

Zur handschriftlichen Überlieferung der h-Moll-Messe in Berlin und Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Von Daniel F. Boomhower (Washington, D. C.)

Insgesamt neun Abschriften der h-Moll-Messe wurden vor Ende des 18. Jahrhunderts von Berliner Musikern angefertigt. Zwei weitere Kopien entstanden an der Schwelle zum 19. Jahrhundert in Wien. Später füllten diese Manuskripte die Regale enthusiastischer Musikliebhaber, wo sie zu deren Selbstrepräsentation als kultivierte Kenner und Sammler dienten und ihre Position in den oberen Rängen der Gesellschaft unterstrichen. Daß diese Quellen in der Regel nicht im Blick auf Aufführungen angefertigt wurden – auch wenn Spuren in der Handschrift aus dem Besitz von Gottfried van Swieten auf eine private Darbietung in Wien deuten – spiegelt einen fundamentalen Wandel in der Funktion von Musikhandschriften, der sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts vollzog.¹ Tatsächlich gab es – mit Ausnahme von C. P. E. Bachs Darbietung des *Symbolum Nicenum* in Hamburg – keine weitere Aufführung selbst von Teilen der Messe, bis Carl Friedrich Zelter mit der Berliner Sing-Akademie einzelne Sätze in halböffentlichen Proben präsentierte, die er ab Oktober 1811 über mehrere Jahre abhielt.²

Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Berlin angefertigten Abschriften der h-Moll-Messe gewähren wertvolle Einblicke in eine musikgeschichtliche Übergangsphase, die mit der Konzentration von musikalischem Wissen unter Experten begann und in die Ära des aufkommenden Bildungsbürgertums mündete, in der fundierte Fachkenntnisse Musikliebhabern den gesellschaftlichen Aufstieg erleichterten. Ein Merkmal dieses Wandels ist, daß wir über die Sammler dieser Quellen verhältnismäßig detaillierte Kenntnisse besitzen, während die Lebensumstände und oft auch die Identität der Schreiber meist im Dunkeln liegen.³

¹ A-Ee N 1518a, KIR 1449; siehe U. Leisinger, *Haydn's Copy of the B-Minor Mass and Mozart's Mass in C Minor*, in: *Exploring Bach's B-Minor Mass*, hrsg. von Y. Tomita, R. A. Leaver und Jan Smaczny, Cambridge 2013, S. 221 f.

² J. Butt, *Bach: Mass in B Minor*, Cambridge 1991, S. 28.

³ Vgl. E. R. Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787)*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8.); B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, Kassel 1997 (Catalogus Musicus. 16.); K. Engler, *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Diss. Tübingen, 1984; D. F. Boomhower, *The Manuscript Transmission of J. S. Bach's Mass in B Minor (BWV 232) and the Development of the*

Eine der Abschriften der h-Moll-Messe verdeutlicht den Mangel und die weite Streuung dokumentarischer Belege, die die Beziehungen zwischen den professionellen Musikern in Berlin im späten 18. Jahrhundert erhellen könnten. Die von einem anonymen Schreiber angefertigte Kopie umfasst zwei Bände, von denen der erste Kyrie und Gloria (BWV 232^I) und der zweite die übrigen Teile der Messe (BWV 232^{II–IV}) enthält. Die Quelle wurde seit ihrer Entstehung um das Jahr 1770 in privaten Sammlungen überliefert und fand bisher in der Fachliteratur nur wenig Beachtung. Uwe Wolf versah die beiden Bände mit den Quellensigla F 23 und F 24.⁴ Der zweite Band gehörte zuletzt dem renommierten Beethoven-Forscher Alan Tyson; sein gegenwärtiger Verbleib ist nicht bekannt.⁵ Der erste Band war Teil einer Privatsammlung im belgischen Lüttich, bevor er am 19. Mai 2006 bei Sotheby's in London versteigert wurde; heute befindet er sich in Privatbesitz in New York.⁶ Die Untersuchung dieser Quelle ließ es notwendig erscheinen, die Berliner Überlieferung der Messe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und allgemein die Produktion von Musikhandschriften in der preußischen Hauptstadt neu zu überdenken. Die vorliegende Studie unternimmt den Versuch zu skizzieren, wie die Abschriften der h-Moll-Messe eine sich entwickelnde soziale Schichtung des Musiklebens spiegeln und welche Rolle jene Musiker dabei übernahmen, die ihren Lebensunterhalt mit Kopierarbeiten verdienten oder aufbesserten.

Im 18. Jahrhundert wurden speziell in den deutschen Territorien die meisten Musikalien handschriftlich verbreitet. Für einen professionellen Musiker bedeutete dies gewöhnlich, daß er selbst die Noten von Hand kopierte. Bürgerliche Amateurmusiker, die über die entsprechenden finanziellen Mittel verfügten, beauftragten häufig einen Berufskopisten, der für sie nach Bedarf Abschriften produzierte.

Bis ins frühe 19. Jahrhundert interessierte Bachs Tastenmusik versierte Amateure und Berufsmusiker gleichermaßen, und beide Gruppen zählten diese Werke zu ihrem praktischen Repertoire.⁷ Abschriften von geistlicher Musik hingegen waren in dieser Zeit fast ausschließlich für professionelle Musiker bestimmt. Doch gerade als die Bedeutung der Musik in den evangelischen

Concept of Textual Authority, 1750–1850, Diss. Case Western Reserve University, 2017, speziell S. 114–147.

⁴ NBA^{rev} 1 (U. Wolf, 2010), S. 297.

⁵ Yo Tomita stellte mir großzügigerweise Reproduktionen der Titelseite und der ersten Notenseite des zweiten Bandes zur Verfügung.

⁶ Die Juilliard School ermöglichte mir freundlicherweise den Zugang zu dieser Handschrift. Ich bin dem Besitzer und Jane Gottlieb für ihre Unterstützung meiner Arbeit zu Dank verpflichtet.

⁷ Vgl. A. Talle, *J. S. Bach's Keyboard Partitas and Their Early Audience*, Diss. Harvard University 2003; sowie M. Dirst, *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marburg to Mendelssohn*, Cambridge 2012.

Kirchen abzunehmen begann, zeichnete sich unter Musikliebhabern ein deutlich wachsendes Interesse an geistlichen Werken ab.⁸ Einige der frühesten Abschriften der h-Moll-Messe wurden im Auftrag von Musikliebhabern angefertigt, darunter Anna Amalia von Preußen, Gottfried van Swieten und Otto von Voß. Während die Abschriften unter Bedingungen entstanden, die sich bereits im Laufe des vorangegangenen Jahrhunderts zur Vorbereitung von Aufführungen und zur Ausbildung angehender Musiker etabliert hatten, orientierten die sammelnden Amateure sich nun zunehmend an Musiktheoretikern wie Johann Philipp Kirnberger und Johann Nikolaus Forkel, die ein allgemeines Bewußtsein für die Pflege älterer Musik förderten.

Das in Hamburg unter der Anleitung von C. P. E. Bach angefertigte Aufführungsmaterial für das *Symbolum Nicenum* mag zur Illustration einiger der typischen Kopierarbeiten dienen, die im Vorfeld einer Aufführung anfielen. Anders als sein Vater, der für das Erstellen von Kopien seine Schüler heranzog, griff C. P. E. Bach für die Anfertigung des Aufführungsmaterials zum *Symbolum Nicenum* auf professionelle Kopisten zurück, und zwar auf Heinrich Georg Michael Damköhler,⁹ Ludwig August Christoph Hopff¹⁰ und Johann Heinrich Michel.¹¹ Diese Verlagerung reflektiert den Niedergang der traditionellen Ausbildung im Rahmen des Zunftwesens in einem norddeutschen Handelszentrum. Denn während die Lehrlingsausbildung noch in der Tradition der Zünfte verwurzelt war, reflektiert die Lohnarbeit bereits die Praktiken einer Marktökonomie.¹²

⁸ S. Rose, *Lutheran Church Music*, in: *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, hrsg. von S. P. Keefe, Cambridge 2009, S. 127–167.

⁹ *St 118* (Stimmen 22, 23 und 36); J. Rifkin, „... wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen ...“: Zum Credo der h-Moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 9 (1985), S. 157–172, speziell S. 168, Fußnote 33; *J. S. Bach. Messe h-moll BWV 232*, hrsg. von J. Rifkin, Wiesbaden 2006 (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek 5363), S. 255; Jürgen Neubacher datiert die Stimmen auf 1785/6, siehe Neubacher, *Der Bach-Kopist Heinrich Georg Michael Damköhler und seine Rolle im Hamburger Musikleben der 1770er und 1780er Jahre. Mit neuen Quellen zur Händel-Rezeption in Hamburg*, BJ 2014, S. 97–130.

¹⁰ *P 1212* sowie Privatsammlung von Michael d'Andrea; J. Neubacher, *Der Organist Johann Gottfried Rist (1741–1795) und der Bratschist Ludwig August Christoph Hopff (1715–1798): zwei Hamburger Notenkopisten Carl Philipp Emanuel Bachs*, BJ 2005, S. 117–121.

¹¹ *St 118* und *P 22*; P. Corneilson, *C. P. E. Bach's Evangelist, Johann Heinrich Michel*, in: „Er ist der Vater, wir sind die Bub'n“: *Essays in Honor of Christoph Wolff*, hrsg. von P. Corneilson und P. Wollny, Ann Arbor, Mich., 2010, S. 95–118.

¹² Vgl. M. Walker, *German Home Towns: Community, State, and General Estate, 1648 bis 1871*, Ithaca, N. Y., 1971), besonders Kapitel 3; J. J. Sheehan, *German History 1770–1866*, Oxford 1989 (Oxford History of Modern Europe), S. 24–40 und 105 bis

Die frühesten Abschriften von BWV 232

Zwei in den 1760er Jahren in Berlin angefertigte vollständige Abschriften der h-Moll-Messe liefern wertvolle Informationen über das Werk allgemein und speziell zu J. S. Bachs autographen Partitur im Stadium vor den Eingriffen, die C. P. E. Bach zur Vorbereitung einer Aufführung des *Symbolum Nicenum* im Jahr 1786 vornahm. Die erste (P 572, P 23, P 14) schrieb um das Jahr 1765 der Berliner Musiklehrer und Berufskopist Johann Friedrich Hering, die zweite (Am.B. 3) fertigte Johann Nicolaus Schober, ein Musiker am preußischen Hof, 1769 für Johann Philipp Kirnberger an.¹³ Die erstgenannte Handschrift wurde später von dem preußischen Staatsministers Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823) erworben.¹⁴ Weitere frühe Abschriften der Messe lassen sich auf die Sammlungen der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (Am.B. 1–2) und des Habsburger Gesandten in Preußen Gottfried van Swieten (A-Ee, N 1518a, KIR 1449) zurückführen.¹⁵

Noch bevor Hering seine Kopie anfertigte, begann C. P. E. Bach – entweder um Hering die Arbeit zu erleichtern oder allgemein zur Verbesserung des Notentexts –, Eintragungen in das Autograph seines Vaters vorzunehmen.¹⁶ Insgesamt aber bewahrt P 572/23/14 die Messe in einer Lesart, die weitgehend die Fassung vor C. P. E. Bachs Revision spiegelt. Noch wichtiger ist, daß C. P. E. Bach Herings Kopie durchsah und seine klärenden Eingriffe und Korrekturen nachträglich auch in das Autograph eintrug. Anders ausgedrückt: An mehreren Stellen waren die Korrekturen und Revisionen, die J. S. Bach während des Kompositionsprozesses in seine Arbeitspartitur eingetragen hatte, derart schwer zu entziffern, daß Hering die entsprechenden Takte in seiner Kopie frei ließ. C. P. E. Bach ergänzte sodann die von ihm gewählten Lesarten in Herings Handschrift und übertrug sie anschließend in die autographe Par-

124; sowie J. M. Brophy, *The End of the Economic Old Order: The Great Transition, 1750–1850*, in: *The Oxford Handbook of Modern German History*, hrsg. von H. Walser Smith, Oxford 2011, S. 169–194.

¹³ P. Wollny, *Ein „Musikalischer Veteran Berlins“*. *Der Schreiber Anonymous 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: *Jahrbuch SIM 1995*, S. 80–113; C. Henzel, *Berliner Klassik. Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert*, Beeskow 2009 (Ortus Studien. 6.), S. 289, Fußnote 21.

¹⁴ Vgl. Faulstich (wie Fußnote 3); zu Voß' Rolle in der preußischen Politik siehe unter anderem R. C. Raack, *The Fall of Stein*, Cambridge 1965; für eine hilfreiche Zusammenfassung der Reaktion auf die Reformen in Preußen siehe Sheehan (wie Fußnote 12), S. 291–310.

¹⁵ Leisinger (wie Fußnote 1).

¹⁶ U. Wolf, *C. P. E. Bachs Revisionen am Autograph der h-Moll-Messe seines Vaters und der Hamburger Stimmensatz zum Credo BWV 232^{II}*, in: „Er ist der Vater, wir sind die Bub'n“ (wie Fußnote 11), S. 4f.

titur.¹⁷ Warum oder für wen Hering seine Abschrift anfertigte, läßt sich nicht mehr feststellen.

Eine weitere Kopie der Messe (*Am.B. 3*) entstand im Auftrag von Johann Philipp Kirnberger. C. P. E. Bach, der zu dieser Zeit bereits in Hamburg lebte, sandte Kirnberger im Juli 1769 das Autograph, damit dieser eine Abschrift anfertigen lasse.¹⁸ Die so entstandene zweibändige Handschrift weist die Schriftzüge eines häufig von Kirnbergers Dienstherrin Prinzessin Anna Amalia engagierten Kopisten auf.¹⁹ Dieser Kopist wurde in jüngerer Zeit als der Hornist Johann Nicolaus Schober identifiziert, der von Juni 1757 bis 1769 am Hof Friedrichs des Großen beschäftigt war und sodann anscheinend bis 1796 im Dienst des Kronprinzen und nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm II. stand.²⁰ Die große Zahl der in der Staatsbibliothek zu Berlin überlieferten Musikalien von Schobers Hand aus der Zeit nach 1786 dokumentiert dessen Rolle als Hauptkopist des Hofes und seine lange Tätigkeit im Dienst der königlichen Familie.²¹

Die von Schober angefertigte Abschrift der h-Moll-Messe (*Am.B. 3*) reflektiert ein Stadium, in dem C. P. E. Bach bereits Revisionen im Autograph vorgenommen, allerdings noch nicht die wesentlich tiefergehenden Eingriffe in Vorbereitung seiner Aufführung des Credos im Jahr 1786 eingetragen hatte. Damit überliefert *Am.B. 3* ein wichtiges Zwischenstadium von C. P. E. Bachs Beschäftigung mit der Messe. Friedrich Smend – der die Abschrift allerdings falsch datierte – hat bemerkt, daß die Lesarten von *Am.B. 3* die stärkste Verbreitung fanden.²² Kirnbergers Namenszug in der rechten unteren Ecke der Titelseite bestätigt, daß diese Quelle auf das aus Hamburg übersandte Autograph zurückgeht.

¹⁷ Vgl. J. Rifkin, *Eine schwierige Stelle in der h-Moll-Messe*, in: Bach in Leipzig – Bach und Leipzig: Konferenzbericht Leipzig 2000, hrsg. von U. Leisinger, Hildesheim 2002 (LBB 5), S. 321–331.

¹⁸ CPEB Briefe I, S. 177f.; Dok III, Nr. 754 (S. 203).

¹⁹ In TBSt 2/3, S. 139, als „Anon. 402“ bezeichnet. Der Schreiber wurde von Wutta (geb. Blechschmidt) irrtümlich für J. P. Kirnberger gehalten („Kirnberger Reinschrift“); siehe 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. 98–103. In ihrer 1965 gedruckten Dissertation hatte die Autorin diese Zuweisung noch mit einem Fragezeichen versehen.

²⁰ Henzel (wie Fußnote 13), S. 289, Fußnote 21; L. Drosopoulou, *Music Copyists at the Court of Friedrich Wilhelm II of Prussia (ca. 1786–1797)*, Jahrbuch SIM 2013, S. 277–311; A. Talle bestätigte diese Identifizierung und lieferte weitere Details in NBA^{ev} 4 (2016), S. XI f.; zur Biographie und zum Tätigkeitsprofil Schobers siehe insbesondere den Beitrag von Bernd Koska im vorliegenden Band.

²¹ Drosopoulou (wie Fußnote 20), S. 277–311.

²² NBA II/1 Krit. Bericht (F. Smend, 1956), S. 23–29.

Weitere frühe Abschriften

In den 1770er Jahren ließ Kirnberger eine zweite Abschrift der Messe anfertigen (*Am.B. 1–2*). Diese zweibändige Kopie war unmittelbar für die Amalien-Bibliothek bestimmt, wo ihr später der Ehrenplatz der niedrigsten Signatur zugewiesen wurde. Der als Anonymus 403 bezeichnete Kopist dieser Quelle ist zudem für den größten Teil der handschriftlichen Bestände in der Amalien-Bibliothek verantwortlich, die eine vielseitige, wenngleich konservative Auswahl von Werken von Johann Friedrich Agricola, Antonio Caldara, Francesco Durante, Johann Joseph Fux, Francesco Gasparini, Georg Friedrich Händel, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach und anderen umfaßt.²³

Etwa zur gleichen Zeit wie *Am.B. 1–2* fertigte Anon. 403 auch die heute in Eisenstadt aufbewahrte Abschrift der Messe (*A-Ee, N 1518a, KIR 1449*) an, die sich anscheinend zunächst im Besitz von Gottfried van Swieten befand. Zu den musikalischen Soireen in seinen Salons lud van Swieten auch Haydn, Mozart und Beethoven ein, und seine Abschrift der Messe gelangte schließlich in Haydns Besitz. Ob van Swieten die Abschrift von Kirnberger oder von Anna Amalia erhielt, bleibt ungeklärt; wir wissen allerdings, daß er in seiner Berliner Zeit eine Reihe von Quellen mit Werken Bachs zusammentrug.²⁴ Van Swietens Sammlung ist für die Wiener Bach-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts von großer Bedeutung, da er Handschriften aus seiner Sammlung als Vorlagen für weitere Kopien zur Verfügung stellte, darunter zwei im folgenden noch zu besprechende Wiener Abschriften der h-Moll-Messe.

In den 1780er Jahren betreute Johann Friedrich Hering die Anfertigung einer weiteren Kopie der h-Moll-Messe (*P 1172*), wobei er etwa ein Drittel der Musik selbst abschrieb und für den Rest die Hilfe von zwei namentlich nicht identifizierten Kopisten in Anspruch nahm.²⁵ Als Vorlage für diese spätere Abschrift zog Hering nicht die von ihm selbst kopierte frühere Fassung (*P 572/23/14*) heran; vielmehr enthält diese Handschrift die Lesarten von Kirnbergers Kopie (*Am.B. 3*). Zur Bestätigung der Continuo-Ziffern im Credo muß er allerdings auf seine eigene frühere Abschrift (*P 23*) zurückgegriffen haben. Tatsächlich stammt zwar der Notentext des Credo von Kopistenhand,

²³ TBSt 2/3 (wie Fußnote 19), S. 139; der Kopist wird bei Blechschmidt (wie Fußnote 3) als „J. S. Bach III“ bezeichnet.

²⁴ Siehe Y. Tomita, *The Sources of J. S. Bach's „Well-Tempered Clavier“ II in Vienna, 1777–1801*, in: *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 29/2 (1988), S. 8–79.

²⁵ Fol. 1r–15v und 31v–65r des ersten Bandes und der gesamte zweite Band wurden möglicherweise von Johann August Patzig (1728–1816) geschrieben.

die Bezifferung in *P 1172* aber scheint von Hering selbst eingetragen worden zu sein.

Daß Johann Friedrich Hering in verschiedenen von den anderen Kopisten geschriebenen Passagen von *P 1172* einzelne Details revidierte, entspricht dem Befund weiterer Handschriften. Von Hering sind zahlreiche Abschriften von Triosonaten (von C. H. Graun, C. P. E. Bach und anderen) überliefert; außerdem finden sich auf ihn zurückgehende Bezifferungen und Revisionen in einer erheblichen Zahl weiterer Kopien von fremder Hand.²⁶ Peter Wollny hat vermutet, daß Hering einige dieser Quellen von Berliner Musikalienhändlern erwarb; der Befund könnte jedoch auch bedeuten, daß Hering diese Kopien in der Funktion eines Händlers in Auftrag gab, also Werke in Umlauf brachte, bei denen eine Druckausgabe nicht profitabel gewesen wäre.²⁷ Tatsächlich enthält eine sorgfältig ausgeführte Abschrift der Matthäus-Passion BWV 244 von der Hand des bei Wutta als „Palestrina II“ geführten anonymen Kopisten Continuo-Ziffern von Herings Hand und gelangte in den Besitz eines von Herings wichtigsten Förderern, Graf Otto Carl Friedrich von Voß (*P 27*). Eine ebenfalls in der Sammlung Voß überlieferte Abschrift der Johannes-Passion BWV 245 stammt von der Hand des Anon. 403 (*P 29*).

Herings vermutete Tätigkeit als „Verleger“ von Handschriften erinnert an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, der einerseits Kompositionen im Druck veröffentlichte und andererseits ein umfangreiches Sortiment mit Musikalien zusammentrug, die er in Abschriften zum Kauf anbot.²⁸ Breitkopf ist das beste Beispiel für den gleichzeitigen kommerziellen Vertrieb von gedruckter und handschriftlicher Musik.²⁹ Auch der Berliner Verleger Christian Ulrich Ringmacher hielt für kurze Zeit ein Sortiment von Musikhandschriften vor, das durch einen gedruckten Katalog erschlossen ist.³⁰ Während Breitkopf eine geographisch breiter gestreute Auswahl von Kompositionen verfügbar machte, zeigen die mit Hering in Verbindung stehenden Handschriften eine nahezu ausschließliche Konzentration auf Berliner Komponisten, darunter speziell die Brüder J. G. und C. H. Graun sowie C. P. E. Bach. Hering war auch der Berliner Verkaufsgent C. P. E. Bachs für dessen nach 1768 veröffentlichte

²⁶ Siehe Wollny, Ein „musikalischer Veteran Berlins“ (wie Fußnote 13), S. 80–113, speziell S. 101–113.

²⁷ Ebenda, S. 89.

²⁸ Vgl. S. Boorman, *Identifying and Studying Published Manuscripts*, in: *Fontes Artis Musicae* 58 (2011), S. 109–126.

²⁹ Siehe B. S. Brook, *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six Parts and Sixteen Supplements, 1762–1787*, New York 1966; sowie *J. S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-century Music Trade*, hrsg. von G. B. Stauffer, Lincoln 1996 (Bach Perspectives. 2.).

³⁰ C. U. Ringmacher, *Catalogo de' Soli, Duetti, Trii, Quadri, Quintetti, Partite, de' Concerti e delle Sinfonia*, hrsg. von B. S. Brook, Leipzig 1987.

Werke; und nachdem W. F. Bach sich 1774 in Berlin niederließ, scheint Hering auch zu ihm zumindest professionelle Beziehungen aufgebaut zu haben. Sein Zugang zu den Musikaliensammlungen der beiden ältesten Bach-Söhne machte ihn bis in die 1790er Jahre zur zentralen Figur der Berliner Bach-Überlieferung.

Gleichzeitig läßt der von J. P. Kirnberger und seiner Gönnerin Prinzessin Anna Amalia zusammengetragene umfangreiche Bestand an Handschriften mit Werken J. S. Bachs vermuten, daß diese ebenfalls Zugang zu den autographen Partituren im Besitz von C. P. E. Bach hatten. Der zweite Bach-Sohn war offensichtlich bereit, Kirnberger seine Musikalien zur Verfügung zu stellen – er hat ihm ja nachweislich das Autograph der h-Moll-Messe zur Kopienahme zugesandt. Ob es sich hierbei lediglich um eine freundschaftliche Geste unter Kollegen oder eher um eine geschäftliche Transaktion handelte, ist aus den erhaltenen Quellen nicht zu ersehen; ebensowenig ist das Ausmaß der Beziehungen zwischen C. P. E. Bach und Hering einzuschätzen. Jedenfalls kontrollierte der Hamburger Bach die Verbreitung seiner eigenen Kompositionen genau – er ließ nur Werke drucken, für die es einen breiten Markt gab, und verkaufte Abschriften, wo die Kosten für den Notenstich und Druck sowie die Lagerkosten nicht zu rechtfertigen waren.

In der Tat vertrieb C. P. E. Bach einen Großteil seiner Musik selbst, wobei die vielfach nachgewiesenen Korrekturen in den Abschriften seiner Kopisten die Vorstellung einer „Komponierwerkstatt“ befördert – ähnlich der Praxis im Hause seines Vaters.³¹ In Berlin könnte er allerdings die Produktion von Abschriften seiner eigenen Kompositionen sowie von weiteren Werken aus seiner Sammlung an Hering übertragen haben. Und angesichts der beträchtlichen Zahl von Abschriften, an deren Herstellung Hering nur teilweise mitwirkte, indem er sich auf besonders komplizierte Details beschränkte, ist anzunehmen, daß er zur Erfüllung seiner Aufträge die Dienste verschiedener in Berlin tätiger Kopisten in Anspruch nahm. Diese Möglichkeit bildet keinen Widerspruch zu der Vermutung, daß Bach die von seinen Autographen genommenen Abschriften revidierte. Die enge Zusammenarbeit bei der Herstellung eines korrekten Texts läßt sich, wie erwähnt, an Herings erster Abschrift der h-Moll-Messe (*P* 572/23/14) nachverfolgen, wo er problematische Passagen offenließ, die C. P. E. Bach später ergänzte. Hering konnte dann die Produktion weiterer korrekter Kopien betreuen. Dies würde die große Verbreitung autorisierter Lesarten von C. P. E. Bachs Musik in von Hering angefertigten

³¹ Siehe die Einleitung zu *Nachlaß-Verzeichnis (1790)*, CPEB:CW VIII/Supplement (P. Wollny); und K. Kubota, *C. P. E. Bach: A Study of His Revisions and Arrangements*, Tokyo 2004, S. 26–29.

Abschriften ebenso erklären wie die akkuraten eigenhändigen Korrekturen Herings in von dritter Hand angefertigten Quellen.³²

Hering übernahm also möglicherweise für C. P. E. Bach handschriftliche „Verlegerdienste“. Auch Kirnberger könnte bei Hering Kopien von Musikalien in Auftrag gegeben haben. Jedenfalls weisen zahlreiche Abschriften von Kopisten, die generell mit der Herstellung von Musikalien für Kirnberger und Anna Amalia in Verbindung gebracht werden (darunter insbesondere Schober und Anon. 403) Spuren einer engen Zusammenarbeit mit Hering auf. Belege in dem im 18. Jahrhundert in Berlin entstandenen großen Bestand an Triosonaten sind zum Beispiel Kopien von Anon. 403 mit von Hering ergänzter Bezifferung.³³ Zahlreiche Handschriften dokumentieren zudem, daß Hering Friedrich August Klügling beschäftigte, einen Schüler Kirnbergers.³⁴

Die von Schober (*Am.B.* 3) und Anon. 403 (*A-Ee*, *N 1518a*, *KIR 1449* und *Am.B.* 1–2) angefertigten Abschriften der h-Moll-Messe deuten ebenfalls auf eine Beteiligung Herings. Auch wenn sich Herings Schriftzüge in diesen Kopien nicht nachweisen lassen, wirft der Umstand, daß er eine Kopie der Messe (*P 1172*) anfertigte, die die Lesarten von *Am.B.* 3 enthält, eine Frage auf, der die Forschung sich bisher nicht gebührend zugewandt hat. *P 1172* muß vor Kirnbergers Tod im Jahr 1783 entstanden sein, denn Hering hätte wohl kaum Zugang zu *Am.B.* 3 gehabt, nachdem die Handschrift als Teil von Kirnbergers musikalischem Nachlaß in Prinzessin Anna Amalias Musiksammlung integriert wurde. Kirnberger könnte allerdings Hering beauftragt haben, für ihn eine Abschrift herzustellen; und für diesen Auftrag könnte Hering den erfahrenen Schober herangezogen haben, der dann *Am.B.* 3 kopierte. Anscheinend ließ Hering bei der Gelegenheit gleich eine zusätzliche Kopie für seinen eigenen Bedarf anfertigen.

Die zu Beginn dieser Studie erwähnte zweibändige Abschrift der Messe (*F 23/24*) scheint die Plausibilität dieser Hypothese zu stärken. Ein Handschriftenvergleich zeigt, daß dieser anonyme Kopist von Hering auch für die Erstellung anderer Abschriften herangezogen wurde (siehe Abbildung 1 und 2). Die überlieferten Abschriften von der Hand dieses Kopisten reichen mindestens bis in die 1760er Jahre zurück, und mehr als eine von ihnen gehört zu

³² Der Sammelband mit Triosonaten US-Wc, *M412 A2 B15* bietet hier nützliches Anschauungsmaterial; vgl. CPEB: CW II/2.1 (C. Wolff, 2011), S. 166 f. (Quelle B 5).

³³ Vgl. US-AAu, *M317.G77 T8 17–* (GraunWV Cv:XV:114), Henzel identifiziert den Kopisten als „Berlin 42“; es handelt sich aber zweifellos um „Anonymus 403“. Die Quellen US-Wc, *M322.G771 No. 106 Case* (GraunWV C:XV:86) und US-Wc *M362.A2 B13 W150* (Wq 150) enthalten Flöten- und Violinstimmen von Anon. 403; die Cembalo-Stimme stammt vermutlich von demselben Kopisten wie *F23/24* und enthält eine Bezifferung die höchstwahrscheinlich von Herings Hand herrührt.

³⁴ Wollny, Ein „musikalischer Veteran Berlins“ (wie Fußnote 13), S. 98 f.; CPEB: CW II/2.1, S. 166 f. (Quelle B 5).

dem unter Herings Aufsicht angefertigten Komplex von Triosonaten.³⁵ Dem im ersten Band der Messenhandschrift nachgewiesenen Wasserzeichen zufolge entstand die Abschrift in den 1770er Jahren oder früher.³⁶ Außerdem rückt das Wasserzeichen die Quelle in den Kontext eines größeren Komplexes von Abschriften Bachscher Werke, die von Kopisten aus dem unmittelbaren Umfeld Johann Friedrich Herings angefertigt wurden.

Tabelle 1: Ausgewählte Bach-Handschriften mit dem Wasserzeichen DGS oder DGS/R

Signatur (D-B, wenn nicht anders angegeben)	Komponist	Werk	Kopist
<i>Am.B. 22</i>	J. S. Bach	BWV 101	Agricola
<i>Am.B. 20</i>	J. S. Bach	BWV 144	Schober
<i>Am.B. 101</i>	J. S. Bach	BWV 228	Schober
D-Bhm, 6138/ 12	J. S. Bach	BWV 228	Ähnlich wie F 23 ³⁷
Privatsammlung New York („F 23“)	J. S. Bach	BWV 232	unbekannt
<i>P 27</i>	J. S. Bach	BWV 244	Palestrina II/ Hering
<i>Am.B. 21</i>	J. S. Bach	BWV 244 b/68	Schober
<i>P 287/1</i>	J. S. Bach	BWV 532	Palestrina II
<i>P 599</i>	J. S. Bach	BWV 593	Palestrina II
<i>P 600</i>	J. S. Bach	BWV 594	Palestrina II

³⁵ US-AAu *M322.B12 T49 17-*; US-Wc *M317.G771 No. 55*; US-Wc *M362.A2B13 W150*. Der Schreiber ist möglicherweise identisch mit dem von Henzel als „Berlin 32“ bezeichneten Kopisten, vgl. GraunWV, Bd. 2, S. 202.

³⁶ Das Papier ist recht dick; trotzdem sind die Initialen DGS deutlich auszumachen. Auch ein Gegenzeichen ist vorhanden, aber nicht klar erkennbar; möglicherweise handelt es sich um ein doppelstrichiges „R“, ähnlich wie in LBB 8, S. 684, belegt (WZ 296 und 297).

³⁷ Siehe die Schriftprobe bei Bach digital (https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalHandwriting_handwriting_00000028).

<i>N. Mus. ms. 10483</i>	J. S. Bach	BWV 871, 879 usw.	unbekannt (Quellengruppe A 3) ³⁸
<i>Am.B. 545</i>	J. S. Bach	BWV 900	Schober
Privatsammlung Montpellier	J. S. Bach	BWV 1001–1006	Schober
<i>Am.B. 66</i>	J. S. Bach	BWV 1060	Schober
B-Bc, 27138 MSM (Violino I)	C. P. E. Bach	Wq 15	Unbekannt + Anon. 303
US-Wc, M1010 .A2 B13 W15	C. P. E. Bach	Wq 15	Wade U ³⁹
SA 1955/6 (Hörner)	C. P. E. Bach	Wq 180	Patzig + Anon. 303, Berlin 32 und Anon. 301
SA 239/2	C. P. E. Bach	Wq 215	ähnlich wie F 23 ⁴⁰
St 183/3	C. P. E. Bach	Wq 239	Palestrina II

Es ist mithin recht wahrscheinlich, daß es sich bei F 23/24 um eine für Hering angefertigte Abschrift handelt, die zur gleichen Zeit entstand wie *Am.B. 3*. Allerdings ist F 23 nicht annähernd so akkurat geschrieben wie *Am.B. 3*. Bedenkt man die im Vergleich zum Autograph extrem sorgfältige Kalligraphie von *Am.B. 3* sowie die nahezu identische Anlage der beiden Handschriften, so erscheint es zumindest plausibel, daß F 23 als Vorlage für *Am.B. 3* diene und selbst wiederum direkt vom Autograph kopiert wurde. Der Umstand, daß mit *Am.B. 3* übereinstimmende Lesarten in späteren Handschriften weit verbreitet sind, obwohl diese Handschrift wohl nie als direkte Vorlage zur Verfügung stand, ist vermutlich darauf zurückzuführen, daß Hering eine vergleichbare Quelle besaß, auf die er zurückgreifen konnte. Sollte Kirnberger Hering mit der Anfertigung von *Am.B. 3* beauftragt und sich nicht unmittelbar an Schober gewandt haben, würde dies auch das Vorhandensein von Lesarten aus *Am.B. 3* in anderen unter Herings Aufsicht angefertigten Handschriften leichter erklären (siehe das Stemma im Anhang dieses Beitrags).

³⁸ NBA V/6.2 Krit. Bericht (A. Dürr, 1996), S. 159.

³⁹ R. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor, Mich., 1981 (Studies in Musicology. 48.).

⁴⁰ Siehe https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00018108.

Neben der Verbindung zu Johann Friedrich Hering sind auch die möglicherweise engen professionellen Kontakte zwischen Schober und dem Kopisten von F 23/24 auffällig. Wie bereits erwähnt, war Schober der wichtigste Kopist der mit Friedrich Wilhelm II. in Verbindung gebrachten Musikalien in der Königlichen Hausbibliothek.⁴¹ Der Umstand, daß Schober in den 1760er und 1770er Jahren sowohl für Prinzessin Anna Amalia als auch für Kronprinz Friedrich Wilhelm Musikalien kopierte, erlaubt die Vermutung, daß es sich bei diesen Abschriften um Auftragsarbeiten handelte, die er neben seinen langjährigen Diensten an den Höfen von Friedrich II. und Friedrich Wilhelm II. übernahm. Eine ähnliche Situation begegnet uns anscheinend bei dem von Loukia Drosopoulou als „KH 2“ bezeichneten Kopisten, der höchstwahrscheinlich identisch ist mit dem Schreiber von F 23/24.⁴² Sollte diese Gleichsetzung zutreffen und „KH 2“ tatsächlich die Abschrift der Messe angefertigt haben, dann hätte dieser Kopist jahrzehntelang in demselben Umfeld gearbeitet wie Schober und Hering; und wahrscheinlich wirkte er ebenfalls als Musiker am preußischen Hof.

Es ist schwer zu entscheiden, ob Kirmberger die von Anon. 403 angefertigten Abschriften der Messe bei Hering in Auftrag gab, die später in den Besitz von Anna Amalia und Gottfried van Swieten gelangten; angesichts der auch anderweitig dokumentierten Zusammenarbeit von Anon. 403 und Hering ist dies jedoch durchaus plausibel. Gestützt wird diese Vermutung durch die enge stemmatische Verbindung von Handschriften mit ähnlich entlegem Repertoire, das in Kopien von Schober, Anon. 403 und Hering überliefert ist. So sind auf J. S. Bach zurückgehende Sammlungen von Orgelmusik des 17. Jahrhundert in Abschriften sowohl von Hering als auch von Schober überliefert, deren gemeinsame Vorlage eine Kopie von Agricola ist.⁴³ Dieser Befund könnte sogar darauf hindeuten, daß Hering direkten Zugang zu Musikalien in Agricolas Besitz hatte. Ebenso weisen die mit Kirmberger in Verbindung gebrachten Abschriften des Wohltemperierten Klaviers I und II (BWV 846–870, BWV 871–893) gemeinsame Lesarten mit Abschriften in der Sammlung Voß-Buch auf, die höchstwahrscheinlich bei Hering in Auftrag gegeben wurden; damit zeichnet sich ab, daß Hering möglicherweise die verschollene Vorlage für diesen Handschriftenkomplex besaß oder zumindest

⁴¹ Drosopoulou (wie Fußnote 20), S. 277–311.

⁴² Ebenda, S. 296 f.

⁴³ A. Ishii, *Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, and Johann Jacob Froberger: The Dissemination of Froberger's Contrapuntal Works in Late Eighteenth-Century Berlin*, in: *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 44/1 (2013), S. 46–133, speziell S. 130; K. J. Snyder, *Seventeenth-Century Organ Music in Eighteenth-Century Berlin: Early Music in the Time of Frederick the Great*, in: *Keyboard Perspectives* 4 (2011), S. 115–137.

Zugang zu ihr hatte.⁴⁴ In der Tat finden sich im Verkaufskatalog des musikalischen Nachlasses von Eduard Grell, der von 1853 bis 1876 Direktor der Berliner Sing-Akademie war und dessen Sammlung zahlreiche von Hering angefertigte Handschriften enthielt, Abschriften beider Teile des Wohltemperierten Klaviers, bei denen es sich um die verschollenen Vorlagen handeln könnte.⁴⁵

Natürlich hatte Johann Friedrich Hering nicht die absolute Kontrolle über den Berliner Markt für Musikhandschriften. Aber seine enge Verbindung zu C. P. E. Bach sowie anscheinend auch zu Agricola und Kirnberger, außerdem die große Zahl der von Hering oder unter seiner Mitwirkung hergestellten Musikhandschriften aus dem Umkreis dieser Personen suggeriert, daß er bei der Verbreitung historischer Repertoires in der preußischen Hauptstadt eine zentrale Rolle spielte. Und selbst wenn sich herausstellen sollte, daß Hering nur einer von einer ganzen Reihe in Berlin arbeitender und in losem Kontakt zueinander stehender professioneller Kopisten war, treten die Gegebenheiten der aufkommenden Marktökonomie, die auch den Handel mit Musikhandschriften betrafen, hier recht klar zutage. Vor allem aber deuten der Umfang und die offensichtliche Koordinierung der Handschriftenproduktion auf dieselbe Art von Rationalisierung, die im späten 18. Jahrhundert auch andere Wirtschaftsbereiche erfaßte und die Adam Smith so treffend beschrieben hat.⁴⁶ Vor diesem Hintergrund erscheint ein Vergleich von Herings Tätigkeit mit der Arbeit von Johann Traeg in Wien besonders aufschlußreich.

⁴⁴ Siehe NBA V/6.1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1989), S. 86–89 (Quellengruppe B 4) und NBA V/6.2 Krit. Bericht, S. 66–69 und S. 162f. (Quellengruppe A 3); ferner Faulstich (wie Fußnote 3), S. 194f. (Nr. 639 und 648); sowie D. O. Franklin, *Reconstructing the Urpartitur for WTC II: A Study of the „London Autograph“* (BL Add. MS 35021), in: *Bach Studies*, hrsg. von D. O. Franklin, Cambridge 1989, S. 240–278.

⁴⁵ *Aeltere Instrumental- u. Vokal-Musik, zum grössten Theile aus der Sammlung des Professor Eduard Grell († 1886). Antiquariat Leo Liepmannssohn. Catalog 56*, Berlin 1887, S. 2, Nr. 16 und 17. Die gegenwärtigen Besitzer der beiden Quellen sind nicht bekannt. Erich Priegeer erwarb den zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers aus der Sammlung Grell; die Provenienz der Teil I enthaltenden Handschrift hingegen ist ungeklärt. Vgl. G. Kinsky, *Musiksammlung aus dem Nachlasse Dr. Erich Priegeer [...] III. Teil, Musikerbriefe, Handschriften, Musikalien*, Köln 1924, S. 17 (Nr. 159); siehe auch T. Kovačević und Y. Tomita, *Neue Quellen zu Johann Sebastian Bachs Violinsoli (BWV 1001–1006): Zur Rekonstruktion eines wichtigen Überlieferungszweigs*, BJ 2009, S. 50–53. D. F. Boomhower, *C. P. E. Bach Sources at the Library of Congress*, Notes 70/4 (2014), S. 606–613.

⁴⁶ A. Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, London 1776.

Wien

Bereits vor dem Ende des 18. Jahrhunderts war auch die Musikwelt jenseits von Berlin und Hamburg auf die h-Moll-Messe aufmerksam geworden. Van Swietens Kopie des Werks inspirierte nicht nur die in seinem Umkreis verkehrenden Musiker – darunter Mozart, Haydn und Beethoven –, sondern diente auch als Vorlage für weitere im habsburgischen Territorium überlieferte Quellen der Messe. Bei zwei Wiener Abschriften (*P 11/12* und *P 182*) aus dem frühen 19. Jahrhundert bestehen enge Verbindungen zu dem Verleger Johann Traeg, der das Werk in dem 1804 gedruckten Supplement zu seinem 1799 veröffentlichten Musikalienkatalog anzeigte.⁴⁷ Nicht nur die ähnlichen Wasserzeichen (*tre lune*), sondern auch der Schreiberbefund bieten sichere Indizien für die Datierung und Herkunft dieser Handschriften.

Johann Traeg zog in den späten 1770er Jahren aus dem nordbayrischen Gochsheim nach Wien und etablierte sich hier im Laufe der 1780er Jahre als professioneller Notenkopist. 1782 erschien in der *Wiener Zeitung* seine erste Verkaufsanzeige für handschriftliche Musikalien. Im Mai 1789 ist er als Inhaber einer Musikalienhandlung nachweisbar und 1794 veröffentlichte er seine erste Druckausgabe. Er vertrieb auch Editionen ausländischer Verleger – 1798 wirkte er als Agent für Breitkopf & Härtel. Sein Hauptgeschäft blieb jedoch das Kopieren von Handschriften; zu diesem Zweck beschäftigte er eine Reihe von Schreibern. 1799 veröffentlichte er einen umfassenden Katalog seines Sortiments, den er 1804 in einer überarbeiteten und erweiterten Fassung erneut herausbrachte.⁴⁸ Den Hauptbestand der bei Traeg erhältlichen Musik bildeten Werke seiner Zeitgenossen, darunter Cherubini, Michael Haydn, Pleyel, Reicha, Steibelt und Vanhal; allerdings verzeichnet sein Katalog auch eine bemerkenswerte Anzahl älterer Komponisten, etwa Corelli, Frescobaldi, Froberger, Fux, Händel und Lully. In seinem Verzeichnis von 1804 bot Traeg einen bedeutenden Bestand von Werken J. S. Bachs an – zum Verkauf standen die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers, die Inventionen und Sinfonien, die ersten drei Teile der Clavier-Übung, die Orgelsonaten, die Kanonischen Veränderungen, die Kunst der Fuge und das Musikalische Opfer, die Partiten für Solovioline (BWV 1002, 1004, 1006), die Cello-Suiten, Konzerte, zwei Messen, das Magnificat, sechs geistliche Kantaten und ein weltliches Drama per musica sowie Chöre aus dem Weihnachts-Oratorium.⁴⁹

⁴⁷ *Verzeichniss alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche bei Johann Traeg erschienen sind*, Wien 1804, S. 58 (Nr. 151).

⁴⁸ Siehe auch A. Weinmann, *Traeg, Johann*, in: *New Grove* 2001, Bd. 25, S. 678 f. (*Grove Music Online*; <http://www.oxfordmusiconline.com>, Zugriff: 1. August 2016).

⁴⁹ D. Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Diss. University of Southern California 2001, S. 780 f.

Die früheste für Traeg erstellte Abschrift der h-Moll-Messe (*P 11/12*) ist die Arbeit eines Kopisten, von dem wir wissen, daß er zahlreiche Werke von Mozart und Haydn abschrieb.⁵⁰ Eines der auffälligsten Merkmale dieser Kopie betrifft das „Et in unum Dominum“, das hier sowohl in seiner frühen Fassung (mit integrierem „Et incarnatus est“) als auch in der späteren erscheint. Alles deutet darauf hin, daß die beiden Bände zur gleichen Zeit entstanden. Allerdings umfaßt der erste Band die gesamte Missa (BWV 232¹), während der zweite mit deren beiden letzten Sätzen vor dem Symbolum Nicenum beginnt – vermutlich ein Versehen des Kopisten. Die Abschrift geht auf van Swietens Kopie zurück, über den Traeg wahrscheinlich Zugang zu zahlreichen Musikalien erhielt. Es ist anzunehmen, daß er die Messe kopieren ließ, um sie als Vorlage für weitere Abschriften zu verwenden.⁵¹

Die Datierung einer zweiten Abschrift (*P 182*) ist nicht eindeutig zu klären. Das Wasserzeichen deutet auf eine Entstehung etwa zur gleichen Zeit wie die andere für Traeg angefertigte Kopie (*P 11/12*), Eintragungen im Notentext weisen allerdings auf eine spätere Zeit, möglicherweise um 1817; damit könnte es sich um einen bereits von Traegs Sohn ausgeführten Auftrag handeln, da dieser die Geschäfte seines Vaters von 1803 bis 1819 oder 1820 weiterführte. Wie die andere für Traeg angefertigte Abschrift der h-Moll-Messe präsentiert auch *P 182* die beiden Fassungen des „Et in unum Dominum“ nebeneinander, und wie *P 11/12* weist auch *P 182* Querformat auf. Allerdings besteht die Quelle nur aus einem Band und es fehlen die Satz-wiederholungen, die sich am Ende von *P 11* und am Beginn von *P 12* finden. Der Schreiber von *P 182* ist Johann Georg Anton Mederitsch; vermutlich benutzte er *P 11/12* als Vorlage. Mederitsch erfreute sich als Komponist von Singspielen einer gewissen Popularität und bescheidener Erfolge, fertigte daneben aber zahlreiche Abschriften von Werken anderer Komponisten an, unter denen J. S. Bach bezeichnenderweise den größten Bestand ausmacht.⁵²

Mederitschs Abschrift der h-Moll-Messe (*P 182*) enthält mehrere aussagekräftige Eintragungen. Rechts auf der Titelseite findet sich eine Textspalte mit den Satzbezeichnungen und ihren jeweiligen Tonarten. Unten auf der Seite ist der Umfang vermerkt („67 ½ Bogen“ = 135 Seiten), der als Basis für die Preiskalkulation der Abschrift diente.⁵³ Ebenfalls unten rechts auf der Titelseite steht die Signatur von Joseph Fischhof (1804–1857), einem eifrigen

⁵⁰ S. C. Fischer und B. H. van Boer Jr., *A Viennese Music Copyist and His Role in the Distribution of Haydn's Works*, in: *Haydn-Studien* 6/2 (1988), S. 163–168; Edge (wie Fußnote 48), S. 944–959.

⁵¹ Ebenda, S. 781 f.

⁵² T. Aigner, *Johann Gallus Mederitsch, Komponist und Kopist des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Mf* 26 (1973), S. 344.

⁵³ Zu den Preisen für Abschriften siehe Y. Kobayashi, *On the Identification of Breitkopf's Manuscripts*, in: *Bach Perspectives* 2 (wie Fußnote 29), S. 113 f.

Sammler Bachscher Musik.⁵⁴ Da Fischhof erst 1822 nach Wien zog und zunächst Medizin studierte, erwarb er diese Handschrift vermutlich aus zweiter Hand.⁵⁵ Auf der Rückseite des Titelblatts findet sich der Eintrag „Herauszuschreiben angefangen den 25 Sept. 822“, der auf die Anfertigung von Aufführungsmaterial deutet. Eine Würdigung der Messe schließt sich an, sowie von späterer Hand (möglicherweise von Fischhof selbst) eine Beschreibung des Konzerts vom 23. April 1844 anlässlich der Einweihung des Leipziger Bach-Denkmals, bei der unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy das Sanctus (BWV 232^{III}) und Beethovens Missa solemnis aufgeführt wurden.⁵⁶

Traegs verlegerische Tätigkeit korrespondiert mit der Arbeit von Breitkopf in Leipzig und möglicherweise auch mit der von Johann Friedrich Hering in Berlin.⁵⁷ Beide betrieben einen regen Handel mit handschriftlichen Kopien, und beide waren sich – ebenso wie C. P. E. Bach – dessen bewußt, daß die wechselnde Nachfrage, die hohen Herstellungskosten und die Notwendigkeit der Lagerhaltung für Drucke die Produktion von Handschriften auf Bestellung rentabler erscheinen ließen. Bemerkenswerterweise unterschieden sich die von Breitkopf und Traeg angebotenen Repertoires Bachscher Musik in einigen wesentlichen Aspekten. Während die Zusammensetzung von Breitkopfs Angebot recht zufällig erscheint und möglicherweise einfach die Auswahl von Bachs Werken reflektiert, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Leipziger Sammlungen zugänglich war, erweist sich Traegs Sortiment als recht systematisch – er konnte Abschriften von nahezu sämtlichen größeren Kompositionen und Sammlungen Bachs mit vorwiegend in kontrapunktischer Satztechnik komponierten Werken aus den 1730er und 1740er Jahren liefern. Diese Werkauswahl läßt vermuten, daß Traeg seine Musikalien aus einer bestens informierten Quelle bezog, die wahrscheinlich enge Beziehungen zu den Bach-Schülern und -Sammlern in Berlin pflegte. Bei dieser Kontaktperson scheint es sich, angesichts seiner Verbindungen nach Berlin, um Gottfried van Swieten gehandelt zu haben.

Ein direkter Kontakt Traegs zu Hering ist nicht belegt. Vielmehr war es offenbar in erster Linie van Swietens Eintreten für Bachs kontrapunktische Werke, die in Wien einen Markt für diese Musik schuf. Für die vorliegende

⁵⁴ NBA II/1 Krit. Bericht, S. 20; R. Schaal, *Dokumente zur Wiener Musiksammlung von Joseph Fischhof: Ihre Erwerbung durch die Berliner Staatsbibliothek*, in: Mozart-Jahrbuch 1967, S. 339–347.

⁵⁵ D. Johnson, *Fischhof, Joseph*, in: New Grove 2001, Bd. 8, S. 901 f. (*Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>; Zugriff: 1. August 2017).

⁵⁶ NBA II/1 Krit. Bericht, S. 20 f.

⁵⁷ Vgl. K. Hortschansky, *Der Musiker als Musikalienhandler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, hrsg. von W. Salmen, Kassel 1971, S. 83–102.

Studie sind die Unterschiede in den Geschäftspraktiken der beiden Händler von Interesse. Während Hering seine Geschäfte vor allem über persönliche Kontakte mit professionellen Musikern geführt und Aristokraten wie Otto von Voß und möglicherweise Prinzessin Anna Amalia sowie weitere private Salons mit Musik beliefert zu haben scheint, vermarktete Traeg seine Musik gezielt in der Tagespresse und mittels seiner Kataloge. Daß Breitkopf in einer Kaufmannsstadt wie Leipzig und Traeg in einer ausgesprochen dynamischen Metropole wie Wien solche Praktiken schon früher entwickelten, ist kaum überraschend. Das von der preußischen Monarchie dominierte Berlin wies bis weit ins 19. Jahrhundert eine wesentlich rigider strukturierte Gesellschaft auf. Die Entwicklung eines öffentlichen Musiklebens wurde dadurch zwar nicht verhindert, mit anderen europäischen Hauptstädten war die Situation jedoch nicht vergleichbar.⁵⁸ In einer Beziehung stimmten Breitkopf, Traeg und Hering aber überein: Trotz des unterschiedlichen Umfangs ihrer Geschäfte haben alle drei die Produktion von Musikalien offensichtlich als Reaktion auf die Anforderungen des Marktes rationalisiert und damit die Methoden der Vervielfältigung von Handschriften, wie wir sie in Bachs Haushalt beobachtet haben, überflüssig gemacht.

Ferner ist von Belang, daß zum Ende des 18. Jahrhunderts hin Angebote für Liebhaber das größte Segment des Musikalienmarkts stellten. Bei dieser Käufergruppe lag der Hauptgrund für ihre Sammeltätigkeit in der privaten Kontemplation und halböffentlichen Selbstrepräsentation. Während C. P. E. Bach sich mit der Musik seines Vaters meist aus praktischen Gründen befaßte – hier gibt sein Umgang mit der h-Moll-Messe einige Hinweise, noch deutlicher aber zeigt sich dies in den parodierten Sätzen seiner Hamburger Passionen und Quartalstücke⁵⁹ –, wurden die in Berlin und Wien produzierten Abschriften anscheinend von Privatpersonen mit einem ganz neuartigen Interesse an der Musik erworben. In Berlin bedingte dieses Interesse an der Musik Johann Sebastian Bachs im späten 18. Jahrhundert eine deutliche Abkehr von Komponisten wie J. J. Quantz und den Brüdern Graun, die Friedrich II. so deutlich favorisiert hatte. Die Vorliebe für J. S. Bach weist zudem auf eine wachsende Beschäftigung der gebildeten Elite mit der Musik auf intellektueller Ebene – im Gegensatz zu den sich rapide verbreitenden populären musi-

⁵⁸ Zu Berlin siehe M. Röder, *Music, Politics, and the Public Sphere in Late Eighteenth-Century Berlin*, Diss. Harvard University 2010; zu einer breiteren europäischen Perspektive siehe D. Hertz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780*, New York 2003. Die Literatur zu Wien in der Zeit Mozarts und Haydns ist sehr umfangreich; vgl. M. S. Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Stuyvesant/N.Y. 1989; und H. C. Robbins Landon, *Mozart and Vienna*, New York 1991.

⁵⁹ Vgl. *CPEB: CW*, Serien IV und V; und M. L. Hill, *Carl Philipp Emanuel Bach's Passion Settings: Context, Content, and Impact*, Diss. Yale University 2015.

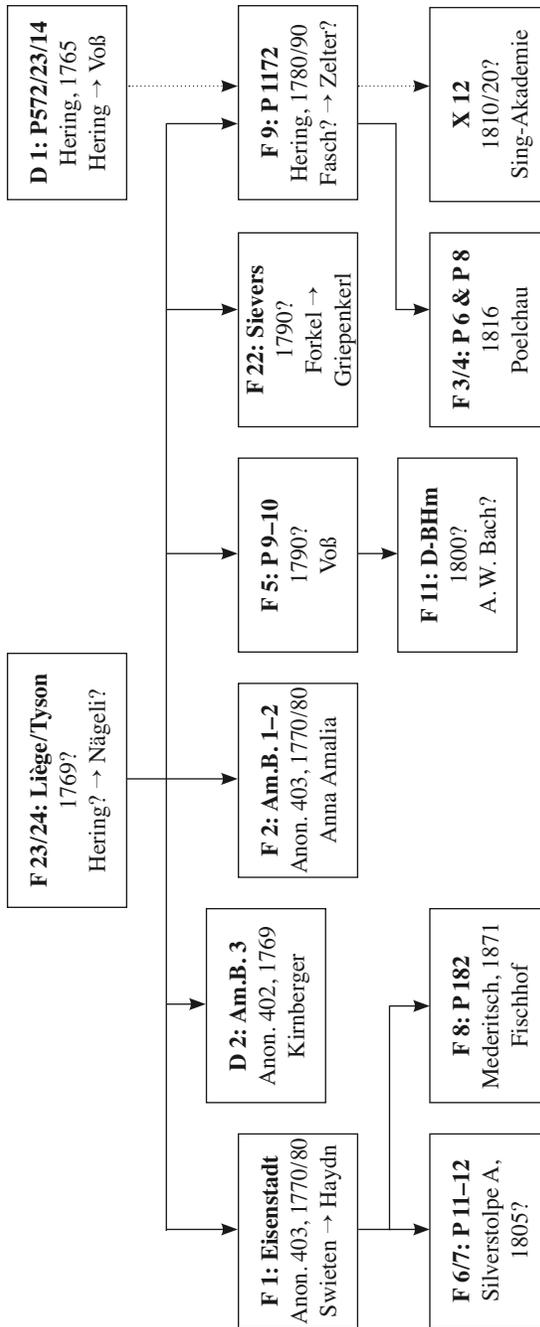
kalischen Zirkeln in der preußischen Hauptstadt.⁶⁰ Im frühen 19. Jahrhundert schließlich begannen einzelne Personen, die Musik J. S. Bachs zu sammeln und sich mit ihrer künstlerischen Qualität auseinanderzusetzen. Dies signalisierte einen einzigartigen historischen Moment, als ein höheres Bildungsniveau zum Merkmal einer neuen gesellschaftlichen Schicht wurde, die sich weder durch ihre Herkunft noch durch ihren Beruf definierte.

In dem von der gebildeten professionellen Klasse geschaffenen neuen marktbestimmten Umfeld wuchs bei den musikalischen Konsumenten die Nachfrage nach Abschriften von historischen Werken. Hierin beginnen wir die Objektivierung des Notentexts zu erkennen – die Basis, auf der das Konzept textlicher Autorität ruht. Das sich allmählich entwickelnde Interesse an autorisierten Lesarten erwuchs aus der neuen Haltung der Mittelklasse, Musik als Selbstzweck zu betrachten und eine Komposition als ein eigenständiges Objekt, das sorgfältige Betrachtung verdiente. Im Laufe des 19. Jahrhunderts traten aus den Reihen der gebildeten Klasse Musikgelehrte hervor, die sich der Textkritik widmeten. Johann Nikolaus Forkel, der in den Jahren nach 1801 Bachs Klavierwerke für die Veröffentlichung bei Hoffmeister & Kühnel vorbereitete, und Hans Georg Nägeli, der die kontrapunktischen Werke und schließlich auch die h-Moll-Messe herausgab, hofften auf eine zunehmend rege Nachfrage nach dieser Art von Musik. Indem sie Bachs Werke für den Massenkonsum zugänglich machten, verfestigten sie die Auffassung von der Musik als Handelsware. Allerdings arbeiteten sie häufig mit unzuverlässigen handschriftlichen Quellen. Die Gründer der Bachgesellschaft entwickelten in ihrem Bestreben, die Musik Bachs in autoritativen Editionen zu sichern, den Notentext zu einer eigenständigen abstrakten Einheit und setzten zu diesem Zweck neu entwickelte Methoden der Philologie und Textkritik ein. Hieraus folgte, daß die Redakteure der BG die Musikhandschrift noch weiter objektivierten, allerdings nicht immer in voller Kenntnis oder Wertschätzung des Umstands, daß die Zwecke, zu denen die Quellen ursprünglich angefertigt worden waren, sich wesentlich von den Intentionen der Herausgeber unterschieden. In den Jahrzehnten nach den von C. P. E. Bach an der h-Moll-Messe vorgenommenen Eingriffen entstand ein Notentext, der die fixierte Form einer Handelsware annahm, die dem prüfenden Blick der neuen humanistischen Wissenschaften standhielt, die Standards der Marktökonomie befolgte und die kritischen Erwartungen eines gebildeten Publikums des Bürgertums erfüllte.

Übersetzung: *Stephanie Wollny*

⁶⁰ Vgl. Röder (wie Fußnote 58).

Anhang



Missa. à 5 Voci. 6 stromenti e Continuo

Traversi
Flut. 1
Flut. 2
Violino 1
Violino 2
Viola
Soprano
Soprano
Alto
Tenor
Basso
Continuo

Ky-rie e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son.

Largo

Abbildung 1-2:

Erste und letzte Seite der Quelle NBA^{rev} 1: F 23. Privatbesitz New York.

This image shows a page of handwritten musical notation for a Gloria section. The score is written on multiple staves, including vocal parts and instruments. The lyrics are in Latin and include the following phrases:

- mon in Gloria Dei Patris amen.*
- tris amen in Gloria Dei Patris amen.*
- mon in f*
- tris Dei Patris amen in f*
- mon in Gloria Dei Patris amen.*

The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *al. Viol.* and *logr.*. A large "Fine" marking is visible on the right side of the page, indicating the end of the section.