

Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der „Sammlung Bokemeyer“

von

PETER WOLLNY

I

Die großen Handschriftensammlungen protestantischer Figuralmusik des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts haben bisher nur wenig von den philologischen Methoden profitiert, denen vor allem auch die Bach-Forschung in den vergangenen 50 Jahren eine beachtliche Zahl ihrer Erkenntnisse und Neuansätze zu verdanken hatte. Um vergleichbare Untersuchungen in Angriff zu nehmen, erschien der Quellenfundus lange Zeit wohl zu amorph und unüberschaubar, so daß andere, dringlichere Aufgaben zunächst im Vordergrund standen, darunter vor allem eine verlässliche Erschließung und gattungsgeschichtliche Bestimmung des Repertoires¹. Bestimmte mit dem Repertoire verknüpfte Fragen sind jedoch ohne Rückgriff auf philologische Methoden kaum befriedigend zu beantworten, andere werden erst gar nicht gestellt. Im folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, diese Methoden auf einige der quellenkritischen und überlieferungsgeschichtlichen Fragenkreise anzuwenden, die mit dem wohl unbestreitbar wichtigsten Quellenschatz für unsere Kenntnis der mittel- und norddeutschen geistlichen Vokalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verknüpft sind – dem in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen, unter dem Namen „Sammlung Bokemeyer“ bekannten umfangreichen Handschriftenbestand. Die Fülle des Materials erfordert freilich die Beschränkung auf einige wenige ausgewählte Probleme, aus denen sich jedoch bereits eine partielle Neubewertung des Repertoires und seiner Genese ergibt.

Es ist das große Verdienst von Harald Kümmerling, im Zuge der Arbeiten an seiner Dissertation über Johann Philipp Förtsch² die mit ihrer Integrierung in den Bestand der Königlichen Bibliothek Berlin auseinandergerissene und als geschlossener Quellenkomplex unkenntlich gewordene Sammlung Bokemeyer rekonstruiert und in einem detaillierten, in seiner Anlage vorbildlichen Katalog für die Forschung erschlossen zu haben³. Wie Kümmerling dargelegt hat⁴, ließ sich der Überlieferungsgang der Sammlung verhältnismäßig geradlinig nachvollziehen, nachdem diese erst einmal als solche identifiziert war: Nach den ersten beiden Besitzern

1 Siehe Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10); sowie ders., *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22).

2 Harald Kümmerling, *Johann Philipp Förtsch als Kantatenkomponist*, Diss. phil. Halle 1956.

3 Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18). Verweise auf einzelne Werke aus dem Bestand der Sammlung beziehen sich im folgenden stets auf die Numerierung des Katalogs; sie erscheinen in der Form Bok mit anschließender laufender Nummer.

4 Ebd., S. 9-19.

und Kompilatoren Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer dürfte Johann Nikolaus Forkel die Sammlung von dem Schwiegersohn Bokemeyers, dem zunächst in Celle, später in Hannover tätigen Kantor Johann Christian Winter erworben haben. In dem 1819 gedruckten Versteigerungskatalog des musikalischen Nachlasses von Johann Nikolaus Forkel findet sich eine seinerzeit noch mehr als 4000 Einzelwerke umfassende „Sammlung geschriebener Cantaten in Partitur, nebst einigen andern Musikalien, in pappenen Umschlägen geordnet [...]“⁵. Auf Betreiben des damaligen Direktors der Berliner Singakademie, Karl Friedrich Zelter, wurden diese größtenteils aus dem späten 17. und frühen 18. Jahrhundert stammenden, somit für die zeitgenössische musikalische Praxis bedeutungslosen Handschriften für das im Entstehen begriffene „Musikalische Institut zu Berlin behufs der Förderung der Kirchen-Musik“, das spätere „Königliche Institut für Kirchenmusik“, erworben. Diese Einrichtung gab ihre Altbestände aber bereits 1844 weitgehend an die Königliche Bibliothek ab, wo die bis dahin in Mappen zusammengefaßten Einzelhandschriften zu Konvoluten gebunden wurden⁶. In den damals gefertigten charakteristischen grau gemaserten Einbänden finden sie sich – teils in restaurierungsbedürftigem Zustand – noch heute in der Staatsbibliothek zu Berlin.

Kümmerling gelang es auch, die interessante Frühgeschichte der Sammlung in wesentlichen Zügen zu erhellen⁷. Wenn ich mich in diesem Aufsatz mit einigen seiner Schlußfolgerungen kritisch auseinandersetze, so berührt dies nicht die akribische und überaus wertvolle grundlegende Katalogisierungsarbeit, die weiterführende Untersuchungen überhaupt erst ermöglichte. Im folgenden werde ich zunächst meine von den bisher allgemein akzeptierten Hypothesen Kümmerlings abweichenden Überlegungen zu der ersten, mit dem Namen des Gottorfer Hofkapellmeisters Georg Österreich verknüpften Phase der Entstehungsgeschichte der Sammlung vorstellen und sodann anhand einiger ausgewählter Einzelquellen die zweite, durch das Wirken des Wolfenbütteler Stadtkantors Heinrich Bokemeyer geprägte Phase diskutieren.

II

Der Kernbestand der Sammlung geht auf Georg Österreich zurück. Österreich wurde 1664 in Magdeburg geboren, besuchte die Leipziger Thomasschule, wo er Schüler des Thomaskantors Johann Schelle war, und kam nach einem kurzen Aufenthalt in Hamburg 1686 als Tenorist an den Hof des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel. Der Traum einer glänzenden Kapellmeisterkarriere schien sich zu erfüllen,

5 *Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien [...]*, Göttingen 1819, S. 181-183.

6 Unklar bleibt, ob 1844 gewisse Teile der Sammlung zurückbehalten wurden, denn in einer 1922 publizierten Übersicht über die älteren Bibliotheksbestände des Akademischen Instituts für Kirchenmusik finden sich „21 Mappen Motetten“ sowie „eine 4 st. Messe“ von Johann Rosenmüller. Vgl. Max Schipke, *Die Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg*, in: *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des staatlichen Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin 1822-1922*, Berlin 1922, S. 45-64, speziell S. 54.

7 Kümmerling (wie Anm. 3), S. 9-19; siehe auch ders., *Gottorfer Bestände in der Sammlung Bokemeyer*, in: Carl Dahlhaus u. a. (Hrsg.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 16), S. 92-94.

als er 1689 von Herzog Christian Albrecht von Schleswig-Holstein an den Gottorfer Hof berufen wurde. Doch das Glück erwies sich als wenig beständig; bereits fünf Jahre später, nach dem Tod Christian Albrechts, wurde unter dessen Nachfolger Friedrich IV. von Schleswig-Holstein die Kapelle so drastisch reduziert, daß der Kapellmeister kaum noch aktionsfähig war. 1702, nach dem Tod Friedrichs IV., wurde die Hofkapelle schließlich ganz aufgelöst und Österreich kehrte als Privatier nach Wolfenbüttel zurück – um freilich am dortigen Hof bald wieder verschiedene musikalische Aufgaben und schließlich auch das Amt des Hofkantors zu übernehmen; er starb in dieser Funktion im Jahre 1735⁸.

Nach Ansicht Kümmerlings bildeten die von Österreich gegen Ende seines Lebens an seinen ehemaligen Schüler Heinrich Bokemeyer verkauften Handschriften vormals die Musiksammlung der Gottorfer Hofkapelle, die Österreich bei seinem Weggang – womöglich als Ersatz für „ausstehende Gehälter“⁹ – erhalten hatte. Österreich avanciert in der Darstellung Kümmerlings zum „Kustos“ dieser Musiksammlung, der Neuzugänge von Musikalien gewissenhaft in ein „Gottorfer Signaturjournal“ eintrug; eine Folge von Tintensignaturen von seiner Hand auf den Titel- oder Vorsatzblättern der Handschriften werden entsprechend als „Gottorfer Signaturen“ bezeichnet. Neben Österreich und unter dessen Anleitung arbeiteten mehrere Schreiber gemeinsam in einer „Kopierstube“, damit „in Gottorf von Staats wegen die größte deutsche Musiksammlung entstehen“ konnte. Die größtenteils in Partiturform geschriebenen Musikalien sollen allerdings nicht in erster Linie praktischen Zwecken gedient haben: „Nur ein kleiner Teil dieser Werke kann in Gottorf musiziert worden sein. Folglich muß diese Sammlung einen anderen Zweck erfüllt haben. Einleuchtend erscheinen mir nur Studienzwecke, so daß diese Sammlung eine Sammlung von Studienpartituren zu nennen wäre.“

Ich will mich dem Problem der Gottorfer Hofmusik von einer anderen Seite nähern. Winfried Richter wertet in seiner 1986 abgeschlossenen Kieler Dissertation auf breiter Basis die annähernd komplett erhaltenen Gottorfer Hofakten aus¹⁰. Unter diesen finden sich zahlreiche Honorarabrechnungen für Österreich und die übrigen Hofmusiker sowie Listen über den Personenbestand der Hofkapelle. Angesichts der Vollständigkeit des überlieferten Materials erstaunt der Umstand, daß weder Dokumente über die Anschaffung von Musikalien oder Besoldung von Kopisten vorliegen, noch anscheinend zu irgendeinem Zeitpunkt Inventarlisten von Musikalien erstellt wurden. Nicht ein einziger der Hauptkopisten Österreichs kann anhand der Hofakten identifiziert werden, selbst die zuweilen mit den Monogrammen „JCS“ und „JDF“ signierenden Schreiber lassen sich nirgends in den Listen der Kapellbedienten aufspüren. Wie ist dieser eigentümliche Sachverhalt zu erklären?

Zur Frage der Besitzregelung von Musikalien, die von Hofmusikern im Verlauf ihrer Anstellung angeschafft wurden, liegen – soweit mir bekannt – für das 17. und 18. Jahrhundert noch keine systematischen Untersuchungen vor. Nach meiner Erfahrung kann man hier aber auch kaum auf allgemein verbindliche Regeln hoffen,

8 Zur Biographie Österreichs vgl. besonders Adam Soltys, *Georg Oesterreich (1664-1735); sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zu Geschichte der norddeutschen Kantate*, in: AfMw 4 (1922), S. 169-240.

9 Kümmerling (wie Anm. 3), S. 10; zum folgenden vgl. auch ebd., S. 12 und 13.

10 Winfried Richter, *Die Gottorfer Hofmusik. Studien zur Musikkultur eines absolutistischen Hofstaats im 17. Jahrhundert*, Diss. phil. Kiel 1986, Hennstedt 1988.

sondern müßte von Fall zu Fall mit unterschiedlichen Verfahrensweisen rechnen. Hierzu einige Beispiele:

1. Als nach dem Tod von Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar 1662 die Weimarer Hofkapelle aufgelöst wurde, wurde ihr Musikalienbestand in vier detaillierten Verzeichnissen erfaßt. Aus den Dokumenten geht hervor, daß es sich hierbei um Handschriften und Drucke handelte, die der Kapellmeister Adam Drese und andere Emissäre seit den 1650er Jahren auf ihren Reisen im Auftrag und auf Kosten des Hofes angeschafft hatten¹¹.

2. Unter ähnlichen Bedingungen erfolgte 1686 die Erstellung eines Inventars der Ansbacher Hofkapelle. Besonderer Erwähnung bedarf der Umstand, daß es in Ansbach offenbar üblich war, Musikalien von scheidenden oder verstorbenen Mitgliedern der Kapelle anzukaufen; so finden sich in diesem Inventar die musikalischen Hinterlassenschaften der Hofmusiker Johann Ulbrecht und Johann Georg Conradi eigens spezifiziert¹².

3. Kompliziertere Besitzverhältnisse verrät ein 1662 angelegtes Inventar des Gothaer Hofes, in dem der Hofkantor Wolfgang Carl Briegel eigens die Stücke vermerkte, auf die er persönliche Besitzansprüche erhob¹³. Ein solches „Auseinanderdividieren“ ist allerdings nur sinnvoll, sofern Privat- und Hofmusikalien zuvor nicht streng getrennt aufbewahrt wurden.

4. An anderen Höfen scheint die Beschaffung von Musikalien ausschließlich in der Verantwortung des Kapellmeisters gelegen zu haben, dessen Gehalt gegebenenfalls zusätzliche Aufwendungen für den Erwerb von Noten und Papier, unter Umständen auch für die Besoldung von Kopisten bereits enthielt. Bei einer derartigen Regelung, die auch bei vielen städtischen Anstellungen gebräuchlich war, tauchten Verzeichnisse von Musikalien in den Akten nicht auf, da sie ja zum Privatbesitz der Kapellmeister gehörten¹⁴. Am Rande sei erwähnt, daß im Fall einer solchen Verfahrensweise dem Hof daran gelegen sein mußte, einen Kapellmeister mit großem beruflichen Engagement, guten kollegialen Verbindungen und sicherem Geschmack zu verpflichten.

Meiner Ansicht nach trifft die letztbeschriebene Regelung auch für Österreichs Gottorfer Stellung zu. Wenn aber in Gottorf die Beschaffung von Musikalien ausschließlich in der Verantwortung des Kapellmeisters lag, so erweisen sich Kümmer-

11 Vgl. Eberhard Möller, *Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen*, in: Sjb 10 (1988), S. 62-85.

12 Vgl. Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte 1).

13 *Inventarium | über die Musicalische sachen | aó. 1662. | renovirt Ao 1671*, Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Kammer Immediate, Nr. 1281. Das Inventar besteht aus zwei Teilen: 1. ein knappes *Inventarium über die Musicalische Sachen, so zur fürstl. | Capell gehören* (enthält Drucke und Gesangbücher, gefolgt von einer Aufstellung von Instrumenten); 2. ein umfangreiches, größtenteils autographes Verzeichnis von Kompositionen Wolfgang Carl Briegels mit dem Vermerk: „Inliegende Specification ist | waß der Hofcantor Prügell | Componirt undt für sein eigen | helt.“

14 Vgl. in diesem Zusammenhang etwa die Weißenfeler Bestallungsurkunde Johann Philipp Kriegers, abgedruckt bei Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 151-152; die relevanten Passagen finden sich auch im Vorwort zu DDT 53/54, S. XVII-XVIII. Für weitere Belege siehe auch Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400-1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, Kassel u. a. 1962, speziell S. 243-247.

lings Schlußfolgerungen nicht mehr als zwingend und bei der bisher so genannten „Sammlung des Gottorfer Hofes“ handelte es sich von Anfang an um die Privatsammlung Georg Österreichs. Aus dieser Einschätzung der Situation ergeben sich verschiedene Konsequenzen, die ich hier knapp skizzieren möchte. Zum einen liegt kein Grund mehr vor, die von Österreich numerierten Handschriften sämtlich in seiner lediglich 13 Jahre währenden Gottorfer Zeit anzusiedeln. Zum anderen entfällt die Notwendigkeit, hinter den Hauptschreibern besoldete Hofkopisten zu vermuten. Es könnte sich bei diesen vielmehr um Privatschüler Österreichs handeln, vielleicht aber auch um fremde Musiker, deren zunächst für den eigenen Gebrauch angefertigte Handschriften er zu einem jeweils noch näher zu bestimmenden Zeitpunkt erwarb. Daß ungeachtet dieser Relativierung größere Teile der Sammlung tatsächlich wohl in Gottorf entstanden, soll indes keineswegs bestritten werden.

Problematisch erscheint auch Kümmerlings Deutung der von Österreich vergebenen Signaturenfolge, die – mit zahlreichen Lücken – bis zur laufenden Nummer 1702 reicht. Die Vermutung, es handle sich dabei gewissermaßen um Akzessionsnummern des Gottorfer Bestands, die das Wachsen der Sammlung dokumentieren und anhand einzelner datierter Handschriften zeitlich genauer eingeordnet werden können, erweist sich aus mehreren Gründen als fragwürdig. Zum einen befinden sich unter den relativ niedrigen Nummern Werke, die unmöglich zu einem so frühen Zeitpunkt von Österreich erworben oder kopiert worden sein können. So weist seine eigenhändige Abschrift der Oper *Engelberta* von Tomaso Albinoni und Francesco Gasparini die nach Kümmerling auf die Zeit vor 1692 weisende Nummer 21 auf, obwohl das Werk erst 1709 in Venedig entstand¹⁵. Eine gleichfalls mit niedriger Nummer (164) versehene – das heißt vor 1692 eingeordnete – Kantate von Attilio Ariosti dürfte in Wirklichkeit nicht vor dessen Anstellung am Berliner Hof (1697) nach Norddeutschland gelangt sein¹⁶. Bedenklich erscheint zudem, daß die Nummernfolge keine geradlinige Entwicklung von Österreichs Handschrift erkennen läßt.

Auch die Bestimmung der größtenteils lediglich in Partituren überlieferten Werke bedarf weiterer Überlegungen. An der Möglichkeit einer praxisfernen, dem kontemplativen Privatstudium dienenden Sammlung kann meines Erachtens nicht ernsthaft festgehalten werden. Die Deutung dieses Umstands scheint vielmehr in der spezifischen Überlieferungssituation zu liegen. Die Beobachtung, daß vielfach in den Kopftiteln der vordem anonymen Partituren von Österreich mit schwerfälligem Duktus – also offenbar in fortgeschrittenem Alter – die Komponistennamen ergänzt wurden, läßt auf ein zu diesem Zeitpunkt vorgenommenes Separieren von Partitur und Stimmen (diese im Titelumschlag) schließen, bei dem die wesentlichen Informationen des Titels, vor allem also der Name des Autors, auf die Partitur übertragen werden mußten. Hieraus folgt, daß die Sammlung Österreich ehemals nicht nur Partituren, sondern auch die heute freilich weitgehend verschollenen Aufführungsmaterialien enthielt: alles in allem ein Musikalienbesitz von wahrhaft staunenswertem Umfang¹⁷. Große Gelehrtenbibliotheken waren zu jener Zeit aller-

15 Vgl. Michael Talbot, Art. *Albinoni, Tomaso Giovanni*, in: *New GroveD* 1, S. 216-220, speziell S. 219.

16 Zur Biographie Ariostis vgl. James L. Jackman und Dennis Libby, Art. *Ariosti, Attilio*, in: *New GroveD* 1, S. 582-585.

17 Gelegentlich finden sich in den Partituren von Österreichs Hand Hinweise auf auszuschreibende Stimmen bzw. aufführungspraktische Besonderheiten, so etwa auf der Titelseite von Bok 582

dings nichts Ungewöhnliches; daß Österreich im Laufe seines Lebens mehr als 1700 Werke in handschriftlichen Partituren und Stimmen zusammentrug, ist durchaus vorstellbar¹⁸.

Um detailliertere Aufschlüsse über die Anfänge und das Wachsen der Sammlung sowie besonders auch über die individuellen Beiträge Österreichs, Bokemeyers und eventuell anderer Personen zu gewinnen, wäre eine chronologische Anordnung der Einzelhandschriften erforderlich. Der Entwurf einer möglichst lückenlosen Chronologie, wie sie etwa Bruno Grusnick für die Düben-Sammlung versucht hat¹⁹, ist für die Sammlung Bokemeyer derzeit jedoch noch nicht zu leisten. Denn gerade hier stellt sich der fragmentarische Charakter des Bestands – besonders das Fehlen der Stimmensätze – als überaus hinderlich heraus. Viele der Partituren erweisen sich nämlich als Spartierungen nach den heute verschollenen Stimmensätzen; da diese Spartierungen jedoch nicht notwendigerweise zum Zeitpunkt der jeweiligen Anschaffung einer Komposition vorgenommen worden sein müssen, sondern je nach Bedarf oder Arbeitskapazität auch erst geraume Zeit später erfolgt sein können (aufführbar war ein Stück ja bereits, wenn ein vollständiger Stimmensatz vorlag), verraten die Partituren selbst kaum etwas über das Erwerbsdatum der Werke.

Diese Einschränkung entfällt indes bei den Partituren, die das frühe Stadium von Österreichs Handschrift aufweisen, wie es in seinen eigenen, von ihm selbst um 1687/88 datierten Kompositionen²⁰ zu finden ist, und die somit das Anfangs-

(Johann Kuhnau, *Daran erkennen wir*): „NB. dieses Stück geht in dem Chorton in denen Violen, Singe-Stimmen und dem GeneralBass auß dem B. 2. Sind die trompeten ex C geschrieben. Muß also auff der trompete ein Aufsatz bey dem Mundstücke gesetzt werden, daß die trompeten einen ton niedriger biß in den Cammertone klingen, u. so müßen auch die Paucken einen ton tieffer gestimt werden in den Cammertone herunter. 3. Die Hauboi und Bassono müßen Cammer ton stimmen, und sind diese parteien im außschreiben schon einen ton höher transponirt, daß auff diese Art alles also accordiret.“

- 18 Ähnlich umfangreiche Sammlungen wie Österreich legten der Weißenfelder Kapellmeister Johann Philipp Krieger (1649-1725) und sein Rudolstädter Kollege Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714) an; vgl. die Inventare in DDT 53/54, S. XXIV-LX, sowie bei Bernd Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714)*, in: *Traditionen und Aufgaben der hallischen Musikwissenschaft*. Eine Sammlung von Aufsätzen anlässlich des 50jährigen Bestehens des Instituts für Musikwissenschaft. Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 1963, S. 105-134. Der private Charakter von Kriegers Sammlung geht bereits aus der oben erwähnten Bestallungsurkunde hervor; auch die meisten der über 2600 in Rudolstadt inventarisierten Stücke dürften aus Erlebachs persönlichem Besitz stammen, von dessen Witwe der Hof 1714 die Musikalien ihres Mannes für die hohe Summe von 450 Reichstalern kaufte. Selbst der in weitaus beschränkteren Verhältnissen wirkende Schweinfurter Kantor Johann Nikolaus Eccard (1636-1687) hinterließ bei seinem Tod eine mehr als 500 Stücke umfassende Privatsammlung; siehe Peter Wollny, *Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642-1697)*, in: Sjb 19 (1997), S. 113-163.
- 19 Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: STMF 46 (1964), S. 27-82, und 48 (1966), S. 63-186.
- 20 Von Kümmerling als Schriftstadien Öa und Öb bezeichnet; vgl. Bok 662, 663 und 681 sowie die Schriftproben bei Kümmerling, S. 157-158. Auch die ebd., S. 160, wohl irrtümlich zur Dokumentation des Stadiums Öd wiedergegebene Schriftprobe dürfte der Zeit um 1688 angehören. Ferner stellt sich die Frage nach der Beziehung der Jugendschrift Österreichs zu der des Schreibers 1a, die dieser sehr ähnlich ist.

stadium seiner Sammeltätigkeit dokumentieren. Der bevorzugte Komponist dieser frühen Phase ist Johann Rosenmüller – und zwar mit vorwiegend eher kleinbesetzten Motetten und Psalmvertonungen; daneben fällt der hohe Anteil an italienischen Komponisten auf. Zugleich bestätigt sich die Vermutung, daß die sogenannten Gottorfer Signaturen für eine chronologische Einordnung des Bestands nur bedingt geeignet sind; inwieweit sie für andere Teilbereiche der Sammlung chronologische oder überlieferungsgeschichtliche Aufschlüsse zu liefern vermögen, bedarf noch genauer Untersuchung. Die folgende Tabelle enthält eine Übersicht über diejenigen Partituren in der Hand Österreichs, die dessen frühe Schriftstadien (Öa, Öb) repräsentieren (vgl dazu auch Abbildung 1 auf S. 73).

Bok-Nr.	Komponist/Schriftstadium	„Gottorfer Signatur“
37	Arconati/Öb	188
441	Gerstenbüttel/Öa	132
443	Gerstenbüttel/Öa	–
462	Gianetti/Öa	316
662	Österreich/Öa (datiert 1687/88)	42
663	Österreich/Öb (datiert 1688)	43
681	Österreich/Öa (datiert 1688)	–
755	Pohle/Öa	469
757	Pohle/Öa	368
788	Rosenmüller/Öa	106
789	Rosenmüller/Öa	210
809	Rosenmüller/Öb	217
810	Rosenmüller/Öb	–
811	Rosenmüller/Öb	1259
816	Rosenmüller/Öb	149
817	Rosenmüller/Öb	145
818	Rosenmüller/Öb	141
830	Rosenmüller/Öb	353
846-852	Rosenmüller/Öa	–
854	Rosenmüller/Öb	381
860	Rosenmüller/Öb	334
869	Rosenmüller/Öb	317
874	Rosenmüller/Öb	265
876	Rosenmüller/Öb	184
877	Rosenmüller/Öb	117
888	Rosenmüller/Öa	143
892	Rosenmüller/Öa	191
904	Sartorio/Öa	872
905	Sartorio/Öa	345
908	Sartorio/Öb	259
909	Sartorio/Öb	261
931	Span/Öa	236
1100	Anonymus/Öb	168
1249b	Fedeli/Öa	–
1731	Anonymus/Öa	–

Der hier aufgelistete Bestand dokumentiert Österreichs Sammeltätigkeit noch vor seiner Übernahme des Gottorfer Kapellmeisteramts und steht wohl mit seiner Anstellung als Tenorist in der Wolfenbütteler Hofkapelle in Verbindung. Auch für die übrigen Schriftstadien wären vergleichbare Untersuchungen durchzuführen, wobei zunächst die Schriftchronologie von Österreichs späteren Autographen noch präzisiert werden müßte. Die Ergebnisse würden allerdings vermutlich mehr und mehr den Charakter von *termini ante quos* annehmen und nicht mehr sicher Auskunft über die tatsächliche jeweilige Erwerbungszeit geben können, je später die Handschriften datiert werden.

Eine derzeit ebenfalls noch nicht zu lösende Aufgabe besteht in der zeitlichen Zuordnung der für Österreich tätigen Kopisten. Einen wichtigen ersten Schritt in dieser Richtung leistete bereits Kümmerling mit der Bestimmung der unterschiedlichen Schriftphasen einzelner Kopisten. Schwieriger dürfte es sein, den genauen Zeitpunkt zu eruieren, zu dem eine fremde Quelle von Österreich, oder später von Bokemeyer, in die Sammlung aufgenommen wurde. Zu diesem Zweck sind – aufbauend auf das publizierte Material – weitere umfangreiche schrift- und papierkundliche Untersuchungen erforderlich. Einige vorläufige Ergebnisse seien hier vorgestellt.

Bei dem von Kümmerling mit drei verschiedenen Schriftstadien (a, b, c) erfaßten Kopisten „JCS“ handelt es sich in Wirklichkeit um mehrere Schreiber mit ähnlicher Handschrift, wobei die mit „JCSb“ und „JCSc“ bezeichneten Schriftbilder auch regional von „JCSa“ zu trennen sind. Die mit dem Sigel „JCSa“ versehenen Abschriften (Bok 62, 124, 273, 580, 774, 918²¹, 922, 1029²², 1031 und 1094a) wurden nicht von einem einzelnen Kopisten angefertigt, sind aber aufgrund der auftretenden Papiersorten²³ sämtlich dem sächsischen Raum zuzuordnen. Nur eine dieser Quellen, das Konzert *Bonum est confiteri* (Bok 918) des Dresdner Kapellmeisters Johann Christoph Schmidt (1664-1728), weist tatsächlich die Initialen „I. C. S.“ auf; angesichts der Herkunft des für diese Quelle verwendeten Papiers aus dem südlich von Dresden gelegenen böhmischen Telnice (Wasserzeichen Doppelkreis mit Umschrift TELNITZ) sowie des Datumsvermerks „d. 26. Novembr. 1696“ ist nicht auszuschließen, daß es sich bei dieser Quelle um ein Autograph Schmidts handelt. Die übrigen unter „JCSa“ subsumierten Abschriften stehen dem Schreiber von Bok 918 zwar sehr nahe, doch ist diese Verwandtschaft wohl eher im Sinne einer einheitlichen Schreiberschule zu deuten als durch tatsächliche Identität zu erklären. Zieht man die kursächsische Provenienz der gesamten Quellengruppe in Betracht, so wäre durchaus denkbar, daß diese Kompositionen einen Repertoireausschnitt der Dresdner Hofkirchenmusik aus der Zeit vor der Konvertierung Augusts des Starken zum Katholizismus repräsentieren.

Ebenfalls nach Dresden gehören die beiden Abschriften von der Hand des Kopisten 46 der Sammlung Bokemeyer – das Konzert *Alleluja, fideles plaudite* des zeitweiligen Mitglieds der Dresdner Hofkapelle Carlo Luigi Pietragrua (Bok 470) und ein Messensatz im *stile antico* von Johann Rosenmüller (Bok 785). Die Handschrift dieses Kopisten weist verschiedene Merkmale auf, die sich auch in anderen Dresdner Quellen des späten 17. Jahrhunderts finden lassen und offenbar so etwas wie

21 Bei Kümmerling (wie Anm. 3) wohl versehentlich als „JCSd“ bezeichnet.

22 Bei Kümmerling wohl versehentlich „JCSb“.

23 Vertreten sind Papiere aus Zittau, Teplitz (heute Teplice, Böhmen) und Dresden.

eine Dresdner Standardschrift repräsentieren (vgl. die Abbildungen 2 und 3 auf S. 74 und 75). Mit Bok 470 und Bok 785 zu vergleichen wäre etwa die bekannte Abschrift der Passionen von Schütz und Peranda durch den Dresdner Hofkapellisten und nachmaligen Kreuzkantor Johann Zacharias Grundig²⁴. Eine weitere sehr ähnliche – aber wohl weder von Kopist 46 noch von Grundig stammende – Schrift taucht in den Vokalstimmen einer *Missa* in a-Moll von Johann Christoph Schmidt auf, deren Wasserzeichen mit dem in Bok 470 und Bok 785 festgestellten (Schild mit Blumen und Zweigen, flankiert von H und B) identisch ist²⁵. Bei weitem die größte Ähnlichkeit besteht jedoch zwischen der Handschrift von Kopist 46 und dem Schriftbild des sogenannten Lowell-Mason-Codex, einer in den 1680er Jahren entstandenen umfangreichen Handschrift mit Musik für Tasteninstrumente, als deren Schreiber Kerala Snyder den Dresdner Organisten Emanuel Benisch bestimmen konnte²⁶ (vgl. Abbildung 4 auf S. 76). Trotz kleinerer Abweichungen, die durch einen gewissen Abstand der Entstehungszeiten bedingt sein mögen, wäre die Identität von Kopist 46 und Emanuel Benisch zumindest als Arbeitshypothese zu erwägen.

Wenden wir uns nun dem Problem der Schreiber „JCSb“ und „JCSc“ zu. Hier ist zunächst zu bemerken, daß keine der Kopien die Schreiberinitialen tatsächlich aufweist, so daß die Bezeichnung „JCS“ eigentlich kaum gerechtfertigt ist. Neben gravierenden Unterschieden zu den unter „JCSa“ vertretenen Schriftformen der Dresdner Schreiberschule fällt besonders auf, daß keine der Kopien auf sächsischem Papier geschrieben ist; vielmehr finden sich gehäuft die für Norddeutschland typischen holländischen Papiersorten. Auch enthalten diese Quellen kein ausgeprägt sächsisches Repertoire, sondern die aus anderen norddeutschen Sammlungen geläufige bunte Mischung nord-, mittel- und süddeutscher sowie auch italienischer Meister. An einer engeren Verwandtschaft zwischen „JCSa“ einerseits und „JCSb“ und „JCSc“ andererseits kann mithin nicht länger festgehalten werden. Eine Zuweisung der beiden Schriftstadien b und c an einen einzigen Kopisten liegt hingegen im Bereich des Möglichen.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß eine Reihe von Kopisten und die von ihnen angefertigten Abschriften irrtümlich zum Bestand der Sammlung Bokemeyer gezählt werden, tatsächlich jedoch weder auf die Sammeltätigkeit von Österreich noch die von Bokemeyer zurückgehen. Dies betrifft die Schreiber 24, 25, 64, 95 und 96, deren Kopien sämtlich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen und zum Teil Berliner Provenienz sind²⁷.

24 Vgl. Heinrich Schütz, Marco Giosepe Peranda, *Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus*. Faks. nach der Partiturohandschrift der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Mit einem Kommentar von Wolfram Steude, Leipzig 1981 (= Musik der Dresdener Hofkapelle. Autographen und singuläre Abschriften).

25 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 19919. Die Quelle stammt aus dem Besitz des Leipziger Thomaskantors Gottlob Harrer, der die fünf Vokalstimmen wohl während seiner Dresdner Zeit (1731-1750) erwarb und nach 1750 durch colla parte geführte Instrumentalstimmen ergänzte.

26 Yale University, LM 5056; vgl. Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 324-326, sowie die Faksimileprobe auf S. 249.

27 Der Schreiber 24 ist unter anderem auch im Bestand der Amalienbibliothek vertreten (Staatsbibliothek zu Berlin, Am.B. 485/I) und gehört zum Umkreis des preußischen Hofes; Schreiber 25 taucht mehrfach in Quellen aus dem Besitz Johann Nikolaus Forkels auf (vgl. den Kritischen Bericht zu NBA V/8, S. 41-42); die Schreiber 64, 95 und 96 gehören ebenfalls nach Berlin, bei

Eine interessante Frage ist, woher Österreich seine Vorlagen bezog. Für ihre Beantwortung wären extensive Quellenvergleiche erforderlich, wie sie für die Musik des 17. Jahrhunderts noch kaum unternommen worden sind; ich möchte dennoch kurz anhand eines Beispiels die aus solchen Vergleichen erwachsenden Möglichkeiten skizzieren. Eine ungewöhnlich große Zahl von Konkordanz zu dem von Österreich zusammengetragenen Repertoire konnte in verschiedenen englischen Sammelbänden nachgewiesen werden, die auffälligerweise sämtlich von einem einzigen Kopisten mit einer sehr charakteristischen Handschrift angefertigt wurden. Schwerpunkte des von diesem Anonymus kopierten Repertoires sind Solokantaten von Giovanni Bononcini und anderen italienischen Komponisten²⁸, Opern von Bononcini²⁹ und Agostino Steffani³⁰, sowie großbesetzte Psalmvertonungen vorzugsweise von Rosenmüller, daneben auch von Valoy, Pietro Torri, Carlo Luigi Pietragrua und Nikolaus Adam Strungk³¹. Die Provenienz und Zusammensetzung dieses Repertoires erlauben kaum einen Zweifel daran, daß die genannten Werke ursprünglich zum Bestand der Hannoverschen Hofkapelle gehörten und anlässlich der Übersiedlung des Kurfürsten nach London unter Vorlage des verfügbaren Notenmaterials neu abgeschrieben wurden. Der Kopist stammte mithin offensichtlich aus dem Umkreis des Hofes zu Hannover und ging um 1710 im Gefolge von George I. nach England; seine Identität konnte bisher nicht bestimmt werden. Unter den Quellen dieses Anonymus sind speziell die Abschriften der italienischen Solokantaten sowie der Psalmvertonungen von größtem Interesse, da fast alle diese Werke auch in Abschriften von der Hand Georg Österreichs vorliegen – und zwar in so enger Verwandtschaft der Lesarten, daß beide Quellengruppen zwingend auf dieselben Vorlagen zurückgehen.

Die ältesten der in den englischen Sammelbänden und in Abschriften Österreichs überlieferten Musikalien – die Kompositionen von Rosenmüller und Strungk – könnten bereits aus der Regierungszeit des Herzogs Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg stammen, der 1651 aus Begeisterung für die italienische Kultur zum Katholizismus konvertierte und 1666 in Hannover die Nachfolge seines Bruders Georg Wilhelm antrat. Für die Kirchenmusik an der neu eingerichteten katholischen Schloßkirche wurde der venezianische Komponist Antonio Sartorio als Kapellmeister von Haus aus berufen; dieser sandte regelmäßig Musikalien aus Venedig, und es ist durchaus denkbar, daß ähnliche Verbindungen auch zu dem seit 1658 in Venedig lebenden Johann Rosenmüller bestanden, zumal der Herzog selbst

Schreiber 96 handelt es sich um den in der Berliner Bach-Überlieferung bekannten Organisten und Sammler Johannes Ringk.

28 Oxford, Bodleian Library, Mus. d. 5, Mus. d. 20-21; London, British Library, Add. Mss. 31545 und 38036; London, Gresham College, G. Mus. 449; Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mu. MS 46; Chicago, Newberry Library, MS. VM. 1532.B.692. Vgl. Lowell Lindgren (Hrsg.), *Cantatas by Giovanni Bononcini 1670-1747*, New York 1985 (= *The Italian Cantata in the Seventeenth Century* 10).

29 London, British Library, Add. Mss. 31543 (*Turno Aricino*, 1706).

30 London, British Library, Add. Mss. 31495 (*La lotta d'Hercole con Acheloo*); Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, M A/245 (*Il trionfo del fato*). Vgl. Colin Timms, *The Dissemination of Steffani's Operas*, in: Alberto Colzani u. a. (Hrsg.), *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca. Beiträge zum sechsten internationalen Symposium über die italienische Musik im 17.-18. Jahrhundert*, Como 1997 (= *Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S.-Como* 10), S. 327-349.

31 London, British Library, R.M. 24.a.1.-5.

fast alljährlich zur Karnevalssaison in Venedig weilte und Rosenmüller ihm seine 1667 und 1670 in zwei Auflagen erschienene Sammlung *Sonate da camera* widmete. Angesichts dieser Sachlage erscheint es durchaus plausibel, daß Rosenmüllers großbesetzte Vespermusiken zum Teil eigens für Hannover komponiert wurden oder zumindest lange vor seiner eigenen Rückkehr dorthin gelangten.

III

Wenden wir uns nun der zweiten, mit dem Wirken Heinrich Bokemeyers verknüpften Phase der Sammlung zu. Obwohl Bokemeyers Name mit dem gesamten Quellenbestand engstens verbunden ist, steht seine Bedeutung in den einschlägigen Darstellungen deutlich im Schatten Österreichs. Tatsächlich aber hat der Wolfenbütteler Kantor die Sammlung um wesentliche Teile erweitert. Hierzu zählen unter anderem eine umfangreiche Serie der Werke Giovanni Battista Bassanis sowie zahlreiche nord- und mitteldeutsche Einzelhandschriften, in denen Komponisten aus dem Zeitraum zwischen Andreas Hammerschmidt und Georg Philipp Telemann vertreten sind.

Viele der Partituren weisen Eintragungen von Bokemeyers Hand auf, die auf eine praktische Nutzung schließen lassen; so finden sich zum Beispiel bei einigen Werken Bassanis nachträglich unterlegte Zweittextierungen, ferner gelegentlich Angaben von Aufführungsdaten oder Änderungen der ursprünglich vorgesehenen Besetzung³². Trotz dieser offensichtlichen Belege für eine praktische Beschäftigung mit der Sammlung können die meisten der in ihr enthaltenen Kompositionen in Bokemeyers Wolfenbütteler Wirkungszeit (ab 1717) kaum noch aktuell gewesen sein, so daß sich die Frage nach seiner Motivation für die Bewahrung und Erweiterung des von Österreich übernommenen Musikalienbestands stellt. Hier dürften vor allem seine musiktheoretischen Interessen eine Rolle gespielt haben, die in seinen verschiedenen historisch-ästhetischen und musiktheoretischen Schriften dokumentiert sind. Daß Bokemeyer in der Tat seine Partiturenammlung bei der Abfassung seiner Traktate heranzog, belegen seine Anstreichungen von satztechnisch und harmonisch fehlerhaften, bedenklichen oder außergewöhnlich kühnen Stellen in Werken von Johann Schelle, Johann Rosenmüller und anderen Komponisten³³. Als dritter Faktor tritt zu den genannten Aspekten von Bokemeyers Sammeltätigkeit offenbar ein grundsätzliches Interesse an einer möglichst umfassenden Beispielsammlung seiner komponierenden Vorgänger und Zeitgenossen³⁴.

Im Zusammenhang mit seinem Sammeln von Spezimina gewannen für Bokemeyer auch Komponistenautographe an Bedeutung. Schon Österreich hatte gelegentlich den autographen Charakter einer Handschrift vermerkt. So trägt etwa ein

32 Vgl. die von Kümmerling (wie Anm. 3, S. 60) mitgeteilten Vermerke in Bok 50, 66, 72, 78, u. a.

33 Vgl. etwa Bok 813 und Bok 957.

34 Vgl. die Notizen auf Bok 605 („Eine Probe der Composition eines gewissen Liebholdt ...“) und auf Bok 932 („Eine Probe der Composition Hln. Stolzenbergs Cantore in Regenspurg“). Seine brieflichen Kontakte zu zahlreichen Musikern, darunter auch Johann Mattheson und Johann Gottfried Walther, waren Bokemeyer bei der Vervollständigung seiner Sammlung sicherlich dienlich. So belegen Walthers Briefe an Bokemeyer den regen Austausch von Theoretika und Musikalien. Vgl. Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann u. Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987.

Werk des in Stockholm und Hamburg wirkenden Komponisten Christian Ritter von seiner Hand den Kommentar: „Dieses ist des H[err]n Capellmeister Christian Ritters, so dieses Stück componiret hat, eigenes Original und Handschrift“ (Bok 766). Auf der Abschrift einer Komposition des in Padua wirkenden Mönchs Antonio dalla Tavola findet sich die Notiz: „Diese Partitur hat der seel. Herr Johann Rosenmüller mit eigner Hand geschrieben“ (Bok 982). Auf drei mit Tagesdatum exakt datierte eigenhändige Kantatenpartituren des Meininger Kapellmeisters Georg Caspar Schürmann (Bok 951-953) haben bereits Friedhelm Krummacher und Konrad Küster hingewiesen³⁵.

Weitere Autographe finden sich in den von Bokemeyer ergänzten Teilen der Sammlung. Neben zwei Vokalkonzerten des Halberstädter Stadtmusikus Johann Georg Carl (Bok 196-197)³⁶ sind zwei bei Kümmerling anonym geführte Werke (Bok 1115 und 1127) zu nennen, die sich als Kompositionsniederschriften des zuerst am Eisenacher, dann am Zeitzer Hof tätigen Kammermusikern Ernst Nikolaus Thaur herausgestellt haben³⁷. Interessant ist, daß Thaur in der Sammlung Bokemeyer außerdem mit einer – vermutlich frühen – Vertonung eines Texts aus Erdmann Neumeisters erstem Jahrgang von Kantatenlibretti vertreten ist (Bok 999), in den beiden autograph erhaltenen, 1717 und 1718 entstandenen und mithin offenbar späteren Kantaten aber auch noch das ältere Formmodell der Concerto-Aria-Kantate verwendet.

Ein aufschlußreiches Autograph liegt auch in Johann Kuhnaus großbesetzter Psalmvertonung *Lobe den Herrn, meine Seele* (Bok 584) vor. Provenienz und Datierung der Handschrift sind unbekannt. Ob die Tintensignatur „82“ wirklich auf Georg Österreich zurückgeht, ist ungewiß; denkbar erscheint auch, daß Bokemeyer die Handschrift erst nach Kuhnaus Tod erhielt, etwa über Johann Gottfried Walther. Das Wasserzeichen (kreisförmiges Wappen mit Inschrift ZITTAV) könnte für eine Datierung noch in Kuhnaus Zittauer Zeit (also zwischen 1681 und 1684) sprechen; zu bedenken ist allerdings, daß dieser Wasserzeichentyp auch in um 1707 in Leipzig entstandenen Quellen nachgewiesen ist. An der Handschrift fällt auf, daß ihr erster Teil (S. 1-17) – ein ausgedehnter Chorsatz – in akkuratester Kalligraphie niedergeschrieben ist, während der auf den Seiten 17-24 plazierte kleinerbesetzte Mittelteil die auch aus anderen Autographen her vertraute flüchtige und korrekturreiche Konzeptschrift Kuhnaus zeigt. Offensichtlich stellt die Quelle für den Mittelteil des Werks eine Kompositionspartitur dar, für den Rahmen jedoch die Reinschrift eines offenbar schon zuvor existierenden Satzes, nach dessen Autorschaft zu fragen ist. Die Autorenangabe „Johann Kuhnau“ im ebenfalls eindeutig

35 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung* (wie Anm. 1), S. 166; Konrad Küster, *Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach*, in: BJ 73 (1987), S. 159-164, speziell S. 160.

36 Die beiden Kompositionen sind auf den 3. September 1677 (Bok 196) und Dezember 1692 (Bok 197) datiert. Zur Biographie Carls vgl. Hans-Joachim Schulze, *Besitzstand und Vermögensverhältnisse von Leipziger Ratsmusikern zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: Beiträge zur Bachforschung 4 (1985), S. 33-46, speziell S. 34.

37 Thaur kam 1706 als Kammermusiker an den Zeitzer Hof, nachdem er zuvor in gleicher Funktion am Hof zu Eisenach gewirkt hatte. Von 1711 bis zu seinem Tod (1726) bekleidete er in Zeitz das Amt des Schloßkantors. Vgl. Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeberg u. Leipzig 1922 (= Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeberg IV/2), S. 14-15, 79-80, 87, 95.

von Kuhnau geschriebenen Kopftitel des Werks befindet sich nämlich über einer Rasur; ursprünglich stand hier „Johann Rosenm.“.

Wie sich aus einem Vergleich mit den Originalstimmen von Johann Theiles Kantatensammlung *Andächtige Kirchen-Music* (1701) ergibt³⁸, handelt es sich bei den Handschriften Bok 1005 (J. Theile, *Missa*) und Bok 1158 (Anonym, *Jubilate Deo*) um Autographe des Naumburger Komponisten und Theoretikers³⁹. Die reinschriftliche, aber doch mit einigen Kompositionskorrekturen versehene Partitur der Messe steht offenbar in Zusammenhang mit der Veröffentlichung der 1673 erschienenen Messensammlung *Pars prima Missarum*; die (ebenfalls als Komposition Theiles anzusehende⁴⁰) Psalmvertonung *Jubilate Deo* dürfte aufgrund von identischem Schrift- und Wasserzeichenbefund in zeitlicher Nähe der *Andächtigen Kirchen-Music* zu datieren sein.

Schließlich sei noch ein Autograph von besonderer Bedeutung erwähnt. Vor kurzem stieß ich auf ein in Berlin unter der Signatur Mus. ms. 1812 aufbewahrtes kleinformatiges Einzelblatt, das den Beginn einer offenbar singular überlieferten Komposition des Venezianers Antonio Biffi (um 1666/67-1733) enthält; der Kopftitel auf der ersten Seite lautet: „Amante moribondo. Cantata. Del Sigre D: Antonino Biffi“. Diese Quelle erwies sich unvermutet als ein sehr frühes Schriftzeugnis Johann Sebastian Bachs. Von der hier fragmentarisch überlieferten Komposition sind lediglich das einleitende Rezitativ mit Cavatina („Hore brevi e fatali“) und die ersten neun Takte der anschließenden Arie („Morte cara, eh vieni o morte“) erhalten; der Verbleib der übrigen Blätter mit der Fortsetzung der Komposition ist unbekannt. Die Zugehörigkeit des Blattes zur Sammlung Bokemeyer ist nicht völlig gesichert, denkbar wäre jedoch, daß es etwa über Johann Gottfried Walther an Bokemeyer gelangte. Eine Datierung des Fragments ist nicht ganz einfach. Das vorhandene Wasserzeichen (Bruchstück des Buchstaben A) deutet zunächst auf Bachs Arnstädter Zeit, jedoch kommt dieser Wasserzeichentyp auch in frühen Weimarer Quellen vor. Für eine Arnstädter Entstehungszeit sprechen neben der Form und etwas unproportioniert wirkenden Größe der C-Schlüssel vor allem bestimmte Merkmale der Notenformen (etwa die konsequent durchgehaltene rechtsseitige Behaltung der abwärts kaudierten schwarzen Noten); andere Merkmale deuten hingegen auf die früheste Weimarer Zeit (Achtelfähnchen, Halbmondform der Halbenoten). Insgesamt muß vorerst ein Datierungsspielraum von etwa 1705-1708 angesetzt werden⁴¹.

Im Zusammenhang mit der Diskussion von Autographen in der Sammlung Bokemeyer sei noch kurz darauf hingewiesen, daß es sich bei den seit langem mit Reinhard Keiser in Verbindung gebrachten Handschriften des Kopisten 102 nicht um Autographe Keisers handelt⁴². Kopist 102 ist zwar in der ehemals als autograph

38 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 21825/1, /3, /5, /7, /9, /11, /13, /30.

39 Vgl. die Schriftproben bei Kümmerling (wie Anm. 3), S. 211 (Kopist 34) und S. 232 (Kopist 57).

40 Eine Zuweisung dieses Werks an Theile nahm bereits Jocelyn Mackey vor (Art. *Theile, Johann*, in: *New GroveD* 18, S. 731), offenbar basierend auf Ergebnissen ihrer mir nicht zugänglichen Dissertation (*The Sacred Music of Johann Theile*, Diss. University of Michigan 1968).

41 Für eine eingehende Diskussion des Fragments siehe Peter Wollny, *Neue Bach-Funde*, in: *BJ* 83 (1997), S. 7-50, speziell S. 8-20.

42 Vgl. Harald Kümmerling, *Fünf unbekannte Kantaten in Reinhard Keisers Autograph*, in: Walther Vetter (Hrsg.), *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstage*, Leipzig 1955, S. 177-181.

geltenden Partitur von Keisers Oper *Claudius Caesar*⁴³ und einem in Berlin als Mus. ms. autogr. Keiser katalogisierten Band mit Kirchenkantaten (Bok 488-494) vertreten, doch haben die Untersuchungen von Klaus Zelm ergeben, daß diese Zuweisungen nicht zu Recht bestehen⁴⁴; der Schreiber 102 ist vielmehr ein Hamburger Berufskopist, dessen Identität noch unbekannt ist. Da mit Ausnahme der Kopie einer Kantate von Carlo Francesco Pollarolo (Bok 1621) sämtliche Abschriften von seiner Hand in der Sammlung Bokemeyer (Bok 488-494, 1132, 1149, 1157, 1159, 1822) anonym überliefert sind, besteht kein zwingender Grund mehr, diese für Kompositionen Keisers zu halten.

Die hier stark verkürzt skizzierte Entstehungsgeschichte der Sammlung Bokemeyer durchlief mehrere komplexe Stadien. Den Grundstock des Handschriftenbestands bildete die mit großem Engagement auf praktische Bedürfnisse hin angelegte Privatsammlung eines Kapellmeisters, fortgesetzt wurde sie von einem sowohl praktisch wie auch musiktheoretisch interessierten Kantor. Nach dieser Zeit hat wohl lediglich das Andenken an den Sammler die Bewahrung der Handschriften gesichert, bevor um 1800 ein wissenschaftlich-historisches Interesse erwachte, das bis zur Gegenwart anhält. Mit einem vertieften Wissen um die Geschichte der Quellen und einer neuen Wertschätzung der Musik des 17. Jahrhunderts wäre nunmehr die Zeit reif, die in ihnen erhaltenen Kompositionen auch vermehrt wieder für die musikalische Praxis zu erschließen.

43 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 11485; vollständiges Faksimile in: John H. Roberts (Hrsg.), *Claudius and Nebucadnezar. Reinhard Keiser*, New York 1986 (= Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowing 3), S. 3-111.

44 Klaus Zelm, *Die Opern Reinhard Keisers. Studien zur Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung*, München-Salzburg 1975 (= Musikwissenschaftliche Schriften 8), speziell S. 89-90.

Abbildung 1: Johann Rosenmüller, *Surgamus ad laudes*. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 18882, Nr. 11 (Bok 809). Abschrift von Georg Österreich (Öb).



Abbildung 2: Carlo Luigi Pietrugra, Alleluja, fideles plaudite. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 30211, Nr. 16 (Bok 470). Abschrift von Kopist 46.

The image shows a page of handwritten musical notation for an Alleluja. The score is written on multiple staves, with lyrics in Latin. The lyrics are: "Eja palma tam florente bene uti statua", "Eja eja palma", "ubi statua", "ubi statua", "timeat terrarum sed cum Christo resurgens te a peccatis", and "Christo resurgens te sed cum Christo resurgens a peccatis". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "ritto:" and "mg".

Eja palma tam florente bene uti statua =

Eja eja palma

ritto:

ubi statua = = = mg

ubi statua = = = mg

ritto:

timeat terrarum sed cum Christo resurgens = te a peccatis gan

Christo resurgens = te sed cum Christo resurgens a peccatis gan

Abbildung 3: Johann Rosenmüller, *Missa* F-Dur. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 18880, Nr. 6 (Bok 785). Abschrift von Kopist 46.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Continuo part. At the top left, there is a large, decorative initial 'K' in black ink. To its right, the word 'Continuo' is written in a cursive hand. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of the 17th or 18th century, with many notes beamed together and various accidentals. There are several lyrics written in a cursive hand: 'rie' on the first staff, 'Christe' on the second staff, 'tric.' on the fifth staff, and 'Et in terra pax.' on the eighth staff. The notation includes various clefs (treble and alto), time signatures, and notes with stems and beams. There are also some markings like 'rit.' and 'f' (forte) scattered throughout the piece. The paper appears aged and slightly yellowed.

Abbildung 4: Dietrich Buxtehude, *Tocatta d-Moll BuxWV 155*. New Haven, Yale University, LM 5056. Abschrift von Emanuel Benisch.

The image shows a page of handwritten musical notation for Dietrich Buxtehude's *Tocatta d-Moll BuxWV 155*. The score is written on ten staves. The title "Tocatta" is written in a large, decorative script at the top left, with "Buxtehude" and "1684" written below it. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piece is in a minor key, as indicated by the key signature of one flat. The handwriting is clear and legible, characteristic of 18th-century manuscript notation. The page is numbered "76" in the top left corner, and the name "Peter Wollny" is in the top right corner. The caption below the page identifies the piece and its source.