

BACH-JAHRBUCH

Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft
herausgegeben von
Peter Wollny

104. Jahrgang 2018



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
LEIPZIG

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig
VEREINSJAHR 2018

Wissenschaftliches Gremium
Pieter Dirksen (Culemborg, NL), Stephen Roe (London),
Christoph Wolff (Cambridge, Mass.), Jean-Claude Zehnder (Basel)

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:
Prof. Dr. Peter Wollny, Bach-Archiv Leipzig, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 10 13 49, 04013 Leipzig
Redaktionsschluss: 1. Juli 2018

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2018
Printed in Germany
Notensatz: Frank Litterscheid, Hehlen
Gesamtherstellung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg
ISSN 0084-7982
ISBN 978-3-374-.....

INHALT

<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), <i>Das Große Concert</i> , die Freimaurer und Johann Sebastian Bach. Konstellationen im Leipziger Musikleben der 1740er Jahre . . .	11
<i>Maria Hübner</i> (Leipzig), Die Kaffeehäuser von Gottfried Zimmermann und Enoch Richter in Leipzig	43
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Gehörte die Oboe da caccia zu Bachs Weimarer Kantateninstrumentarium?	69
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Der Schleizer Organist Johann Jacob Kieser und seine Abschriften von Werken Johann Sebastian Bachs	81
<i>Marc-Roderich Pfau</i> (Berlin), Telemanns <i>Probe-Music</i> für das Leipziger Thomaskantorat im Jahr 1722.	95
<i>Thomas Daniel</i> (Köln), War Bachs letzte Fuge als Quadrupel-Spiegelfuge konzipiert?	113
<i>Christine Blanken</i> (Leipzig), Neue Dokumente zur Erbteilung nach dem Tod Johann Sebastian Bachs	133
<i>Reiner Marquard</i> (Freiburg/Br.), „Ich will mich in dir versenken“. Die Lehre von der Unio mystica in der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach	155
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Bach-Aufführungen zur Zeit Mendelssohns.	171
<i>Helmut Lauterwasser</i> (München), Ein verschollen geglaubtes Oratorium von Gottlob Harrer in Nürtingen	185
<i>Inken Meents</i> (Kiel), Andacht zwischen Gottesdienst und Konzert. Zu den doppelchörigen „Heilig“-Kompositionen von Carl Philipp Emanuel Bach und Diedrich Christian Aumann.	207
 Kleine Beiträge	
<i>Rashid-S. Pegah</i> (Berlin), „Chi in amor ha nemica la pace“ – Ein Arientext und seine Rezeption	221

<i>Kristina Funk-Kunath</i> (Leipzig), Spurensuche – Ein unbekanntes Porträt von Pierre Gabriel Buffardin	225
<i>Christoph Henzel</i> (Würzburg), „... l'onore di darle Lezzione di Musica in Berlino“. Carl Philipp Emanuel Bach und Herzog Carl Eugen von Württemberg. . .	235
Neue Bach-Gesellschaft e.V. Leipzig	
Mitglieder der leitenden Gremien	239

ABKÜRZUNGEN

1. Allgemein

- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*, 1918–1926, 1952 ff.
- Am.B. = Amalien-Bibliothek (Dauerleihgabe in D-B)
- AMZ = *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1798–1848
- Bach-Studien = *Bach-Studien*, 10 Bde., Leipzig 1922–1991
- BC = Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Bd. I/1–4, Leipzig 1986 bis 1989
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*, 1904 ff.
- BR-CPEB = Wolfram Enßlin und Uwe Wolf, *C. P. E. Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Bd. 2: *Vokalwerke*, Stuttgart 2014 (Bach-Repertorium, Bd. III/2)
- 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 1998
- BzBF = *Beiträge zur Bach-Forschung*, Leipzig 1982–1991
- CBH = *Cöthener Bach-Hefte. Veröffentlichungen der Bach-Gedenkstätte Schloß Köthen*, Köthen 1981 ff.
- 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.
- Dok I–VIII = *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*, hrsg. und erläutert von Andreas Glöckner, Anselm Hartinger und 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
- Band VIII: *Dokumente zur Bach-Überlieferung 1801 bis 1850*, vorgelegt und erläutert von Peter Wollny, Kassel 2019 (in Vorbereitung)
- 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, 26.)
- Dürr KT = Alfred Dürr, *Die Kantaten Johann Sebastian Bachs mit ihren Texten*, Kassel und München 1985
- 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 = Georg Erler, *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*
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon
der Tonkünstler*, Teil 1–2, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches
Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1–4, Leipzig 1812–1814
- GraunWV = Christoph Henzel, *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV).
Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und
Carl Heinrich Graun*, 2 Bde., Beeskow 2006
- GWV = *Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musi-
kalischen Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis (GWV)*,
hrsg. von Oswald Bill und Christoph Großpietsch, 4 Bde.,
Stuttgart 2005–2017
- 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*, 1969 ff.
- Kalendarium
³2008 = *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian
Bachs. Erweiterte Neuauflage*, hrsg. von Andreas Glöck-
ner, Leipzig und Stuttgart 2008 (Edition Bach-Archiv
Leipzig)
- Krause I = Peter Krause, *Handschriften der Werke Johann Sebastian
Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig
1964 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbib-
liothek der Stadt Leipzig. 3.)
- Krebs-WV = Felix Friedrich, *Krebs-Werkeverzeichnis (Krebs-WV).
Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen
Werke von Johann Ludwig Krebs*, Altenburg 2009
- LBB = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, hrsg. vom
Bach-Archiv Leipzig
Band 1: *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz an-
lässlich des 69. Bach-Fests der Neuen Bachgesellschaft,
Leipzig 29.–30. März 1994. Passionsmusiken im Umfeld
Johann Sebastian Bachs. Bach unter den Diktaturen
1933–1945 und 1945–1989*, hrsg. von Ulrich Leisinger,
Hans-Joachim Schulze und Peter Wollny, Hildesheim 1995
Band 4: Barbara Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach.
Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen
Hamburgischen Presse (1767–1790)*, Hildesheim 2000

- Band 7: *Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Ulrich Leisinger und Christoph Wolff, Leipzig und Hildesheim 2005
- Mattheson E = Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740. Vollständiger, originalgetreuer Nachdruck mit gelegentlichen bibliographischen Nachweisen und Matthesons Nachträgen* hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint Kassel 1969.
- 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, Kassel 1954–2007
- NV = *Verzeichniß 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. Verzeichniß des musikalischen Nachlasses*, Buren 1991 (Facsimiles of Early Biographies. 4.)
- NZfM = *Neue Zeitschrift für Musik*, 1834 ff.
- 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* (<http://opac.rism.info/>)
- 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-Facetten = Hans-Joachim Schulze, *Bach-Facetten. Essays – Studien – Miscellen. Mit einem Geleitwort von Peter Wollny*, Leipzig 2017

- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984
- Schulze K = Hans-Joachim Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig und Stuttgart 2006 (Edition Bach-Archiv Leipzig)
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., Leipzig 1873, 1880
- Thom-Dok II = *Dokumente zur Geschichte des Leipziger Thomaskantorats*, Bd. 2: *Vom Amtsantritt Johann Sebastian Bachs bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, vorgelegt und erläutert von Andreas Glöckner, Leipzig 2018 (Edition Bach-Archiv Leipzig)
- TVWV = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1981, 1983
- Walther L = Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel 1953)
- Weiß = *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*, von Wisso Weiß, unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake Kobayashi, 2 Bde., Kassel und Leipzig 1985 (NBA IX/1)
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1968
- Zedler = Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste* [...], Halle und Leipzig 1732–1754 (Reprint Graz 1999)

2. Bibliotheken

- D-B = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Handschriften (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*
- D-Bsa = Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin (Depositum in D-B)
- D-Bim = Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Bibliothek
- D-DI = Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung

D-DS	= Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung
D-F	= Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Musik- und Theaterabteilung
D-Gb	= Göttingen, Johann-Sebastian-Bach-Institut
D-Gms	= Göttingen, Musikwissenschaftliches Seminar der Georg-August-Universität
D-Ha	= Hamburg, Staatsarchiv
D-HAu	= Halle/Saale, Martin-Luther-Universität, Universitäts- und Landesbibliothek
D-Hs	= Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky
D-LEb	= Leipzig, Bach-Archiv
D-LEm	= Leipzig, Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek
D-NUEtB	= Nürtingen, Turmbibliothek in der Evangelischen Stadtkirche St. Laurentius
D-PL	= Plauen, Stadtkirche St. Johannis, Pfarrarchiv
D-RAd	= Ratzeburg, Domarchiv
D-RH	= Rheda, Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibliothek
D-ROu	= Rostock, Universitätsbibliothek, Fachgebiet Musik
D-Rtt	= Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek
D-RUl	= Rudolstadt, Thüringisches Staatsarchiv
D-SAAmi	= Saarbrücken, Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes
D-SCHOT	= Schotten, Liebfrauenkirche
D-SHm	= Sondershausen, Schloßmuseum (vormals D-SHs)
D-Sl	= Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
D-Sla	= Stuttgart, Landeskirchliches Archiv
D-WFe	= Weißenfels, Ehemalige Ephoralbibliothek, Musikalien-sammlung (Leihgabe im Heinrich-Schütz-Haus)
PL-GD	= Gdansk, Biblioteka Gdanska Polskiej Akademii Nauk (Danzig, Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften)
US-Wc	= Washington, DC, Library of Congress, Music Division

Das *Große Concert*, die Freimaurer und Johann Sebastian Bach Konstellationen im Leipziger Musikleben der 1740er Jahre

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

I.

Seinen *Johann Sebastian Bach* mit ein paar Bemerkungen über das 1743 gegründete *Große Concert* anzureichern, bedeutete für Philipp Spitta kaum mehr als die Erfüllung einer Pflichtaufgabe. Doch die Suche nach Quellen erwies sich als seltsam unergiebig.¹ So mußte es mit Zitaten aus den Leipziger Adreßbüchern von 1746 und 1747, in denen das neue Institut allerdings eher unter „ferner liefen“ abgehandelt war, sowie aus Johann Adam Hillers 1784 gedruckter Selbstbiographie sein Bewenden haben. An entlegener Stelle – in einer 1768 gedruckten kunsthistorischen Abhandlung – ließ sich noch eine Bemerkung aufspüren, nach welcher der „Eifer für die Aufnahme der Tonkunst“ zu rühmen war, „die wir unserm Freunde dem Herrn Zehmisch seit sieben und zwanzig Jahren zu verdanken haben“;² so daß der Ursprung der neuen Einrichtung sich auf 1741 zurückverlegen ließ. Besonders ärgerlich war für Spitta, daß er die relevanten Notizen vom 11. März 1743 über die „Anlegung“ des Concerts sowie vom 9. März 1744 über die Feier zu dessen erstem Jahrestag nur nach deren Wiedergabe im Gewandhausprogramm der Zenternarfeier vom 9. März 1843 zitieren konnte. Die Verlässlichkeit des Mitgeteilten stand für ihn außer Zweifel, doch die als Quelle benannte *Continuatio Anna-lijum Lips. VOGELII* war nirgends aufzufinden.

Für des Rätsels Lösung sorgte bald nach dem Erscheinen von Spittas Werk der für Stadtbibliothek und -archiv zuständige Gustav Wustmann (1844 bis 1910), als er in einem unbeobachteten Augenblick in der großen Ratsstube des Leipziger Rathauses den an einem Regal angebrachten Vorhang beiseite

¹ Spitta II, S. 498–500.

² *Historische Erklärungen der Gemaelde welche Herr Gottfried Winckler in Leipzig gesamlet hat*, Leipzig 1768, S. VIII. Der lobend erwähnte Musikmäzen war Gottlieb Benedict Zemisch (1716–1789), der anonyme Autor der „Erklärungen“ der Kunstexperte und -sammler Franz Wilhelm Kreuchauff (1727–1805); zu beiden vgl. Anhang 1 a, zu Kreuchauff auch Dok III, Nr. 854. Eine Neuausgabe von *Franz Wilhelm Kreuchauffs Schriften zur Leipziger Kunst* besorgte 1899 Gustav Wustmann. Nach einem Brief Carl Philipp Emanuel Bachs vom 13. November 1778 an Adam Friedrich Oeser erwarb „Herr Kreuchauff“ bei C. P. E. Bach Zeichnungen von dessen frühverstorbenem Sohn Johann Sebastian d.J. (1748–1778); vgl. BJ 2007, S. 247, 250 und 253 (M. Hübner).

schob und dahinter die vermißten Foliobände mit den Aufzeichnungen und Kollektaneen des selbsternannten Stadtchronisten Johann Salomon Riemer (1702–1771) erblickte. Nur Eingeweihte hatten bis dahin von Existenz und Aufbewahrung des nirgends verzeichneten Schatzes gewußt, und diese Eingeweihten bewahrten eisernes Schweigen, um Unberufene und vor allem Konkurrenten von ihrer Quelle fernzuhalten. Beteiligt hatten sich an dem unwürdigen Versteckspiel neben anderen der Zeitungsredakteur und Stadt-historiker Carl Christian Carus Gretschel (1803–1848) sowie der aus der Schumann-Biographik bekannte Advokat und Ratsaktuar Carl Christian Friedrich Thorbeck (1798–1865). Nachdem Wustmann der Geheimniskrämerei ein jähes Ende bereitet hatte, öffneten sich die Schleusen für Riemers Informationsflut. Wustmann selbst legte 1884 im *Musikalischen Centralblatt* eine erste Auswahl einschlägiger Notizen vor und ließ 1889 eine umfangreiche Materialsammlung aus allen Sachgebieten folgen, in der ein eigenes Kapitel dem *Concert* gewidmet ist.³

Hauptnutznießer der neu- oder wiedergefundenen Quelle war Alfred Dörffel (1821–1905), der in seiner 1884 vorgelegten *Gewandhaus-Geschichte* die Vor- beziehungsweise Frühgeschichte des Konzertinstituts erstmals und zugleich grundlegend bearbeiten konnte.⁴ Alle seither erschienenen Abhandlungen über die ersten Jahre ab 1743 stützen sich auf die solide Arbeit Dörffels, gelangen jedoch mit wenigen Ausnahmen auch nicht darüber hinaus. In der Tat hält der Zuwachs an neuen Quellen sich zum Leidwesen der Forschung in überschaubaren Grenzen. Hermann von Hase konnte 1913 aus Archivunterlagen des Verlagshauses Breitkopf einige Notizen über die Anfertigung von Textdrucken für das „Kaufmannskonzert“ im allgemeinen, und über Verbindungen zur Familie Zemisch im besonderen beisteuern,⁵ Georg Schünemann zog wenige Jahre später einen Brief aus dem Jahre 1744 ans Licht, in dem Bachs Schüler Johann Friedrich Doles (1715–1797) sich als musikalischen Leiter des *Großen Concerts* bezeichnet,⁶ und Arnold Schering versuchte 1941 eine gleichsam abschließende Zusammenfassung des bis dahin Bekannten.⁷

³ G. Wustmann, *Quellen zur Geschichte Leipzigs. Veröffentlichungen aus dem Archiv und der Bibliothek der Stadt Leipzig*, Bd. I, Leipzig 1889 (nachfolgend zitiert: Wustmann 1889), S. 425 ff. Die Ausführungen zur Auffindung der „Riemer-Chronik“ ebenda, S. 195–197.

⁴ A. Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881. Im Auftrage der Concert-Direction verfasst*, Leipzig 1884 (nachfolgend zitiert: Dörffel 1884), S. 1–8 und 249f.

⁵ H. von Hase, *Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten*, BJ 1913, S. 69–127, hier S. 109–111.

⁶ Siehe Anhang 3.

⁷ A. Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhun-*

In neuerer Zeit sind die seither erstarrten Fronten wieder in Bewegung geraten. 2002 überraschte Otto Werner Förster im Zusammenhang mit der Auffindung und Publikation der 1741 begonnenen Matrikel der Leipziger Freimaurer-Loge⁸ mit der These, daß nicht „die Bürger“ das neue Konzertinstitut ins Leben gerufen hätten, sondern daß es sich um eine Gründung der Freimaurer handle.⁹ 2006 präsentierte Hans-Rainer Jung eine Personengeschichte des Gewandhauses, in der auch die Musiker der Frühzeit mit vielen neugewonnenen Daten berücksichtigt sind,¹⁰ und 2016 legte Manuel Bärwald eine Untersuchung zu Leipzig-Gastspielen italienischer „Operisten“ in den 1740er Jahren vor, die eine umfassende Zusammenschau aller erreichbaren Textdrucke – auch der nicht auf Operndarbietungen bezogenen – und der mit diesen verbundenen Musikinstitutionen liefert.¹¹

II.

Im Unterschied zu der exzessiven Nutzung der sogenannten „Riemer-Chronik“ hat ein Gewandhaus-Dokument, das 1912 ein erstes, 1937 ein zweites Mal vorgelegt worden ist, in der zuständigen Literatur nur wenig Beachtung gefunden: Der mit dem Datum 25. *Mertz 1745* versehene *Auszug aus denen Grundverfassungen des Leipziger Concerts*.¹² Bestimmt war dieser Auszug für „Monsieur Peineman Junior“, also Johann Friedrich Peinemann (1720 bis

dert. Der Musikgeschichte Leipzigs dritter Band von 1723 bis 1800, Leipzig 1941 (nachfolgend zitiert: Schering 1941), hier S. 259–271.

⁸ *Matrikel der Freimaurerloge „Minerva zu den drei Palmen“ 1741–1932, 2. korrigierte Lieferung*, hrsg. von O. W. Förster, Leipzig 2005.

⁹ O. W. Förster, *Es waren nicht „die Bürger“*, in: *Gewandhaus-Magazin*, Nr. 34 (Frühjahr 2002), S. 46–48; ders., *Es waren nicht „die Bürger“... Das Große Concert“*, eine Freimaurergründung, o. O. 2010.

¹⁰ H.-R. Jung, *Das Gewandhausorchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte seit 1743*, Leipzig 2006 (nachfolgend zitiert: Jung 2006), hier insbesondere S. 17–22.

¹¹ M. Bärwald, *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)*, 2 Bde., Beeskow 2016 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 6.).

¹² Vgl. die Teilwiedergabe in Anhang 4. Die Bezeichnung „Auszug“ läßt im Verein mit mancherlei Verweisen auf ein weit umfangreicheres (nicht erhaltenes) Vertragswerk schließen, dessen Ausführlichkeit alle bislang bekannten Abmachungen über das Procedere von Musikkollegien und Konzerteinrichtungen in den Schatten gestellt haben dürfte. Vgl. die üblicherweise weit kürzeren *Leges* etwa von Leipzig 1729 (BJ 2012, S. 111 f.; T. Schabalina), Greiz 1746 (nach Leipziger Vorbild der Zeit vor 1729; H. R. Jung, *Geschichte des Musiklebens der Stadt Greiz. I. Teil: Von den Anfängen bis zum Stadtbrand 1802*, Greiz 1963, S. 144–146) sowie von Göttingen und Delitzsch, jeweils 1735 nach Leipziger Vorbild der Zeit nach 1729 (AfMw 1, 1918/19, S. 542; A. Werner).

1781),¹³ der 1745 in den Kreis der Ordentlichen Mitglieder der Gesellschaft aufgerückt sein könnte. Riemers 1743 einsetzende Einzelmitteilungen und das Grundsatzdokument von 1745 ergänzen sich in erfreulicher Weise, werfen allerdings auch einige Fragen auf. Der – hier nicht in extenso wiedergegebene – umfangreichste Paragraph der *Grundverfassungen* von 1745 behandelt, in inhaltlicher Übereinstimmung mit einem zwei Jahre später vorgelegten gedruckten *Avertissement*,¹⁴ den bisherigen Mißbrauch mit Einlaßbillets und formuliert Vorgehensweisen, die einem veritablen „Kaufmannskonzert“ angemessen erscheinen: Während Fremde sowie das „Frauenzimmer“ (sofern in Begleitung erscheinend) wie bisher freien Zugang genießen sollen, wird bestimmten „Sparfüchsen“, die sich zwecks Durchsetzung eines vermeintlichen Rechts auf kostenlosen Konzertbesuch jeweils unterschiedlichen Ordentlichen Mitgliedern aufdrängen, ein für allemal das Handwerk gelegt.

Kleinere Differenzen betreffen die Zahl der Mitwirkenden – gemeint sind sicherlich die festbesoldeten Musiker –, da Riemer zunächst die Zahl 16 anführt, die er alsbald auf 23 erhöht, während die *Grundverfassungen* von 10 bis 15 ausgehen, die „hernach vermehret worden“.

Komplizierter und relevant im Blick auf vergangene und künftige Gewandhaus-Jubiläen ist die Frage nach dem Gründungstag des *Großen Concerts*. Riemer nennt den bislang allgemein akzeptierten 11. März 1743, wiewohl seine Eintragung post festum erfolgt sein muß, da sie ohne Eingriff in das Schriftbild den Beginn „bey dem Herrn BergRath Schwaben“ sowie den zwecks Behebung des Platzmangels „nachgehends in 4. Wochen drauf“ erfolgten Umzug zu „Herr Gleditzschen den Buchführer“ registriert.¹⁵ In den *Grundverfassungen* heißt es hingegen, daß „solches [gemeint ist das „Leipziger Concert“] im Jahre 1743. den 25. Mertz errichtet worden“. Will man nicht unterstellen, daß Tag und Monat der Gründung versehentlich dem Datum der Abschriftnahme (25. März 1745) angeglichen worden sind, wäre nach Argumenten zu suchen, die der einen beziehungsweise anderen Angabe mehr Gewicht verleihen. Nach Riemer wurde 1744 der Jahrestag der Gründung mit Johann Friedrich Doles' Kantate *Das Lob der Musik*¹⁶ begangen, und zwar am 9. März. Dem Anschein nach zielt dieses Datum auf größtmögliche Nähe zum 11. März des Vorjahres. Zu berücksichtigen ist jedoch, daß die Vorgänge in eine Zeit gehören, in der von der Erhebung von Steuern über die Zahlung von Gehältern bis zur Terminierung der Leipziger Messen sich

¹³ Vgl. Anhang 1a. Meine ehemals geäußerte Vermutung, mit dem *Junior* könnte Johann Friedrichs jüngerer Bruder Johann Tobias Peinemann (1728–1781) gemeint sein, hat sich damit erledigt (vgl. BJ 2001, S. 181).

¹⁴ Dörffel 1884, S. 249.

¹⁵ Vgl. die Abbildung in C. Böhm/S.-W. Staps, *Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester. Dokumentation einer 250jährigen Geschichte*, Leipzig 1993, S. 9.

¹⁶ Vgl. Anhang 3.

alles und jedes nach dem Kirchenjahr richtete. Demgemäß fällt das Jubiläum von 1744 auf den Montag nach Lätare, und folgerichtig wäre das entsprechende Datum im Gründungsjahr 1743 der 25. März – übereinstimmend mit der Angabe der *Grundverfassungen*. Einwenden ließe sich hiergegen, daß Mariae Verkündigung alljährlich auf den 25. März fällt, die Konzertgesellschaft mit Rücksicht darauf den Gründungstermin zwei Wochen früher angesetzt hätte und Riemer somit Recht gegeben werden könne. Doch wenn man seine Aufzeichnungen buchstäblich nimmt, wäre, bezogen auf den 11. März 1743, „4 Wochen drauf“ der Konzerttermin im Hause des Buchhändlers Johann Friedrich Gleditsch auf den 8. April, den Montag nach Palmarum, mithin in die Karwoche gefallen. Hier hätte sich die Darbietung einer Passionsmusik angeboten, doch liegt kein entsprechender Bericht vor. Daß Riemer – wie schon Alfred Dörffel monierte – den Tod des erwähnten Buchhändlers unter einem falschen Datum einordnet und damit auch einen so wichtigen Termin wie den Umzug des *Großen Concerts* in das Gasthaus „Drei Schwanen“ tangiert,¹⁷ erhöht die Glaubwürdigkeit der Chronik nicht unbedingt. Bis zur Auffindung weiterer Quellen oder der Beibringung neuer Argumente sollte daher dem 25. März 1743 als Gründungstag der Vorzug eingeräumt werden.¹⁸

III.

Überaus spärlich sind leider die Nachrichten über den mit der Gründung des *Großen Concerts* befaßten Personenkreis. Die Riemer-Chronik spricht 1743 von „16 Personen, sowohl adel- als bürgerlichen“, bemerkt für das Folgejahr, daß „die Anzahl derer Mitglieder auf 30 vermehret worden“,¹⁹ und 1745 postulieren die *Grundverfassungen* 20 Ordentliche Mitglieder, doch Namen erscheinen weder hier noch dort. Explizit als Gründer benannt werden in der Riemer-Chronik lediglich zwei Frühverstorbene, der Buchhändler Johann Friedrich Gleditsch (1717–1744) als „gewesener *Directeur* und Stifter des großen musicalischen *Concerts*“ sowie D. [Johann] Gottfried Richter (1713 bis 1758) als „Mitglied der *Fundation* des großen *Musicalischen Concerts*“.²⁰

¹⁷ Dörffel 1884, S. 249.

¹⁸ „4 Wochen drauf“, bezogen auf den 25. März als Ausgangstermin, ergäbe den 22. April (Montag nach Quasimodogeniti) als ersten Konzerttag bei Johann Friedrich Gleditsch. Die Angabe der *Grundverfassungen*, daß es „bey nahe 1 und halb Jahr“ bei dieser Regelung geblieben sei, ließe sich insofern gut mit dem Sterbedatum des Buchhändlers (30. Oktober 1744) vereinbaren.

¹⁹ Dörffel 1884, S. 249; Wustmann 1889, S. 425, 427.

²⁰ Dörffel 1884, S. 4, 249, 250; Wustmann 1889, S. 426f. Vgl. hier und zum Folgenden die in Anhang 1 a zusammengefaßten Daten sowie den Nachtrag auf S. 42.

Gleditsch war Freimaurer, Richter jedoch nicht, so daß von einer lupenreinen Freimaurergründung²¹ nicht gesprochen werden kann. Gleichwohl bietet die Matrikel der Leipziger Loge eine Reihe von Namen, deren Träger als Mitglieder der „Foundation“ vorstellbar erscheinen: Gottlieb Benedict Zemisch (1716–1789), der, wie oben erwähnt, sich schon 1741 für eine Förderung des Leipziger Musiklebens eingesetzt hatte, der „Berg Rath“ Carl Heinrich Schwabe (1717–1782), der 1743 für die erste Veranstaltung seine – freilich zu kleine – Junggesellenwohnung im „Peinemannschen Hause“ zur Verfügung stellte, in der Freimaurerloge für kurze Zeit zum „Meister vom Stuhl“ avancierte, aber schon 1744 aus beruflichen Gründen in die sächsische Kleinstadt Nossen wechselte, und wohl auch die beiden Peinemann-Brüder Johann Gottfried (1716–nach 1764) und Johann Friedrich, sofern letzterer nicht, wie ebenfalls schon angeführt, erst 1745 nachgerückt sein sollte.²² Hinzuzuzählen sein dürfte des weiteren der Kaufmann und Musikmäzen Daniel Friedrich Kreuchauff (1709–1775), der zusammen mit Gottlieb Benedict Zemisch jahrzehntelang als geschäftsführender Direktor des *Großen Concerts* tätig war und insoweit den in den *Grundverfassungen* vorgesehenen halbjährlichen Wechsel nicht mitvollzog. Im Unterschied zu Zemisch war Kreuchauff kein Logenbruder.

Ungeachtet der verbleibenden Ungewißheit hinsichtlich der an der Stiftung des *Großen Concerts* beteiligten Personen zeichnet sich ab, daß die von 1741 an zu verfolgenden Bemühungen um eine Konsolidierung des Leipziger Konzertbetriebs²³ und die im selben Jahr am 20. März erfolgte Gründung der Freimaurerloge „Aux trois compas“ nicht voneinander zu trennen sind. Das Zustandekommen der neuen Konzertunternehmung ist allem Anschein nach vorwiegend jüngeren Leuten zu verdanken, insbesondere Söhnen erfolgreicher

²¹ Vgl. Fußnote 9. Entsprechend findet die Zeitschrift *Der Jüngling* im Jahre 1747 für das vergangene Jahr die neutrale Formulierung „Die Musikgesellschaft [...] ist eine Vereinigung von Familien Leipzigs.“ Vgl. Schering 1941, S. 265.

²² Ex officio mit der Gründung befaßt könnte auch der erste „Meister vom Stuhl“ (Matrikel Nr. 1), Hadrian Deodat Steger (~28. Juli 1719 Leipzig [Taufbuch Nikolaikirche], †1766) gewesen sein, ein Sohn des Bürgermeisters Adrian Steger (1662–1741), der 1723 bei der Berufung J. S. Bachs ein gewichtiges Wort mitzureden hatte (vgl. Dok II, Nr. 129 und 130).

²³ Deren Notwendigkeit dokumentiert ein „L. den 9 Jun. 1738“ datierter und mit „Alfonso“ gezeichneter (fingierter) Brief, den J.A. Scheibe in der Neuauflage seines *Critischen Musicus* (Leipzig 1745) im 53. Stück vom 1. September 1739 (S. 496 bis 499) wiedergibt. Das hier geschilderte Durcheinander in einem Collegium musicum zielt mit dem Initial „L“ offenbar auf Leipziger Verhältnisse, nachdem die Erstfassung des Textes zunächst mit „H. den 16 Merz 1738“ verfremdet worden war. Vgl. BJ 2010, S. 178 f. (M. Maul).

Kaufleute, und für die Initialzündung sowie die anschließende Federführung dürften – mit dem Ziel eines Nutzens für die Allgemeinheit – vorzugsweise Mitglieder der genannten Loge verantwortlich gezeichnet haben.

IV.

Wenn also mit aller gebotenen Vorsicht vermutet werden kann, daß die „musikalische Gesellschaft“ sich als ein junges Unternehmen verstand, so stellt sich die Frage nach der Beschaffenheit des in diesem Sinne zusammengestellten Ensembles. Zwecks Beantwortung lohnt sich ein Blick auf die von Ernst Ludwig Gerber rückschauend gelieferte Schilderung der Verhältnisse kurz nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges.²⁴ Außer Sängerinnen, deren Mitwirkung in den 1740er Jahren offenbar noch undenkbar war, sind hier eine Reihe ortsansässiger Musiker und Musikliebhaber anzutreffen, die als retardierendes Moment gegenüber einer ständig drohenden Fluktuation fungieren könnten, dazu eine Schar ausgewählter Studenten sowie – insbesondere für Blasinstrumente – Mitglieder der Ratsmusik.

Zwanzig Jahre früher, in der Zeit von 1746 bis 1748, für die Johann Salomon Riemer mit seinem kommentierten Grundriß „*TABVLA MUSICORVM* der Löbl. großen *Concert-Gesellschaft* 1746.47.48.“²⁵ dankenswerterweise ein Gesamtverzeichnis geliefert hat, ist die Situation, von Sängerinnen einmal abgesehen, nicht grundsätzlich anders.²⁶ Gelegentlich wird der hohe Altersdurchschnitt des Ensembles der 1740er Jahre moniert, doch sind dabei nicht alle Möglichkeiten erwogen worden, die zu dessen Senkung beitragen könnten. Üblicherweise wird der Konzertmeister der Violino-II-Gruppe, Herr Beyer, mit dem Kunstgeiger Heinrich Christian Beyer gleichgesetzt, der Fagottist Pörschmann mit dem gleichnamigen Instrumentenbauer, der dem Discant assistierende Herr Kornagel mit dem entsprechenden Kunstgeiger. Alle drei Haudegen entstammen dem vorletzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, Beyer und Kornagel gehören zudem zu jener Schar, der Johann Sebastian Bach schon 1730 attestierte, „daß sie theils *emeriti*, theils auch in keinem solchen *exercitio* sind, wie es wohl seyn solte“.²⁷ Da Riemers *Tabula Musicorum* im Jahre 1748 durchaus noch aktualisiert worden ist – nachgetragen wurde der Hinweis, daß Johann Gottfried Fulde als „Hofmeister“ (Hauslehrer) in seine schlesische Heimat gegangen war und durch einen Herrn Reinhardt

²⁴ Vgl. Anhang 5 a und 5 b.

²⁵ Wiedergabe der Niederschrift in den meisten Abhandlungen zur Gewandhaus-Geschichte bzw. zur Musikgeschichte Leipzigs im 18. Jahrhundert; eine Übertragung in Fraktur liefert Dörffel 1884, S. 6.

²⁶ Vgl. Anhang 2.

²⁷ Dok I, S. 61 („Entwurff einer wohlbestallten Kirchen *Music*“, 23. 8. 1730).

ersetzt werden mußte –, so wäre zu erwarten, daß auch der Tod des Kunstgeigers Heinrich Christian Beyer am 18. September 1748 sowie eine deswegen fällige Neubesetzung registriert worden wären. Derartige Vermerke fehlen jedoch. Bei „Herrn Kornagel“ läßt das Schriftbild auf einen Zusatz schließen, so daß auch hier der Gedanke an einen Veteranen der Stadtmusik als assistierenden Discantsänger sich nicht eben aufdrängt. Wenn also die drei inkriminierten Herren Vertretern einer jüngeren Generation – insbesondere den Söhnen von Beyer und Pörschmann sowie dem einzigen nachweisbaren Studenten namens Kornagel – Platz machen, zeigt die Statistik sogleich ein viel freundlicheres Bild. Zwar mußte für die Direktion vom Cembalo aus, die dem Bach-Schüler Johann Friedrich Doles (Jahrgang 1715) wohl bereits bei der Gründung des Konzertunternehmens zugefallen war, nach dessen 1744 erfolgtem Weggang nach Freiberg mit dem 13 Jahre früher geborenen Nikolaiorganisten und – wohl nur kurzzeitigen – Bach-Schüler Johann Schneider ein „älteres Semester“ berufen werden, doch änderte dies nichts an der Tatsache, daß ausschließlich Musiker des 18. Jahrhunderts, und hier bevorzugt aus dem Zeitraum 1710 bis 1725, ex officio für das *Große Concert* tätig waren.²⁸ Inwieweit in städtischen oder kirchlichen Diensten wirkende Musiker für ihre mit fester Verpflichtung und Besoldung verbundene Mitarbeit im *Großen Concert* einer speziellen Erlaubnis bedurften, läßt sich im Augenblick nicht sagen. Gleiches gilt hinsichtlich der von Ernst Ludwig Gerber für die 1760er Jahre bezeugten Heranziehung von Thomanern als Chorsänger.²⁹ Zu fragen bleibt hier, ob dergleichen schon in den 1740er Jahren möglich und üblich war, wer gegebenenfalls die Genehmigung erteilen konnte – Thomaskantor, Rektor, Schulvorsteher oder Regierender Bürgermeister – und ob derartige Dienste finanzielle Erträge abwarfen.

V.

Auch unabhängig von einer Entscheidung, ob Thomaner schon in den 1740er Jahren hin und wieder für die Darbietung von Vokalmusik im *Großen Concert* hätten herangezogen werden dürfen, liegt der Gedanke an einen intensiven Konkurrenzkampf zwischen Thomaskantorat und Konzertinstitut nicht unbedingt nahe. Wenn stattdessen von einem friedlich-schiedlichen Nebeneinander ausgegangen werden sollte, rechtfertigt sich eine solche Annahme allein durch die zahlreich nachweisbaren personalen Verbindungsfäden zwischen

²⁸ Über gegebenenfalls mitspielende Amateure aus dem Kreis der Ordentlichen Mitglieder ist keine Aussage möglich, doch im Blick auf das „junge Unternehmen“ dürfte die Gefährdung des statistischen Wertes sich in Grenzen gehalten haben.

²⁹ Vgl. Anhang 5 a.

den beiden Institutionen und durch deren Langzeitwirkung. In den 1740er Jahren betätigten sich im *Großen Concert* ehemalige Schüler Johann Sebastian Bachs mit wie Abel, Cunis, Doles, Schneider und Trier, frühere Thomaner Landvoigt, Riemer und Siegler, aktuell dem Thomaskantor unterstellte Stadtpfeifer wie Kirchhoff, Oschatz und Ruhe, Bachs Kollege und gelegentlicher Vertreter Gerlach und noch andere, von denen nur Johann Gottfried Fulde als Angehöriger der Breslauer Trias Altnickol – Faber – Fulde erwähnt sei.³⁰ Erwägungen, warum das neue stabile und in gewisser Weise für Musiker auch lukrative Konzertinstitut und der berühmte Thomaskantor nicht zu gemeinschaftlichen Aktivitäten gelangen konnten, sind im Laufe der Zeit verschiedentlich angestellt und mit unterschiedlichen Argumenten vorgebracht worden. Im Extremfall erscheint der Thomaskantor als Opfer eines Stellvertreterkrieges zwischen Leipziger Bürgerschaft und Dresdner Hof,³¹ wobei die intellektuelle Anstrengung zuweilen in verdächtige Nähe zu älteren Versuchen führt, den 15jährigen Johann Sebastian auf seinem Wege von Ohrdruf nach Lüneburg gleichsam vom Sopranisten zum Bassisten mutieren zu lassen,³² oder die Neubesetzung des Leipziger Thomaskantorats im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts an das Quidproquo eines universitären Berufungsverfahrens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anzupassen.³³ Am Ende wird es auf einen Generationswechsel hinauslaufen, Hörgewohnheiten, aufführungspraktische Usancen und kompositorische Ambitionen einschließend. Das Institut der Dreißigjährigen und der auf die Sechzig zusteuernde Herr Hofcompositur – sie fühlten sich in verschiedenen Welten zu Hause.

Wenn 1741 mit der Gründung der Leipziger Freimaurerloge und der alsbald aufkommenden Idee, in der Stadt ein von Zufälligkeiten und Gutwilligkeit der Mitwirkenden unabhängiges Konzertinstitut zu schaffen, ein administratorischer Vorlauf für letzteres verbunden gewesen sein sollte – etwa die Ausarbeitung der später so genannten *Grundverfassungen* – und von solchen Ambitionen etwas zu Johann Sebastian Bach durchgesickert wäre, könnte dies für ihn Anlaß gewesen sein, die Leitung des „Bachischen Collegium musicum“ möglichst bald in andere Hände zu geben, um so der Gefahr zu entgehen, unversehens in die zweite Reihe verdrängt zu werden.³⁴ Mit diesem, bisher nicht exakt zu datierenden Rücktritt hätte er die ihm in neuerer Zeit häufig attestierten Bestrebungen in Richtung auf Leitung und Oberaufsicht

³⁰ Zu Vorstehendem vgl. Anhang 2 und 3 sowie Fußnote 89.

³¹ C. Böhm, *Ohne Bach kein Großes Konzert? Die Vorgeschichte der Gewandhauskonzerte muß neu geschrieben werden*, in: Gewandhaus-Magazin, Nr. 25, Winter 1999/2000, S. 49–53.

³² Vgl. meine Rezension zu K. Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, BJ 1997, S. 203–205.

³³ Vgl. BJ 1983, S. 7–50 (U. Siegele).

³⁴ In diese Richtung zielen auch die Überlegungen Philipp Spittas, vgl. Fußnote 1.

hinsichtlich aller musikalischen Aktivitäten der Stadt allerdings aufgegeben – sofern er sie jemals gehegt haben sollte. Daß sein Amtsvorgänger Johann Kuhnau hingegen einen zähen, jedoch vergeblichen Kampf um eine solche Position geführt und sich damit zuviel zugemutet hatte, dürfte Bach nicht gänzlich unbekannt geblieben sein.

Ob der Thomaskantor jemals die behördliche Erlaubnis zur Aufnahme einer Zweitbeschäftigung erhalten hätte, steht ohnehin auf einem anderen Blatt. Überdies könnte es in der Stadt ein offenes Geheimnis gewesen sein, daß das neue Konzertinstitut von Freimaurern dominiert wurde. Auf diesbezügliche Berührungssängste konnte Bach getrost verzichten – anderenfalls hätte er seine für den 30. August 1742 bestimmte Huldigungsmusik „Mer hahn en neue Oberkeet“, die nachmals so genannte Bauernkantate, nicht erst in Angriff zu nehmen brauchen: die in den beiden letzten Sätzen des Werkes apostrophierten Herren *Ludwig* und (von) *Dieskau* waren beide Freimaurer.³⁵ Darin unterschieden sie sich von den Musikern des *Großen Concerts*, soweit in den 1740er Jahren nachweisbar: keiner von diesen war Logenbruder.

VI.

Mit der 1741/43 angebahnten und dann vollzogenen Wachablösung im Leipziger Musikleben – Rückzug des Thomaskantors vom „Bachischen Collegium musicum“, Aufstieg der „großen Concert-Gesellschaft“ – und ihren unmittelbaren Folgen, insbesondere dem anzunehmenden Abwandern bewährter Kräfte in das neue Institut, ist das Kapitel „*Großes Concert* – Freimaurer – Bach“ keineswegs abgeschlossen. Die sichtliche Verärgerung Johann Sebastian Bachs über seinen im Ensemble des *Großen Concerts* als musikalischer Leiter tätigen Schüler Johann Friedrich Doles, der die Empfehlung seines Lehrers für eine Kantorenstelle in der Altmark in den Wind geschlagen hatte, könnte auf Erfahrungen weisen, die, von 1743/44 aus gerechnet, vier Jahrzehnte zurücklagen: Bachs Wahl zum Figuralorganisten an der St.-Jakobi-Kirche in Sangerhausen, die am Einspruch des Herzogs Johann Georg von Sachsen-Weißenfels und dessen Votum zugunsten eines „Landeskindes“ gescheitert war, so daß der junge Johann Sebastian sich aushilfsweise als „Laquai“ am Weimarer Hof verdingen mußte. Der in Bachs Brief vom 18. No-

³⁵ Vgl. die in Fußnote 8 genannte Publikation der Freimaurermatrikel. Gottlieb Christoph Ludwig (1708–1766; Matrikel Nr. 28, Eintritt 15. 9. 1741) war der juristische Adlatus des Kammerherrn Carl Heinrich von Dieskau (1706–1782; Matrikel Nr. 21, Eintritt 17. 7. 1741). Dieskau könnte zu den adeligen Mitbegründern des *Großen Concerts* gehört haben. Bei G. C. Ludwig bedeutet „von Schönfelß“ keinen Adelstitel, sondern lediglich den Geburtsort Schönfels bei Zwickau; vgl. BJ 2012, S. 19f. (H.-J. Schulze).

vember 1736 diplomatisch als „hohe Landes Obrigkeit“ umschriebene³⁶ Herzog Johann Georg (1677–1712) ruhte zwar längst im Grabe, doch seine einzige das Kindesalter überlebende Nachkommin Johanna Magdalena³⁷ war nach kurzer Ehe mit Herzog Ferdinand von Kurland nach Leipzig übersiedelt, trieb hier ihr Wesen als Kunstmäzenin, hatte auch den jungen Thüringer Johann Friedrich Doles mit Beschlag belegt und vermittelte diesem – nicht zur Freude des dergestalt ausmanövrierten Thomaskantors – die Stelle als Stadtkantor im sächsischen Freiberg.³⁸

Freiberg könnte – nicht nur, aber auch – ein Reizwort gewesen sein, das, in Verbindung mit manch anderem aufgestauten Ärger, verursachte, daß Bach sich 1749 mit Vehemenz in einen Streit stürzte, in dem er am Ende als Verlierer stand: Die Kontroverse um ein Schulprogramm des Freiburger Rektors Johann Gottlieb Biedermann (1705–1772), in dem dieser die antike Formulierung *musike vivere* als liederlich und ausschweifend leben gedeutet hatte.³⁹ Dabei hatte das Jahr überaus friedlich und zukunftsweisend begonnen: Am 20. Januar hatte der Naumburger Wenzelsorganist und Bach-Schüler Johann Christoph Altnickol die älteste dem Kindesalter erwachsene Tochter aus Bachs zweiter Ehe mit Anna Magdalena geheiratet, und am 1. März konnte der Thomaskantor seinem „wahren Freunde“ Faber einen siebenstimmigen Kanon widmen, dessen offensichtlich mit Fleiß ausgearbeitete lateinische Beischriften an die Akrosticha des zwei Jahre zuvor fertiggestellten *Musikalischen Opfers* erinnern.⁴⁰ Nach Mary Greer⁴¹ wäre jener Faber mit Christoph Balthasar (Sebastian) Faber gleichzusetzen, einem mutmaßlichen Katholiken aus Franken, der in Bamberg studiert und am 21. Juli 1744 einen akademischen Grad erworben hatte, am 1. August 1746 an die Universität Leipzig gewechselt war und am 22. Mai 1747 in die Leipziger Freimaurerloge aufgenommen wurde. Beziehungen zur Musik und insbesondere zu Johann Sebastian Bach sind für den Bamberger Faber jedoch nicht nachweisbar und erfordern komplizierte Deutungsversuche hinsichtlich der lateinischen Beischriften des Widmungskanons. Demgegenüber kann der 1721 in Breslau

³⁶ Vgl. Dok I, S. 93f.

³⁷ * 17. 3. 1708 in Weißenfels, † 25. 1. 1760 in Leipzig.

³⁸ Vgl. Anhang 3.

³⁹ Vgl. U. Leisinger, *Biedermann und Bach – Vordergründe und Hintergründe eines gelehrten Streitens im 18. Jahrhundert*, LBB 7 (2005), S. 141–167.

⁴⁰ Vgl. NBA VIII/1 Krit. Bericht (C. Wolff, 1976), S. 26 und 35 f. Bei welcher Gelegenheit und nach welcher Vorlage J. P. Kirnberger eine Abschrift des Widmungsblattes anfertigen konnte, und ob F. W. Marpurgs Erstveröffentlichung von 1754 (ohne alle Beischriften) auf die Kirnberger-Tradition zurückgeht, ist derzeit ungeklärt.

⁴¹ *Masonic Allusions in the Dedications of Two Canons by J.S. Bach: BWV 1078 and 1075*, in: *Bach. Journal of the Riemenschneider Bach Institute Baldwin Wallace University* 43/2 (2012), S. 1–45.

geborene Benjamin Gottlieb Faber als jüngstes Glied der Trias Altnickol–Faber–Fulde⁴² sowohl musikalische Kenntnisse vorweisen als auch Verbindungen zur Familie des Thomaskantors, letzteres insbesondere als Pate des Anfang Oktober 1749 in Naumburg geborenen Enkels Johann Sebastian Altnickol.⁴³ Insofern wird man bis auf weiteres dem Breslauer Faber hinsichtlich der Widmung des Kanons BWV 1078 den Vorzug gegenüber dem Bamberger Namensvetter geben, auch wenn auf diese Weise ein Bezug zum Kosmos der Freimaurer entfällt. Kompliziert ist der für einen angehenden Mediziner bestimmte Kanon von 1749 schon im Blick auf die überbordende Stimmenzahl, weniger in Hinsicht auf die Auflösung; dies unterscheidet ihn von dem häkligen, konzentriert gearbeiteten, „kreuztragenden“ Notentext des Kanons BWV 1077 für den angehenden Theologen Fulde. Daß der dritte Breslauer im Bunde, Altnickol, keine Kanonwidmung erhielt, sondern anderweitig abgefunden wurde, ist schon erwähnt worden.

VII.

Das kränkende Schulprogramm des Rektors Biedermann, vorgelegt am 12. Mai 1749, zog einen jahrelangen Federkrieg nach sich, veranlaßte aber auch den Thomaskantor, seinen „Streit zwischen Phoebus und Pan“ BWV 201 zwei Jahrzehnte nach dessen erstmaliger Darbietung nochmals aufs Tapet zu bringen. Daß die Textänderungen im letzten Rezitativ mit ihrem Seitenhieb gegen den sprichwörtlichen Schulmeister Orbilius auf den Freiburger Rektor gemünzt sind, gilt seit langem als ausgemacht. Ob Bachs nachträgliche Korrekturen zu *Borilius* und halbwegs zurück zu *Biolius* etwa auf den Premierminister Graf Brühl zielen⁴⁴ und so die am 8. Juni 1749 veranstaltete Kantoratsprobe Gottlob Harrers „bey sich dereinst ereignenden Abgang Herrn Bachs“⁴⁵ aufs Korn nehmen, bleibt zu bedenken. Kaum weniger wichtig wären allerdings Antworten auf die Frage, welches Ensemble die Wiederaufführung von „Phoebus und Pan“ bewerkstelligt haben könnte und mit welchen Kräften Gottlob Harrer seine Kantate dargeboten hat. Die Beschwerde des Bürgermeisters Jacob Born vom 19. November 1749, daß „jüngsthin, als ein fremder bekannter maßen die Probe möchte, kein brauchbarer Discantist auf der Schule sich befand“, weist genaugenommen auf Thomaner und zugehörige Instrumentalisten. Doch wenn ohnehin kein brauchbarer Discantist zur Verfügung stand – könnte es sein, daß rasch umdisponiert und auf Kräfte des

⁴² Vgl. Fußnote 89.

⁴³ Dok II, Nr. 587.

⁴⁴ BJ 1984, S. 58 (C. Fröde).

⁴⁵ Dok II, Nr. 583 und 584.

Großen Concerts zurückgegriffen wurde, zumal die Aufführung sich ohnehin in den „Drei Schwanen“, also auf gewohntem Terrain abspielte? Auch „Phoebus und Pan“ könnte, gegebenenfalls mit Unterstützung einiger im Ensemble tätiger Bach-Schüler, dem *Großen Concert* zur Darbietung überlassen worden sein, nötigenfalls mit Verschweigung des Urhebers. Das von den beiden jüngsten Bach-Söhnen 1749 kopierte Libretto⁴⁶ weist zwar einen – vielleicht von Johann Christoph Friedrich Bach eigens erfundenen – Titel auf, nennt aber weder Textdichter noch Komponisten.

VIII.

Mit gleicher Schweigsamkeit wartet ein Passions-Textbuch zu einer Aufführung am 31. März 1749 auf, die von Riemers Chronik als „*Passionalisches Oratorium*“ registriert worden ist: „wobey derer Zuhörer über 300. Personen waren.“⁴⁷ Übereinstimmend hiermit gab eine Rechnungseintragung des Breitkopf-Archivs die Auflage des Textheftes mit 300 Exemplaren zum Gesamtpreis von 6 Talern und 16 Groschen an,⁴⁸ wobei das Datum 4. März 1749 zu beachten bleibt – fast vier Wochen Vorlaufzeit. Eine Zusammenführung zugehöriger Ermittlungen legte Peter Wollny vor:⁴⁹ Hiernach handelt es sich bei dem im *Großen Concert* dargebotenen „*Passionalischen Oratorium*“ um ein Werk von Johann Adolph Scheibe (1708–1776) mit dem Textbeginn „Wir gingen alle in der Irre“, das 1761 bei Breitkopf in Leipzig wie folgt angeboten wurde: „Scheibe, Johann Adam, Paßions-Cantate: Gottselige Gedanken bey dem Kreuze unsers Erlösers: Wir giengen alle in die Irre etc. à 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Voci e Organo.“ Auch der Textdruck ist in Wollnys Aufsatz angeführt; auf das Exemplar hatte ich schon 1987 hingewiesen,⁵⁰ doch blieb diese Angabe längere Zeit unbeachtet.

⁴⁶ Faksimile: NBA I/40 Krit. Bericht, S. 225–229 (W. Neumann, 1970); Identifizierung der Schreiber in BJ 1963/64, S. 67f. (H.-J. Schulze).

⁴⁷ Dörffel 1884, S. 249.

⁴⁸ BJ 1913, S. 110 (H. von Hase).

⁴⁹ *Aspekte der Leipziger Kirchenmusikpflege unter J. S. Bach und seinen Nachfolgern*, in: Jahrbuch des SIM 2000, S. 77–91, speziell S. 85.

⁵⁰ Konferenzreferat; Druck in: Bach-Studien 10, Leipzig 1991, S. 211, 215. Gemeint ist das Exemplar D-B, *Tp 230/5 Mus.* Ulrich Leisinger hatte die Aufführung vom 31. 3. 1749 noch mit Hasse in Verbindung gebracht (LBB 1, 1995, S. 74), Manuel Bärwald konnte den Textdruck erst nach längerer Suche lokalisieren (BJ 2012, S. 239), Michael Maul verzeichnete die Scheibe-Passion zwar, aber ohne den Konnex zur Leipziger Aufführung von 1749 (BJ 2010, S. 182).

Näheres über Textdichter und Erstaufführung steuerte 2014 die Edition des Gottsched-Briefwechsels bei:⁵¹ Hiernach fand die Darbietung des Werkes von Johann Adolph Scheibe am 27. März 1742 in Kopenhagen statt, als Textdichter wird ein gewisser *Gerlach* genannt. Aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß es sich um Heinrich August Gerlach handelt, einen jüngeren Bruder von Carl Gotthelf Gerlach.⁵² Alle diese Angaben sind mittlerweile bei Manuel Bärwald zusammengetragen.⁵³

Der Titel des Leipziger Textheftes lautet: *Paßionsmusik, | welche | Montags in der Charwoche | von | der musikalischen Gesellschaft allhier | aufgeführt ward. | [Vignette] | Leipzig, | gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. | 1749.*⁵⁴ Da weder Textdichter noch Komponist genannt sind, wäre theoretisch auch eine Neukomposition denkbar. Gegen eine solche Annahme spricht die erwähnte Überlieferung einer Quelle aus dem mutmaßlichen Besitz von Carl Gotthelf Gerlach durch das Haus Breitkopf.

Nachdenklich stimmt in diesem Zusammenhang eine Notiz von Christian Gottfried Krause (1719–1770) in seiner Schrift *Von der Musikalischen Poesie* (Berlin 1752):⁵⁵

Herr Bach in Leipzig schiebt in einer gewissen Arie, die Ausrufung, o Heyland, immer zwischen den verschiedenen Theilen und Worten des Textes, wiederholend ein, und schließt auch damit; welches von ganz ausnehmender Wirkung ist.

In der Textdichtung des Heinrich August Gerlach in der Version von 1749 lautet Satz 12, eine Arie:

O Heyland! dein betrübtes Leiden
 Bringt Freud und Stehnen,
 Bringt Lust und Thränen
 In Aug und Herz.
 Mich freuet, was du durch dein Scheiden
 Für mich erwarbest;

⁵¹ *Johann Christoph Gottsched. Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 8: 1741–1742, hrsg. und bearbeitet von D. Döring, Berlin 2014, S. 177.

⁵² Vgl. Anhang 2. Heinrich August Gerlach wurde (nach Aufzeichnungen Hans Löfflers) am 26. 12. 1708 in Calbitz bei Oschatz getauft. Er war 1720 bis Frühjahr 1729 Thomaner, bezog am 27. 4. 1729 die Universität Leipzig und erwarb hier am 30. 4. 1733 einen Magistergrad. 1741 legte er in Erfurt eine medizinische Dissertation vor, 1743 in Hamburg eine zweite Arbeit. 1759 starb er als Arzt in Hamburg.

⁵³ *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)*, Beeskow 2016, Bd. 2, S. 503 f.

⁵⁴ Manuel Bärwald danke ich für eine Kopie, mit der ich meine Aufzeichnungen vom September 1986 vervollständigen konnte. Vgl. auch die Abbildung im BJ 2012, S. 244.

⁵⁵ S. 352 f. Vgl. Jahrbuch SIM 1995, S. 68 (U. Leisinger); Dok V C 646 a.

Doch daß du starbest,
 Erweckt mir Schmerz.
 V. A.

Auf die Vielzahl von Hypothesen, die an diesen Befund anknüpfen können, sei hier weitgehend verzichtet. Das Panorama der Möglichkeiten reicht von einem bloßen Irrtum Krauses – Verwechslung von Scheibe und Bach – bis zum Gedanken an Spuren einer verschollenen Bach-Passion. Daß der Arien-text und dessen Kommentierung 1749 nochmals eine Verbindung zwischen *Großem Concert* und Johann Sebastian Bach dokumentieren, ist aber auf jeden Fall bemerkenswert.⁵⁶

IX. Epilog

Als Stadtkantoren in Leipzig beziehungsweise Hamburg konnten weder Johann Sebastian noch Carl Philipp Emanuel Bach einer Freimaurerloge beitreten. Daß sich gleichwohl gewisse Kontakte ergeben haben mögen, wurde für Johann Sebastian Bach vorstehend angedeutet. Kräftigere Konturen zeigen sich bei dem „Hamburger Bach“: In der Wintersaison 1776/77 dirigierte dieser eine Konzertreihe der vier vereinigten Freimaurerlogen, zu der auch Nichtfreimaurer „gegen ein freywilliges Geschenk an die Armen“ Zutritt erhielten.⁵⁷ Im Sommer 1788 erschien in Kopenhagen eine Druckausgabe (*Freymaurer-Lieder mit ganz neuen Melodien von Bach, Naumann, Schulz*), für die C. P. E. Bach zwölf Liedsätze beigesteuert hatte.⁵⁸ Mary Greer vermutet darüber hinaus, daß der absichtliche Verzicht auf Nennung der Subskribenten bei der Veröffentlichung von C. P. E. Bachs Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* auf Kontakte zu Freimaurern weist.⁵⁹

⁵⁶ Hinzuweisen ist auch auf eine Passage in der Leipziger Zeitschrift *Der Jüngling* (Achstes Stück, 22. 2. 1747), in der in einem Atemzuge Bach mit Amphion in Beziehung gesetzt wird und „Hofmann“ (Johann Christian Hoffmann) mit Thubalkain, dem „Säulenheiligen“ der Freimaurer. Vgl. Dok V, B 552 a, sowie zu Thubalkain M. Greer (wie Fußnote 41), S. 25 ff.

⁵⁷ Wiedergabe der Presseberichte in LBB 4 (B. Wiermann, 2000), S. 450 f.

⁵⁸ LBB 4, S. 332 f. Neudruck der Lieder in CPEB:CW VI/3 (C. Wolff, 2014), S. 137 bis 156. Ausführliche Angaben zu Quellenlage, Überlieferung usw. in: *C. P. E. Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Teil 2: Vokalwerke*, bearb. von W. Enßlin, U. Wolf und C. Blanken, Stuttgart 2014, S. 972–977 (zu Werkgruppe H/1–12 bzw. Wq 202 N 1–12).

⁵⁹ M. Greer, *The Secret Subscribers to C. P. E. Bach's Oratorio Die Israeliten in der Wüste: The Masonic Connection*, in: *Bach. Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, Baldwin Wallace University 47/2 (2016), S. 77–94. Vgl. *C. P. E. Bach*.

Im Unterschied zu diesen eher indirekten Verbindungen, die C. P. E. Bach zu Freimaurern unterhalten konnte, verfuhr der jüngste Sohn Johann Sebastian weit freizügiger: Zusammen mit seinem Freunde Carl Friedrich Abel trat Johann Christian Bach (1735–1782) am 13. 2. 1778 der Loge „Zu den Neun Musen“ bei.⁶⁰

Noch anders sieht es hinsichtlich des ältesten Bach-Sohnes aus: Nach Briefen des Berliner Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) vom 10. und 20. 4. 1780 an Graf Gustav von Schlabrendorff (1750–1824) erhielt Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784) Zahlungen aus der von Schlabrendorff gestifteten und von Reichardt verwalteten Armenkasse.⁶¹ Damit schließt sich ein Kreis, denn der als etwas skurril beschriebene Graf war Logenbruder – seit dem 5. März 1777 war er Mitglied der Leipziger Loge Minerva.⁶²

Anhang: Übersichten⁶³

I a.

Belegte sowie zu vermutende „Gründerväter“ und Geschäftsführer des *Großen Concerts* nebst wichtigen Familienangehörigen

Gleditsch⁶⁴

Buchhändler:

Johann Friedrich (I) Gleditsch * 15. 8. 1653 Eschdorf, † 26. 3. 1716 Leipzig
Sohn des Pfarrers Georg Gleditsch (1615–1668)

Urheber einer Stiftung für fünfzehn arme Thomasschüler. Diese haben jährlich am Sterbetag des Stifters zu singen „Denket doch, ihr Menschenkinder“ sowie „Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“.⁶⁵

Thematisch-systematisches Verzeichnis (wie Fußnote 58), S. 51–69 (zu Werkgruppe D Nr. 1 bzw. Wq 238). Neudruck des Oratoriums in CPEB-CWIV/1 (R. L. Sanders, 2008).

⁶⁰ E. Warburton, *Johann Christian Bach und die Freimaurer-Loge zu den Neun Musen in London*, BJ 1992, S. 113–117.

⁶¹ *Die Grenzboten* 63 (1904), 2. Viertel, S. 27 (O. Tschirch).

⁶² Matrikel (wie Fußnote 8), Nr. 517.

⁶³ Für die Angabe von Lebensdaten gelten die üblichen genealogischen Zeichen: */~ = geboren/getauft, †/□ = gestorben/begraben, ∞ = verheiratet. LogMin weist auf die Eintragung in die Matrikel der Leipziger Freimaurerloge, vgl. *Matrikel der Freimaurerloge* (wie Fußnote 8). UL = Inskription an der Universität Leipzig (nach Erler III); dp = Depositus; i = immatrikuliert.

⁶⁴ Lebensdaten, sofern nicht anders vermerkt, nach *Deutsche biographische Enzyklopädie*, hrsg. von W. Killy, München 1995.

⁶⁵ H. Geffcken/C. Tykocinski, *Stiftungsbuch der Stadt Leipzig*, Leipzig 1905, S. 203 (Nr. 359).

Johann Ludwig Gleditsch * 24. 3. 1663 Eschdorf, † 20. 1. 1741 Leipzig
Sohn des Pfarrers Georg Gleditsch (1615–1668)

Johann Gottlieb Gleditsch * 18. 6. 1688 Leipzig, † 25. 8. 1738 Leipzig
Sohn von Johann Friedrich (I) Gleditsch (1653–1716)

Johann Friedrich (II) Gleditsch ~ 17. 3. 1717 Leipzig (Taufbuch Nikolai-
kirche), † 30. 10. 1744 Leipzig. LogMin 15. 9. 1741 (Matrikel Nr. 27); „*Director*
und Stifter des großen *Musicalischen Concerts*“⁶⁶

Sohn von Johann Gottlieb Gleditsch (1688–1738) und Anna Magdalena geb. Schlei-
ßing

UL dp 23. 12. 1722, i 26. 9. 1736⁶⁷

Botaniker:

Johann Gottlieb Gleditsch * 5. 2. 1714 Leipzig, † 5. 10. 1786 Berlin
Sohn des Stadtpfeifers Johann Caspar Gleditsch (1684–1747)⁶⁸

Stadtpfeifer:

Johann Caspar Gleditsch * 31. 10. 1684 Sadisdorf, † 20. 5. 1747 Leipzig
Enkel des Pfarrers Georg Gleditsch (1615–1668)

Kantor:

Johann Georg Gleditsch * 27. 12. 1648 Eschdorf, † 28. 7. 1682
1671–1682 Kantor der Fürstenschule Meißen

Kreuchauff⁶⁹

Johann Friedrich Kreuchauff ~ 7. 12. 1671 Frankfurt/M., † 12. 12. 1732 Leip-
zig, Kaufmann, 1719 Ratsherr, 1730 Baumeister

Franz Kreuchauff ~ 7. 8. 1679 Frankfurt/M., † 19. 11. 1746 Leipzig, Kauf-
mann

Bruder von Johann Friedrich Kreuchauff. 8 Kinder, darunter:

(1) Daniel Friedrich Kreuchauff ~ 17. 3. 1709 Leipzig (Taufbuch Thomas-
kirche), † 6. 4. 1775 Leipzig, Kaufmann, Musikmäzen

⁶⁶ Dörffel 1884, S. 249, nach Riemer.

⁶⁷ Juni 1735 Wechsel zur Universität Wittenberg.

⁶⁸ BzBf 4, S. 41 f. (H.-J. Schulze); H.-J. Schulze, *Bach-Facetten. Essays – Studien –
Miscellen*, Leipzig 2017 (nachfolgend zitiert: Schulze 2017), S. 324.

⁶⁹ Angaben, sofern nicht anders vermerkt, nach F. Kreuchauff, *300 Jahre Familie
Kreuchauff in Stammtafeln* (masch.-schr.), Hamburg 1930. Vgl. auch *Kunst und ihre
Sammlung in Leipzig*, hrsg. von W. Teupser, Leipzig 1937, S. 75 ff.

(8) Franz Wilhelm Kreuchauff ~17.1.1727 Leipzig (Taufbuch Thomaskirche), † 18.1.1805 Leipzig, Kaufmann, Kunstsammler

Peinemann⁷⁰

Johann Tobias (I) Peinemann *3.4.1673 Trautenstein/Harz, † 28.8.1729 Leipzig, Kaufmann. ∞ 1708 Johanna Regina Höpner

Johann Gottfried Peinemann ~21.4.1716 Leipzig (Taufbuch Nikolaikirche), † nach 1764. LogMin 1741 „bei Eröffnung“ (20.3.; Matrikel Nr.9), 1756–64 „Meister vom Stuhl“

Sohn von Johann Tobias (I) Peinemann

Johann Friedrich Peinemann ~30.12.1720 Leipzig (Taufbuch Nikolaikirche), † 15.4.1781 Leipzig. LogMin 17.7.1741 (Matrikel Nr.23: „Jean Fredric Peinemann Junior“)

Sohn von Johann Tobias (I) Peinemann

Johann Tobias (II) Peinemann * 1728 Leipzig, † 1.12.1781 Leipzig

Sohn von Johann Tobias (I) Peinemann

Richter

Johann Gottfried Richter * 12.5.1713 Altenburg, † 15.6.1758 Leipzig, Jurist⁷¹
Sohn des Handelsherrn Stephan Richter „allhier“ [Leipzig]

Mitglied der „*Fundation* des großen *Musicalischen Concerts*“.⁷² UL 28.9.1729, b. a. und m. 17.2.1735, iur. utr. b. extra facultatem 4.3.1744, iur. utr. dr. extra facultatem 2.4.1744. 1746 Hofrat; Antiquar des kurprinzlichen Medaillenkabinetts Dresden

Schwabe

Carl Heinrich (I) Schwabe ~14.7.1717 Leipzig (Taufbuch Thomaskirche), †/□ 16.5.1782 Nossen (Kirchenbuch),⁷³ Titular-Bergrat (ab 1742?), Amtmann in Nossen. LogMin 1741 „bei Eröffnung“ (20.3., Matrikel Nr.10)

⁷⁰ Angaben, sofern nicht anders vermerkt, nach J. Hohlfeld, *Leipziger Geschlechter* (wie Fußnote 109), Bd.2, Leipzig 1937, S.56 ff., 70, 143, 168, 173 f., 274.

⁷¹ J. C. Adlung/H. W. Rotermund, *Fortsetzung und Ergänzungen (zu C. G. Jöcher, Allgemeines Gelehrten-Lexicon, Leipzig 1750–1751)*, Leipzig, Delmenhorst und Bremen 1784–1897.

⁷² Dörffel 1884, S.250, nach Riemer.

⁷³ Freundliche Mitteilung von Frau Barbara Fischer, Verwaltung der Evang.-luth. Kirchengemeinde Nossen.

Sohn des Handelsmannes Johann Schwabe († 21. 10. 1732) und der Johanna Gertraute geb. Ruland

UL 7. 9. 1734. 1738 Studienaufenthalt in Schweden, Entdeckung eines unbekanntes Zinnerzes⁷⁴

März 1743 Quartiergeber im „Peinemannschen Hause“, Leipzig, „Grimmische Gaße“, für die erste Veranstaltung des *Großen Concerts*⁷⁵

∞ 1744 und 1756 in Nossen. Der Sohn aus erster Ehe, Carl Heinrich (II), ~ 31. 8. 1748 Nossen, fungierte später als Administrator einer von Johann Schwabe zugunsten einer Armenschule errichteten Stiftung⁷⁶

Zemisch (Zehmisch)

Christian Gottfried Zemisch ~ 2. 8. 1711 Leipzig (Taufbuch Nikolaikirche), Kaufmann, LogMin 9. 10. 1741 (Matrikel Nr. 32)

Sohn von Johann Benedict Zemisch und Anna Rosina geb. Glück

Gottlieb Benedict Zemisch * 21. 5. 1716 Leipzig, † 29. 3. 1789 Leipzig, Kaufmann,⁷⁷ LogMin 1741 „bei Eröffnung“ (20. 3.; Matrikel Nr. 11)

Sohn von Johann Benedict Zemisch und Anna Rosina geb. Glück

1 b.

Loge *Aux trois compas/Minerva Zu den drei Palmen* Meister vom Stuhl 1741–1750

1741 Hadrian Deodatus Steger (1719–1766; Matrikel Nr. 1), Jurist, Dozent an der Universität Leipzig

1742/43 Pierre Jacques Dufour (1717–1784; Matrikel Nr. 2) Kaufmann

1743/44 Carl Heinrich Schwabe (1717–1782; Matrikel Nr. 10), Titular-Berg-rat im kursächsischen Berg-Gemach-Kollegium

1744/46 Johann Friedrich Rosenzweig (1716–1794; Matrikel Nr. 6), Universitätsstallmeister Leipzig und Wittenberg

1746 Johann Adolf Daniel Maneke (* 1719; Matrikel Nr. 98) Jurist, berufen 25. 8. 1746, abgereist 2. 9. 1746

⁷⁴ Für wertvolle Hinweise zur Laufbahn Carl Heinrich Schwabes danke ich Eberhard Spree (Leipzig). Der Kaufmann Johann August Schwabe (* 20. 1. 1714), ein älterer Bruder C. H. Schwabes, besuchte diesen in Nossen und starb dort unerwartet am 18. 9. 1752; vgl. H. Helbig, unter Mitarbeit von J. Gontard, *Die Vertrauten 1680 bis 1980. Eine Vereinigung Leipziger Kaufleute*, Stuttgart 1980, S. 107.

⁷⁵ Dörffel 1884, S. 4, nach Riemer.

⁷⁶ Geffcken-Tykocinski (wie Fußnote 65), S. 244–246, Nr. 408.

⁷⁷ Vgl. Dörffel 1884, S. 5–8.

1746/47 Carl Ernst August Lossau (1726–1781; Matrikel Nr. 99) Arzt; 1765/
1767 Meister von Stuhl Hamburg

1747/49 Hans Ernst von Hardenberg (1729–1797; Matrikel Nr. 100) Geheimer
Legations- und Landrat Hannover

1749/51 Johann Friedrich Baltzer (?–?; Matrikel Nr. 4) Kaufmann Dresden

2.

Die „*TABVLA MUSICORVM* der löblichen großen *Concert*-Gesellschaft.
1746.47.48“

– Die Mitwirkenden,⁷⁸ chronologisch nach Geburtsdaten –

A) Unzweifelhaft identifizierbar.

2 H[er]r Schneider „Cembalist“, Violino II, Cembalo conc.

Johann Schneider (~ 18. 7. 1702 Oberlauter b. Coburg, † 5. 1. 1788 Leipzig), nach Ausbildung durch Johann Hartmann Reinmann in Saalfeld, anschließend „einiger Lection“ auf dem Clavier bei J. S. Bach und auf der Violine bei Johann Gottlieb Graun und Johann Graff 1721 Hoforganist und Premier-Violinist bei Herzog Johann Ernst von Sachsen-Saalfeld (1658–1729), 1726 Violinist der Hofkapelle Weimar und ab Dezember 1729 Organist der Nikolaikirche Leipzig⁷⁹

Zusatz: Der Zeitpunkt der „Lection“ ist nicht datierbar. Daß mit dem Cembalisten und dem Geiger ein und dieselbe Person gemeint sein muß, läßt eine Äußerung Johann Adolph Scheibes erkennen: „Der Letzte [Schneider] spielet inzwischen ein feines Clavier und eine ziemliche Geige.“⁸⁰

25 H[er]r Riemer Corno I, Viola conc., Timp.

Johann Salomon Riemer (* 10. 12. 1702 Otterwisch, † 9. 12. 1771 Leipzig, Th 8. 6. 1716 bis 1723, UL 28. 6. 1724), tätig als Pedell beziehungsweise Famulus der Universität. 1747 bezeugt als „Concert-Copist“ beim *Großen Concert*

⁷⁸ Daten nach Jung 2006, S. 18 ff., bzw. der dort berücksichtigten älteren Literatur (einschließlich Dok I–III). Änderungen, Ergänzungen und Korrekturen sind jeweils unter „Zusatz“ zusammengefaßt. Th bedeutet Alumne der Thomasschule Leipzig, auf die 1730 angelegte neuere Matrikel (Stadtarchiv Leipzig, *Thomasschule Nr. 483*) weisen die folgenden Abkürzungen: Th-H = Herkunft, Geburtsdatum und -ort gemäß (nicht immer korrekter) Angabe der Aufgenommenen; Th-A = Datum der Aufnahme ins Alumnat; Th-I = Inskription, Datum der Eintragung in die Matrikel; Th-E = Angaben über die Schulentlassung.

⁷⁹ Walther L, S. 554 bzw. Dok II, Nr. 324.

⁸⁰ J. A. Scheibe, *Der Critische Musicus. Sechstes Stück*. [Hamburg], *Dienstags den*

Zusatz: Verfasser beziehungsweise Kompilator der sogenannten Riemer-Chronik („Andere Fortsetzung des Leipzigerischen Jahr-Buchs, so ehemals von Herr Mag. Vogeln Predigern des göttlichen Worts der Gemeinde zu Panitzsch und Sommerfeld etc. etc. zusammen getragen, aufgeschrieben und herausgegeben worden, nunmehr aber von 1714 fernerweit bis 1750 etc. allhier *continüiret* wird von Johann Salomon Riemern *J. V. C. et Acad. Fam. jur. Otterwisch: Misn.*“; Stadtarchiv Leipzig). Johann Jacob Vogels zunächst vor 1700 abgeschlossene, 1714 gedruckte Stadtchronik enthält bereits eine „erste Fortsetzung“, der Riemer seine „andere“ (zweite) folgen läßt.⁸¹

3 H[er]r Gerlach Violino I conc., Viola d’amore
Carl Gotthelf Gerlach (* 31. 12. 1704 Calbitz b. Oschatz, † 9. 7. 1761 Leipzig, Th 4. 6. 1716 bis 1723, UL 30. 4. 1727), ab 10. 5. 1729 Organist und Musikdirektor der Neuen Kirche in Leipzig.⁸² Vertreter J. S. Bachs bei der Leitung der Kirchenmusik sowie im Collegium musicum (1737 bis 1739 und ab etwa 1742)⁸³

Zusatz: Am 13. 12. 1728 Empfang einer Geldzuwendung für seine Mitwirkung bei der Kirchenmusik. Ob Gerlach als Schüler Bachs gelten kann, ist ungewiß.

20 H[er]r Kirchhoff Hautbois I conc., Flauto travers.
Johann Friedrich Kirchhoff (* 8. 8. 1705 Bitterfeld, † 13. 5. 1769 Leipzig), nach mehrjährigem Aufenthalt in Dresden aufgrund einer positiven Beurteilung durch J. S. Bach ab 8. 11. 1737 Stadtpfeifer in Leipzig⁸⁴
Zusatz: Als Stadtpfeifer Nachfolger von Christian Rother (1665–22. 1. 1737).

4 H[er]r Ruhe Trompete, Violino I conc.
Ulrich Heinrich Christoph Ruhe (Ruge; * 29. 7. 1706 Halberstadt, □ 11. 4. 1787 Leipzig), ab 1734 Stadtpfeifer in Leipzig
Zusatz: Als Stadtpfeifer (insbesondere Trompeter) Nachfolger von Gottfried Reiche (1667–6. 10. 1734).

23 H[er]r Siegler Bassono conc.
Philipp Christoph Siegler ([Th-H:] * 1. 3. 1709 Magdeburg, Th-A 4. 7. 1726 [ab 25. 4. 1726 Externer] bis 1732, Th-I 22. 11. 1730, UL 16. 10. 1729)

14 May 1737, S. 45; ebda., 2. Auflage, Leipzig 1745, S. 60. Vgl. BJ 2010, S. 190 (M. Maul) sowie S. 126 (Abbildung).

⁸¹ Vgl. Wustmann 1889, S. 197 ff.

⁸² A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 88–138.

⁸³ W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, BJ 1960, S. 5–27.

⁸⁴ Dok II, S. 292; Schulze 2017, S. 330 f.

Zusatz: Geburtsdatum und -ort sind bisher nicht verifiziert, ein Zuzug der Familie nach dem 1. 3. 1709 ist denkbar. Der Vater, der Buchdrucker Johann Siegler († 1721), ist allerdings 1709 als Hausbesitzer in Magdeburg belegt. Philipp Christoph Siegler studierte ab 1732 mit Unterstützung durch das *Stipendium Horlemannianum*; er starb am 13. 1. 1755 in Leipzig.⁸⁵

21 H[er]r Oschatz Hautbois II, Flauto travers., Trompete
Johann Christian Oschatz (* angeblich in Coswig/Sachsen [Kirchenbücher nicht erhalten], † 10. 1. 1762 Leipzig), ab 1738 Kunstgeiger, ab 1747 Stadtpfeifer

Zusatz: * 16. 4., ~ 18. 4. 1710 Coswig/Anhalt als Sohn des „Kunstpfeiffers“ Nicolaus Jacob Oschatz.⁸⁶ Am 5. 6. 1738 Stadtpfeiferprobe in Leipzig, über die J. S. Bach schriftlich berichtete (Zeugnis nicht erhalten). In Oschatz' Nachlaß befanden sich neben Musikinstrumenten auch Musikalien, von denen einige wenige erhalten sind.⁸⁷ Sein gleichnamiger Sohn Johann Christian d. J. (~ 22. 12. 1742 Leipzig) besuchte die Thomasschule (Th-H: * 28. 12. 1743, Th-A 28. 5. 1757) und bezog am 4. 3. 1761 die Universität Leipzig.

6 H[er]r Wiedner Violino I, Tenor, Cembalo conc.
Johann Gottlieb Wiedner (* angeblich 1724 Schwerta/Oberlausitz, † 17. 11. 1783 Leipzig, 1737/38 Gymnasium Zittau, UL 1739), ab 13. 7. 1761 Musikdirektor Neue Kirche Leipzig
Zusatz: Geburtsjahr 1714 (MGG; errechnet).

19 H[er]r Landvoigt Flauto trav. I conc.
Johann August Landvoigt (~ 10. 11. 1715 Leipzig [Th-H: * 9. 11. 1715 Gaschwitz], □ 14. 3. 1766 Marienberg/Erzg., Th-A 9. 7. 1731, Th-I 26. 7. 1731; ab 1730 als Externer nachweisbar, ein vor dem 9. 4. 1729 ausgestelltes Prüfungszeugnis J. S. Bachs ist nicht erhalten, UL 7. 5. 1737, um 1740 zum Schülerkreis Gottscheds gehörend), 1753–1755 als Notar in Leipzig nachweisbar, später Akzisekommissar in Marienberg
Zusatz: Unklar ist, ob Landvoigt zu Recht als Textautor der Kantate „Thomana saß annoch betrübt“ (BWV Anh. 19) zur Begrüßung des neuen Thomaschulrektors Johann August Ernesti am 21. 11. 1734 gilt und ob dieser Text

⁸⁵ Dok III, S. 640, 720; E. Neubauer, *Häuserbuch der Stadt Magdeburg 1631–1720*, Teil I, Magdeburg 1931, S. 429.

⁸⁶ Für die Ermittlung des Datums und die Beschaffung eines Kirchenbuchauszugs sowie für weitere Ermittlungen zu Musikern der Zeit danke ich Frau Gabriele Lewrenz (Coswig/Anhalt).

⁸⁷ *J. S. Bach and His Sons*, hrsg. von M. Oleskiewicz, Urbana/Ill., 2017 (Bach Perspectives. 11.), S. 153 f. (C. Blanken); vgl. außerdem Dok II, Nr. 426, 535, 537–539; Schulze 2017, S. 317–319; BJ 2009, S. 228 f. (M. Maul).

von J. S. Bach oder aber von einem Vertreter der Schülerschaft in Musik gesetzt worden ist.

7 H[er]r Trier Violino I, Baß, Cembalo conc.

Johann Trier (* 2. 9. 1716 Themar, □ 6. 1. 1790 Zittau, UL 2. 6. 1741), August 1750 Bewerbung um J. S. Bachs Nachfolge im Thomaskantorat beziehungsweise um eine Organistenstelle, 28. 11. 1753 Wahl zum Organisten und Musikdirektor der Johanniskirche Zittau

Zusatz: Als Schüler J. S. Bachs ist Trier nur durch mündliche Überlieferung bezeugt.⁸⁸

10 H[er]r Fulde Violino II, Viola d'amore, Tenor

Johann Gottfried Fulde (* 21. 9. 1718 Nimptsch/Schlesien, † 4. 1. 1796 Dyhernfurth/Oder, 1732 Schüler am Gymnasium Magdalenaeum Breslau, ab 1738 Choralist an der Kirche St. Maria Magdalena in Breslau, UL 25. 5. 1743), 1748 wieder in Schlesien nachweisbar (Tabula Musicorum: „ward Hoffmeister in Schlesien“), Cand. theol in Breslau, 1772 Pfarrer Dyhernfurth. Sein Stammbuch enthält Bachs Widmungskanon *Christus Coronabit Crucigeros* (BWV 1077, Eintragung vom 15. 10. 1747).⁸⁹

12 H[er]r Albrecht Viola

Zusatz: Johann Friedrich Albrecht (* 4. 6. 1720 Pobershau bei Marienberg, † 1775 [?], Schulbesuch in Marienberg, UL 27. 6. 1743 [Stud. phil. et theol.]), 27. 8. 1749 Bewerbung um das Konrektorat der Stadtschule Eilenburg, Dienstantritt gegen Jahresende. Gleichlautende Zeugnisse von J. Schneider und C. G. Gerlach (Leipzig, 26. 8. 1749) in der Eilenburger Bewerbungsakte bestätigen ihm, daß er „in unsern so genannten grossen *Collegio Musico* seit Fünff Jahren als ein Mitglied alle nur vorfallende *musicalische* Stücke ungesäumt aufführen helfen, auch in seinen ersten Universitäts-Jahren der *Vocal- und Instrumental-Music* in der Neu- und Pauliner Kirche und bey andern *Solennitäten* zu allseitiger *Satisfaction* beygewohnt“ habe.⁹⁰

⁸⁸ F. Kempe, *Friedrich Schneider. Ein Lebensbild*, Dessau 1859, 2. Ausgabe Berlin 1864, S. 9; Spitta II, S. 729; Dok II, Nr. 614; CPEB Briefe I, S. 23 ff.

⁸⁹ BJ 1967, S. 88–90 (H.-J. Schulze); B. Wiermann, *Altnickol, Faber, Fulde – drei Breslauer Choralisten im Umfeld Johann Sebastian Bachs*, BJ 2003, S. 259–266; D. Neß, *Schlesisches Pfarrerbuch*, Bd. 4, Leipzig 2014, S. 403. Zu Bachs Wortspiel mit „Crucigeri“ vgl. J. Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, S. 236 (Johann Kuhnau an Mattheson, 8. 12. 1717: *Modi crucigeri*) und 241 (Mattheson an Kuhnau, 1. 1. 1718: *Continui crucigeri*).

⁹⁰ BJ 1997, S. 37, 40 (P. Wollny); C. W. F. Schmid, *Kleine Bruchstücke zum Versuch einer Gelehrten-geschichte von gebohrnen Marienbergern*, Freiberg 1806, S. 7. –

26 H[er]r Keßel Violino II conc., Corno II
 Johann Christoph Kessel (~22.3.1722 Suhl, † 8.8.1798 Freiberg/Sachsen, UL 11.6.1742), Musiklehrer in Leipzig, ab 8.3.1756 Stadtkantor Freiberg (Nachfolger von J. F. Doles)⁹¹

16 H[er]r Cicorius Violoncello
 Friedrich August Cichorius (* 11.6.1723 Frohburg, † 15.6.1753 Frohburg. Sohn eines Kantors, UL 12.6.1745, gestorben im Elternhaus als Studiosus juris)

14 H[er]r Trobisch Viola, Alt
 Johann Friedrich Drobisch (* 1.10.1723 Zwickau, † 10.4.1762 Dresden, UL 21.5.1743), 1748 Kantorsubstitut Schneeberg, ab 1753 Kantor Annenkirche Dresden

18 H[er]r Cunis Grand Violon
 Johann Wilhelm Cunis, ([Th-H:] * 25.6.1726 Kölleda/Thüringen, □ 6.4.1796 Frankenhausen, Th 19.5.1741–1747, UL 6.6.1747), 1749–1757 Kantor Kölleda, 1757 Kantor und Musikdirektor Unterkirche Frankenhausen
 Zusatz: Nach eigenhändiger Vita (o.D., sicherlich 1749) * 25.6.1725 Kutzenleben/Thüringen, Sohn des Organisten Johann Jacob Cunis († 31.10.1781 Kölleda, 83 Jahre alt), der 1731 als Baccalaureus nach Kölleda wechselte. 30.3.1748 Gesuch J. W. Cunis' als „S. S. Theologiae cultor“ um *Stipendium Hammerianum*, hierzu Zeugnis J. S. Bachs vom 12.3.1748 hinsichtlich der Tätigkeit als Präfekt des Thomanerchores sowie der Leistungen in Vokal- und Instrumentalmusik. Kantor in Kölleda als Nachfolger von Johann Christian Schmidt (□ 4.4.1749). In der Vita von 1749 Hinweis auf Bachs Unterricht „*tam publice quam privatim*“. In Frankenhausen Aufführung des in Bachs Umkreis belegten Passions-Pasticcios „Wer ist der, so von Edom kömmt“.⁹²

Feststellung der Identität und Ergänzung von Daten und Literatur nach freundlichem Hinweis von Peter Wollny.

⁹¹ Vgl. auch E. Müller, *Musikgeschichte von Freiberg*, Freiberg 1939, S. 40 f., 108, 130.

⁹² BJ 1965. S. 371 f. (J. W. Grubbs); F. H. Grüning, *Neue vervollständigte Chronik der Stadt Cölleda*, Sondershausen 1835, S. 50, 53; BJ 2008, S. 191 f. (A. Glöckner); Dok V, Nr. B 593 a; NBA I/41 Krit. Bericht (A. Glöckner, 2000), S. 61 f.; BJ 2007, S. 42–47 (P. Wollny); *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik III/1*, Leipzig 1997 (A. Glöckner/P. Wollny), S. XVII.

B) Zuweisung nicht völlig gesichert

13 H[er]r Lange Discant, Viola assist.

Zusatz: Vielleicht gemeint Johann Gottlob Lange ([Th-H:] * 16.10.1708 Leipzig, † 12.7.1765 Leipzig, Th 1722–1732, Th-A 2.5.1722, Th-I 6.12.1730 [1730 nachweisbar als Präfekt], UL 1.7.1729). Geburtsdatum und -ort nicht verifiziert, wohl wegen Zuzugs der Familie nach 1708.⁹³

8 H[er]r Beyer Violino II conc.

[Angeblich:] Heinrich Christian Beyer, Stadtmusiker/Kunstgeiger (* um 1681, † 18.9.1748 Leipzig)

Zusatz: Vielleicht gemeint Johann Christian Beyer (Th-H: * 18.4.1720 Leipzig, ~ 19.4.1720 [Taufbuch Nikolaikirche], Th-I 7.4.1733, Th-E 1740, UL 10.6.1740), Sohn des Vorgenannten, in Leipzig noch 1760 nachweisbar als Herausgeber eines Musikdrucks.⁹⁴

11 H[er]r Bielitz Violino II conc.

Vielleicht gemeint Carl Wilhelm Bielitz aus Zehista bei Pirna, 28.4.1736 Kreuzschüler Dresden, UL 13.10.1744.

23 H[er]r Pörschmann Bassono conc., Flauto travers. assist.

[Angeblich:] Johann Pörschmann, Musikinstrumentenmacher Leipzig (* um 1680 Wittenberg, † 27.7.1757 Leipzig)

Vielleicht gemeint Johann Gottlob Pörschmann (~ 24.5.1725 Leipzig, □ 22.6.1792 Leipzig, UL 17.2.1758), ein Sohn des Vorgenannten, Musikinstrumentenmacher,

Zusatz: Gelegentlich auch als *Musicus instrumentalis* bezeichnet.⁹⁵

27 H[er]r Kornagel Discant assist.

[Angeblich:] Johann Gottfried Kornagel, Stadtmusiker/Kunstgeiger seit 1719 (* um 1689, † 11.9.1753 Leipzig)

Zusatz: Vielleicht gemeint Johann Andreas Kornagel (~ 28.7.1728 Leipzig [Taufbuch Thomaskirche], UL 6.9.1749), Sohn des Stadtpfeifergesellen Johann Georg Kornagel (Cornagel) und der Anna Martha Schwalbe aus Zeitz (Trauung der Eltern am 29.10.1728 „in der Stille“).

⁹³ Dok I, S. 63, 65.

⁹⁴ M. Friedlaender, *Geschichte des deutschen Liedes I*, Stuttgart/Berlin 1902, S. 11, 160; Schering 1941, S. 550f.; RISM A/I/B 2492.

⁹⁵ *300 Jahre Johann Sebastian Bach. Eine Ausstellung der Internationalen Bachakademie in der Staatsgalerie Stuttgart 14. 9. bis 27. 10. 1985* [Katalog], Tutzing 1985, S. 82 (H. Heyde).

C) Zuweisung unsicher

5 H[er]r Schwalbe Violino I conc.

Zusatz: Vielleicht gemeint Johann Gottfried Schwalbe (~22.5.1720 Leipzig [Taufbuch Thomaskirche], UL 18.7.1746), Sohn des Schulhalters Johann Gottfried Schwalbe und der Johanna Elisabeth geb. Schüßler.

17 H[er]r Funcke Grand Violon

Zusatz: Vielleicht gemeint Heinrich August Funcke aus Waldenburg/Sachsen, UL 4.10.1745

9 H[er]r Reinhardt Violino II

Zusatz: Nachfolger für den 1748 nach Schlesien zurückgegangenen Johann Gottfried Fulde. Vielleicht gemeint Friedrich Christian Reinhardt aus Langensalza, UL 1.6.1747.

24 H[er]r Voigt Bassono assist.

Zusatz: Vielleicht gemeint Johann Christoph Voigt, Th-H: *29.2.1724 Geithain, Th-A/Th-I 27.6.1738 (14.3.1738 Externer), UL 12.4.1744.

15 H[er]r Wentzel Violoncello conc.

Vielleicht gemeint Gotthard Wenzel aus Bärenstein/Erzgebirge, UL 12.9.1740, 1749–1757† Organist Auerbach
Zusatz: Zu denken wäre auch an Johann Gottlob Wentzel aus Schwarzburg, UL 18.5.1746.

3.

Mitwirkende außerhalb der „*TABULA MUSICORUM 1746.47.48.*“
(Auswahl)

Mons. Abel Viola da gamba

Carl Friedrich Abel (*22.12.1723 Köthen, †20.6.1787 London), nach Charles Burney (1789) Schüler J. S. Bachs,⁹⁶ allerdings weder als Externer noch als Alumne der Thomasschule Leipzig nachweisbar; am 13.10.1743 bei einem Konzert [im Veranstaltungshaus] „im Rann[i]schen Schieß Graben“ „auf der *Viol da Gamba* in Spielung eines *Trio* und *Musicalischer Fantasie solo* sehr *admiriret*“⁹⁷ und am Folgetag nach einem Soloauftritt vor Kurfürst

⁹⁶ C. Burney, *A General History of Music IV*, London 1789, S.678, 679; Dok V, C 943 aa.

⁹⁷ Dörffel 1884, S.249, nach Riemer.

Friedrich August II. von Sachsen in die Hofkapelle berufen (dort besoldet 1743⁹⁸ bis 1756). Riemers Notiz über *Mons. Abel* erwähnt keinerlei auswärtige Herkunft, enthält – im Unterschied zu J. F. Doles – aber auch keine Bezeichnung als *membrum* des Ensembles.

H[er]r Bach in Halle [Cembalo]

Wilhelm Friedemann Bach (* 22. 11. 1710 Weimar, † 1. 7. 1784 Berlin), ab 23. 6. 1733 Organist der Sophienkirche Dresden, 16. 4. 1746 bis 12. 8. 1764 Organist der Liebfrauenkirche Halle). „Den Hrn. Bach in Halle aber habe ich nicht allein privatim, sondern auch einigemahl publice in dem großen Concert, in den sogenannten drey Schwanen in Leipzig mit gar ungemeinem Beyfall aller vernünftigen Musicorum spielen hören“.⁹⁹

H[err] Doles Cembalo

Johann Friedrich Doles (* 23. 4. 1715 Steinbach-Hallenberg, † 8. 2. 1797 Leipzig, nach Schulbesuch in Schmalkalden und Schleusingen [bis 21. 4. 1739] Wechsel nach Leipzig [UL 1739] und Unterricht bei J. S. Bach). Im *Großen Concert* Leitung des Ensembles vom Cembalo aus, wahrscheinlich vom Gründungstag im März 1743 an, denn in einem Bewerbungsschreiben an den Rat der Stadt Freiberg vom 24. 4. 1744 (gleichlautend wiederholt am 29. 4.) bemerkt Doles, daß „das hiesige Leipziger neu aufgerichtete *Concert* mir die *direction* der *music* aufgetragen, welches ich mit aller hohen *membrorum* Zufriedenheit, die solches halten laßen, noch bis *dato dirigire*“.¹⁰⁰ Für Unterbrechungen sorgten eine Reise nach Salzwedel zu einer auf Bachs Empfehlung zu absolvierenden Kantoratsprobe (14. 7. 1743) zwecks Bewerbung um die durch den Tod des Amtsinhabers Dietrich Lemme (19. 5. 1743) freigewordene Stelle sowie andere, vor dem 11. 9. 1743 durchgeführte Reisen.¹⁰¹

In der Veranstaltung am 13. 10. 1743 (siehe Abel) spielte „H. Doles auf dem *Clavicembalo*, ein *membrum* aus diesem *Concert*“,¹⁰² wobei „*membrum*“ lediglich auf die Mitgliedschaft im Ensemble zielt (im Unterschied zu den Nichtmitgliedern Abel, Knöcher und Voigt). Zum 9. 3. 1744 (Montag nach Laetare) notierte der Chronist J. S. Riemer: „An eben diesem Tage wurde der Jahrs Tag des großen *Musicalischen Concerts* mit einer *Cantata*, so Hr. Dohles

⁹⁸ Vgl. auch M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 2, Dresden 1862, S. 240.

⁹⁹ Johann Friedrich Wilhelm Sonnenkalb [1732–1785, Th 1746–1754, später Organist in Herzberg/Elster, zuletzt Kantor in Dahme/Mark], in: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. IV, Berlin 1759, S. 237; Dok III, Nr. 703.

¹⁰⁰ AfMw 1 (1918/19), S. 194 (G. Schünemann).

¹⁰¹ BJ 2007, S. 23 f., 26 (S. Langusch); Dok V, S. 269–272.

¹⁰² Dörffel 1884, S. 249 nach Riemer.

componiret mit Trompeten und Pauken gefeyert.“¹⁰³ Beigefügt ist ein Textdruck mit dem Titel „Das | Lob der Music. | Am | Jahrs Tage | des | Leipziger Concerts | musicalisch aufgeführt | von | Johann Friedrich Doles. | Gedruckt mit Saalbachischen Schriften. | 1744.“

Als Stadtkantor in Freiberg (17.8.1744–14.1.1756) ebenso wie als Thomas-kantor in Leipzig (30.1.1756–28.6.1789)¹⁰⁴ hatte Doles ex officio nichts mit dem *Großen Concert* zu tun.

Ms. Knöcher Flauto travers.

„Der Königl. Flaut *Traversiste* Ms. Knöcher“ wirkte im Konzert am 13.10.1743 (siehe Abel) mit.¹⁰⁵ Der Kontext deutet auf Zugehörigkeit zur kurfürstlich-sächsischen Hofkapelle, doch ist dort kein Musiker dieses oder eines ähnlichen Namens nachweisbar.

Ms. Voigt Baß, Alt

Johann Christian Voigt (* um 1702, † 29.7.1778 Kissingen, ab 3.1.1732 Mitglied der Hofkapelle von Sachsen-Eisenach, nach deren Auflösung nach dem Tod des Herzogs Wilhelm Heinrich [1741] Tätigkeit an anderen Höfen – Gotha, Meiningen – sowie verschiedene vergebliche Bewerbungen).¹⁰⁶ Bei dem Konzert am 13.10.1743 (siehe Abel) war es „der Eisenachische Hoff *Bassiste* Ms. Voigt, welcher nicht allein einen schönen tieffen *Bass*, sondern auch einen unvergleichlichen *Alt* in 2. *Arien* sang.“¹⁰⁷ Auf J. C. Voigt zu beziehen ist sicherlich auch eine Annonce der Frankfurter *Frag- und Anzeigungs-Nachrichten*, am 17.4.1744 werde sich „Der Hochfürstl. Sächsische Virtuose Herr Vogt [...] unter der Assistenz des Stadt-Frankfurtisch. Vice-Capell-Directors [Heinrich Valentin] Beck mit einigen andern in Singen, und zwar mit der Bass- und Discant-Stimme Italiano hören lassen.“¹⁰⁸

¹⁰³ Dörffel 1884, S. 4.

¹⁰⁴ H. Banning, *Johann Friedrich Doles. Leben und Werke*, Leipzig 1939, S. 53, 91.

¹⁰⁵ Dörffel 1884, S. 249 nach Riemer.

¹⁰⁶ C. Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Dissertation (masch.-schr.), Halle/S. 1975, S. 187 f.; A. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels*, Dissertation (masch.-schr.), Trossingen 1951, S. 284, 460.

¹⁰⁷ Dörffel 1884, S. 249 nach Riemer.

¹⁰⁸ C. Israel, *Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780*, Frankfurt/M. 1876, S. 33.

4.

„Auszug¹⁰⁹ aus denen Grundverfassungen des Leipziger Concerts, wie solches im Jahre 1743, den 25. Mertz errichtet worden, nebst denen Änderungen, die man in demselben bis auf gegenwärtige Zeit gemacht. Pour Monsieur Peineman Junior. [am Ende:] Leipzig den 25. Mertz 1745.“

Gründung:

Anfang des Concerts im Jahr 1743.

Einige Liebhaber der Music entschloßen sich im Früh-Jahr des 1743^{ten} Jahres, ein Concert anzufangen, und wöchentlich einmahl zu Anhörung der Music zusammen zu kommen; Umb nun dieses Concert in einiger Ordnung zu erhalten, verglichen sie sich über folgende Punkte, die sie deshalb eigenhändig unterschrieben.

Aufführungsort:

Das erste Concert ist in des Herrn Berg Rath Schwabens Wohnung in dem Peinemanschen Hauße in der Grimmischen Straße gehalten worden; hernach hat es Herr Gleditsch seel. in sein Hauß genommen, wo es bey nahe 1 und halb Jahr verblieben. Nach deßen Absterben ist es in die 3 Schwanen verlegt worden.

Zeitplan:

Als Konzerttag vorgesehen war ursprünglich der Montag (Zeit: 5 bis 8 Uhr); einige Zeit später erfolgte eine Verlegung auf Donnerstag.

Jedes Concert wird zweymahl wiederhohlet, und ist also aller 14 Tage eine Haupt Probe, die Mittwochs von 1 bis 3 Uhr gehalten wird.

Konzerte finden im Winter wöchentlich statt, im Sommer alle 14 Tage. Als Sommer gilt die Zeit von der Woche Rogate bis zur Woche vor Michaelis. Während der Leipziger Messe gibt es ein Sonderkonzert, und zwar am „anderen“ (zweiten) Meßsonntag.

Trägerschaft, Organisation, Finanzierung:

Die Mitglieder bilden zwei Klassen, Ordentliche Mitglieder und Honorarii. Die Zahl der Ordentlichen Mitglieder beträgt zwanzig, alle anderen sind außerordentliche ohne Stimmrecht, die jedoch beim Ausscheiden eines Ordentlichen Mitglieds entsprechend nachrücken können.

¹⁰⁹ Gekürzt; Wiedergabe nach K. Liebeskindt/J. Hohlfeld, *Bilder aus dem Liebeskindischen Familienkreis*, Leipzig 1935, S.11f., sowie J. Hohlfeld, *Leipziger Geschlechter. Stammtafeln, Ahnentafeln und Nachfahrentafeln*, Bd.2, Leipzig 1937, S.143f., und J. Liebeskind, *Die älteste Urkunde der Leipziger Gewandhauskonzerte*, in: NZfM 79 (1912), S.412f.

Über Neuaufnahmen entscheiden zwei Direktoren und vier Assistenten in geheimer Abstimmung, wobei nur Einstimmigkeit zählt.

Aus dem Kreis der Ordentlichen Mitglieder werden mit Stimmenmehrheit zwei Vorsteher gewählt, deren Amtszeit auf ein halbes Jahr beschränkt bleibt.

Ihr Amt bestehet darinnen, daß sie die Musicalien anschaffen, vor die Music und Aufführung derselben sorgen, sie führen die Cassa, bezahlen die Musicos und andre Unkosten, und halten darüber Buch. Sie haben auch Acht, daß es während der Music stille und ordentlich hergehe, auch kein große Geräusche sey.

Gesellschaftsvermögen:

Die angeschafften Musicalien, Instrumenten, Meublen und alles, was dem Concert zuständig, worüber ein richtig Inventarium zu halten, bleiben allemahl denen überbleibenden wirklichen ordentlichen Mitt Gliedern des Concerts und haben die heraustretenden Mitt Glieder nichts davon zu fordern.

Besuchsmöglichkeit:

Jedes Mitglied darf zwei Gäste mitbringen, doch darf es sich bei folgenden Konzerten nicht um die gleichen handeln, auch nicht bei Begleitung durch verschiedene Mitglieder. Damen und Fremde sind von dieser Einschränkung ausgenommen.

Bey Haltung des Concerts wird nichts zu essen oder zu trincken herum gegeben; es darff auch nicht gespielt werden.

Mitwirkende:

Von denen Musicis bekommt eine gewisse Anzahl Pension.

Mann hat am Anfang die Anzahl der Musicorum, die man annehmen und salariren wollen, auf 10 bis 15 gesetzt. Hierneben steht einem ieden Mitt Gliede, das ein Instrument zu spielen versteht, frey, so offt zu seinem Vergnügen mit zu spielen als ihm gefällt. Die Anzahl der ordentlichen Concert Musicorum ist hernach vermehrt worden. Es sind auch einige Musici als Supernumerarii mit admittirt worden, die keinen ordentlichen Gehalt haben, aber bey Abgang eines ordentlichen nach Verdienst in deßen Stelle gesetzt werden.

5 a.

Ernst Ludwig Gerber (1790):

Das Große Concert nach dem Siebenjährigen Krieg¹¹⁰

... da das sonst gewöhnliche [Concert] des Kriegs wegen, eingegangen war. Dies erhielt sich bis 1763 nach geendigtem Kriege, wo das sogenannte große Concert wiederum seinen Anfang nahm, und er [Hiller] darüber zum Direktor gesetzt wurde. Da dieses Concert mehrmals zum Muster der übrigen in Deutschland angegeben wird, und doch meines Wissens nirgends die Einrichtung desselben zu finden ist: so glaube ich bey dem Leser Dank zu verdienen, wenn ich mich hier etwas länger dabey aufhalte, um so mehr, da die vortrefliche Einrichtung und Ordnung desselben vorzüglich ein Werk des Herrn Kapellmeister Hillers ist.

Das Orchester bestand in den Jahren 1765, 66, 67 und 68, zu welcher Zeit ich selbst als Mitglied dabey stand, aus 16 Violinen, nemlich 8 für die erste und soviel für die zweyte; 3 Bratschen, 2 Violonzells, 2 Contraviolons, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 1 Laute und 1 Flügel. Diesen spielte Herr Kapellmeister Hiller, als Direktor. Concertmeisterstelle bey den Violinen vertrat der itzige Musikdirektor Herr Häser. Als Solosänger waren für den Sopran *Madem.* Schmehligen, itzige *Mara*, und *Madem.* Schröter, itzt in Weimar. Für den Alt, Herr Schröter, der in London gestorben ist. Den Tenor und Baß besetzten zwey Studierende aus der Dresdner Schule, worunter Hr. Pribus wegen der außerordentlichen Stärke seiner Baßstimme sich auszeichnete. Die Chöre wurden mit Thomasschülern besetzt. Solospieler für die Violin waren die Hrn. Göpfert, itzt Concertmeister zu Weimar, und Berger jun. zu Leipz.: Für die Bratsche, Herr Hertel, itziger Organist an der reformirten Kirche zu Leipzig: Für das Violonzell, Herr Berger, der vor einigen Jahren verstorben ist: Für die Flöte, Herr Tromlitz und Herr Advokat Hunger, beyde noch in Leipzig: Für die Oboe, Herr Herzog: Für den Fagott, Herr Jonne, beydes Stadtmusici: Für die Gambe, Herr J. D. Müller, aus der Gräfl. Brühlischen Kapelle: Für die Laute, Herr Kropfgans, aus der nemlichen Kapelle: Für den Flügel, Herr Lelei, der nachmals als Kapellmeister zu Danzig starb, auch oben genannter Herr Advokat Hunger.

Die Vortreflichkeit aller dieser Virtuosen beweisen theils die Aemter, in denen sie vorher bey Fürstl. Kapellen gestanden haben, theils die musikalischen Ehrenstellen, und der Ruf, zu denen sie nach der Zeit gelangt sind. Der übrige Theil dieses Orchesters bestand theils aus jungen Studierenden, welche Herr Hiller unter den Anwesenden, als die brauchbarsten, ausgewählt hatte, theils in einigen braven Mitgliedern des dasigen Stadtpfeiferchors, zu den blasenden Instrumenten. Diese letztern besetzten auch gelegentlich die vorkommenden Pauken, Trompeten und englischen Hörner. Das Ganze that die Wirkung der geübtesten Fürstl. Kapelle.

¹¹⁰ Gerber ATL Bd. I, Sp. 639f.

5b.

Die Mitwirkenden im *Großen Concert* 1765–1768
nach Ernst Ludwig Gerber (1790) in der Reihenfolge ihrer Erwähnung

Lebensdaten (weitestgehend) und Numerierung nach Jung 2006

- Ernst Ludwig Gerber (1746–1819; Nr. 42)
 Johann Adam Hiller (1728–1804; Nr. 28)
 Johann Georg Häser (1729–1809; Nr. 31)
 Gertrud Elisabeth Schmebling (1749–1833; –)
 Corona Elisabeth Wilhelmina Schröter (1751–1802; –)
 Johann Samuel Schröter (1752?–1788; –)
 Johann Friedrich Wilhelm Pribus (1743–1802; –)
 Carl Gottlieb Göpfert (1734–1798; Nr. 29)
 Carl Gottlieb Berger [jun.] (1735–1812; Nr. 32)
 Gottlob Friedrich Hertel (1730–1795; Nr. 41)
 Johann Friedrich Berger [sen.] (1732–1786; Nr. 33)
 Johann Georg Tromlitz (1725–1805; Nr. 30)
 Gottlob Gottwald Hunger (1741–1796; Nr. 35)
 Johann Gottlieb Herzog (um 1717–1794; Nr. 39)
 Andreas Christoph Jonne (um 1730–1784; Nr. 40)
 Johann Daniel [recte: Johann Martin Siegfried] Müller (nachweisbar 1746 bis 1766; Nr. 37)¹¹¹
 Johann [d. J.] Kropfgans (1708–nach 1769; Nr. 38)
 Georg Simon „Lelei“ [Löhlein] (1725–1781; Nr. 34)

Nachtrag zu S. 15 ff.):

Zu den Ordentlichen Mitgliedern (oder sogar den „Gründervätern“?) könnte auch Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719–1794) gehört haben. Dessen Handschrift zeigt ein am 4. 6. 1756 im Namen der „Musikalischen Gesellschaft“ ausgestellt und von G. B. Zemisch unterschriebenes Zeugnis für Johann George Peuckert zwecks Bewerbung um das Kantorat an St. Johannis in Plauen (vgl. die Abbildung in M. Maul, *Musikstadt Leipzig in Bildern. Von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert*, Leipzig 2015, S. 196). Peuckert wirkte ab 1762 als Collega Quintus am Gymnasium Eisleben und starb am 29. 11. 1787.

¹¹¹ U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, Beeskow 2006, S. 365.

Die Kaffeehäuser von Gottfried Zimmermann und Enoch Richter in Leipzig

Von Maria Hübner (Leipzig)

Zu den Leipziger Kaffeehäusern der Bach-Zeit liegen bereits mehrere Veröffentlichungen vor, die sich speziell mit den dort dargebotenen Konzerten studentischer Collegia musica unter der Leitung von Musikern wie Georg Balthasar Schott, Johann Sebastian Bach, Johann Gottlieb Görner oder Carl Gotthelf Gerlach beschäftigen.¹ Der folgende Beitrag beleuchtet das sozio-kulturelle Umfeld dieser Institutionen und ergänzt die bisher spärlich vorhandenen Informationen über den Leipziger Kaffeehausbetrieb, wobei das Hauptaugenmerk den Einrichtungen von Gottfried Zimmermann (um 1692–1741) und Enoch Richter (um 1696–1780) gilt.

Zum Zimmermannschen Kaffeehaus in der Katharinenstraße

Das Gebäude in der Katharinenstraße (Ecke Böttchergäßchen), in dem sich die Zimmermannschen Kaffeestuben befanden und Bach rund ein Jahrzehnt lang Konzerte gab, ließ der Weinhändler Johann Schellhafer 1716/17 durch den Leipziger Baumeister Christian Döring errichten. Schon 1720 tauschte Schellhafer das Haus mit dem des Handelsmanns Johann Gottfried Heydenreich im Kloostergäßchen, und sieben Jahre später erwarb es Theodor Oertel – einer der Ratsherren, die Bach 1723 zum Thomaskantor gewählt hatten. Das viele Jahre als „Oertelsches Haus“ bezeichnete Gebäude blieb bis 1760 in Familienbesitz.²

¹ A. Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Der Musikgeschichte Leipzigs dritter Band von 1723 bis 1800*, Leipzig 1941, S. 131–148; W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, BJ 1960, S. 5–27; A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBf 8); M. Maul, *Neues zu Georg Balthasar Schott, seinem Collegium musicum und Bachs Zerbster Geburtstagskantate*, BJ 2007, S. 61–103; M. Bärwald, *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)*, 2 Bde., Beeskow 2016 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 6.), speziell Bd. 1, S. 206–240. Manuel Bärwald (Leipzig) danke ich für einen anregenden Gedankenaustausch.

² Stadtarchiv Leipzig (im folgenden StAL), *Tit. XXIV CC (K), Nr. 30, Anders Häuserchronik*, zusammengestellt von A. Anders [um 1890], Bd. 9, S. 4368 (die Seitenangaben beziehen sich auch nachfolgend auf die jeweils alte Numerierung). Nach der Häuserzählung von 1793: Nr. 410.

Ein erstes Protokoll im Zusammenhang mit dem Bauvorhaben Schellhafers wurde im Mai 1716 erstellt.³ Daraus geht hervor, daß das gewölbte Erdgeschoß des Vorgängerbaus im Vorderhaus teilweise erhalten bleiben sollte; hinzu kamen „drey neue Geschoße [...] dieselben ebenfalls gantz steinern“ sowie drei Ebenen im Dach. Die Grundmaße des Vordergebäudes betragen 18 Ellen, 19 Zoll (etwa 10,60 Meter) an der Front zur Katharinenstraße sowie 27 Ellen, 21 Zoll (etwa 15,80 Meter) an der Seite zum Böttchergäßchen.⁴ Der „hölzern Austritt-Ercker“ erstreckte sich über drei Geschosse. Diese Angaben zur Fassade des Vorderhauses entsprechen auch der bekannten Darstellung auf dem Kupferstich von Joachim Ernst Scheffler aus dem Jahr 1749 (zu dieser Zeit beherbergte das Gebäude bereits das Richtersche Kaffeehaus).

Weitere Informationen über den Neubau einschließlich der beiden Seitengebäude und des hinteren Trakts sowie des innenliegenden Hofes liefert die Taxierung des fertiggestellten Baus im Februar 1717⁵: Die Seitengebäude hatten eine Länge von 13 Ellen, 15 Zoll (etwa 7,70 Meter) und das „Hinter-Quer-Gebäude“ verfügte „außenher gegen den Hoff“ über eine Breite von „8¼ Ellen“ (etwa 4,70 Meter).⁶

Ein direkter Hinweis auf die für den Kaffeehausbetrieb und als Konzertraum genutzten Räumlichkeiten ist in dieser Beschreibung zwar nicht zu finden, dennoch lassen sich aus den mitgeteilten Angaben der Jahre 1716 und 1717 sowie einer Bauzeichnung von 1890 Schlüsse hinsichtlich der Raumsituation ziehen (siehe Abbildung): In die zum Zimmermannschen Kaffeehaus gehörenden Räume gelangten die Besucher durch die Eingänge Katharinenstraße oder Böttchergäßchen über die links vom Hof befindliche „Steinerne Treppe“.⁷ Diese mündete in eine geräumige Diele, von der aus eine Tür in einen großen Vorsaal führte. Die gleiche Raumaufteilung fand sich sowohl in der ersten als auch in der zweiten Etage. Der Vorsaal, in dem vermutlich die Konzerte stattfanden, erstreckte sich über die gesamte Breite des Vorderhauses, das sich nach hinten noch etwas erweiterte und etwa 11 Meter maß. Die Höhe des Raums betrug stattliche 7½ Ellen (etwa 4,25 Meter).⁸ Zwei Fenster gingen

³ StAL, *Tit. XXIV C zu Nr. 1a, Baubesichtigungsprotokolle 1715–1727*, Protokoll zur Bauplanung vom 23. Mai 1716, S. 58–60.

⁴ Eine sächsische Elle entspricht 56,64 cm, ein Zoll sind 2,36 cm.

⁵ StAL, *Tit. XXIV C zu Nr. 1a, Taxationsprotokolle 1700–1725*, Taxierung vom 17. Februar 1717, Bl. 237r–238r. Die Tiefe des Vordergebäudes entlang des Böttchergäßchens wird hier leicht abweichend von der Mitteilung 1716 mit 28 Ellen angegeben.

⁶ Ebenda, Bl. 237 v.

⁷ Ebenda. Zu den Hauseingängen siehe StAL, *Bauakten 3790*, Bauzeichnung zu einem Bauantrag vom 29. März 1890, Bl. 50.

⁸ *Tit. XXIV C zu Nr. 1a, Baubesichtigungsprotokolle* (wie Fußnote 3), S. 59. Die Größe des Vorsaals entsprach damit etwa der des heutigen Sommersaals im Bach-Archiv

zum Hof, drei Richtung Böttchergäßchen.⁹ Im Vorsaal befand sich an der Schmalseite rechts in der Nähe der Tür ein Kamin.¹⁰ Der Fußboden des Saals war mit Steinplatten belegt.¹¹ Von der Langseite des Raumes führte jeweils eine Tür in die sich anschließenden „drey Stuben“.¹² Diese Türen wurden wohl während der Konzerte geöffnet. Insgesamt konnten die vier Räume zusammen etwa 150 Personen fassen. Die zum Nachbarhaus hin liegende „Stube“ hatte zwei Fenster zur Straßenfront, im mittleren Raum befand sich der Erker und das Eckzimmer verfügte über zwei Fenster zur Katharinenstraße sowie drei weitere zum Böttchergäßchen.¹³ Die „meisten Stuben [hatten] Decken mit *quadratur*-Arbeit und Simßwercke [...] auch durchgehends in alle[n] Stuben eiserne Ofen [...], die Thüren [waren] mit wohlverwahrten Beschläge[n] und die Fenster von feinen Glaß-Taffeln [...], die Ofen-Löcher auf den Vorsählen aber alle mit *Caminen* versehen“.¹⁴ Für den Kaffeehausbetrieb wurde offenbar die gesamte Etage genutzt, denn die Küche und die „Privete“ (Klosette) befanden sich im hinteren Gebäudeteil des vierflügeligen Komplexes.¹⁵ Aus einer weiteren Akte geht hervor, daß die zum Kaffeehaus gehörenden Räumlichkeiten in der zweiten Etage lagen. Außerdem wurden zumindest einige der Räume mit Gewölbedecke im Erdgeschoß für den Kaffeehausbetrieb genutzt.¹⁶

Leipzig, Thomaskirchhof 16 (Länge 10,77 Meter), der rund 60 Zuhörer faßt. Allerdings war die Deckenhöhe des Raumes im Zimmermannschen Kaffeehaus geringer.

⁹ *Bauakten 3790* (wie Fußnote 7), Bl. 51.

¹⁰ *Tit. XXIV C zu Nr. 1a, Taxationsprotokolle* (wie Fußnote 5), Bl. 237 v. Die Kamine befanden sich an der gemeinsamen Mauer mit dem Nachbarhaus; siehe *Tit. XXIV C zu Nr. 1a, Baubesichtigungsprotokolle* (wie Fußnote 3), S. 60.

¹¹ In der ersten und zweiten Etage waren „die Fuß-Böder aufn VorSählen mit steineren Platten belegt“, siehe *Tit. XXIV C zu Nr. 1a, Taxationsprotokolle* (wie Fußnote 5), Bl. 237 r.

¹² *Tit. XXIV C zu Nr. 1a, Baubesichtigungsprotokolle* (wie Fußnote 3), S. 59 („in iegliches Geschoß drey Stuben sammt einem Vor-Saale angelegt“). Die Türen sind noch auf der Bauzeichnung von 1890 (wie Fußnote 9) zu sehen.

¹³ Auf der Bauzeichnung 1890 (wie Fußnote 9) ist die Zimmeranordnung zwar verändert, doch lassen sich die ursprünglichen Verhältnisse noch nachvollziehen (siehe Abbildung, S. 66). Für die freundliche Beratung bei der Auswertung der Bauzeichnung danke ich Wolfgang Hocqué (Leipzig). Er bemerkte, daß es sich bei der Lage des Vorsaals (zum Hof hin) und der drei anschließenden Räume mit Fenstern in Richtung Katharinenstraße und Böttchergäßchen um eine typische Anordnung bei Leipziger Bürgerhäusern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts handelt. Neumann (wie Fußnote 1, S. 23), der die Baubeschreibungen von 1716 und 1717 nicht kannte, kam bei der Auswertung der Bauzeichnung von 1890 zu anderen Schlüssen.

¹⁴ *Tit. XXIV C zu Nr. 1a, Taxationsprotokolle* (wie Fußnote 5), Bl. 237 v.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Universitätsarchiv Leipzig, *GA III Z I*, Bl. 1 r und 13 r. Für den Hinweis auf diese

Als Gottfried Zimmermann am 9. November 1716 die Stadt Leipzig um eine Konzession für den Betrieb eines Kaffeehauses in der Katharinenstraße ersuchte, befand sich das Gebäude noch im Bau. Alle Cafetiers hatten vor der Eröffnung ihres Betriebes die dafür notwendige Genehmigung zu beantragen. Zu den Voraussetzungen gehörte, daß der Antragsteller das Bürgerrecht besaß und in der Ratsstube schriftlich bestätigte, alle Auflagen der Stadt genau beachten zu wollen. Zimmermann schrieb in seinem Antrag unter anderem:

wußmaßen ich mich vor 3 Jahren von Dreßden hieher nach Leipzig gewendet, auch an diesem Orthe sowohl das Bürger-Recht erhalten, alß in die Cramer-Innung auff genommen worden, da ich denn nebst meiner ordentlichen Profession eines Conditors auch den Caffee-Schanck in den Novellischen Hause in der Peters-Straße getrieben habe. Wie ich nun hierbey mich iederzeit untadelhafft auffgeführt, also habe Ew. *Magnificenz* und HochEdlen Herrl. umb Dero Hochgeneigte *Permission*, daß ich den *Caffe*-Schanck in Herren Scheelhafers Hause in der Catharinen-Straße, woselbst ich ietzo eingemiethet, fernerweit fortsetzen dürffe, hier durch ganz gehorsamst ersuchen wollen, mit der Versicherung, daß ich auch ins künftige dero dießfalls außgegangenen Verordnungen schuldigstermaßen nachleben und lebens lang verharren werde. [...] gehorsamer Gottfriedt Zimmermann, Bürger undt *Cramer* allhier.¹⁷

Das Novellische Haus, in dem der wohl gerade erst volljährig gewordene Zimmermann 1713 seine erste Leipziger Kaffeestube betrieb, lag in der Petersstraße zwischen Markt und Sporer Gäßchen.¹⁸ Aufgrund seines Antrags zur Anmietung des Cafés in der Katharinenstraße wurde er am 30. Januar 1717 in die Ratsstube

vorgelassen, und ihm eröffnet daß E. E. Hochw. Rath uf sein beschehenes bitten ihm den *Caffe*-Schanck & *Billard*-Spiel zu *exerciren* zwar verstattet haben wolte, iedoch würde er allen fleiß anwenden, daß denen in dem *Concession* Schein enthaltenen Puncten allendhalben genau nachgelebet werde, wiedrigenfalls und da darwieder, auch durch die Seinigen, im geringsten gehandelt, die darauff gesezte Straffe von ihm unfehlbar eingebracht werden würde.¹⁹

Die genannten „Puncte“ enthielten etwa genaue Vorgaben für die Öffnungszeiten sowie das Verbot des Zutritts von Frauen (siehe weiter unten).

Akte danke ich Andreas Glöckner, der eine Veröffentlichung zu den darin beschriebenen Vorgängen im Zimmermannschen Kaffeehaus im Jahr 1719 plant.

¹⁷ StAL, Tit. LXII C 3, *Acta den Caffee- und Thee-Schanck auch Billard-Spiel betr. ao. 1716*, Bl. 117r+v.

¹⁸ *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 1, S. 76. Das Haus gehörte Maria Novelli, die mit einem Italiener verheiratet war. 1715 übernahm es ihr Schwiegersonn Johann George Böttcher. Nach der Häuserzählung 1793: Nr. 77.

¹⁹ *Tit. LXII C 3* (wie Fußnote 17), Bl. 171r.

Zimmermanns Kaffeehausbetrieb in den Gärten

Nachdem er sein Kaffeehaus in der Katharinenstraße drei Jahre lang betrieben und dort zwei der begehrten, weil umsatzsteigernden Billardtische aufgestellt hatte,²⁰ wurde Zimmermann am 31. Mai 1720 auf die Ratsstube bestellt. Bei einer von den städtischen Behörden durchgeführten Überprüfung illegaler Kaffeestuben war herausgekommen, daß er seit einigen Wochen im „Wincklichen Garthen, uf der Windmühlgasse“²¹ ohne eine eigens dafür beantragte Konzession einen Kaffeeausschank samt Billardspiel betrieb. Zimmermann erklärte daraufhin, er habe

solches nur ieszigen Sommer angefangen, um seine Nahrung dadurch besser fortzusetzen, immaßen niemand, als seine Kundten zu ihm hinaus kämen, habe nicht gemeinet, daß dieses, weil er *Concession* habe, etwas würde zu bedeuten haben, auch wäre in seiner *Concession* davon nichts gedacht, daß er nicht vor dem Thore schencken dürffte.²²

Seiner Bitte, den Gartenbetrieb im Sommer weiterführen zu dürfen, wurde nicht entsprochen. Außerdem drohte ihm bei Nichtbeachtung des Verbotes, wozu auch der Ausschank von Branntwein zählte, eine Strafe von zehn Talern. Bereits am folgenden Tag, dem 1. Juni 1720, reagierte Zimmermann mit einer siebenseitigen Eingabe, in der er der städtischen Obrigkeit selbstbewußt entgegnet – in dieser Eigenschaft dürften sich Zimmermann und Bach ähnlich gewesen sein. Der verärgerte Gastronom beklagte sich, daß

man mich als einen ehrlichen Bürger bey seinem habenden *Privilegio Coffee* zu schencken sofort mit straff *praeceptis* ansehen könne [...] Insonderheit aber hatt mich gar sehr gekränkert, daß mir [...] Schuld gegeben werden wollen, alß besäße ich einen Schlupff-Winkel, und verführete *occasione* deßen junge Leuthe, da doch bereits angezogener maßen der Garten *Sr. Excellz.* dem *General* ausn Winkel gehöret, und iederzeit *renomiret* gewesen, angesehen viele Standes-Personen und vornehme Leuthe solchen *frequentiret*, und biß *dato* solchen brave Kauffleute, *honette* Pursche und *Pasagier* besuchen, ich würde auch bey meinen hohen *Principal* in große Verantwortung gerathen, wenn ich seinen Garten zu einen Schlupffwinckel oder Tummel-Platz der Boßheit machen solte, zu geschweigen, daß ich nicht einmahl ein Zeichen heraus gehenen, vielweniger iederman, wer da kömmt, *accommodire*, sondern es finden nur meine beständigen Gäste und gute Freunde in besagten Garten ihr Vergnügen.

²⁰ Ebenda, Bl. 271 v.

²¹ Ebenda, Bl. 270 r, 15. Mai 1720.

²² Ebenda, Bl. 278 r. Zimmermann merkte zudem an, er habe auch „von der Cammer in Dreßden *Concession* erhalten, und müße er an die Cammer in Dreßden jährl. 10. thlr. davon geben“ (Bl. 277 v–278 r). In welchem Zusammenhang diese Zahlung erfolgte, ist fraglich.

Zimmermann gab auch zu bedenken, daß seine Gäste „bey itzigen angenehmen Sommer-Tagen“ sonst „das Geld denen Dorff-Schencken zuwenden würden“, was nicht im Sinne der Ratsherren sein könne, „da Sie ieder Zeit der Bürger Wohlseyn zu promoviren bemühet sind“.²³

Am 6. Juni wurde Zimmermann nochmals ins Rathaus bestellt, wo man ihm mitteilte, „daß es bey der ihm beschehenen Andeutung [dem Verbot] verbliebe, und ward ihm nochmahls untersaget, daß bey 10. thlr. Straffe, er in Winckelischen Garten weder *Thee* noch *Coffeè* ferner schencken, noch auf den *Billard* alda spielen lassen solle.“ Weiter heißt es im Protokoll, Zimmermann habe daraufhin darum gebeten, „ihm doch nur solches diesen Sommer zu verstaten“, sonst – nun ging er zum vorsichtigen Angriff über – „müße er bey Ihre Königl. Mayt. sich dieses einkommen, wolle jedoch nochmahl bey E.E. Hochw. Rath anhalten.“²⁴ Vermutlich kam Zimmermann wegen des ungenehmigten Kaffeebetriebes auch bei seinem Vermieter in Schwierigkeiten, jedenfalls gab er diesen Garten auf.²⁵

Allerdings hatte Zimmermann bereits einen anderen, ebenfalls in der Windmühlgasse gelegenen Garten im Blick, den er schon bald bewirtschaftete.²⁶ Aus diesem Grund wurde er nach knapp drei Monaten – Ende August 1720 – wieder ins Rathaus bestellt und mit dem erneuten Vorwurf konfrontiert, er habe „der Beschehenen Andeutung [Verbot] ungeachtet, ungehorsamlicher Weise seinen Thee und *Coffee* Schanck auch das *Billard*-Spiel im Wunderlingischen Garten“ weitergeführt. Zimmermann ging nun wieder in die Offensive und antwortete, er habe ein weiteres Schreiben bei der Stadt eingereicht, „aber drauff keine *resolution* erhalten und daher vermeinet, daß es [das Verbot] ihm nachgelaßen wäre, Zumahl er auf beschehene Nachfrage zur Antwort erhalten, daß er nur das Schild weghun möchte, hätte aber niemahl kein Schild heraus gehangen.“ Sowohl das erwähnte weitere Schreiben Zimmermanns als auch die Antwort der Stadt sind in den Akten nicht enthalten. Schließlich gelang es dem Cafetier, sich dem erneut drohenden Verbot des

²³ *Tit. LXII C 3* (wie Fußnote 17), Bl. 279r–282r (Zitat: Bl. 279v–280v).

²⁴ Ebenda, Bl. 284v.

²⁵ Wo genau sich der Garten in der Windmühlgasse befand, ist nicht zu klären, denn ein „General aus dem Winkel“ ist in der Häuserchronik von Anders als Besitzer eines Grundstückes in dieser Gasse nicht aufgeführt. Genannt ist zwar eine Anna Sybilla Winkler (Witwe des Ratsherrn Heinrich Winkler, Grundstück Nr. 891), doch vermutlich besteht zwischen den Familien keine Verbindung. Immerhin ist ein Generalmajor Hanns George aus dem Winkel 1721/22 als Besitzer des späteren „Altner Haus“ am Markt (vgl. Fußnote 90) nachweisbar.

²⁶ *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 17, S. 8024. Der Garten gehörte ab 1705 dem Kaufmann Christian Wunderling, wechselte aber bereits 1716 in den Besitz des Juristen Johann Friedrich Keuner; vgl. Fußnote 82. Offenbar war der Name des Vorbesitzers noch gebräuchlich. Nach der Häuserzählung von 1795: Nr. 885.

Gartenausgangs samt Strafe von 20 Talern (diese Summe war bei einem zweiten Verstoß fällig) geschickt zu entziehen, indem er freiwillig „10 thlr. baar Geld vors Allmosen Amt“ zahlte und nochmals um die Konzession für die ohnehin nur bis Ende Oktober laufende Gartensaison ersuchte. Seine Strategie ging auf, und er erhielt die „Concession“.²⁷

Auch im folgenden Jahr sicherte sich Zimmermann den Kaffeebetrieb im diesem Garten, indem er bei der Stadt „in geziemenden Gehorsam angesuchet“ und ankündigte, wiederum „so fort nach erhaltener Concession 10. thlr.“ an das Almosenamt zu zahlen. In seinem Schreiben ging er nochmals auf die Bedeutung des Sommergeschäfts in den Gartenlokalen ein: „Alldieweil ich nun gesonnen wäre bey instehender Frühlings-Zeit und künftigen Sommer mich wieder dergleichen zu bedienen, indem bey dieser Zeit in der Stadt nicht viel Nahrung zu seyn pfeget, insonderheit auch jedermann sich lieber in grünen *divertiret*, und viele von *honetten* Leuthen dergleichen *occasion* zu haben wünschen“. Zudem betonte er seinen Willen zur Einhaltung aller behördlichen Vorschriften und wies darauf hin, daß die Stadtväter „vorm Jahr niemahls von den geringsten *Excess* dieserhalb gehört haben werden.“²⁸ Zimmermanns Kalkül ging auf, und am 30. April 1721 erhielt er „die *Concession* von *dato* an bis *Michaelis* [...] in einen Gartenhauß auf der Wind Mühlgaße *Thee* und *Caffee* zu schencken, auch ein Billard zu halten“.²⁹ Vermutlich mußte er auch in den folgenden Jahren jeweils neue Konzessionen für den Gartenbetrieb beantragen, diese sind jedoch im vorliegenden Aktenmaterial nicht enthalten.

Wann genau Zimmermann vom Wunderlingischen Garten an der Windmühlgasse zum Garten am Grimmischen Steinweg wechselte, ist nicht genau zu bestimmen. Konkret genannt wird der Garten „vor dem Grimmischen Thore“ erst 1733 im Zusammenhang mit einer Aufführung der Bach-Kantate „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ BWV 213,³⁰ davor beschränken sich die Mitteilungen pauschal ohne Ortsangabe auf Zimmermanns „Garten“. Der Cafetier hatte jedoch schon in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre in den Garten am Grimmischen Steinweg investiert. Aus einer 1736 erfolgten Taxierung geht hervor, daß dort „Ao 1725. ein altes baufälliges kleines mit Schindeln gedecktes Hauß gestanden, welches H. Zimmermann abgetragen und solches Ortes ein neues Gebäud [...] neu aufgeführt“.³¹ Besitzer des Gartens am Grim-

²⁷ Tit. LXII C 3 (wie Fußnote 17), Bl. 287 r+v, Notiz vom 22. August 1720.

²⁸ Ebenda, Bl. 294 r–295 r (Schreiben Gottfried Zimmermanns vom 18. April 1721).

²⁹ Ebenda, Bl. 296 r.

³⁰ Neumann (wie Fußnote 1), S. 14 (*Leipziger Zeitungen*, 4. September 1733).

³¹ StAL, Tit. XXIV C zu Nr. 1a, *Taxationen 1732–1750*, Bl. 196 r–197 r. Die Taxierung vom 16. Januar 1736 enthält detaillierte Beschreibungen des Gartenhauses mit Sommersaal und Pavillon; siehe auch Bärwald (wie Fußnote 1), S. 212 f.

mischen Steinweg war ab 1725 Johann Martin Hemm,³² Weinschenk und Inhaber mehrerer Häuser, unter anderem des „Großen Joachims-Thals“. Zimmermann erwarb den Garten erst 1736,³³ womit offenbar die vorgenommene Taxierung in Zusammenhang steht. In diese Zeit fielen auch Bachs vorläufig letzte Aufführungen mit seinem Collegium musicum, bevor er dessen Leitung 1737 für zwei Jahre an Carl Gotthelf Gerlach übergab.³⁴

Anmerkung zu Zimmermanns Konzertbetrieb

Der Beginn der Zusammenarbeit Zimmermanns mit dem Schottischen Collegium musicum wird in der Literatur stets mit dem Jahr 1723 angegeben, weil erstmals im Adreßbuch dieses Jahres Auftritte „bey Herrn Gottfried Zimmermann, Sommers-Zeit Mittwochs, auf der Wind-Mühl-Gasse, im Garten, von 4 bis 6 Uhr, und Winters-Zeit Freitags im Caffée-Hause, auf der Cather-Strasse, von 8 bis 10 Uhr“ vermerkt sind.³⁵ Dennoch stellt sich die Frage, ob die Zusammenarbeit mit Schott schon etwas früher begann. Erste Konzerte bei Zimmermann sind bereits 1720 nachweisbar, allerdings noch nicht mit dem Schottischen Collegium musicum, sondern mit dem unter der Leitung von Johann Gottfried Vogler stehenden Ensemble; 1721 folgten Aufführungen unter Johann Samuel Endler, jeweils freitags von 20 bis 22 Uhr in der Katharinenstrasse.³⁶ Das Schottische Collegium spielte 1720 „bey Herrn Hemm [Andreas Hemm, möglicherweise ein Verwandter von Johann Martin Hemm], auf dem Raths-Wein-Keller, Donnerstags Abends von 8. biß 10. Uhr“, dann 1721 in „Herrn Helwigs Caffée-Hause am Marckte“.³⁷ Offenbar suchte das Schottische Collegium musicum nach einer festen Spielstätte. Bemerkenswert ist, daß ein Kontakt zwischen Zimmermann und Schott bereits für dieses Jahr dokumentiert ist. Georg Balthasar Schott, der seit 1720 Organist an der Neu-

³² *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 8, S. 3664, nach der Häuserzählung von 1793: Nr. 1294. Zu Johann Martin Hemm (1663/64–1746) siehe auch A. Talle, „Ein Ort zu studiren, der seines gleichen nicht hat“ – Leipzig um 1730 in den *Tagebüchern des Königsberger Professors Christian Gabriel Fischer*, in: *Stadtgeschichte Jahrbuch* 2008, Beucha 2009, S. 55–138, speziell S. 133.

³³ *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 8, S. 3664.

³⁴ Neumann (wie Fußnote 1), S. 17 ff.

³⁵ Siehe etwa Glöckner (wie Fußnote 1), S. 86 (Adreßkalender 1723).

³⁶ Ebenda, S. 80 (Adreßkalender 1720); sowie *Das ANNO 1721 florirende Leipzig*, Leipzig 1721, S. 56.

³⁷ Glöckner (wie Fußnote 1), S. 86 (Adreßkalender 1720 und 1721). Zu Andreas Hemm siehe Talle (wie Fußnote 32). Hellwigs Café befand sich im Schlawfischen Haus am Markt, Ecke Petersstraße, nach der Häuserzählung von 1793: Nr. 1 (*Anders Häuserchronik*, wie Fußnote 2, Bd. 1, S. 2).

kirche war, unterzeichnete am 30. April 1721 – demselben Tag, an dem Zimmermann seine neue Konzession für den Garten in der Windmühlgasse erhielt – eine Liste der für Aufführungen in der Neukirche zur Verfügung stehenden Instrumente. Zu diesen gehörten zwei Violinen, eine Bratsche und ein Violoncello aus kircheneigenem Bestand. „Ferner sind noch bey dem Coffee Schencken Zimmermann, nebst denen oben bemeldt folgende, alß: 2. Violinen 1. Viola 2. Bassone 2. Violone.“³⁸ Dieses Dokument bestätigt nicht nur Zimmermanns reichen Instrumentenfundus und seine schon in den frühen Jahren ausgeprägten musikalischen Ambitionen, es legt auch die Konzerttätigkeit Schotts im Zimmermannschen Kaffeehaus in der Nachfolge Endlers einige Zeit vor 1723 nahe.

Eine Aktion gegen die illegale Konkurrenz und die Frage nach dem Besuch von Frauen in den Leipziger Kaffeehäusern

Neben dem Zimmermannschen Kaffeehaus gehörte seit Anfang der 1730er Jahre das von Enoch Richter am Markt betriebene Café zu den angesehensten gastronomischen Einrichtungen der Stadt. Obwohl die beiden Cafétiers Konkurrenten waren, arbeiteten sie im Kampf gegen die illegalen Kaffeestuben eng zusammen, denn diese schmälerten die Einnahmen der mit Konzession ausgestatteten und damit strengen Auflagen unterworfenen offiziellen Kaffeehäuser. Dazu zählten beispielsweise die Einhaltung der Öffnungszeiten sowie das Schankverbot während der Gottesdienstzeiten an Sonn- und Feiertagen und die übrigen an diesen Tagen geltenden Einschränkungen des Betriebs. Außerdem war grundsätzlich die Anwesenheit von Frauen untersagt, da man diesen Verführungsabsichten und Unanständigkeit unterstellte. Untersagt waren auch Glücksspiele – ausgenommen Billard, das jedoch nur mit expliziter Genehmigung der Stadt erlaubt war. Obwohl die Stadt gegen die illegalen oder Vorschriften mißachtenden Kaffeestuben immer wieder mit Schließungen und Strafzahlungen vorging, öffneten – bis zur nächstfolgenden Kontrolle – immer wieder neue Etablissements. Mehrere gedruckte Verordnungen seitens der Stadt und der kurfürstlichen Behörde in Dresden versuchten gegen diese Situation vorzugehen.³⁹ Eine gern praktizierte Methode zum

³⁸ StAL, *Stift IX. C. 17, Inventarien der zur Neukirche gehörigen musikalischen Instrumente 1721–1811*, Bl. 1r. Auf diesen Akteneintrag machte schon Schering (wie Fußnote 1), S. 135, aufmerksam.

³⁹ StAL, *Tit. LXII C 1, Acta Die Coffee-Häuser auch Billard-Spiele [...] betr.*, zum Beispiel 1697, 1704, 1711, 1716, siehe unter anderem Bl. 1, 6, 35 und 80. Die kurfürstliche Verordnung von 1716 galt bis weit über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus. Zur ersten deutschen Kaffeehausverordnung (Leipzig 1697) und den folgenden siehe auch U. Heise, *Kaffee und Kaffeehaus*, Leipzig 1996, S. 121f. Heise ver-

Aufspüren illegaler Einrichtungen war die Ermunterung Leipziger Einwohner, beobachtete Verstöße bei der Stadt zu melden, wofür dem „Denuncianten mit Verschweigung dessen Namens“ bis zu einem Drittel der Strafzahlungen in Aussicht gestellt wurden.⁴⁰ So konnte Gottfried Zimmermann, der am 4. November 1735 in der Ratsstube über die zahlreichen illegalen Kaffeestuben klagte, sich der Unterstützung der Stadt sicher sein. Das Protokoll vermerkt:

Erschien Gottfried Zimmermann, Bürger und *Coffee* Schencke alhier, und brachte an, welchergestalt sich viele, so wohl in der Stadt als vor derselben in Gärten, unterstünden, ohne *Concession Thee* und *Coffee* zu schencken auch *Billarde* zu halten, welche in beygehender *Specification sub A.*, die er zugleich mit übergiebet, benennet. Weil nun ihme und denen übrigen *Coffee*-Schencken, so ordentl. *Concession* erhalten, hierdurch merckl. Schade zugezogen werde; Als wolle er vor sich und wegen derer übrigen hiermit gehorsamst gebeten haben, daß E. E. Hochw. Rath die Sache untersuchen und denen angegebenen Personen das unbesagte *Thee* und *Coffèe* Schencken sowohl das Billardhalten nachdrückl. untersagen laßen wolle. Daniel Heinrich Siebenbürger, Registr. jur.⁴¹

Die „beygehende *Specification*“ enthielt die Namen der Betreiber illegaler Kaffeehäuser, davon sieben in der Stadt und sechs außerhalb der Stadtmauer.⁴² Vier Tage später reichte Zimmermann zudem eine siebenseitige Eingabe in der Ratsstube ein, die auch von Enoch Richter unterzeichnet war:

Magnifici

HochEdelgebohrne, Vest und Hochgelahrte auch *Hochweise*
Hochgeehrte Herren und *Patroni*

Ew: *Magnifici: HochEdelgeb: HochEd:* und *Hochweiß: Herr:* werden in gnädigen und Hochgeneigten Andencken geruhen, welchergestalt *Selbte* auf Ihro König: Majt: in Pohlen *Augusti I.* glorwürdigsten Andenckens allergnädigst ergangene Verordnung unter den 17 Aug. 1716 bey hiesiger Stadt

Daß wer ein *Coffée* Hauß oder *Billard* hier halten wolle, zu vor von E. HochEd: und Hochweisen Rathe allhier die *Concession* und Erlaubniß darzu erhalten, auch dabey gewisse *Puncte* in Obacht nehmen und diesen genau nachleben solte;

mutet, daß das Anwesenheitsverbot für Frauen – sei es als Bedienung oder als Gäste des Kaffeehauses – „von vornherein Makulatur“ gewesen sei.

⁴⁰ *Tit. LXII C 1* (wie Fußnote 39), Bl. 41 a, Verordnung der Stadt, 6. Oktober 1711 (hier speziell Würfel- und Kartenspiele betreffend). Bereits in der Verordnung von 1704 ist ein Anteil der Straf gelder als Lohn für die Informanten vorgesehen, doch war die Höhe noch nicht festgelegt.

⁴¹ *StAL, Tit. LXII C 2, Die Über das concedirte Billard- Spiel auch den Thee- und Coffee-Schanck ausgestellte Reverse*, Bl. 66r+v.

⁴² Ebenda, Bl. 67r–68v.

öffentl: *publiciren* laßen; Und ob nun wohl Hochgebiethende Herren und *Patroni Dero* Stadtväterliche *Intention* hauptsächlich dabey sonder Zweifel darauf gegangen, daß in hiesigen *Coffée* Häußern überhaupt nach *Dero* wohleingerichteten *Policey* allen *excessen* ins besondere Ziel und Maß gesetzt, und auch gute Ordnung wie auf andern berühmten *Academien* und großen Reichs und Handels Städten zu geschehen pfelet, auf denen hiesigen *Coffée*-Häußern auch beybehalten, und nicht von jedermann ohne hohe Vergünstigung dergleichen anzu-legen Freyheit haben möchte; So lieget doch leyder dermahl zu Tage, daß diese so heilsame Verordnung einige Jahre her von unterschiedenen hiesigen Einwohnern in höchsten *Grade* nicht nur gemißbrauchet, sondern *Dero* hohe Verordnung so höchst unverantwortlich als straffbar außer Augen gesetzt werden wollen, angesehen, die Anzahl der *Billards* und heimlichen *Coffée*-Schencker dermahl sich so starck allhier vermehret, daß diejenigen welche von E. HochEd: und Hochweisen Rath als Bürger ihre *Concession* nach hiesiger hohen Verordnung erhalten, alle *Onera* an *Contribution*, *Qvatember*, Geschoß und *Accise* nach Möglichkeit richtig abgeföhret, das ihrige zu ihren *Ruin* einbüßen und wegen der dabey kaum ferner erschwindenden kostbahren und hochgestiegenen Haußmiethen, nicht mehr gebührend fortsetzen können; In Betrachtung Wir uns E. HochEd: und Hochw: Raths hohe Verordnung zu unserer Vorschrift allemahl müßen bedienen laßen, da hingegen sich viele Einwohner die Freyheit eigen mächtig genommen, sowohl den *Caffée* Schanck als *Billard* in und außer der Stadt, besonders in denen Gärten ohne *Concession* der hohen Obrigkeit zu *exerciren*, die aus weiser Vorsorge vorgeschriebene Ordnung in *Caffée* Häußern geflissentl. außer Augen gesetzt, und dadurch eben verursacht, daß auf denen mit vielen Kosten ordentl. eingerichteten öffentl: *Coffée* Häußern, Gelehrte und in der Welt erfahrene Persohnen, auch wohl in *Caracteur* und Würden stehende *Cavalliers*, welche sonst ihre *honetten* Zusammenkünfte darauf gehalten, und der Jugend dabey der Unterschied der Persohnen und *Temperamente* zu ihren großen Nutzen bekandt worden, sich dermahl scheuen, ein so genanntes *Caffée* Hauß ferner zu *frequentiren*, welches auch so weit gekommen, daß, wenn ein Hauß-Knecht nicht mehr dienen oder ein anderer keine *Profession* gelehrter Üppigkeit treiben laßen will, dieser in oder außer der Stadt ein *Coffée* Hauß vor sich und nach Gefallen anleget, und *Billard* darbey aufschläget, dergleichen Persohnen statt E. HochEd: und Hochw: Raths Verordnung die Gewinnsucht zu ihrer Richtschnur nehmen, und also liederl: Kauffmanns-Jungen, *Laqvays* und dergl: Gesindel ohne Unterscheid der Zeit willig aufnehmen, durch listige Frauens Persohnen, ihnen zu verschwenderischen, ihrer *Condition* unanständigen und das Vermögen übersteigenden *Depences* Gelegenheit geben laßen; Wann dann nun aber Hochgebiethende Herren und *Patroni* bey solchen in der That allhier hervorgethanen Umständen nicht nur von dergl: Persohnen *Dero* hohe Verordnung verachtet, die durch *Dero* hohe Vorsorge wohl eingerichtete *Policey* unter die Füße getreten, junge Leute in solchen heimlichen und verborgenen Schlupff-Winckeln um das ihrige auf eine unerlaubte Art liederl: gebracht, die öffentl: *Coffée* Häußern, welche wir fast mit nicht mehr erschwingenden Unkosten nach *Dero* Hochweisen Verordnung *honettement* unterhalten, in Verachtung nicht nur gebracht, sondern auch unsere ehrl: Nahrung, welche Wir nach *Dero* hohen Vorschrift gemeßenst einrichten, dadurch dergestalt *ruiniret* wird, daß wir künfftig unsern vielen *Onera* keines weges, wo diesen Übel nicht gesteuert und die Winkel-*Caffée* Haußer und *Billards* in und vor der Stadt mit nachdrückl: Straffe untersaget werde, abzuführen vermögend

seyn; Als nehmen zu Ew: *Magnific: HochEdelgeb:* und *Hochw:* unsere demüthige Zuflucht und bitten gehorsamst, *Selbte* wollen, nach *Dero* großen Einsicht uns als *Dero* in *speciellen* Schutz genommene Bürger, weil wir dieser Hochgeneigt ertheilten *Concession*, wegen, mit so vielen *Oneribus* von allen Seiten beleget seyn, mit *Dero* Hülffe und *Protection* uns gütigst assistiren, damit unser besorglicher *Ruin* bey diesen ohnedem nahrlosen Zeiten abgewendet und alle sothane *Winckel-Billards* und *Caffée* Häuser nach *Dero* beywohnenden *Æqvanimität* zu unsern ferneren Bestand des förderlichsten abgeschaffet werden; Wie nun unser demüthiges Gesuch nichts als *Dero* hohe Verordnung und unser ehrlich und dürfftiges Auskommen zum Grunde hat; Also wollen Wir an gnädiger *deferirung* um so weniger zweiffeln, vielmehr Zeit lebens *Dero Protection* beständigst *veneriren*, als

Ew: *Magnific:*

HochEdelgeb: und *Hochw: Herr:*

Leipzig
den 8 Nov: 1735.

demüthig gehorsamste
Gottfried Zimmermann
Enoch Richter⁴³

Infolge von Zimmermanns Aktivitäten wurden noch im November alle genannten illegalen Kaffeehausbetreiber auf das Rathaus bestellt. Dort mußten sie die Schließung ihrer Kaffeehäuser schriftlich bestätigen.⁴⁴ Die Betroffenen versuchten nun mit wiederholten, teils sehr ausführlichen und eindringlichen Schreiben, die zahlreiche Ausreden enthielten, nachträglich die Genehmigungen zu erlangen⁴⁵; manchmal war ihnen Erfolg beschieden, in anderen Fällen waren die Gesuche jedoch vergebens. Zimmermann und Richter gingen aus dem Konflikt eindeutig als Sieger hervor.

Vor diesem Hintergrund stellt sich noch einmal die Frage nach der Anwesenheit von Frauen in den Leipziger Kaffeehäusern: Zimmermann und Richter betonten stets ihre Einhaltung der von der Stadt erteilten Auflagen, „daß Er 1) keine Weibes-Personen in solchem Schanck unter *praetext* der Zurichtung des Getränckes/ noch weniger dessen Auftragen und Bedienung/ oder unter was Vorwandt es geschehen möge/ dulden oder deren Aufenthalt und Zutritt oder Zuspruch gestatten solle“ – dieser Passus war Bestandteil der Konzession.⁴⁶ Somit ist eigentlich kaum vorstellbar, daß die Kaffeehäuser von Zimmermann und Richter Frauen Zutritt gewährten. Hätten diese sich sonst bei der Stadt so nachdrücklich als Vorbild darstellen können? Dennoch wurden auch im Zimmermannschen Kaffeehaus – zumindest in den ersten Jahren –

⁴³ Ebenda, Bl. 69r–72r.

⁴⁴ Ebenda, Bl. 74r–75v.

⁴⁵ Ebenda, Eingaben ab Bl. 78r.

⁴⁶ Ebenda, Bl. 13r, 22r (Konzessionen für Zimmermann, 30. Januar 1717 und 30. April 1721), Bl. 35v (Konzession für Richter, 8. November 1731).

gelegentlich die Vorschriften übertreten. So wurden die Räumlichkeiten einmal an einen Adligen vermietet, der dort eine Maskerade veranstaltete, an der heimlich auch maskierte Frauen teilnahmen.⁴⁷

Über den Besuch von Frauen in den Leipziger Kaffeehäusern gehen in der Forschung die Meinungen weit auseinander: So vertrat Arnold Schering die Ansicht, auch Konzerte seien nur Männern zugänglich gewesen, „da dem weiblichen [Geschlecht] der Besuch der Kaffeestuben verboten war“.⁴⁸ Werner Neumann hingegen plädierte für die Anwesenheit von Frauen in den Kaffeestuben und Konzerten und führte hierzu einige zeitgenössische Zeugnisse an, die allerdings den städtischen Dokumenten widersprechen. So heißt es in einer 1725 erschienenen Beschreibung von Leipzig: „Die Belustigung so wohl derer Einheimischen als Fremdbden Hohen und Niedern Standes, Männ- und Weiblichen Geschlechts vermehren die in der Stadt befindlichen 8. privilegirten öffentlichen Caffée-Häuser“.⁴⁹ Unklar ist hierbei, ob diesem Bericht der Besuch eines genehmigten, aber die Vorschriften mißachtenden oder eines illegalen Kaffeehauses zugrunde liegt. Zumindest auswärtigen Besuchern war dies nicht immer leicht ersichtlich. Als weiteren Beleg führte Neumann zwei Anzeigen für im Rahmen der Handelsmessen 1738 dargebotene Konzerte mit dem Gerlachschen Collegium musicum an, die „vor Cavaliers und Dames bey dem Traiteur Riedeln in dem Salz-Gäßgen“ stattfanden.⁵⁰ Riedel war allerdings nicht Kaffeehausbesitzer, sondern „Traiteur“ – also Koch. Die von ihm, vielleicht nur in diesem Jahr veranstalteten Konzerte fanden demnach nicht in einem öffentlichen Kaffeehaus statt.

Nebenbei bemerkt: Auch die feste Spielstätte des Görnerschen Collegium musicum im Schellhaferschen Haus in der Klostergasse war kein Kaffeehaus. Vielmehr handelte es sich um einen Weinschank in einem großen, vierflügeligen Gebäudekomplex mit Konzertsaal: „insonderheit hat dieses Gebäude im Dritten Stockwercke [im Hintergebäude, das Erdgeschoß wurde hier als erstes Stockwerk gezählt] einen langen Saal mit einer ansehnlichen vertiefften von *Stuccatur*-Arbeit verzierten Decke, deßen Wände umher mit *Scalion* oder Gips *Massa* überzogen und alda an dem einen Ende ein zierlicher großer *Camín* mit 2. Öfen am andern Ende aber ein *Musicanten*-Chor“.⁵¹

Doch zurück zum Kaffeehausbetrieb: Zu unserer gängigen Vorstellung von den Gästen in einem Leipziger Kaffeehaus der ersten Hälfte des 18. Jahr-

⁴⁷ Universitätsarchiv Leipzig, *GA III Z I* (wie Fußnote 16), Bl. 1 ff.

⁴⁸ Schering (wie Fußnote 1), S. 134.

⁴⁹ J. C. Crell, *Das in gantz Europa berühmte, galante und sehens-würdige Königliche Leipzig in Sachsen*, Leipzig 1725, S. 87; Neumann (wie Fußnote 1), S. 24.

⁵⁰ Neumann (wie Fußnote 1), S. 18 (Leipziger Zeitungen, 28. April und 8. Oktober 1738).

⁵¹ *Tit. XXIV C zu Nr. 1a, Taxationsprotokolle* (wie Fußnote 5), Taxierung des Hauses vom 21. Mai 1723, Bl. 360 r; vgl. auch Bärwald (wie Fußnote 1), S. 216 f.

hundreds hat unter anderem eine Darstellung des Leipziger Kupferstechers Johann Martin Bernigeroth aus dem Jahr 1744 beigetragen. Zu sehen sind hier Männer und Frauen, die an Tischen sitzen, Kaffee trinken und Karten spielen. Dieses Bild bezieht sich jedoch nicht auf eine Leipziger Situation, sondern stammt aus Alexander Popes „Heldengedicht“ *Der Lockenraub*, das Luise Adelgunde Victorie Gottsched für die 1744 in Leipzig erschienene deutsche Ausgabe übersetzte. Die Vorlage für die Kupferstiche schuf die Dresdner Hofzeichnerin Anna Maria Werner, geborene Haid, die mit der Gottschedin persönliche Kontakte pflegte.⁵² Möglicherweise ist die Darstellung von einer privaten Gesellschaft oder einem Salon (bei den Gottscheds?) inspiriert – ein mit Konzession arbeitendes Leipziger Kaffeehaus ist hier jedoch kaum dargestellt.

Noch ein weiterer Kupferstich hat unsere heutige Vorstellung vom Leipziger Kaffeehausbetrieb beeinflusst: das Titelbild der populären Liedersammlung *Singende Muse an der Pleiße*, die 1736 von Johann Sigismund Scholze, genannt Sperontes, in Leipzig herausgegeben wurde. Die gesellige Situation an der überdimensional dargestellten Pleiße – im Hintergrund die Gebäude am westlichen Stadtrand mit Thomaskirche und Allee – zeigt Frauen und Männer, die an Tischen sitzen oder umherwandeln, einige Billard oder Karten spielend, eine Frau am Clavichord sowie verschiedene allegorische Figuren, darunter die ebenfalls Clavichord spielende Flußnymphe Philuris, die als mythologische Schäfergestalt die Stadt Leipzig personifizierte⁵³; ferner sieht man einen aus der oberen Kartusche heraustretenden Herrn mit Tabakspfeife sowie eine junge Frau mit Kaffeetasse. So liegt die Verbindung der Darstellung mit den Leipziger Kaffeehäusern zwar nahe,⁵⁴ doch besteht auch hier ein Widerspruch zu der aus den Akten ersichtlichen Situation, denn nur ein Jahr vor dem Erscheinen dieser Liedersammlung hatten Zimmermann und Richter ihr gemeinsames Schreiben an die Stadt gerichtet. Es muß daher bezweifelt werden, ob dieser Kupferstich als Darstellung einer typischen Leipziger Kaffeehausszene aufzufassen ist. Vielleicht zeigt das Titelkupfer einfach nur eine potentielle Käuferinnen und Käufer ansprechende Illustration mit Lokalkolorit.

⁵² Johann Christoph Gottsched. *Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd.4, Berlin 2010, S. 623.

⁵³ Siehe Schering (wie Fußnote 1), S. 236.

⁵⁴ Schering (ebenda) vermutet, daß der in der Bildlegende genannte Künstler („Richter Conduct. inv. et del.“) mit Enoch Richter identisch sei, der hier seinen Garten dargestellt haben soll. Enoch Richter besaß jedoch erst später einen Garten, der zudem an anderer Stelle lag. Bärwald (wie Fußnote 1, S. 221 f.) geht davon aus, dass Johann Zacharias Richters Garten im Hintergrund des Bildes zu sehen ist. Die im Vordergrund dargestellte Szene ist hingegen offenbar keinem speziellen Garten zugeordnet.

Wenn also weiterhin die Annahme besteht, daß Frauen der Zutritt zu Kaffeehäusern grundsätzlich verwehrt war, so bleibt die Frage, ob sie wenigstens die Konzerte besuchen durften. In den vorliegenden Akten zum Kaffeehausbetrieb werden Musikaufführungen nicht erwähnt, was die Vermutung bestärkt, daß diese als eigenständige Veranstaltungen galten.⁵⁵ Hierfür spricht auch die Veranstaltungszeit der regulären Konzerte im Winter von 20 bis 22 Uhr, die über die erlaubte Öffnungszeit der Kaffeehäuser bis 21 Uhr hinausging. Die Konzession enthielt den Passus: „Niemanden Abends über 9 Uhr von Michaelis biß Ostern/ und über 10. Uhr von Ostern bis Michaelis/ *Thee, Caffee* oder *Choccolate* reichen/ und in seinem *Caffee*-Hause dulden/ noch solches über gesetzte Zeit zum Schanck und *Billard*-Spiel bey 20 Thaler Straffe offenhalten.“⁵⁶ Wenn demnach Konzerte unabhängig vom Kaffeehausbetrieb veranstaltet wurden, wäre der Besuch von Frauen sicher möglich gewesen.⁵⁷ Fraglich bleibt allerdings, ob Zimmermann während der Konzertveranstaltungen, die im Sommer sogar gänzlich in die reguläre Öffnungszeit fielen (von 16 bis 18 Uhr), seinen Ausschank weiterführen durfte. Im Beisein von Frauen wäre dies nach bekannter Aktenlage kaum denkbar. Dies legt nahe, daß nicht nur für die Sonderkonzerte,⁵⁸ sondern auch für die regulären wöchentlichen Darbietungen Eintrittsgelder erhoben wurden. Allerdings gibt es Hinweise darauf, daß für die normalen wöchentlichen Konzerte kein Eintritt fällig war.⁵⁹ Ob vielleicht schon der gesteigerte Umsatz (der Herren) vor Konzertbeginn ausreichte, um die Kaffeehausunternehmer vor finanziellen Einbußen zu bewahren?

Im Hinblick auf die Frage, ab wann sich Frauen aktiv am musikalischen Geschehen beteiligen durften, ist folgende Quelle aufschlußreich: Der Leipziger Stadtchronist Johann Salomon Riemer fertigte eine Zeichnung an, auf der eine Orchesteraufstellung des 1743 neugegründeten „Großen Concerts“ zu sehen ist, das regelmäßig im Gasthaus Drey Schwanen am Brühl auftrat. Riemer wirkte als Kopist für dieses seinerzeit bedeutendste Leipziger Musikunternehmen, dessen Aufführungsbedingungen ihm mithin bestens vertraut waren. Aus der Nennung der Musiker und Vokalsolisten geht hervor, daß zumindest noch in dem Zeitraum 1746 bis 1748 Sopran- und Altpartien von Männern ausgeführt wurden.⁶⁰ Gelegentlich traten beim „Großen Concert“ jedoch bereits Frauen auf, so 1747 die italienische Sängerin Giacinta For-

⁵⁵ Siehe auch Neumann (wie Fußnote 1), S. 24, der ein „Herauslösen der Collegia musica aus dem eigentlichen Kaffeehausbetrieb“ annimmt.

⁵⁶ *Tit. LXII C 2* (wie Fußnote 41), unter anderem Bl. 13r.

⁵⁷ Bei dem von den Leipziger Kaufleuten gegründeten „Großen Concert“ ist der Besuch von Frauen dokumentiert; siehe Bärwald (wie Fußnote 1), S. 299 (Nachweis für das Jahr 1750).

⁵⁸ Neumann (wie Fußnote 1), S. 26.

⁵⁹ Ebenda (Anzeige von Enoch Richter aus dem Jahr 1748).

⁶⁰ Siehe die Abbildung in Dok IV, S. 231.

cellini,⁶¹ 1749 „ein fremde Weibs-Person“ als Sängerin, Geigerin, Cembalistin und auf „allerley Instrumenten“⁶² sowie 1750 „eine sehr berühmte Sängerin“.⁶³ Belege für die Mitwirkung von Frauen in studentischen Collegia musica konnten bislang jedoch nicht gefunden werden.

Das Zimmermannsche Kaffeehaus nach 1741

Nach Gottfried Zimmermanns Tod am 30. Mai 1741 – dieses Ereignis wird als möglicher Anlaß für Bachs Rückzug aus der Leitung der Konzerte Anfang der 1740er Jahre vermutet – übernahm dessen Witwe Christiane Elisabeth (bisher nur als „Witwe Gottfried Zimmermann“ bekannt) den Kaffeehausbetrieb, denn in Einzelfällen erhielten Witwen von Kaffeehausbetreibern die Erlaubnis zur Weiterführung des Geschäfts. Allerdings galt auch für sie offiziell das Verbot des Aufenthalts in den Gasträumen, der Bedienung und der Zubereitung. Eine erneute Taxierung des Gartens am Grimmischen Steinweg vom 1. August 1741 offenbarte einen desolaten Zustand des vor „ohngefähr 14. Jahren“ eingerichteten Gartens samt Gebäuden. Daß auch die in Töpfen und Kübeln zahlreich vorhandenen, zumeist exotischen Bäumchen und Sträucher zum großen Teil als „fast erstorbene und untaugl.“ beschrieben wurden, läßt auf eine Pause im Gartenbetrieb zumindest in den Sommermonaten nach Zimmermanns Tod schließen.⁶⁴ 1742 wurde Christiane Elisabeth Zimmermann Eigentümerin eines Fünftels des Gartens, 1744 besaß sie vier Fünftel, die sie bis 1756 behielt.⁶⁵ Ihr Unternehmen gedieh offenbar prächtig. Daß sie im Garten zwei Billardtische führen durfte,⁶⁶ spricht für ihr gutes Einvernehmen mit den städtischen Behörden. So meldete etwa ihr Marquer Christian Grafmann (ein Marquer ist für die geordneten Abläufe beim Billardspiel verantwortlich⁶⁷) am 6. Oktober 1744 in der Ratsstube eine Übertretung der Bestimmungen, da „gestern abends etliche Officiers auf dem *Caffé* Hause mit Karten gespielt“. Trotz mehrerer Mahnungen hätten sich diese nicht von ihrem Treiben abbringen lassen.⁶⁸ Der Vorfall ereignete sich wohl noch im

⁶¹ Bärwald (wie Fußnote 1), S. 288.

⁶² Ebenda, S. 299.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ *Tit. XXIV C zu Nr. 1a, Taxationen 1732–1750* (wie Fußnote 31), Bl. 426v–429r; siehe auch Bärwald (wie Fußnote 1), S. 212 ff., mit Beschreibung des Gartens und der Gebäude.

⁶⁵ *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 8, S. 3664. Ab 1756 war Christian Leonhard Laub Besitzer des Gartens.

⁶⁶ *Tit. LXII C 2* (wie Fußnote 41), Bl. 155r, 11. Juni 1743.

⁶⁷ Zedler, Bd. 19 (1739), Sp. 1667.

⁶⁸ *Tit. LXII C 2* (wie Fußnote 41), Bl. 178r.

Kaffeehaus in der Katharinenstraße; zwei Jahre später betrieb Christiane Elisabeth Zimmermann ihr Café „in Herrn D. Wagners Hause“, das sich in der Reichsstraße⁶⁹ etwa gegenüber der Ecke Salzgäßchen befand.⁷⁰

Das Café in der Katharinenstraße übernahm nun Enoch Richter. Der bereits vermutete Zeitpunkt des Wechsels („spätestens 1746“⁷¹) kann nun auf Anfang 1746 konkretisiert werden (siehe den folgenden Abschnitt).

Die Tradition der Konzertveranstaltungen setzte Christiane Elisabeth Zimmermann in den ersten Jahren mit zumindest gelegentlichen Veranstaltungen fort. Am 29. Mai 1743 trat in ihrem Garten der „Vocal-Baßist, Mr. Fischer“ auf.⁷² Von 1745 bis 1751 spielte dort und im Zimmermannschen Kaffeehaus in der Stadt (ab 1746 in der Reichsstraße) Johann Gottlieb Görner mit seinem Collegium musicum.⁷³ Im Herbst 1751 erscheint der Name Zimmermanns in den städtischen Akten weder bei einer Aufzählung der Kaffeehäuser in der Stadt noch unter der Rubrik „an Eingegangenen“,⁷⁴ doch in den Adreßbüchern 1753 bis 1755 ist „Gottfried Zimmermanns Wittwe“ weiterhin als Kaffeehausbetreiberin in der Reichsstraße und im Garten genannt.⁷⁵ Im folgenden Jahr scheint sie ihr Café in der Reichsstraße aufgegeben zu haben, denn im Adreßbuch von 1756 ist es nicht mehr zu finden. Den Kaffeeschank im Grimmischen Steinweg betrieb sie aber noch bis zum Verkauf ihres Gartens im Jahr 1756.⁷⁶ Konzerte fanden in den letzten Jahren ihres Kaffeehausbetriebs wahrscheinlich nicht mehr statt.

Inzwischen hatte auch Zimmermanns Sohn Carl Heinrich sich selbständig gemacht.⁷⁷ Am 2. August 1752 beantragte er die Konzession für einen „Coffee-Schanck [...] wie ich denn auch zu dem Ende mit der jüngst verstorbenen Frau Pufendorffin Erben, wegen eines zu errichtenden Pacht-Contracts, in Tractaten stehe“.⁷⁸ Das ehemals von Johann August Puffendorf bewirtschaftete Kaffeehaus „in der Heu Straße“ (Hainstraße) im „Ersten Stock“ (gemeint

⁶⁹ Neumann (wie Fußnote 1), S. 26.

⁷⁰ *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 13, S. 6375f. Wagners Haus bestand aus zwei nebeneinanderliegenden Gebäuden, die bis etwa 1740/42 dem Juristen Andreas Wagner und dann seinen Erben gehörten. Nach der Häuserzählung von 1793: Nr. 538 und 539; die Gebäude sind nicht erhalten.

⁷¹ Neumann (wie Fußnote 1, S. 26) gibt an, daß die Übernahme durch Richter „höchstwahrscheinlich schon einige Jahre früher“ erfolgte.

⁷² Neumann (wie Fußnote 1), S. 20 (*Leipziger Zeitungen*).

⁷³ Bärwald (wie Fußnote 1), S. 211. Görner spielte auch in Schellhafers Haus in der Klostergasse.

⁷⁴ *Tit. LXII C 2* (wie Fußnote 41), Bl. 248 r+v, 24. November 1751.

⁷⁵ *Leipziger Adreß-Post-und Reise-Calendar*, 1753, S. 145; 1755, S. 163.

⁷⁶ Ebenda, 1756, S. 151.

⁷⁷ Bisher war er nur als „Zimmermann jun.“ bekannt.

⁷⁸ *Tit. LXII C 2* (wie Fußnote 41), Bl. 252 r–253 r (Zitat: Bl. 252 r).

ist das Erdgeschoß)⁷⁹ war 1751 „eingegangen“, da der Betreiber verstorben war.⁸⁰ Carl Heinrich Zimmermann erhielt für dieses Café mit Billardspiel am 31. August 1752 die Konzession.⁸¹ Die Lokalität befand sich unweit des Marktes, an der Stelle der heutigen Hainstraße 6.⁸² Das Görnersche Collegium musicum wechselte nun offenbar vom Kaffeehaus der Mutter zur Neueröffnung des Sohnes in die Hainstraße; erstmals trat es hier am 29. September 1752 auf.⁸³ Vielleicht fanden auch diese Veranstaltungen – wie die im ehemaligen Zimmermannschen Kaffeehaus in der Katharinenstraße – in einem größeren Raum mit einer Reihe von anschließenden straßenseitigen Zimmern in der zweiten Etage des Hauses statt.⁸⁴ Doch schon 1753 gab Zimmermann diese Räumlichkeiten wieder auf und mietete das ebenfalls in der Hainstraße gelegene ehemals Martin Schmied gehörige Kaffeehaus.⁸⁵ Auch dieses Café samt seiner Konzerte mit dem Görnerschen Collegium musicum bestand bis zum Beginn des Siebenjährigen Kriegs (1756).⁸⁶ Carl Heinrich Zimmermann durfte sein Café jedoch nur in der Hainstraße und nicht „vor denen Thoren“ betreiben.

⁷⁹ Ebenda, Bl. 147 r. Bestätigung des Mietverhältnisses Puffendorfs durch die Hausbesitzer Familie Keumer.

⁸⁰ Ebenda, Bl. 248 v. Auch Johann Augusts Bruder Johann Paul betrieb einen Kaffeeschank („in Trebens Hoffe“); siehe Bl. 67 v, 88 r–89 v.

⁸¹ Ebenda, Bl. 254 v und 255 r.

⁸² Nach der Häuserzählung von 1793: Nr. 341. Hausbesitzer war bis 1743/44 Johann Friedrich Keunert (wohl auch Keuner oder Keumer, vgl. Fußnoten 26 und 79) und ab 1744 Ferdinand August Hommel, siehe *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 8, S. 3791.

⁸³ Bärwald (wie Fußnote 1), S. 211. Siehe auch C. A. Grenser, *Geschichte der Musik in Leipzig 1750–1838*, hrsg. und transkribiert von O. W. Förster, Leipzig 2005, S. 6.

⁸⁴ Möglicherweise haben sich nur von diesem ehemaligen Konzertort noch einige historische Fragmente erhalten. Das Haus mußte zwar 1994 wegen Einsturzgefahr abgebrochen werden – 1997 entstand ein Neubau. In diesen wurden allerdings „etwa an der gleichen Stelle“ einige alte Teile einbezogen, darunter bemalte Deckenbalken aus dem 17. Jahrhundert in mehreren Etagen (auch in der zweiten). Der Neubau der Fassade übernimmt die Gestalt von 1879, siehe: *Leipzig. Dekorative Wandmalerei in Bürgerhäusern*, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen in Zusammenarbeit mit der Stadt Leipzig, Leipzig und Berlin 2000, S. 36 f. Nach freundlicher Mitteilung von Alberto Schwarz (Leipzig) waren die Deckenbalken um 1750 vermutlich unter einer Stuckdecke verborgen. Dennoch läßt sich die Lage und die Größe der Räume im wesentlichen nachvollziehen.

⁸⁵ *Leipziger Adreß- Post- und Reise-Calendar*, 1753, S. 145: „auf der Haynstraße, im Schmiedischen Hause“. Nach der Häuserzählung von 1793: Nr. 209, siehe *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 8, S. 3786. Das Gebäude ist nicht erhalten.

⁸⁶ Bärwald (wie Fußnote 1), S. 211.

Das Richtersche Kaffeehaus

Spätestens ab 1731, nachdem er die Witwe des Kaffeehaus-Betreibers Johann Zehler geheiratet hatte, führte Enoch Richter dessen Kaffeeschank weiter. Die Konzession dafür hatte jedoch nur die Zehlerin erhalten, allerdings nur für die Zeit ihres Witwenstands; mit ihrer Wiederverheiratung erlosch diese und sie war auch nicht auf Enoch Richter übertragbar. Deshalb wurde dieser am 23. Oktober 1731 auf die Ratsstube bestellt, wo er sich erklären mußte. Zu seiner Verteidigung brachte er vor, er sei der Meinung gewesen, die Zehlersche Konzession habe weiterhin Gültigkeit, da sein „Eheweib auch den Coffee Schanck triebe und Billard hielte“.⁸⁷ Davon unbeeindruckt ordnete die Stadt die sofortige Schließung des Kaffeehauses an. Daraufhin verfaßte Richter noch am selben Tag ein Schreiben, in dem er seinen „bis hero begangen Fehler“ einsah und zu entschuldigen suchte,⁸⁸ doch erst nach einer zweiwöchigen Sperre durfte er seinen Betrieb samt Billardtisch wieder öffnen.⁸⁹ Ob sich der ehemalige Zehlersche Kaffeeschank bereits „am Marckte, in Hrn. D. Altners Hause“ (Ecke Thomasgäßchen) befand, wo Richter spätestens ab 1732 sein Kaffeehaus betrieb,⁹⁰ oder ob seine erste Kaffeestube sich anderswo befand, geht aus den Akten nicht hervor.

Daß Richter und Zimmermann sich 1735 zur Bekämpfung der illegalen Kaffeestuben zusammentaten (siehe oben), bestätigt, daß die beiden zu den angesehensten Kaffeehausbetreibern der Stadt gehörten. Das Kaffeehaus am Marktplatz betrieb Richter bis mindestens 1736,⁹¹ ab etwa 1738 führte er ein Café (ebenfalls mit Billard) im Barfußgäßchen, Ecke Klostergäßchen.⁹² Die Angaben zu seinem neuen Betrieb stammen von Johann Friedrich Weißleder,⁹³ einem ehemaligen Angestellten Richters, der im März 1746 die Konzession für die Übernahme von dessen Kaffeehaus im „Eberleinischen

⁸⁷ *Tit. LXII C 1* (wie Fußnote 39), Bl. 158r. Johann Zehler hatte die Konzession am 23. Dezember 1727 erhalten, siehe Akte *Tit. LXII C 2* (wie Fußnote 41), Bl. 27 r.

⁸⁸ *Tit. LXII C 1* (wie Fußnote 39), Bl. 161r–162r (Zit. Bl. 161v).

⁸⁹ Wiedereröffnung am 8. November 1731, siehe die Akten *Tit. LXII C 2* (wie Fußnote 41), Bl. 35v und 36r, sowie *Tit. LXII C 1* (wie Fußnote 39), Bl. 170r.

⁹⁰ Neumann (wie Fußnote 1), S. 22 (Adreßkalender 1732); *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 1, S. 23, nach der Häuserzählung von 1793: Nr. 170. Christian Georgius Altner erwarb das Haus 1731.

⁹¹ Neumann (wie Fußnote 1), S. 22 (Adreßkalender 1736).

⁹² *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 1, S. 335. Nach der Häuserzählung von 1793: Nr. 182. Das Gebäude gehörte ab 1729 Juliana Eberlein und davor dem Maler David Hoyer und seinen Erben. 1754 erwarb es der „Gasthalter“ Johann Friedrich Weißleder und 1846 Johann Gottfried Zill, der dort eine Bierschenke einrichtete. Im Nachfolgebau existiert noch heute die Gaststätte „Zills Tunnel“.

⁹³ Auch Weißleder veranstaltete später Konzerte, z. B. 1755/56 in seinem Garten „vor

Hauße in Barfuß-Gäßgen“ beantragte und dazu vermerkte: „darinnen Zeithero Herr Enoch Richter, bey dem ich 8: Jahr in Diensten gewesen, den *Coffee-Schanck* getrieben und *Billard* gehalten, um gleiche Nahrung darinnen zu *exerciren* gesonnen bin“. ⁹⁴ Daß Richter dieses Kaffeehaus aufgab, war wohl durch seine Übernahme des ehemaligen Zimmermannschen Kaffeehauses in der Katharinenstraße bedingt. Außerdem bewirtschaftete Richter weiterhin seinen „auf der Hintergaße gelegenen Garten“, den er 1743 erworben und für den er am 27. Juni desselben Jahres die Konzession erhalten hatte. ⁹⁵ Einige Jahre später durfte er dort sogar drei Billardspiele führen, was äußerst selten genehmigt wurde. ⁹⁶

Bekanntlich organisierte Richter schon ab den 1730er Jahren gelegentlich Konzerte mit unterschiedlichen Ensembles, die zum Beispiel im Kaffeehaus am Markt oder vereinzelt auch im Freien auftraten. ⁹⁷ Um die Bedingungen für den Konzertbetrieb zu verbessern, begann er Ende 1743 mit den Planungen für einen neuen „Garten Saal“, in dem ab 1744 regelmäßig Musikaufführungen stattfanden. ⁹⁸ Nach seiner Übernahme des Kaffeehauses in der Katharinenstraße im Jahr 1746 sind auch dort Konzerte nachweisbar, oftmals unter der Leitung von Carl Gotthelf Gerlach. ⁹⁹ Ob Gerlach bei Richter auch schon im Barfußgäßchen spielte, ist fraglich. Eine allerdings erst aus dem frühen 19. Jahrhundert stammende Notiz von Carl August Grenser könnte hierfür ein Indiz liefern. So habe bereits 1745 „Hr. Gerlachen bey Hr. Enoch Richtern, in Zukunft auf der Catharinen Straße, Sommerszeit in seinem Garten auf der Hintergasse“ Collegium musicum gehalten. ¹⁰⁰ Erst

dem Thomas-Pförtgen“, meistens mit dem „Großen Concert“; siehe Bärwald (wie Fußnote 1), S. 238.

⁹⁴ *Tit. LXII C 2* (wie Fußnote 41), Bl. 179r+v (Zit. Bl. 179r), Konzessionsantrag von Johann Friedrich Weißleder am 14. März, Genehmigung am 30. März 1746.

⁹⁵ *Tit. LXII C 2* (wie Fußnote 41), Bl. 159r (siehe auch Bl. 156r–157r). Der Garten hatte nach der Häuserzählung von 1795 die Nr. 1216, siehe *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 14, S. 6857 (unter Schützenstraße).

⁹⁶ *StAL, Tit. LXII C 3 a, Die Über das concedirte Billard-Spiel auch den Thee- und Coffee-Schanck ausgestellte Reverse*, Bl. 27 v. Die Aufzählung der Billardtische im Grimmischen Viertel vom 22. Februar 1755 nennt auch einen Billardtisch bei der „Fr. Zimmermannin“ (aufgestellt im Garten), Bl. 27 r.

⁹⁷ Neumann (wie Fußnote 1), S. 22 (Adreßkalender 1736); Bärwald (wie Fußnote 1), S. 219 und S. 221 f.

⁹⁸ Bärwald (wie Fußnote 1), S. 219 ff.

⁹⁹ Neumann (wie Fußnote 1), S. 26 (Adreßkalender 1746); Bärwald (wie Fußnote 1), S. 218 ff.

¹⁰⁰ C. A. Grenser, *Geschichte der Musik in Leipzig*. Das Zitat stammt nicht aus der Veröffentlichung (vgl. Fußnote 83), sondern aus dem unveröffentlichten Teil des zwischen 1814 und 1838 entstandenen Manuskripts (Stadtgeschichtliches Museum Leipzig).

1757 kam es wegen des Siebenjährigen Krieges zu einer Unterbrechung¹⁰¹; nach dessen Ende (1763) wurden die Konzertveranstaltungen jedoch wieder aufgenommen.¹⁰²

Die Leipziger Kaffeehäuser waren zu dieser Zeit offenbar noch immer nicht offiziell für Frauen zugänglich. Es finden sich in der Literatur zwar Hinweise auf deren Anwesenheit,¹⁰³ doch widersprechen diese weiterhin bis mindestens Mitte der 1770er Jahre den Konditionen für das Betreiben von Kaffeehäusern.¹⁰⁴

Richters Unternehmungen erwiesen sich als außerordentlich erfolgreich. So erwarb sein Sohn Georg Wilhelm Richter (1735–1800), der inzwischen auch als Weinhändler tätig war, im Jahr 1770 eines der prächtigsten Häuser der Stadt, das als Romanus-Haus bekannte Gebäude in der Katharinenstraße, Ecke Brühl.¹⁰⁵ Den Kaffeehausbetrieb samt Konzertveranstaltungen in der Katharinenstraße und im Garten an der Hintergasse – seit 1770 ebenfalls im Besitz von Georg Wilhelm Richter¹⁰⁶ – führten Vater und Sohn vorerst gemeinsam fort: In den Adreßkalendern ist noch Enoch Richter genannt, aber spätestens ab Januar 1772 lief die Konzession auf den Namen des Sohnes.¹⁰⁷ Ab 1773 schließlich taucht Enoch Richter in den Adreßbüchern nicht mehr unter der Rubrik „Oeffentliche Caffeeschenken“ auf. Dennoch blieb er weiterhin im Kaffeehausbetrieb aktiv, wie eine vermutlich von ihm selbst initiierte Eingabe vom 2. September 1774 an die Stadt belegt. Das siebenseitige Schreiben unterzeichnete zuerst der etwa 78 Jahre alte Richter und nachfolgend acht weitere Kaffeehausbetreiber, darunter auch eine Witwe. Beklagt werden darin erneut der ungenehmigte Ausschank von Kaffee, Wein und Bier, das

¹⁰¹ Bärwald (wie Fußnote 1), S. 223.

¹⁰² *Leipziger Adreß-Post-und Reise-Calender*, z. B. 1764, S. 157, 194. Siehe auch Grenser (wie Fußnote 83), z. B. S. 14 (1763), S. 17 (1766, nun „Sonntagskonzerte“), S. 20 (1767), S. 23 (1769), S. 24 (1770), S. 26 (1771, 1772).

¹⁰³ Zum Beispiel J. G. Franz, *Das nach der Moral beschriebene Galante Leipzig in den seltsamen Begebenheiten des Barons von E ... und seines Hofmeisters Baron von Ehrenhausen*, Eleutheropolis [Hamburg] 1768, S. 35 f. (Kaffeeärten), S. 62 f. (Klassifizierung der Kaffeehäuser), S. 66 f. (Ballabend in einem Kaffeehaus).

¹⁰⁴ *Tit. LXII C 3 a* (wie Fußnote 96). Hier sind mehrere Konzessionen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit unverändertem Textvordruck enthalten (z. B. betr. 1776, Bl. 179 r). Spätestens ab 1797 gab es neue Vordrucke, in denen sich das Verbot von Frauen anscheinend nur auf die Bedienung bezieht: „keine liederlichen, oder sonst verdächtigen Weibspersonen anstellen [...] blos durch Mannspersonen bedienen lassen“ (Bl. 188 v).

¹⁰⁵ *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 9, S. 4361. Nach der Häuserzählung von 1793: Nr. 363 [a].

¹⁰⁶ Ebenda, Bd. 14, S. 6857 (unter Schützenstraße).

¹⁰⁷ *Leipziger Adreß-Post-und Reise-Calender*, 1771 (S. 194 und 224), 1772 (S. 195 und 226); und *Tit. LXII C 3 a* (wie Fußnote 96), Bl. 126 v.

Billardspielen sowie die Veranstaltung von Bällen mit „Weibs-Personen, von deren sittlichen Character zu reden uns nicht zu kommt“ durch den Tanzmeister Christoph Gottlieb Hänsel. Dem wurde das eigene Verhalten der Unterzeichner entgegengestellt, die der

uns erteilten *Concessionen* gemäß [...] daher kein verdächtiges Frauenzimmer, weder bey uns aufhalten, noch zu Aufwärterin haben, keine Gelegenheit unsre Gäste zu verführen geben, und daß wir uns immer als ehrliche Männer bey Leuthen, die bey uns aus- und eingehen, bekannt gemacht.¹⁰⁸

Ob Richter mit dieser Eingabe seinen vielleicht noch bestehenden „alten“ Kaffeeschank in der Katharinenstraße retten wollte (unausgesprochen auch gegen die Konkurrenz seines Sohnes?) oder das spätestens 1773 von Georg Wilhelm Richter im Romanus-Haus eröffnete „Assemblée publique“ verteidigte, geht aus den Akteneinträgen nicht hervor. Sein Sohn jedenfalls hat diese Eingabe nicht unterzeichnet, was vielleicht auch damit zusammenhing, daß seine Neueröffnung offiziell nicht unter die Kaffeehäuser zählte.¹⁰⁹ Dennoch war das neue Lokal bald weithin als Richters Kaffeehaus bekannt und erlangte Berühmtheit „in ganz Europa und einem Theile von Amerika und Asia“,¹¹⁰ als Treffpunkt für Künstler, Literaten, Verleger und Handelsreisende. Auch Konzerte fanden hier regelmäßig statt. Im Adreßbuch von 1773 unter der Rubrik „Die musicalischen Collegia“ heißt es:

Das ehemals von Herr Enoch Richtern aufgerichtete, nunmehr aber der Aufsicht seines Sohnes, Herrn Wilhelm Richters, überlassene Concert; in der Catharinenstraße an der Ecke nach dem Brühle, in dem bekannten weiland Romanischen, itzt Richterischen, zur Assemblée publique eingerichteten Hause, wöchentlich einmahl, im Sommer aber in dem Richterischen Garten vor dem Grimmischen Thore auf der Hintergasse.¹¹¹

Über die Konzerte ist bislang wenig bekannt; so veranstaltete „d. 9. Sept. [1779] [...] der Coffetier G. W. Richter in seinem Garten ein Concert bey Illumination [...], wobey ein Gesang musikalisch aufgeführt wurde, auch die Schlittenfahrt, von Leopold Mozart; so wie andre neue Musikalien von guten Meistern. Einlaßbillets à 16 Gr. Anfang Nachmittag um 4 Uhr; um 7 Uhr fängt

¹⁰⁸ *Tit. LXII C 3 a* (wie Fußnote 96), Bl. 165 r–168 r (Zitate: Bl. 166 r+v). Die Stadt reagierte, gemessen an früher üblichen Strafen, eher moderat: Hänsel erhielt seine Konzession zu den üblichen Bedingungen.

¹⁰⁹ In den Adreßkalendern nicht unter Kaffeehäuser vermerkt, aber als bedeutendes Leipziger Café erwähnt z. B. bei J. G. Schulz, *Beschreibung der Stadt Leipzig*, Leipzig 1784, S. 428.

¹¹⁰ F. G. Leonhardi, *Leipzig um 1800*, hrsg. von K. Sohl, Leipzig 2010, S. 363.

¹¹¹ *Leipziger Adreß-Post und Reise-Calender*, 1773, S. 232.

die Schlittenfahrtmusik an“.¹¹² Nach „einiger Zeit“ der Unterbrechung wurden die Aufführungen im Garten und im Romanus-Haus ab 1784¹¹³ – drei Jahre nach der Eröffnung der Gewandhauskonzerte – bis 1791 wieder regelmäßig veranstaltet.¹¹⁴ Eine Änderung trat erst mit dem Wegfall der Gartenkonzerte 1792 ein.¹¹⁵ Um 1792/93 verkaufte Georg Wilhelm Richter den Garten,¹¹⁶ in dem fast ein halbes Jahrhundert hindurch Musikaufführungen stattgefunden hatten. 1793/94 veräußerte er zudem das Romanus-Haus.¹¹⁷ Zur Erinnerung an das weithin berühmte Kaffeehaus entstand 1794 ein Kupferstich¹¹⁸ – eine Kaffeehauszene, in der ausschließlich Männer dargestellt sind.

¹¹² Grenser (wie Fußnote 83), S. 34.

¹¹³ Schulz (wie Fußnote 109), S. 427. Siehe auch Grenser (wie Fußnote 83), S. 36 und 41.

¹¹⁴ *Leipziger Adreß-Post-und Reise-Calender*, 1791, S. 211.

¹¹⁵ Nicht mehr genannt in den Leipziger Adreßkalendern von 1792 und 1793.

¹¹⁶ *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 14, S. 6857 (unter Schützenstraße).

¹¹⁷ *Anders Häuserchronik* (wie Fußnote 2), Bd. 9, S. 4361. Nach Einstellung des Kaffeehausbetriebes gründete G. W. Richter 1793 die Gesellschaft „Place de Repos“, siehe Leonhardi (wie Fußnote 110), S. 363 f.

¹¹⁸ Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Kupferstich von Johann Jakob Wagner.

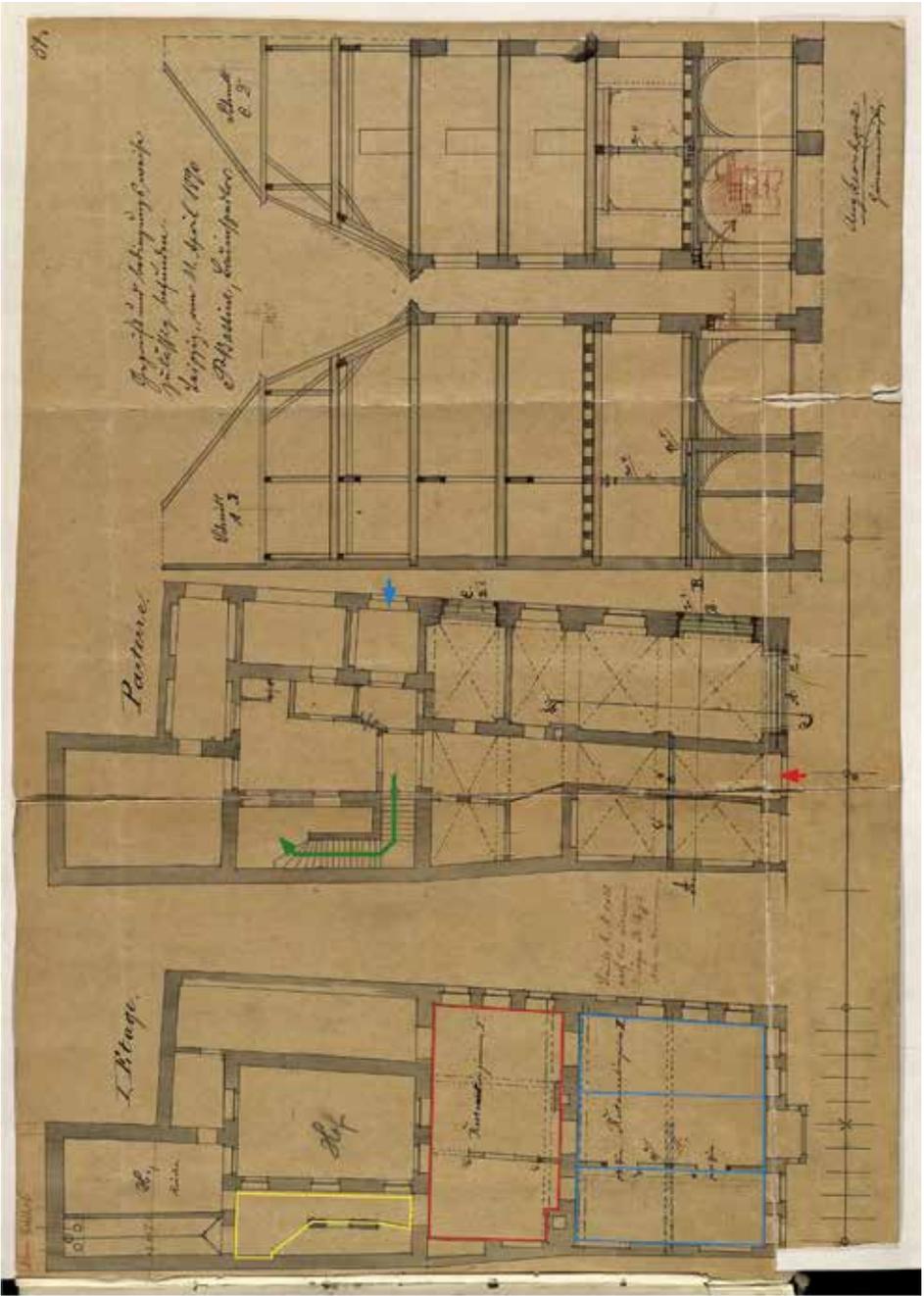


Abbildung:

Das Zimmermannsche, später Richtersche Kaffeehaus in der Katharinenstraße, Ecke Böttchergäßchen. Bauzeichnung vom 29. März 1890, Stadtarchiv Leipzig, *Bauakten 3790*, Bl. 51. Die Grundrisse der ersten Etage (entspricht der zweiten, ehemals von Zimmermann genutzten Etage) und des Erdgeschosses („Parterre“) zeigen den baulich veränderten Zustand am Ende des 19. Jahrhunderts.

Die Raumsituation zur Bach-Zeit ist farblich markiert:

Der Eingang Katharinenstraße (roter Pfeil) führte in die gewölbten Kaffeestuben im Erdgeschoß, der Zugang vom Böttchergäßchen (blauer Pfeil) durch das Seitengebäude zur Treppe (grün), die in eine Diele (gelb) mündete. Von dort erfolgte der Zugang zum Saal (rot), dem sich drei Kaffeestuben (blau) anschlossen.

Das Gebäude wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Gehörte die Oboe da caccia zu Bachs Weimarer Kantateninstrumentarium?

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

Ulrich Prinz zum 80. Geburtstag

I

Unsere Fragestellung lenkt den Blick auf zwei Weimarer Kantaten Bachs, die nur in Leipziger Umarbeitungen erhalten sind, und sie bezieht sich mit der Oboe da caccia auf eine Sonderform der Oboe, die in der Kirchenmusik Bachs eine wichtige Rolle spielt. Dabei handelt es sich um eine Nebenform der bei Bach gewöhnlich als „Taille“ bezeichneten herkömmlichen Tenor-Oboe in *f*. Während diese weiterhin in Gebrauch blieb, begann die Oboe da caccia im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts,¹ sich zu einem eigenen Instrumententypus zu entwickeln, der sich, bei gleicher Stimmung, äußerlich von der traditionell in gestreckter Form gebauten Taille durch das gebogene und mit Leder überzogene Korpus und die ausladende trichterförmige Stürze unterscheidet. Wie Ulrich Prinz in seinem Standardwerk über *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium* darlegt,² haben die beiden Schwesterinstrumente bei Bach trotz gelegentlicher begrifflicher Unschärfen und Überschneidungen grundsätzlich verschiedene Funktionen: Die Taille ist ein typisches Ensembleinstrument für die Mittellage des Holzbläasersatzes, das stets nur als Teil einer Oboengruppe, nie aber als Soloinstrument auftritt, während die

¹ Zur Datierung der Entwicklung vgl. H. O. Koch, *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1980, Kapitel 2.2.3.2 „Die Tenor-Oboen“, S. 75–82, besonders S. 76 ff.: Koch vermutet eine parallel zum Aufkommen der Oboe d’amore um 1717 einsetzende Entwicklung. Die beiden einzigen aus der Werkstatt von Johann Heinrich Eichentopf in Leipzig erhaltenen Instrumente tragen die Jahreszahl 1724; vgl. dazu P. T. Young, *4900 Historical Woodwind Instruments. An Inventory of 200 Makers in International Collections*, London 1993, S. 68. Nach R. Dahlqvist, *Taille, Oboe da Caccia and Corno Inglese*, in: *The Galpin Society Journal* 26 (1973), S. 58–71, dort S. 63 (ergänzt durch Dahlqvists Nachtrag *Waldhautbois*, ebenda, 29 [1976], S. 126 f.), erwarb der Zerbster Hof schon 1722 über den Leipziger Oboisten Johann Caspar Gleditsch „2 Paar Waldhautbois“, bei denen es sich um Oboi da caccia aus der Werkstatt Eichentopfs gehandelt haben dürfte.

² U. Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Stuttgart und Kassel 2005 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 10.), Kapitel „Hautbois da caccia, Taille“, S. 360–389. Zur Terminologie und zu den unterschiedlichen Funktionen von Taille und Oboe da caccia vgl. besonders S. 383 ff.

Oboe da caccia bevorzugt als Obligatinstrument eingesetzt wird – sei es solistisch, sei es in Verbindung mit einer zweiten Oboe da caccia oder mit anderen Instrumenten.³

Bei den erwähnten beiden nur noch in Leipziger Fassungen erhaltenen Weimarer Kantaten, von denen im folgenden die Rede sein soll, stellt sich die Frage, ob in den Originalfassungen eine Oboe da caccia besetzt war. Zum einen betrifft dies die Kantate „Ärgre dich, o Seele, nicht“ BWV 186a,⁴ die, für den 3. Advent bestimmt, in Weimar wahrscheinlich am 13. Dezember 1716 zum ersten Mal aufgeführt wurde.⁵ Die Originalquellen der Kantate sind verschollen; erhalten ist lediglich der Text von Salomon Franck, abgedruckt in dessen *Evangelischen Sonn- und Fest-Tages-Andachten* (Weimar und Jena 1717). Bach hat die Kantate, die in Leipzig wegen des adventlichen Tempus clausum nicht verwendbar war, 1723 zu der gleichnamigen Kantate BWV 186 für den 7. Sonntag nach Trinitatis umgearbeitet und sie dabei mit der Hilfe eines unbekanntes Textdichters von 6 auf 11 Sätze erweitert.⁶ Bei den Ergänzungen handelt es sich um vier Rezitative und zwei Strophen eines Chorals. Beibehalten wurden der Eingangssatz der Originalfassung und die vier Arien (die hier ohne Vermittlung von Rezitativen aufeinanderfolgten); nicht übernommen wurde der Weimarer Schlußchoral.

Bei dem zweiten Weimarer Werk handelt es sich um die Kantate „Alles, was von Gott geboren“ BWV 80a,⁷ die für den Sonntag Oculi bestimmt war und ihre erste Aufführung wahrscheinlich am 15. März 1716 erlebte.⁸ Auch hier sind zur Musik der Urfassung keine Originalquellen überliefert; der Text ist aber ebenfalls in einem Jahrgangsdruk enthalten, nämlich in Francks *Evangelischem Andachts-Opffer [...] in geistlichen Cantaten* (Weimar 1715). Während die Rezitative und Arien der Kantate nur in den späteren Leipziger

³ Die unterschiedlichen Funktionen von Taille und Oboe da caccia bei Bach werden bereits 1973 von Dahlqvist (wie Fußnote 1), S. 61, beschrieben, doch vertritt dieser die Ansicht, daß Bach in Leipzig mit *Taille* und *Hautbois da Caccia* ein und dasselbe Instrument meint. „Taille“ sei lediglich eine Stimmbezeichnung, die (ähnlich wie „Principale“ für die dritte Trompete) die Funktion der Oboe da caccia im Bläsersatz angebe (S. 62).

⁴ Literatur: NBA I/1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1955), S. 89–97 (zu BWV 186a); NBA I/18 Krit. Bericht (A. Dürr, L. Treitler, 1967), S. 27–55 (A. Dürr; zu BWV 186); Dürr St 2, S. 50f.

⁵ Dürr St 2, S. 65.

⁶ Ausgabe: NBA I/18, S. 15–54.

⁷ Literatur: NBA I/8.1–2 Krit. Bericht (C. Wolff, 1998), S. 91f. (zu BWV 80a); NBA I/31 Krit. Bericht (F. Rempff, 1988), S. 47–97 (zu BWV 80b und BWV 80); Dürr St 2, S. 45f.

⁸ Zum Aufführungsdatum siehe K. Hofmann, *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, BJ 1993, S. 9–29, speziell S. 28.

Kantatenfassungen vorliegen, ist der Schlußchoral unabhängig von der Kantate in verschiedenen Sammlungen Bachscher Choralsätze überliefert⁹ und trägt heute die Werknummer BWV 303.¹⁰ An entlegener Stelle liegt außerdem eine Angabe zur Besetzung der Weimarer Kantate vor: Nach dem Breitkopf-Katalog von 1761, in dem Abschriften der Kantate angeboten wurden, war das Werk mit einer Oboe, zwei Violinen, Viola, vier Singstimmen und Continuo („Basso ed Organo“) besetzt.¹¹

Da in Leipzig an Oculi wie an allen Passionssonntagen nicht musiziert wurde, hat Bach die Kantate zur Verwendung am Reformationsfest umgestaltet. Die Umarbeitung erfolgte in zwei zeitlich auseinanderliegenden Schritten: Um 1728–1731 entstand aus dem Weimarer Werk die Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ BWV 80b, von der allerdings nur der eröffnende vierstimmige Choralsatz und der Anfang des 2. Satzes überliefert sind. Die Umgestaltung bestand offenbar bereits bei dieser ersten Bearbeitung in der Einbeziehung aller vier Strophen des Luther-Liedes. Dieses war schon in der Weimarer Fassung in der einleitenden Baß-Arie als instrumentaler Cantus firmus und mit seiner 2. Strophe als Schlußchoral präsent gewesen.

In einem zweiten Schritt irgendwann in den 1730er oder 1740er Jahren arbeitete Bach die erste Leipziger Fassung zu der Reformationskantate BWV 80 um, ersetzte dabei den schlichten vierstimmigen Choralsatz, der die Kantate bis dahin eröffnet hatte, durch einen großangelegten vollstimmigen Eingangschor und erweiterte die Besetzung des 5. Satzes, „Und wenn die Welt voll Teufel wär“.¹²

Leider sind die Leipziger Endfassungen der beiden Weimarer Kantaten nicht im Autograph überliefert. So lassen sich die Bearbeitungsmaßnahmen nicht unmittelbar aus dem Erscheinungsbild der Quellen erschließen. BWV 186 liegt in einer von Bachs Kopist Bernhard Christian Kayser¹³ geschriebenen Partitur (*P* 53) vor, die offenbar im Auftrag Bachs gefertigt und anschließend

⁹ Vgl. NBA III/2.1–2 (F. Rempp, 1991, 1996), Teil 1, S. 10 sowie Teil 2, S. 148; dazu Krit. Bericht, Teil 1, S. 21–30 (Quellen A 1–3) und S. 42; Teil 2, S. 42–70 (Quellen F 1–4) sowie S. 270.

¹⁰ Den Nachweis der Zugehörigkeit zu BWV 80a führt W. Breig, *Der Schlußchoral von Bachs Kantate Ein feste Burg ist unser Gott (BWV 80) und seine Vorgeschichte*, in: *Liedstudien*. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag, hrsg. von M. Just und R. Wiesend, Tutzing 1989, S. 171–184.

¹¹ Dok III, Nr. 711 (S. 161).

¹² Für den Schlußchoral griff Bach spätestens bei der zweiten Leipziger Bearbeitung auf den entsprechenden Weimarer Satz zurück, unterlegte ihm die 4. Strophe und unterzog ihn einer gründlichen kompositorischen Revision. Im einzelnen dazu Breig (wie Fußnote 10).

¹³ Zum Schreiber und zu Bachs Revision vgl. NBA IX/3 (Y. Kobayashi, K. Beißwenger, 2007), Textband, S. 60 und 201.

von diesem in Einzelheiten revidiert wurde. Wie Alfred Dürr sicher zu Recht annimmt, hat der Kopist sie anhand der Weimarer Originalpartitur Bachs und gesonderter Vorlagen mit den Leipziger Ergänzungen zusammengestellt.¹⁴

Die Kantate BWV 80 ist in einer Partiturabschrift von Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol überliefert (*P 177*).¹⁵ Von der vorausgehenden Leipziger Fassung BWV 80b hat sich nur das erste Blatt der autographen Partitur in stark fragmentierter Form erhalten.¹⁶ Danach begann die Kantate in dieser Fassung mit einem schlichten vierstimmigen Choralatz, dann folgte Satz 2 in der in BWV 80 überlieferten Form.

Es gibt gute Gründe anzunehmen, daß die Übernahme der Weimarer Kantatensätze in die Leipziger Fassungen bei beiden hier zur Diskussion stehenden Werken ohne tiefere Eingriffe in die musikalische Substanz erfolgte. Sinn und Zweck der Bearbeitung war es ja gerade, das Vorhandene zu bewahren und ohne großen Aufwand der Weiterverwendung zuzuführen. Nicht auszuschließen ist freilich, daß die abweichende Stimmtonpraxis in Leipzig Transpositionen und Uminstrumentierungen erforderte; auch mögen Umbesetzungen und Besetzungserweiterungen fallweise aus künstlerischen, praktischen und raumakustischen Gründen hinzugekommen sein. Die Tonart der Leipziger Fassung ist also nicht unbedingt auch diejenige des Weimarer Originals; und ähnlich ist bei der vokalen und instrumentalen Besetzung der einzelnen Sätze mit Abweichungen von den Weimarer Vorlagen zu rechnen. Wie sich zeigen wird, sind die Parameter Tonart und Besetzung eng miteinander verknüpft.

II

Die Frage nach der Beteiligung einer Oboe da caccia stellt sich bei der Weimarer Kantate BWV 186a für Satz 3, „Messias läßt sich merken“. Dieser Satz kehrt in BWV 186 in parodierter Form als Satz 5 mit dem Textbeginn „Mein Heiland läßt sich merken“ wieder. Nach der Leipziger Originalpartitur *P 53* (siehe Abbildung 1) handelt es sich um eine Tenor-Arie mit einem Obligatinstrument und Generalbaß. Der Satz steht in d-Moll. Das Obligatinstrument ist im Altschlüssel notiert. Die Angaben zur Besetzung sind widersprüchlich: Die Arie trägt die Überschrift „Aria. Hoboe da Caccia“, wobei mit dem ersten Buchstaben von *Hoboe* ein ursprünglich anderer Wortbeginn

¹⁴ NBA I/18 Krit. Bericht, S. 30 und 37; ähnlich Dürr St 2, S. 51.

¹⁵ Zu dieser und weiteren Quellen siehe NBA I/31 Krit. Bericht, S. 47 ff. (BWV 80b), 53 ff. (BWV 80). Die Abschrift *P 177* ist allerdings nicht ganz vollständig: Es fehlen die für die 2. Bearbeitung ergänzten Holzbläserstimmen zu Satz 5; sie sind aber in einer Bearbeitung dieses Satzes durch Wilhelm Friedemann Bach erhalten (US-Wc, *ML 96. B 188*).

¹⁶ Rekonstruktion (Fotomontage) in NBA I/31 (F. Remp, 1988), S. VIII f.

überschrieben ist. Im Widerspruch zu der Überschrift ist zu Beginn des Instrumentalsystems in kleinerer Schrift (und teils auf Rasur) vermerkt: „Hob: 1., Viol: 1. | viol 2.“. Diese zweite Besetzungsangabe soll vermutlich diejenige der Satzüberschrift ersetzen. Ein möglicher Grund dafür liegt auf der Hand: Mit dem Tonumfang $d-e^2$ liegt die Stimme für die Oboe da caccia zu tief; deren tiefster Ton ist f . Die Übertragung des Parts an Oboe und Violinen bedeutete, was hier nicht ausdrücklich vermerkt ist, eine Versetzung in die nächsthöhere Oktave.

Alfred Dürr hat sich mehrfach mit der hierzutage tretenden Problematik auseinandergesetzt¹⁷ und dabei stillschweigend angenommen, daß der Besetzungsvermerk der Satzüberschrift die Weimarer Originalbesetzung angibt. Die in der Leipziger Partitur notierte Tonart – für die Kantate als Ganzes (Satz 1) g-Moll, für die Arie d-Moll – war nach Dürrs Überzeugung auch die des Weimarer Originals und dort als Chorton-Notation zu verstehen gewesen. Für die Oboe da caccia geht Dürr von der Erfahrungstatsache aus, daß die Holzbläser nach Weimarer Stimmtonpraxis im Kammerton spielten, der fallweise eine Sekunde oder kleine Terz unter dem Chorton der Singstimmen, Streicher und Continuo-Instrumente lag, und ihre Stimmen dementsprechend eine Sekunde oder kleine Terz höher notiert wurden.

Die von Dürr für die Arie vorgeschlagene Lösung besteht in der Annahme, daß in Weimar der Continuo in d-Moll (Chorton) und die Oboe da caccia eine kleine Terz höher in f-Moll (Kammerton) spielte. Eine entsprechende Rekonstruktion des Notentextes hat Dürr 1955 vorgelegt.¹⁸ Der Obligatpart hat hier den Umfang $f-g^2$ unter Einschluß von ges^2 .¹⁹ In Griffschrift, eine Quinte höher notiert, hätte der Part den Umfang c^1-d^3 mit des^3 , die Tonart wäre c-Moll.

Gegen diese Lösung ergeben sich Bedenken verschiedener Art.²⁰ Einen möglichen Einwand sieht Dürr selbst:²¹ Geht man davon aus, daß das d-Moll der

¹⁷ Siehe oben, Fußnote 4.

¹⁸ NBA I/1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1955), S. 93–97.

¹⁹ Der Ton g^2 tritt in T. 12 auf, ges^2 in T. 25 und 26.

²⁰ Grundsätzlich ablehnend äußert sich Dahlqvist (wie Fußnote 1), S. 62f. Dabei geht er allerdings teilweise von falschen Voraussetzungen aus, bezeichnet den Titel „Aria. Hoboe da Caccia“ als nachträglichen Zusatz von der Hand eines weiteren Kopisten, schreibt diesem auch den in Wirklichkeit autographen Vermerk „à Taille“ am Beginn des 1. Satzes zu und zieht daraus Schlüsse auf die Weimarer Originalpartitur. Auch bietet seiner Ansicht nach das tiefe d der fraglichen Stimme keinen ausreichenden Grund für Dürrs Annahme eines kammertönigen Weimarer Oboe-da-caccia-Parts, da unspielbare Tieftöne in Stimmen für dieses Instrument beziehungsweise für Taille öfter vorkämen, wenn sie nach einer Viola-Stimme kopiert wurden. Es sei wahrscheinlicher, daß der Part in Weimar für Oboe I und Violine I/II bestimmt war und die Oboe da caccia erst in Leipzig hinzugefügt wurde (S. 63).

²¹ Dürr St 2, S. 50f.; NBA I/18 Krit. Bericht, S. 44.

Arie schon in der Weimarer Partitur stand und dort den Chorton bezeichnete, so hätten die Tonarten des Eingangschors, g-Moll, und des Duetts Satz 5 (in BWV 186 Satz 10), c-Moll, für die im Tutti mitwirkenden Oboen bei entsprechender Kleinterztransposition praktisch unspielbare Tonarten mit sich gebracht, nämlich b-Moll für den Eingangschor, es-Moll für das Duett. Da die Oboen aber in diesen Sätzen nach der Leipziger Partitur nur *colla parte* die Streicher verstärken, sind sie satztechnisch gesehen entbehrlich, und Dürr nimmt daher an, daß sie in Weimar gar nicht beteiligt waren. Daß in einer sonst bläserlosen Kantate ein Oboist in einer einzelnen Arie mit einem anspruchsvollen Solopart für sein Sonderinstrument aufgetreten wäre, bleibt allerdings schwer vorstellbar.

Bedenken gegen Dürrs Lösung ergeben sich aber auch im Blick auf den Tonumfang des Parts: In aller Regel führt Bach die Oboe da caccia in der Höhe maximal bis f^2 ; die Töne fis^2/ges^2 und g^2 kommen bei rein solistischem Stimmverlauf (das heißt: ohne mitgehende Violinen) normalerweise²² nicht vor.²³ Wir hätten es also mit einer auffälligen Ausnahme zu tun. Die Tonart f-Moll, gegriffen als c-Moll, ist zwar, wie Dürr betont, auf der Oboe da caccia spielbar;²⁴ die dabei auftretende Häufung von Gabelgriffen ist allerdings spieltechnisch und klanglich eher ungünstig.

Endlich bleibt auch zu bedenken, daß der Schreibfehler bei dem Wort „Hoboe“ in der Satzüberschrift der Leipziger Partitur tiefere Ursachen haben könnte und möglicherweise Unsicherheit des Schreibers in der Sache selbst widerspiegelt. Vor allem aber scheint gar nicht sicher, daß die Angabe „Hoboe da Caccia“ die Übernahme einer Weimarer Besetzungsangabe darstellt und nicht etwa auf eine spätere Eintragung Bachs in der Vorlage zurückgeht, die eine nur anfänglich von ihm für Leipzig vorgesehene Besetzung betraf. Vielleicht hatte Bach dabei zunächst übersehen, daß in der Partie zweimal das kleine *d* vorkam, das auf der Oboe da caccia nicht spielbar war (T. 6 und 42), einmal

²² Eine offenbar in der Fassungsgeschichte des Werkes begründete Ausnahme macht das fis^2 in BWV 80/7, T. 35; siehe dazu unten, Kapitel III.

²³ Vgl. die Übersicht bei Prinz (wie Fußnote 2), S. 386f. – Prinz' Bemerkung, die erhaltenen Partien wiesen „eine vollchromatische Verwendung über den gesamten Umfang von $f-as^2$ aus“ (S. 375), wird von diesem selbst sogleich dahingehend eingeschränkt, daß die Töne fis und fis^2 ausdrücklich nur in BWV 80/7 gefordert sind. Zwar komme das fis vereinzelt noch an anderen Stellen vor (BWV 65, 110, 128, 146, 169), doch handle es sich dabei stets um Flüchtigkeiten im Zusammenhang mit Streicherduplierung. Prinz' Angabe für BWV 186a/3 (Spitzentöne ges^2 und g^2) bezieht sich auf die Rekonstruktion von A. Dürr. Die von Prinz für die Matthäus-Passion verzeichneten Spitzentöne g^2 und as^2 erscheinen nur in Satz 65, T. 48f., und hier in Violinduplierung (werden also vom Spieler der Oboe da caccia möglicherweise ausgelassen oder tiefoktaviert worden sein).

²⁴ Dürr St 2, S. 50.

auch die auf dem Instrument (wegen des Fehlens einer fis-Klappe) unspielbare Verbindung *gis-fis-gis* (T.21). Auf der anderen Seite hätte Bach für diese Stellen auch leicht Stimmführungsalternativen finden können. Vielleicht hatte er also überhaupt andere Gründe, vom Einsatz der Oboe da caccia abzusehen.

Mit Blick auf die Umfänge der Singstimmen, die sich durchweg im Rahmen des Üblichen halten (Sopran d^1-as^2 , Alt $g-d^2$, Tenor $d-g^1$, Baß $G-es^1$), schließt Dürr eine Höhertransposition des Weimarer Notentextes für die Leipziger Fassung mit großer Wahrscheinlichkeit aus.²⁵ Die Weimarer Partitur wäre also bereits in g-Moll (Satz 1) notiert gewesen. Eine immerhin denkbare Weimarer Aufführung in fis-Moll Chorton/a-Moll Kammerton (für die Arie also cis-Moll/e-Moll) kommt nach Dürr mit der – freilich zirkelhaften – Begründung nicht in Betracht, daß dann der „Befund des Satzes 5 in Quelle A [P 53] unerklärbar“ wäre.²⁶ Die Oboen blieben dabei allerdings in gut spielbaren Tonarten (a-Moll, d-Moll), in Oboe I würde nur einmal der Höhenumfang bis e^3 überschritten, doch wäre dies durch Unisono mit Violine I abgesichert (Satz 1, T.35). Endlich bleibt auch noch die Möglichkeit, abweichend von Dürr für die Weimarer Aufführung g-Moll Chorton/a-Moll Kammerton (in der Arie d-Moll/e-Moll) anzunehmen. Auch hierbei käme die Verwendung der Oboe da caccia aus Umfangsgründen nicht in Betracht.

Dürres hypothetische Lösung des Problems zieht erhebliche Bedenken auf sich. Zwingend auszuschließen ist sie zwar nicht. Doch bleibt als naheliegende Alternative zu bedenken, daß der fragliche Part in Weimar für eine Bratsche bestimmt gewesen sein könnte und die Zuweisung an die Oboe da caccia in der Satzüberschrift der Arie nur eine vorübergehende, alsbald wieder verworfene Absicht Bachs bei der Leipziger Umarbeitung widerspiegelt.

III

Bei der Weimarer Kantate „Alles, was von Gott geboren“ BWV 80a stellt sich die Frage nach der Beteiligung einer Oboe da caccia für Satz 5, das Duett „Wie selig ist der Leib, der, Jesu, dich getragen“. Dieses Duett, das mit dem leicht veränderten Textanfang „Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen“ als Satz 7 in der Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ BWV 80 wiederkehrt, ist dort in G-Dur notiert und mit Alt, Tenor, Oboe da caccia, Violine und Continuo besetzt. Auffällig an der Hauptquelle der Überlieferung, der Abschrift Altnickols, P 177 (siehe Abbildung 2), die zweifellos direkt auf

²⁵ NBA I/18 Krit. Bericht, S.43f. – Auf eine tonartgleiche Vorlage deutet auch das Fehlen typischer Transpositionsversehen in P 53.

²⁶ NBA I/18 Krit. Bericht, S.44.

Bachs Originalpartitur zurückgeht, ist die Notation des Bläserparts: Abweichend von Bachs Gewohnheit, die Oboe da caccia klingend im Altschlüssel zu notieren, erscheint die Stimme hier in Griffschrift, also eine Quinte höher, in D-Dur, im Violinschlüssel. Diesem vorangestellt ist ein Mezzosopranschlüssel mit der Tonartvorzeichnung für G-Dur, der es ermöglichen soll, die Stimme klingend zu lesen. Es scheint möglich, daß sich hinter diesen Besonderheiten der Notation ein Stück der Weimarer Vorgeschichte des Parts verbirgt, das noch der Entschlüsselung harrt.

Auf eine besondere „Vorgeschichte“ deuten auch bestimmte Unregelmäßigkeiten in der Behandlung des Instruments und seines Tonbestandes. Als gravierend muß vor allem gelten, daß an zwei Stellen, in T. 30 und T. 67, das kleine *fis* gefordert ist, das auf der Oboe da caccia mangels einer entsprechenden Halbtonklappe nicht gespielt werden kann. Beidesmal ist der Ton zudem eng in imitatorische Verläufe eingebunden. Gegen die Norm verstößt außerdem das in T. 35 geforderte *fis*², das sonst in Bachs Partien für das Instrument nicht vorkommt. Wie schon vermerkt, überschreitet Bach sonst in solistischen Partien für das Instrument nie das *f*².

Auch hier hat Alfred Dürr einen Erklärungsversuch vorgelegt.²⁷ Er vermutet, daß die Partie auch schon in Weimar für Oboe da caccia bestimmt war, dort aber in einer anderen Tonart stand und dadurch das kleine *fis* vermieden wurde. Ansatzpunkt ist dabei die Tonartnotation der Kantate. In BWV 80 (und schon BWV 80b) ist die Grundtonart des Werkes D-Dur. Dürr hält – auch im Blick auf die Umfänge der Singstimmen – für wahrscheinlich, daß das Weimarer Original in C-Dur (Chorton) musiziert wurde und die Stimmtondifferenz eine kleine Terz betrug. Das Duett hätte also, soweit es Violine, Singstimmen und Continuo betrifft, in F-Dur gestanden, der Part der Oboe da caccia aber in As-Dur (gegriffen Es-Dur). Der Umfang der Stimme wäre dann *g*–*g*² gewesen. Die Tonart As-Dur wäre, wie Dürr vermerkt, auf der Oboe da caccia spielbar gewesen; freilich hätte auch hier – wie in f-Moll bei BWV 186a/3 – die Häufung von Gabelgriffen das Spiel erschwert. Und mit dem Umfang *g*–*g*² hätte der Part die sonst von Bach eingehaltene Obergrenze *f*² überschritten.

Ein logisches Dilemma, das mit der Annahme von C-Dur als Originaltonart der Kantate zusammenhängt, ergibt sich, wie Dürr selbst sieht, bei der Violinstimme des Duetts, die an zwei Stellen, in T. 13 und T. 76, bis zum kleinen *g*, dem tiefsten Ton des Instruments, hinabgeführt ist. Durch die Transposition würde der Tiefton unspielbar. Dürr stellt als Alternative zur Diskussion, daß der Violinpart in Weimar für Viola bestimmt gewesen sein könnte.²⁸ Näher

²⁷ Dürr St 2, S. 45 f.

²⁸ In T. 27, 28, 34 und 71 hätte die Bratsche dann allerdings als Spitzenton *a*² zu spielen gehabt. Nach Prinz (wie Fußnote 2), S. 510, führt Bach die Viola sonst in der Höhe nur bis *g*².

liegt freilich die Vermutung, daß der Leipziger Bläserpart in Weimar einem anderen Instrument zugewiesen war.²⁹ Am ehesten wäre dabei an eine Bratsche zu denken, für die der Part keinerlei Probleme bietet. Auch bliebe die Kantatenbesetzung damit im Rahmen der Angabe des Breitkopf-Katalogs von 1761.

Auch im Blick auf BWV 80a bleiben Bedenken gegen Dürrs These, zum einen vor allem gegen die Überschreitung des Standardumfangs $f-f^2$, zum anderen gegen die Konsequenzen, die sich aus der Annahme der Kantaten-Grundtonart C-Dur für die Violinstimme des Duetts ergeben. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, daß der separat überlieferte Schlußchoral der Weimarer Fassung in den Choralsatzsammlungen nur in D-Dur, nicht aber in C-Dur erscheint. Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß die Kantate schon in Weimar in D-Dur notiert war.³⁰

IV

Die Kantaten BWV 186a und BWV 80a sind die einzigen Weimarer Werke, für die nach den Quellen der späteren Leipziger Fassungen die Verwendung einer Oboe da caccia in Betracht zu ziehen ist. Daß die betreffenden Partien in Weimar tatsächlich mit Oboe da caccia besetzt waren, ist allerdings, wie dargelegt, in hohem Maße zweifelhaft. Man wird damit rechnen müssen, daß die Oboe da caccia in Weimar Bach gar nicht zur Verfügung stand. Das wäre nicht weiter verwunderlich; denn wie es scheint, hatte die Entwicklung der neuen Sonderform der Tenor-Oboe in Bachs späten Weimarer Jahren gerade begonnen.

Einen Schwerpunkt und möglicherweise den Ausgangspunkt der Entwicklung der Oboe da caccia stellte in den Jahren um 1720 Leipzig mit der Werkstatt des Instrumentenmachers Johann Heinrich Eichentopf (1678–1769) dar. Aus dessen Fertigung stammten wohl auch die Instrumente, die Bach gleich von seinem ersten Amtsjahr an und durch seine gesamte Leipziger Zeit einsetzte. Besonderer Erfolg über den mitteldeutschen Raum hinaus war dem neuen Instrument allerdings nicht beschieden. Im einschlägigen Musik-schrifttum der ersten Jahrhunderthälfte bleibt die Oboe da caccia unerwähnt.³¹

²⁹ Daß die Besetzungsangabe bei Breitkopf 1761 nur die Oboe als Blasinstrument nennt, spricht allerdings, wie Dürr zu Recht anmerkt, nicht gegen die Beteiligung einer Oboe da caccia, da deren Partie in dem Duett von demselben Spieler auszuführen gewesen wäre wie der Oboen-Cantus-firmus im 1. Satz.

³⁰ Interesse verdient die Feststellung Rempps, daß in der zentralen Choralsätze-Sammlung Dietel (Quelle A 1) die Tonart der Vorlage stets beibehalten ist (NBA III/2.1 Krit. Bericht, S. 34).

³¹ Prinz (wie Fußnote 2), S. 360.

Bemerkenswerterweise gehört zu den Handbüchern, in denen man das Stichwort „Oboe da caccia“ oder „Hautbois de chasse“ vergeblich sucht, auch das *Musicalische Lexicon* von Johann Gottfried Walther aus dem Jahre 1732.³² Bachs Verwandter und Weimarer Organistenkollege, der in enger Verbindung zum Weimarer Hof stand, kannte die Oboe da caccia offenbar auch andert-halb Jahrzehnte nach der Entstehung unserer beiden Kantaten noch nicht. Auch das spricht mit großer Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Oboe da caccia Bach in seiner Weimarer Zeit nicht zur Verfügung stand.

³² Vgl. Walther L, S. 304 mit den Artikeln „Hautbois“, „Hautbois d’Amour“ und „Haute-Contre de Hautbois“. Daß Walther um Aktualität bemüht war, zeigt der Artikel „Hautbois d’Amour“ mit der Bemerkung „ein ohgefähr an. 1720 bekannt gewordenes Blas-Instrument“. Der Artikel „Haute-Contre de Hautbois“ beschreibt die Taille.



Abbildung 1.

Anfang der Tenor-Arie „Messias lässt sich merken“ BWV 186/5 in der Partiturabschrift von Bernhard Christian Kayser, D-B, *Mus. ms. Bach P 53*, Bl. 6r.



Abbildung 2.

Anfang des Duetts „Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen“ BWV 80/7 in der Partiturnabschrift von Johann Christoph Altnickol, D-B, *Mus. ms. Bach P 177*, Bl. 8 v. Die Angabe „Oboe da Caccia“ von Altnickol, alle übrigen Besetzungsangaben von fremder Hand.

Der Schleizer Organist Johann Jacob Kieser und seine Abschriften von Werken Johann Sebastian Bachs

Von Peter Wollny (Leipzig)

Im BJ 2012 wies Bernd Koska auf die Bewerbung des – bis dahin unbekannt – Bach-Schülers Johann Jacob Kieser um die mit dem Tod von Johann Michael Cramer († 12. November 1727) vakant gewordene Stelle des Hof- und Stadtorganisten in der thüringischen Residenzstadt Schleiz hin.¹ In seinem „Leipzig | den 27. Dec: 1727“ datierten Brief schildert Kieser seine musikalischen Qualifikationen, die ihm nachfolgend den Weg in das angestrebte Amt ebneten:

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 gelebet; Alß verspreche mir auch voriezo die von Euer WohlEdlen und Wohlweißen Herren lange Zeit her genoßene geprießene Gütigkeit, mit gehorsamster Bitte, nach beschehener Probe in Election derer *Subjectorum* auf meine wenige *Capacitet* hochgeneyt zu *reflectiren*.²

Nach den von Koska ermittelten biographischen Daten wurde Kieser am 24. Mai 1703 in Gräfinau bei Ilmenau geboren. Über seine Ausbildung liegen keine Informationen vor. Am 1. Oktober 1722 quittierte er eine Honorarzahlung für den in den vorangegangenen Monaten versehenen Orgeldienst in der Schleizer Bergkirche. Wann und auf wessen Vermittlung er zu Bach Verbindung aufnahm und dessen Schüler wurde, ist nicht bekannt; möglicherweise kam es im Zusammenhang mit dessen Besuch in Schleiz Anfang August 1721 zu einer persönlichen Begegnung.³ Sollte Bach damals dem 18jährigen Kieser gegenüber eine Einladung ausgesprochen haben, so könnte

¹ B. Koska, *Bach-Schüler bei der Organistenwahl zu Schleiz 1727/28*, BJ 2012, S. 225–234. Ich danke Bernd Koska für zahlreiche Auskünfte sowie Kopien aus der in Fußnote 2 genannten Akte. – Kieser wird in der einschlägigen Literatur lediglich von Hans Rudolf Jung erwähnt, allerdings unter dem Namen „Kaiser“. Siehe BJ 2005, S. 283 f., und H. R. 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 2007, S. 228.

² Archiv der evangelisch-lutherischen Kirchgemeinde Schleiz, *II C a 1 (Acta die Bestellung des Organisten bey der Stadt Schleitz, betr. 1566–1898)*, fol. 23.

³ Dok II, Nr. 107.

der Unterricht bereits am Ende von Bachs Köthener Zeit begonnen haben. Alternativ wäre denkbar, daß Kieser 1723 oder in einem der folgenden Jahre nach Leipzig zog und bei Bach eine mehrjährige Ausbildung genoß. Sein Unterricht wäre dann zeitlich – und vermutlich auch inhaltlich – parallel zu der Ausbildung des etwa gleichaltrigen Heinrich Nikolaus Gerber erfolgt, über die wir recht genaue Kenntnisse besitzen.⁴ Kiesers Immatrikulation an der Universität Leipzig – am 24. Dezember 1727,⁵ drei Tage vor seiner Bewerbung in Schleiz – könnte dann den Abschluß seines Studiums bei Bach signalisieren.

Während Kiesers Stellenantritt in Schleiz im Mai 1728 noch durch ein förmliches Dankschreiben belegt ist,⁶ liegen für seine knapp dreieinhalb Jahrzehnte währende Amtszeit in der reußischen Residenz nur wenige gesicherte Daten vor. Am 19. Oktober 1733 vermählte er sich mit der Tochter eines Schleizer Chirurgen, und zwischen 1745 und 1758 wirkte er als Mitglied des Schleizer Rates. Er starb am 21. April 1762; sein Sterbeeintrag im Schleizer Kirchenbuch erwähnt, daß er neben seiner Organistentätigkeit Hospitalvorsteher und Gerichtsschöppe war – möglicherweise ein Indiz dafür, daß er in seinen letzten Lebensjahren seine musikalischen Aktivitäten reduzierte und sich auf der Orgelbank zunehmend vertreten ließ.⁷

Der 2012 unbeantwortet gebliebenen Frage, ob „Bachs Werke in [Kiesers] Repertoire irgendeine Rolle gespielt haben“,⁸ soll im folgenden ein Stück weit nachgegangen werden. Die beiden in der Schleizer Organistenakte enthaltenen eigenhändigen Eingaben mit ihren markanten Schriftformen belegen in wünschenswerter Eindeutigkeit, daß Kieser der Urheber einer kleinen Gruppe von Notenhandschriften ist, die verschiedentlich die Aufmerksamkeit der Bach-Forschung auf sich gezogen haben (siehe Abbildungen 1 und 2).⁹ Die folgende Aufstellung vermittelt in knapper Form eine Übersicht über den derzeitigen Kenntnisstand:

⁴ Siehe Dok III, Nr. 950 (S.476f.); A. Dürr, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, BJ 1978, S. 7–18; sowie P. Wollny, *On Miscellaneous American Bach Sources*, in: *Bach Perspectives* 5, hrsg. von S. A. Crist, Urbana 2003, S. 131–150, speziell S. 136–142.

⁵ Erler III, S. 195.

⁶ Kiesers Schreiben an den Schleizer Rat trägt das Datum 5. Juni 1728; siehe *Acta die Bestellung des Organisten* (wie Fußnote 2), fol. 28.

⁷ Angaben nach Koska (wie Fußnote 1), S. 231 f.

⁸ Ebenda, S. 232.

⁹ Siehe H.-J. Schulze, *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.), S. 35 (Nr. 104); NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 112 und 171; H. Joel-

1. D-Gms (olim D-Gb), Ms. Esser 1¹⁰
 Titel: *Fuga ex F dur | Ciaccona et Fuga | ex C moll. | del Signore | J. S. Bach.*
 Inhalt: BWV 540/2 und BWV 582
 Wasserzeichen: a) Hahn, Brust belegt mit H; b) W
 Besitzvermerke/Chiffren: –
 Provenienz: (F. W. Rust – W. Rust –) E. Prieger – O. Vrieslander – H. Esser

2. D-Gms (olim D-Gb), Ms. Esser 2¹¹
 Titel: *Fuga ex G dur | del Sig^{se} | Giovanni Bast: Bach.*
 Inhalt: BWV 577
 Wasserzeichen: undeutlich, wahrscheinlich a) IGW, b) Aufrechter Löwe mit H in den Pranken
 Besitzvermerke/Chiffren: „F. W. Rust“, „No. 22“
 Provenienz: F. W. Rust – W. Rust – E. Prieger – O. Vrieslander – H. Esser

3. D-Gms (olim D-Gb), Ms. Esser 6¹²
 Titel 1: *Fuga in Fis #. | da | Giov: Bast: Bach.;*; Titel 2: *FUGA in Fis # | da | Giov: Bastian | Bach | Poss. J. A. D. Zacha- | rias, in Sandersleben*
 Inhalt: BWV Anh. 97 (Komposition von J. L. Krebs; Krebs-WV 409/2)
 Wasserzeichen: a) IGW, b) Aufrechter Löwe mit H in den Pranken
 Besitzvermerke/Chiffren: „F. W. Rust“, „No. 24“
 Provenienz: J. A. D. Zacharias – F. W. Rust – W. Rust – E. Prieger – O. Vrieslander – H. Esser

4. D-LEb (olim D-Gb), *Rara Ib, 158*¹³
 Titel: *Praeludio et Fuga. G b. | con Pedal. | del | Sig^{se} | Giovann Bast: Bach.*
 Inhalt: BWV 535
 Wasserzeichen: –
 Besitzvermerke/Chiffren: „Poss: J. C. Bach“, „Nö 40“
 Provenienz: J. C. Bach – [...] – Antiquariat K. Mummery, Bournemouth/England – D-Gb (1954) – D-LEb (2008)

5. D-LEb, *Go.S. 104*¹⁴
 Inhalt: Anonym, *Fuga* in a-Moll; *Allabreve* in F-Dur; *Canon à 5* in G-Dur; [C. Ritter], *Sonata* in d-Moll; Anonym, *Allabreve* in c-Moll; [J. P. Kellner],

 son-Strohbach, *Nachricht von verschiedenen verloren geglaubten Handschriften mit barocker Tastenmusik*, AfMw 44 (1987), S. 91–140, speziell S. 119 (basierend auf Ermittlungen von H.-J. Schulze); NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian, 1988), S. 124; NBA IV/11 Krit. Bericht (U. Bartels/P. Wollny, 2004), S. 62, 105 f. und besonders 215 f.

¹⁰ NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 171; NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 124.

¹¹ NBA IV/11 Krit. Bericht, S. 62.

¹² Ebenda, S. 105 f.

¹³ NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 112.

¹⁴ Siehe Schulze, *Katalog der Sammlung Manfred Gorke* (wie Fußnote 9), S. 35.

Fuga in c-Moll; [J. Pachelbel], Allabreve in d-Moll; [J. Pachelbel], *Fuga* in d-Moll; Anonym, *Fuga* in D-Dur
 Wasserzeichen: Hahn, Brust belegt mit H
 Besitzvermerke/Chiffren: –
 Provenienz: G. W. Körner

6. D-B, *Mus. ms. 10998/2*¹⁵

Titel: *Fuga in D* ♯ | da | *Conrado Friderico Hurlebusch*.
 Inhalt: Nr. 4 aus C. F. Hurlebusch, *Compositioni Musicali per il Cembalo*, Teil II, Hamburg 1735
 Wasserzeichen: nicht ermittelt
 Besitzvermerke/Chiffren: „Nō 9“, „1 gl“
 Provenienz: vermutlich Erfurt (J. C. Bach?, G. W. Körner?)

7. D-B, *Mus. ms. 12014/9*¹⁶

Titel: *Preludio* | et | *Fuga* | in B. ♭. | di | Krebs.
 Inhalt: J. L. Krebs, *Partita* in B-Dur, Krebs-WV 823 (ohne *Allemande*, *Correnta* und *Gigue*)
 Wasserzeichen: nicht ermittelt
 Besitzvermerke/Chiffren: „No 1869“
 Provenienz: G. H. Kluge – A. G. Ritter

8. D-Bim, *Sammelhandschrift* aus dem Besitz von Max Seiffert (verschollen)

Inhalt (ohne spätere Nachträge; sämtliche Stücke anonym): *Orgelchoräle* von J. Pachelbel, J. S. Bach (BWV 657, 733 und 705), J. M. Bach, G. F. Kauffmann, G. Böhm¹⁷
 Wasserzeichen: nicht ermittelt
 Provenienz: G. H. Kluge – L. E. Gebhardi – A. G. Ritter – M. Seiffert

9. D-Bim, *Mus. Ms. Graupner 1*¹⁸

Titel: II. | 7. *Svite* ex D dur. | 8. ____ D moll. | 9. ____ A dur. | 10. ____ A moll. | 11. ____ E dur. | 12. ____ E moll. | di Sig. | Christ: Graupner.
 Inhalt: *Suiten 7–12* (GWV 115–120) aus C. Graupner, *Monatliche Clavir Früchte*, Darmstadt 1722
 Wasserzeichen: nicht ermittelt

¹⁵ Laut Aufzeichnungen in der Schreiberkartei von Y. Kobayashi; Schriftproben stellte mir freundlicherweise Rüdiger Wilhelm (Braunschweig) zur Verfügung.

¹⁶ Laut Aufzeichnungen in der Schreiberkartei von Y. Kobayashi.

¹⁷ Inventar bei Joelson-Strohbach (wie Fußnote 9), S. 119–121 und S. 139. Siehe auch NBA IV/11 Krit. Bericht, S. 215 f. Die Stadtbibliothek Winterthur besitzt aus dem Nachlaß von Karl Matthaer Mikrofilm-Aufnahmen eines großen Teils der Handschrift. Ich danke Herrn Dr. Andres Betschart, dem Leiter der Sammlung Winterthur, für die Bereitstellung von Arbeitskopien.

¹⁸ H.-J. Schulze bei Joelson-Strohbach (wie Fußnote 9), S. 119.

Besitzvermerke/Chiffren: „Kluge“, „Gebhardi“, „Ad. Auberlen“, „6 gl“, „No 1838“

Provenienz: G. H. Kluge – L. E. Gebhardi – A. Auberlen – A. G. Ritter – M. Seiffert

10. D-WFe, 240¹⁹

Inhalt: G. C. Wagenseil, Partita in B-Dur, Satz 3²⁰

Wasserzeichen: nicht ermittelt

Provenienz: J. A. Gärtner – D-WFe

Verschiedene Indizien legen nahe, daß Kiesers Musikaliensammlung einst wesentlich umfangreicher war als der derzeit nachweisbare Bestand von zehn Handschriften. Einige Verluste sind leicht erkennbar: Der nur noch in Mikrofilmaufnahmen zugängliche Sammelband mit Choralvorspielen, der sich zuletzt im Besitz von Max Seiffert befand (8), wies eine Paginierung auf, die auf Bl. 1v mit S. 64 begann und bis S. 103 reichte; somit war bereits zu seiner Zeit mehr als die Hälfte der ursprünglichen Handschrift verlorengegangen. Ebenso muß Kiesers Abschrift der insgesamt zwölf Suiten umfassenden Sammlung „Monatliche Clavir Früchte“ von Christoph Graupner (9) – wie die Ziffer „II“ am Kopf der Titelseite zu den Suiten 7–12 belegt – einst vollständig gewesen sein.

Im Verein mit der analogen Überlieferung der Quellen erlauben die in den Handschriften (2), (3) und (4) enthaltenen charakteristischen Formen von Bachs Vornamen („Giovanni Bast:“, „Giov: Bastian:“ und „Giovann Bast:“) die Vermutung, daß eine 1867 von Wilhelm Rust in BG 15 (S. IV, Nr. 7) erwähnte Abschrift aus dem Nachlaß seines Großvaters und eine 1890 von Ernst Naumann in BG 36 (S. XXXII–XXXV) genannte „Handschrift aus F. W. Rust’s Nachlass (im Besitz des Herrn Prof. Dr. Rust)“ ebenfalls von Kiesers Hand stammten. Die erstgenannte Quelle – im folgenden: (11) – enthielt Präludium und Fuge in A-Dur BWV 536 (Titel: „Prael: con Fuga ped: del Sigrè Giovanni Bast: Bach“), die zweite – im folgenden: (12) – die Toccata in e-Moll BWV 914 (Titel: „Toccata in E moll con Fuga del Signore Giovanni: Bast: Bach“). Das gleiche könnte auf eine von Naumann weniger ausführlich beschriebene Kopie der Toccata in D-Dur BWV 912 zutreffen, die ebenfalls „aus dem Nachlass von F. W. Rust“ stammte und den – in BG 36 möglicherweise verkürzt wiedergegebenen – Titel „Toccata manualiter di G. S. Bach“ aufwies (13).²¹ Einen weiteren Fingerzeig liefert schließlich der

¹⁹ P. Wollny, *Eine unbekannte Bach-Handschrift und andere Quellen zur Leipziger Musikgeschichte in Weipenfels*, BJ 2013, S. 129–170, speziell S. 159.

²⁰ H. Scholz-Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog*, Wien 1966 (Tabulae Musicae Austriacae. 3.), Nr. 75.

²¹ Zu diesen drei Quellen siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 177, und NBA V/9.1 Krit. Bericht (P. Wollny, 1999), S. 60 und 93.

1849 von Gotthilf Wilhelm Körner besorgte und in Erfurt erschienene Druck *Zehn wenig bekannte FUGHETTEN UND FUGEN von J. S. BACH*,²² der das Repertoire der Handschrift (5) sowie die „Fantasia duobus subjectis“ BWV 917 enthält. Es ist mithin denkbar, daß Körner – der auf diesem Weg als Vorbesitzer von (5) identifiziert werden kann – eine von Kieser stammende Abschrift von BWV 917 vorlag.

Kiesers Abschriften haben in der Vergangenheit insbesondere deshalb Aufmerksamkeit erregt, weil Quelle (4) den Besitzvermerk „Poss: J. C. Bach“ trägt. Dieser Namenszug wurde von Dietrich Kilian auf den jüngsten Bach-Sohn Johann Christian (1735–1782) bezogen, von dem auch anderwärts vergleichbare Eintragungen nachgewiesen sind.²³ Tatsächlich aber weichen die in (4) enthaltenen Schriftzüge von den nachweisbar echten Signaturen Johann Christian Bachs merklich ab. Wie zahlreiche andere Vermerke zweifelsfrei ergeben, ist der Namenszug in Wirklichkeit auf den in Bindersleben bei Erfurt wirkenden Organisten und Schulmeister Johann Christoph Bach (1782 bis 1846) zu beziehen.²⁴ Damit ergibt sich für die Quellen (4)–(9) eine einheitliche Erfurter Provenienz: Johann Christoph Bach besuchte in seiner Jugend das Erfurter Ratsgymnasium und wurde von dem Kittel-Schüler Michael Gotthard Fischer (1773–1829) im Orgelspiel unterwiesen. Gotthilf Wilhelm Körner (1809 bis 1865) führte ab 1838 in Erfurt eine Musikalienleihanstalt und einen Verlag. Georg Heinrich Kluge (1789–1835) ist ab 1795 als Organist der Erfurter Kaufmannskirche und Inhaber einer musikalischen Leihbibliothek nachgewiesen. Ludwig Ernst Gebhardi (1787–1862) war Organist der Erfurter Predigerkirche und Konrektor des Ratsgymnasiums. Und August Gottfried Ritter (1811–1895) wirkte von 1831 bis 1839 als Organist der Erfurter Andreaskirche und von 1839 bis 1845 in gleicher Funktion an der Kaufmannskirche.

In Anbetracht dieses dichten Erfurter Überlieferungsnetzes erscheint der Provenienzzugang der Handschriften (1)–(3) sowie der vermutungsweise Kieser zugeschriebenen verschollenen Quellen (11)–(13) über den Dessauer Musikdirektor Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796) zunächst seltsam. Anhand eines früheren Besitzvermerks auf Quelle (3) läßt sich allerdings ein möglicher Weg aufzeigen, wie Rust an die in Schleiz entstandenen Handschriften gelangt sein mag. Nach Ausweis dieses Vermerks befand sich die Abschrift der – hier irrtümlich J. S. Bach zugewiesenen – Fuge in Fis-Dur einst im

²² Diese Ausgabe ist in NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolf, 2000) nicht erwähnt.

²³ Vgl. D-B, *N. Mus. ms. 365* und *P 841*.

²⁴ Die Musikaliensammlung des „Binderslebener Bach“ befindet sich heute in Teilen in D-DI (Einzelnachweise siehe RISM A/II). Siehe auch H. Brück, *Von der Apfelstadt und der Gera zum Missouri. 500 Jahre Thüringer Musikerfamilie Bach*, Jena 2008 (Schriften des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt. 7.), S. 99f.

Besitz des Sanderslebener Organisten Johann Andreas Daniel Zacharias (1724–1796). Nach Ermittlungen von Lutz Buchmann deuten verschiedene Indizien darauf hin, daß Zacharias die Kunst des Orgelspiels in Erfurt erlernte und sich in den Jahren vor 1751 auch dort aufhielt.²⁵ Möglicherweise waren seine Verbindungen nach Erfurt auch nach dieser Zeit noch eng genug, um ihm weiterhin den Zugang zum dortigen Musikalienhandel zu sichern. Rust dürfte Handschrift (3) auf Vermittlung seines Bruders August Friedrich Rust (1723–1788) erhalten haben, der in Sandersleben als Bürgermeister und Syndikus wirkte.²⁶ Unterstellen wir also, daß Zacharias die Abschrift der Fis-Dur-Fuge aus Erfurt erhalten hat, dann wäre das gleiche auch für die Quellen (1) und (2) sowie (11)–(13) als wahrscheinlich anzunehmen.²⁷ Damit wäre der musikalische Nachlaß des ohne Nachkommen verstorbenen Kieser – zumindest in den heute noch nachweisbaren Teilen – in der Zeit nach 1762 nach Erfurt gelangt. Ob hierfür verwandtschaftliche oder berufliche Kontakte verantwortlich waren, ist nicht bekannt.

Betrachten wir die in den greifbaren Quellen enthaltene Repertoireauswahl, so sind drei Schwerpunkte auszumachen:

1. Orgelwerke aus der Zeit um und vor 1700. Kieser hatte ein ausgeprägtes Interesse an den Choralvorspielen und Fugen älterer thüringischer Meister wie Johann Pachelbel (1653–1706) und Johann Michael Bach (1648–1694). Neben diesem eher schlichten Standardrepertoire nehmen sich die kolorierte Bearbeitung über „Vater unser im Himmelreich“ von Georg Böhm (1661 bis 1733) und die Sonatina von Christian Ritter (um 1645– nach 1725) wie Exoten aus.

2. Clavier- und Orgelwerke aus der Zeit um 1720 bis etwa 1750. An zeitgenössischen Werken kopierte Kieser – wohl zumeist nach Drucken – Suiten von Christoph Graupner (1683–1760) und Conrad Friedrich Hurlebusch (1691–1765) sowie ein Choralvorspiel von Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735). An jüngeren Meistern sind Johann Peter Kellner (1705–1772),

²⁵ Siehe L. Buchmann, *Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796). Untersuchungen zu seinem Liedschaffen und seinem Beitrag zur Überlieferung der Werke Johann Sebastian Bachs*, Diss. Halle, 1987, S. 181–183.

²⁶ Ebenda, S. 182.

²⁷ Der Vollständigkeit halber sei noch darauf hingewiesen, daß Rust durch seine langjährigen Freundschaften zu Georg Peter Weimar (1734–1800) und Johann Wilhelm Häßler (1747–1822) auch über direkte Kontakte nach Erfurt verfügte; siehe Buchmann (wie Fußnote 25), S. 180 f. Auch bei der aus Rusts Nachlaß stammenden, etwas altertümlich wirkenden Handschrift *P 1143*, die die von ihm irrtümlich Bach zugeschriebene Choralpartita „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 771 (vermutlich ein Werk von Nikolaus Vetter) enthält, wäre aufgrund des Schrift- und Wasserzeichenbefunds eine Entstehung in Erfurt denkbar. Vgl. NBA IV/11 Krit. Bericht, S. 206–209.

Johann Ludwig Krebs (1713–1780) und Georg Christoph Wagenseil (1715 bis 1777) vertreten, wobei Kieser sich erstaunlicherweise nur für deren frühe Kompositionen interessiert zu haben scheint.

3. Orgel- und Clavierwerke von Johann Sebastian Bach. Merkwürdigerweise sind in Kiesers Abschriften keine Werke aus seiner Schülerzeit bei dem Thomaskantor erhalten, sondern es finden sich wiederum nur frühe Kompositionen: Die spätesten – in den Handschriften (1) und (11) enthaltenen – Stücke dürften um 1710–1712 in Weimar entstanden sein, die übrigen gehören in die Arnstädter oder Mühlhäuser Zeit.²⁸ Dieser Befund wiegt um so schwerer, als Kieser in den Jahren um 1725 bis Ende 1727 den persönlichen Unterricht Bachs genossen hat und in dieser Zeit – wie sein Mitschüler Heinrich Nikolaus Gerber – gewiß mit moderneren Werken seines Lehrmeisters in Kontakt kam. Sollte Kiesers Lehrgang ähnlich verlaufen sein wie derjenige Gerbers, dann müßte er in seiner Leipziger Zeit die Inventionen, den ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, die Englischen und Französischen Suiten und vielleicht die ersten beiden Partiten aus Clavier-Übung I kopiert und einstudiert haben. Es ist mithin denkbar, daß dieses auch noch nach 1760 praktisch nutzbare Repertoire nach Kiesers Tod andere Abnehmer fand, bevor die Erfurter Sammler sich dafür interessieren konnten.

Trotz dieser relativierenden Überlegungen bleibt die Frage, auf welchem Weg Kieser an die bereits um 1730 sehr raren Frühwerke Bachs gelangte. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß die Sonatina von Ritter nur noch in einer weiteren Abschrift erhalten ist – und zwar in der unter der Bezeichnung „Andreas-Bach-Buch“ bekannten Anthologie des Ohrdruffer Organisten Johann Christoph Bach (D-LEm, III.8.4) – und daß auch die Choralbearbeitung von Georg Böhm sonst nur in Johann Gottfried Walthers Sammelband *P 802* überliefert ist. Beide Abschriften enthalten nicht zu ignorierende Hinweise, daß sie nach Vorlagen aus dem Besitz von Johann Sebastian Bach kopiert wurden, die in dessen Lüneburger Schulzeit entstanden waren.²⁹ Bedenkt man die räumliche Nähe von Kiesers Geburtsort Gräfinau zu den wichtigsten Wirkungsstätten der älteren Bach-Familie (Gehren: 9 km; Arnstadt: 21 km; Ohrdruf: 35 km), so gewinnt die Vermutung an Plausibilität, daß der junge Kieser über direkte persönliche Verbindungen etwa zu Bachs

²⁸ Zu den Datierungen siehe J.-C. Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs: Stil – Chronologie – Satztechnik*, Basel 2009 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta. 1.), passim.

²⁹ Vgl. *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel. Faksimile, Übertragung und Kommentar*, hrsg. von M. Maul und P. Wollny, Kassel 2007 (Faksimilereihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Neue Folge, Bd. III; zugleich Documenta Musicologica, Bd. II/39), Vorwort, S. XII.

ältestem Bruder Johann Christoph (1671–1721) in Ohrdruf verfügte oder zu dem gleichnamigen Kantor in Gehren (1673–1727), dessen beide erhaltenen Anthologien mit Tastenmusik (US-NH, *LM 4982* und *LM 4983*)³⁰ dem Repertoire der Handschrift (5) ähneln, oder aber zu dem Arnstädter Organisten Johann Ernst Bach (1683–1739) beziehungsweise zu anderen mit der Bach-Familie verwandten Musikern.³¹ Auch eine direkte Schülerschaft Kiesers bei einem dieser Musiker erscheint durchaus denkbar.³²

Darüber hinaus wäre auch zu erwägen, ob Kieser selbst über direkte Verbindungen nach Erfurt verfügte (die dann die spätere Überlieferung seiner Musikalien begünstigt hätten). Die irrtümlich Bach zugewiesene, in Wirklichkeit von dessen Schüler Johann Ludwig Krebs komponierte Fuge in Fis-Dur (3) ist neben Kiesers Abschrift lediglich in zwei Erfurter Quellen erhalten.³³ Ein auffälliges – und mit der vermuteten Herkunft des Repertoires kollidierendes – Merkmal von Kiesers Abschriften ist der einheitliche Papierbefund, der auf die Papiermühle Hof und damit auf eine Entstehung der Quellen in

³⁰ Y. Kobayashi, *Der Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673–1727) und seine Sammelbände für Tasteninstrumente*, in: *Bachiana et alia Musicologica*. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983, hrsg. von W. Rehm, Kassel 1983, S. 168–177.

³¹ Zu denken wäre etwa an den Arnstädter Organisten und Kanzleikopisten Ludwig Martin Herthum (1679–1752). Vgl. hierzu P. Wollny, *Über die Hintergründe von Johann Sebastian Bachs Bewerbung in Arnstadt*, BJ 2005, S. 83–94.

³² Nähme man an, daß Kieser im Jahr 1721 seinen Lehrmeister Johann Christoph Bach in Ohrdruf verlor († 22. Februar 1721) und nach Schleiz ging (wo er durch seine Gehaltsquittung ab Sommer 1722 nachgewiesen ist), so wäre denkbar, daß er ein halbes Jahr später eine günstige Gelegenheit nutzte und den Kontakt zu dessen zufällig in greifbarer Nähe befindlichem jüngeren Bruder Johann Sebastian suchte. Dieser an sich plausiblen Deutung stünde im Fall von J. C. Bach entgegen, daß Kiesers Abschriften der Passacaglia BWV 582 und der Fuge BWV 535 jeweils spätere Fassungen dieser Werke enthalten, während J. C. Bachs Sammelbände in beiden Fällen die früheren Lesarten überliefern. Siehe hierzu auch die Stemmata in NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 720 (BWV 540/2) und S. 723 (BWV 535) sowie J.-C. Zehnder, *Zur Überlieferung von Bachs Passacaglia c-Moll BWV 582*, in: *A Fresco. Mélanges offerts au Professeur Etienne Darbellay*, hrsg. von B. Boccadoro und G. Starobinski, Bern 2013, S. 183–202. Nicht auszuschließen ist freilich, daß der Ohrdrufer Bach neben den älteren auch die revidierten Fassungen der Werke seines jüngeren Bruders besaß oder daß Kieser auch Zugang zu anderen Quellenkomplexen hatte. Vertiefende quellenkritische Untersuchungen wären vielleicht geeignet, die persönlichen Verbindungen Kiesers weiter zu erhellen.

³³ B-Bc, 25752 *FRW*, Bl. 105–111 (Abschrift von Johann Christian Kittel) und D-B, *Mus. ms. 12034* (Anschrift des Kittel-Schülers Johann Christian Heinrich Rinck); bei den übrigen im Krebs-WV genannten Quellen handelt es sich um spätere Kopien nach den drei bekannten Vorlagen.

Schleiz weist. Kieser scheint mithin entweder ältere eigene Kollektaneen oder fremde, in der Heimat erworbene – und vielleicht noch in Tabulaturschrift notierte – Quellen in seinen frühen Schleizer Jahren noch einmal kopiert zu haben.³⁴ Folgt man dieser Deutung, dann bieten Kiesers Abschriften punktuelle, aber unschätzbare Einblicke in die im Umkreis der Bach-Familie gepflegten Repertoires. Auch die in vielen Abschriften enthaltenen Ornamente und ausgeschriebenen Verzierungen wären als wichtige Zeugnisse der im frühen 18. Jahrhundert in Thüringen gepflegten Spielpraxis zu werten (siehe Abbildung 3). Sie ergänzen und bereichern das aus anderen, ähnlich bezeichneten Quellen³⁵ bekannte Bild in bemerkenswerter Weise.

Mit der fortschreitenden Enttarnung von Schlüsselfiguren wie Johann Jacob Kieser erhalten wir zum einen genauere Vorstellungen vom Wirken der Bach-Schüler als Vermittler spezifischer Traditionen; zum anderen beginnt auch das bislang recht unzugängliche Gebiet der Überlieferung und Wirkungsgeschichte von Bachs Klavier- und Orgelmusik allmählich deutlichere Konturen anzunehmen.

³⁴ In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß die von Kieser favorisierte italienisierte Form von Bachs Vornamen auch für im engeren familiären Umfeld entstandene frühe thüringische Quellen typisch ist; man vergleiche die Autorenangaben im Andreas-Bach-Buch und in der Möllerschen Handschrift (Johann Christoph Bach/Ohrdruf), in *LM 4982* und *LM 4983* (Johann Christoph Bach/Gehren) sowie in den vor wenigen Jahren bekannt gewordenen Originalhandschriften der Toccaten BWV 913 und BWV 914 (siehe BJ 2013, S. 89).

³⁵ Gedacht ist hier zum Beispiel an die ausgezierten Fassungen Bachscher Tastenwerke in der Sammlung Mempell-Preller. Vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 51 und 85; sowie T. Synofzik, *Johann Gottlieb Preller und seine Abschriften Bachscher Clavierwerke – Kopistenpraxis als Schlüssel zur Aufführungspraxis*, in: *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen*, Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Kolloquium, Erfurt und Arnstadt 2000, hrsg. von R. Kaiser, Eisenach 2001, S. 45–64.

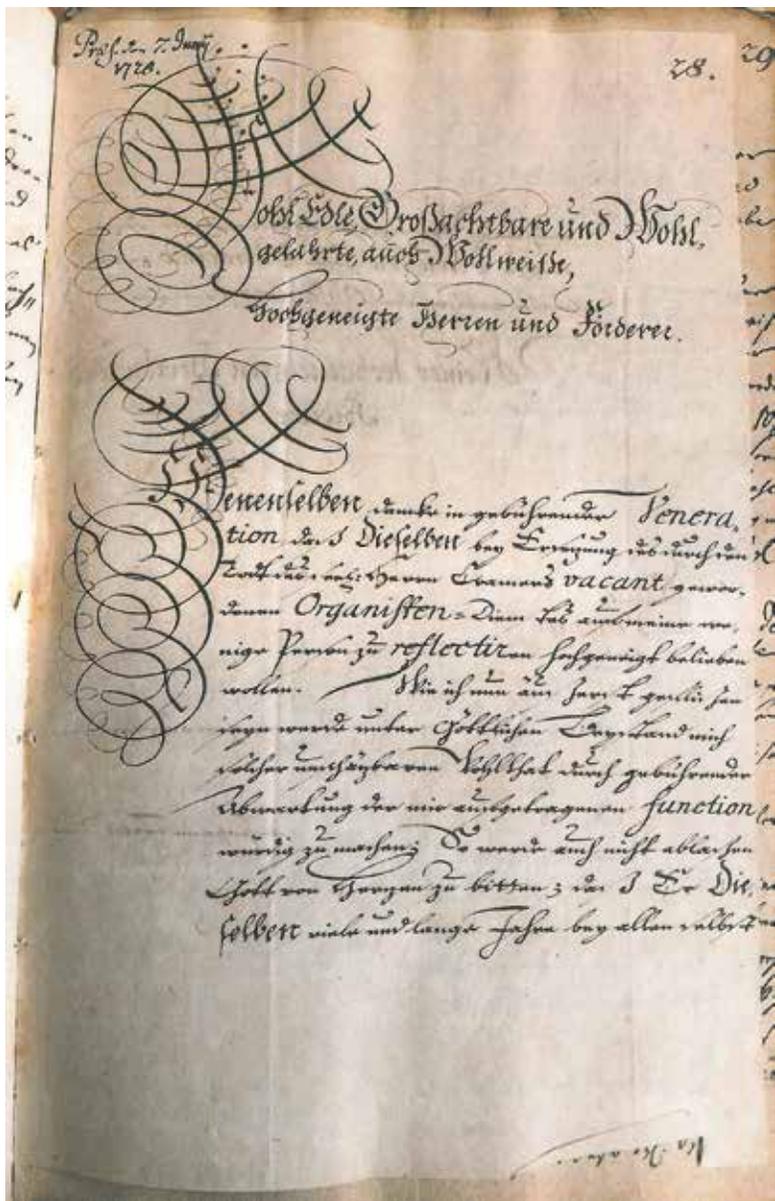


Abbildung 1.

Johann Jacob Kieser, Dankschreiben an den Rat der Stadt Schleiz, 5. Juni 1728.

Archiv der evangelisch-lutherischen Kirchgemeinde Schleiz, II C a 1

(Acta die Bestellung des Organisten bey der Stadt Schleitz betr. 1566–1898), fol. 28.

Choral Vater unser im Himmelreich etc. à 2. Clav. & ped. Orgel. in B. 306. 1849/50. (H. Seifert)

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there is a title in German: "Choral Vater unser im Himmelreich etc. à 2. Clav. & ped. Orgel. in B. 306. 1849/50." followed by the name "(H. Seifert)". The music is written on six systems of staves. Each system consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "piano" and "cresc.". The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Abbildung 2.

Georg Böhm, *Choral Vater unser im Himmelreich etc. à 2. Clav. et Pedal.*

Abschrift von J. J. Kieser. Ehemals D-Bim,

(Mikrofilm im Besitz der Winterthurer Bibliotheken, Archiv des Musikkollegiums,
Nachlaß Karl Matthaei, Handschrift Seifert).

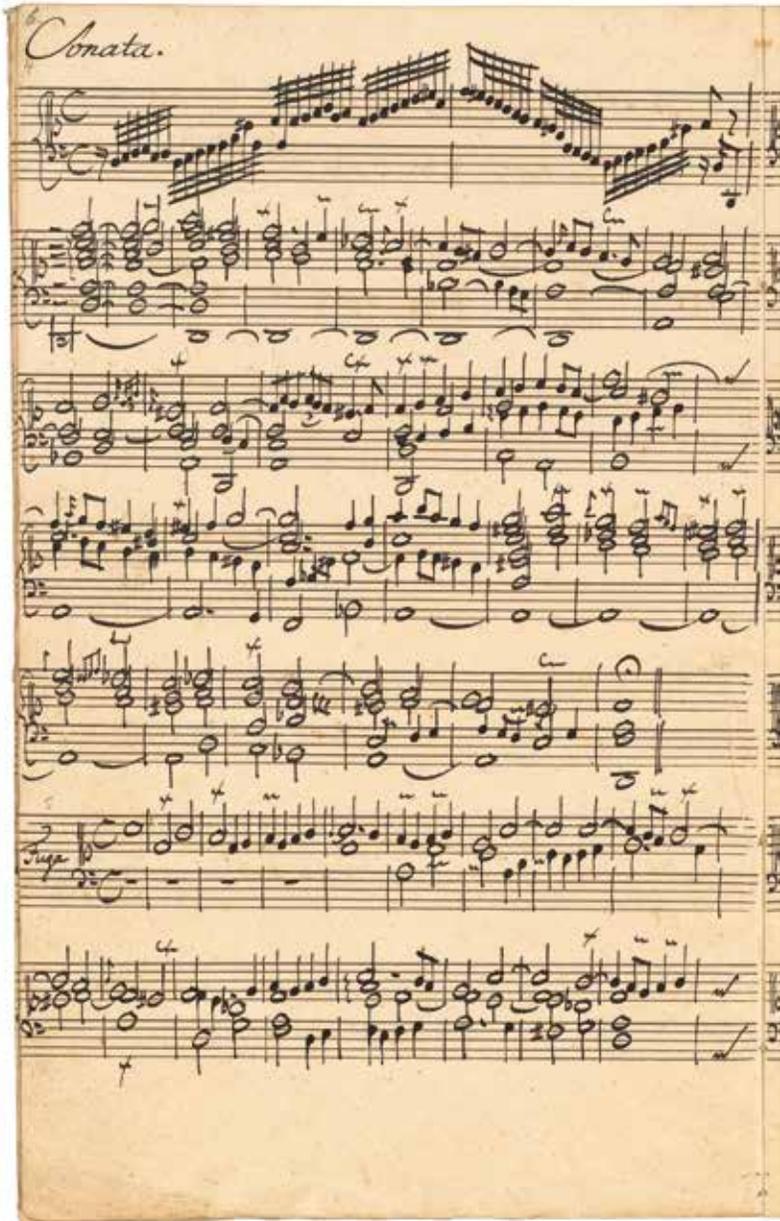


Abbildung 3.

Christian Ritter, Sonatina in d-Moll.

Abschrift von J. J. Kieser mit zahlreichen Verzierungen. D-LEB, *Go.S. 104*, S. 6

Telemanns *Probe-Music* für das Leipziger Thomaskantorat im Jahr 1722

Von Marc-Roderich Pfau (Berlin)

Zum Stand der Forschung

Die Bewerbungen um das nach dem Tod Johann Kuhnaus am 5. Juni 1722 neu zu besetzende Thomaskantorat und vor allem die Probekantaten von Christoph Graupner und Johann Sebastian Bach standen schon mehrmals im Mittelpunkt von Untersuchungen,¹ wobei die näheren Umstände und der genaue Ablauf der Kantorsproben bisher nicht restlos geklärt werden konnten.² Der Wunschkandidat des Leipziger Rates war der „wegen seiner Music, in der Welt bekannt“³ gewordene Georg Philipp Telemann, dem – nachdem er sich während seiner Leipziger Studienjahre als Komponist, Musiker und Musikorganisator frühen Ruhm erworben hatte – Kuhnaus Nachfolge auch bereits

¹ Genannt seien hier: B. F. Richter, *Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomaschule i. J. 1723*, BJ 1905, S. 48–67; F. Noack, *Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722–23*, BJ 1913, S. 145–162; C. Wolff, *Bachs Leipziger Kantorsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23*, BJ 1978, S. 78–91; O. Bill, *Dokumente zum Leben und Wirken Christoph Graupners in Darmstadt*, in: Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709–1760, Mainz 1987, S. 73–212, besonders S. 122ff.; C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt, 2000, S. 239–245; O. Bill, *Graupners Leipziger Bewerbung. Bemerkungen zu den Texten der Probekantaten*, in: *Mitteilungen der Christoph-Graupner-Gesellschaft* Nr. 5 (Mai 2010), Seite 61–71. Siehe auch die drei Essays von H.-J. Schulze (*Von der Schwierigkeit, einen Nachfolger zu finden. Die Vakanz im Leipziger Thomaskantorat 1722–1723; Zwischen Kuhnau und Bach. Das folgenreichste Interregnum im Leipziger Thomaskantorat. Anmerkungen zu einer unendlichen Geschichte; „... da man nun die besten nicht bekommen könne ...“ . Kontroversen und Kompromisse vor Bachs Leipziger Amtsantritt*), wiederabgedruckt in Schulze *Bach-Facetten*, S. 21–62.

² A. Rolf, *Der erste Leipziger Jahrgang*, in: *Bachs Kantaten. Das Handbuch*, hrsg. von R. Emans und S. Hiemke, Teilband 1, Laaber 2011, S. 242. Ungeklärt ist zum Beispiel, ob alle Kandidaten die zu komponierenden Texte erst vor Ort erhielten (und ihr Stück gewissermaßen in Klausur komponieren mußten) oder ob diese ihnen vorab zugesandt wurden. Zum Quellenbefund der ersten drei Sätze von BWV 23 siehe unten, Fußnote 16.

³ Thom-Dok II, Nr. VIII/A 8. Das Zitat stammt aus dem Ratsprotokoll des Tages, an dem Telemann über seine einstimmige Wahl in Kenntnis gesetzt wurde (13. August 1722).

1703 in Aussicht gestellt worden war.⁴ Seine Mitbewerber im Sommer 1722, Johann Friedrich Fasch, Georg Lencke, Christian Friedrich (in den Ratsprotokollen stets „Joh. Christian“)⁵ Rolle, Georg Balthasar Schott und Johann Martin Steindorff, mußten zurückstehen.⁶ Auf Einladung des Rats der Stadt Leipzig präsentierte Telemann seine Bewerbungsmusik am 9. August 1722: „Verwichenen Sonntag als am 9. dieses hat der berühmte Virtuose Msr. Telemann in der Kirchen zu St. Thomä allhier unter ansehnlicher Frequenz von Hohen und Niederen seine Probe-Music als Cantor mit besonderer Approbation abgelegt.“⁷ Er wurde am 11. August gewählt⁸ und kehrte, nachdem er den Revers⁹ unterschrieben hatte, spätestens am 3. September nach Hamburg zurück.¹⁰ Allerdings trat er das Amt dann doch nicht an, weil seine Dienstherren in Hamburg ihm zusicherten, seine Arbeitsbedingungen und sein Gehalt erheblich zu verbessern. In Leipzig traf Telemanns Rückzieher auf wenig Verständnis; der regierende Bürgermeister Gottfried Lange (1672–1748), der am 11. August noch zufrieden zu Protokoll gab, „Es sey Telemann der be-

⁴ Anlässlich der Berufung auf das Organisten- und Musikdirektorenamt der Neukirche lesen wir am 18. August 1704 in den Ratsprotokollen über Telemann: „wann sich etwan einmahl eine Veränderung begeben möchte; So hätte man also bald wieder ein tüchtiges Subiectum“; zitiert nach A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBf 8), S. 146. Telemann schreibt außerdem in seiner Autobiographie von 1740: „Anno 1723. berief mich Leipzig an die Stelle weiland Herrn Johann Kuhnau, Musicdirectoris und Cantoris daselbst, welche Ehre der Nachfolge mir bereits vor 20. Jahren zgedacht war, weil jenes Schwächlichkeit dessen baldigen Tod vermuthen ließ“ (Mattheson E, S. 366).

⁵ Thom-Dok II, Nr. VIII/A 1, A 6, A8 und A 10. Im Namenregister der Dokumentensammlung werden (deshalb?) Christian Friedrich Rolle und sein Sohn Johann Heinrich Rolle irrtümlich als eine Person behandelt (S. 723).

⁶ Thom-Dok II, Nr. VIII/A 1. Vgl. auch U. Siegele, *Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit*, BJ 1983, S. 7–50, BJ 1984, S. 7–44, und BJ 1986, S. 33–68.

⁷ Thom-Dok II, Nr. VIII/A 2.

⁸ Thom-Dok II, Nr. VIII/A 5–8.

⁹ Bach unterschrieb diesen, nur leicht veränderten, Anstellungs-Revers am 5. Mai des nächsten Jahres ebenfalls. Siehe Dok I, Nr. 92 und Thom-Dok II, Nr. VIII/A 22.

¹⁰ Telemann blieb, so wird gemeinhin angenommen, zwei Wochen in Leipzig und erhielt für seine Aufwendungen 20 Taler (genau wie Bach im folgenden Jahr). Glöckner weist allerdings auf die späte Bezahlung von Telemanns Quartier hin und vermutet, daß seine Abreise erst Ende August erfolgt sein könnte. Siehe A. Glöckner, *Eine verstümmelt überlieferte Telemann-Kantate im Aufführungsrepertoire J.S. Bachs*, BJ 1998, S. 83–91, hier S. 89f. Am 3. September informierte Telemann den Hamburger Rat über seine Berufung zum Thomaskantor (siehe *Georg Philipp Telemann Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von H. Große und H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 28–30).

rühmteste *Componist*“,¹¹ monierte im April 1723 enttäuscht Telemanns schlechte „*Conduite*“.¹² Diese Fakten sind hinreichend bekannt. Im folgenden soll nun erörtert werden, welche Musik Telemann damals anlässlich seiner Bewerbung aufführte und ob sie eventuell noch erhalten ist.

Erster Gedankengang

Quellen zu den Anforderungen seitens des Rates bei der Kantoratsprobe oder eine Durchführungsverordnung sind nicht erhalten, jedoch können wir, wenn wir beispielsweise die althergebrachten, ritualisierten Abläufe¹³ im Zusammenhang mit der Ratswahl in Leipzig betrachten, wohl auch bei der Kantoratsprobe von standardisierten Probebedingungen ausgehen, zumal die Chancengleichheit der Kandidaten nur auf diese Weise gewährleistet werden konnte. Gehen wir deshalb zunächst von den erhaltenen Probekantaten der beiden späteren Kandidaten Graupner und Bach aus, um das formale und künstlerische Anforderungsprofil zu rekonstruieren. Gefordert wurden von den Kandidaten offensichtlich jeweils zwei Stücke,¹⁴ eines davon war als Hauptmusik vor der Predigt aufzuführen, das andere nach der Predigt, also sub com-

¹¹ Thom-Dok II, Nr. VIII/A 5.

¹² Anmerkung von Bürgermeister Lange (Thom-Dok II, Nr. VIII/A 21, S. 21). Allerdings sprechen viele Einzelheiten dafür, daß es Telemann mit seiner Bewerbung in Leipzig ursprünglich durchaus ernst war und er die Stelle keineswegs leichtfertig ausschlug. Sein erstes Dienstjahr in Hamburg (1721/22) stand unter keinem glücklichen Stern (Vgl. A. Clostermann, *Das Hamburger Musikleben und Georg Philipp Telemanns Wirken in den Jahren 1721 bis 1730*, Reinbek 2000, speziell S. 50–57: „Das verflixte erste Jahr“); daher hatte er gute Gründe, sich aus Hamburg wegzubewerben. Er machte sich also durchaus mit redlichen Absichten auf den langen Weg nach Leipzig, verhandelte, komponierte seine Probestücke, sicherte sich im August 1722 sogar eigens noch seine Rechte als künftiger Director musices der Universitätskirche („So erhielt er auch, auf sein münd- und schriftliches Anmelden, das *Directorium Chori Musici* bey der Universität“; Thom-Dok II, Nr. VIII/A 4, S. 5, vgl. auch Thom-Dok II, Nr. VIII/A 3). Siehe auch meine Schlußüberlegungen.

¹³ Schulze K, S. 580 und öfter.

¹⁴ Wie im Fall Graupners wird seit Alfred Dürrs Untersuchungen zur Chronologie des Bachschen Kantatenwerks (Dürr Chr 2, S. 164) angenommen, daß auch Bach bei der Probe zwei Stücke aufführte. Eventuell war dies die Ursache dafür, daß Bach in seinen ersten Dienstwochen (vom 1. bis zum 7. Sonntag nach Trinitatis 1723) zweiteilige Kantaten aufführte. Da jeweils beide Einzelkantaten aufeinander bezogen das Tagesevangelium auslegen, ist es Definitionssache, ob von zweiteiligen Kantaten (Bach kennzeichnet einige dieser Kantaten der Trinitatis-Zeit mit *prima parte* und *seconda parte*) oder von zwei Kantaten (wie bei der Kantoratsprobe) gesprochen wird. Vgl. BJ 1978 (C. Wolff), S. 80, Fußnote 10.

munionem. Graupners Bewerbungskantaten („Aus der Tiefen rufen wir“ GWV 1113/23 a und „Lobet den Herrn alle Heiden“ GWV 1113/23 b), die er am 2. Sonntag nach Epiphania 1723 präsentierte, und diejenigen Bachs („Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ BWV 22 und „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23) für den Sonntag Estomihi 1723 sind eindeutig auf das jeweilige Sonntagevangelium, aber auch aufeinander bezogen.¹⁵ Aus diesem Grund ist anzunehmen, daß auch Telemann zwei Kantatentexte zum Sonntagevangelium vorgelegt wurden (also nicht etwa einer zum Evangelium und ein zweiter zur Epistel beziehungsweise zum Abendmahl, auch kein Psalm, kein lateinisches Stück, keine Ode oder dergleichen), und zwar zum Evangelium des 10. Sonntags nach Trinitatis, der im Jahr 1722 auf den 9. August fiel. Die Poesien wurden möglicherweise erst kurz vor oder gar während Telemanns Aufenthalt in Leipzig bereitgestellt¹⁶ und entstanden wohl eigens für diesen Anlaß; jedenfalls sind weder die Texte von Graupners noch die von Bachs Bewerbungsmusiken in früheren Drucken oder in Vertonungen anderer Komponisten nachgewiesen.¹⁷ Keiner der Dichter der vier Kantaten ist bekannt, doch dürfen wir sie (oder ihn) im Raum Leipzig vermuten.¹⁸ Die anläßlich der Probe komponierten und aufgeführten Werke verblieb beim Kandidaten, offenbar sowohl in Stimmen als auch in Partitur.¹⁹ Auf diese Weise sind

¹⁵ Bei Bachs Bewerbungsmusiken liegt BWV 22 inhaltlich das erste Stück des Evangeliums zum Sonntag Estomihi (Lk 18, 31–34) zugrunde, der zweite Teil der Perikope (Lk 18, 35–43) wird in BWV 23 thematisiert.

¹⁶ Quellenkritische Beobachtungen lassen vermuten, daß Bach seine beiden Probekantaten bereits in Köthen komponierte. Siehe Dürr Chr 2, S. 164, und NBA I/8.1–2 Krit. Bericht (C. Wolff, 1998), S. 24 f. und 45 f.

¹⁷ Peter Wollny konnte allerdings die Texte von Graupners Bewerbungsmusiken im Textdruck des sogenannten „Dresdner Jahrgangs“ nachweisen, den Johann Friedrich Fasch erstmals 1726/27 in Zerbst aufführen ließ und später auch selbst mehrfach aufgeführt hat; siehe P. Wollny, *Neue Ermittlungen zu Aufführungen Bachscher Kirchenkantaten am Zerbster Hof*, in: Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt 2000, hrsg. von R. Kaiser, Eisenach 2002, S. 199–217. In Zerbst erklangen im Rahmen des Jahrgangs offenbar tatsächlich Graupners Werke. Siehe auch M.-R. Pfau, *Der sogenannte „Dresdner Jahrgang“*, in: Fasch und Dresden. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz 2013 in Zerbst/Anhalt, Beeskow 2013 (Fasch-Studien. 12.), S. 142–156, speziell S. 145 f. (Fußnote 14).

¹⁸ H.-J. Schulze erkannte Ähnlichkeiten zwischen den Graupner und Bach zur Verfügung gestellten Dichtungen und vermutete Bürgermeister Lange als Autor. Siehe den Kommentar in *Jesus nahm zu sich die Zwölfe (BWV 22). Faksimile nach dem Partiturautograph der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, Leipzig 1988.

¹⁹ Von Graupners Probekantaten sind die autographen Partituren und die Originalstimmen vom Januar 1723 in Darmstadt erhalten. Von Bachs Probekantaten BWV 22 und BWV 23 liegen die reinschriftlichen Partiturautographe vor (*P 119* und *P 69*), zu

Graupners und Bachs Kantaten der Nachwelt erhalten geblieben. Graupner verleihte seine Probemusiken seiner in Darmstadt fast vollständig erhaltenen Sammlung eigener Kompositionen ein, hatte aber wohl niemals Gelegenheit, sie wiederaufzuführen.²⁰ Bach hingegen konnte seine eigenen Probestücke später noch (mehrfach?) in Leipzig wiederholen.²¹

Telemann dürfte also seine Bewerbungsmusiken ebenfalls behalten und bei seiner Rückreise mit nach Hamburg genommen haben. Sie müßten, sofern sie erhalten sind, unter seinen Kirchenmusiken zum 10. Sonntag nach Trinitatis²² zu finden sein. Dieses Korpus umfaßt immerhin 25 Stücke, die Werner Menke im TVWV größtenteils verzeichnet hat. Zwei Werke hat Menke allerdings irrtümlich aufgenommen, wohingegen zwei andere Stücke fehlen.²³ Ute Poetzsch machte 2006 außerdem auf eine Zweitvertonung der Kantate auf den 10. Sonntag nach Trinitatis aus dem Jahrgang „Geistliches Singen und Spielen“ aufmerksam.²⁴ Daß weitere Werke Telemanns heute nicht mehr nachweisbar sind, also etwa auch die Bewerbungsmusik verloren sein könnte, muß ebenfalls bedacht werden.

Neunzehn der Kantaten zum 10. Sonntag nach Trinitatis können nach dem heutigen Stand der Forschung textlich und musikalisch geschlossenen Jahrgängen zugeordnet werden und scheiden deshalb bei der Suche nach Telemanns Bewerbungskantaten aus.²⁵ Dies sind in chronologischer Folge:

BWV 23 zusätzlich die originalen Stimmen (*St 16* und *D-Bsa*, *SA 5175 (7)*, Faszikel 1).

²⁰ Nur den Eingangschor von GWV 1113/23b verwendete Graupner im Folgejahr erneut, pikanterweise ausgerechnet in einer Geburtstagsmusik für Landgraf Ernst Ludwig, der ihm die Übernahme des Thomaskantorats verweigert hatte. Vgl. O. Bill, *Graupner-Werke-Verzeichnis. GWV. Vokalwerke*, Bd. 1, Stuttgart 2011, S. 569.

²¹ BWV 22 zumindest 1724, BWV 23 zumindest um 1728/1731 (siehe Dürr Chr 2, S. 57, 67, 105, 164).

²² Ute Poetzsch hat Telemanns Kantaten zum 10. Sonntag nach Trinitatis unter einem anderen Aspekt untersucht. U. Poetzsch, *O Land, Land, höre des Herrn Wort. Zu Telemanns Kantaten zum 10. Sonntag nach Trinitatis*, in: Hof- und Kirchenmusik in der Barockzeit. Hymnologische, theologische und musikgeschichtliche Aspekte, Sinzig 1999 (Arolser Beiträge zur Musikforschung. 7.), S. 167–179.

²³ Ermittlungen des Autors haben ergeben, daß TVWV 1:887 in Wirklichkeit für den 7. Sonntag nach Trinitatis bestimmt war und TVWV 1:890 (identisch mit TVWV 1:1220) zum Fest Mariae Heimsuchung. Neu in diese Rubrik des 10. Sonntags nach Trinitatis aufgenommen werden müssen hingegen TVWV 1:deest „Wohin mein Heil“ (aus dem Jahrgang 1733/34) und TVWV 1:1547 „Welt hinaus aus meinem Herzen“.

²⁴ U. Poetzsch-Seban, *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2006, S. 15 und 285.

²⁵ R.-J. Reipsch brachte unlängst noch einen möglichen weiteren Jahrgang Telemanns

TVWV	Kirchenmusik zum 10. Sonntag nach Trinitatis	Jahrgangsbezeichnung und Entstehungsjahr
1:1196	O großer Gott von Macht	Geistliches Singen und Spielen I (1711)
1:1159	Nimm von uns, Herr, du treuer Gott	Französischer Jahrgang (1715)
1:deest	O großer Gott von Macht	Geistliches Singen und Spielen II (1718)
1:1429	Und als er nahe hinzu kam	Jahrgang Neues Lied (1717)
1:663	Gott ist ein rechter Richter	Sicilianischer Jahrgang (1719)
1:1203	O Land, höre des Herrn Wort	Concerten-Jahrgang (1720)
1:252	Der Gottlose lasse von seinem Wege	Erster Lingenscher Jahrgang (1723)
1:545	Euch zuförderst hat Gott auferwecket	Jahrgang ohne Rezitativ (1725)
1:994	Kein Vogel kann in Weiten fliegen	Harmonischer Gottesdienst (1726) ²⁶
1:1629	Wie liegt die Stadt so wüste	Harmonisches Lob Gottes (1727)
1:1208	O Mensch, bedenk doch in der Zeit	Zweiter Lingenscher Jahrgang (1729)
1:deest	Wohin mein Heil?	Großer Oratorischer Jahrgang (1731) ²⁷
1:702 + 702a	Große Städte, große Sünden	Schubart-Jahrgang/Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes (1732)
1:292	Der Herr wird dich schlagen	Stolbergischer Jahrgang (1737)

für das Kirchenjahr 1733/34 ins Gespräch (R.-J. Reipsch, *Beobachtungen an Telemanns Kirchenmusik nach 1750*, in: Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750, hrsg. von W. Hirschmann und P. Wollny, Beeskow 2012, S. 85–108, besonders S. 91), jedoch läßt sich aus diesem Zyklus bisher kein Werk für den 10. Sonntag nach Trinitatis nachweisen.

²⁶ Als einzige der 25 Kantaten basiert dieses Werk textlich auf der Epistel zum 10. Sonntag nach Trinitatis (1. Kor 12,1–11: viele Gaben, ein Geist).

²⁷ Diese verschollene Kirchenmusik kann dem Großen Oratorischen Jahrgang zugeordnet werden, seit ich 2015 ein vollständiges Libretto des Jahrgangs (das anlässlich einer Aufführung im Kirchenjahr 1742/43 in Gotha gedruckt wurde) in Augsburg nachweisen konnte.

1:1049	Liebster Heiland, dein Verlangen	Horn-Jahrgang (1740)
1:1339	Sie verachten das Gesetz des Herrn Zebaoth	Musicalisches Lob Gottes (1743, Druck 1744)
1:22	Ach! Groß sind unsre Sünden	Lied-Jahrgang (1744)
1:14	Ach Gott, vom Himmel sieh darein	Engel-Jahrgang (1748, Druck 1749)

Hinzu kommt:

1:635	Gott liebt nicht nur die Frommen	Baß-Jahrgang (noch undatiert)
-------	----------------------------------	-------------------------------

Lediglich bei den verbleibenden sechs Kantaten handelt es sich um Einzelstücke. Nur diese kommen mithin überhaupt als Kandidaten für die Leipziger *Probe-Music* Telemanns in Frage. Innerhalb dieser Gruppe sind die folgenden beiden Werke für eine Bewerbungsmusik zweifellos zu klein besetzt (in den Bewerbungskantaten von Bach und Graupner werden alle vier Vokalstimmen verwendet):

1:1014	Kommt, verruchte Sodoms-knechte (für Sopran und Baß)
1:deest	Welt, hinaus aus meinem Herzen (für Tenor-Solo)

Drei weitere in Hamburg an einem 10. Sonntag nach Trinitatis aufgeführte Einzelstücke sind nur noch textlich nachweisbar²⁸:

1:902	Ihr gesandten Jesuherzen (1722)
1:1261	Sehet darauf, daß nicht jemand (1724)
1:563	Frohlocket, erleuchtete Knechte (1727)

Von diesen drei Werken scheidet TVWV 1:902 als Bewerbungsmusik aus, weil dieses Stück schon vor dem Probetermin entstand, so daß es am 10. Sonntag nach Trinitatis 1722 in Hamburg parallel zu Telemanns Leipziger Kantatsbewerbung aufgeführt werden konnte. TVWV 1:1261 kann ebenfalls ausgeschlossen werden, weil es sich um eine sehr eigenwillige Katechismus-

²⁸ Vgl. die insgesamt vier Bände umfassende Sammlung von Einzeltextdrucken zu Telemanns Hamburger Kantatenaufführungen der 1720er Jahre in D-Ha, A 534/245.

Musik mit Fragen und Antworten handelte, die sich für eine Bewerbung kaum geeignet hätte. Auch TVWV 1:563 entfällt, weil der Dichter dieser Kantate, C. Steetz (Lebensdaten nicht bekannt), in Hamburg wirkte und es sich bei diesem Stück textlich um eine genuine, nur aus Rezitativen und Arien bestehende „Cantata“ handelt, die in der Komposition Telemanns vermutlich nur solistisch besetzt war. Damit bleibt als mögliches Probestück nur eine einzige Kantate aus dem erhaltenen Werkbestand zum 10. Sonntag nach Trinitatis übrig:

1:851	Ich muß auf den Bergen weinen und heulen ²⁹
-------	--

Zweiter Gedankengang

Gibt es Hinweise, die die Aufführung der Kantate „Ich muß auf den Bergen weinen und heulen“ im Rahmen der Kantoratsprobe belegen oder zumindest wahrscheinlich machen könnten? Ein Libretto vom 9. August 1722 oder weitere Informationen über die damals aufgeführten Werke sind in Leipzig nicht überliefert. Telemann pflegte aber seine Kantaten gern – und häufig sogar gleichzeitig – an mehreren Orten aufführen zu lassen und besonders in seinen ersten Hamburger Dienstjahren früher komponierte Werke zu wiederholen,³⁰ die in Hamburg noch nicht bekannt waren. Daß er die Leipziger Bewerbungskantaten auch möglichst bald seinem Hamburger Publikum präsentieren wollte, nachdem sich herausgestellt hatte, daß er im Amt verbleiben würde, kann kaum bezweifelt werden. Als Aufführungstermin kommt hierfür vor allem der nächste mögliche Termin, also der 10. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1723 in Frage.

Telemann führte in Hamburg, anders als Bach in Leipzig, an jedem Sonntag oder Feiertag drei Musiken auf: je eine Kantate vor und nach der Predigt sowie ein drittes (meist sehr viel kürzeres) Stück am Ende des Gottesdienstes. Die Musik vor der Predigt, genauer: zwischen Evangelienlesung und Glaubensbekenntnis, war die liturgisch herausragende. Deshalb bot Telemann neu komponierte Werke in Hamburg gewöhnlich vor der Predigt dar. „Zum Beschluß“ erklang in der Regel nur ein Bibelspruch, gelegentlich eine Arie mit

²⁹ Das Dictum stammt aus Jer 9,10. Die erhaltene Abschrift (siehe unten) hat die Lesart „auf dem Berge“.

³⁰ Nachweisbar ist dies bei vielen Jahrgängen Telemanns, die etwa gleichzeitig in Hamburg und Eisenach aufgeführt wurden, aber auch bei Einzelmusiken. Vgl. M.-R. Pfau, „*Jauchzet dem Herrn, alle Welt*“. *Telemanns Musik für die Schloßkirche zur Weißenfels zur 50. Wiederkehr ihres Weihetages am 1. November 1732*, in: Mitteilungsblatt der Internationalen Telemann-Gesellschaft e.V., Nr. 27 (Dezember 2013), Magdeburg 2013, S. 37–42.

Rezitativ aus einer weiteren Kantate, selten auch andere Stücke (Psalmen, Kyrie-Gloria-Messen usw.).³¹

Telemanns laufendes Kompositions-Projekt im Kirchenjahr 1722/23 war der erste Jahrgang auf Dichtungen von Hermann Ulrich von Lingen (1695–1743), der eigentlich für Eisenach bestimmt war, parallel aber auch in Hamburg aufgeführt wurde. Fast alle Kantaten dieses Jahrgangs erklangen als Hauptmusik vor der Predigt, nur wenige im Anschluß daran. Als zweite Musik wiederholte Telemann in diesem Kirchenjahr in der Regel ältere Werke, vor allem aus dem „Sicilianischen Jahrgang“, ergänzt um einige Kantaten aus dem „Französischen Jahrgang“ sowie um einige andere Stücke.

Uns interessieren nun die Kirchenmusiken, die am 10. Sonntag nach Trinitatis 1723 in Hamburg zur Aufführung kamen. Sie lassen sich anhand des Einzeltextdrucks sicher bestimmen.³² Vor der Predigt musizierte Telemann, wie üblich, das neu komponierte Stück aus dem erwähnten „Ersten Lingschen Jahrgang“ („Der Gottlose lasse von seinem Wege“ TVWV 1:252). Nach der Predigt erklang aber tatsächlich die bereits als Probestück vermutete Kantate „Ich muß auf den Bergen weinen und heulen“ TVWV 1:851. Dieses Stück ist durch den betreffenden Textdruck erstmalig für das Jahr 1723 belegt (siehe die Abbildungen am Schluß dieses Beitrags).

Abgesehen von der Tatsache, daß in diesem Heft mit *Texten zur MUSIC* die Dichtung von TVWV 1:851 dokumentiert ist, spricht noch ein weiteres Argument dafür, daß wir hier tatsächlich Telemanns Probekantate vor uns haben. Außergewöhnlich und erklärungsbedürftig ist nämlich, daß Telemann „Zum Beschluß“ eine weitere ausgewachsene Kantate³³ musizieren ließ, die wegen der ungewohnten liturgischen Position im TVWV und von der Telemann-Forschung bisher unbeachtet geblieben ist: „Wenn du es wüßtest, so würdest du auch bedenken“ TVWV 1:deest. Diese Kirchenmusik ist – daran läßt der Text keinen Zweifel – Telemanns nunmehr 26. nachweisbare Kantate zum 10. Sonntag nach Trinitatis.

Der Hamburger Textdruck bezeugt also nicht nur die Aufführung der bereits als Bewerbungsmusik diskutierten Kantate TVWV 1:851, sondern er enthält zudem vermutlich den Text des vermuteten zweiten Leipziger Probestücks für Leipzig. Denn der nächstliegende Grund für die Aufführung einer zusätzlichen Kantate „Zum Beschluß“ ist doch wohl, daß Telemann zwei zusammengehörige Stücke, nämlich die beiden Leipziger Probemusiken, auch in Hamburg gemeinsam in einem einzigen Gottesdienst präsentieren wollte.

³¹ Vgl. dazu J. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767)*, Hildesheim 2012.

³² Erhalten in D-Ha (vgl. Fußnote 28).

³³ Im Kirchenjahr 1722/23 führte Telemann „zum Beschluß“ auch an anderen Tagen etwas längere Werke auf, in der Regel ein bis drei Sätze von Kantaten aus dem Französischen Jahrgang.

Die beiden Bewerbungskantaten Telemanns

Die erste „Probe-Music“ ist in einer Abschrift von Heinrich Valentin Beck (1698–1758) in Frankfurt am Main vollständig erhalten,³⁴ wohingegen die zweite Bewerbungskantate heute als verschollen gelten muß. Diese wurde für die Aufführung in Hamburg entweder auf vier Sätze gekürzt oder sie war schon in der Leipziger Probe kürzer als die erste Kantate. Für letztere Annahme spricht, daß sowohl eine der Kantaten von Graupner (GWV 1113/23 a) als auch eines der Bachschen Probestücke (BWV 23) ebenfalls nur vier (oder – je nach Zählweise – gar nur drei) Sätze aufweisen. Vermutlich wurden die kürzeren Kantaten sub communionem aufgeführt; insofern dürfte an den *Texten zur MUSIC* des 10. Sonntags nach Trinitatis 1723 in Hamburg sogar die ursprüngliche Reihenfolge von Telemanns Probestücken abzulesen sein.

Die beiden ermittelten Kantaten Telemanns orientieren sich (wie die Werke von Graupner und Bach) an der Evangelienperikope des Sonntags, in diesem Fall an Lk 19,41–48 (Jesus weint über Jerusalem, sagt die Zerstörung des Tempels voraus und vertreibt die Händler).

a) „Ich muß auf den Bergen weinen und heulen“ TVWV 1:851

Die Kantate berichtet mit Hilfe einer alttestamentlichen Präfiguration vom Weinen Jesu über die Heilige Stadt (Jer 9,10: „Ich muß auf den Bergen weinen“), schildert mit weiteren Rückgriffen auf Material aus dem Alten Testament die Zerstörung Jerusalems („Wie liegt die Stadt so wüste“ aus Kgl 1,1, „wo sein Tempel war“) und reflektiert deren Ursachen („weil es nicht die Gnaden-Zeit erkannte“). Des weiteren wird Gottes Langmut betont, dem aber unabwendbar das Gericht folgt, wenn die Umkehr ausbleibt (Choralstrophe aus „O Ewigkeit, du Donnerwort“ von Johann Rist).

Der abgedruckte Text weist Schreibfehler und Ungereimtheiten auf („auf güldnen Leuen“, „Mit liebes Zeilen“ statt „Mit Liebes-Seilen“ usw.), was darauf schließen läßt, daß die *Texte zur MUSIC* aus den musikalischen Quellen exzerpiert wurden und ein gedruckter Text als Vorlage nicht vorhanden war.

b) „Wenn du es wüßtest“ (TVWV 1:deest)

Der Schwerpunkt der zweiten Kantate liegt auf der Applicatio („Ach, Hamburg,³⁵ schau die Spiegel deiner schweren Schuld“, „Bedenk es wohl, noch ist die Gnaden-Zeit!“). Die Betrachtung der Zerstörung Jerusalems ist also kein Grund, sich über Israel zu erheben, sondern vielmehr ein Spiegel der eigenen Vergehen, ein drohendes Beispiel, das zur Buße antreiben soll. Eine weitere Strophe aus Rists Lied schließt das kürzere Werk ab.

³⁴ D-F, Ms. Ff. Mus. 1163. Ute Poetzsch bereitet eine Ausgabe des Werks vor.

³⁵ Bei der Leipziger Aufführung lautete diese Passage dann wohl „Ach, Leipzig, schau ...“.

Die beiden Dichtungen sind (ähnlich wie bei Graupner und Bach) aufeinander bezogen, was eventuell auch durch die musikalische Wiederholung des Schlußchorsals unterstrichen werden sollte.³⁶ Inhaltlich setzt die zweite Kantate offensichtlich die erste voraus: im Rezitativ des zweiten Stücks heißt es: „Denke, daß auch dich, was diese treffen kann“, ohne daß zuvor ein passendes Subjekt genannt wurde.³⁷ Offenbar wird auf die in der ersten Kantate erwähnte Stadt Jerusalem Bezug genommen, „die Stadt, die voll Volckes war“ (Arie 1 der ersten Kantate). Auch dürfte der „Spiegel deiner schweren Schuld“ sich auf die in der vorangehenden Kantate berichteten Sünden Jerusalems beziehen. Auf diese in der ersten Kantate erwähnte Sünde Sodoms bezugnehmend, ist in der zweiten von „Gomorrhens Schande“ die Rede, womit der Wohnort der angesprochenen Hörer mit „Sodom und Gomorrah“ (1. Mose 18f.) gleichgesetzt wird.

Fünf Jahre später wiederholte Telemann die erste Kantate (dokumentiert durch das Heft *Texte zur MUSIC* zum 10. Sonntag nach Trinitatis 1728). Im Einzeldruck ist die Dichtung mit dem Kürzel „A.“ versehen. Einen „Anonymus“ pflegte Telemann in seinen *Texten zur Music* zwar meist mit „Anon.“ abzukürzen, aber es gibt im Jahr 1725 einen weiteren Fall, in dem gleichfalls ein „A.“ angegeben ist, diese Abbrüviatur am Kirchen-Jahresende jedoch nicht aufgelöst wird.³⁸ Zum jetzigen Zeitpunkt kann deshalb nicht entschieden werden, ob mit dem „A.“ das Namensinitial des Leipziger Dichters überliefert ist (der dann womöglich auch die Texte der Bewerbungskantaten von Graupner und Bach verfaßt hätte) oder ob – was wohl wahrscheinlicher ist – Telemann den Namen des (Leipziger) Dichters 1728 nicht kannte oder mehr erinnerte und „A.“ somit einen anonymen Autor bezeichnet.

³⁶ Da Graupners kürzere Kantate gänzlich ohne Schlußchoral auskommt und in BWV 23 ein Schlußchoral erst nachträglich angefügt wurde, wäre zu überlegen, ob womöglich auch Telemanns kürzere Musik ursprünglich ohne Choralstrophe endete und nur für die Wiederaufführung in Hamburg eine Wiederholung des Schlußchorsals der ersten Kantate (mit dem Text einer anderen Strophe) angefügt wurde.

³⁷ Allerdings könnte die Unstimmigkeit auch damit erklärt werden, daß die zweite Kantate bei der Hamburger Aufführung gekürzt wurde (wie die *Texte zur Music* dokumentieren, geschah dies etwa mit den am 9. Sonntag nach Trinitatis 1723 dargebotenen Kantaten) und deshalb die entsprechenden Bezugswörter fehlen.

³⁸ Ab dem Kirchenjahr 1724/25 gab Telemann auf Wunsch seiner Hörer in den *Texten zur Music* die Namen der Dichter abgekürzt an, zum Beispiel „N.“ für Erdmann Neumeister und „R.“ für Johann Jacob Rambach. Am Ende des Jahrgangs erklärte er die verwendeten Kürzel in einem gedruckten „Register über die Kirchen-Stücke, so in HAMBURG, [...] musicalisch aufgeführt und verfertigt sind von Georg Philipp Telemann“. Ein ähnliches Register ist für das folgende Kirchenjahr erhalten. Telemann gab Dichterkürzel bis 1729 an; Auflösungen sind nach 1726 allerdings nicht mehr erhalten.

Schlußüberlegungen

Von Graupner liegt ein – vielleicht bereits in Darmstadt vorbereitetes, zumindest aber auf Darmstädter Papier geschriebenes – lateinisches Magnificat GWV 1172/22 vor, das er offenbar zu Weihnachten 1722 in Leipzig³⁹ aufgeführt hat.⁴⁰ Auch die nach Telemanns Absage berücksichtigten Kandidaten Georg Friedrich Kauffmann, Andreas Christoph Duve und Georg Balthasar Schott präsentierten im zeitlichen Umfeld ihrer Bewerbungen jeweils eine zusätzliche Musik und zwar – laut dem *Hollsteinischen Correspondenten* – am 1. Advent (29. November) 1722 in „der Niclas Kirchen“ vor und nach der Predigt beziehungsweise zur Vesper „in einer andern Kirchen“.⁴¹ Diese musikalischen Darbietungen wurden im Zeitungsbericht selbst als „Probe“ bezeichnet. Hier ergibt sich ein Widerspruch zu den Angaben in den Leipziger Ratsprotokollen, die unter dem 21. Dezember 1722 festhalten, daß „Rolle, Kauffmann und Schotte“ erst noch „zur probe“⁴² zugelassen werden sollten und daß die Proben von Christian Petzold und Kauffmann⁴³ – ebenso wie die von Graupner und Bach – erst in der Epiphania- und Vorpässionszeit stattfinden würden.⁴⁴ Möglicherweise war der *Hollsteinische Correspondent* nur unzureichend über die Ereignisse in Leipzig informiert und bezeichnete die Aufführungen am 1. Advent irrtümlich als Probe. Berücksichtigen wir aber Graupners Magnificat, so liegt es doch recht nahe, diesen Zeitungsbericht im Sinne zusätzlicher Aufführungen im Rahmen der Kantoratsproben zu deuten. Der Widerspruch zwischen der Aussage der Ratsakten und dem Zeitungsbericht wäre mit der Annahme einer zusätzlichen Probemusik der Kandidaten jedenfalls ausgeräumt.

In der Zeit des unbesetzten Thomaskantorats wurde bei den regulären Kirchenmusiken, die unter der Leitung des Präfekten Johann Gabriel Roth erklangen,⁴⁵

³⁹ Für ein lateinisches Magnificat gab es in Darmstadt keinen liturgischen Ort und insofern keine kompositorische Notwendigkeit. Die in Darmstadt etwa zeitgleich (am Geburtstag des Landgrafen Ernst Ludwig am 26. Dezember) musizierten Glückwunschkantaten hatte Graupner offensichtlich schon vor seiner Abreise nach Leipzig komponiert.

⁴⁰ Das vermutete schon Noack (wie Fußnote 1), S. 147–153. Graupner datierte seine Partitur auf der ersten Seite: „J[n] N[omine] J[esu] M[ens] D[ecembris] 1722.“

⁴¹ Beide Zitate aus Thom-Dok II, Nr. VIII/A 11.

⁴² Dok II, Nr. 119, S. 88. Thom-Dok II, Nr. VIII/A 12.

⁴³ Thom-Dok II, Nr. VIII/A 13.

⁴⁴ Alle Proben mußten vor Beginn des Tempus clausum abgeschlossen sein. Die Probe von Schott fand am Tag Mariae Reinigung (2. Februar 1723) in der Nikolaikirche statt, vgl. Thom-Dok II, Nr. VIII/A 18.

⁴⁵ Thom-Dok II, Nr. VIII/A13, S. 12 und VIII/C19, S. 51.

vermutlich auf einen Jahrgang Kuhnaus zurückgegriffen.⁴⁶ An herausgehobenen Terminen (Beginn des Kirchenjahres 1722, Weihnachtsfest 1722) waren allerdings neue Werke willkommen, die offenbar von den Kandidaten bereitgestellt wurden.

Die Suche nach einer entsprechenden Komposition Telemanns, die in zeitlicher Nähe zu seiner Probe am 9. August 1722 entstanden ist, führt zu einem bemerkenswerten, die obigen Überlegungen bestätigenden Ergebnis. Der feierliche Amtsbeginn des neuen geschäftsführenden Rates, stand unmittelbar bevor. Als Telemanns Komposition für diesen Anlaß böte sich „Der Herr ist König“ TVWV 8:6 an – eine Kantate, die ohne Entstehungsanlaß in einer Leipziger Quelle überliefert ist. Andreas Glöckner hat bereits 1998 angenommen, daß dieses Werk für den Ratswahlgottesdienst des Jahres 1722 bestimmt war.⁴⁷ Verstehen wir TVWV 8:6 als genuine Leipziger Ratswahlmusik, so wäre damit auch die von Bach veranlaßte Abschrift des Stücks plausibel zu erklären. Bach hatte nach seinem Dienstantritt im Jahr 1723 zunächst ein eigenes Werk zum Ratswechsel (BWV 119) aufgeführt, entschied sich im folgenden Jahr aber für Telemanns Kantate.⁴⁸

In Hamburg ist die Aufführung eines Teils der Komposition am 25. Sonntag nach Trinitatis 1723 belegt,⁴⁹ womit der Terminus ante quem etwa ein Jahr vor Bachs Abschrift anzusetzen ist.⁵⁰ Die Verwendung von Oboi d’amore deutet

⁴⁶ Beate Sorg wies mich in diesem Zusammenhang freundlicherweise auf ein Memorial der Witwe Kuhnaus hin (Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII B 117*, S. 283 f.): „[...] weil noch zur Zeit der Dienst nicht ersetzt; dagegen verbürge mich, und biß die Ersetzung erfolgt, nicht nur die gewöhnlichen Singestunden, sondern auch den Chor selbst mit behörigen Musicalien und meinen eigenen Instrumenten desgestalt zu versorgen, daß daran kein Mangel erscheinen soll, verbleibend E. Magnif. und HochEdl. Gerechten Unterthänige gehörsame Sabina Elisabeth Kuhnaurin, Wittibem, Leipzig, am 18. Novbr. 1722.“

⁴⁷ A. Glöckner, *Eine verstümmelt überlieferte Telemann-Kantate im Aufführungsrepertoire J. S. Bachs*, BJ 1998, S. 83–91. Vgl. NBA I/41 Krit. Bericht (A. Glöckner, 2000), S. 76. A. Glöckner, *Aufwendig abgeschrieben. Bachs Rekonstruktion von Telemanns Kantate Der Herr ist König*, in: *Bach-Magazin*, Frühjahr/Sommer 2017, S. 41.

⁴⁸ In Anbetracht der Entstehung der Komposition zur Ratswahl dürfte derselbe Anlaß auch für die Wiederaufführung 1724 eher anzunehmen sein als eine von Glöckner erwogene Darbietung am Reformationsfest desselben Jahres. Vgl. C. Lange, „*Der Herr ist König*“ – *Eine weitere Telemann-Kantate aus Bachs Notenschrank*, in: *Telemann-Beiträge*, 2. Folge, Magdeburg 1989, S. 14–21, das Zitat S. 15 f.

⁴⁹ Nach Ausweis des Textdrucks im Staatsarchiv Hamburg (vgl. Fußnote 28). Damals erklangen die Sätze 8 und 9. In Hamburg wurden keine Ratswahlmusiken benötigt und Telemann hatte insofern keine Möglichkeit, seine Leipziger Komposition dort vollständig aufzuführen.

⁵⁰ Vgl. Lange (wie Fußnote 48) und Glöckner (wie Fußnote 47).

andererseits auf einen Terminus post quem um 1720–1722.⁵¹ Sollte „Der Herr ist König“ also für den Ratswahlgottesdienst in der Leipziger Nikolai-kirche am 31. August 1722⁵² – dem Montag nach Bartholomäi (24. August) – entstanden sein, dann müßte diese Kirchenmusik im Telemann-Werkverzeichnis eigentlich als TVWV 13:deest erfaßt werden. Telemann hätte das Werk demnach noch vor seiner Abreise nach Hamburg⁵³ in Leipzig komponiert und damit seine ernsthaften Ambitionen auf das Amt des Thomaskantors bekräftigt.⁵⁴ Vermutlich leitete der bereits erwähnte Präfekt Roth die Aufführung. Der Textdichter des Werks ist bisher nicht bekannt, dürfte aber, wie bei allen Probekantaten, ebenfalls in Leipzig zu suchen sein. Abgesehen von Bachs Aufführung des Jahres 1724 läßt sich mindestens eine weitere Verwendung von Telemanns Werk nachweisen: 1755 wurde die Kantate – um einige Choräle ergänzt – zum „Jubelfest wegen des erlangten heilsamen Religionsfriedens“ in der Schulkirche des Halleschen Gymnasiums zu Gehör gebracht. Die Leitung hatte Johann Christian Berger, der Kantor der Marktkirche; das Notenmaterial dürfte ihm Wilhelm Friedemann Bach zur Verfügung gestellt haben, der an derselben Kirche seit 1746 als Organist und Musikdirektor beschäftigt war.⁵⁵

⁵¹ „Telemann gebraucht dieses [laut Walther L] ‚ohngefahr an. 1720 bekannt gewordene Blas-Instrument‘ erst in seiner Hamburger Dienstzeit ausgiebig, so in der Oper ‚Gensericus oder Der Sieg der Schönheit‘“; Lange (wie Fußnote 49), S. 15 f.

⁵² Ich danke Andreas Glöckner für die Bestätigung des Termins, den er dankenswerterweise in den Leipziger Ratsprotokollen aufgespürt hat, vgl. *Tit. VIII.43* („Protocollum In Versammlung aller dreÿen Raths-Mittel zu Leipzig gehalten von 31. Aug. aö. 1722. bis 18. Julij. 1736“), fol. 1r–8r. Siehe auch die in Fußnote 47 genannte Literatur.

⁵³ Glöckner nahm irrtümlich an, daß Telemann die Aufführung am 25. August selbst geleitet hat. Da der Ratswahlgottesdienst aber erst am 31. August stattfand, wäre es unter den damaligen Reisebedingungen kaum möglich gewesen, daß der Komponist bereits am 3. September in Hamburg um seine Dienstentlassung hätte ersuchen können. Erklärt die Aufführung in Abwesenheit Telemanns vielleicht, warum von der Ratswahlkantate nur die Stimmen in Leipzig verblieben?

⁵⁴ Eine postalische Sendung von der Heimreise oder von Hamburg aus wäre womöglich nicht rechtzeitig vor dem 31. August in Leipzig eingetroffen – ein Risiko, das man damals vermutlich nicht eingegangen wäre.

⁵⁵ *Als das | Evangelischlutherische Gymnasium | zu Halle | das | Zweyte Jubelfest | wegen des erlangten heilsamen | Religionsfriedens | 1755 den 15ten Octobris | feyerlich celebrierte, | wurde | [...] | nachfolgende Musique | in der Schulkirche daselbst | auf Befehl aufgeführt | von Johann Christian Bergern, | Cantore an der Hauptkirche zu U. L. Fr. | Halle im Magdeburgischen, | gedruckt bey Johann Friedrich Grunerten* (Exemplar: D-HAu, Yb 3649); siehe M. Maul, *Der 200. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens (1755) und die Leipziger Bach-Pflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, BJ 2000, S. 101–118, speziell S. 112 f.

Versuchen wir zum Schluß den Gedanken einer mehr oder minder freiwilligen zusätzlichen Komposition der Kandidaten auf Bach zu übertragen. Da unmittelbar nach Bachs Probetermin am Sonntag Estomihi 1723 das *Tempus clausum* begann, waren das Fest Mariä Verkündigung (25. März 1723) und der Karfreitag (26. März 1723) die unmittelbar folgenden herausgehobenen gottesdienstlichen Termine, an denen in Leipzig Figuralmusik erklang. Erbat der Leipziger Rat für einen dieser Tage von Bach noch eine zusätzliche Komposition? Vielleicht wäre es lohnend, nach weiteren Indizien für ein derartiges zusätzliches Probestück Bachs zu suchen.

J. N. J.
Werke
 zur
MUSIC,
 in zehenden Sonntage nach Trinitatis
 1723.
 in der Kirche
 zu **St. Jacobi**
 in **HAMBURG**
 aufgeführt
 von
Georg Philipp Telemann,
 Chori-Musici-Directore.
 Hamburg gedruckt und zu bekommen bey sel. S. P.
 Annegels Wittwe/ auf St. Jacobi Kirchhoff.

Da Jesus weint um unsre Sünden
 Wie sollt mein Auge trocken sein
 Ich brecht heur für
 Ihr meiner Busse Sähen!
 Mein Trauren wird mir Trost
 bähren.
 Und wenn ich Sänder Gnade find
 Wird sich mit mir
 Das Chor der Engel freun.
 Da Jesus weint um unsre Sünden
 Wie sollt mein Auge trocken sein
 CHORAL.
 Du weinest für Jerusalem / x.
Nach der Predigt.
 Jer. IX. v. 10.
Nach muß auf den Berg
 Weinen und heulen, und
 den Dürten in der Büste flagen
Nach! wie liegt die Stads so wüst
 Die zuvor voll Dolces war:
 Schant der Ländr Königin!
 Die durch Schwerd / Glut / D
 und Horden
 Nun zu einer Sclavin worden!
 Fällt in Zich- und Graus dabun.
 Dief

Dieses Faul-Bett aller Lüste!
 Wird jetzt eine Toden-Baar.
 De Capo.
 Jerusalem/ der Bollstuck folger Civ/
 So aller Güter Ueberfluß/
 Die Salomonis Pracht und Wis/
 In guldenen Leum schon gekrönt/
 Sind durch der Drachen Siß bewohnet.
 In Stadt/ wo selbst der Herr/ sein Feuer und sein
 Pferd/
 In sein Geröcher Grimm verfehrt;
 In Städte/ wo sein heiliger Altar/
 Ein Gnaden-Stuhl/ sein Tempel war/
 Sind durch den Koboldt ist besudelt und erschreckt/
 Im Zwang und blinder Aberglaube/
 In Verbrauch angeheckt;
 Ist vor gestorbte Landt/
 Ist nun verödet und verflucht/
 In weil es nicht die Gnaden-Zeit erkant/
 In welcher es der Höchste heimgesucht.
 Psalm. VII. v. 12. 13. 14.
Sott ist ein rechter Richter,
 Und ein Gott der täglich
 räuet, will man sich nicht be-
 hren, so hat er sein Schwert ge-
 zigt, und seine Bogen gespannt,
 und schielet, und hat darauf gelegt
 tödliche

Süßliche Beschloß, seine M
 hat er zugerichtet zum Ver
 ben.

Des Simmels Langmut dich
 lange/
 Du seinst erschrecklich Zorn-Gericht
 Durch die erzürnten Wolken brichst.

CHORAL.
 No. 590. v. II.
 Du verfluchtes Menschen-Kind / x.

Zum Beschluß.
 Evang. Luc. XIX. 42.

Wenn du es wüßtest, so wür-
 dest du auch bedenken zu
 der deiner Zeit, was zu deinem
 dienet.

Hamburg schau die Spiegel deiner schweren
 Schuld
 flugen und bestränkten Augen an
 auf; daß auch dich / was diese treffen kann.
 dich des Höchsten Vater-Huld
 lange Jahr / in Liebe und Gedult /
 seinem Arm getragen /
 dich so lang verschont / kann endlich grausam
 schlagen.

Und trägt die geilen Laster-S
 Zu dem gerechten Untergange/
Ah Gott das letzte Urtheil sprich

Er warnt Hundert zwanzig Jahr /
 Die erste Welt vor Schaden und Gefahr /
 Wiß sie das Sünden-Maß geschauet /
 Vor ihm er sie ohn alle Gnad ersäuffet /
 So mach er's noch mit euch / ihr sichte Sünd-
 Er leitet euch wie Ephyaim /
 Als seine traute Kinder /
 Mit liebes Zeilen zu der Buße /
 Und laßt sein Gnaden Reichthum der Gedult /
 Weniget man den Reichthum der Gedult /
 Bleib ihm nicht in der Zeit zu Tust /
 Fällt ihm nicht in der Zeit zu Tust /
 Vernehet vielmehr die schwere Sünden Schuld /
 So hält er sich in schwarze Trauer ein /
 Und schlaget denn mit Blis und Donner drein.

Ja Sodom muß sich selbst verdam-
 men /
 und trägt die geilen Laster-S
 Zu dem gerechten Untergange/
Ah Gott das letzte Urtheil sprich

Na / wohl viellecht mehr als Sommers Sch
 Mißbrauche dich der Langmut Gottes nicht
 Zu deines fleisches Sicherheit /
 Bedenk es wohl / noch ist die Gnaden-Zeit!
 Wer weiß wie bald der Urtheil's Stab zerbricht!

Ich bestre dich! erwache doch!
Stöh auf / stöh auf von deinem
 sichern Schlaß!
 Des Richters streng-gerechter H
 Hat schon den Bogen schauf gespaß
 Das Schwert gewetzt / dich
 -verderben.
Ach! warum willst grau'sam sterbe
Schau! JE SU CHRETIEN W
Ach bestre dich! erwache x. Da G

CHORAL.
 No. 590. v. 9.
Wach auf / wach auf / vom Schl
 Schlaf // x.



Abbildungen
 Georg Philipp Telemann, Texte zur MUSIC am zehenden Sonntage nach Trinitatis 1723. in der Kirche zu St. Jacobi zu HAMBURG.
 Exemplar: D-Ha, A 534/245.

War Bachs letzte Fuge als Quadrupel-Spiegelfuge konzipiert?

Von Thomas Daniel (Köln)

Die Situation um die letzte Fuge aus Bachs Gipfelwerk „Die Kunst der Fuge“ BWV 1080¹ läßt sich am besten mit dem Wort verworren umschreiben. Die Interpretationen des Fragments sind vielfältig: Moritz Hauptmann schloß die *Fuga a 3 Soggetti* aus dem Zyklus aus,² Adolph Bernhard Marx sah in ihrem ersten Thema eine Variante des Hauptthemas.³ Gustav Nottebohm deutete das Werk als Quadrupelfuge, der das Hauptthema hinzugefügt werden könne.⁴ Andere sahen den Torso als den vom Komponisten erstrebten Endzustand an.⁵ Weniger Berücksichtigung hat jedoch eine Angabe in dem von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfaßten Nekrolog gefunden, derzufolge sich noch eine weitere Fuge anschließen sollte. Dort heißt es in der Aufstellung der gedruckten Werke Bachs:

8) Die Kunst der Fuge: Diese ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen einzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Kranckheit hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende

¹ Die Fugen werden im folgenden zitiert als Contrapunctus I–XIII, die *Fuga a 3 Soggetti* (beziehungsweise unvollendete Quadrupelfuge) als Contrapunctus XIV.

² M. Hauptmann, *Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Leipzig 1841, S. 13. Philipp Spitta schließt sich diesem Urteil an (Spitta II, S. 677) und danach auch W. Rust in der BG.

³ A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Bd. 2, Leipzig 1838, S. 570. Obwohl die Korrespondenz der Anfänge evident erscheint, bleibt diese Interpretation fragwürdig und wird nur selten geteilt, aber dennoch bis heute vertreten, besonders nachdrücklich von O. Büsing, *Hatte Nottebohm recht? Überlegungen zur Fuga a 3 Soggetti aus Bachs Kunst der Fuge*, BJ 2015, S. 192–203, hier S. 195f. Siehe dazu auch T. Daniel, *Hatte Nottebohm unrecht? Zur unvollendeten Fuga a 3 Soggetti aus Bachs Kunst der Fuge*, BJ 2016, S. 45–55, sowie dazu wiederum O. Büsing, *Kurze Duplik auf Thomas Daniels Replik zu „Hatte Nottebohm recht?“*, BJ 2016, S. 57–62.

⁴ G. Nottebohm, *J.S. Bach's letzte Fuge*, in: Musik-Welt 1880/81 (zwei Teile), hrsg. von M. Goldstein, Nr. 20 und 21, S. 232–236 und 244–246, abgedruckt in: T. Daniel, *Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“ – Studie und Vervollständigung*, Köln 2010, S. 100–111.

⁵ Zum Beispiel C. de Nys, zitiert bei W. Kolneder, *Die Kunst der Fuge*, Wilhelmshaven 1977, S. 300 (Teil III), und L. Prautzsch, *Vor deinen Thron tret ich hiermit*, Neuhäusen-Stuttgart 1980, S. 176ff.; siehe dazu auch Daniel (wie Fußnote 4), S. 9.

zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des seeligen Verfassers Tode ans Licht getreten.⁶

Die Aussage zur „letzten“ Fuge ist eindeutig: Die vor den Choral als *Fuga a 3 Soggetti* in die Kunst der Fuge aufgenommene Tripelfuge war demnach mit entsprechender Vervollständigung als vorletzte geplant, und krönen sollte den Zyklus offenbar eine Quadrupelfuge mit vollständiger „Umkehrung“⁷ des ganzen Satzes, das heißt: eine Quadrupel-Spiegelfuge, gewissermaßen als bis dahin unerreichter und wohl kaum jemals zu übertreffender Gipfel der Fugenkunst.

Der im Nekrolog erwähnte „Entwurf“, soweit er über das vorhandene Fragment hinausgeht, ist allerdings unbekannt geblieben. Existierten bereits geschriebene Noten, Skizzen des Verlaufs oder mündlich geäußerte Vorstellungen, auf die sich die Verfasser des Nachrufs stützen konnten? Hans Heinrich Eggebrecht führt dazu aus:

Es ist anzunehmen, daß man in Bachs Umgebung vom Gesamtplan der Fuge Kenntnis hatte; wahrscheinlich hat es sogar eine bis zu Ende durchgeführte Entwurfsfassung der Schlußfuge gegeben, die später verlorenging – einen „Entwurf“, der dann in der Weise „ausgearbeitet“ werden sollte, wie es bis zum Abbruch der Schlußfuge geschehen war.⁸

Eggebrecht betrachtet also das vorhandene Fragment bereits als „Schlußfuge“ und negiert damit zunächst die vom Nekrolog unterstellte, an die Tripelfuge angehängte „letzte“ Fuge. Im Anschluß daran versucht er durch einen sprach-

⁶ Dok III, Nr. 666, S. 80–93, hier S. 86.

⁷ Ulrich Siegele deutet als einziger „Umkehrung“ hier als „Vertauschung der Stimm-lagen“ im vierfachen Kontrapunkt. Dies wäre terminologisch zwar vertretbar, kann aber nicht gemeint sein, weil es für die vier Themen einer Quadrupelfuge ohnehin zu gelten hätte und insoweit trivial wäre. Außerdem müßte man (zumindest) vier komplette Fugendurchgänge anbieten, um alle vier Stimmen qua Permutation miteinander vertauschen zu können – ein absurdes, ganz und gar redundantes Szenario. U. Siegele, *Wie unvollständig ist Bachs „Kunst der Fuge“?*, in: Bach-Konferenz 1985, S. 219–225.

⁸ H. H. Eggebrecht, *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung*, München/Mainz 1984, S. 32. Christoph Wolff und Siegele bezeichnen den angeblich verfaßten und hernach verschollenen „Entwurf“ als „Fragment x“, was jedoch reine Spekulation bleibt. C. Wolff, *The Last Fugue: Unfinished?* in: *Current Musicology* 19 (1975), S. 71–77. Alfred Dürr bemerkt zur „Schlußfuge“ mit Recht: „Die Frage, ob sie in einem inzwischen verschollenen Konzept zu Ende geführt war, läßt sich nur mit Mutmaßungen beantworten.“ A. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, Wiesbaden 1984, S. XV.

lichen Kunstgriff eine Umdeutung der Angabe im Nekrolog, indem er die „vorletzte Fuge“ als unvollendete „Teilfuge“ (dritter Teil mit der Kombination von drei Themen) interpretiert und die „letzte Fuge“ als vierten Teil mit der Integration des Hauptthemas: „Für die letzte Fuge kann als gesichert gelten, daß hier das Grundthema als viertes Thema eingeführt werden sollte; und diese Fuge war [...] als Spiegelfuge konzipiert.“⁹ Mit dieser Interpretation würde er den Aussagen des Nekrologs modifiziert stattgeben, nur: Wie triftig ist Eggebrechts Argumentation, und woher nimmt er die Gewißheit?

Da belastbare Dokumente, zumal solche von Bachs eigener Hand fehlen, gibt es keine harten Fakten. Allerdings können wir untersuchen, wie plausibel die Behauptung des Nekrologs erscheint, denn zum einen verlangt eine Fuge mit „4 Themata“ immerhin die Anwendung des vierfachen Kontrapunkts auf die Themenkombinationen, und daß die Fuge zum anderen „in allen Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte“, bedeutet die vollständige Spiegelung des Satzes, die Eggebrecht für die „vierte Fuge“ ebenfalls postuliert. Behaupten kann man manches, doch wie steht es mit der Umsetzbarkeit? Selbst ohne präzise Kenntnis der hier erhobenen kompositorischen Ansprüche fragt man sich unwillkürlich, ob die Koppelung beider Techniken praktisch zu realisieren wäre, denn von Bach gibt es keine entsprechenden Werke, die zur Orientierung herangezogen werden könnten. Bislang existieren auch kaum Untersuchungen darüber, welche Voraussetzungen überhaupt erfüllt sein müssen, insbesondere von satztechnischer Seite: Was verlangen der vierfache Kontrapunkt und die Spiegelung an satztechnischen Maßgaben? Die notwendige Beantwortung dieser Fragen erlaubt entscheidende Rückschlüsse darauf, welche Stichhaltigkeit der im Nekrolog aufgestellten Behauptung zukommt.

I.

Schon der vierfache Kontrapunkt wirft erhebliche Probleme auf. Er bedeutet, daß alle vier Stimmen – in einer Quadrupelfuge die vier Themen – gegeneinander vertauschbar sein müssen, ihnen also jede Position im Satz zu Gebote steht, auch die Baßposition. Mit einem wenig kunstvollen, aber übersichtlichen Beispiel aus Johann Philipp Kirnbergers Hauptwerk *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* läßt sich die Technik veranschaulichen¹⁰:

⁹ Eggebrecht (wie Fußnote 8), S. 32.

¹⁰ J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Königsberg 1776–1779 (Nachdruck Hildesheim 1988), *Zweiter Theil, Zweyte Abtheilung (Fünfter Abschnitt)*, S. 6f. Die eingeklammerten Bezeichnungen (a) und (b) sind nicht original.

Beispiel 1

Kirnberger versteht diesen Satz zwar als zusammenhängend, vertauscht aber zwischen (a) und (b) die Außenstimmen in der Doppeloktave: Der Baß wird zwei Oktaven höher zum Sopran, dieser umgekehrt zum Baß; die Mittelstimmen sind nicht ganz wörtlich in der Oktave vertauscht. Hier kann jede Stimme gegen jede andere ausgewechselt werden. Das Ende ist aufschlußreich, denn Kirnberger unterlief im Notentext zwischen Baß und Alt eine Oktavparallele, die er im Druckfehlerverzeichnis durch *h'* statt *g'* im Alt nachträglich korrigierte. Hier war wohl der Wunsch der Vater des Gedankens, lieber mit einer Verdreifachung des Grundtons zu schließen als mit einer verdoppelten Terz, die sich zuvor schon auf drei Haupttaktteilen findet, also ziemlich aufdringlich und besonders zum Abschluß wenig günstig erscheint. Zweierlei dürfte auffallen: zum einen die permanente Verdopplung von Grundton und Terz in den (tonikalen) G-Dur-Klängen, zum anderen, daran geknüpft, das Fehlen der (reinen) Quinte auf den Hauptzählzeiten. Hätte Kirnberger nämlich Quinten eingesetzt, würden daraus beim Stimmentausch unweigerlich auch primäre Quartan (zum Baß) resultieren, die in der spätbarocken Satztechnik bekanntlich Dissonanzen darstellen und deswegen zu meiden sind, zumindest „lang und schwer“, das heißt als Basisintervalle mit Konsonanzstatus. In Figuren wie im Beispiel als Durchgangston (vorletztes Achtel *d'* im Tenor) sind sie stilgemäß, ausnahmsweise sogar auf schwerer Taktposition (siehe unten, Beispiel 7). Auch die verminderte Quinte *fis-c* auf der dritten Halbe position weckt keine Bedenken, da der primäre Tritonus bei der Umkehrung – analog zum Sekundakkord – regulär geführt toleriert wird. Vor allem die Maßgabe, Grund- und Quintton als fundierende Töne nicht zusammenbringen, also keine vollständigen Dreiklänge, auch keine Sextakorde, einsetzen zu dürfen, sondern lediglich Terzen oder Sexten mit deren Oktavierung beziehungsweise Verdopplung, stellt für den mehrfachen Kontrapunkt der Oktave eine starke Belastung dar.

Für vier Themen würde sich dieser Sachverhalt ausgesprochen störend bemerkbar machen, vielleicht ein Grund, weshalb Bach bis dahin keine Quadrupelfuge verfaßt hatte. Wie sollte unter solch rigoroser Beschränkung auch eine Kombination von vier Themen aussehen? Einen möglichen Weg dahin weist das Fragment der *Fuga a 3 Soggetti*, obgleich mit (zunächst) nur drei Themen ausgerüstet, denn hier öffnet Bach gewissermaßen eine Hintertür, um

dem Problem der eigentlich ausgeschlossenen Quinttöne zu begegnen. Ein Blick auf die von ihm am Ende des Fragments noch exponierte Themenkombination ruft zunächst Erstaunen hervor¹¹:

Beispiel 2

The musical score for Example 2 consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains four measures. The first measure has a whole rest in the bass staff. The second measure features a bass line starting with a dotted quarter note G2 (fingered 5), followed by quarter notes F2 (fingered 5) and E2. The third measure continues with quarter notes D2 and C2. The fourth measure has a half note B1 (fingered 9) and a quarter note A1 (fingered 5). The second system contains two measures. The first measure has a half note G1 (fingered 9) and a quarter note F1 (fingered 5). The second measure has a half note E1 (fingered 5) and a quarter note D1 (fingered 5).

Bach scheint die Regel schlichtweg zu ignorieren, denn diese Grundkombination enthält gleich sechs Quinten, deren Konsonanzstatus eindeutig feststeht. Betroffen sind zunächst die beiden Quinten im zweiten Takt, die erste mit dem Baßton gemeinsam betont anschlagend. Auch die Kadenz-Penultima weist zwei Achtel-Quinten auf, die mit der Dissonanzauflösung des Tenors den A-Dur-Dreiklang vervollständigen und somit ebenfalls Konsonanzstatus besitzen. Im dritten und vierten Takt treten zwei „lange und schwere“ Quinten zwischen Baß (erstes Thema) und Tenor (drittes Thema) hinzu. Beim mehrfachen Kontrapunkt der Oktave würden alle sechs „unrechte“ – das heißt: irreguläre – Quartan hervorrufen, und so kann die unausweichliche Vertauschung des ersten Themas mit den beiden anderen regulär nur mit Transposition geschehen. Welche sich dafür eignet, demonstriert unter anderem Contrapunctus IX, wo zwischen den Themen eine vergleichbare figurative Quintenkonstellation vorkommt wie oben zum zweiten Thema¹²:

Beispiel 3

a)

The musical score for Example 3, part a), shows a single system of piano accompaniment with four measures. The first measure has a whole rest in the bass staff. The second measure has a dotted quarter note G2 (fingered 5) and quarter notes F2 and E2. The third measure has quarter notes D2 and C2. The fourth measure has a half note B1 (fingered 5) and quarter notes A1 (fingered 5) and G1 (fingered 5). The notation ends with "etc." in the bass staff.

¹¹ *Fuga a 3 Soggetti* beziehungsweise Contrapunctus XIV, T. 234ff. ohne Sopran; das zweite Thema im Alt ist zu Beginn um einen 3/4-Takt verkürzt.

¹² Contrapunctus IX, Themeneinsätze ab T. 35 und T. 89.

b)



Hier transponiert Bach das Kontrasubjekt bei der Verlagerung in die Oberstimme gleichzeitig eine Quinte aufwärts, realisiert also einen doppelten Kontrapunkt der Duodezime („alla Duodecima“). Daher werden aus den Unterquinten keine Oberquarten, sondern Oberoktaven. Für die erste Quinte wäre die Transposition sogar überflüssig, da Bach sie wie eine Synkopensdissonanz führt. Die folgenden Quinten aber verhalten sich ähnlich wie im Tripelfugen-Fragment, für Bach offenbar Grund genug, die Transposition zu wählen. In Analogie dazu wird man im Fragment dessen erstes Thema gleichfalls dem Duodezim-Kontrapunkt unterwerfen. Ein weiterer Anlaß liegt in den synkopierten Nonen (siehe Beispiel 2), weil diese nur in einer oberen Position stilikonform geraten – Bach würde sie kaum als Unterseptimen unter den oktavierten Grundton gesetzt haben, schon gar nicht in einer Mittelstimme und sequenziert.¹³ Deshalb muß das erste Thema des Fragments beim Verschieben in eine obere Position eine Quinte aufwärts transponiert werden. Da dies im Verhältnis sowohl zum zweiten als auch zum dritten Thema gilt – und ebenso zum hypothetisch ergänzten Hauptthema des Zyklus als viertem –, tritt hiermit sogar eine konstitutive Eigenart der Thematik dieser Fuge zutage.¹⁴

¹³ Neben J. G. Walther (siehe Daniel, BJ 2016, S. 49) schließt auch J. J. Fux die in die Oktave aufgelöste synkopierte Unterseptime definitiv aus; siehe *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 72. Dies gilt ebenfalls für Mizlers Übersetzung *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition*, Leipzig 1742, S. 81, die Bach über seine persönlichen Beziehungen zu Mizler gewiß kannte. Außerdem hatte Bachs Interesse für kontrapunktische Grundfragen in dieser Zeit spürbar zugenommen: Sein Manuskript *Etzliche Reguhn, wie und auf was Arth die Syncopationes in denen dreÿen Sorten derer gedoppelten contrapuncten können gebraucht werden* fällt in die gleiche Zeit, und dort läßt Bach die betreffende None/ Unterseptime für den doppelten Oktav-Kontrapunkt unerwähnt, auch im anschließenden Beispiel, was ihrem Ausschluß gleichkommt – sie ist nicht einmal als *licentia* vermerkt. Siehe W. Werbeck, *Bach und der Kontrapunkt. Neue Manuskript-Funde*, BJ 2003, S. 67–95, hier S. 70 f. und 72 f. (siehe dazu auch Daniel, *Bachs unvollendete Quadrupelfuge*, wie Fußnote 4, S. 14 f.). In seinem Spätwerk setzt Bach solche Unterseptimen nur höchst vereinzelt im Baß ein, zum Beispiel in *Contrapunctus XI*, T. 102, und in der Fuge in H-Dur BWV 892/2 aus dem Wohltemperierten Klavier II, T. 38. Extreme Verhältnisse wie in der „Dorischen Fuge“ BWV 538/2, vermutlich in Weimar entstanden, wären in Bachs Spätwerk ohnehin undenkbar.

¹⁴ Büsing (*Duplik*, wie Fußnote 3, S. 58) ist hier anderer Meinung und hält am dreifachen Kontrapunkt der Oktave fest, ohne die aufgeführten Quinten und Nonen zu

Mit dem Kunstgriff, für das erste Thema nicht den doppelten Kontrapunkt der Oktave vorzusehen, sondern den der Duodezime, hebelt Bach das Verdikt, Grund- und Quintton nicht zusammenbringen zu dürfen, ein beträchtliches Stück weit aus und schafft so die Voraussetzung dafür, trotz des mehrfachen Kontrapunkts vollständige Dreiklänge wie Sextakkorde und selbst perfekte Kadenzen einsetzen zu können. Dies betrifft vor allem die hypothetische Fortsetzung der *Fuga a 3 Soggetti*, auch unter Einbeziehung des Hauptthemas. Man kann diesen Kunstgriff durchaus als Hinweis darauf deuten, daß Bach mehr als nur eine Tripelfuge im Sinn hatte, denn seine anderen Tripelfugen kommen ohne den Duodezim-Kontrapunkt aus. Für eine an diese Fuge noch anschließende Quadrupelfuge wäre die Technik damit indes erschöpft: Eine weitere dermaßen minutiös ausgearbeitete Themenkombination, gegebenenfalls auf der Basis eines Baßthemas wie dem vorliegenden ersten in analoger Weise durchgeführt, könnte wie eine Dublette wirken und damit den Zyklus überfrachten, von der Anbringung des BACH-Signums in der dann „vorletzten“ Fuge ganz zu schweigen. Wer einer angefügten „letzten“ Quadrupelfuge das Wort redet, müßte erklären, wie die Thematik in Abgrenzung zur *Fuga a 3 Soggetti* auszusehen hätte, und dies der Angabe im Nekrolog gemäß auch unter der Voraussetzung der Umkehrung „Note für Note“, das heißt, der vollständigen Inversion.

II.

Die Satzspiegelung gehört (auch bei Bach) zu den selten ausgeübten Techniken – und nach dem Krebs zu den schwierigsten überhaupt. Dennoch vertreten manche Autoren, selbst im fachlichen Diskurs, offenbar die Ansicht, man könne cum grano salis jeden Satz mit Erfolg „auf den Kopf stellen“: Man vertausche einfach die Einzelstimmen um die horizontale Spiegelachse und kehre ihre Intervalle um. Wer auf diese Weise alle Stimmen übertragen hat, erhält den gespiegelten Satz. Da es sonst keine Änderungen gibt, bei den Intervallen höchstens durch Vorzeichen bedingte, sollte man meinen, von beiden Sätzen würde der *inversus* dem *rectus* qualitativ nicht nachstehen. Dies allerdings erweist sich als fataler – und trotzdem verbreiteter – Irrtum, denn die Spiegelung, solange sie auf einer modalen oder tonal-harmonischen Grundlage fußt, erfordert die penible Beachtung diverser Regeln. Mit anderen Worten: Der betreffende Satz muß sich speziell dafür eignen. Üblicherweise

beachten. Da diese unbestreitbar existieren und sich nicht außer Kraft setzen lassen, gehen Büsings Darlegungen von falschen Prämissen aus. (Zu den Ergänzungen von Riemann, Bergel, Göncz usw. siehe Daniel, *Bachs unvollendete Quadrupelfuge*, wie Fußnote 4, ab S. 23, insbesondere ab S. 75.)

läßt sich ein ‚klassisches‘ Musikstück nur invertieren, wenn es konkret daraufhin angelegt ist.

Die Fehleinschätzung, jeden Satz erfolgreich spiegeln zu können, hat selbst vor dem Fragment der *Fuga a 3 Soggetti* nicht haltgemacht. So lesen wir bei Eggebrecht über den vierten Abschnitt mit dem Hauptthema: „Die vierte Teilfuge greift auch das die Fugenkunst krönende Moment der Spiegelung des gesamten musikalischen Satzes auf, das schon zuvor den Progressus kontrapunktischen Vermögens zu seinem Höhepunkt geführt hatte und nun hier als schlußbildend wiedererscheint.“¹⁵ Peter Schleuning geht noch einen Schritt weiter: „Eine Gesamtspiegelung der Quadrupelfuge um den Ton f in allen vier Stimmen nach Art der Spiegelfuge Nr. 12 ist durchaus möglich und ergibt eine Version, die genauso düster und teilweise unentschieden klingt wie die entsprechende aus Nr. 12 mit Sopranbeginn.“¹⁶ Dazu offeriert er einen „Versuch“ der Spiegelung vom Beginn der *Fuga a 3 Soggetti*, unter anderem mit folgender Passage¹⁷:

Beispiel 4 a



Dieser Satz ist „Note für Note“ korrekt gespiegelt (vgl. Beispiel 4b), doch selbst ungeübte Hörer werden von solchen Klangfolgen, zurückhaltend formuliert, irritiert sein – für jeden mit dem Bach-Stil einigermaßen Vertrauten sind sie unannehmbar, denn sie bewegen sich von einem „Übellaut“¹⁸ zum nächsten und klingen regel- und orientierungslos; statt Bach assoziiert man damit eher eine Art mißverstandenen Hindemith. Zum Vergleich die Originaltakte:

Beispiel 4 b



¹⁵ Eggebrecht (wie Fußnote 8), S. 32 f.

¹⁶ P. Schleuning, *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“*. Ideologien – Entstehung – Analyse, Kassel 1993, S. 202.

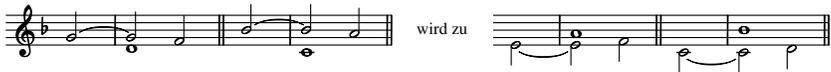
¹⁷ Ebenda, S. 203, ab T. 41.

¹⁸ J. S. Bach, *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725*, Nachdruck: Documenta Musicologica, zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, Bd. 25, Kassel 1988, S. 125.

Dieser kraftvolle Satz läßt sich in den stilistischen Grenzen schlichtweg nicht invertieren – spätestens bei der breit ausgeführten Kadenz zum Abschluß reibt man sich über das absurde Spiegelungsergebnis erstaunt die Augen (beziehungsweise Ohren). Woran liegt das? Nach den Worten Moritz Hauptmanns ist die Technik der Satzspiegelung „eine Art des Contrapunctes, wozu die Vorschriften nicht leicht zu geben, die aber noch schwerer auszuüben sind“,¹⁹ und damit übertreibt er keineswegs, denn diese Technik läßt sich nur mit größter Sorgfalt und Mühe in die Tat umsetzen – man kann unverblümt von Fesseln sprechen, die man dem Satz anlegt. Vermutlich haben sich die wenigsten, wohl selbst im Kreise der Bach-Schüler, jemals näher damit befaßt.

Um die Probleme der Satzspiegelung zu verstehen, muß man sich zunächst vergegenwärtigen, daß logischerweise sämtliche Richtungen wechseln. Schon daraus aber resultiert die traditionell – und damit auch für Bach – wichtigste Vorschrift beziehungsweise Beschränkung: Auf Synkopendissonanzen („vorbereitete Vorhalte“) ist weitestgehend zu verzichten; sie dürfen bis auf eine eng begrenzte Ausnahme nicht vorkommen. Für standardgemäße *syncopytones* nämlich gilt wie ein ‚Naturgesetz‘, daß sie sich abwärts auflösen,²⁰ in einer Oberstimme die Quarte zur Terz, die Septime zur Sexte etc. Kehrt man diese um, resolvieren sie in der Unterstimme aufwärts (Beispiele 5 und 6 mit der üblichen Spiegellachse *f'* für d-Moll; siehe unten):

Beispiel 5



Da allein die Abwärtsauflösung regelkonform verläuft – was auch Bach prinzipiell beachtet –, stellt deren Umkehrung im Spätbarock einen schweren Satzfehler dar (bei Wagner zum Beispiel ist das anders). In der *Fuga a 3 Soggetti* vergeht kaum ein Takt ohne Synkopendissonanz, so daß die Inversion eine Anhäufung von Fehlern nach sich zieht. Insofern erstaunt das klanglich desolante Spiegelergebnis in Beispiel 4a wenig, zumal in der Kadenzbildung, die breit angelegte Synkopationen enthält, darunter eine in die Ultima C-Dur.²¹

¹⁹ Hauptmann (wie Fußnote 2), S. 10.

²⁰ Hierbei handelt es sich tatsächlich um ein ‚Naturgesetz‘, eine musikpsychologische Grundtatsache, denn die für die Auflösung einer Synkopendissonanz charakteristische Entspannung kann nur der Abwärtsschritt besorgen – wer einen Schritt aufwärts vollführt (zum Beispiel Wagner, besonders auffällig im *Tristan*), erhöht die Spannung.

²¹ F. W. Marburg, *Abhandlung von der Fuge*, 2. Teil, Berlin 1754 (Nachdruck Hildesheim 1970), S. 28 (§ 4).

Man muß jedoch differenzieren. Was oben zur Quarte gesagt wurde, gilt zwingend nur dann, wenn sie mit der Quinte (in Beispiel 6 geschwärzt) kollidiert, zwischen beiden also eine harte Sekundreibung entsteht:

Beispiel 6



Tritt statt der Quinte die Sexte hinzu, wird diesem Problem infolge der Terz zwischen Quarte und Sexte ausgewichen. Wer die beiden Spiegelfugen Contrapunctus XII und XIII (*rectus* und *inversus*) auf Synkoppendissonanzen untersucht, wird erkennen, daß sich Bach hinsichtlich der härteren Synkopierungen – mit Sekundreibung – keinen einzigen Verstoß leistet, er den weicheren Quartsextakkorden aber gewisse Lockerungen gestattet, die man teils dem lizenziösen Kontrapunkt zurechnen darf. Im folgenden Notenbeispiel haben wir die höchste Dichte an schweren Quartsextakkorden in Contrapunctus XII vor uns²²:

Beispiel 7

Der erste und der dritte Quartsextakkord kommen mit gehaltener Quarte zustande, erfüllen also das Kriterium einer *syncopatio*, wobei die Auflösung verzögert beziehungsweise durch das *cis'* im Tenor „heteroleptisch“ (stellvertretend) erfolgt. Der zweite Quartsextakkord greift den ersten *per transitum*

²² Contrapunctus XII, 1 und 2 (*rectus* und *inversus*), T. 18 ff.; der erste dieser Takte sequenziert im *rectus* den Takt zuvor eine Terz tiefer. Auf die andersartige dreistimmige Spiegeltechnik von Contrapunctus XIII wird hier nicht eigens eingegangen.

auf, von der Septime *b* im Tenor ergänzt, während der vierte, ebenfalls *per transitum*, für sich steht, hier als Durchgang größter Schwere. Der *inversus* (bei umgekehrten Verhältnissen der *rectus*) bleibt von den Dissonanzen verschont, da dort Sextakorde an die Stelle der Quartsextakorde treten; die zuvor oberliegenden Terzen liegen nunmehr unten im Akkord, so daß die Quartan keine Dissonanz mehr bilden – mit Sekundreibungen wäre dies naturgemäß anders. Wann Bach Quartan beziehungsweise Quartsextakorde freier handhabt und wann nicht, läßt sich jedoch kaum generell festlegen, denn dabei behält er sich einen breiten Spielraum vor, gerade auch in der Kunst der Fuge. Ausnahmen bleiben es allemal. Sobald ihnen eigentlich Konsonanzstatus zukäme, etwa als Ausgangs- oder Zielklang, gehören Quartan und Quartsextakorde zu den „unrechten“ Klängen und damit, wie sich zeigen wird, zu den für die Satzspiegelung ausgesprochen hinderlichen Phänomenen.

Dieses Beispiel wirft ein Schlaglicht auf deren zentrale Problematik, die weit weniger in der Linienführung als vielmehr im Klangverlauf liegt – die Auffassung von Bachs angeblich „linearem Kontrapunkt“,²³ das Denken in Stimmen als rein horizontale Perspektive des Satzes, versperrt die Einsicht, daß die Zusammenklänge und deren Abfolge – die vertikale beziehungsweise ‚diagonale‘ Perspektive – in Bachs Werk nicht minder wichtig sind: Die „Linien“ können sich nur nach Maßgabe der Klangfolgen entfalten. Für die klangliche Dimension steht der Dreiklang im Mittelpunkt, und schon daraus erwachsen diverse Probleme.

Gespiegelt wird üblicherweise „tonal“ um die Terz der Tonika, in der Kunst der Fuge also um *fff*’ als Terz von d-Moll (auch hier rückt der Dreiklang ins Zentrum). Bei der Umkehrung zum Beispiel des Hauptthemas der Kunst der Fuge bleibt diese Tonika-Terz erhalten; Grundton und Quinte tauschen ihre Position wie in den jeweils ersten Themeneinsätzen von *Contrapunctus I* und *IV* (mit dem gesamten Leitermaterial):

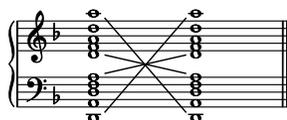
Beispiel 8

The image shows two staves of musical notation in G minor (one flat). The top staff is labeled "thema rectum" and contains the notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The bottom staff is labeled "thema inversum" and contains the notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Both staves use a treble clef and a common time signature.

²³ E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern 1917, 51956. Siehe dazu auch C. Dahlhaus, *Bach und der lineare Kontrapunkt*, BJ 1962, S. 58–79.

Die „reale“ Umkehrung würde die Moll-Terz zur Dur-Terz verändern, was aber infolge der Chromatik gemeinhin unterbleibt.²⁴ Bei der Satzspiegelung für ein Tasteninstrument tritt in der Vierstimmigkeit wie in *Contrapunctus XII* – um den Gesamtumfang der vier Oktaven von *C* bis *c*“ einigermaßen ausschöpfen zu können – die Oktavierung hinzu, das heißt, der eingestrichene Tonika-Dreiklang wird zum kleinen, der zweigestrichene zum großen und umgekehrt. Für den Überblick ist vor allem die Orientierung an den Grund- und Quinttönen (*d* und *a*) hilfreich:

Beispiel 9



Da Grundton und Quinte des Dreiklangs ihre Position tauschen, erzeugt nur ein Dreiklang in Grundstellung und Quintlage in der Spiegelung wieder einen solchen, wie in Beispiel 10 a den gleichen Dreiklang (der Tonika d-Moll) oktavversetzt:

Beispiel 10

Die wichtigste Regel für die Inversion der Dreiklänge lautet: Die Lage (Sopranton) generiert die Stellung (Baßton, hier beide geschwärzt), die Stellung die Lage. Deshalb spiegelt sich ein Dreiklang in Quintlage zu einem Dreiklang in Grundstellung (Beispiel 10 a und b), die Terzlage zur Terzstellung (Sextakkord, Beispiel 10 c und d), die Oktavlage zur Quintstellung (Quartsextakkord, Beispiel 10 e–g). Schon damit aber ändert sich die Klang-

²⁴ Im *Canon perpetuus* aus Bachs *Musikalischem Opfer*, BWV 1079/4h (neu), spiegelt die Violine die Flöte absolut intervallgetreu, das heißt, „real“ im Kanon mit zwei verschiedenen Spiegelachsen (erst *es*"/*e*", später *b*"/*h*') über einem Basso continuo.

qualität des *inversus* gegenüber dem *rectus* merklich, denn eine gewechselte Dreiklangsstellung wirkt entscheidend auf den Klangverlauf ein.

Am stärksten davon betroffen ist die Oktavlage: Ausgerechnet die stabilste aller vierstimmigen Dreiklangsformen, diejenige mit dem oktavierten Grundton im Sopran, ruft einen Quartsextakkord hervor, der infolge der primären Quarte traditionell als Dissonanz verwendet und gewertet wird (Ausnahmefälle siehe oben, Beispiel 7). In Beispiel 10e herrscht die enge Lage, in 10f die weite; in 10g wird aus dem d-Moll-Sextakkord in Oktavlage ein Quartsextakkord in Terzlage. Verfechter des „linearen Kontrapunkts“ kalkulieren diese einschneidende Veränderung im Klangverlauf gewöhnlich nicht ein, und daraus speist sich das Vorurteil von der einfachen, jederzeit verfügbaren Satzspiegelung ganz wesentlich.

Die Mutation der Oktavlage zum Quartsextakkord betrifft in erster Linie die Schlußklänge – die Grundform der vierstimmigen Kadenzbildung mit dem Leitton im Sopran zielt auf eine Finalis in Oktavlage, die also in einer „perfekten“ Kadenz mit Dominante-Tonika einen „unrechten“ Quartsextakkord als Zielklang auslöst:

Beispiel 11

The image shows two musical staves. The left staff is a four-part setting in G major, with the soprano part on a treble clef and the bass part on a bass clef. The right staff is a quartal setting of the same chords, with all four parts on a single grand staff. The text "wird zu" is placed between the two staves.

Bei dieser Standardform wandert der Leitton *cis*“, die Terz der Dominante A-Dur, vom Sopran in den Baß, dort jedoch gespiegelt zur Terz *B* der Subdominante g-Moll. Aus den stabilen Grundklängen der Ausgangskadenz werden Sextakkord und Quartsextakkord, und der Quintfall wird invertiert in den Sopran verlegt. Damit aber fällt das für die Kadenzmechanik essentielle Baß-Diskant-Gerüst als tragender Pfeiler aus. Zum Kadenzieren bleiben lediglich die sekundären Klauseln der Mittelstimmen, das heißt, die schrittweisen Formen der Tenor- und Altklausel übrig. Die einzige Ausnahme, in der sowohl *rectus* als auch *inversus* über eine Diskantklausel (einen Leitton) verfügen, besteht im verminderten Septakkord, bei dem die drei Klauseln der Oberstimmen mit der verminderten Septime, harmonisch gesprochen Anteile von Dominante und Subdominante, zu einer perfekt zu spiegelnden Einheit verschmelzen:

Beispiel 12

In diesen Verbindungen bleiben sämtliche Töne bei ihrer Inversion erhalten, wobei Beispiel 12a und d auch mit $g'-e$ anstatt $e'-g$ möglich sind. Beispiel 12d führt freilich in einen gemeinhin als „unrecht“ empfundenen Quartsextakkord (vgl. aber in Beispiel 7 den Übergang in den dritten Takt). Gerade Bach setzt verminderte Septakkorde, vor allem in der Moll-Tonalität, relativ oft ein, doch auch er hätte um der Gleichwertigkeit der Sätze willen gewiß keinen inflationären Gebrauch gepflegt, wie Contrapunctus XII (siehe Beispiel 7) und ebenso Contrapunctus XIII zeigen. Für andere Septakkorde würde die gleiche Satztechnik zu gelten haben, denn zum Beispiel ein Dominantseptakkord ließe sich, mit Quintfall fortgesetzt, kraft des Austauschs von Grundton und Septime nicht spiegeln. Außerdem bieten eine gewisse Symmetrie sowie Sekundanbindungen – wie beim verminderten Septakkord – naturgemäß die günstigsten Bedingungen für die Inversion.

Ein weiteres Manko der Satzspiegelung ist bereits angeklungen: Sämtliche Harmonieschritte kehren sich um, alle steigenden werden zu fallenden und vice versa. Insbesondere werden authentische Wendungen zu plagalen, die Dominante zur Subdominante, und auch deren Verbindung in der „funktionalen Vollkadenz“ wird wie diese invertiert, aus $t-s-D-t$ wird also $t-D-s-t$, im Spätbarock, insbesondere für Bach, ein Unding! Ebenso wenig lassen sich die stilprägenden Quintfallsequenzen ohne weiteres einsetzen, denn aus ihnen entspringen die infolge ihrer plagalen Ausrichtung stilistisch marginalen Quartfallsequenzen. Jeder Stufenabstieg wird zum Stufenanstieg, in d-Moll ein C-Dur- oder c-Moll-Dreiklang zum Es-Dur-, e-Moll- oder E-Dur-Dreiklang, um nur einige Beispiele zu nennen. Da aufgrund der ohnehin tonalen Spiegelung jederzeit akzidentelle Anpassungen möglich sind, wird der tonartige Spielraum zwar etwas größer, und man kann leichter modulieren, doch die Unwägbarkeiten gerade bei den Klangprogressionen bleiben beachtlich.

Zu den größten Schwierigkeiten gehört nicht zuletzt ein gestalterisches Problem: der Austausch von Melodie und Baß. Von diesem Austausch sind nicht nur die Stellungen und Lagen der Dreiklänge betroffen, sondern vor allem auch die voneinander abhängige lineare Gestaltung der beiden Stimmen. So kann man etwa die sonst üblichen Sprünge eines Basses, nicht selten von Grundton zu Grundton, kaum einer Melodie zumuten, die diese Bezeichnung verdienen soll. Ebenso wenig läßt sich ein Baß permanent wie eine Melodie führen, die gemeinhin über eine deutlich geminderte satztechnische Stütz-

funktion verfügt – der Satz baut sich nicht nur im Generalbaß nun einmal von unten nach oben auf. Zwar herrschen in einer Fuge vielfältige polyphone Momente vor, die weder Sopran noch Baß unberührt lassen, doch beide den ganzen Satz hindurch eng aufeinander abstimmen zu müssen, darf zu den besonderen gestalterischen Herausforderungen der Inversion zählen. Insofern können Contrapunctus XII und XIII allein schon ob ihrer intrikaten Kompositionstechnik zu den anspruchsvollsten – und heikelsten – Sätzen der Kunst der Fuge gerechnet werden, ohne daß weitere Kunstfertigkeiten wie Engführung und Mehrthemigkeit hinzukommen.

Damit sind die Probleme der Satzspiegelung einigermaßen umrissen, und man kann sich nur wundern, wie leichtfertig allenthalben mit dieser Technik umgegangen wird; es läßt sich beileibe nicht jeder Satz auf den Kopf stellen, sondern nur unter den skizzierten Beschränkungen. Bei der Herstellung eines zu spiegelnden Satzes ist man gezwungen, von Akkord zu Akkord, von Phrase zu Phrase voranzuschreiten und die Effekte auf die Spiegelung sofort zu kontrollieren. Selbst Bach notierte *rectus* und *inversus* direkt untereinander und dürfte das entstehende Resultat sogleich genauestens registriert haben. Zumindest muß er sich beim Verfassen des *rectus* über das Ergebnis der Spiegelung zum *inversus* bis ins letzte Detail im Klaren gewesen sein – inklusive der Satzschlüsse ohne formelle Kadenz und in Quintlage!

III.

Angesichts dieser Fesseln erstaunt es nicht, daß Bach trotz seiner Neigung zu komplexer Satztechnik fast keine Beiträge zur Spiegelung einer Kombination aus Fugenthemen, d. h. unter Vereinigung beider Techniken, lieferte – bis auf die eine Ausnahme in den beiden Tripelfugen (Contrapunctus VIII und XI). Allerdings invertiert er dort nicht alle drei Themen, sondern nur zwei von ihnen²⁵:

Beispiel 13 a



Eine wörtliche Spiegelung dieser dreithemigen Kombination wäre absolut ausgeschlossen, da die vier in die Achtelfiguration (zweites Thema) integrierten

²⁵ Contrapunctus VIII, T. 183 ff. (mit Auftakt).

Sekund-Synkopationen keine Umkehrung gestattet hätten. Deshalb gesellt Bach bei der Spiegelung in Contrapunctus XI das Achtelthema gewissermaßen frei assoziativ den beiden wörtlich gespiegelten Viertelthemen hinzu²⁶:

Beispiel 13 b



Bach täuscht die Spiegelung des Achtelthemas lediglich vor, indem er die übergeordnete fallende Richtung des Achtelthemas lediglich umkehrt. Er hat die Figuration so eingerichtet, daß in Contrapunctus VIII die Auflösung der Synkopensdissonanz jeweils auf der nächsten Viertelposition mit eingeschobener unterer Nebennote (*subsumtio gis'* usw.) geschieht, während dies in Contrapunctus XI bereits die erste Achtelnote besorgt, die dann nach oben abspringt zur Vorbereitung der nächst höheren Stufe (beim Tausch der Unterstimmen werden alle Quinten zu Quarten). Wörtlich invertiert sind also lediglich die beiden Viertelthemen, denn ein figuratives drittes Thema zu erfinden, das sich ebenfalls umkehren ließe, war selbst für Bach offenbar nicht realisierbar, von einem vierten Thema ganz zu schweigen – man übertreibt keineswegs, wenn man den mehrfachen Kontrapunkt und die Satzspiegelung als unvereinbar hinstellt.

Hierin liegt auch der wesentliche Grund, warum Bach die beiden gespiegelten Themen in Contrapunctus VIII und XI derart gegeneinander versetzt hat, daß sie nicht einmal, wie sonst üblich, gemeinsam den Ultimaklang erreichen. Stattdessen geht das Hauptthema allein noch einen Takt weiter.²⁷ Schon die Zweistimmigkeit bietet nämlich bei der Vereinigung der beiden Techniken keine Möglichkeit mehr, die Themen im *rectus* und *inversus* gleichermaßen auf die Haupttonart auszurichten²⁸ (in Beispiel 14 können die Tonlagen/Töne auch vertauscht oder zur Mitte hin verschoben sein):

²⁶ Contrapunctus XI, T. 180 ff. (mit Auftakt), ohne Alt. Beide Ausschnitte (Beispiele 12 a und b) sind den jeweils letzten Themendurchgängen entnommen.

²⁷ Auch in Contrapunctus IX endet das Hauptthema einen Takt nach dem Kontrasubjekt. Es wäre zwar möglich, diesem ein weiteres Sequenzglied anzuschließen, was jedoch zur Ultima ein Ober-/Unterterzproblem hervorriefe; wohl deshalb ließ Bach das Kontrasubjekt bereits mit dem Grund- beziehungsweise Quintton einen Takt früher enden und das Hauptthema allein auslaufen.

²⁸ In diesem Zusammenhang dürfte auch die Tatsache interessieren, daß eine Spiegelung der Themen von Contrapunctus X einschließlich der Austerzung satztechnisch

Beispiel 14

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'rectus' and is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains three measures: a) a single D4 note, b) a single D4 note, and c) a single D4 note. The bottom staff is labeled 'inversus' and is in bass clef with the same key signature. It contains three measures: a) a single B3 note, b) a single B3 note, and c) a single B3 note. The notes in both staves are aligned vertically across the measures.

Wo der *rectus* per Diskantklausele (Leitton) ins d'' kadenziert, endet der *inversus* über die 6. Stufe B (oder H) auf der 5. Stufe A . Mit einem imperfekten Ultimaklang wie in Beispiel 14b) verschärft sich die Situation insofern, als die Sexte f' unter d'' die Sexte f über A erzeugt, so daß damit nichts anderes als ein Ausweichen in die „Paralleltonart“ F-Dur mit Terz im Baß assoziiert werden kann. Vereint man Beispiel 14a) und b) zu 14c), ist die Ultima des *rectus* noch als d-Moll ohne Quinte zu erkennen, während der *inversus* weder über einen Leitton noch über einen schlußfähigen Klang verfügt. Mit drei oder vier Themen ließen sich analog dazu nur die bereits vorhandenen Terz- oder Sexttöne verdoppeln beziehungsweise oktavierern, weil beim mehrfachen Oktavkontrapunkt, wie bereits erwähnt, keine reinen Quinten (oder Quart) hinzutreten dürfen; das Schlußproblem entsprechend Beispiel 14c) nähme also eher zu als ab. Da keine Ultimakadenz in die Tonika zur Verfügung stand, wählte Bach die inkongruente Durchführung der beiden Themen und überließ es dem dritten, nicht wörtlich gespiegelten Thema, für einen gewissen, aber keineswegs stringenten, zur Ultima hinführenden Tonartbezug zu sorgen. In Contrapunctus VIII bewirkt die Verlängerung des figurierten zweiten Themas mit dem dreimaligen *cis'-d'* noch eine stärkere Konzentration auf d-Moll (Beispiel 13a), während in Contrapunctus XI (Beispiel 13b) die Kadenzbestrebung ab dem zweiten Takt allein dem Hauptthema überlassen bleibt – das hier in geradezu ‚sieghafter‘ Manier die Finalis erreicht. Ansonsten verfährt Bach in dieser Fuge ausgesprochen frei – eine strengere, tonartlich konvergente Setzweise lag bei deren Themen ohnehin außer Reichweite. Diese beiden Tripelfugen sind die einzigen Werke geblieben, in denen Bach den doppelten Kontrapunkt und die Inversion verknüpft hat.

Dennoch wäre es immerhin einen Versuch wert, die bereits widerlegte Behauptung, die *Fuga a 3 Soggetti* spiegeln zu können, wenigstens noch an der Kombination ihrer drei Themen zu erproben. Nach Eggebrecht müßte diese sich uneingeschränkt dafür eignen, nach Schleuning sogar diejenige am Ende

problemlos zu bewerkstelligen wäre, aber vor allem infolge der gemeinsamen Schlußbildung auf tonartliche Abwege führen würde.

des Fragments mit Bachs hinzugefügtem Sopran, doch das Ergebnis fällt einmal mehr ernüchternd aus²⁹:

Beispiel 15

Hier sind diverse Satzfehler auf Anhieb und eindeutig zu lokalisieren:

- 1) anschlagende Quarte *d'* und Septime *g*, vom Baß irregulär aufgelöst;
- 2) anschlagender Leitton *cis'* zum Grundton *d'*, dieser ins *e'* aufgelöst;
- 3) anschlagende Septime *f'*, vom Baß irregulär aufgelöst;
- 4) Quarte *d* mit Terz *c'* und Quinte *e'*, die Quarte aufwärts ins *e* aufgelöst;
- 5) drei Quartsextakkorde nacheinander über *G*, *F* und *E*, *e'* im Sopran gehalten;
- 6) zwei verschränkte Nonen *cis-d'* und *G-a*, Tonart-Grundton *d'* in der Oberstimme anschlagend, beide Nonen aufwärts aufgelöst.

Die Auflösungen geschehen sämtlich regelwidrig und dürften selbst das ungebühte Ohr kaum überzeugen. Bei den geraden Ziffern würde die Fehlerhaftigkeit auch für die drei Themen allein – ohne Bachs Sopran, hier zum Baß gespiegelt – bestehenbleiben mit dem traurigen Höhepunkt bei 2). Der stilfremde Plagalschluß mit der Sixte ajoutée *e* im Tenor am Ende der Kombination würde sich als Alternative für die originale perfekte Kadenz (mit Quintfall im Baß) ebensowenig empfehlen, zumal die Tonika hier ihres Grundtons beraubt und stattdessen mit einer Quintverdopplung bestückt ist. Die objektiven Verstöße liegen hauptsächlich im Dissonanzbereich, für Bachs Kompositionsweise inklusive der Quartsextakkorde ohnehin das Kernproblem dieser Technik. Damit bleibt die Spiegelung des Fragments wie der Fortsetzung mit dem Grundthema als viertem Thema gänzlich undurchführbar. Während der vierfache Kontrapunkt, gerade auch mit Bachs Kunstgriff des doppelten Kontrapunkts der Duodezime für das erste Thema des Fragments, zwar anspruchsvoll, aber noch beherrschbar erscheint,³⁰ wird man dies der

²⁹ Contrapunctus XIV, ab T. 234 b gespiegelt; für die drei Themen in den Oberstimmen vgl. Beispiel 2; das zweite Thema im Tenor ist zu Beginn um $1\frac{1}{4}$ Takte verkürzt.

³⁰ Ein durchlaufender vierfacher Kontrapunkt, wie von Siegele gefordert (vgl. Fußnote 7), wäre satztechnisch nicht mehr beherrschbar, am wenigsten bei den Schlußbildungen.

Satzspiegelung kaum mehr attestieren. Deren Grenzen sind derart eng gezogen, daß man nur noch darüber staunen kann, wie Bach in seinen Spiegelfugen damit umzugehen wußte. Marpurg äußert sich zu Contrapunctus XII und XIII geradezu begeistert: „Kann eine Melodie fließender und eine Harmonie bündiger sein als diese?“³¹ Doch beide Fugen nehmen im Zyklus nur die Rolle von Spezialstudien ein, die das Satzspektrum um eine individuelle Facette bereichern. Zudem geht ihr Umfang nicht über den einer einfachen Fuge hinaus – eine höchst bedeutsame Feststellung, gäbe es doch zum Beispiel keine Möglichkeit, eine ohne weiteres viermal so lange Quadrupel-Spiegelfuge mit einschnittbildenden Kadenzen zu strukturieren. Dafür verwendet Bach gewöhnlich formelle Gestaltungen, also solche mit Synkopendissonanz(en), und für diese steht in der Satzspiegelung kein Raum zur Verfügung, weil die härteren mit Sekundreibung ohnehin entfallen. Im mehrfachen Oktav-Kontrapunkt dürfen nicht einmal vollständige Dreiklänge oder Sextakkorde vorkommen, in der Satzspiegelung keine Oktavlagen – schon hierin liegt die Unvereinbarkeit beider Techniken begründet. Eigentlich genügt es, sich eine große mehrthemige Fuge wie Contrapunctus XI oder das Fragment in diesen Fesseln vorzustellen, das heißt: ohne Synkopendissonanzen, Oktavlagen und adäquate Schlüsse, mit massiven Einbußen bei Dreiklängen, Klangfolgen und tonartlicher Konvergenz, obendrein mit permanenter Abhängigkeit von Sopran und Baß, um das Postulat einer Quadrupel-Spiegelfuge unter den Prämissen von Bachs Kompositionstechnik als abwegig zu verwerfen.³² Nach Kirnberger pflegte Bach zwar zu sagen: „Es muß alles möglich zu machen seyn, und wollte niemals von nicht angehen etwas wissen“,³³ doch auch dessen kontrapunktische Kunstfertigkeiten finden dort ihre Grenze, wo sie in akademisch trockene Künstelei oder hypertrophe Bildungen ausarten würden – stets wahr bei ihm das ästhetische Resultat die Balance zu den technischen Ansprüchen. Und diese lassen sich nun einmal nicht ins Unendliche steigern.

Deshalb kommt man nicht umhin, das vorhandene Fragment der *Fuga a 3 Soggetti* mit der Option ihrer Komplettierung als „letzte Fuge“, als Contra-

³¹ Marpurg (wie Fußnote 21), S. 37.

³² D. F. Toveys diesbezüglicher Versuch („as required by Mizler’s statement“) in seiner Ausgabe der Kunst der Fuge, London 1931, S. 116–127, ist aller Ehren wert, scheidet jedoch an satz- und fugentechnischen Ungereimtheiten, am formalen Aufbau und nicht zuletzt an der Stilistik, die in ihrem streckenweise ‚Rauschhaften‘, klanglich Abgründigen (Besetzung: Streichquartett mit zwei Celli) erheblich näher bei Brahms liegt als bei Bach. Angesichts seiner Quadrupel-Spiegelfuge ist auch seine Vervollständigung des Fragments inkonsequent, denn sie bezieht das Hauptthema ein, beschränkt sich also nicht dem Nekrolog gemäß auf die drei vorhandenen Themen der ‚vorletzten‘ Fuge.

³³ Dok III, Nr. 848.

punctus XIV der Kunst der Fuge zu betrachten – ohne Fortsetzung durch einen Contrapunctus XV. Nottebohms Erkenntnis, daß sich das Hauptthema den drei bereits exponierten Themen anfügen und die Tripelfuge – anderslautenden Meinungen zum Trotz – damit zur regulären Quadrupelfuge ausbauen läßt, schafft dafür die entscheidende Voraussetzung und belegt zugleich, daß der Nekrolog mit einer weiteren Fuge, „welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte“, fehlgeht: Sie wäre überflüssig und kompositionstechnisch wie musikalisch pure Illusion. Nicht einmal die Verfasser des Nekrologs – der eine Sohn, der andere Schüler Bachs – besaßen offenbar ausreichende Kenntnisse, um zu durchschauen, was sie da postulierten. Vielleicht deuteten sie auch nur die vorgefundenen Handschriften falsch – oder wollten gezielt übertreiben. Bach selbst dahinter zu vermuten wäre absurd, denn er hat um die drastischen Einschränkungen gewußt und sie in seinen Spiegelfugen souverän zur Anwendung gebracht, damit aber ebenso die Grenze des Machbaren aufgezeigt. Insofern steigt die unvollendet gebliebene Quadrupelfuge auch ohne Eignung für die Spiegelung zu seinem ‚letzten Wort‘ in Sachen Fugenkunst auf.

Neue Dokumente zur Erbteilung nach dem Tod Johann Sebastian Bachs

Von Christine Blanken (Leipzig)

Die Ereignisse am Thomaskirchhof in den Monaten nach Bachs Tod am 28. Juli 1750 sind uns nur in groben Umrissen bekannt. Jedenfalls stand binnen eines halben Jahres die Auflösung des gesamten Haushalts, die Definition des Erbes und die Verteilung der Güter sowie der Umzug der Witwe und ihrer noch in Leipzig lebenden Kinder an. Bei den wenigen Dokumenten, die diese für die Bach-Familie einschneidenden Geschehnisse erhellen, handelt es sich ausschließlich um amtliche Schriftstücke – Eingaben an die Universität Leipzig oder von Universitätschreibern verfaßte Schriftsätze –, denn Bach galt bekanntlich wegen seiner Verpflichtungen für den sogenannten Alten Gottesdienst in St. Pauli (also den Gottesdienst an hohen Festtagen) und einiger weiterer Aufgaben als „Universitätsverwandter“. Das gesamte *Procedere* der Erbteilung unterstand damit dem Universitätskonzil.

Anna Magdalena Bach hatte Anspruch auf exakt ein Drittel des Nachlasses ihres Mannes sowie auf die „Gerade-Stücke“;¹ die neun Kinder erhielten zusammen als sogenannten Naturteil die übrigen zwei Drittel. Die Erbteilung scheint den Nachlaßdokumenten zufolge insgesamt einvernehmlich verlaufen zu sein, obwohl in der Familie sicherlich sehr verschiedene Interessen aufeinanderstießen.² Zu den drei erwachsenen Kindern aus Bachs Ehe mit Maria Barbara kamen die großenteils noch unmündigen Kinder aus der Ehe mit Anna Magdalena, die der Musikdirektor der Universitätskirche Johann Gottlieb Görner als eigens für die Erbteilung bestellter „Vormund in specie“ vertrat.³

¹ Hierzu zählen kleinere bewegliche Gegenstände des Haushalts, die vornehmlich von Frauen benutzt wurden (Nähzeug, persönliche Wäsche, Schmuck, Literatur usw.), der Kinderpflege oder allgemein der Haushaltung dienen; siehe Zedler, Bd. 10, Sp. 1047–1051, Artikel *Gerade* (Liste der „Gerade-Stücke“).

² Ein eher kleiner innerfamiliärer Zwist wurde durch eine Schenkung des Verstorbenen ausgelöst: J. S. Bach hatte seinem jüngsten Sohn „3. *Clavire* nebst *Pedal*“ überlassen, die dieser bereits „bei sich hat“; die drei Geschwister aus erster Ehe zweifelten die Richtigkeit des Vorgangs trotz Zeugen an und behielten sich laut Erbvergleich, Punkt 8 vor, „ihre Rechte dießfalls wieder denselben auszuführen“ (Dok II, Nr. 628); ob dies tatsächlich geschah, ist nicht bekannt. Der Vermerk zeigt jedoch, wie schwierig es war, den unterschiedlichen Bedürfnissen der Witwe und der neun Geschwister gerecht zu werden.

³ Daß der Vormund der Frau in Geschäftsangelegenheiten nicht gleichzeitig auch derjenige der Kinder sein kann, findet sich in juristischen Manualen des 18. Jahrhunderts

Die Rechte des wohl geistig behinderten Gottfried Heinrich vertrat ein speziell eingesetzter Kurator, der Jurastudent und Neffe Anna Magdalenas Gottlob Siegmund (Sigismund) Hesemann.⁴ Auch durften die Witwe und die erwachsenen Töchter Catharina Dorothea und Elisabeth Juliana Friderica juristisch nicht für sich selbst sprechen, sondern benötigten einen „Curator sexus“. All dies bedurfte der Schriftform und mußte in einem „Curatorien-Buch“ gesondert protokollarisch festgehalten werden.

Diese amtlichen Schriftstücke zur Nachlaßregelung sind teils schon in Philipp Spittas Bach-Biographie (1880), teils in Band II der *Bach-Dokumente* (1969) und teils erst im Rahmen intensiver Forschungen im Vorfeld von Anna Magdalena Bachs 300. Geburtstag im Jahre 2001 durch Reinhard Szeskus im Wortlaut veröffentlicht worden.⁵ Einem Hinweis der Gottsched-Briefausgabe folgend⁶ konnten weitere Schriftstücke zur Erbteilung im Leipziger Universitätsarchiv entdeckt werden, was eine eingehende Durchsicht des Bestandes Universitäts-Gerichtsamt nach sich zog. Die Gesamtschau der Dokumente liefert einen verbesserten Einblick in das juristische Procedere und dessen zeitlichen Ablauf. Demnach hatten alle Erbberechtigten am 21. November 1750

beschrieben: „Curator des Geschlechts kann zwar im Nahmen der Weibs-Persohn erscheinen, in eignen negotien, nicht auch in frembden, und also nicht im Nahmen der Mutter, als Vormünderin der Kinder, sondern es ist ein von beyderseits constituirter actor vonnöthen.“ (J. G. Bertoch, *Promptuarium iuris practicum, oder Practischer Vorrath zu einer gründlichen Rechtswissenschaft*, Leipzig 1740, S. 327).

⁴ Zu Hesemanns Rolle im Bachschen Haushalt siehe E.-M. Ranft, *Neues über die Weißenfelscher Verwandtschaft Anna Magdalena Bachs*, BJ 1987, S. 169–171; A. Glöckner, *Die Teilung des Bachschen Musikaliennachlasses und die Thomana-Stimmen*, BJ 1994, S. 41–57; und M. Maul, *Ein neues Dokument zu Bachs Instrumentenverleih*, BJ 2009, S. 226–231. Auf Hesemanns Vormundschaft für Gottfried Heinrich Bach geht auch Eberhard Spree ein (*Die verwitwete Frau Capellmeisterin Bach. Studie über die Verteilung des Nachlasses von Johann Sebastian Bach*, Diss. Hochschule für Musik C. M. von Weber Dresden, 2017). Der Verfasser konnte ermitteln, daß Gottfried Heinrich nach dem Tod des Vaters nicht zu seiner älteren Schwester Elisabeth Juliane Friederike nach Naumburg zog, wie seit Spitta angenommen wird, sondern weiterhin in Leipzig – wohl bei seiner Mutter – lebte.

⁵ Spitta II, S. 956–978; Dok II, Nr. 623, 625–628; R. Szeskus, „und mich daher in den betrübtesten WittbenStand zu setzen“. *Zum Schicksal Anna Magdalena Bachs und ihrer Töchter*, in: Leipziger Kalender, Leipzig 2000, S. 109–160, speziell S. 112–114. Die von Szeskus ermittelten Dokumente wurden bis auf eine Ausnahme in Dok V, Nr. 626a–c übernommen.

⁶ *Edition des Briefwechsels von Johann Christoph Gottsched* an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. In diesem Rahmen durchforstet Caroline Köhler seit mehreren Jahren den gesamten Bestand des Universitätsarchivs nach Gottscheds amtlicher Korrespondenz aus seinen Rektoratsperioden. Für den Hinweis auf die Dokumente zur Erbteilung gilt ihr mein herzlicher Dank.

persönlich im Universitätskonzil zu erscheinen oder sich durch die genannten Kuratoren vertreten zu lassen. Nichtanwesende hatten Vollmachten für Kuratoren, Tutoren oder Aktoren einzureichen. Die von der Familie vorgelegten Dokumente nahm der Aktuar des Universitätskonzils in Empfang, er quittierte das Nachlaßverzeichnis und verlas das vollständige und von allen Erbberechtigten unterschriebene Erbteilungsdokument. Weil die Familie alle erforderlichen Dokumente vollständig beisammen hatte und alle Beteiligten erschienen waren, wurde die Nachlaßakte noch am selben Tag geschlossen und die amtliche „Confirmatio“ der Erbteilung ausgestellt. Diese gab den Weg frei zur Auszahlung des Bachschen Erbes sowie zur Abholung von Erbstücken aus dem Haushalt und zu deren Verteilung und Veräußerung.

Die nunmehr nachweisbaren Akten zur Bachschen Erbteilung lassen sich wie folgt zusammenfassen (Fettdruck zeigt bisher noch nicht veröffentlichte Dokumente oder noch unbekannte Parallelexemplare an):

- A = Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig (StA-L), 2009 *Amt Leipzig Nr. 3*
- B = Universitätsarchiv Leipzig (UAL), GA XIII Nr. 2: „Kauf & Handels Buch der Universität Leipzig von d. Anno 1747 bis 1763“ (Protokollbuch)**
- C = UAL, GA XIII Nr. 5: „Curatorien-Buch de Anno 1728“
- D = UAL, GA XIII Nr. 7: „Register Deren *Academicorum* unmündigen Kindern und deren Vormündern d. anno 1728–1763“
- E = UAL, GA XIII Nr. 10: „Schreiben die *Constitutiones Curatorum* betr. 1741 *seqq* bis 1753“
- F = UAL, GA XV Nr. 36: „Concepte derer Gerichtlichen *confirmationum* ingl. die dazu gehörigen *producirten Original-Vollmachten* von Anno 1748. – [Lücke]“**

Nr.	Datierung	Zweck des Schriftstücks	Schreiber	Adressat	Quelle	veröffentlicht
1	9. 9.	Bestätigung von Dr. Friedrich Heinrich Graff als vom kurfürstlich sächsischen Konsistorium für die Erbteilung bestellter Kurator A. M. Bachs	Zacharias Richter, Proto-Notarius des kurfürstlich sächsischen Konsistoriums	Universität, Gerichtsamt Universität, Gerichtsamt (Protokollbuch)	A, fol. 41 r–42 r B, fol. 141 r–v	Dok II, Nr. 623
2	17. 10.	A. M. Bach bittet um Zuweisung eines „Tutors“ für ihre unmündigen leiblichen Kinder	Text: wohl G. S. Heseemann; Unterschrift: A. M. Bach	Universität	A, fol. 45 r–46 v	Dok II, Nr. 625
3	21. 10.	A. M. Bach zieht die Anfrage vom 17. 10. zurück; sie übernimmt a) die generelle Vormundschaft für ihre unmündigen leiblichen Kinder und bestimmt b) für die Belange der Erbteilung J. G. Görner als „Con-Tutor“ ihrer Kinder (ausgenommen Gottfried Heinrich)	Text: wohl G. S. Heseemann; Unterschrift: A. M. Bach	Universität	A, fol. 43 r–44 v	Dok II, Nr. 626
4	21. 10.	G. S. Heseemann wird – nur für die Erbteilung – als „Curator in specie“ für G. H. Bach eingesetzt, nachdem er mündlich vorstellig geworden ist	Universitäts-schreiber	Universität, Gerichtsamt (Protokollbuch) Universität, Gerichtsamt (Protokollbuch)	E, fol. 88 r C, fol. 289 v–290 r	Szeskus, ⁷ S. 155 (Fußnote 20) Dok V, Nr. B 626a ⁸

5	21. 10.	W. F. Bach wird für seine ältere Schwester Catharina Dorothea als „Curator in genere“ eingesetzt, nachdem er mündlich vorstellig geworden ist	Universitäts- registrator Gottlob Siegmund Eberhardt	Universität, Gerichtsamt (Protokollbuch)	E, fol. 88r	Szeskus, S. 155 (Fußnote 21)
				Universität, Gerichtsamt (Protokollbuch)	C, fol. 289v	Szeskus, S. 112f. (in Dok V, Nr. B 626a nur im Kommentar erwähnt)
6	24. 10.	Die generelle Vormundschaft A. M. Bachs für ihre vier leiblichen Kinder wird bestätigt, nachdem sie mündlich vorstellig geworden ist	Universitäts- schreiber	Universität, Gerichtsamt	C, fol. 290v	Dok V, Nr. B 626b
7	24. 10.	J. G. Görner wird auf „schriftliches Fürsragen und Bitten“ als „MitVormunde in specie“ für A. M. Bachs vier leibliche Kinder eingesetzt	Universitäts- schreiber	Universität, Gerichtsamt; vgl. Schreiben vom 21. 10.	C, fol. 289r-v; dort auch Hinweis auf D, Nr. 129	Dok V, Nr. B 626c; D nur im Kommentar erwähnt
8	Berlin, 28. 10. (vorgelegt 21. 11.)	C. P. E. Bach setzt seinen älteren Bruder W. F. Bach für den Erbvergleich als „Gevollmächtigten“ ein	C. P. E. Bach (Einträge im Vordruck)	Universität Universität, Gerichtsamt (Protokollbuch)	F, fol. 97-98 B, fol. 141v	

⁷ Wie Fußnote 5.

⁸ In Dok V, Nr. B 626a-c irrtümlich mit Titel aus E zitiert.

Nr.	Datierung	Zweck des Schriftstücks	Schreiber	Adressat	Quelle	veröffentlicht
9	undatiert	Spezifikation der Hinterlassenschaft (aufgestellt von A. M. Bach, W. F. Bach und G. S. Heseemann)	A. M. Bach, F. H. Graff als ihr Kurator, C. D. Bach, W. F. Bach (als „Gevollmächtigter“ von C. P. E. Bach und „Curator in genere“ von C. D. Bach), G. H. Bach, G. S. Heseemann als Kurator G. H. Bachs und „Actor“ E. J. F. Altnickols, J. G. Görner als „MitVormunde in specie“ für J. C. F. J. Christian, J. Carolina und R. S. Bach	Universität, Gerichtsammt (Protokollbuch) Kopie im Protokollbuch Gerichtsammt	A, fol. 1r–11r B	Dok II, Nr. 627
10	Nauburg, 10. 11. (vorgelegt 21. 11.)	„Blanquet-Vollmacht“ für G. S. Heseemann als Bevollmächtigten („Actor“) für E. J. F. Altnickol geb. Bach bei der Erbteilung; Ansuchen um „Confirmatio“	Text: wohl G. S. Heseemann; Unterschriften von E. J. F. und J. C. Altnickol	Universität Kopie im Protokollbuch Gerichtsammt	F, fol. 95r B, fol. 141v–142r	

11	11. 11.	Erbvergleich (spezifizierte Aufteilung der Hinterlassenschaft J. S. Bachs) mit „Agnoscierung“ sämtlicher Erbberechtigter	Unterschriften von A. M. Bach, F. H. Graff als ihr Kurator, C. D. Bach, W. F. Bach (auch in Vollmacht für C. P. E. Bach und als Kurator C. D. Bachs), G. H. Bach, G. S. Hese- mann (auch in Voll- macht für G. S. Bach und als „Actor“ für E. J. F. Altnickol), J. G. Görner (als Vormund für J. C. F. Bach, J. Christian Bach, J. Carolina Bach und R. S. Bach)	Kopie Gericht- samst Kopie im Protokollbuch Gerichtsamst	A, fol. 14r-40v B, fol. 133v bis 147r	Dok II, Nr. 628
12	20. 11. (vorgelegt 21. 11.)	Bestellung von C. H. Breuning als „Actor“ für A. M. Bach bei der Präsentation der Erbvergleichs- dokumente vor dem Universitäts- konzil; Ansuchen um „Confir- matio“	A. M. Bach, F. H. Graff (nur Unterschriften eigenhändig; Schreiber: G. S. Hese- mann?)	Universität Kopie im Protokollbuch Gerichtsamst	F, fol. 94r B, fol. 141r	

Nr.	Datierung	Zweck des Schriftstücks	Schreiber	Adressat	Quelle	veröffentlicht
13	21.11.	<p>„Confirmatio“ des Universitätskonzils der am 21. 11. überreichten Erbvergleichsdokumente; vor dem Universitätskonzil anwesend: A. M. Bach, W. F. Bach, C. D. Bach, G. H. Bach, G. S. Hessemann, J. G. Görner (Abschlußdokument zur Erbteilung; Akte wird geschlossen)</p>	J. G. Scharffenberg, Academicus Actuarius	<p>Konzept des Universitätskonzils</p> <p>Unterschiedliches Exemplar im Protokollbuch Gerichtsamt</p>	<p>F, fol. 93r/v</p> <p>B, fol. 140r</p>	

Die neuen Dokumente sind wie folgt zu bewerten:

1. Am 20. November unterzeichneten Anna Magdalena Bach und ihr „Curator in genere“ Dr. Friedrich Heinrich Graff eine Vollmacht für einen „Actor“, der bisher noch nicht mit der Erteilung in Verbindung gebracht worden ist. Es handelt sich um den Baccalaureus der Rechte der Universität Leipzig Christian Heinrich Breuning. Warum Graff – wie eigentlich am 9. September vereinbart – nun doch nicht persönlich erscheinen konnte und stattdessen mit Breuning ein Vertreter geschickt wurde, ließ sich nicht eruieren. Das von Hessemann kurzfristig aufgesetzte Schreiben deutet jedenfalls im Vergleich zu der ebenfalls von ihm angefertigten, größtenteils wortgleichen Vollmacht der Tochter⁹ auf etwas hektischere Entstehungsumstände (siehe Abbildung 1).
2. Die mittlerweile in Naumburg lebende Elisabeth Juliana Friderica Altnickol benötigte als verheiratete Frau neben ihrem Ehemann Johann Christoph Altnickol als „ehelichem Curator“ einen weiteren Bevollmächtigten vor Ort, da weder sie selbst noch ihr Mann beim Verlesen des Erbvergleichs am 21. November anwesend sein und den auf den 11. November datierten Erbvergleich unterschreiben konnte. Am 10. November verfaßte sie deshalb für Gottlob Siegmund Hessemann, den Kurator der noch unmündigen Kinder aus der zweiten Ehe ihres Vaters, ein „Blanquet zur Vollmacht“,¹⁰ mit dem dieser sie als „Actor“ vertreten beziehungsweise als „Gevollmächtigter eines Unmündigen oder einer Weibes-Person“ wirken konnte (siehe Abbildung 2).¹¹ Bereits das Erbvergleichsdokument vom 11. November trägt – im Gegensatz zu der zu einem früheren Zeitpunkt erstellten Spezifikation – weder ihre eigenhändige Unterschrift beziehungsweise Siegelung noch die ihres Mannes.¹² Es ist anzunehmen, daß die beiden zuletzt am 10. November in Leipzig waren, um

⁹ Die größte Abweichung zwischen den beiden Vollmachten betrifft den Punkt, der eine durch Hessemann zu vollziehende Quittierung des Erbanteils J. E. F. Altnickols gegenüber der Mutter und den Geschwistern regelt (keine entsprechenden Dokumente erhalten).

¹⁰ „Eine kurze vollmacht im nahmen eines andern in dieser oder jener sache zu handeln“, siehe J. G. A. Placio, *Nach heutiger art wohleingerichtetes Brief-Buch*, Nordhausen 1747, S. 43. Laut Bertoch (wie Fußnote 3, S. 116) gilt ein Blanquet „nicht so viel als eine Vollmacht“.

¹¹ Siehe Bertoch (wie Fußnote 3), S. 19.

¹² Die von A. M. Bach und E. J. F. Altnickol unterzeichneten und zum Teil auch geschriebenen Dokumente wurden verglichen mit M. Hübner, *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, Leipzig 2004, S. 82 und 90 (Schriftproben A. M. Bachs) und S. 123 (Schriftprobe E. J. F. Altnickols). Die zahlreichen von Hessemann beschrifteten Umschläge zu Stimmensätzen des Choralkantaten-Jahrgangs sind über *Bach digital* einsehbar. Das Original des Erbvergleichs ist zwar weiterhin verschollen, die beiden überlieferten Abschriften belegen aber, daß Hessemann für E. J. F. Altnickol unterschrieben und gesiegelt hat.

dort mit Friedemann und Anna Magdalena letzte Abstimmungen über Elisabeth Juliana Fridericas Erbteil zu treffen, und daß auch die Auslosung der theologischen Bücher und der sogenannten „Schau-Stücke“ spätestens zu diesem Zeitpunkt stattfand.

3. Aus den bereits veröffentlichten Schriftstücken (Dok V, Nr. B 626 a und Dok II, Nr. 627) geht hervor, daß Wilhelm Friedemann in der Nachlaßregelung nicht nur für sich sprach, sondern auch im Namen seiner beiden Geschwister Catharina Dorothea, die als Frau einen männlichen Tutor benötigte, und Carl Philipp Emanuel. Während die ältere, in Leipzig ansässige Schwester persönlich anwesend war,¹³ benötigte Wilhelm Friedemann von seinem jüngeren Bruder, der als preußischer Kammermusikus in Berlin oder Potsdam unabkömmlich war, eine schriftliche Vollmacht.¹⁴ Diese stellte Carl Philipp Emanuel ihm am 28. Oktober 1750 in Form einer gedruckten und gestempelten preußischen Standard-Vollmachtsurkunde aus (siehe Abbildung 3 a–c).

Auch in dem bisher nicht ausgewerteten „Kauf & Handels Buch der Universität Leipzig von d. Anno 1747 bis 1763“,¹⁵ das – wie der aus dem 19. Jahrhundert stammende Aktentitel kaum vermuten läßt – die vollständig protokollierten Erbteilungsprozesse von Universitätsangehörigen enthält, wird der Wortlaut des Schreibens zusammen mit den anderen Vollmachten und Erbvergleichsdokumenten wiedergegeben (siehe die obige Aufstellung).

4. Das letzte offizielle Schreiben zur Erbteilung, die „Confirmatio“, datiert vom 21. November und bestätigt die persönliche Übergabe des am 11. November von allen Erbberechtigten beziehungsweise deren schriftlich bestellten Vertretern unterzeichneten Erbvergleichsdokuments an das Universitätskonzil durch die „in loco concilii“ anwesenden C. H. Breuning, A. M. Bach, W. F. Bach, C. D. Bach, G. H. Bach, G. S. Hesemann und J. G. Görner. Alle erforderlichen Unterlagen und Vollmachten lagen dem Konzil mittlerweile vor und waren, sofern vorher mündlich vorgetragen, protokolliert worden oder wurden an diesem Termin vorgelegt. Das Konzept der sogleich ausgestellten „Confirmatio“ wurde der Mappe „*Concepte derer Gerichtlichen Confirma-*

¹³ Bertoch (wie Fußnote 3), S. 19.

¹⁴ Dies sieht das Zivilrecht dieser Zeit vor; vgl. J. F. Ludovici, *Einleitung zum Civil-Proceß*, Halle 1714, S. 297–300 (Kapitel 39: „Von Vollmachten“). Die verschiedenen standardisierten Termini (Actor, Curator, Tutor, Blanquet), die in den neu aufgefundenen Vollmachten benutzt werden, finden sich auch bei Ludovici sowie bei J. F. Seyfert, *Teutscher Reichs-Proceß, Wie er bey dem Kayserlichen Reichs-Hof-Rathe, dem Kayserlichen Cammer-Gerichte zu Wetzlar, und denen Königl. Preuß. Churfürstl. Sächsischen, Churfürstl. Hannöverischen und allen übrigen Provintzien in Deutschland gebräuchlich ist; Nebst dem dazu gehörigen Nach dem neuesten Reichs- und Sächsischen stilo curiæ ausgearbeiteten Formular-Buche*, Halle 1738, S. 81–91 (Kapitel V: „Von derer Partheyen legitimation“).

¹⁵ UAL, *GA XIII Nr. 2*, fol. 141 v.

tionum ingl. [...] *Original-Vollmachten*“ beigelegt. Ein zweites Exemplar befindet sich, versehen mit der Unterschrift des Universitätsactuars Johann Gottfried Scharffenberg, auch im „Kauf & Handels Buch der Universität Leipzig von d. Anno 1747 bis 1763“. Der zwischen allen Beteiligten einvernehmlich abgewickelte Erbvergleich wurde von Scharffenberg an diesem Tag abgeschlossen. Dieses wichtige Datum – Abschluß des Erbvergleichs am 21. November 1750 – war bislang noch nicht bekannt.

Bei dem zuletzt noch kurzfristig für die Präsentation der Erbvergleichsdokumente hinzugezogenen Juristen, dem Baccalaureus Christian Heinrich Breuning (1719–1780), handelte es sich um den Sohn des Thomasschulkollegen Johann Friedrich Breunigke. Breuning hatte bis 1739 die Thomasschule besucht¹⁶ und sich im selben Jahr an der Universität Leipzig immatrikuliert, wo er am 5. April 1749 das Examen zum Baccalaureus der Rechte ablegte. Dies befähigte ihn wohl, in der Erbvergleichsverhandlung für Anna Magdalena Bach als „Actor“ aufzutreten. Breuning war sicherlich mit Graff bekannt oder gehörte zu den Lehrern des Familienkurators Hesemann; dieser wiederum nahm vielleicht an Breunings beliebtem Disputier-Collegium teil, das Ende September 1750 mit einer gedruckten Einladung zu einem Vortrag Breunings über die Entkräftung von Testamenten im *Corpus iuris civilis* erstmals öffentlich in Erscheinung trat.¹⁷ 1752 wirkte Breuning dann als Präses bei der mündlichen Disputation einer Arbeit Hesemanns über das Völkerrecht.¹⁸ Und 1762 wurde er schließlich ordentlicher Universitätsprofessor für Natur- und Völkerrecht. Die Wahl dieses jungen, im Zivilrecht aber offenbar bereits erfahrenen Juristen könnte andeuten, daß die Familie keine Verfahrensfehler riskieren wollte.

Die hier präsentierten Dokumente führen zwar nicht zu einer umfassenden Neubewertung des Bachschen Erbvergleichs, immerhin aber liefern sie zahlreiche präzisierende Details darüber, wie die Nachlaßregelung formal korrekt abzulaufen hatte, damit dieser am Ende einvernehmlich abgeschlossen werden konnte. Zugleich eröffnen sie auch Spielräume für neue Deutungen.

Über die vorab getroffene Regelung, die Musikalien von der Erbmasse auszuschließen, scheint Einigkeit bestanden zu haben – sicherlich mit individu-

¹⁶ Nicht in der Thomasschulmatrikel.

¹⁷ C. Weidlich, *Zuverlässige Nachrichten von denen jetztlebenden Rechtsgelehrten*, Bd. 1, Halle 1757, S. 89–95 (Artikel „Breuning“). Erstes gedrucktes Einladungsschreiben zu seinem Colloquium: *Ad Orationem D. Helvii Pertinacis A In §. VII. J. Qvib. Mod. Testam. Infirm. Qvaedam Disserit Et Ad Freqventanda Collegia Sva Generosissimos Atqve Nobilissimos Ivrivm Cvltores Hvmanissime Invitat Christianvs Henricvs Breuning Ivr. Vtr. Bacca.*, Leipzig 1750.

¹⁸ *Dissertatio iuris gentium, de praescriptione liberis gentibus incognita*, Leipzig 1752. Weidlich (wie Fußnote 17, S. 91) schreibt hingegen, „Hr. Gottlob Siegmund Hesemann leistete ihm [Breuning] bey deren Vertheidigung Gesellschaft“.

ellen Nebenabreden unter den Geschwistern und auch mit der Witwe. Carl Philipp Emanuel Bach wußte als studierter Jurist, daß er – einer preußischen Verordnung entsprechend – für seine Vollmacht einen Vordruck verwenden mußte,¹⁹ der auch außerhalb Preußens Geltung hatte.²⁰ Mehrfache Knickspuren in seinem Schreiben deuten an, daß er den Bogen per Brief nach Leipzig sandte. Daß er die gesamte Erbteilung einschließlich der Spezifikation der Verlassenschaft seinem älteren Bruder überließ, zeugt von großem Vertrauen und einem zu diesem Zeitpunkt noch ungetrübten Verhältnis zwischen den Brüdern. Das Dokument besagt zwar nicht, daß Friedemann auch das *Procedere* bei der Aufteilung der Musikalien wesentlich bestimmen konnte, es steht aber zwischen den Zeilen, daß er als Ältester in der nach dem Tod des Vaters notwendigen Neuordnung der Familie eine entscheidende Rolle spielte und sich in allen Belangen mit Carl Philipp Emanuel einig war. Dieser könnte für die Übernahme der weiteren musikalischen Ausbildung des Halbbruders Johann Christian eine gesonderte Honorierung erhalten haben, die wohl zu den nicht spezifizierten Nebenabreden gehört; zu denken ist etwa an Porträts und weitere Musikalien.²¹

Der juristisch bewanderte Älteste war es auch, der gemeinsam mit der Witwe und Hesemann als ebenfalls juristisch geschultem Kurator die Spezifikation des Erbes anfertigte. Daß die gesamte Familie diese akzeptierte und damit keine fremde, amtliche Überprüfung notwendig wurde, besagt ausdrücklich das zentrale erste Kapitel des Erbvergleichsdokuments vom 11. November:

*Agnoscirc*en zuförderst sämtliche Erben und *in specie* Jgfr. Catharina Dorothea Bachin, Herr Carl Philipp Emanuel Bach, Frau Elisabeth *Juliana Friderica* Altnickolin, und

¹⁹ „*Edict*, daß in der gantzen Churmarck keine andere als mit der *Recrouten-Casse* Stempel bestempelte, und von denen *Procuratoribus* Pech und Busse unterschriebene Vollmachten a 6. gr. das Stück gelten sollen; *Sub dato* Berlin, den 6. *Martii* 1726. [...] Fr. Wilhelm“, in: C. O. Mylius, *Corpus Constitutionum Marchicarum, Oder Königl. Preußis. und Churfürstl. Brandenburgische in der Chur- und Marck Brandenburg, auch incorporirten Landen publicirte und ergangene Ordnungen, Edicta, Mandata, Rescripta &c.*, Bd. 2: *Von der Iustiz so wol in Civil- als Criminal- und Fiscal-Sachen, und deren Process bey dem Geheimbten Iustiz-Rath, auch Hoff- und Cammer- wie auch Krieges- Hoff- und Cammer-Gericht zu Berlin und andern hohen und niedrigen Iustiz-Collegiis und Gerichten in der Chur- und Neu-Marck*, Berlin 1737, S. 775.

²⁰ Auf den 8. 11. 1726 datiertes *Patent*, *Daß Seine Königliche Majestät Den Commissarien Pech und Busse allergnädigst nachgegeben, Daß bey keinem Teutschen Gerichte Keine andere Vollmachten gebraucht werden sollen, Als welche mit dem Recruten-Cassen-Stempel gestempelt Und Von gemeldten Pech und Busse unterschrieben sind*, Königsberg 1726, S. 1; siehe auch Mylius (wie Fußnote 19), S. 782.

²¹ Zu C. P. E. Bachs Porträtsammlung und dem mutmaßlichen Anteil aus dem Erbeil des Vaters siehe A. Richards (CPEB: CW VIII/4/1, S. 7).

Herr Görner, in Vormundschaft derer 4. Unmündigen Bachischen Kinder, die, diesem Erb-Vergleiche *in Originali* beygelegte, von der Frau Wittbe, und dem Ältesten Herrn Sohne, Herr Willhelm Friedemann Bachen vor sich und als Gevollmächtigter seines Herrn Bruders, Herrn Carl Philipp Emanuel Bachs, auch mit Zuziehung Herrn Gottfried Heinrich Bachs *Curatoris* Herr Hessemanns, gemeinschaftlich gefertigte *Specification* von des *Defuncti* seelig Nachlaße durchgehends vor richtig, gestalten sie solche nach allen *Capitibus* mit Fleiß durchgegangen, und allenthalben *in activis* und *passivis* auch sonst richtig befunden, und daher *resp. cum Dominis Curatoribus* solche eigenhändig unterschrieben, und erlassen dahero einander vor sich und *resp.* seiner Mündel die eydliche Bestärckung solcher *Specification* hierdurch *expresse*.²²

Die Ordnung und Verteilung des Nachlasses muß Wilhelm Friedemann so gründlich versehen haben, daß er zwischen Ende September („vor Michaelis“) und Weihnachten 1750 seine Amtspflichten in Halle völlig ignorierte: Er blieb noch mehr als einen Monat nach dem offiziellen Abschluß des Erbvergleichs in Leipzig,²³ wachte hier sicher sehr genau über die Verteilung der Erbmasse und begann während dieser drei Monate vermutlich auch mit dem Verkauf der auf 371 Reichstaler und 16 Groschen recht wertvoll taxierten Instrumente, für die man sich laut Erbvergleich „binnen hier und Ostern, solche ins Geld zu sezen“ vorgenommen hatte.²⁴ Und er muß sich auch noch um den Verkauf und die Aufteilung des sonstigen Hausrats gekümmert haben, für den in der neuen Wohnung der Witwe und ihrer Kinder auf dem Neukirchhof kein Platz mehr war. Die (in den Hallenser Kirchenakten besonders hervorgehobene) ununterbrochene Abwesenheit Wilhelm Friedemanns von seiner Tätigkeit als Organist und Musikdirektor der Liebfrauenkirche läßt darauf schließen, daß er als Ältester alle Leipziger Vorgänge unter seiner beständigen Aufsicht haben wollte. Denn hätte er der Stiefmutter nur Hilfe und Beistand sein wollen, dann wäre das bei der geringen Entfernung von fünf Meilen auch durch mehrfache Besuche möglich gewesen.

* * *

²² Dok II, Nr. 628, Kapitel 1.

²³ Dok II, Nr. 630.

²⁴ Dok II, Nr. 628, Kapitel 8.

Anhang

Universitätsarchiv Leipzig, Bestand Gerichtsamt, *XV Nr. 36* (olim *Rep. G. A. X, 50*):
Concepte | derer | Gerichtlichen *confirmationum* | ingl. | die dazu gehörigen *pruducirten*
 | *Original*-Vollmachten von Anno 1748.–[Lücke].

1. fol. 93r–v:

Confirmatio

Wir, *Rector, Magistri* und *Doctores* der *Universität* Leipzig hiermit uhrkunden und bekennen, daß heute *acto* voraus in *loco Concilii in Person* erschienen Christian Heinrich Breuning, *act. nomine* Frauen Annen Magdalenen verwittbten Bachin, Jgfr Catharina Dorothea Bachin, Wilhelm Friedemann Bach, vor sich und in Vollmacht seines Bruders, Carl Philipp Emanuel Bachs, und als *Curator* Jgfr. Catharinen Dorotheen Bachin, Gottfried Heinrich Bach. *cum Curatore* Gottlieb Siegismund Hesemannen, so wohl auch dieser letztere in Vollmacht Frauen Elisabethen Julianen Fridericen verhehel. Altnickolin geb. Bachin, ingleichen Johann Gottlieb Görner, in Vormundschaft Johann Christoph Friedrichs[,] Johann Christians, Johann Carolinen und Reginen Susannen der Bache und haben vorherstehenden Erb-Vergleich in *originali* übergeben, mit Bitte, solchen gerichtlich zu *confirmiren*.

Wann dann Eingangs ernannte *Interessenten resp cum Curatoribus* zu sothanen Erb-*Recess*, nach desselben bestehener Wiedervorlesung sich allenthalben bekannt, ihre und deren eigene Hand und Petschaft *recognosciret* auch alle dem, weßen sie sich darinne erkläret und wozu sie sich gegen einander verbindlich gemacht, unverbrüchlich nachzukommen, versprochen, hiernächst die Frau Wittbe wegen richtigen Empfang des ihren vier unmündigen Kindern zugefallenen Naturtheil deren zu Ausmachung sothanen Naturtheils bestätigten Vormund, Johann Gottlieb Görner nochmahls gerichtlich *quittiret*, allerseits auch allen in diesem Erb-*Recess* enthaltenen *Exceptionibus renunciiert* und solches alles mit gegebenen Handschlage bekräftiget.

Alß ist mehr anberührter Erb-Vergleich von ihnen auf- und angenommen, kraft dieses *confirmiret*, den *Actus publicis* einverleibet und darüber dieser Schein unter Unserm, der *Universität* Insiegel und des geschwornen *Actuarii* eigenhändigen Unterschrift ertheilet worden. So geschehen Leipzig, den 21. *Novembris* 1750.

[ohne Unterschrift]

Kopie in UAL, GA XIII Nr. 2, fol. 140 r mit Unterschrift des Universitäts-Actuarus Johann Gottfried Scharffenberg

2. fol. 94 r (siehe Abbildung 1):

praes. den 21. *Nov.* 1750 [G. S. Hesemann:]

Ich Endes Unterschriebene mit Vollmacht und Genehmhaltung meines gerichtl. bestätigten und zu Ende unterschriebenen Hn. *Curatoris* gebe Krafft dieses H. Christian Heinrich Breuningens *Jur. Utriusque Bacc.* volle Macht und Gewalt, daß er vor Ein

löbl. *Concilio* der *Universitæt* Leipzig statt meiner erscheine, sich zu dem unterm *dato* Leipzig den 11. *Novembr.* 1750. mit meinen Kindern und deren *resp.* Hn. Vormunde errichteten Erb-Vergleich und deßen daerinnen befindlichen *Clauseln* und *Puncten* gerichtl. bekenne, meine und meines Hn. *Curatoris* darunter befindliche Unterschrift und Siegel *recognoscire*, um deßen *Confirmation* ansuche, Erklärung thue und *acceptire*, in meinem Nahmen *quittire*, auch *in summa* alles thue und verrichte, was der Sache Nothdurfft und sonst ein *Speciale Mandatum* erforderte und ich selbst in *Person cum Dno. Curatore* hätte thun und verrichten sollen[,] können oder mögen Leipzig 20ten Novembr 1750.

Anna Magdalena Bachin Witwe
D. Friedrich Heinrich Graff Mpria
als *Curatore*

Kopie in UAL, GA XIII Nr. 2, fol. 141r; Unterschriften autograph.

3. fol. 95r (siehe Abbildung 2):

praes. den 21 *Nov.* 1750. [G. S. Hesemann:]

Ich Endes Unterschriebene mit Vollwort und Genehmhaltung meines Gerichtl. bestätigten und zu Ende mit unterschriebenen Hn. *Curatoris* und Ehe Mannes gebe Krafft dieses Hn. Gottlob Siegismund Hesemannen *LL. Stud.* volle Macht und Gewalt, und bestelle denselben hiermit zu meinem *Actore* dergestaltt, daß er den mit meiner Fr. Mutter und meinen übrigen Geschwister wegen meines seel. Hn. Vaters, Hn. Johann Sebastian Bachs weyl. *Cant.* der Schule zu *St. Thomæ* in Leipzig, Verlaßenschaft errichteten Erb-Vergleich in meinem Nahmen behörig vollziehe, solchen unterschreibe, vor allen hohen und niederen Gerichten statt meiner erscheine, sich zu solchen Erb-Vergleich und denen darinnen enthaltenen *Clauseln* und *Puncten* gerichtl. bekenne und um deßen *Confirmation* ansuche, über den Empfang meines Erb-Antheils die Frau Mutter sowohl als meine Geschwister gebührend *quittire* und gäntzl. Verzicht leiste, Erklärung thue und gethane Erklärung und Versprechen in meinen Nahmen *acceptire* und *in Summa* alles und iedes thue und verrichte, was der Sache Nothdurfft und ein *Speciale Mandatum* erfordert hätte, und ich selbst in *Person cum Dno. Curatore ex marito* hätte thun und verrichten sollen, können oder mögen.

So geschehen Naumburg dem 10ten *Novembris* 1750

[autograph J. E. F. Altnickol:] *Blanquet* zur Vollmacht in
Sachen meiner, Elisabeth Juliana
Friderica Altnicoln geb: Bachin
mit *Consens* meines ehelichen
Curatoris Johann Christoph
Altnicolns die Theilung der Verlaßens-
schafft meines seel: Vaters betreffend.

Elisabeth Juliana Friederica Altni-
coln geb: Bachin.

Johann Christoph Altnicol, als ehelicher *Curator* meiner Frauen.

Kopie in UAL, GA XIII Nr. 2, fol. 141v–142r

4. fol. 97–98, gestempelter preußischer Vordruck mit Unterschriften von Johann Christian Pech und Christoph Busse, mit ansonsten ausschließlich autographen Einträgen von C. P. E. Bach (siehe Abbildung 3 a–c):

Ich Endes Unterschriebener thue kund und bekenne hiemit daß ich für mich und meine Erben und Nachkommen zu Vollführung des Erbtheilungs Geschäftes, wegen des hinterlaßenen Vermögens meines seelig-verstorbenen Vaters, Herrn Johann Sebastian Bachens, weyland wohlverdienten *Directoris* der *Music* zu Leipzig Herrn Wilhelm Friedemann Bachen, *Directorn* der *Music* an der Markt Kirche zu Halle zu meinen Gevollmächtigten constituiret habe, dergestalt, daß Er in meinem Nahmen erscheinen [der nun eigentlich folgende Abschnitt ist im Vordruck von C. P. E. eingeklammert] und alles bey dieser Erbtheilung nöthige in meinem Nahmen vollführen kan; und soll dieses so gültig seyn, als wenn ich selbst zugegen gewesen wäre. [es folgt wiederum ein eingeklammerter Abschnitt]

Dessen zu Uhrkund habe ich diese Vollmacht eigenhändig unterschrieben und mit meinen Pittschafft bekräftiget. So geschehen Berlin. den
28 *Octobris* 1750

Sigel

*Carl Philipp Emanuel
Bach.
Königl. Preuß. Kammer
Musicus.*

Kopie in UAL, *GA XIII Nr. 2*, fol. 141 v

ramaciam verfahren, zu Bey- und End-Urtheil beschließen, die Ur-
 theil eröffnen lassen, anheben, annehmen, expensas, damna & in-
 teresse designiren, und taxiren bitten, in Executionem bis zu
 endlicher Vollstreckung der Urtheil active, processiren, auch
 passive, da die Urtheil ^{zumidereretzungs,} und darauf
 wieder Execution gesucht würde, von
 alle Nothdurfft bis zu endlicher Erörterung des puncti Execu-
 tionis verhandeln, bedürffenden fals competentia Juris bene-
 ficia sonderlich contra Sententias

Und allerb. bei dieser Substitution
in einem Rebus halbschen was und soll
Sinck so richtig sein, als ein ist fähig
gewesen oder

restitutionis in integrum, quarelam nullitatis & quavis re-
 media nach dem Gebrauch und Stylo des Judicii suchen und er-
 greiffen, einen anderen in seiner Stelle substituiren, die Substitu-
 tion revociren, auch alles thun solle, was selbst, wann
 zugegen wäre, thun solte, könnte oder möchte; wie denn auch
 wenn nach Gottes Willen pendente lite mit Tode abge-
 hen solte, Anwalt nichts desto weniger in Er-
 ben nahmen ohne vorgedachte Citation ad reallumendam li-
 tem auf bloße Anzeige des Sterbfalls und Specification

Erben in der Sache zu verfahren, und die Nothdurfft dar-
 rinnen zu verhandeln hat. Und da mehrerer An-
 walt oder dessen Substitutus einer zweiten Gewalt dann hierinn
 begriffen, bedürfftig seyn solte, solche ihm, wie
 das, vermög der Rechte, am beständigsten geschehen soll und mag
 hiermit auch ertheilet haben. Was nun also mehr erwehnter
 Anwalt und dessen Substitutus handeln, thun oder
 lassen wird, das verspreche vor und
 Erben fest und unüberbrüchlich zu halten, auch ihm aller
 Bürden der Rechte praefertim satisfactions zu erheben, nicht
 tee.

Abbildung 3b.

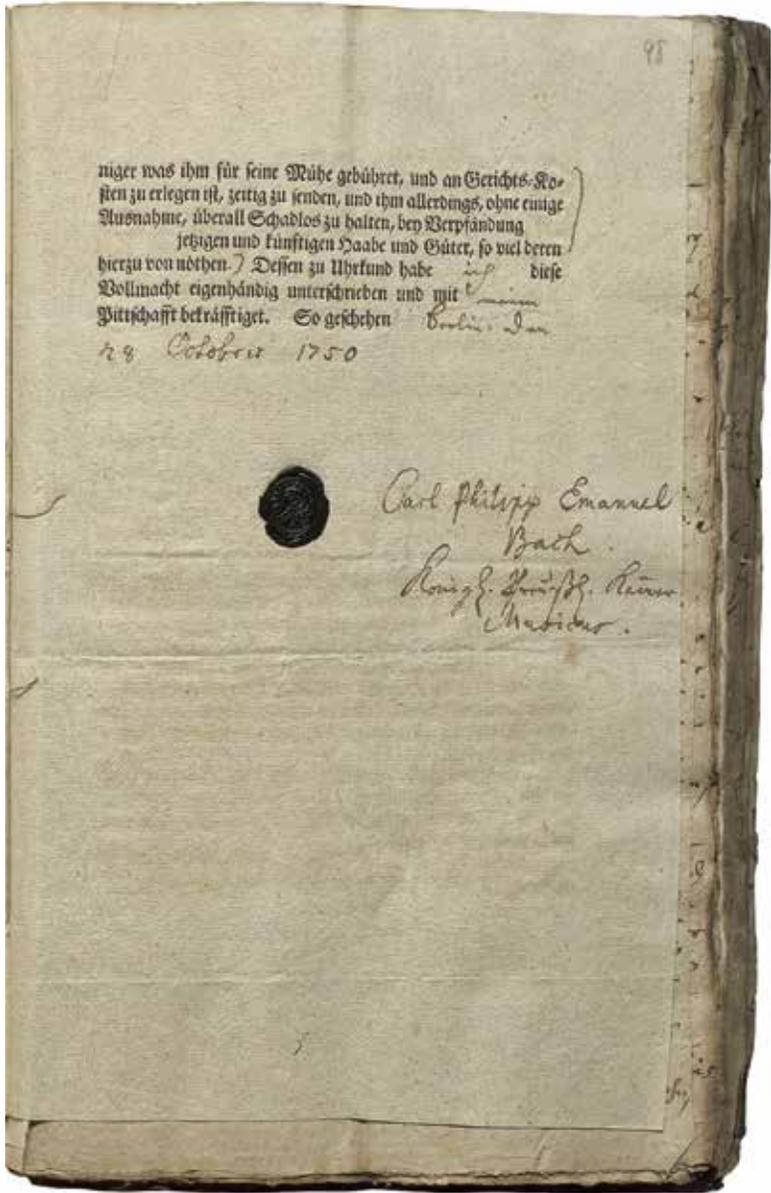


Abbildung 3c.

Abbildungen 3a–c. Carl Philipp Emanuel Bach, Vollmacht für seinen Bruder Wilhelm Friedemann. Berlin, 28. Oktober 1750 (UAL, GA XV Nr. 36, fol. 97r–98r)

„Ich will mich in dir versenken“
Die Lehre von der Unio mystica in der Matthäus-Passion
von Johann Sebastian Bach

Von Reiner Marquard (Freiburg/Br.)

Meinrad Walter in Dankbarkeit zugeeignet!

In einem Vortrag am 20. März 1909 anlässlich des Ersten Westfälischen Bachfestes preist Albert Schweitzer Bach geradezu euphorisch: In ihm „redet einer der größten Mystiker, die es je gegeben hat, zu den Menschen und führt sie aus dem Lärm zur Stille. Er gehört zu denen, welchen es verliehen wird, an der Erlösung der Menschheit mitzuhelfen“.¹ Je höher die Apotheose begrifflich ausholt, desto unbestimmter wird sie. Alfred Dürr hat demgegenüber darauf aufmerksam gemacht, daß Bach in den Eintragungen der Calov-Bibel (1682) nach 1740 (?)² zu verstehen gibt, „sein Amt und seine Musik auf diejenige Autorität zu gründen, die das Luthertum auf Erden für Gewissensfragen allein anerkennt: die Heilige Schrift.“³ Frömmigkeit war für Bach eine intelligente und affektive Resonanz auf das Wort der Schrift. Im Affektiven ist der ganze Mensch anvisiert in seiner Ergriffenheit; im Intelligiblen ist der Grund des Affektiven anvisiert. Beide Aspekte durchdringen sich im Gedanken der orthodoxen Lehre von der unio mystica. Im Folgenden soll untersucht werden, inwieweit auch und gerade in der Matthäus-Passion Spuren dieser Lehre zu finden sind und was sie aussagen über die theologische Grundorientierung der Großen Passion. Die theologischen Prägekräfte des Librettos sind die damals populären Dogmatiken und insbesondere das Lehrbuch von Leonhart Hütter.⁴ Über Hütter richtet sich der Blick zurück zur *Konkordienformel* (1577) und damit zu Martin Luther selbst. Die nachreformatorische Theologie (auch als altprotestantische Orthodoxie bezeichnet) entwickelte sich lutherisch aus innerevangelischen und apotheotischen Konflikten hin zu einer Konfessionsbildung, die mit der Abfassung im *Konkordienbuch* (1580) ihren Abschluß

¹ Zitiert nach M. Walter (Hrsg.), *Die ganze Welt bewundert Bach. Von Kennern für Liebhaber*, Düsseldorf und Zürich 2000, S. 61.

² Randnotiz(en) Bachs in der kommentierten Bibelausgabe Abraham Calovs: Dok III, Nachträge zu Bd. 1, Nr. 183 a (S. 636 f.). Ein Besitzvermerk ist für 1733 nachgewiesen (Dok I, Anh. I, Nr. 10, S. 270).

³ A. Dürr, *Das Bachbild im 20. Jahrhundert*, in: Dürr, *Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von K. Beißwenger u. a., Kassel 1988, S. 187.

⁴ Siehe Fußnote 54. Zur Bedeutung Hütters für das Werk Bachs vgl. R. Marquard, *Das Lamm in Tigerklauen. Christian Friedrich Henrici alias Picander und das Libretto der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Freiburg 2017, S. 13 f. und 16 f.

erreicht hatte.⁵ Bach war auf die Konkordienformel verpflichtet worden.⁶ Es wäre deshalb an den Leipziger Kirchen gewiß keine geistliche Musik zu Gehör gebracht worden, die nicht auf den Gehalt der Konkordienformel hin gedichtet worden wäre.

Wie also ist der Gedanke der unio mystica zu verstehen?⁷ Älteste Darstellungen in einem Kommentar zum Hohenlied aus der Abtei von Clairvaux (Ende 11. Jahrhundert) zeigen Braut und Bräutigam eng umschlungen. „Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes, denn deine Liebe ist lieblicher als Wein“ (Hld 1,1). Die Braut trägt in ihrer rechten Hand ein Kirchengebäude, auf das sie mit ihrer Linken hinweist.⁸ Der Benediktinermönch Rupert von Deutz gestaltet seinen Kommentar zum Hohenlied als ein Gespräch zwischen Christus und Maria. Bernhard von Clairvaux wird der Liebe zwischen Braut und Bräutigam eine ganz eigene – die menschliche Seele betreffende – Bedeutung verleihen.⁹ „Wie schön bist du für mich, o Herr, auch da, wo du die himmlische Schönheit abgelegt, auch da, wo du dich erniedrigt hast!“¹⁰ Johann Koerbecke, ein westfälischer Meister, malt um 1475 Bernhard, der den Gekreuzigten liebevoll umfaßt und seinerseits vom Gekreuzigten berührt wird.¹¹ „Wo wird den Schwachen Schutz und Sicherheit und Ruhe als in den Wunden des Erlösers? [...] Durch sie darf ich süßen Honig kosten, darf kosten und schauen, wie liebeich der Herr ist.“¹² Die Liebe führt in die Gleichförmigkeit.¹³ Bernhard ist „der Vater der Brautmystik“.¹⁴

⁵ 1555–1600 Frühorthodoxie (der Augsburger Religionsfriede ebnete den Weg zur Konfessionsbildung der Anhänger der Augsburger Konfession von 1530, es folgte die Relativierung der Autorität Melanchthons und seiner Anhänger durch die ‚echten‘ (Gnesio-)Lutheraner; 1600–1678 Hochorthodoxie (J. Gerhard; A. Calov); 1675–1740 Spätorthodoxie (D. Holla[t]z).

⁶ Vgl. Dok III, Nachträge zu Bd. I, Nr. 92 a, S. 630 f. (Unterzeichnung der Visitationsartikel, Leipzig, 13. Mai 1723); vgl. R. Marquard, *Johann Sebastian Bach im Spannungsfeld der Leipziger Aufklärung*, in: Freiburger Universitätsblätter, Heft 214 (4. Heft 2016), S. 33–56.

⁷ Die folgenden Ausführungen – dafür danke ich dem Rombach Verlag Freiburg – zitieren weitgehend aus Marquard (wie Fußnote 4), S. 81–93.

⁸ Vgl. B. Borchert, *Mystik*, hrsg. und aus dem Niederländischen übersetzt von H. Zulauf, Königstein/Taunus 1994, S. 110 f.

⁹ Vgl. G. Gerleman, *Das Hohelied*, Biblischer Kommentar Altes Testament, Bd. XVIII,2, Neukirchen-Vluyn 1963, S. 46.

¹⁰ Cant. 45,9. Zitiert nach C. Richstetter, *Christusfrömmigkeit in ihrer historischen Entfaltung. Ein quellenmäßiger Beitrag zur Geschichte des Gebets und des mystischen Innenlebens der Kirche*, Köln 1949, S. 102.

¹¹ Borchert (wie Fußnote 8), S. 111.

¹² Cant. 61,3 ff. Zitiert nach Richstetter (wie Fußnote 10), S. 106.

¹³ Vgl. ebenda, S. 110.

¹⁴ Ebenda, S. 115.

Wie unter uns Menschen der Name Mutter, Schwester und Freundin nicht soviel ausdrückt als der Name Braut, so konnten auch keine süßeren Worte gefunden werden, um die gegenseitigen süßen Beziehungen zwischen Gott und der Seele auszudrücken als die Worte Braut und Bräutigam. Denn diese haben alles gemeinsam, nichts Besonderes, nichts Geteiltes. Sie haben eine Erbschaft, ein Haus, einen Tisch, ein Brautgemach.¹⁵

Auch die Matthäus-Passion beginnt mit einem ‚Brautgesang‘. Sozusagen als § 1 und Leitmotiv setzt die Metapher vom Bräutigam und der Braut jedoch christologisch und ekklesiologisch den liturgischen Rahmen der Passion. Keine frei diffundierende Mystik bestimmt das theologische Programm, sondern eine an der Kernbotschaft reformatorischer Theologie abgebildete Frömmigkeit, die als *unio mystica* eingebunden bleibt in das „per fidem justificatus est“ des Menschen¹⁶. Die Reformation folgte der allegorisch-mystischen Auslegung nicht. 1611 erschien Johann Gerhards Erklärung der Historien des Leidens und Sterbens Christi.¹⁷ Die Erklärung erfuhr eine weite Verbreitung. In der Vorrede begründet Gerhard die Hermeneutik seiner Passionsauslegung.¹⁸

Es wird die geistliche Braut Christi/ das ist/ die wahre Christliche Kirche vnd ein jeglich wares Glied derselbigen/ ein jede gleubige Seele/ im Hohhenlied Salomons am 7. Cap. also beschrieben/ daß das Haar auff jhrem Heupt sey wie die Purpur des Königs in Falten gebunden/ welches der Herr *Lutherus* in seiner herrlichen *Tessera-decade consolatoria Cap. 7.* im ersten Lateinischen Jenischen Theil *fol. 448*, also erklaret/ Daß der wahren Christen stete Betrachtung sey das heilwertige Leiden jhres Königes vnd Breutigams Christi/ in welchem er mit einem Purpurmantel bekleidet/ vnd mit seinem Rosinfarbenen Blut denselben gefebet/ Solches geschicht nun von jhnen billich/ nicht allein aus schuldiger Danckbarkeit vnd Liebe zu Christo/ sonder auch von wegen des grossen Nutzes/ welchen sie aus rechter Betrachtung des Leidens Christi haben vnd empfangen.¹⁹

Unter Verweis auf Hld 7,6 wird die Passionserzählung inmitten der Kirche verortet. Die Passionsbetrachtung verhandelt in ihrem Kern das, was Grund und Ausdruck christlicher Existenz ist.

¹⁵ Cant. 7, n 2. Zitiert nach Richstetter (wie Fußnote 10), S. 115.

¹⁶ J. F. König, *Theologia positiva acroamatica* (Rostock 1664), hrsg. und übersetzt von A. Stegmann, Tübingen 2005, Pars Tertia, §. 564, S. 312 f.

¹⁷ J. Gerhard, *Erklärung der Historien des Leidens vnnnd Sterbens vnsers Herrn Christi Jesu nach den vier Evangelisten* (1611). *Kritisch herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Johann Anselm Steiger*, Stuttgart 2002 (Doctrina Pietatis. I/6.).

¹⁸ Ebenda, S. 14–33.

¹⁹ Ebenda, S. 14.

„Audire verbum et sentire in corde est proprium Euangelii“ (das Wort zu hören und im Herzen zu fühlen, ist die eigentliche Folge des Evangeliums).²⁰ Zu Gal. 2,16 führt Luther in seinem Kommentar aus:

Ergo fide apprehensus et in corde habitans Christus est iustitia Christiana propter quam Deus nos reputat iustos et donat vitam aeternam.²¹

Luther pflegt einen geradezu unmystischen Umgang mit dem Gedanken der *inhabitatio Christi*: „Ist nu der glawbe recht und grund gut, so hastu und fulest Christum yn deynem hertzen.“²² Für Luther ist eindeutig, „daß der ‚Christus für uns‘ keinesfalls durch den ‚Christus in uns‘ überboten, sondern vielmehr anschaulich gemacht werden soll.“²³ Das rechtfertigende Handeln Christi orientiert den gestroten und zuversichtlichen Glauben der Gerechtfertigten:

Gal.5. Also das die gute Werck dem gerechtmachenden glauben alzeit folgen und bey demselben, do er rechtschaffen und lebendig, gewislich erfunden werde, wie er dann nimmer allein ist, sondern alzeit liebe und hoffnung bey sich hat.²⁴

In der altprotestantischen Dogmatik wird diese Verschränkung unter dem Kennwort *unio mystica* verhandelt.²⁵ Die Lehre von der *unio mystica* ist eine genuine Schöpfung der Orthodoxie, die zur Lehre von den Prinzipien und Mitteln des Heils gehört. Wie wirkt das dem Menschen zugesprochene und zugewendete Heil aufgrund seiner Prinzipien „per quae ad eam homo lapsus perducendus est“ (durch die der gefallene Mensch zu ihm zu führen sei)²⁶?

²⁰ M. Luther, *Thesen für die erste Disputation gegen die Antinomer / Contra Antinomos* (1537), Lateinisch-Deutsche Studienausgabe, Band 2: *Christusglaube und Rechtfertigung*, hrsg. und eingeleitet von J. Schilling, Leipzig 2006, S. 447–459, speziell S. 454 f.

²¹ Also ist der im Glauben erfasste und im Herzen wohnende Christus die christliche Gerechtigkeit, wegen der uns Gott für gerecht erachtet und das ewige Leben gibt. *D. Martin Luthers Werke*, hrsg. von J. K. F. Knaake et al., 120 Bde., Weimar 1883 bis 2009 (Weimarer Ausgabe), Bd. 40/I, S. 229, Zeilen 22–30.

²² Ebenda, Bd. 17/I, S. 436, Zeilen 18–20.

²³ W. Herbst, *Johann Sebastian Bach und die lutherische Mystik*, Diss. Universität Erlangen 1958, S. 17.

²⁴ Konkordienformel – Epitome. III. Von der Gerechtigkeit des Glaubens vor Gott, *Bekennnisschriften der Evangelisch-Lutherischen Kirche (BSELK). Vollständige Neuedition*, hrsg. von I. Dingel im Auftrage der Evangelischen Kirche in Deutschland, Göttingen 2014, S. 1238, Zeilen 21–24.

²⁵ Siehe etwa D. Hollatz, *Examen theologicum acroamaticum* (1707). *Volumen Secundus. Pars Tertia. Pars Quarta*, Darmstadt 1971, S. 485–506 („De Gratia Inhabitante, et de Unione Justificatorum Mystica cum Deo“).

²⁶ König (wie Fußnote 16), S. 174 f.

Die orthodoxe Dogmatik befindet sich eingedenk Luthers in einer heftigen Auseinandersetzung mit „Weigeliani und Schwenckfeldiani“²⁷: „Weigeliani comminiscuntur, ex unio mystica fluere praedicationes personales, ut homo fidelis de seipso affirmare possit: Ego sum Christus.“²⁸ Das ist starker Tobak. Da ist es dann nicht mehr weit mit der Behauptung:

Christus wohnt also in den Wiedergebohrnen/ daß ein solcher Mensch zu dem andern sagen könne: Ich Christus Jesus das lebendige Wort Gottes habe dich erlöst durch mein unschuldiges Leiden.²⁹

Valentin Weigel³⁰ und Kaspar von Schwenckfeld³¹ hatten sich also mit spiritualistischen Denkansätzen in der Christologie befaßt und Auffassungen vertreten, die mit der Theologie Luthers, den Bekenntnisschriften und schließlich der Konkordienformel nicht kompatibel waren, so daß der neu hinzugekommene Topos *unio mystica* eine Leerstelle ausfüllen mußte, um den Weigeliani und Schwenckfeldiani keine ungeschützte Flanke bieten zu müssen, was ein Leben aus der Rechtfertigung an Folgen auch mit sich bringe. So sehr die Lehre von der *unio mystica* auch ein Reflex auf die Schwärmer ist, so sehr ist sie aber doch aus der inneren Logik der Weiterentwicklung der Theologie Luthers zu verstehen. Wenn die Lehre von der Rechtfertigung nicht nur einen theologischen Status des gerechtfertigten Menschen anzeigen soll, sondern auch die darin von Luther jeweils intendierten, aus dem Glauben erwachsenden guten Werke, stellt sich doch die Frage, wie es zu diesem Umlegen des Schalters kommt – vom gerechtfertigten Menschen zum Menschen, der in diesem Stand auch ein dementsprechendes Glaubensleben führt.

Aufschlußreich ist, daß sich gerade jene lutherischen Dogmatiken mit diesem Topos beschäftigen, die zeitgleich das Erstarken des Pietismus erleben, der in seinen unterschiedlichen Prägungen im Kern keinen Zweifel daran ließ, daß der Status des Glaubenden mehr sein müsse, als eine korrekte theologische Situierung im Rechtfertigungsdogma abzubilden. Das Thema Wiedergeburt und neuer Mensch stand auf der Agenda! Philipp Jakob Spener beklagt jene Christen, die

²⁷ Siehe etwa Hollatz (wie Fußnote 25), S. 501. Vgl. auch König (wie Fußnote 16), § 568 (S. 314f.).

²⁸ Hollatz (wie Fußnote 25), S. 502.

²⁹ Ebenda, S. 503.

³⁰ H. Pfefflerl, *Weigel, Valentin (1533–1588)*, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 35, S. 447–453.

³¹ H. Weigelt, *Schwenckfeld, Kaspar von (1489–1561) / Schwenckfeldianer*, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 30, S. 712–719.

auß der schiff / aber allein dero buchstaben / ohne würckung deß Heiligen Geistes auß menschlichem fleiß [...] die rechte lehr zwar gefast / solcher auch beypflichten / und sie andern vorzutragen wissen / aber von dem wahren himmelischen liecht und leben deß glaubens gantz entfernet sind.³²

Spener, der Luthers theologische Arbeit sehr schätzte, fordert geradezu im Rückgriff auf Luther „die auffrichtung und fleissige übung deß Geistlichen Priesterthums.“³³ August Hermann Francke bezichtigte sich selbst im Rückblick „als ein(en) unfruchtbar(en) Baum, der zwar viel Laub, aber mehrenteils faule Früchte getragen“³⁴ habe. Und Nikolaus Ludwig von Zinzendorf forderte:

Wir müssen mit dem Heiland in Person bekannt werden, sonst ist alle Theologie nichts. [...] Das Lutherischwerden ist die Sache nicht, worauf die Seligkeit ankommt, sondern der Glaube an Jesum Christum macht einen armen verlorenen und verdammten Menschen zum Kinde Gottes und zum Erben der ewigen Seligkeit.³⁵

Aber das allein ist kein triftiger Grund, in die Systematik der klassischen Dogmatik einzugreifen und diese besondere Erkenntnis über den neuen Menschen als *ordo salutis*³⁶ (Heilsordnung) darzustellen. So plausibel die Bezüge zum Pietismus sein mögen, die Lehre von der *unio mystica* ist recht eigentlich ein lutherisches Gewächs. Die lutherische Orthodoxie hatte in dem herzoglich-lüneburgischen Generalsuperintendenten Johann Arndt einen unverdächtigen und den Finger auf die Wunde legenden Wegbereiter, der von der ‚von außen‘ zugesprochenen Gerechtigkeit (*iustitia imputativa*) sehr wohl wußte und nicht abließ, aber doch auch deutlich sah, daß diese objektive Seite der Rechtfertigung eine subjektive Seite hatte, die dann unterbelichtet blieb, wenn man die Bruchstelle zwischen beiden Seiten nicht deutlicher markierte. Arndt war ein vehementer Verfechter einer regelrechten ‚Verinnerlichung‘ der Lehre, d. h. die Lehre als solche wurde nicht angezweifelt (das machte ihn zu einem glaubwürdigen³⁷ Wegbereiter der unio-mystica Lehre der Orthodoxie), doch mußte diese Lehre auch das Herz erreichen.

³² P. J. Spener, *Pia Desideria* Frankfurt/Main 1676 [1675], S. 14.

³³ Ebenda, S. 104.

³⁴ Zitiert nach *Kirchengeschichtliches Quellenlesebuch von Thrändorf und Meltzer. Große Ausgabe A*, III. Teil: *Neuzeit*, hrsg. von H. Meltzer, 5. vermehrte Auflage, Meißen 1927, S. 11.

³⁵ Ebenda, S. 16.

³⁶ Eine systematische Übersicht über die orthodoxen Kompendien bietet Herbst (wie Fußnote 23), Anhang I.

³⁷ „Die Quellenforschung hat vielfach nachweisen können, daß Arndt seine mystischen Quellen einer lutherisch-orthodoxen Bearbeitung unterzogen und daß er den mysti-

Darauß ist offenbar/ daß die neue Geburt/ so auß Gott ist/ nicht steht in blossen Worten/ oder im eusserlichen schein/ sondern in der höchsten Tugend/ [die] Gott selbst ist/ nemlich in der liebe. Dann worauß Jemand geboren ist/ dessen Art/ Eygenschaft/ vnd Gleichheit muß er haben/ Jst er auß Gott geboren/ so muß er die Liebe haben/ dann Gott ist die Liebe.

Also ists auch mit dem wahren Erkenntnuß Gottes/ dasselbige steht auch nicht in Worten/ oder in einer blossen Wissenschaft/ sondern in einer lebendigen Empfindung vnnnd wirklicher Erfahrung/ daß man die Süßigkeit/ Freudigkeit/ Liebigkeit vnnnd Holdseeligkeit Gottes im Herten schmecke durch die liebe. Jetzo ists ein lebendig Erkenntnuß GOTtes/ das im Herten empfunden wirdt. Vnnnd also lebet der Mensch in Gott/ vnd Gott in jhm/ erkennt Gott in Wahrheit/ vnnnd wirdt von Gott erkannt/ etc.³⁸

Die orthodoxen Theologen³⁹ gliederten die Zueignung der Gnade in verschiedene Akte, die nicht chronologisch aufeinander abgestimmt folgen müssen, sondern aspektivisch ineinander verwoben sein können. Unter Verweis auf Apg 26,16–18 treten diese Momente in ihrer jeweiligen Besonderheit hervor: „Steh nun auf und stell dich auf deine Füße. Denn dazu bin ich dir erschienen, um dich zu erwählen zum Diener und Zeugen“ (vocatio – Berufung), „um ihnen die Augen aufzutun“ (illuminatio – Erleuchtung), „daß sie sich bekehren von der Finsternis zum Licht“ (Converso – Bekehrung) „und von der Gewalt des Satans zu Gott“ (regeneratio – Wiedergeburt). „So werden sie Vergebung der Sünden empfangen“ (justificatio – Rechtfertigung) „und das Erbteil samt denen, die geheiligt sind durch den Glauben an mich“ (unio mystica – Vereinigung mit Christus durch den Glauben).⁴⁰

schen Aussagen ‚die Spitze abgebrochen‘ hat. So daß deren Eingenintentionen kaum zum Tragen kamen“ (E. Axmacher, *Johann Arndts theologische Anthropologie*, in: Axmacher, Johann Arndt und Paul Gerhardt, Tübingen und Basel 2011, S. 1–41, speziell S. 6).

³⁸ J. Arndt, *Von wahren Christenthumb. Die Urausgabe des ersten Buches (1605)*, kritisch hrsg. von J.A. Steiger, Hildesheim 2005, S. 93 f.; vgl. auch S. 51–62, 174 und 214.

³⁹ David Hollatz' Dogmatik war 1730 in Leipzig neu aufgelegt worden. Unverständlich ist in diesem Zusammenhang die Einschätzung von Walter Blankenburg: „[...] was Bach in Wahrheit mit Mystik zu tun hatte, läßt sich allein aus seiner Musik erschließen“ (W. Blankenburg, *Mystik in der Musik J. S. Bachs*, in: Theologische Bach-Studien I. Beiträge zur theologischen Bachforschung, hrsg. von W. Blankenburg und R. Steiger, Neuhausen-Stuttgart 1987, S. 47–66, speziell S. 49). Überhaupt ist auffällig, daß die Rede von der *unio mystica* gerne bemüht wird, doch im weiteren keine Textbelege aus den einschlägigen Dogmatiken herangezogen werden. So geht die Wahrnehmung von Blankenburg auch in eine völlig andere Richtung, wenn er zwischen den Passionen Bachs (hier zum Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“) und der „bernhardinischen Mystik“ eine Beziehung herstellt (S. 62).

⁴⁰ Hollatz (wie Fußnote 25), S. 321 f.

Bei der Durchdenkung dieser Momente war das Hauptproblem einerseits, sie in der Einheit des Gnadenhandelns Gottes am Menschen zu verstehen, andererseits eben von der Gnade her die durch dieselbe gewirkte Wirklichkeit im Menschen, seiner Gesinnung und seinem Handeln im Blick auf die Schrift zur Geltung zu bringen.⁴¹

Hollatz formuliert ganz im Sinne der Reformation, wenn er die Bekehrung (eine gerade im Pietismus bisweilen synergistisch zu einem empirisch-psychologischen Vorgang ermäßigte Haltung) des Sünders *per vires a gratia divina* von allem Zweifel freistellt, sie sei ein Menschenwerk, vielmehr „quamobrem peccator poenitentiam agendo, se convertit viribus non natis, sed dativis.“⁴² Weshalb auch Hollatz seinen Artikel über die *Unio mystica* überschreibt: „DE GRATIA INHABITANTE, ET DE UNIONE JUSTIFICATORUM MYSTICA CUM DEO“.⁴³ Mit dem Begriff der *Inhabitatio* nimmt er das Anliegen Luthers auf und sichert seinen unio-mystica-Gedanken zudem lutherisch ab, indem er das „justifiatorum“ dazwischenstellt.⁴⁴

Gesetzt war die Rede von der *unio mystica* weder bei Luther⁴⁵ noch in der Konkordienformel. Was in Luthers Kleinem Katechismus schlicht das Leben nach den Geboten bedeutete⁴⁶, erfährt in der Lehre von den *Media Salutis* der Orthodoxie zweifellos eine Erweiterung. David Hollatz definiert die *unio mystica*:

⁴¹ H. Vogel, *Gott in Christo. Ein Erkenntnisgang durch die Grundprobleme der Dogmatik*, Berlin 1951, S. 912.

⁴² Hollatz (wie Fußnote 25), S. 372 („[...] daß der Sünder, wenn er Buße tut, sich bekehrt nicht aus angeborenen, sondern aus geschenkten Kräften“).

⁴³ Hollatz (wie Fußnote 25), S. 485.

⁴⁴ Heinrich Vogel (wie Fußnote 41, S. 913) fragt, „ob nicht eben das angewandte Schema mit einer bestimmten Reihenfolge von Momenten (bzw. Akten!) den Synergismus in der heimlichen Verfälschung des reformatorischen Grundansatzes bereits hereinbrächte“.

⁴⁵ Herbst (wie Fußnote 23) kommt im Anschluß an Werner Elerts *Morphologie des Luthertums* zu einem anderen Ergebnis. Daß Martin Luther jeweils „immer wieder auf (die) neutestamentlich begründete Lebensgemeinschaft der Gläubigen mit Christus hingewiesen“ hat (S. 16 ff.), ist unbestritten, es sollte aber nachdenklich stimmen, daß Luther selbst jedenfalls nicht von einer *unio mystica* gesprochen hätte, die systematisch gleichen Ranges wie die Rechtfertigung wäre.

⁴⁶ BSELK (wie Fußnote 24), S. 852–910, speziell S. 863: „Er verheisset aber gnade und alles gutes allen, die solche Gebot halten. Darumb sollen wir ihn auch lieben und vertrauen und gerne thun nach seinen Geboten.“

Unio mystica est actus gratiae applicatricis, quo Deus Triunus ex speciali amore intuitu meriti Christi vera fide apprehensi in homine renato atque justificato velut consecrato Templo praesentia substantiali habitat, omni plenitudine donorum eundem implet, & in ipso speciali concursu operator, ut certus praesentis gratiae & future gloriae in communione cum CHRISTO Ecclesia perseveret, sanctificetur, & aeternum salvetur.⁴⁷

Die mystische Vereinigung ist ein Akt der zueignenden Gnade, dadurch der dreieinige Gott aus sonderlicher Liebe in Ansehung des im wahren Glauben ergriffenen Verdienstes Christi im wiedergeborenen und gerechtfertigten Menschen als in seinem geweihten Tempel mit wesentlicher Gegenwart (substantiali) wohnt, ihn mit aller Fülle seiner Gaben erfüllt und in ihm mit sonderlicher Beiwirkung (concurso) wirkt, auf daß er der gegenwärtigen Gnade und zukünftigen Herrlichkeit gewiß in der Gemeinschaft mit Christus und der Kirche verharre, geheiligt und ewig selig werde.⁴⁸

Es ist die Gnade, die in der Vereinigung die Regie führt. Sie schaut auf den wahren Glauben, der sich exklusiv an das „verdienstlich Leiden Christi“ (Matthäus-Passion, Satz 26) hält. Ingolf U. Dalferth erinnert in diesem Zusammenhang an Martin Luthers Lehre vom Menschen, wie er sie in seiner *Disputatio de homine* (1536) vorgetragen hat. Das Sein des Menschen ist ein Geschenk, das nur empfangen werden und durch keine irgendwie geartete Leistung verstattet werden kann. Aus dieser Passivität heraus erwächst die eigentliche menschliche Aktivität (hier setzt der Gedanke der unio mystica an!). Damit bleiben aber alle Aktivitäten jeweils rückgekoppelt an das, was in Gott fundamental getan ist. Der Artikel über die Rechtfertigung (*De justificatione*) ist der „höchste, furnemste Artikel der ganzen Christlichen lere, ... one welchen niemands Christum erkennen wirdet.“⁴⁹ Der „furnemste“ Artikel ist der „ausgezeichnetste“ und deshalb „wichtigste“ Artikel des evangelischen Glaubensverständnisses. Die *Apologia Confessionis Augustanae* (1531) begründet ihr Urteil damit, daß dieser Artikel die Grundaussagen der evangelischen Lehre erst erschließt. Nur durch diesen Artikel öffnet sich das Tor zum Verständnis von dem, „was vergebung der sunde sey, was glaube, was gnade, was gerechtigkeit sey.“⁵⁰ Die Lehre von der Rechtfertigung des Gottlosen erschließt in ihrer Konstruktion das Denkgebäude der Reformation. Sie ist der Schlüssel zum Verständnis der Protestation und zum neuen Bekennt-

⁴⁷ Hollatz (wie Fußnote 25), S. 485.

⁴⁸ Übersetzung bei E. Hirsch, Hilfsbuch *zum Studium der Dogmatik*, Berlin ³1958, S. 356.

⁴⁹ *Apologia Confessionis Augustanae*, De iustificatione (BSELK [wie Fußnote 24]) S. 268, 4f.16).

⁵⁰ BSELK (wie Fußnote 24), S. 268, 14f.

nis, weshalb gelten muß: „Sine hoc articulo mundus est plane mors et tenebrae.“⁵¹

Was Licht und was Finsternis ist, erweist sich im Verständnis der Rechtfertigungslehre in der rechten oder falschen Unterscheidung von Sein und Haben, Sein und Tun. Es kommt offensichtlich ganz entscheidend darauf an, wer Gott ist und was er tut und was daraufhin der Mensch nicht tut und wer er sein darf. Martin Luther entfaltet unter dieser Fragestellung die „Denkform“⁵² des *mere passive*. „Die *fides*, von der es heißt, dass der Mensch durch sie gerechtfertigt wird (*justificari fide*), ist daher doppelerspektivisch bestimmt. Sie ist *mere passive* zu verstehen im Blick auf den Menschen, aber ganz und gar *aktiv* im Blick auf Gott“⁵³, weshalb Leonhard Hutter die Rechtfertigung dermaßen bestimmt:

<p>Justificatio est opus Dei, quo hominem peccatorum, credentem in Christum, ex mera gratia, sive gratis a peccatis absolvit: eique peccatorum remissionem donat, Iustitiamque Christi ita imputat, ut plenissime reconciliatus, et in Filium adoptatus, a peccati reatu ac supplicio liberetur, et aeternam beatitudinem consequatur.⁵⁴</p>	<p>Die Rechtfertigung ist Gottes Werck/ durch welches Er einen sündlichen Menschen/ der an Christum gläubet/ auß lauter Gnaden und ohne sein Ver-/ dienst von Sünden ledig spricht/ demselben Vergebung der Sünden schencket/ und die Gerechtigkeit Christo also zurechnet/ daß er nun mehr gänzlich versöhnet/ zu einem Kind auff- und angenommen/ von der Straff unnd Schuld der Sünden ledig gezehlet/ und ewig seelig gemacht wird.⁵⁵</p>
---	--

Damit aber ist nicht weniger ausgesagt, als daß die Rechtfertigungslehre eine einzigartige kriteriologische Funktion erfüllt: „Die Rechtfertigungslehre ist Maßstab oder Prüfstein des christlichen Glaubens. Keine Lehre darf die-

⁵¹ „Der Artikel von der Rechtfertigung ist Meister und Fürst, Herr, Lenker und Richter über jegliche Art von Lehre; er bewahrt und lenkt alle kirchliche Lehre und richtet unser Gewissen vor Gott auf. Ohne diesen Artikel ist die Welt schlechthin Tod und Finsternis“ (Übersetzung E. Wolf, Peregrinatio. Studien zur reformatorischen Theologie, München 1954, S. 123). Martin Luther, Die Promotionsdisputation von Palladius und Tilemann (1537), in: D. Martin Luthers Werke (wie Fußnote 15), Bd. 39/I, S. 205, Zeile 5.

⁵² I. U. Dalferth, Umsonst. Eine Erinnerung an die kreative Passivität des Menschen, Tübingen 2011, S. 51.

⁵³ Ebenda, S. 52 f.

⁵⁴ L. Hütter, *Compendium locorum theologicorum ex Spiritus Sacris et Libro Concordiae*, hrsg. von A. Steifer, Stuttgart – Bad Cannstadt 2006 (Doctrina et Pietatis. II/3.), Teilbd. 1 S. 250 f.

⁵⁵ Ebenda.

sem Kriterium widersprechen.“⁵⁶ Das betrifft das Verhältnis vom Wort Gottes und kirchlicher Lehre, den Zusammenhang zwischen der Lehre von der Rechtfertigung und der Sündenlehre, es betrifft die Lehre von der Kirche, von der Autorität in ihr, von ihrer Einheit, das kirchliche Amt, die Sakramente und die Beziehung zwischen Rechtfertigung und Sozialethik.⁵⁷ Die Lehre von der *unio mystica* versuchte, dies alles unter der Fragestellung zusammenzubringen und zusammenzuhalten, wie der Umschwung vom gerechtfertigten Menschen zum gerechtfertigten Leben zu verstehen sei.

Johann Friedrich König bestimmt demzufolge den Zweck der *unio mystica*:

<p>Finis unionis hujus est certioratio fidelis cum miseris hujus vitae colluctantis de perpetua Dei assistentia & favore, conservatio in statu gratiae, obsignatio certitudinis resurrectionis & glorificationis futurae, Rom. 8, 10.11.16.26.31 Joh. 6.54.56.57. Unio fidelium inter sese in fide & charitate, Joh 17,20.21.22.23. Eph. 4,11. seqq.⁵⁸</p>	<p>Der Zweck dieser Einigung ist die Vergewisserung des mit dem Elend dieses Lebens ringenden Glaubenden über Gottes dauerhafte Hilfe und Zuwendung, die Bewahrung im Stand der Gnade, die Besiegelung der Gewißheit der Auferstehung und der kommenden Herrlichkeit, die Einheit der Glaubenden untereinander in Glaube und Liebe.⁵⁹</p>
---	--

Die Innigkeit der *unio mystica* ist eine Frucht der Rechtfertigung: „Quamprimum homo peccator per fidem justificatus est, incipit ejus unio mystica cum

⁵⁶ Lutherischer Weltbund/Päpstlicher Rat zur Förderung der Einheit der Christen, *Gemeinsame Erklärung zur Rechtfertigungslehre / Gemeinsame offizielle Feststellung*, Frankfurt/Main und Paderborn 1999, Anhang, S. 44. Was zur Zeit Bachs undenkbar erschien, ist durch die „Gemeinsame Erklärung zur Rechtfertigungslehre“ (GE) am 31. Oktober 1999 in Augsburg nach einem dreißigjährigen bilateralen theologischen Dialogprozess zwischen Vertretern des Päpstlichen Rates zur Förderung der Einheit der Christen und des Lutherischen Weltbundes (LWB) als eine gemeinsame Erklärung unterzeichnet worden (vgl. *Dokumente zum kirchlichen Zeitgeschehen. Gemeinsame Erklärung zur Rechtfertigungslehre. Entstehung – Diskussion – Dokumente*, Kirchliches Jahrbuch 1998, Sonderdruck, Lieferung 1, S.55). Im Anhang der „Gemeinsamen offiziellen Feststellung“ (S.41), heißt es: „Gemeinsam bekennen wir: Allein aus Gnade im Glauben an die Heilstat Christi, nicht aufgrund unseres Verdienstes, werden wir von Gott angenommen und empfangen den Heiligen Geist, der unsere Herzen erneuert und uns befähigt und aufruft zu guten Werken“. Die Matthäus-Passion kann vor diesem Hintergrund aus gutem Grund aus heutiger Sicht eine Passion genannt werden, deren Theologie ganz und gar ökumenisch ist.

⁵⁷ Vgl. dazu I. U. Dalferth, *Ökumene am Scheidewege*, in: Kirchliches Jahrbuch 1998, S. 67–69.

⁵⁸ König (wie Fußnote 16), § 578, S. 316f.

⁵⁹ Ebenda.

Deo“ (Eph. 3,17⁶⁰; Sobald der sündige Mensch durch den Glauben gerechtfertigt ist, beginnt seine mystische Einheit mit Gott).“⁶¹ Die Rede von Christi „verdienstlich Leiden“ (Matthäus-Passion, Satz 26) ist der materiale Gehalt dessen, wovon die Choräle singen (Satz 16, 31, 44, 48, 55, 63, 69, 72 und 74). Seine „Gnade und Huld“ korrespondieren mit „deiner Angst und Pein“ (Satz 72). Es geht um Stellvertretung: „der gute Hirte leidet für die Schafe“ (Satz 55), dieses Leiden ist dem Glaubenden als „Testament [...] vermacht“ (Satz 18). „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ (Satz 58), damit er selbst „herfür“ treten kann, „wenn ich den Tod soll leiden“ (Satz 72). So und vor diesem Hintergrund wird die *unio mystica* bei Bach/Picander im Kontext der orthodoxen Dogmatik in ihrer rechtfertigungstheologischen Pointe deutlich. Die *unio mystica* wirkt ganz und gar „propter Christi meritum“,⁶² weswegen „bona opera non praecedunt Fidem: sed sequuntur.“⁶³

In ihren lyrischen Ausführungen kann kein Zweifel daran bestehen, daß durch die besungene Innigkeit ein im Christus-Ereignis verwurzelter Glaube hör- und spürbar wird. So enthält die Matthäus-Passion anrührende Textpassagen, in denen es zu einer geradezu perichoretischen Vereinigung zwischen dem Glaubenden und Christus kommt (Nr. 18, 66 und 75):

Ich will dir mein Herze schenken,
senke dich, mein Heil, hinein.
Ich will mich in dir versenken,
ist dir gleich die Welt zu klein,
ei, so sollst du mir allein
mehr als Welt und Himmel sein.

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,
Mein Jesu, gib es immer her.
Wird mir mein Leiden einst zu schwer,
So hilfst du mir es selber tragen.

Mache dich, meine Herze, rein,
Ich will Jesum selbst begraben.
Denn er soll nunmehr in mir
Für und für
Seine süße Ruhe haben.
Welt, geh aus, laß Jesum ein!

⁶⁰ „[...] daß Christus wohne durch den Glauben in euren Herzen und ihr durch die Liebe eingewurzelt und gegründet werdet.“

⁶¹ König (wie Fußnote 16), § 564, S. 312 f.

⁶² Hütter (wie Fußnote 54), S. 234 f.; vgl. ebenda, S. 242 f., 252–255, 258 f., 264 f.

⁶³ „Die guten Wercke gehen nicht für dem Glauben her/ sondern folgen auff denselben“ (ebenda, S. 270 f.).

Die Lehre von der Unio mystica – als ein „dogmatisches Nebenzentrum“⁶⁴ der Lehre von der Rechtfertigung – entfaltet keine Mystik im eigentlichen Sinne. Das Spannungsverhältnis von justificatio und unio mystica ist geradezu gewollt. Die *unio* hebt nicht ab auf eine Wesensgleichheit, sondern auf die Gottesgemeinschaft.⁶⁵ Der Glaube ist nicht bloß *cognitio*, sondern eine *certificatio*, die in der innigen Christusgemeinschaft zum Beispiel in der Matthäus-Passion ihren Ausdruck findet. Letztendlich hat sich diese Sonderlehre der Orthodoxie nicht durchgesetzt. Was bleibt, ist die Frage nach dem aus der Rechtfertigung zur Sprache kommenden Glauben, „(d)enn Christus hat vns nicht allein gratiam, die gnade / sondern auch donum, die gabe des Heiligen geists verdienet / das wir nicht allein vergebung der sunden / sondern auch auffho[e]ren von den sunden hetten.“⁶⁶

Jörg Herchet und Jörg Milbradt fragen, ob Bach ein Mystiker gewesen sei, und halten zu recht fest: „[...] die Wertschätzung für das dogmatische Lehrstück von der unio mystica oder für mystisch beseelte Texte macht noch keinen Mystiker, sondern nur einen Freund der Mystik.“⁶⁷ Nicht zu bestreiten ist deshalb die „Feststellung, daß Bach der Mystik in ihrer durch die lutherische Dogmatik umschriebenen Gestalt in hohem Grade geneigt war.“⁶⁸

Bachs Ergebung in die Wechselfälle seines Geschicks als in Fügungen Gottes, sein erklärter Vorsatz, mit allen seinen Werken der Ehre Gottes und somit der Erbauung des Gemüts zu dienen, seine tiefe Verwurzelung im lutherischen Gottesdienst, seine regelmäßigen Gänge zu Beichte und Abendmahl – alle diese wohlbezeugten Elemente seines in den Organismus der Kirche eingegliederten Christenlebens fügen sich zum Bild eines frommen evangelischen Musikers.⁶⁹

Ob dann allerdings der Begriff der Mystik ein tauglicher Begriff ist, um Bachs theologische Haltung hinlänglich zu beschreiben, bleibt fraglich. Am Ende geht es schlicht um *Frömmigkeit*, um eine dem Heilandswerk gemäße Haltung des Glaubens.⁷⁰ Die Lehre von der *unio mystica* diene

⁶⁴ Herbst (wie Fußnote 23), S. 26.

⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 29.

⁶⁶ M. Luther, Von den Konziliis und Kirchen (1539), in: Luther Studienausgabe, Bd. 5, Leipzig 1992, S. 448–617, speziell S. 558.

⁶⁷ J. Herchet und J. Milbradt, *Bach als Mystiker*, in: Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs, hrsg. von M. Petzoldt, Berlin 1985, S. 207–222, speziell S. 209.

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Herchet und Milbradt (wie Fußnote 67), S. 209.

⁷⁰ Frömmigkeit ist ihrer Bedeutung nach ein theologischer Begriff, der die Art und Weise des Verhältnisses des Glaubenden zu Gott im Blick hat. Frömmigkeit ist ein kontinuierlicher Lebensvollzug konkreter Übungen einer persönlichen Glaubenspraxis von verschiedenen aufeinander bezogenen Grundformen des Glaubens. In der

hier der inneren Aneignung und Befestigung der lehrmäßig vorgegebenen Wahrheit; sie kann darum keine grundsätzlich kirchenkritische und keine das Individuum von der Religion emanzipierende Bedeutung haben, obwohl sie die Subjektivität des einzelnen stark betont.⁷¹

In der Exegese der Libretti Bachs oder der Analyse seines Werkes überhaupt wird der Begriff der Mystik immer wieder gerne als ein Angebot zu einem Interpretationsrahmen gebraucht.⁷² In der Analyse des unio-mystica-Gedankens in Bachs Matthäus-Passion bleibt festzuhalten, daß der Begriff der Sache nach bei Bach keine Unschärfen zuläßt, so sehr er auch dazu verführt, als Containerbegriff verwendet zu werden und dadurch an Aussagekraft zu verlieren. So notiert in einem aktuellen Kommentar zur Matthäus-Passion der Autor zur Aria „Sehet, Jesus hat die Hand“ (Satz 70): „ein Moment des *Nichts* im Sinne der Mystiker“ und nennt als Protagonisten einer solchen Mystik unter anderem Meister Eckhart.⁷³ Meister Eckhart als Auslegungshelfer der Matthäus-Passion? „Unmaße große begerunge sölten wir haben ze de einigunge unsers herren gotes.“⁷⁴ In seinen Predigten gibt der Meister Einblick in sein Verständnis von Mystik: „Swâ ich bin, dâ ist got; sô bin ich in gote und swâ got ist, dâ bin ich.“⁷⁵ Aber der applikativen Arie geht der explikative Hinweis⁷⁶ auf den Verfluchten des Holzes (Gal 3,13) voraus (Matthäus-Passion, Satz 69). Was uns hier „nah“ geht (ebenda), trennt uns geradezu paradox von

Tradition der Mönchsbeziehung gestaltete sich die spezielle Praxis des Glaubens (πράξις) anhand von Glaubensübungen (πολιτεία), die im Spätmittelalter als *meditatio, oratio, tentatio, sacramenta und caritas* das Grundgerüst einer so verstandenen Praxis und *Politeia* bildeten. Verf. hofft in Kürze eine Studie zur Frömmigkeit Bachs anhand seiner Redewendung von der „Ergötzung des Gemütes“ und des Sterbebettchorals „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ publizieren zu können.

⁷¹ So Elke Axmacher zu Valentin Löscher. Siehe E. Axmacher, *Mystik und Orthodoxie im Luthertum der Bachzeit*, in: Bach-Tage und 66. Bach-Fest, Berlin 1991, S. 109–115, speziell S. 113.

⁷² Beispiele bei W. Blankenburg (wie Fußnote 39), S. 47 f.

⁷³ H. Darmstadt, *Johann Sebastian Bach. Matthäuspassion. BWV 244. Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik mit aufführungspraktischen und theologischen Notizen*, Dortmund 2015 (Dortmunder Bach-Forschungen. 12.), S. 392.

⁷⁴ *Meister Eckhart. Predigten. Sämtliche deutschen Predigten und Traktate sowie eine Auswahl aus den lateinischen Werken. Kommentierte zweisprachige Ausgabe. Meister Eckhart. Werke I. Texte und Übersetzung von Josef Quint*, hrsg. und kommentiert von N. Largier, Frankfurt/Main 1993 (Bibliothek des Mittelalters. 20.), S. 620.

⁷⁵ Ebenda, S. 679 (vgl. auch S. 62 f., 118 f., 668 f. und öfters).

⁷⁶ Zur homiletischen Rhetorik der Matthäuspassion vgl. Marquard (wie Fußnote 4), S. 32–39.

ihm, denn „die Unschuld muß hier schuldig sterben“ (ebenda).⁷⁷ Wo es um das Heilandswerk geht, bleibt nichts als Distanz. Aus den „Armen“ Jesu (Matthäus-Passion, Satz 70) ist deshalb nichts anderes zu „nehmen“ als sein „Erbarmen“ (ebenda). Der geistliche Verkehr zwischen dem Heiland und seiner Gemeinde erfolgt nicht auf mystischer Augenhöhe. Bei Bach liegt deshalb der Bedeutungsschwerpunkt der *unio mystica* in der Einbettung der Heiligung in die Rechtfertigungsbotschaft.

⁷⁷ Zur Bedeutung der Sündlosigkeit Jesu und zum Verständnis von Sünde in der Matthäus-Passion vgl. Marquard (wie Fußnote 4), S. 37, 67–79, 84, 92, 98 und 100.

Bach-Aufführungen zur Zeit Mendelssohns*

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

Eine verstärkte Wiederbesinnung auf die Werke Johann Sebastian Bachs erfolgte zunächst in einigen musikalischen Zentren; sie vollzog sich für die einzelnen WerkGattungen auf höchst unterschiedliche Weise. So erklangen die meisten Bachschen Vokalwerke anfänglich nur dort, wo ihre handschriftlichen Quellen verfügbar waren: in Berlin und Leipzig, später auch in Bremen, Frankfurt am Main und Breslau. Als echtes Hindernis für eine überregionale Verbreitung erwies sich das Fehlen von gedruckten Notenausgaben: Außer den 1802 und 1803 bei Breitkopf publizierten Motetten (BWV 225–229, 1164) wurden bis 1830 nur wenige Vokalwerke Bachs veröffentlicht. 1804 kam es zu einer Nachauflage der vierstimmigen Choralgesänge; 1811 erschien das Magnificat (allerdings in der viel schwieriger ausführbaren Erstfassung in Es-Dur, BWV³ 243.1), 1818 folgte die Messe in A-Dur (BWV 234), 1821 die Reformationskantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ (BWV³ 80.3), 1828 die Messe in G-Dur (BWV 236) und im Herbst 1830 veröffentlichte Adolph Bernhard Marx schließlich sechs Kantaten (BWV 101–106). Seit 1831 lagen auch die beiden Bachschen Passionsmusiken gedruckt vor.¹ Die Edition weiterer Vokalwerke vollzog sich danach nur zögerlich, was die Herausgeber der (alten) Bach-Gesamtausgabe dann auch veranlaßte, zunächst in erster Linie Kantaten zu publizieren. Die Verbreitung der Bachschen Orgelwerke erwies sich als weniger schwierig, da zumindest einige von ihnen bereits seit 1799 in Editionen greifbar waren. Von einer weitgefächerten Pflege des im Musikalienhandel erhältlichen Repertoires konnte aber noch lange keine Rede sein.

* Erweiterte und überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich am 29. August 2009 auf dem Internationalen Kongreß *Felix Mendelssohn Bartholdy – Kompositorisches Werk und künstlerisches Wirken* in Leipzig gehalten habe. Eine erschöpfende Auswertung des komplexen Quellenmaterials ist aus Umfangsgründen an dieser Stelle nicht möglich. Der vorliegende Beitrag kann daher nur eine Übersicht vermitteln.

¹ Die Partitur der Matthäus-Passion erschien 1830 in Berlin bei Adolph Martin Schlesinger; im Jahr darauf folgte bei dem Berliner Verleger Traugott Trautwein die Partiturausgabe der Johannes-Passion.

Motetten

Nicht zufällig erklangen zunächst die Motetten Johann Sebastian Bachs. Diese waren schon seit langem fest im Repertoire des Leipziger Thomanerchors verankert. Als Wolfgang Amadeus Mozart sich am 21. oder 22. April 1789 auf einer Durchreise in Leipzig aufhielt, wurde dem Wiener Gast auf Johann Friedrich Doles' Veranlassung Bachs doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 225) unter der Mitwirkung „von wenigstens vierzig Sängern“² dargeboten. Die spontane Aufführung war allerdings nur möglich, weil die Choristen das Stück ohnehin schon mehrfach gesungen hatten. Als Paradestück oder Referenzwerk des Chors konnte es prominenten Besuchern ohne aufwendige Proben dargeboten werden.³ Bachs Motetten erklangen alsbald auch in den wöchentlichen Konzerten auf der Thomasschule unter der Leitung von August Eberhard Müller. Dessen Amtsvorgänger Johann Adam Hiller hatte bereits 1794 in der Thomasschule einen separaten (später noch erweiterten) Musiksaal eingerichtet, der für die sich in den Folgejahren fest etablierenden Konzerte ideale Voraussetzungen bot. Denn längst war es eine gängige Praxis, daß die Alumnen als Instrumentalisten oder Sänger auch außerhalb des Gottesdienstes musizierten. Zunächst wurden im Schulgebäude öffentliche Hauptproben für die Kirchenmusik an Sonn- und Festtagen abgehalten. Später erklangen neben geistlichen Kompositionen auch Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, weltliche Oratorien und Szenen aus Opern, wobei die Vokal- und Instrumentalsoli in der Regel von Thomasschülern ausgeführt wurden, während professionelle Musiker (vorwiegend vom Gewandhaus) üblicherweise unter den Tuttiisten zu finden waren. Immerhin zogen die Konzerte auch auswärtige Gäste an, denn das altehrwürdige Alumnat war längst zu einer Pilgerstätte für nach Leipzig reisende Musiker geworden. Mozart und Haydn zählten zu den prominentesten unter ihnen.⁴ In den zumeist bei freiem Eintritt veranstalteten Konzerten erklangen nach 1800 auch Motetten und Kantaten Johann Sebastian Bachs. Mit der französischen Invasion im Oktober 1806 kam das kulturelle Leben in Leipzig teilweise zum Erliegen und auch die Thomasschulkonzerte fanden ihr jähes Ende. So wurde eine außergewöhnliche Ära in der Geschichte des Thomaskantorats – bedingt durch politische Ereignisse – schon frühzeitig wieder abgebrochen.⁵

² AMZ, 1. Jg., Nr. 6 (7. November 1798), Sp. 81.

³ H.-J. Schulze, „So ein Chor haben wir in Wien nicht“. *Mozarts Begegnung mit dem Leipziger Thomanerchor und den Motetten Johann Sebastian Bachs*, in: Mozart in Kursachsen, hrsg. von B. Richter, Leipzig 1991, S. 50–62; Thom-Dok II, Nr. X/C 83 (S. 383).

⁴ Siehe dazu meinen Beitrag, *Ein unbekannter Besuch Joseph Haydns auf der Thomasschule*, BJ 2015, S. 247–255.

⁵ Ausführlich dazu in meinem Beitrag „Wir spielten öfters Quartetten, führten große

Nach einem von Bernhard Friedrich Richter angelegten Verzeichnis⁶ sind Bachs Motetten nicht nur in den Thomasschulkonzerten, sondern regelmäßig auch in der Thomaskirche aufgeführt worden.

Frühzeitig waren sie auch außerhalb Leipzigs präsent: In Berlin schon vor 1800 in den Veranstaltungen der Sing-Akademie unter Carl Friedrich Christian Fasch,⁷ von 1818 an kontinuierlich bei den Aufführungen der Bremer Sing-Akademie,⁸ ab 1821 in den Darbietungen des Cäcilienvereins in Frankfurt am Main unter Leitung von Johann Nepomuk Schelble⁹ und in Weimar unter dem Musikdirektor Carl Eberwein;¹⁰ 1825 folgten Aufführungen der Singgesellschaft in Frankfurt an der Oder.¹¹ Schon damals waren die Motetten auch regelmäßig samstags in den Vespertagesdiensten der Dresdner Kreuzkirche zu hören.¹²

Frühe Berliner Bach-Rezeption

Die Berliner Bach-Pflege steht in einer Tradition, die bereits vor 1800 begann und mit dem Wirken von Musikern wie Johann Philipp Kirnberger, Carl Friedrich Christian Fasch oder Johann Friedrich Hering eng verbunden ist. Hering war möglicherweise sogar eine Zentralfigur der Bach-Rezeption – insbesondere durch seine Schlüsselrolle beim Verleih oder Vertrieb von Bach-Handschriften. Der Berliner Musiklehrer und Bach-Verehrer besaß eine umfangreiche Bach-Sammlung. Sie diente offenbar vor allem der musikalischen Praxis, denn viele seiner Quellen sind eigens für Aufführungen von ihm eingerichtet worden. In Herings Notenbibliothek befanden sich unter anderem die Passionen nach Johannes und Matthäus, die Messe in h-Moll, die Violinkonzerte in a-Moll (BWV 1041), E-Dur (BWV 1042) und d-Moll (BWV 1043) sowie etliche geistliche und weltliche Kantaten. Wann und

Conzerte auf“ – Leipziger Thomasschulkonzerte um 1800, in: Beiträge zur Geschichte der Musikstadt Leipzig, hrsg. von H. Loos, Leipzig 2018 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, im Auftrag des Oberbürgermeisters der Stadt Leipzig, 16.), in Herstellung.

⁶ B. F. Richter, *Alphabetisches Verzeichniss der aufgeführten Werke 1811–1875*, Ms., Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig, ohne Signatur.

⁷ Dok VI, Nr. D 34.

⁸ Dok VI, Nr. D 30.

⁹ Dok VI, Nr. D 32.

¹⁰ Dok VI, Nr. D 33.

¹¹ Dok VI, Nr. D 36.

¹² Dok VI, Nr. D 35.

wo diese Werke in Berlin erklangen, wird im Einzelnen noch zu ermitteln sein.¹³

Nach dem Tod des jüngeren Fasch im Jahr 1800 wurde sein Schüler Carl Friedrich Zelter zum Leiter der Berliner Sing-Akademie berufen. Zelter gründete bald nach der Übernahme seines neuen Amtes eine „Ripienschule“ und führte mit diesem Ensemble bereits seit 1807 Instrumentalwerke Bachs auf, darunter die Brandenburgischen Konzerte 4, 5 und 6 (BWV 1049–1051), die Cembalokonzerte in d-Moll (BWV 1052) und E-Dur (BWV 1053), die Violinkonzerte in a-Moll (BWV 1041), E-Dur (BWV 1042) und d-Moll (BWV 1043) sowie die Ouvertürensuiten (BWV 1066–1068).¹⁴

Eine kontinuierliche Bach-Pflege begann jedoch erst 1811. Befördert wurde sie vor allem durch eine großzügige Musikalienschenkung Abraham Mendelssohns. Der Vater von Fanny und Felix Mendelssohn übereignete der Akademie Anfang 1811 zahlreiche Bachiana, die er zuvor von dem Hamburger Sammler Georg Poelchau gekauft hatte. Nachdem Zelter die Handschriften genauer in Augenschein genommen hatte, schrieb er am 13. Dezember 1811 etwas enttäuscht an Poelchau:

[...] die großen Werke fehlen alle; so auch alle Orgelsachen, das Wohltemperierte *Clavier*, die *Concerti grossi*. Vieles besitze ich schon längst und heute habe ich die erste Probe mit Instrumenten gehalten, von der großen Messe (*Kyrie* und *Credo* aus H mol) welches wahrscheinlich das größte musikal. Kunstwerk ist, das die Welt gesehen hat. Kennen Sie denn dies Bachsche Werk?¹⁵

Poelchau kannte die Messe offenbar nicht, denn das Partiturotograph befand sich seinerzeit noch im Besitz des Züricher Verlegers Hans Georg Nägeli.

Zelter war zu Beginn des 19. Jahrhunderts zweifellos eine Ikone der Berliner Bach-Rezeption. Unter seiner Leitung erklangen nicht nur alle Bachschen Motetten, die H-Moll-Messe, die Passionen nach Johannes und Matthäus sowie etliche Konzerte und Ouvertüren, sondern auch über sechzig Kantaten. Sehr viele Werke wurden allerdings nur in gekürzter und bearbeiteter Fassung musiziert. Zelters Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy hat in den Folgejahren an dieser Praxis weitgehend festgehalten und ebenfalls kaum ein Bachsches Werk in seiner Originalfassung zur Aufführung gebracht.

Es wäre eine einseitige Sicht, würden wir – wie ehemals Giacomo Meyerbeer – Berlin zur „Hauptstadt von Sebastian Bach“ erklären,¹⁶ auch wenn dort – zu-

¹³ Zu Herings Wirken siehe P. Wollny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“*. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113.

¹⁴ Dok VI, Nr. D 181.

¹⁵ Dok VI, Nr. B 103.

¹⁶ A. Forchert, *„Die Hauptstadt von Sebastian Bach“*. *Berliner Bach-Traditionen zwischen Klassik und Romantik*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 9.

mindest in der Zeit bis 1830 – wohl die meisten Bachschen Werke zur Aufführung gelangten. Als gezielte Reaktion auf die großangelegte Pressekampagne um die Berliner Passionsaufführungen schrieb der Leipziger Theologe und Musikschriftsteller Gottfried Wilhelm Fink im April 1829 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*:

[...] so ist doch Bach's Kunst in sehr vielen teutschen Gemüthern verschiedener Gegenden keineswegs und nie ganz erstorben gewesen, am wenigsten in unserer Stadt [Leipzig]. Fortgelebt, stets fortgelebt hat seine Musik, nicht nur unter tüchtigen Orgelspielern in seinen vielgerühmten Fugen, sondern auch in seinen Kirchenmusiken. Und was jetzt von Neuem bey dieser Gelegenheit über Bach's Geist gesprochen wird, so löblich und recht es an sich ist, kann gar nichts anderes als Wiederholung seyn.¹⁷

Als Fink diese Zeilen verfaßte, waren schon alle Motetten Bachs und einige seiner Kantaten in den wöchentlichen Konzerten auf der Leipziger Thomaschule und bald darauf in den Hauptkirchen der Stadt aufgeführt worden.

Messe in h-Moll

Carl Philipp Emanuel Bachs spektakuläre Hamburger Aufführung des *Credo* im April 1786¹⁸ hatte zweifelsfrei eine Initialwirkung für die Bach-Pflege zu Beginn des 19. Jahrhunderts – zunächst in Berlin, wo das noch ungedruckte Werk in wesentlichen Teilen bereits in den Jahren 1811 bis 1815 unter Carl Friedrich Zelter musiziert wurde.¹⁹ Die Einstudierung der Messe hatte Zelter 1811 in den Freitags-Versammlungen der Sing-Akademie begonnen und in späteren Jahren fortgesetzt.²⁰ Um eine Berliner Aufführung der Messe hat sich neben Zelter noch ein anderer Musiker verdient gemacht: August Wilhelm Bach, Schüler Zelters und Orgellehrer des jungen Mendelssohn. Soweit wir wissen, hat August Wilhelm Bach die H-Moll-Messe im 19. Jahrhundert erstmalig mit Knabenstimmen zur Aufführung gebracht. Ein Kritiker tadelte das riskante Unterfangen allerdings als eine völlige Überforderung der jugendlichen Stimmen.²¹

Das Problem, ein derart intrikates Werk mit Laienkräften aufführen zu müssen, war auch dem praxiserfahrenen Zelter bewußt. So bemerkte er am 15. März 1830 in einem Brief an seinen Weimarer Freund Johann Wolfgang von Goethe:

¹⁷ Dok VI, Nr. D 40.

¹⁸ Dok III, Nr. 911.

¹⁹ Dok VI, Nr. D 54 und D 55.

²⁰ Die erste Probe begann am 25. Oktober 1811; weitere Proben bzw. Teilaufführungen fanden in den Jahren bis 1815 statt. Vgl. Dok VI, Nr. D 54.

²¹ Die Aufführung erfolgte in zwei Teilen. Der erste Teil erklang am 26. Januar 1834, der zweite Teil am 9. Februar 1834. Vgl. Dok VI, Nr. D 63.

Nun kann man bei öffentlichen Aufführungen (die Singakademie ausgenommen) Liebhabern nichts zumuten weil sie nicht zu gehorchen verstehn; daher muß man gute Professionisten haben und das ist denn wieder kostbar; dann müssen diese auch wieder doppelt geschickt sein um ältere Stücke gut zu behandeln welches unter meiner Anführung immer noch am Besten geht. Spontini hatte vor 2 Jahren im Benefizkonzerte für die Witwen der Kapellmusiker ein Credo vom alten Bach aufgenommen das war zum Krepieren denn keiner wußte was er vor Angst greifen sollte.²²

Das von Zelter kritisierte Konzert fand am 30. April 1828 im Königlichen Opernhaus zu Berlin unter der Leitung von Gaspare Spontini statt. Dieser hatte dem Credo noch ein Instrumentalvorspiel von Carl Philipp Emanuel Bach vorangestellt. Den Rezensenten Adolph Bernhard Marx veranlaßte das seltsame Arrangement zu herber Schelte; er kritisierte, Spontini habe dem gewaltigen Credo eine „leiermässige Einleitung“ von Emanuel Bach hinzugefügt. Am Ende seiner Rezension bemerkt er:

Kann bei solcher – Entfremdung von den auszuführenden Werken noch die unbefugte und unpassende Veränderung der Instrumentation auffallen?²³

Daß es bei der instrumentalen Besetzung der Bachschen Werke zu substantiellen Veränderungen kam, entsprach den aufführungspraktischen Kompromissen jener Zeit. Zu den Pionierleistungen gehört auch die Aufführung des Quoniam und des vollständigen Credo der H-Moll-Messe durch den Cäcilien-Verein in Frankfurt am Main am 10. März 1828. Der Dirigent Johann Nepomuk Schelble hatte eine Partitur des Werkes bereits im Sommer des Jahres 1825 von Hans Georg Nägeli aus Zürich erhalten.²⁴

Matthäus-Passion

Ab 1815 widmete sich der praxiserfahrene Carl Friedrich Zelter auch der Matthäus-Passion, deren Partitur²⁵ sich abschriftlich in der Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia befand und ihm zugänglich war. Seine Dirigierpartitur, die er bereits um 1815 für eine erste Einstudierung eingerichtet hatte, ist seit 2001 wieder verfügbar;²⁶ eine zweite, vor 1823 angefertigte Aufführungs-

²² Dok VI, Nr. D 62.

²³ Dok VI, Nr. D 61.

²⁴ Dok VI, Nr. C 54 K.

²⁵ D-B, *Am.B.* 6/7.

²⁶ D-B, SA 4658 (die Altsignatur der Handschrift lautet 1939,1).

partitur²⁷ ist hingegen noch nicht wieder aufgetaucht. Wie Alfred Dürr seinerzeit nachweisen konnte,²⁸ diente die letztgenannte Handschrift als Kopiervorlage für die Partitur in Mendelssohns Besitz, die Johann Friedrich Rietz im Jahre 1823 eigens für den Vierzehnjährigen anfertigte. Rietz übernahm bei seiner Abschrift auch Zelters Aufführungsanweisungen. So gesehen hat Zelter die Passion tatsächlich ausgegraben, indem er sich als erster nicht allein um die Beschaffung der Quellen und die Herstellung von Aufführungsmaterialien verdient machte, sondern für seine Darbietung von Teilen des Werkes auch eine erste und weitreichende Bearbeitung vornahm. Was Mendelssohns 1829 verwendete Dirigierpartitur von Zelters erster Bearbeitung allerdings unterscheidet, ist der Umstand, daß Zelters Textänderungen²⁹ nicht übernommen worden sind. Vielleicht ist es dem Urtextverständnis Mendelssohns zu verdanken, daß bei den Aufführungen im Jahr 1829 ausschließlich originale Arientexte zu hören waren.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts sind die großen Chorwerke Bachs – die beiden Passionen und die H-Moll-Messe – selten in der Originalbesetzung und -gestalt und niemals vollständig aufgeführt worden. Hätten Mendelssohn und Zelter die Matthäus-Passion im Frühjahr 1829 ohne radikale Kürzungen dargeboten, dann wäre dem Werk wohl kaum jener spektakuläre Durchbruch zuteil geworden; vielleicht wäre die Passion beim Publikum und der Kritik sogar durchgefallen.

Eine weitere, nahezu gleichzeitige Aufführung der Matthäus-Passion erfolgte in Frankfurt am Main. Sie stand im Gegensatz zu den Berliner Aufführungen weit weniger im Rampenlicht der Medien. Anfang 1828 beschaffte sich der bereits erwähnte Dirigent des Frankfurter Cäcilienvereins Johann Nepomuk Schelble eine Partiturabschrift der Matthäus-Passion aus Berlin. Offenbar war es lediglich einer Erkrankung Schelbles geschuldet, daß die Frankfurter Passionsaufführung verspätet stattfinden mußte. Sie konnte erst am 29. Mai 1829, wenige Wochen nach den drei Berliner Darbietungen stattfinden. Weitere Aufführungen der Passion erfolgten in Breslau (1830), Stettin (1831), Königberg (1832 und 1834), Kassel (1832), Dresden (1833), Hannover (1836) und München (1842), ausgeführt von den dortigen Adjuvanten-Chören (Singvereinen oder Sing-Akademien).

Eine Aufführung der Matthäus-Passion war in Leipzig nicht sogleich möglich: Im Frühjahr 1831 hatte der Thomaskantor Christian Theodor Weinlig das Werk mit den Thomanern zwar einstudiert, mußte das Vorhaben aber aus unbekann-

²⁷ Altsignatur: 1939b; ausführlich dazu: A. Glöckner, *Zelter und Mendelssohn – Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829*, BJ 2004, S. 133–155.

²⁸ NBA II/5 Krit. Bericht (A. Dürr, 1974), S. 94–96.

²⁹ Siehe Glöckner, *Zelter und Mendelssohn* (wie Fußnote 27), S. 136–140.

ten Gründen wieder aufgeben. Möglicherweise erwies sich die doppelchörige Orchesterbesetzung als unüberwindbares Hindernis.

Somit blieb die Passion in Leipzig zunächst weitgehend unbekannt, wie Felix Mendelssohn Bartholdy am 2. Januar 1841 in einem Brief an seinen Bruder Paul berichtete. Am Palmsonntag (4. April) 1841 kam es unter seiner Stabführung aber dann zur ersten Leipziger Wiederaufführung nach 1800. Mendelssohns Darbietung in der Thomaskirche sollte der geplanten Errichtung eines Bach-Denkmal dienen. Immerhin wurde das Werk nun in einer weniger stark gekürzten Fassung präsentiert, denn es erklangen die in Berlin 1829 noch ausgelassenen Arien „Blute nur, du liebes Herz“, „Gebt mir meinen Jesum wieder“, „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ und „Mache dich, mein Herze rein“. Die Secco-Rezitative ließ Mendelssohn von zwei Violoncelli und einem Kontrabaß ausführen, nachdem er und Zelter diese 1829 noch auf dem Hammerklavier begleitet hatten.

Johannes-Passion

Bachs Johannes-Passion hat sich gegenüber dem doppelchörigen Schwesterwerk nur zögerlich durchsetzen können. Immerhin hatte Zelter das Werk – nachdem er es schon 1815 mit der Sing-Akademie geprobt und teilweise musiziert hatte – offenbar am Karfreitag (5. April) 1822 aufgeführt. Am Tage zuvor vermerkte er in seiner Dirigierpartitur:

Aus gesammelten Bruchstücken, welche zum Theil von der Hand des Autors waren, habe mir diese Partitur zusammengesetzt und aus alter Liebhaberey zum großen Meister manches für die Fähigkeit meiner Ausübenden, welche wohl hundert Jahre jünger seyn mögen, praktikabel machen wollen, worüber ich, wenn ich den guten Bach irgendwo antreffen sollte, mich schon mit ihm zu verständigen gedenke. [...] Die Arie: Es ist vollbracht mit der Gambe konnten wir auf der Gambe nicht spielen weil wir dergleichen nicht mehr haben es ist daher für die Bratsche und so gegeben damit sich der Spieler auch dabey bedacht finde und da das Bachsche dabey steht; so kann sich jeder überzeugen was? und wie es verändert ist.³⁰

Mit den „gesammelten Bruchstücken“, welche zum „Theil von der Hand des Autors waren“, ist der offensichtlich zur Aufführung mitverwendete teillautographische Stimmensatz der Johannes-Passion³¹ gemeint. Die Quelle enthält zahlreiche Eintragungen Carl Friedrich Zelters.³² Das für den Evangelisten schwer ausführbare Rezitativ Nr. 18^c („Barrabas aber war ein Mörder“) wurde von ihm

³⁰ Dok VI, Nr. E 1.

³¹ D-B, *Mus. ms. Bach St III*.

³² Siehe den Krit. Bericht NBA II/4 (A. Mendel, 1974).

kurzerhand für den Baß umgeschrieben und dabei stark verändert (siehe Abbildung). Die Originalstimmen *St III* befanden sich vormals im Besitz von Georg Poelchau. Abraham Mendelssohn hatte sie im Jahr 1811 für die Sing-Akademie erworben. Zelters Aufführungspartitur ist von ihrer kriegsbedingten Auslagerung nicht zurückgekehrt.

Es ist davon auszugehen, daß der junge Mendelssohn bei dieser Aufführung (1822) als Altist mitgewirkt hat und die eben genannte Arie („Es ist vollbracht“) somit näher kennenlernte.³³ Sie wurde in späteren Jahren zum Vorbild für die Elias-Arie „Es ist genug“.³⁴ Seine Schwester Fanny hatte ebenfalls eine gewisse Vorliebe für die Passion: Bei ihren privaten Hauskonzerten ließ sie 1829 einige Sätze daraus musizieren.³⁵

Bald nach dem Erscheinen ihres Erstdrucks erklang die Passion am 20. April 1832 in einem öffentlichen Konzert der Bremer Singakademie unter Wilhelm Friedrich Riem (1779–1857). Riem war von 1796 bis 1799 Alumne der Leipziger Thomasschule und somit Schüler von Johann Adam Hiller. Er brachte die Leipziger Bach-Tradition mit in die Hansestadt, wo er im Jahr 1814 das Organistenamt am Dom übernahm. Bemerkenswerterweise wurden bei den Bremer Passions-Aufführungen alle Solo-Arien von Mitgliedern der Sing-Akademie ausgeführt. Die Evangelistenpartie ließ Riem abwechselnd von vier Tenoristen singen, da er einerseits einem einzelnen Sänger den anspruchsvollen Part nicht zumuten konnte und andererseits – im Gegensatz zur Aufführungspraxis von Zelter und Mendelssohn – eine Transposition der Tenorstimme umgehen wollte.³⁶

Am Palmsonntag (31. März) und Karfreitag (5. April) 1844 kam es unter Weinligs Amtsnachfolger Moritz Hauptmann zur ersten Darbietung der Johannes-Passion in Leipzig; zwei Jahre später (am 5. und 10. April 1846) erklang sie abermals mit dem Thomanerchor.³⁷ Bei seinen Aufführungen hatte Hauptmann nicht nur drei Arien entfallen lassen, sondern auch weitreichende Besetzungsänderungen vorgenommen: In der Alt-Arie „Es ist vollbracht“ ersetzte er die Viola da Gamba seltsamerweise durch ein Englischhorn; im Baß-Arioso „Betrachte, meine Seel“ ließ er den Lauten-Part von Klarinette

³³ Gemeinsam mit seiner Schwester Fanny war Mendelssohn am 1. Oktober 1820 Mitglied der Sing-Akademie geworden.

³⁴ Siehe dazu M. Staehelin, *Elias, Johann Sebastian Bach und der Neue Bund. Zur Arie „Es ist genug“ in Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium Elias*, in: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil, hrsg. von R. Cadenbach und H. Loos, Bonn 1986, S. 283–296.

³⁵ Dok VI, Nr. D 122 und D 123.

³⁶ Dok VI, Nr. D 124.

³⁷ *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Franz Hauser*, hrsg. von A. Schöne, Bd. 2, Leipzig 1871, S. 16 und 42.

(in tiefer Lage) und Violen ausführen. Den bezifferten Baß übernahmen (auch in den Secco-Rezitativen) Violoncelli und Violen.³⁸

Die Johannes-Passion hat sich im 19. Jahrhundert nur allmählich durchsetzen können. Immerhin aber gab kein Geringerer als Robert Schumann, der sie am 13. April 1851 erstmalig in Düsseldorf im Rahmen eines Abonnementkonzerts zur Aufführung brachte,³⁹ ihr gegenüber der doppelchörigen Matthäus-Passion sogar den Vorzug.

Magnificat

Die frühzeitige Veröffentlichung der Erstfassung von Bachs Magnificat (BWV³ 243.1) hatte den Musikforscher und Mitbegründer der Wiener Gesellschaft für Musikfreunde Raphael Georg Kieseewetter bereits vor 1818 zu Aufführungen des exorbitant schwierigen Werkes veranlaßt. Am 6. Mai 1818 berichtete er dem Musikhistoriker Franz Sales Kandler:

Ich hatte dieses Mal Hoboen u. Trompeten dazu genommen, (letztere jedoch für das Vermögen heutiger Trompeter arrangirt, da Bachs Trompetensatz für diese unerreichbar bleibt).⁴⁰

Offenbar hatten die Aufführungen zuvor ohne die genannten Instrumente stattgefunden. Neben dem Magnificat erklangen in Kieseewetters „Historischen Hauskonzerten“ in Wien weitere Bachsche Werke, darunter 1822 das Kyrie in F-Dur (BWV³ 233.1), 1823 das sechsstimmige Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer“ (BWV 1079) und 1829 die Messe in G-Dur (BWV 236)⁴¹. Für Aufführungen von Bachs geistlichen Kantaten boten sich im katholischen Wien zunächst nur wenige Gelegenheiten, da eine liturgische Einbindung der Werke nicht gegeben war. In einem „Concert spirituel“ erklang am 5. Dezember 1839 immerhin die Choralkantate „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ (BWV 101)⁴² – ein überaus „intrikates“ Werk, das Carl Friedrich Zelter bereits im Sommer 1812 gleich dreimal nacheinander musiziert hatte, bis er mit dem Aufführungsergebnis zufrieden war, wie er Goethe berichtete.⁴³

³⁸ Ebenda S. 16f.

³⁹ Siehe hierzu M. Wendt, *Fanfaren für Bach und andere Besetzungsprobleme – Schumanns Düsseldorfer Erstaufführung der Johannes-Passion*, in: *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. 156–179.

⁴⁰ Dok. VI, Nr. D 75.

⁴¹ Dok. VI, Nr. D 70, D 71 und D 194.

⁴² Dok. VI, Nr. D 19.

⁴³ Dok VI, Nr. D 3.

Weihnachts-Oratorium

Im Unterschied zu Bachs Passionen, den Messen und etlichen seiner Kantaten ist das Weihnachts-Oratorium nach 1800 anscheinend über einen längeren Zeitraum nicht erklingen. Zelter hatte sich bereits 1828 mit dem Werk eingehend befaßt und zusätzliche Chorstimmen für alle sechs Kantaten anfertigen lassen. Seine Eintragungen in die Neustimmen zu Teil III lassen vermuten, daß wenigstens dieser musiziert worden ist – vielleicht in einer der halböffentlichen Veranstaltungen der Sing-Akademie.⁴⁴

Die erste öffentliche Aufführung des Oratoriums erfolgte am 20. Dezember 1844 mit der Breslauer Singakademie unter ihrem verdienstvollen Leiter Carl Theodor Mosewius. Allerdings erklangen dabei nur die Teile I und II. Weitere Aufführungen folgten 1845, 1847 und 1848 ebenfalls in Breslau.⁴⁵ Zu dieser Zeit war das Werk noch immer ungedruckt, weswegen Mosewius sich die originalen Aufführungsstimmen von der Berliner Sing-Akademie beschaffen mußte. Er hatte in den Jahren zuvor bereits etliche Bachsche Werke aufgeführt: 1826 die fünf Jahre zuvor im Druck erschienene Reformationskantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ (BWV³ 80.3), 1830 die Matthäus-Passion, 1835 die noch ungedruckte Kantate „Liebster Gott, wenn werd ich sterben“ (BWV 8) und 1836 den „Actus tragicus“ (BWV 106).⁴⁶ In den Folgejahren kam es zur Aufführung zahlreicher weiterer Kantaten.

Das Weihnachts-Oratorium erschien frühzeitig (1856) in der BG.⁴⁷ Damit war endlich der Weg frei, das Werk aus seinem Schattendasein zu befreien. Schon im darauffolgenden Jahr erklangen die Teile I bis VI in einem Konzert der Sing-Akademie zu Berlin unter Eduard Grell. Mit Rücksicht auf die technischen Anforderungen an die Sopranistinnen, Tenoristen und Trompeten musizierte man das Werk allerdings einen Halbton tiefer. Eigens dafür wurden transponierte Holzbläserstimmen ausgeschrieben. (Zwei in Des-Dur notierte Oboenstimmen sind von dieser Aufführung noch erhalten.)⁴⁸ Diese Praxis war relativ neu; zehn Monate zuvor hatte sie Grell bei einer Aufführung von Händels „Saul“ erstmalig angewandt. Verständlicherweise führte ein solches Musizieren – vor allem bei den Holzbläsern – zu Unstimmigkeiten in der Intonation. Für eine erneute Aufführung ließ Grell daher zwei Oboen in tiefer Stimmung (415 Hertz) anfertigen. Somit konnte weiterhin einen Halbton tiefer musiziert werden, ohne daß dafür transponierte Stimmen erforderlich waren. Daß Grell bei seiner Aufführung radikale Kürzungen vornahm, entsprach der

⁴⁴ Dok VI, Nr. D 9 (S. 566).

⁴⁵ Dok VI, Nr. D 24.

⁴⁶ Dok VI, Nr. D 8, D 10, D 13, D 94.

⁴⁷ BG 5/2.

⁴⁸ Oboe I, Oboe II; D-B, *N. Mus.* SA 3.

Praxis der Zeit. Ob sich für die vollständige Aufführung seitens des Publikums ausreichendes Interesse gefunden hätte – wie er dies für die Zukunft erhoffte –, ist fraglich, denn nach anfänglicher Euphorie hielt sich die Bach-Begeisterung des Berliner Konzertpublikums fortan eher in Grenzen. So mußte Karl Mendelssohn Bartholdy (1838–1897) acht Jahre nach dem Tod seines Vaters resignierend feststellen:

Man sieht hier die Kirchen vollgepropft von Menschen, am Charfreitag wandert halb Berlin, weil es keine öffentlichen Vergnügungen gibt, aus Langeweile in die Passion von Bach, von der keiner etwas versteht, und aus der sie vor dem Ende gähnend herausgehen.⁴⁹

Probleme beim Einstudieren Bachscher Werke

Probleme beim Einstudieren der Bachschen Musik bestanden allenthalben. Manches Werk mußte bis zur Verzweiflung der Sänger und Instrumentalisten geprobt werden. Als der Chordirektor der Bremer Sing-Akademie Wilhelm Friedrich Riem sich im Dezember 1835 viel zu lange mit der *Missa in A-Dur* (BWV 234) aufgehalten hatte, verließen die meisten Tenoristen und Bassisten eine der Proben unter lautstarkem Protest, weil Werke anderer Komponisten mittlerweile viel zu kurz gekommen waren.⁵⁰ Da Riem auch bei der nächsten Probe nicht von der Messe ablassen wollte, „brach die Revolution los“ und dem beherzten Bach-Dirigenten wurde hinterbracht, „die Gesellschaft wolle nicht länger nichts als Bach singen“.⁵¹ Als es am 30. Januar 1837 zu einer Abstimmung hinsichtlich der Karfreitags-Aufführung kam, votierten sechs Chormitglieder für Händels „Saul“, drei für den „Messias“, drei für Grauns „Tod Jesu“, aber immerhin 30 für die Bachsche *Johannes-Passion*.⁵² Ungeachtet mancherlei Widerstände gelang es Riem also doch, seine Bach-Begeisterung auf seine Vereinsmitglieder zu übertragen. Der Bremer Chor war mit 50 bis 60 Sängern gegenüber anderen Chorvereinigungen vergleichsweise klein besetzt. Als in Königsberg an Bachs Geburtstag 1834 die *Matthäus-Passion* erklang, wurden mehr als 400 Mitwirkende gezählt.⁵³ Von einer standardisierten Bach-Besetzung konnte also auch zu jener Zeit keine Rede sein.

⁴⁹ Brief vom 11. April 1855, wiedergegeben in: *Bankiers, Künstler und Gelehrte. Unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn aus dem 19. Jahrhundert*, hrsg. und eingeleitet von F. Gilbert, Tübingen 1975, S. 164.

⁵⁰ Ausführlich wiedergegeben in Dok VI, Nr. B 74.

⁵¹ Ebenda.

⁵² Dok VI, Nr. B 75.

⁵³ Dok VI, Nr. D 104.

Mendelssohn und die Bach-Interpreten seiner Zeit

Mendelssohns Verdienste um eine verstärkte Wiederbesinnung auf Bachs Werke sind unbestritten. Mit seinen richtungweisenden Passions-Aufführungen in Berlin und Leipzig beziehungsweise seinem Konzert zum Niederrheinischen Musikfest 1838 in Köln⁵⁴ oder dem historischen Bach-Konzert zur Einweihung des Leipziger Bach-Denkmal 1843⁵⁵ war er aber keineswegs ein Einzelkämpfer. Seine Bearbeitungs- und Aufführungspraxis unterschied sich kaum von der seiner Zeitgenossen. Zweifellos aber stand er mit Dirigenten wie Carl Friedrich Zelter, August Wilhelm Bach, Johann Nepomuk Schelble, Wilhelm Friedrich Riem, Raphael Georg Kiesewetter, Johann Gottfried Schicht, August Eberhard Müller oder Carl Theodor Mosewius in der ersten Reihe der damaligen Bach-Interpreten. Durch das Wirken von solch engagierten Musikern konnten die Werke Bachs in das Bewußtsein einer viel breiteren Öffentlichkeit gelangen. Zusammen mit anderen Persönlichkeiten gehörte Mendelssohn auch zu den Initiatoren und Wegbereitern der ersten Bach-Gesamtausgabe, mit deren Erscheinen ein neues Kapitel der Bach-Rezeption aufgeschlagen wurde und in deren Folge vor allem auch die Vokalwerke Bachs viel stärker als bis dahin Eingang in die musikalische Praxis fanden.

⁵⁴ Mendelssohn hatte hierfür ein Pasticcio zusammengestellt, basierend auf den Kantaten „Gott fähret auf mit Jauchzen“ (BWV 43), „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ (BWV 25) und „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50). Vgl. Dok VI, Nr. D 17 und die dort angegebene Literatur.

⁵⁵ Dabei erklangen das Konzert d-Moll (BWV 1052), die Ouvertüre (Suite) D-Dur (BWV 1068), die Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (BWV 119), die Motette „Ich lasse dich nicht“ (BWV 1164), das D-Dur-Sanctus (BWV 232^{III}) und das Preludio der E-Dur-Partita für Violine solo (BWV 1006). Vgl. Dok VI, Nr. D 202 sowie A. Hartinger, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Leipziger Bach-Pflege im Spiegel des Denkmalskonzerts vom 23. April 1843*, in: Ein Denkstein für den alten Prachtkerl. Felix Mendelssohn Bartholdy und das alte Bach-Denkmal in Leipzig, hrsg. von P. Wollny, Leipzig 2004, S. 81–114; und ders., „... lauter Vocal- und Instrumentalcompositionen dieses unsterblichen Meisters“. *Felix Mendelssohn Bartholdy und das Konzert zur Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmal am 23. April 1843*, in: Mendelssohn-Studien 14 (2005), S. 221–257.

506 [57]

Handwritten musical score for the original voices of J.S. Bach's Johannes-Passion BWV 245. The page shows the vocal parts with German lyrics: "Dann rief er ihn an und sprach: Du bist ein Mönch?" and "Da nahm er ihn mit sich und ging...". The notation includes various clefs, accidentals, and dynamic markings.

Abbildung. J. S. Bach, Johannes-Passion BWV 245. Originalstimmen;
D-B, *Mus. ms. Bach St 111*, Stimme B 26 v (Einlage von der Hand C. F. Zelters).

Ein verschollen geglaubtes Oratorium von Gottlob Harrer in Nürnberg

Von Helmut Lauterwasser (München)

Weniger als fünf Jahre, von seinem Amtsantritt am 2. Oktober 1750 bis zu seinem Tod am 9. Juli 1755, übte Gottlob Harrer als direkter Nachfolger Johann Sebastian Bachs das Amt des Thomaskantors aus. Zu kurz, könnte man meinen, um im Schatten des großen Vorgängers im Musikleben der sächsischen Metropole Leipzig nachhaltig neue Akzente setzen zu können oder diesem gar ein völlig neues Gepräge zu geben. Dennoch kommt Harrer ein gewisser Anteil zu, das Leipziger Bürgertum gerade auch im Bereich der Passionsmusiken mit dem „modernen“ italienischen Oratorienstil, wie er ihn aus Dresden kannte, vertraut gemacht zu machen. Allerdings ist zu bedenken, daß nicht völlig geklärt ist, „wie viel die Leipziger an freigedichteten Passionsoratorien möglicherweise schon gewohnt waren, wie scharf sie also den Kontrast empfunden haben.“¹

Es geht in diesem Beitrag aber weder darum, Harrers Leben und Werk aufzuarbeiten, noch darum den „Wandel von der oratorischen Passion mit biblischem Text zum freigedichteten Passions-Oratorium“² in Leipzig darzustellen. Beides ist inzwischen umfassend erforscht, angefangen von den Arbeiten Arnold Scherings³ bis zu Ulrike Kollmars Monographie,⁴ in der sämtliche Quellen zu Harrers Leben und Werk sowie zu seiner Musiksammlung akri-

¹ U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers*, Beeskow 2006 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 12.), S. 120. – Siehe auch P. Wollny, *Aspekte der Leipziger Kirchenmusikpflege unter J. S. Bach und seinen Nachfolgern*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2000, S. 77–91; M. Bärwald, *Johann Sebastian Bach und die Passionsaufführungen im „Großen Concert“*, BJ 2012, S. 235–243; sowie ders., *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)*, Beeskow 2016; J. S. Sposato, *Leipzig after Bach. Church and Concert Life in a German City*, New York 2018.

² U. Leisinger, *Hasses „I Pellegrini al Sepolcro“ als Leipziger Passionsmusik*, LBB 1, S. 71–85, hier S. 82.

³ A. Schering, *Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703–1755)*, BJ 1931, S. 112 bis 146; ders., *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 335–341 sowie S. 269.

⁴ Kollmar (wie Fußnote 1). Kollmars Werkverzeichnis wird im folgenden mit der Abkürzung HarWV angeben.

bisch ausgewertet und mustergültig dargestellt und gedeutet sind. Daneben gibt es eine Reihe von Einzelstudien, in denen Harrers Oratorienschaffen zumindest berührt wird.⁵ Im Zusammenhang mit dem hier vorzustellenden Werk ist vor allem der Vergleich mit Harrers Oratorium „Der Tod Abels des Gerechten“ erhellend, bei dem es sich ebenfalls um die deutsche Übertragung eines Metastasio-Librettos handelt.⁶ Hier soll in erster Linie die Wiederentdeckung eines bislang nur bibliographisch nachweisbaren Oratoriums bekannt gemacht sowie dessen Quellenmaterial und musikalische Faktur kurz vorgestellt werden, um damit eine eingehendere Beschäftigung mit dem Werk und seinem Text sowie dessen Einordnung in die lokalen musikhistorischen und theologischen Traditionen anzuregen.

Den einzigen Nachweis für Harrers „Abraham und Isaac“⁷ oder „Isaac im Vorbild“⁸ (HarWV Anh. I/124) lieferte bisher unter dem Titel „Isaaco, figura del Redemtor“ Breitkopfs Verkaufskatalog aus dem Jahr 1764,⁹ das die nicht im Druck erschienenen, aber abschriftlich erhältlichen Werke verzeichnet. Wertet man die im Katalog für die Partiturabschriften angesetzten Preise als Anhaltspunkte für den jeweiligen Umfang, so wird deutlich, daß das verschollene „Oratorium nach dem Evangelio S. Johannis“ (HarWV Anh. I/125) zum Preis von 6 Talern etwa den gleichen Umfang und somit wohl auch eine ähnliche Aufführungsdauer hatte wie der „Isaac“.¹⁰ Die Partituren von „La Passione del Nostro Signore“ (HarWV 51) zum Preis von 8 Talern und „La morte d' Abel“ (HarWV 50) für 7 Taler dürften dagegen etwas umfangreicher gewesen sein.¹¹

⁵ Neben den in den Anmerkungen 1–3 genannten sei an dieser Stelle nur erwähnt: W. Hirschmann, *Metastasios Oratorientexte im Deutschland des 18. Jahrhunderts, Adaptionen und Transformationen*, in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, hrsg. von L. Lütteken und G. Splitt, Tübingen 2002 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. 28.), S. 217–245.

⁶ Hirschmann (wie Fußnote 5), S. 239–243. Vgl. hierzu die autographe Partitur in D-LEm, III.2.82 (RISM-ID: 200043659).

⁷ So der Titel auf den Umschlagetiketten der Nürtinger Partitur und aller Stimmhefte.

⁸ So die Bezeichnung in den Überschriften auf der ersten Notenseite aller Stimmen; nur bei Viola 2 fehlt die Überschrift. Einzig im Alt ist vor dem Notenteil ein eigenes Titelblatt eingebunden, ebenfalls mit dem Titel *Isaac im Vorbild*. Im folgenden soll hier der verkürzte Werktitel „Isaac“ verwendet werden.

⁹ *Verzeichniß Musikalischer Werke allein zur Praxis [...] welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden [...] welche in richtigen Abschriften bey Bernh. Christoph Breitkopf u. Sohn in Leipzig [...] zu bekommen sind. Zweyte Ausgabe. Leipzig, in der Neujahrsmesse, 1764*, S. 18.

¹⁰ Die geringfügig höheren Kosten von 16 Groschen lassen sich möglicherweise mit der etwas größeren Besetzung erklären.

¹¹ Ein Vergleich der erhaltenen Leipziger „Abel“-Partitur (vgl. Fußnote 6) mit einem Umfang von 47 (HarWV) bzw. 48 (RISM) Bl. mit der Nürtinger Isaac-Partitur (102

Wie Kollmar darlegt, waren die vier genannten deutschsprachigen Oratorien Harrers jeweils für die von ihm zu gestaltenden Vespertagesdienste am Karfreitag der Jahre 1751 bis 1755 bestimmt, wobei offen bleibt, ob er im fünften Jahr „eines der Werke wiederholte, ein fremdes Werk aufführte oder vielleicht bereits krankheitshalber ausfiel.“¹²

Die Nürtinger Quellen

Die Turmbibliothek der Stadtkirche St. Laurentius (D-NUEtB) in Nürtingen wurde in der Musikgeschichtsforschung bisher kaum beachtet, weil ihre Existenz lange Zeit über den engeren lokalen Horizont hinaus wenig bekannt war. Auch bei der Erfassung der Musikdrucke in den 1960er und 1970er Jahren wurde der Bestand nicht berücksichtigt. So erbrachte die Katalogisierung des Bestands durch die Münchner Arbeitsstelle der deutschen RISM-Arbeitsgruppe, in deren Verlauf auch das Harrer-Oratorium entdeckt wurde, allein für die Reihe A/I (*Einzeldrucke vor 1800*) insgesamt 47 Nachträge von bisher nicht verzeichneten Exemplaren sowie den Nachweis eines bisher unbekanntenen Tübinger Sammeldrucks aus dem Jahr 1658.¹³ Hinzu kommen etwa 400 Handschriften, die mittlerweile im RISM-OPAC (opac.rism.info) nachgewiesen sind, darunter einige Unika wie das Oratorium „Athalia und Joas“ von Johann Georg Wernhammer (um 1742–1807),¹⁴ eine Passions-Kantate von Johann Friedrich Weberling (um 1759–1797)¹⁵ und drei sonst nicht nachgewiesene Kantaten von Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802). Ins Blickfeld der Musikwissenschaft geriet der Nürtinger Bestand schließlich im Rahmen der Stuttgarter Tagung *Die Kantate: Quellen, Repertoire und Überlieferung im deutschen Südwesten 1700–1770* (16.–18. November 2017), bei der Gregor Richter über einen in Nürtingen vollständig erhaltenen Kantatenjahrgang von Georg Benda (1722–1795) berichtete und ich selbst über „Historische Inventare als Quelle zur Erforschung der Geschichte der Kantate im deutschen Südwesten am Beispiel Nürtingens“.¹⁶ Die Turmbibliothek beherbergt vor allem Drucke und Handschriften aus den Bereichen Theologie und Liturgik

Notenseiten) ist demgegenüber wenig aussagekräftig, weil es sich, wie unten ausgeführt, nicht um eine Breitkopf-Abschrift handelt, und die Schreibergewohnheiten, Rastrale und Schriftgrößen stark variieren können. Von der „Passione“ (HarWV 51) ist nur ein Stimmensatz erhalten, so daß auch hier kein direkter Vergleich hinsichtlich des Umfangs möglich ist. Vgl. PL-GD, *Ms. Joh. 21*; RISM-ID: 302000701.

¹² Kollmar (wie Fußnote 1), S. 120 f.

¹³ RISM-ID: 450119934.

¹⁴ RISM-ID: 1001036583.

¹⁵ RISM-ID: 1001034103.

¹⁶ Der Tagungsbericht ist in Planung.

sowie einige Gesangbücher. Die Musikalien befinden sich heute größtenteils als Depositum im Landeskirchlichen Archiv der württembergischen Landeskirche in Stuttgart (D-Sla).

Ein Überblick über die Nürtinger Quellen kann und soll hier nicht gegeben werden. Dennoch seien einige Titel genannt, die im vorliegenden Zusammenhang von Interesse sind, um zu zeigen, daß Oratorienaufführungen in Nürtingen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches waren:¹⁷ Carl Philipp Emanuel Bach, „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und „Die Israeliten in der Wüste“; František Xaver Brixi, „Tränen bei dem Kreuz und Grabe Jesu“; Carl Heinrich Graun, „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“; Georg Friedrich Händel, „Der Messias“; Joseph Haydn, „Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“ und „Die Schöpfung“; Gottfried August Homilius, „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“; Johann Christoph Kühnau, „Das Weltgericht“; Johann Heinrich Rolle, „Abraham auf Moria“; und Johann Georg Wernhammer, „Athalia“.

Das 17 Stimmhefte und eine Partitur umfassende Quellenmaterial zu Harrers „Isaac“ im Landeskirchlichen Archiv Stuttgart, Bestand Nürtingen, trägt heute die Signatur 254. Die zwischen Pappdeckeln eingebundene Partitur und sämtliche Einzelstimmen sind mit dem gleichen braun marmorierten Papier überzogen. Auf die Vorderseite ist jeweils ein Etikett mit dem Kurztitel des Werkes geklebt; Harrers Name steht nur auf dem Etikett der Partitur (siehe Abbildung 1).

Die Titeletiketten wurden von Johann Georg Fischer (1729–1785) beschriftet, der auch als Kopist des gesamten Stimmensatzes gelten kann. Fischer war zwischen 1756 und 1785 als „Erster Collaborator“ der Nürtinger Lateinschule¹⁸ unter anderem für die Pflege und Beschaffung des für die Kirchenmusik benötigten Notenmaterials zuständig; er tritt in der Sammlung sehr häufig als Schreiber in Erscheinung. Die Partitur weist eine andere Schreiberhand auf, die in den Nürtinger Musikhandschriften sonst nicht vorkommt. Allerdings wurde für die Partitur das gleiche Papier wie für die Stimmen verwendet. Die Bögen weisen abwechselnd zwei wiederkehrende Wasserzeichen auf, so daß zu vermuten ist, daß diese als Haupt- und Gegenzeichen derselben Papiermühle zusammengehören: zum einen ein Monogramm „M“ (?) mit einem kleinen Anker in der Mitte und einer Vierermark mit Doppelbalken

¹⁷ Für nähere Angaben zu den Nürtinger Quellen der genannten Werke sowie für weitere Recherchen zu dem Bestand sei auf den RISM-OPAC verwiesen, wobei in der einfachen Suche das RISM-Siegel der Turmbibliothek D-NUETb oder das des Landeskirchlichen Archivs D-Sla einzugeben ist.

¹⁸ C. Dinkel, *Chronik und Beschreibung der Stadt Nürtingen*, Nürtingen 1847, S. 31; siehe auch die Webseite *Württembergische Kirchengeschichte Online* (<https://www.wkgo.de/wkgoosrc/pfarrbuch/cms/index/2111>; abgerufen 26. 4. 2018).

darüber, zum andern eine Lilie auf gekröntem Wappenschild.¹⁹ Die beiden Wasserzeichen finden sich auch in anderen Handschriften der Nürtinger Musikaliensammlung. Die Verwendung des gleichen Papiers für Partitur und Stimmen deutet darauf hin, daß beide in Württemberg und wahrscheinlich auch im gleichen Zeitraum entstanden sind. Jedenfalls handelt es sich nicht um eine bei Breitkopf erworbene Partitur.²⁰ Möglicherweise hat Fischer das Oratorium von einem Kollegen kopieren lassen, so daß die Quelle allenfalls mittelbar auf eine Leipziger Handschrift – vielleicht sogar auf Harrers Autograph – zurückgeht. Die Partitur ist, wenn auch in sehr kleiner Schrift, so doch sauber und immer gut lesbar kopiert. Die Entstehungszeit der Quellen muß zwischen 1764, dem Erscheinen des Breitkopf-Verzeichnisses, und Fischers Tod im Jahr 1785 liegen. In diesem Zeitraum dürfte das Werk in Nürtingen auch erklungen sein; die verfärbten Blattecken zeugen vom Umblättern beim Musizieren, auch finden sich in den Stimmheften vereinzelt Korrekturen und Eintragungen mit Bleistift.

Vielleicht hat sogar der junge Friedrich Hölderlin (1770–1843) das Oratorium gehört oder gar bei einer Aufführung mitgewirkt. Er verbrachte ab Herbst 1774 den größten Teil seiner Kindheit und Jugendjahre in Nürtingen und besuchte zwischen 1776 und seiner Konfirmation im Jahr 1786 die dortige Lateinschule.²¹ Da er in dieser Zeit nicht nur an religiösen, sondern auch an musikalischen Themen reges Interesse zeigte, ist kaum denkbar, daß ein solches Ereignis von ihm unbeachtet geblieben wäre.

Abbildung 2 zeigt den Anfang der *Sinfonia*. Daß diese mit der Nummer 0 versehen ist, könnte ein Indiz dafür sein, daß es ein Libretto gab, bei dem die Texte, mit 1 beginnend, durchgehend numeriert waren. Im Index am Schluß der Partitur (Abbildung 3) wurden bei den vier Stimmlagen in der linken Spalte nachträglich ganz dünn mit Bleistift die Rollenbezeichnungen ergänzt: „Isaac“ (Canto), „Sara“ (Alt), „Abraham“ (Tenor) und „Diener“ (Baß). Eine sonst öfter anzutreffende Aufstellung der Personen am Anfang der Partitur fehlt. Im Notentext sind nur an zwei Stellen im ersten Rezitativ – einem Dialog zwischen Vater und Sohn – wiederum dünn mit Bleistift – die Namen hinzugefügt: „Abraham“ beim allerersten Vokaleinsatz („Genug, mein Sohn, die Nacht bricht ein“) und „Isaac“ bei dessen Antwort („Ach Vater, sagt mir doch, was hat sich zugetragen“). Bei den beiden Begegnungen Abrahams mit dem Engel²² ist zwar nicht in der Partitur, jedoch in den beiden Stimmen (Sopran

¹⁹ Siehe auch den Link zur Abbildung des Wasserzeichens „NUEtB 7“ im RISM-Eintrag.

²⁰ Peter Wollny bestätigt diese Einschätzung als Kenner der zeitgenössischen Breitkopf-Kopien.

²¹ G. Wittkop, *Hölderlins Nürtingen. Lebenswelt und literarischer Entwurf*, Tübingen 1999 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 96.), S. 10–21.

²² Vgl. die Transkription des Textes im Anhang, Nr. 3 und Nr. 24.

und Tenor) das Wort „Engel“ notiert. Sonst heißt es nur noch im Canto-Stimmheft in der Überschrift zu dem in der Partitur nüchtern als „Chorus ultimus“ bezeichneten Schlußchor „Chorus. Jubila der Engel“.

Der Nürtinger Stimmensatz besteht aus 17 gebundenen Stimmheften; die Umfänge der Einzelstimmen können der Materialbeschreibung im RISM-OPAC entnommen werden.²³ Die Stimme des Engels (Sopran) ist jeweils im Alto-Stimmheft eingetragen. Die nur in den Nummern 21 und 23 besetzten Oboen sind in den Flötenstimmen notiert, und Fagott und Pauke bilden ein gemeinsames Stimmheft. Nur im Duett Nr. 8 sind zwei Posaunen besetzt; diese sind, ebenfalls im Altschlüssel, in die Stimmhefte von Viola 1 und 2 eingetragen, die in diesem Satz pausieren.

Das Libretto

Bei der Beschreibung des Oratoriums ist zunächst auf den der Vertonung zugrundeliegenden Text einzugehen. Dieser wird hier, um einen Gesamteindruck zu ermöglichen, in Harrers Fassung im Anhang vollständig wiedergegeben.²⁴ Pietro Metastasio (1698–1782) „Isacco figura del Redentore“ wurde erstmals 1740 von Luca Antonio Predieri (1688–1767) in Musik gesetzt. Bis 1817 folgten mindestens 46 weitere Vertonungen, überwiegend in italienischer Sprache, aber auch einige mit deutschen Übersetzungen.²⁵ Die deutschsprachigen Oratorien trugen Titel wie „Die Opferung Isaacs“ (J. H. Rolle) oder „Isaac als ein Vorbild des Erlösers“ (W. Küffner). Daneben gab es, zunächst im katholischen, dann im protestantischen Umfeld, auch einige deutsche Übertragungen als Schauspiel, darunter von Petro Opladen („Isaac ein Vorbild des Erlösers“, Augsburg 1753),²⁶ Karl Ignatz Förg („Isak ein Sinnbild des Erlösers“, München, um 1780) und Johann Adam Hiller („Isaac ein Vorbild des Erlösers“, Leipzig 1786).²⁷

Es fällt auf, daß der Textbeginn im Breitkopf-Verzeichnis („Genug mein Sohn, genug, der größte Theil der Nacht“)²⁸ von dem in den Nürtinger Musikhand-

²³ Siehe RISM-ID: 1001036816.

²⁴ Als Vergleichstext wurde herangezogen: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hrsg. von B. Brunelli, Bd. 2, Mailand 1965, S. 679–700.

²⁵ MGG², Personenteil, Bd. 12 (2004), Sp. 94 (S. Leopold).

²⁶ *Des Herrn Abts PETER METASTASIO [...] Geistliche Schau-Bühne. Aus dem Italienischen übersetzt von PETRO OBLADEN*, Augsburg 1753, S. 39–68.

²⁷ J. A. Hiller, *Ueber Metastasio und seine Werke Nebst einigen ins Deutsche übersetzten Stücken desselben*, Leipzig 1786, S. 259–288 (vgl. die Digitalisate der Bayerischen Staatsbibliothek).

²⁸ Dieser Anfang stimmt überein mit Rolles „Die Opferung Isaacs“; vgl. A. Waczkat, *Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen*, Beeskow 2007, S. 337.

schriften abweicht („Genug mein Sohn, die Nacht bricht ein“), während etwa bei „La Passione dell nostro Signore“ der Wortlaut im Katalog („Ich weiß nicht, wo ich bin“) mit dem ersten Vokaleinsatz der überlieferten Quelle übereinstimmt. Dies läßt zwei Schlüsse zu: Entweder wurde der Text in Nürtingen bearbeitet, oder der Verfasser des Verzeichnisses hatte Harrers Textfassung nicht direkt vorliegen. Ob Harrer zugleich auch der Autor der deutschen Nachdichtung des „Isaac“ ist, kann mangels Quellenbelegen allenfalls vermutet werden; bei „La morte d’Abel“ dagegen geht Harrers Autorschaft der deutschen Fassung aus dem Titel der autographen Partitur eindeutig hervor: *ORATORJO | La Morte d’Abel | del celebre Poeta Pietro Metastasio | tradotto da Gottlob Harrer in | Tedesco e porto in Mu- | sica dal medesimo | 1753.*

Für einen ersten Eindruck von Harrers Libretto beziehungsweise der Nürtinger Textfassung sei im folgenden nur der Anfang des einleitenden Rezitativs der italienischen Vorlage Metastasios gegenübergestellt, darunter zum Vergleich die Übersetzung in dem zweisprachig-synoptischen Textbuch von 1762 zu Niccolò Jomellis (italienischer) Vertonung und Johann Adam Hillers Text von 1786.

Metastasio 1740²⁹

Non più, figlio, non più. Senz’avvederci,
Ragionando fra noi, la maggior parte
Scorsa abbiam della notte.

Harrer/Nürtingen³⁰

Genug, mein Sohn, die Nacht bricht ein,
das was ich dir erklärt, soll dir zur Lehre sein.

Jomelli/Hamburg 1762³¹

Genug, mein Sohn, nichts mehr.
Ohne es zu merken,
haben wir unter unserm Gespräch
den größten Theil der Nacht
durchwacht.

Hiller/Leipzig 1786³²

Nichts mehr, Sohn, nichts mehr!
Ohne es zu bemerken,
haben wir mit unsern Gesprächen
den größten Theil der Nacht
zugebracht!

Schon diese wenigen Zeilen verdeutlichen, daß Harrers Text mehr als nur eine Übersetzung ist; vielmehr handelt es sich um eine recht freie Nachdichtung, die auch in den Rezitativen Endreime anstrebt. Inhaltlich hält sich Harrer im Großen und Ganzen an die italienische Vorlage; dennoch darf man gespannt sein auf umfassendere Analysen und Bewertungen aus literaturhistorischer Sicht. Obwohl Isaacs Mutter Sara in der alttestamentlichen Über-

²⁹ Zitiert nach Brunelli (wie Fußnote 24).

³⁰ Siehe Anhang.

³¹ *Isacco, Figura Del Redentore. Isaac, ein Vorbild des Erlösers. Gedruckt bey Conrad Jacob Spieringk, 1762; vgl. das Digitalisat der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.*

³² Vgl. Fußnote 26.

lieferung in diesem Teil der Geschichte nicht vorkommt, weist Metastasio, und mit ihm auch Harrer, ihr eine tragende Rolle zu. Dies hängt natürlich mit der Interpretation der Opferung Isaacs im Hinblick auf den Kreuzestod Jesu als „Vorbild des Erlösers“ zusammen. Unweigerlich werden alle Zuhörer bei einer Aufführung des Werks als Passionsmusik am Karfreitag – sei es in Leipzig, Nürtingen oder anderswo – Saras gesungene Worte mit Maria assoziiert haben. Bei den übrigen handelnden Personen wurde aus Isaacs Gefährten Gamari (Metastasio)³³ in Harrers Oratorium schlicht ein Diener. Eine Veränderung ist auch bei der Rolle des Chors zu erkennen. Bei Metastasio legt die Bezeichnung „Coro di servi e di pastori“ zwar die Annahme nahe, der Chor sei unmittelbar an der Handlung beteiligt; bei genauerem Hinsehen wird jedoch deutlich, daß diesem auch schon in der italienischen Textvorlage eine eher betrachtende Rolle zugeordnet ist. Bei Harrer dienen die beiden Chöre am Schluß von Teil 1 und Teil 2 – trotz der Angabe „Jubila der Engel“ in der Canto-Stimme – ganz im Sinne der Aufklärungstheologie der Belehrung der christlichen Gemeinde, wobei der mit Pauken und Trompeten besetzte Schlußchor „O längst erwünschter Tag, o Tag der uns ergötzet“ noch einen eschatologischen Ausblick enthält.³⁴ Diese Entwicklung hin zu einer indirekten Ausdeutung des stellvertretenden Opfertods Jesu zur Überwindung des eigenen Tods wird bereits in der Sopran-Arie Nr. 23 eingeleitet: „Weilen du mir hast gegeben nach dem Tod ein neues Leben, | So erlaube du auch mir, daß ich lebe wegen dir.“ Die Arien der betreffenden Stimm lagen sind wie die Rezitative als „Voces“ der beteiligten Rollen aufzufassen.

Während im ersten Teil des Werks eine Verknüpfung mit dem Opfertod Jesu eher assoziativ geschieht, ist in Teil 2 das Aufgreifen von Topoi der Passionsgeschichte und der zeitgenössischen Passionsfrömmigkeit bis in die Wortwahl hinein bemerkenswert: „Ich sehe dich als Opfer bluten“ (Nr. 16), „mein Sohn ist erblasset“ (Nr. 17), „Opfer der Liebe“ (Nr. 17), „das Opfer [...] ist nunmehr vollbracht“ (Nr. 18), „nun ist mein Sohn geschlacht“ (Nr. 18), „Ich hätte gern die Last getragen“ (Nr. 18), „ein Mann der bitteren Schmerzen“ (Nr. 19), „indem du deinen eingeboren Sohn um meinet Willen nicht verschonet“ (Nr. 22) und schließlich der letzte Auftritt Abrahams in einem Accompagnato-Rezitativ (Nr. 25):

Dort steht der Kreuzaltar mit andrem Blut besprengt,
 sieht den allmächt'gen Sohn den großen Geist aufgeben.
 Seht! Wie er noch im Tod die Felsenstein' zersprengt.
 Die Gräber öffnen sich, die höchsten Berge beben.
 Die Sonn' verdunkelt sich, ja alles leidet Not.
 Ja, ja, ich fasse es, Herr! Schöpfer Zebaoth!

³³ „GAMARI, compagno d'Isacco“; vgl. Brunelli (wie Fußnote 24), S. 679.

³⁴ Vgl. hierzu die Nummern 15 und 26 im Anhang.

Die beschriebenen Inhalte und Bedeutungen des Textes und der dramatische Aufbau sind, das sei ausdrücklich erwähnt, bereits bei Metastasio angelegt. Harrer oder sein Librettist haben diese – soweit ich das beurteilen kann – nicht ungeschickt in eine, der deutschen Sprache angepaßte, zeitgemäße Form gegossen.

Die Musik

Wie bereits erwähnt, besteht das Oratorium aus zwei Teilen, die jeweils in einen großbesetzten Schlußchor münden. In keinem der Sätze wird das gesamte reichhaltige Instrumentarium eingesetzt: 2 Violinen, 2 Violen, Violon, 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten (Clarino), 2 Altposaunen, Pauken und Generalbaß. Das Werk wird eingeleitet von einer Sinfonia in D-Dur (Allegro) in folgender Besetzung: Violine 1 und 2, Viola 1 und 2, Violon, Cornu 1 und 2, Clarino 1 und 2 und Basso Continuo. Die Sinfonia hat die Form AABA'.³⁵ Das nachfolgende Largo amoroso in voller Streicherbesetzung (g-moll, 3/4-Takt, Form AAB) ist als Einleitung zum ersten Accompagnato-Rezitativ zu verstehen, obwohl die Angaben „Recit[ativo]“ und „Nro. 1“ erst beim ersten Einsatz der Singstimme stehen. Die Besetzung aller Vokalsätze wird im Anhang im Zusammenhang mit der Transkription der Texte mitgeteilt. Die Verwendung solistischer Bläser, die zum Teil nur in einem einzigen Satz vorkommen, erscheint sehr differenziert und wohlüberlegt. So erklingen die beiden Posaunen einzig in dem Duett „O Sohn, du warest meine Lust“ (Nr. 8), einem Dialog zwischen Sara und ihrem Sohn Isaac. Das Oboenpaar ist nur an den beiden Arien „Es ist die Welt ein ungestümes Meer“ (Tenor, Nr. 21) und „Diese Ehr war mir verheißen“ (Sopran, Nr. 23) beteiligt, und das Fagott wirkt als Soloinstrument nur in der Alt-Arie „Ich bete dich, o Gott, in meinem Jammer an“ (Nr. 12) mit.³⁶ Auch für die Accompagnato-Rezitative gibt es bei Harrer keine Standardbesetzung. Die Szene mit Abraham, Sara und dem Diener „Wer weiß, mein Sohn, Gott kann ihm leichtlich geben“ (Nr. 5) wird nur von den geteilten Bratschen und Continuo begleitet, bei dem den zweiten Teil eröffnenden Alt-Rezitativ der Sara „Wo bleibt ihr

³⁵ Die Wiederholung von Abschnitt A (31 Takte) wird durch Wiederholungszeichen angezeigt, in Abschnitt B (24 Takte) pausieren die Trompeten, Abschnitt A' (39 Takte) ist ausnotiert. In der Partitur und einigen Stimmen stehen auch am Anfang und Schluß des zweiten Teils der „Ouvertüre“ (Abschnitte B + A') Wiederholungszeichen.

³⁶ Dieser Part ist in das gemeinsamen Stimmheft „Tympano e Fagotto Solo“ eingetragen; die Timpani werden nur im Schlußchor (Nr. 26) eingesetzt. Es ist nicht auszuschließen, daß der Fagottist in anderen Sätzen – speziell wenn andere Bläser beteiligt waren – aus der *Violono*-Stimme gespielt hat.

Diener denn“ (Nr. 16) wird die Streicherbegleitung durch ein solistisches Horn erweitert. Beim letzten Tenor-Rezitativ „Mein Schöpfer, bin ich dann nur pur zum Glück geboren“ (Nr. 25) wird die Rede Abrahams sieben Mal von jeweils mit Largo überschriebenen, unterschiedlich gestalteten Passagen des vollen Streicherchors unterbrochen; das Rezitativ endet mit zwei arpeggierten Akkorden der ersten Violinen. Dieser Satz ist in der Vokalstimme zusätzlich zu der Überschrift „Accompagnement“ mit „Arioso“ überschrieben.

Von den insgesamt neun Arien weisen fünf – ebenso wie die beiden Duette – eine Da Capo-Form mit kontrastierendem Mittelteil auf. Die beiden Chorsätze sind in den Vokalstimmen durchweg homophon gesetzt. Bei beiden wird am Schluß das Orchestervorspiel wiederholt (beim Finale in etwas veränderter Form).

Möge dieser Aufsatz dazu beitragen, dem Gesamtbild der Leipziger Oratorientradition ein neues Mosaiksteinchen hinzuzufügen und als Ausgangspunkt für erneute Forschungen zu Harrers Oratorien schaffen dienen.

Anhang: G. Harrer, „Isaac als Vorbild“, Text³⁷

1. Recitativo accompagnato, S (Isaac), T (Abraham)

Largo (vl 1, 2, vla 1, 2, bc)³⁸

T: Genug, mein Sohn, die Nacht bricht ein,
das was ich dir erklärt, soll dir zur Lehre sein.

S: Ach Vater, sagt mir doch, was hat sich zugetragen,
da jenen fremden Gast die Mutter lächelnd sah.

T: Es war der Zeitpunkt noch, wo sein prophetisch' Wort erfüllet werden sollte.

Es würde auch erfüllt, es würde alles wahr,
indem sie einen Sohn beglückt zur Welt gebar.

S: Bin ich vielleicht der so glücksel'ge Sohn?

³⁷ Die Übertragung basiert auf der Partitur sowie den betreffenden Einzelstimmen. Zwischen den Quellen gibt es nur wenige Abweichungen, die in Fußnoten vermerkt werden. Trotzdem versteht sich die Übertragung nicht als kritische Edition. Vielmehr wurden Orthographie und Zeichensetzung weitgehend dem heutigen Gebrauch angeglichen. Lediglich einige alte Wortformen wurden übernommen; die Satzzeichen mit inhaltlicher Funktion, insbesondere Ausrufezeichen und Fragezeichen, wurden entweder wie in der Quelle vorkommend übernommen oder in eckigen Klammern ergänzt.

³⁸ In der Zeile unter der Überschrift ist zunächst, sofern vorhanden, die Satzbezeichnung (kursiv), sodann in Klammern die Instrumentalbesetzung (unter Verwendung der RISM-Abkürzungen) wiedergegeben (S: Sopran (*Canto*), A: Alt, T: Tenor, B: Bass, vl: Violine, vla: Viola, vlne: Violon, fl: Flöte, ob: Oboe, fag: Fagott, cor: Horn, cino: Clarino, timp: Timpani, bc: Basso continuo).

T: Du bist es, ja, und ich merke schon in dir, mein Kind,
denn dies ist Gottes Willen,
wird die Verheißung sich erfüllen.

S: O Glück, o Ehr', o Freuden!

Nein, diese Nachricht kommt mir niemals aus dem Sinn.

Ach Vater! Wird mich die Nachwelt dann nicht beneiden.

T: Nun gebe dich zur Ruh' und geh vor diesmal hin.

2. Aria, T

Allegretto (vl 1, 2, vla 1, 2, bc)

Herr, lass dir mein Herz gefallen,
lass daraus die Seufzer wallen,
Schöpfer, lobend dank' ich dir.

Herr der Gnaden, Herr der Güte,³⁹
du vermehrtest mein Geblüte,
und ein Sohn verjüngert mich,

dessen Seel' die Tugend schmücket,
der die Nachwelt einst beglückt.
Drum lass dir mein Herz gefallen.

Herr, lass dir [...]

3. Recitativo, S (Engel), T (Abraham); (bc)

T: Doch wie! Was für ein ungewöhnliches Licht
scheint mir jetzt in das Angesicht?

Soll dann der Tag ...[?]⁴⁰ Nein, nein!

das muss was andres sein?

Der Glanz ist gar zu hell,
es nahet sich, es nahet sich[!]

S: Abraham, Abraham.

T: Herr! Rede, hie bin ich!

S: Dein Isaac, dein Sohn soll mir ein Opfer sein.

Geh hin auf jenen Berg, den ich dir zeigen werde
im Lande des Gesichts.

Ich liebe dich, allein,
allda soll Isaac mir ein Brandopfer sein.

T: Erschrecklicher⁴¹ Befehl, mein Schöpfer und mein Gott!

Herr, soll ich schweigen oder reden?

Du willst ja, Herr, du willst den Tod des Sohns.

Du willst den Tod des Sohns, Herr, lass mich lieber töten,
jedoch du wilt, genug! Mein Sohn soll dir, o Herr, zum Opfer werden,

³⁹ Partitur: „Gnade“; Stimme: „Gnade“ korrigiert in „Güte“.

⁴⁰ Drei Punkte nur in der Stimme.

⁴¹ Stimme: „Erschröcklicher“.

erschütterlicher Befehl, allein, mein Gott, macht denn die Erden
der Tod des Isaacs beglückt?

Herr! Danke was du sprachst, ich weiß, du kannst nicht trügen;
ich muss, ich will, o Gott! mich deinem Willen fügen,
genug, dem Isaac bleibt doch der Tugend Lohn.

4. Aria, T

Allegro molto (vl 1, 2, vla 1, 2, cor 1, 2, bc)

Nein, Schöpfer, nein, dir kann ich nicht entfliehen,
drum bin ich auch bereit, das Opfer zu vollziehen,
nein, Schöpfer, nein.

Doch stehe mir mein Gott in der Verrichtung bei,
damit das große Werk vollkommen heilig sei.
Ich hoff' das Beste noch, ja, ja, ich will's erfüllen.
Ich hoff' das Beste noch, Herr, stärke meinen Willen.
Allein, ich zittre schon. Herr, stärke meinen Willen.

Nein, Schöpfer, nein, [...]

5. Recitativo accompagnato, A (Sara), T (Abraham), B (Diener)

Largo (vla 1, 2, bc)

T: Wer weiß, mein Sohn, Gott kann ihm leichtlich geben
nach seinem Tod das andre Leben.

Ihr Diener, kommet schnell[!]

B: Herr, was ist dein Befehl?

T: Ruft Isaac geschwind zu mir,
und sattelt⁴² auch zugleich ein Tier,
doch so, dass Sara es nicht merke.

Ich zittre, ich zittre, liebster Gott, sei du jetzt meine Stärke.

B: Die Sara kommt; hier steht sie schon.

T: Die Sara, wie, was sag ich jetzt?

O Sohn, oh Sohn, o mir gebor'ner Sohn!

A: Was hat doch Abraham? Er kommt der Morgenröt' zuvor.

T: Schenk ihr, o Gott, ein wohlgeneigtes Ohr.

Es will der Herr von mir, vor seine große Gaben
ein reines Opfer haben.

Drum will ich in dem nächsten Wald das dürre Holz, sobald es möglich ist,
mit eig'nen Händen sammeln.

Halt mich nicht länger auf[!] Leb wohl[!]

A: Wann dieses doch jetzt gleich geschehen soll, so geh' ich mit.

T: Nein, weiter keinen Schritt.

⁴² In Partitur und Stimme ursprünglich „säbelt“ (!), korrigiert in „sattelt“; vermutlich Lesefehler beim Kopieren.

6. Duetto, A, T

Allegro assai, Teil 2: *Andantino* (vl 1, 2, vla 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, bc)

A: Wie, ich, die ich so lange Zeit
mit dir gelebt in Freud und Leid,
soll nicht mit dir heut' die Verdienste teilen[?]

T: Ach halt zurück mit deiner Klag',
vermehre nicht mehr meine Plag'!

Gott will es so, ich muss zum Opfer eilen.

A: So sage mir voran: Wo ist das Opfer dann?

T: Ach Gott, ach Gott!

A: Wieso? Wieso? Was will dein ängstlichs Weinen?

T: Das Opfer wird bald selbstn hier erscheinen.

T: Ach sei bereit, A: Ich bin bereit,

T: zu jeder Zeit, A: zu jeder Zeit,

T: sogar dein eignes Leben, A: sogar mein eignes Leben,

T: für deinen Gott zu geben. A: für meinen Gott zu geben.

A: Wie, ich, die ich [...]

7. Recitativo, S (Isaac), A (Sara), T (Abraham), B (Diener); (bc)

B: Es kommt der Isaac, der euch so werte Sohn.

T: O Gott, so sieh herab, das Opfer ist bereit.

A: Wie Isaac, mein Sohn! Mein Trost und meine Freud'!

T: Ja, Isaac, drum lebe wohl. Ihr Diener aber macht, dass noch zu rechter Zeit
das Lasttier steh bereit.

Zwei aus euch folgen mir bis zu dem Opfer nach.

A. Ach Isaac, mein Sohn, ach, ach.

S: Mutter, Mutter.

A: O Name voll der Schmerzen.

Du warst mir sonstn süß,
jetzt dringst du mir zu Herzen.

S: Der Vater ruft mich. Wo ist er doch[?]

A: Hör, Isaac! Stärk mich, o Gott!

Ach, höre noch, steh still, ich fange an zu sterben.

Wie ist es mir!

S: Sei, Mutter, sei getrost, ich kehre wieder um zu dir;
ich geh' von dir ja nicht das erste Mal.

A: Doch dieses Mal[:]

8. Duetto, S, A

Largo (vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, trb 1, 2, bc)

A: O Sohn, du warest meine Lust, als ich dich hab' geboren.
wie quälest du jetzt meine Brust, o Sohn, du bist verloren.

S: O Mutter, lege ab dein Leid; ich will zum Vater gehen.

Ich bringe dir bald große Freud', was hilft dein ängstlich' Flehen.

A: O Sohn, o Herzensfreud'! S: Und dennoch weinst du.

A: O Sohn, o Herzensruh'!

S und A: Umarme mich, ich liebe dich, umarme mich.

A: So willst du dann erfüllen

S: Ich will's erfüllen,

A: des Vaters heil'gen Willen.

S: Ich will's erfüllen, jetzt in der Tat erfüllen,
und dennoch weinst du.

A: O Sohn, o Herzensruh'!

S und A: Umarme mich, ich liebe dich.

A: O Sohn, [...]

9. Recitativo, S (Isaac), A (Sara), B (Diener); (bc)

B: Das Lasttier steht bereit. Der Vater wartet schon
mit seinen Dienern nur auf seinen lieben Sohn.

S: Liebe Mutter! Lebe wohl.

A: Ach! Wie bin ich jetzt der Schmerzen voll.

10. Aria, S

[keine Tempobezeichnung] (vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, trb 1, 2, bc)

Ich geh' zum Vater hin,
doch teil' ich deinen Schmerzen
in meinem Herzen,
da ich entfernt bin.

11. Recitativo, A (Sara), B (Diener); (bc)

B: O welcher Schmerz! zerschlägt dein Herz[!]

A: Ach, diesen kann nur eine Mutter fassen.

Mein Sohn hat mich verlassen.

B: Wird wohl ein so betrübtes Herz, Gott nicht zuwider sein.

A: Ach nein, er weiß, dass dieser Schmerz nicht wider seinen heil'gen Willen,
dann diesen such' ich stets, in allem zu erfüllen.

12. Aria, A

Adagio, Schlußteil: *Largo dolce* (vl 1, 2, vla 1, 2, fag solo, bc)

Ich bete dich, o Gott, in meinem Jammer an.
Mich muntert alles auf, dich inniglich zu lieben.
Schenk' mir nur die Geduld, dass ich ertragen kann
die Qualen dieser Welt, die mich so sehr betrüben.
Sieh, ich gehorche dir in Demut, in Geduld;
verleihe ferner mir nur deine Gnad' und Huld.

13. Aria, B

Allegro spiritoso (vl 1, 2, vla 1, 2, cor 1, 2, bc)

Der Kummer, die Ängste verbittern das Leben
auf diesem gefährlich' und stürmischen Meer.
Wie reisende Fremdlinge sind wir umgeben
mit einem feindselig' und krieg'rischen Leben,
doch wollt ihr nicht ihren Fallstricken entgehen
beliebet die Beispiel' anheute zu sehen.
Dann ein so bewährtes und glänzendes Licht
betrüget euch irrende Wanderer nicht.

14. Recitativo, B; (bc)

Bedrängte⁴³ kommt herbei, ihr, die die Welt bekriegeret,
seht, wie Gehorsam und Geduld stets seine Feind' besieget.

15. Chorus, S, A, T, B

Largo (vl 1, 2, vla 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, bc)

Gehorsam, größte Zier der gottergeb'nen Seelen,
du Kleinod und Geschmuck der Tugenden vor Gott,
wir wollen dich anheut als unser Gut erwählen,
weil du nur uns versüßt den noch so bitteren Tod.
Der Wille ist fürwahr nur eine schlechte Gab',
wenn deine Vorsicht nicht das Wilde schnitte ab.
Du lehrst uns fernerhin,⁴⁴ wie man stets Gottes Willen
ganz und ohn' all Bemühn soll in der Tat erfüllen.

Pars Secunda

16. Recitativo accompagnato, A (Sara)

Largo (vl 1, 2, vla, bc)

Wo bleibt ihr Diener denn! mein Gott! Wie klopfet mir das Herze;
vielleicht ist es bereits um Isaac geschehen.
Ach Isaac, was gleicht wohl meinen Schmerzen.
Ich sehe dich als Opfer bluten;
dort treufft der rauchende Altar
annoch mit deinen roten Fluten.
O Unglück, dass ich dich zur Welt gebar.

⁴³ Stimme: „Bedrängte“, Partitur: „Beträggt“[!].

⁴⁴ Im S, Stimme bzw. Partitur: „führohin“ bzw. „führohlin“.

17. Aria, A

Vivace (vl 1, 2, vla 1, 2, bc)

Ihr wilde Einöden, die Hügel verlasset.
 Erbarmet euch meiner und weinet mit mir!
 Ach schweiget, ihr Diener, mein Sohn ist erblasset;
 vielleicht sind noch güt'ger die wildeste Tier'.

Ach steuret doch meinen so ängstlichen Triebe,
 mein Sohn ist geworden ein Opfer der Liebe.

Ihr wilde Einöden [...]

18. Recitativo, A (Sara), B (Diener); (bc)

B: Das Opfer, glaube ich, das ist nunmehr vollbracht.
 A: Ich weiß es schon, ach Gott, wie schmerzt es mich.
 Nun ist mein Sohn geschlacht'.
 B: Vielleicht ließ sich der Himmel noch erweichen,
 vielleicht hat Abraham von selbstem noch erlangt ein Zeichen.
 Ich hab' sie beide noch gesehen, den Moria-Berg aufwärts gehen.
 A: O wehe, o wehe.
 B: In einer Hand trug Abraham das Schwert,
 und in der anderen war das Feuer zu dem Herd.
 A: und Isaac[?]
 B: und Isaac, o Demut! trug die Last des Holzes den ganzen Berg hinauf.
 A: Ach, höre auf, vor Jammer stirb ich fast[!]
 B: Ich hätte gern die Last getragen,
 jedoch ich durfte nicht, ich durfte gar nichts sagen.

19. Aria, B

Adagio (vl solo, cor solo, vla 1, 2, bc)

Ich sahe, dass er war ein Mann der bittern Schmerzen;
 die Bürde, die er trug, lag mir auf meinem Herzen.
 Es lief der kalte Schweiß mir über's Angesicht
 aus Furcht, ob die Geduld der Last nicht unterliegt.
 Ich truge einen Teil von seinen herben Peinen;
 ich wollte helfen, doch ich konnte nicht vor Weinen.

20. Recitativo, S (Isaac), A (Sara), T (Abraham), B (Diener); (bc)

A: Ach, alles geht mir zu Herzen;
 erneure nicht mehr meine Schmerzen.
 B: Seht, Abraham, er kommt, hier ist er schon.
 A: Und wo, o Gott! Wo bleibt mein Sohn?
 Ich geh', ich geh' hinweg, ich stirb,
 o Isaac, mein Sohn!

S: Mutter, Mutter.

T: Bleib, wo gehst du hin?

S: O Mutter, Isaac, dein Sohn ist hier.

A: Bist du es auch mein Sohn!

S: Ich bin es, glaube mir, ich leid' kein Ungemach,
ach Vater, sieh; sieh, was bedeutet das?

Sie wird ganz tödlich schwach und sinkt voll kalten Schweiß zur Erd', halb tot und
blass.

T: Mein Sohn! Dies lass dich nicht betrügen,
ein Zufall ist es nur von unversehenem Vergnügen;
denn das, was wirken kann das Leid,
dies wirket auch die Freud',
denn Freud und Leid wirket einerlei,
drum lerne, liebster Sohn, dass nichts beständig sei.

21. Aria, T

Allegro assai, Teil 2: *Largo* (vl 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, bc)

Es ist die Welt ein ungestümes Meer,
wo Freud und Leid mit Unbeständigkeit
sich wälzen hin und her.

Es ist die Welt so bitter und verworren,
dass Vielen besser wäre, sie wären nicht geboren.

Es ist die Welt so seltsam in den Freuden,
dass auch das Glücke nur, dass auch das Glücke selbst uns öfters macht zu leiden

Es ist die Welt [...]

22. Recitativo, S (Isaac), A (Sara), T (Abraham); (bc)

S: Ach Mutter, fange an zu leben.

A: Ja doch, von Neuem lebe ich, und könnte ich wohl sterben,
mein Auge sieht ja dich. Wer sagt mir wie es dir ergangen[?]

T: Das Opfer war bereit', doch noch zu rechter Zeit, eh ich den Streich hab angefangen,

A: Ich zittre, wie ist es doch gelungen[?]

T: Das Schwert, das hatt' ich schon in die Höh' geschwungen,
da kam ein' Stimm', die also zu mir ruft:

Halt ein, halt ein, Abraham, halt ein, streck deine Hand nicht aus,
verschone diesen Knaben! Jetzt hab ich schon erfahren,
dass du sehr fürchtest Gott, der alles reich belohnet,
indem du deinen eingeboren Sohn um meinet Willen nicht verschonet.

A: O Himmel, o Wunder, o Vergnügen[!]

T: Ich ließ das Opfer liegen,
gefesselt noch an Händ' und Füß',
weil ich vor Zittern konnt' die Knoten nicht aufbringen,
bis nach gelegter Angst die Kräften nun anfangen,

ich gab ihm unter tausend Tränen viel' süße Liebesküß'.
 Ich werde noch aufs neu von der Erzählung schwach,
 drum fahre fort, mein Sohn, erzähle du die Sach'.
 S: Wir sahen ohngefähr, der Schöpfer aller Dinge
 hat es so vorgesagt, wie dass ein Widder fast
 an Dornesträuchen hinge,
 der Vater griffe ihn, er wurd' statt mir geschlacht'.

23. Aria, S

Allegro moderato (vl 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, bc)

Diese Ehr' war mir verheißen;
 ich beneide deinen Tod.
 dennoch werd' ich⁴⁵ allzeit preisen
 dein Verhängnis, großer Gott.
 Weilen du mir hast⁴⁶ gegeben
 nach⁴⁷ dem Tod ein neues Leben.
 So erlaube du auch mir,⁴⁸
 dass ich lebe wegen dir.

24. Recitativo, S (Engel), T (Abraham); (bc)

T: Was sehe ich! Staunt, schweig! Der Himmel öffnet sich.
 S: Abraham, Abraham! Dieweil du das getan
 und hast deinen⁴⁹ eingebornen Sohn um meinetwillen nicht verschonet,
 so höre nun, wie dich dein Gott belohnet,
 gleichwie die Sonn'⁵⁰ am Firmament, so wie der Sand am Meer,
 so will ich dich vermehren.
 Die ganze Welt soll deinen späten Samen ehren.
 Gesegnet seist du mir und wenn dein Lebensend' dich einst zu deinen Vätern bringet,
 so wird doch dein Geschlecht, dem Kampf und Streit gelinget,
 in Glück und Ruh' der Feinde Tor besitzen
 in dem, der von dir kommen wird, wird alles Volk der Erden
 gesegnet werden.
 Der unfehlbare Gott hat selbst darauf geschworen,
 dieweil du seiner Stimm' so schnell gehorsam bist.

⁴⁵ Bei der Wiederholung „werde“ statt „werd' ich“.

⁴⁶ Bei der Wiederholung „doch“ statt „hast“.

⁴⁷ Bei der Wiederholung „statt“ statt „nach“.

⁴⁸ Bei einer der Wiederholungen „Doch erlaube nur auch mir“.

⁴⁹ In Partitur und Stimme „deines“.

⁵⁰ So in Partitur und Stimme; nach Metastasio wie nach dem Bibeltext müßte hier eigentlich „Stern[e]“ stehen.

25. „Accompagnement“,⁵¹ T (Abraham)

Largo (vl 1, 2, vla 1, 2, bc)

Mein Schöpfer, bin ich dann nur pur zum Glück geboren[?]
O ewiger Gott! Ich merk' es wohl,
Herr, du bist wunderbar, du bist geheimnisvoll.
Ja, ja, ich bin entzückt in die zukünft'ge Zeiten:
Ich sehe deinen Sohn auf jenem Berge leiden.
Dort steht der Kreuzaltar mit andrem Blut besprengt,
seht den allmächt'gen Sohn den großen Geist aufgeben.
Seht! Wie er noch im Tod die Felsenstein' zersprengt.
Die Gräber öffnen sich, die höchsten Berge beben.
Die Sonn' verdunkelt sich, ja alles leidet Not.
Ja, ja, ich fasse es, Herr! Schöpfer Zebaoth!

26. Chorus ultimus,⁵² S, A, T, B

Jubila (vl 1, 2, vla 1 and 2 unisono, cor 1, 2, clno 1, 2, timp, bc)

O längst erwünschter Tag, o Tag der uns ergötzet,
o Tag der unsre Schuld mit höchstem Wert ersetzt,
die Opfer hat bereit' uns Gottes Gütigkeit
und tat zugleich genug auch der Gerechtigkeit.
O Tag, o allerhöchstes Gut,
o Tod, o unbeflecktes Blut,
o Opfer, du hast uns gegeben
als Toten das erwünschte ewig Leben.

⁵¹ Im Tenor zusätzlich „Arioso“.

⁵² Im Canto: „Chorus, Jubila der Engel“.



Abbildung 1.
D-NUEtB, 254. Gottlob Herrer, *Isaac*; Partitur, Titeletikett

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, it is titled "Sinfonia" and "Gottlob Harrer". The score is arranged in systems. The upper systems contain vocal parts: "Soprano", "Alto", "Tenor", and "Bass". Below these are the woodwinds: "Flute", "Oboe", "Clarinet", and "Bassoon". The string section includes "Violin I", "Violin II", "Viola", "Cello", and "Bass". The notation is dense with notes, rests, and various musical symbols. In the lower half of the page, there are four systems of rhythmic notation, each consisting of a staff with a series of vertical lines and numbers (1-11) indicating the duration of notes. This appears to be a rhythmic exercise or a specific notation system used by the composer.

Abbildung 2.
D-NUEtB, 254; Partitur, Anfang der Sinfonia

" Index
Über die, in dieser Partitur
enthaltenen Arien und Recit.

Arien.		Recit.	
Canto.	No. pag.	No.	pag.
Canto.	23. 38	2. Oboe. 2. Violon. ex D.	C. et T. — 1. — 8
Alto.	12. 47	Fagott. bis. 2. Violon. 2. Cornu. ex F.	C. et T. — 3. — 17.
Alto.	17. 65	2. Violon. 2. Mol.	Alt. T. et B. — 5. — 27.
Tenor.	2. 11.	2. Violon. 2. Mol.	C. A. T. et B. — 7. — 37.
Tenor.	4. 19.	2. Cornu. 2. Violon. die	C. et B. — 9. — 44.
Tenor.	21. 79.	2. Oboe. 2. Violon. 2. Cornu. G.	A. et B. — 11. — 47.
Basso.	13. 51.	2. Cornu. 2. Violon. 2. Mol.	Basso — 14. — 57.
Basso.	19. 73	Violon. Solo. 1. Cornu. 2. Violon. die	Alto. Largo. — 16. — 63.
<u>Quetto.</u>			A. et B. — 18. — 72.
Alto et Ten.	6. 29.	2. Cornu. 2. Flaut. Travi. 2. Violon. Do	C. A. T. et B. — 20. — 78.
Canto et Alto.	38.	2. Tromb. 2. Flaut. Travi. 2. Cornu. C.	C. et T. — 22. — 87.
Chor. Largo.	15. 58.	2. Cornu. 2. Fl. Tr. Do	C. et T. — 24. — 93.
Chorus.	26. 97.	2. Cornu. 2. Clar. 2. Tympan.	Accomp. T. — 25. — 94.

Abbildung 3.
D-NUEtB, 254; Partitur, Index

Andacht zwischen Gottesdienst und Konzert Zu den doppelhörigen „Heilig“-Kompositionen von Carl Philipp Emanuel Bach und Diedrich Christian Aumann

Von Inken Meents (Kiel)

Die Aufmunterung, welche das musikalische Publicum mir durch die gute Aufnahme meines Choral-Buchs sowohl, als einer kleinen vor einiger Zeit erschienenen Cantate hat angedeyhen lassen, flößet mir den Muth ein, daß ich mich erkühne, mit einem größeren Werke ans Licht zu treten. Diese Aufmunterung war mir bey dem Schritt, den ich jetzt wage, um desto nöthiger, da ich mit einem unserer Meister, mit einem nunmehr verewigten *Bach*, eine gleiche Laufbahn betrete. Sein Heilig gehöret unter die Meisterwerke, die seinen Namen unvergeßlich machen werden.¹

Der Komponist, dessen „Heilig“ (BR-CPEB F 77/Wq 217) hier als Meisterwerk bezeichnet wird, ist niemand anderes als der Hamburger Kapellmeister Carl Philipp Emanuel Bach. Mit der Veröffentlichung eines „größeren Werkes“ stellt sich der Kirchenmusiker und Komponist Diedrich Christian Aumann in die Reihe der Bach-Bewunderer. Zu Aumanns Leben und Wirken sind kaum Details überliefert. Aus den Vorworten der Notendrucke und einigen knappen Lexikoneinträgen ergibt sich nur, daß er von 1751 bis 1814 lebte, Hilfs-Organist (Organist adjunctus) und später Organist der heiligen Dreieinigkeitskirche in St. Georg in Hamburg war und einige Kompositionen sowie ein Choralbuch publiziert hat.² Im Vorwort seiner Ausgabe vergleicht Aumann sein „Heilig“ mit dem Bachs, auch wenn von einer „gleichen Laufbahn“ nicht die Rede sein kann. Trotz des unterschiedlichen Bekanntheitsgrades der beiden Komponisten können bezogen auf ihre Biographie, ihr Wirkungsfeld, ihre Werke und ihr Verhältnis zu Gottesdienst, Andacht und Konzert Parallelen gezogen werden, die veranschaulichen, wie sich die Kirchen- und Konzertmusik gegen Ende des 18. Jahrhunderts gegenseitig beeinflussten und weiterentwickelten.

¹ D. C. Aumann, *Oster-Oratorium mit einem doppelt Heilig*, im *Klavierauszuge*, Hamburg 1789, Vorbericht, [S. 3] (Hervorhebung original).

² Vgl. ebenda und die biographischen Artikel in J. G. Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniß der jetzt lebenden Teutschen Künstler*, Bd. 1, Lemgo ²1808, S. 23; Gerber NTL, Bd. 1, Sp. 183 f.; G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, S. 330–331; A. Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexicon*, (³1871), S. 20; *The Macmillan encyclopedia of music and musicians*, hrsg. von A. E. Wier, London 1938, S. 82. Im Nachtrag des Choralbuchs von 1803 wird Aumann als Organist, in den erhaltenen Drucken von 1787 und 1789 noch als „Organist adjunctus“ bezeichnet.

Zwischen der Publikation des Choralbuchs und der des Nachtrags³ komponierte Aumann ein Oster-Oratorium, das er zehn Jahre nach der Veröffentlichung von Bachs „Heilig“ (1779) und nur knapp einen Monat nach Bachs Tod im Januar 1789 (Datum der Vorrede) drucken ließ. In das Oratorium ist ein doppelchöriges Heilig integriert, auf das sich Aumann in dem eingangs zitierten „Vorbericht“ bezieht und das er mit dem doppelchörigen Werk Bachs in Verbindung bringt.⁴ Allerdings will er seine Komposition nicht als bloße Nachahmung verstanden wissen; im Vorbericht heißt es dazu:

Eines finde ich, ehe ich diesen Vorbericht endige, noch zu erinnern. Das Heilig des verewigten Herrn Capellmeisters *Bach* verdient zwar in den Händen eines jeden Musikers von Profeßion sowohl, als Dilettanten zu seyn; aber ich kann versichern, daß ich es noch zur Zeit nicht besitze, und mein Grund war, damit ich nicht unvermerkt und ohne mein Wissen meine Arbeit mit den Gedanken dieses großen Tonkünstlers schmücken, und das traurige Schicksal der äsopischen Krähe haben möchte.

Aumann kannte das „Heilig“ von Bach, wenn auch nicht vom Studium der Partitur so doch vom Hören,⁵ und hatte somit eine konkrete Klangvorstellung. Wie hat also Aumann das „Heilig“ im Vergleich zu Bach gestaltet?

So wie Bach sein Werk zunächst in die Mitte seiner Bearbeitung von J. S. Bachs Michaelis-Kantate „Es erhub sich ein Streit“ (BWV 19) einfügte, hat auch Aumann sein Stück in ein größeres Werk integriert. Beide Werke sind also vom Ursprung her an einen liturgischen Anlaß gebunden. Auch bei Au-

³ *Choral-Buch für das neue hamburgische Gesangbuch*, Hamburg 1787; *Nachtrag von Melodien für das Hamburgische Gesangbuch, als Anhang zum Choralbuch*, Hamburg 1803. Zu den Choralbüchern bereite ich derzeit eine separate Studie vor („*Erweckung und Unterhaltung der Andacht“ im Gottesdienst und Konzert. Choräle und Litaneien von C. P. E. Bach und D. C. Aumann*).

⁴ Obwohl Aumann in der Dreieinigkeitskirche in St. Georg tätig war, wo der Text des Heilig (Jesaja 6,3) das Turmportal als Inschrift zierte, scheint er das von Georg Philipp Telemann zur Einweihung dieser Kirche im Jahr 1747 komponiertes „Heilig“-Oratorium nicht gekannt zu haben. Im Vorbericht sagt er zumindest, daß sonst bisher kein derartiges Werk außer dem von Bach existiere – vielleicht sah er als Besonderheit tatsächlich die doppelchörige Faktur an. Zu den Kompositionen von Bach und Telemann siehe W. Hirschmann, *Zweimal „Heilig“ – Bach in Hamburg und das Vorbild Telemanns*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und Hamburg. Generationenfolgen in der Musik, hrsg. von T. Janz, K. Kirsch und I. Rentsch unter Mitarbeit von I. Meents, Hildesheim 2017 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. 97.), S. 85–97; siehe auch: *Georg Philipp Telemann: Musiken zu Kircheneinweihungen*, hrsg. von W. Hirschmann, Kassel 2004 (Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke. 35.), S. VIII–XXI.

⁵ Leider gibt es hierfür keine Belege; Aumanns Würdigung von Bachs „Heilig“ deutet allerdings auf eine intime Vertrautheit mit dem Werk. Die folgenden Ausführungen werden diesen Eindruck bekräftigen.

mann nimmt das „Heilig“ dramaturgisch einen großen Abschnitt in der Mitte des ersten Teils ein:

Abschnitt	Textanfang	Vokal- besetzung	Tempo	Takt- art	Tonart	Instrumente/ Vortrag
Coro	Halleluja!	Chor	Allegro	C	D-Dur	
[Arie mit] Choral	Singt, singt	Alt oder Sopran	Andante	C	D-Dur	Flöte
	Wir jauchzen	Chor				a cappella
Aria	Dir jauchzen	Baß oder Sopran	Andante	2/4	G-Dur	Violine
Heilig	Heilig ist unser Gott	Chor der Engel und Chor der Völker	Adagio – Allegro	C	E-Dur, A-Dur, b-Moll, D-Dur	a cappella – Chor, Violinen, Generalbaß
Rezitativ	Erstande- ner!	Sopran		C	G-Dur	Generalbaß
Duetto	Der Mittler	Sopran und Baß	Allegretto	3/4	A-Dur	Violinen
Accomp.	Du Welt	Baß	Adagio	C	D-Dur	Violinen
Choral	Jesus Christus	Chor		C	D-Dur	a cappella

Bachs Neuerung war das Einfügen eines größeren doppelchörigen Abschnitts im Zentrum der Kantate seines Vaters, um so die stringente Abfolge von Rezitativen und Arien zu unterbrechen und vor allem räumlich-klanglich zu erweitern. Zudem ersetzte er die originalen Arien der Kantate durch zwei entsprechende Sätze von Georg Anton Benda. C. P. E. Bachs Fassung von BWV 19 sah 1776 formal wie folgt aus:⁶

1. Coro (Tutti) – „Es erhub sich ein Streit“ (J. S. Bach)
2. Rezitativ (Baß) – „Gottlob! der Drache liegt“ (J. S. Bach)
3. Aria (Tenor) – „Lobe, mein Gemüte“ (G. A. Benda)

⁶ Vgl. U. Leisinger, „*Es erhub sich ein Streit*“ (BWV 19). *Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken*, BJ 1999, S. 105 bis 126, sowie P. Corneilson, *Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von Carl Philipp Emanuel Bachs „Heilig“*, BJ 2006, S. 273–289.

4. Rezitativ (Tenor) – „Was ist der schnöde Mensch“ (J. S. Bach)
5. Aria (Sopran) – „Herr, wert, daß Scharen“ (G. A. Benda; später ersetzt durch Ariette von C. P. E. Bach)
6. Doppelchöriges Heilig (C. P. E. Bach)
7. Rezitativ (Sopran) – „Laßt uns die Engel lieben“ (J. S. Bach)
8. Choral (Tutti) – „Laß dein Engel mit mir fahren“ (J. S. Bach)

Zwischen dem „Heilig“ und dem Schlußchoral befindet sich bei Bach nur noch ein Rezitativ, während bei Aumann zwischen „Heilig“ und Schlußchoral ein Rezitativ sowie ein Duett und ein *Accompagnato* erklingen. Das „Heilig“ hat bei Bach also größeren Anteil an der Finalwirkung, während der parallele Satz bei Aumann den Mittelpunkt des Werks bildet. Insgesamt aber ist das „Heilig“ in Aumanns Oratorium der prominenteste Satz; dies unterstreichen auch die Hervorhebung und der direkte Bach-Bezug im Titel des gedruckten Klavierauszugs („mit einem doppelt Heilig“). Und so kann es wie bei Bach auch als ein eigenständiges Werk betrachtet werden.

Die Motivation für das Einfügen des doppelchörigen „Heilig“ ist bei Bach neben der Erneuerung und Aufwertung der Kantate programmatischer Art: Im Text von Johann Sebastian Bachs Arie „Bleibt, ihr Engel“ (BWV 19/5) wird ein „großes Heilig“ erwähnt. Sein Sohn griff diesen Gedanken auf, tauschte den Satz gegen eine Arie von Benda aus, bei der die letzte Zeile „Die Engel und Völker jauchzen dir“ heißt, und fügte anschließend das „große Heilig“ ein, welches die „Engel und Völker jauchzen“ sollen. Das Geschehen wirkt wie eine konzertante Szene, in der etwas erst diegetisch angekündigt und daraufhin mimetisch ausgeführt wird. Verstärkt wird diese Wirkung durch das einstimmig gesungene Choralzitat in den Takten 115–155, das wie eine ebenfalls mimetische, selbstreflexive Anspielung auf einen innerhalb des Werks sich vollziehenden Gottesdienst erscheint, bei dem der Chor die Rolle der Gemeinde einnimmt. In die episch-lyrische Textstruktur der Kantate wird so eine vom *Diegesis*-Konzept abweichende Episode eingestreut, die wie ein gottesdienstliches Musizieren innerhalb der Gottesdienstmusik erscheint im Sinne einer „mise en abyme“, einer inneren Spiegelung des Äußeren.⁷

Aus diesem *Mimesis*-Konzept entsteht bei Bach eine Szene, die den Geist der Aufklärung in sich trägt. Im Zuge der Aufklärung setzten sich auch in der Religion ein Individualismus-Denken und verstärkte Selbstreflexion durch. Die Privatandacht als eine von der Kirche unabhängige Form der Religions-

⁷ Siehe hierzu auch W. Steinbeck, *Musik über Musik. Zur Selbstreflexion in der europäischen Kunstmusik*, in: *Selbstreflexion in der Musik/Musikwissenschaft*, Kongressbericht Köln 2007, hrsg. von W. Steinbeck, Kassel 2011 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. 16.), S. 9–26, und S. Oechsle, *Selbstreferenz und Selbstreflexion in der Musik*, ebenda, S. 95–116.

ausübung gewann an Wichtigkeit (vergleiche die Bedeutung von Gellerts Liedern oder von Klopstocks *Messias* für die private Andacht).⁸ Somit konnte die Andacht auch außerhalb der Kirche stattfinden – zu Hause, aber auch in einem Konzertsaal. Das zeigt sich unter anderem daran, daß sich geistliche Kantaten und Oratorien von kirchenmusikalischen zu konzertanten Werken entwickelten. Zudem wurde es möglich, über die Andacht zu reflektieren, und sie konnte rational oder künstlerisch thematisiert werden.⁹ Die Andacht wird bei Bach durch ein konzertierendes Prinzip, die andächtig-erhabenen, simplen Stilmerkmale (Harmonie-, Besetzungs- und Dynamikwechsel) und das Choral-Zitat gewissermaßen innerhalb der Andacht selbst thematisiert. Damit wurde die Andacht in die Konzertsäle transportiert, in denen das „Heilig“ später dann tatsächlich als eigenständiges, liturgisch losgelöstes Werk ohne die umgebenden Rezitative, Arien und Choräle, aber weiterhin mit der diegetischen, von C. P. E. Bach neu komponierten „Ariette als Einleitung“ häufig aufgeführt wurde.¹⁰ Daß das Publikum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch weltliche Musik „andächtig“ hörte und tiefere Empfindungen und Rührung sowohl bei geistlicher als auch bei weltlicher Musik zunehmend eine Rolle spielten, ist anhand zahlreicher Selbstzeugnisse nachweisbar.¹¹ Dieses

⁸ Vgl. die Abschnitte „Bürgerlichkeit und Musik“ und „Die Ode ... ist Monologe“ und „Heilige Musik“ bei L. Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. 24.), S. 12–52 und 313–413. Auf S. 404 ff. wird Bachs „Heilig“ und die Andacht diskutiert. Lütteken spricht hier von einer „Loslösung von jeder gleichsam szenischen Imagination“ und fährt fort: „Es ist der erste Versuch, das Erhabene [...] allein mit den Mitteln der Musik“ [zu konstituieren]. Die „szenische Imagination“ existiert meines Erachtens aufgrund der Diegesis-Komponente bereits in der Ariette; sie öffnet den von Lütteken beschriebenen Raum der Loslösung und des Erhabenen durch die Musik allein (Mimesis), ja thematisiert und reflektiert diese Neuerung sogar.

⁹ Vgl. hierzu C. Bergkemper, *Religiosität im Zeitalter der Aufklärung. Die „private Religion“ der Margarethe E. Milow (1748–1794)*, Saarbrücken 2007.

¹⁰ Vgl. hierzu K. Kirsch, *Die „Passions-Cantate Die letzten Leiden des Erlösers“ von Carl Philipp Emanuel Bach. Bürgerliche Passionsmusiken in Hamburg in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen Konzert und Gottesdienst*, in: *Religion und Aufklärung*, hrsg. von A. Beutel und M. Nooke, Tübingen 2016 (Colloquia historica et theologica. 2.), S. 365–378, besonders S. 372–374. Mit dieser Thematik haben Prof. Dr. Kathrin Kirsch und die Autorin sich auch im Rahmen des DFG-Projekts „Carl Philipp Emanuel Bachs konzertante geistliche Chorwerke. Musik, Poetik und bürgerliche Andacht in der norddeutschen Aufklärung“ beschäftigt.

¹¹ Siehe zum Beispiel W. G. Georgi (*Erinnerungen an Hamburg. Aus den Papieren des armen Mannes von Gutbronn; mit Ansichten von Landhäusern und Garten-Parthien*, Leipzig 1803, S. 35–36.) und G. F. Schumacher (*Genrebilder aus dem Leben eines siebenjährigen Schulmannes*, Schleswig 1841, S. 139).

emotionale Erleben, das im Gottesdienst sonst oft durch das aktive Singen von Chorälen verstärkt wurde, fand beim Zuhörer nun passiv statt.

Wenn Bach und Aumann gegen Ende des 18. Jahrhunderts mehrchörig komponierten, standen sie einerseits in einer langen Traditionslinie, griffen andererseits aber einen Stil auf, der zu ihrer Zeit weniger präsent war. Der Rückgriff kann also als bewußte Entscheidung für diese historische Satztechnik gewertet werden, mittels derer das zeitgenössische Ideal der Einfachheit in einem aufwendigen feierlichen Satztyp passend umgesetzt werden konnte. Die Mehrchörigkeit erzeugt mittels ihrer schlichteren Satzstruktur, die wiederum zu dem im späten 18. Jahrhundert vorherrschenden Simplitätsgedanken paßt, und ihrer besonderen Klangwirkung das Bedürfnis, still zuzuhören, was wiederum eine andächtige Stimmung fördert.

Aumanns Konzept ähnelt auf den ersten Blick demjenigen Bachs: Auch er verwendet die Mehrchörigkeit sowie besetzungstechnische und dynamische Kontraste zwischen den Chorgruppen als Gestaltungsprinzip. Der Text des Oratoriums stammt von Johann Heinrich Röding, in dessen Gedichtband von 1783 sowohl Bach als auch Aumann als Subskribenten genannt sind.¹² Nach seiner Disposition wird der zentrale Satz des Oratoriums wie folgt vorbereitet:

Schluß der Arie mit Choral

Wir jauchzen dir, Geopferter, in deinem Heiligthum!
Dich preisen aller Himmel Heer, und singen deinen Ruhm.

Aria

Dir jauchzen, Erstandner, die Himmel zum Preise,
Dir tönet der Cherub erhabner Gesang
Dir singen in unser[e]m niederen Kreise,
die Seelen der Menschen und stammeln dir Dank.¹³

Heilig

Heilig ist unser Gott, der Herr Zebaoth.

Chor der Engel

Heilig ist unser Gott.

Chor der Völker

Heilig, heilig ist unser Gott.

¹² Vgl. J. H. Röding, *Vermischte Gedichte für jugendliche Leser*, Hamburg 1783, S. [11]. Diese Information ist für die Erforschung der Hamburger Wirkungskreise von Bach und Aumann relevant. Auch Bach vertonte Liedtexte von Röding, etwa dessen Gedicht „An die Natur“ (vgl. C. P. E. Bach, *Neue Lieder-Melodien nebst einer Kantate zum Singen beym Klavier*, Lübeck 1789).

¹³ In der dritten Zeile der Arie steht im Klavierauszug „unserm“, doch würde zum daktylischen Rhythmus der entsprechenden Versfüße „unserem“ besser passen.

Chor der Engel

Heilig ist unser Gott, der Herr Zebaoth.

Chor der Völker

Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth.

Beide Chöre

Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth!

In der Aria vor dem „Heilig“ wird wie bei Bach darauf hingewiesen, daß die Engel und die Völker Gott preisen. Aumann schiebt jedoch schon in der vorangehenden Arie eine a cappella vorgetragene Lobpreisung in Form eines Chorals ein („Wir jauchzen dir, Geopferter“), wodurch das „Heilig“ zwar wie bei Bach diegetisch motiviert erscheint, die Gottesdienst-Mimesis aber verdoppelt wird, diesmal in einem größeren Rahmen. Von dieser choralartigen Gestaltung des vorgeschalteten Abschnitts läßt sich eine direkte Verbindung zu den beiden „choralmäßigen“ Passagen innerhalb des „Heilig“ und zu dem Choral am Ende des ersten Teils ziehen.

Aumanns „Heilig“ hat folgende zehnteilige Struktur:

	Vokalbesetzung	Tempo	Dyna- mik	Tonart	Instrumente/Vortrag
1.	Chor der Engel	Adagio	<i>pp</i>	E-Dur	a cappella
2.	Chor der Völker	Allegro moderato	<i>ff</i>	A-Dur	Streicher, B.c.
3.	Chor der Engel	Adagio	<i>pp</i>	Es-Dur/ b-Moll	Streicher, B.c. / dann a cappella
4.	Chor der Völker	Allegro	<i>ff</i>	h-Moll	Streicher, B.c.
5.	Chor der Engel	Adagio	<i>pp</i>	Cis-Dur	a cappella
6.	Chor der Völker	Allegro	<i>ff</i>	D-Dur/ A-Dur	Streicher, B.c.
7.	Chor der Engel	„Choral- mäßig“		D-Dur	„ohne Begleitung“
8.	Chor der Völker		<i>ff</i>	D-Dur	Streicher, B.c.
9.	Chor der Engel	„Choral- mäßig“		D-Dur	„ohne Begleitung“
10.	Beide Chöre		<i>ff</i>	D-Dur	Streicher, B.c.

Mit der Bezeichnung „choralmäßig“ ist bei Aumann stets ein a cappella gesungener Abschnitt („ohne Begleitung“) mit syllabischer Wortverteilung und homophoner Satztechnik gemeint. Homophon geführte Passagen gibt es jedoch auch in den anderen Chorpartien, nur finden sich dort zusätzlich polyphone, melismatische und meist instrumental begleitete Abschnitte. Insgesamt ist der Chor der Engel durch leisen (*pianissimo*), wenig bis gar nicht instrumental begleiteten, größtenteils vierstimmigen Chorgesang charakterisiert, der Chor der Völker ist hingegen laut (*fortissimo*) und mit verzierten, stärker rhythmisierten, schnellen Läufen in den Violinen und mit einer Generalbaß-Begleitung ausgestattet.

Beispiel 1 a: D. C. Aumann: „Heilig“, 2. Abschnitt des Chors der Völker

The image shows a page of a musical score for a choir. The page is numbered '16' in the top left corner. The title 'Heilig' is written at the top. The score is for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'ff'. The music features complex rhythmic patterns and melismas, particularly in the violin part. The score is numbered '16' in the top left corner.

Beispiel 1 b: D. C. Aumann: „Heilig“, 3. Abschnitt des Chors der Engel



Dadurch entstehen blockhafte Klangabschnitte, die durch alternierende Tempi und Tonartenwechsel deutlich hervorgehoben werden. Am Ende vereinen sich die beiden Chöre. Diese Gestaltungsweisen sind mit denen Bachs vergleichbar:

Textanfang	Vokalbesetzung	Tempo	Dyna- mik	Takt- art	Instrumente
Ariette Herr, wert, daß Scharen	Alt	Allegretto	[p]	2/4	Streicher
Heilig ist Gott	Chor der Engel	Adagio	<i>p</i>	C	Streicher, B.c. des 1. Chores, ohne Orgel und Fagott
	Chor der Völker		<i>f</i>		Volles Orchester des 2. Chores

Textanfang	Vokalbesetzung	Tempo	Dyna- mik	Takt- art	Instrumente
	Chor der Engel		<i>p</i>		Streicher, B.c. des 1. Chores, ohne Orgel und Fagott
	Chor der Völker		<i>ff</i>		Volles Orchester des 2. Chores
der Herr Zebaoth	Chor der Engel		<i>p</i>		Streicher, B.c. des 1. Chores, ohne Orgel und Fagott
	Beide Chöre		<i>ff</i>		Orchester 1 und 2
Alle Lande	Chor (Fuge)	Allabreve moderato		2/2	Orchester 1 und 2
Herr Gott	Chor der Engel (Choral-Zitat)				Orchester 1
	Chor der Völker (Choral-Zitat)				Orchester 2
Alle Lande	Chor der Engel				Orchester 1
	Chor der Völker				Orchester 2
Heilig ist Gott	Chor der Engel				Streicher, B.c. des 1. Chores, ohne Orgel und Fagott
Alle Lande	Chor der Völker				Orchester 2
Heilig ist Gott	Chor der Engel				Orchester 1
Alle Lande	Chor der Völker				Orchester 2
	Chor der Engel				Orchester 1
	Chor der Völker				Orchester 2
Seiner Ehre	Beide Chöre		<i>[f]</i>		Orchester 1 und 2

Wie Aumann arbeitete auch Bach die mehrhörige Anlage durch dynamische und besetzungstechnische Kontraste heraus: Die Dynamik reicht von piano bis fortissimo und eine kleinbesetzte Orchestergruppe wechselt mit einer großen ab. Allerdings betonte Bach auch in den stärker instrumental besetzten Ab-

Beispiel 3: C. P. E. Bach: Beginn des *Heilig*, T. 1–7¹⁵

Vergleicht man die Anfänge der „Heilig“-Kompositionen miteinander, wird erkennbar, daß Bach in den beiden ersten siebentaktigen Adagio-Phrasen drei dynamische Wechsel notiert (piano – forte – piano), Aumann sogar fünf und zusätzlich einen Takt *decrescendo*. Außerdem formuliert er insgesamt nuanciertere Angaben (pianissimo – mezzoforte – [*decrescendo*] – piano – forte – piano); dieser Abschnitt ist vergleichbar mit den Takten 69 bis 75 bei Bach. Wurde diese differenzierte Dynamik von den Zuhörenden bemerkt? Georg Bendas Beschreibung der Dynamik des Bachschen „Heilig“ zeigt, daß dieser sogar stärkere dynamische Feinheiten wahrnahm, als sie in den Noten stehen: „Die Engel fangen *pianissimo* [eigentlich piano] an zu singen: Heilig ist Gott, wobey das *Crescendo* doch nur bis *Mezzo forte* [eigentlich forte, kein notiertes *crescendo*] und hernach das *Calando* [nicht notiert] vortrefflich beobachtet wird.“¹⁶ Die Dynamik muß große Wirkung gehabt haben. Bach gab diesen Brieftext für den Pränumerationsaufruf an die Zeitungen, so daß anzunehmen ist, daß er diesen Beschreibungen zustimmte. Auch der Rezensent von Aumanns Werk übernahm diese dynamische Deutung: „Der Chor

¹⁵ Siehe auch die Faksimileausgabe von Originaldruck (C. P. E. Bach, *Heilig, mit zwey Chören und einer Ariette zur Einleitung*, Hamburg 1779) und Autograph (A-Wn, Mus. Hs. 15517) in CPEB: CW V/6.

¹⁶ Siehe LBB 4 (B. Wiermann, 2000), Nr. II/60 (S. 223).

der Engel fängt *Adagio* und *pianissimo* aus *E dur* an, eben so wie bey Bach [dort eigentlich piano]¹⁷.

Bach und Aumann haben mit ihren doppelchörigen Kompositionen des „Heilig“ eine mit alten Mitteln neu umgesetzte Klangästhetik geschaffen, in der ein dynamisch differenziertes, harmonisch vielfältiges und verständlich strukturiertes Konzertieren zur Förderung von tief empfundener Andacht im Vordergrund steht. Die aus dem liturgischen Kontext erwachsenen Werke werden so für das Konzertwesen verwendbar, ohne ihre kirchenmusikalische Ästhetik aufzugeben.¹⁸ Die geistliche Musik gewinnt damit neue stilistische Facetten und eine neue Reichweite. In der Verknüpfung und Nachbildung dieser Darbietungssituationen liegt die – von Bach und Aumann erkannte – historiographische Wirkmächtigkeit, die die beiden Komponisten hoffen ließ, „dauerhafte“ Kunstwerke geschaffen zu haben.

¹⁷ LBB 4, Nr. V/31 (S. 539); Hervorhebung original.

¹⁸ Aumanns „Heilig“ wurde wohl schon vor der Drucklegung in Konzerten aufgeführt; vgl. den Vorbericht zum Klavierauszug von 1789 (wie Fußnote 1).

KLEINE BEITRÄGE

„Chi in amor ha nemica la pace“ – Ein Arientext und seine Rezeption

Im Oktober 1714 fanden am Hamburger Opernhaus nach einer längeren Schließung wieder Aufführungen statt. Die Spielzeit begann mit dem „Heroischen Schäfer-Spiele“ *L'inganno fedele*, dessen Libretto der Schriftsteller und Dramatiker Johann Ulrich König (1688–1744) verfaßt hatte und zu dem Reinhard Keiser (1674–1739) die Musik schrieb.¹ Keiser war seinerzeit Kapellmeister am hinter der nördlichen Häuserzeile des Hamburger Gänsemarktes gelegenen Opernhaus. König übernahm in seine Dichtung zwei italienische Arien und eine Kantate: „Per compiacerti, ô cara“ (I,4; Sireno) entstammt einem dem Altkastraten Francesco Ballerini (um 1655/60?–1734) zugeschriebenen Drama pastorale mit dem Titel *Il trionfo dell'amicizia e dell'amore* (Wien, 1711). In der von dem kaiserlichen Theorbisten Francesco Bartolomeo Conti (1681–1732) komponierten Wiener Schäferoper hatte Ballerini selbst diese Verse in der Partie des Tirsi (II,7) gesungen. „Se vivo in tante pene“ (II,7) entnahm König der Oper *La monarchia stabilita* (Düsseldorf, 1703); dort erklang die Arie in der vierten Szene des ersten Aktes.² Das Libretto zu dieser Oper schrieb Giorgio Maria Rapparini (1660–1726), der in Düsseldorf offiziell als Sekretär für die französische Korrespondenz und als Hofpoet engagiert war. Die Musik steuerte der kurpfälzische Hoforganist und Hofkapellmeister Johann Hugo von Wilderer (1670/71–1724) bei, dessen Missa in g-Moll Johann Sebastian Bach sich eigenhändig abschrieb. Rapparinis Libretto „La monarchia stabilita“ diente Johann Ulrich König auch an anderer Stelle als Reservoir für italienische Arientexte.³ Nach

¹ [J. U. König], *L'INGANNO FEDELE*, | *Oder: | Der getreue Betrug. | In einem | Heroischen Schäfer-Spiele | Auff dem | Hamburgischen Schau=Platze | Musicalisch aufgeführt | Im Jahr 1714. im Monath Octobr[is]. | Gedruckt bey Friderich Greflingern/ an der Ellern-Brücken.* Exemplarnachweise und weitere Angaben bei H. J. Marx und D. Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, S. 242–245 (Nr. 168 a–c).

² Vermutlich war es König, der in die originale Textsubstanz eingriff. Im Düsseldorfer Original lauten die Verse 1–3 folgendermaßen: „E quando morirò. | Se nel partir la vita, | Ma [lies: Mia] morte a me non viene“ (I,4), im Hamburger Textdruck lauten sie: „Ahi[,] quando morirò? | Se priva d'ogni bene | La morte à me non viene“ (II,7).

³ R.-S. Pegah, *Von Philosophen, Frauen und Satyrn. Libretti Telemanns nach Wiener Vorbildern*, in: *Musik und Dichtung. Tradition und Innovation in Telemanns Vokalwerk. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg 12.*

Ausweis der Ariensammlung „Erlesene Sätze | Aus der *OPERA | L'INGANNO FEDELE*“ (Hamburg, [1714]) komponierte Reinhard Keiser für „Per compiacerti, ô cara“ und „Se vivo in tante pene“ neue Musik.

Als *L'inganno fedele* im Oktober 1726 am Hamburger Opernhaus erneut inszeniert wurde,⁴ kamen drei neue italienische Arien hinzu: „Chi in amore ha nemica la sorte“ (II,2: Sireno), „Sacro dardo, in te confido“ (III,8: Ismene) und „Afflitta rondinella“ (III,12: Silvamira). Zwei dieser Arien gelangten aus italienischen Opern in den dritten Akt von Keisers *L'inganno fedele*: Klaus Zelm identifizierte bereits 1975 „Afflitta rondinella“ als Bestandteil des Dramas *Alessandro Severo* (Venedig, Karneval 1717; Libretto: Appostolo Zeno) von Antonio Lotti (II,10: Sallustia).⁵ „Sacro dardo, in te confido“ erklang erstmals vermutlich im Mai 1702 in Lützenbourg (heute: Charlottenburg, Berlin) in der vierten Szene der einaktigen Oper *Procrilde* aus der Feder des kaiserlichen Hofcompositours Giovanni Bononcini (1670–1747) auf ein Libretto von Giuseppe(?) Guidi. Unter den Zuhörern in dem kleinen Lützenburger Opernhaus befand sich seinerzeit auch der junge Georg Philipp Telemann (1681–1767).⁶

Für die Bach-Forschung ist die dritte Zutat der Wiederaufnahme von *L'inganno fedele* von Interesse:

Aria.

*Chi in amore ha nemica la sorte,
E follia se non lascia d' amar:
Sprezzi l' alma le crude ritorte,
Se non trova mercede al penar.*

Welcher in der Liebe das
Glück zur Feindin hat, der
thut töricht[,] wann er
nicht aufhöret[,] zu lieben.
Es verachte das Hertze
den grausamen Wieder-
stand, wann es keinen

bis 13. März 2018 anlässlich der 24. Magdeburger Telemann-Festtage, hrsg. von C. Lange und B. Reipsch (Magdeburger Telemann-Konferenzberichte. XXII.), in Vorbereitung.

⁴ Marx/Schröder (wie Fußnote 1), Nr. 168 d. „L'inganno fedele“ wurde bereits im Mai 1717 wiederaufgeführt (ebenda, S. 243 und 476).

⁵ K. Zelm, *Die Opern Reinhard Keisers. Studien zur Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung*, München, Salzburg 1975 (Musikwissenschaftliche Studien. 8.), S. 62f. (1714, S. 80).

⁶ Mattheson E, S. 359; R.-S. Pegah, *Telemann und die Markgräfin. Anmerkungen zu einem Mißverständnis in der Autobiographie 1740*, in: Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg 13. bis 15. März 2002 anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage, hrsg. von J. Kremer, W. Hobohm und W. Ruf, Hildesheim 2004 (Magdeburger Telemann-Konferenzberichte. XIV.), S. 267–276.

Verdienst vor sein Leiden
findet.⁷

In Hamburg sang 1726 der Interpret des Schäfers Sireno die Arie. Ausdrücklich nennt das Personenverzeichnis auf der zweiten Seite des Textdruckes: „*Sireno*, ein edler Schäfer und Liebhaber der *Music*.“ Im zweiten Auftritt der zweiten Handlung ist eine Auseinandersetzung zwischen „*Asterie*, eine[r] edle[n] Schäferin/ verkleidet als eine Zigeunerin/ mit dem rechten Nahmen *Cloris*“ und Sireno zu sehen. Dramaturgisch fungiert „*Chi in amore ha nemica la sorte*“ hier als Abgangsarie. Sie ist gegenüber der früheren Fassung von 1714 hinzugefügt und unterstreicht somit Sirenos Enttäuschung und Verdruß in der Liebe.

In seinem ursprünglichen Zusammenhang gehört dieser Text allerdings zu einer aus zwei Arien und einem verbindenden Rezitativ bestehenden Kantatendichtung. Deren erste Zeile lautet: „*Amore traditore*“. Zwei Vertonungen des dreiteiligen Gedichtes sind bislang bekannt. Die vermutlich frühere schuf der neapolitanische Opernkomponist und Kirchenmusiker Nicola Fago (1677–1745).⁸ Die zweite wird Johann Sebastian Bach zugeschrieben. Die Kantate „*Amore traditore*“ BWV 203/BC G 51 fordert die Bach-Forschung immer wieder heraus. Besonders desolat ist der aktuelle Überlieferungsbefund: Der Verbleib von zwei Abschriften aus dem 18. Jahrhundert ist nicht bekannt, und die frühesten Quellen – wiederum Abschriften – datieren aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁹

Zumindest liegt dank des Textdrucks zur Hamburger Neuproduktion von Keisers *L'inganno fedele* nunmehr eine offensichtlich verlässliche gedruckte Quelle für die Verse der abschließenden Arie der Kantate samt zeitgenössischer deutscher Übertragung vor. Da die für die Neuproduktion von 1726 verwendeten musikalischen Quellen verschollen sind, muß offenbleiben, ob Reinhard Keiser oder eventuell andere für das Hamburger Opernhaus tätige

⁷ [J. U. König], *L'INGANNO FEDELE | Oder: | Der getreue Betrug | In einem | Heroischen | Schäfer-Spiele | Auf dem | Hamburgischen | Schau=Platze | Vorgestellet | Im Jahr 1726. | Gedruckt mit Stromerschen Schriftten*, Bl. B 2r (II,2).

⁸ BJ 2002, S.169–172 (H.-J. Schulze); Wiederabdruck in Schulze Bach-Facetten, S.390–393.

⁹ Zu BWV 203/BC G 51 siehe: R. Donington, *Amore traditore: a problem cantata*, in: *Studies in eighteenth-century music. A tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday*, hrsg. H. C. Robbins Landon und R. E. Chapman, London 1970, S. 160–176; NBA I/41 Krit. Bericht (A. Glöckner, 2000), S. 26–37; U. Leisinger, *Vokale Kammermusik im Köthener Umfeld Johann Sebastian Bachs. Amore traditore BWV 203 im Kontext von Strickers italienischen Kantaten*, in: CBH 11 (2003), S. 28–40; Schulze K, S. 736–738.

Komponisten die Arie neu vertonten¹⁰ oder ob die künstlerisch Verantwortlichen die Arien aus einer der beiden Kantaten von Nicola Fago beziehungsweise von Johann Sebastian Bach übernahmen. Vage Indizien gäbe es für beide Möglichkeiten: Wie eingangs aufgezeigt, komponierte Reinhard Keiser die von Johann Ulrich König in *L'inganno fedele* 1714 aus Opernlibretti von (vermutlich) Francesco Ballerini und Giorgio Maria Rapparini übernommenen Arientexte neu. Tatsächlich überliefern drei Abschriften, bei denen eine Provenienz aus dem Umfeld des Hamburger Opernhauses zu vermuten ist, die erst 1726 hinzugefügte Arie „Sacro dardo, in te confido“ in einer neuen, Reinhard Keiser zugeschriebenen Vertonung.¹¹ Wenn allerdings mit Keisers ursprünglicher Musik aus dem Jahr 1714 bei der Wiederaufnahme 1726 auch die Stimmlagen beibehalten wurden, sang ein Bassist die Partie des Sireno.¹² Während Fagos Kantate die Gesangspartie dem Sopran zuweist, fordert die Bach zugeschriebene Vertonung in der Tat einen Bassisten.

Rashid-S. Pegah (Berlin)

¹⁰ Zu denken wäre an Johann Georg Linike (ca. 1680–1762) oder Georg Philipp Telemann.

¹¹ Quellen: (1) D-B, *Mus. ms. 30176*, Bl. 57v–59v: „Aria. Un poco allegro“ (für Sopran; Violino I/II, Viola und B.c.); (2) D-B, *Mus. ms. 30237*, fol. 21r–21v (hier als „Aria con Violini“ bezeichnet, kopiert wurden allerdings nur Singstimme und Continuo; bis fol. 18v ist die enthaltene Musik vom Hamburger „Opernnotisten B“ kopiert); (3) D-Hs, *ND VI 81g:II*, S. 202–206 (Bl. 99v–101v; Besetzung: Sopran, Violino I/II, B.c.). – Zu dem Opernnotisten B siehe W. Schulze, *Die Quellen der hamburger Oper (1678–1738). Eine bibliographisch-statistische Studie zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper*, Hamburg 1938, S. 63. Zu der Hamburger Ariensammlung siehe ebenda, S. 114f., und J. Neubacher, *Drei wieder zugängliche Ariensammelbände als Quellen für das Repertoire der Hamburger Gänsemarkt-Oper*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, hrsg. von H.-J. Marx, Frankfurt/Main 2001 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. 18.), S. 195–206, hier S. 201–205, speziell S. 204. Schulze (S. 131) meinte zur Neuvertonung von „Sacro dardo“: „Diese ital. Arie findet sich in der Fassg. von 1726 und stammt wahrscheinlich nicht von Keiser“. Die Quellen überliefern die Arie anonym.

¹² Vergleiche die in Keisers Ariensammlung *Erlesene Sätze | Aus der OPERA | L'INGANNO FEDELE*, Hamburg [1714] enthaltenen Arien des Sireno: „Per compiacerti, ô Cara“ (I,4; S. 8–11), „Grausames Schicksahl!“ (II,1; S. 14–16), „Vor meiner Rache Strahl“ (II,8; S. 26–29) und „Die Riegel von Avernus Pforten“ (III,13; S. 54–56).

Spurensuche – Ein unbekanntes Porträt von Pierre Gabriel Buffardin

Im März 2017 konnte das Bach-Archiv Leipzig, einem Hinweis von Peter Wollny folgend,¹ eine anonyme Bleistiftzeichnung erwerben, die den französischen Flötisten Pierre Gabriel Buffardin (1690–1768) darstellt (siehe Abbildung 1). Buffardin, der von 1715 bis 1749 Mitglied der Dresdner Hofkapelle war, ist vor allem als Lehrer von Johann Joachim Quantz bekannt. Neben diesem hat er auch J. S. Bachs älteren Bruder Johann Jakob (1682–1722) im Flötenspiel unterwiesen.² Zu einer ersten Begegnung zwischen Bach und Buffardin kam es vermutlich im Jahr 1717, als Bach für den geplanten musikalischen Wettstreit mit dem französischen Cembalisten Louis Marchand nach Dresden reiste; ein weiteres Mal trafen sie sich während Bachs Leipziger Zeit.³

Das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandene Porträt (Blattgröße ca. 25 × 19 cm) ist als Bruststück konzipiert und zeigt den Dargestellten im Viertelprofil. Die Zeichnung ist zur Stabilisierung auf ein Blatt Hadernpapier (27 × 20 cm) montiert. Am unteren Rand befindet sich mit schwarzer Tinte die originale Bildunterschrift „P. G. Buffardin“.

Das auf der Rückseite befindliche Monogramm „AG“⁴ und der nachträglich aufgeklebte Textvermerk „Porträt: 56, Pierre Gabriel Buffardin“⁵ sind eine wichtige Hilfe bei der Bestimmung der Provenienz. Die Angaben führen auf direktem Weg zu dem früheren Besitzer Adolph Goldberg (1852–1925), einem passionierten Sammler und Amateurflötisten. Goldberg, über den nur wenige biographische Informationen greifbar sind, lebte als Inhaber einer Textilfabrik und Mäzen in Berlin.⁶ Seine Leidenschaft galt der Flöte. 1906 gab er einen Katalog mit Porträts berühmter Flötisten als Privatdruck heraus.⁷

¹ Peter Wollny gab auch die Anregung zu diesem Beitrag und hat meine Arbeit durch wertvolle Hinweise unterstützt.

² Siehe Dok III, Nr. 802 (C. P. E. Bach, Nachträge zur Bachschen Familienchronik).

³ Ebenda.

⁴ Es handelt sich um einen Stempeldruck mit blauer Farbe.

⁵ Der im Ormigverfahren hergestellte Aufkleber wurde vermutlich in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts angebracht.

⁶ L. de Lorenzo, *My Complete Story of the Flute*, New York 1951, S. 59.

⁷ A. Goldberg, *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten*, Berlin 1906 (Reprint Celle 1987). Das Deutsche Museum in München erhielt die für den Druck verwendeten Porträtkarten im Jahr 2007 als Ge-

Der Band enthält – alphabetisch angeordnet und mit kurzen biographischen Essays versehen – Abbildungen von 409 Flötisten und 91 Komponisten, die Werke für die Flöte geschaffen haben, darunter auch Bilder und Photographien aus Goldbergs Privatsammlung. Das vom Bach-Archiv erworbene Porträt ist in Goldbergs Katalog unter der Nr. 56 abgebildet.⁸ Somit läßt sich Adolph Goldberg als früherer Besitzer der Zeichnung eindeutig identifizieren; von wem er sie erworben hat, ist hingegen nicht bekannt.

In Ernst Ludwig Gerbers Tonkünstlerlexikon werden zwei Bildnisse Buffardins erwähnt – eine Zeichnung von J. S. Bach dem Jüngeren in der „Bach-schen Sammlung“ und eine weitere Zeichnung des Dresdner Malers Friedrich Wilhelm Skerl (1752–1810) aus dem Jahr 1783, die sich seinerzeit in der Sammlung des Majors von Wagener in Stendal befand.⁹ Wagens „vortreffliche“ Sammlung wurde nach seinem Tod 1812 in alle Winde zerstreut.¹⁰ Ein Indiz für den Verbleib von Skerls Porträt liefert das Künstlerlexikon von Thieme/Becker. Demnach befand sich die Zeichnung vermutlich bis 1944 im Stadtmuseum Dresden.¹¹ Wie eine Nachfrage bei der Städtischen Galerie Dresden ergab, gilt sie heute als Kriegsverlust. Somit bestand keine Möglichkeit, dieses Blatt zum Vergleich heranzuziehen.

Bei meinen Recherchen nach weiteren Porträts Buffardins wurde ich auf die Diskussion zweier Leser der Zeitschrift *Tibia* über ein von einem unbekanntem Maler stammendes vermutetes „Quantz-Porträt“ aufmerksam.¹² Die beiden Leser waren sich einig, daß es sich bei dem Abgebildeten nicht um Johann Joachim Quantz (1697–1773) handeln könne; in der Diskussion wurde allerdings auf die große Nähe zu dem Buffardin-Porträt im Katalog von Adolph Goldberg hingewiesen. In der Tat ist eine große Ähnlichkeit der Gesichtszüge auszumachen, so daß auch dieses Bild bei weiteren Forschungen zum Thema berücksichtigt werden sollte. Um entsprechende Vergleiche zu erleichtern, wird auch dieses Porträt hier abgebildet (siehe Abbildung 4).¹³

schenk von Dr. Heinz Prager. Siehe <http://www.deutsches-museum.de/sammlungen/musikinstrumente/sammlung-prager/portraits/>.

⁸ Ebenda, S. 22.

⁹ Vgl. Gerber ATL, Bd. 2, S. 62 (Anhang III: „Gemälde und Zeichnungen von Bildnissen berühmter Tonlehrer und Tonkünstler, welche sich theils an öffentlichen Orten und theils in Privat-Sammlungen befinden“).

¹⁰ Vgl. Gerber NTL, Bd. 4, Sp. 738. – Zu Wagener siehe Dok III, Nr. 884 und Dok V, S. 445, ferner CPEB Briefe II, S. 1730.

¹¹ Vgl. U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 31, Leipzig 1999, S. 111.

¹² Vgl. *Tibia: Magazin für Holzbläser* 22 (1997), Heft 1, S. 53f. Das Porträt (Öl auf Leinwand, 80×64 cm, Sammlung Tony Bingham, London) wurde als Titelbild des Hefts reproduziert.

¹³ Tony Bingham stellte freundlicherweise einen Farbscan des in seinem Besitz be-

Das vom Bach-Archiv erworbene Porträt Buffardins erlaubt nun dank seiner originalen Bildlegende, die – in jüngerer Vergangenheit mehrmals diskutierte – Frage nach der Identität der in zwei weiteren Zeichnungen dargestellten Personen erneut aufzugreifen.¹⁴ Es handelt sich um die Porträts D-B, *Mus. P. Buffardin I,1* (Abbildung 2) und *Mus. P. Buffardin III,1* (Abbildung 3). Beide Bildnisse wurden vermutlich von Johann Sebastian Bach d. J. geschaffen und waren offenbar Teil der Bildersammlung C. P. E. Bachs.¹⁵ Anke Fröhlich und Annette Richards stellten unabhängig voneinander fest, daß die beiden Zeichnungen offensichtlich unterschiedliche Personen porträtieren und daß mithin nur eine dem im NV genannten Buffardin-Bildnis entsprechen kann. Beide Autorinnen kamen zu dem Schluß, daß das Exemplar *Mus. P. Buffardin III,1* den Flötisten darstellen muß.

Ein Vergleich der drei Bildnisse zeigt allerdings eindeutig, daß nicht *Mus. P. Buffardin III,1* (Abbildung 3), sondern *Mus. P. Buffardin I,1* (Abbildung 2) mit dem vom Bach-Archiv erworbenen Bild (Abbildung 1) übereinstimmt und mithin die beiden letztgenannten Porträts den Dresdner Flötisten zeigen. Die beiden Zeichnungen sind zudem sehr ähnlich angelegt und ausgeführt – Indizien dafür, daß sie auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen könnten und wohl von demselben Künstler stammen. Vermutlich wurden sie nach einem verschollenen Gemälde eines unbekanntem Malers aus der Privatsammlung des Bach-Schülers und Klavierlehrers Christoph Transchel (1721 bis 1800) aus Dresden gefertigt, das sich laut Gerber bis zu Transchels Tod in dessen später zerstreuten Privatsammlung befand.¹⁶

Es besteht aber auch die Möglichkeit, daß eine der beiden Zeichnungen der anderen als Vorlage diente. Das Kopieren von Bildern für private Sammlungen war im 18. Jahrhundert eine gängige Praxis, wie auch aus den Briefen C. P. E. Bachs hervorgeht.¹⁷ Neben geringfügigen Unterschieden zwischen den beiden Zeichnungen sind Abweichungen im Zeichenmaterial¹⁸ und im Format¹⁹ auszumachen.

findlichen Bildes zur Verfügung und gab die Genehmigung zur Veröffentlichung, wofür ich ihm herzlich danke.

¹⁴ Vgl. A. Fröhlich, *Zwischen Empfindsamkeit und Klassizismus. Der Zeichner und Landschaftsmaler Johann Sebastian Bach d. J. (1748–1778)*, Leipzig 2007, S. 164; und CPEB: CW VIII/4 (A. Richards, 2012), Bd. I, S. 54.

¹⁵ Die weitere Provenienz der beiden Zeichnungen ist ungewiß; sie sind nicht im Katalog der Sammlung von Georg Poelchau verzeichnet (D-B, *Mus. ms. theor. Kat. 131*).

¹⁶ *Magazin der Musik* 2 (1784), S. 339.

¹⁷ Vgl. CPEB: CW VIII/4 (A. Richards, 2012), Bd. I, S. 8 f.

¹⁸ Das Blatt D-B, *Mus. P. Buffardin I,1* ist mit Bleistift und Kreide, das Blatt D-LEB nur mit Bleistift gezeichnet.

¹⁹ Die Berliner Zeichnung mißt 29,6×22,1 cm und ist damit einige Zentimeter größer

Nach der zweifelsfreien Identifizierung des im NV genannten Buffardin-Porträts stellt sich nun die Frage, welche Person auf dem Bildnis *Mus. P. Buffardin III,1* dargestellt ist. Als gesichert gilt, daß auch dieses Blatt aus der Sammlung C. P. E. Bachs stammt und von seinem Sohn gezeichnet wurde. Die von Maria Hübner geäußerte Vermutung, daß es sich bei dem Porträt um den Hallenser Organisten und Musikdirektor aus Halle Johann Gotthilf Ziegler (1688–1747) handeln könnte,²⁰ läßt sich nach dem Ausschlußprinzip erhärten.

Im NV werden insgesamt vier Musikerporträts von der Hand J. S. Bachs des Jüngeren aufgeführt:²¹

S. 98: „Buffardin (Pet. Gab.) Flötist in Dresden. Gezeichnet von Joh. Seb. Bach. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.“

S. 112: „Martini, (G. B.) Pater. Gezeichnet von Joh. Seb. Bach. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.“

S. 113: „Mignotti, (Cathar.) Eine deutsche Sängerin. Gezeichnet von Joh. Seb. Bach nach dem Original von Mengs in der Dresdner Gallerie. Gr. Fol. In goldnen Rahmen, unter Glas.“

S. 126: „Ziegler, (Joh. Gotthilf) Musik-Director in Halle. Gezeichnet von Joh. Seb. Bach. Gr. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.“

Nachdem wir festgestellt haben, daß das Blatt *Mus. P. Buffardin I,1* tatsächlich den Dresdner Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin abbildet, bleiben als Kandidaten für *Mus. P. Buffardin III,1* noch die Porträts von Martini und Ziegler. Padre Martinis Gesichtszüge sind jedoch aus einem anderen, beglaubigten Porträt bekannt und die angegebene Größe „Gr. 4“ (Großquart) entspricht nicht den Maßen des zweiten Berliner Blattes; somit kann es sich bei *Mus. P. Buffardin III,1* nur um das verschollen geglaubte Porträt des Bach-Schülers Johann Gotthilf Ziegler handeln.

Die hier vorgeschlagenen Zuordnungen werden durch die im NV genannten Maße zusätzlich gestützt. Das Format des Ziegler-Porträts (ebenso wie das der Mingotti) ist mit „Gr. Fol.“ (Großfolio) angegeben,²² das Bildnis Buffardins nur mit „Folio“. In diesem Zusammenhang ist eine weitere Quelle von Inter-

als das Leipziger Bild; siehe auch die tabellarische Aufstellung am Schluß dieses Beitrags.

²⁰ Vgl. M. Hübner, *Johann Sebastian Bach d. J. – Ein biographischer Essay*, in: Fröhlich (wie Fußnote 14), S. 13–32, hier S. 24.

²¹ NV 1790, S. 126.

²² Die Porträts von J. G. Ziegler (D-B, *Mus. P. Buffardin III,1*; Maße: 43×30,5 cm) und C. Mingotti (D-B, *Mus. P. Mingotti, Cath. III,1*; Maße: 38,5×33,5 cm) sind tatsächlich deutlich größer als das Bildnis Buffardins (D-B, *Mus. P. Buffardin I,1*; Maße: 29,6×22,1 cm).

esse – Johann Jacob Heinrich Westphals Handexemplar des NV. Dort sind in der Rubrik „Bildniß-Sammlung“ bei einigen Posten handschriftlich die Preise vermerkt, die C. P. E. Bachs Tochter Anna Carolina Philippina Westphal mitgeteilt hatte.²³ Bei der Taxierung der Bilder erhielt A. C. P. Bach Unterstützung von dem oben erwähnten Kunstmaler Friedrich Wilhelm Skerl und dem Sammler Major von Wagener.²⁴ Neben dem Eintrag zu Buffardin ist der Preis von „8 mk“ notiert, neben Ziegler „20 mk“ und neben Mingotti „24 mk“. Zusammenfassend ist festzustellen, daß mit der vom Bach-Archiv angekauften Zeichnung die Identifizierung des Berliner Blattes *Mus. P. Buffardin I, I* als Bildnis Buffardins nunmehr zweifelsfrei gelungen ist. Bei dem Blatt *Mus. P. Buffardin III, I* hingegen handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um das im NV genannte Porträt Johann Gotthilf Zieglers. Damit gewinnen wir erstmals eine Vorstellung vom Aussehen des Hallenser Organisten und Bach-Schülers.²⁵

Standort	D-LEB, <i>Graph. Slg. A-28</i> (Abbildung 1)	D-B, <i>Mus. P. Buffardin I, 1</i> (Abbildung 2)	D-B, <i>Mus. P. Buffardin III, 1</i> (Abbildung 3)
abgebildete Person	Pierre Gabriel Buffardin	Pierre Gabriel Buffardin	Johann Gotthilf Ziegler
Maße	25 × 19 cm	29,6 × 22,1 cm	43 × 30,5 cm
Künstler	unbekannt	J. S. Bach der Jüngere	J. S. Bach der Jüngere
Material	Bleistift	Bleistift und schwarze Kreide	schwarze Kreide
Provenienz	Adolph Goldberg	C. P. E. Bach	C. P. E. Bach
Bildlegende	P. G. Buffardin	–	–
spätere Vermerke	keine	„Buffardin“	„Buffardin (?)“
Formatangaben im NV	–	„Fol.“	„Gr. Fol.“
Preise in Westphals Handexemplar des NV	–	„8 mk“	„20 mk“

Kristina Funk-Kunath (Leipzig)

²³ M. H. Schmid, *Das Geschäft mit dem Nachlaß von C. Ph. E. Bach*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts, hrsg. von H. J. Marx, Göttingen 1990, S. 482.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Vgl. CPEB: CW VIII/4, Bd. I, S. 197.

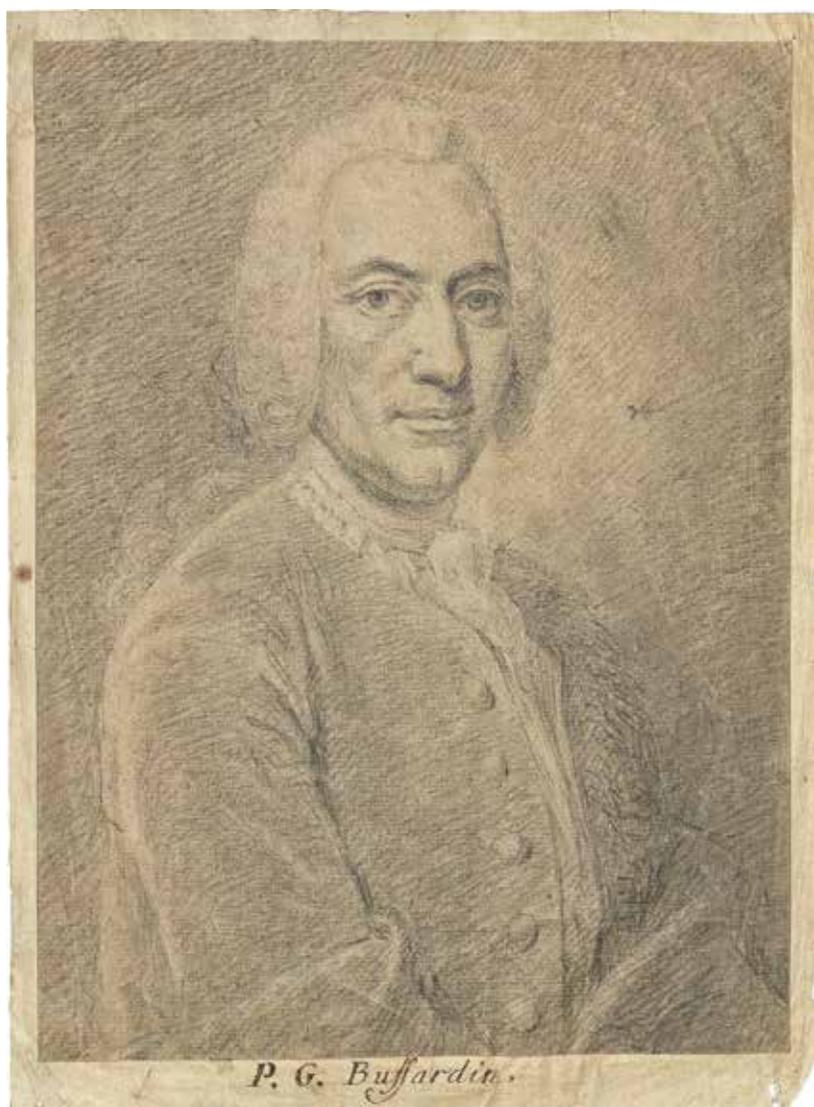


Abbildung 1.

Anonym, Pierre Gabriel Buffardin, Bleistiftzeichnung (25 × 19 cm);
D-LEb, *Graph. Slg. A-28*



Abbildung 2.

J. S. Bach d. J., Pierre Gabriel Buffardin, Bleistift und schwarze Kreide
(29,6×22,1 cm); D-B, *Mus. P. Buffardin I, I*

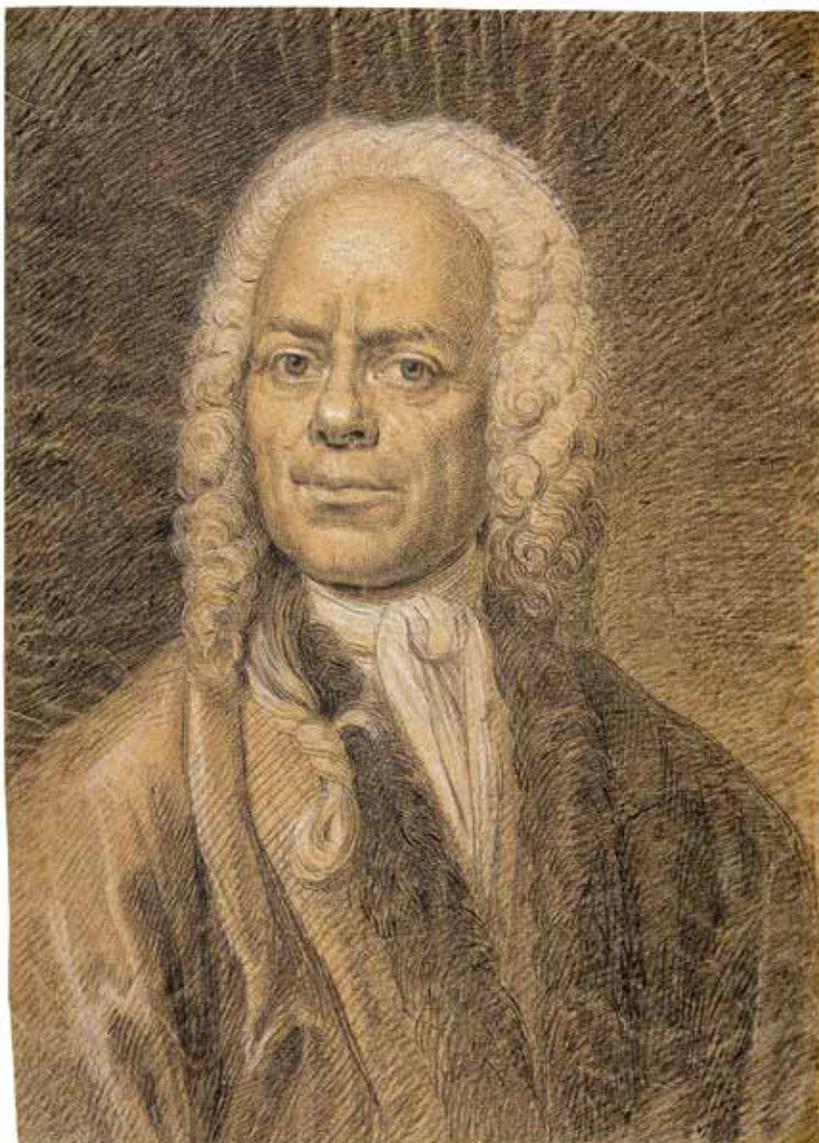


Abbildung 3.

J. S. Bach d.J., Johann Gotthilf Ziegler?, schwarze Kreide (43 × 30,5 cm);
D-B, Mus. P. Buffardin III, 1



Abbildung 4.

Anonym, Bildnis eines unbekanntes Musikers, Öl auf Leinwand, 80×64 cm;
Sammlung Tony Bingham, London

„... l'onore di darle Lezzione di Musica in Berlino“
Carl Philipp Emanuel Bach und Herzog Carl Eugen von
Württemberg¹

Zu den wenigen feststehenden Daten in Bachs früher Berliner Zeit zählt der Musikunterricht, den er dem Württembergischen Herzog Carl Eugen (1728–1793) erteilt hat. Carl Eugen hielt sich vom Dezember 1741 bis zu seiner Volljährigkeitserklärung im Februar 1744 zusammen mit seinen Brüdern Ludwig Eugen und Friedrich Eugen in Berlin auf.² Sie sollten hier nach dem Willen der Vormundschaftsregierung in Stuttgart von dem Einfluß der Habsburger abgeschirmt sein. Über Bachs Unterrichtstätigkeit wissen wir nur aus der Widmung der spätestens 1745 im Druck erschienenen sogenannten Württembergischen Sonaten Wq 49, in der die Rede ist von der „gratitudine de' multiplicati favori compartitimi benignamente in tempo in cui ebbi l'onore di darle Lezzione di Musica in Berlino“³. Genaueres ist bisher nicht bekannt. In den einschlägigen Lebensbeschreibungen wird dieser Aspekt der Biographie des Berliner Bach entsprechend knapp behandelt.⁴

Dank einiger Unterlagen im Hauptstaatsarchiv Stuttgart (Landesarchiv Baden-Württemberg) lassen sich nun einzelne Facetten etwas genauer beleuchten. Einschränkend ist aber vorab festzuhalten, daß an keiner Stelle der Name Bach fällt. Die Akten geben also keinen Hinweis darauf, daß er tatsächlich der Musiklehrer des jungen Herzogs war. Die ausschlaggebende Quelle bleibt nach wie vor der Sonatendruck.

Über die musikalischen Fähigkeiten des Prinzen ist nichts bekannt. Ein um 1738 angefertigter Stundenplan des Unterrichts, von dem wir freilich nicht wissen, inwieweit er Wunsch oder Wirklichkeit dokumentiert, sah montags um 5 Uhr eine Stunde Klavier- oder Gambenunterricht vor.⁵ Am Dienstag, Mittwoch und Freitag war zur selben Zeit nach Belieben (der Lehrer?) entweder Musik oder die Wiederholung wissenschaftlicher Stoffe wie Universalgeschichte, öffentliches Recht oder Geschichte vorgesehen.

¹ Ekkehard Krüger (Beeskow/Berlin) danke ich herzlich für die Anregung zu dem Ausflug in das Hauptstaatsarchiv Stuttgart.

² Vgl. *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, Bd. 1, hrsg. von A. von Pfister, Esslingen 1907, S. 25–40.

³ Vgl. das Faksimile in CPEB: CW I/1, Plate 5.

⁴ Vgl. H.-G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, S. 57; S. Rampe, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, Laaber 2014, S. 181.

⁵ Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 24 (Bestand: Oberhofmarschallamt).

Über die Ausgaben für die Berliner Lehrer des jungen Herzogs und der Prinzen informiert ein „Summarischer Extract aus denen Berliner Monaths Reyß Rechnungen, was seit der Durchleuchtigsten Printzen Abreyß von Stuttgart, und zwar vom 27. Novembr: 1741. biß auf den 31. Decembr: 1742 inclus: durch alle hiernach stehende Rubriquen dependiret worden“.⁶ Die Musik- und Tanzlehrer sind hier allerdings nicht aufgeführt. Immerhin erfahren wir aus einem beigefügten Möbelinventar (*Berliner Mobilien. Inventarium de Annis 1741, 1742, 1743*) des von den Fürsten und ihrem Gefolge bewohnten Schwerinschen Palais über musikrelevante Anschaffungen. Im Juli 1742 wurden für das Zimmer des Herzogs „4 Pulde zur Musique, so hoch und nieder können gemacht werden“ für 2 Taler und 8 Groschen gekauft. Sie waren ohne Zweifel für kammermusikalische Darbietungen gedacht. Zeitgleich schaffte man für das Zimmer der beiden Brüder „2 Gestell zu beide Claviers“ und „2 Pult zu denen Claviers“ an.

Die Aufwendungen für die Musik-, Fecht- und Tanzlektionen sind an anderer Stelle aufgeführt, nämlich im Rahmen der *Bilance über die von dem 24. Dec. 1741 biß ult. Januarij 1742 bey der Oeconomie aufgegangene Unkosten*.⁷ Da die Berechnung auf ein ganzes Jahr angelegt ist, handelt es sich offensichtlich um eine Art Kostenvoranschlag – was in bezug auf den Tanzmeister auch klar formuliert wird:

Ein Claviermeister bey Ihro Durchl. den Land-Printzen⁸ Monathl. 6 Duc: thut 24 Rtl. 45 Gr. u. jährlich 297 Rtl.

Ein anderer bey denen beiden jüngeren Durchl. Printzen Monathl. 16 Rtl. 30 Gr. thut jährlich 198 Rtl.

Und 3 Claviers Monathl. 3 Rtl. thut 36 Rtl.⁹

Fechtmeister für 3 Pr[inzen] monatl. 6 Duk. und für 2 Pagen 2 Duk. = monatl. 33 Rtl. = 396

Tanzmeister, veranschlagt 396 Rtl.

Sollte der Plan ausgeführt worden sein, dann hätte Bach sein Einkommen als Cembalist der Hofkapelle, das 300 Taler pro Jahr betrug, durch den Unterricht fast verdoppeln können. Im Stundenplan des jungen Herzogs waren dafür täglich 45 Minuten zwischen 14:45 und 15:30 Uhr vorgesehen.¹⁰ Hinter der

⁶ Vgl. A 21 BÜ 28 (Bestand: Oberhofmarschallamt). Der Hauptteil der Ausgaben in Höhe von 1695 Talern und 22 1/3 Groschen ging an den Mathematiker Leonhard Euler und den Juristen Ernst Heinrich Mylius, der schließlich 1744 den Herzog nach Stuttgart begleitete.

⁷ Vgl. G 230 BÜ 21 G 230 BÜ 21 (Bestand: Herzog Karl Eugen, 1728–1793).

⁸ Gemeint ist Carl Eugen.

⁹ Die Instrumente wurden also gemietet.

¹⁰ Vgl. *Herzog Karl Eugen von Württemberg* (wie Fußnote 2), S. 33.

üblichen Rhetorik der Widmung der sogenannten Württembergischen Sonaten könnte also ein handfester Grund für die Dankbarkeit Bachs gestanden haben. Wer die Unterweisung der Brüder übernahm, ist ebensowenig bekannt wie die Dauer des Musikunterrichts der drei Prinzen. Immerhin lassen die Anschaffungen vom Juli 1742 auf entsprechende Aktivitäten schließen.

Christoph Henzel

NEUE BACHGESELLSCHAFT E.V., SITZ LEIPZIG
Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. Dr. h.c. Christfried Brödel – Dresden
Vorsitzender

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden
Stellvertretender Vorsitzender

Gerd Strauß – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

RA Franz O. Hansen – Eisenach
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

PD Dr. habil. Michael Maul – Leipzig
Beisitzer

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz
Beisitzer

DIREKTORIUM

Dr. Philipp Adlung – Arnstadt
Reimar Bluth – Berlin

Dr. Andreas Bomba – Frankfurt/M.

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

Václav Luks – Prag

Prof. Rudolf Lutz – St. Gallen

Prof. Hans-Christoph Rademann – Stuttgart

Dr. Martina Rebmann – Berlin

Superintendent i. R. Wolfgang Robscheit – Eisenach

Thomaskantor Gotthold Schwarz – Leipzig

Pfarrerin Britta Taddiken – Leipzig

UMD Prof. David Timm – Leipzig

Prof. Gerhard Weinberger – München

Antje Wissemann – Eutin

Prof. Dr. Peter Wollny – Leipzig

EHRENMITGLIEDER

KMD Prof. D. Dr. h. c. mult. Helmuth Rilling – Stuttgart

Dr. Peter Roy – Korbach und Leipzig

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Adele Stolte – Potsdam

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Christoph Wolff – Cambridge, MA

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 2018:

Einzelmitglieder	€ 50,-
Ehepaare	€ 60,-
Schüler/Studenten	€ 25,-
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 03 41-9 60 14 63 bzw. -2 24 81 82,
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.

IBAN: DE08 8601 0090 0067 2279 08

BIC: PBNKDEFF

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/unserem Konto bei der

_____ (Bank/Sparkasse)

IBAN _____

BIC _____

bis zum schriftlichen Widerruf abgebucht wird.

Ort, Datum

Unterschrift

Datum/Unterschrift

