

Überlegungen zur „Bildniß-Sammlung“ im Nachlaß von C. P. E. Bach¹

Von Robin A. Leaver (Princeton, New Jersey)

Carl Philipp Emanuel Bach war ein bedeutender Kunstsammler. Im Laufe seines Lebens trug er annähernd 400 Porträts und fast 40 Silhouetten zusammen. Nach seinem Tod wurde eine Aufstellung dieser „Bildniß-Sammlung“ in das *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg 1790)² aufgenommen. Wie von einem Mitglied der Musikerfamilie Bach zu erwarten ist, handelt es sich hier um eine Galerie „von Componisten, Musikern, musikalischen Schriftstellern, lyrischen Dichtern und einigen erhabenen Musik-Kennern“.³ Bei einigen der Bildnisse handelt es sich um Originale – Ölgemälde, Pastellbilder, Zeichnungen, Gipsreliefs und zumindest in einem Fall Porzellanmalerei. Andere sind Kupferstiche oder ältere Holzschnitte. Unter den Porträts lassen sich eine Reihe von Originalgemälden bestimmen, die C. P. E. Bach offensichtlich von seinem Vater geerbt hat. Und wenn diese Bilder sich einst im Besitz von J. S. Bach befanden, so besteht die Möglichkeit, daß C. P. E. Bachs Sammlung noch weitere Porträts enthielt, die er von seinem Vater übernommen hatte. Der vorliegende Aufsatz stellt sich die Aufgabe zu untersuchen, bei welchen der im NV genannten Bildnisse es sich mit einiger Sicherheit um Erbstücke aus

¹ Erweiterte und überarbeitete Fassung eines Referats, das ich auf dem Biennial Meeting der American Bach Society im Bach-Archiv Leipzig (11.–13. Mai 2006) gehalten habe. Für Ratschläge und Hinweise bin ich Annette Richards (siehe Fußnote 2) und Teri Noel Towe zu Dank verpflichtet.

² NV, S. 92–128. Siehe auch H. Miesner, *Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß*, BJ 1938, S. 103–136, BJ 1939, S. 81–112 und BJ 1940–1948, S. 161–181. – Das Schicksal der meisten Bilder galt 1939 als ungewiß, doch war bekannt, daß einige über die Sammlung Poelchau an die heutige Staatsbibliothek zu Berlin gelangt waren, darunter die Porträts von Quantz, Lolli, Abel und Pisendel; vgl. J. Miller, *Musical Iconography*, in: *Bulletin of the American Musicological Society* 3 (April 1939), S. 8. Dr. Annette Richards (Cornell University) konnte diese Zeichnungen kürzlich in der Musikabteilung der Staatsbibliothek lokalisieren und bereitet zur Zeit einen kommentierten Katalog der Sammlung vor. Einige der Porträts – vornehmlich Stiche – sind abgebildet in Dok IV und bei W. Salmen und G. Busch-Salmen, *Musiker im Porträt*, München 1982–1984, speziell in Bd. 1–3.

³ Da dieser Vortrag anlässlich einer Tagung der American Bach Society gehalten wurde, sei darauf hingewiesen, daß eines dieser Porträts Benjamin Franklin darstellte, der als „Erfinder der Harmonika“ beschrieben wird; NV, S. 104.

dem väterlichen Besitz handeln könnte. Zu diesem Zweck muß zunächst C.P.E. Bach in seiner Rolle als Porträtsammler beleuchtet werden, sodann sind die Porträts zu benennen, die möglicherweise mit J.S. Bach in Verbindung gebracht werden können, und schließlich ist zu erwägen, ob Johann Sebastian Bach selbst ebenfalls eine bescheidene Sammlung angelegt hat.

C. P. E. Bach als Porträtsammler

Wie allgemein bekannt ist, faßte Johann Nikolaus Forkel den Plan, eine Biographie Johann Sebastian Bachs zu schreiben und wandte sich daher an C.P.E. Bach, um Informationen aus erster Hand zu gewinnen. In der Korrespondenz der beiden Männer aus den mittleren 1770er Jahren werden auch Porträts der Bachs – Vater und Söhne – angesprochen. In einem auf den 20. April 1774 datierten Brief an Forkel schreibt C.P.E. Bach, er werde bald „einen kürzlich gefertigten saubern u. ziemlich ähnlichen Kupferstich von meines lieben seeligen Vaters Portrait zu überschicken, das Vergnügen haben“.⁴ Hierbei handelt es sich um das früheste veröffentlichte Bach-Bildnis, das 1774 von Samuel Gottlob Kütner in Leipzig gestochen wurde. Es basierte auf dem Haußmann-Porträt, erschien allerdings – wie es häufig bei Kupferstichen nach der Vorlage von Gemälden der Fall ist – als Spiegelbild des Originals (das Gesicht ist nach rechts und nicht nach links ausgerichtet). In demselben Brief erkundigt sich C.P.E. Bach nach den in Forkels Besitz befindlichen Porträts von ihm selbst und seinem Bruder Wilhelm Friedemann; zugleich weist er auf ein weiteres Porträt seines Vaters hin, das sich zu der Zeit in seinem Besitz befand:

„Meines Vaters Portrait, welches ich in meiner musicalischen Bildergalerie, worin mehr als 150 Musicker von Profeßion befindlich sind, habe, ist in *pastell* gemahlt. Ich habe es von Berlin hieher zu Waßer bringen laßen, weil dergleichen Gemähde mit trocknen Farben das Erschüttern auf der Axe nicht vertragen können: außerdem würde ich es Ihnen sehr gerne zum Copieren überschickt haben.“⁵

Hierbei handelt es sich nicht um das – weiter unten besprochene – Haußmann-Porträt in Öl von 1748, sondern um das um 1733 von Gottlieb Friedrich Bach (1714–1785), dem jüngeren Sohn von J.S. Bachs Meininger Cousin Johann Ludwig Bach (1677–1731) gemalte Pastellporträt; G.F. Bach fertigte um dieselbe Zeit auch Bildnisse des 19jährigen C.P.E. Bach sowie seines Vaters Johann Ludwig. Im NV sind die Porträts von J.S. und C.P.E. Bach nicht erwähnt, wohl aber das von Johann Ludwig.⁶

⁴ Dok III, Nr. 785, und CPEB-Dok, Nr. 163.

⁵ Ebenda.

⁶ NV, S. 95–96: „Bach, (Joh. Ludw.) Meinungischer Kapellmeister. Mit trocknen Farben von Ludw. Bach, seinem Sohne. Kl. 4. In goldenen Rahmen, unter Glas.“

Die von C. P. E. Bach angegebene Größe seiner „Bildergalerie“ bestätigt auch Charles Burney, der den Hamburger Bach im Oktober 1772 besuchte. In seinem Tagebuch heißt es:

„Den Augenblick, da ich ins Haus trat, führte er [Bach] mich die Treppe hinauf in ein schönes, großes Musikzimmer, welches mit mehr als hundertundfunzig Bildnissen von großen Tonkünstlern, teils gemalt, teils in Kupfer gestochen, ausgeziert war. Ich fand darunter viele Engländer und unter andern auch ein paar Originalgemälde von seinem Vater und Großvater.“⁷

Einige Jahre später teilt C. P. E. Bach in einem Brief vom 4. August 1787 an den Schweriner Organisten Johann Jacob Heinrich Westphal mit, daß seine Porträtsammlung inzwischen weiter gewachsen sei: „... weil ich jetzt, aus Mangel des Raums in meinem Saale, alle übrige Portraits ohne Rahm in ein Portefeuille thue u. mit dem, was ich etwa noch kriege, eben so verfahren werde.“⁸ Hieraus läßt sich schließen, daß C. P. E. Bach die in früheren Jahren erworbenen Bilder rahmen ließ und aufhängte, während er die in jüngerer Zeit angeschafften in einer Mappe aufbewahren mußte, da es an den Wänden keinen Platz mehr gab. In der 1790 veröffentlichten Aufstellung der „Bildniß-Sammlung“ ist der gerahmte oder ungerahmte Zustand sorgfältig vermerkt; hatte das Bild einen Rahmen, so wurde dieser kurz beschrieben. Hier einige Beispiele gerahmter Porträts:

Abel (Leopold August) ... In schwarzen Rahmen mit goldenem Stäbchen unter Glas (NV, S. 92–93)

Bach (Johann Sebastian) ... In goldenen Rahmen (NV, S. 95)

Biber (H. J. Fr.) ... In schwarzen Rahmen, unter Glas (NV, S. 97)

Wenn C. P. E. Bach in den frühen 1770er Jahren den Umfang seiner Sammlung mit „mehr als 150“ Bildern angab, so ist anzunehmen, daß diese wahrscheinlich alle gerahmt waren und in seinem Haus hingen. Zum Zeitpunkt seines Todes im Jahr 1788 war die Sammlung nach Ausweis des NV auf 210 gerahmte Porträts angewachsen. Daraus ergibt sich, daß er in den dazwischenliegenden vierzehn Jahren weitere fünfzig bis sechzig gerahmte Porträts erworben hatte. Das NV nennt zudem rund 160 ungerahmte Porträts, in der Mehrzahl Kupferstiche und Holzschnitte. Bachs Mitteilung an Westphal bezüglich der Aufbewahrung neu erworbener Porträts in einem Portfolio kann kaum dahingehend gedeutet werden, daß er sämtliche der etwa 160 ungerahmten Porträts erst um diese Zeit ankaufte. Anzunehmen ist vielmehr ein viel

⁷ C. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, hrsg. von E. Klemm, Leipzig 1975, S. 457.

⁸ CPEB-Dok, Nr. 571.

längerer Zeitraum. Zwar ist gesichert, daß Bach in seinen späteren Jahren sehr aktiv an der Erweiterung seiner Sammlung arbeitete, besonders nachdem Ernst Ludwig Gerber 1783 von Plänen sprach, einen Katalog von Musikerdarstellungen anzulegen und auf C.P.E. Bachs Mitwirkung hoffte.⁹ Diese Zusammenarbeit fand jedoch nie statt; C.P.E. Bach fuhr mit der Erweiterung seiner Sammlung fort und Gerber arbeitete weiterhin an seinem Porträtkatalog, der schließlich als Anhang zum zweiten Band seines Lexikons 1792 in Leipzig erschien. Möglicherweise brachte Gerbers Ankündigung von 1783 C.P.E. Bach auf den Gedanken, einen eigenen Katalog von Musikerporträts zu veröffentlichen. In einer Nachbemerkung zu seinem Brief an Westphal vom 8. Mai 1787 schreibt er: „So bald noch ein Paar Lieferungen, die ich erwarte eingelaufen sind: so laße ich meinen Bildercatalog drucken.“¹⁰ Und einige Monate später (4. August 1787) wiederholt er Westphal gegenüber seine Absichten ein weiteres Mal: „Ich laure nun noch auf ein Paar mir versprochne Recruten, alsdenn soll mein Bildercatalogue gewiß gedruckt werden.“¹¹ Der gedruckte Katalog erschien nicht mehr zu Bachs Lebzeiten, die Aufstellung seiner Bilder¹² wurde 1790 aber in das NV aufgenommen.

Im Oktober 1784 schrieb Bach an seinen Verleger Breitkopf in Leipzig und fügte am Rand des Briefes folgende Notiz ein: „Schaffen Sie mir doch Rhaws des gelehrten Buchdruckers in Wittenberg zu Luthers Zeiten Portrait. Ich wills gerne bezahlen.“¹³ Ein ähnlicher Fall findet sich in einem Brief vom 25. Februar 1785, einem Antwortschreiben an Alexander Reinagle, der sich in Lissabon bei seinem kranken Bruder Hugh aufhielt und C.P.E. Bach um Musik ersucht hatte; dieser antwortete: „En même temps je Vous prie de me faire avoir Vötre protrait et celui de Ms. Vötre frère, seulement en dessin, pour les placer dans mon cabinet de portraits des musiciens. Cela me servira d'aide dans le souvenir de Vötre amitié.“¹⁴ Zwei Jahre später schrieb er an Westphal (25. Oktober 1787) mit folgender Bitte: „*Richtern* aus Strasburg, *Schmidten* 1642 aus Magdeburg, *Schmidten* Sächsischer Capellmeister u. Caspar *Kerle*

⁹ Vgl. Wiermann, Dok. I/36, und Dok III, Nr. 884. Siehe auch E.E. Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven 1989, S. XIX, Fußnote 6.

¹⁰ CPEB-Dok, Nr. 563.

¹¹ CPEB-Dok, Nr. 571.

¹² Vgl. hierzu auch Dok III, Nr. 934.

¹³ CPEB-Dok, Nr. 486. Siehe auch den Zusatz zum Brief vom 6. November 1784, CPEB-Dok, Nr. 487.

¹⁴ CPEB-Dok, Nr. 500. Zu den Hintergründen dieses Schreibens siehe auch A. McClenny Krauss, *Alexander Reinagle, His Family Background and Early Professional Career*, in: *American Music* 4 (1986), S. 425–456, speziell S. 432 bis 433.

wünschte ich mir, wenn sie zu haben wären.“¹⁵ Bei den erbetenen Porträts handelt es sich wahrscheinlich um Bildnisse von Franz Xaver Richter (1709–1798), Peter Schmid (1587–1651), Johann Christoph Schmidt (1644–1728) und Johann Caspar Kerll (1627–1693). Keiner dieser sieben in den zitierten Briefen an Breitkopf, Reinagle und Westphal genannten Namen findet sich im NV.

Auch Westphal sammelte Musikerporträts. In einem Nachsatz zu einem Brief an Westphal vom 5. März 1787 schreibt C. P. E. Bach: „Ich habe eine starke Sammlung von Bildnißen der Musiker u. musikalischen Schritsteller in Kupfer; sollten Sie Gelegenheit haben, mir einige Rekruten zu verschaffen: so bitte ich darum, ich bezahle sie gerne.“¹⁶ Seiner Bitte war Erfolg beschieden, denn in den folgenden Monate enthalten seine Briefe wiederholt Erwähnungen der Porträts, die Westphal für ihn besorgen konnte. Am 8. Mai 1787 schreibt er:

„Für alle gütige Mittheilung danke ich verbundenst; ... Ihre Nachrichten von Kupferstichen ... habe ich hier behalten; ... Da Sie Barons Buch haben, so müßen Sie auch sein Portrait haben. Sie habens nicht angeführt. Wenn Sie es nicht haben sollten, so steht es Ihnen ebenso, wie mein beykommendes nicht gut getroffenes Portrait zu Diensten; ... Auch überlaße Ihnen beykommenden Morhof. ... Ohne Ihren Schaden wünschte ich mir aus Ihrer Bildersammlung Professor Endel und M. de St. Huberti, wenn Sie diesen letzteren doppelt haben. Allenfalls bezahle ich beyde mit Vergnügen.“¹⁷

Bei dem in dem Brief genannten „Baron“ handelt es sich um Ernst Gottlieb Baron (1696–1760), den Autor der Abhandlung *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (Nürnberg 1727). C. P. E. Bach bezieht sich hier auf Barons Porträt, das sein Buch als Frontispiz schmückt, und weist Westphal (der das Buch besitzt) darauf hin, daß er eine Kopie des Stichs besitze. Hieraus läßt sich ersehen, daß zumindest einige der Stiche im Besitz von C. P. E. Bach aus den Büchern, in denen sie sich ursprünglich befanden, herausgelöst wurden. Die anderen Porträts betreffen Daniel Georg Morhof (1639–1691), Dichter und Bibliothekar in Kiel, Johann Jakob Engel (1741–1802), Verfasser eines Buchs über musikalische Malerei,¹⁸ und die französische Opernsängerin Madame de Saint-Huberty (1756–1812). Einige Monate später (am 4. August 1787) schrieb C. P. E. Bach erneut an Westphal, um den Erhalt der besprochenen Porträts zu bestätigen:

„Nun etwas von den Portraits. Kellners kriege ich. Durch Ihre allzugroße Gutheit haben Sie mich sehr verlegen gemacht. Für M. d. St. Huberti u. H. P. Engeln danke ich ganz ergebenst. ... Genug ich pakte den Engel mit dem Rahm ein, allein ich ungeschickter

¹⁵ CPEB-Dok, Nr. 578.

¹⁶ CPEB-Dok, Nr. 556.

¹⁷ CPEB-Dok, Nr. 563.

¹⁸ J. J. Engel, *Ueber die musikalische Malerey*, Berlin 1780.

Einpaker war so unglücklich, das Glas zu zerbrechen, en Fin ich mußte ihn behalten, u. schicke Ihnen hierbey den Engel ohne Rahm wieder zurück. Zu einiger Schadloshaltung für Sie habe ich 7 Portraits, die Sie noch nicht haben, beygelegt. Vergeben Sie mir also u. nehmen damit vorlieb.“¹⁹

Bei dem erwähnten „Kellner“ handelt es sich um Johann Christoph Kellner (1736–1803), der kurz zuvor eine theoretische Abhandlung über den Generalbaß veröffentlicht hatte.²⁰ Bezüglich des Porträts von Engel besteht Unklarheit:²¹ Wenn C.P.E. Bach es aus seinem Rahmen entfernt hatte, weil er an seinen Wänden keinen Platz mehr fand, warum rahmte er es nun wieder? Eine mögliche Erklärung wäre, daß er eine Kopie hatte anfertigen lassen und nun das Original an Westphal zurücksandte. Der Brief ist in diesem Punkt nicht eindeutig. Offensichtlich ist jedoch, daß Bach eine beachtliche Zahl von Porträts in doppelter Ausführung besaß, so daß er in der Lage war, Westphal als Entschädigung für den Rahmen des Engel-Porträts sieben Dubletten zu senden. Es wäre natürlich auch denkbar, daß C.P.E. Bach hier eine Ausrede benutzte, um den Rahmen behalten zu können, da dieser ihm besonders gefiel.

Die zitierten Auszüge aus C.P.E. Bachs Korrespondenz belegen, daß er speziell im letzten Jahrzehnt seines Lebens von vielen seiner Freunde, Bekannten und Kollegen Porträts erwarb. Zugleich ist jedoch klar, daß er seine Sammlung schon viel früher anzulegen begonnen hatte, möglicherweise bereits dreißig Jahre zuvor.

Porträts, die sich zuvor im Besitz Johann Sebastian Bachs befunden haben müssen

In C.P.E. Bachs Porträtsammlung befinden sich einzelne Gemälde – also im Gegensatz zu den Stichen Unikate –, die er nur von seinem Vater erhalten haben kann. Diese Porträts stellen verschiedene Mitglieder der Bach-Familie dar. Wie sein Vater hegte auch C.P.E. Bach ein tiefes Interesse an seinen musikalischen Vorfahren und Verwandten. Er hatte von seinem Vater die handschriftliche Genealogie der Bach-Familie geerbt, in der die Generationenfolge des Musikergeschlechts aufgezeichnet ist, und er ergänzte diese sorgfältig mit eigenen Notizen, wenn er weitere Nachrichten über Mitglieder der Familie erhalten hatte. Desgleichen hatte C.P.E. Bach von seinem Vater auch das Alt-

¹⁹ CPEB-Dok, Nr. 571.

²⁰ *Grundriß des Generalbasses ... Erster Theil*, Kassel 1783.

²¹ Siehe die Diskussion bei E.R. Jacobi, *Five Hitherto Unknown Letters from C.P.E. Bach to J.J.H. Westphal*, in: *Journal of the American Musicological Society* 23 (1970), S. 119–127, hier S. 122.

Bachische Archiv übernommen, eine handschriftliche Sammlung von Werken der älteren Bache, und ebenso wie er die Genealogie ergänzte, erweiterte er auch die familiäre Notensammlung, vor allem um Werke seiner Brüder und aus seiner eigenen Feder. C.P.E. Bach erbt also eine Reihe von Porträts aus dem Familienkreis, die durchaus den Grundstock zu seiner umfassenden Sammlung von Musikerporträts gelegt haben mögen.

Das bedeutendste unter ihnen ist das 1748 entstandene Porträt seines Vaters von Elias Gottlob Haußmann. Dies war Haußmanns zweites Porträt von J.S. Bach; das erste war 1746 entstanden, in Zusammenhang mit Bachs Aufnahme als vierzehntes Mitglied von Lorenz Christoph Mizlers „Correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften“ im Jahre 1747. Das Haußmann-Porträt von 1746 erbt anscheinend Wilhelm Friedemann Bach; Ende des 18. Jahrhunderts hing es bereits in der Leipziger Thomasschule.²² Das Porträt von 1748 muß wie das von 1746 von J.S. Bach selbst in Auftrag gegeben worden sein und ging nach seinem Tod an C.P.E. Bach. Es befindet sich heute im Besitz von William H. Scheide in Princeton, New Jersey.

Ferner ist das Porträt von C.P.E. Bachs Großvater Johann Ambrosius Bach (1645–1695) zu nennen, das wohl in Eisenach (wo er seit 1671 Stadtmusiker war) um die Zeit von J.S. Bachs Geburt entstanden sein muß, jedenfalls aber vor 1693, dem Sterbejahr des vermuteten Malers Johann David Herlicus.²³ Johann Ambrosius hatte einen Zwilling Bruder, Johann Christoph, der als Hof- und Stadtmusiker in Arnstadt lebte. C.P.E. Bach fügte der Genealogie einen wichtigen Absatz zu diesen Zwillingen hinzu:

„NB diese Zwillinge sind vielleicht von dieser Art die einzigen, die man weiß. ... Sie sahen sich einander so ähnlich, daß so gar ihre Frauen sie nicht unterscheiden konnten. ... Sprache, Gesinnung, alles war einerley. Auch in der Musik waren sie nicht zu unterscheiden, sie spielten einerley, sie dachten ihren Vortrag einerley. War einer krank, so war es auch der andere. Kurz sie starben bald hintereinander.“²⁴

Solches anekdotische Wissen konnte nur von J.S. Bach stammen, den C.P.E. Bach in diesem Fall bezüglich der sich absolut gleichenden Zwillinge beim Wort nehmen mußte; denn es gab zwar ein Porträt von Johann Ambrosius

²² Siehe Dok IV, S. 401.

²³ Herlicus (um 1640–1693) wirkte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Maler in Eisenach; sein Schaffen umfaßt zwölf ganzseitige Kupferstiche im Eisenacher Gesangbuch von 1673; siehe C. Freyse, *Das Portrait Ambrosius Bachs*, BJ 1959, S. 149–155, und M. Petzoldt, *Johann Sebastian Bach in theologischer Interaktion*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie Johann Sebastian Bach im Zentrum* (Festschrift für Hans-Joachim Schulze zum 65. Geburtstag), hrsg. von C. Wolff, Leipzig 1999, S. 144–145.

²⁴ Dok I, Nr. 184 (S. 265).

Bach, jedoch offenbar keines von Johann Christoph. Neben der Anekdote muß C. P. E. Bach auch das Porträt Johann Ambrosius Bachs von seinem Vater erhalten haben.

Ein weiteres Ölbildnis, das sich zum Zeitpunkt seines Todes im Besitz von C. P. E. Bach befand, stellt seine Stiefmutter Anna Magdalena Bach dar (NV, S. 95). Das Porträt selbst ist entweder nicht überliefert oder bisher nicht wieder aufgetaucht;²⁵ es muß jedenfalls von J. S. Bach in Auftrag gegeben worden sein. Es ist kaum anzunehmen, daß Anna Magdalena sich zu der Zeit, als ihr Mann starb, von ihrem eigenen Bildnis freiwillig getrennt hätte. Daher ist wahrscheinlich, daß es erst in der Zeit nach ihrem Tod (27. Februar 1760) in den Besitz C. P. E. Bachs gelangte.²⁶

Ein weiteres Porträt eines älteren Familienmitglieds in C. P. E. Bachs Sammlung war eine 1617 datierte Zeichnung seines Urgroßvaters Johannes (Hans) Bach, der Stadtmusiker in Gotha war und 1635 starb. Auch dieses Porträt ist entweder nicht überliefert oder noch nicht wieder aufgetaucht. Doch auch hier scheint gesichert, daß C. P. E. Bach das Bild nur von seinem Vater übernommen haben kann.

Ein fünftes Porträt, das höchstwahrscheinlich über seinen Vater in seinen Besitz kam, ist das Pastellbild von Johann Ludwig Bach, dem Meininger Vetter, dessen Musik J. S. Bach so sehr schätzte, daß er achtzehn seiner Kantaten abschrieb und 1726 in Leipzig aufführte. In der Genealogie vermerkte Bach, daß Johann Ludwig „Anno 1730“ (tatsächlich jedoch 1731) gestorben sei; C. P. E. Bach ergänzte dies um die wesentliche Information:

„Des Meinungschen Capellmeisters Sohn lebt noch da, als Hoforganist u. Hofmahler; deßen Herr Sohn ist ihm adjungirt in beyden Stationen. Vater und Sohn sind vortrefliche Portraitmahler. (Lezterer hat mich vorigen Sommer besucht u. gemahlt u. vortreflich getroffen.“²⁷

²⁵ Bei den Vorbereitungen einer Ausstellung zum 300. Geburtstag von Anna Magdalena Bach im Bach-Archiv Leipzig (12. September 2001 bis 13. Januar 2002) wurden umfangreiche Recherchen zum Verbleib dieses Bilds unternommen – allerdings ohne Erfolg. Siehe *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, hrsg. von M. Hübner, 2. Auflage, Leipzig 2005, S. 7–8.

²⁶ Burney erwähnt in der Schilderung seines Besuchs bei C. P. E. Bach im Oktober 1772 lediglich die Porträts von dessen Vater und Großvater. Es gibt keinen Hinweis auf die Stiefmutter. Dies muß nicht zwingend bedeuten, daß das Bild zu dieser Zeit nicht im Besitz des Hamburger Bachs war. C. P. E. Bach könnte versäumt haben, seinen Besucher auf das Bild aufmerksam zu machen, oder Burney hielt eine Erwähnung nicht für notwendig oder das Bild hing in einem von Burney nicht betretenen Teil von Bachs Haus. Siehe auch Fußnote 7.

²⁷ Dok I, Nr. 184 (S. 264). Bei den beiden genannten Nachkommen handelt es sich um Gottlieb Friedrich Bach (1714–1785) und dessen Sohn Johann Philipp (1752–1846).

Das Pastellporträt, das Gottlieb Friedrich Bach 1733 von J. S. Bach anfertigte – zur gleichen Zeit, als der Künstler wohl im Auftrag des Thomaskantors auch die Porträts von dessen beiden ältesten Söhnen malte – muß C. P. E. Bach ebenfalls von seinem Vater erhalten haben.

Das von C. P. E. Bach in seiner Ergänzung zur Genealogie erwähnte eigene Porträt ist wohl das 1773 von Johann Philipp Bach gefertigte Bildnis. Von C. P. E. Bach gab es eine Reihe von Pastellbildern sowie auch einige Stiche – keines davon scheint ihm sonderlich gefallen zu haben.²⁸ Der Leipziger Verleger Engelhardt Benjamin Schwickert, der die Veröffentlichung einer überarbeiteten Fassung des ersten Teils von C. P. E. Bachs *Versuch* plante, wollte diesem als Frontispiz ein gestochenes Porträt des Autors voranstellen. C. P. E. Bach antwortete in einem auf den 27. Januar 1786 datierten Schreiben:

„Das Kosten machende Vorhaben mit dem Portrait laßen Sie liegen. Mein einziges getroffenes Bildniß ist mit troknen Farben im Rahm, unter Glas u. läßt sich nicht verschicken. Meine Familie läßt es nicht. Eine gute Copie in Oehl macht hier Jemand für 4 Dukaten. Da ich oft genug schlecht gestochen bin, wer verlangt sonderlich was neues?“²⁹

Bei dem von C. P. E. Bach favorisierten Porträt handelt es sich vermutlich um das von Johann Philipp Bach.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, daß Johann Sebastian Bach d. J. (1747–1778), der zweitälteste Sohn C. P. E. Bachs, ein begabter Zeichner war; eine stattliche Zahl seiner Porträts befanden sich in der Sammlung seines Vaters. Das NV (S. 131–142) enthält einen Anhang mit einem wesentlichen Teil seines Œuvres.

Von den Stichen und Pastellporträts C. P. E. Bachs ist kein einziges im NV genannt; dort findet sich (S. 95) lediglich der Eintrag „Bach, (C. P. E.) in Hamburg, J. S. zweyter Sohn. In Gips von Schubart“, der sich vermutlich eher auf eine Gipsplakette im Relief als auf eine Gipsbüste bezieht. Es ist verständlich, das C. P. E. Bachs Witwe und Tochter seine Porträts nicht veräußern wollten.

Weitere Familienbildnisse in C. P. E. Bachs Sammlung stellen seine drei Brüder Wilhelm Friedemann, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian dar – den Hallenser, Bückeburger und Londoner Bach. Diese Porträts entstanden jedoch erst später und können daher nicht über seinen Vater an C. P. E. Bach gelangt sein. Da jedoch fünf Porträts von Mitgliedern der Familie anscheinend aus dem Besitz J. S. Bachs in Leipzig stammten, besteht die Möglichkeit, daß auch weitere Porträts in der Sammlung des Sohnes aus

²⁸ Vgl. CPEB-Dok, Nr. 163; *The Letters of C. P. E. Bach*, übersetzt und hrsg. von S. L. Clark, Oxford 1997, S. 121 und 311.

²⁹ Vgl. CPEB-Dok, Nr. 531.

dem Nachlaß des Vaters übernommen wurden. Bevor jedoch Überlegungen angestellt werden, um welche Porträts es sich dabei handeln könnte, erscheint es angebracht, einen Blick auf das kunstsammelnde Umfeld in Leipzig zu werfen.

Leipziger Kunstsammlungen und Johann Sebastian Bach

Leipzig war im 18. Jahrhundert eine wohlhabende Stadt mit zahlreichen Kaufleuten, Gold- und Silberschmieden, Druckern und Verlegern. Die dreimal jährlich stattfindenden Leipziger Messen brachten der Stadt zusätzlichen Reichtum, und ihre angesehene Universität fügte dem kommerziellen Wohlstand noch eine intellektuelle Vorrangstellung hinzu. Verschiedene Institutionen der Stadt besaßen ihre eigenen Porträtsammlungen: Die Universität zeigte in ihrer Aula, der Paulinerkirche, Bildnisse von Professoren und anderen herausragenden Persönlichkeiten; in den beiden Hauptkirchen, St. Thomas und St. Nikolai, hingen Porträts des Klerus und der Superintendenten, und im Rathaus waren die Bürgermeister und Stadträte in Ölgemälden verewigt, von denen einige von Elias Gottlob Haußmann stammten. Auch die Leipziger Ratsbibliothek sammelte Gemälde und Drucke, darunter eine bedeutende Sammlung von Stichen, die der Bürgermeister Paul Wagner (1617–1697) angelegt und der Bibliothek vermacht hatte.³⁰

Für Leipzig war die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Zeit, in der zahlreiche große öffentliche und private Gebäude errichtet oder erneuert wurden;³¹ einige dieser Häuser beherbergten auch berühmte Kunstsammlungen. Zu den Persönlichkeiten – meist wohlhabende Kaufleute oder Professoren –, die sich auch als Kunstsammler einen Namen machten, zählten Christian Friedrich Boerner (1683–1753), Ordinarius für Theologie, Carl Christian Woog (1684–1760), Professor für klassische Sprachen, sowie Christian Ludwig Stieglitz (1677–1758), Ratsherr und Bürgermeister.³² Doch keine dieser Sammlungen konnte sich mit dem messen, was sich in den herrschaftlichen Häusern fand, die gegenüber der Thomaskirche den Marktplatz

³⁰ Siehe S. Heiland, *Anmerkungen zur Richterischen Kunstsammlung*, in: Das Bosehaus am Thomaskirchhof. Eine Leipziger Kulturgeschichte, hrsg. von A. Schneiderheinze, Leipzig 1989, S. 171, Fußnote 31; zu Wagner siehe auch K. Kühling und D. Mundus, *Leipzigs regierende Bürgermeister vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Eine Übersichtsdarstellung mit biographischen Skizzen*, Beucha 2000, S. 34 (Nr. 92).

³¹ Vgl. G.B. Stauffer, *The Thomasschule and the Haus 'zum Goldenen Bären'*, in: J.S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade, hrsg. von G.B. Stauffer, Lincoln 1996 (Bach Perspectives. 2.), S. 184–185.

³² Siehe Kühling und Mundus (wie Fußnote 30), S. 44 (Nr. 106).

flankierten. Johann Christoph Richter (1689–1751), ein in der Kobaltverarbeitung tätiger Geschäftsmann, besaß in seinem herrschaftlichen Haus am Thomaskirchhof eine prächtige Kunstsammlung mit Gemälden und Porträts unter anderem von Raphael, Rubens und Titian sowie ungezählten Zeichnungen, Stichen und Skulpturen.³³ Gottfried Winckler (1731–1795), ein führender Leipziger Bankier, besaß in seiner Villa am Marktplatz eine gleichermaßen eindrucksvolle Kunstsammlung mit Werken unter anderem von Breughel, Hals, Rembrandt, Rubens, Tintoretto und Leonardo da Vinci, die er mittwochs zwischen 2 und 4 Uhr nachmittags der Öffentlichkeit kostenfrei zugänglich machte.³⁴ Auch Johann Zacharias Richter (1696–1764), Ratsmitglied und Geschäftspartner seines Bruders Johann Christoph in der Kobaltgewinnung, hatte eine bedeutende Kunstsammlung, die im Laufe der Zeit alle anderen übertraf. Diese Sammlung befand sich zunächst in seinem Haus am Nikolaikirchhof. Nach dem Tod seiner zweiten Frau heiratete Johann Zacharias Richter am 6. Februar 1744 Christiana Sibylla Bose (1711–1749). Im folgenden Jahr erwarb er das Gebäude Thomaskirchhof Nr. 155 (heute Thomaskirchhof 16, Sitz des Bach-Archivs Leipzig) und verbrachte seine Bildersammlung und andere Kunstgegenstände in sein neues Zuhause, wo er sie im Laufe der Zeit erweiterte.³⁵ Er wohnte nun unmittelbar gegenüber der Thomaschule, wo die Familie Bach lebte.

Zwischen den Leipziger Familien Bose und Bach gab es zahlreiche Verbindungen, die ab den frühen 1730er Jahren dokumentiert sind.³⁶ Georg Heinrich

³³ Siehe C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 262. Johann Friedrich Christ (1700–1756), Professor für Geschichte und Poesie ab 1729, lebte im Hause Richters als eine Art Kurator. Christ plante eine Geschichte der neueren Kunst, veröffentlichte jedoch lediglich eine Biographie von Lucas Cranach d. Ä.: siehe Heiland (wie Fußnote 30), S. 168, Fußnote 25. Christ trug im Richterschen Hause auch eine eigene Kunstsammlung zusammen, die nach seinem Tod versteigert wurde; siehe *Catalogue d'une grande collection d'estampes des meilleurs maitres d'Italie, de Flandres, de France, et d'Allemagne, qui doivent etre vendus au plus offrant, incontinent apres la vente de la seconde partie de sa bibliotheque*, Leipzig 1757.

³⁴ Siehe K. Czok, *Das alte Leipzig*, Leipzig 1985, S. 175–176.

³⁵ Nach dem Tod von Johann Zacharias Richter ging das Bose-Haus gemeinsam mit der Kunstsammlung in den Besitz seines Sohnes aus zweiter Ehe, Johann Thomas Richter (1728–1773), über. Dieser führte die Sammlung fort und machte sie der Öffentlichkeit zugänglich; vgl. *Nachricht von Richters Portrait, Leben und Kunstsammlung*, in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, 18. Band, Leipzig 1776, S. 303–322, Faksimile bei Heiland (wie Fußnote 30), S. 145–164.

³⁶ Siehe W. Neumann, *Eine Leipziger Bachgedenkstätte. Über die Beziehungen der Familien Bach und Bose*, BJ 1970, S. 19–31. Siehe auch K. Wiese und A. Fritz,

Bose (1682–1731) war 1710 in das Haus Thomaskirchhof Nr. 155 gezogen und wohnte dort bis zu seinem Tod im Jahr 1731; danach ging das Haus in den Besitz seiner Witwe Eva Sibylla Bose über, die 1741 verstarb.³⁷ Christiana Sibylla Bose – die neue Frau Richter – war im musikliebenden „Bose-Haus“ aufgewachsen und wurde nun zur Hausherrin. Vier von Georg Heinrich Boses Kindern waren Paten von Kindern Johann Sebastian und Anna Magdalena Bachs, Christiana Sibylla Bose sogar bei zweien (das erste starb schon früh).³⁸ Anna Magdalena Bach scheint dieser Bose-Tochter besonders nahegestanden zu haben, da sie ihr 1741 ein Exemplar von Johann Jacob Rambachs *Betrachtungen über das ganze Leiden Christi* (Jena 1732) schenkte.³⁹

In Leipzig war J.S. Bach mithin von einer ganzen Reihe verschiedener Kunst- und Porträtsammlungen umgeben, die ihm sicherlich vertraut waren und die er jederzeit besuchen konnte. War er nun auch selbst – in bescheidenem Umfang – ein Porträtsammler?

Es ist verbürgt, daß Bach Werke anderer Komponisten sammelte – seine Abschriften fremder Kompositionen wie auch sein Zusammenstellen des Alt-Bachischen Archivs sind gut dokumentiert.⁴⁰ Der Umfang seiner Bibliothek wird unter anderem durch die nach seinem Tod angefertigte Spezifikation seines Nachlasses bestätigt; außerdem hinterließ er eine bedeutende Sammlung von Tasten- und Streichinstrumenten.⁴¹ Aber dürfen wir annehmen, daß Bach noch andere Dinge sammelte?

Hinweise hierfür finden sich wiederum in der Spezifikation seines Nachlasses. Der zweite Abschnitt verzeichnet das Bargeldvermögen des Verstorbenen. Dieses ist in drei Gruppen unterteilt: Goldmünzen, Silbermünzen und Münzen in Form von Medaillen („An Schaustücken“).⁴² Somit sammelte Bach also Medaillen, wobei allerdings nicht bekannt ist, wie viele er selbst erwarb und wie viele er von vornehmen Gönnern zum Geschenk erhielt.

Der entsprechende Teil der Spezifikation umfaßt zehn Positionen mit insgesamt siebzehn Medaillen. Leider ist keine von ihnen näher beschrieben, nur ihr

Bachs Nachbarn – Die Familie Bose, Katalog der Kabinettausstellung im Bach-Museum Leipzig vom 1. September 2005 bis 11. Januar 2006.

³⁷ Es ist wahrscheinlich, daß J.S. Bach sowohl für die Beisetzungen von Georg Heinrich und Eva Sibylla Bose als auch für die Hochzeit Richter-Bose 1744 die Musik beisteuerte, doch ist unbekannt, welche Werke bei diesen Gelegenheiten erklangen.

³⁸ Siehe die Übersicht in dem in Fußnote 36 genannten Ausstellungskatalog (S. 9).

³⁹ Siehe H.-J. Schulze, *Anna Magdalena Bachs „Herzens Freündin“*. *Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Bach und Bose*, BJ 1997, S. 151–153.

⁴⁰ Siehe vor allem K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992.

⁴¹ Vgl. Dok II, Nr. 627 (S. 492–493).

⁴² Ebenda, S. 491.

Geldwert ist angegeben; dies ist verständlich, da der Zweck der Spezifikation darin lag, den Wert von Bachs Nachlaß zu bestimmen, so daß dieser gerecht unter seinen Nachkommen aufgeteilt werden konnte. Das Interesse an Medaillen entwickelte sich bei Sammlern gegen Ende des 17. Jahrhunderts. In zweien der Städte, in denen Bach wirkte, gab es bedeutende Münz- und Medaillensammlungen, und er stand deren Kuratoren beruflich nahe. In Arnstadt war der Theologe Johann Christoph Olearius (1668–1747) zugleich auch Bibliothekar der bedeutenden Ratsbibliothek und Direktor des gräflichen Münzkabinetts. Olearius war einer der Pioniere der Numismatik; zwischen 1692 und 1709 veröffentlichte er siebzehn Studien in diesem Fachgebiet.⁴³ In Weimar war Bachs wichtigster Textdichter Salomon Franck (1659–1725) fürstlicher Bibliothekar und Kustos der bedeutenden herzoglichen Münz- und Medaillensammlung.

Medaillen erinnern gewöhnlich an besondere Ereignisse oder herausragende Persönlichkeiten. Viele wurden anlässlich von Jubiläen verschiedener reformatorischer Ereignisse geprägt, so etwa zu den Jahrestagen der Einführung der Reformation 1617, 1667 und 1717 oder der Augsburgischen Konfession 1630, 1680 und 1730 sowie bei ähnlichen Gelegenheiten. 1694 zum Beispiel erschien ein (in späteren Jahren erweiterter) Bericht über Luther und die Reformation, der mit zahlreichen Stichen solcher Gedächtnismedaillen ausgestattet war.⁴⁴ Natürlich wurden auch andere Ereignisse auf Medaillen festgehalten, immer aber war ein wesentlicher Aspekt solcher Erinnerungstücke, daß es sich bei der Mehrzahl von ihnen um Porträts handelte. Somit ist es durchaus möglich, daß die in der Spezifikation von Bachs Nachlaß taxierten Medaillen eine kleine Porträtsammlung darstellten. Wir werden sicherlich nie erfahren, wer auf diesen Medaillen dargestellt war, oder auch nur, ob die Liste der Medaillen vollständig war; denn es gibt Hinweise, daß die Familie einige von Bachs Effekten bereits verteilt hatte, bevor das Inventar angelegt wurde. Immerhin aber weisen diese Medaillen darauf hin, daß Bach mehr als nur Musikhandschriften und Bücher sammelte.

⁴³ Siehe Zedler, Bd. 25 (1740), Sp. 1181–1182.

⁴⁴ C. Juncker, *Vita D. Martini Lutheri Et Successuum Evangelicae Reformationis Iubilaeorumque Evangelicorum Historia Nummis CXLV, atque Iconibus ... illustrata*, Frankfurt und Leipzig 1694; ²1699). Juncker baute diese Schrift später zu einem Katalog von Gedächtnismedaillen aus: *Das Guldene und Silberne Ehren-Gedächtniß Des Theuren Gottes-Lehrers D. Martini Lutheri ... Benebst Den vornehmsten Geschichten der Evangelischen Reformation ... aus mehr als Zweyhundert Medaillen oder Schau-Müntzen und Bildnissen von rarer Curiosität, mit Auserlesenen Anmerckungen, erkläret werden*, Frankfurt und Leipzig 1706; Faksimileausgabe: *Die Geschichte der Reformation in Münzen und Medaillen bis zum Jahre 1706*, Karlsruhe 1982.

In seiner für die deutsche Fassung von Charles Burneys Reisetagebuch verfaßten Autobiographie spricht C. P. E. Bach von seinen Erfahrungen in Leipzig in den Jahren 1723 bis 1734. Er bemerkt, daß er, obwohl er noch nicht weit gereist sei, schon viele führende Musiker seiner Zeit kennengelernt habe. Er schreibt:

„Dieser Mangel an auswärtigen Reisen, würde mir bey meinem Metier mehr schädlich gewesen seyn, wenn ich nicht von Jugend an das besondere Glück gehabt hätte, in der Nähe das Vortreflichste von aller Art von Musik zu hören und sehr viele Bekanntschaften mit Meistern vom ersten Range zu machen, und zum Theil ihre Freundschaft zu erhalten. In meiner Jugend hatte ich diesen Vortheil schon in Leipzig, denn es reisete nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich vor ihm hören zu lassen. Die Grösse dieses meines Vaters in der Composition, im Orgel und Clavierspielen, welche ihm eigen war, war viel zu bekannt, als daß ein Musiker vom Ansehen, die Gelegenheit, wenn es nur möglich war, hätte vorbeylegen sollen, diesen grossen Mann näher kennen zu lernen.“⁴⁵

In einem einige Jahre später verfaßten Brief an Forkel (13. Januar 1775) äußert er sich in ähnlicher Weise:

„Bey seinen vielen Beschäftigungen hatte er kaum zu der nöthigsten Correspondenz Zeit, folglich weitläufige schriftliche Unterhaltungen konnte er nicht abwarten. Desto mehr hatte er Gelegenheit mit braven Leuten sich mündlich zu unterhalten, weil sein Haus einem Taubenhause u. deßen Lebhaftigkeit vollkommen gliche. Der Umgang mit ihm war jederman angenehm, u. oft sehr erbaulich.“⁴⁶

In seinen Briefen enthüllte C. P. E. Bach die Identität einiger dieser bedeutenden Musiker. Als ihm Johann Joachim Eschenburg, der Übersetzer von Burneys *An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon ... in Commemoration of Handel* (1785), seine deutsche Fassung zusandte, bestritt er in seiner Antwort vom 21. Januar 1786 Burneys Behauptung, daß Händel ein besserer Organist sei als sein Vater:

„Haße, die Faustina, Qvanz u. a. mehr, welche Händeln gut gekannt u. gehört haben, sagten *ao.* 1728 oder 1729, als mein Vater sich in Dreßden öffentlich hören ließ: *Bach* hat das Orgelspielen aufs Höchste gebracht.“⁴⁷

C. P. E. Bach bezieht sich hier wahrscheinlich auf das Jahr 1731, als sein Vater nachweislich in Dresden war. Sein Schreiben läßt eine persönliche Bekanntschaft zwischen diesen führenden Musikern und dem älteren Meister ver-

⁴⁵ *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band*, Hamburg 1773, S. 200–201. Siehe auch Dok III, Nr. 779.

⁴⁶ CPEB-Dok, Nr. 202, und Dok III, Nr. 803.

⁴⁷ CPEB-Dok, Nr. 529, und Dok III, Nr. 908.

muten. Wenn eine solche persönliche Verbindung wirklich bestanden hat, so wäre anzunehmen, daß diese Musiker bei einem Aufenthalt in Leipzig Bach einen Besuch abstatteten. Porträts aller drei Musiker – Hasse, dessen Frau Faustina Bordoni und Quantz – werden im NV genannt, wobei Zucchis Porträtstiche der Hasses wahrscheinlich zu spät erschienen, als daß J. S. Bach sie noch hätte erwerben können.⁴⁸ Und da Quantz später mit C. P. E. Bach in Berlin in enger Verbindung stand, erscheint die Annahme plausibler, daß der Sohn und nicht der Vater die beiden im NV (S. 117) genannten Porträts erwarb; dennoch bleibt diese Frage offen.

Es besteht die Möglichkeit, daß J. S. Bach als Verkaufsgent Kupferstiche von bekannten Musikern vertrieb, ähnlich wie er es für Bücher wie Heinichens *Der General-Baß in der Composition* und Walthers *Musicalisches Lexicon* tat.⁴⁹ Da viele bedeutende Musiker J. S. Bach in Leipzig besuchten – siehe die oben zitierten Bemerkungen seines Sohnes –, wäre es ganz natürlich, daß er einen Vorrat ihrer gestochenen Porträts hatte, die dann von Besuchern des Bachschen Hauses erworben werden konnten.

Alles erwogen, scheint es hinreichende Indizien dafür zu geben, daß J. S. Bach in bescheidenem Umfang Musikerporträts sammelte. Wie Percy A. Scholes in einer Fußnote zu seiner Ausgabe von Burneys Reisen bemerkt: „C. P. E. Bach apparently made the practice of acquiring whenever possible portraits of his distinguished musical visitors; in this he seems to have followed the custom of his father.“⁵⁰ Wenn einige dieser Porträts tatsächlich aus dem Besitz J. S. Bach stammten, wie wären sie in der Aufstellung des NV zu identifizieren?

Porträts, die möglicherweise aus dem Besitz J. S. Bachs stammten

Will man herausfinden, welche Porträts C. P. E. Bach von seinem Vater geerbt haben könnte, so sind zunächst in der Aufstellung des NV die Namen all derer zu ignorieren, deren berufliche Laufbahn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Blüte kam. Als nächstes können auch diejenigen Musiker ausgeschlossen werden, mit denen C. P. E. Bach in Berlin und Hamburg

⁴⁸ Vgl. NV, S. 106. Hasses Name erscheint in C. P. E. Bachs kurzer Liste von Komponisten, die sein Vater „in der letzten Zeit“ hochschätzte; vgl. CPEB-Dok, Nr. 202, und Dok III, Nr. 803. A. M. Bach trug Hasses Polonaise in G-Dur (BWV Anh. 130) vor 1733/34 in ihr Notenbüchlein ein; vgl. Beißwenger (wie Fußnote 40), S. 294 (I/H/3).

⁴⁹ Vgl. Dok II, Nr. 260.

⁵⁰ *Dr. Burney's musical tours in Europe*, hrsg. von P. A. Scholes, London 1959, Bd. 2, S. 219, Fußnote 2.

zusammenarbeitete. Diese Trennung ist weitgehend unproblematisch, doch gibt es einige unsichere Fälle – nämlich dort, wo ein Musiker sowohl mit dem Vater als auch dem Sohn persönlich bekannt war, also etwa Quantz, Buffardin und C.P.E. Bachs Pate Telemann.⁵¹ Ein drittes Ausschlußkriterium betrifft die Porträts und Stiche, die erst nach J. S. Bachs Tod angefertigt wurden; hier sind neben anderen Namen wiederum Quantz, Buffardin und Telemann zu nennen, deren Porträts erst zu einer späteren Zeit entstanden zu sein scheinen. Auch Musiker, die zwar vor der Zeit J. S. Bachs wirkten, deren Porträts aber erst nach 1750 gemalt, gezeichnet oder gestochen wurden, können aus der Betrachtung ausgesondert werden. Andererseits ist auch nicht grundsätzlich davon auszugehen, daß alle Porträts früherer Musiker aus dem Besitz J. S. Bachs stammten. Erst im Oktober 1784 zum Beispiel bat C.P.E. Bach Breitkopf, ihm ein Porträt von Georg Rhau, dem Kollegen Martin Luthers und Herausgeber früher protestantischer Kirchenmusik, zu besorgen.⁵² Neben diesen Ausschlußkriterien gibt es aber auch positive Indizien – Darstellungen von Musikern etwa, die wie J. S. Bach als Musikdirektor, Kapellmeister, Organist oder Geiger wirkten und die daher sein besonderes Interesse geweckt haben könnten. Ein weiteres wichtiges – wenngleich wiederum nicht zwingendes – Kriterium ist der Hinweis, ob ein Porträt in C.P.E. Bachs Sammlung gerahmt war. Wie bereits erwähnt wurde, verfügte C.P.E. Bach im letzten Jahrzehnt seines Lebens nicht mehr über genügend freie Wandflächen und bewahrte neu erworbene Porträts daher in einer Mappe auf, anstatt sie aufzuhängen.

Die Porträts, bei denen am ehesten anzunehmen ist, daß sie über seinen Vater in C.P.E. Bachs Besitz kamen, sind im Anhang genannt. Es handelt sich hier allerdings nur um einen möglichen, nicht einen zwingenden Provenienzzugang, da dessen Bestimmung ohne weitere dokumentarische Belege immer spekulativ bleibt. Trotzdem aber können diese Porträts einige interessante Facetten der Beziehungen zwischen Vater und Sohn beleuchten.

Im folgenden kann aus Platzgründen nicht jedes einzelne Porträt kommentiert werden, die Anmerkungen sind daher eher repräsentativ als erschöpfend und wollen vor allem die wesentlichen Aspekte verdeutlichen.

A. Kapellmeister, Musikdirektoren usw.

J. S. Bach war Kapellmeister und Director musices, und es ist daher anzunehmen, daß er ein besonderes Interesse an Kollegen in vergleichbaren Stellungen hatte. Anhang A nennt 22 Musiker, die solche Positionen innehatten. Auch Georg Friedrich Händel (NV, S. 106) würde in diesen Kreis gehören, doch der Stich von Faber in C.P.E. Bachs Besitz erschien in den

⁵¹ Zu J. S. Bachs Bekanntschaft mit Telemann siehe Dok III, Nr. 803.

⁵² Siehe Fußnote 13.

späten 1740er Jahren und es ist daher unwahrscheinlich, daß er noch von J. S. Bach erworben wurde.⁵³

Leonhard Paminger, der österreichische Komponist, Dichter und Theologe, war ein enger Vertrauter von Luther und Melanchthon in Wittenberg und gilt als einer der bedeutendsten Musiker der Reformation. Im NV (S. 115) wird er als „Lutheri Amicus“ bezeichnet. Es ist unklar, ob es sich dabei um das Zitat einer Inschrift in dem Holzschnitt handelt oder ob diese Bezeichnung von J. S. Bach oder C. P. E. Bach stammt. In den vier Bänden (sechs weitere geplante Bände sind nie erschienen) seiner *Ecclesiasticarum cantionum* (Nürnberg 1573–1580) veröffentlichte Paminger zahlreiche meist eigene Vertonungen von liturgischen Proprien des protestantischen Kirchenjahrs. Seine Werke machen ausführlich Gebrauch vom kanonischen Kontrapunkt, und dies dürfte speziell die Aufmerksamkeit des älteren Bach geweckt haben, falls er Pamingers Musik je kennengelernt hat.

Die Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina ist der Inbegriff des *stile antico*. J. S. Bach war sich der Bedeutung von Palestrinas Stil wohl bewußt und kopierte um 1742 Teile von dessen *Missa sine nomine*; diese Quelle gelangte später in den Besitz C. P. E. Bachs.⁵⁴

Wie zu erwarten sind bei den in Anhang A genannten Personen Verbindungen zu Leipzig besonders häufig anzutreffen. Seth Calvisius, Vorgänger J. S. Bachs im Thomaskantorat aus dem 16. Jahrhundert, muß diesem besonders vertraut gewesen sein, da zum Beispiel Calvisius' vierstimmige Vertonungen geistlicher Lieder in der Ausgabe von Erhard Bodenschatz *Florilegium selectissimorum hymnorum quatuor vocum* (Erstausgabe 1606, zahlreiche weitere Auflagen) in den Leipziger Kirchen weiterhin verwendet wurden; noch 1736/37 erwarben die beiden Leipziger Hauptkirchen neue Exemplare.⁵⁵ Den *Leipziger Kirchen Andachten* (Leipzig 1694) ist zu entnehmen, daß eine im ersten Teil von Bodenschatz' Motettensammlung *Florilegium selectissimarum cantionum* (1603, zahlreiche spätere Auflagen) enthaltene Motette von Calvisius gewöhnlich am 15. Sonntag nach Trinitatis gesungen wurde.⁵⁶

⁵³ Ein anonymes, vermutlich von C. P. E. Bach stammendes Brief (datiert 27. Februar 1788) zitiert eine Passage von Marburg, der eine chronologische Aufstellung von Gelegenheiten gibt, bei denen Händel die Möglichkeit zu einer persönlichen Bekanntschaft mit Bach vermieden hat. Siehe Dok III, Nr. 927 (S. 442–443). Dies könnte bedeuten, daß Bach an einem Porträt Händels vielleicht gar nicht interessiert gewesen wäre. Andererseits erscheint auch Händels Name in der erwähnten Liste von Komponisten, die J. S. Bach in seinen letzten Lebensjahren geschätzt haben soll (vgl. Fußnote 48).

⁵⁴ Siehe Beißwenger (wie Fußnote 40), S. 305 (I/P/2), und NV, S. 87.

⁵⁵ Siehe Dok II, Nr. 407.

⁵⁶ Vgl. R. A. Leaver, *Introit, Hymn or Motet? Liturgical Practice in Leipzig During*

Jacob Meiland war ein protestantischer Komponist der zweiten Generation; er studierte bei Luthers Kollegen Johann Walter und dessen Dresdner Nachfolger Matthaeus Le Maistre. Die *Leipziger Kirchen Andachten* geben an, daß eine von Bodenschatz veröffentlichte Motette von Meiland am vierten Advent in den Leipziger Kirchen gesungen wurde.

Johann Kuhnau war J.S. Bachs unmittelbarer Vorgänger als Thomaskantor. Bachs Wahl des Titels „Clavier-Übung“ für seine Sammlungen von Tastenwerken war sicher von Kuhnaus Verwendung des gleichen Titels beeinflusst. Jacob Handl (Gallus) hatte Verbindungen zu Leipzig, nicht weil er dort gewirkt hätte, sondern weil seine Motetten in den Gottesdiensten der dortigen Kirchen eine besondere Stellung einnahmen. Den *Leipziger Kirchen Andachten* ist wiederum zu entnehmen, daß nicht weniger als vierzehn seiner Werke (sämtlich bei Bodenschatz veröffentlicht) an verschiedenen Sonntagen des Kirchenjahres gesungen wurden und einer fünfzehnten in der Karwoche ein herausragender Platz beschieden war. Bei letzterer handelt sich um die Motette „Ecce quomodo moritur justus“, die sowohl bei Bodenschatz als auch in Vopelius' *Neu Leipziger Gesangbuch* (1682) enthalten ist und stets erklang, nachdem am Palmsonntag Johann Walters Mathäus-Passion und am Karfreitag Walters Johannes-Passion als Evangelium gesungen worden waren, außerdem unmittelbar nach der figuralen Aufführung einer Passion in der Nachmittagsvesper am Karfreitag. Die Motette ist daher eng mit J.S. Bachs Passionsmusiken verbunden.

Unter den übrigen Kapellmeistern und Musikdirektoren gibt es noch andere, die in Bodenschatz' Motetten-Anthologien prominent vertreten sind und laut den *Leipziger Kirchen Andachten* regelmäßig in der Leipziger Liturgie gesungen wurden, darunter elf Motetten von Gumpelzhaimer und acht von Lassus.

Der Einfluß von Heinrich Schütz, dem berühmten Dresdner Kapellmeister, konnte von einem protestantischen Kirchenmusiker des 18. Jahrhunderts nicht ignoriert werden. Doch J. S. Bach mag ein ganz besonderes Interesse an Schütz gehegt haben. Wie Ulrich Leisinger zeigen konnte, ging dem NV von 1790 der Katalog einer Auktion voraus, die ein Jahr zuvor in Hamburg stattgefunden hatte und auf der Musikalien und Bücher aus dem Besitz C.P.E. Bachs versteigert wurden.⁵⁷ Diesem Katalog ist zu entnehmen, daß C.P.E. Bach ein Exemplar der von dem Dresdner Hofprediger Martin Geier 1672 gehaltenen Leichenpredigt auf Heinrich Schütz besaß.⁵⁸ Da J.S. Bach auch ein Exemplar

Bach's Cantorate, unveröffentlichtes Referat, gehalten auf der Bach-Konferenz Eisenach, März 2002.

⁵⁷ U. Leisinger, Die „Bachische Auktion“ von 1789, BJ 1991, S. 97–126.

⁵⁸ Ebenda, S. 121 (Los-Nr. 367). Siehe auch R.A. Leaver, *Music in the Service of the Church: The Funeral Sermon for Heinrich Schütz (1585–1672)*, St. Louis

einer Predigtsammlung von Geier besaß,⁵⁹ ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß C.P.E. Bach das Exemplar der Leichenpredigt zusammen mit dem Porträt von Schütz von seinem Vater erhielt.

Neben Schütz gab es in C.P.E. Bachs Sammlung noch Bildnisse weiterer Komponisten, etwa Hammerschmidt und Briegel, die wesentlich zur Entwicklung der protestantischen Kirchenkantate im späten 17. Jahrhundert beitrugen; auch sie dürften den älteren Bach besonders interessiert haben.

Andere Porträts standen in Verbindung mit der Entwicklung des Chorals im 17. Jahrhundert. Johann Jeep stellte die bedeutende und einflußreiche Choralsammlung *Geistliche Psalmen und Kirchengesänge ... auff alle Fest-, Sonn- und Feyertäge* (Frankfurt/Main 1629) zusammen. Johann Crüger gab das am weitesten verbreitete Gesangbuch seiner Zeit, die „Praxis pietatis melica“ heraus, das zuerst 1647 in Berlin erschien und 1737 bereits seine 45. Auflage erlebte. Dem Auktionskatalog von 1789 ist zu entnehmen, daß C.P.E. Bach eine Kopie von Crügers Gesangbuch besaß (anscheinend die 28. Auflage von 1689), und es ist denkbar, daß er es von seinem Vater geerbt hatte.⁶⁰ Zwei weitere Positionen im Auktionskatalog von 1789 enthalten Vertonungen von Dichtungen Johann Rists – die *Sabbathische Seelenlust* (Lüneburg 1651) mit Werken von Johann Selle und die *Himmlischen Lieder* (Lüneburg 1658) mit Werken von Johann Schop. Auch diese Bände stammten wahrscheinlich von C.P.E. Bachs Vater, der sie möglicherweise bereits in seinen Lüneburger Jahren erstanden hatte.⁶¹

B. Organisten

Obwohl er seine Tätigkeit als Organist bereits 1717 aufgegeben hatte, stellte J.S. Bach seine virtuoson Fähigkeiten auf diesem Instrument bis an sein Lebensende immer wieder unter Beweis. Der Nekrolog (1754) beschreibt ihn als „im Orgelspielen weltberühmt“.⁶² Somit ist es bei den im NV speziell als Organistenporträts ausgewiesenen Bildnissen ganz besonders wahrscheinlich, daß sie bereits von J.S. Bach erworben wurden.

Johann Jeep wird zwar nicht als Organist bezeichnet, war aber durchaus für sein Orgelspiel bekannt.

Daß J.S. Bach Interesse an Frescobaldi hatte, zeigt sich an seiner mit Signatur und der Jahreszahl „1714“ versehenen Abschrift der *Fiori musicali*, die seit

1984. – Geier wirkte von 1669 bis 1665 als Professor für Hebräisch und als Superintendent in Leipzig.

⁵⁹ M. Geier, *Zeit und Ewigkeit*, Leipzig 1670; siehe R.A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek*, Stuttgart 1983, S. 119 (Nr. 25).

⁶⁰ Leisinger (wie Fußnote 57), S. 109.

⁶¹ Ebenda, S. 122 (Nr. 393–394); siehe auch Beißwenger (wie Fußnote 40), S. 109.

⁶² Dok III, Nr. 666 (S. 80).

dem Zweiten Weltkrieg verloren sind.⁶³ Neben den Orgelwerken dieses Italiens kopierte Bach die *Livres d'Orgue* der französischen Organisten de Grigny und Du Mage; es ist daher schwer vorstellbar, daß er die Musik der führenden deutschen Organisten des 17. Jahrhunderts wie etwa Scheidt, Scheidemann und Kindermann ignoriert hätte. Reinken kannte J. S. Bach persönlich. Im Nekrolog heißt es:

„Während dieser Zeit, ungefähr im Jahr 1722, that er eine Reise nach Hamburg, und ließ sich daselbst ... auf der schönen Catharinenkirchen Orgel, mit allgemeiner Verwunderung mehr als 2 Stunden lang, hören. Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, der damals bey nahe hundert Jahre alt war, hörte ihm mit besondern Vergnügen zu, und machte ihm, absonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art ... ausführte, folgendes Compliment: Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet ... Reinken nöthigte ihn hierauf zu sich, und erwies ihm viel Höflichkeit.“⁶⁴

Die Choralfantasie „An Wasserflüssen Babylon“ BWV 653 wurde sicherlich als Hommage an den alten Mann abgeschrieben, ebenso wie die verschiedenen Bearbeitungen von Reinkens Werken für Tasteninstrumente (BWV 954, 965 und 966),⁶⁵ auch wenn sie bereits vor Bachs persönlicher Begegnung mit Reinken entstanden.

Zwei Organisten waren in Leipzig tätig – Werner Fabricius, Organist an der Nikolaikirche, und Daniel Vetter, sein Schüler und Nachfolger. Dem Auktionskatalog von 1789 ist zu entnehmen, daß C.P.E. Bach ein Exemplar der gedruckten Predigt besaß, die der Pfarrer der Nikolaikirche Johann Thilo 1679 bei Fabricius' Beerdigung hielt. Wie Geiers Leichenpredigt für Heinrich Schütz übernahm C.P.E. Bach auch diese Predigt höchstwahrscheinlich aus dem Nachlaß seines Vaters.⁶⁶ Daniel Vetter veröffentlichte unter dem Titel *Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit* (Leipzig 1709–1713) eine Sammlung von Orgelchorälen, die J.S. Bach zugänglich gewesen sein muß oder die sich in seinem Besitz befand, da er Veters Satz von „Liebster Gott, wenn werd ich sterben“ in seiner Kantate BWV 8 (1724) als Schlußchoral verwendete.⁶⁷

Der Name des französischen Organisten Louis Marchand wird vor allem im Zusammenhang mit dem Dresdner Orgelwettstreit von 1717 genannt; von

⁶³ Beißwenger (wie Fußnote 40), S. 284 (I/F/2).

⁶⁴ Dok III, Nr. 666 (S. 84).

⁶⁵ Siehe Beißwenger (wie Fußnote 40), S. 369–371 (II/R/2–4).

⁶⁶ Vgl. Leisinger (wie Fußnote 57), S. 102–103 und S. 122 (Los-Nr. 366); siehe auch Beißwenger, S. 109.

⁶⁷ Siehe Beißwenger (wie Fußnote 40), S. 321 (I/V/1).

dieser Anekdote gibt es eine Reihe unterschiedlicher Fassungen, die aber alle sicherlich auf J. S. Bach zurückgehen.⁶⁸ Was immer Bach von Marchands überstürzter Abreise aus Dresden gehalten haben mag, so ist doch davon auszugehen, daß er die bedeutende Reputation anerkannte, die der französische Organist sich erworben hatte.

C. Andere Musiker

Es ist anzunehmen, daß J. S. Bach auch noch von anderen Musikern Porträts besaß, vor allem von solchen, mit denen er persönlich bekannt war. Er reiste häufig nach Dresden, um sich Opernaufführungen anzusehen, und es erscheint daher denkbar, daß er Porträts von Sängern sammelte, die er besonders bewunderte – etwa von Santa Stella Lotti oder ganz besonders von Faustina Hasse, die nachweislich mit dem Thomaskantor bekannt war.⁶⁹ Die in C. P. E. Bachs Sammlung überlieferten Stiche wurden allerdings wahrscheinlich zu spät gefertigt, als daß sie noch aus dem Besitz seines Vaters hätten stammen können.

Es wird häufig übersehen, daß J. S. Bach wie sein Vater ein ausgezeichneter Geiger war. Seine erste berufliche Anstellung am Hof zu Weimar war die eines Geigers; später, nachdem er das Amt des Weimarer Hoforganisten bekleidete, wurde er zum Konzertmeister der Hofkapelle ernannt. In einem Brief an Forkel vom Dezember 1774 schreibt C. P. E. Bach über das Violinspiel seines Vaters: „In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend.“⁷⁰ Es ist daher erwähnenswert, daß das NV eine Reihe von Porträts berühmter Geiger nennt. H. I. F. Biber war sicherlich der herausragendste Violinvirtuose des 17. Jahrhunderts und es ist anzunehmen, daß J. S. Bach als junger Geiger nicht nur dessen Ruhm, sondern auch Bibers Violinsonaten kannte. Von besonderer Bedeutung ist auch die Beschreibung Vivaldis als Geiger, dessen Werke Bach in Weimar und auch später in Leipzig kennenlernte und bearbeitete.⁷¹

Der Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel, ein bekannter Violinvirtuose, war mit J. S. Bach persönlich bekannt. Nach dessen Tod schrieb Pisendel an Telemann einen Brief, in dem er andeutete, er habe den „alten Bach“ gut gekannt.⁷² Bei Pisendels Porträt handelt es sich, wie dem NV (S. 115) zu entnehmen ist, um eine Zeichnung und nicht um einen veröffent-

⁶⁸ Vgl. Dok II, Nr. 441 (S. 348), und Dok III, Nr. 666 (S. 83–84).

⁶⁹ Vgl. NV, S. 111 und 106.

⁷⁰ Dok III, Nr. 801 (S. 285), und CPEB-Dok, Nr. 196 (S. 458).

⁷¹ Siehe Beißwenger (wie Fußnote 40), S. 380–386 (II/V/1–8); vgl. auch BWV 592–596, 972–973, 975–976, 978, 980 und 1065.

⁷² Vgl. Dok III, Nr. 629.

lichten Stich; dies weist ebenso wie der Zusatz „sehr ähnlich“ auf eine persönliche Verbindung zur den Bachs hin.⁷³

Die Laute schätzte J.S. Bach offenbar ganz besonders. Erwähnenswert erscheint daher, daß sich unter den Porträts eine bedeutende Gruppe bekannter Lautenisten findet.⁷⁴ Ernst Gottlieb Baron war mit Vater und Sohn Bach persönlich bekannt; nachdem er zwischen 1719 und 1722 in Leipzig studiert hatte, besuchte er eine Reihe von sächsischen Höfen, darunter auch Köthen, wo Bach zu der Zeit als Kapellmeister wirkte; 1737 wurde Baron schließlich Lautenist in der Kapelle des preußischen Kronprinzen, wo er und C. P. E. Bach Kollegen waren. Seine Schrift „Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Laute“ (Nürnberg 1727) enthält einen kurzen Kommentar zu Bach: „Herr Hendel in Engelland und der berühmte Herr Capell-Meister Bach in Leipzig spielen das *Clavir*, *Clavicin* und Orgel weit besser als Herr *Matheson*, *componiren* auch gelehrtere Sachen, die bey Music-Verständigen weit mehr *Aprobation* finden als seine.“⁷⁵ Dem Auktionskatalog von 1789 ist zu entnehmen, daß C. P. E. Bach ein Exemplar von Barons Buch besaß;⁷⁶ er könnte es selber gekauft oder von Baron als Geschenk erhalten haben; ich halte es jedoch für wahrscheinlicher, daß er es von seinem Vater erbt.

Angesichts seiner engen Kontakte zu den Musikern am Dresdner Hof überrascht es nicht, daß der Dresdner Lautenist Silvius Leopold Weiss in Bachs Leipziger Haus zu Gast war,⁷⁷ und wahrscheinlich überreichte er dem Thomas-kantor bei dieser Gelegenheit ein Exemplar seines gestochenen Porträts. Ähnlich war vielleicht auch der auf dem Bild von Haubmann basierende Porträtstich von Gottfried Reiche ein Geschenk des Trompeters, der bis zu seinem Tod im Jahr 1734 eng mit Bach zusammenarbeitete.

D. Musiktheoretiker und Historiker

Schon ein kurzer Blick auf J. S. Bachs Kompositionen zeigt, daß er sich intensiv mit musiktheoretischen Schriften auseinandergesetzt haben muß. Es ist bekannt, daß er Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) besaß⁷⁸ und das Buch wahrscheinlich auch im Unterricht verwendete.⁷⁹ Höchstwah-

⁷³ Die Zeichnung befindet sich heute in D-B; vgl. Fußnote 2.

⁷⁴ Faustina Bordoni (Hasse) wurde mehrfach in Gemälden und Kupferstichen porträtiert. Auf einigen Bildnissen ist sie mit der Laute dargestellt, allerdings nicht in dem Stich aus C. P. E. Bachs Sammlung.

⁷⁵ Dok II, Nr. 240.

⁷⁶ Leisinger (wie Fußnote 57), S. 122 (Los-Nr. 391).

⁷⁷ Vgl. Dok II, Nr. 448.

⁷⁸ Vgl. Dok I, S. 270; siehe auch Beißwenger (wie Fußnote 40), S. 285 (II/F/4).

⁷⁹ Dies bedeutet nicht eine sklavische Abhängigkeit von den dort vorgestellten Lehr-

scheinlich war es Bach, der Lorenz Christoph Mizler ermutigte, von Fux' Abhandlung eine deutsche Übersetzung anzufertigen, die dann 1742 veröffentlicht wurde.⁸⁰ J.S. Bach verwendete Mizlers Übersetzung nicht nur in seinem Unterricht, er erweiterte sie noch durch ein Beispiel im fünfstimmigen Satz, der bei Fux ausgespart bleibt.⁸¹

Cochlaeus schrieb eine grundlegende musiktheoretische Abhandlung, die zuerst 1504 veröffentlicht wurde und in ihrer erweiterten Fassung im 16. Jahrhundert ein weitverbreitetes Unterrichtswerk war. Cochlaeus ist auch als Lehrer von Heinrich Glarean bekannt, dem Autor des *Dodecachordon* (Basel 1547), der für seine polemischen Attacken gegen Luther berüchtigt war.

Der humanistische Gelehrte, Arzt und Bibliograph Conrad Gesner kompilierte 1548 als Buch 7 seiner umfassenden Universalbibliographie eine ausführliche Liste theoretischer und praktischer musikalischer Werke.⁸²

Michael Praetorius war nicht nur ein führender Komponist des frühen 17. Jahrhunderts, sondern auch ein erstrangiger Theoretiker. Die drei Bände seines *Syntagma musicum* bilden eine wahre Enzyklopädie der Musik, die nachfolgenden Generationen als Nachschlagewerk diente. Der Auktionskatalog von 1789 belegt, daß C.P.E. Bach alle drei Bände besaß.⁸³ Auch sie könnten durchaus aus der Bibliothek seines Vaters stammen.

Johann Andreas Herbst ist insofern mit Praetorius verbunden, als es sich bei seiner *Musica practica* (Nürnberg 1642) in vieler Hinsicht um eine stark überarbeitete Neufassung von Praetorius' *Syntagma musicum* handelt und seine unter dem Titel *Musica poetica* (Nürnberg 1643) veröffentlichte Kompositionslehre den Inhalt des geplanten vierten Bands des *Syntagma musicum* abdeckt.

Der andere Musikenzyklopädist des 17. Jahrhunderts war der Polyhistor Athanasius Kircher, dessen *Musurgia universalis* (Rom 1650) von späteren Autoren ausgiebig zitiert wurde. J. S. Bach dürfte die Bedeutung dieser Schrift

methoden. Vgl. speziell C.P.E. Bachs Bemerkung in seinem Brief an Forkel vom 13. Januar 1775: „In der Composition gieng er gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglaßung aller trockenen Arten von Contrapunten, wie sie in Fuxen u. anderen stehen“; vgl. Dok III, Nr. 803 (S. 289).

⁸⁰ *Gradus ad Parnassum, oder, Anführung zur regelmässigen musikalischen Composition*, übersetzt von L.C. Mizler von Kolof, Leipzig 1742 (Faksimileausgabe: Hildesheim 1974).

⁸¹ Siehe C. Wolff, *Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz*, BJ 2004, S. 87–99.

⁸² Siehe L.F. Bernstein, *The Bibliography of Music in Conrad Gesner's Pandectae (1548)*, in: *Acta Musicologica* 45 (1973), S. 119–163.

⁸³ Leisinger (wie Fußnote 57), S. 121 (Los-Nr. 358, 359 und 364).

bewußt gewesen sein, und dies hat ihn vielleicht bewogen, Kirchers Porträt zu erwerben.

Der Sänger, Komponist und Musiktheoretiker Georg Heinrich Bümler war Gründungsmitglied von Mizlers „Correspondierender Societät“ und interessierte sich intensiv für Mathematik, Astronomie, Optik, Chronometrie und gleichschwebende Temperatur.⁸⁴ Da auch J. S. Bach Mitglied von Mizlers Societät war, steht zu vermuten, daß er Bümlers Porträt erwarb.

Der Umstand, daß die Porträts von Praetorius, Herbst, Kircher und Bümler gerahmt waren, erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß sie bereits von J. S. Bach erworben wurden.

E. Frühe Wissenschaftler und Philosophen

Die wenigen in der Porträtsammlung enthaltenen Philosophen betonen die Verbindungen zwischen der Mathematik und der Musik. Allerdings grenzen Keplers Äußerungen zur Kosmologie an die Theologie – ebenso wie die Schriften von Robert Fludd, der Keplers *Harmonice mundi* (1619) heftig kritisierte. Leibniz wurde in Leipzig geboren und wuchs dort auf, was das Interesse der Bachs an seinem Porträt erklären mag. Da keines dieser Bildnisse gerahmt ist, kamen sie vielleicht erst spät in C. P. E. Bachs Besitz und wurden direkt der Sammelmappe einverleibt, anstatt mit den übrigen Porträts aufgehängt zu werden.

F. Reformatoren und Theologen

Obwohl nur die Porträts von Martin Luther und Hans Sachs gerahmt waren, bedeutet dies nicht zwingend, daß die Bildnisse der übrigen Reformatoren und Theologen erst spät in C. P. E. Bachs Sammlung aufgenommen wurden. Möglicherweise wurden sie nicht zusammen mit den übrigen Bildnissen aufgehängt, weil es sich nicht in erster Linie um ausübende Musiker handelte. Dennoch stellen diese Porträts eine bemerkenswerte Gruppe dar.

An erster Stelle steht Martin Luther, der von einem Künstler namens Pachwill porträtiert wurde, den ich nicht identifizieren konnte. Luther wurde wahrscheinlich nicht so sehr wegen seiner Rolle als Reformator in die Sammlung aufgenommen als vielmehr, weil er der Begründer der protestantischen Choraltradition war.⁸⁵ Unterstützt wird diese Vermutung durch das Vorhandensein weiterer Porträts, wie das von Hans Sachs, Luthers glühendem Anhänger aus Nürnberg, dessen 26 Liedtexte in späteren Gesangbüchern erschienen,⁸⁶

⁸⁴ Vgl. J. Mattheson, *Critica musica*, Bd. 1, Hamburg 1722 (Faksimileausgabe: Amsterdam 1964), S. 52–53.

⁸⁵ Siehe P. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1864–1877 (Reprint: Hildesheim 1964, Bd. 3, S. 3–31 (Nr. 1–54).

⁸⁶ Ebenda, S. 55–74 (Nr. 80–106).

oder das von Cyriacus Spangenberg, der Predigten über und Sammlungen von Luthers Liedern veröffentlichte.⁸⁷

Desiderius Erasmus, der berühmteste humanistische Gelehrte des 16. Jahrhunderts, befaßte sich zwar auch mit der Reformation, blieb aber dem katholischen Glauben treu. Obwohl er in der Reformationsdebatte über die Freiheit des Willens Luthers Gegner war, wandte Erasmus sich in seinen Schriften gegen eine Musik, in der die Worte so in das kontrapunktische Gewebe eingebunden sind, daß sie nicht mehr zu verstehen sind;⁸⁸ hierin stimmte er mit Luther überein, der ebenfalls ein musikalisches Ideal bevorzugte, bei dem der Text vorrangig zur Geltung kommt.⁸⁹

Luthers engster Mitarbeiter Philipp Melanchthon war vermutlich in der Porträtsammlung vertreten, weil er Vorworte zu Musikdrucken wie Lucas Lossius' *Psalmodia* (Nürnberg 1553, revidierte Neuausgaben Wittenberg 1561–1595) schrieb,⁹⁰ oder weil es sich bei dem Choral „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ um die deutsche Fassung seines lateinischen Kirchenlieds „Vespera iam venit“ handelt.

Wolfgang Musculus (Meuslin), ein Zeitgenosse Luthers, veröffentlichte 1536 in Wittenberg eine Beschreibung der Lutherischen Liturgie und ihrer Musik; außerdem schrieb er eine Reihe von geistlichen Liedern.⁹¹ Später wurde er jedoch ein Anhänger Calvins. Seine Aufnahme in die Bachsche Porträtsammlung beruht sicherlich auf dem Umstand, daß er seine berufliche Laufbahn als Organist begann, wie Walthers *Musikalischem Lexicon* von 1732 zu entnehmen ist.⁹²

Stephanus Szegedinus (Kis) war ein bedeutender Reformator in Ungarn. Von 1543 bis 1545 studierte er in Wittenberg bei Luther und Melanchthon, später

⁸⁷ Beispielsweise *Drey Schöne Osterpredigten über den Christlichen Lobgesang Christ lag in todes banden*, Eisleben 1560, und *Cythera Lutheri. Die schönen Christlichen trostreichen Psalmen und Geistlichen Lieder des ... D. Martini Lutheri*, 4 Teile, Erfurt 1569–1570.

⁸⁸ Siehe H. Fleinghaus, *Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam*, Regensburg 1984.

⁸⁹ Vgl. auch C. P. E. Bachs Mitteilung an Forkel in seinem Brief von Ende 1774 (Dok III, Nr. 801): „Bei des seeligen Kirchensachen kan angeführt werden, daß er devout u. dem Inhalte gemäß gearbeitet habe, ohne comische Verwerfung der Worte, ohne einzelne Worte auszudrücken, mit Hinterlaßung des Ausdruckes des ganzen Verstandes, wodurch oft lächerliche Gedancken zum Vorschein kommen, welche zuweilen verständig seyn wollende und unverständige zur Bewunderung hinreißen.“

⁹⁰ Siehe hierzu W. Merten, *Die Psalmodia des Lucas Lossius*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 19 (1975), S. 1–18; 20 (1976), S. 63–90; 21 (1977), S. 39–67.

⁹¹ Vgl. Wackernagel (wie Fußnote 85), S. 800–803 (Nr. 946–951).

⁹² J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732 (Reprint: Kassel 1953), S. 429–431.

jedoch wandte er sich wie Musculus dem Calvinismus zu. Die Anmerkung im NV erläutert, daß Praetorius ihn für seine *Missodiae* als Quelle benutzte. Dies bezieht sich auf den liturgischen Abschnitt im ersten Band von Praetorius' *Syntagma musicum*, der mehrere Verweise auf Szegeginus' *De summa doctrina pontificae* enthält, womit nur sein *Speculum Romanorum pontificum* (Basel? 1584) gemeint sein kann.⁹³ Dies ist eine eher obskure Verbindung, die voraussetzt, daß die Bachs den ungarischen Reformator kannten. In der Genealogie schrieb J. S. Bach über den Urahn der Familie:

„*Vitus Bach*, ein Weißbecker in Ungern, hat im 16ten *Seculo* der *lutherischen Religion* halben aus Ungern entweichen müßen. ... und da er in Thüringen genugsame Sicherheit vor die *lutherische Religion* gefunden, hat er sich in Wechmar, nahe *Gotha* niedergelassen ...“.⁹⁴

Nikolaus Selnecker, Professor, Superintendent und Pfarrer an der Leipziger Thomaskirche, war ein führender Theologe und Lutheraner der zweiten Generation, hatte seine berufliche Laufbahn jedoch als Organist begonnen. Auch später komponierte er noch Chormelodien (und schrieb daneben auch Lieddichtungen). Er war gemeinsam mit dem Kantor Valentin Otto für die Verankerung der musikalischen Traditionen an der Thomasschule verantwortlich. Selnecker ist der Herausgeber der umfassenden Sammlung *Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesenge, In welchen die Christlich Lehre zusam gefasset* (Leipzig 1587).

Matthäus Ludecus war zunächst in den frühen 1550er Jahren Stadtschreiber in Lüneburg und wurde nach seiner Ordination erst Domherr (1562) und später Dechant (1573) der Kathedrale von Havelberg,⁹⁵ wo er große Sammlungen von liturgischen Kirchengesängen für den lutherischen Gottesdienst veröffentlichte.⁹⁶

Der Theologe und Musiktheoretiker Caspar Calvör war Superintendent in Zellerfeld, wo er den jungen Telemann maßgeblich prägte. Arp Schnitger baute für die Kirche in Zellerfeld eine neue Orgel, und Calvör veröffentlichte anlässlich ihrer Einweihung im Jahre 1702 seine Abhandlung über die Geschichte der verschiedenen Arten geistlicher Chormusik, *De musica ac sigillatim de*

⁹³ Vgl. M. Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 1, Wittenberg und Wolfenbüttel 1614–1615 (Reprint: Kassel 1958), S. A2^r und 53.

⁹⁴ Dok. I: 255 (No. 184).

⁹⁵ Siehe S. Fornaçon, *Matthäus Lüdtko (Ludecus)*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 12 (1967), S. 167–170.

⁹⁶ Gemeint sind die beiden Teile des „Missale“ (Wittenberg 1589) sowie das „Vesperale et matutinale“, das mit dem „Psalterium Davidis“ (beide Wittenberg 1589) vereinigt ist; vgl. O.J. Mehl, *Das „Vesperale et Matutinale“ des Matthaeus Ludecus (1589)*, in: *Theologische Literaturzeitung* 80 (1955), Sp. 265–270.

Ecclesiastica eoque spectantibus organis (Leipzig 1702) die er später erweiterte und in sein *Rituale ecclesiasticum* (Jena 1705) aufnahm.

Johann Friedrich Mayer, ein Sohn des Pfarrers an der Thomaskirche Johann Ulrich Mayer, wurde in Leipzig geboren; er studierte an der Universität seiner Heimatstadt und wurde schließlich Sonnabendprediger an der Thomaskirche. Später wirkte der orthodoxe Theologe und Gegner des Pietismus als Professor in Wittenberg und schließlich als Superintendent in Hamburg. Unter seinen Schriften finden sich Kommentare zu den beiden Luther-Liedern „Nun komm der Heiden Heiland“ und „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“.⁹⁷ In der Auktionsquittung über die Ersteigerung der Altenburger Luther-Ausgabe vermerkte J. S. Bach im September 1742, daß die Bände aus Mayers Bibliothek stammten.⁹⁸ Dies läßt vermuten, daß er selbst und nicht sein Sohn das Porträt von Mayer erwarb.

Nicht weniger als vier Porträts betreffen Autoren von Schriften aus J. S. Bachs Bibliothek; der bekannteste darunter ist Martin Luther. J. S. Bach besaß die acht Bände der Jenaer Ausgabe von Luthers Werken, die sieben Bände der Altenburger Ausgabe, die er 1742 erworben hatte, den dritten Band der Wittenberger Ausgabe, die „Tischreden“ sowie zwei unterschiedliche Ausgaben der „Hauspostille“.⁹⁹

Nicolaus Stenger wirkte in Erfurt als Kantor, bevor er ordiniert und sukzessive zum Diakon, Pastor und Professor der Theologie ernannt wurde.¹⁰⁰ Zu seinen Schriften zählen die *Kurtze Anleitung zur Singe-Kunst* (Hildesheim 1659) sowie verschiedene Predigtsammlungen, von denen sich zwei in J. S. Bachs Bibliothek befanden.¹⁰¹

So wie die Familie Bach zahlreiche Musiker hervorbrachte, stand der Name Olearius für die Theologie. In Arnstadt arbeitete J. S. Bach mit zwei Mitgliedern der Familie zusammen, dem Superintendenten Johann Gottfried Olearius und seinem Sohn, dem Diakon und Bibliothekar Johann Christoph Olearius. Johann Olearius – der Onkel von Johann Gottfried – wirkte zunächst in Halle und später in Weißenfels als Superintendent und schrieb zahlreiche theologische Abhandlungen, Andachtsschriften und geistliche Lieder (daher seine Beschreibung als „Lyrischer Dichter“ im NV). J. S. Bach muß eines seiner Andachtsbücher gekannt haben – die *Christliche Bet-Schule* (Leipzig 1664, mindestens vier Nachdrucke) –, da er sie als Quelle für die Textzusammenstellung des Actus tragicus BWV 106 benutzte.¹⁰² J. S. Bach besaß zudem

⁹⁷ Beide 1701 veröffentlicht; siehe Zedler, Bd. 19 (1739), Sp. 2338 f.

⁹⁸ Dok I, Nr. 123.

⁹⁹ Siehe Leaver (wie Fußnote 59), Nr. 2–4, 6–7 und 28.

¹⁰⁰ See Walther (wie Fußnote 92), S. 578.

¹⁰¹ Siehe Leaver (wie Fußnote 59), Nr. 23–24.

¹⁰² Siehe R. Steiger, *J. S. Bachs Gebetbuch? – Ein Fund am Rande einer Ausstellung*, in: Musik und Kirche 55 (1985), S. 231–234.

Olearius' Bibelkommentar,¹⁰³ und es ist daher anzunehmen, daß er – und nicht sein Sohn – das Porträt von Olearius erwarb.

Erdmann Neumeister – Pfarrer, Dichter und Begründer der madrigalischen Kantate – studierte in Leipzig und wurde später Hofdiakon in Weißenfels, sodann Hofprediger in Sorau und schließlich 1715 Pastor an der Hamburger Jacobikirche. Neumeister war wie Johann Friedrich Mayer ein Anhänger der Orthodoxie und Gegner des Pietismus; nach dessen Tod im Jahre 1712 veröffentlichte er eine Reihe von Mayers Schriften.¹⁰⁴ Bach vertonte einige Kantatendichtungen Neumeisters,¹⁰⁵ und Neumeister unterstützte Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Jacobikirche (1720);¹⁰⁶ es ist daher anzunehmen, daß es schon zuvor eine Verbindung zwischen den beiden Männern gab. Bachs Bibliothek enthielt zwei Bücher von Neumeister, die 1722 und 1731 erschienen waren; sollte es sich bei diesen Exemplaren um Geschenke des Autors handeln, so würde dies bedeuten, daß die Verbindung auch in späteren Jahren noch gepflegt wurde. Sollte Bach die Bände hingegen selbst erworben haben, so würde dies zeigen, daß er Neumeisters Veröffentlichungen auch weiterhin verfolgte. Und wenn dieses Interesse für den Kauf von Büchern ausreichte, dann darf vielleicht angenommen werden, daß Bach auch Neumeisters Porträt erwarb.

Im 17. und 18. Jahrhundert war es üblich, in Büchern ein gestochenes Porträt des Autors als Frontispiz zu verwenden. J. S. Bach besaß in seiner Bibliothek daher eine ganze Reihe solcher Bildnisse,¹⁰⁷ und dies mag ihn bewogen haben, weitere Porträtstiche zu sammeln. Ein mehrbändiges Werk in seiner Bibliothek war allerdings ohne einen Stich des Autors beziehungsweise Herausgebers erschienen – der von Abraham Calov weitgehend aus den Schriften Martin Luthers zusammengestellte Bibelkommentar (Wittenberg 1681–1682).¹⁰⁸ Die Bände befinden sich heute in der Bibliothek des Concordia Seminars in St. Louis (Missouri), wo sie von mir und anderen gründlich untersucht worden sind.¹⁰⁹ Niemand hatte jedoch bisher bemerkt, daß das Vorsatzblatt des ersten Bandes mit dem vorderen Deckel zusammengeklebt worden ist. Erst

¹⁰³ Siehe Leaver (wie Fußnote 59), Nr. 12.

¹⁰⁴ Siehe Zedler, Bd. 19 (1739), Sp. 2337.

¹⁰⁵ BWV 18, 24, 28, 59 und 61.

¹⁰⁶ Vgl. Dok II, Nr. 102 und 253.

¹⁰⁷ Einige sind bei Leaver (wie Fußnote 59) reproduziert.

¹⁰⁸ Leaver, Nr. 1.

¹⁰⁹ Siehe zum Beispiel C. Trautmann, „*Calovii Schriften 3. Bände*“ aus *Johann Sebastian Bachs Nachlaß und ihre Bedeutung für das Bild des lutherischen Kantors Bach*, in: *Musik und Kirche* 39 (1969), S. 145–160; R. A. Leaver, *J. S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis 1985; H. H. Cox, *The Calov Bible of J. S. Bach*, Ann Arbor 1985.

als dies einem Benutzer auffiel und zugleich bemerkt wurde, daß noch etwas anderes unter dieser festgeklebten Seite steckte, entschied der Bibliothekar David Berger, daß ein Konservator die Sache untersuchen und das Vorsatzblatt vorsichtig ablösen sollte. So fand sich unter dem Vorsatzblatt ein Porträtstich von Abraham Calov. Obwohl nicht absolut sicher bestimmt werden kann, wann der Stich dem Band beigegeben worden ist, kann mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, daß dies zu der Zeit geschah, als die Bände sich im Besitz J. S. Bachs befanden. Sollte dies der Fall sein, so wäre damit bestätigt, daß Bach Porträts von Menschen sammelte, die ihn interessierten.

*

Was also läßt sich den Bildern entnehmen? Ich habe die Vermutung geäußert, daß ein wesentlicher Teil der vorstehend angesprochenen Bildnisse ursprünglich von J. S. Bach zusammengetragen wurde. Doch selbst wenn dies nicht der Fall ist und C. P. E. Bach die meisten Porträts auf anderem Wege erwarb, so zeigen sie doch in hohem Maße den Einfluß seines Vaters. So nennt C. P. E. Bach zum Beispiel in seinem schon mehrfach erwähnten Brief an Forkel vom 13. Januar 1775 in der Aufzählung von Komponisten, die sein Vater besonders schätzte, auch Johann Caspar Kerll (1627–1693).¹¹⁰ Zwar nennt das NV kein Bildnis dieses Meisters, doch belegt der Umstand, daß C. P. E. Bach bis zum Ende seines Lebens danach Ausschau hielt, wie sehr der Sohn die Wertmaßstäbe seines Vaters und einzigen Lehrmeisters verinnerlicht hatte.¹¹¹

(Übersetzung: *Stephanie Wollny*)

¹¹⁰ CPEB-Dok, Nr. 202, und Dok III, Nr. 803.

¹¹¹ Siehe Fußnote 15.

Anhang: Porträts in C.P.E. Bachs Sammlung, die möglicherweise aus dem Besitz seines Vaters stammen

A. Kapellmeister, Musikdirektoren usw.

Porträt	Lebensdaten	NV, S. ...	Bemerkung	ge- rahmt
Paminger, (Leonh.)	1495–1567	115	Componist, Lutheri Amicus. Holzschnitt. 12.	+
Palestrina, (Giov. Piet. Alois.)	1525–1594	115	Päpstlicher Kapellmeister. Gezeichnet in Italien, Gr. 4	+
Lasso, (Orlando)	1530–1594	110	Bayerischer Kapellmeister. Von Sadeler 8.	+
Meilandus, (Jac.)	1542–1577	112	Kapellmeister in Ansbach. Holzschnitt. Fol.	+
Handel, (Jacobus, sonst Gallus genannt)	1550–1591	106	Kapellmeister in Olmütz. Holzschnitt. Fol.	+
Calvisius, (Sethus)	1556–1615	98	Musik-Director in Leipzig. 4.	+
Gumpelzaimer, (Adam)	1559–1625	106	Musik-Director in Augsburg. Von Kilian. 4.	+
Walliser, (Christ. Thom.)	1568–1648	125	Mag. und Componist in Strasburg. Von Heyden. 8.	+
Praetorius, (Mich.)	1571–1621	117	Kapellmeister in Braun- schweig. Holzschnitt. 4.	+
Jeep, (J.)	1581–1644	108	Componist in Braunschweig. Von Ullrich. 4.	+
Schütze, (Heinr.)	1585–1672	121	Chursächsischer Ober-Kapell- meister. Von Ramstädt. 4.	+
Herbst, (J. A.)	1588–1666	107	Kapellmeister in Frankfurt. 4.	+
Crüger, (Joh.)	1598–1662	100	Musik-Director in Berlin. Von Busch. 4.	+
Hammerschmidt, (Andr.)	1611–1675	106	Musik-Director in Zittau 4.	+
Heinlein, (P.)	1626–1686	107	Nürnbergischer Musik- Director. 8.	+
Briegel, (Wolfgang Carl)	1626–1712	98	Darmstädtscher Kapellmeister. Von Nessenthaler. 4.	+
Kuhnau, (Joh.)	1660–1722	109	Musik-Director in Leipzig. Fol. oblongo.	+
Reiche, (Gottfr.)	1667–1734	118	Rathsmusikus in Leipzig, ein guter Componist. Von Rosbach. 4.	+

A. (Fortsetzung)

Porträt	Lebensdaten	NV, S.	Bemerkung	ge- rahmt
Bümler, (G. H.)	1669–1745	98	Ansbachischer Kapellmeister. Von Sysang. 8.	+
Vivaldi, (Anton)	1678–1741	124	Violinist und Kapellmeister in Venedig am Hospital della Pietà. Von la Cave. 4.	+
Pisendel, (J. G.)	1687–1755	115	Concertmeister in Dresden. Gezeichnet von Franke, sehr ähnlich. 4.	+
[Rist, (Joh.)	1607–1667	119	Schriftsteller und Lyrischer Dichter. Von Streuheld. 8.	–]

B. Organisten

Porträt	Lebensdaten	NV, S. ...	Bemerkung	ge- rahmt
Merulus, (Claudius)	1533–1604	113	Organist in Parma und Schriftsteller. Holzschnitt. 12.	+
Schmidt, (Bernh.)	1535–1592	120	Organist in Straßburg. Holzschnitt. Fol.	+
Paix, (Jac.)	1556–1623	115	Organist in Lauingen. Holzschnitt. Fol.	+
Schottus, (Conradus)	1561–1637	120	ein blinder Orgelmacher und Mechanicus in Augs- burg. Von Killian.	–
Staden, (Joh.)	1581–1634	122	Organist in Nürnberg. 8.	+
Jeep, (J.)	1581–1644	108	Componist in Braunschweig. Von Ullrich. 4.	+
Frescobaldi, (Hieron.)	1583–1643	104	Organist in Rom. Von Gallus. Gr. 8.	+
Scheidt, (Sam.)	1587–1654	119	Kapellmeister und Organist in Halle. 4.	+
Scheidemann, (Heinr.)	1595–1663	119	Organist in Hamburg. Von Fleischberger. Fol.	+
Kindermann, (J. E.)	1616–1655	109	Organist in Nürnberg. Von Fleisch. 4.	+

B. Organisten (Fortsetzung)

Porträt	Lebensdaten	NV, S. ...	Bemerkung	ge- rahmt
Reincken, (J. A.)	1623–1722	118	Organist in Hamburg. Fol.	+
Heinlein, (P.)	1626–1686	107	Nürnbergischer Musik-Director. 8.	+
Fabricius, (Werner)	1633–1679	102	Organist in Leipzig. Gestochen von Kilian. Fol.	+
Krieger, (Adam)	1634–1666	109	Hoforganist in Dresden. Fol.	+
Vetter, (Daniel)	1657–1721	123	Organist in Leipzig. Von M. Ph. Fol. oblongo.	+
Marchand, (L.)	1669–1732	112	Organiste du Roi. Von Dupuis. 8.	+

C. Andere Musiker

Porträt	Lebensdaten	NV, S. ...	Bemerkung	ge- rahmt
Violinisten				
Biber, (H. J. Fr.)	1644–1704	97	Salzburgischer Vice-Kapellmeister, ein guter Violinist. 4.	+
Vivaldi, (Anton)	1678–1741	124	Violinist und Kapellmeister in Venedig am Hospital della Pietà. Von la Cave. 4.	+
Pisendel, (J. G.)	1687–1755	115	Concertmeister in Dresden. Gezeichnet von Franke, sehr ähnlich. 4.	+
Lautenisten				
Schmidt, (Melchior)	1608–?	120	Lautenist in Nürnberg. 8.	+
Wellter, (Joh.)	1614–1666	125	Stadtmusikus und Lautenist in Nürnberg. Von Leonart. 4.	–
Weiss, (Sylvius Leopold)	1686–1750	125	Königl. Polnischer und Churfürstl. Sächsischer Lautenist in Dresden. Von Folick. 8.	+
Baron, (E. G.)	1696–1760	96	Lautenist in Berlin. 8.	+
Trompeter				
Reiche, (Gottfr.)	1667–1734	118	Rathsmusikus in Leipzig, ein guter componist. Von Rosbach. 4.	+

D. Musiktheoretiker und Historiker

Porträt	Lebensdaten	NV, S. ...	Bemerkung	ge- rahmt
Hermannus, (Contractus)	1013–1054	107	Componist und Schriftsteller. Holzschnitt. 8.	–
Cochlaeus, (Joh.)	1479–1552	99	Schriftsteller. Holzschnitt. 8.	–
Gesnerus, (Conradus)	1516–1565	104	Schriftsteller. Holzschnitt. 8.	–
Praetorius, (Mich.)	1571–1621	117	Kapellmeister in Braunschweig. Holzschnitt. 4.	+
Herbst, (J. A.)	1588–1666	107	Kapellmeister in Frankfurt. 4.	+
Cartes, (Renatus des)	1596–1650	99	Von Meurs. 4.	–
Kircherus, (Athanas.)	1601–1680	109	Schriftsteller. Fol.	+
Bümler, (G. H.)	1669–1745	98	Ansbachischer Kapellmeister. Von Sysang. 8.	+

E. Frühe Wissenschaftler und Philosophen

Porträt	Lebensdaten	NV, S. ...	Bemerkung	ge- rahmt
Galilaeus Galilaei	1564–1642	104	Mathematikus. Schriftsteller. 4.	–
Keppler, (Joh.)	1571–1630	109	Schriftsteller. Kl. 4.	–
[Fludd, (Rob.)	1574–1637	103	Schriftsteller. Dr. Med. in Oxford. 16	–]
Leibnitz, (Gottfried Wilh.)	1646–1716	110	großer Philosophus und Schrift- steller. Von Boetius. Gr. 8.	–

F. Reformatoren und Theologen

Porträt	Lebensdaten	NV, S. ...	Bemerkung	ge- rahmt
Erasmus, (Desiderius Roterod.)	1466–1536	102	Schriftsteller. Holzschnitt. 8.	–
Lutherus, (Martinus)	1483–1546	111	Reformator. Componist vieler seiner Lieder. Von Pachwill. Gr. 8.	+
Rhenanus, (Beatus)	1485–1547	118	Schriftsteller. Holzschnitt. 8.	–
Sachse, (Hans)	1494–1576	119	Meistersänger. Von Knorr. 4.	+
Melanchton, (Phil.)	1497–1560	113	Schriftsteller. Holzschnitt nach Lucas Cranach. Fol.	–

F. Reformatoren und Theologen (Fortsetzung)

Porträt	Lebensdaten	NV, S. ...	Bemerkung	ge- rahmt
Musculus, (Wolfgang)	1497–1563	114	Musikus und Schriftsteller. Holzschnitt. 8.	–
Szegedinus, (Steph.)	1515–1572	123	Theol. und Schriftsteller, wird von Praetorio bey Gelegenheit der Missodiae angeführt. Holz- schnitt. 8.	–
Ludecus, (Matthaeus)	1517–1606	111	Schriftsteller. 4.	–
Spangenberg, (Cyriacus)	1528–1604	122	Theol. Histor. und Musikus, Schriftsteller. 4	–
Selneccerus, (Nicolaus)	1530–1592	121	anfänglich Musikus, nachher Superintendent in Leipzig. 4.	–
Scaliger, (Josephus)	1540–1609	119	Schriftsteller. 4.	–
Stenger, (Nicol.)	1609–1680	122	Erst Cantor, zuletzt Professor Theol. In Erfurt. Kl. Fol.	–
Olearius, (Joh.)	1611–1684	115	D. Lyrischer Dichter. Von Roemstaedt. 8.	–
Mayer, (Joh. Fr.)	1650–1712	112	Pastor zu St. Jacobi in Ham- burg, schreib sein Bedenken über die Opern. 8.	–
Calvör, (Caspar)	1650–1725	98	Schriftsteller. Von Mentzel. Fol.	–
Neumeister, (Erdmann)	1671–1756	114	Lyrischer Dichter. Von Frisch. Gr. 4.	–
Seelen, (Joh. Heinr. a)	1688–1762	121	Lt. Lübeckischer Rector und Schriftsteller. Schwarze Kunst von Haid. Fol.	–