

# Neuerkenntnisse zu einigen Kopisten der 1730er Jahre

Von Peter Wollny (Leipzig)

Nimmt man das „*Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*“ zur Hand,<sup>1</sup> so fällt einem gleich das Mißverhältnis zwischen den Einträgen zu Bachs ersten Jahren als Thomaskantor (1723–1727) und den folgenden rund zwei Jahrzehnten auf. Für die erste Zeit besitzen wir ein engmaschiges Netz von Aufführungsdaten – meist im Wochentakt – und anderen biographischen Zeugnissen, konkrete Belege aus den 1730er und 1740er Jahren sind hingegen längst nicht so dicht gesät. Dieses Mißverhältnis stellt für die Bach-Forschung seit langem eine Herausforderung dar. Es gilt also weiterhin Wege zu finden, die zahlreichen weißen Flecken in Bachs Lebensgeschichte durch ein Gerüst aus zuverlässigen Informationen zu ersetzen, etwa indem wir aus einer Fülle oftmals unbeachteter Indizien Anhaltspunkte für Bachs kompositorische und berufliche Entscheidungen isolieren, die sich anschließend zu Spuren seiner ‚Lebenswirklichkeit‘ verdichten lassen. Dieses Ziel kann einerseits durch die systematisch betriebene Suche nach neuen Dokumenten verfolgt werden – in der Tat sind insbesondere im biographischen Umfeld des Thomaskantors in den letzten Jahren zahlreiche neue Details ans Licht gekommen.<sup>2</sup> Vielversprechend erscheint andererseits aber auch, das verfügbare Material immer wieder gründlich zu befragen und Bekanntes erneut zu durchdenken.

In den vergangenen Jahrzehnten hat die Bach-Forschung immer wieder von Untersuchungen zu in Originalquellen und frühen Abschriften vertretenen Schreibern profitiert. Die ermittelten Namen und Lebenszeugnisse fügten sich zu einem Netz von Informationen zusammen, mit dem sich weitere werk-

---

<sup>1</sup> *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Erweiterte Neuauflage*, hrsg. von A. Glöckner, Leipzig und Stuttgart 2008 (Edition Bach-Archiv Leipzig).

<sup>2</sup> Das Bach-Archiv Leipzig hat sich in den vergangenen fünfzehn Jahren in mehreren thematisch voneinander abgegrenzten Forschungsprojekten der systematischen Erschließung neuer biographischer und musikalischer Quellen gewidmet. Zu nennen sind die Vorhaben „Expedition Bach“ (gefördert von der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach Stiftung, der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V. und dem William H. Scheide Fonds des Bach-Archivs Leipzig), „Johann Sebastian Bachs Thomaner“ (gefördert von der Gerda Henkel Stiftung) und „Johann Sebastian Bachs Privatschüler“ (gefördert von der Fritz Thyssen Stiftung). Zahlreiche der in Kapitel I dieses Beitrags genannten Archivalien wurden von den Mitarbeitern dieser Projekte (Michael Maul, Manuel Bärwald und Bernd Koska) erschlossen.

geschichtliche und biographische Details einfangen ließen. In diesem Beitrag sollen ein weiteres Mal Ergebnisse verschiedener schriftkundlicher Untersuchungen vorgestellt und einige Leipziger Kopisten ins Licht gerückt werden, die Bach bei der Anfertigung seines Aufführungsmaterials behilflich waren. Als Ausgangspunkt diente die erst seit wenigen Jahren wieder greifbare jüngere Matrikel der Leipziger Thomasschule, das „Album Alumnorum Thomae“, das eigenhändige Eintragungen sämtlicher Thomaner zwischen 1730 und 1800 enthält.<sup>3</sup> Die als separate Fallstudien präsentierten nachfolgenden Ausführungen zielen nicht nur auf eine Erweiterung unseres faktischen Wissens, sondern berühren auch grundsätzliche Fragen der Methodik.<sup>4</sup>

### 1. Anonymus L 42 (NBA IX/3, Nr. 118)

Der Kopist Anonymus L 42 ist in den originalen Aufführungsmaterialien aus Bachs Leipziger Zeit nur ein einziges Mal nachgewiesen: Er taucht neben Johann Heinrich Bach und Christian Gottlob Meißner als Schreiber des vermutlich für eine Aufführung am Ostersonntag des Jahres 1727 (13. April) neu angefertigten Stimmenmaterials zum Sanctus in D-Dur BWV 232<sup>III</sup> (*St 117*) auf.<sup>5</sup> Die äußeren Umstände im Vorfeld dieser zweiten Aufführung bewogen Bach offenbar, von seiner üblichen Praxis abzuweichen und für den Kernstimmensatz nicht nur einen, sondern gleich drei Hauptschreiber zu beschäftigen; für Teile der beiden Violin- und der Continuo-Stimme zog er außerdem noch drei Nebenschreiber heran. Ausschlaggebend für diese Entscheidung war wohl die außergewöhnliche Belastung, der Bachs Kopisten bereits seit längerem ausgesetzt waren – sie hatten in den Wochen zuvor das Stimmenmaterial für die am Karfreitag 1727 aufgeführte Passionsmusik (vermutlich die Matthäus-Passion) erstellt. Vielleicht hat Bach die erneute Aufführung seines Sanctus aber auch kurzfristig anberaumt und stellte dann erst in letzter Minute fest, daß er die ursprünglich angefertigten Stimmen zu diesem Werk (mit Ausnahme von drei Dubletten) gar nicht mehr besaß – er hatte sie an den böhmischen Grafen Franz Anton von Sporck verliehen.

<sup>3</sup> Stadtarchiv Leipzig, Thomasschule, Nr. 483. – Zu dieser Quelle siehe ausführlich M. Maul, „*welche ieder Zeit aus den 8 besten Subjectis bestehen muß*“. Die erste „*Cantorey*“ der Thomasschule: Organisation, Aufgaben, Fragen, BJ 2013, S. 11–77, speziell S. 15–19.

<sup>4</sup> Grundsätzlich sei der Leser auf den Schreiberkatalog der NBA verwiesen, in dem der Forschungsstand bis 2007 zusammengefaßt ist: Y. Kobayashi und K. Beißwenger, *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation*, Kassel 2007 (NBA IX/3).

<sup>5</sup> Siehe Dürr Chr 2, S. 77. Eine detaillierte Beschreibung der Stimmen findet sich in NBA II/1a Krit. Bericht (U. Wolf, 2005), S. 94–99 und 101 f.

Obwohl Anonymus L 42 sich hier als zuverlässiger Kopist mit einer gut lesbaren Handschrift erweist, benötigte er also offenbar die Unterstützung der beiden versierten Alumnen Meißner und Johann Heinrich Bach, die der Thomaskantor im übrigen zu dieser Zeit – vielleicht mit Rücksicht auf ihren bevorstehenden Schulabgang – nur noch gelegentlich für Schreibebeiten heranzog.<sup>6</sup> Meißner vervollständigte die meisten der von Anonymus L 42 begonnenen Vokalstimmen und schrieb die transponierte Continuo-Stimme aus, Johann Heinrich Bach übernahm das Ausschreiben der Bläserstimmen und der Viola, wobei ihm in zwei Fällen der 17jährige Wilhelm Friedemann Bach zur Hand ging.

Die namentliche Identifizierung des Anonymus L 42 gelingt anhand seiner charakteristischen Buchstabenschrift: Ein Vergleich mit verschiedenen eigenhändigen Schriftstücken ergibt,<sup>7</sup> dass es sich um den langjährigen Alumnus der Thomasschule Johann Gottfried Nützer handelt. Besonders aussagekräftige Merkmale seiner Schrift sind die Form des lateinischen „p“, das häufig mit einem kleinen Anstrich beginnt und dessen Unterlänge nach links oben gebogen ist, sowie die Form des lateinischen „g“, dessen Unterschleife eine charakteristische Biegung aufweist und mit dem oberen Teil des Buchstabens nicht verbunden ist (siehe Abbildung 1–2).

Nützer wurde am 30. März 1709 als Sohn des Pfarrers Jacob Nützer in Holzweißig bei Bitterfeld geboren.<sup>8</sup> Er besuchte zunächst die Bitterfelder Schule, wo der Rektor Johann Christian Geyer und der Kantor Johann David Barth zu seinen Lehrern zählten. Am 5. Juni 1724 schrieb der 15jährige sich in die Matrikel der Thomasschule ein und gelobte, für sieben Jahre im Alumnat zu verbleiben. Seine musikalische Ausbildung auf der Thomasschule erwähnte Nützer später mehrmals explizit in seinen Bewerbungen.<sup>9</sup> Daß er sich in der Musik besonders hervortat, zeigt auch ein Blick in Bachs berühmten „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen *Music*“ vom 23. August 1730, in dem Nützer als einer von siebzehn zur Musik „brauchbaren“ Schülern angeführt wird.<sup>10</sup> Um Ostern 1731 wurde Nützer – ohne ein Universitätsstudium absolviert zu haben – auf die ab diesem Zeitpunkt vom Organistendienst getrennte Stelle eines Quintus an der Stadtschule von Delitzsch berufen. Die nur wenige Wochen später erfolgte Neubesetzung der Delitzscher Kantorenstelle mit dem begabten Leipziger Studenten Christoph Gottlieb Fröber markierte für die kleine nord-

<sup>6</sup> Siehe die chronologischen Übersichten in NBA IX/3, Textband, S. 51 und 94.

<sup>7</sup> Herangezogen wurden Nützers Eintrag im Album Alumnorum und die in den Fußnoten 9 und 14 genannten Akten.

<sup>8</sup> Siehe Dok I, Nr. 22K und Nr. 74; Dok II, Nr. 359.

<sup>9</sup> Siehe besonders Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, *Bestand 20602* (Stadt Delitzsch), Nr. 1572, 1575 und 1576.

<sup>10</sup> Dok I, Nr. 22 (S. 63, Zeile 150).

sächsische Stadt den Beginn einer neuen Ära des lokalen Musiklebens.<sup>11</sup> Nützers persönliche Beziehungen zu Bach waren eng genug, um auch nach seinem Abgang von der Thomasschule fortzudauern: Bei der Taufe seines am 7. Dezember 1734 geborenen Sohnes Johann Heinrich August bat er den Thomaskantor, Pate zu stehen. Die Bedeutung dieser Geste als Zeugnis der beiderseitigen Sympathie ist nicht zu unterschätzen, auch wenn Bach sich bei der Taufe durch den Delitzscher Organisten Samuel Benjamin Zincke vertreten ließ.<sup>12</sup> Wahrscheinlich schloß Nützer sich in Delitzsch den regen musikalischen Aktivitäten seines Kollegen Fröber an und wirkte insbesondere in dem 1735 ins Leben gerufenen Collegium musicum mit. Erst nach einigen Jahren bemühte er sich um eine berufliche Veränderung: Im Oktober 1737 findet sich sein Name auf der Bewerberliste um die Organistenstelle in Zöbzig, doch war ihm kein Erfolg beschieden.<sup>13</sup> 1741 wurde er Schuldiener und Organist im nahegelegenen Löbnitz,<sup>14</sup> kehrte aber nach vier Jahren in der Funktion eines Collega Quartus an die Delitzscher Stadtschule zurück und verblieb hier für weitere 35 Jahre. Er starb am 2. Dezember 1780.<sup>15</sup>

Angesichts der engen persönlichen Verbindungen zwischen Nützer und Bach wäre zu erwägen, ob auf diesem Wege möglicherweise Bachsche Werke nach Delitzsch gelangt sein könnten. In diesem Zusammenhang gerät die 1735 von Fröber aufgeführte „Paßions-MUSIC Nach dem Evangelisten Marco“ ins Blickfeld.<sup>16</sup> Das Delitzscher Textbuch – die einzige Quelle zu dieser Aufführung – erlaubt lediglich die Schlußfolgerung, daß es sich um eine Vertonung der bekannten Picanderschen Dichtung gehandelt hat. Ob aber tatsächlich Bachs 1731 entstandene Markus-Passion in Delitzsch erklang oder ob Fröber ein eigenes Werk zu Gehör brachte, muß weiterhin offenbleiben. Immerhin erschiene es unter Berücksichtigung der vorstehend dargelegten Überlegungen durchaus plausibel, daß Nützer sich – möglicherweise gemeinsam mit seinem Kollegen Fröber – an Bach wandte und ihn um die leihweise Überlassung des Notenmaterials für eine Aufführung bat, ähnlich wie es Bachs Schüler Gottlob Christoph Wecker 1727 mit einer anderen Passionsmusik tat.<sup>17</sup> Nicht auszu-

<sup>11</sup> Zu Fröber siehe A. Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*, in: AfMW 1 (1918/19), S. 535–564, speziell S. 542–545, und W. Hoffmann, *Leipzigs Wirkungen auf den Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber*, BzBF 1 (1982), S. 54–73.

<sup>12</sup> Möglicherweise mußte Bach die Einladung nach Bitterfeld wegen der bevorstehenden Erstaufführung des Weihnachts-Oratoriums absagen.

<sup>13</sup> Siehe *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 17 (1935), S. 429 (A. Werner).

<sup>14</sup> Siehe Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, *Bestand 10089* (Konsistorium Leipzig), Nr. 151 (*Subscriptio derer Visitationis-Articul von denen Schulmeistern und Kirchnern in der Inspection Leipzig de ao. 1627*), fol. 124 v.

<sup>15</sup> Siehe Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, *Bestand 20602* (Stadt Delitzsch), Nr. 1572.

<sup>16</sup> Zur Delitzscher Markus-Passion siehe Hoffmann (wie Fußnote 11), S. 60–63.

<sup>17</sup> Siehe Dok I, Nr. 20.

schließen ist ferner ein regelmäßiger musikalischer Austausch in der Art des gut dokumentierten „Music-Wechsels“ zwischen Bach und dem Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch.<sup>18</sup>

## 2. Anonymus Ve (NBA IX/3, Nr. 148)

Der Kopist Anonymus Ve gehört zu jener neuen Generation von Schreibern, die, nachdem die treuen Helfer aus Bachs ersten Amtsjahren sukzessive aus dem Alumnat der Thomasschule ausgeschieden waren, ab etwa 1729/30 den Staffelstab übernahmen. Die Eckpunkte seiner Tätigkeit werden mit 1730 und 1734 (Dürr Chr) beziehungsweise 1729/30 und 1734/35 (NBA IX/3) benannt; angesichts der sehr weitgehenden Übereinstimmung der Schriftformen wäre jedoch zu fragen, ob Anonymus Ve möglicherweise identisch ist sowohl mit dem für Bach je einmal in den Jahren 1729 und 1730 tätigen Anonymus Vd (NBA IX/3, Nr. 139) als auch mit dem als Anonymus L 113 (NBA IX/3, Nr. 211) bezeichneten Nebenschreiber im Originalstimmensatz der Matthäus-Passion aus dem Jahr 1736. Im letzteren Fall betrifft die einzige Abweichung von der Schrift des Anonymus Ve die bei den abwärts kaudierten Halbenoten konsequent zur Mitte gerückte Position des Notenhalses. Da allerdings auch bei den mit Anonymus Ve in Verbindung gebrachten Quellen gelegentlich mittig gehalste Halbenoten vorkommen, erscheint die Annahme plausibel, daß Anonymus L 113 nur das reifere Schriftstadium des Anonymus Ve repräsentiert. Akzeptieren wir diese Gleichsetzungen, dann hätte Anonymus Ve Bach über den langen Zeitraum von sieben Jahren hinweg immer wieder als Kopist zur Verfügung gestanden. Meist wurde er nur mit kleineren Aufgaben betraut, einmal setzte Bach ihn jedoch auch als Hauptschreiber ein. Diese in seiner Schreiberlaufbahn wichtigste Arbeit ist der gemeinsam mit Bach ausgeschriebene Originalstimmensatz zu der Kantate „Es ist das Heil uns kommen her“ BWV 9 (D-LEb, *St Thom 9*).<sup>19</sup> Wie Reimar Emans dargelegt hat,<sup>20</sup> begann Anonymus Ve mit der Anfertigung des Aufführungsmaterials zu einem Zeitpunkt, als Bach das Werk noch gar nicht vollendet hatte. Wir dürfen also annehmen, daß er neben Bach in der Komponierstube saß und somit gleichsam Zeuge des Schöpfungsprozesses wurde. Es ist daher wohl nicht übertrieben, hieraus auf ein besonderes Vertrauensverhältnis zu schließen und hinter Anonymus Ve eine Person zu vermuten, die in den frühen und mittleren

<sup>18</sup> Siehe BJ 2002, S. 100–110 und 120–134 (M. Maul/P. Wollny). Zur Praxis des Musikalienverleihs vgl. auch BJ 2008, S. 144, Fußnote 66 (P. Wollny).

<sup>19</sup> Siehe die Quellenbeschreibung in NBA I/17.2 Krit. Bericht (R. Emans, 1993), S. 131–137.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 135.

1730er Jahren bei Bachs Kirchenmusikaufführungen an zentraler Stelle mitgewirkt hat.

Da der Stimmensatz zu BWV 9 bei verschiedenen Hypothesen zur Werkchronologie der 1730er Jahre eine wichtige Rolle spielt, soll hier einigen in verschiedene Richtungen zielenden Überlegungen nachgegangen werden. In Anbetracht der verantwortungsvollen Funktion, die Bach seinem Kopisten Anonymus Ve zuwies, wäre zunächst mit Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi zu erwägen, ob die aufgrund des Wasserzeichenbefunds um 1732–1735 vermutete Entstehungszeit von BWV 9 möglicherweise gegen Ende dieses Zeitraums anzusetzen ist.<sup>21</sup> Zunächst erscheint es daher verlockend, Hans-Joachim Schulzes Zuordnung der versprengt überlieferten Flauto-traverso-Dublette (US-NYpm, *B 1184. E 753*, geschrieben von Rudolph Straube) zu einer von ihm postulierten Aufführung am 17. Juli 1735 auf den gesamten Stimmensatz zu übertragen.<sup>22</sup> Doch bei näherer Betrachtung ergeben sich Bedenken: Bach hatte das zur Niederschrift von Partitur und Stimmen verwendete Papier „MA große Form“ (Weiß 121) – kleinere Restbestände ausgenommen – augenscheinlich zum Jahresende 1734 aufgebraucht.<sup>23</sup> Für seine Abschrift der Adventskantate „Machet die Tore weit“ von Georg Philipp Telemann und insbesondere für die Niederschrift der Partitur des Weihnachts-Oratoriums wählte er ‚frisches‘ Papier (Wasserzeichen: ZVMILIKAV; Weiß 91). Restbestände des „MA“-Papiers verwendete er für das Ausschreiben der Stimmen zum Weihnachts-Oratorium, außerdem für die nachträglich angefertigte Traverso-Stimme zu BWV 82 (für eine Aufführung am 2. Februar 1735). Sollte Bach für die angeblich erst Mitte Juli 1735 komponierte Kantate BWV 9 tatsächlich noch einmal größere Mengen des „MA“-Papiers aufgetrieben haben? Eher ist anzunehmen, daß Partitur und Stimmen von BWV 9 schon früher angefertigt wurden und Straube für die von ihm nachgetragene Flötendublette in dem bereits existierenden Stimmensatz ein noch unbeschriebenes Blatt fand. Nehmen wir also an, daß die Kantate für eine Aufführung am 6. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1734 (1. August) komponiert wurde, so läßt sich dies sowohl mit den Schriftformen des Anonymus Ve als auch mit dem Wasserzeichenbefund in den Stimmen der in zeitlicher Nähe aufgeführten Kantate „Herr Christ, der einig Gottessohn“ BWV 96 (24. Oktober 1734) in Einklang bringen; auch eine Datierung auf das Vorjahr (6. Sonntag nach Trinitatis 1733 = 12. Juli) wäre noch zu vertreten.

Die von Straube ergänzte Flötendublette muß später entstanden sein. Sie läßt sich weder aus quellenkritischem noch aus aufführungspraktischem Blickwinkel mit den von Anonymus Ve geschriebenen Stimmen sinnvoll in Ver-

<sup>21</sup> Dürr Chr 2, S. 111 und 140 f.; sowie NBA IX/3, Textband, S. 22, 134, 151 und 160.

<sup>22</sup> Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 121.

<sup>23</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 140–142.

bindung bringen: Denn warum sollte Bach in dem delikaten konzertierenden Eingangschor ausgerechnet die Flötenstimme von zwei Spielern ausführen lassen, während die gleichberechtigt beschäftigte Oboe d'amore nur solistisch besetzt war? Auch der in Straubes Stimme enthaltene Tacet-Vermerk für Satz 5, in dem die Flöte wieder prominent solistisch eingesetzt ist, erscheint rätselhaft – ebenso wie das Fehlen entsprechender Vermerke für die Sätze 2–4. Vieles deutet also darauf hin, daß bei der Wiederaufführung eine auf vier Sätze verkürzte (Satz 1, 5, 6, 7) und in der nunmehr einzigen Arie (Satz 5) anders besetzte Fassung der Kantate erklang.<sup>24</sup>

Kann aber wenigstens das von Schulze vorgeschlagene Datum für die Wiederaufführung (17. Juli 1735) noch aufrechterhalten werden? Angesichts eines vor einigen Jahren ermittelten neuen Fixpunkts im Leipziger Aufführungskalender ergeben sich auch hier Zweifel: Nach Aussage von zwei überlieferten Textheften führte Bach vermutlich vom 1. Sonntag nach Trinitatis 1735 bis zum Trinitatisfest 1736 den von Benjamin Schmolck gedichteten und von Gottfried Heinrich Stölzel in Musik gesetzten Kantatenjahrgang „Das Saitenspiel des Herzens“ auf.<sup>25</sup> Stölzels „Saitenspiel“-Kantaten folgen einem festen Formschema. Sie bestehen aus jeweils sieben Sätzen, von denen die ersten vier (Aria – Recit. – Aria – Choral) vor und die folgenden drei (Recit. – Aria – Choral) nach der Predigt erklingen. Da die beiden erhaltenen Texthefte eine offenbar im Blick auf eine vollständige Darbietung des Jahrgangs hin angelegte konsekutive Paginierung aufweisen, dürfen wir annehmen, daß Bach am 6. Sonntag nach Trinitatis 1735 in der Thomaskirche Stölzels – heute verschollene – Kantate „Gerechter Gott, ich soll gerechter als wie ein Pharisäer sein“ aufführte. Eine Unterbrechung des „Saitenspiel“-Jahrgangs wäre natürlich denkbar. In diesem Fall könnte die in Straubes Stimme überlieferte Kurzfassung von BWV 9 mit ihrer Beschränkung auf vier Sätze beispielsweise den vor der Predigt musizierten ersten Teil von Stölzels Kantate ersetzt haben. Allerdings bliebe zu fragen, welche Musik dann nach der Predigt erklingen wäre; denn der Text des zweiten Teils von Schmolcks Dichtung zum 6. Sonntag nach Trinitatis ist kaum sinnvoll an BWV 9 anzubinden. Insgesamt erscheint mir daher eine Neudatierung der durch Straubes Stimme belegten Wiederaufführung angebracht, die am ehesten ein Jahr später anzusetzen wäre, also am 6. Sonntag nach Trinitatis (= 8. Juli) 1736.

<sup>24</sup> Siehe die abweichende, aber wenig überzeugende Deutung des Quellenbefunds in NBA I/17.2 Krit. Bericht, S. 154.

<sup>25</sup> Siehe M.-R. Pfau, *Ein unbekanntes Leipziger Kantatentextheft aus dem Jahre 1735. Neues zum Thema Bach und Stölzel*, BJ 2008, S. 99–122; und P. Wollny, „Bekennen will ich seinen Namen“ – *Authentizität, Bestimmung und Kontext der Arie BWV 200. Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Rezeption von Werken Gottfried Heinrich Stölzels*, ebenda, S. 123–158, speziell S. 137–146.

Wenn wir versuchen, die gekürzte Wiederaufführung von BWV 9 in einen größeren Kontext einzubinden, so fällt der Blick auf weitere in den Originalstimmen des Choralkantatenjahrgangs belegte Kurzfassungen, die möglicherweise ebenfalls im Rahmen des 1736/37 von Bach aufgeführten Kantatenzyklus erklingen sind: In sämtlichen Stimmen von BWV 5 (19. Sonntag nach Trinitatis), BWV 130 (Michaelis) und BWV 92 (Septuagesimae) wurden zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt jeweils die Sätze 2 und 3 mit eckigen Klammern versehen; in BWV 114 (17. Sonntag nach Trinitatis) finden sich bei Satz 4 sowohl Klammern als auch der von Bach eingetragene Zusatz „bleibt weg“.<sup>26</sup> Welche Umstände Bach zu diesen Kürzungen bewegen haben könnten, entzieht sich unserer Kenntnis. Denkbar wären Engpässe bei der Besetzung von Vokal- oder Instrumentalpartien oder auch Probleme mit den Vorgesetzten.<sup>27</sup> Nicht auszuschließen ist aber auch, daß Bach die Stücke so einrichtete, daß sie sich zur Verwendung in zweiteiligen Musiken eigneten, die vor und nach der Predigt aufgeführt wurden. Beobachtungen dieser Art machen uns jedenfalls nachdrücklich bewußt, daß Bachs Kantaten bereits zu seinen Lebzeiten eine facettenreiche Aufführungsgeschichte entwickelten und ihre musikalische Substanz gelegentlich ausgesprochen flexibel gehandhabt wurde.

Doch kehren wir zum Hauptschreiber des – nach meinen Überlegungen – 1733 oder 1734 entstandenen Stimmensatzes von BWV 9 zurück. Die in den Vokalstimmen reichlich vorhandene Textschrift des Anonymus Ve entspricht den Schriftformen in einem laut Präsentationsvermerk dem Rat der Stadt Leipzig am 26. Juli 1736 vorgelegten Brief des Chorpräfekten Gottfried Theodor Krauß (siehe Abbildung 3–4).<sup>28</sup> Dieses sehr persönliche Schreiben enthält die detaillierte Stellungnahme zu einem Vorfall, der zur unmittelbaren Vorgeschichte des sogenannten Präfektenstreits gehört. Bach hatte Krauß Ende 1735 zum Generalpräfekten ernannt. In dieser Funktion leitete Krauß wohl im Rahmen einer im Mai 1736 gefeierten Trauungszeremonie den Chorgesang.<sup>29</sup> Mit der Übernahme des neuen Amtes war ihm, wie er schreibt, „von dem Herrn Cantore der ernstliche Befehl ertheilet“ worden, „eine genaue Aufsicht, über die unter mir stehenden kleinern zu haben, und woferne in

<sup>26</sup> Zu BWV 114 vgl. NBA I/23 Krit. Bericht (H. Osthoff und R. Hallmark, 1948), S. 145, und zu BWV 5 siehe NBA I/24 Krit. Bericht (M. Wendt, 1991), S. 141 f. Die Kritischen Berichte zu BWV 130 (NBA I/7; W. Neumann, 1957) und BWV 92 (NBA I/30; M. Helms, 1974) enthalten keine Hinweise auf die eingeklammerten Sätze in den Originalstimmen.

<sup>27</sup> Siehe hierzu Punkt 7 in Bachs offiziellem Anstellungsrevers (Dok I, Nr. 92, S. 177, Zeile 29 f.).

<sup>28</sup> Stadtarchiv Leipzig, *Stift VIII B 6*, fol. 80r–83v. Auszugsweise zitiert in Dok I, S. 89.

<sup>29</sup> Siehe hierzu Dok II, Nr. 382 und 383.



deßen Abwesenheit, bei heiligen und solchen Verrichtungen, so zum Gottes Dienst gehören, einige Unordnung oder Versäumniß von ihnen sollte verursacht werden, sie durch eine mir anständige Straffe ihres Amtes und Pflicht zu erinnern, und zu deßen genauer Beobachtung anzuhalten“. Da einige der Knaben sich während des Trauungsgottesdienstes ungehörig verhalten hatten, bestrafte Krauß diese anschließend mit Schlägen, die wohl recht hart ausfielen. Einer der Gezüchtigten beschwerte sich daraufhin beim Rektor, der wiederum Krauß mit der erniedrigenden Strafe der Bakulation belegte, dem öffentlichen Ausprügeln vor der versammelten Schule. Diese Maßnahme erschien nicht nur Krauß unangemessen hart, auch Bach sah sich veranlaßt, zugunsten seines Präfekten zu intervenieren; doch Ernesti war nicht bereit einzulenken.<sup>30</sup> Dies nährte den Verdacht, der Rektor habe mit dieser Maßnahme nicht so sehr Krauß reglementieren als vielmehr seinem Ärger über Bachs Amtsführung Luft machen wollen. In diese Richtung zielt auch Krauß' Äußerung, die ihm auferlegte Strafe sei „nach Jedermanns Geständniß mehr vor eine öffentliche *Prostitution*, als vor eine Verweisung meines Fehlers anzusehen“. Krauß entzog sich der Schmach, indem er die Schule umgehend verließ und sich vorsichtshalber direkt in die Matrikel der Leipziger Universität einschrieb, um sich unter den Schutz von deren Jurisdiktion zu stellen.<sup>31</sup> In seinem Schreiben an den Stadtrat bat er abschließend um die – ihm vom Rektor verweigerte – Herausgabe seines persönlichen Eigentums und des ihm zustehenden Anteils an den gesammelten Musiziergeldern; seinem Gesuch wurde am 31. Juli 1736 entsprochen. Über Krauß' weiteren Lebensweg ist bislang nur bekannt, daß er im November 1746 Tertius an der Klosterschule in Roßleben wurde und dort am 6. Juli 1753 verstarb.<sup>32</sup>

Der unrühmliche Abgang von Gottfried Theodor Krauß verstellte ein wenig den Blick darauf, daß er über mehrere Jahre hinweg wohl einer der leistungsfähigsten Musiker in Bachs Kirchenensemble war. Krauß wurde am 1. Oktober 1714 im sächsischen Herzberg als Sohn des dortigen Kantors Christoph Theodor Krauß geboren. Am 24. Mai 1728 schrieb er sich in die Matrikel der Thomasschule ein. Zwei Jahre später bezeichnete Bach den knapp 16jährigen in seinem „Entwurf“ als „brauchbar“.<sup>33</sup> Es ist anzunehmen, daß Krauß seine Präfektenlaufbahn im Jahr 1733 begann. Nachdem er jeweils ein Jahr lang für den vierten und dritten Chor verantwortlich war, vertraute Bach ihm offenbar um Pfingsten 1735 den zweiten Chor an und übertrug ihm damit wesentlich umfangreichere Pflichten. Seine Beförderung zum Generalpräfekten

<sup>30</sup> Siehe Dok I, Nr. 34K (S. 89).

<sup>31</sup> Siehe Erler III, S. 214 (Tag der Immatrikulation: 7. Juni 1736).

<sup>32</sup> Siehe Dok V, S. 295 und 409.

<sup>33</sup> Dok I, Nr. 22 (S. 63, Zeile 149). Die Angaben zu Krauß' Biographie entstammen seinem Eintrag im Album Alumnorum, Bl. 18 r.

hätte turnusmäßig mit Beginn des folgenden Schuljahrs, also zu Pfingsten 1736, angestanden. Doch es kam anders.<sup>34</sup> Anlässlich des Neujahrssingens zum Jahreswechsel 1735/36 beklagte sich der amtierende Generalpräfekt Maximilian Nagel bei Bach, „daß er wegen übelbeschaffener Leibes*Constitution* nicht im Stande sey es auszutauern“. Der Thomaskantor sah sich daraufhin genötigt, „außer der sonst gewöhnlichen Zeit eine Änderung mit denen *Præfecturen* zu treffen“ und „den zweyten *Præfectum* in das erstere Chor [...] zu nehmen“.<sup>35</sup>

Das überragende musikalische Ereignis in Krauß' kurzer Zeit als Generalpräfekt war die Aufführung der Matthäus-Passion (in ihrer revidierten Fassung) im Rahmen der Karfreitagsvesper (30. März) des Jahres 1736. Um die Herstellung des neuen Aufführungsmaterials (*St III*) zu diesem monumentalen Werk zu bewältigen, entschied Bach sich für ein anderes Prozedere, als er seinerzeit bei der Johannes-Passion und den Kantaten der frühen Leipziger Jahre gewählt hatte.<sup>36</sup> Er engagierte mit dem Studenten Samuel Gottlieb Heder einen auswärtigen Hauptschreiber, mit dem gemeinsam er die Mehrzahl der Stimmen ausschrieb.<sup>37</sup> Anscheinend erwies sich die für diese Arbeit kalkulierte Zeit jedoch – wieder einmal – als zu knapp und es mußten zusätzliche Helfer rekrutiert werden. Bernhard Dietrich Ludewig<sup>38</sup> – Bachs Schüler und Sekretär, zugleich Hauslehrer der „kleinen Familie“ – kopierte die beiden transponierten Orgelstimmen und Anna Magdalena Bach schrieb die beiden umfangreichen Continuo-Dubletten sowie die wahrscheinlich zuletzt angefertigten Dubletten für die Violinen der beiden Chöre aus; bei letzteren ging ihr der knapp 17jährige Thomasschüler Friedrich Christian Samuel Mohrheim zur Hand, der – als Kantorensohn offenbar entsprechend vorgebildet – schon als Vierzehnjähriger unmittelbar nach seiner Aufnahme ins Alumnat von Bach als Kopist engagiert worden war. Da er zwischen 1733 und 1736 regelmäßig für Bach Schreiberdienste verrichtete und zudem um 1735 wohl für den eigenen Gebrauch eine vermutlich auf Bachs Autograph zurückgehende Abschrift der Inventionen

<sup>34</sup> Zu den folgenden Ausführungen siehe auch H.-J. Schulze, *Bach in Ansbach*, Leipzig 2013, S. 126–129.

<sup>35</sup> Zitate nach Dok I, Nr. 34.

<sup>36</sup> Für die Aufführungsmaterialien der Kantaten aus den Jahren 1723–1726 und der Johannes-Passion (Fassung II, 1725) bestimmte Bach stet erfahrene Thomaner als Hauptkopisten. Siehe die Quellenbeschreibungen in den Kritischen Berichten der NBA. Zu den seither namentlich identifizierten Kopisten siehe NBA IX/3.

<sup>37</sup> Zu Heders Biographie siehe Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 120, und Dok V, S. 399.

<sup>38</sup> Zu Ludewig siehe P. Wollny, *Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 29–60, speziell S. 33–36.

und Sinfonien anfertigte (*P 222, Fasz. 2*),<sup>39</sup> dürfte Mohrheim während seiner Schulzeit auch Bachs Privatunterricht genossen haben. In den beiden Violin-Dubletten von Chorus II begegnen uns zwei weitere singuläre Nebenschreiber (Anonymus L 114–115) und wiederum der 21jährige Generalpräfekt Gottfried Theodor Krauß, nunmehr mit deutlich reiferen Schriftzügen (Anonymus L 113). Der Nachweis des amtierenden Generalpräfekten unter den Nebenschreibern wirft die Frage auf, ob es sich bei den beiden anderen um die Präfekten des zweiten und dritten Chors handeln könnte.

### 3. Anonymus 20/Anonymus L 77 (NBA IX/3, Nr.165)

Der Schreiber Anonymus 20 ist schon mehrmals ins Visier der Forschung geraten. Seine Tätigkeit für Bach ist zeitlich und umfangmäßig begrenzt, wegen seiner Mitwirkung am Aufführungsmaterial der *Missa in h-Moll BWV 232/I* (D-Dl, *Mus. 2405-D-21*) beansprucht er aber besondere Aufmerksamkeit. Daß dieser prächtige, mit großer Sorgfalt angefertigte Stimmensatz außerhalb von Bachs eigentlichen Dienstverpflichtungen entstand,<sup>40</sup> mithin als Privatangelegenheit anzusehen ist, hat zu der Vermutung Anlaß gegeben, daß sich hinter diesem Kopisten ein Mitglied der Familie verbergen könnte; in Erwägung gezogen wurden Bachs älteste Tochter Catharina Dorothea (1708–1774) und sein Sohn Johann Gottfried Bernhard (1715–1739).<sup>41</sup> Da von den beiden jedoch keine sicheren Schriftproben erhalten sind, konnten diese Überlegungen bisher weder bestätigt noch widerlegt werden.

Ohnehin scheinen nicht alle Aspekte dieser hypothetischen Gleichsetzung des Anonymus 20 mit einem der Bach-Kinder durchdacht worden zu sein. Denn es wäre wohl zu fragen, warum ein Familienmitglied, das derart anspruchsvolle Kopierarbeiten in formvollendeter Kalligraphie zu leisten vermochte, von Bach nicht häufiger herangezogen wurde. Auch wäre zu überlegen, warum die Schriftzüge des Anonymus 20 dem familiären Schreibstil so gar nicht folgen,

<sup>39</sup> Siehe NBA V/4 Krit. Bericht (G. von Dadelsen und K. Hofmann, 2007), S. 29 f. und 72 f.

<sup>40</sup> Siehe *Johann Sebastian Bach. Missa H-Moll BWV 232I. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden mit einem Kommentar von H.-J. Schulze*, Leipzig 1983, S. 8.

<sup>41</sup> Siehe NBA IX/3, Textband, S. 140. Die Angaben basieren auf J. Rifkins Rezension der Faksimile-Ausgaben von Partitur und Stimmen zur H-Moll-Messe in *Notes* 44 (1988), S. 787–799, speziell S. 794; und auf Beißwenger, S. 121 f. (Fußnote 51). – Hans-Joachim Schulze vermutet hinter Anonymus 20 einen Privatschüler Bachs. Siehe den Kommentar zur Faksimileausgabe der Dresdner Stimmen (wie Fußnote 40), S. 8.

sondern auffällig eigenständig bleiben, ohne jegliche Tendenz zur Assimilierung.

Von den insgesamt fünf Quellen, an denen Anonymus 20 beteiligt war, sind drei auf Papier mit dem Wasserzeichen „MA große Form“ (Weiß 121) geschrieben, das in Bachs Originalhandschriften zwischen dem 6. Juli 1733 und dem 2. Februar 1735 nachgewiesen ist.<sup>42</sup> Eine dieser drei Quellen ist genau datiert: Die Huldigungskantate „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“ BWV 214 erklang am 8. Dezember 1733, wahrscheinlich im „Zimmermannischen Caffee-Hause“. In zeitlicher Nähe ist auch der auf singulärem Papier geschriebene Stimmensatz der Missa in h-Moll einzuordnen, den Bach am 27. Juli 1733 dem sächsischen Kurfürsten überreichte. Die Einheitlichkeit der Schriftformen in den anderen beiden auf MA-Papier geschriebenen Quellen (Partituren der Missa Sapientiae von Antonio Lotti und der anonymen Missa BWV Anh. 167) erlaubt die Vermutung, daß auch diese im Verlauf des Jahres 1733 entstanden sind.

Lediglich die gemeinsam mit Christoph Nichelmann angefertigte Partitur der Pfingstkantate „Erwünschtes Freudenlicht“ BWV 184 (*P* 77) scheint etwas aus dem Rahmen zu fallen. Zum einen sind in dieser Abschrift – abweichend von den übrigen Kopien des Anonymus 20 – keine Revisions Spuren oder sonstige Eingriffe Bachs zu finden, zum anderen weicht der Duktus seiner Handschrift hier merklich von dem homogenen Schriftbild der übrigen vier Quellen ab. Dies kann vielleicht als weiterer Beleg für die von Hans-Joachim Schulze vorgeschlagene Datierung von *P* 77 auf die Zeit um 1731 gewertet werden.<sup>43</sup>

Die wenigen aus den Quellen gewonnenen Indizien zur Identität des Anonymus 20 lassen sich dahingehend zusammenfassen, daß dieser um 1731 mit Christoph Nichelmann bekannt, also möglicherweise ebenfalls Alumne der Thomasschule war. 1733 wurde er von Bach zu Kopierarbeiten herangezogen, die ganz oder teilweise außerhalb der Dienstverpflichtungen des Kantors lagen. Das könnte bedeuten, daß Anonymus 20 zu diesem Zeitpunkt die Thomanas bereits verlassen hatte und Bachs Privatschüler war.

Eine von diesen Erkenntnissen geleitete Durchsicht des Album Alumnorum Thomanorum lenkt den Blick auf einen Kandidaten, dessen Handschrift und Lebenslauf genau auf die oben genannten fünf Quellen und die dort enthaltenen biographischen Hinweise passen: Heinrich Wilhelm Ludewig.<sup>44</sup> Das auffälligste Merkmal seiner – in seinem Matrikeleintrag und den Messenabschriften vertretenen – lateinischen Schrift ist das energische Ausschwingen der langen Form des Buchstaben s, der gelegentlich am oberen Ende mit einer kleinen Schleife versehen ist. Weitere charakteristische Formen sind die des

<sup>42</sup> Siehe Dürr Chr 2, S. 140.

<sup>43</sup> Schulze Bach-Überlieferung, S. 131 und 140.

<sup>44</sup> Album Alumnorum, Bl. 12 v.

kleinen „t“, speziell in Verbindung mit einem nachfolgenden „a“, sowie die der Majuskeln C, E, H, G, L und X. Außerdem hatte Ludewig die Angewohnheit, viele seiner Großbuchstaben mit kleinen Zierstrichen zu versehen, manchmal an ungewohnten Stellen (siehe Abbildung 5–6).

Heinrich Wilhelm Ludewig wurde am 21. Februar 1711 als Sohn des Schneiders Wilhelm Ludewig in Leipzig geboren. Am 19. September 1724 fand der 13jährige Aufnahme ins Alumnat der Thomasschule; bei seiner Einschreibung in die Schulmatrikel verpflichtete er sich für die folgenden acht Jahre. Im August 1730 zählte Bach den immerhin schon 19jährigen Ludewig (sowie auch seinen 1729 ins Alumnat aufgenommenen jüngeren Bruder Friedrich Wilhelm) unter die „*Motetten* Singer, so sich noch erstlich mehr *perfectioniren* müssen, üm mit der Zeit zur *Figural Music* gebraucht werden zu können“.<sup>45</sup> Möglicherweise glückte Ludewig der Aufstieg in die erste Kantorei dann bereits zum nächsten Schuljahreswechsel (Pfingsten 1731); seine Beteiligung an einer neuen Partiturabschrift der Kantate BWV 184 scheint jedenfalls auf seine Mitwirkung an der durch einen Textdruck belegten Wiederaufführung des Werks (15. Mai 1731) hinzuweisen. Wenn wir eine Notiz in der Schulmatrikel richtig deuten, versuchte Ludewig, seinen 1732 anstehenden Schulabgang hinauszuzögern (vielleicht galt es, einen finanziellen Engpaß zu überbrücken).<sup>46</sup> Seinem Ansinnen war allerdings kein Erfolg beschieden; der Abgangsvermerk lautet Herbst 1732. Am 11. November des Jahres schrieb der inzwischen 21jährige sich in die Matrikel der Leipziger Universität ein,<sup>47</sup> danach verliert sich seine Spur.

Die angeführten biographischen Informationen bieten eine mögliche Erklärung für Ludewigs Kopiertätigkeit um 1733. Sollte er sich tatsächlich in finanzieller Bedrängnis befunden haben, könnten ihm die Schreibearbeiten geholfen haben, sein Universitätsstudium zu finanzieren. Es ist durchaus möglich, daß Bach ihn mit Aufträgen gezielt unterstützte, ähnlich wie er es anderthalb Jahrzehnte später für den Präfekten Johann Nathanael Bammler tat.<sup>48</sup> Hieraus ergäbe sich, daß die beiden von Ludewig begonnenen und von Bach vollendeten Partiturabschriften der anonymen Messe in G-Dur BWV Anh. 167 (P 659) und der Missa Sapiientiae von Antonio Lotti (D-B, *Mus. ms. 13161*) nicht zwingend mit konkreten Aufführungen in Verbindung gestanden haben

<sup>45</sup> Dok I, Nr. 22 (S. 64).

<sup>46</sup> Der Abgangsvermerk lautet: „Dimissus, quod diutius alere hominem inconsultum orderet 1732 auctumno“ („Entlassen im Herbst 1732, weil es sinnlos ist, einen un-belehrbaren Menschen länger zu ernähren“).

<sup>47</sup> Erler III, S. 248.

<sup>48</sup> Siehe BJ 1997, S. 43–50, speziell S. 48 (P. Wollny).

müssen, sondern eher als eine Beschäftigungsmaßnahme zu deuten wären, die nebenbei der Erweiterung von Bachs Notenbibliothek diene.<sup>49</sup>

Die Identifizierung des Anonymus 20 bedingt einige weiterführende Erkenntnisse zur Genese der *Missa in h-Moll*.<sup>50</sup> Es ist nunmehr davon auszugehen, daß der gesamte Stimmensatz in Leipzig geschrieben wurde – und nicht erst in Dresden unmittelbar bevor Bach sie am 27. Juli 1733 dem Kurfürsten überreichte. Dies bedeutet wiederum, daß das Notenmaterial spätestens zu Beginn der dritten Juni-Dekade fertig vorgelegen haben muß, also bevor Wilhelm Friedemann Bach, der Schreiber der zweiten Violino-I-Stimme, zum Probe-spiel um die Organistenstelle der Dresdner Sophienkirche aufbrach und bald darauf sein neues Amt antrat. Wenn aber der vollständige Stimmensatz in Leipzig entstand, dann wäre zu überlegen, ob er nicht doch mit einer geplanten Leipziger Aufführung in Verbindung gebracht werden kann. Arnold Schering hat seinerzeit die Vermutung geäußert, daß Bach seine *Missa* im Rahmen des Leipziger Erbhuldigungsgottesdienstes für Friedrich August II. präsentiert haben könnte.<sup>51</sup> Die Feier für den neuen Landesherrn fand am 21. April 1733 statt; ihre Höhepunkte waren der Festgottesdienst in der Nikolaikirche und die anschließende Zeremonie in der Handelsbörse. Wie Michael Maul anhand der in Leipzig und Dresden erhaltenen Akten zu den Feierlichkeiten ermittelt hat,<sup>52</sup> war die politisch heikle Entscheidung über den Ablauf des Festgottesdienstes seitens des Dresdner Hofes lange Zeit hinausgezögert worden; erst eine Woche vor dem Ereignis versandte das Oberkonsistorium eine verbindliche Gottesdienstordnung. Diese protokollarische Unsicherheit bedeutete, daß Rat und Geistlichkeit in Leipzig für den Fall gewappnet sein mußten, daß der (katholische) Landesherr dem (evangelischen) Gottesdienst in der Nikolaikirche beiwohnen würde. Somit mag auch Bach angehalten worden sein,

<sup>49</sup> Im Fall von BWV Anh. 167 ist dies ohnehin evident, da Bach die Partitur erst um 1738/39 vervollständigte.

<sup>50</sup> Siehe die Quellenbeschreibung und die Zusammenfassung der bisherigen Diskussion in NBA II/1a Krit. Bericht (U. Wolf, 2005), S. 14–21 und 23–26.

<sup>51</sup> A. Schering, *Die Hohe Messe in h-Moll. Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II.*, BJ 1936, S. 1–30, speziell S. 6–14; ders., *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3: *Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Johann Adam Hillers (von 1723 bis 1800)*, Leipzig 1941, S. 217f.

<sup>52</sup> M. Maul, *Das Kyrie der H-Moll-Messe: Eine genuine Musik für die Leipziger Erbhuldigung?*, in: *Bachs Messe H-Moll. Entstehung, Deutung, Rezeption. Vorträge der Bachwoche Stuttgart 2012*, hrsg. von M. Gaßmann, Stuttgart und Kassel 2014 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 19.), S. 11–22 (die folgenden Einzelheiten zum Prozedere basieren auf diesem Beitrag). Zur Frage von Musikaufführungen in Leipzig während der Trauerzeit nach dem Tod Augusts des Starken siehe auch M. Bärwald, *Eine unbekannte Leipziger Erbhuldigungskantate aus dem Jahr 1733*, BJ 2013, S. 359–371.

trotz der noch währenden Trauerzeit eine geeignete Musik bereitzuhalten. Im Blick auf die konfessionellen Diskrepanzen wäre eine Kyrie-Gloria-Messe durchaus eine passende Lösung gewesen. Ob die prächtige Vertonung der ersten beiden Teile des Messordinariums dann wirklich erklingen konnte, ist nicht mit Gewißheit zu sagen. Möglicherweise wurde auf eine solenne Ausgestaltung des Gottesdienstes kurzfristig verzichtet, als sich herausstellte, daß der Kurfürst nicht anwesend sein und nur die anschließende Erbhuldigung in der nahegelegenen Handelsbörse entgegennehmen würde.

Bach mag sich den idealen Verlauf der Leipziger Erbhuldigung so vorgestellt haben, daß er seine Komposition zunächst in Anwesenheit des Kurfürsten aufführen und ihm anschließend den Stimmensatz überreichen würde, vielleicht gar verbunden mit dem Gesuch um Verleihung eines „*Prædicats* von Dero Hoff-Capelle“.<sup>53</sup> Nachdem sich diese Hoffnungen – vielleicht bezüglich der Aufführung, offensichtlich bezüglich der Widmung – nicht erfüllten, wird er sich über Kontakte bei Hofe um einen Ersatztermin in Dresden bemüht haben, der dann Ende Juli 1733 gewährt wurde.

Dies würde auch erklären, warum Bach für die Stimmen zu seiner Missa besonders hochwertiges Papier in größerem Format anschaffte, das er sonst für sein Gebrauchsrepertoire nicht zu verwenden pflegte. Nachvollziehbar wäre ferner, daß er die Herstellung der Stimmen auf seinen Familienkreis und nur einen weiteren besonders begabten Kopisten beschränkte, um die hohe Qualität des Notentextes zu gewährleisten. Kopisten aus dem Umfeld der Thomaschule könnten allenfalls bei der Herstellung der – nicht erhaltenen – Dubletten herangezogen worden sein. In dieser Hinsicht ergäben sich Parallelen zu den Originalstimmensätzen der Matthäus-Passion und der Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ BWV 14 (siehe hierzu den folgenden Abschnitt). Als sich abzeichnete, daß die Stimmen dem Kurfürsten zu einem späteren Zeitpunkt überreicht werden konnten, wird Bach das Material erneut durchgesehen und dabei die eine der beiden untransponierten Continuo-Stimmen beziffert und mit aufführungspraktischen Vermerken ausgestattet haben. Die für die geplante Leipziger Aufführung sicherlich ebenfalls ausgeschriebene transponierte Orgelstimme und die Dubletten sonderte er aus.

Bleibe noch die Frage des Dedikationsschreibens und des fehlerhaften Umschlagtitels, die beide nachweislich in Dresden angefertigt wurden.<sup>54</sup> Wenn Bach zunächst damit gerechnet hatte, seinen Stimmensatz dem Kurfürsten am Tag der Erbhuldigung in Leipzig zu überreichen, so muß es für diesen Anlaß auch bereits Titel und Widmung gegeben haben. Da beide auf die Leipziger Erbhuldigung Bezug genommen haben dürften, waren sie für den späteren Anlaß nicht mehr verwendbar. In Dresden beauftragte Bach daher den

<sup>53</sup> Dok I, Nr. 27.

<sup>54</sup> Siehe Schulze, Kommentar zur Faksimile-Ausgabe (wie Fußnote 40), S. 8 f.

Kopisten der Ratskommissionsstube Gottfried Rausch<sup>55</sup> mit der Ausfertigung der revidierten Schriftstücke. Die fehlerhafte Besetzungsangabe könnte schlicht der Eile geschuldet sein, während die vielzitierte Formulierung „Mit inliegender Missa bezeugte [...]“ als der einzige direkte Hinweis auf die Leipziger Aufführung interpretiert werden könnte.

#### 4. Anonymus Vh (NBA IX/3, Nr. 188)

Noch kürzer als Anonymus 20 scheint der Kopist Anonymus Vh für Bach tätig gewesen zu sein. Die sicher datierten Belege reichen vom 5. Oktober 1734 bis zum 2. Februar 1735. Für diesen Zeitraum kann seine Mitwirkung an der Herstellung von sechs Stimmensätzen nachgewiesen werden: Den Beginn markiert der Stimmensatz zum Drama per musica „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ BWV 215 (*St 77*), wo Anonymus Vh in der Dublette der Violino-I-Stimme den vergessenen Part zu Satz 5 nachtrug. Sodann war er Ende Dezember 1734 und Anfang Januar 1735 an drei Kantaten (II, V, VI) des Weihnachts-Oratoriums (*St 112, Fas. 2, 5 und 6*) beteiligt; auch hier beschränkte sich seine Arbeit auf die Anfertigung oder Revision von Dubletten. Als nächstes schrieb er für die erste Aufführung der Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ BWV 14 am 30. Januar 1735 wesentliche Teile der beiden Violin-Dubletten (*St 398*), und für die nur drei Tage später aufgeführte Kantate BWV 82 schließlich steuerte er die Traverso-Stimme (*St 54*) bei.

Hinzu kommen drei nur vage datierbare Belege seiner Kopiertätigkeit, die wohl in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den genannten Quellen einzuordnen sind: Der Originalstimmensatz zur Kaffeekantate BWV 211 (A-Wn, SA. 67. B. 32), in dem Anonymus Vh als Hauptschreiber auftritt, dürfte – nach Ausweis des in der Cembalo-Stimme dokumentierten Schriftstadiums von C. P. E. Bach – erst kurz vor dem Weggang des zweitältesten Bach-Sohns aus Leipzig Anfang September 1734 entstanden sein.<sup>56</sup> Der – ebenfalls weitgehend von Anonymus Vh ausgeschrieben – Stimmensatz zum Concerto grosso in f-Moll von Pietro Antonio Locatelli (D-LEb, *Go.S.4*) scheint für einen Auftritt von Bachs Collegium musicum zum Ende der Weihnachtszeit 1734/35 angefertigt worden zu sein; die abschließende „Pastorale“ ließe sich jedenfalls überzeugend mit dem Epiphaniastag (6. Januar 1735) in Verbindung bringen. Einer näheren Einordnung entzieht sich lediglich der Stimmensatz zur Kantate BWV 100 (*St 97*), zu dem Anonymus Vh die transponierte Orgelstimme bei-

<sup>55</sup> Identifizierung ebenda, S. 9.

<sup>56</sup> Siehe A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 43–75, speziell S. 56.



steuerte; doch auch dieses Werk würde schlüssig in den gesteckten Zeitrahmen passen.

Betrachtet man den Anteil des Anonymus Vh an den genannten Handschriften, so fallen zwei Merkwürdigkeiten auf: Zum einen taucht er in Stimmensätzen auf, an denen sonst nur Mitglieder der Familie Bach beteiligt waren – etwa im Stimmensatz zu BWV 14, wo er neben Johann Sebastian und Anna Magdalena Bach der einzige Nebenschreiber ist, oder im Stimmensatz zur Kaffee-kantate, wo er Seite an Seite mit Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach arbeitet. Er scheint also – im Vergleich mit anderen als Kopisten beschäftigten Thomanern – einen gewissen Sonderstatus innegehabt zu haben. Zum anderen gewinnt man den Eindruck, als habe Anonymus Vh stets isoliert von den anderen Kopisten gearbeitet. So beschränkt sich seine Beteiligung an den Stimmen zu BWV 215 und BWV 248/II auf Nachträge, die sicher erst ausgeführt wurden, nachdem die eigentliche Kopierarbeit beendet war. Ähnlich ist sein Mitwirken an der sechsten Kantate des Weihnachts-Oratoriums zu werten, wo er lediglich die drei aus der Parodievorlage übernommenen Dubletten um die neu hinzugekommenen Sätze ergänzte. Und im Stimmensatz zu der Chorkantate BWV 100 schrieb er die transponierte Orgelstimme auf einen Bogen aus jenem Papiervorrat (Wasserzeichen: Weiß 121), den Bach sich für die Niederschrift der Partitur bereitgelegt hatte, während die anderen Kopisten abweichendes Papier benutzten (Wasserzeichen: Weiß 44).<sup>57</sup> Diese Indizien können kaum anders gedeutet werden, als daß Anonymus Vh in dem betreffenden Zeitraum in der Kantorenwohnung – und nicht etwa im Alumnat – arbeitete und vermutlich auch lebte. Es entsteht somit der Eindruck, als träfe auf ihn genau das zu, was bislang häufig für Anonymus 20 angenommen wurde – nämlich daß er mit der Familie des Thomaskantors auf besonders vertrautem Fuß stand oder gar verwandtschaftlich verbunden war.

---

<sup>57</sup> Bislang nicht geklärt scheint mir, zu welchem der beiden überlieferten Stimmensätze die von Anonymus Vh geschriebene Organo-Stimme gehört oder ob sie einer eigenen Quellenschicht zuzurechnen ist. Wenig überzeugend finde ich auch die in NBA I/34 Krit. Bericht (basierend auf TBSt 4/5, S. 102 f.) vorgeschlagene Chronologie der beiden Quellengruppen. Im Blick auf den Schreiberbefund und die Ausstattung der Organo-Stimme mit tacet-Vermerken für einige der Binnensätze erschiene mir plausibel, die größtenteils autographen Stimmen (Stimmengruppe II) und die Organo-Stimme von Anonymus Vh gemeinsam als die primäre Schicht anzusehen und den von mehreren Kopisten angefertigten Stimmensatz (Stimmengruppe I) einer späteren Schicht zuzuordnen. Denkbar wäre aber auch, daß lediglich die Organo-Stimme von Anonymus Vh zur ersten Schicht gehört (das übrige Material wäre dann verlorengegangen), während der überwiegend autographen und der von Kopisten geschriebene Stimmensatz als zweite und dritte Schicht anzusehen wären. Siehe auch die Ausführungen zu Anonymus VI in Abschnitt 5.

Die namentliche Bestimmung des Anonymus Vh gelang wiederum anhand der Matrikel der Thomasschule.<sup>58</sup> Die charakteristischen Formen mehrerer Buchstaben (speziell der Majuskeln A, D und L) sowie der gesamte Schriftduktus bieten eine hinreichende Grundlage für die Identifizierung des Anonymus Vh als Christoph Friedrich Meißner (siehe Abbildung 7–8). Die Übereinstimmungen sind so überzeugend, daß auch die Diskrepanz zwischen der auf philologischem Weg ermittelten Wirkungszeit des Anonymus Vh (Herbst/Winter 1734/35) und Meißners Thomanerjahren (1729–1731) die Zuweisung nicht erschüttern kann. Umso dringlicher ist nach den Gründen für diese merkwürdige zeitliche Verschiebung zu fragen.

Christoph Friedrich Meißner wurde am 16. Januar 1716 in Weißenfels getauft.<sup>59</sup> Seine Eltern waren der Hoftrompeter Georg Christian Meißner und dessen Frau Anna Catharina Meißner geb. Wilcke, die älteste Schwester Anna Magdalena Bachs. Am 30. April 1729 ersuchte G. C. Meißner um die Aufnahme seines Sohnes in die Thomasschule, am 18. Mai verfaßte Bach seinen Prüfungsbericht über die Alumnenanwärter, in dem er seinem Neffen „eine gute Stimme u. feine *profectus*“ bescheinigte und diesen an die Spitze der Liste setzte,<sup>60</sup> und am 18. Juni schrieb sich der junge Meißner in die Matrikel ein, verbunden mit dem Versprechen, für acht Jahre auf der Schule zu verbleiben. Trotz der herausgehobenen Position in Bachs Prüfungsbericht erscheint Meißners Name ein gutes Jahr später im „Entwurf“ (August 1730) aber lediglich unter den Motetten-Sängern.<sup>61</sup> Ob es ihm in den folgenden Monaten gelang, sich für die Mitwirkung an der Figuralmusik zu qualifizieren, erscheint fraglich; jedenfalls fand Meißners Laufbahn als Thomaner nach nur zwei Jahren am 20. Juni 1731 ein jähes Ende. Einer Notiz in der Matrikel zufolge erteilte ihm an diesem Tag der Rektor der Thomasschule Johann Matthias Gesner das „Consilium abeundi“ – die förmliche Empfehlung, von der Schule abzugehen. Dabei handelt es sich um eine bis heute praktizierte drakonische Disziplinarmaßnahme, die nur noch von der Relegation, dem Schulverweis, übertroffen wird. Wenn Gesner sich entschloß, Meißner – dessen Verwandtschaftsverhältnis zu Bach ihm kaum verborgen geblieben sein kann – das Consilium abeundi zu geben, so muß dessen Verfehlung als sehr schwerwiegend empfunden worden sein. Als Begründung wird etwas diffus angegeben: „ob ignauiam et squalorem inexpugnabilem“, also etwa „wegen Trägheit und anhaltender Verwahrlosung“. Es ist anzunehmen, daß Meißner seinen Platz in der Schule unverzüglich zu räumen hatte; ob er sich an einer anderen Schule

<sup>58</sup> Album Alumnorum, Bl. 29r.

<sup>59</sup> Die folgenden Angaben nach Dok I, Nr. 63K, ferner G. Saupe, *Johann Sebastian Bach und die Familie Meißner in Weißenfels*, BJ 1940/48, S. 134f.; und A. Schmiedcke, *Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weißenfels*, Mf 14 (1961), S. 195–200.

<sup>60</sup> Dok I, Nr. 63.

<sup>61</sup> Dok I, Nr. 22 (S. 64).

einschrieb oder nach Weißenfels in sein Elternhaus zurückkehrte, ist nicht bekannt. Vermutlich war aber letzteres der Fall, denn als sich gut drei Jahre später ein Wechsel im Rektorat anbahnte, tauchte Meißner wieder in Leipzig auf. Gesner hatte am 23. Mai 1734 um Entlassung gebeten, weil er einem Ruf auf eine Gründungsprofessur an der im Aufbau begriffenen Göttinger Universität folgen wollte. Seine feierliche Verabschiedung und der Festakt zur Begrüßung seines Nachfolgers Johann August Ernesti fanden zwar erst am 4. Oktober und 21. November statt, zunächst aber mag man allseits mit einer weitaus zügigeren Amtsübergabe gerechnet haben und es ist durchaus möglich, daß Meißner von seinem Onkel einen entsprechenden Hinweis erhielt. Meißners durch die Kopiertätigkeit für Bach dokumentierter zweiter Aufenthalt in Leipzig ließe sich somit als Versuch deuten, im Zuge des Rektoratswechsels eine Amnestie zu erhalten und ins Alumnat zurückzukehren. Anfang Februar 1735 müssen sich jegliche Hoffnungen jedoch zerschlagen haben. Meißner scheint Leipzig endgültig verlassen zu haben; sein weiterer Lebensweg ist nicht bekannt.

Die beschriebenen biographischen Konstellationen bestätigen die an den Quellen ablesbare Außenseiterrolle, die Meißners Kopistentätigkeit charakterisiert; sie vermitteln überdies eine Vorstellung von dem prekären Status seines zweiten Leipziger Aufenthalts. Daß er diese – letztlich ergebnislosen – Monate überhaupt durchstehen konnte, ist offenbar vornehmlich der tatkräftigen Unterstützung der Eheleute Bach zu verdanken.

### 5. Anonymus V1 (NBA IX/3, Nr. 191)

Im Blick auf seine Beteiligung am Ausschreiben Bachscher Aufführungsmaterialien ist der Kopist Anonymus V1 eher eine Randgestalt. Er begegnet uns in der Advents- und Weihnachtszeit 1734/35 mit einigen kleinen Beiträgen zu den Teilen I und IV des Weihnachts-Oratoriums und scheint auch eine der Continuo-Stimmen zu der am 28. November 1734 von Bach aufgeführten Adventskantate „Machet die Tore weit“ von Georg Philipp Telemann (D-B, *Mus. ms. 21740/20*) geschrieben zu haben. Geraume Zeit später – vermutlich zum 8. Juli 1736 – kopierte er einen Teil der Continuo-Dublette zur Wiederaufführung der Kantate BWV 9 (US-NYpm, *B 1184. E 75*). Eine anspruchsvollere Aufgabe übernahm er mit der Anfertigung des – fragmentarisch überlieferten und nicht sicher datierbaren – Stimmensatzes zu BWV 100 (*St 97*, Stimmengruppe I), bei dem er sich die Arbeit mit Anonymus Vj teilte. Die größere Eigenständigkeit und die reiferen Schriftformen legen für diesen – in NBA IX/3 auf „um 1734/35“ datierten – Stimmensatz meines Erachtens eher eine Datierung nach 1736 nahe (diese Frage wird im Zusammenhang mit der Identifizierung des Anonymus Vj im folgenden Abschnitt wieder aufgegriffen).

Größere Aufmerksamkeit beansprucht Anonymus VI allerdings wegen zwei weiterer Quellen: Von seiner Hand stammen Abschriften des Wohltemperierten Klaviers I (D-LEm, *Poel. mus. Ms. 34*) und des Satzpaars Präludium und Fuge in G-Dur BWV 550 für Orgel (*P 1210*). Diese beiden Handschriften enthalten eigenhändige Korrekturen von der Hand Johann Sebastian Bachs.<sup>62</sup> Es liegt somit auf der Hand, daß Anonymus VI zu jener kleinen Zahl von Thomanern gehörte, denen im Verlauf ihrer Schulzeit – oder unmittelbar anschließend – das Privileg zuteil wurde, von Bach Privatunterricht zu erhalten.

Ein Vergleich des betreffenden Matrikeleintrags und der Titelseite der Abschrift D-LEm, *Poel. mus. Ms. 34* führt zu der Erkenntnis, daß Anonymus VI identisch ist mit Johann Georg Heinrich (siehe Abbildung 9–10).<sup>63</sup> Heinrich wurde am 10. April 1721 als Sohn des Kuriers Georg Heinrich in Merseburg geboren und am 10. Juni 1734 ins Alumnat der Thomasschule aufgenommen. Dort verblieb er für den von ihm anfänglich zugesagten Zeitraum von sechs Jahren. Am 28. März 1740 immatrikulierte er sich an der Universität Leipzig; sein Studium währte mindestens vier Jahre.<sup>64</sup> Als Bach ihm im Mai 1742 ein Zeugnis ausstellte, hob er besonders hervor, daß Heinrich „in denen bey mir gehaltenen *privat informationen* sich mit vielem Eyffer dem *studio musico* gewidmet“ habe. Wir wissen nicht, für welche Bewerbung dieses Zeugnis ursprünglich bestimmt war; als Heinrich sich zwei Jahre später – erfolglos – um die Organistenstelle an der Stadtkirche in Torgau bewarb, legte er es mit aktualisiertem Datum („13. *Maji*. 1744.“) erneut vor.<sup>65</sup> Danach verlieren sich seine Spuren.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 92–94, sowie NBA V/6.1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1989), S. 77 f.

<sup>63</sup> Album Alumnorum, Bl. 48 r.

<sup>64</sup> Siehe Dok V, S. 399. Bei Erler III, S. 151, ist Heinrichs Name irrtümlich als „Hemrich“ angegeben; aus diesem Grund blieb seine Studentenzeit lange unbeachtet. Die Richtigstellung ist Hans-Joachim Schulze zu verdanken.

<sup>65</sup> Siehe Dok I, Nr. 79; ergänzend hierzu Kobayashi Chr, S. 11; und Dok II, Nr. 525.

<sup>66</sup> Als Anregung für die Suche nach weiteren biographischen Indizien mag die Beobachtung dienen, daß Heinrichs Abschrift von BWV 550 später im Besitz von Anton Dreyssig (1776–1815), dem Leiter der Dresdner Sing-Akademie, auftaucht und – nach Ermittlungen von Dietrich Kilian – als Vorlage für die in Dresden entstandene Handschrift *P 1090* diente; siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 89 und 418 f. – *P 1090* stammt nicht, wie gemeinhin angenommen, von der Hand des Bach-Schülers Gottfried August Homilius, sondern von der des Dresdner Organisten Johann Friedlieb Zillich (auch Zillig; 1721–1789). Des weiteren scheint Heinrichs Abschrift auch als Vorlage für eine weitere Kopie von BWV 550 gedient zu haben, die sich in einem im Zweiten Weltkrieg vernichteten Sammelband aus dem Besitz des Görlitzer Organisten David Traugott Nicolai befand (vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 419).

Nach Ausweis der genannten Aufführungsmaterialien muß Heinrich bereits im Alter von 13 Jahren für Bach als Kopist tätig gewesen sein.<sup>67</sup> Das ist erstaunlich früh und läßt auf eine bereits in jungen Jahren entwickelte große Musikalität schließen. Vielleicht dürfen wir Heinrichs anläßlich seiner Torgauer Bewerbung geäußerte Worte, er habe sich „viele Jahre [...] zu dergl. Dienste *qualificiret* zu machen gesucht“, auf diese frühreife Spezialisierung ebenso beziehen wie – die Kehrseite der Medaille – den Abgangsvermerk des Rektors Johann August Ernesti in der Thomasschul-Matrikel, „*parum in literis provectus*“ („machte zu wenige Fortschritte in den Wissenschaften“).

Die beiden Abschriften von repräsentativen Klavier- und Orgelwerken Bachs vermitteln wertvolle Einblicke in dessen Unterrichtspraxis der 1730er Jahre. Daß Heinrich die Werke gemeinsam mit seinem Lehrmeister einstudierte, zeigen dessen Revisionen, die offenbar während der Unterrichtsstunden vorgenommen wurden. Das in Heinrichs Abschrift des Wohltemperierten Klaviers dokumentierte uneinheitliche Schriftbild deutet an, daß diese Quelle über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden ist, wobei ich den Beginn der Arbeit nicht vor etwa 1735/36 ansetzen würde.

## 6. Anonymus Vj (NBA IX/3, Nr. 200)

Der Schreiber Anonymus Vj ist nur in wenigen, dafür aber zentralen Handschriften aus den mittleren bis späten 1730er Jahren nachgewiesen. Nach gegenwärtigem Kenntnisstand beteiligte er sich an der Anfertigung von insgesamt vier Originalstimmensätzen: *St 356* (Himmelfahrts-Oratorium BWV 11: Continuo [Dublette]), *St 15* (Huldigungskantate „Die Freude reget sich“ BWV 36b: Violino II, Viola), *St 97* (Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ BWV 100: Flauto Traverso, Oboe d’amour, Violino I, Viola aus Stimmengruppe I) und *St 355* (Zusatzstimmen zur revidierten Fassung des Oster-Oratoriums BWV 249). Anhand der in diesen Quellen vorkommenden Wasserzeichen wurde die Tätigkeit dieses Kopisten auf etwa 1734/35 bis 1738 eingegrenzt,<sup>68</sup> wobei das seinerzeit von Alfred Dürr – allein aufgrund des Papierbefunds der Partitur<sup>69</sup> – vorgeschlagene und seither allgemein akzeptierte Datum der Erstaufführung des Himmelfahrts-Oratoriums (19. Mai 1735) als Fixpunkt diente. Christoph Wolff nahm Dürrs Datierung zum Anlaß, auch die teilweise von Anonymus Vj geschriebenen Zusatzstimmen zum Oster-

<sup>67</sup> Ein vergleichbarer Fall ist der des Alumnus Friedrich Christian Samuel Mohrheim; siehe oben Abschnitt 2.

<sup>68</sup> Vgl. NBA IX/3, Textband, S. 158.

<sup>69</sup> Die Stimmen zu BWV 11 galten nach dem Zweiten Weltkrieg als verschollen und tauchten erst Anfang der 1980er Jahre in Krakau wieder auf.

Oratorium dem Jahr 1735 zuzuordnen und entsprechend eine Aufführung dieses Werks am 10. April 1735 zu postulieren.<sup>70</sup>

Auch wenn Anonymus Vj nur Instrumentalstimmen kopiert hat und uns mithin kaum Proben seiner Buchstabenschrift vorliegen, kann aus Satztiteln und sonstigen Vermerken doch eine für die Identifizierung seiner Schrift ausreichende Zahl von charakteristischen Zügen isoliert werden. Bestimmte lateinische Buchstaben – insbesondere das „V“ (mit seiner sichelförmigen Krümmung) und das „R“ (mit seinem auffällig verlängerten rechten Schenkel) sowie auch das „d“ (mit der rückwärtig geschwungenen Oberlinie) und schließlich das „a“ (dessen rechte Begrenzung zuweilen nur lose mit dem gerundeten Korpus verbunden ist) – finden sich in gleicher Form in einem Eintrag im Album Alumnorum der Thomasschule. Damit steht fest, daß Anonymus Vj identisch ist mit Johann Wilhelm Machts (siehe Abbildung 11–12).<sup>71</sup>

J. W. Machts wurde nach eigenen Angaben 1724 als Sohn des Musikers Johann Christoph Machts in „Roßla“ geboren; gemeint ist offenbar der nahe Apolda im Weimarer Land gelegene Ort Niederroßla. Am 31. Mai 1735 wurde der Elfjährige ins Alumnat der Thomasschule aufgenommen. Dank ausgezeichnete Leistungen gelang es ihm, seine ursprünglich auf sechs Jahre bemessene Schulzeit auf insgesamt elf Jahre zu verlängern. In der Chorordnung von 1744 taucht sein Name unter den Mitgliedern des ersten Chores auf.<sup>72</sup> Als Machts 1746 – vermutlich zu Ostern – von der Schule abging, bezeichnete der Rektor Johann August Ernesti ihn als „einen jungen Mann von herausragender Kenntnis der Musik und der Wissenschaften“.<sup>73</sup> Im Sommersemester 1746 schrieb Machts sich in die Matrikel der Universität Leipzig ein.<sup>74</sup> Wie lange sein Studium währte und ob er nach Abschluß seiner akademischen Ausbildung in Leipzig verblieb, ist nicht bekannt, es ist aber anzunehmen, dass er in den frühen 1750er Jahren in den Weimarer Raum zurückkehrte. In dem 1757 erstmals erschienenen „Weimar- und Eisenachischen Hof- und Adreß-Calender“ ist seine feste Anstellung in der neu gegründeten Geheimen Kanzlei des Weimarer Hofes dokumentiert. Von da an läßt sich sein weiterer beruflicher Aufstieg als Verwaltungsbeamter lückenlos verfolgen: 1758 erscheint sein Name erstmals als „Acceßist“<sup>75</sup> und ab 1760 wird er als „geh[eimer] Registra-

<sup>70</sup> C. Wolff, *Johann Sebastian Bachs Oratorien-Trilogie und die große Kirchenmusik der 1730er Jahre*, BJ 2011, S. 11–25, speziell S. 18. Siehe aber auch die abweichende Einschätzung bei Kobayashi Chr, S. 29 und 41.

<sup>71</sup> Stadtarchiv Leipzig, *Thomasschule*, Nr. 483, Bl. 53 r.

<sup>72</sup> BJ 1907 (B. F. Richter), S. 77.

<sup>73</sup> Stadtarchiv Leipzig, *Thomasschule*, Nr. 483, Bl. 53 r: „Discessit ao. 1746. Iuvenis egregia et musicae artis et literarum scientia“.

<sup>74</sup> Erler III, S. 251 (Tag der Immatrikulation: 18. 6. 1746).

<sup>75</sup> Siehe *Hochfürstl. S. Weimar- und Eisenachischer Hof- und Adreß-Calender*, Weimar 1757 ff. ([http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal\\_jpvolume\\_00230997?hl=Weimar](http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpvolume_00230997?hl=Weimar)

tor“ geführt. Im Jenaer Exemplar des Hof- und Adreßkalenders ist sein Titel im Jahrgang 1769 handschriftlich zu „Secretarius“ korrigiert worden – offenbar fiel in dieses Jahr eine entsprechende Beförderung. Eine weitere handschriftliche Korrektur findet sich in der Ausgabe von 1785 – ab diesem Jahr war Machts „geh[eimer] Canzley-Secretarius“. Der Zusatz „Emer[itus]“ im Jahrgang 1805 impliziert die im Vorjahr erfolgte Pensionierung. Ab 1806 fehlt sein Name; Johann Wilhelm Machts dürfte mithin im Laufe des Jahres 1805 verstorben sein.

Am Weimarer Hof war Machts auch regelmäßig als Musiker tätig, wie er selbst in einer Eingabe vom 13. Januar 1763 spezifizierte: Neben seinen eigentlichen Dienstverpflichtungen habe er über viele Jahre hinweg das „Clavecín [...] bey der Tafel-Music“ bedient und zudem „das vergangene Jahr hindurch, Sonntags, Mittwochs und Festtags, Mittags und Abends, die Tafel Music bey | Hofe biß hieher versehen, bey denen *Oratoriis* bey Hofe, auf erhaltenen Befehl, [mich] zum Singen brauchen laßen, auch in H. Wolffens Abwesenheit so wohl in *Belvedere* als hier, bey denen *Concerts* bey Hofe, auf *Serenissimae* ausdrücklichen Befehl das *Clavecín* spielen müßen“.<sup>76</sup> Ob Machts während seiner Leipziger Schul- und Studienzeit sein Cembalo-Spiel im Unterricht bei Johann Sebastian Bach vervollkommen konnte und somit als Privatschüler des Thomaskantors zu gelten hat, ist derzeit ebenso wenig zu klären wie die Frage, ob er in seinen Weimarer Jahren noch Kompositionen von Bach besaß und gegebenenfalls auch spielte.

Die Identifizierung des Anonymus Vj stellt nun allerdings Dürrs Datierung von BWV 11 in Frage, denn Machts bezog das Alumnat der Thomasschule erst knapp zwei Wochen nach dem Himmelfahrtsfest 1735 und selbst wenn er bereits einige Wochen zuvor in Leipzig eingetroffen wäre, ist kaum anzunehmen, daß ein elfjähriger Neuankömmling gleich zu Kopierarbeiten herangezogen wurde. Auch der Versuch, die von Anonymus Vj geschriebene Continuo-Dublette einer späteren Quellschicht zuzuordnen, würde nicht überzeugen: Dieser Hypothese steht nicht nur der – als Argument nur bedingt aussagekräftige – Wasserzeichenbefund entgegen,<sup>77</sup> sondern auch der Umstand, daß der

---

und Eisenachischer Hof- und Adress-Calender). – Zu Machts' Weimarer Tätigkeit siehe auch *Das Geheime Consilium von Sachsen-Weimar-Eisenach in Goethes erstem Weimarer Jahrzehnt. 1776–1786. Regestausage*, hrsg. von V. Wahl, Erster Halbband (1776–1780), Wien, Köln und Weimar 2014 (Veröffentlichungen aus thüringischen Staatsarchiven. 13.), S.46. Siehe auch W. Flach, *Goethes Tätigkeit im Geheimen Consilium*, Teil 1: *Die Schriften der Jahre 1776–1786*, Weimar 1950 (Goethes Amtliche Schriften. 1.), speziell S. XXXIX–XLI und XCI.

<sup>76</sup> Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, *Dienersachen*, B 26436, Bl. 187r+v; das Dokument wurde von Bernd Koska ermittelt.

<sup>77</sup> Alle zwanzig Stimmen weisen das Wasserzeichen Weiß 131 auf. Siehe die Quellenbeschreibung in NBA II/8 Krit. Bericht (P. Brainard, 1987), S. 24–28.

Stimmensatz PL-Kj, *St 356* ausgesprochen einheitlich wirkt. Hinzu kommt eine weitere Beobachtung: Anonymus Vj griff für seine Abschrift (NBA II/8: B 19) auf die von Anonymus L 107 angefertigte unbezifferte Continuo-Stimme (B 18) zurück. In Satz 4 (Takt 74) übernahm er einen in seiner Vorlage enthaltenen Fehler, den Bach offenbar erst bei der Anfertigung der transponierten Orgelstimme (B 20) bemerkte und wohl noch vor der Erstaufführung in beiden Stimmen korrigierte.<sup>78</sup> Daß diese Korrekturen erst im Zusammenhang mit einer Wiederaufführung zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommen wurden, wäre zwar denkbar, erscheint mir aber angesichts des Fehlens sonstiger späterer autographischer Eintragungen höchst zweifelhaft.

Läßt sich das Dilemma von Schreiberbiographie und traditioneller Datierung von BWV 11 überzeugend auflösen? Dürrs Datierung des Himmelfahrts-Oratoriums basiert auf der Verwendung des Papiers Weiß 91 (Wasserzeichen: Krone mit angehängtem Posthorn + ZVMILIKAV) für die autographe Partitur (*P 44 adnex 4*). Diese weist nicht nur in ihrem Schriftduktus, sondern auch bezüglich der spezifischen Anordnung der Papierbogen Merkmale einer Reinschrift auf; Bach legte nämlich – anders als bei seinen Entwurfspartituren – die Bogen nicht einzeln hintereinander, sondern gruppierte sie zu zwei umfangreicheren Lagen (1 Quarternio und 1 Ternio) und fügte am Schluß noch einen Einzelbogen an. Der Quarternio (= vier ineinandergelegte Bogen) und der Ternio (= drei ineinandergelegte Bogen) bestehen durchweg aus Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 91; lediglich der abschließende Einzelbogen weist als Papiermarke ein als „Barockornament“ beschriebenes Zeichen (Weiß 131) auf, das auch in den Stimmen wiederkehrt.

Bach muß das ZVMILIKAV-Papier im Spätherbst 1734 angeschafft haben. Er verwendete es erstmals für Partitur und Stimmen der von ihm am 1. Advent (28. 11.) 1734 aufgeführten Kantate „Machet die Tore weit“ von Georg Philipp Telemann (*P 47, Fasz. 3*)<sup>79</sup> und sodann für die Partitur des zwischen dem 25. Dezember 1734 und dem 6. Januar 1735 dargebotenen Weihnachts-Oratoriums (für dessen Stimmen er Reste des älteren Papiers mit dem Wasserzeichen „MA große Form“ aufbrauchte).<sup>80</sup> Auch in den nachfolgenden, bis Ostern 1735 aufgeführten Werken (BWV 14, 82, 66) taucht das ZVMILIKAV-Papier regelmäßig auf und schließlich finden wir es in Bachs Empfehlungsschreiben vom 2. und vom 21. Mai 1735 für seinen drittältesten Sohn

<sup>78</sup> In der Stimme B 18 notierte Anonymus L 107 die erste Note als Viertel, gefolgt von einer Achtelpause und einer Achtelnote. Bach verkürzte die Viertelnote entsprechend der Lesart der Partitur auf eine Achtelnote und fügte eine weitere Achtelpause ein. Die Korrektur wird in NBA II/8 Krit. Bericht nicht erwähnt.

<sup>79</sup> Siehe Beißwenger, S. 317.

<sup>80</sup> Siehe Dürr Chr 2, S. 140, sowie NBA II/6 Krit. Bericht (W. Blankenburg und A. Dürr, 1962), S. 11 und S. 121.



Johann Gottfried Bernhard.<sup>81</sup> Zum letzten Mal taucht das Papier in den Originalquellen der Huldigungskantate „Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten“ BWV 207 a auf, die am 3. August 1735 zum Namenstag von Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen präsentiert wurde. Es lag also – zumal ohne Kenntnis des Papierbefunds der bis in die frühen 1980er Jahre verschollenen Stimmen – durchaus nahe, das Himmelfahrts-Oratorium vorbehaltlos in diese dichte chronologische Folge einzugliedern und den 19. Mai 1735 als Datum von dessen erster Aufführung zu postulieren.

Betrachten wir die Partitur des Werks jedoch genauer, so stoßen wir auf einige Besonderheiten, die bislang nicht weiter beachtet oder nicht überzeugend erklärt wurden.<sup>82</sup> Wie Paul Brainard beobachtet hat, verwendete Bach für seine Niederschrift drei verschiedene Rastrale:

Rastral 1 (Weite ca. 8,25 mm)	Satz 1
Rastral 2 (Weite ca. 8,5 mm)	Satz 2–8 und 9 (bis Takt 44 a)
Rastral 3 (Weite ca. 8,4 mm)	Satz 9 (Takt 44 b bis Schluß)

Brainard führt hierzu aus: „Satz 1 wurde offenbar in einem Zug rastriert [...]. Erst danach wurden mit einem zweiten Rastral [...] die Sätze 2–4 (bis T. 60) fortlaufend unterhalb des Satzes 1, ab Bl. 9 v die Fortsetzung des Satzes 4 und die folgenden Sätze ganzseitig angelegt. [...] Mit Beginn des letzten Bogens erfolgt erneut ein Rastralwechsel [...]“.<sup>83</sup> Brainard, der nicht an der von Dürr vorgeschlagenen Datierung der Partitur zweifelte, interpretierte diesen Befund als Beleg für Bachs „sorgfältige Vorausplanung der Handschrift“; angesichts einiger kleiner, aber deutlich wahrnehmbarer Unterschiede in Schriftduktus und Tintenfarbe wäre meines Erachtens aber eher darüber nachzudenken, ob die Partitur nicht in mehreren zeitlich klar voneinander zu trennenden Stadien und insgesamt über einen längeren Zeitraum hinweg entstand.<sup>84</sup>

<sup>81</sup> Siehe Dok I, Nr. 30K und 31K.

<sup>82</sup> Um die folgende Diskussion besser nachvollziehen zu können, sei der Leser auf die einschlägige Faksimileausgabe verwiesen: *Johann Sebastian Bach. Himmelfahrts-Oratorium. Oratorio Festo Ascensionis Christi BWV 11. Faksimile nach dem Partiturautograph der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz mit Einführungen von Martin Petzoldt und Peter Wollny. Festgabe anlässlich des Jubiläums 100 Jahre Bachhaus Eisenach, Museum der Neuen Bachgesellschaft e. V., Stuttgart 2007.*

<sup>83</sup> NBA II/8 Krit. Bericht, S. 11.

<sup>84</sup> Ein auf der Hand liegendes Gegenargument sei hier vorwegnehmend angesprochen: Bach verwendete auch für die wohl 1736 geschriebene autographe Partitur der Matthäus-Passion zwei verschiedene Rastrale, um zwischen Tutti und Soli beziehungsweise zwischen den beiden Chören zu unterscheiden. Siehe hierzu NBA II/5 Krit. Bericht (A. Dürr, 1974), S. 23. Einen ähnlichen Befund weist auch das fünfte

Die erste Beschriftungsphase dürfte tatsächlich im zweiten Quartal des Jahres 1735 stattgefunden haben. Bach hätte sich demnach zwei Lagen des ZVMILIKAV-Papiers zurechtgelegt und die Seiten der ersten Lage (ein Quarternio), immer am oberen Seitenrand beginnend, mit jeweils sechzehn Systemen rastriert; unten auf den Seiten blieb zunächst ein recht breiter unbeschriebener Rand. Mit sehr dunkler Tinte erfolgte sodann die Niederschrift von Satz 1 in sauberster Kalligraphie. Vielleicht kam es mit dem Erreichen des modifizierten Da Capo in Takt 142 (Bl. 7v) zu einer ersten Unterbrechung, denn ab hier ist die Tintenfarbe merklich heller. Die helle Färbung setzt sich in den folgenden Sätzen fort. Die für deren Niederschrift erforderlichen Systeme ergänzte Bach nach Abschluß von Satz 1 auf den unteren Seitenrändern der ersten Lage sowie der ersten Seite der zweiten Lage; sodann rastrierte er die noch unbeschriebenen Seiten der zweiten Lage. Der Schriftduktus ab Satz 2 – speziell die flüssigere Buchstabenschrift – zeigt, daß der erste Rastralwechsel wohl mit einer längeren Unterbrechung einherging. Das auffällige Nebeneinander von Gebrauchs- und Reinschrift in dieser zweiten Beschriftungsphase bedeutet, daß Bach die Sätze 2–7 teils neu komponierte und teils aus Vorlagen übernahm. Besonders aufschlußreich erscheint das Schriftbild von Satz 4 (Arie „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“), das einen deutlichen Eindruck davon vermittelt, wie Bach die formale Disposition seiner Vorlage sowie das Verhältnis von Singstimme und obligater Instrumentalpartie über weite Strecken hinweg neu gestaltet hat.

Eine weitere Unterbrechung der Arbeit ergab sich offenbar mit Satz 8 (Arie „Jesu, deine Gnadenblicke“). Der an mehreren Stellen korrigierte Kopftitel dieser Arie deutet eine Dispositionsänderung an. Anscheinend stand hier zunächst „Aria. due Traversieri e due Hautb: da Caccia“. Die Fortsetzung dieser Zeile („Soprano e Violini con Viola in unisono“) reflektiert möglicherweise bereits eine zweite Schicht. Weitere Korrekturen betreffen den Zusatz „in unisono“ für die beiden Flöten und die Veränderung der Angabe „due Hautb: da caccia“ zu „Hautb: 1“. Mit der auf Bl. 11r–v und 12r eingetragenen Arie läßt sich die ursprüngliche Fassung des Titels kaum sinnvoll in Verbindung bringen.<sup>85</sup> Offenbar sollte hier also zunächst ein anderer Satz – mit opulenter Bläserbesetzung – stehen. Da die Niederschrift der Arie am Kopf der ersten

---

Brandenburgische Konzert in der Widmungspartitur D-B, *Am.B. 78* auf; siehe C. Wolff, *Die Rastrierungen in den Originalhandschriften Joh. Seb. Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik*, in: Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag, Berlin 1963, S. 80–92, speziell S. 82–84. In beiden Fällen sind die Rastralwechsel allerdings weitaus stärker durch die Faktur der Werke bedingt als in der Partitur des Himmelfahrts-Oratoriums.

<sup>85</sup> Brainard (NBA II/8 Krit. Bericht, S. 18) nahm an, daß Bach die beiden Oberstimmen zunächst von zwei Traversflöten und die als Bassetto angelegte dritte Stimme unisono von zwei Oboen da caccia ausführen lassen wollte. Abgesehen von der mög-

Seite des inneren Bogens von Lage II beginnt, wäre zu erwägen, ob Bach an dieser Stelle mehrere Alternativen ausprobiert und wieder verworfen, jedenfalls aber längere Zeit nach einem passenden Satz gesucht hat. In diesem Zusammenhang wäre über die Möglichkeit nachzudenken, daß auch Lage II zunächst ein Quarternio war und Bach den ursprünglichen dritten Bogen im Zuge seines Experimentierens mit Satz 8 entfernte.

Das Eintragen des Schlußsatzes (beginnend auf Bl. 12v) erfolgte offenbar ebenfalls mit einer gewissen Verzögerung. Die hier vertretenen sichtlich kleineren und ungelinkteren Schriftzüge ähneln auffallend denen in den autographen Partituren der um 1736/37 entstandenen Trauungskantate BWV 197 (*P 91*) und der um 1738 anzusetzenden Messe in G-Dur BWV 236 (D-DS, *Mus. ms. 972*). Die Unterschiede der Schriftformen und Tintenfarben könnten zwar auch durch den Wechsel von Kalligraphie und Entwurfsschrift bedingt sein; sie erscheinen hier (und insgesamt in BWV 11) aber doch stärker ausgeprägt als in anderen Fällen. Hinzu kommt der abweichende Papierbefund des am Schluß der Partitur offenbar nachträglich hinzugefügten letzten Bogens (Wasserzeichen Weiß 131). Dieser Bogen kann zwar nicht sicher datiert werden; es ist aber davon auszugehen, daß Bach dieses neue Papier erst verwendete, nachdem ihm das alte ZVMILIKAV-Papier ausgegangen war.

Die vorstehend entwickelte Hypothese einer sich über einen längeren Zeitraum erstreckenden, mehrfach unterbrochenen Niederschrift des Himmelfahrts-Oratoriums wäre anhand der an der autographen Partitur gesammelten Indizien allein nicht zweifelsfrei zu verifizieren. In diesem Zusammenhang kommt nun der Identifizierung des Anonymus Vj eine Schlüsselrolle zu. In Anbetracht der biographischen Daten von Johann Wilhelm Machts dürfen wir mit großer Bestimmtheit annehmen, daß die von seiner Hand herrührende Continuo-Stimme – und damit wohl der gesamte Stimmensatz – nicht für eine Darbietung am 19. Mai des Jahres 1735 angefertigt wurde. Der Beginn seiner Kopistentätigkeit ist wohl kaum vor 1737 oder gar 1738 anzusetzen. Da Bachs eigene Notenschrift ab etwa 1739 signifikante Änderungen durchlief, die in *P 44 adnex 4* und in den autographen Anteilen von *St 356* allerdings noch nicht manifest sind, ist ein späterer Entstehungstermin ebenfalls mit hoher Wahrscheinlichkeit auszuschließen. Von den beiden für die Vollendung und Erstaufführung des Himmelfahrts-Oratoriums in Frage kommenden Daten – 1737 und 1738 – würde ich die spätere Option bevorzugen; dies ergäbe auch einen sinnvollen Bezug zu der mit starken Argumenten abgesicherten Wiederaufführung des Oster-Oratoriums im selben Jahr.<sup>86</sup>

---

licherweise problematischen Klangbalance läge die zweite Partie über weite Strecken für eine Flöte sehr tief.

<sup>86</sup> Kobayashi Chr, S.41.

Da diese neue chronologische Einordnung so gravierend von der bisherigen Forschungsmeinung abweicht, möchte ich versuchen, sie noch auf anderem Wege zu untermauern. Hierzu bietet sich die Schriftentwicklung des Bach-Schülers und Thomaners Rudolph Straube (Hauptkopist G; NBA IX/3, Nr. 187) an, dessen Schreibertätigkeit für Bach ab dem 5. Oktober 1734 nachweisbar ist.<sup>87</sup> In Straubes erster Arbeit, den Stimmen zu der Huldigungskantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ BWV 215 (*St 80*) dominieren noch die wenig ausgeprägten Formen einer typischen Anfängerschrift. Charakteristisch sind die in der Mitte des Notenkopfes ansetzenden Hälse bei abwärts kau- dierten Halbenoten sowie die schlanken, spitz zusammenlaufenden Viertel- pausen. In den zweieinhalb Monate später entstandenen Stimmen zum Weih- nachts-Oratorium setzt bei den Halbenoten der Hals an der linken Seite an und die Viertelpausen sind breiter. Die gleichen Merkmale weist die für eine Auf- führung am 2. Februar 1735 angefertigte Violinstimme zu Kantate BWV 82 (*St 54*) auf. Signifikant neue und nunmehr für einen längeren Zeitraum sehr stabile Formen finden sich in den von Straube ausgeschrieben Stimmen zu den beiden Huldigungskantaten BWV 207 a (*St 93* und *St 347*, aufgeführt am 3. August 1735) und BWV 206 (*St 80*, aufgeführt am 7. Oktober 1736). Hier treten neue, schlichter ausgeprägte Viertelpausen auf, während die Achtel- pausen nach unten häufig in einem kleinen Häkchen auslaufen. Straubes Stimmen zu der Kantate BWV 9 und zum Himmelfahrts-Oratorium in dieses Gerüst einzuordnen, fällt nicht leicht. Die Traverso-Stimme zu BWV 9 ähnelt in vielem den Schriftformen in *St 80*. Dies würde zu der aufgrund anderer Indizien vorgeschlagenen Datierung der Wiederaufführung von BWV 9 (in gekürzter Fassung) auf den 8. Juli 1736 passen. Straubes Schriftformen in den Stimmen zum Himmelfahrts-Oratorium zeigen einen in Details nochmals ab- weichenden Duktus. Die neue Form der Viertelpausen ist hier eigentümlich gestaucht, während die Achtelpausen auffällig groß sind. Daß hier ein Über- gangstadium zwischen Februar und August 1735 vorliegen könnte, scheint mir wenig plausibel. Eher kommt die Zeit nach Oktober 1736 in Betracht. Da Straube die Thomasschule bis Anfang 1740 besuchte, steht dieser Annahme nichts im Wege.

Die vorstehend diskutierten Indizien legen folgende chronologische Abfolge nahe:

Ende 1734:           Vollendung des Weihnachts-Oratoriums, vermutlich während des tempus clausum (29. November bis 24. Dezember); erste Auffüh- rung am 25. Dezember 1734 bis 6. Januar 1735

<sup>87</sup> Zur Entwicklung von Straubes Schrift siehe auch Schulze Bach-Überlieferung, S. 120 f.

- 1735–1738: Konzeption und Ausarbeitung des Himmelfahrts-Oratoriums in mehreren Schritten; erste Aufführung vermutlich am 15. Mai 1738. Anfertigung des Stimmenmaterials vielleicht während des *tempus clausum* im März 1738
1. Quartal 1738: Umwandlung der Osterkantate von 1725 in das Oster-Oratorium; erste Aufführung dieser Werkfassung vermutlich am 6. April 1738

Versuchen wir, diesen Befund in einen schlüssigen biographischen Kontext einzuordnen, so ergibt sich, daß Bach offenbar bald nach der Fertigstellung und Erstaufführung des Weihnachts-Oratoriums zur Jahreswende 1734/35 den Plan zu einem Oratorium für das Himmelfahrtsfest faßte. Vermutlich begann er zu diesem Zeitpunkt auch, über einen – von Christoph Wolff postulierten<sup>88</sup> – Oratorienzyklus für die hohen Kirchenfeste nachzudenken, in den neben einer Ostermusik vielleicht auch eine der Passionen eingebunden werden sollte. Dieses ehrgeizige Vorhaben kam aber offenbar nicht innerhalb eines einzigen Kirchenjahres (1734/35) zum Abschluß; vielmehr scheint die Konzeption dieses großen Zyklus über mehrere Jahre gereift und in mehreren Schritten zur Ausführung gelangt zu sein. Hier wird erstmals eine Vorgehensweise sichtbar, die Bachs späte Schaffenszeit insgesamt charakterisiert. Sie steht der hektischen Arbeit an den Kantaten der ersten Leipziger Amtsjahre diametral entgegen und ist gekennzeichnet durch bedächtiges Abwägen und Denken in großen Zusammenhängen. Dies mag letztlich auch damit zusammenhängen, daß Bach sich in den 1730er Jahren weitgehend von den Zwängen des Alltags befreien konnte und als Künstler sein eigenes Tempo fand.

Betrachten wir abschließend noch die beiden anderen Stimmensätze, an denen Johann Wilhelm Machts beteiligt war, so dürfen wir den auf dem gleichen Papier wie die Stimmen des Himmelfahrts-Oratoriums geschriebenen fragmentarisch erhaltenen Stimmensatz zu der Huldigungskantate „Die Freude regt sich“ BWV 36b (*St 15*) nunmehr mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls in die Zeit um 1737/38 einordnen. Und der gemeinsam mit dem Bach-Schüler Johann Georg Heinrich ausgeschriebene – merkwürdigerweise nicht ganz vollendete – Stimmensatz zu der Choralkantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ BWV 100 (*St 97*, Stimmengruppe I) dürfte ebenfalls in dieser Zeit entstanden sein.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Siehe hierzu insbesondere C. Wolff, *Under the Spell of Opera? Bach's Oratorio Trilogy*, in: J. S. Bach and the Oratorio Tradition, hrsg. von D. R. Melamed, Urbana und Chicago 2011 (Bach Perspectives. 8.), S. 1–12; sowie ders. *Johann Sebastian Bachs Oratorien-Trilogie* (wie Fußnote 70).

<sup>89</sup> Vgl. die Jahreszahl „1737“ auf der als Umschlagbogen verwendeten Relegationsurkunde. Siehe hierzu auch NBA I/34 Krit. Bericht (R. Higushi, 1990), S. 108, und BJ 2012, S. 17 f. (H.-J. Schulze).

## 7. Leipziger Kopisten in Abschriften von vier Kantaten Georg Philipp Telemanns

Die im BJ 2008 anhand von zwei Textdrucken für den Zeitraum 12. Juni 1735 bis 27. Mai 1736 nachgewiesene Aufführung von Gottfried Heinrich Stölzels Kantatenjahrgang „Das Saitenspiel des Herzens“ in den Leipziger Hauptkirchen unter der Leitung Johann Sebastian Bachs rückte die Beschäftigung des Thomaskantors mit fremdem Repertoire erneut ins Blickfeld.<sup>90</sup> Die Klärung der naheliegenden Frage, ob Bach seinen Zuhörern in den 1730er Jahren weitere Kantatenjahrgänge von Kollegen darbot, ist von der Ermittlung neuer Quellen abhängig. Die möglichst umfassende Durchsicht der in Frage kommenden Bestände ist ein Desiderat der Forschung, das sich nur schrittweise einlösen lassen wird. Im folgenden sollen vier bislang nicht ausgewertete Handschriften vorgestellt und auf ihr Erkenntnispotential befragt werden.

Die Königliche Bibliothek in Kopenhagen (DK-Kk) bewahrt einen großen Bestand von deutschen Kirchenkantaten des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts.<sup>91</sup> Daß sich hierunter auch Quellen Leipziger Provenienz befinden, wurde mit der Identifizierung der autographen Partitur und des Originalstimmensatzes zu der 1708 datierten Neujahrskantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ aus der Feder des Organisten der Leipziger Neukirche Melchior Hoffmann deutlich.<sup>92</sup> Eine Durchsicht der Kopenhagener Telemanniana förderte nun weitere Handschriften aus diesem Umkreis zu Tage<sup>93</sup>:

(1) *mu 9408.1981*: [Georg Philipp Telemann], „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ TVWV 1:19 (Text: Erdmann Neumeister; aus dem „Französischen Jahrgang“) Partitur (Kopftitel: *Ach Gott wie manches etc. 2 Hautb: 2 V. 2 Viol: Jubilate*; WZ: vermutlich BISTRITZ + Monogramm MF); Schreiber: Johann Gottlob Haupt (NBA IX/3, Nr. 167)

(2) *mu 6509.3036*: Telemann, „Es ist ein köstlich Ding“ TVWV 1:504 (Text: Johann Friedrich Helbig; aus dem „Sizilianischen Jahrgang“)

<sup>90</sup> Siehe Pfau, *Ein unbekanntes Leipziger Kantatenheft aus dem Jahr 1735* und Wollny, „*Bekennen will ich seinen Namen*“, S. 137–147 (beide wie Fußnote 25).

<sup>91</sup> Die im folgenden diskutierten Handschriften stammen aus dem Besitz des Kopenhagener Organisten Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774–1842); möglicherweise gehen sie auf eine ältere Musiksammlung in Hamburg zurück. Zu Weyses Sammlung siehe auch die – in vieler Hinsicht revisionsbedürftige – Arbeit von G. Hahne, *Die Bachtradition in Schleswig-Holstein und Dänemark. Eine musikhistorische Skizze*, Kassel 1954 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel. 3.).

<sup>92</sup> A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 47.

<sup>93</sup> Für Auskünfte zu den Wasserzeichen bin ich Bjarke Moe (Kopenhagen) zu Dank verpflichtet.

Partitur (Kopftitel: *Dominica Jubilate. a 2 Obboe 2 V. V. 4. Voc. Sicil. Tel.*; ohne WZ);  
Schreiber: Gottfried Siegmund Schwägrichen

(3) *mu 6510.0131*: Telemann, „Wünschet Jerusalem Glück“ TVVW 1:1726 (Text: Erdmann Neumeister; aus dem zweiten „Concerten-Jahrgang“)

Partitur (Kopftitel: *Wünschet Jerusalem Glück Festo Novi Anni I a 2. Corn: di Caccia 2 Obboe 2 V: V: 4 Voc.*; spätere Zusätze: *Concert Jahrgang* und *Telemann*; WZ: Wappen von Zedwitz + Monogramm = Weiß 47?); Schreiber: Johann Andreas Kuhnau (NBA IX/3, Nr. 37)

(4) *mu 6510.0132*: Telemann, „In Christo Jesu gilt weder Beschneidung“ TVVW 1:930 (Text: Johann Friedrich Helbig; aus dem „Sizilianischen Jahrgang“)

Partitur (Kopftitel: *In die Festo Novi Anni*; spätere Zusätze: *Sicilianischer Jahrgang* und *Telemann*; WZ: Einhorn + IMF); Schreiber: Johann Ludwig Dietel (NBA IX/3, Nr. 125)

Anhand von Wasserzeichen und Schriftbefund lassen sich diese vier Quellen auf die Zeit zwischen etwa 1730 und 1735 datieren. Die früheste ist Johann Andreas Kuhnau's Abschrift der Neujahrskantate „Wünschet Jerusalem Glück“ (3). Ihr Wasserzeichen könnte mit dem in der Stimme *Alto Chori primi* des Aufführungsmaterials zu der Ende Oktober 1729 aufgeführten Begräbnismotette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ BWV 226 (*St 121*) identisch sein. In Betracht käme somit eine Darbietung am Neujahrstag 1730.

Um 1729/30 dürfte auch die von dem Leipziger Theologiestudenten Gottfried Siegmund Schwägrichen geschriebene Partitur der Jubilate-Kantate „Es ist ein köstlich Ding“ (2) entstanden sein. Erst seit wenigen Jahren sind zu Schwägrichens Biographie konkrete Daten greifbar, die Michael Maul zusammengetragen hat.<sup>94</sup> Der 1694 in Burgstädt bei Chemnitz geborene Kantorensohn kam 1717 als Student nach Leipzig und wurde schon bald „Famulus“ des Neukirchenorganisten und Musikdirektors des Leipziger Opernhauses Johann Gottfried Vogler. Bald nach Voglers Weggang (Mai 1720) soll Schwägrichen einen Musikalienhandel gegründet haben, den er bis zu seiner Berufung auf das Kantorat in Pegau im Jahr 1731 führte, dann aber wegen seiner vielfältigen Dienstaufgaben einstellen mußte.<sup>95</sup> Maul identifizierte Schwägrichen auch als Schreiber einer in der Sammlung Grimma erhaltenen Kantate von Melchior Hoffmann (D-DI, *Mus. 2207-E-500*). Diesem bislang einzigen greifbaren Beleg läßt sich nunmehr die Telemann-Abschrift in Kopenhagen an die Seite stellen, die nach Lage der Dinge vermutlich in zeitlicher Nähe zu Schwägrichens Bewerbung um die vakante Organistenstelle an der Leipziger Neukirche (April

<sup>94</sup> Siehe M. Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg 2009 (Voces. Freiburger Beiträge zur Musikgeschichte. 12.), S. 548–554.

<sup>95</sup> Ebenda, S. 549, Fußnote 135.

1729) entstanden ist.<sup>96</sup> Die dank des Kopenhagener Fundes reichlich verfügbaren Schriftproben erlauben die Feststellung, daß Schwägrichen als Kopist auch in der heute weitgehend verschollenen Musiksammlung der Thomasschule zu Leipzig vertreten war. Unter den seinerzeit für Werner Menke<sup>97</sup> angefertigten Photographien einzelner Seiten der in der Schulbibliothek befindlichen Telemann-Quellen ist Schwägrichens Handschrift auf folgenden Seiten auszumachen:

- „Saget der Tochter Zion“ TVWV 1:1234 (Text: Erdmann Neumeister; aus dem zweiten „Concerten-Jahrgang“); 1. Seite der Partitur. Signatur: C 82 (Nr. 1)
- „So spricht der Herr Zebaoth“ TVWV 1:1384 (Text: Gottfried Simonis; aus dem ersten „Concerten-Jahrgang“); 1. Seite der Partitur. Signatur: C 84 (Nr. 47)
- „Und als er nahe hinzukam“ TVWV 1:1429 (Text: Gottfried Simonis; aus dem ersten „Concerten-Jahrgang“); Titel und sechs Stimmen. Signatur: C 84 (Nr. 53)

In die Zeit um 1732 fällt die von dem Thomasalumnus Johann Gottlob Haupt geschriebene Partitur der Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (1). Die Schriftentwicklung dieses ehemals als Hauptkopist E geführten und für Bach zwischen dem 27. August 1731 und dem 1. Januar 1735 tätigen Kopisten läßt sich gut verfolgen.<sup>98</sup> Die Kopenhagener Quelle (siehe Abbildung 13) weist durchweg Formen des Violin- und des Baßschlüssels auf, die sich auch in Haupts Stimmen zur Erstaufführung der Kantate „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 177 (6. Juli 1732) finden. Der in der Telemann-Partitur bevor-

<sup>96</sup> Siehe Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (wie Fußnote 92), S. 88 f.

<sup>97</sup> Die Kopien befinden sich heute in D-F (Nachlaß Werner Menke). Siehe auch W. Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns Überlieferung und Zeitfolge*, Kassel 1942 (Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.), S. 11 und 40. Menke spricht an einer Stelle (S. 11) davon, daß die Handschriften des Telemann-Jahrgangs in der Thomasschule im wesentlichen von einem einzigen „Hauptkopisten“ herühren. Diese Bemerkung bezieht sich möglicherweise auf Schwägrichen. – Übersichten über die einst in der Thomasschule verwahrten Kantaten Telemanns bieten C. Jungius, *Telemanns Frankfurter Kantatenzyklen*, Kassel 2008 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. 12.), S. 372–378, und A. Glöckner, *Die ältere Notenbibliothek der Thomasschule zu Leipzig. Verzeichnis eines weitgehend verschollenen Bestands*, Hildesheim 2011 (LBB 11), S. 263–290.

<sup>98</sup> Siehe NBA IX/3, Textband, S. 141–143 (Nr. 167). Zur Biographie und Identifizierung Haupts siehe M. Maul, „*welche ieder Zeit aus den 8 besten Subjectis bestehen muß*“ (wie Fußnote 3), S. 18 f.; und B. Koska, *Bachs Thomaner als Bewerber um den Schulmeisterdienst zu Schönefeld*, BJ 2015, S. 329–340, speziell S. 331 f. und 336–340.



zugt verwendete kastenförmige C-Schlüssel mit einer Zierschleife am rechten unteren Ende findet sich zweimal in der um 1732/33 geschriebenen Sopran-Stimme der Kantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ BWV 93. Da in dieser letzteren Arbeit aber die abwärts kaudierten Halbenoten bereits den Hals an der linken Seite des Notenkopfes tragen – ein Merkmal, das von diesem Zeitpunkt an stabil bleibt –, ist Haupts Telemann-Abschrift mit ihren rechtsseitig kaudierten Halbenoten entsprechend früher einzuordnen. Sollte die Kopenhagener Quelle zu „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ mit einer Aufführung in Zusammenhang stehen, käme bevorzugt der Jubilate-Sonntag des Jahres 1732 (4. Mai) in Betracht. Auf den Seiten 11 und 14 treten für jeweils etwa eine Akkolade zwei Nebenschreiber auf; während sich der erste einer Zuordnung entzieht, handelt es sich bei dem zweiten offenbar um den Leipziger Schreiber Anonymus Vf (NBA IX/3, Nr. 149), der in Bachschen Originalhandschriften in dem Zeitraum 1729/30 bis 1734/35 (mit einer möglicherweise durch den lückenhaften Überlieferungsbefund bedingten Unterbrechung im Jahr 1732) nachgewiesen ist. Die hier auftretende frühere Form des Violinschlüssels von Anonymus Vf (belegt 1731) stützt die Datierung der Kopenhagener Quelle.

Die von dem Thomasalumnus Johann Ludwig Dietel geschriebene Partitur zur Neujahrskantate „In Christo Jesu gilt weder Beschneidung“ (4) aus Telemanns Sizilianischem Jahrgang läßt sich anhand der Schriftformen auf die Zeit um oder nach 1735 datieren; vielleicht gehört sie auch in die Jahre seines Theologiestudiums an der Leipziger Universität (Immatrikulation 5. November 1736). Ein terminus ante quem ist durch seine Ernennung zum Substituten seines Vaters in Falkenhain im Jahre 1741 gegeben.<sup>99</sup> Da Dietel nach dem 1. Januar 1735 nicht mehr als Kopist für Bach nachgewiesen ist, dürfte seine Telemann-Abschrift nach gegenwärtigem Kenntnisstand eher der Musikpflege an der Neukirche unter Carl Gotthelf Gerlach als dem Aufführungsrepertoire Bachs zuzuordnen sein.

Aufgrund der vorstehend angeführten Überlegungen kann mit einiger Sicherheit konstatiert werden, daß die Handschriften (1)–(3) offenbar in die erste Phase des Musikdirektorats von Carl Gotthelf Gerlach an der Leipziger Neukirche gehören. Gerlach wurde am 10. Mai 1729 auf die mit dem Weggang von Georg Balthasar Schott vakant gewordene Stelle berufen und scheint – da er selbst des Komponierens nicht mächtig war – alsbald mit dem Aufbau eines großen Repertoires von Kirchenstücken begonnen zu haben, um die von ihm erwarteten Darbietungen von Figuralmusiken während der Messezeiten und zu

---

<sup>99</sup> Zu Dietels Lebensgeschichte und Schriftentwicklung siehe Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735* (wie Fußnote 56), S. 57–69.

den hohen kirchlichen Festtagen bewältigen zu können. Da Bach Gerlach anscheinend schätzte – er hatte 1728 dessen Dienste als Musiker für seine Aufführungen genutzt,<sup>100</sup> ihn im Februar 1729 zu einem Gastspiel nach Weißenfels mitgenommen<sup>101</sup> und ihn im Mai 1729 dem Stadtrat für die Position an der Neukirche „*recommendiret*“<sup>102</sup> –, ist anzunehmen, daß er Gerlach auch beim Aufbau seiner Musikaliensammlung unterstützte. Eine enge Zusammenarbeit ergab sich in der Folge auch dadurch, daß Bach sich bis mindestens 1736 regelmäßig von Gerlach vertreten ließ, wenn er auf Reisen war.<sup>103</sup>

Daß Bach tatsächlich eigene Kompositionen an Gerlach weitergab, belegen in wünschenswerter Klarheit Abschriften der Kantaten „Herr Gott, dich loben wir“ BWV 16 und „Herr, wie du willst“ BWV 73 sowie des Sanctus in D-Dur BWV 238.<sup>104</sup> Im Blick auf die Beteiligung mehrerer Thomaner an den Kopenhagener Telemann-Abschriften wäre des weiteren zu fragen, ob Bach seinem jüngeren Kollegen eventuell auch Figuralstücke anderer Meister zur Verfügung gestellt haben könnte. Diese Vermutung drängt sich insbesondere bei der von Johann Gottlob Haupt um 1732 kopierten Jubilate-Kantate (1) auf. Da Haupt nach eigenen Angaben dem „berühmten Herrn Capellmeister Bachen in Leipzig bey allen Gelegenheiten *satisfaction* zuthun verspühret“<sup>105</sup> und zudem als Kopist von Aufführungsmaterialien bislang lediglich im Umkreis Bachs nachgewiesen ist, fällt es schwer, sich eine zusätzliche Tätigkeit im Amtsbereich Gerlachs vorzustellen. Könnte es also sein, daß diese Partitur ursprünglich für Bachs Gebrauch im Rahmen der Musikpflege an St. Thomas und St. Nikolai angefertigt wurde und erst später an Gerlach gelangte?<sup>106</sup> Es

<sup>100</sup> Siehe H.-J. Schulze, *Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik*, BJ 1984, S. 45–52, speziell S. 50.

<sup>101</sup> Dok II, Nr. 254.

<sup>102</sup> Dok II, Nr. 261.

<sup>103</sup> Dok II, Nr. 383.

<sup>104</sup> Siehe Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (wie Fußnote 92), S. 106.

<sup>105</sup> Siehe Maul, „*welche ieder Zeit aus den 8 besten Subjectis bestehen muß*“ (wie Fußnote 3), S. 18.

<sup>106</sup> Dem naheliegenden Einwand, das von Haupt für seine Telemann-Abschrift verwendete BISTRITZ-Papier käme in originalen Bach-Quellen nicht vor, wohl aber häufig in Quellen aus dem Bestand der Neukirche, wäre mit dem Hinweis auf einen ähnlichen Befund bei dem Wasserzeichen WELENAV (Weiß 110) zu begegnen, das bei Bach lediglich in den Stimmen zu der 1734 komponierten Choralkantate „In allen meinen Taten“ BWV 97 (*St 64*) auftritt, in Neukirchen-Materialien hingegen regelmäßig zu beobachten ist. Zu den beiden genannten Wasserzeichen siehe R. M. Cammarota, *The Repertoire of Magnificats in Leipzig at the Time of J. S. Bach*, Diss. New York University, 1986, Bd. II, S. 132, 134–136, 146f., 153f., 164 und 169, und Glöcker, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (wie Fußnote 92), *passim*.

bleibt zu hoffen, daß noch weitere aussagekräftige Indizien auftauchen werden, die helfen können, hier mehr Klarheit zu schaffen.

Noch eine weitere Erkenntnis verdanken wir der Handschrift (1): Das in dieser Quelle dokumentierte Stadium von Johann Gottlob Haupts Notenschrift ermöglicht die verblüffende Feststellung, daß von seiner Hand auch eine Abschrift von Präludium und Fuge in a-Moll BWV 543 a in dem Berliner Sammelband *P 803* stammt (siehe Abbildung 14). Da Haupt die spezifische Sonderform des C-Schlüssels offenbar nur kurze Zeit benutzte, muß seine Kopie des Orgelwerks ebenfalls 1732 entstanden sein.

Das Konvolut *P 803* setzt sich, wie Hermann Zietz gezeigt hat, aus zeitlich und inhaltlich höchst unterschiedlichen Bestandteilen zusammen.<sup>107</sup> Manche reichen in die Weimarer Studienzeit von Johann Tobias Krebs bei Johann Gottfried Walther zurück, andere stammen aus dem späten 18. Jahrhundert. Haupts Abschrift von BWV 543 a in Faszikel X ist nach dem vorstehend Gesagten um 1732 anzusetzen. Wie der Wasserzeichenbefund belegt, gehören in den gleichen Zusammenhang noch fünf weitere Stücke. Faszikel XI enthält eine Abschrift der Toccata in C-Dur BWV 564 und Faszikel XIII eine Kopie der Chromatischen Fantasie und Fuge BWV 903, beides geschrieben von Samuel Gottlieb Heder auf dem gleichen Papier wie das für Faszikel X verwendete. In Faszikel XIV findet sich eine Abschrift der Fuge in g-Moll BWV 578, geschrieben von Johann Ludwig Krebs. Das hier benutzte Papier weist das aus zahlreichen Bach-Handschriften bekannte Wasserzeichen „M A“ auf. Es bleibt noch zu klären, ob es sich um dessen „große“ (Weiß 121) oder die „mittlere“ Form (Weiß 122) handelt. Nehmen wir aufgrund der bei Zietz (S. 274) abgebildeten Nachzeichnung an, daß für Faszikel XIV Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 122 verwendet wurde, so läßt sich dieser Befund überzeugend mit den Schriftformen von Krebs in den Originalstimmen der Kantaten „Wer da gläubet und getauft wird“ BWV 37 (*St 100*) und „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172 (*St 23*) verbinden, die Krebs für Aufführungen in der ersten Mai-Hälfte des Jahres 1731 anfertigte. In den gleichen Zusammenhang gehört Krebs' Vervollständigung der von seinem Vater Johann Tobias Krebs begonnenen Abschrift von Toccata und Fuge in F-Dur BWV 540. Die Schriftformen entsprechen denen in drei Stimmensätzen aus der Zeit von Mitte November bis Anfang Dezember 1731,<sup>108</sup> wobei auch eine etwas spätere Entstehungszeit

---

<sup>107</sup> H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlaß“ unter besonderer Berücksichtigung der Chorbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 1.), S. 61–73 und 80–82.

<sup>108</sup> Gemeint sind *St 82* (BWV 36), *St 95* (BWV 70) und *St Thom 140* (BWV 140).

in Betracht zu ziehen ist, da von J. L. Krebs aus der Zeit ab Anfang 1732 keine datierbaren Handschriften bekannt sind.

Der hier beschriebene Komplex der um 1731/32 von drei Alumnen der Thomasschule angefertigten Abschriften repräsentativer Tastenwerke J. S. Bachs wirft zahlreiche Fragen auf, deren Beantwortung derzeit noch nicht einmal ansatzweise möglich ist. Sollte Bach seinen gebagtesten Schülern seine anspruchsvollsten Tastenwerke zugänglich gemacht haben? Und wären diese Abschriften dann als Früchte privater Lektionen anzusehen, in deren Genuß Haupt, Heder und Krebs noch während ihrer Schulzeit kamen? Für die Bewertung dieser Abschriften ist jedenfalls künftig zu berücksichtigen, daß sie in der Thomasschule und damit unmittelbar unter den Augen Bachs entstanden sein müssen. Folgen wir dieser Deutung, so ergäben sich hieraus auch konkrete Anhaltspunkte für die Datierung bestimmter Werkfassungen. Zum Beispiel müßte angenommen werden, daß Bach die frühe Fassung des Präludiums in a-Moll BWV 543a/1 erst nach 1732 in die großräumigere Fassung BWV 543/1 überführt hat. Und auch die Überarbeitung der Chromatischen Fantasie müßte nach 1731 erfolgt sein.

Die verfügbaren Anhaltspunkte erlauben jedoch auch noch eine andere Deutung, die als Möglichkeit wenigstens knapp skizziert werden soll. Uwe Wolf hält es nach eingehenden Lesartenvergleichen für wahrscheinlich, daß Heder seine Abschrift der Chromatischen Fantasie nach der heute ebenfalls in *P 803* eingebundenen Kopie von Johann Tobias Krebs angefertigt hat.<sup>109</sup> Und Johann Ludwig Krebs' Abschrift der Fuge BWV 578 wiederum weist auffällige Ähnlichkeiten mit einer in dem Berliner Konvolut *Mus. ms. 11544* befindlichen Abschrift dieses Werks von der Hand Johann Gottfried Voglers auf.<sup>110</sup> Da Vogler und Johann Tobias Krebs über viele Jahre hinweg engen Kontakt pflegten,<sup>111</sup> wäre auch hier als gemeinsame Vorlage eine heute verschollene Abschrift des älteren Krebs denkbar. Das gleiche könnte auch auf Haupt's Kopie der frühen Fassung von BWV 543 zutreffen.

Anknüpfend an diese Überlegungen wäre zu fragen, ob Bach in späteren Jahren einige seiner großen Orgel- und Cembalo-Werke möglicherweise – wie es später auch sein Sohn Carl Philipp Emanuel mit ausgewählten Kompositionen

<sup>109</sup> Siehe NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolff, 2000), S. 120 (Quelle B 1 und B 2) und 145.

<sup>110</sup> Siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 83, 94f., 538 und 542–544 (Quelle B 58 und B 92).

<sup>111</sup> Siehe P. Wollny, *Vom „apparat der auserlefensten kirchen Stücke“ zum „Vorrath an Musicalien, von J. S. Bach und andern berühmten Musicis“ – Quellenkundliche Ermittlungen zur frühen Thüringer Bach-Überlieferung und zu einigen Weimarer Schülern und Kollegen Bachs*, BJ 2015, S. 99–154, speziell S. 113, 116 und 150–154.

tat – als „Paradörs“ für den eigenen Vortrag zurückbehielt.<sup>112</sup> Haupt, Heder und J. L. Krebs hätten dann Zugang zu diesem Repertoire lediglich auf dem Umweg über den Quellenbesitz von Johann Tobias Krebs erhalten, der in seinen frühen Jahren (um 1714–1717) offenbar noch ungehindert die Werke seines Lehrmeisters Bach abschreiben durfte.

In Anbetracht der überaus großen Verluste von Autographen im Bereich von Bachs Orgelmusik wäre allerdings auch denkbar, daß selbst Bach um 1730 gar nicht mehr alle Tastenwerke aus seiner Weimarer Zeit besaß. Seine Arretierung am 6. November 1717 „wegen seiner Halbstarrigen Bezeügung v. zu erzwingenden *dimission*“<sup>113</sup> und seine vier Wochen später erfolgte Entlassung aus den Diensten des Weimarer Herzogs „mit angezeigter Unnade“ könnten bedingt haben, daß ihm diejenigen Musikalien, die zu diesem Zeitpunkt noch auf der Orgelpult in der Weimarer Schloßkapelle lagen, nicht mehr zugänglich waren.<sup>114</sup> Vielleicht gehörten hierzu auch die vermutlich in Weimar komponierten Orgelwerke BWV 543a und BWV 578, kaum aber die wohl später entstandene Chromatische Fantasie BWV 903. Im Fall der Toccata BWV 540 deutet die Vervollständigung der Abschrift von Johann Ludwig Krebs in Leipzig eher auf die Vermittlung einer neuen Vorlage durch Bach. Für unser Verständnis der komplexen Überlieferungsgeschichte von Bachs Tastenmusik ergeben sich hier neue Anhaltspunkte und Fragen, die zu gegebener Zeit weiter zu verfolgen sein werden.

---

<sup>112</sup> Vgl. CPEB Briefe II, Nr. 469 (S. 1010).

<sup>113</sup> Dok II, Nr. 84.

<sup>114</sup> Siehe *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel. Faksimile, Übertragung und Kommentar*, hrsg. von M. Maul und P. Wollny, Kassel 2007 (Faksimilereihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Neue Folge, Bd. III; zugleich Documenta Musicologica, Bd. II/39), S. XI.









*Tenor.*

26.  
 Es ist das Heil uns kommen her — — — — —  
 Nun Quade laud — — — — —  
 16.  
 zu Dank sei — — — — —  
 zu singen nicht singen nicht singen zu singen nicht  
 sein  
 des Heilighen Geistes Geistes an — — — — —  
 dem Geiste  
 an  
 der Heilighen Geistes  
 alle gesung genig die alle mit gesung  
 Es ist das Heil  
 werden nicht der Heil werden zu ist der Heil der Heil  
 23. Aria  
 — — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —  
 766

Abbildung 4

J. S. Bach, Kantate „Es ist das Heil uns kommen her“ BWV 9;  
 Stimme *Tenor*, geschrieben von G. T. Krauß. – D-LEB, *St Thom 9*.

No. . . .  
 XXII . . . .  
 Ego Henricus Guilielmus Lu-  
 dovicus, natus Anno M. DCC. XI.  
 a. d. 21. Febr. Lipsiae, patre  
 Guilielmo Ludovico, Sartore, re-  
 ceptus sum in Contubernium Tho-  
 manum, Anno M. DCC. XXIV. a. d. 19.  
 Septembris. Patrone, Praenobilissi-  
 mo, Amplissimo, nec non Potissi-  
 mo, Domino, Gotofredo, Conrado  
 Lehmanno, Aedili Lipsiensi et  
 hujus Scholae tum Antistite,  
 pollicitus tum reliqua in formu-  
 la obligationis expressa, tum man-  
 datum me in Contubernio anno  
 VIII. adscriptus tum sui Classi  
 IV. haec autem scripsi. d. 21. Nov.  
 Anno M. D. CC. XXX.  
 Dimissus, quod dicitur alere hominem in-  
 consuetum Doret 1792 autem no.

Abbildung 5

Eintrag von H. W. Ludewig (21. November 1730),  
 in: *Album Alumnorum Thomanorum*, fol. 12 v.





85  
19

Ego Christophorus Frideticus Meißner, Noni  
 rus, natus 1719. III Noni Novembri: Jen-  
 eucopetiae, patrem habui, Georgium  
 Christianum Meißnerum Illustrissimi  
 Principis Jenepetiae Tubicinem belli  
 aulae, & Amplissimi hujus urbis  
 Senatûs auctoritatem Alumnatum  
 Thomanum 1729 Offis Junij d: recep-  
 tus, tum ad huc inter ipsa Obli-  
 gationis formula polliciturum,  
 tum ad huc inter VIII annos à Mufis  
 nostris hanc discessurum profiteor.  
 Locus tunc mihi in quarta Classe  
 assignabatur. Sabam XI. Cal: Decembri:  
 MDCXXX.

Consilium abeundi ob ignem et furorem  
 inexculpabilem illi datum: discessit.  
 a. d. de h. m. 1730. 11. 11.

Abbildung 7

Eintrag von C. F. Meißner (11. Dezember 1730),  
 in: *Album Alumnorum Thomanorum*, fol. 29r.

Andante

Pastorale ad libitum  
obbligata con tutto  
il Concerto Grosso.

Segue Tardo!

Abbildung 8

P. A. Locatelli, Concerto grosso in f-Moll; Stimme Viola Concerto Grosso. 1mo.,  
geschrieben von C. F. Meißner. – D-LEB, Go.S. 4.

48r III  
93  
87

Ego Johannes Georgius Heinrich, natus sum Mar-  
 tis die 17<sup>to</sup> 21<sup>to</sup> die, patre Georgio Heinrich  
 p<sup>re</sup>posito. In contubernium hoc Thomanum recep-  
 tus sum die 10 Junii 1734 et quidem patrocinio  
 amplissimi Senatus, pollicitus tum reliqua in for-  
 mula obligationis expressa, tum mansurum me in  
 contubernio annos VI. adscriptus tum eram Classi IV.  
 et hoc scripti die 10 Junii. Anno 1734.

In Lipsia 1740. paucis in literis proventus

Abbildung 9

Eintrag von J. G. Heinrich (10. Juni 1734),  
 in: *Album Alumnorum Thomanorum*, fol. 48r.

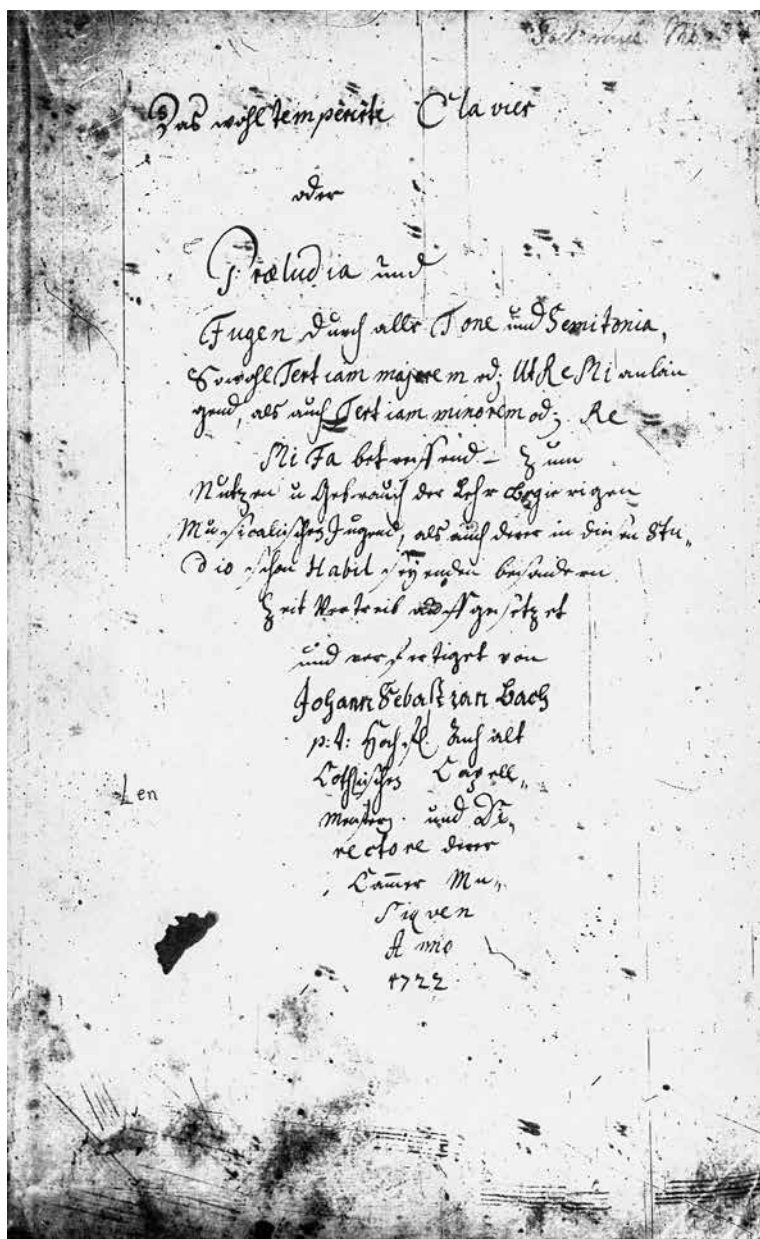


Abbildung 10

J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier I; Titelseite, geschrieben von J. G. Heinrich.  
 – D-LEM, Poel. mus. Ms. 34.



V. 103  
53

Ego Johannes Wilhelmus  
 Machts nat. Posla in thū.  
 ringia Anno 1724 Patre  
 Johanne Christophoro Machts  
 Musico. Receptus sum in  
 Contubernium Thomanum d.  
 31. Maj. 1735 et quidem Pa.  
 trocinis Amplissimi Senatus,  
 pollicitus tum reliqua in  
 forma obligationis expressa  
 tum mansurum me in conta.  
 bernis annos VI. Ad scriptus,  
 tum eam classi quarta, et haec  
 scripsi die 31. Maj. 1735.

A. p. p. a. 1746. iuvenis egregia  
 in musica artis et liberalium  
 scientia

Abbildung 11

Eintrag von J. W. Machts (31. Mai 1735),  
 in: *Album Alumnorum Thomanorum*, fol. 53r.





Abbildung 12

J. S. Bach, Oster-Oratorium BWV 249;

Stimme *Violino I* (Dublette), S. 5, geschrieben von J. W. Machts. – D-B, St 355.

*Ach Gott wie manches Herzeleid* 2 Hautb. 2 F. 2 Viol. *Sublime*

*troni: concord:*

*uffgottinacht so zu laut* *so gut mir zu dir zu sein*

*Schwachheit thut dir schal* *du ist zu dir zu werden, voll*

*ottor: rite*

*trivace*

*trivace*

mn 2405.1981

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title 'Ach Gott wie manches Herzeleid' is written in cursive, followed by the instrumentation '2 Hautb. 2 F. 2 Viol.' and the tempo marking 'Sublime'. Below the title, there are several systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics 'uffgottinacht so zu laut' and 'so gut mir zu dir zu sein'. The second system includes a vocal line with lyrics 'Schwachheit thut dir schal' and 'du ist zu dir zu werden, voll'. The third system is a flute part marked 'ottor: rite' and 'trivace'. The fourth system is a bass line marked 'trivace'. At the bottom left, there is a library stamp 'mn 2405.1981' and a circular seal.

Abbildung 13

G. P. Telemann, Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ TWVW 1:19;  
Abschrift von J. G. Haupt, S. 1. – DK-Kk, mu 9408.1981.



Abbildung 14

J. S. Bach, Präludium und Fuge in a-Moll BWV 543a;  
Abschrift von J. G. Haupt. – D-B, P 803, Fasz. X (S. 126).