbaß-Stimme, die er als „*Continuo*“ bezeichnet und deren Besetzung in der Partitur nicht weiter spezifiziert ist.¹⁴ Torri hatte sich mit der Angabe „*Organo*“ eindeutig festgelegt.

Besonderheiten der zusätzlichen Stimmen

Daß Bach eine Erweiterung der beiden ursprünglichen „*Clarini*“-Stimmen Torris zumindest in den Tutti-Sätzen zum damals üblichen dreistimmigen Trompetensatz einschließlich Pauken als notwendig erachtete, wird plausibel, wenn man sich ansieht, wie er in vielen anderen Werken die Trompeten einsetzt. Nur in zwei authentischen Werken schreibt Bach lediglich zwei Trompeten vor.¹⁵ Der allergrößte Teil seiner Kompositionen mit mehrfacher Trom-

¹⁴ Zu Bachs Leipziger Continuo-Praxis siehe auch L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge (MA) 1987, S. 157, und Reißwenger, S. 151–155.

¹⁵ Gemeint sind „*Wer mich liebet, der wird mein Wort halten*“ BWV 59 (2 Trompeten

peten-Besetzung erfordert drei Trompeten und Pauken.¹⁶ Bach bezeichnet die neu komponierte Stimme für die 3. Trompete routinemäßig als „Prencipale“, also eigentlich tiefe Trompete. In der Höhe steigt sie allerdings gelegentlich über die 2. Trompete hinaus (2. Trompete: höchster Ton a²; 3. Trompete: höchster Ton h²), was bei Bach jedoch nicht unbedingt selten ist; auch sonst hat sie eine relativ eigenständige Stimmführung. In Torris Originalkomposition wird von den beiden Trompetern eine Höhe und Kondition verlangt, wie sie in vielen zeitgenössischen Werken vorkommt. Ungewöhnlich ist allerdings in der ersten Trompete die mehrfache Verwendung von gis², einem Ton außerhalb der Naturtonreihe (zwischen dem 12. und 13. Partialton), der auf der barocken Trompete nur mit der Technik des „Treibens“ erzeugbar ist und intonatorisch als sehr heikel gilt. In der Regel kommt das gis² nur als Durchgangston vor. Torri wagt es jedoch, diesen Ton noch anders zu verwenden: Im „Gloria Patri“ setzt die 1. Trompete nach drei Takten Pause mit vier Viertelnoten gis² ein; zwar beginnt diese Passage auf dem unbetonten zweiten Schlag im Takt, aber eine wirklich saubere Intonation ist hier nach heutiger Erfahrung mit historischen Trompeten praktisch unmöglich. Ein direkter Bezug zum Text, der die Verwendung dieses Tons aus künstlerischer Sicht plausibel machen würde, ist an dieser Stelle nicht erkennbar. Bach übernimmt die beiden ersten Trompetenstimmen im wesentlichen unverändert, was darauf hindeutet, daß auch die Leipziger Stadtpfeiffer mit dem damaligen Primus Ulrich Heinrich Christoph Ruhe (tätig 1734–1787) um 1740 in der Lage waren, diese Stelle zu seiner Zufriedenheit auszuführen.

Nachdem nun feststeht, daß Johann Sebastian Bach das Magnificat in C-Dur von Pietro Torri nicht nur kopiert, sondern auch mit zusätzlichen Stimmen ergänzt hat, wäre es erfreulich, wenn dieses beeindruckende Werk sich einen Platz im heutigen Konzertleben erobern würde.¹⁷

Arne Thielemann (Lengwil-Oberhofen)

und Pauken in Satz 1) und „Er ruft seinen Schafen mit Namen“ BWV 175 (2 Trompeten ohne Pauken in Satz 6).

¹⁶ In den beiden Kantaten „Christen ätzt diesen Tag“ BWV 63 und „Preise Jerusalem den Herrn“ BWV 119 werden jeweils vier Trompeten und Pauken verlangt.

¹⁷ Eine moderne Ausgabe wird derzeit beim Carus-Verlag Stuttgart vorbereitet.

Magnificat con 8 Voci ^{Ms. 2.} 3 Trombe, Tamburi, 2 Violini, 2 Violen e Organo ^{N. 6589}

Handwritten musical score for Magnificat in C major, transcribed by J.S. Bach. The score is on aged paper and consists of two systems of staves. The first system includes parts for Corni, Clarini, Fagotti, Trombe, Violini, and Continuo. The second system includes parts for Violini, Fagotti, Trombe, and Continuo. The score is marked "con 8 Voci" and includes performance instructions such as "all. più" and "Tutti". A circular library stamp from the Biblioteca Reale di Berlino is visible in the bottom right corner.

Abbildung 1: P. Torri, Magnificat in C-Dur, Abschrift von der Hand J. S. Bachs
(D-B, P 195, S. 1–2)

Benedictus

Violino I *Sinfonia*

Violino II

Tromba I

Tromba II

Viola I

Viola II

Fagotto *Sinfonia*

Canto I Chori

Alto I Chori

Tenore I Chori

Basso I Chori

Canto II Chori

Alto II Chori

Tenore II Chori

Basso II Chori

Organo *Sinfonia*

Abbildung 2: P. Torri, Magnificat in C-Dur, Abschrift aus der Sammlung Bokemeyer
(D-B, Mus. ms. 30299, Fasz. 1, S. 1–2)

Bach-Schüler bei der Organistenwahl zu Schleiz 1727/28*

Mit dem Tod Heinrichs XI. Reuß verlor die kleine thüringische Residenzstadt Schleiz am 28. Juli 1726 ihren kunstsinnigen Landesherrn. Während seiner sich über mehr als drei Jahrzehnte erstreckenden Regentschaft hatte er eine Hofkapelle aufgebaut und den Kontakt zu führenden Musikern der Zeit gesucht.¹ Zu diesen gehörte auch Johann Sebastian Bach, der die reußische Residenz 1721 besuchte.² Der Kapelldirektor des Grafen, Gottfried Sigismund Liebich, der die höfische Musikpflege seit ihren Anfängen mitbestimmt hatte, verstarb bald nach seinem Dienstherrn um die Jahreswende 1726/27.³ Schließlich bedeutete der Tod des Hof- und Stadtorganisten Johann Michael Cramer am 12. November 1727⁴ eine deutliche Zäsur in der Schleizer Musikgeschichte. Damit stand ein umfassender personeller Neubeginn bevor. Die Regierungsnachfolge trat Heinrich I. an, über dessen musikalische Ambitionen jedoch kaum etwas bekannt ist.⁵ Immerhin führte er die Hofkapelle seines Vaters weiter und gestattete die Aufführung einer Huldigungsmusik, deren Text gedruckt wurde.⁶ Die Position Liebichs übernahm zusätzlich der Figuralcantor der Schleizer Stadtschule Johann Sebastian Koch, der durch anspruchsvolle musikalische Projekte, darunter zahlreiche Aufführungen von Kantaten-

* Diese Studie wurde ermöglicht durch die freundliche Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung.

¹ Vgl. B. Koska, *Telemann-Rezeption in Schleiz*, in: Vom Umgang mit Telemanns Werk einst und jetzt. Telemannrezeption in drei Jahrhunderten. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 15. bis 16. März 2012, anlässlich der 21. Magdeburger Telemann-Festtage, Druck in Vorbereitung.

² Dok II, Nr. 107.

³ Begraben am 3. 1. 1727; siehe Landeskirchenarchiv Eisenach (im folgenden: LKAE), Kf 8/7 (Kirchenbuch Schleiz, Begräbnisse 1685–1754), S. 245. J. G. Walther (*Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 362) nennt abweichend den 1. 6. 1727, H. R. Jung (*Musik und Musiker im Reußenland. Höfisches und städtisches Musikleben in den Residenzen der Staaten Reuß älterer und jüngerer Linie vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Weimar und Jena 2007, S. 224) den 1. 7. 1727 als Todesdatum.

⁴ Archiv der evangelisch-lutherischen Kirchengemeinde Schleiz, II C a 1 (*Acta die Bestellung des Organisten bey der Stadt Schleitz betreffend 1566–1898*), fol. 15. Begraben am 17. 11. 1727 (LKAE, Kf 8/7, wie Fußnote 3, S. 250).

⁵ Vgl. Jung (wie Fußnote 3), S. 230–236.

⁶ Nachweis des heute verschollenen Textbuchs bei E. W. Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Stadroda 1931, S. 178.

jahrgängen, hervorgetreten ist.⁷ Koch befürwortete 1728 auch den Umbau der Stadtkirche, um die Voraussetzungen zum Musizieren zu verbessern. In der Folge wurde offenbar auch die Disposition der Orgel verändert.⁸

In Anbetracht all dessen erschien das Amt eines Hof- und Stadtorganisten zu Schleiz im Jahr 1727 gewiß erstrebenswert. Der neue Organist konnte der Mitwirkung in der Hofkapelle eines jungen Grafen unter der Leitung eines fähigen und ambitionierten Musikers entgegensehen und auf die baldige Renovierung der Stadtkirchenorgel hoffen. Umso bedauerlicher erscheint es daher, daß über die Organistenwahl bisher nur äußerst spärliche Informationen vorlagen. Lediglich ein Interessent für die Stelle, Bernhard Christian Kayser, ist namentlich bekannt geworden.⁹ Durch das Auffinden der Bestallungsakte der Schleizer Organisten vom 16. bis 19. Jahrhundert¹⁰ kann diesem Mangel nun abgeholfen werden. Insbesondere können sieben Bewerber benannt werden, von denen nicht weniger als vier in Beziehung zu Johann Sebastian Bach standen.

Das Besetzungsverfahren verlief ohne größere Überraschungen. Bald nach dem Tod Cramers gingen beim Rat Bewerbungsschreiben aus umliegenden Orten ein, und zwar von Johann Nicolaus Pültz aus Saalburg, Salomon Günther John aus Weira, Johann Jacob Kieser aus Leipzig, Georg Andreas Sorge aus Lobenstein und Johann Nicolaus Müller aus Wurzbach.¹¹ Daraufhin bestimmte der Rat zwei Kandidaten, die er dem Grafen am 3. Januar 1728 zur

⁷ Vgl. Koska (wie Fußnote 1) und C. Blanken, *Die in Grimma überlieferten Kantaten des Schleizer Hofkapelldirektors Johann Georg Reichard (1710–1782) und die Hofmusik unter Graf Heinrich XII. zu Reuß-Schleiz*, in: Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750. Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz, Halle und Leipzig, 2010, Druck in Vorbereitung.

⁸ Archiv der evangelisch-lutherischen Kirchgemeinde Schleiz, *II E a 16 (Acta, Die in Der Stadt Kirche zu St. Georgen vorgeschlagene Neue Empor Kirche u. Orgel betreffend 1728.)*. Ein Orgelneubau durch den Schleizer David Märker ist für 1699/1700 belegt; siehe Stadtarchiv Schleiz, *C-1-4-71* (enthält: *Rechnung Über dasjenige, so zu Bau- und Verfertigung des neuen Opus Organici in hiesiger Stadtkirchen zu Schleitz eingegangen, und wieder außgezahlet worden.*) und H. Meyer, *Der Bau der Stadtkirche zu St. Georgen in Schleiz 1690–1694*, Schleiz 1912, S. 57–58. Die bei Meyer mitgeteilte Disposition stimmt allerdings nicht exakt mit derjenigen überein, die den Änderungsvorschlägen in der genannten Akte zugrunde liegt. Ein weiterer, bereits vor 1728 erfolgter Umbau ist daher anzunehmen.

⁹ H. R. Jung, *Der Bach-Schüler Bernhard Christian Kayser als Bewerber um die Hof- und Stadtorganistenstelle in Schleiz*, BJ 2005, S. 281–285.

¹⁰ *Acta die Bestellung des Organisten* (wie Fußnote 4).

¹¹ Ebenda, fol. 19–23 und 27. Pültz bezeichnete sich als Schüler Cramers und gab an, im zwölften Jahr Organist und Schuldiener in Saalburg zu sein; Müller machte keinerlei Angaben zu seiner Person. Zu den übrigen Bewerbern siehe ausführlicher weiter unten.

Auswahl vorschlug: Kieser und den gräflichen Gerichtsschreiber Christoph Adam Knoche, der zwar keine offizielle Bewerbung eingereicht, jedoch durch sein Orgelspiel während der Vakanz nach Cramers Tod seine Eignung unter Beweis gestellt hatte. Heinrich I. entschied sich am 3. Mai 1728 für Kieser, der in der Folge vom Rat als Stadt- und vom Grafen als Hoforganist angestellt wurde.¹²

Außerhalb dieser Vorgänge steht das Schreiben vom 4. Januar 1728, mit dem der Bach-Schüler Bernhard Christian Kayser aus Köthen ins Spiel gebracht wurde.¹³ Dieser Brief wurde von Kaysers Vater Christian Bernhard Kayser an den Schleizer Archidiakon Johann Martin Alberti gerichtet, der allerdings offiziell mit der Stellenbesetzung nichts zu tun hatte. Warum sich Kayser dennoch an ihn wandte, kann folgendermaßen erklärt werden: Die Verbindung wurde offenbar von jenem „Capellan Zeidler“ hergestellt, von dem Kayser Neujahrsglückwünsche übermittelte. Dabei dürfte es sich um Georg Friedrich Zeidler handeln, der von 1719 bis 1740 Diakon der Köthener Agnuskirche war.¹⁴ Sein Theologiestudium hatte er 1704 in Jena begonnen – fast genau ein Jahr, bevor Alberti sich an derselben Universität einschrieb.¹⁵ Vermutlich standen die beiden Geistlichen seit den gemeinsamen Studientagen in Briefkontakt, und so drang wohl auch die Nachricht von der Schleizer Vakanz bis ins entfernte Köthen. Alberti freilich wird Kayser kaum etwas anderes geantwortet haben können, als daß es für eine formal korrekte Bewerbung seines Sohnes schon zu spät sei. Schließlich hatte der Rat bereits am Tag vor Kaysers Schreiben seine beiden Favoriten dem Grafen mitgeteilt.

Unter den dem Rat zur Auswahl stehenden Bewerbern taucht mit Georg Andreas Sorge eine der Bach-Forschung nicht unbekanntere Figur auf. Sorge

¹² Ebenda, fol. 25–26. Knoche starb am 4. 3. 1768 im 68. Lebensjahr als gräflicher Gerichtssekretär, Kirch- und Schuladministrator sowie Ratsmitglied; siehe LKAE, Kf 8/8 (Kirchenbuch Schleiz, Begräbnisse 1755–1796), S. 204. B. Schmidt, *Geschichte der Stadt Schleiz*, Bd. 3: *Von der Burggrafenzzeit bis zum deutsch-französischen Kriege (1550–1871)*, Schleiz 1916, S. 377, verzeichnet ihn für die Jahre 1727–1766 als Ratsverwandten.

¹³ Abdruck bei Jung (wie Fußnote 9), S. 281–282, sowie auszugsweise in Dok V, Nr. B 240 a und bei Jung (wie Fußnote 3), S. 230–231. Zu Kayser siehe A. Talle, *Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, BJ 2003, S. 143–172, besonders S. 155–167; ders., „Der Kayser aus Köthen“. Zum 300. Geburtstag eines wiederentdeckten Bach-Schülers, in: CBH 13 (2006), S. 13–32; und ders., *Die „kleine Wirthschaft Rechnung“ von Carl August Hartung*, BJ 2010, S. 51–80, besonders S. 55–57.

¹⁴ C. F. Hartmann, *Geschichte der evangelisch-lutherischen St. Agnus Kirche in Köthen*, Köthen 1799, S. 42.

¹⁵ *Die Matrikel der Universität Jena*, Bd. 2: 1652 bis 1723, bearbeitet von R. Jauernig, weitergeführt von M. Steiger, Weimar 1977, S. 918 bzw. 5.

äußerte sich in seinen Druckschriften gelegentlich über Bach und seine Klavierwerke und war wie dieser Mitglied in Mizlers Sozietät der musikalischen Wissenschaften.¹⁶ Außerdem widmete er Bach, den er als „Fürsten aller Clavier-Spieler“¹⁷ verehrte, eine seiner Sammlungen von Klaviersonaten.¹⁸ Um die Schleizer Stelle bewarb er sich von seiner Position als Organist in der benachbarten reußischen Residenz Lobenstein aus,¹⁹ blieb jedoch unberücksichtigt.

Besondere Beachtung verdient auch der Bewerber Salomon Günther John (siehe auch Abbildung 1). Die biographischen Angaben in seinem Bewerbungsschreiben²⁰ bieten Anlaß zu Überlegungen, ob er ein Schüler Bachs war:

Nachdem nun ich von meiner Jugend auff der *Music*, sonderlich aber dem *Clavier-Studio* obgelegen, und hierzu nicht nur anfangs bey dem ehemahligen Herrn *Organist* in Arnstadt, gute *Fundamenta* geleet, sondern auch solche nebst der erlerneten *Composition*, nachgehends in der Hochfürstlichen Schloß-*Capelle* zu Weymar, einige Zeitlang I auch noch anderwärts dergestalt *excoliret*, daß endlich *Anno* 1716. in meinen 21^{ten} Jahre zum *Cantore* und *Organisten* hieher nacher Weyra *vociret* worden, solche Dienste auch, (da eine feine *Music* gemachet wird) nebst der Beschwerlichen *Information* derer Kinder in der Schule, bißhiever so viel in meinen Vermögen gewesen, und mir Gott Gnade gegeben, treulich verrichtet, welche letztere Schul-Last aber mir führohin fast unerträglich fallen will; Alß nehme mir die Kühnheit, Eu. Wohl- und Edlen auch Wohlweisen meinen Hoch- und Vielgeehrtesten Herren und Hochgeschätzten *Patronis* [...] meine dißfaltige *Studia Musica*, andurch zu *offeriren* [...].

John wurde am 17. Oktober 1695 in Plaue bei Arnstadt als Sohn des Kantors Johann Martin John geboren²¹ und trat sein Amt in Weira bei Neustadt an der Orla 1716 an. Seine Ausbildungszeit in Arnstadt und Weimar wird man daher etwa im Jahrzehnt zwischen 1705 und 1715 anzusetzen haben. Um den Verdacht zu erhärten, daß es sich bei seinem Arnstädter Lehrer um Johann Sebastian Bach handelt, müssen zunächst alle in diesem Zeitraum dort tätigen Organisten in Betracht gezogen werden: Christoph Herthum amtierte 1683–1710, Andreas Börner 1695–1728, Johann Sebastian Bach 1703–1707, Johann Ernst Bach 1707–1739 und Ludwig Martin Herthum 1710–1752.²² Börner, J. E. Bach und L. M. Herthum waren Ende 1727, zum Zeitpunkt von

¹⁶ Dok II, Nr. 563 und 575; Dok V, Nr. B 595 a; Dok III, Nr. 665 (Kommentar).

¹⁷ Dok II, Nr. 622.

¹⁸ Dok II, Nr. 526.

¹⁹ *Acta die Bestellung des Organisten* (wie Fußnote 4), fol. 22 (Lobenstein, 29.12.1727).

²⁰ Ebenda, fol. 20–21 (Weira, 14. 12. 1727), das folgende Zitat auf fol. 20.

²¹ LKAE, Kf 7/130 (Kirchenbuch Plaue 1693–1708), S. 66.

²² Daten nach P. Wollny, *Über die Hintergründe von Johann Sebastian Bachs Bewerbung in Arnstadt*, BJ 2005, S. 83–94.

Johns Aussage, noch im Amt, konnten also nicht als „ehemalig“ bezeichnet werden. C. Herthum war schon verstorben und hätte daher – genau genommen – mit Attributen wie „weiland“ oder „selig“, kaum aber „ehemalig“ bedacht werden müssen. Der einzige verbleibende, nicht mehr in Arnstadt wirkende, jedoch noch lebende Organist – und damit Lehrer Johns – wäre demnach tatsächlich Johann Sebastian Bach. Allerdings steht dahin, ob Johns Formulierung in dieser strengen Auslegung Glauben geschenkt werden darf. Insbesondere drängt sich die Frage auf, warum er seinen Lehrer nicht beim Namen nannte, zumal dies im Zusammenhang der Bewerbung sicher nicht unvorteilhaft gewesen wäre.

Auch Johns Weimarer Zeit läßt sich nicht sicher mit Bach in Verbindung bringen, denn zum einen ist die genaue Datierung seines dortigen Aufenthalts ungewiß und zum anderen findet sich sein Name nicht unter den Mitgliedern der Hofkapelle. Allerdings ist denkbar, daß er zu den in der Schloßkapelle eingesetzten Kapellknaben gehört hat. Die Hofrechnungen verbuchen diese jedoch nur summarisch und ermöglichen damit keine Klärung.²³ Überhaupt muß offenbleiben, ob es tatsächlich Bach oder nicht ein anderer Musiker war, der John in Weimar Kompositionsunterricht erteilt hat. Trotz aller Zweifel regen die aufgezeigten Lebensstationen dazu an, den potentiellen Bach-Schüler John im Auge zu behalten.

Aus den Dokumenten zu Johns Amtszeit in Weira lassen sich weitere Details seiner Biographie gewinnen: Unmittelbar vor Aufnahme seiner Tätigkeit war er einige Jahre als Schreiber am Amtsgericht in Oppurg angestellt.²⁴ Gegen Ende der 1730er Jahre brach eine Flut von Beschwerden²⁵ über ihn herein, die keinen rühmlichen Eindruck hinterlassen. Er sei in Schulden geraten, führe eine unbeispielhafte Ehe, spreche allzu häufig dem Branntwein zu und verletze seine Dienstpflichten in erheblichem Maße. Eine wegen dieser Klagen angesetzte Visitation in Weira hatte zur Folge, daß John um die Jahreswende 1739/40 entlassen wurde. Aus seinen zahlreichen Bittschreiben um angeblich

²³ Für Auskünfte aus den entsprechenden Weimarer Hofrechnungen danke ich Michael Maul.

²⁴ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, *Superintendentur Neustadt/Orla*, Nr. 378 (*Acta, die Besetzung des Schuldienstes zu Weyra, betr. de anno 1667. seqq.*), unfoliiert (Präsentationsschreiben der Patronin Anna Sophia von Einsiedel an den Superintendenten Heinsius in Neustadt, Oppurg, 4. 1. 1717).

²⁵ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, *Superintendentur Neustadt/Orla*, Nr. 382 (*Acta Annen Elisabeth Johnin Kl. an einen Salomon Günther John, Schulmeister in Weira Bekl. andern Theils* [1732–1738]); Nr. 383 (*Acta geführte Beschwerden, wieder Salomon Günther Johnen Schulmeister in Weira betr. Neustadt an der Orl. de A. 1738 1739.*); Nr. 384 (*Acta die wieder den Schulmeister zu Weira Salomo Günther Johnen, geführte Beschwerden* [1739–1745]); LKAE, *Superintendentur Neustadt/Orla*, W 18 (*Wäiraisches PROTOCOL* [1738–1766]).

rückständige Besoldung geht hervor, daß er in den folgenden Jahren in der Region umherzog, offenbar ohne noch einmal eine sichere Anstellung zu finden: Von 1740 bis 1742 war er als Informator in Döhlen tätig, 1742 hielt er sich in Grobengereuth auf und 1743/44 in Neustadt an der Orla. Mit einem letzten Lebenszeichen aus Jena 1745 verliert sich seine Spur.²⁶

Im Gegensatz zu John liegen die Fakten bei Johann Jacob Kieser²⁷, der die Schleizer Organistenwahl für sich entschied, deutlich auf der Hand. Er offenbart sich in seinem Bewerbungsschreiben²⁸ unmißverständlich als Schüler Bachs:

Nach dem aber mich einige Jahre her in gleicher Art der *Musique* nicht allein in Schleiz zu *habilitiren*, sondern auch bey meiner Anwesenheit in Leipzig durch Anführung des berühmten *Musici* Herrn *Bachens*, noch mehrere *Profectus* zu er-legen bemühet geleet; Alß verspreche mir auch voriezo die von Ew: WohlEdlen und Wohlweißen Herren lange Zeit her genoßene geprießene Gütigkeit, mit gehorsamster Bitte, nach beschehener Probe in *Election* derer *Subjectorum* auf meine wenige *Capacitæt* hochgeneigt zu *reflectiren*.

Daß Kieser sich erst drei Tage vor seiner Bewerbung, am 24. Dezember 1727, in die Matrikel der Leipziger Universität einschrieb,²⁹ mag verwundern, steht der Annahme eines längeren Unterrichts bei Bach jedoch nicht im Wege.³⁰ Außerdem bestätigte der Schleizer Rat seinen Unterricht bei Bach: „[...] und Wir versichert worden, daß er in dieser Kunst sich bey dem berühmten Bach seithero noch beßer *habilitiret*“³¹. Freilich muß offenbleiben, ob diese Formulierung auf eine unabhängige Bestätigung eines Dritten (Bachs?) gründet oder lediglich aus dem Bewerbungsschreiben übernommen wurde. Jedenfalls war Kiesers musikalische Ausbildung ein wichtiges Argument für seine Wahl. Daneben führte der Rat an, Kieser habe „einige Jahre her neben dem

²⁶ Datierung der Briefe Johns in der Akte *Superintendentur Neustadt/Orla, Nr. 384* (wie Fußnote 25): Weira, 9. 6., 22. 7. und 31. 7. 1740; Weira und Döhlen, 17. 10. und 4. 11. 1740; Döhlen, 15. 1., 18. 1., 19. 1., 8. 3., 22. 3. und 12. 4. 1741; Grobengereuth, 29. 6. und 13. 10. 1742; Neustadt, 16. 8. 1743 und 8. 8. 1744; Jena, 6. 8. 1745; ebenda ein Attestat für John von dem Verwalter Philipp Wilhelm Schönemann (Döhlen, 26. 4. 1743), aus dem hervorgeht, daß John 1741/42 dessen Kinder unterrichtet hat.

²⁷ Seine Namensform lautet stets eindeutig „Kieser“ statt „Kaiser“, so daß sich Jungs Spekulationen (Jung, wie Fußnote 9, S. 284) zu einer Verwandtschaft mit Bernhard Christian Kayser erübrigen.

²⁸ *Acta die Bestellung des Organisten* (wie Fußnote 4), fol. 23 (Leipzig, 27. 12. 1727).

²⁹ Erler III, S. 195.

³⁰ Ganz ähnlich ist die Situation im Falle von Bernhard Christian Kayser, der sich am 7. Juli 1724 in Leipzig immatrikulierte, jedoch als Kopist von Bachs Kantaten schon ein Jahr zuvor belegt ist. Vgl. BJ 2003 (A. Talle), S. 159.

³¹ *Acta die Bestellung des Organisten* (wie Fußnote 4), fol. 25 v.

lezt verstorbenen Organisten Cramern, das Werck gar wohl *tractiret*“; ferner wird erwähnt, daß „wir hauptsächlich dahin zusehen haben, daß hiesige Stadt mit einen guten und tüchtigen SchreibMeister, so Unsere Bürgerliche Jugend zu einer izund allenthalben üblichen schönen Hand gewöhne, versehen werde“. Demnach kam es dem Rat nicht ungelegen, daß Kieser zusätzlich weitere Verpflichtungen übertragen und so Kosten gespart werden konnten. Tatsächlich wurde er in seiner Vokationsurkunde dazu verpflichtet, „eine teutsche Schreibschule zuhalten“³²; außerdem wurde er zum Ratskopisten ernannt.³³

Für die erwähnte Vertretung des alternden Organisten Cramer gibt es einen konkreten Beleg: Am 1. Oktober 1722 quittierte Kieser den Empfang einer Vergütung für das Orgelspiel in der Schleizer Bergkirche im vorangegangenen Sommer.³⁴ Zu dieser Zeit war er 19 Jahre alt – er wurde am 24. Mai 1703 in Gräfinau bei Ilmenau geboren³⁵ – und bereitete sich vielleicht am Schleizer Gymnasium auf sein Universitätsstudium vor.³⁶ Kiesers weiterer Lebensweg verlief in geordneten Bahnen. Er schloß am 19. Oktober 1733 mit Christiana Sophia Bornkeßel, der Tochter eines Schleizer Chirurgen, die Ehe,³⁷ die anscheinend kinderlos blieb.³⁸ Am 21. April 1762 starb Kieser in Schleiz als Hof- und Stadtorganist, Hospitalvorsteher, Gerichtsschöppe und Ratsmitglied.³⁹

Über Kiesers Tätigkeit als Organist liegen nur vage Informationen vor. Die Mitwirkung bei der städtischen Kirchenmusik gehörte zu seinen Dienstpflichten, seine Teilnahme am Collegium musicum des Kantors ist in den Akten

³² Ebenda, fol. 15 (Schleiz, 6. 5. 1728).

³³ Stadtarchiv Schleiz, C-1-8-68 (*Acta Die Bestellung der Stadtschreiberey* [1728]), fol. 6r (Protokollnotiz, Schleiz, 15. 7. 1728).

³⁴ Stadtarchiv Schleiz, C-1-5-323 (1) (*Organisten Amt, betref.*); unfoliiert. Siehe auch Jung (wie Fußnote 3), S. 228, und Jung (wie Fußnote 9), S. 283.

³⁵ LKAE, Kf 7/59 (Kirchenbuch Angstedt-Gräfinau, Taufen 1595–1740), S. 382.

³⁶ Bei W. Böhme, *Geschichte des Fürstlichen Gymnasiums „Rutheneum“ zu Schleiz*, Schleiz 1906, S. 171, wird er unter den Abiturienten nicht genannt. Allerdings ist die dortige Aufstellung, wohl bedingt durch die ungünstige Quellenüberlieferung, an vielen Stellen lückenhaft.

³⁷ LKAE, Kf 8/6 (Kirchenbuch Schleiz, Trauungen 1685–1767), S. 315.

³⁸ Die Register der Schleizer Taufbücher kennen seinen Namen nicht. Bei dem „Schüler Kieser“, den Kiesers Witwe nach dessen Tod mit dem Orgelspiel beauftragte (*Acta die Bestellung des Organisten*, wie Fußnote 4, fol. 40r), könnte es sich um den am 15. 9. 1742 geborenen Christoph Ludwig Kieser handeln (LKAE, Kf 8/10 [Kirchenbuch Schleiz, Taufen Schloßkirche 1740–1767], S. 34). Ob er bzw. sein Vater Johann Caspar mit Johann Jacob Kieser verwandt waren, ist unbekannt.

³⁹ LKAE, Kf 8/8 (Kirchenbuch Schleiz, Begräbnisse 1755–1796), S. 104. Nach Schmidt (wie Fußnote 12), S. 377, war er von 1745 bis 1758 Mitglied des Schleizer Rates.

belegt.⁴⁰ Zu seinen Diensten am Hof des Grafen kann die Bestallungsurkunde seines Amtsvorgängers Cramer von 1701⁴¹ zu Rate gezogen werden – unter der Prämisse, daß ähnliche Regelungen auch noch für Kieser galten. So sollte er neben dem Spiel auf der Schloßkirchenorgel auch die Kapellknaben unterweisen, und zwar sowohl im Gesang als auch im Clavierspiel. Auf dem Clavier oder anderen Instrumenten sollte er bei der Hofmusik aufwarten, wo er dem Kapelldirektor untergeordnet war. Dieses Amt bekleidete seit 1727 Johann Sebastian Koch, nach dessen Tode übernahm es 1757 Johann Georg Reichard.⁴²

Bedauerlicherweise fehlt jeglicher Hinweis auf Kiesers eigene oder von ihm aufgeführte Kompositionen. Daher ist ungewiß, ob Bachs Werke in seinem Repertoire irgendeine Rolle gespielt haben. Dies gilt in ähnlicher Weise auch für Koch, der ebenfalls als Bach-Schüler bezeichnet wurde.⁴³ Koch war zwar Chorpräfekt in Mühlhausen, wahrscheinlich jedoch erst in den Jahren 1709 bis 1711, also nach Bachs Amtszeit.⁴⁴ Gleichwohl könnte er bei den Aufführungen der Mühlhäuser Ratswahlkantaten 1709 und 1710 mit Bachs Musik in Berührung gekommen sein. Christian Friedrich Gabler, der als Nachfolger Kochs von 1757 bis zu seinem Tode 1800 Figuralcantor in Schleiz war, ist hingegen als Alumne der Leipziger Thomasschule und Schüler Bachs belegt.⁴⁵ Auch in Gablers Wirken läßt sich der Einfluß Bachs nicht konkretisieren. Die Tatsache, daß in Schleiz über weite Strecken des 18. Jahrhunderts Persönlichkeiten aus Bachs Umfeld in leitenden musikalischen Positionen tätig waren, kann wohl dennoch als Hinweis auf eine Rezeption seiner Werke aufgefaßt werden.

Bernd Koska (Leipzig)

⁴⁰ *Acta die Bestellung des Organisten* (wie Fußnote 4), unfoliiert (Aufstellung der Besoldungsposten).

⁴¹ Ebenda, fol. 16–18 (Schleiz, 1. 12. 1701).

⁴² Zu Reichard siehe Blanken (wie Fußnote 7).

⁴³ H. Löffler, *Die Schüler Joh. Seb. Bachs*, BJ 1953, S. 5–28, besonders S. 8.

⁴⁴ Nach Walther (wie Fußnote 3), S. 343–344, war er zwei Jahre lang Chorpräfekt in Mühlhausen und ging danach nach Jena; dort schrieb er sich am 16. 4. 1711 in die Universitätsmatrikel ein (*Die Matrikel der Universität Jena*, wie Fußnote 15, S. 153).

⁴⁵ Blanken (wie Fußnote 7).

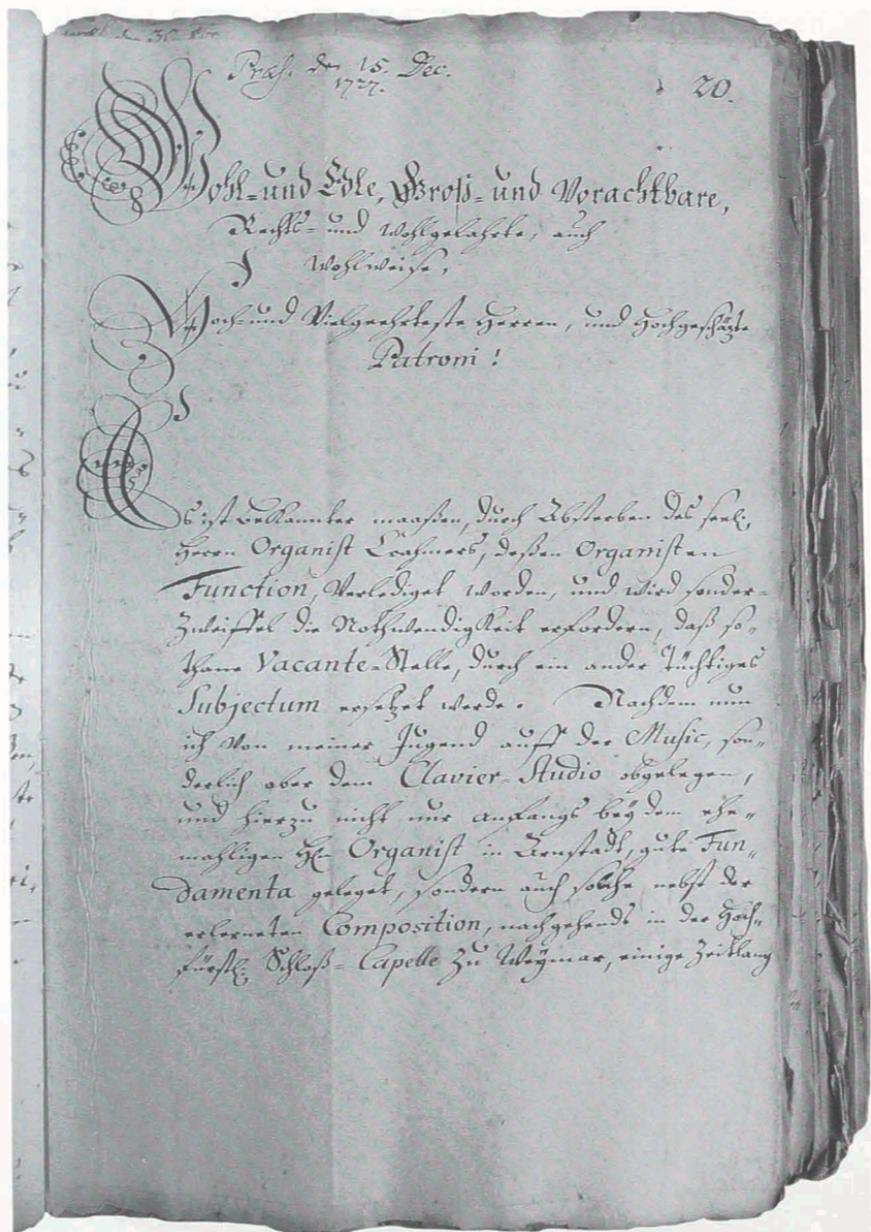


Abbildung 1: Salomon Günther John, Brief vom 14. Dezember 1727.

Archiv der evangelisch-lutherischen Kirchengemeinde Schleitz, II C a I

(Acta die Bestellung des Organisten bey der Stadt Schleitz betr. 1566–1898), fol. 20r.

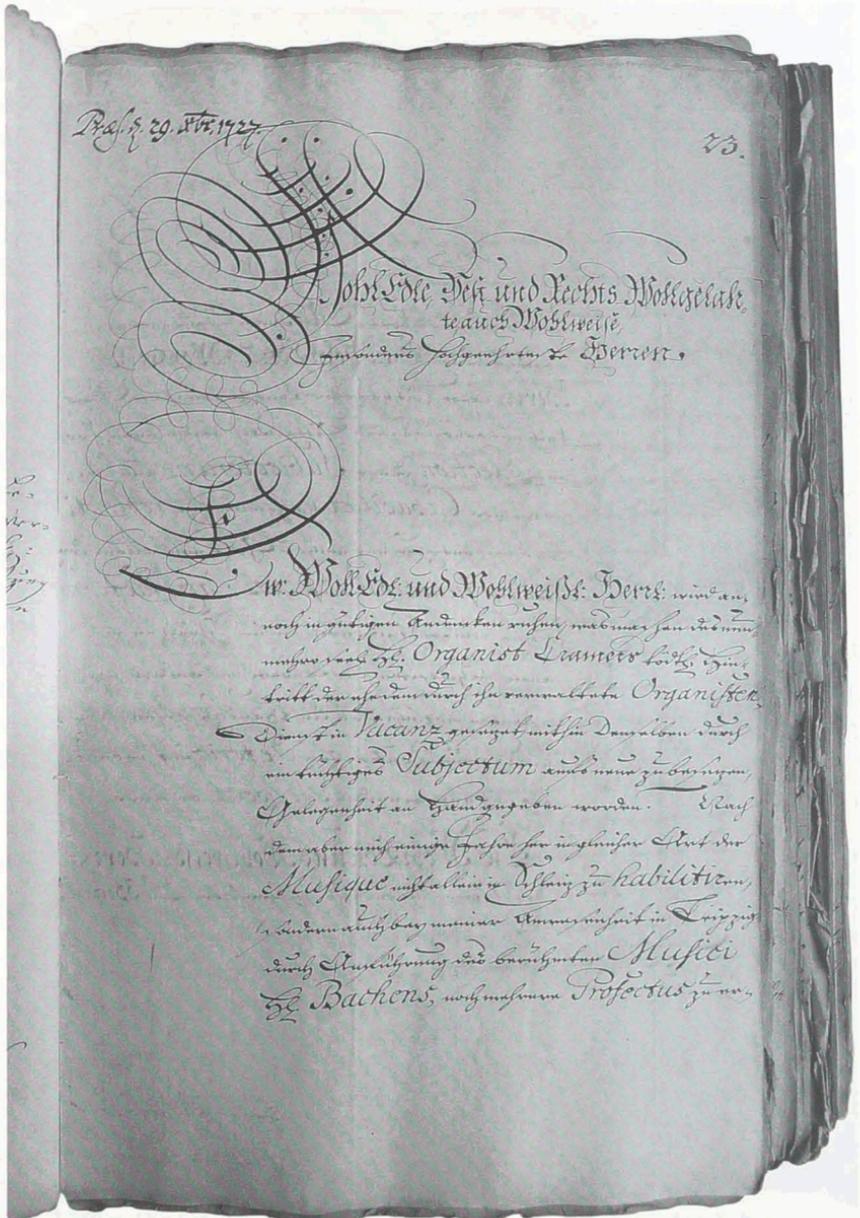


Abbildung 2: Johann Jacob Kieser, Brief vom 27. Dezember 1727. Ebenda, fol. 23r.

Johann Sebastian Bach und die Passionsaufführungen im „Großen Concert“

Hin und wieder findet man in der Literatur über Johann Sebastian Bachs oratorische Passionswerke und seine Abschriften zeitgenössischer Passionsmusiken den Hinweis auf einen möglichen Aufführungszusammenhang mit den Konzerten, die die 1743 gegründete bürgerliche Konzertgesellschaft der Kaufleute, das sogenannte *Große Concert*, alljährlich in der Karwoche veranstaltete.¹ Die zentrale Quelle für die Aufführungen dieses Orchesters sind die Mitteilungen in der Leipziger Stadtchronik von Johann Salomon Riemer,² der teils als Hornist, teils als Bratschist bei diesen Konzerten mitgewirkt hat.³ Ergänzt werden die Chroniknotizen durch mehrere Buchungsbelege in den Geschäftsbüchern des Verlages Breitkopf, der zwischen 1749 und 1756 die Texthefte dieser Passionskonzerte druckte. Die im Zweiten Weltkrieg zerstörten Verlagsarchivalien wurden glücklicherweise bereits 1913 von Hermann von Hase ausgewertet und publiziert.⁴ Für die Passionsaufführungen des *Großen Concerts* ergibt sich damit für die Jahre 1749 bis 1756 ein Bild, das seit den Forschungen Arnold Scherings als Quellenbasis unangetastet blieb.⁵

¹ Vgl. C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2000, S. 547 und J. Kremer, *Nähe und Distanz. Bachs Johannes-Passion und die Theatralik des frühen Oratoriums*, in: Bachs Johannespassion. Poetische, musikalische, theologische Konzepte, hrsg. von Michael Gassmann, Stuttgart 2012 (Schriftenreihe Internationale Bachakademie Stuttgart. 17.), S. 9–41, hier S. 22. Zur Gründungszeit des *Großen Concerts* bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges vgl. A. Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, S. 1–8.

² Stadtarchiv Leipzig, *Andere Fortsetzung des Leipzigerischen Jahr-Buchs, so ehemals von Herr Mg. Vogeln Predigern des göttlichen Worts der Gemeinde zu Panitzsch v. Sommerfeld etc. etc. zusammen getragen, aufgeschrieben und herausgegeben worden, nunmehr aber von 1714 fernerweit bis 1750 etc. allhier continuiert wird. Von Johann Salomon Riemern J. V. C. et Acad. Fam. Jur. Otterwisch. Misn.*; die Wiedergabe im Folgenden nach der Edition von G. Wustmann, *Quellen zur Geschichte Leipzigs. Veröffentlichungen aus dem Archiv und der Bibliothek der Stadt Leipzig*, Bd. 1, Leipzig 1889, S. 430–432.

³ Eine von Riemer erstellte Besetzungstafel des Orchesters ist dem Manuskript seiner Chronik beigeheftet; vgl. die Faksimile-Wiedergabe in Dok IV, Abb. 392.

⁴ H. von Hase, *Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten*, BJ 1913, S. 69–127, hier S. 109–111.

⁵ Vgl. die Übersicht bei A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs. Dritter Band. Das*

31. März 1749 „ein *passionalisches Oratorium*“ (Musik: unbekannt)
23. März 1750 *I pellegrini al sepolcro di nostro salvatore* (Musik: Johann Adolph Hasse)
5. April 1751 *Il cantico de tre fanciulli* (Musik: Hasse)
- Karwoche 1752 *I pellegrini al Sepolcro di nostro salvatore* (Musik: Hasse)
- Karwoche 1753 *Gioas rè di Giuda* (Musik: Gottlob Harrer)
- Karwoche 1754 *La conversione di Sant'Agostino* (Musik: Hasse)
- Karwoche 1755 *Il cantico de'tre fanciulli* (Musik: Hasse)
- 11./12. April 1756 *La deposizione dalla croce* (Musik: Hasse); an beiden Tagen jeweils das ganze Werk

Schering teilt mit, daß sich vier Textdrucke zu diesen Aufführungen in den Beständen der Stadtbibliothek Leipzig befänden,⁶ wo sie heute allerdings nicht mehr nachweisbar sind.⁷ Ulrich Leisinger konnte immerhin ein Exemplar der Leipziger *Pellegrini* des Jahres 1750 in der Königlichen Bibliothek in Brüssel nachweisen.⁸ Der 32 Seiten umfassende Druck enthält den italienischen Text des Oratoriums auf den verso-Seiten und eine deutsche Übersetzung in Reimform auf den gegenüberliegenden recto-Seiten.⁹ Auf der Titelseite trägt das Brüsseler Exemplar das aufgestempelte „LEIP | ZIGER | CONCERT | SIEGEL“, womit die gleichzeitige Verwendung des Textdruckes als Eintrittsbillet offenbar wird. Daß Riemer diese Konzertaufführung als „das gewöhnliche *Oratorium passionale*“ charakterisiert hat,¹⁰ führte in der Vergangenheit mehrfach zu der naheliegenden Annahme, daß entweder „Hasses

Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Johann Adam Hillers (von 1723 bis 1800), Leipzig 1941, S. 268 f.

⁶ Schering spricht von fünf Textdrucken, von denen einer jedoch auf eine Aufführung einer Konzertgesellschaft entfällt, die unter dem Namen „Exercitio Musico“ Konzerte veranstaltete.

⁷ Die historischen Bestände sind derzeit (August 2012) wegen Umbauarbeiten nicht zugänglich, so daß umfassende Recherchen nicht möglich waren. Anfragen bei der Bibliothek ergaben, daß heute keines der Hefte in den Katalogen nachweisbar ist.

⁸ B-Br, *Fétis 4547 A 1 Mus.: I PELLEGRINI AL SEPOLCRO DI NOSTRO SALVATORE. Die Pilgrimme bey dem Grabe des Erlösers, ein Singstück, welches in der Charwoche von der musicalischen Gesellschaft in Leipzig aufgeführt ward*, Leipzig 1750. Vgl. U. Leisinger, *Hasses „I Pellegrini al sepolcro“ als Leipziger Passionsmusik*, in: LBB 1, S. 71–85, hier S. 75.

⁹ Leisinger (ebenda) spricht von einer Prosaübersetzung. Das ist nicht korrekt, auch wenn seiner Einschätzung, daß das Werk in italienischer Sprache aufgeführt wurde, zuzustimmen ist, da die Übersetzung sich nicht am Versmaß der Vorlage orientiert.

¹⁰ Wustmann (wie Fußnote 2), S. 430.

‚Pellegrini‘ dort mehr als einmal zu Bachs Lebzeiten erklingen ist¹¹ oder daß „Bachs Aufführungen von Werken, die den liturgischen Erfordernissen in den Leipziger Hauptkirchen nicht entsprachen, etwa Händel *Brockes-Passion* (1746/47), ein Keiser/Händel-Passions-Pasticcio (1747 bis 1749), ein Passionsoratorium von Graun (um 1750) sowie ein Graun/Telemann/Bach/Kuhnau/Altnickol-Passions-Pasticcio (vor 1750) beim ‚Großen Concert‘ aufgeführt wurden“.¹²

In der Tat läßt sich feststellen, daß Riemers Mitteilung von der Aufführung eines „passionalischen Oratoriums“ im Jahr 1749 der Titelformulierung „Oratorium Passionale“¹³ in Bachs Abschrift von Händels *Brockes-Passion* auffallend ähnelt. Zum Aufführungsjahr 1749 paßt auch der Umstand, daß Bach – der bereits 1746/47 begonnen hatte, die Partiturabschrift anzulegen – das Manuskript „etwa zwei bis drei Jahre später“¹⁴ von Johann Nathanael Bammeler vervollständigen ließ. Daß auf der Basis dieser Abschrift einstmals Stimmenmaterial angefertigt wurde,¹⁵ spricht ebenfalls für eine Aufführung des Werks in Bachs letzten Lebensjahren. Ob es dem Thomaskantor in seinem Amt aber überhaupt gestattet war, Passionsmusiken in den öffentlichen Konzerten zu präsentieren, läßt sich wohl mit dem Hinweis auf das Passionskonzert des Jahres 1753 bejahen, in dem das Oratorium *Gioas rè di Giuda* seines Amtsnachfolgers Gottlob Harrer erklang. Dies war schon deshalb problemlos möglich, da die Passionskonzerte – wie den von Riemer mitgeteilten Daten zu entnehmen ist – stets am Montag der Karwoche stattfanden und damit nicht in direkter Konkurrenz zu den Musiken der Karfreitagsvespern angelegt waren. Diese Feststellung erlaubt denn auch eine exakte Datierung der Aufführungen der Jahre 1752 bis 1755:

27. März 1752 Hasse, *I pellegrini al Sepolcro di nostro salvatore*

16. April 1753 Harrer, *Gioas rè di Giuda*

¹¹ Leisinger (wie Fußnote 8), S. 74.

¹² Wolff (wie Fußnote 1), S. 547. Das „Passionsoratorium von Graun“ – gemeint ist seine Große Passion „Kommt her und schaut“ – muß nach den Neuerkenntnissen, die Klaus Steffen in seinem Aufsatz im BJ 2008 referiert hat, nun allerdings aus der Betrachtung ausscheiden, da die Leipziger Quelle aus der Notenbibliothek von Johann Friedrich Doles stammt. Datierung und Papierbefund der Handschrift (D-B, Mus. ms. 40372) deuten auf eine Entstehung in Doles' Freiburger Amtszeit, so daß sich auch hier kein Zusammenhang mit seinem Wirken für das *Große Concert* in den Jahren um 1743/44 ergibt.

¹³ D-B, Mus. ms. 9002/10, Titelseite.

¹⁴ P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50, hier S. 49.

¹⁵ A. Glöckner, *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, BJ 1977, S. 75–119, hier S. 105.

8. April 1754 Hasse, *La conversione di Sant'Agostino*

24. März 1755 Hasse, *Il cantico de'tre fanciulli*

Die zahlreichen Indizien, die für eine Aufführung von Händels *Brockes-Passion* in der Karwoche des Jahres 1749 im *Großen Concert* sprechen, könnten indes erst durch den Fund eines Textdruckes zur Gewißheit erweitert werden. In den Breitkopfschen Geschäftsbüchern, die den Druck in einer Auflage von 300 Stück und zu einem Gesamtpreis von 6 Talern und 16 Groschen verbuchen, ist lediglich von einer „Passions-Musick“ die Rede.¹⁶ Vergleichen wir diesen Preis mit dem Rechnungseintrag des Jahres 1756, als das *Große Concert* wiederum 300 Exemplare bestellt hatte. Damals wurden für einen Druck auf drei Bögen – bei dem für diese Hefte typischen Oktavformat entspricht das 48 Druckseiten – 21 Taler berechnet. Der Druck des Jahres 1749 dürfte demnach höchstens einen Bogen – und damit etwa 16 Seiten – umfaßt haben. Die erhaltenen zeitgenössischen Drucke von Brockes' Passionstext sind jedoch alle umfangreicher.¹⁷ Wäre also für 1749 möglicherweise doch an eine Aufführung des „gewöhnlichen *Oratorium passionale I pellegrini al sepolcro di nostro salvatore*“ zu denken? Das Brüsseler Exemplar des Textdruckes des Jahres 1750 ist 32 Seiten stark und hat damit etwa den doppelten Umfang des gesuchten Heftes, so daß eine Aufführung des Werkes im Jahr 1749 nur dann erwogen werden könnte, wenn man von der – unwahrscheinlichen – These ausginge, daß 1749 auf die Beigabe einer deutschen Übersetzung des italienischen Oratorientextes verzichtet wurde.

Die systematische Suche nach einem Exemplar des Textdruckes der Passionsaufführung von 1749 führte zunächst zu einer Musikalienauktion des Hauses Sotheby's London,¹⁸ wo das Heft im Februar 1973 unter folgendem Titel angeboten wurde: „*Passionsmusik, welche Montags in der Charwoche von der musikalischen Gesellschaft allhier ausgeführt ward, [...] Leipzig, J. G. I. Breitkopf, 1749*“.¹⁹ Der Druck hat Oktavformat und umfaßt laut Katalogeintrag acht Blätter, das letzte unbedruckt; damit aber hat es exakt den oben errechneten Umfang von 16 Seiten, 14 davon bedruckt.

Anhand des auf diese Weise ermittelten Librettotitels – der uns freilich immer noch nichts über das aufgeführte Werk verrät – galt es nun, ein Exemplar des

¹⁶ Hase (wie Fußnote 4), S. 110.

¹⁷ Vgl. die Angaben zu den erhaltenen Textdrucken des Brockes-Librettos in den Verbundkatalogen.

¹⁸ *Book-Auction Records* 70 (August 1972–Juli 1973), S. 706.

¹⁹ *Catalogue of music, musical manuscripts, Russian printed books, Continental autograph letters and historical documents [...] which will be sold by auction by Sotheby & Co., Monday, 26th and 27th February 1973*, Los-Nr. 145. Ich danke Herrn Simon Maguire (Sotheby's London) für die Mitteilung des Katalogeintrages.

Druckes zu ermitteln; es fand sich schließlich in den Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur *Mus. Tp 230/5*. Der originale Titel unterscheidet sich nur geringfügig von den Angaben der Auktionskataloge:

Paßionsmusik, | welche | Montags in der Charwoche | von | der musikalischen Gesellschaft allhier | aufgeführt ward. | Leipzig, | gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1749.

Der Druck enthält auf 14 Seiten einen deutschen Musiktext, bei dem es sich weder um Brockes' Passionsdichtung noch um Stefano Benedetto Pallavicinos *Pellegrini* handelt:

- Chor: „Wir giengen alle in der Irre“
 Arie: „Versamlet euch und werft die Blicke“
 [Rez.]: „Seht, welch ein Mensch“
 Arie: „Verhüllt euch, seyd erweicht“
 [Rez.]: „Ja, dieß ist Gottes Sohn“
 Arie: „O Schöpfer vor deinen gewaltigen Schelten“
 [Rez.]: „Du stirbst, o Gott! du stirbst! für wen?“
 Arie: „Man eilt dich zu tödten. Verschone dein Leben!“
 [Rez.]: „Ja, wir, nur wir Begiengen gegen dich, o Jesu, alle Sünden“
 Arie: „O unbegreiflich starke Triebe!“
 [Rez.]: „Doch das, was du erworben“
 Arie: „O Heyland! dein betrübtes Leiden“
 [Rez.]: „O Gott, du kannst allein so lieben“
 Arie: „Erhebet den Helden mit eben dem Muthe“
 [Rez.]: „Und stolze Feinde wißt: Der hier von euch gekreuzigt ist“
 Arie: „Mein Jesus stirbt: Siegt rasende Feinde!“

Peter Wollny verdanke ich den Hinweis, daß es sich hierbei vermutlich um eine Passionskantate von Johann Adolph Scheibe handelt, die Breitkopf 1761 unter dem Titel *Gottselige Gedanken bey dem Kreuze unsers Erlösers* zum Verkauf anbot:

„Scheibe, Joh. Adam [sic!], Paßions-Cantate: Gottselige Gedanken bey dem Kreuze unsers Erlösers: Wir giengen alle in der Irre etc. à 2 *Flauti*, 2 *Oboi*, 2 *Violini*, *Viola*, 4 *Voci e Organo*.“²⁰

²⁰ Siehe *Verzeichniß Musicalischer Werke allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden; [...]* welche in richtigen Abschriften bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, in Leipzig, um beystehenden Preise zu bekommen sind. Erste Ausgabe, und des Musicalischen Bücher-Verzeichnisses Dritte Ausgabe. Leipzig, in der Michaelmesse 1761, S. 25.

Scheibes Komposition ist verschollen, wobei der Textdruck ausreicht, um erstmals festzustellen, daß die Passionsaufführungen des *Großen Concerts* sich nicht allein auf italienische Oratorien – und damit katholische Kirchenmusik – beschränkten. Vor diesem Hintergrund scheint es auch weiterhin möglich, daß – zumindest vor 1749 – im *Großen Concert* die deutschen Passionen und Passions-Pasticci aufgeführt wurden, die wir aus Bachs Notenbibliothek kennen. Ungleich wahrscheinlicher ist nun aber, daß es vor allem Scheibes Passionskantaten waren, die hier einen festen Platz hatten; die Breitkopf-Kataloge verzeichnen insgesamt fünf solcher Werke.²¹ Michael Maul konnte kürzlich nachweisen, daß Scheibes Kantate „Euch sage ich allen“²² unter dem Titel *Die Frucht des Leidens Jesu* 1739 als Passionsmusik in der Leipziger Neukirche erklungen war.²³ Belegt der Textdruck der Aufführung des Jahres 1749 nun, daß eine weitere der fünf bei Breitkopf verzeichneten Scheibe-Passionen zu Bachs Lebzeiten in Leipzig aufgeführt wurde, darf dies für die übrigen drei Stücke – sei es in der Neukirche oder im *Großen Concert* – wohl ebenso angenommen werden. Maul konnte zeigen, daß die Passionsaufführung von 1739 das Resultat der persönlichen Beziehungen zwischen Scheibe und dem Musikdirektor der Neukirche Carl Gotthelf Gerlach war. Gerlach war in den späten 1740er Jahren zugleich erster Geiger im *Großen Concert*;²⁴ ihn auch 1749 als Vermittler der Scheibe-Passion zu sehen, liegt schon deshalb nahe, weil sein musikalischer Nachlass 1761 von Breitkopf angekauft wurde,²⁵ die Überlieferung der fünf Scheibe-Passionen in das Verlagsarchiv also offenbar ebenfalls mit Gerlach zusammenhängt.

Hinsichtlich der Ermittlung weiterer Passionsmusiken stellt sich zunächst die Frage, ob im *Großen Concert* vor 1749 überhaupt mit einer Tradition von Konzertaufführungen in der Karwoche gerechnet werden darf. Sowohl Riemers Mitteilungen als auch die Einträge in den Geschäftsbüchern des Breitkopf-Verlages berichten 1749 erstmals über eine derartige Veranstaltung, was vermuten läßt, daß in diesem Jahr eine Aufführungstradition begründet wurde, die zwar mit einer deutschen Passionsmusik begann, sich alsbald aber ausschließlich der Pflege italienischsprachiger Werke widmete. Wie ein weiterer

²¹ Ebenda sind vier Passionskantaten Scheibes verzeichnet; eine weitere findet sich in der zweiten Auflage des Katalogs (Leipzig 1764, S. 18).

²² *Verzeichniß Musicalischer Werke* (wie Fußnote 20), S. 25.

²³ M. Maul, *Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik. Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse*, BJ 2010, S. 153–198, speziell S. 181–183 und 197 f.

²⁴ Siehe das in Fußnote 3 genannte Verzeichnis über die Orchesterbesetzung im *Großen Concert*.

²⁵ A. Glöckner, *Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gotthelf Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761 bis 1769*, BJ 1984, S. 107–116.

neu aufgefundener Musiktextdruck verdeutlicht, verlief die Entwicklung aber keinesfalls so linear.

In den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel befindet sich ein gedrucktes Leipziger Passionslibretto aus dem Jahr 1748, das den gleichen charakteristischen Aufführungsvermerk trägt, den wir von den beiden Heften der Folgejahre kennen:

SERPENTES IGNEI | IN DESERTO | Die feurigen Schlangen in | der Wüste, | Ein | Singstück, | welches | den Montag in der Charwoche | von der | musikalischen Gesellschaft allhier | aufgeführt ward. | Leipzig, | gedruckt bey Ulrich Christian Saalbach, | 1748.²⁶

Daß Breitkopfs Geschäftsbücher den Druck dieses Passionsoratoriums von Johann Adolph Hasse nicht verzeichnen, liegt schlicht an der Tatsache, daß die Konzertveranstalter vor 1749 offenbar ausschließlich mit dem Verlag von Ulrich Christian Saalbach zusammengearbeitet hatten.²⁷ Bereits 1744 wurde hier der Text zu Johann Friedrich Doles' Kantate *Das Lob der Musik* gedruckt, die am 9. März des Jahres 1744 im *Großen Concert* erklang.²⁸ Damit aber scheint es möglich, daß bis zu fünf weitere – unbekannte – Passionsmusiken in den Jahren seit der Gründung der Konzertgesellschaft aufgeführt wurden. Bisher konnten jedoch keine weiteren Textdrucke gefunden werden, die konkrete Hinweise zu den Passionsaufführungen der Jahre 1743 bis 1747 erlauben. Daß hier Passions-Pasticci, wie sie sich einst in Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek befunden haben, aufgeführt wurden, halte ich in Anbetracht des Repertoires der Folgejahre, in denen stets Originalkompositionen erklangen, für unwahrscheinlich. Eine mit der Bachschen Partiturabschrift von Händels *Brockes-Passion* in Verbindung stehende Aufführung im *Großen Concert* in den Jahren vor 1748 scheidet aufgrund der Datierung von Bammers Notenschrift ebenso aus. Dennoch wäre aber ein Szenario denkbar, in dem das *Große Concert* 1747 die Brockes-Passion aufführte. Barthold Hein-

²⁶ D-W, *Textb.* 739. Oktavformat. 16 Bll., S. [1]–[5], 6–31, [32]. Italienisches Textheft mit deutscher Übersetzung in Reimform. Exemplar mit „LEIP | ZIGER | CONCERT | SIEGEL“ als Stempel auf der Titelseite (vgl. Abb. 5).

²⁷ Auch der Textdruck von Scheibes Passionskantate, die 1739 in der Neukirche erklang, stammt aus der Offizin von Saalbach. Damals wurde die Werkstatt noch von Ulrich Christian Saalbachs Vater, Georg Saalbach, geleitet; der Generationswechsel vollzog sich 1744 (C. F. Geßner, *Der so nöthig als nützlichen Buchdruckerkunst und Schriftgießerey, Viertes und letzter Theil*, Leipzig 1745, S. 166, sowie D. L. Paisey, *Deutsche Buchdrucker, Buchhändler und Verleger 1701–1750*, Wiesbaden 1988, S. 219).

²⁸ Riemer berichtet über die Aufführung vom 9. März 1744 und legte seiner Chronik das einzige bekannte Exemplar des Textdrucks bei. Vgl. Wustmann (wie Fußnote 2), S. 426.

rich Brockes war am 16. Januar 1747 in Hamburg gestorben; sein Tod wurde alsbald auch in der überregionalen Presse betrauert. Am 24. Januar berichteten die *Leipziger Zeitungen*:

Hamburg den 17. Jan. Gestern Abends gegen 5. Uhr ist Hr. Barthold Heinrich Brockes, *Comes l'al Caes. J. U. L.* und Raths-Herr dieser Stadt, nach einer kurzen Brust-Krankheit im 67. Jahr seines Alters mit Tode abgegangen.²⁹

Wäre es möglich, daß die Konzertveranstalter sich zu einer Aufführung von Brockes' Passionstext zum Gedenken an den Dichter entschlossen? Und daß Bach – möglicherweise Besucher des Konzerts – unter dem Eindruck dieser Aufführung jene Partiturabschrift begann, die Bammler wenige Jahre später vervollständigen sollte? Es bleibt zu hoffen, daß weitere Textbuchfunde helfen werden, diese Fragen zu beantworten.

Anhang

Im Rahmen meiner Recherchen konnte ich folgende weitere Textbuchexemplare der Passionsaufführungen des *Großen Concerts* für die Zeit vor dem Siebenjährigen Krieg ermitteln³⁰:

olim D-DI, *Lit. Ital. D 1406*

I pellegrini al sepolcro di nostro salvatore. Die Pilgrimme bey dem Grabe des Erlösers, ein Singstück, Leipzig 1752

Kriegsverlust. Der Nachweis des einstigen Besitzers gelang anhand des digitalisierten Zettelkatalogs (Standortkatalog bis Erscheinungsjahr 1927); danach auch die Titelaufnahme.

D-HAu, *Pon Iid 1714*

GIOAS, | RE DI GIUDA. | Joas, | König in Juda | Ein Singstück, | welches in der Charwoche | von | der musikalischen Gesellschaft in Leipzig | aufgeföhret ward. | Leipzig, | gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. | 1753.

Oktavformat. 36 Bll., S. [1]–[5], 6–71, [72]. Italienisches Textheft mit deutscher Prosäübersetzung; Arienübersetzungen in Reimform. Exemplar mit „LEIP | ZIGER | CONCERT | SIEGEL“ als Stempel auf der Titelseite.

²⁹ *Leipziger Zeitungen*, 24. Januar 1747, S. 53.

³⁰ Eine ausführliche Beschreibung der Musiktextdrucke der Leipziger Opern- und Konzertaufführungen des genannten Zeitraums wird meine Dissertationsschrift über die *Leipziger Konzertaufführungen zur Mitte des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der zeitgenössischen italienischen Oper* enthalten, die derzeit am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig in Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig entsteht.

D-LEb, *Rara II*, 651-C

IL CANTICO | DE' | TRE FANCIULLI. | Der Gesang | der drey Männer im Feuer, | ein Singstück, | welches | in der Charwoche | von der musikalischen Gesellschaft in Leipzig | aufgeführt ward. | Leipzig, | gedruckt bey Joh. Gottl. Imman. Breitkopf, | 1755.

Oktavformat. 16 Bll., S. [1]–[5], 6–31, [32]. Italienisches Textheft mit deutscher Übersetzung in Reimform. Exemplar mit „LEIP | ZIGER | CONCERT | SIEGEL“ als Stempel auf der Titelseite.

D-Hs, A/347225

LA | DEPOSIZIONE | DALLA CROCE | DEL SALVADOR NOSTRO | Die Herabnehmung | unsers | Erlösers vom Kreuze, | ein Singstück, | welches in der Charwoche Sonntags den 11ten | und Montags den 12ten April 1756. | von | der musikalischen Gesellschaft in Leipzig | aufgeführt ward. | Leipzig, | gedruckt bey Joh. Gottlob Imman. Breitkopf, | 1756.

Oktavformat. 24 Bll., S. [1]–[5], 6–47, [48]. Italienisches Textheft mit deutscher Übersetzung in Reimform. Der Druck enthält auf der Titelseite oberhalb der Angabe des Druckortes ein „LEIPZIGER CONCERT SIEGEL“ in Form eines Kupferstichs (vgl. Abb. 6).

Manuel Bärwald (Leipzig)

Abbildungen 1–4: J. A. Scheibe, *Paßionsmusik, welche Montags in der Charwoche von der musikalischen Gesellschaft allhier aufgeführt ward*, Leipzig 1749, S. 1–4. Exemplar in D-B, *Mus. Tp* 230/5.

Abbildung 5: J. A. Hasse, *SERPENTES IGNEI IN DESERTO Die feurigen Schlangen in der Wüste, Ein Singstück, welches den Montag in der Charwoche von der musikalischen Gesellschaft allhier aufgeführt ward*, Leipzig 1748, S. 1. Exemplar in D-W, *Textb.* 739.

Abbildung 6: J. A. Hasse, *LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE DEL SALVADOR NOSTRO Die Herabnehmung unsers Erlösers vom Kreuze, ein Singstück, welches in der Charwoche Sonntags den 11ten und Montags den 12ten April 1756. von der musikalischen Gesellschaft in Leipzig aufgeführt ward*, Leipzig 1756, S. 1. Exemplar in D-Hs, A/347225.

Paffionsmuff,

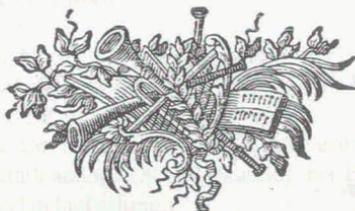
welche

Montags in der Charwoche

von

der muffikalifchen Gefellfchaft allhier

aufgeföhret ward.



Leipzig,

gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

1749.

Mus. Tp 230/5

Canis.

O Wunder! die kein Mensch mit Sinnen kann ergründen!
 Den die erbohte Schaar dort an das Kreuze schlägt,
 Ist der, nach dessen Wink das Firmament sich regt.
 Die Unschuld wird gestraft und büßt für fremde Sünden.

260637 T.



Chor.



Wir giengen alle in der Irre wie Schafe, ein
jederlicher sahe auf seinen Weg; aber der
Herr warf unser aller Sünde auf ihn.

Arie.

Versammlet euch und werft die Blicke
Auf diesen Berg, dieß Kreuz zurücker!
Seht dieß, ihr! seht dieß, die ihr lebt!
O seht, wen man hieran gehenket!
Seht, welches Haupt sich hier gesenket!
O seht, was hier geschehn,
Und wenn ihr dieß gesehn:
So bebt!

B. A.

2

Seht.



Seht, welch ein Mensch,
 Seht dieß Gesicht, das Blut und Roth beslecket,
 Das Angst und Schmerz und Tod verstellte,
 Das dennoch auch Bewunderung erwecket
 Und noch erblast gefällt.
 Seht diesen Leib, dem Glied und Senen
 Durch ein gewaltsam Dehnen
 Fast ganz zerrissen sind.
 Seht, welch ein Strom von Blut noch hin und wieder rinnt,
 Zählt, wo ihr könnt,
 Die Striemen, Beulen, Wunden,
 Die ihr an ihm gefunden.
 Schätzt ihn für den, wie man ihn nennt,
 Für des Gesetzes Uebertreter
 Und für den schlimmsten Mißthäter,
 Und dennoch werdet ihr mitleidig sehn,
 Und dennoch wird sein schmerzlich Sterben
 Ihm Thränen, Jammer, Gram erwerben.
 Ja, schätzt ihn dafür; allein,
 Ist er denn dieses auch? O nein!

Nein,

SERPENTES IGNEI
IN DESERTO

Die feurigen Schlangen in
der Wüste,

Ein

Singstück,

welches

den Montag in der Charwoche

von der

musikalischen Gesellschaft allhier

aufgeführt ward.

Leipzig,

gedruckt bey Ulrich Christian Saalbach

1748.



Abbildung 5



A 347225

LA
DEPOSIZIONE
 DALLA CROCE
 DEL SA' VADO NOSTRO

Die Verabnehmung
 unsers
Erlösers vom Kreuze,
 ein Singstück,

welches in der Charwoche So tags den 11ten
 und Montags den 12ten April 1756.

von

der musikalischen Gesellschaft in Leipzig
 aufgeführt ward.



Leipzig,

gedruckt bey Joh. Gottlob Imman. Breitkopf,
 1756.

„... da er sich erkläret hat, etwas an die Armen zu geben ...“
Zu einem Berliner Konzert Wilhelm Friedemann Bachs

Nach wie vor ist Wilhelm Friedemann Bachs Aufenthalt in Berlin ab 1774 mit vielen offenen Fragen bezüglich seiner Absichten und Aktivitäten verbunden.¹ Versuchte er sich mit seinen öffentlichen Konzerten 1774 und 1776 als (freier) Orgelvirtuose im nach dem Siebenjährigen Krieg expandierenden Konzertleben der preußischen Hauptstadt zu etablieren? Oder zielte er auf die Berufung auf eine vakante Organistenstelle? Seine Bewerbung auf die Stelle an der Marienkirche im Januar 1779 weist in diese Richtung. Bekanntlich scheiterte Bach damit trotz der Protektion durch Kronprinz Friedrich Wilhelm. In Anbetracht der spärlichen Nachrichten über die öffentliche Präsenz Bachs verdient ein Dokument aus der Korrespondenz des Berliner Magistrats Aufmerksamkeit, welches im Evangelischen Landeskirchlichen Archiv Berlin aufbewahrt wird.² Es gibt Aufschluß über Bachs Werbestrategie und daraus resultierende Probleme, läßt freilich aber auch viele Fragen offen. Das Schriftstück entstand im Zusammenhang mit dem Konzert Bachs in der Marienkirche am 10. Juni 1774. Das Konzert wurde am Vortag in den Berliner Tageszeitungen, der Vossischen Zeitung und der Haude- und Spenerschen Zeitung, wie folgt annonciert:

Morgen, Freitags den 10ten dieses wird sich Herr Wilhelm Friedemann Bach, seiner bisherigen Verbindlichkeiten gegen ein resp. Berlinisches Publicum, ohne fernern Anstand pflichtmäßig entledigen, und mit hoher Erlaubniß eines hochedlen Magistrats hiesiger Residenzien sich Nachmittags punct 4 Uhr auf der Orgel der Marien Kirche hören lassen. Die Herren Interessenten werden also hierdurch ergebenst eingeladen, und zugleich von ihm ersucht: in die ausgesetzten Becken zum Besten der Armen einen milden Beytrag zu thun. Die neuern resp. Herren Interessenten aber können in der Voß- und Haude- und Spenerschen Buchhandlung sich beliebigst Billette à 1 Rthlr. abholen lassen.

Augenscheinlich holte Bach ein aus unbekanntem Gründen verschobenes, vorher nicht annonciertes Konzert nach. Möglicherweise hatte es aus Mangel an

¹ Vgl. C. Henzel, *Zu Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahren*, BJ 1992, S. 107 bis 112; ders., *Nachtrag zu Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahren*, BJ 2004, S. 229–231.

² Evangelisches Landeskirchliches Archiv Berlin, Nr. 275: *Acta des Vorstandes der St. Nicolai und Marien-Kirche betreffend die Sammlungen bei Kirchenmusiken*, Vol. I: *Von 1774 bis 1803* (unfoliiert).

Interesse nicht stattgefunden. Denn offenkundig versuchte er nun, durch die Herausstellung des wohlthätigen Zwecks die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen. Ebenfalls am Vortag wandte sich der Küster der Nikolaikirche Neumann wie folgt an die Stadtregierung:

Gehorsamster Bericht an Einen Hochlöblichen Magistrat der Königlich Residentien Vermöge geschehenen Decreti ist dem Musico H. Bach verstattet, sich den 10t. h. m. in der Marien Kirche auf der Orgel hören zu laßen, und ich bin angewiesen, da er sich erkläret hat, etwas an die Armen zu geben, solches von ihm zu empfangen: Ob ich nun wol gleich nach der Insinuation dieses Decreti bemühet gewesen, die Empfangnehmung deßen (wobey hierbey sich die Armen mit einer gar zu geringen Kleinigkeit, und wenigstens unter 10 Rthlr. nicht mögten abspesen laßen können) zu bewerkstelligen, auch über die Kosten für den Orgelbauer, wegen extraordinärer Stimmung der Orgel, und über das Gebühr des Calcanten, ferner auch über die Art zu concertiren, welche zur guten Ordnung hierbey nötig seyn mögte, so hat er doch bis jetzt so wenig in seinem Quartier als sonst irgendwo angetroffen werden können, und wie ich aus den heutigen Zeitungen ersehe, hat er bekandt machen laßen, daß die Becken dabey für die Armen ausgesetzt werden sollen.

Besorglich wird darin wenig einkommen, und doch wird H. Bach ohnfehlbarh dieses dafür nehmen wollen, daß er den Armen etwas versprochen.

Ew. HochwolWol [sic] und HochEdelgebohrenen bitte ich diese nach noch um Verhaltungs Befehl gehorsamst, ob ich die Becken für die Armen aussetzen laßen soll, und noch außerdem auf die Erfüllung seines Versprechens dringen könne, worauf jedoch dem Verlaut nach wenig Rechnung zu machen seyn soll.

Berlin, den 9t. Junii 1774.

Neumann

Dem Bericht zufolge erwartete der Magistrat über die Entlohnung des Orgelstimmers und des Balgretters hinaus einen festen Mindestbetrag für die Armenkasse, während Bach die Erfüllung des wohlthätigen Zwecks der Spendenbereitschaft seiner Zuhörer überlassen wollte. Da er selbst mit Sicherheit auf die Einkünfte aus dem Kartenverkauf angewiesen war, ist es verständlich, daß er eine Vorabzahlung vermeiden wollte.

An die linke Seite des Berichts gesetzte Kommentare bildeten die Grundlage für einen (nicht erhaltenen) schriftlichen Bescheid des Magistrats an Neumann. So wurde neben den letzten Absatz ein großes „Ja“ geschrieben. Ein doppelter vertikaler Strich markiert, daß sich die Zustimmung auf beide Fragen – die Aussetzung der Becken und die Einforderung der Erfüllung des Versprechens betreffend – bezog. Neben dem 2. Absatz (ab „Besorglich ...“) steht: „Letzters ist abzuwarten und kan Herr Referent hernach allezeit auf [...] mehr halten[,] den 9ten Juny 1774.“³ Darauf folgen die eigenhändigen Unter-

³ Hans-Joachim Schulze und Peter Wollny danke ich für ihre Unterstützung bei der Übertragung. Trotzdem konnten zwei Worte nicht entziffert werden.

schriften des Stadtpräsidenten Philippi und der Bürgermeister Riediger, Dietrich und Ransleben.

Über den weiteren Verlauf des Vorgangs ist nichts bekannt. Das Schreiben zeigt, welches ökonomische Risiko Bach mit der Idee einging, das Konzert zu einer Wohltätigkeitsveranstaltung zu erklären. Wollte der Magistrat mit der Festsetzung eines Mindestbetrags für die Armenkasse verhindern, daß der gute Zweck zu einem inflationär gebrauchten Werbeinstrument würde? Freilich hatte man in Berlin kaum Erfahrungen damit. Das einzige bis dahin bekannte Wohltätigkeitskonzert in Berlin hatte zweieinhalb Monate vorher stattgefunden, als die Hofkapelle am 23. März in St. Hedwig Carl Friedrich Christian Faschs *Giuseppe riconosciuto* „zum Besten der Armen ohne Unterschied der Religion“⁴ gab. Dem gleichen Zweck hatten zwei Passionsaufführungen der königlichen Kapelle in der Potsdamer Garnisonkirche in der Karwoche 1773 gedient. An diese Pioniertaten knüpfte Bach als Privatveranstalter an, ohne freilich von eigenen Einkünften dabei gänzlich absehen zu können.

Die pessimistische Einschätzung des finanziellen Erfolgs des Unternehmens durch den Küster läßt offen, ob sie auf Erfahrungen mit der Spendenbereitschaft des Berliner Publikums oder eher mit dem Konzertbesuch beruhte. Die Bemerkung, daß bezüglich der Einlösung des Versprechens „dem Verlaut nach wenig Rechnung zu machen seyn soll“, wirft ein Licht darauf, welcher Ruf Bach kurz nach seiner Ankunft in Berlin anhing. Allerdings wissen wir nicht, ob es ihm in dieser Angelegenheit doch noch gelang, den Magistrat für sich einzunehmen.

Christoph Henzel (Würzburg)

⁴ *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* vom 19. 3. 1774, S. 71.

Der Hamburger Kaufmann Moritz Nicolaus Hartung als Widmungsträger von Carl Philipp Emanuel Bachs „Dank-Hymne der Freundschaft“ (H 824e)

Unter der Signatur A 758/26-5 *Kapsel 1 Hartung* verwahrt das Staatsarchiv Hamburg die beiden folgenden Gelegenheitsdrucke:

1. *Dank-Hymne der Freundschaft. Der Jahrtags-Feyer des Herrn Hartung gewidmet von seinen Freunden.* Hamburg, gedruckt bey Gottl. Friedr. Schniebes, 1785; 8°, 16 S.
2. *Lied der Freude und der Freundschaft bei einem ländlichen Feste in Leezen. Von Hanna Agatha Hartung. 1785 im September.* Hamburg, gedruckt bey David Christoph Eckermann, [1785]; 8°, 4 S.

Bei dem ersten der beiden Hefte handelt es sich um das einzige derzeit nachzuweisende Exemplar des bislang unbekanntem Originaltextdruckes zu Carl Philipp Emanuel Bachs *Dank-Hymne der Freundschaft* (H 824e) (vgl. Abb. 1).¹ Der Titelzusatz „Jahrtags-Feyer“ im Textdruck liefert nun erstmals auch eine Bestätigung für die im Nachlaßverzeichnis Carl Philipp Emanuel Bachs genannte Bestimmung der Komposition als „ein Geburtstags-Stück“.² Da die beiden in der Archivkapsel aufbewahrten Gelegenheitsdrucke gemeinsam überliefert worden zu sein scheinen, liegt es nahe, den nur mit seinem Familiennamen „Hartung“ angegebenen Widmungsträger der *Dank-Hymne* im familiären Umfeld der mit vollständigem Namen genannten Autorin des zweiten Druckes zu suchen. Dabei erweist sich Hanna Agatha Hartung als die zweite Ehefrau des Hamburger Kaufmanns und späteren Oberalten Moritz Nicolaus Hartung, wie unter anderem aus einem Eintrag in der Rubrik „Todesfälle“ in den *Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten* vom 27. Juni 1791 hervorgeht:

Am 23sten [Juni 1791]: Herr Moritz Nicolas Hartung, Ehrbarer Oberalter dieser Stadt, an einem auszehrenden Fieber, alt 66 Jahre, 4 Monate und 4 Tage. Geboren 1725 den 19 Februar. Verheirathete sich 1) 1759 den 1 May mit Jungfer Anna Justina Stresow [...]; 2) im Jahr 1770 mit Jungfer Hanna Agatha Martens. Am 30 October 1778 ward er

¹ Zum fehlenden Nachweis eines Librettos dieser Komposition siehe CPEB/CW V/5.1 (U. Leisinger, 2006), S. 125.

² „Dank-Hymne der Freundschaft, ein Geburtstags-Stück, 2 Theile. H.[amburg] 1785. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen, Hörnern und Fagott“ (NV 1790, S. 57).

zum Diaconus, 1787 den 3 August zum Oberalten, und bald darauf zum Leichnamsgeschwornen an der St. Catharinen Kirche erwählt.³

Moritz Nicolaus Hartung feierte demnach am 19. Februar 1785 seinen 60. Geburtstag, ein Datum, das gut paßt zu den in Bachs Partiturautograph mitgeteilten Entstehungsdaten seiner zweiteiligen Komposition: „Angefangen d. 2 Jan. 85 u. geendiget d. 18 Jan. 85“ (Teil I) sowie „angefangen d. 19 Jan. u. geendiget d. 24 Jan. 85“ (Teil II).⁴ Damit ist die von Ulrich Leisinger in seiner Edition der Dank-Hymne geäußerte Vermutung hinfällig geworden, die Komposition könne zum 61. Geburtstag des am 15. Februar 1724 geborenen kur-ländischen Herzogs Peter von Biron entstanden sein, nach dem sich Bach in einem Brief vom 21. Januar 1785 an Carl Wilhelm Ramler erkundigt hatte.⁵ Zur Person und Bedeutung des neu ermittelten Widmungsträgers Moritz Nicolaus Hartung konnte folgendes eruiert werden: Geboren wurde er im holsteinischen Dorf Leezen, nahe Bad Segeberg, als Sohn des dortigen Pastors Johann Heinrich Hartung (1683–1742).⁶ 1753 erwarb er das Bürgerrecht in Hamburg und gab dabei als Beruf „Kauffmann“ an.⁷ Daß er diesen Beruf bis ins hohe Alter ausübte, zuletzt auch ohne seinen kurz zuvor verstorbenen Geschäftspartner, läßt sich den Protokollen des Oberaltenkollegiums entnehmen, in denen 1791 anlässlich der Wahl eines neuen Präses über Moritz Nicolaus Hartung vermerkt wurde: „H[err] Ob[eralter] Hartung bat, bei seinen gegenwärtig schwächlichen Gesundheits-Umständen, da sein Handlungs-Compagnon vor kurzem verstorben u. itzt alle Geschäfte ihm allein oblägen, um so mehr da die Witwe des verstorbenen Compagnons die Handlung nicht fortsetzen würde, auf ihn bei der Wahl nicht zu reflectiren.“⁸ Mit seinem Geschäftspartner Christian Hinrich Alardus (1729–1791), der am 3. September 1784 zum Senator gewählt worden war,⁹ firmierte Hartung unter dem Handelsnamen „Alardus

³ *Hamburgische Adreß-Comtoir-Nachrichten* 25 (1791), S. 392. Die Heirat von „Moritz Nicolaus Hartung[,] Bürger und Kauffmann[,] mit Jgfr Hanna Agatha Martens [...] am dienstag d 10 Julij [1770] in seinem Hauße auf den holländischen Brock“ bestätigt das Hochzeitsbuch der Hamburger Wedde im Staatsarchiv Hamburg (künftig: StAH), Bestand 332-1 I (Wedde I), Signatur 29 Bd. 38 (1770), S. 99.

⁴ Vgl. CPEB: CW V/5.1 (wie Fußnote 1), S. XI und 127.

⁵ Ebenda, S. XII.

⁶ Vgl. Johann Georg Buek, *Die Hamburgischen Oberalten, ihre bürgerliche Wirksamkeit und ihre Familien*, Hamburg 1857, S. 273 f.

⁷ StAH, Bestand 332-7 (Staatsangehörigkeitsaufsicht), Signatur A Ia Bd. 8 (Bürgerbuch 1733–1755), S. 347.

⁸ Zitiert nach Frank Hatje, „Gott zu Ehren, der Armut zum Besten“. *Hospital zum Heiligen Geist und Marien-Magdalenen-Kloster in der Geschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Hamburg 2002, S. 244.

⁹ Vgl. *Hamburgischer Staats-Calender auf das 1785ste Jahr Christi*, Hamburg o. J., Bogensignatur G 2.

& Hartung“ am Holländischen Brock, zugleich sein Wohnsitz in Hamburg.¹⁰ Neben seinen Handlungsgeschäften hatte er zahlreiche öffentliche Ehrenämter inne, so ab 1759 in der Vorhökerei (Aufsicht über den Zwischenhandel), ab 1763 in der Bierakzise, ab 1764 im Kriegskommissariat, ab 1767 in der Aufsicht des Kalkhofs, ab 1773 in der Ämterregulierung, ab 1784 in der Fremdenaufsicht, und engagierte sich außerdem für das Kirchspiel St. Katharinen ab 1778 als Diakon (Mitglied des der Bürgerschaft angehörenden Kollegiums der Sechziger) und als Jurat (Kirchgeschworener), ab 1780 als Gotteskastenverwalter, ab 1787 als Oberalter und ab 1789 als Leichnamsgeschworener.¹¹ Seine patriotische Gesinnung, vielleicht auch ein damit einhergehendes kulturelles Interesse, bekundete Hartung als Subskribent der von Gottfried Schütze herausgegebenen zweiteiligen Werksammlung *Deutsche Gedichte* des hochgeschätzten Hamburger Poeten und Gelehrten Michael Richey¹² sowie durch seinen noch im Gründungsjahr 1765 erfolgten Beitritt (zusammen mit Christian Hinrich Alardus) zur Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe, der sogenannten Patriotischen Gesellschaft von 1765.¹³ Daß er als Pastorensohn auch an geistlichen und theologischen Fragen interessiert gewesen sein dürfte, zeigt nicht nur sein Engagement in kirchlichen Ämtern, sondern wird auch dadurch nahegelegt, daß sich unter seinen Schwagern gleich drei Pastoren beziehungsweise Prediger befanden.¹⁴ Unter den Neigungen seiner Frau Hanna Agatha Hartung sind deren dichterische Ambitionen erwähnenswert. Sie offenbaren sich außer in dem eingangs genannten Gelegenheitsgedicht von 1785 auch in ihrer 1789 veröffentlichten Gedichtsammlung *Lieder der Freundschaft und Freude*¹⁵ sowie durch ihre Subskription von Band 1 der dreibändigen Ausgabe *Gedichte, der Religion, dem Vaterlande und der Freundschaft gesungen* von Christian Wilhelm Alers

¹⁰ Vgl. *Hamburger Kaufmannsalmanach auf das Jahr 1784*, Hamburg 1784, Bogensignatur A 2; sowie *Neues und sehr verbessertes Hamburgisches Adreß-Buch auf das Jahr 1788*, Hamburg 1788, S. 4.

¹¹ Vgl. Bueck (wie Fußnote 6), S. 273.

¹² Vgl. das Subskribentenverzeichnis in *Michael Richey vormaligen Professors zu Hamburg Deutsche Gedichte. Erster Teil. Mit einer Vorrede Gottfried Schützens*, Hamburg 1764, Bogensignatur b 4.

¹³ Vgl. *Verzeichniss der hiesigen Mitglieder der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste u. nützlichen Gewerbe. Den 8 April 1782*, Hamburg 1782, S. 1: „Alardus & Hartung[,] den 13 Dec. 1765“ (zitiert nach einem undatierten Reprint der Ausgabe 1782, StAH, Signatur A 507/322, Kapsel 1).

¹⁴ Johann Christian Wendisch als Pastor in Sülfeld, Christoph Bruck als Pastor in Rahlstedt und Johann Arnold Schrötteringk als Prediger an St. Michaelis in Hamburg; vgl. Bueck (wie Fußnote 6), S. 273.

¹⁵ Hanna Agatha Hartung, *Lieder der Freundschaft und Freude. Ein Geschenk an Freunde*, Hamburg 1789.

(Hamburg 1786–1788)¹⁶, bekannt als Librettist einiger Chorwerke Carl Philipp Emanuel Bachs.

Bei der Suche nach dem noch nicht identifizierten Textdichter der *Dank-Hymne* könnte somit für einen kurzen Moment der Verdacht auf die Gelegenheitsdichterin Hanna Agatha Hartung fallen, jedoch läßt die einfache, ungekünstelte Sprache ihrer Gedichte diesen Gedanken schnell wieder vergessen. Immerhin enthält ihre Gedichtsammlung von 1789 ein Hochzeitsgedicht für den Hamburger Arzt und Dichter Johann Ludwig Gericke aus dem Jahr 1786,¹⁷ was ein wertvolles Indiz zur Unterstützung der von Ulrich Leisinger vertretenen These darstellt, der Text der Dank-Hymne könne von Gericke stammen,¹⁸ da nun gesichert ist, daß Gericke zum Freundeskreis der Hartungs zählte. Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Carl Philipp Emanuel Bach mit der Vertonung der Dank-Hymne von 1785 offenbar einer Bitte aus Kreisen der Hamburger Kaufmannschaft oder der Patriotischen Gesellschaft von 1765 nachkam. Als Auftraggeber von Dichtung und Musik ist sehr gut Hartungs Geschäftspartner, der damalige Senator Christian Hinrich Alardus, vorstellbar, über den anlässlich seines Todes 1791 in den Schriften der Gesellschaft geurteilt wurde:

Herr Senator Christian Hinrich Alardus, schon seit dem Stiftungsjahr 1765 Mitglied der Gesellschaft, der er redende Beweise seiner thätigen Unterstützung zur Erreichung ihrer gemeinnützigen Zwecke darbot; und auch dadurch Proben eines edlen Patriotismus und einer Wirksamkeit für das allgemeine Beste gab, die jede seiner Unternehmung als Staatsbürger beseelten.¹⁹

Auch wenn sich eine persönliche Beziehung Hartungs (oder auch Alardus') zu Bach derzeit nicht belegen läßt, ist dennoch denkbar, daß dessen patriotisches und kirchliches Engagement ihn auch für Bach zu einer schätzenswerten Persönlichkeit machte, so daß dieser den Kompositionsauftrag mit erkennbar großem künstlerischen Engagement übernahm und ihn nicht nur als Pflichtübung absolvierte.

¹⁶ Vgl. das Verzeichnis der Pränumeranten und Subskribenten in Christian Wilhelm Alers, *Gedichte, der Religion, dem Vaterlande und der Freundschaft gesungen*, Bd. 1, Hamburg 1786, S. X.

¹⁷ „Am Verbindungstage des Herrn Doctor Gericke mit der Demoiselle Wolters. Den 22 November 1786“; siehe Hartung (wie Anm. 15), S. 21–24; zu Gerickes Lebensdaten siehe *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Hans Schröder, Bd. 2, Hamburg 1854, S. 464f.

¹⁸ Vgl. CPEB: CW V/5.1, S. XIII f.

¹⁹ *Verhandlungen und Schriften der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe*, Bd. 1, Hamburg 1791, S. 174.

Diesem möglicherweise auch den Repräsentationsbedürfnissen in Kreisen der Hamburger Kaufmannschaft zu verdankenden Auftrag an Bach kann ein ähnlicher aus dem Jahr 1781 an die Seite gestellt werden – die bislang nur durch Bachs Eintrag im Rechnungsbuch der Hamburger Kantoren bekannte „Trauermusik des H.[errn] Braunsdorff“,²⁰ Bei dem Widmungsträger dieser Komposition dürfte es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um den am 12. November 1781 verstorbenen Kaufmann und Königlich-Dänischen Justizrat Johann Heinrich Braunsdorff gehandelt haben, zu dem es in der Rubrik „Todesfälle“ in den *Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten* vom 19. November 1781 hieß:

Am 12ten [November 1781]: Herr Johann Heinrich Braunsdorff, Königl. Dänischer Justizrath, auch Erbherr auf Horst, Niendorf und Reck, am Schlagfluß, alt 67 Jahr, 1 Monat und 25 Tage. Geboren zu Roslau den 18ten September 1714. Verheirathet den 9 Julius 1747 mit Jungfer Cornelia Baltuß.²¹

Daß für Braunsdorff eine Trauermusik bei Bach bestellt werden konnte – ein Recht, das sonst im wesentlichen nur den Hamburger Bürgermeistern vorbehalten war²² –, ist allerdings nicht auf dessen Tätigkeit als Kaufmann zurückzuführen, sondern wohl eher auf den Ehrentitel Königlich-Dänischer Justizrat.

Jürgen Neubacher (Hamburg)

Abbildungen (mit freundlicher Genehmigung des Staatsarchivs Hamburg)

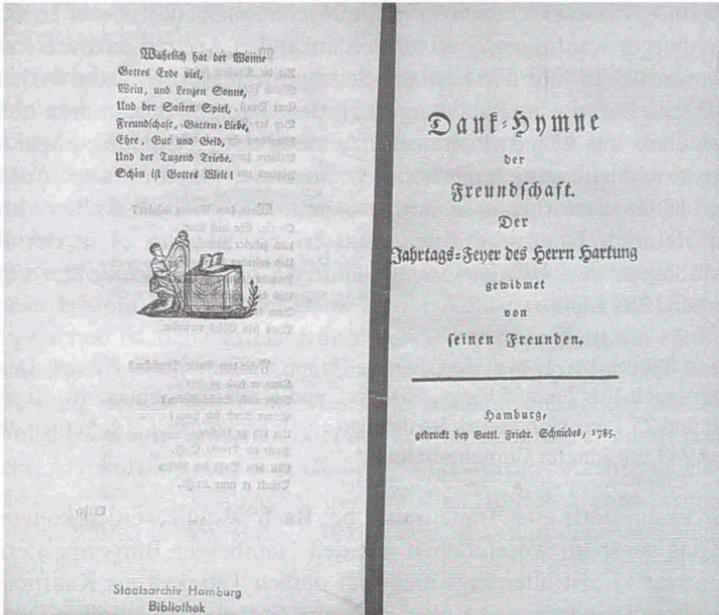
Abbildung 1–8: StAH, A 758/26-5 Kapsel 1: *Dank-Hymne der Freundschaft.*

Der Jahrtags-Feyer des Herrn Hartung gewidmet von seinen Freunden, Hamburg 1785.

²⁰ Vgl. CPEB Briefe II, Nr. 604.

²¹ *Hamburgische Adreß-Comtoir-Nachrichten* 15 (1781), S. 728. Ergänzend lautet die Berufsangabe Braunsdorffs im Hochzeitsbuch der Hamburger Wedde von 1747 „Kauffman“: „Joh: Heinrich Braunsdorff mit Jfr. Cornelia Baltus [...]. Kauffman“; StAH, Bestand 332-1 I (Wedde I), Signatur 29 Bd. 15 (1747), S. 98.

²² Vgl. J. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken. Mit einer umfangreichen Quellendokumentation*, 2., durchgesehene und mit einem Nachwort ergänzte Auflage, Hildesheim 2012 (Magdeburger Telemann-Studien. 20.), S. 83.



Dank-Hymne
 der
Freundschaft.
 Der
Jahrestags-Feyer des Herrn Hartung
 gewidmet
 von
 seinen Freunden.

Hamburg,
 gedruckt bey Gottl. Friedr. Schönbach, 1785.

Abbildung 1

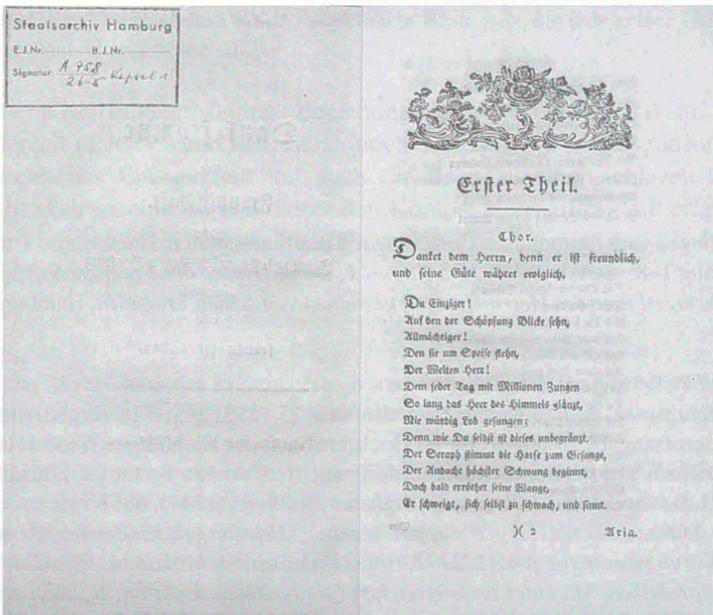


Abbildung 2

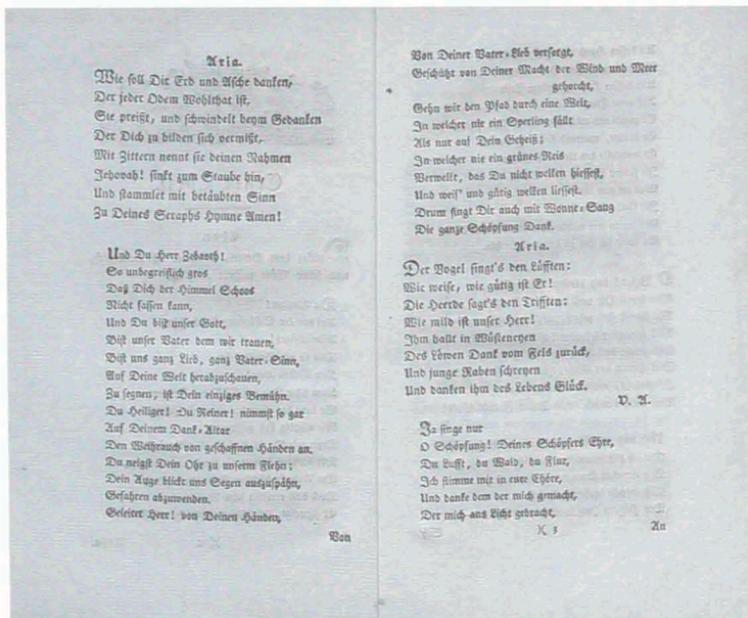


Abbildung 3



Abbildung 4

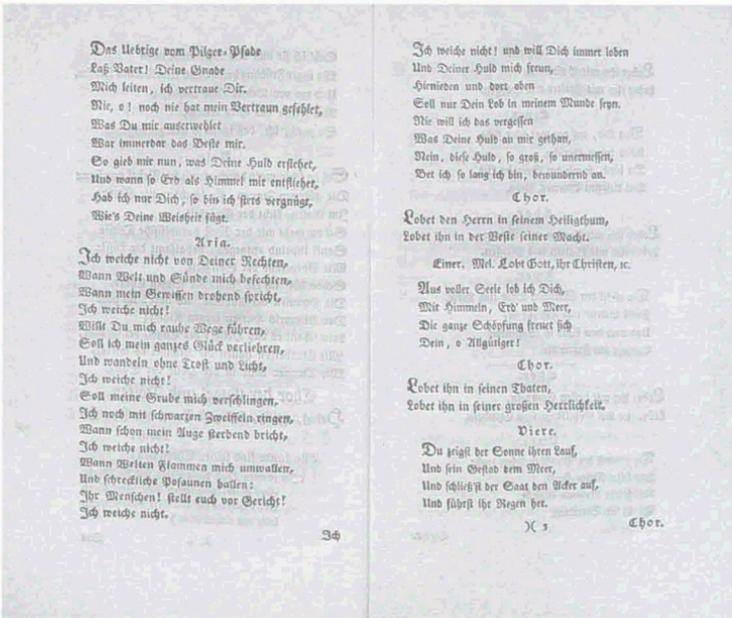


Abbildung 5

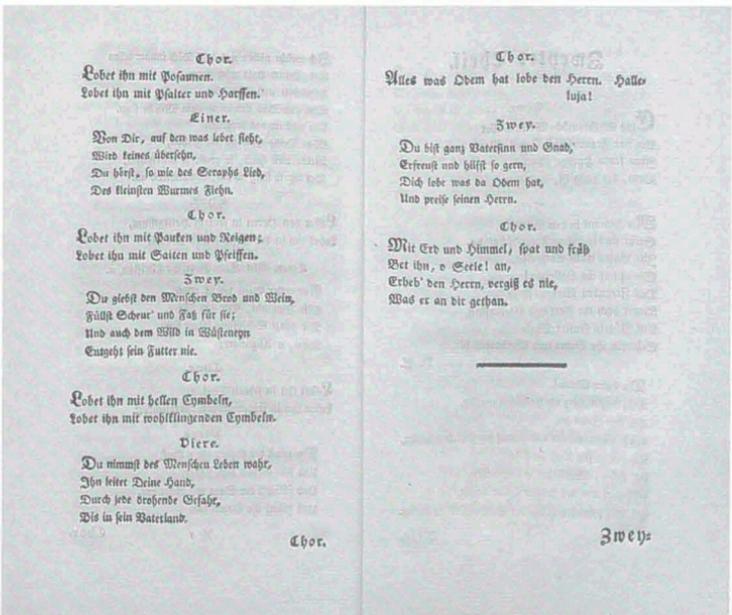


Abbildung 6

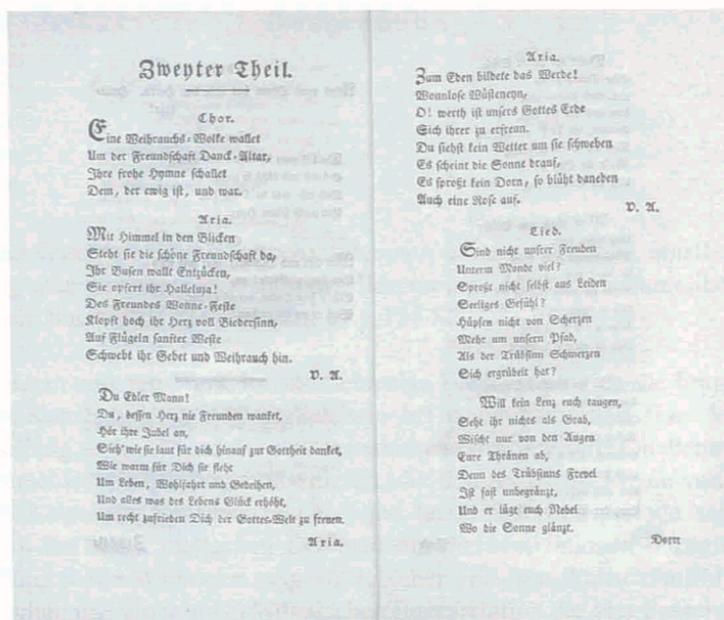


Abbildung 7

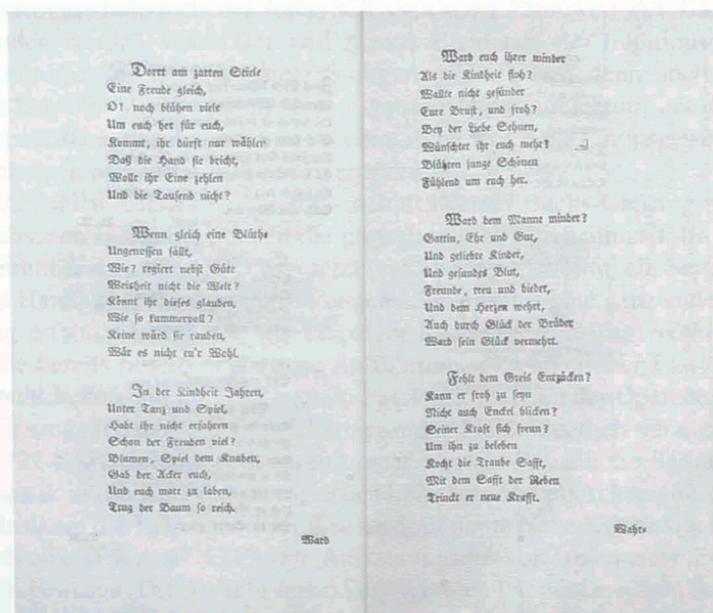


Abbildung 8

Besprechung

Michael Gassmann (Hrsg.), *Bachs Johannespassion. Poetische, musikalische, theologische Konzepte*, Kassel usw.: Bärenreiter, 2012 (Schriftenreihe Internationale Bachakademie Stuttgart. 17.), 133 S.

Bei keinem anderen Werk Johann Sebastian Bachs stellt sich die Frage nach dessen Konzeption so eindringlich wie bei der Johannes-Passion. Seit der Feststellung Arthur Mendels, daß das erhaltene musikalische Quellenmaterial vier verschiedene Fassungen überliefert, die den zeitlichen Bogen von Bachs erstem Leipziger Amtsjahr bis in seine letzte Schaffensperiode schlagen, sah sich das Werk vielfachen Debatten um die Motivationen bezüglich der Wandlung seiner Strukturen ausgesetzt. Neben einer musikalisch-aufführungspraktischen und einer musikästhetischen Interpretation der vier Fassungen hat sich eine theologische Deutung der Textstrukturen des Werkes durchgesetzt, die insbesondere der Frage nachgeht, wie die Dichtung, die Bachs Werk zugrundeliegt, innerhalb der lutherisch geprägten Ideenwelt der Bach-Zeit verstanden werden kann. Der vorliegende Band aus der traditionsreichen Schriftenreihe der Bachakademie Stuttgart widmet sich denn auch Bachs erstem Leipziger Großwerk in seinem ganzen Facettenreichtum mit der Absicht „poetische, musikalische und theologische Konzepte“ in insgesamt fünf Textbeiträgen namhafter Autoren zu erörtern.

Im eröffnenden Aufsatz beschreibt Joachim Kremer Bachs Umgang mit den theatralischen Einflüssen, denen die protestantische Kirchenmusik im frühen 18. Jahrhundert zunehmend ausgesetzt war. Hierbei dient ihm ein Seitenblick auf die Hamburger Passionsaufführungen, die zunächst eine ganz andere Tradierung erfahren hatten wie die Leipziger Karfreitagsmusiken. Während an der Elbe bereits seit 1676 jährliche Aufführungen komponierter Passionen in den Stadtkirchen und ab 1704 auch in Passionskonzerten der Operisten nachweisbar sind, setzte diese Entwicklung an der Pleiße deutlich verzögert ein. Erst 1721 führte Johann Kuhnau mit einer Markus-Passion die figurale Passionsmusik in die Karfreitagsvesper der Leipziger Hauptkirchen ein; die von den Musikern des Leipziger Opernhauses dominierte Neue Kirche war höchstwahrscheinlich bereits 1717 der Aufführungsort von Telemanns Brockes-Passion gewesen. Die Aufführungen von figuralen Passionsmusiken waren zu Bachs Amtsantritt in Leipzig mithin eine noch sehr junge Institution.

Ein stilistischer Vergleich der Eingangssätze zu Bachs Johannes- und Telemanns Brockes-Passion führt Kremer zu der Feststellung, daß diese „grundverschieden“ sind (S. 12) und die Ästhetik der Hamburger Passionsmusiken des frühen 18. Jahrhunderts sich kompositorisch sehr nah am zeitgenössischen Opernschaffen bewegt. Trotz dieser Verschiedenheit ist Bachs Johannes-Passion – allein durch die in sie eingeflossenen Versatzstücke aus einigen Hamburger Libretti – „engstens“ mit der norddeutschen Entwicklung des Oratoriums verbunden (S. 18), was Kremer zu der Frage nach den „Möglichkeiten der Begegnung“ führt. Bachs wiederholte Aufenthalte in Hamburg in den Jahren 1700 bis 1702 und 1720 könnten die Antwort bringen, inwiefern wir bei ihm die Kenntnis der theatralischen Kirchenkompositionen von Hamburger Musikern voraussetzen können: „Einiges spricht aber dafür, daß Bach nicht in die Oper gehen mußte, um theatralische Musik zu hören; er konnte auch in die Kirche gehen, etwa in die Jacobkirche. Dort gab es theatralische Kirchenmusik, dort sangen Operisten“ (S. 19). Wichtig ist Kremers Hinweis, daß Bach keineswegs so „opernfremd“ gedacht werden dürfe, wie dies in der älteren Bach-Forschung der Fall war (S. 21). Allein die Bekanntschaft mit Keiser und Telemann und Carl Philipp Emanuels Zeugnis von Bachs Wertschätzung für die modernen Opernkomponisten legt seine Kenntnis der Hamburger Passionsmusiken des frühen 18. Jahrhunderts nahe.

Deshalb jedoch auf konkrete Bezüge zwischen Bachs Komposition und den Werken seiner Zeitgenossen zu schließen, lehnt Kremer auch dort ab, wo unverkennbare Entsprechungen in der musikalischen Rhetorik vorliegen; diese seien vielmehr Gemeingut der zeitgenössischen Tonsprache gewesen: „Die Analogie der Rezitative Händels und Bachs zeigt deshalb kaum mehr, als daß zwei erfahrene Musiker das musikalische Sprachenrepertoire der damaligen modernen Musik kennen“ (S. 26).

Problematisch ist, daß Kremer die Verwendung von Texten aus dem Umfeld der Hamburger Opernlibrettisten (Brockes und Postel) in Bachs Johannes-Passion als einen Aneignungsakt des Komponisten schildert und darauf aufbauend den theatralischen Charakter des Werkes beschreibt. Über den Textdichter beziehungsweise – wie Meinrad Walter treffender formuliert – den Redaktor, der Bach die Textvorlage für seine Komposition lieferte, wissen wir indes nichts Genaues. Daß Bach hier selbst tätig wurde, ist jedenfalls unwahrscheinlich, weswegen Kremers Feststellung einer kontrastreichen, vielperspektivischen Schreibart, die die Theatralik „eher zu Gunsten einer formal-strukturell komplexen Lösung vermeidet“ (S. 37) nur bedingt als „Ansatz Bachs“ zu charakterisieren ist und kaum im Kontext der oben beschriebenen „Möglichkeiten der Begegnung“ mit der theatralischen Kirchenmusik Hamburger Prägung gesehen werden kann.

Die rein kompositorischen Einflüsse aus Hamburg sind denn auch gering, weshalb Kremer schließlich auch zu dem Ergebnis kommen muß, daß Bachs

Kompositionsstil – und insbesondere der der Johannes-Passion – „letztlich in gleichzeitiger Nähe (im Sinne von: Kenntnis) und Distanz zum aktuellen musikalischen Diskurs der Zeit begründet ist“ (S. 38).

Michael Gassmann fragt in seinem Beitrag nach den Motivationen, die hinter den einzelnen Fassungen der Johannes-Passion stehen und wägt dabei – mit Blick auf einzelne Nummern des Werkes – theologische und musikpraktische Argumente gegeneinander ab. Am Beginn seiner Überlegung steht die Feststellung, daß „nur die zweite Fassung so gravierende Eingriffe in die Ursubstanz aufweist, daß dahinter ein substantiell neues theologisches und/oder musikalisches Konzept vermutet werden kann“ (S. 47).

Während Gassmann den Eröffnungssatz von Fassung I – er zieht Parallelen zum Eingangschor von Händels Krönungs-Anthem *Zadok the Priest* – als „Huldigungsmusik an Christus den König“ (S. 49) charakterisiert, beschreibt er die in Fassung II einleitende Choralbearbeitung „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ in Anlehnung an die bereits von Ulrich Leisinger geäußerte Feststellung – das Lied von Sebald Heyden „bildete bis wenige Jahre vor Bachs Amtsantritt in Leipzig einen wesentlichen Bestandteil der Karfreitagsvesper“ (S. 61) – als liturgischen Normalfall; der Eingriff bedürfe daher keiner besonderen Begründung. Auf diese Weise löst sich auch der zunächst diskutierte Widerspruch auf, daß der – Jesus als Leidtragenden und Aufopfernden charakterisierende – Choraltext „gewissermaßen quer zum johanneischen Herrscher-Christus“ (S. 53) steht.

Den Austausch der Sätze 19/20 in Fassung II betreffend diskutiert Gassmann sowohl theologische – „Neuausrichtung des Werks in Richtung Sündenthematik“ (S. 55) – als auch musikpraktische – Reduzierung der Instrumentalbesetzung – Gründe, während er die Ersetzung von Nr. 13 ausschließlich vor dem Hintergrund einer musikalisch-dramaturgischen Zuspitzung sieht (S. 58). Damit zeichnet Gassmann ein ganz unideologisches Bild von Bachs Bearbeitungspraxis, die sich keinem klaren theologischen Konzept zuordnen läßt, aber auch nicht allein musikpraktisch zu rechtfertigen ist; vielmehr zeige sich in Bachs Arbeitsweise eine „Dreieinigkeit“, die dramaturgisch-kompositorische Überlegungen ebenso berücksichtigte, wie sie bemüht war, musikpraktischen Bedürfnissen in Besetzungsfragen und einer theologischen Semantik gerecht zu werden.

Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis kommt Martin Geck in seiner Untersuchung der Sprachebenen und Perspektivwechsel, indem er nicht nur den Librettotext ins Visier nimmt, sondern die Kommunikation zwischen einem sogenannten „Komponisten-Ich“ und der Gemeinde der Leipziger Karfreitagsvesper des Jahres 1724 einbezieht. Die Dramatik, die Bach den Gottesdienstbesuchern zumute, müsse auf diese schon deshalb „wie ein Schock“ (S. 91) gewirkt haben, weil die figuralen Passionsaufführungen in Leipzig auf keine lange Tradition zurückblicken konnten und ein Satz wie „Herr, unser Herr-

scher“ in seiner Dichte und Differenziertheit nicht nur an der Pleiße, sondern in der ganzen abendländischen Musikgeschichte „absolutes Neuland“ (S. 97) war.

Gecks Untersuchungen am Libretto dominieren die Choraltexpte; er unterscheidet zwischen „Wir-Liedern“ – objektiven Berichtstexten mit reformatorischem Ursprung – und „Ich-Liedern“ – erst im 17. Jahrhundert für die Hausandacht entstandenen Gesängen, die die Befindlichkeiten des Gläubigen reflektieren. Diese Choräle sind durchgehend positiv besetzt und grenzen sich damit von den negativ konnotierten Turba-Chören ab; bei letzteren handelt es sich um Haß- und Spottgesänge, denen Geck eine ganz neue Dimension perspektivischer Wahrnehmung durch den Gottesdienstbesucher zuspricht. Nicht nur, daß die Worte der Widersacher Jesu von einer „liturgischen Truppe“ – den Thomanern – gesungen wurden, dürfte die Gemeinde verwirrt haben, sondern auch der Umstand, daß „die Interpreten des Evangelisten und des Christus auch den Tenor- beziehungsweise den Bass-Part der Turbae mitsangen, daß also der Sänger, der gerade noch in der Rolle Jesu gesungen hat: *Ich bin ein König. Ich bin dazu in die Welt gekommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll*, wenige Momente später mit den Juden ‚schreit‘: *Nicht diesen, sondern Barrabam*“ (S. 106).

Daß die Perspektivwechsel zwischen dem Ich und Wir (Christen) einerseits und dem Ihr (Juden) andererseits sehr rasch und unausgewogen erfolgen, führt Geck zu der Vermutung, daß hier möglicherweise ein noch unerfahrener Librettist – „vielleicht war es der junge Picander“ (S. 108) – tätig wurde; jedenfalls kann auch Geck in der Johannes-Passion keine verborgenen Strukturen mit wie auch immer gearteten planvollen Absichten erkennen, die über die Erzählung des bloßen Passionsberichts hinausreichen.

Hier knüpft im Prinzip der Text von Martin Petzoldt mit einer konträr zu Gecks Schlußwort stehenden theologischen Deutung des Librettoaufbaus an; leider sind Petzoldts Überlegungen im vorliegenden Band dem Beitrag von Geck vorangestellt, so daß sich diese Bezüge etwas umständlich erschließen. Petzoldt beschreibt das Libretto der Johannes-Passion im Kontext der zeitgenössischen Tradition der Bibelauslegung in Form einer kumulativen Zusammenfassung der biblischen Evangelienberichte zu einer Historie – einer sogenannten „Evangelienharmonie“, wie sie zu Bachs Lebzeiten in der nach reformatorisch-theologischen Grundsätzen bearbeiteten Fassung des Wittenberger Pfarrers Johannes Bugenhagen Gültigkeit besaß. Die evangelienharmonische Deutung der biblischen Ereignisse beschreibt die Passionsgeschichte in fünf Actus, die sich auch im Libretto von Bachs Johannes-Passion erkennen lassen und jeweils mit einem (Schluß-)Choral enden. Dabei drücke sich die theologische Symmetrie der Actus darin aus, daß Actus III das – so schon von Friedrich Smend bezeichnete – „Herzstück“ der Passion darstellt; eine Deutung, die Martin Geck mit der oben beschriebenen Strukturkritik (S. 108)

ablehnt. Ziel von Petzolds Argumentation ist die Auseinandersetzung mit der „Petrus-Existenz“ im Libretto der Johannes-Passion. Bei Johannes ist Petrus nebensächlich. Bei Bach ist er jedoch – als Abbild des Menschen – eine zentrale Figur, womit das Libretto seiner evangelienharmonischen Bedeutung Rechnung trage. Petzold charakterisiert die Nr. 7, 9 und 13 (alle Actus II) als „Petrus-Arien“ und erklärt die Einfügung der Arie „Himmel reiße, Welt erbebe“ (Fassung II, Nr. 11) in Actus II mit der Absicht, „Petrus ganz aktiv in die Mitte“ zu rücken, beziehungsweise die Rücknahme der Änderungen aus Fassung II mit der Überlegung des Librettisten, „in welcher Weise die Petrus-Existenz zur Darstellung gebracht wird“ (S. 82).

Daß das Libretto der Johannes-Passion dabei nicht allein auf der Arbeit eines Dichters beruht, unterstreicht Meinrad Walter in seinem Beitrag ein weiteres Mal; und auch er erkennt – ganz im Sinn von Geck und Gassmann – eine uneinheitliche Formenwelt, die er jedoch als „kalkuliertes Wechselspiel“ (S. 114) interpretiert. Dieses zielt auf eine mehrdimensionale Wirkung ab: Erstens, bezogen auf das dramatische Geschehen, in eine nach vorn gewandte Richtung und zweitens, im Sinne einer steten Bedeutungsneufindung durch den Hörer, in einer Wendung nach innen. Walter benennt die Autoren, die Anteil am Libretto der Johannes-Passion haben, vergißt jedoch den Hamburger Operndichter Christian Heinrich Postel (Nr. 22, „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“): Zunächst ist da der Evangelist Johannes selbst, nebst seinem Übersetzer, Martin Luther, auf den auch die Choralstrophe „Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich“ (Nr. 5) zurückgeht. Hinzu kommen die Anleihen aus der Passionsdichtung des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes – die aber nicht sehr zahlreich sind, da die Theatralik hier zu weitreichend sei (S. 119) – und den Gedichten des Zittauer Poeten Christian Weise, auf den die Petrus-Arie „Ach mein Sinn“ zurückgeht. Des weiteren war an der Anfertigung des Librettos ein unbekannter Redaktor beteiligt – hier folgt Walter der Idee Hans-Joachim Schulzes und vermutet in ihm den Konrektor der Thomaschule Andreas Stübel – sowie ein weiterer unbekannter Bearbeiter, der 1749 für die Änderungen in Fassung IV verantwortlich war und die Dichtung rationalisierte und damit zugleich entbarockisierte. Letzteres blieb ohne Einfluß auf Bachs Musik, was ein gestörtes Wort-Ton-Verhältnis zur Folge habe und damit durchaus als Folge eines korrektiven Eingriffes „von außen“ (Zensurbehörde?) gewertet werden könnte.

Wenn der Titel des vorliegenden Sammelbandes auch eine Auseinandersetzung mit poetischen, musikalischen und theologischen Konzepten in Bachs *Johannes-Passion* verspricht, so werden die Beiträge doch fast durchgängig von Überlegungen zum Libretto und dessen verschiedenen Fassungen dominiert. Dabei spielt vor allem die theologische, weniger die poetische und fast nie die musikalische Perspektive eine Rolle. Aber dies sind Spitzfindigkeiten, die einen im übrigen sorgfältig gearbeiteten und über weite Strecken gut les-

baren Sammelband nicht schmälern sollen; auch der Umstand, daß die einzelnen Beiträge eher Reflexionen über Bekanntes darstellen, als neue Ansätze für die Quellenforschung zu liefern, ist vor diesem Hintergrund verkraftbar.

Manuel Bärwald (Leipzig)

NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V., SITZ LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

- Prof. Dr. Martin Petzoldt – Leipzig
Vorsitzender
- Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden
Stellvertretender Vorsitzender
- Gerd Strauß – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied
- RA Franz O. Hansen – Eisenach
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied
- Prof. Dr. Johann Trummer – Graz
Beisitzer

DIREKTORIUM

- Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig
Reimar Bluth – Berlin
- KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden
Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz
Ingeborg Danz – Frechen
Dr. Jörg Hansen – Eisenach
Dr. Dirk Hewig – München
Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg
Rudolf Klemm – Saint Cloud
Prof. Dr. Ulrich Konrad – Würzburg
Prof. Edgar Krapp – München
Dr. Michael Maul – Leipzig
Dr. Martina Rebmann – Berlin
- KMD Prof. D. Dr. h. c. mult. Helmuth Rilling – Stuttgart
Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig
Sibylla Rubens – Tübingen
Dr. Lotte Thaler – Baden-Baden
UMD David Timm – Leipzig
Rosemarie Trautmann – Stuttgart
Prof. Gerhard Weinberger – München
Doz. Jens Philipp Wilhelm – Hannover
Pfarrer Christian Wolff – Leipzig
Priv.-Doz. Dr. Peter Wollny – Leipzig

EHRENMITGLIEDER

- Prof. Dr. Wolfgang Rehm – Hallein (Salzburg)
Prof. Zuzana Růžicková – Prag
Dr. h. c. William Scheide – Princeton, NJ
Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig
Prof. Adele Stolte – Potsdam

GESCHÄFTSFÜHRUNG

- Wolfgang Schmidt M.A. – Leipzig

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e.V. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsgabe. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 2007:

Einzelmitglieder	€ 40,-
Ehepaare	€ 50,-
Schüler/Studenten	€ 20,-
Korporativmitglieder	€ 50,-

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Burgstraße 1–5, Haus der Kirche, D-04109 Leipzig, Telefon bzw. Telefax 0341-960 1463 bzw. -2248182, e-Mail: info@neue-bachgesellschaft.de).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Beitrittserklärung:

Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdatum: _____

Beruf: _____

Straße: _____

PLZ – Ort: _____

Telefon/Telefax: _____

Gleichzeitig zahle/n ich/wir € _____

als ersten Jahresbeitrag sowie € _____

als Spende auf das Konto Nr. 67227908
bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 100 90) ein.

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/ unserem

Konto Nr. _____

bei der _____

(Bank/Sparkasse)

BLZ _____

bis zum schriftlichen Widerruf
abgebucht wird.

Ort, Datum

Unterschrift

Datum/Unterschrift

X

SLUB DRESDEN



3 219552

ISSN 0084-7682
ISBN 978-3-374-03180-1