

„Kan Schlesien wohl uns was edlers jetzt bescheren,  
Das Teutschland solchen Ruhm bey Fremden bringen mag?“<sup>1</sup>

Als Ergebnis seiner Forschungen zur Musikgeschichte Schlesiens zog Lothar Hoffmann-Erbrecht 1986 folgendes Fazit:

„Wenn schon Schlesien im 17. und 18. Jahrhundert nur einen bescheidenen Beitrag zur Entwicklung der Kirchenmusik zu leisten vermochte, so trat es damals doch auf einem begrenzten Sektor der Instrumentalmusik, im Lautenspiel und in der Lautenkomposition, rühmlich hervor und errang in wenigen Generationen eine führende Position. [...] Zwischen 1650 und 1750 wurde Schlesien, genauer: Mittelschlesien zwischen Löwenberg und Breslau, innerhalb des deutschsprachigen Raums *das* Land der Laute par excellence.“<sup>2</sup>

Von Vater und Sohn Reusner bis zu Ernst Gottlieb Baron (auf den sich das Motto bezieht und von dem noch die Rede sein wird) und Silvius Leopold Weiss reicht die Reihe berühmter Lautenisten aus Schlesien, insbesondere aus Breslau, die ihr Heimatland verließen, um in den angrenzenden Regionen ihr berufliches Glück zu suchen. Sie leisteten zweifellos einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung der Laute und des Lautenspiels in den Gebieten westlich der Oder, darüber hinaus aber übten sie einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf das gesamte dortige Musikleben aus. Immerhin enthielt jene Liste der bedeutendsten deutschen Musiker, die Lorenz (Christoph) Mizler (1711–1778) 1752 in seiner *Musikalische[n] Bibliothek* veröffentlichte, drei Lautenisten: „Unter den Deutschen sind die berühmtesten Mattheson, Reinh. Kaiser, Telemann, Bach, Hasse, die beyden Graune, die beyden Weise, Baron, Stölzel, Bümler, Pfeifer, nebst gar vielen andern [...]“<sup>3</sup> Zweifellos haftet dieser Zusammenstellung eine gewisse Beliebtheit an, die der Autor auch freimütig einräumte. Aber es könnte durchaus mehr als bloßer Zufall sein (und ist jedenfalls für unser Thema von einiger Bedeutung), dass unter

1 Vorrede zu Ernst Gottlieb Baron, *Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten, [...]*, Nürnberg 1727, Reprint Amsterdam 1965, o. P.: *Ad Amicum Auctorem: [von Christoph. Augustus Laemmermann, J. V. D. & Advoc. Ord. Norib.]*.

2 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Musikgeschichte Schlesiens*, Dülmen 1986, S. 77 (*Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas*, Bd. 1), Hervorhebung original.

3 Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek, [...]*, Bd. 3, Leipzig 1752, Reprint Amsterdam 1966, S. 571.

den genannten 13 Musikern immerhin zwei sind, die für eine gewisse Zeit gemeinsam in Gotha wirkten – der Lautenist Ernst Gottlieb Baron (geb. 17.2.1696 Breslau, gest. 12.4.1760 Berlin; in Gotha 1728–1732) und der Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel (geb. 13.1.1690 Grünstädtel (Erzgebirge), gest. 27.11.1749 Gotha; dort von 1719 bis 1749 tätig) –, und dass ersterer aus Breslau stammte.

Lothar Hoffmann-Erbrechts Feststellung, Schlesien sei zwischen 1650 und 1750 gleichsam das Zentrum des Lautenspiels gewesen, lässt sich anhand jenes Verzeichnisses berühmter Lautenisten, das Ernst Gottlieb Baron 1727 publizierte, nicht vollauf bestätigen, denn neben Musikern schlesischer Herkunft führt dieser zahlreiche weitere an, die aus Böhmen, aber auch aus Österreich und Süddeutschland stammten. Eine Aufschlüsselung entsprechend der regionalen Herkunft der Lautenisten ergibt folgendes Bild:<sup>4</sup>

|  |   |
|--|---|
| div. Städte (vornehmlich Süd- und Mitteldeutschland) | 8 |
| Schlesien (Zentrum Breslau)                          | 7 |
| Böhmen (Zentrum Prag)                                | 5 |
| Wien   | 4 |
| Herkunft unbekannt                                   | 3 |

Zwei Lautenisten aus Breslau dienten am Gothaer Hof: zunächst Georg(e) Friedrich Meusel (Meisel) (geb. 1688 Breslau, gest. April/Mai 1728 Gotha), der von 1719 an in Gotha wirkte,<sup>5</sup> und schließlich sein direkter Nachfolger Ernst Gottlieb Baron; dieser war vom 12. Mai 1728 bis Mitte 1732 Musiker der fürstlichen Kapelle.<sup>6</sup>

Dass die Breslauer Lautenspieler ein hohes Niveau aufwiesen, steht völlig außer Zweifel, aber es fragt sich schon, welche Funktion sie eigentlich in den Hofkapellen ausfüllen konnten und warum man an mitteldeutschen Höfen Ende des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts überhaupt Bedarf für das Engagement von Lautenisten sah.<sup>7</sup> Dieser

4 Baron, *Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (wie Anm. 1), S. 72–83.

5 Vgl. Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Diss. mschr., Freiburg i. Br. 1952, S. 274; Georg(e) Friedrich Meusel (Meisel; 1688–1728), der aus Breslau stammte und seit 1719 Hoflautenist in Gotha war und dort zusätzlich das Amt eines Hof-Marschallamts-Registrators bekleidete, soll am 27. März 1728 vom Pferd gestürzt sein; er starb Ende April/Anfang Mai 1728.

6 Der von Armin Fett (*Musikgeschichte der Stadt Gotha* [wie Anm. 5], S. 255) angegebene Einstellungstermin 8. Februar 1729 ist nicht korrekt. Tatsächlich stand der Lautenist seit 12. Mai 1728 in Gothaischen Diensten, wie aus dem Eintrag im Walther-Lexikon hervorgeht: *Baron*, in: Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953, S. 73. Nach dem Tod des Herzogs Friedrich II. im Jahre 1732 hat Ernst Gottlieb Baron den Dienst „cessiret [...], nachdem er dimittiret worden“.

7 Augenscheinlich spielte die Laute in Mitteldeutschland eine wesentlich bedeutendere Rolle als bislang angenommen, viele Dokumente über ihre Verwendung blieben bis heute unbeachtet. So ist belegt, dass der Ronneburger Stadt-Kantor und Lehrer Johann Wilhelm Koch (1704–1745) nicht nur in seiner Bewerbung 1731 um dieses Amt das Lautenspiel als zusätzliches Qualifikationsmerkmal besonders herausstellte, sondern dass sich in seinem Nachlass neben speziellen Kompositionen für sein Instrument und dem Buch von Ernst Gottlieb Baron nicht weniger als drei Lauten befanden. Vgl. Michael Maul, Peter Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen zwischen 1720 und 1760*, in: *Bach-Jahrbuch* 89 (2003), S. 97–141, hier S. 100ff., 128f., S. 131. Und es dürfte dieser Vorliebe geschuldet sein, dass Breitkopf in Leipzig noch 1760 einen Liedband mit Lautenbegleitung publizierte; vgl. Peter Paffgen, *Lauten. III.–V.*, in: MGG2, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 967–975, hier Sp. 974f.

Frage soll im Weiteren nachgegangen werden, und zwar anhand von zeitgenössischen archivalischen Quellen aus Gotha.<sup>8</sup>

## I. Laute und Theorbe in der Gothaer Hofmusik

Auffallend ist, dass Lothar Hoffmann-Erbrecht – wie andere Autoren, die sich mit der Laute und ihrer Musik im 18. Jahrhundert beschäftigen – allenfalls am Rande jenes Lautenmodell erwähnt, das recht eigentlich im Zentrum der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts stand: die Theorbe. Dabei lässt sich bereits den Ausführungen Ernst Gottlieb Barons von 1728 entnehmen, dass dieser Lautentypus eine ganz besondere Bedeutung hatte, vor allem für das Spiel im Ensemble. In der Auseinandersetzung mit Johann Mattheson, der mit seiner Polemik gegen das „lausichte Accompagnement der Laute“ in dem 1713 erschienenen *Das Neu=Eröffnete Orchestre* die Replik Barons provoziert hatte, betont dieser den Unterschied zwischen Laute und Theorbe in ihren musikalischen Funktionen ausdrücklich und wirft Mattheson vor, er habe dies nicht gebührend berücksichtigt. Zum Einsatz von Laute und Theorbe führt Baron aus:

„Heute zu Tage haben die Theorben auch doppelte Chöre ausser die Bäße, welche von unten dem Steg=an biß auf den obersten Halß gantz frey bezogen seyn. Hieraus siehet erstlich Herr Mattheson daß die Theorba und Laute keineswegs jemahl als ratione der Größe und Tieffe differirt haben, vors andere aber sich dieses imprimiren, daß bey Trios oder aus wenig Personen bestehenden Cammer-Musiquen, die Laute wegen ihrer Delicatesse und die Theorbe unter Musiquen von dreyßig biß vierzig Personen als in Kirchen und Opern wegen ihrer Force gute Dienste thue.“<sup>9</sup>

Ernst Gottlieb Baron lässt keinen Zweifel daran, dass die Theorbe das Instrument für groß besetzte Orchestermusik war, während die Laute als Soloinstrument oder allenfalls in kleineren Kammermusikgruppen ihren Platz hatte – wegen ihrer klanglichen „Delicatesse“. Aber noch eine Bemerkung verdient Beachtung: Die Theorbe leiste – wegen „ihrer Force“<sup>10</sup> – Dienst in „Kirchen und Opern“. Da Baron an keiner Stelle eine solistische Verwendung der Theorbe erwähnt, vielmehr ausschließlich von ihrer Funktion als Fundamentinstrument in der Basso-continuo-Gruppe spricht, muss man davon ausgehen, dass zu jener Zeit in der Kirchenmusik neben der Orgel (und ggf. einem Cembalo;

8 Sie befinden sich in der Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha in Gotha sowie im dortigen Thüringischen Staatsarchiv. Ich danke der Fritz Thyssen Stiftung, die mir für die Archivarbeiten in Gotha in den Jahren 2005 und 2006 ein Stipendium gewährte. Den beiden genannten Archiven sei für die Bereitstellung der Quellen und die Genehmigung zu deren Auswertung gedankt.

9 Baron, *Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (wie Anm. 1), S. 131.

10 Johann Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen*, Berlin 1789, Reprint Kassel u. a. 1953, S. 185) erwähnt die Mitwirkung einer Theorbe nur bei der größten Formation mit zwölf Violinen und insgesamt 35 Instrumentalisten (darunter zwei Cembalisten!). Auch Johann Mattheson (*Der neue Göttingische [...] Ephorus [...]*, Hamburg 1727, S. 121) bestätigt 1727 ausdrücklich die Verwendung der Theorbe „beym starcken Accompagnement“ in Kirchen und Opern und sieht darin einen musikalischen Vorteil: „ich achte sie auch [...] durchdringender, prächtiger und besser, als die Laute.“

s. unten) mindestens eine Theorbe mitwirkte.<sup>11</sup> Die Frage ist nur: Lässt sich das anhand des musikalischen Materials beweisen? Leider fällt die Antwort darauf bislang negativ aus. Dass sich in den Werken Johann Sebastian Bachs praktisch keine Hinweise auf die Verwendung von Laute oder Theorbe als Continuo-Instrument finden,<sup>12</sup> ist hinreichend bekannt, dieser Sachverhalt bestimmt die Vorstellungen von einer adäquaten, historisch korrekten Besetzung der Generalbassgruppe bis heute. Aber auch in den Werken Gottfried Heinrich Stölzels, der immerhin 30 Jahre als Hofkapellmeister in Gotha amtierte, sind bisher keine Stimmen aufgefunden worden, die sich eindeutig der Theorbe zuweisen ließen,<sup>13</sup> was doch eigentlich zu erwarten wäre, wenn das Instrument eine so wichtige Rolle in der Continuo-Gruppe gespielt hätte. Freilich darf man nicht außer Acht lassen, dass sich im Stölzel-Material (wie übrigens auch in dem seines Zeitgenossen Johann Theodor Roemhildts) eine ganze Reihe von Bassstimmen finden, die die Bezeichnung „Continuo“, „Fondamento“, „Basso“ etc. tragen. Da sie teilweise beziffert sind und gelegentlich mehrstimmige Passagen enthalten, waren sie zweifellos für ein Fundamentinstrument bestimmt; ob für das Cembalo (wenngleich man konstatieren muss, dass in beiden Materialien auch Stimmen mit der Bezeichnung „Cembalo“ überliefert sind) oder für die Laute bzw. Theorbe, bleibt offen. Es müssen mithin andere Quellen konsultiert werden, um einigermaßen verlässliche Auskunft darüber zu erhalten, ob die Behauptungen des Breslauer Lautenisten ihre Entsprechung in der musikalischen Praxis finden.

In Gotha haben sich in der Tat zwei Quellensorten erhalten, die nicht nur mehr oder weniger deutliche Anhaltspunkte für die Verwendung der Theorbe in der Kirchenmusik liefern, sondern handfeste Beweise: ein Inventarium<sup>14</sup> vom Jahr 1750, in dem alle zur Hofkapelle gehörigen Musikinstrumente verzeichnet sind, und schließlich die Kammerrechnungen, anhand derer sich die Anschaffung von Lauten und Theorben, aber auch deren Reparatur und Wartung, nachvollziehen lässt. Im Inventarium findet sich auf fol. 20v zu diesem Punkt folgender Eintrag:

„10.  
An Lauten und Theorben.  
1. Eine gute Laute, die Meiselische<sup>15</sup> genannt.  
dazu: hat Hr. Distel<sup>16</sup>

11 Diese Praxis wird durch den Artikel *Theorbe* in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 635f. bestätigt, wo überdies ausdrücklich erwähnt wird, dass man die Theorbe „vorzüglich bei den, damals zudem sehr häufig vorkommenden, Recitativen“ einsetzte.

12 Vgl. hierzu Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge MA 1987, S. 170–172 sowie Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Kassel u. a. 2005, S. 640–644 (*Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart*, Bd. 10).

13 Das gilt auch für das Schaffen Johann Theodor Roemhildts (1684–1756), der viele Jahre in Merseburg wirkte und von dem rund 250 Kantaten überliefert sind. In Gotha haben sich nur ganz wenige Werke Gottfried Heinrich Stölzels erhalten, die Mehrzahl der Manuskripte findet sich heute in Sondershausen (Schlossmuseum) und in Archiven außerhalb Mitteldeutschlands.

14 *Inventarium*, Universitäts- und Forschungsbibliothek Gotha: Chart A 1332. Die zugehörige Auflistung der Musikalien bleibt im Folgenden unberücksichtigt. Vgl. den detaillierten Bericht über das Inventar: Christian Ahrens, *The Inventory of the Gotha Court Orchestra*, in: *Galpin Society Journal* 60 (2007), S. 37–44.

15 Nach Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (wie Anm. 1), S. 81 hat „dieser gallante Meister“ auch Kompositionen für die Laute geschrieben.

16 Gotthold Diestel (Distel) war seit 1739 zur Ausbildung in Gotha und wirkte dort von 1743 bis zu seinem Tod 1776 als Hoflautenist. Vgl. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha* (wie Anm. 5), S. 262f. Armin Fett gibt als Todesdatum irrtümlich 1779 an.

2. Eine kleine Laute von Augsburg 1560.
3. Eine theorbirte Leipziger, von Hofmann<sup>17</sup> 1701.
4. Eine Leipziger Laute von Büchnern.<sup>18</sup> 1603
5. Eine Laute von Pfanzelt,<sup>19</sup> aus Straßburg. 1601.
6. Ein Calcidon [Calichon; gekauft 1704 oder 1705].
7. Eine Cammer Theorbe von Nürnberg.
8. Eine Chor Theorbe auch von Nürnberg.  
zu 7.+8.: beÿ Hr. Disteln
9. Eine alte Guitarre. [gekauft 1712?]
10. Eine Theorbe, so aus einer Angelique gemacht worden.“

Interessant in unserem Kontext ist weniger die Zahl der verschiedenen Zupfinstrumente – unter denen sich bemerkenswerterweise auch eine damals schon als „alt“ bezeichnete Gitarre befand<sup>20</sup> – als vielmehr die Tatsache, dass neben vier ‚normalen‘ Lauten und einem theorbierten Modell insgesamt drei Theorben vorhanden waren, und dass von zweien ausdrücklich die Funktion genannt ist. Denn die Bezeichnung „Cammer Theorbe“ respektive „Chor Theorbe“ besagt ja nichts anderes, als dass die eine im Kamerton stand und für das Musizieren in den Schlossräumen bestimmt war, die andere hingegen im Chorton, also die Stimmtonhöhe aufwies, die die gemeinsame Verwendung mit der im Chorton stehenden Orgel erlaubte; die Theorbe unter Nr. 8 wurde also für das Musizieren in der Gothaer Schlosskirche genutzt.

Dieser Sachverhalt sowie die Tatsache, dass man sich tatsächlich zwei Modelle leistete, die entsprechend ihrer völlig getrennten Funktionen und Einsatzbereiche unterschiedliche Stimmtonhöhen hatten, sind schon erstaunlich genug. Noch mehr aber muss es verwundern, dass wir ein Analogon bei den Cembali finden. Das Inventarium<sup>21</sup> verzeichnet (neben fünf anderen besaiteten Tasteninstrumenten) nicht weniger als zehn Cembali unterschiedlicher Art und Größe. Das an erster Stelle genannte trägt den ausdrücklichen Zusatz „im Chorton“, es war also ebenfalls für das Musizieren mit der Orgel in der Schlosskirche gedacht. Demnach standen neben den sonstigen Bassinstrumenten – „Violonos“ in 8’- und 16’-Lage; „Bassonos“, aber auch „Serpents“ – und der Orgel für die Ausführung des Basso-continuo-Fundaments in der Kirchenmusik eine Theorbe und ein Cembalo bereit und wurden offenkundig auch dafür genutzt, denn dass man sie angeschafft und gepflegt, jedoch nicht eingesetzt hätte, erscheint einigermaßen

17 Ob hier Johann Christian Hoffmann gemeint ist, dessen Lauten Ernst Gottlieb Baron (*Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* [wie Anm. 1], S. 95f.) überschwänglich lobte, erscheint angesichts des Kaufdatums 1701 fraglich, Hoffmann war damals erst 18 Jahre alt.

18 Ein Instrumentenmacher Büchner ist bislang nicht nachweisbar.

19 Über Jörg Pfanzelt, nachgewiesen als Lautenmacher um 1635, ist nichts Näheres bekannt. Vgl. Willibald Leo von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Frankfurt (Main) 1922, S. 380.

20 Bis in die jüngste Zeit (vgl. beispielsweise [www.klassische-gitarre.at/Geschichte.htm](http://www.klassische-gitarre.at/Geschichte.htm); Zugriff 31.3.2006) wird vielfach noch immer die irrije Ansicht vertreten, die Gitarre habe sich in Deutschland erst um 1800 durchsetzen können; tatsächlich aber war sie spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet. Vgl. hierzu: Christian Ahrens, *Zur Rezeption der Gitarre in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Bach & Schubert. Beiträge zur Musikforschung. Jahrbuch der Bachwoche Dill 1999*, München und Salzburg 1999, S. 23–30.

21 *Inventarium* (wie Anm. 14), fol. 17r/v.

absurd. Anders gesagt: In der Gothaer Kirchenmusik wurden neben der Orgel zwei weitere Akkord- bzw. Fundamentinstrumente verwendet, nämlich Cembalo und Theorbe.<sup>22</sup> In welcher Weise dies geschah, ließe sich nur anhand des überlieferten Notenmaterials klären. Hierfür ist die Quellenlage ausgesprochen schlecht, da beispielsweise fast alle Handschriften der für Gotha bestimmten Stölzelschen Kompositionen verlorengegangen sind.<sup>23</sup> Im Übrigen muss man offenkundig davon ausgehen, dass der etwaige Lautenist bzw. Theorbist keine eigenen Noten vor sich hatte, sondern aus einer anderen Stimme – etwa der des Organisten bzw. des Cembalisten oder des Violonisten – spielte.

Dass beide Theorben in Gotha tatsächlich regelmäßig gewartet und gespielt wurden, kann man den Kammerrechnungen entnehmen, in denen die betreffenden jährlichen Ausgaben verzeichnet sind. Der erste Beleg dafür, dass in Gotha eine Theorbe vorhanden ist,<sup>24</sup> datiert vom 31. Dezember 1728: Dem Stadtmusikanten Johann Christian (Christoph) Härtel (Hertel) werden 2 fl. [Gulden] 6 gl. [Groschen] [oder 2 Thaler<sup>25</sup>] für die Reparatur der Theorbe bezahlt. Ob das Instrument bereits zu Zeiten von Georg Friedrich Meusel in Gebrauch war oder erst nach dem Amtsantritt Ernst Gottlieb Barons angeschafft wurde, lässt sich nicht feststellen, wohl aber, dass die Theorbe von diesem offenbar in stärkerem Maße eingesetzt wurde. Denn Hertel erhielt am 28. Mai 1729 noch einmal denselben Betrag von 2 Thalern, und zwar für „Stimmung der neuen Theorbe“ – es dürfte sich kaum um dasselbe Instrument gehandelt haben, das rund ein halbes Jahr zuvor repariert worden war. Dass bei oder kurz nach dem Dienstantritt Barons in der Tat zwei neue Theorben angeschafft worden waren, geht aus einem herzoglichen Schreiben<sup>26</sup> vom 8. Februar 1729 hervor, in welchem dem Lautenisten „über die bis anhero gewöhnlich gewesenen Saiten=Gelder annoch Fünf Rthlr. Jährlich, wegen Beziehung derer neuen zwey Theorben gegen Quittung abgegeben und mit dem folgenden Quartal Trinitatis zum Vierdten Theil der Anfang gemacht werden soll.“ Von 1730 an lautet denn auch die Erläuterung für das Theorben-Saitengeld durchgehend „für zwei Theorben“. Demnach initiierte Baron die Verwendung der Theorbe als Continuoinstrument in der Gothaer Kirchenmusik, was sicher nicht ohne Billigung, vermutlich auf ausdrücklichen Wunsch des Capellmeisters Stölzel erfolgt sein dürfte.

Ausweislich des Inventariums befanden sich 1750 von den vorhandenen drei Theorben zwei in Händen des etatmäßigen Lautenisten Diestel, auch das ein Indiz dafür, dass sie in Gebrauch waren. Wie wichtig im Übrigen die Theorbe für die Musikpraxis

22 Auch der Calcidon (Calichon) wurde vorwiegend zur Generalbassbegleitung genutzt, vgl. Baron, *Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (wie Anm. 1), S. 132.

23 Das Schlossmuseum Sondershausen verfügt heute über einen Bestand von 353 Werken Gottfried Heinrich Stölzels, die Noten wurden in den 1730er Jahren angeschafft; vgl. hierzu Fritz Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976, S. 23f. und Anm. 66 (*Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR*, Bd. 8).

24 Verwendet wurden Theorben dort schon erheblich früher: Die Schatullrechnungen weisen für September 1708 einen Betrag von 1 Thaler zur Rückschaffung einer Theorbe nach Rudolstadt aus (Thüringisches Staatsarchiv Gotha [nachfolgend: ThStaG]: Geheimes Archiv, Schatullrechnungen 1708, E. XII. h. Nr. 3, fol. 30r), man scheint demnach in Gotha zu jener Zeit noch keine Theorbe besessen zu haben.

25 Der Gulden- und der Thalerfuß fanden in Gotha nebeneinander Verwendung: Der Gulden hatte 21 Groschen à 12 Pfennig (dl.), der Thaler 24 Groschen à 12 Pfennig. Wegen der besseren Vergleichbarkeit mit anderen Quellen werden die Beträge hier grundsätzlich im Thalerfuß angegeben.

26 ThStaG: Kammer Gotha – Belege 1728/29, Quittung o. Nr. (zwischen Nr. 2939 und Nr. 2940).

in Gotha noch um 1750 war, lässt sich der Tatsache entnehmen, dass Diestel in diesem Jahr um zusätzliches Saitengeld mit der Begründung nachsuchte, der Herzog habe ihm „gnädigst anbefehlen lassen, in Zukunfft bey allen Musiquen auf der Theorba zu accompniren“<sup>27</sup> – bis zu seinem Tod 1776 erhielt er dieses spezielle Theorben-Saitengeld. Wenn also Lothar Hoffmann-Erbrecht formuliert,

„Den unbestrittenen Höhepunkt des Lautenspiels und der -komposition verzeichnete man im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Allerdings kündigte sich in dieser Zeit bereits unüberhörbar ein Wandel an: die Tasteninstrumente verdrängten mehr und mehr die Laute. Der Umschwung vollzog sich dann endgültig um 1740.“<sup>28</sup>

so trifft dies jedenfalls für Gotha nicht zu: Dort waren Lauten noch nach 1740 in Gebrauch – die letzte wurde 1770 angekauft<sup>29</sup> –, die Theorbe konnte sich, wie übrigens auch andernorts,<sup>30</sup> einige Jahre länger behaupten. Letztere diente ausschließlich zur Ausführung des Generalbasses, wenngleich sich dies überraschender Weise nicht an erhaltenem Stimmenmaterial nachvollziehen lässt.

## II. Waldhörner aus Breslau

Eine der merkwürdigsten Eintragungen im Gothaer Inventar von 1750 ist die folgende: „Ein Violon mit einem Violon cello auf dem Rücken, und 2. Waldhörnern auf beyden Seiten, von Breßlau.“<sup>31</sup>

Die Formulierung gibt zunächst keinen Hinweis darauf, ob die Waldhörner lediglich auf dem Korpus des Violono<sup>32</sup> abgebildet waren und gleichsam als Verzierung dienten, oder ob es sich tatsächlich um echte Hörner handelte, für die das Innere des Violono gewissermaßen als Aufbewahrungsort diente. Zum Glück aber geben die Kammerrechnungen von 1718 zusätzliche Aufklärung. Unter dem Datum des 28. September 1718 ist dort eingetragen:

„34 fl. 6 gl [30 thlr.] Vor 2 Violons so zugleich Waldhörner welche der Herr Gen: von Zorn verschrieben, denen Hautboisten bey Hof abgeben, und dem Herrn Hofrath von Fleischbein zu Franckfurth bezahlt worden“<sup>33</sup>

27 ThStaG: Geheimes Archiv UU. XXXVII. Nr. 41, fol. 53r; Schreiben Diestels vom 5.5.1750.

28 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Bedeutende Schlesische Lautenisten der Barockzeit*, in: *Barock in Schlesien*, hrsg. von Gerhard Pankalla und Gotthard Speer, Dülmen 1981, S. 35–62, hier S. 37f.

29 ThStaG: Kammer Gotha – Rechnungen 1769/70; *Ausgaben für die Hof-Kapelle*, 3.3.1770. Dass sowohl Meusel als auch Baron im berühmten Zedler-Lexikon vertreten sind, beweist, dass man in Gotha besonderen Wert auf die Kunstfertigkeit der engagierten Lautenisten legte.

30 Bemerkenswerterweise wurde Ernst Gottlieb Baron 1737 am preußischen Hof als Theorbist eingestellt; vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Lebensnachrichten von einigen Gliedern der Königl. Preußischen Capelle*, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1754, Reprint Hildesheim 1970, S. 544–546, hier S. 545f.

31 *Inventarium* (wie Anm. 14), fol. 19r; „An Violons“, Nr. 8.

32 Um Verwechslungen auszuschließen, wird im Folgenden dieser Terminus verwendet.

33 ThStaG: Kammer Gotha – Rechnungen 1717/18; Nr. 2596. Zwar besagt der Rechnungsbeleg, dass die beiden Violonos den Hautboisten übergeben wurden, eines dieser Instrumente ist jedoch 1750 im Inventar der Hofkapelle verzeichnet und fand demnach offenkundig dort Verwendung.

Die Kammerrechnungen wie das Inventarium lassen keinen Zweifel daran, dass man in Gotha strikt zwischen Violinen und Violonos differenzierte. Bei den hier in Rede stehenden Instrumenten handelt es sich also um Violonos, mithin ‚Kontrabässe‘. Und die Quittung wiederum belegt, dass hier nicht aufgemalte Instrumente gemeint sind, sondern echte Waldhörner.

Offenkundig hat sich kein derartiges Kombinations-Instrument in einer Sammlung erhalten, so dass es schwer fällt, sich vorzustellen, wie dieser sonderbare Violono beschaffen war. Immerhin scheint klar, dass die ‚veritablen‘ Waldhörner sich in seinen Flanken befanden. Bekannt sind Violinen bzw. Violen, in deren Inneren die Rohrwindungen eines Waldhorns untergebracht sind, wobei das Mundrohr am Hals austritt. Die Violine bzw. Viola kann bei Bedarf abgesetzt und das Mundstück auf das Rohrende aufgesteckt werden, anschließend lässt sich das Horn anblasen. Eine solche Verwendung der hier in Rede stehenden Waldhörner scheidet bei einem Violono aus verständlichen Gründen aus. Allerdings wirkt die Vorstellung, im Inneren eines Violonos habe man gleich zwei vollwertige Waldhörner untergebracht, ein wenig skurril, und als erstes wird man sich fragen, ob denn genügend Platz vorhanden gewesen sei. In Gotha, wie in vielen anderen Kapellen auch, verwendete man sehr wohl kleinere und größere Violonos, zumeist lassen sich mindestens drei verschiedene Größen ausmachen.<sup>34</sup> Das Inventarium führt die Violonos in folgender Reihung auf:<sup>35</sup>

- „1. Ein alter sehr groser Violon. [gekauft 1675?]
2. Ein groser Kirchen-Violon. [gekauft vor 1680]
3. Ein ordinair Violon.
4. Zwey Contra Violons. [gekauft 1728 und 1733]
5. Ein Violon cello.
6. Ein dergleichen von Hofmann aus Leipzig.
7. Zweÿ dergl. aus Altenburg von Dörfern.
8. Ein Violon mit einem Violon cello auf dem Rücken, und 2. Waldhörnern auf beyden Seiten, von Breßlau. [gekauft 1718]“

Demnach gab es 1750 in der Gothaer Hofkapelle einen sehr großen, einen großen – bemerkenswerterweise in der Kirche gebrauchten, d. h. für die Kirchenmusik bestimmten – und schließlich einen „ordinairen“, also einen normal-großen Violono, der immer noch deutlich größer als ein Violoncello gewesen sein muss, denn davon besaß die Gothaer Hofkapelle gleich vier Stück. Welchen Platz der Breslauer Violono mit den Waldhörnern in dieser Größenskala einnahm, verraten die Quellen nicht, aber man wird davon ausgehen können, dass es kein kleines Modell gewesen ist. Angesichts einer Höhe bis zu 200 cm, die erhaltene große Violono-Modelle aufweisen, erscheint die Aufbewahrung von zwei Waldhörnern in so einem riesigen Korpus nicht unmöglich – welchen Sinn diese Kombination aber haben soll, bleibt vorderhand offen.

34 Das lässt sich auch für Nürnberg bestätigen; vgl. hierzu Klaus Martius, *Reparaturen der Nürnberger Geigen- und Lautenmacher*, in: *Leopold Widhalm und der Nürnberger Lauten- und Geigenbau im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Klaus Martius, Frankfurt (Main) 1996, S. 94–103, hier S. 94f. Zur Existenz und zum gezielten Einsatz unterschiedlich großer Violono-Modelle vgl. auch Quantz, *Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen* (wie Anm. 10), S. 185.

35 *Inventarium* (wie Anm. 14), fol. 18v, 19r.

In jedem Falle ist der Erwerb von Waldhörnern für die Gothaer Hofmusik bereits deutlich vor 1720 belegt, und wir haben damit einen relativ frühen Nachweis für die Verwendung von Waldhörnern in einer mitteldeutschen Hofkapelle.<sup>36</sup> Der Grund dafür, dass man diese Modelle aus Breslau beschaffte, ist unklar, sieht man einmal davon ab, dass die Erfindung des Waldhorns allgemein in Wien angesiedelt wird<sup>37</sup> und Breslau aufgrund der politischen Gegebenheiten enge Beziehungen zu Österreich hatte. Merkwürdig bleibt aber jedenfalls, dass man die Hörner nicht direkt aus Wien besorgte.

Wenn aber 1718 Hörner aus Breslau beschafft wurden, dann müssen diese dort bereits seit einiger Zeit hergestellt worden sein. Zudem muss es dort einen angesehenen Hornmacher gegeben haben (dessen Identität leider bis heute verborgen ist), denn der Gothaer Hof beschaffte Hörner von den renommiertesten Herstellern: 1738 bei Johann Gottfried Haltenhof (ca. 1701–1783) in Hanau; 1744 bei (Johann) Michael Leichamschneider (1670/76–1751) in Wien.<sup>38</sup>

### III. Gottfried Heinrich Stölzels Verbindung nach Breslau

Im Hinblick auf den Dienstantritt Gottfried Heinrich Stölzels in Gotha und die Verbindungen des Hofes zu Breslau ist folgende Chronologie festzuhalten:<sup>39</sup>

1. Am 1. Januar 1718 geht Stölzel als Hofkapellmeister nach Gera.<sup>40</sup>
2. 1718 werden in Gotha Waldhörner aus Breslau beschafft.
3. Ab Mitte 1719 gibt es in Gotha einen fest besoldeten Lautenisten, Georg Friedrich Meusel; er stammt aus Breslau.
4. Mindestens ab 1719 werden in der Gothaer Hofkapelle zwei Lauten verwendet.<sup>41</sup>
5. Im November 1719<sup>42</sup> übernimmt Stölzel das Amt des Hofkapellmeisters in Gotha.
6. Seit dem Engagement Ernst Gottlieb Barons, ebenfalls aus Breslau stammend, im Mai 1728, sind in Gotha zwei Theorben vorhanden, davon eine im Chorton, die als Continuo-Instrument in der Kirchenmusik Verwendung findet.

36 Vgl. hierzu: Christian Ahrens, „2 Clarini o 2 Corni da Caccia“ – Zur Frage der Austauschbarkeit von Trompete und Horn in der Barockmusik, in: *Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung*, Augsburg und Michaelstein 2006, S. 135–153 (*Michaelsteiner Konferenzberichte* 70). Gotha verfügte seit 1711 über eigene Waldhornisten.

37 Vgl. hierzu Horace Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*, London u. a. 1970, S. 30f.

38 Leider sind nur selten die Hersteller der angekauften Instrumente namentlich genannt, da man sich oft der Vermittlung von Kommissionären oder von Hofbedienten (unter Einschluss des Kapellmeisters) bediente.

39 Zumindest in einem weiteren Fall ist eine Verbindung zu einem Instrumentenbauer in Breslau nachgewiesen: 1719 wurde eine dort hergestellte Viola d'amore angeschafft.

40 Vgl. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha* (wie Anm. 5), S. 237 bzw. S. 239; wann das Dienstverhältnis in Gera gelöst wurde, ist bislang ungeklärt.

41 Laut Schatullrechnungen 1719 (ThStaG: Geheimes Archiv, E. XII. 26, fol. 26v) wurden am 12.12.1719 12 Thlr. 16 gl. „vor Reparatur zweyer Lauten zur Fürstl. Capelle“ ausgegeben. Dies könnte durchaus als Beleg dafür gewertet werden, dass eine der Lauten im Chorton stand und in der Kirchenmusik Verwendung fand.

42 Gottfried Heinrich Stölzel erhielt ab November 1719 in Gotha eine Besoldung, die Ernennungsurkunde datiert jedoch vom Februar 1720; Armin Fett (*Musikgeschichte der Stadt Gotha* [wie Anm. 5], S. 238f.) vermutete, Stölzel habe eine dreimonatige Probezeit absolvieren müssen.

Jene Anschaffungen und Anstellungen, die vor Stölzels Dienstantritt Ende 1719 vorgenommen wurden, dürften ohne seine direkte Mitwirkung erfolgt sein, wenngleich nicht ausgeschlossen werden kann, dass er bereits während seiner Tätigkeit in Gera Kontakte zum Hof in Gotha aufnahm und dort an bestimmten Entscheidungen bzw. Aktivitäten beteiligt war. Immerhin ist nachgewiesen, dass er sich im Jahre 1718 in Gotha aufgehalten und vom Fürsten eine „Verehrung“ bekommen hat<sup>43</sup> – weder kennen wir den Anlass für seine Anwesenheit dort, noch ist klar, wofür er die ‚Gratifikation‘ erhielt.

Im Übrigen scheint es bereits unter seinem Amtsvorgänger, Christian Friedrich Witt (ca. 1660–1717), Verbindungen nach Schlesien gegeben zu haben, denn ein von diesem komponierter Kantatenjahrgang befand sich im Besitz eines Musikers in Nimosch, Schlesien.<sup>44</sup>

Dass man in Gotha der Theorbe so große Bedeutung zumaß und sie insbesondere für die Ausführung des Generalbasses einsetzte, geht indessen mit hoher Wahrscheinlichkeit auf jene Erfahrungen zurück, die Stölzel zunächst in Breslau, dann in Prag und schließlich während seiner Italienreise, insbesondere in Florenz, gemacht hatte. Wie intensiv er sich mit Laute und Theorbe beschäftigte, lässt sich seinem eigenhändigen Lebenslauf entnehmen, den Johann Mattheson im Artikel seiner *Grundlage einer Ehrenpforte* abdruckte. Dort äußert Stölzel sich über den Aufenthalt in Breslau folgendermaßen:

„Von hier aus richtete ich [wohl 1709] meinen Weg nach Schlesien, und hatte zu Breslau das Glück, über zwey Jahre [1709–1711] in den vornehmsten, gräflichen und adelichen Häusern im Singen und auf dem Clavier zu informiren. Mittlerweile führte ich verschiedene öffentliche Musiken auf, sonderlich eine Serenate auf die Krönung Ihro Römisch=Kaiserl. und Cathol. Maj. Carls VI. nebst vielerley Instrumentalsachen, auch eine dramatische Arbeit, der Narcissus genannt, von meiner eigenen Poesie. Das geschah im breslauseischen Collegio musico.“<sup>45</sup>

Ende 1713 trat Stölzel eine Italienreise an und hielt sich „vornehmlich zu Venedig, Florenz und Rom“ auf, „in allen aber ein Jahr und etliche Monath“.<sup>46</sup> Spätestens hier lernte er die Theorbe genauestens kennen und offenbar auch schätzen, jedenfalls scheint es, als habe er Kompositionen geschrieben, in denen er Laute und/oder Theorbe verwendete:

„Von Venedig kam er [Mitte 1714] nach Florenz, wo er Gelegenheit hatte in des Herzogs Salviati Pallast geführt zu werden, und mit Hr. Ludewigs, einem Deutschen von Berlin und dessen Frau Signora Maddalena, einer grosen Ventianischen Virtuosa auf der Theorbe, bekannt zu werden. Er hatte das Glück den folgenden Tag durch Vermittlung des Herzogs Salviati bey Ihro Durchlaucht der Princeßin Eleonora von Guastalla Audienz zu bekommen, und die ganze Zeit seines Aufenthalts biß zu seiner Abreise nach Rom vom Hofe ausgelöset zu werden. Hier hatte er Gelegenheit mit allen Virtuosen in Florenz umzugehen, und sich zur Gnüge in seiner Wissenschaft

43 Ebd., S. 141.

44 Ebd., S. 230.

45 *Stöltzel*, in: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte [...]*, Hamburg 1740, Neuausgabe hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 342–349, hier S. 343, Hervorhebungen original. Laut Angaben Johann Matthesons wurde der Lebenslauf von Stölzel eigenhändig verfasst.

46 Ebd.

zu üben. Er war fast alle Tage bey Ihro Durchlaucht mit der Musik beschäftigt, wobey die Princeßin jedesmal die Arciliuto (d. i. eine Laute, oder Erzlaute) und ihr Lehrmeister Hr. Balfuti die Theorbe spielten, Hr. Prete Gambarucci aber den Tenor sang. Auser den Cantaten welche er hier verfertiget in ziemlicher Anzahl, hat er nicht mehr denn ein groses Duett, welches Hr. Tempesti in Contra Alt und Signora Goslar in Diskant abgesungen in einem Garten in Gegenwart des meisten Adels aufgeführt, wobey die sämtlichen Florentinischen Virtuosen mit ihren Instrumenten zugegen waren und sich hören liessen. Er hätte an diesem Orte sein zeitliches Glück ohne Schwürigkeit finden können, wenn ihm die Religion, wozu man ihn gar öfters mit vielen Schmeicheleyen bereden wollte, nicht im Wege gestanden.<sup>47</sup>

Von Italien aus ging Stölzel über Österreich nach Prag, und dort schließlich machte er die Bekanntschaft eines der berühmtesten Lautenisten jener Zeit, Graf Logi:

„So dann reisete ich über Lintz nach Praag, und hielt mich fast in die drey Jahr [1715–1717] daselbst auf. Unter den dasigen Musikliebenden muß billig den Hrn. Anton von Adlersfeld obenansetzen, als in dessen Hause ich die gantze Zeit über mit aller Lust mich aufzuhalten die Ehre hatte. Hiernächst wurde mir das Glück zu Theil, mit dem nunmehr hochseel. Grafen Logi wöchentlich viele Stunden, ja, gantze Tage in lauter Musik zzubringen, auch öfters den Freiherrn Hartig auf dem Clavier zu hören. Sonst habe ich in Praage unterschiedene dramatische Dinge, als Venus und Adonis, Acis und Galathea, das durch die Liebe besiegte Glück etc. von meiner Poesie, ingleichen etliche deutsche, lateinische und italiänische Kirchen=Oratorien, als die büssende Sünderinn Maria Magdalena, JEsu patientem, und Caino, overo il primo figlio malvaggio von meiner Composition, auch etliche Missen, nebst sehr vielen Instrumentalsachen, verfertiget und aufgeführt.“<sup>48</sup>

Dass Stölzel sich in Breslau, Prag und in Italien intensiv mit der Laute und der Theorbe beschäftigte, ist ebenso unstrittig, wie die Tatsache, dass er dort die bedeutendsten Musiker ihrer Zeit, aber auch wichtige Förderer der Musik kennenlernte und Kontakte zu ihnen knüpfte. Zwar lässt sich nicht beweisen, dass er unmittelbar Einfluss auf die Anstellung von Ernst Gottlieb Baron genommen hätte, es erscheint jedoch durchaus plausibel. Denn es lag ihm offenkundig viel daran, in Gotha Laute und Theorbe nicht nur für die dramatische und weltliche Musik zu nutzen, sondern auch für die Kirchenmusik. Wenn er Barons Anstellung nicht betrieben hat, so hat er dessen Fähigkeiten doch augenscheinlich gezielt für seine eigenen musikalischen Intentionen genutzt.

47 *Denkmal dreyer verstorbener Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften*, in: Lorenz Mizlers [...] *musikalische Bibliothek*, [...], Bd. 4, Leipzig 1754, Reprint Amsterdam 1966, S. 143–157, hier S. 147f.

48 *Stöltzel* (wie Anm. 45), S. 344, Hervorhebungen original. Einem Bericht von Johann Kuhnau zufolge (aus dem Jahr 1717; veröffentlicht von Johann Mattheson in seiner *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, Reprint Amsterdam 1964, 13. Stück, S. 237) führte um 1700 Graf Logi mit Pantaleon Hebenstreit und Johann Kuhnau einen musikalischen Wettstreit aus, um zu entscheiden, welches der drei Instrumente Laute, Clavichord und Pantalon im Hinblick auf die Ausdrucksfähigkeit das leistungsfähigste sei – den Sieg trug bemerkenswerterweise Pantaleon Hebenstreit davon.

Neben den beiden genannten Lautenisten kamen weitere schlesische Musiker an den Gothaer Hof. Zwar lässt sich auch in diesen Fällen keine direkte Mitwirkung des Kapellmeisters Stölzel an ihrer Berufung belegen, aber man wird davon ausgehen können, dass dieser entsprechende Vorschläge unterbreiten konnte, zumindest aber zur Begutachtung der Musiker herangezogen wurde, denn der Herzog gab viel auf Stölzels Urteil in musikalischen Angelegenheiten und zog ihn bei der Einstellung von Musikern oder deren sonstiger Beurteilung zurate.<sup>49</sup>

Ein solches Beispiel, an dem im Übrigen abzulesen ist, wie sich schlesische Musiker geographisch nach Mitteldeutschland gleichsam ‚vorarbeiteten‘, und zwar über die Lausitz, sei hier angeführt: Vater und Sohn Böhmer, beide Fagottisten.<sup>50</sup>

Samuel Böhmer (geb. 3.10.1678 Schlichtingsheim/Schlesien; gest. 11.3.1765 Gotha), 1716 Hofmusiker beim Grafen Callenberg und Stadtorganist in Muskau/Niederlausitz, 1721 beim Grafen Beeß in Löwen/Schlesien; 1726 Kammermusiker beim Grafen Schönaich von Carolath, 1730 beim Fürsten Lobkowitz, 1732 beim Obristen Haxthausen in Zwickau, 1737 beim Grafen Reuß in Gera. Seit 1740 mit seinem Sohn David Abraham in Gotha engagiert.

David Abraham Böhmer (geb. 9.5.1707 in Muskau/Niederlausitz; gest. 1786 Gotha), ab 1726 mit seinem Vater in Diensten des Grafen Schönaich von Carolath, folgte seinem Vater auf den weiteren Berufsstationen; ab 1740 Mitglied der Gothaer Hofkapelle. „Lt. Gerber, der ihn anscheinend persönlich gekannt hat, hielt man ihn für den größten Fagottisten seiner Zeit in Europa.“<sup>51</sup>

Das Engagement der beiden Böhmer fiel in die Amtszeit Stölzels, der häufig als Gutachter bei der Anstellung von Musikern fungierte, beide Fagottisten kamen direkt von Gera nach Gotha, und sie waren aus Schlesien gebürtig – es wäre überaus merkwürdig, hätte Stölzel an ihrem Engagement in Gotha keinen Anteil gehabt.

Dass bereits vor dem Dienstantritt Gottfried Heinrich Stölzels Ende 1719 Beziehungen zwischen Gotha und Schlesien, insbesondere Breslau, bestanden, ist einerseits durch die Tatsache belegt, dass neue Instrumente von dort angeschafft wurden, andererseits aber dadurch, dass 1719 mit Georg Friedrich Meusel ein aus Breslau gebürtiger Lautenist engagiert wurde. Dennoch besteht kein Zweifel daran, dass Stölzel diese Kontakte, nicht zuletzt aufgrund seiner Bekanntschaft mit namhaften Persönlichkeiten des Breslauer Musiklebens, vertiefte und ausbaute.<sup>52</sup> Ob er die Beziehungen von Gotha aus durch Reisen weiterpflegte und mit den Persönlichkeiten in Breslau anders als brieflich in Kontakt stand, bleibt offen. Immerhin ist belegt, dass er zumindest in späteren Jahren seiner Amtszeit häufig Besuche auswärtiger Berufskollegen erhielt: auf ein entsprechendes Ersuchen hin bewilligte ihm der Herzog im September 1740 „in Absicht des vielen Zuspruchs, so er von frembden Musicis öffters bekommt, 6 Malter Gerste als extra

49 Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha* (wie Anm. 5), S. 251

50 Ebd., S. 256f.

51 Ebd., S. 256.

52 Wenn Lothar Hoffmann-Erbrecht (*Musikgeschichte Schlesiens* [wie Anm. 2], S. 86) mit seiner Vermutung Recht hat, dass Johann Sebastian Bach bereits um 1720 die Bekanntschaft mit Silvius Leopold Weiss gemacht und dieser sein Interesse an der Laute geweckt habe, dann fielen diese Entwicklung zeitlich zusammen mit dem Wirken Gottfried Heinrich Stölzels in Gotha und seinem Eintreten dort für die Verwendung von Laute und Theorbe.

ordinarium pro nunc.“<sup>53</sup> Nachdem sich Stölzel in jungen Jahren auf Reisen begeben hatte, um seinen Horizont zu erweitern, berühmte Musiker kennenzulernen und möglichst vielfältige musikalische Eindrücke zu sammeln, war er nun, in fortgeschrittenem Lebensalter, offenbar seinerseits zu einem begehrten Lehrer und Ratgeber geworden; an Anerkennung außerhalb seines engeren Wirkungsbereichs fehlte es nicht.<sup>54</sup> Über mangelnde Kommunikation mit seinen Fachkollegen konnte sich Gottfried Heinrich Stölzel in Gotha jedenfalls nicht beklagen und man darf davon ausgehen, dass er den Kontakt nach Schlesien (ein vergleichbarer nach Böhmen ist nicht aktenkundig<sup>55</sup>) nie ganz hat abreißen lassen.

53 Zitiert nach: Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha* (wie Anm. 5), S. 240.

54 Vgl. neben den bekannten Informationen Gerbers, Matthesons (*Grundlage einer Ehrenpforte*) und Mizlers nicht zuletzt Johann Georg Sulzer, der Stölzel im Artikel *Kirchenmusik* seiner *Allgemeine[n] Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1793, Reprint Hildesheim 1967, Bd. 3, S. 31f. als einen der bedeutendsten deutschen Komponisten anführt; Sulzer scheint sich dabei auf Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig 1766ff., zu stützen.

55 Bemerkenswerterweise wurden nach Stölzels Tod die musikalischen Beziehungen nach Böhmen intensiviert: 1750 trat der in Prag geborene Georg (eigentlich Jiří Antonín) Benda (1722–1794) Stölzels Nachfolge als Kapellmeister an und setzte sich dafür ein, dass 1751 seine Schwester Anna Franziska (geb. 1726 oder 1728, gest. 1781) in Gotha als Sängerin engagiert wurde; sie heiratete dort den seinerzeit berühmten böhmischen Geiger Dismas Hattasch (geb. 1725 Hohenmaut/Böhmen; gest. 1777 Gotha), Musiker beim Bruder (August) des regierenden Herzogs und seit 1751 Mitglied des Hoforchesters; vgl. Franz Lorenz, *Die Musikerfamilie Benda. Franz Benda und seine Nachkommen*, Berlin 1967, S. 78f. Dass bereits zu Lebzeiten Stölzels gewisse musikalische Beziehungen nach Prag bestanden, und zwar insbesondere im Hinblick auf die Laute, lässt sich der Tatsache entnehmen, dass der Lautenist Meusel 1723 8 thlr. 6 gl. erhielt „vor Pragische Musicalia“ (ThStaG: Geheimes Archiv, Schatullrechnungen 1723, E. XII. 43, fol. 22r).