

Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Von Andrew Talle (Cambridge, MA)

Bei der Arbeit an einer Dissertation über die Kompositions- und frühe Wirkungsgeschichte von Bachs erster Druckveröffentlichung, der Clavier-Übung I (BWV 825–830),¹ gelang mir die Identifizierung der nachstehend näher behandelten drei Schreiber, deren Tätigkeit auch über den Fragenkreis um die Partiten hinaus besondere Aufmerksamkeit beanspruchen kann.

I. Der Schreiber „LS“²

Als Urheber einer in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart befindlichen Abschrift mit drei Orgelwerken Johann Sebastian Bachs, dem C-Dur-Präludium BWV 531/1, der a-Moll-Sonate BWV 967 sowie Präludium und Fuge D-Dur BWV 532, wird schon seit langem der Nürnberger Organist Lorenz Sichart angenommen.³ Die Quelle weist neben der Datierung (20. Mai 1740) und dem Besitzvermerk *Possess^{or} LS* eine Notiz auf, der zufolge die Vorlage dem Nürnberger Sebaldus-Organisten Wilhelm Hieronymus Pachelbel (1686–1764) zu verdanken sei.⁴ Der D-Dur-Fuge ist ein aufführungspraktischer Hinweis von seltener Deutlichkeit beigelegt: „*Nota* Bey dieser Fuge muß man die Füße recht strampeln lassen.“

Unbeachtet blieb bislang, daß derselbe Schreiber auch für acht Choräle aus Bachs Orgel-Büchlein (BWV 600, 603, 604, 606, 607, 610, 614 und 616) sowie für die Partiten III–VI (BWV 827–830) aus der Clavier-Übung I in

¹ *J. S. Bach's Keyboard Partitas and Their Early Audience*, Harvard Univ. 2003. – Für Anregungen und Hinweise zu früheren Versionen dieses Aufsatzes danke ich Hans-Joachim Schulze, Ulrich Leisinger, Peter Wollny und Christoph Wolff (Bach-Archiv Leipzig) sowie Joshua Rifkin.

² Für den hohen Aufwand an Zeit und Kraft, mit dem sie die Erarbeitung dieses Kapitels unterstützten, danke ich Uwe Wolf und Christine Blanken (Joh.-Seb.-Bach-Institut Göttingen) sowie Yoshitake Kobayashi (Seijo Universität Tokyo).

³ D-Sl, *Mus. II. fol. 288*. Vgl. NBA IV/5-6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1979), S. 152. Kilians Annahme einer Beteiligung mehrerer Schreiber ist aus meiner Sicht unbegründet.

⁴ Wortlaut der Notiz: *Descripti à Domino | W. H. Pachelbel Orga- | nista SS. Sebald. a Norimb.* W. H. Pachelbel wirkte von 1706 bis zu seinem Tode (1764) als Organist an verschiedenen Nürnberger Kirchen.

Anspruch genommen werden kann. Die zugehörigen Abschriften aus der Sammlung Leonhard Scholz befinden sich derzeit teils in Nürnberger Privatbesitz, teils in der Bibliothek des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen:⁵

BWV	Werk	Bibliothek/Signatur	NBA Krit. Berichte Quellensigel
531/1, 532, 967	freie Orgelwerke	Stuttgart, Württemberg. Landesbibliothek <i>Mus. II. fol. 288</i>	IV/5-6: B 156
600...616	Orgel-Büchlein	Göttingen, J.-S.-Bach-Institut: <i>Scholz 4.1.1</i>	IV/1: Q 6
827	Partita III in a	Nürnberg, Privatsammlung	V/1: H 44
828	Partita IV in D	Nürnberg, Privatsammlung	V/1: H 45
829	Partita V in G	Göttingen, J.-S.-Bach-Institut: <i>Scholz 5.1.2</i>	V/1: H 40
830	Partita VI in e	Göttingen, J.-S.-Bach-Institut: <i>Scholz 5.1.2</i>	V/1: H 40

Die Überlieferung dieser Manuskripte über Leonhard Scholz (1720–1798), auch wenn sie nicht von dessen Hand stammen, sollte jegliche Zweifel über die Identität des Schreibers „LS“ mit Lorenz Sichart zerstreuen, denn Scholz wurde 1769 Sicharts Substitut an St. Egidien in Nürnberg und 1771 sein Nachfolger.

Getauft wurde Lorenz Sichart (Sighard, Sichert) am 12. Dezember 1694 in Nürnberg als Sohn des Bäckers Johann Leonhard Sichart und seiner Frau Maria Barbara geb. Stark, die am 21. November 1693 in der Nürnberger Sebaldus-Kirche getraut worden waren.⁶ Am 28. Mai 1726 heiratete Lorenz Sichart Kunigunde Pfeifer, die Tochter des Nürnberger „Wildrufmachers“ und „Horndrehers“ Georg Pfeifer. Drei Kinder gingen aus dieser Ehe hervor, getauft auf die Namen Rebecca Maria (11. Mai 1727), Conrad (1. Mai 1729) und Maria Catharina (29. Dezember 1731).⁷ Die Taufeinträge bezeichnen den

⁵ Das Joh.-Seb.-Bach-Institut Göttingen erwarb die Sammlung Scholz 1968/69 aus Privatbesitz durch Vermittlung des Antiquariats Hans Schneider. Später forderte der Privatbesitzer einige Handschriften zurück, doch sind diese mittlerweile durch das Göttinger Institut verfilmt und auch hinsichtlich ihrer Wasserzeichen katalogisiert worden.

⁶ Soweit nicht anders angegeben, basieren die biographischen Daten auf einem Brief des Landeskirchlichen Archivs Nürnberg (Pfarrer Georg Kuhr) vom 16. April 1968 an Hermann Busch, den das Archiv zur Verfügung stellte.

⁷ Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Pfarramt Nürnberg-St. Sebald, Kirchenbücher 1727 (S. 83), 1729 (S. 157) sowie Pfarramt Nürnberg-St. Lorenz 1731 (S. 1295). Das Patenamnt bei Sicharts Kindern übernahm nur je eine Person, bei Rebecca Maria

Vater stets als „Musicus und Organist auf den Chor bey Unser Frauen“ und belegen damit für die Zeit von 1727 bis 1731 eine Anstellung an der Nürnberger Marienkirche (Frauenkirche), jedoch lediglich als Choralorganist. Das in der obengenannten Abschrift vorgeschriebene „Fußestrampeln“ wird daher eher auf den in den Rechnungsbüchern der Marienkirche zwischen 1729 und 1743 nachweisbaren Organisten Wolf Gottlieb Meiner zugekommen sein.

Johann Gottfried Walther erwähnt Sichart in seinem *Musicalischen Lexicon*, kannte ihn aber wohl lediglich anhand der *SONATA per L'ORGANO Composta da Lorenzo Sichart, Organista del Choro dei Musici nella Chiesa di Sta. Maria a NORIMBERGA*, die einige Zeit vor März 1731 erschienen sein muß.⁸ Durch Rechnungseinträge von 1743, 1754, 1763 und 1771 ist Sicharts spätere Tätigkeit als Organist an der Nürnberger Egidienkirche bezeugt. Drucke von Bieling in Nürnberg belegen Sicharts Komposition und Aufführung einer Anzahl „Kirchweih-Kantaten von Ægedien“.⁹ Sichart überlebte seine Frau (gest. Januar 1769) um zwei Jahre; im Begräbniseintrag vom 6. Mai 1771 heißt es: „Lorenz Sichart, Organist bey St. Egidien in der Catharinen Gaß wegen Armut zahlt.“ Die bereits erwähnten Notenhandschriften werden zu dieser Zeit von seinem Substituten und Nachfolger Leonhard Scholz erworben worden sein.

Die Tatsache, daß nur eine einzige Abschrift Sicharts datiert ist, macht eine Chronologie seiner Handschrift praktisch unmöglich. Als weiteres Hindernis erscheint die ungewöhnliche Instabilität seiner Schrift. Beispielsweise wechseln die Formen von Schlüsselvorgezeichnung oder einzeln halsierten Achtelnoten sogar auf ein und derselben Seite. Auch die Ermittlung von Wasserzeichen führt nicht weiter: das für die Abschrift der Partiten benutzte Papier stammt aus Regensburg und ist gelegentlich für 1756 belegt, dürfte aber über einen längeren Zeitraum in Gebrauch gewesen sein.¹⁰

„Jungfrau Rebecca Maria, Valentin Mair, Handelsmanns Eheliche Tochter“, bei Conrad „Conrat Lotthes Handelsmann“, bei Maria Catharina „Georg Ludwig Rösel merc[atoris] filia virgo“.

⁸ Exemplar: D-Swl, *Mus 5088*. Bei Walther nur ein verkürztes Titelzitat. Walther sandte das Manuskript seines Lexikons im März 1731 an den Verleger Wolfgang Deer (vgl. *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 132).

⁹ Vgl. W. Dupont, *Werkausgaben Nürnberger Komponisten in Vergangenheit und Gegenwart*, Nürnberg 1971, S. 283. Verzeichnet sind Kantaten für 1745, 1746, 1758–1763 (jährlich) sowie 1769.

¹⁰ Das Deutsche Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Bücherei Leipzig. Papierhistorische Sammlungen, klassifiziert das Wasserzeichen unter *II 152/0/1* und beschreibt es als a) Eichenbaum mit 5 Eicheln auf Zierwurzel b) Gekreuzte Schlüssel, darunter GL. Ich danke Frau Andrea Lothe für Auskünfte zur Geschichte dieses Zeichens.

Ebenfalls mit Sichart in Verbindung bringen läßt sich vielleicht eine in Stuttgart aufbewahrte Abschrift der Partita I BWV 825.¹¹ Geht man davon aus, daß es sich bei dieser Handschrift und der bereits erwähnten Kopie der Orgelwerke BWV 531, 967 und 532 um die einzigen in Stuttgart erhaltenen Handschriften des 18. Jahrhunderts mit Werken Bachs für Tasteninstrumente handelt, so liegt die Annahme nahe, daß sie auch zusammen erworben worden sind.¹² Und in der Tat stammt die Abschrift der Partita I nachweislich aus Leonhard Scholz' Sammlung, denn der über Satz 1 ergänzte Name *Johan[n] Sebastian Bach* zeigt seine Handschrift. Eine Eintragung des 19. Jahrhunderts auf der Titelseite bezieht sich auf die Ausgabe der Partiten bei Hoffmeister & Kühnel (Wien, um 1806), eine Notiz, wie sie auch die Abschriften der Partiten III, IV und VI aufweisen.¹³ Zwar ähneln die Schriftmerkmale der Kopie denen in den bereits besprochenen Manuskripten, doch erscheint die Handschrift hier als (gemessen an Sicharts übrigen Abschriften) ungewöhnlich sorgfältig, sauber und einheitlich, vielleicht veranlaßt durch eine besonders zuverlässige Vorlage. Während seine Abschriften der Partiten III bis VI (BWV 827–830) einer handschriftlichen Vorlage folgen, die auf die (etwa 1732 in Angriff genommene) zweite oder dritte Teilaufgabe von Bachs Opus I zurückgeht,¹⁴ wurde Partita I – abzulesen an der Nachahmung einiger graphischer Details des gedruckten Originals – direkt nach dem Erstdruck von 1726 kopiert.¹⁵

¹¹ *Mus. II. fol. 289*. NBA V/1 Krit. Bericht (R. D. Jones, 1978), S. 46 (Quelle H 63).

¹² Leider sind die einschlägigen Unterlagen der Bibliothek unvollständig. Die Signaturen beider Quellen lassen auf eine Katalogisierung zwischen 1958 und 1963 schließen (freundliche Auskunft von Dr. Felix Heinzer, Württembergische Landesbibliothek, Hss.-Abteilung).

¹³ Der Eintragung *Nach der Kühnelschen Ausgabe* folgen Katalognummern: 19, 21, 22 und 23 (zu Partita I, IV, III sowie V und VI). Preisangaben lassen auf die Vorbereitung einer Auktion schließen. Sicharts Abschriften der Partiten IV bzw. V und VI wurden auf 20 Groschen bzw. 1 Taler (24 Groschen) taxiert.

¹⁴ Daß Sichart zumindest die sechste Partita eher nach einer Hs. als nach einem Druck kopierte, ergibt sich nicht nur aus der großen Zahl von Abweichungen gegenüber dem Druck, sondern auch aus über den Akkoladen in regelmäßigen Abständen angebrachten Kreuzen. Diese deuten offenbar auf Zeilenenden in der Vorlage, die nicht denen der Druckausgabe entsprechen. Bei den Partiten III–V läßt die Übereinstimmung des Wasserzeichens und auch der Schriftzüge darauf schließen, daß die Abschriften offenbar gleichzeitig und nach der gleichen Vorlage angefertigt worden sind.

¹⁵ Die Abschrift gibt mit großer Sorgfalt gewisse Details der Druckvorlage wieder, beispielsweise die Fermaten über und unter den Akkoladen bei den Schlußakkorden von Corrente, Sarabande, Menuet 2 und Giga sowie bei den Menuet-Sätzen die charakteristischen Wiederholungszeichen mit zwei bzw. vier Punkten. Obgleich viele Mordent-Zeichen Bachs hier als *tr* erscheinen (so in der Corrente, T. 13, 14, 15, 22, 33, 50, 51 und 52, sowie der Sarabande, T. 2 und 21), zeigen Korrekturen

Darüber hinaus gibt es Grund zu der Annahme, daß Scholz weitere Handschriften aus dem Besitz seines Vorgängers Sichart erworben hat, wengleich diese von anderen Schreibern angefertigt worden sind:

BWV	Werk	Bibliothek/Signatur	NBA Krit. Berichte Quellensigel
531	Präl. u. Fuge in C	Göttingen, J.-S.-Bach-Institut: <i>Scholz 4.5.2</i>	IV/5-6: B 170
896/2	Fuge in A	Nürnberg, Privatsammlung	V/9.2: C
971,831/1-6	Clavier-Übung II	Nürnberg, Privatsammlung	–

Jede dieser Quellen weist unterschiedliche Schriftzüge auf, doch ist in allen Fällen die Ähnlichkeit mit Sicharts Schrift unübersehbar, so daß an dessen Schüler zu denken wäre. Bestärkt wird diese Vermutung durch die Tatsache, daß die hier betrachtete Abschrift von BWV 531 Ähnlichkeiten mit Sicharts eigener Kopie dieses Werkes erkennen läßt (wiewohl ein gegenseitiges Vorlagenverhältnis ausgeschlossen ist),¹⁶ sowie durch das in der Abschrift der Clavier-Übung II zu beobachtende Wasserzeichen, das dem gleichen ungewöhnlichen Typ angehört, wie dasjenige in Sicharts Abschriften der Partiten III–VI.

Die deutlich gewachsene Anzahl von Abschriften, die nunmehr Lorenz Sichart unzweifelhaft zugeordnet werden können, erhellt die Frühgeschichte der Sammlung Scholz und bereichert unsere Kenntnisse über die frühe Rezeptionsgeschichte von Bachs Werken für Tasteninstrumente in Nürnberg. Mit Sicharts Quelle(n) und seinem Umgang mit dieser Musik wird sich die Forschung künftig weiter zu beschäftigen haben.

II. „Anonymus Darmstadt“¹⁷

In der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt finden sich fünf Handschriften mit Clavierwerken Johann Sebastian Bachs, deren anonymer Schreiber in der einschlägigen Literatur abwechselnd als „Darmstädter

(z. B. Sarabande, T. 2, wo einem Mordent ein *tr* hinzugefügt worden ist), daß die Vorlage Mordent-Zeichen enthielt. Das Fehlen des Mordents in T. 59 der Corrente und der Augmentationspunkte in der Baßstimme der Sarabande (T. 12 und 58) läßt darauf schließen, daß als Vorlage des Schreibers eher der Einzeldruck von 1726 als die Ausgabe von 1731 anzunehmen ist.

¹⁶ NBA IV/5-6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 286–288.

¹⁷ Für ihre Unterstützung meiner Arbeit möchte ich Dr. Oswald Bill, Frau Dr. Silvia

Berufskopist“, „unbekannter Darmstädter Kopist“ beziehungsweise „Grüne-wald? Graupner?“ erscheint. Zuweisungen dieser Art stützen sich auf Notizen Friedrich Noacks (1890–1958) auf den originalen Titelseiten. Es handelt sich um folgende Quellen:

BWV	Werk	Signatur	NBA Krit.Berichte Quellensigel
827	Partita III a-Moll	<i>Ms. 68</i>	V/1: H 37
903a	Chromatische Fantasie und Fuge	<i>Ms. 69</i>	V/9.2: A 1
913	Toccata d-Moll	<i>Ms. 65</i>	V/9.1: E
914	Toccata e-Moll	<i>Ms. 64</i>	V/9.1: H 3
974	Konzertbearbeitung nach Alessandro Marcello	<i>Ms. 66</i>	V/11: C

Mit Ausnahme der Marcello-Bearbeitung zeichnen sich alle Manuskripte durch bemerkenswert stabile Schriftzüge aus und verwenden die gleiche Papiersorte mit dem Wasserzeichen „Steigender Löwe, Buchstaben TB“, wie sie der Darmstädter Kapellmeister Christoph Graupner (1683–1760) 1730 bis 1735 für seine Kantaten benutzte.¹⁸ Im Unterschied hierzu erscheint bei der Marcello-Kopie das für die Jahre 1731/32 typische Wasserzeichen „Narrenkopf“. Das letztgenannte Werk ist mit größerer Sorgfalt geschrieben, weist formvollendete Akkoladenklammern auf, kleinere Notenköpfe und ornamental gestaltete Buchstaben. Möglicherweise handelt es sich um die früheste der fünf Niederschriften.

Die von unserem Schreiber genutzten Vorlagen erweisen sich als Mischung von Üblichem und Unüblichem. Die Partita III wurde nach der 1731 erstmals gedruckten Ausgabe der Clavier-Übung I abgeschrieben,¹⁹ möglicherweise ohne Zwischenquelle, wie sich an Einzelheiten der Notation²⁰ sowie Transpositionsirrtümern (bedingt durch den Wechsel zwischen Sopran- und Violinschlüssel)²¹ ablesen läßt. Ein handschriftliches Verzeichnis aus dem späten

Uhlemann und Frau Christiane Pilz (alle Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt) danken.

¹⁸ Dr. Oswald Bill und Frau Christiane Pilz haben einen Katalog der Wasserzeichen in datierten Graupner-Kantaten vorbereitet. Papier mit dem „Löwe“-Wasserzeichen wurde nach ca. 1735 nicht mehr verwendet.

¹⁹ Details in der Fantasia (T. 62–63 und 70), der Allemande (T. 8, 9, 10) und der Corrente (T. 17, 54, 55) finden sich nur in der Ausgabe von 1731, nicht in dem Einzeldruck von 1727.

²⁰ Ein Systemende im Druck (Sarabande, T. 16) verwirrte offensichtlich den Schreiber, so daß er einige irrtümlich gesetzte Taktstriche wieder entfernen mußte.

²¹ Unser Schreiber kopierte augenscheinlich nach einer Vorlage im Violinschlüssel;

18. oder frühen 19. Jahrhundert über Klaviermusik im Bestand der Darmstädter Hofbibliothek bestätigt, daß zeitweilig ein gebundenes Exemplar von Bachs Partiten vorhanden war;²² es könnte als Vorlage gedient haben. Bei der Abschrift der d-Moll-Toccatà (BWV 913) handelt es sich um die einzige Quelle des 18. Jahrhunderts, die das Werk in moderner Notation – wengleich lediglich in der geläufigen Fassung – überliefert.²³ Die Kopie der e-Moll-Toccatà (BWV 914) weist eine gewisse Ähnlichkeit mit denjenigen von Johann Benjamin Tzschirich (1736),²⁴ einem um 1750 in Leipzig tätigen anonymen Schreiber²⁵ sowie von Leonhard Scholz²⁶ auf, doch scheint eine direkte Verwandtschaft nicht vorzuliegen.²⁷ Mehr Interesse beanspruchen können die Abschriften der Chromatischen Fantasie und Fuge (BWV 903a) sowie der Marcello-Bearbeitung (BWV 974), da beide seltene Frühfassungen überliefern.²⁸

Zusätzlich zu den bereits beschriebenen Handschriften verfügt die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek über eine nennenswerte Zahl weiterer Handschriften unseres Schreibers mit Clavierwerken anderer Komponisten, darunter den folgenden:

Signatur	Komponist	Werke
Ms. 406/2	Christoph Graupner	Aria (GWV 136)
Ms. 406/3	Christoph Graupner	Partita (GWV 141)
Ms. 468	Johann Heinrich Buttstedt und Anon.	2 Suiten aus Buttstedts <i>Musikalischer Clavier-Kunst- und Vorraths-Kammer</i> (Leipzig 1713) sowie anonyme Suiten und Tanzsätze
Ms. 477	Verschiedene	Tanzsätze
Ms. 478	Schattemann und Anon.	2 Suiten
Ms. 479	Anon.	Gigue
Ms. 483	Christoph Graupner	Preludio (GWV 826)
Ms. 487–491	Gottfried Grünewald	5 Partiten

bei der Transposition in den Sopranschlüssel unterliefen ihm Fehler in der Corrente (T. 7) und im Scherzo (T. 6).

²² Titel des Katalogs (ohne Signatur): *Musikalien-Verzeichnis, Bd. II: Klaviermusik, Lieder und Arien, Musik für Blasinstrumente*. Unter Nr. 131 verzeichnet *1 Buch mit Clavier Musik enthält 6. Partien* (+ Incipit des Präludiums BWV 825/1).

²³ NBA V/9.1 Krit. Bericht (P. Wollny, 1999), S. 76 und 79.

²⁴ Zeitweilig in SBB aufbewahrt (*Mus. ms. 30500*), jetzt in D-Bim, *Mus. ms. 29*.

²⁵ B-Br, *Fétis 7327 C Mus. 8* (NBA V/9.1 Krit. Bericht, Quelle H 2).

²⁶ D-Gb, ohne Signatur (NBA V/9.1 Krit. Bericht, Quelle H 5).

²⁷ NBA V/9.1 Krit. Bericht (P. Wollny, 1999), S. 89–91

²⁸ NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolf, 2000), S. 119f. (Quelle A 2) und V/11 Krit. Bericht (K. Heller, 1997), S. 61–64 (Quelle C).

Signatur	Komponist	Werke
<i>Ms. 493</i>	Anon.	1 Suite
<i>Ms. 1036/1</i>	Georg Philipp Telemann	1 Suite (TWV 32:2)
<i>Ms. 1036/2</i>	Christian Petzold	1 Suite (TWV Anh. 32:3)

Inhalt und Anlage dieser Handschriften weisen eher auf privaten als auf berufsbedingten Gebrauch. *Ms. 479* enthält Abschriften verschiedener Tanzsätze, überwiegend kopiert von Christoph Graupner, jedoch auch eine Gigue von der Hand unseres Schreibers sowie ein in klobigen Schriftzügen eingetragenes Menuettpaar,²⁹ das ihm wohl ebenfalls zuzuweisen ist. *Ms. 477* ist eine Art Clavierbüchlein mit Menuetten, Polonaisen und anderen Charakterstücken, in drei Fällen mit Zuweisungen an Telemann, im übrigen ohne Angabe eines Autors. Es wurde weitestgehend von unserem Schreiber angelegt und kann aufgrund des „Löwe“-Wasserzeichens Anfang der 1730er Jahre angesetzt werden.³⁰ Ein Menuet auf Fol. 14r dokumentiert gemeinschaftliche Bemühungen unseres Schreibers sowie eines erheblich jüngeren Zeitgenossen. Unser Schreiber trug Satztitel, Schlüssel, Tonart- und Taktvorzeichnung ein und überließ dem Jüngeren – wohl zu Übungszwecken – die Niederschrift des Notentextes.

Rätselhaft blieb bislang die Identität unseres Schreibers. Man war versucht, alle genannten Handschriften dem am 1. Januar 1723 als Altist und Geiger in Darmstadt angestellten Johann Samuel Endler (1690–1762) zuzuweisen, insbesondere im Blick auf die große Ähnlichkeit mit Endlers Handschrift sowie auf dessen bekannte Verbindungen nach Leipzig und in den unmittelbaren Umkreis Bachs (Endler studierte bis 1716 in Leipzig und leitete 1721/22 das ehemals von Johann Friedrich Fasch gegründete Collegium musicum).³¹ Feine Unterschiede zwischen den Schriftzügen unseres Kopisten sowie der vor und nach 1730/35 für Endler bezeugten Schrift³² widersprachen jedoch der Zuwei-

²⁹ Gemeint sind die beiden Minuets auf Bl. Iv.

³⁰ Bleistifteintragungen eines späteren Besitzers verweisen auf Telemann, Händel und Couperin.

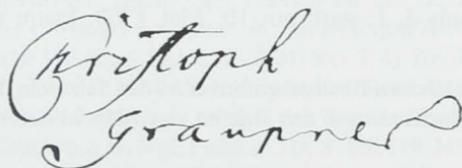
³¹ E. Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, S. 210. Bachs einzig nachweisbarer Aufenthalt in Leipzig vor 1723 betraf die Prüfung der Scheibe-Orgel in der Paulinerkirche Mitte Dezember 1717 (Dok I, Nr. 87 und 109). Den einzig nachweisbaren Besuch eines Leipziger Musikers in Köthen während Bachs Wirken als Hofkapellmeister stattete Johann Gottfried Vogler im Dezember 1718 ab (Dok II, Nr. 93). Der Musikalienaustausch zwischen Bach in Köthen und Leipziger Musikern war wahrscheinlich bedeutender, als sich jetzt noch dokumentieren läßt.

³² Vgl. beispielsweise die Quellen D-DS *Mus.ms. 260/1* und *260/2* (beide 1729 datiert), *Mus.ms. 261/5* (1755) und *Mus.ms. 1193* (1759). Die gerundeten Baßschlüssel un-

sung. Als Erklärung bot sich die Annahme an, es handele sich um einen jüngeren, noch leicht beeinflussbaren Schüler Endlers. Daß beide sich zumindest kannten, belegt ein handschriftlicher Stimmensatz zu Telemanns C-Dur-Sonate für Blockflöte, Viola da gamba und Basso continuo C-Dur (TWV 42: C 2): hier steuerte unser Schreiber Satz 1 und 2 bei, Endler ergänzte Satz 3 und 4.³³

Daß unser Schreiber auch mit dem Hofkapellmeister Christoph Graupner in enger Verbindung stand, belegen zwei – am 17. Januar 1755 vorgelegte – Briefe im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt über Besetzungsangelegenheiten der Hofkapelle.³⁴ Daß beide von der Hand des Hofkapellmeisters zwar signiert, nicht aber geschrieben worden sind, ergibt sich aus dessen Unterschriften, die mit unsicheren, fast kindlich wirkenden Zügen schräg über die betreffenden Seiten laufen. Der zu jener Zeit seines Sehvermögens bereits vollständig beraubte Kapellmeister hatte die Briefe in seiner charakteristischen umständlichen Syntax einem Helfer diktieren müssen. Ein Vergleich der lateinischen Schriftzeichen in diesen Briefen mit den Satzüberschriften in den Notenmanuskripten zeigt, daß es sich bei Graupners Helfer um unseren gesuchten Schreiber handelt.³⁵ Angesichts der fortgeschrittenen Hinfälligkeit des Hofkapellmeisters kommt wohl nur ein Freund oder – noch wahrscheinlicher – ein Verwandter in Frage.

Eine der oben kurz charakterisierten Handschriften (Ms. 477) trägt auf dem Umschlag den Namenszug *Christoph | Graupner*. Dessen Erscheinungsbild – das unangestrengte Ineinanderfließen der Buchstaben und der Schlußschnörkel nach dem letzten r – weist weniger auf einen nachträglich angebrachten Besitzvermerk als auf eine Unterschrift.



seres Schreibers weisen unten einen deutlich vorspringenden und sehr stabilen Haken auf, wie er in Endlers signierten Hss. nur ausnahmsweise vorkommt. Endlers Textschrift unterscheidet sich ebenfalls deutlich von derjenigen unseres Schreibers.

³³ D-DS *Mus.ms.* 1042/35.

³⁴ Beide Briefe abgebildet in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709–1760*, hrsg. von O. Bill, Mainz etc. 1987 (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. 28.), S. 167 und 171. Ein auf S. 172 erwähntes, am 3. September 1755 vorgelegtes drittes Schreiben (möglicherweise von derselben Hand) konnte ich nicht überprüfen.

³⁵ Leider liegen keine umfangreicheren Schriftstücke aus den 1730er Jahren vor, doch

Obwohl hier der Name des Darmstädter Hofkapellmeisters erscheint, läßt sich doch keinerlei Ähnlichkeit mit dessen anderweitig überlieferten Unterschriften feststellen. Als nächstliegende Erklärung bietet sich die Vermutung an, daß es sich um den Namenszug von dessen ältestem Sohn Christoph Graupner d. J. (1715–1760) handelt. Zu fragen ist daher, ob dieser auch der Schreiber der Quelle Ms. 477 und damit der obenerwähnten Bach-Abschriften sein könnte. Was über den Lebensweg dieses Graupner-Sohnes zu ermitteln ist, scheint die Richtigkeit der Zuweisung zu stützen. Geboren wurde er am 19. Mai 1715 und einen Tag später getauft. Pate war sein Großvater, ebenfalls namens Christoph Graupner, der sich jedoch durch den mit der Familie befreundeten Gottfried Grünewald vertreten ließ.³⁶ Musikunterricht erhielt der Junior wohl von Johann Samuel Endler (wie die bereits beschriebene Assimilation der Handschrift annehmen läßt), also irgendwann nach dessen für 1723 belegtem Eintreffen in Darmstadt.³⁷ 1727 bis 1732 besuchte Christoph Graupner d. J. das Darmstädter Pädagogium, dessen Schülerlisten ihn 1727 unter *Post examen auctomnale 1727 accesserunt novitii ... ad 2.* und 1732 unter *In examine vernali 1732 exempti* aufführen.³⁸ Am 17. April 1736 schrieben sich Christoph Graupner d. J. und sein jüngerer Bruder Johann Christoph (1719–1771) als Jurastudenten an der Universität Straßburg ein.³⁹ Nach seiner Rückkehr nach Darmstadt wurde Christoph d. J. „Fürstl. Kanzlei-Akzessist“ und übernahm damit eine Stelle, die ihm sein Vater bereits 1723 hatte reservieren lassen.⁴⁰ Christoph d. J. blieb unverheiratet und wohnte wohl auch als Erwachsener bei seinem Vater und der übrigen Familie in der Luisenstraße. Daß er in den 1750er Jahren seinem Vater bei dessen Schriftverkehr mit dem Hof zur Hand ging, erscheint nur natürlich, zumal die Mutter Sophie Elisabeth bereits 1742 gestorben war und der 1754 erblindete Kapellmeister vielerlei Unterstützung benötigte. Christoph d. J. starb am 16. Mai 1760, kaum eine Woche nach

auch die relativ schlichten Buchstabenformen in den Satztiteln der Musikhss. sowie die lateinischen Buchstaben in den Briefen von 1755 weisen eine unverkennbare Ähnlichkeit auf.

³⁶ Noack, a. a. O. (wie Fußnote 31), S. 302.

³⁷ Anscheinend waren Endlers Verpflichtungen am Hofe in den 1720er Jahren relativ bescheiden. Dies erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß er über genügend Zeit für die Ausbildung des Graupner-Sohnes verfügte. Vgl. Noack, S. 209.

³⁸ Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, *Personengeschichtliche und heraldische Quellen, Ludwig-Georgs-Gymnasium Matrikel (C 1 D Sig : 9)*, S. 110 und 116. Es handelt sich um eine etwa 1930 von Ernst Eduard Becker angefertigte maschinenschriftliche Kopie nach dem hs. Original.

³⁹ G. Knod, *Die alten Matrikeln der Universität Strassburg 1621 bis 1793*, Straßburg 1897–1902, Bd. 2, S. 373. Der jüngere Bruder Johann Christoph wechselte am 9. Mai 1737 an die Universität Jena.

⁴⁰ Noack, a. a. O. (wie Fußnote 31), S. 210.

seinem Vater. In einem im „Hamburger Relations-Courier“ vom 29. Mai abgedruckten Nachruf auf den Hofkapellmeister würdigt der Darmstädter Korrespondent nicht nur dessen Verdienste, sondern erwähnt auch kurz das Hinscheiden des Sohnes:

„Sein ältester Sohn folgte ihm den 16ten darauf in die Ewigkeit nach, in dem man, ausser vielen andern Geschicklichkeiten, auch einen unvergleichlichen und reizenden Meister auf dem Clavier zu früh bedauert.“⁴¹

Die Zuweisung der Bach-Abschriften an Christoph Graupner d. J. wird durch bestimmte Begleitumstände weiter erhärtet. Wie bereits festgestellt, ist es nicht vorstellbar, daß Handschriften wie Ms. 477 und 479 für eine „offizielle“ Nutzung am Hofe bestimmt gewesen sein könnten.⁴² Eine weitere, von einem Zeitgenossen unseres Schreibers angelegte Handschrift aus der Darmstädter Hofbibliothek, (Ms. 476/1–4) mit einer „Clavierbüchlein“-Auswahl von Spielstücken, enthält ein *Menuet de Ms. Weizmann a Strasburg*, das auf eine Verbindung zur Familie Graupner und speziell zu den beiden ältesten Söhnen deutet.⁴³ Höchstwahrscheinlich sind die vorstehend diskutierten, von unserem Schreiber gefertigten und heute in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek aufbewahrten Materialien – einschließlich der Bach-Abschriften – größtenteils im Graupnerschen Hause entstanden und in den Besitz des Landgrafen erst als Folge eines Rechtsstreits nach dem Tode des Kapellmeisters Graupner gelangt.⁴⁴ Der Kapellmeister hatte gebeten, daß nach seinem Tode

⁴¹ *Hamburger Relations-Courier*, Nr. 86, vom 29. Mai 1760 (zit. nach J. Neubacher, *Eine bislang unbeachtete Quelle zum Todesdatum des Hessen-Darmstädtischen Hofkapellmeisters Christoph Graupner*, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte* 72, 2001, hier S. 4). Bei dem von E. Pasque in *Die Muse*, [Jg. II], Nr. 85, 24.10.1854, mitgeteilten Sterbedatum Christoph Graupners d. J. (19. Mai 1760) dürfte es sich um den Tag des Begräbnisses handeln, die Angabe bei E. Noack, a. a. O. (vgl. Fußnote 31), S. 302 (19. März 1760) ist falsch.

⁴² Zwar wäre theoretisch denkbar, daß die Sammelbände für den Unterricht jüngerer Familienmitglieder des Landgrafen gedacht waren, doch lassen sie keinerlei Beziehung zu der großen Zahl der tatsächlich hierfür bestimmten Hss. in der Sammlung Pretlack (SBB) erkennen. Die dort vorliegenden, eigens für die Töchter aus Landgraf Ernst Ludwigs zweiter Ehe – Luise Charlotte Gräfin von Epstein (1727–1753) und Friederike Sophie Gräfin zu Epstein (1730–1770) – angelegten Clavier-Hss. weisen alle das gleiche Format auf und sind sorgfältig nach Tonarten geordnet. Vgl. J. Jaenecke, *Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Pretlack 1716–1781*, Wiesbaden 1973, S. 274 ff.

⁴³ Vgl. Christoph Graupner. Hofkapellmeister (wie Fußnote 34), S. 306 f. (L. Hoffmann-Erbrecht).

⁴⁴ Zum Konflikt zwischen Graupners Erben und dem Landgrafen vgl. W. Nagel, *Das*

alle seine Handschriften verbrannt werden sollten, aber weder seine Erben noch auch der Hof scheinen dies in Erwägung gezogen zu haben. Nach Graupners Begräbnis behauptete Landgraf Ludwig VIII., daß er selbst und sein Vater, Landgraf Ernst Ludwig (1667–1739), dem Kapellmeister 54 Jahre lang Gehaltszahlungen hätten zukommen lassen und insofern dessen Kompositionen rechtlich dem Hof zustünden. Graupners Nachkommen hielten dem entgegen, daß das international angesehene Œuvre ihres Vaters über die Anforderungen von Amt und Auftrag weit hinausgegangen sei und die Handschriften daher von Rechts wegen ihnen gehörten. Als Ludwig klar wurde, daß die Eigentumsfragen umstritten bleiben würden, ordnete er am 28. Mai 1760 an, die Musikalien des Hofes unter festen Verschuß zu nehmen, damit „nichts nicht jemahls“ davon entwendet werden könne. Am 12. Februar 1761 entschied das Ratskollegium in Darmstadt zugunsten des Landgrafen, und am 28. März forderte dieser, das Oberhofmarschallamt solle von den Erben die Herausgabe der noch verbliebenen Handschriften des Kapellmeisters erbitten. Durch diesen Erlaß wird offengelegt, daß zur fraglichen Zeit noch immer ein nennenswerter Teil von Graupners Sammlung sich im Besitz der Familie befand. Etwa im Sommer 1761 scheint ein Großteil auch dieser Materialien an den Hof übergegangen zu sein. Gegenüber Ludwig machten die Erben geltend, daß das beschlagnahmte Repertoire nicht etwa für den Hof bestimmte Musikalien umfasse, sondern „Tafel- und andere Musiquen“, die von Graupner „ausser seiner Obliegenheit, mit sehr schweren und grossen Kosten aus allen Orten der Welt mit Anwendung seines eigenen Vermögens, wären angeschafft worden“.⁴⁵ Sehr wahrscheinlich gehörten die oben als Niederschriften Christoph Graupners d. J. bezeichneten Quellen (Ms. 476, 477 und 479) wie auch die Abschriften von Werken Grünewalds, Graupners, Telemanns, Bachs und weiterer Komponisten mit zu diesen „Tafel- und anderen Musiquen“, die als Folge des Rechtsstreits in den Besitz des Landgrafen Ludwig gelangten.⁴⁶ Eine Vermengung der Musikalien könnte stattgefunden haben, als Christoph Graupner d. J. nur sechs Tage nach seinem Vater verstorben war, doch ist es wahrscheinlicher, daß die Sammlungen von Vater und Sohn schon viel früher vereinigt worden waren.

Ogleich es an einem eigenhändig geschriebenen und signierten Schriftstück als endgültigem Beweismittel mangelt, lassen es die sämtlich auf Christoph Graupner d. J. zielenden Begleitumstände doch als kaum möglich erscheinen,

Leben Christoph Graupner's, SIMG 10, 1908/09, S. 568–610. Nagel stützt sich teilweise auf Unterlagen, die seither verlorengegangen sind.

⁴⁵ Ebenda, S. 610.

⁴⁶ Auf einer der bereits erwähnten Grünewald-Hss. (Ms. 489) findet sich eine Eintragung des 18. Jahrhunderts (*Nemini Officium*), die anscheinend die geschilderten Begleitumstände widerspiegelt.

jemand anderen als ihn selbst für die Darmstädter Bach-Handschriften in Betracht zu ziehen. Wir suchen einen Schreiber, der von Johann Samuel Endler ausgebildet wurde, in den 1730er Jahren und auch 1755 in Darmstadt tätig war, ein bedeutendes Interesse an virtuoser Claviermusik an den Tag legte, in überaus engem Kontakt mit dem Kapellmeister stand, und dessen Handschriften mit Claviermusik ihren Weg in die Hofbibliothek fanden, höchstwahrscheinlich als Folge der Rechtsstreitigkeiten nach dem Tode des Kapellmeisters Graupner im Jahre 1760. Kein anderer Bediensteter des Darmstädter Hofes und kein anderer Sohn des Kapellmeisters – außer eben Christoph Graupner d. J. – erfüllt alle diese Kriterien.⁴⁷ Fügen wir dieser Erkenntnis den Namenszug auf dem Umschlag der Quelle Ms. 477 hinzu, so ergibt sich mit größter Wahrscheinlichkeit, daß er tatsächlich der von uns Gesuchte ist. Wenn der junge Graupner der Claviermusik Johann Sebastian Bachs in den frühen 1730er Jahren eine mehr als gewöhnliche Beachtung schenkte, so wirft dies nicht nur ein Licht auf die Bach-Rezeption in Darmstadt im allgemeinen, sondern bereichert auch unsere spärlichen Kenntnisse über die Beziehungen zwischen Bach und seinem vormaligen Mitbewerber um das Leipziger Thomaskantorat. Letzteres beschränkte sich bis jetzt auf die Bemerkung des Darmstädter Kapellmeisters in seinem (leider verschollenen) Schreiben vom 4. Mai 1723, Bach sei „ein Musicus, ebenso starck auf der Orgel wie erfahren in Kirchensachen und Capell-Stücken, der honeste und gebühlich die zugeeignete Function versehen“ werde.⁴⁸ Weiter zu untersuchen bleiben die Rolle, die der junge Graupner im Musikleben Darmstadts spielte, und seine Möglichkeiten zur Darbietung Bachscher Clavierwerke.

III. Anonymus 5⁴⁹

Von all den namenlosen Personen des 18. Jahrhunderts, deren Bach-Abschriften die Zeiten überdauert haben, erfreut sich der in der einschlägigen Literatur als Anonymus 5 gekennzeichnete Schreiber seit längerem des besonderen

⁴⁷ Zwar wäre noch an Johann Christoph Graupner zu denken, der in Darmstadt als Kammerrat tätig war. Sein Tod im Jahre 1771 – erst nach den Auseinandersetzungen mit dem Hof um den Nachlaß seines Vaters – und die Zahl seiner möglichen Erben (er hatte sechs Kinder) lassen es als undenkbar erscheinen, daß seine Handschriftensammlung (wenn es denn eine solche gab) in den Besitz des Hofes gelangt sein könnte. Vgl. Christoph Graupner, Hofkapellmeister (wie Fußnote 34), S. 98 (O. Bill).

⁴⁸ Dok II, Nr. 132.

⁴⁹ Für wertvolle Hinweise zu einer früheren Fassung dieses Kapitels danke ich Hans-Joachim Schulze. Außerdem möchte ich Albrecht Webel (Bernburg) und Jürgen Samuel (Halle) für ihre Unterstützung während meiner Nachforschungen danken.

Interesses der Forschung. Bekannt sind zehn Abschriften von seiner Hand, die zumeist eine überaus wichtige Rolle in der Überlieferung von Bachs Claviermusik und von mehreren Vokalwerken gespielt haben und von denen manche sogar zeitweilig als Autographe galten. Dem Schreiber Anonymus 5 verdanken wir eine frühe mit Auszierungen versehene Fassung der Inventionen und Sinfonien (BWV 772–801) und eine Folge von vier Inventionen von Bonporti, beides Belege für Bachs Unterrichtspraxis. Seine Abschrift der Französischen Suiten folgt direkt Anna Magdalena Bachs Clavierbüchlein von 1722, wurde anschließend hinsichtlich der von Bach inzwischen vorgenommenen Veränderungen mehrfach auf den aktuellen Stand gebracht und überliefert die frühesten erreichbaren Fassungen der peripheren französischen Suiten in a-Moll (BWV 818) und Es-Dur (BWV 819/819a). In Bachs Auftrag kopierte Anonymus 5 auch Figuralmusik, und zwar Partituren zu den Kantaten „Mein liebster Jesus ist verloren“ (BWV 154) und – als einzig erhaltene Quelle dieses Werkes – „Ärgre dich, o Seele, nicht“ (BWV 186). Die größte Bedeutung kommt vielleicht seinen Abschriften der Englischen Suiten (BWV 806–811) und des Wohltemperierten Claviers I (BWV 846–869) zu. Die Abschrift der Englischen Suiten wurde mit Bachs Unterstützung angelegt und erweist sich als früheste bekannte Quelle für diese Werke, besonders wertvoll auch deshalb, weil Bachs Autograph nicht erhalten ist. Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert galten zwei Handschriften als Autographe des Wohltemperierten Claviers I: das echte „Volkmanzsche Autograph“ (P 415, einst im Besitz von Robert Volkmann) und das „Fischhofsche Autograph“ (P 401, einst im Besitz von Josef Fischhof), letzteres angeblich ebenfalls auf Bach zurückgehend, in Wirklichkeit jedoch von Anonymus 5 geschrieben. Hier überliefert die Abschrift eine gegenüber P 415 ältere Fassung und ist deshalb von besonderem Wert für unsere Kenntnis der Werkgeschichte.

In der bislang wichtigsten Arbeit über Anonymus 5 konnte Marianne Helms diesem Schreiber zehn Abschriften zuweisen und nach Wasserzeichen und Schriftmerkmalen chronologisch ordnen. Ich gebe hier eine Zusammenfassung ihrer Ergebnisse, ergänzt durch Feststellungen Alfred Dürrs in den Kritischen Berichten seiner Editionen der Englischen und Französischen Suiten:⁵⁰

Datierung	Quelle	BWV	Bemerkungen
1717–1720	P 1072	806/1–4	Englische Suite I (Prelude bis Courante 2)
1719–1722	P 1072	BWV 806/4a, 4b, 5	Englische Suite I (Doubles zu Courante 2, Sarabande)
um 1722	P 418	812, 813, 814/1–4, 818	Französische Suiten I, II, III (Anfang), Suite in a-Moll

⁵⁰ Nach NBA V/7 Krit. Bericht, S. 16–21 (A. Dürr, 1981), sowie Anhang, S. 183–195 (M. Helms), und NBA V/8 Krit. Bericht (A. Dürr, 1982), S. 16–21 und 27–33.

Datierung	Quelle	BWV	Bemerkungen
Ende 1722	<i>P 1092</i>	572	Pièce d'Orgue
1722/23	<i>P 401</i>	846–869	Wohltemperiertes Clavier I (größtenteils)
1722/23	<i>P 418</i>	813/1-2	Französische Suite II (Allemande, Courante; Korrekturen)
1723	<i>P 270</i>	Anh. 173–176	F. A. Bonporti, Vier Inventionen
1723	<i>P 53</i>	186	Kantate „Ärgre dich, o Seele, nicht“ Partitur, datiert 1723 (Aufführung 11. Juli 1723 in Leipzig)
1723/24	<i>P 1072</i>	806/6–8	Englische Suite I (Bourrée I und II und Gigue)
1723/24	<i>P 130</i>	154	Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren“ Partitur, datiert 1724 (Aufführung 9. Januar 1724 in Leipzig)
1724	<i>P 219</i>	772–801	Inventionen und Sinfonien
1724/25	<i>P 1072</i>	807–811	Englische Suiten II-VI
um 1725	<i>P 418</i>	814/5-6, 815/1-5, 819	Französische Suiten III (Schluß), IV (Anfang), Suite Es-Dur
um 1730 ⁵¹	Wien, Priv. ⁵²	548, 830, unbekanntes Werk	Präludium und Fuge e-Moll, Partita VI, Skizze einer Komposition in F-Dur (Autor: Anonymus 5?)
um 1730	<i>P 418</i>	819a/1, 815/6	Suite Es-Dur (Allemande: Neufassung); Französische Suite IV (zusätzliches Menuet)
um 1736 ⁵³	<i>P 809</i>	831	Französische Ouvertüre

Helms und Dürr konnten feststellen, daß die Englische Suite I als früheste bekannte Abschrift unseres Kopisten eine zwischen 1717 und 1720 in Köthen üblicherweise verwendete Papiersorte benutzt, was einen Unterrichtsbeginn bei Bach in dessen Köthener Jahren vermuten ließ, und daß – entsprechend der Datierung der Kantatenabschriften – diese Ausbildung in Leipzig offenbar fortgesetzt wurde.⁵⁴ Alfred Dürr wies nach, daß Heinrich Nikolaus Gerbers Abschrift von vier Englischen Suiten (BWV 806, 808, 810, 811) auf eine Vorlage des Anonymus 5 zurückgeht und dieser sich demnach bis wenig-

⁵¹ Helms gibt fälschlicherweise 1731 an. Es ist durchaus möglich, daß unser Schreiber nicht nach der Ausgabe von 1731 kopierte, sondern nach dem 1730/31 erschienenen Einzeldruck der Partita VI.

⁵² Privatsammlung von Walter Laichmann.

⁵³ Hier folgt Anonymus 5 der 1736 erschienenen zweiten Auflage der Clavier-Übung II, nicht der Erstausgabe von 1735.

⁵⁴ NBA V/7 Krit. Bericht (A. Dürr, 1981), S. 186.

stens Ende 1724 in Leipzig aufgehalten haben muß.⁵⁵ Über dessen weiteren Verbleib war nichts bekannt, abgesehen von einem Lebenszeichen 1736 (oder später), der Abschrift der Französischen Ouvertüre h-Moll (BWV 831) nach einem Exemplar der zweiten Auflage von Bachs Clavier-Übung II.⁵⁶ Ein wichtiger Empfänger von Handschriften aus dem Besitz des Anonymus 5 war Johann Christoph Oley (1738–1789), der zwischen Mitte der 1750er Jahre und Anfang 1762 Organist in Bernburg und anschließend bis zu seinem Tode im nahegelegenen Aschersleben tätig war.⁵⁷ Erwerben konnte Oley mindestens vier Handschriften, und zwar die Englischen Suiten, die Pièce d'Orgue, die Französischen Suiten und das Wohltemperierte Clavier I. Mit Ausnahme der Englischen Suiten erhielten sie alle den Besitzvermerk *Joh: Chr: Oley | Bernburg.*, was auf einen Besitzwechsel vor 1762 schließen läßt. Sehr wahrscheinlich erwarb er auch die Handschrift mit Präludium und Fuge e-Moll (BWV 548) sowie der Partita VI (BWV 830), denn diese trägt den für fast alle aus Oleys Sammlung stammenden Quellen typischen, mit roter Tinte eingetragenen Besitzvermerk *v. W.*⁵⁸ Mehr als alles andere läßt die Erwerbung der Handschriften durch Oley an der Richtigkeit der von Helms und Dürr vertretenen Ansicht zweifeln, Anonymus 5 sei identisch mit dem 1729–1788 an der Leipziger Nikolaikirche tätigen Organisten Johann Schneider (1702–1788). Belegt ist weder eine Bekanntschaft von Schneider und Oley noch eine Anwesenheit Oleys in Leipzig. Merkwürdig wäre auch, wenn Schneider sich mit noch nicht einmal 60 Jahren von einem so wichtigen Teil seiner Musikaliensammlung getrennt hätte.

Von der Annahme ausgehend, daß Oley in den 1750er Jahren mit Anonymus 5 in Verbindung stand, wurde nach Namen und Schriftproben maßgeblicher Musiker in der unmittelbaren Nachbarschaft von Bernburg gesucht. Der Weg führte nach Bachs einstiger Wirkungsstätte Köthen, dies auch im Blick auf das für die Abschrift der ersten Englischen Suite benutzte Papier. Im Dienst des Fürsten August Ludwig von Anhalt-Köthen (1697–1755, als Regent

⁵⁵ Zu Gerbers Abschrift nach Anonymus 5 vgl. NBA V/7 Krit. Bericht, S. 54f., 196–201. Nach E. L. Gerbers Bericht begann der Unterricht seines Vaters bei Bach ein halbes Jahr nach seiner Inschrift an der Universität Leipzig (8. Mai 1724), also etwa November/Dezember 1724 und endete nach zwei Jahren. Demnach verließ H. N. Gerber Leipzig zwischen Anfang und Mitte 1727. Vgl. auch A. Dürr, *Heinrich Nikolaus Gerber als Schüler Bachs*, BJ 1978, S. 7–18.

⁵⁶ NBA V/2 Krit. Bericht (W. Emery und C. Wolff, 1981), S. 38–40.

⁵⁷ Trotz Oleys Eintragung *Joh: Chr: Oley. | Aschersleben* auf der von Anonymus 5 angefertigten Abschrift der Englischen Suiten ist anzunehmen, daß Oley die Hs. vor 1762 erwarb und lediglich den Besitzvermerk nachträglich anbrachte.

⁵⁸ Die einzige Hs. aus Oley Besitz ohne den Besitzvermerk *v. W.* ist die Abschrift der Orgeltriosonaten BWV 525–530 (A-Wn, *Cod. 15528*). Vgl. Kobayashi H, S. 143f.

Nachfolger seines 1728 verstorbenen Bruders Leopold) stand in den 1750er Jahren ein Organist namens Bernhard Christian Kayser, dessen Schaffen durch eine Handschrift mit leichten Clavierstücken in der Staatsbibliothek zu Berlin belegt ist.⁵⁹ Die Schriftzüge dieses Manuskripts bestätigen fernab aller Zweifel, daß es sich bei Kayser um den langgesuchten Anonymus 5 handelt.

Geboren wurde Bernhard Christian Kayser am 16. August 1705 in Köthen als Sohn des „Juris Practicus und Notarius Publius Caes.“⁶⁰ Christian Bernhard Kayser und seiner Frau Elisabeth geb. Geiseler, die am 23. Februar 1699 in der St.-Jakobs-Kirche getraut worden waren.⁶¹ Wenn die Datierung seiner Abschrift der Englischen Suite I auf 1717/20 zutrifft, dürfte er zu Beginn seines Unterrichts bei Bach nicht älter als 15 gewesen sein, zählte vielleicht sogar erst 12 Jahre. Daß er in diesem besonders aufnahmebereiten Alter seinen überhaupt ersten Unterricht von Bach erhielt, läßt sich an seiner Handschrift ablesen, die eine weitgehende Ähnlichkeit mit der seines Lehrers aufweist. Am 7. Juli 1724 schrieb Kayser sich an der Universität Leipzig ein.⁶² Seine Partiturabschrift der Kantate 186 ist allerdings 1723 datiert, und die erste Aufführung erfolgte am 11. Juli dieses Jahres, sieben Wochen nach Bachs Ankunft in Leipzig,⁶³ aber ein volles Jahr vor Kaysers Immatrikulation. Auch von Kantate 154 fertigte Kayser eine Partiturabschrift an; zwischen dem Datum der Aufführung (9. Januar 1724) und dem der Immatrikulation liegen immer noch sechs Monate. Dies alles deutet darauf hin, daß Kayser seinem Lehrer nach Leipzig gefolgt war, sich hier für ein Jahr zunächst auf die musikalische Ausbildung konzentrierte und erst dann die Universität bezog. Die bereits erwähnte Verbindung zu Heinrich Nikolaus Gerber läßt vermuten, daß er bis mindestens Ende 1724 in Leipzig blieb.

Kaysers Anwesenheit in Köthen läßt sich erst wieder durch einen Traueintrag vom 20. September 1733 belegen; an diesem Tag heiratete er Henrietta Charlotta Baudis, die Tochter „Herrn Doctor Johann Gottlob Baudissens weyländ Hoch-fürstl. Anhält[ischen] Hof-Medici, wie auch Practici Medicinæ alhier.“

⁵⁹ SBB, *Mus. ms. 11440*.

⁶⁰ Evang. Pfarramt St. Agnus in Köthen, Geburtsregister, Jg. 1705, Nr. 44. Der Eintrag lautet: „den 18. Augusti ist getauffet worden Bernhard Christian Kayser, *Advocat* alhir Ehel. Sohn. (*nat. d. 16 Aug.*) die Pathen sind. (1) Hr. Georg Andreas Fiedeler, Regierungs Secretarius alhir (2) Hr. Dienstmann Schumacher von Garbmsdorff [Gramsdorf]. (3) Fr. Johanna Sophia Bonsin, Hr. N. Bosen, Pacht-Inhaber zu Glützig [Glauzig] Eheliebste.“ Kayser erhielt die Vornamen seines Großvaters, „Fürstl. Sächsischen Ampts-Schöbers“ in Dornburg/Saale. Den mütterlichen Großvater bezeichnet der Traueintrag der Eltern als „bürger und bötticher“ in Köthen.

⁶¹ Evang. Pfarramt St. Jakob in Köthen, „Getraute“, Jg. 1699, S. 403, Nr. 4.

⁶² Erler, S. 191.

⁶³ Dok II, Nr. 138.

Das Traubuch bezeichnet ihn nicht als Musiker, sondern als „fürstl. Anhalt[ischen] Commissarius, wie auch Hof- und Regierungs Advocat alhier.“⁶⁴

Fünf Kinder kamen in den folgenden Jahren zur Welt: Friederica Charlotta (12. Juli 1734), Johann Leopold (5. Oktober 1735), Regina Elisabetha Charlotta (20. Dezember 1736), Christian Ludewig Friedrich (6. Dezember 1738) und Carl Georg Leberecht (1. Oktober 1740). Infolge von Komplikationen nach der Geburt ihres sechsten Kindes, eines Jungen, der nur ein Alter von zwölf Wochen erreichen sollte, starb Kaysers Frau am 8. Mai 1742 im Alter von 27 Jahren.⁶⁵

In den Taufeintragungen erscheint Kayser stets als „[Fürstl.] Commissarius alhier“, ohne Bezug zu irgendwelcher musikalischen Betätigung. Auch unter den 25 Paten deutet sich keine Beziehung zur Hofkapelle an, obwohl zahlreiche Hofbediente mit ihren Titeln – „Cammerherr“, „Geheimrath“, „Cammer Jüncker“, „Hofrath“ – hier vertreten sind, hin und wieder sogar Mitglieder der Herrscherfamilie einschließlich des Fürsten August Ludwig.⁶⁶

Ungeachtet des Fehlens nachweisbarer Verbindungen zur Hofkapelle in den Jahren vor 1747 läßt die von Kayser schon in jungen Jahren an den Tag gelegte Musikbegeisterung vermuten, daß sie auch auf seine Anstellung in Köthen – vor dem 19. November 1728 durch Fürst Leopold oder später durch Fürst August Ludwig – nicht ohne Einfluß geblieben ist. Kaysers Einsatz für Bachs Tastenmusik scheint bis in die 1730er Jahre angehalten zu haben, wie sich an den nach 1730 anzusetzenden Abschriften von Präludium und Fuge e-Moll (BWV 548) und der Partita VI (BWV 830) ebenso ablesen läßt, wie an der nach 1736 entstandenen Abschrift der Französischen Ouvertüre (BWV 831).⁶⁷ Spätestens 1747 war Kayser am Hof als Organist und Kammermusiker tätig und stand so in regelmäßigem Kontakt zu Musikern, die noch unter Bach gedient hatten: Johann Freytag, Johann Christoph Torlee, Christian Ferdinand Abel (1682–1761) und Christian Bernhard Linigke (gest. 1751). Auch mag er 1747 Bachs Schüler Rudolph Straube (geb. 1717) bei der Be-

⁶⁴ St. Jakob (wie Fußnote 61), „Getraute“, Jg. 1733, S. 129, Nr. 14.

⁶⁵ St. Jakob (wie Fußnote 61), „Verstorbene“, Jg. 1742, S. 355, Nr. 30, und S. 361, Nr. 50.

⁶⁶ Über zwei der Paten führen Verbindungsfäden zu Bach: Regina von Schnurbein (Patin am 20. Dezember 1736) zählte wie J. S. Bach zu den Paten von Leopold, dem Sohn des „Cammer Musicus“ Joseph Spieß (11. August 1728; Dok II, Nr. 243); Christoph Ludwig Bramigke (Pate am 6. Dezember 1738) war der Ehemann von Magdalena Bramigke, die wie J. S. Bach zu den Paten von Sophia Charlotta Abel, der Tochter des „Cammer Musicus“ Christian Ferdinand Abel zählte (10. Januar 1720; Dok II, Nr. 99).

⁶⁷ Nach Helms, a. a. O. (vgl. Fußnote 50), S. 194, hätte Anonymus 5 die letzte Revision seiner Abschrift der Französischen Suiten nach 1730 vorgenommen.

werbung als Kammermusiker an August Ludwigs Hof unterstützt haben.⁶⁸ Möglicherweise auf Betreiben Kaysers wurde der Leipziger Orgelbauer Johann Scheibe 1746/47 mit der Reparatur der Orgel in der Köthener Stadtkirche St. Jakob beauftragt.⁶⁹ Scheibes 15 Punkte umfassender Mängelbericht wurde von Kayser mit Ergänzungen versehen, hauptsächlich um Fachbegriffe für Laien verständlich zu machen, in einem Falle jedoch über Scheibe hinausgehend: hier heißt es, daß die Ventile verrottet seien („von *Galmei* angefreßen“) und erneuert werden müßten.⁷⁰

Anläßlich von August Ludwigs fünfzigstem Geburtstag dedizierte Bernhard Christian Kayser dem Fürsten eine Sammlung mit *Clavier-Galanterien*, zweistimmig gesetzten Menuetten, Polonaisen und Charakterstücken, unter folgendem Titel:

Musicalisches
Blumen-Büschlein,
oder
Neu eingerichtetes
Galanterie-Wercklein
bestehend
In Ein und funfzig *Piecen*: als *Revellie, Menuets,*
Marches, Polonoisen Allegros etc.
der *Music* zugethanen hohen Lieb-
habers zur Ergötzlichkeit *componiret*
und verfertiget durch
Bernhard Christian Käyser.

Das Exemplar weist einen schönen braunen Ledereinband mit Vergoldung auf und enthält einen von einem Künstler namens „Reduzzi“ sorgfältig ausgeführten Porträtstich August Ludwigs, umrahmt von einer Hirtenszene mit singenden oder Instrumente wie Cembalo, Flöte und Violine spielenden Engeln. Der Titelseite gegenüber findet sich folgende handschriftliche Dedikation:

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr.

Ew: HochFürstl: Durchl: werffe zu höchst Deroselben Hochgeheiligten Füßen ein geringes *Musicalisches* Werckgen, wie beygehend zu sehen ist. Und wie die Sonne mit ihren klaren Scheine alle finstere und dunckle Oerter hellglänzend machet; Also bitte

⁶⁸ Schulze Bach-Überlieferung, S. 121.

⁶⁹ Vgl. H. Henkel, *Die Orgeln der Köthener Kirchen zur Zeit Johann Sebastian Bachs und ihre Geschichte (Teil 1)*, in: Cöthener Bach-Hefte 3, 1985, hier S. 10.

⁷⁰ Stadtarchiv Köthen 3/402/C20 „Acta ...“, 1765–1852. Für die Beschaffung von Fotokopien danke ich Frau Monika Knof, Stadtarchiv Köthen.

unterthänigst Ew: Hochfürstl: Durchl: wollen mich unwürdigen Diener mit höchst Deroselben Hohen Gnade bestralen und solches geringe Wercklein von meiner *Composition* allergnädigst aufnehmen auch als ein großer *Apollo* und hoher Schutz-Gott der *Musen*, mich unwürdigen Diener solcher hohen Gnade beleuchten, damit zu fernerer *Musicalischen* Arbeit ich ein hohes *Asylum* erhalten möge. Ew: HochFürstl: Durchl: bitte darneben in tiefster Unterthänigkeit mein kühnes Unterfangen in hohen Gnaden zu *pardoniren*, und diese geringe *Musicalische Composition* allergnädigst anzuhören. Gott der Allerhöchste erhalte Ew: HochFürstl: Durchl: als ältesten regierenden Fürsten zu Anhalt samt Dero gantzen HochFürstl: Hause in beständigen *Flor* und hohen unverrückten Wohlseÿn, damit noch viele und lange Jahre die *Musicalischen* Gemüther einen hohen Schutz und allerhöchste Gnade erlangen mögen. Zu Ew: Hoch: Fürstl: Durchl: werffe ich mich nochmahls an Dero hohen Geburts Tage zu Dero geheiligten Füßen nieder und beharre in unterthänigster *Devotion*,

Ew: HochFürstl: Durchl:
Cöthen den 20^{ten} Juny
1747.

unterthänigster Knecht
Bernhard Christian Käyser.⁷¹

Kaysers Schmeichelei scheint sich ausgezahlt zu haben. 1754 entließ der „Schutz-Gott der Musen“ ohne jede Vorwarnung alle Mitglieder seiner Hofkapelle, ließ jedoch dem „Cammer *Musico* und Hof *Organist*“ Kayser für die Hälfte des Gehalts (50 Taler) seine Organistenstelle.⁷² Kayser lebte nur noch vier Jahre. Eine kurze Eintragung im Sterberegister der St. Agnuskirche besagt: „den. 20. April [1758] ist Hr. Bernh. Christian Käyser fürstl. Commissarius und Cammer-Musicus beygesetzt. *Gratis*.“⁷³ Der Verzicht auf die üblichen Begräbnisgebühren läßt vermuten, daß er in der Köthener Agnuskirche als Organist tätig gewesen war.

Eine genauere Untersuchung erfordert Kaysers Verbindung zu Johann Christoph Oley. Neben den fünf von Kayser selbst angefertigten Bach-Abschriften konnte Oley aus Kaysers Nachlaß weitere sechs Handschriften erwerben, für die jedoch ein anderer Schreiber verantwortlich zeichnet. Kobayashi folgend, nenne ich ihn „Anonymus O“:⁷⁴

⁷¹ Kaysers Widmung ähnelt in manchen Wendungen derjenigen Augustin Reinhard Strickers an Fürst Leopold in seinem Druck *Opera Prima. Erster Theil: Bestehend in 6 Italienischen CANTATEN* (Cöthen: Anton Löffler, 1715).

⁷² R. Bunge, *Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen*, BJ 1905, hier S. 36. Bunge verwechselt Bernhard Christian Kayser, den er nur als „Kayser“ kennt, mit dem 1717 als Notenschreiber nachweisbaren Johann Kreyser (ebenda, S. 25 und 37).

⁷³ St. Agnus (wie Fußnote 60), Sterberegister, Jg. 1758, Nr. 42.

⁷⁴ Kobayashi H, S. 191. Kilian nahm irrtümlich an (NBA IV/7 Krit. Bericht, 1988, S. 157f.), daß Anonymus O mit Johann Gabriel Meng identisch sei. Die einzig bekannte Handschrift Mengs (D-Bhk, olim SBB, *Mus. ms. 30449*) zeigt wenig Ähnlichkeit mit den Schriftzügen des Anonymus O.

Quelle	BWV	Werk	NBA Krit. Berichte, Quellensigel
<i>P 1104</i>	562/1, 546/2	Fantasie und Fuge	IV/5–6: B 85
<i>Poel.35,1</i> ⁷⁵	826	Partita II	V/1: H 47, H 47a
<i>P 1069</i>	827	Partita III	V/1: H 23
<i>P 1070</i>	829	Partita V	V/1: H 24
<i>P 1106</i>	589	Allabreve D-Dur	IV/7, S. 156f.
<i>Ms. 525a</i> ⁷⁶	733	Fuga sopra il Magnificat	IV/3: R

Daß diese Handschriften ebenfalls von Kayser herrühren, lassen Zusätze von seiner Hand erkennen. Von ihm stammen auf der ersten Seite der Abschrift von BWV 733 der Titel *Fuga Sopra il Magnificat. pro Organo pleno con Pedale*, desgleichen auf der ersten Seite von BWV 562/1 + 546/2 die Bezeichnung *Fantasia pro organo cum pedali obligato*, und bei der Partita V (BWV 829)⁷⁷ nahezu die gesamte Titelseite *Clavier Übung | bestehend in | Prælud: Allemande, Corrente, | Tempo di Menuet, | Passepied, | Gigue || composta | di Joh. Sebast | Bach*. Hier setzte Anonymus O nachträglich *PARTIE. V.* hinzu, sowie die falsche Jahreszahl *1726*.⁷⁸ Die von Kayser eigenhändig ergänzte Titelseite sowie die nachträglichen Verbesserungen des Anonymus O lassen darauf schließen, daß jener ein Schüler, Helfer oder Sohn Kayzers war.

1986 stellte Alfred Dürr fest, daß drei Sätze in der von Anonymus 5 angefertigten Abschrift des Wohltemperierten Claviers I (BWV 847/2, 851/1 und 869/1) einer Analyse des 18. Jahrhunderts unterzogen worden sind, bei der nahezu jeder Ton mit der zugehörigen Stufenbezeichnung versehen wurde. Einige dieser Angaben schienen Bachs Handschrift aufzuweisen, und so vermutete Dürr, daß es sich um Material aus Bachs Unterricht handeln

⁷⁵ D-LEm; das fehlende Schlußblatt in SBB (oder D-Bim); vgl. NBA V/1 Krit. Bericht (R.D. Jones, 1978), S. 40 (Quelle H 47a).

⁷⁶ D-DS.

⁷⁷ Besonders bemerkt zu werden verdient die unbezweifelbare Ähnlichkeit der Schriftzüge von *Passepied*, *Gigue* und *Sebast[ian]* und deren Entsprechungen in *P 809* (BWV 831). Dieser auf Kayser weisende Schriftbefund wird gestützt durch die unübliche Wortwahl. Während Bachs Originaldrucke eine Standardformulierung verwenden (vgl. Dok I, Nr. 156, 159, 160, 162, 164), bezieht sich die vorliegende Titelseite speziell auf die Satzfolge der Partita V: *Prælud: Allemande, Corrente, | Tempo di Menuet. Passepied, | Gigue*. Der einzig nachweisbare Parallellfall im Bereich der Partiten betrifft Kayzers Abschrift der Partita VI (vgl. Fußnote 52) mit dem Titel ... *Toccatà Alemande | Corrente Sarabande Tempo di Gavotta | et Gicque*.

⁷⁸ Bei der Übernahme der Hs. ergänzte Oley eigenhändig „Erster Theil | der“ über „Clavier Übung“ und brachte rechts unten seinen Besitzvermerk „Joh: Chr. Oley. | Bernburg“ an.

könnte.⁷⁹ Identische Eintragungen enthält allerdings auch die von Anonymus O kopierte Fantasia c-Moll (BWV 562/1). In diesem Fall lassen sie unzweifelhaft Kaysers Hand erkennen, zumal sie auch mit der gleichen (abweichenden) Tinte eingetragen wurden wie der von Kayser hinzugesetzte Werktitel. Ein Vergleich dieser Eintragungen mit denen in der Abschrift des Wohltemperierten Claviers zeigt, daß sie allesamt von Kayser stammen. Dürrs Annahme, die analytische Methode könnte auf Bachs Unterricht zurückgehen, verliert dadurch an Wahrscheinlichkeit, wiewohl immerhin denkbar wäre, daß Kayser die Methode in jungen Jahren durch seinen ersten Musiklehrer Bach kennengelernt haben könnte. Kaysers Eintragungen in die von Anonymus O angefertigte Abschrift der Fantasia stützen jedenfalls die Annahme, daß beide im Lehrer-Schüler-Verhältnis standen.

Dietrich Kilians Vermutung, daß Oley seine Ausbildung durch Anonymus 5 erhalten habe, läßt sich weder bestätigen noch widerlegen, hat aber wenig für sich.⁸⁰ Ernst Ludwig Gerber versicherte 1792, Oley sei hauptsächlich Autodidakt gewesen: „Seine Stärke und Festigkeit soll er fast durchaus seinem eigenen Fleiß zu danken haben.“⁸¹ Oleys früheste Handschrift, eine Abschrift der Französischen Suite h-Moll (BWV 814), geht sichtlich auf eine andere Quelle als die Abschrift Kaysers zurück.⁸² Aber auch wenn Oley nicht den Unterricht Kaysers genossen hat, muß er doch von dem Köthener Hoforganisten und dessen bemerkenswerter Musiksammlung gehört haben. Demzufolge wird er sich nicht allzulange nach Kaysers Tod nach Köthen aufgemacht haben, in der Hoffnung, einen Teil dieser Sammlung erwerben zu können. Der nennenswerte Erfolg dieser Bemühungen läßt vermuten, daß beide sich schon länger gekannt haben. Der Hof von Anhalt-Bernburg war in jener Zeit alles andere als ein Stern am Musikhimmel,⁸³ und ein ehrgeiziger junger Mann wie

⁷⁹ A. Dürr, *Ein Dokument aus dem Unterricht Bachs?*, in: *Musiktheorie* 2, 1986, S. 163–170.

⁸⁰ Kilian, a. a. O. (wie Fußnote 74), S. 94f.

⁸¹ Gerber ATL, Bd. 2, Sp. 43.

⁸² *P 1073*.

⁸³ In seiner Autobiographie berichtet Johann Joachim Quantz, daß Fürst Karl Friedrich von Anhalt-Bernburg (1688–1721) ihn 1715 zu sehr vorteilhaften Bedingungen als Violinisten gewinnen wollte, „weil ich aber meine Absicht, in der Musik etwas mehrers zu erlernen, an einem Orte nicht erreichen zu können glaubte, wo ich unter Schlechten der beste seyn sollte; so lehnte ich dieses Anerbieten von mir ab, um eine vorteilhaftere Gelegenheit abzuwarten.“ (F. W. Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Teil 5, Berlin 1755, S. 205f.). Unter Karl Friedrichs Sohn und Nachfolger Victor Friedrich (1700–1765) scheint keine Besserung eingetreten zu sein. *Rang-Ordnungen* aus den Jahren 1741, 1743 und 1754 führen vom *Geheimbten Rath* bis zum *Wagen-Meister* alle Bediensteten auf, doch abgesehen von einem 1754 erwähnten Tanzmeister befinden sich keine ausdrücklich

Oley könnte durchaus Gelegenheit gefunden haben, Köthen zu besuchen, um – gerade noch vor deren 1754 vollzogener Auflösung – die Hofkapelle zu hören oder später zumindest den wichtigeren in Köthen verbliebenen Musikern zu begegnen.

Für den 19jährigen Oley waren die Bach-Abschriften aus Kaysers Nachlaß offenkundig eine Quelle steter Anregung. Resolut ging er an die Eintragung seiner Besitzvermerke, schrieb neue Titelseiten für die Kopien der Englischen Suiten und des Wohltemperierten Claviers I und fertigte eine Neuschrift für zwei schlecht lesbare Seiten der Französischen Ouvertüre (BWV 831) an.⁸⁴ Für Oley dürfte Kaysers Sammlung sich als Fundgrube erwiesen haben, aus der er in seiner Bernburger Zeit noch weitere Bach-Quellen an sich ziehen konnte. Die Vorlage für seine Abschrift der Frühfassung der Italienischen Konzerts (BWV 971) könnte er schon geraume Zeit vor 1758 durch Kayser erhalten haben. Während seiner Bernburger Zeit erwarb er auch ein Exemplar der – etwa 1748 gedruckten – Schübler-Choräle (BWV 645–650), das gelegentlich entsprechend den Verbesserungen in Bachs Handexemplar durchkorrigiert worden war.⁸⁵ Auch hier wäre an eine Herkunft aus der Sammlung Kaysers zu denken, wenngleich die betreffenden Korrekturen weder die Handschrift Kaysers noch diejenige Oleys zeigen.⁸⁶ Gleichfalls in seiner Bernburger Zeit erwarb Oley (von Kayser?) eine Quelle zu Bachs Musikalischem Opfer (BWV 1079) und ging an die Auflösung der Kanons.⁸⁷

mit Musik befaßten Personen darunter (vgl. Landeshauptarchiv Dessau, *Abt. Bernburg, A 12 Nr. 12*). Erinnert sei daran, daß Victor Friedrichs Schwester Friederika Henriette (1702–1723), die von Bach nachmals als *Amusa* titulierte Gattin des Köthener Fürsten Leopold (vgl. Dok I, Nr. 29), in diesem Milieu aufgewachsen war.

⁸⁴ Ursprünglich muß zu Kaysers Abschrift der Französischen Ouvertüre auch das Italienische Konzert BWV 971 gehört haben. Als Oley Kaysers Hs. erwarb, hatte er gerade eine Frühfassung des Italienischen Konzerts abgeschrieben und mit dem einfachen Titel *CONCERTO ex F.dur | für einem | Clavicymbel mit 2 Manualen* versehen, ergänzte nunmehr diesen Titel anhand der neuerworbenen Quelle zu *Zweyter Theil | der | Clavierübung | bestehend aus einem CONCERTO und | OUVERTURE | für einem | Clavicymbel mit 2 Manualen* und revidierte seinen Notentext nach Kaysers auf die zweite Auflage von 1736 zurückgehender Abschrift. Aus Kaysers Hs. trennte er die Seiten mit dem Italienischen Konzert heraus und bewahrte nur den Rest mit der Französischen Ouvertüre auf. Vgl. NBA V/2 Krit. Bericht (wie Fußnote 56), S. 38–40.

⁸⁵ A-Wn, S. H. J. S. *Bach* 40. Vgl. NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 134f. (Quelle A 2).

⁸⁶ Löhleins Annahme (a. a. O., S. 135), die Korrekturen stammten „anscheinend von Oleys Hand“, ist wahrscheinlich unzutreffend. Vermutlich erwarben Kayser bzw. Oley das Exemplar mit bereits eingetragenen Korrekturen.

⁸⁷ Oleys Teilabschriften des Musikalischen Opfers – *P 947* (BWV 1079/2) sowie *P 1064* (BWV 1079/1 + 4g; 2 + 4i und 4k; 4h, 4a–e) – sind *Joh: Chr: Oley | Bern-*

Ein weiterer Empfänger von Bach-Quellen aus dem Nachlaß Kaysers war Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796), nachmals Musikdirektor in Dessau. Kaysers Abschrift der Französischen Suiten trägt einen Besitzvermerk Rusts und wurde 1881 von Hans Bischoff als „ein Autograph, welches von Friedemann Bach an F. W. Rust kam, von diesem an Hrn. D.^r Wilhelm Rust.“ bezeichnet.⁸⁸ Tatsächlich genoß Rust während seines Aufenthalts in Halle zwischen 1758 und 1763 den Unterricht Wilhelm Friedemann Bachs, was ungeachtet der Fehldeutung der Abschrift als Autograph der Mitteilung Bischoffs Glaubwürdigkeit verleihen könnte. Andererseits ist schwer zu erklären, wie oder warum Wilhelm Friedemann Bach Kaysers Abschrift der Französischen Suiten erworben haben sollte. Eine plausiblere Erklärung für die Provenienz ergibt sich dagegen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Rust von Martini 1755 an das Lutherische Gymnasium in Köthen besuchte und daß er am 30. September 1758 die Universität Halle bezog. 1758 dedizierte er seinen Köthener Mitschülern eine Ode, was bedeutet, daß er zum Zeitpunkt von Kaysers Tod noch hier weilte.⁸⁹ Höchstwahrscheinlich erwarb er die Handschrift direkt aus Kaysers Nachlaß. Die Behauptung, er habe sie von Wilhelm Friedemann Bach erhalten, ist wohl eher den Herausgebern des 19. Jahrhunderts anzulasten und dem Versuch geschuldet, den vermuteten autographen Charakter des Manuskripts zu untersetzen.⁹⁰

burg bezeichnet. Seine weiteren Hss. in Berlin – *St* 326 (BWV 1079/4f) – und in der Sammlung Fuchs (Göttweig, Benediktinerstift, *Bachiana Nr* 7, BWV 1079/2) waren ursprünglich Bestandteile der Quelle *P* 947. Das Vorhaben, die Rätselkanons aufzulösen, gehört an den Beginn seiner Ascherslebener Zeit, wie entsprechende Beischriften belegen: *J. C. O. 1763* und *vorherstehende verschiedene Canones über das Königliche Thema ganz aufgelöst | J. C. O. 1763*. Entgegen Kilians Vermutung, es handle sich um bemerkenswert saubere Abschriften nach einer Vorlage, die die Auflösungen bereits enthielt, scheinen die Chronologie sowie die selbstbewußte Formulierung der Beischrift dafür zu sprechen, daß Oley selbst für die Auflösungen verantwortlich zeichnete.

⁸⁸ *Joh. Seb. Bach's Clavierwerke*, Bd. 2 (Leipzig: Steingräber [1881]). Vgl. auch NBA V/8 Krit. Bericht (A. Dürr, 1982), S. 16.

⁸⁹ Vgl. L. Buchmann, *Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796) – Untersuchungen zu seinem Liedschaffen und seinem Beitrag zur Überlieferung der Werke Johann Sebastian Bachs*, Dissertation (masch.-schr.), Halle-Wittenberg 1987, Bd. II, S. 6–13.

⁹⁰ Eine ähnliche Erzählung tischte Friedrich Conrad Griepenkerl (1782–1849) in bezug auf Kaysers Abschrift der Inventionen und Sinfonien auf. Nach seiner Notiz auf der Einbandinnenseite habe Wilhelm Friedemann Bach dieses „Autograph“ an den Braunschweiger Domorganisten Carl Heinrich Ernst Müller (1753–1835) verkauft (dies müßte zwischen Oktober 1770 und April 1774 erfolgt sein), der er seinerseits an einen „Vicarius Franke“ veräußerte, von dem Griepenkerl es erwarb. Hier erhebt sich der Verdacht, daß dieser Provenienzzugang auf die nachmalige Quelle *P* 219 übertragen wurde, um den anfechtbaren Status als Autograph zu stützen.

Wahrscheinlich war Kayser in Köthen Rusts Lehrer und vielleicht war er es auch, der den Grund für Rusts lebenslanges Interesse an Bachs Werk gelegt hat. Auf Kayser könnte zudem die – heute verschollene – Abschrift einer seltenen Frühfassung der Chromatischen Fantasie (BWV 903a) zurückgehen, auf deren Umschlag Friedrich Wilhelms älterer Bruder, der Bernburger „Kanzellist“ Johann Anton Ludwig Rust (1721–1785), seinen Namenszug nebst der Datierung „Bernburg 1757“ eingetragen hatte.⁹¹ In seiner Autobiographie versicherte Friedrich Wilhelm Rust, er habe mit 13 Jahren „die ersten 24 Präludien und Fugen aus allen Tönen vom alten Sebastian Bach vom Anfang bis zum Ende auswendig“ spielen können. Im gleichen Alter von 13 Jahren wollte er die Stadtschule in Köthen besucht haben, während er zum Zeitpunkt der Aufnahme in Wirklichkeit bereits 16 Jahre zählte. Seine rückblickend vollzogene Verknüpfung des Köthener Schulbesuchs mit der Aneignung des Wohltemperierten Claviers I läßt sich mit einem hohen Maß an Plausibilität dahingehend deuten, daß er die Präludien und Fugen zwischen 1755 und 1758 erarbeitete, und zwar nicht nur unter Kaysers Anleitung, sondern wohl auch anhand von dessen bis heute erhaltener Abschrift *P 401*. Die Identifizierung des Anonymus 5 als Bernhard Christian Kayser beleuchtet zugleich Beziehungen Bachs zu einem seiner Schüler, die keinesfalls als in jeder Hinsicht typisch gelten können. Die begrenzte Ausdehnung von Stadt und Fürstentum Köthen, die relativ kleine Zahl von Schülern, die Bach hier unterrichtete, die Tatsache, daß Kayser direkten Zugang zu familiärem Besitz wie dem 1722 angelegten *Clavier-Büchlein* für Anna Magdalena Bach hatte, auch daß er Bach schließlich nach Leipzig gefolgt war – und hier anscheinend über ein Jahr zubrachte, bevor er sich an der Universität inskribierte –, dies alles deutet auf ein ungewöhnliches Maß an Vertraulichkeit zwischen Lehrer und Schüler. Höchstwahrscheinlich hat Heinrich Nikolaus Gerber, als er mit Bach Fühlung aufnahm, auch Kayser getroffen, und wenn er dessen Abschrift der Englischen Suiten als Vorlage nutzen konnte, so erweckt es den Eindruck, als habe jener, bildlich gesprochen, geradezu zwischen Gerber und Bach gestanden, vielleicht sogar als eine Art Sekretär des Thomaskantors. Auch über seine enge Verbindung mit Bach hinausgehend ist die Identifizierung Kaysers von Wert, denn sie zeigt, daß Bachs Beziehungen zu Köthens Musikleben nicht mit dem Tod des Fürsten Leopold im Jahre 1728 endeten, sondern über die gesamte Lebenszeit des Thomaskantors fort dauerten. Zusätzlich liefert die Erwerbung der Bachiana aus Kaysers Nachlaß durch Johann Christoph Oley und Friedrich Wilhelm Rust einen willkommenen Beweis für den regen Austausch Bachscher Claviermusik im Sachsen-Anhalt der Jahrhundertmitte.

Übersetzung: *Hans-Joachim Schulze* (Leipzig)

⁹¹ NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolf, 2000), S. 119 f. (Quelle A 2).

Nachtrag zu S. 144, 147: Die mit „Nürnberg, Privatsammlung“ bezeichneten Quellen konnten Ende 2003 über das Antiquariat Hans Schneider für das Bach-Archiv Leipzig erworben werden.

Abb. 1. Bernhard Christian Kayser, Musikalisches Blumen-Büschlein, 1747, Titelseite (SBB, *Mus. ms. 11440*, fol. 3r)

Abb. 2. Bernhard Christian Kayser, Musikalisches Blumen-Büschlein, 1747, *Polo-noise* (SBB, *Mus. ms. 11440*, fol. 5r)

Abb. 3. Joh. Seb. Bach, Französische Ouvertüre h-Moll BWV 831, Passepied 1 und 2. Abschrift von der Hand Bernhard Christian Kaysers (SBB, *P 809*, fol. 6v)

Abb. 4. Joh. Seb. Bach, Partita V G-Dur BWV 829, Titelseite. Abschrift von der Hand Bernhard Christian Kaysers mit Ergänzungen von Anonymus O und Johann Christoph Oley (SBB, *P 1070*, fol. 1r)

Musicalischer
Hümen - Hüßlein,

oder
Nacht-ingerichteter
Talerberie - Hiedlein
betreffend

Da für und für die Recen: der Revellie, Menecto;
Marchen, Polonoisen Allegro.
die Music zugehörigen Johann Diet,
gab es für die Möglichkeit componiert
und vollständig ist.
Deruzer Christian Kähler.

Polonoise

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Polonoise". The score is written on four systems of staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style characteristic of the 19th century, with many slurs and dynamic markings. The first system begins with a treble clef staff containing a series of sixteenth-note runs, followed by a bass clef staff with a more melodic line. The second system continues with similar textures, featuring a treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with a steady accompaniment. The third system shows a continuation of the melodic and rhythmic motifs. The fourth system concludes the piece with a final cadence in the bass staff. The handwriting is clear and legible, with some corrections and erasures visible.

Abb. 2.



Abb. 3.

NMS.ms.Bach P1070 2
 M 1904.297
 Erster Theil
 der
 Clavier Übung
 bestehend
 in
 Præliud: Allemande, Corrente,
 Tempo di Minuetto. Capriccio,
 Gigue
PARTIE. V.
1726.



composta
 di Joh. Sebast.
 Bach
 Joh: Chr: Oley.
 Bernburg.

B.W. III, 102

Abb. 4.