

# Die Berliner Notenkopisten Johann Gottfried Siebe und Johann Nicolaus Schober und ihre Bach-Abschriften

Von Bernd Koska (Leipzig)

Trotz zahlreicher Schreiberidentifizierungen in den letzten Jahren ist es noch immer kaum möglich, den großen Bestand an handschriftlich überlieferten Kompositionen des 18. Jahrhunderts in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz mit ihren verschiedenen Sammlungsteilen zu überblicken. Nach wie vor sind viele Kopisten und ihre Arbeiten nicht näher zuzuordnen. Was die Bach-Abschriften betrifft, so bestand das Anliegen der an die *Neue Bach-Ausgabe* angebundnen Schreiberforschung in der Vergangenheit hauptsächlich darin, den Quellenwert der Handschriften zu bestimmen und die Entstehungsgeschichte der Kompositionen aufzuklären. Daneben ist seit längerem aber auch ein eher sozialhistorisch motiviertes Interesse spürbar, das sich auf die Kopien selbst richtet und die Zusammenhänge ihrer Entstehung, ihren Platz im Musikleben des 18. Jahrhunderts und ihre Überlieferung thematisiert.

Der vorliegende Beitrag<sup>1</sup> wendet sich mit Johann Gottfried Siebe und Johann Nicolaus Schober zwei lange Zeit nur anonym erfaßten Schreibern zu, die im Berliner Musikleben des mittleren und späten 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielten. Von ihnen sind jeweils etwa 150 Notenhandschriften mit Werken verschiedener Komponisten erhalten geblieben, die sich heute vorrangig in der Staatsbibliothek zu Berlin, zu einem geringeren Teil aber auch in anderen in- und ausländischen Bibliotheken befinden.<sup>2</sup> Die Quellen sind über die

---

<sup>1</sup> Die diesem Beitrag zugrundeliegenden Forschungen konnten dank der Förderung durch die Fritz Thyssen Stiftung, Köln, durchgeführt werden. Angeregt wurde die Beschäftigung mit dem Kopisten Schober durch Andrew Talle, in dessen Neuedition von Bachs Cellosuiten einige Ergebnisse dieser Untersuchung bereits eingeflossen sind; siehe NBA<sup>rev</sup> 4 (2016), S. XI.

<sup>2</sup> Die Ermittlung der relevanten Handschriften erfolgte auf Grundlage der folgenden Hilfsmittel: RISM A/II; die Datenbank Bach digital ([www.bach-digital.de](http://www.bach-digital.de)); T. Schwinger, *Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2006 (ortus studien. 3.); C. Henzel, *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV)*, Bd. 1: Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun, Beeskow 2006 (ortus studien. 1.); ders., *Berliner Klassik. Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert*, Beeskow 2009 (ortus studien. 6.); handschriftliche Notizen von Peter Wollny (Leipzig); die in Fußnote 3 genannten Katalogpublikationen. Signaturen in diesem Artikel beziehen sich auf D-B, sofern nicht anders angegeben.

verschiedenen historischen Berliner Sammlungen verstreut, wobei sich bei dem Kopisten Johann Gottfried Siebe eine Konzentration im Bestand der Sing-Akademie erkennen läßt, bei Johann Nicolaus Schober hingegen in den Beständen der Amalien-Bibliothek und der Königlichen Hausbibliothek. Während Siebe überwiegend Werke von seinerzeit ranghohen Musikern der friederizianischen Ära – Graun, Hasse, Agricola – kopierte, zeigt sich bei Schober ein breiteres Spektrum, das von Palestrina über Händel und Graun bis hin zu Mozart reicht. Daneben liegen von beiden Schreibern zahlreiche Abschriften von Werken Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bachs vor, die es im folgenden in ihren historischen Zusammenhang einzuordnen gilt.

### Johann Gottfried Siebe

Die von diesem Schreiber angefertigten Notenmanuskripte wurden in den älteren Katalogpublikationen zu den Beständen der Berliner Staatsbibliothek unter den Anonyma-Siglen „J. Christoph Bach I“ und „J. A. Hasse II“ verzeichnet oder Johann Friedrich Agricola zugeschrieben.<sup>3</sup> Alfred Dürr erkannte jedoch 1970, daß es sich trotz einiger Ähnlichkeiten mit der Schrift Agricolas um einen anderen, damals noch nicht identifizierten Kopisten handelt.<sup>4</sup> Der Name Siebe tauchte zuerst 1997 im Quantz-Werkverzeichnis von Horst Augsbach auf, allerdings mit der Zuordnung zu eindeutig nicht von seiner Hand stammenden Abschriften.<sup>5</sup> Wenig später konnte Christoph Henzel „Siebe“ die Vornamensinitialen „J. G.“ hinzufügen und ihn als einen der wichtigsten Graun-Kopisten ausmachen. Henzel ließ zur Untermauerung der Zuschreibung aber neben authentischen Dokumenten auch solche abbilden, die ebenfalls nicht von Siebe herrühren oder zumindest nicht seine typischen Schriftmerkmale aufweisen.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> TBSt 2/3, S. 133; E. R. Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek: Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, 8.), S. 334 und 337; siehe auch E. R. Wutta, *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek. Mit zahlreichen Abbildungen von Handschriften nebst Briefen der Anna Amalia von Preußen (1723–1787)*, Tutzing 1989, S. 61 f.

<sup>4</sup> A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, BJ 1970, S. 44–65, speziell S. 59–61.

<sup>5</sup> H. Augsbach, *Johann Joachim Quantz. Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV)*, Stuttgart 1997, S. XX und 252. Siebes Handschrift ist in den dort angeführten Quellen *Mus.ms. 6650* und *Am.B. 458* nicht festzustellen.

<sup>6</sup> GraunWV (2006), S. XII, mit Verweis auf Henzels Rostocker Habilitationsschrift von 2001 (*Berliner Klassik*; gedruckt 2009, siehe Fußnote 2), dort zu Siebe speziell

Angesichts dieser verworrenen Forschungsgeschichte ist eine kleinschrittige Neusichtung der Originaldokumente unabdingbar. Zum ersten Mal ist der „Copist Siebe“ im Januar 1744 in den Schatullrechnungen Friedrichs des Großen nachweisbar, und er taucht dort noch bis 1753 gelegentlich auf. Die in den Schatullrechnungen verbuchten Zahlungen beziehen sich wohl durchweg auf (Teil-)Abschriften von Opern Carl Heinrich Grauns, die der König vermutlich an auswärtige Fürstenhäuser verschenkte.

Januar 1744: „dem Copisten Siebe L. Q.“, 16 Reichstaler  
(Uraufführung von Grauns *Artaserse* am 2. 12. 1743; von *Catone in Utica* am 6. 1. 1744)

Februar 1745: „an dem Copisten Siebe Lauth 2. Quittungen“, 28 Reichstaler  
(*Alessandro e Poro*, 21. 12. 1744; *Lucio Papirio*, 28. 12. 1744)

Februar 1746: „an dem Copisten Siebe vor Arien L. Q.“, 22 Reichstaler  
(*Adriano in Siria*, 7. 1. 1746; *Demofonte*, 4. 2. 1746)

Januar 1749: „an Copisten Siebe für Musicalia und Pappier L. R u. Q.“, 86 Reichstaler 1 Groschen; „an Braunsberg für Pappier L. R und Q. vom Siebe“, 12 Reichstaler 4 Groschen  
(*Ifigenia in Aulide*, 13. 12. 1748)

Juni 1749: „an dem Siebe für die opera Iphigenia, welche er abgeschrieben, so nach Bareuth gekommen, laut attest von H. Bar. v. Schweertz L. Q.“, 35 Reichstaler  
(*Ifigenia in Aulide*, 13. 12. 1748)

Mai/Juni 1753: „an Sieben die Opera Sylla zu copiren L Q“, 21 Reichstaler 12 Groschen  
(*Silla*, 27. 3. 1753)<sup>7</sup>

---

S. 80–100. Die fraglichen Abbildungen finden sich im GraunWV, Bd. 2, S. 156 (aus D-DI, *Mus.* 2953-F-12) sowie in *Berliner Klassik*, S. 82 (Rechnung vom 19. 8. 1752, bei *KHM* 6832; Text der Rechnung einschließlich des Namenszugs „JGSiebe“, tatsächlich wohl von dem Kopisten Gebhardt; Attest von C. H. Graun; Quittung von einem dritten, unbekanntem Schreiber) und S. 93 f. (aus D-DI, *Mus.* 2953-F-2a und -22). Auch die Abbildung bei Schwinger (wie Fußnote 2), S. 359 (aus *Slg. Thulemeier* 16), zeigt nicht Siebes Handschrift; zu Siebe (nach Henzel) vgl. ebenda, S. 400 und 467.

<sup>7</sup> Die Schatullrechnungen werden aufbewahrt im Geheimen Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz Berlin (künftig: D-Bga), *BPH, Rep. 47, Nr. 897–906*, und sind durch eine digitale Edition erschlossen (<http://quellen.perspectivia.net/bestaende/spsg-schatullrechnungen>). Uraufführungsdaten der Opern Grauns nach GraunWV. Die Zuordnung möglicherweise (in Bibliotheken außerhalb Berlins) erhaltener Handschriften zu den Rechnungseinträgen steht noch aus. Außerdem war Siebe 1744

Laut den Rechnungen der königlich-preußischen Hofkapelle war Siebe dort von 1750 bis 1776 als „Notist“ angestellt; möglicherweise diente er daneben auch als Souffleur bei den Opernaufführungen.<sup>8</sup> Bekannt sind zudem einige separate Rechnungen für Kopierarbeiten und entsprechende Quittungen, die jedoch nicht alle von Siebe selbst geschrieben wurden. Unzweifelhaft eigenhändig sind eine Quittung vom 30. März 1772 über die Entlohnung für das Abschreiben von Agricolas Oper *Oreste e Pylade* (mit einem Attest des Komponisten, siehe Abbildung 1), eine Rechnung vom 21. Juli 1775 über ausgeschriebene Stimmen zu Hasses Oper *Partenope* sowie eine weitere Rechnung vom 22. Juli 1773 die Teilabschrift von Hasses *L'Eroe cinese* betreffend (siehe Abbildung 2).<sup>9</sup> Allein das letztgenannte Dokument läßt sich eindeutig mit einem erhaltenen Notenmanuskript in Verbindung bringen: Die für die Potsdamer Wiederaufführung von 1773 nötig gewordenen und in Rechnung gestellten „7 transponierte[n] Arien in der Partitur“ sind offenbar genau jene, die nachträglich in die im übrigen von einem anderen Schreiber stammende dreibändige Opernpartitur *SA 1090* eingefügt worden sind.<sup>10</sup> Damit ist sowohl die Text- als auch die Notenschrift des Schreibers hinreichend belegt. Seine Identität kann nun anhand des Begräbniseintrags weiter aufgeklärt werden, der im Kirchenbuch der Friedrichswerderschen Kirche zu Berlin ermittelt wurde: „H. Johann Gottfried Siebe, Nothen Coppist in dem Königl.

---

wahrscheinlich auch für Prinzessin Anna Amalia tätig: „Dem Copisten Siewée Vor die Oper von Cato abzuschreiben für die Prinzeßinn Amalie Königl. Hoheit“, zu beziehen auf C. H. Grauns *Catone in Utica* (Uraufführung am 6. 1. 1744); siehe Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 81.

<sup>8</sup> D-Bga, *I. HA, Rep. 36, Nr. 2449–2480* (Jahrgänge Trinitatis 1750/51–1775/76). Die separate Besoldung für den „Souffleur Siebe“ erfolgte genau in demselben Zeitraum. Der Annahme, daß es sich hier um dieselbe Person handelt, widerspricht allerdings der Schriftbefund einer Quittung des Souffleurs (D-Bga, *I. HA, Rep. 36, Nr. 2666, Korrespondenzen, Anschläge und Rechnungen betr. die bei dem Karneval 1768/69 aufgeführten Opern, Operetten und Redouten.*): Die Handschrift wirkt hier sehr ungelenken und unterscheidet sich wesentlich von den sonstigen Belegen für den Notisten Siebe.

<sup>9</sup> D-Bga, *I. HA, Rep. 36, Nr. 2672 (Rechnung betr. die Aufführung der Oper Oreste e Pylade im März 1772.)*, unfoliiert; ebenda, *Nr. 2676 (Rechnungen betr. die im Juli 1775 im Neuen Palais aufgeführten Opern und Comödien.)*, unfoliiert; ebenda, *Nr. 2673 (Rechnungen betr. die aus Anlaß der Anwesenheit der Prinzessin von Oranien aufgeführten Opern und Komödien. Juli 1773)*, unfoliiert. Nicht von Siebe geschrieben sind die Dokumente vom 19. 8. 1752 (wie Fußnote 6) und von 1768/69 (wie Fußnote 8) sowie die Quittung zu der genannten Rechnung vom 21. 7. 1775 (ebenfalls in D-Bga, *I. HA, Rep. 36, Nr. 2676*); vgl. dagegen Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 80.

<sup>10</sup> Bd. 1: fol. 25r–28r, 31r–33v, 63r–66v; Bd. 2: fol. 5r–8r, 44r–46v; Bd. 3: fol. 6r bis 9r, 21r–23v.

Opern Hause, den 26.<sup>ten</sup> Janv. [1776] Abend um 9. Uhr an Schlagfluß gestorben Alt. 58. Jahr“.<sup>11</sup>

Diesen Informationen zufolge wurde Siebe also um 1718 geboren, wobei seine Herkunft, seine Jugendzeit und seine musikalische Ausbildung im Dunkeln bleiben. Ab spätestens 1744 betätigte er sich als professioneller Notenschreiber für den preußischen Hof und könnte bereits zu dieser frühen Zeit einer der beiden fest angestellten, in den entsprechenden Rechnungen nicht namentlich genannten „Notisten“ der Hofkapelle gewesen sein. Als solcher ist Siebe erst ab 1750 belegt und wurde offenbar vorrangig für Belange der 1742 eröffneten Hofoper herangezogen. Nach 26 (oder mehr) Dienstjahren starb Siebe am 26. Januar 1776 in Berlin.

Versucht man, ausgehend von der für Siebe gesicherten Abschrift von Arien aus Hasses *L'Eroe cinese*, durch Vergleich mit anderen ihm zugeschriebenen Quellen veränderliche Merkmale seiner Notenschrift zu ermitteln, so ergibt sich folgender Befund: Während Violin- und Baßschlüssel stets gleich bleiben, treten verschiedene Formen des C-Schlüssels auf; zudem sind die abwärts gerichteten Halbenoten innerhalb einer Handschrift meist entweder rechts oder links kaudiert. Eine zeitliche Einordnung der Charakteristika ist nicht ganz einfach, da sich nur wenige Abschriften sicher datieren lassen. Brauchbare Anhaltspunkte liefern aber die Erst- und Wiederaufführungsdaten der Opern, denen die abgeschrieben Stücke entstammen.

Bei der Berücksichtigung dieser Daten fällt auf, daß eine wechselnde Kaudierung der Halbenoten nur bei denjenigen Opern auftritt, die in den 1770er Jahren in Berlin beziehungsweise Potsdam wiederaufgeführt wurden:

Carl Heinrich Graun, *Britannico* (Wiederaufführung 1771/72; SA 1543)

derselbe, *Semiramide* (1774/75; SA 1547)

derselbe, *L'Europa galante* (1774/75; SA 1538 und SA 1539)

Johann Adolph Hasse, *L'Eroe cinese* (1773; SA 1090)

derselbe, *Parthenope* (1775; Mus. ms. 9578)

derselbe, *Attilio Regolo* (1776; Mus. ms. 9555/1).<sup>12</sup>

Hier verwendet Siebe innerhalb einer Abschrift, ja selbst innerhalb eines Taktes rechts und links kaudierte Halbenoten gleichberechtigt nebeneinander. In seinen übrigen Kopien hingegen tritt (sofern Halbenoten in größerer Zahl vorkommen) entweder die eine oder die andere Form mit eiserner Konsequenz

<sup>11</sup> Evangelisches Landeskirchliches Archiv in Berlin, *Kirchenbuch lutherische Gemeinde Friedrichswerder (Berlin-Stadt I), Bestattungen 1767–1792*, S. 133.

<sup>12</sup> Aufführungsdaten nach der Übersicht bei Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 108–113.

auf. Somit kann die schwankende Kaudierung als Merkmal der spätesten Handschriften Siebes gelten und die durchgängige Verwendung der einen oder der anderen Schreibweise als Indiz zur Unterscheidung verschiedener Schriftstadien herangezogen werden.<sup>13</sup>

Was den C-Schlüssel betrifft, so lassen sich zwei Hauptformen ausmachen. Die eine ist gekennzeichnet durch drei nach rechts aufwärts gerichtete Anstriche (das früher entscheidende Merkmal für den Schreiber „J. Christoph Bach I“; im folgenden verkürzt: „3auf“, siehe Abbildung 3), bei der anderen gibt es lediglich zwei Striche, die zudem abwärts geneigt sind („J. A. Hasse II“, „2ab“, siehe Abbildung 5). Die zeitliche Einordnung der erstgenannten Schlüsselform wird ermöglicht durch eine Gruppe von Partiturnachschriften der Sinfonien aus zwischen 1748 und 1755 uraufgeführten Graun-Opern im Bestand der Dresdner Hofkapelle.<sup>14</sup> Da sich hier mehrere autographe Zusätze des 1755 verstorbenen Johann Georg Pisendel finden, hat Siebe die Quellen tatsächlich in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Entstehung der Werke geschrieben. Zudem erscheint die Form „3auf“ in drei Partituren von Graun-Opern, die Siebe gemeinsam mit dem 1759 verstorbenen Komponisten offenbar im Zusammenhang mit den Uraufführungen (1749, 1755, 1756) angefertigt hat,<sup>15</sup> sowie letztmalig in Siebes Partitur von Grauns 1757 komponiertem *Te Deum* (mit autographe Titelseite).<sup>16</sup>

Die zweite Gestalt des C-Schlüssels („2ab“) tritt hingegen in Abschriften von Graun-Opern auf, die offenbar mit den Wiederaufnahmen der Werke in den 1760er und 70er Jahren zusammenhängen.<sup>17</sup> Auch in Siebes Kopien von Einzelnummern aus den 1765, 1767 und 1772 uraufgeführten Opern *Agricolas*<sup>18</sup> sowie bei den Hasse-Abschriften<sup>19</sup> aus derselben Zeit ist diese

<sup>13</sup> Vgl. die teils abweichende Einschätzung von Siebes Handschrift durch Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 81 und 96 f.

<sup>14</sup> D-Dl, *Mus.* 2953-F-1a, -5a, -6a, -7a, -8, -8a, -14, -15, -17, -20, -21, -23 und *Mus.* 2953-N-4; vgl. Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 91 f. (dort auch einige Siebe fälschlich zugewiesene Quellen aufgeführt).

<sup>15</sup> *Mus. ms.* 8223, *Mus. ms.* 8232/1 und *Mus. ms.* 8234/2; vgl. Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 68–70.

<sup>16</sup> *Am.B.* 176.

<sup>17</sup> SA 1005, SA 1006 (3), SA 1028a (3), SA 1302, SA 1525, SA 1529, SA 1533, SA 1537–1540, SA 1541 (1), SA 1542, SA 1543, SA 1545, SA 1547, SA 1596 (12), SA 1600.

<sup>18</sup> *Achille in Sciro*: SA 1006 (1), SA 1366, SA 1544, SA 1596 (8); *Amor e Psiche*: SA 1006 (2), SA 1528, SA 1530; *Oreste e Pilade*: P 1004.

<sup>19</sup> *Am.B.* 306, *Am.B.* 310, *Am.B.* 488; *Mus. ms.* 9555/1, *Mus. ms.* 9566/1, *Mus. ms.* 9578; SA 1003, SA 1067, SA 1090, SA 1106, SA 1335, SA 1527, SA 1531, SA 1534.

Schlüsselform anzutreffen. Mit Hilfe dieser Datierungen können nunmehr zwei Schriftstadien Siebes deutlich voneinander unterschieden werden:<sup>20</sup>

Frühes Schriftstadium, belegt 1748–1757:

C-Schlüssel in der Form „3auf“, Halbenoten abwärts rechts kaudiert

Spätes Schriftstadium, belegt 1764–1776:

C-Schlüssel in der Form „2ab“, Halbenoten abwärts links kaudiert (ab ca. 1772: wechselnd links und rechts)

Siebes durchweg undatierte Bach-Abschriften in dieses Schema einzufügen, ist nicht ohne Kompromisse möglich. Einige Quellen weisen zwar die Merkmale des späten Schriftstadiums in reiner Form auf, in anderen jedoch zeigt sich etwa die Schlüsselform „3auf“ in der sonst unüblichen Kombination mit links gehaltenen Halben; und schließlich treten auch untypische C-Schlüssel mit drei eher horizontal oder gar abwärts gerichteten Anstrichen auf (siehe Abbildung 4).

Die durch diese Besonderheiten hervorgerufenen Bedenken lassen sich auflösen, wenn man ein mittleres Stadium annimmt, in dem Siebes Notenformen sich allmählich gewandelt haben. Es ist wohl von einer organischen Metamorphose auszugehen, bei der zunächst der Notenhals bei Halben von rechts nach links gerutscht ist; sodann dürften sich die drei aufwärts gerichteten Anstriche des C-Schlüssels immer mehr abwärts geneigt haben, bevor sie schließlich von drei auf zwei reduziert wurden. Basierend auf dieser Annahme lassen sich Siebes Handschriften aus der Übergangsphase in die folgende relative chronologische Ordnung bringen:

*Abschriften von J. G. Siebes, ca. 1758–1763*

C-Schlüssel „3auf“, Halbenoten links kaudiert:

- anonymes Kantatenfragment, *SA 1305*
- Johann Christoph Bach, Geistliches Konzert „Es erhob sich ein Streit“ (Partitur), *Am.B. 91*
- Johann Sebastian Bach, Viertes Brandenburgisches Konzert BWV 1049 (Partitur), *SA 2799 (12)*
- J. S. Bach, Fünftes Brandenburgisches Konzert BWV 1050 (Partitur), *P 262*<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Vgl. die chronologische Aufstellung von Siebes Graun-Abschriften bei Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 98–100. Problematisch daran erscheinen insbesondere die Schriftstadien „[a]“ (vor ca. 1748; mit Violin- und C-Schlüsseln, die fundamental von den später für Siebe belegten Formen abweichen) und „e“ (ab ca. 1770; die einzige diese Phase vertretende Quelle *Am.B. 225* wird auch dem Stadium „d“ zugeordnet).

<sup>21</sup> Hier kommt auch der C-Schlüssel „2ab“ vor, und zwar durchgängig im dritten Satz sowie ein einziges Mal im ersten Satz (fol. 9 v; im zweiten Satz werden keine

- Francesco Bartolomeo Conti, Fuge f-Moll (Partitur), *Am.B.* 486
- Carl Heinrich Graun, Arie aus *Demofonte* (nur Streicherstimmen), *SA* 1358
- C. H. Graun, Arie aus *Demofonte* (nur Kombinationsstimme Sopran/Continuo), *SA* 1522 (15)
- C. H. Graun, Ouverture aus *Die in ihrer Unschuld siegende Sinilde* (Partitur), *SA* 3102 (1)
- Johann Joachim Quantz, Sonate e-Moll QV 2:21 (Stimmen), *Slg. Thulemeier* 178

C-Schlüssel „3gerade“ bis „3ab“, Halbenoten links kaudiert:

- Carl Philipp Emanuel Bach, Cembalokonzert g-Moll Wq 6 (Stimmen), *Slg. Thulemeier* 19
- J. S. Bach, Orgeltrios BWV 525–530, *Am.B.* 51a
- J. S. Bach, Orgelpräliminarien und -fugen BWV 543–548, *Am.B.* 60
- Christoph Nichelmann, Cembalokonzert G-Dur (Stimmen), *Slg. Thulemeier* 240
- J. J. Quantz, Sonate Es-Dur QV 2:18 (Stimmen), *Slg. Thulemeier* 179
- J. J. Quantz, Sonate G-Dur QV 2:28 (Stimmen), *Slg. Thulemeier* 180
- J. J. Quantz, Sonate g-Moll QV 2:35 (Stimmen), *Slg. Thulemeier* 181
- J. J. Quantz, Sonate D-Dur QV 2:14 (Stimmen), *Slg. Thulemeier* 182

C-Schlüssel „2ab“, Halbenoten links kaudiert:

- J. S. Bach, Fuge aus der *Kunst der Fuge* BWV 1080/18, *Am.B.* 81
- J. S. Bach, Zweites Brandenburgisches Konzert BWV 1047 (Partitur), *P* 256
- J. S. Bach, Drittes Brandenburgisches Konzert BWV 1048 (Partitur), *P* 258
- Johann Joseph Fux, Messe a-Moll (Partitur), *Am.B.* 563

Hinsichtlich des Repertoires unterscheiden sich diese Quellen fundamental von Siebes sonstigen bekannten Abschriften. Während er in seinem frühen und auch seinem späten Schriftstadium fast ausschließlich Werke kopierte, die in der Berliner Hofoper erklingen sind – nämlich von C. H. Graun, Hasse und Agricola –, sind es hier überwiegend Stücke von Komponisten, die nicht an der Opernproduktion beteiligt beziehungsweise zum Zeitpunkt der Kopie bereits verstorben waren. Da diese Phase in die Jahre um 1760 zu datieren ist, liegt der Zusammenhang mit dem Siebenjährigen Krieg auf der Hand: Während des Krieges, von 1757 bis 1763, war der Betrieb der Berliner Hofoper eingestellt und somit auch Siebe seines angestammten Tätigkeitsfeldes beraubt, so daß er offenbar auf andere Bereiche auswich.<sup>22</sup> Es erscheint daher gerechtfertigt, auch jene Abschriften in der Zeit des Siebenjährigen

---

C-Schlüssel verwendet). Da beide Schlüsselformen in jeweils reifer Ausprägung erscheinen, ist wohl tatsächlich von einem Entstehungsprozeß in zwei getrennten (jedoch nur wenige Jahre auseinanderliegenden) Phasen auszugehen. Vgl. Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 81; zum besonderen Überlieferungsweg dieser Quelle siehe weiter unten.

<sup>22</sup> In den Rechnungen der Hofkapelle (wie Fußnote 8) ist Siebes Besoldung während des Siebenjährigen Krieges gleichwohl unverändert verbucht.



Krieges anzusiedeln, die zwar bereits die Charakteristika des späten Stadiums aufweisen, jedoch keine Opernmusik enthalten (in obiger Liste die letzte Gruppe); die entsprechenden Schriftmerkmale können ohne weiteres bereits geraume Zeit vor 1764 ausgeprägt gewesen sein.

Die Entstehungshintergründe der Quellen außerhalb der Hofoper können ausgehend von ihren verschiedenen Provenienzen erhellt werden. Die Siebe-Abschriften in der Amalien-Bibliothek enthalten, dem allgemeinen Sammlungsprofil entsprechend, kontrapunktische Musik von älteren Meistern. Auftraggeber dürfte in allen Fällen Johann Philipp Kirnberger gewesen sein, der seit 1758 für den Aufbau von Anna Amalias Musiksammlung verantwortlich war. Kirnbergers Schriftzüge sind in *Am.B. 486* zu erkennen, wo er den Namen des Komponisten Conti ergänzt hat, sowie in *Am.B. 51a* und *Am.B. 60*, wo er das Einbandetikett beschriftete. Andere, in sich aber einheitliche Einbände und Etiketten besitzt die Quellengruppe *Am.B. 81*, *Am.B. 91*, *Am.B. 486* und *Am.B. 563*. Die Beschriftung stammt hier von Rudolf Jacobs, der von 1857 bis 1872 als Bibliothekar des Joachimsthalschen Gymnasiums, dem Anna Amalia ihre Sammlung hinterlassen hatte, tätig war.<sup>23</sup> Offenbar wurden die genannten Handschriften in seiner Dienstzeit neu eingebunden und die originalen, mutmaßlich ebenfalls von Kirnberger angefertigten Etiketten vernichtet.

Als Vorlage für Siebes Kopie von Johann Christoph Bachs „Es erhob sich ein Streit“ dürfte die Handschrift *SA 5166* gedient haben, die sich als Teil des Alt-Bachischen Archivs im Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs befand. Die Abschrift von J. S. Bachs Orgeltrios (*Am.B. 51a*) geht, dem Lesartenbefund nach, auf eine verschollene Zwischenquelle nach dem Autograph *P 271* zurück, das sich ebenfalls bei C. P. E. Bach befand,<sup>24</sup> und auch die autographen Vorlagen für die Abschrift der Orgelpräludien und -fugen (*Am.B. 60*) dürften sich zum Zeitpunkt der Kopienahme in dessen Verwahrung befunden haben.<sup>25</sup> Offenbar hat Kirnberger also die Quellen der Bach-Werke von C. P. E. Bach

---

<sup>23</sup> Als Schreiber anhand zahlreicher Notizen auf Quellen der Sammlung Thulemeier identifiziert durch Schwinger (wie Fußnote 2), speziell S. 16; vgl. E. Todt, *Biographisch-bibliographisches Verzeichnis der Lehrer des Joachimsthalschen Gymnasiums seit 1826*, in: Zur Statistik des königl. Joachimsthalschen Gymnasiums. Festschrift zum dreihundertjährigen Jubiläum. Zweiter Teil, Halle 1907, S. 1–24, hier S. 5.

<sup>24</sup> NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian, 1988), S. 93.

<sup>25</sup> Sie gehörten wohl zum Erbteil Johann Christian Bachs, der 1755 nach Italien ging und sie vermutlich bei seinem älteren Bruder zurückließ; siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian 1978), S. 222–224 und S. 485. Die Bach-Abschrift *Am.B. 81* wurde nach dem Originaldruck der Kunst der Fuge kopiert; siehe NBA VIII/2 Krit. Bericht (K. Hofmann, 1996), S. 68 und 77.

ausgeliehen und Siebe mit der Herstellung von Kopien für die Sammlung Anna Amalias beauftragt.

Die Quellengruppe mit Kammermusik der preußischen Hofmusiker Quantz, Nichelmann und C. P. E. Bach stammt aus der Notenbibliothek von Friedrich Wilhelm von Thulemeier und wurde von diesem laut der Datierung von Siebes Handschrift vor seiner Tätigkeit als Gesandter in Den Haag (ab 1763) erworben. Da vermutet wird, daß Thulemeier in Berlin einen musikalischen Salon unterhielt und selbst Cembalo spielte,<sup>26</sup> dürften Siebes Abschriften – durchweg Stimmensätze mit einem obligaten Cembalo-Part<sup>27</sup> – zum praktischen Gebrauch Thulemeiers bestimmt gewesen sein. Ein direkter Kontakt zum Komponisten ist für Nichelmanns Cembalo-Konzert belegbar: Siebes Stimmen liegen der autographen Partitur bei und weisen zudem Spuren einer Revision von der Hand Nichelmanns auf.<sup>28</sup> Daß alle Abschriften Siebes aus der Sammlung Thulemeiers zuerst Nichelmann gehört haben, ist daraus freilich nicht zwangsläufig zu schließen;<sup>29</sup> wahrscheinlicher sind auf direktem Wege an Siebe ergangene Kopieraufträge von Thulemeier. Auch die Vorlagen der übrigen Abschriften wurden wohl von den Komponisten bereitgestellt, wobei die Werke selbst bereits erheblich früher entstanden sein konnten, wie das Beispiel von C. P. E. Bachs bereits 1740 komponiertem Konzert zeigt. Schwieriger sind die Entstehungszusammenhänge bei der Quellengruppe mit *Musica-manuscripta*- und *Sing-Akademie*-Signaturen zu bestimmen, da hier die originäre Sammlungszugehörigkeit nicht unmittelbar ersichtlich ist. An Fremdzusätzen in Siebes Bach-Abschriften finden sich lediglich mehrere spätere Einträge von Carl Friedrich Zelter (frühes 19. Jahrhundert)<sup>30</sup> sowie die Beschriftungen der Einbandetiketten von Siegfried Wilhelm Dehn (von

<sup>26</sup> Schwinger (wie Fußnote 2), speziell S. 383 und 386.

<sup>27</sup> Die ursprünglich für Flöte, Violine und Generalbaß bestimmten Quantz-Sonaten liegen in Siebes Abschriften in Fassungen für Flöte und obligates Cembalo vor.

<sup>28</sup> In der *Violino-II*-Stimme (*Slg. Thulemeier 240*) fügte Nichelmann einen Takt über der Notenzeile ein. Einen *Terminus ante quem* für Siebes Abschrift liefert Nichelmanns Todesdatum (20. 7. 1762).

<sup>29</sup> So erwogen bei Schwinger (wie Fußnote 2), S. 400–404.

<sup>30</sup> *P 256*: Titelseite und Generalbaßbezeichnung am Anfang des dritten Satzes sowie wahrscheinlich (mit Blei) Follierung, Dynamik und Instrumentenangabe „Violoncelli“ (fol. 10r); *P 258* (alles mit Blei, eine Titelseite ist nicht vorhanden): Noten (Aufteilung einer Melodielinie auf verschiedene Instrumente, fol. 8r), Dynamik, Taktzahlen, Änderungen in Bogensetzung und Phrasierung, „Abänderung“ (betrifft Phrasierung, fol. 4r); *P 262*: Titelseite (Tinte), Follierung (Blei), ausgeschriebenes *Dacapo* als bezifferte Cembalostimme im ersten Satz (Tinte), Generalbaßaussetzung im zweiten Satz (Blei) und viele kleinere Änderungen im Notentext (schwarze und rote Tinte, Blei, Rötel), die die Verwendung der Quelle als Direktionspartitur bei einer Aufführung nahelegen.

1842 bis 1858 Kustos der Musiksammlung der Königlichen Bibliothek).<sup>31</sup> Zudem kann die verlockend einfache Erklärung, daß alle vier Abschriften der Brandenburgischen Konzerte ursprünglich zusammengehörten (und die beiden fehlenden Stücke vielleicht einstmals ebenfalls in Kopien von Siebe vorhanden waren), bei näherem Hinsehen nicht bestätigt werden. Gegen diese Möglichkeit spricht insbesondere, daß nur in *P 262* der Hinweis „Lehm. auct.“ von Zelters Hand auftaucht. Gemeint ist hier offenbar der Berliner Nikolaiorganist Johann Georg Gottlieb Lehmann (1745/46–1816), dessen Nachlaß 1817 versteigert wurde.<sup>32</sup> Daß Siebes Abschrift aber von Lehmann selbst in Auftrag gegeben wurde, ist mit Blick auf dessen Alter – zum Zeitpunkt der Kopienahme war er kaum älter als 15 Jahre – auszuschließen. Mithin ist ein Vorbesitzer anzunehmen – möglicherweise Lehmanns Vater Johann Peter (ab 1731 Organist an der Jerusalemskirche, ab 1739 an der Nikolaikirche in Berlin, gestorben 1772).<sup>33</sup> Als Argument für einen Clavierspieler als Auftraggeber könnte jedenfalls angeführt werden, daß *P 262* mit dem fünften das einzige der Brandenburgischen Konzerte enthält, in dem der Besitzer der Abschrift auf dem Cembalo als Solist brillieren konnte.

Durch den Lesartenbefund gesichert ist die Abstammung der Abschriften *P 256*, *P 258* und *P 262* von Bachs Autograph der Brandenburgischen Konzerte aus dem Jahr 1721 (*Am.B.* 78).<sup>34</sup> Wo sich diese Zimelie um 1760, das heißt, nach dem Tod des Widmungsträgers Christian Ludwig von Brandenburg im Jahr 1734 und vor dem ersten Nachweis bei Kirnberger 1777, befand, ist nach wie vor nicht sicher zu klären.<sup>35</sup> Die oben angesprochene Verbindung zwischen Kirnberger und Siebe mag aber darauf hindeuten, daß sie bereits in Kirnbergers Besitz übergegangen war, als Siebe die einzelnen Stücke herauskopierte. Dessen ungeachtet erstaunt, daß der Vermerk „Poss. Joh. Phill. Kirnberger“ auf der Originalpartitur nicht von Kirnberger selbst geschrieben wurde, und auch nicht von Siebe, sondern von dem im folgenden zu besprechenden „Anonymus 402“.<sup>36</sup>

<sup>31</sup> Bei *P 256*, *P 258* (hier auch eine Notiz auf dem Vorsatzblatt von Dehn) und *P 262*.

<sup>32</sup> Schulze Bach-Überlieferung, S. 59. Die Quelle *P 262* ist im gedruckten Versteigerungskatalog (*Verzeichniß der von dem Königl. Obermedizinalrath Herrn Klaproth, Musikdirekt. Hrn. Lehmann und anderen hinterlassenen Bücher* [...], Berlin 1817) nicht eindeutig zu identifizieren, sie könnte sich aber hinter einem der summarischen Posten verbergen (insbesondere S. 176: „21 dito [Konzerte] v. S. Bach“).

<sup>33</sup> Vgl. C. Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin 1908 (Reprint Hildesheim 1980), S. 134, 163 f., 208 und 222 f.

<sup>34</sup> NBA VII/2 Krit. Bericht (H. Bessler, 1956), S. 59, 64, 74 f., 106 f. und 119.

<sup>35</sup> Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 128 f.

<sup>36</sup> Schreiberzuweisung durch P. Wollny, *Anmerkungen zu einigen Berliner Kopisten im Umkreis der Amalien-Bibliothek*, in: Jahrbuch SIM 1998, S. 143–162, hier S. 151.

## Johann Nicolaus Schober

Ellen Amsterdam war 1968 wohl die erste Forscherin, der winzige Vermerke auf einigen Boccherini-Quellen der Berliner Staatsbibliothek auffielen: „Copirt v. Schober“, oftmals gefolgt von einer Datumsangabe. Bezog Amsterdam diese Hinweise noch auf die Handschriften selbst, so identifizierte Mara Parker 1993 die meisten davon als Autographe des am preußischen Hof als Kammerkomponist (von Haus aus) angestellten Luigi Boccherini (1743–1805) und wies dem Kopisten Schober die nach diesen Autographen ausgeschrieben erhaltenen Stimmen zu.<sup>37</sup> Daß Schober auch ein wichtiger Graun-Schreiber ist, ermittelte Christoph Henzel 2006 anhand eines ähnlichen Kopiativ-Vermerks auf der Partiturabschrift einer Opernszene von Giuseppe Sarti.<sup>38</sup> Zudem stellte Henzel fest, daß der Kopist als Waldhornist in der königlich-preußischen Hofkapelle tätig war, und teilte seine Anstellungsdaten mit. Darauf aufbauend identifizierte schließlich Loukia Drosopoulou 2013 Schober als den Hauptschreiber der Musikaliensammlung von König Friedrich Wilhelm II. (Regierungszeit 1786–1797).<sup>39</sup> In den einschlägigen Bibliothekskatalogen wurde der Schreiber hingegen noch als „Anonymus 402“ dem Kreis um Johann Philipp Kirnberger zugerechnet oder auch für diesen selbst gehalten.<sup>40</sup>

Die Ermittlung des vollständigen Namens und der Lebensdaten gelingt, wie schon bei Siebe, mit Hilfe des Begräbniseintrags: Laut dem Kirchenbuch der Potsdamer Garnisonkirche starb der königliche Kammermusikus Johann Nicolaus Schober am 8. Mai 1807 im Alter von 86 Jahren.<sup>41</sup> Seine Geburt ist mithin um 1721 anzusetzen, wobei sich auch in seinem Fall über Herkunft und Lebensstationen vor seiner Anstellung am preußischen Hof nichts ermitteln ließ. Erst 1757, im Alter von bereits etwa 36 Jahren also, ist Schober in

<sup>37</sup> M. Parker, *Luigi Boccherini and the Court of Prussia*, in: *Current Musicology* 52 (1993), S. 27–37, speziell S. 35; dort (S. 30f. und 36) auch der Hinweis auf die unveröffentlichte Dissertation von E. Amsterdam, *The String Quintets of Luigi Boccherini*, University of California, Berkeley, 1968.

<sup>38</sup> *Mus.ms.* 30134; siehe GraunWV, S. XVI, Fußnote 8. In diesem Fall stammt auch die Partitur von Schober, die zugehörigen Stimmen sind hingegen nicht erhalten. Siehe auch Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 289.

<sup>39</sup> L. Drosopoulou, *Music Copyists at the Court of Friedrich Wilhelm II of Prussia (ca. 1786–1797)*, in: *Jahrbuch SIM* 2013, S. 277–311, speziell S. 280.

<sup>40</sup> TBSt 2/3, S. 139; Blechschmidt (wie Fußnote 3), S. 333; Wutta (wie Fußnote 3), S. 15–19 und 98–108; siehe auch Y. Kobayashi, Rezension des Buchs von Wutta, in: *Mf* 44 (1991), S. 290–292. Peter Wollny nimmt an, daß sich hinter „Anonymus 402“ zwei verschiedene Schreiber verbergen; siehe CPEB: CW III/9.1 (2010), S. 162.

<sup>41</sup> D-Bga, VIII. HA, MKB, Nr. 590 (*Kirchenbuch der lutherischen Gemeinde Garnisonkirche Potsdam, Begräbnisse 1794–1811*), S. 164.

den Rechnungen der Hofkapelle als Waldhornist nachgewiesen.<sup>42</sup> Daß er zum Ende des Jahres 1769, wie es in den Kapellrechnungen ausdrücklich heißt, „seinen Abschied erhalten“<sup>43</sup> hat, erscheint erklärungsbedürftig.

Merkwürdigerweise wurde gleichzeitig Schobers Kollege, der Waldhornist Encke, entlassen; die beiden Stellen wurden in der Folge mit den Musikern Zelencka senior und junior nachbesetzt.<sup>44</sup> Im Hintergrund dieses Vorgangs steht sicherlich eine etwas delikate Affäre in der Königsfamilie: Kronprinz Friedrich Wilhelm, der ungeliebte Neffe Friedrichs des Großen und 1786 dessen Nachfolger auf dem Königsthron, pflegte seit etwa 1764 Umgang mit der damals noch kindlichen Wilhelmine Encke, machte sie später zu seiner Mätresse und verlieh ihr den Adelstitel Gräfin von Lichtenau. Friedrich lehnte diese Beziehung anfangs strikt ab und dürfte in Zorn entbrannt sein, als 1769 die erst 15jährige Wilhelmine ihr erstes Kind von Friedrich Wilhelm gebar.<sup>45</sup> Es war offensichtlich eine Reaktion des Königs auf dieses Ereignis, den Vater Wilhelmnes, eben jenen Waldhornisten Johann Elias Encke, aus seiner Kapelle zu entfernen. Inwieweit auch Schober in diese Angelegenheit verstrickt war, kann freilich nicht präzisiert werden, doch wäre es keine Überraschung, hätte er gemeinsam mit seinem Kollegen die Fronten gewechselt und Aufnahme in die Kapelle des Kronprinzen gefunden. In dieser waren jedenfalls nachweislich zwei, wenn auch nicht namentlich genannte Waldhornisten beschäftigt.<sup>46</sup> Belegen läßt sich zudem, daß Schober als Notenschreiber für Friedrich Wilhelm schon vor dessen Regierungsantritt tätig war.<sup>47</sup> Das Einsatzgebiet Schobers als Musiker wie als Kopist in dieser Zeit dürfte unter anderem in den öffentlichen Sonntagskonzerten zu suchen sein, die der Kronprinz in seinem Potsdamer Palais veranstaltete.<sup>48</sup>

Nachdem Friedrich Wilhelm den Thron bestiegen und seine kronprinzliche Kapelle mit der bisherigen königlichen Hofkapelle vereinigt hatte,<sup>49</sup> taucht

---

<sup>42</sup> D-Bga, I. HA Rep. 36, Nr. 2460 (Trinitatis 1757/58), S. 5 (besoldet ab dem Quartal Crucis, das heißt ab dem 1. 7. 1757).

<sup>43</sup> Ebenda, Nr. 2474 (Trinitatis 1769/70), S. 9.

<sup>44</sup> Ebenda.

<sup>45</sup> Vgl. A. Hagemann, *Wilhelmine von Lichtenau (1753–1820). Von der Mätresse zur Mäzenin*, Köln 2007 (Studien zur Kunst. 9.), S. 9 und 12.

<sup>46</sup> F. Nicolai, *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten*, 2. Auflage, Berlin 1779, Bd. 1, S. 213.

<sup>47</sup> Siehe weiter unten. Daß Schober der Kapelle des Kronprinzen angehört hat, vermutete auch Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 289 (ohne den Bezug zur Encke-Affäre).

<sup>48</sup> Siehe V. Grützner, *Potsdamer Musikgeschichte*, Berlin 1992, S. 56f.

<sup>49</sup> Siehe C. Henzel, *Zum sozialen Status der Orchestermusiker in der preußischen Hofkapelle um 1800*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 34 (1992), S. 76–105, hier S. 77.

Schobers Name wieder in den regulären Besoldungsrechnungen auf. Von 1786 bis 1797 wurde er erneut als königlicher Waldhornist entlohnt und bezog dann für seine restlichen zehn Lebensjahre das Gehalt in unverminderter Höhe als Pensionär weiter.<sup>50</sup>

Gegen Ende seiner beruflichen Laufbahn richtete Schober einen Brief an den Geheimen Kämmerer Johann Friedrich Ritz, der gewissermaßen die Schnittstelle zwischen Bittstellern niederen Standes und dem König bildete (und ab 1782 eine Scheinehe mit Wilhelmine Encke führte).

Zwar enthält das Schreiben mehrere syntaktische Ungereimtheiten, die vielleicht mit dem hohen Alter des Verfassers zusammenhängen, doch ist der Text im wesentlichen verständlich und informiert nicht nur über biographische Zusammenhänge, sondern auch in einzigartiger Weise über den Arbeitsalltag eines Berufskopisten des 18. Jahrhunderts:

Hoch Edler Herr,

Hoch und Viel geehrtester Herr Geheime Cämmerir!

Auf den an mich erlassenen Befehl, hat mir Mons. Duport,<sup>51</sup> durch dem Capelldiener, wegen der 10 r. nachschreibt der Oper Nina,<sup>52</sup> folgende Bewandnis. Der Herr Capellmeister Righini<sup>53</sup> hat eine Grosse Veränderung darin angebracht, die Sieben Tage erforderte, durch alle Stimmen zu corrigiren, auszustreichen, und von neuen wieder zuschreiben, dieß konnte ich nicht alleine, da keine Zeit zu verlieren war, ich muste mir Hülfe nehmen, und gab jeden Tag 16 gr. und andere Kleinigkeiten. Mich wundert, da Mons. Duport ein scharfes Aug hat, und Unmöchl. die Vielen Veränderungen die darin vorgefallen seyn, dem HERRN Geheimen Cämmerir nicht angemerckt hat. Die Rechnung die mir abgefordert wurde, habe geglaubt der Monathl. ein zu führen, weil ich noch nie von jemanden einen Gr. genommen habe.

Noch habe eine Music von dem HERRN Capellmeister Himmel,<sup>54</sup> für Se. Königl. Majestät, schon vor Dero Befehl, daß nichts, bis auf weitere Ordre geschrieben werden

<sup>50</sup> D-Bga, I. HA Rep. 36, Nr. 2402 (*Etat der königlichen Kapelle* [um 1786]), Nr. 175 (*Von des Königs Friedrich Wilhelms II. Maj. vollzogene Besoldungs- und Pensionsetats für den Hofstaat und die Kapelle* [1787–1797]) und Nr. 2420 (*Etats und General-Rechnungen der Großen Oper (intus Ballet u. Orchester) 1798–1806*). Schon im *Handbuch über den Königlich Preußischen Hof und Staat für das Jahr 1796* wird Schober als Pensionär bezeichnet (S. 17). Am 16. 3. 1806 erhielt er eine zusätzliche Unterstützung von 100 Talern wegen Alters und Kränklichkeit; siehe D-Bga, I. HA Rep. 36, Nr. 2591/1 (*Unterstützung des Kammermusikers Schobert Mai 1806*).

<sup>51</sup> Jean-Pierre Duport (1741–1818), Oberintendant der königlichen Kammermusik.

<sup>52</sup> Wohl *Nina o sia La pazza per amore* von Giovanni Paisiello (1740–1816).

<sup>53</sup> Vincenzo Righini (1756–1812), königlich-preußischer Hofkapellmeister.

<sup>54</sup> Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814), königlich-preußischer Hofkapellmeister. Die gemeinte Abschrift ist wohl *Mus. ms. autogr. Himmel, F. H. 5* oder *15* (vgl. weiter unten).

solte, angefangen gehabt, und werde es weil es nicht viel ist, vollenden, damit es fertig ist, wenn es Se. Königl. Majestät verlangten zu hören, den in der Großen eil laßen sich die Sachen nicht leicht ohne Fehler copiren, und verzögert es auch sehr, Dero Befehle sind mir Heilig, und werde Pünctlich die Befolgung leisten.

Es wird mir aber als einen Krummen Lahmen, an Krücken gehenden Alten Mann, der 41. Jahr gedient hat, und von seinen Tractament, nicht bey jezigen zeiten auskommen kann, und bey dem Regierungs Antritt Se. Königl. Majestät Keine Zulage erhalten, aber die Vertröstung bekommen, daß wenn einer von den Collegen stürbe, der zurückbleibende Zulage erhalten sollte; Nun sind schon 3. in jene Welt, und ich habe nichts erhalten. Auch jene Forderung die mir Se. Königl. Majestät, Allergnädigst accordirt, noch Nie, weder das accordirte, noch eine Antwort zu erhalten, das Glück gehabt hätte, sehr betrübten mus.

Aber da Sie mein verehrungswürdiger HErr Geheime Cämmerir, so vielen Menschen Ihre güte, so Außerordentlich Bemerkbar gemacht, und mir dieß die Hofnung zu ruft, mich derselben auch Schmeicheln zu können. In dießer Hofnung gestärkt, habe die Ehre zu sein

Potsdam den 6. Nov. 1797.

Meines Hochgebiethesten  
HErrn Geheimen Cämmerir  
Ganz Gehorsamer Diener  
der Königl. Musicus  
Schober.<sup>55</sup>

Sobers Gesuch fällt in die Zeit kurz vor dem Tod Friedrich Wilhelms II. am 16. November 1797. Während der vorangegangenen Krankheit hatte sich der König vom Hofleben zurückgezogen und in diesem Zusammenhang offenbar auch mittels des im Brief erwähnten Befehls die Musikproduktion einstellen lassen. Da der Thronfolger Friedrich Wilhelm III. drastische Etat-kürzungen vornahm und die Hofmusik dauerhaft reduzierte,<sup>56</sup> dürfte der Brief tatsächlich das ungefähre Ende von Sobers Tätigkeit als Notenschreiber markieren.

Bemerkenswert ist die Angabe Sobers, er habe 41 Jahre (ohne Unterbrechung) in Diensten des preußischen Hofes gestanden. Dies berührt zum einen die vermutete Anstellung in der kronprinzlichen Kapelle von 1770 bis 1786, zum anderen läßt sich damit sein Eintritt in die königliche Kapelle Friedrichs des Großen im Jahr 1757 verifizieren. Vor allem aber kann anhand der in dem Brief enthaltenen Schriftzüge eindeutig belegt werden, daß Schober tatsächlich der Schreiber der fraglichen Notenhandschriften ist. Insbesondere bei den Abschriften von Vokalwerken Bachs mit deutschem Text sind die Übereinstimmungen deutlich erkennbar, und zwar trotz des – noch zu begründenden – großen zeitlichen Abstands zwischen dem Brief und den Noten-

<sup>55</sup> D-Bga, *BPH, Rep. 192 Ritz A, Nr. 1897*.

<sup>56</sup> Vgl. Henzel, *Zum sozialen Status* (wie Fußnote 49), S. 78 und 81.

handschriften (vgl. etwa die Buchstaben F, G, k, I/J, H und N; siehe Abbildung 6 und 7).

Wie schon ein flüchtiger Blick zeigt, wandelte sich das Notenbild von Schobers Abschriften innerhalb seiner Wirkungszeit recht gravierend. Bevor die Merkmale der Handschrift jedoch im Detail erörtert werden, sei zunächst versucht, den umfangreichen Bestand von überlieferten Handschriften Schobers anhand der verfügbaren Datierungen zu ordnen.

*Datierbare Abschriften von J. N. Schober*

Arcangelo Corelli, Zwölf Sonaten op. 5 (*Am.B.* 248)  
Wasserzeichen „1764“

Johann Adolph Hasse, Oratorium *La Conversione di Sant'Agostino* (*Am.B.* 303)  
auf dem Titelblatt von fremder Hand<sup>57</sup> die Aufführungsdaten „[...] potsdam le 18. le 20. et le 24 du Juillet 1768.“

Johann Sebastian Bach, h-Moll-Messe BWV 232 (*Am.B.* 3)  
Wasserzeichen „1769“

Giuseppe Sarti, Szene aus *Giulio Sabino* (*Mus. ms.* 30134)  
Vermerk „Copirt v. Schober d. 9. Aprill. 1786.“<sup>58</sup>

Luigi Boccherini, mehrere Streichquartette und -quintette (*KHM* 519, 520, 522, 535, 551, 587, 590, 592, 594, 595, 597–601)  
Stimmen nach den autographen Partituren aus den Jahren 1787–1795<sup>59</sup>

Charles Ernest de Bagge, Vier Sinfonie concertantes (*KMH* 183, 184, 186, 187)  
Stimmen, datiert 1789 und 1790 (siehe auch den Beitrag von Tatjana Schabalina im vorliegenden Band, speziell S. 203)

Wolfgang Amadeus Mozart, mehrere Streichquartette und -quintette (*KHM* 3099, 3104, 3106, 3107, 3109, 3112–3114)  
Stimmen (unter wesentlicher Beteiligung anderer Schreiber) mit Aufführungsdaten 1793–1795

Friedrich Heinrich Himmel, *Musique champêtre* und Kantate *Das Vertrauen auf Gott* (*Mus. ms. autogr. Himmel, F. H.* 5 und 15)  
Teilautographie mit Beteiligung Schobers, Aufführungsdaten von 1797

<sup>57</sup> Möglicherweise ist dies derselbe Schreiber, der die auf verschiedenen anderen Abschriften zu findenden Vermerke „Copirt v. Schober“ anbrachte.

<sup>58</sup> Siehe Fußnote 38.

<sup>59</sup> Vgl. Parker (wie Fußnote 37), speziell S. 35.



Zunächst ist festzustellen, daß aus den Jahren 1770 bis 1785 keine einzige hinreichend sicher datierbare Abschrift vorliegt, während die Zeiträume davor und danach relativ engmaschig abgedeckt sind. Diese zeitlich mit dem geschilderten Bruch in Schobers Biographie zusammenfallende Lücke ist wohl kaum allein durch zufällige Verlusten bedingt. Vielmehr dürfte das vorübergehende Ausscheiden aus der königlichen Kapelle 1769 die für diese Zeit deutlich reduzierte Häufigkeit seiner Abschriften innerhalb der erhaltenen Berliner Sammlungen verursacht haben. Es ist jedoch nicht anzunehmen, daß Schober das Notenschreiben in dieser Zeit völlig einstellte, denn zum einen gibt es einen dokumentarischen Beleg aus dem Jahr 1776,<sup>60</sup> zum anderen ist die oben genannte Sarti-Kopie der fraglichen Periode bis zum Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. zuzuordnen: Das dort zu findende Datum 9. April 1786 liegt noch vor dem Tod Friedrichs des Großen am 17. August desselben Jahres. Zudem zeigt eine von Schober geschriebene Partitur von Gottfried August Homilius' Kantate „Uns schützt Israels Gott“ HoWV II.78 (SA 369) Bearbeitungsspuren von C. P. E. Bach, der das Werk nachweislich 1780 in Hamburg aufführte<sup>61</sup> – eine wesentlich frühere Entstehungszeit von Schobers Abschrift ist damit freilich keineswegs ausgeschlossen.

Trotz dieser Einwände bleibt festzuhalten, daß die meisten Abschriften Schobers offenbar aus den Randlagen seiner Tätigkeitsspanne stammen. Dieser Befund mag auch erklären, warum nur sehr wenige Anzeichen eines allmählichen Wandels der Notenschriftformen auszumachen sind. Es erscheint daher naheliegend, vorerst von zwei gegeneinander abgegrenzten Wirkungsphasen Schobers auszugehen, wobei sich der zeitliche Rahmen aus den oben angeführten Datierungen in Kombination mit den biographischen Fakten ergibt: 1757–1769 und 1786–1797.

Hinsichtlich der Schriftformen sind beide Stadien deutlich voneinander zu unterscheiden. Das frühere Stadium ist insbesondere gekennzeichnet durch die linksseitige Kaudierung von abwärts gerichteten Halbenoten sowie ein der Ziffer 3 gleichendes Symbol im C-Schlüssel (siehe Abbildung 7). Demgegenüber weist das spätere Stadium rechts kaudierte Halbenoten und einen C-Schlüssel mit Ähnlichkeit zu dem Buchstaben z in deutscher Schrift auf (siehe Abbildung 9). Anhand dieser Merkmale lassen sich die meisten Handschriften Schobers entweder als frühe oder als späte Arbeiten deklarieren, ohne daß allerdings der Zeitpunkt des Wechsels von einem Schriftstadium zum anderen genauer angegeben werden kann.

---

<sup>60</sup> Die Handschrift *KHM 1960*, die autographe Partitur einer Cellosone von Carlo Graziani, trägt einen der oben genannten, hier auf 1776 datierten Kopiaturnummer; siehe Parker (wie Fußnote 37), S. 35 und 37. Die zugehörigen Stimmen von Schobers Hand sind nicht erhalten.

<sup>61</sup> LBB 8, S. 117.

Nähere Eingrenzungen ergeben sich aus der Schreibweise des Violinschlüssels, der bei Schober im Prinzip zwar durchweg der modernen, heute noch üblichen Gestalt entspricht, aber doch in mehreren etwas verschiedenen, freilich nicht immer eindeutig zu klassifizierenden Ausprägungen auftritt. Der meist verwendete Haupttyp ist eher schmal und reicht mit seinem nach rechts geschwungenen Abstrich, der im Extrem einen Haken ausbildet, deutlich unter die Grundlinie; so erscheint der Schlüssel in allen datierbaren Handschriften, das heißt spätestens ab etwa 1764 (siehe Abbildung 8 und 9). Daneben gibt es eine zweite charakteristische, wesentlich breiter und etwas klobig wirkende Form, die nicht oder kaum die Grundlinie unterschreitet und offenbar vor 1764 anzusetzen ist (siehe Abbildung 7). Weiterhin kommen in einigen wenigen Kopien C-Schlüssel vor, die wohl als eine frühe Variante der oben beschriebenen, ab 1786 belegen z-Form aufzufassen und daher auf Schobers „Kronprinzenzeit“ im Dienste Friedrich Wilhelms zu datieren sind. Hier sind die beiden seitlich gerichteten Striche noch deutlich voneinander getrennt und durchstechen zudem die vertikalen Linien (siehe Abbildung 8). Die geschilderten Merkmale von Schobers Notenschrift lassen sich wie folgt zusammenfassen und zeitlich einordnen:

Frühes Schriftstadium, belegt 1757–1769:

C-Schlüssel in der Form „3“, Halbenoten abwärts links kaudiert, Violinschlüssel zunächst breit, ab etwa 1764 schmal

Mittleres Schriftstadium, nicht näher zu datieren:

C-Schlüssel in der Form „z getrennt“, Halbenoten abwärts links kaudiert (mit Tendenz nach rechts<sup>62</sup>), Violinschlüssel schmal

Spätes Schriftstadium, belegt 1786–1797:

C-Schlüssel in der Form „z verbunden“, Halbenoten abwärts rechts kaudiert, Violinschlüssel schmal

Die Untersuchung von Schobers Abschriften von Werken Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bachs ergibt, daß sowohl die breite als auch die schmale Form des Violinschlüssels verwendet wurde; der C-Schlüssel tritt jedoch, von einer einzigen Ausnahme abgesehen, ausschließlich in der Form „3“ auf. Die Handschriften sind daher überwiegend dem frühen Schriftstadium zuzuordnen, wobei sich die Frage nach exakten zeitlichen Begrenzungen stellt. Für die Mehrzahl der Quellen, das heißt jene aus der Amalien-Bibliothek, spielt hierbei die Biographie Kirnbergers eine Rolle. Dieser hielt

<sup>62</sup> Zu beobachten insbesondere an Schobers nicht genauer datierbarer Abschrift der Sinfonia aus Agricolas 1765 uraufgeführter Oper *Achille in Sciro* (*Mus. ms. 387*), wo sich rechts und links kaudierte Halbenoten in etwa die Waage halten.

sich seit 1758 als Hofmusiker bei Anna Amalia dauerhaft in Berlin auf und dürfte kaum vor dieser Zeit Abschriften bei Schober in Auftrag gegeben haben. Hinsichtlich einer zeitlichen Obergrenze ist zunächst an das Jahr 1769 zu denken, das im Wasserzeichen der spätesten einigermaßen sicher zu datierenden Bach-Abschrift (h-Moll-Messe, *Am.B.* 3) auftaucht sowie Schobers Ausscheiden aus der königlichen Kapelle markiert. Unterstützend wäre zudem auf die oben geschilderte Encke-Affäre hinzuweisen, denn wie Friedrich der Große könnte auch seine ihm nahestehende Schwester Anna Amalia (und mit ihr Kirnberger) dem Kopisten Schober ihre Gunst entzogen haben. Es ist jedoch einzuwenden, daß der erst nach 1769 anzusetzende C-Schlüssel in der Form „z getrennt“ durchaus noch in Quellen der Amalien-Bibliothek vorkommt, beispielsweise in den Abschriften von C. P. E. Bachs Sinfonie Es-Dur Wq 179 (*Am.B.* 555) und von Kirnbergers Kantate „Ino“ (*Am.B.* 391).<sup>63</sup> Die Entstehungszeit des letztgenannten Werks nach einem 1765 gedruckten Libretto von Karl Wilhelm Ramler kann zwar nicht exakt, doch immerhin vermutungsweise mit „um 1775“ angegeben werden.<sup>64</sup> Somit muß für die innerhalb der Amalien-Bibliothek überlieferten Abschriften Schobers bis auf weiteres prinzipiell ein Entstehungszeitraum von 1758 bis 1783 (Tod Kirnbergers) offengehalten werden.

Aus all diesen Überlegungen ergibt sich die folgende Aufstellung der Bach-Abschriften Schobers in den Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin:

*Schobers Abschriften von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs*

Werk	Quelle	Violin-schlüssel	C-Schlüssel	möglicher Entstehungszeitraum
Cembalokonzert Wq 1	<i>P</i> 239, <i>Fasz.</i> 2	breit	3	1757–1763
Cembalokonzert Wq 14	<i>Am.B.</i> 93	schmal	3	1764–1775
Cembalokonzert Wq 20	<i>Am.B.</i> 96	schmal	3	1764–1775

<sup>63</sup> Weitere Handschriften mit dieser Schlüsselform: F. Geminiani, Zwölf Violinsonaten (*Am.B.* 408); C. H. Graun, Auszüge aus *Cleopatra e Cesare* GraunWV B:I:7 (*Am.B.* 188); J. G. Graun, Kantate „O Dio Fileno“ GraunWV Av:III:9 (*Am.B.* 225 (I)); G. J. Werner, Sechs Fugen (*Am.B.* 530).

<sup>64</sup> MGG<sup>2</sup> Personenteil, Bd. 10 (2003), Sp. 169–176 (P. Wollny), hier Sp. 171. Da die Ouvertüre noch den C-Schlüssel in der Form „3“ aufweist, dürfte dieser Satz älteren Ursprungs sein als der Rest der Kantate.

Werk	Quelle	Violin- schlüssel	C- Schlüssel	möglicher Entstehungs- zeitraum
Cembalokonzert Wq 20	SA 2594 (nur Cembalo- Stimme)? <sup>65</sup>	breit	3	1763?
Cembalokonzert Wq 24	Am.B. 94? <sup>66</sup>	breit	3	1757–1763?
Trio Wq 145	Am.B. 53 (3)	schmal	–	1764–1783
Trio Wq 145	Am.B. 110	schmal	–	1764–1783
Trios Wq 147, 151, 148, 161/2, 154	Am.B. 109	breit	–	1758–1763
Trio Wq 154	SA 3641	breit	–	1758–1763
Trio Wq 155	Am.B. 107	schmal	–	1764–1783
Trios Wq 158, 149, 157	Am.B. 108	breit	–	1758–1763
Sinfonie Wq 179	Am.B. 555	schmal	z getrennt	1770–1783
Magnificat Wq 215	P 372	breit	3	1757–1763

### *Schobers Abschriften von Werken Johann Sebastian Bachs*

Werk	Quelle	Violin- schlüssel	C- Schlüssel	möglicher Entstehungs- zeitraum
Anfangschor der Kantate „Nimm was dein ist und gehe hin“ BWV 144/1	Am.B. 20	schmal	3	1764–1775

<sup>65</sup> Ob diese Quelle tatsächlich von Schober geschrieben wurde, kann nicht mit letzter Sicherheit bestätigt werden. Zwar stimmen mehrere Zeichen mit seiner Schrift überein, doch sind die abwärts gerichteten Halbenoten konsequent rechts kaudiert – dies ist in Kombination mit dem C-Schlüssel „3“ bei Schober absolut untypisch. Die zugehörige Partitur von der Hand C. F. C. Faschs ist datiert „Potsdam den 22ten Nov. 63“. Siehe auch LBB 8, S. 243, und CPEB: CW III/9.6 (B. Wiermann, 2012), S. 164.

<sup>66</sup> Auch diese Handschrift ist Schober wegen der rechts kaudierten Halben nur unter Vorbehalt zuzuweisen.

Werk	Quelle	Violin- schlüssel	C- Schlüssel	möglicher Entstehungs- zeitraum
Bauernkantate BWV 212	<i>Am.B. 29</i>	breit	3	1758–1763
Motette „Fürchte dich nicht“ BWV 228	<i>Am.B. 17</i>	–	3	1758–1775
Schlußchor der Matthäus-Passion BWV 244/68	<i>Am.B. 21</i>	schmal	3	1764–1775
h-Moll-Messe BWV 232	<i>Am.B. 3</i>	schmal	3	1769
Präludium und Fuge BWV 541	<i>Am.B. 543</i>	schmal	–	1764–1783
Präludium und Fuge BWV 544	<i>P 560</i>	breit	–	1757–1763
Präludium und Fuge BWV 566	<i>Am.B. 544</i>	–	3	1758–1775
Schüler-Choräle BWV 645–650	<i>Am.B. 547</i>	schmal	3	1764–1775
Orgelbüchlein BWV 599–644 (außer BWV 631 und 634), Choralpartita BWV 768	<i>Am.B. 47</i>	schmal	3	1764–1775
Wohltemperiertes Klavier I+II BWV 846–893	<i>Am.B. 57, 1 + 2</i>	breit	3	1758–1763
Präludium und Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier II	<i>P 626</i>	schmal	–	1764–1797
Präludium und Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier II	<i>Mus. ms. 30386</i>	schmal	–	1764–1797
2 Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier I+II	<i>Am.B. 79</i>	–	3	1758–1775
10 Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier I+II	<i>Am.B. 55</i>	schmal	3	1764–1775

Werk	Quelle	Violin- schlüssel	C- Schlüssel	möglicher Entstehungs- zeitraum
12 Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier II	<i>P 211</i>	–	3	1758–1775
Präludium und Fuge BWV 900	<i>Am.B. 545</i>	–	3	1758–1775
Fantasia BWV 906/1	<i>P 1085</i>	schmal	–	1764–1797
Violoncello-Suiten BWV 1007–1009	<i>P 289,</i> Fasz. 10a–c	–	–	1757–1797
Sonaten BWV 1079/3+4h, 1030	<i>Am.B. 53</i> (1 + 2)	schmal	–	1764–1783
Konzert für zwei Cembali BWV 1060	<i>Am.B. 66</i>	schmal	3	1764–1775
Ouvertüre BWV 1066	<i>Am.B. 551</i>	breit	3	1758–1763

Die Vorlagen für die meisten Kopien der Werke C. P. E. Bachs dürfte der Komponist selbst zur Verfügung gestellt haben,<sup>67</sup> und zwar auf Bitten Kirnbergers hin. Dessen Schriftzüge sind auf den Einbandetiketten von *Am.B. 93*, *96*, *108* und *109* sowie gelegentlich im Notentext zu erkennen.<sup>68</sup> Kirnbergers Hand läßt sich zudem in einer außerhalb der Amalien-Bibliothek überlieferten Abschrift feststellen: In *P 239* trug er einige Takte des ersten Konzertsatzes in die sonst von Schober angefertigte Partitur ein.<sup>69</sup> Außer Kirnberger beziehungsweise Anna Amalia sind derzeit keine weiteren Vorbesitzer oder Auftraggeber der C.-P.-E.-Bach-Kopien Schobers zu ermitteln; erst im frühen 19. Jahrhundert treten Georg Poelchau (*P 239*, *P 372*)<sup>70</sup> und die Sing-Akademie (*SA 3641*) als Possessoren auf. Von einer ursprünglichen Bestimmung

<sup>67</sup> Durch den Lesartenbefund abgesichert ist lediglich, daß *P 372* auf das Autograph des Magnificats *P 341* zurückgeht; siehe CPEB:CW V/1.1 (C. Blanken, 2012), S. 163. *Am.B. 93* wurde nach dem Druck von 1760 kopiert; siehe CPEB:CW III/7 (E. N. Kulukundis, 2007), S. 163.

<sup>68</sup> Von Kirnberger stammen beispielsweise Teile der Bezifferung in *Am.B. 109* und *Am.B. 110*. Die Etiketten auf *Am.B. 110* und *Am.B. 555* wurden von Rudolf Jacobs beschriftet (siehe Fußnote 23).

<sup>69</sup> *P 239*, S. 23–27; siehe auch CPEB:CW, III/9.1 (P. Wollny, 2010), S. 162.

<sup>70</sup> CPEB:CW III/9.1, S. 162, beziehungsweise CPEB:CW V/1.1, S. 163. Poelchau fügte Schobers Abschrift des Magnificats (*P 372*) eine Titelseite sowie eine Notiz

der Abschriften primär für Aufführungszwecke ist jedenfalls (anders als bei den von Siebe angefertigten Quellen in der Sammlung Thulemeier) nicht auszugehen, da es sich ausschließlich um Partituren handelt.<sup>71</sup>

Die dominierende Bedeutung Kirnbergers auch für die J.-S.-Bach-Abschriften ist schon an der Vielzahl der Am.B.-Signaturen abzulesen. Von ihm stammen wiederum einige Einbandetiketten (*Am.B. 3*, *Am.B. 47*, *Am.B. 57* und *Am.B. 66*),<sup>72</sup> Titelseiten (*Am.B. 79*, *Am.B. 547*, ferner B-Bc, 12102 MSM<sup>73</sup>) und Besitzvermerke (*Am.B. 3*, *Am.B. 57*); des weiteren ergänzte er den Namen des Komponisten (*Am.B. 55*, S. 37), eine Passage in der Textunterlegung (*Am.B. 29*, S. 11) sowie eine Notiz zur Herkunft des Vokaltexes (*Am.B. 17*). Auf welche Weise Kirnberger an die Vorlagen der Abschriften gelangte, ist am Beispiel der h-Moll-Messe besonders plastisch nachzuvollziehen. Von C. P. E. Bach ist eine briefliche Äußerung vom 21. Juli 1769 überliefert, die wegen des in *Am.B. 3* auftretenden Wasserzeichens „1769“ seit längerem mit dieser Abschrift nach dem Autograph (*P 180*) in Verbindung gebracht wird.<sup>74</sup> Bach schrieb aus Hamburg an Kirnberger in Berlin:

Ich hatte ein paar Bogen von der Messe abschreiben lassen, aber sie waren voller Fehler, ich habe sie daher zerrissen u. schicke Ihnen das Original, halten Sie es ja sauber, u. schicken mir es nach genomener Abschrift wieder zu. Der Anfang ist schon etwas zerrissen, das übrige aber gut. Bey der Wiederschickung belieben Sie nichts zu franquiren, ich zahle das Postgeld zuvor. Gelegentlich belieben Sie die Messe unserer Prinzessin zu zeigen.<sup>75</sup>

Zum einen belegen diese Worte eindeutig den direkten Kontakt Kirnbergers zu C. P. E. Bach hinsichtlich der Beschaffung von Vorlagen. Zum anderen werfen sie im konkreten Fall aber auch die derzeit nicht zu klärende Frage auf, warum Kirnberger offenbar erst 1769 in den Besitz dieses Hauptwerks J. S. Bachs gelangte, obwohl er sicherlich schon lange vorher Kenntnis von seiner Existenz hatte und das Autograph wohl gleich nach dem Tod des Komponisten an dessen Sohn kam. Jedenfalls dürfte Kirnberger in der Folge Schober mit der Anfertigung einer Kopie der h-Moll-Messe für seine Privatsammlung beauftragt und die Abschrift (*Am.B. 3*) C. P. E. Bachs Wunsch entsprechend auch Prinzessin Anna Amalia zugänglich gemacht haben. In die

---

zur Beschaffenheit der Musik hinzu und verwendete die Quelle als Stichvorlage für seine um 1830 erschienene Ausgabe des Werks.

<sup>71</sup> Zu der Ausnahme SA 2594 siehe Fußnote 65.

<sup>72</sup> Die Handschrift von Rudolf Jacobs findet sich auf den Einbänden von *Am.B. 29*, *Am.B. 53*, *Am.B. 79*, *Am.B. 543* und *Am.B. 551*.

<sup>73</sup> Siehe LBB 2 (U. Leisinger/P. Wollny, 1997), S. 119, 125, 143 und 416 f.

<sup>74</sup> Wutta (wie Fußnote 3), S. 15. Zur Entstehung von *Am.B. 3* siehe auch den Beitrag von Daniel F. Boomhower im vorliegenden Band.

<sup>75</sup> Zitiert nach Dok III, Nr. 754.

Amalien-Bibliothek wurde die Handschrift allerdings vermutlich erst nach Kirnbergers Tod 1783 aufgenommen.

Der geschilderte Vorgang zeigt ferner, daß der Wegzug C. P. E. Bachs aus Berlin im Jahr 1768 keineswegs eine Zäsur für die Tätigkeit Schobers als Kopist von Werken J. S. Bachs bedeutete. Wie schon die Analyse der Schriftmerkmale ergeben hat, können die Abschriften prinzipiell sowohl während C. P. E. Bachs Anstellung am preußischen Hof und damit in räumlicher Nähe zu Kirnberger als auch noch danach entstanden sein, wobei jedoch ein quantitatives Nachlassen ab Anfang der 1770er Jahre zu vermuten ist.

Neben der h-Moll-Messe können anhand des Lesartenbefunds für einige weitere Abschriften Vorlagen ermittelt werden, die nachweislich oder sehr wahrscheinlich aus dem Besitz des Bach-Sohns stammten oder zumindest auf Zwischenquellen nach diesen Vorlagen zurückgehen.<sup>76</sup> Andere Kompositionen – auffälligerweise ausschließlich Vokalwerke – waren schon in Kirnbergers Sammlung vorhanden und wurden nun in Auszügen von Schober nochmals kopiert;<sup>77</sup> zwei Abschriften schließlich wurden nach den Originaldrucken angefertigt.<sup>78</sup> Schobers Abschrift des Andante aus der Triosonate des Musikalischen Opfers in *Am.B. 53 (I)*, diente Kirnberger als Grundlage für eine eigene Generalbaßaussetzung, die in seinen 1781 gedruckten Traktat *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* Eingang fand und zudem in seiner Unterrichtspraxis offenbar eine wichtige Rolle spielte.<sup>79</sup> Für seine Schrift *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* von 1773 benutzte Kirnberger vermutlich sein „Handexemplar“ der beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers, Schobers Abschrift *Am.B. 57*.<sup>80</sup> Die eingehende Beschäftigung mit dieser, dem Schriftbefund nach bereits mindestens zehn Jahre früher angefertigten Handschrift ist jedenfalls deutlich an zahlreichen Zusätzen Kirnbergers (Fingersätze und Tonartenangaben) erkennbar.

Abgesehen von Kirnberger und C. P. E. Bach lassen sich im Zusammenhang mit Schobers J.-S.-Bach-Abschriften keine weiteren Auftraggeber, Besitzer von Vorlagen oder Überlieferungsgänge erkennen. Völlig auszuschließen ist damit eine gelegentliche Tätigkeit des Kopisten in einem anderen Umfeld

<sup>76</sup> Gemeint sind die Vorlagen zu *P 289*, *P 560*, *Am.B. 29* und *Am.B. 551* sowie, wohl ursprünglich zum Erbteil J. C. F. Bachs gehörig (vgl. BJ 2001, S. 66f. [P. Wollny]), *Am.B. 47* (bzw. B-Bc, *12102 MSM*) und *Am.B. 544*; siehe die entsprechenden Kritischen Berichte der NBA.

<sup>77</sup> *Am.B. 20* und *Am.B. 21*. Vielleicht befand sich auch die Vorlage zu *Am.B. 17* schon in Kirnbergers Besitz.

<sup>78</sup> *Am.B. 53 (I)* und *Am.B. 547*.

<sup>79</sup> NBA VIII/1 Krit. Bericht (C. Wolff, 1976), S. 78 und 81 f.

<sup>80</sup> NBA V/6.1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1989), S. 86f., und NBA V/6.2 Krit. Bericht (A. Dürr, 1996), S. 66f.



freilich nicht.<sup>81</sup> Dennoch dürfte Schober zumindest in den 1750er und 1760er Jahren maßgeblich am Aufbau der Musikaliensammlungen von Kirnberger und Anna Amalia beteiligt gewesen sein, vielleicht gar als eine Art Sekretär für den wachsenden Privatbestand gedient haben. Damit tut sich auch eine mögliche Erklärung für den oben angesprochenen merkwürdigen Sachverhalt auf, daß der Name Kirnberger auf Bachs Autograph der Brandenburgischen Konzerte (*Am.B.* 78) von Schober geschrieben wurde. Wahrscheinlich stand Schober Kirnberger so nahe, daß er stellvertretend dessen Namenszug auf dem Autograph dokumentieren konnte, als es leihweise außer Haus gegeben wurde. Möglicherweise übergab Schober bei diesem Vorgang die Zimelie sogar direkt an Siebe, der in der Folge seine Abschriften *P 256*, *P 258* und *P 262* sowie *SA 2799 (12)* für einen unbekanntem, jedenfalls externen Auftraggeber und auf eigene Rechnung anfertigte.

\*\*\*

Abgesehen von der denkbaren Begegnung von Johann Gottfried Siebe und Johann Nicolaus Schober im Zusammenhang mit dem Autograph der Brandenburgischen Konzerte sind nirgendwo Hinweise auf eine Kooperation der beiden Kopisten zu erkennen. Vielmehr prägten sie fundamental unterschiedliche Arbeitsweisen aus und bewegten sich in verschiedenen Milieus. So war Siebe in den laufenden Betrieb der Berliner Hofoper eingebunden, bezog als deren Notist eine feste Besoldung und beauftragte seinerseits oftmals andere Schreiber.<sup>82</sup> Nichtdramatische Musik kopierte er offenbar nur notgedrungen in der Zeit des Siebenjährigen Krieges für private Auftraggeber. Schobers Tätigkeitsprofil wandelte sich hingegen häufiger. Er war anfänglich nahezu exklusiv für Kirnberger tätig (obwohl als Musiker in der königlichen Hofkapelle angestellt), durchlief dann eine – nur lückenhaft dokumentierte – Zeit in der Kapelle von Kronprinz Friedrich Wilhelm, und war schließlich vorrangig mit der Herstellung der Aufführungsmaterialien für den preußischen Königshof beschäftigt.

Die Bach-Abschriften der beiden Kopisten entstanden um 1760 (Siebe) oder auch noch einige Zeit später (Schober). Die Vorlagen der Werke J. S. Bachs

<sup>81</sup> Die Handschriften *P 626* und *Mus. ms. 30386* etwa, jeweils ein Satzpaar Präludium und Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier enthaltend, weisen gleichartige, von Schober geschriebene Nummern auf („Nro. 14“/„Nro. 15“ bzw. „Nro. 11“/„Nro. 18“); sie gehörten daher ursprünglich wohl zu einem gemeinsamen Konvolut, dessen sonstiger Inhalt, Auftraggeber und Provenienz nicht bekannt sind; siehe NBA V/5 Krit. Bericht (W. Plath, 1963), S. 36, Fußnote 60. Des weiteren könnten die beiden Abschriften *P 211* und *P 289* zur Sammlung Voß gehört haben; siehe NBA V/6.2 Krit. Bericht, S. 99 bzw. NBA<sup>rev</sup> 4, S. XI f.

<sup>82</sup> Vgl. Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 85.

dürften größtenteils von C. P. E. Bach bereitgestellt worden sein. Dies bedeutet im Umkehrschluß, daß der Quellenbesitz von Johann Christoph Friedrich und Wilhelm Friedemann Bach (erst ab 1774 in Berlin ansässig) für diesen Zweig der Überlieferung offenbar keine Rolle spielte.

Mit Aufführungen der preußischen Hofkapelle haben Siebes und Schobers Abschriften der Werke Bachs, und zwar sowohl Johann Sebastians als auch Carl Philipp Emanuels, anscheinend nichts zu tun. In einigen Fällen sind aber Verbindungen zur bürgerlich-aristokratischen Musikpflege zu erkennen, die sich im Berlin der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in musikalischen Gesellschaften, Salons und ähnlichen Zusammenkünften abspielte. Quantitativ weit bedeutsamer sind jedoch jene Quellen, die für Studien- und Sammlungszwecke angefertigt wurden. Die zentrale Figur ist hierbei Johann Philipp Kirnberger, der unentwegt, am wirksamsten wohl in seinen Druckschriften, als Anwalt der hinterlassenen Musik Johann Sebastian Bachs auftrat. Insofern sind die Abschriften Siebes und Schobers auch Ausdruck einer wachsenden Wertschätzung von Bachs Kompositionen als „klassischen“ Kunstwerken.

12 ~~1772~~ <sup>1771</sup> freiburgische vor Sieb, was ich zu ihu in  
 vorigen Winter aufgeschoben Oper extra haben  
 abgeschrieben, u. Gesellen dazu zu unsummen müßten,  
 sind mir nützlich ausgezahlt worden:  
 worüber ich hiermit unterthänigsten danken  
 quittire. Euliu am 30<sup>te</sup> März, 1772

Siebe.

Das hier Anweisung des  
 umfällt attestirt J. F. Agricola  
 Jof: frinds: Agricola

Das hier 12 ~~1772~~ <sup>1771</sup> freiburgische haben

quittire

Siebe.

Abbildung 1:

J. G. Siebe, Quittung vom 30. März 1772, mit Attest von J. F. Agricola –  
 D-Bga, I. HA, Rep. 36, Nr. 2672.

Vin Oper l' Erée cinese

Es sey Sr. Königl. Majestet allerhöchsten Befehl  
nach der Königl. Deyen Befehl in Sans Souci ist  
und gegesehen worden.

7 transponirte Stimmen in der Partitur

	a 4 gk	17/4 4 gk
Vin Rollen vor 5 Altari ninn		
Bass u 18 Bogen a 3gk		4-6
2 1 <sup>te</sup> Violinen 24 Bogen a 3gk		3
2 <sup>de</sup> Violinen		3
ninn Viola	12 Bogen	1-6
ninn Bass	12 Bogen	1-6
2 Flöten	12 Bogen	1-6
2 Oboen	12 Bogen	1-6
2 Waldhörner	6 Bogen	1-6
ninn Fagot.	6 Bogen	18
		18.

Paris den 22 July  
1773

17/4 22 gk

Das diese beauftragt worden  
sichst mir zu sein mit qualitat Copiste.

Finbr. Copiste.

Paris den 22<sup>ten</sup> Julius 1773.

Abbildung 2:

J. G. Siebe, Rechnung vom 22. Juli 1773 – D-Bga, I. HA, Rep. 36, Nr. 2673.

Concerto.

2  
Sig<sup>r</sup> J. S. Bach.

*allegro*

Fl. Trar. *princ.*

Violino *princ.*

Violino *in Octave.*

Viola *in Octave.*

Violoncello

Violone

Cembalo *concer.*

Abbildung 3:

J. S. Bach, Fünftes Brandenburgisches Konzert BWV 1050, 1. Seite der Partitur, geschrieben von J. G. Siebe (C-Schlüssel in der Form „3auf“) – D-B, P 262, fol. 2r

Handwritten musical score for J.S. Bach's Organ Trio BWV 526, showing the final section. The score is written on 11 staves, with a page number '11' in the top right corner. It features three voices: a treble voice (top staff), a middle voice (middle staff), and a bass voice (bottom staff). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and 'ff'. The piece concludes with a final cadence on the 11th staff.

Abbildung 4:

J. S. Bach, Orgeltrio BWV 526, Schluß, geschrieben von J. G. Siebe  
(C-Schlüssel in der Form „3gerade“ bis „3ab“) – D-B, *Am.B. 51 a*, fol. 11 r.

Mus. m. B. Bach 1028  
 Concerto 102. 2111  
 Sig. J. S. Bach

Violino 1  
 Violino 2  
 Violino 3  
 Viola 1  
 Viola 2  
 Viola 3  
 Violoncello 1  
 Violoncello 2  
 Violoncello 3  
 Violone  
 Cembalo

Abbildung 5:

J. S. Bach, Drittes Brandenburgisches Konzert BWV 1048,

1. Seite der Partitur, geschrieben von J. G. Siebe (C-Schlüssel in der Form „2ab“) – D-B, P 258, fol. 1r.





Ich würde mich aber nicht an dem Herrn zu setzen, an dem ich gefinde  
 Aldem Mann, der Hl. Tage verändert hat, und von seinem Land,  
 kommt, mich bei solchen Zeiten auch kommen kann, und bei  
 dem Angewandten Landrath D. König Majestät König zu  
 Lage verfallen, aber die Herrschaft dem Herrn zu  
 Wonn nicht von den Collegen fürchte, die zu verfallen  
 so zu Lage verfallen sein; Nun sind gegen B. in jener  
 Wille, und ich habe nicht verfallen. Auf jener Verordnung  
 die mir D. König Majestät, Allen gnädigst Accordiert  
 was mir, und das Accordiert, was mir auch,  
 würde zu verfallen, das gleichgeschickte, so ist es  
 wieder wird.

Aber da die mir Ursprunglich würdigen Herrn Hofmeier  
 Edm. von, so werden müssen Herr zu, so die Herr,  
 ordentlich zu werden, und mir die Herr  
 Hofmeier zu nicht, mich die Herr auf Hofmeier zu  
 können. In dieser Hofmeier gestanden,  
 Jahr die Herr zu sein.

Mir ist das geordnete  
 Hofmeier Hofmeier, Edm. von

Gedruckt am 6. Nov.  
 1797.

Hans Hofmeier von  
 der König. Hofmeier  
 Schober.

8.

Auf so wunderlich ganze Güte ganze Güte kein ein Paar vons Feindes  
 Ich da singst in den Augen als kein nicht König und Königin, und ein Volk  
 Auf den Herrn mit ein andrer gleichheit, es da beschiff es nicht ein zu

Abbildung 7:

J. S. Bach, Bauernkantate BWV 212, 8. Seite der Partitur,  
 geschrieben von J. N. Schober (frühes Schriftstadium) – D-B, Am.B. 29, S. 8

*Sinfonia  
Prestissimo*

*Violino I*

*Violino II*

*Viola*

*Basso*

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. At the top, the title 'Sinfonia Prestissimo' is written in a cursive hand. Below the title are four staves, each labeled with an instrument: 'Violino I', 'Violino II', 'Viola', and 'Basso'. The music is written in a 3/2 time signature and a key signature of one flat. The notation is dense and features many sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast tempo. There are various dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte) throughout the score. The page number '183' is visible in the top right corner.

Abbildung 8:

C. P. E. Bach, Sinfonie Wq 179, 1. Seite der Partitur,  
geschrieben von J. N. Schober (mittleres Schriftstadium) – D-B, *Am.B.* 555, fol. 1 r.

The image shows a page of handwritten musical notation for the Violoncello part of a Quintetto. The score is written on ten staves, with the first staff being the treble clef and the subsequent staves being bass clefs. The tempo is marked "Allegro Vivo" and the mood is "Accanto". The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, and *molto*. There are also markings for "Lolo" and "Lolo gva". The notation is dense and includes many slurs and accents. The page number "76" is visible in the top left corner.

Abbildung 9:

- L. Boccherini, Streichquintett op. 39/3, 1. Seite der Violoncello-Stimme,  
geschrieben von J. N. Schober (spätes Schriftstadium),  
mit Röteleintragungen des Spielers – D-B, KHM 522, S. 26.