

Verborgene Trios mit obligater Laute? – Zu Fragen der Fassungsgeschichte und Autorschaft der Sonaten Es-Dur und g-Moll, BWV 1031 und 1020¹

Von Stephan Olbertz (Wuppertal)

I. Einführung

Im Bach-Jahrbuch 1998 veröffentlichte Klaus Hofmann einen Artikel zur vermuteten Urfassung der h-Moll-Sonate BWV 1030 als Trio für Laute, Violine und Baß in g-Moll.² In einem Nachwort geht er auf das lange in seiner Authentizität angezweifelte und kurz zuvor als Bachs Bearbeitung einer Lautensonate von Silvius Leopold Weiß erkannte Trio in A-Dur, BWV 1025 ein.³ Er schließt:

Die Zuschreibung gilt – pointiert gesagt – nicht dem Komponisten, sondern dem Bearbeiter Bach. Wir halten für möglich, daß bei der ähnlich vertrauenswürdig als Werk Bachs überlieferten und ebenfalls aus stilistischen Gründen umstrittenen Sonate für Querflöte und obligates Cembalo in Es-Dur BWV 1031 und deren Schwesterwerk in g-Moll BWV 1020 die Lösung des Echtheitsproblems in derselben Richtung liegt und diese Werke sich eines Tages als Bachsche Bearbeitungen fremder Kompositionen, womöglich gar von Trios mit obligater Laute erweisen. Doch dazu bedürfte es weiterer Untersuchungen und neuen Finderglücks (S. 59).

Die Triobesetzung mit Barocklaute, Violine oder Flöte und (Streich-)Baß war in der Kammermusik für Zupfinstrumente des 18. Jahrhunderts nicht selten und entwickelte sich von einem solistisch angelegten, überwiegend zweistimmigen Lautenstück mit colla parte spielenden Streichinstrumenten hin zu echter Dreistimmigkeit, bei der Violine (oder Flöte) und Lautenoberstimme

¹ Mein Dank geht an Jörg Jewanski, Reinmar Emans und Klaus Hofmann für die bereitwillige Durchsicht und Korrektur meines Textes, insbesondere für ihre freundliche Ermutigung und einige formale und inhaltliche Anregungen. – Der vorliegende Beitrag stellt die gekürzte Fassung eines umfangreichen Berichts über die vom Verfasser vorgenommene (Rück-)Übertragung der beiden Sonaten BWV 1031 und BWV 1020 dar.

² K. Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung. Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach*, BJ 1998, S. 23–59 (Kritische Nachbemerkung von H. Eppstein, ebenda, S. 60–62).

³ Vgl. C. Wolff, *Das Trio A-Dur BWV 1025. Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiß, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, BJ 1993, S. 47–67; K.-E. Schröder, *Zum Trio A-Dur BWV 1025 (mit einem Anhang von Christoph Wolff)*, BJ 1995, S. 47–60; NBA VI/5 Krit. Bericht (K. Hofmann, 2006), S. 68 ff.

dem spätbarocken Trio entsprechend angelegt sind und das Baßinstrument die eher harmonisch orientierten Lautenbässe meist eine Oktave höher rhythmisch/melodisch ausgestaltet.⁴ Da Johann Sebastian Bach nachweislich mit vielen Lautenisten bekannt und befreundet war, die Lautentrios nicht nur spielten, sondern zum Teil auch selber komponierten,⁵ sind ihm und seinen Söhnen solche Werke sicherlich bekannt gewesen. Zwar werden in den Quellen BWV 1031 und BWV 1020/H 542.5 Johann Sebastian bzw. Carl Philipp Emanuel Bach zugeschrieben,⁶ die Wahrscheinlichkeit jedoch, daß hier Bearbeitungen originärer Lautentrios vorliegen, erscheint bei näherer Überprüfung der Notentexte hoch.

In der Tat wirken die Obligato-Partien insgesamt wenig cembalistisch,⁷ auch eine Bearbeitung von BWV 1031, in der eine Violine den Part der rechten Hand des Cembalisten ausführt, ist nicht überzeugend. In BWV 1020 verhindert das Sextenthema des zweiten Satzes die Ausführung auf der Violine. Hinweise auf einen möglichen Ursprung der beiden Sonaten als Kammermusik mit obligater Laute gibt es dagegen einige: So ist in beiden Werken die

⁴ Das Lautentrio wird mitunter als Vorgänger des frühen Klaviertrios gesehen, vgl. T. Crawford, Begleittext zur CD: J. Kropffgans, *Lute Concerto, Sonatas & Diver-timentos*, J. Schneiderman, Profil Edition Hänssler PH 05012 (2005). P. K. Farstad, *German Galant Lute Music in the 18th Century. A Study of the Period, the Style, Central Lutenists, Ornaments, Idiomatic, and Problems that Arise when Adapting Lute Music from this Period to the Modern eight-stringed Classical Guitar*, Diss. Universität Göteborg 2000, Appendix II, S. 385 ff. bietet eine nach Komponisten geordnete Quellenübersicht mit zahlreichen Trio-Nennungen. Die Firma Breitkopf allein bot in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über 150 Werke für Lautentrio an (vgl. T. Crawford und D. Poulton, *Lute*, § 8: *Repertory*, in: New Grove 2001, Bd. 15, S. 350–359, speziell S. 355). Eine aktuelle und umfassende Darstellung des Lautentrios des 18. Jahrhunderts steht noch aus.

⁵ Hier vor allem Silvius Leopold Weiß und nach 1735 auch Johann Kropffgans. Zu den zum Teil lange bekannten Kontakten Bachs mit Lautenisten (vgl. die Übersicht bei Hofmann, wie Fußnote 2, S. 56f.) muß auch die Leipziger Dichterin Christiane Mariane von Ziegler gezählt werden. Siehe P. K. Farstad, *Lautenistinnen in Deutschland im 18. Jahrhundert*, in: *Early Modern Culture Online 2/1* (Onlineveröffentlichung 2011: <http://journal.uia.no/index.php/EMCO/article/view/15>; Zugriff November 2013), S. 55–80, hier S. 61 f.

⁶ Zur Quellenlage der Werke siehe insbesondere NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 23 ff.

⁷ Zu BWV 1031 vgl. J. S. Bach, *Sonate für Flöte und Cembalo Es-Dur, BWV 1031/H. 545*, hrsg. von B. Kuijken, Wiesbaden 1999, S. 16, sowie U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 196. S. Rampe und D. Sackmann, *Bach, Berlin, Quantz und die Flötensonate BWV 1031*, BJ 1997, S. 51–85, hier S. 76, sehen in BWV 1020 auch eine „über weite Strecken unbefriedigend hohe Lage der Cembalostimme“ und eine „einförmige Führung des Basses“.

häufig in Akkordbrechungen geführte Oberstimme in gleichmäßig fließenden Sechzehnteln oder Achteln gesetzt, die trotz der neueren, galanten Tonsprache noch sehr an den hochbarocken Lautenstil eines Silvius Leopold Weiß erinnern. In den Mittelsätzen begegnen uns nur bedingt für ein Streichinstrument geeignete begleitende Akkordzerlegungen und zweistimmig angelegte Dreiklangsthematik, während in den schnellen Ecksätzen mehrfach Passagen mit pausierender Oberstimme vorkommen, in denen der Baß ausgesetzt werden muß.⁸ Weitere Besonderheiten betreffen die Satztechnik und den Ambitus. So sind der langsame harmonische Rhythmus und der meist stufenweise, selten in schneller Bewegung geführte Baß ideal für die Darstellung auf der Laute. Der Diskant steigt in den Ecksätzen nur selten unter d' hinab, was dem fünften Chor (d) der Barocklaute entspricht. Dieser ist noch unisono bespannt, der sechste Chor (A) ist wie die tieferen Chöre bereits mit einer Oktavsaiten versehen und wird deswegen in der Regel als Baßchor eingesetzt.⁹ Daß die zweiten Sätze in den überlieferten Fassungen teilweise recht tief liegen, müßte allerdings auf bearbeitende Eingriffe zurückgeführt werden.

Stilistisch passen die beiden in ihrer Authentizität schon lange angezweifelten Sonaten BWV 1031 und BWV 1020 weder in das Schaffen J. S. Bachs, noch können sie einem seiner Söhne zugeordnet werden.¹⁰ Die Autorenangaben beziehen sich somit wohl eher auf ihre Rolle als Bearbeiter. Die Schriftzüge des Vaters oder Sohnes in den nicht erhaltenen Vorlagen könnten dann wie bei BWV 1025 zu der Annahme geführt haben, die Schreiber seien auch die

⁸ Als einzige Quelle zu BWV 1031 bietet die Abschrift in der Sing-Akademie zu Berlin eine Bezifferung, die wohl aus der Vorlage übernommen wurde (NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 27 f.). Satz III, T. 19–20 ist dort allerdings unbeziffert, ebenso die Abschriften von BWV 1020 in den Sätzen II und III in den kurzen Passagen ohne rechte Hand. Für den ersten Satz jedoch bieten dort beide Hauptquellen eine Bezifferung.

⁹ Daß der Diskant in BWV 1031 und BWV 1020 trotzdem einige Male den sechsten Chor benutzen würde, ist kein Indiz für einen nicht selbst die Laute spielenden Komponisten. Weder entstehen dadurch größere spieltechnische Schwierigkeiten, noch wäre dies eine Ausnahme in der Lautenliteratur. Beispielsweise kommen solche Melodieführungen auch in den Lautensonaten des Bach-Schülers Rudolf Straube vor (R. Straube, *Due Sonate a Liuto Solo*, Leipzig 1746). Auch in zwei zeitgenössischen Lautenbearbeitungen von Cembalosonaten Johann Adolf Hasses steigt die Oberstimme häufig bis auf den sechsten Chor hinab (J. A. Hasse, *Suonate di Sigr. Hasse accommodate per il liuto*, Manuskript in D-LEm, III.11.46b und III.11.46c, Faksimile: München 2000). Somit könnte man eher umgekehrt davon ausgehen, daß der Komponist mit den technischen Möglichkeiten des Instruments wohlvertraut war.

¹⁰ Hierzu ausführlich und die bisherige Diskussion zusammenfassend NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 23 ff. Die Frage der Autorschaft wird in Abschnitt III der vorliegenden Studie weiter behandelt.

Komponisten der Werke.¹¹ In die Gesamtausgabe der Werke C. P. E. Bachs sind weder BWV 1031 noch BWV 1020 aufgenommen worden,¹² und aus quellen- und stilkundlichen Gründen fand BWV 1020 auch nicht Eingang in die NBA.¹³ Die Berücksichtigung von BWV 1031 hingegen stellt laut Hofmann „einen Grenzfall dar“. Sie erfolge „in der Erwartung, daß sich das Echtheitsproblem eines Tages endgültig lösen läßt.“¹⁴

Der vorliegende Artikel soll helfen, die Frage nach dem Ursprung der beiden Sonaten zu klären. Ausgehend von der geschilderten Bearbeitungs-Hypothese ergeben sich aus der Analyse werkgenetischer Aspekte sowohl die Rekonstruktionen der wahrscheinlichen Urformen¹⁵ als auch neue Hinweise auf in Frage kommende Autoren.

II. Rekonstruktionen

Die Notation der Cembalo-Oberstimmen in den überlieferten Notentexten liegt eine Oktave höher, als ein Lautendiskant klingt, und auch die Baßstimmen liegen in der Regel eine Oktave über den für die Barocklaute zu erwartenden Tiefbässen. Die gleiche Schreib- bzw. Transkriptionsweise finden wir im Trio A-Dur BWV 1025, ähnlich auch in der größtenteils wohl für Laute gedachten Partita BWV 997 sowie in den Cembalo- und Orgelfassungen des ursprünglich von der Laute begleiteten Arioso „Betrachte, meine Seel“ aus der Johannes-Passion BWV 245 (Oberstimme der Lautenfassung im Sopranschlüssel).¹⁶ Nicht wenige zeitgenössische Beispiele von Lautenmusik in kon-

¹¹ Sämtliche Komponisten-Angaben in den Hauptquellen von BWV 1031 beruhen sicher oder vermutungsweise auf Konjekturen; ein weiterer Überlieferungszweig (BWV 1031/Quelle F) nennt lediglich einen „Sigré Bach“ (vgl. NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 37). Bei BWV 1020 gehen beide Hauptquellen vermutlich auf eine verschollene, C. P. E. Bach zugeschriebene Vorlage zurück; vgl. Leisinger/Wollny (wie Fußnote 7), S. 195.

¹² Vgl. CPEB: CW II/3.2 (S. Zohn, 2010), S. XIX f.

¹³ NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 88.

¹⁴ Ebenda, S. 37. Siehe auch K. Hofmann, *Zur Echtheitskritik in der Bach-Forschung*, in: Bach oder nicht Bach. Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposium 2004, hrsg. von R. Emans und M. Geck (Dortmunder Bach-Forschungen. 8.), S. 71–89, insbesondere S. 81 ff.

¹⁵ Durch das methodische Gewicht auf aufführungs- und spielpraktischen Aspekten ergibt sich neben einer theoretischen auch eine praktische Plausibilität, die sich anhand einer kritischen Ausgabe in Tonhöhennotation und Lautentabulatur in vollem Umfang nachvollziehen läßt (eine Edition ist zunächst im Selbstverlag des Autors erhältlich).

¹⁶ Zu BWV 1025 vgl. die Literaturangaben in Fußnote 3. BWV 997 ist in einer Abschrift von J. F. Agricola erhalten, der die Sätze 1–4 im oktavierenden Violschlüssel

ventioneller Notation unter anderem von de Visée, Vivaldi, Fasch und Schaffrath verwenden oktavierende Schlüssel in ein oder zwei Systemen.¹⁷ Nicht zuletzt die Anfänge des Lautentrios selbst mit *colla parte* gehenden Streichern in der höheren Oktave zeigen, daß die tiefe Lage der Laute wegen ihres silbrig hellen Tons im 18. Jahrhundert eher klangfarblich, sozusagen als 16-Fuß-Register aufgefaßt wurde.¹⁸ Nimmt man nun den oktavierenden Violinschlüssel für den Lautendiskant und einen zum Großteil ebenso abwärts oktavierenden, bewegungsreduzierten Baß an, ergibt sich für die jeweiligen ersten und dritten Sätze fast auf Anhieb eine schlüssige Lautenstimme, deren Baß dann durch die Hinzunahme eines Violoncellos in der üblichen Weise vervollständigt wird.¹⁹

Die Eröffnungssätze der beiden Sonaten sind in der für Konzertsätze typischen Ritornellform geschrieben und weisen so auf die in den 1720er und 1730er Jahren gehäuft auftretende „Sonate auf Concerten-Art“.²⁰ Die Anfangsritor-

sel und klangnotierten Baßschlüssel überliefert; Satz 5 erscheint durchweg in Klangnotation und ist sicherlich für ein Tasteninstrument gedacht. Die Sätze 1, 3 und 4 finden sich auch in einer zeitgenössischen Lautentabulatur von J.C. Weyrauch. Vgl. NBA V/10 Krit. Bericht (T. Kohlhasse, 1982), S. 120 und 142.

¹⁷ Tonhöhennotation ermöglicht es dem Spieler – im Gegensatz zur üblichen Tabulatur-schreibweise –, den Part für ein spezifisches Lauteninstrument einzurichten oder auf einem Tasteninstrument auszuführen. Eine detaillierte Darstellung ist in Vorbereitung (S. Olbertz, *Johann Sebastian Bachs Notierung von Lautenmusik im zeitgenössischen und historischen Kontext*). Zur Überlieferung barocker Lautenmusik in Transkriptionen für andere Instrumente siehe auch Fußnote 77.

¹⁸ Ebenso wurde Gambenmusik der Berliner Schule seit den 1740er Jahren häufig im oktavierenden Violinschlüssel notiert, was die zahlreichen Adaptionen von Violinwerken sowie die Ausführung mit Cembalo obligato begünstigte (vgl. M. O’Loghlin, *Frederick the Great and his Musicians. The Viola Da Gamba Music of the Berlin School*, Aldershot 2008, S. 107 ff.). Allerdings hätte die Ausführung der Obligato-Oberstimmen von BWV 1031 auf einer Gambe wenig Typisches (z. B. bestimmte Akkordbrechungen, vertikale Akkorde und Terzgänge), wenngleich sie prinzipiell möglich scheint.

¹⁹ Neben den hier postulierten Ursprungsfassungen in Tonhöhennotation könnte es auch Lautenstimmen in Tabulatur gegeben haben, die vermutlich erst nachträglich vom ausführenden Lautenisten angefertigt wurden. Darauf deutet bei BWV 1031 der Umstand, daß in den Hauptquellen keine der Bindefehler auftauchen, die typischerweise bei einer Umschrift aus der Lautentabulatur entstehen können – fehlerhafte Tonhöhen, die auf falsches Ablesen von Tabulaturlinien oder Fehldeutung von Tabulaturbuchstaben zurückzuführen sind, sowie unklare bzw. inkonsequente rhythmische Verläufe in den Stimmeebenen (Lautentabulaturen werden gewissermaßen einstimmig notiert).

²⁰ Siehe J. Swack, *On the Origins of the Sonate auf Concertenart*, in: JAMS 46 (1993), S. 369–414; S. Zohn, *The Sonate auf Concertenart and Conceptions of Genre in the Late Baroque*, in: *Eighteenth-Century Music* 1 (2004), S. 205–247; ders. *Music for*

nelle klingen wegen ihrer zum Teil weitläufigen Arpeggiostruktur sehr passend für die Laute, die Solostimmen heben sich davon zunächst mit einem galanten, sanglichen Thema ab, ehe Arpeggien und Passagen in beiden Instrumenten ein Wechselspiel eingehen. Ein häufiges Merkmal solcher konzertanten Sätze ist naturgemäß, daß die „Solostimme“ in typischer, auch virtuoser Weise idiomatisch für das jeweilige Instrument gesetzt ist, anders als in herkömmlichen, kontrapunktisch gearbeiteten Sonaten, deren Besetzung bei gleichartiger Faktur der Stimmen (wie auch hier im dritten Satz) meist austauschbar ist.²¹ Auch das „Ripieno“-Instrument kann durch klangverstärkende idiomatische Satzweise charakterisiert sein und so das „Fehlen“ eines echten Tutti kompensieren.²² Um in diesem Sinne die Stimmen noch ein wenig mehr den Möglichkeiten der Laute und der Violine anzupassen, gilt es, einige wahrscheinliche Änderungen des ursprünglichen Textes rückgängig zu machen, die im Zuge der Umarbeitung eines Lautentrios in eine Sonate für Flöte und Cembalo eingebracht worden sein dürften. Diese fallen grundsätzlich in drei Kategorien: Ausschmückungen, Oktavierungen aufgrund von Ambitus-Problemen und strukturelle Änderungen (Auslassen oder Hinzufügen von Tönen, Motivabänderung, Stimmentausch).²³

Die Mittelsätze der Werke überraschen durch die Wahl ihrer Tonarten. So steht der zweite Satz von BWV 1031 in der Dominantparallele g-Moll; hier wäre die Tonikaparallele c-Moll zu erwarten, zumal in der Lautenliteratur die Bässe stets in der einmal für das jeweilige Werk eingestimmten Tonart verbleiben. Der zweite Satz von BWV 1020 steht statt in der Tonikaparallele B-Dur in der Subdominantparallele Es-Dur. Beide Sätze sind wegen Lagen- und Baßchorproblemen auf der Barocklaute kaum sinnvoll zu realisieren.²⁴ Eine Lösung des Problems ergibt sich jedoch, wenn man annimmt, daß die Mittelsätze ur-

a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works, Oxford 2008, S. 283–334; D. Schulenberg, *The Sonate auf Concertenart: a Postmodern Invention?*, in: *Bach Perspectives 7*, Urbana 2007, S. 55–96; M. Geuting, *Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach. Formale Disposition und Dialog der Gattungen*, Kassel 2006 (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 5.), S. 235 ff.

²¹ Zudem übernimmt in BWV 1031/1 die Solostimme zu keiner Zeit die Musik des Ritornells.

²² Vgl. Zohn, *Music for a Mixed Taste* (wie Fußnote 20), S. 288 ff.

²³ Letztere können an dieser Stelle der gebotenen Kürze wegen nicht besprochen werden.

²⁴ Somit scheidet im Rahmen der Lautenhypothese auch die Möglichkeit aus, daß die langsamen Sätze der Sonaten ausgetauscht worden sein könnten. Die sich in diesem Fall ergebende Tonartgleichheit aller drei Sätze (Es-Dur bzw. g-Moll) käme der Stimmung der Laute nur auf den ersten Blick entgegen; zudem wirken die Sätze in ihrer überlieferten Reihenfolge stilistisch recht homogen.

sprünglich tatsächlich in den jeweiligen Tonikaparallelen c-Moll bzw. B-Dur standen.

Für das Cembalo wäre eine Ausführung von BWV 1031/2 in c-Moll ungünstig tief, da der Satz in den begleitenden Abschnitten nicht gut in der gleichen Lage wie die Melodie stehen könnte und so anders als in den Ecksätzen eine Ausführung um eine Oktave tiefer erforderlich wäre. Alternativ die Melodie-stimme nach oben zu oktavierern, hätte dem Charakter des Stückes entgegen-gestanden. Somit war eine Transposition nach g-Moll die adäquate Lösung. In dieser Tonart ist der Satz dann ebenso gut auf der Traversflöte spielbar, deren Umfangs-Untergrenze zu jener Zeit üblicherweise bei d' lag.²⁵ Dieser Umstand könnte letzten Endes die Einrichtung auch der beiden anderen Sätze für Flöte inspiriert haben, Spuren davon finden sich vor allem im dritten Satz.

Für BWV 1020/2 ergibt sich in B-Dur eine angenehm zu spielende Lauten-stimme, die den gesamten Ambitus des Instrumentes bis hinauf zum f'' im zwölften Bund ausnutzt. Dieser große Umfang führte wohl dazu, daß der Satz in der Cembalo-Einrichtung transponiert werden mußte. Eine Umarbeitung durch Oktavierung der betreffenden Passagen kam für den Bearbeiter offenbar nicht in Frage, da zudem weite Teile des Satzes in relativ hoher Lage standen. Vielmehr entschied er sich, wie in BWV 1031/2 und anders als in den Eck-sätzen, für eine Klangnotation der Oberstimme. Die nun recht tiefe Lage glich er durch die Transposition nach Es-Dur aus, womit dieser größtenteils solis-tisch wirkende Satz auf dem Cembalo überzeugender zu liegen kam. Wie in BWV 1031 war die damit in den Flötenambitus rückende Solostimme ur-sprünglich offensichtlich für Violine gedacht, einige Änderungen in den Eck-sätzen machten dann das ganze Werk auf der Traversflöte spielbar. Trotz der Beibehaltung der Besetzungsangabe „Violino“ führte der Ambitus der über-lieferten Form des Werkes in der Folge zu der allgemein gebräuchlichen Ein-ordnung ins Flötenrepertoire. Denkbar ist, daß der Bearbeiter zunächst den Titel und den problemlosen ersten Satz für Violine und Cembalo schrieb, sich dann aber über die erforderlichen Änderungen in Satz II bewußt wurde und neben einer einzigen nachträglich zu oktavierenden Passage im ersten Satz auch den dritten Satz gleich für Flöte umarbeitete.

²⁵ A. Powell und D. Lasocki, *Bach and the flute: the players, the instruments, the music*, in: *Early Music* 23 (1995), S. 9–29, hier S. 13, weisen jedoch darauf hin, daß relativ viele erhaltene dreiteilige Flöten einen zusätzlichen c-Fuß besitzen.

III. Zur Frage der Autorschaft

Die Zuschreibung der beiden als Solosonaten mit obligatem Cembalo überlieferten Werke ist von zahlreichen Forschern diskutiert worden. Schon die Konjekturen in den Titeln der erhaltenen Abschriften zeugen von der Ratlosigkeit der Schreiber oder Sammler. Carl Friedrich Zelters auf die Zuschreibung an J. S. Bach zielende Notiz „Zu viel Ehre!“ auf der Titelseite der Triosonatenbearbeitung von BWV 1031 sowie die (nicht identifizierte) Ergänzung „Creti und Pleti“ sind aus heutiger Sicht humorige Äußerungen, die aber den Kern des Problems treffen. Bis heute hat sich die Forschung hauptsächlich auf die Frage konzentriert, ob die beiden Werke von J. S. bzw. C. P. E. Bach komponiert wurden oder nicht und ob sie beide aus ein- und derselben Feder stammen können.²⁶

Belebt (wenn auch nicht übersichtlicher) wurde die Diskussion in jüngerer Zeit durch das Auftauchen einer Triosonate für Flöte, Violine und Bc. von Johann Joachim Quantz in Es-Dur (QV 2:18), die als offensichtlich mit BWV 1031 verwandt erkannt wurde.²⁷ So sah man sie hier als Schwesterwerk von BWV 1031 (mit dem gemeinsamen Autor Quantz),²⁸ dort als Kompositionsvorlage für J. S. Bach.²⁹ Allerdings ist BWV 1031 einerseits von den beiden das eindeutig reifere Werk,³⁰ andererseits läßt der Stilbefund bei nüchterner Betrachtung eine wirkliche Ähnlichkeit mit anderen Werken Bachs nicht erkennen, sondern paßt „entschieden besser zu einem Komponisten der nachfolgenden Generation“.³¹ Noch deutlicher sieht es mit dem g-Moll Trio BWV 1020 aus. Zwar bestehen auch hier, neben den Parallelen zu BWV 1031, einige äußerliche Ähnlichkeiten zu einem weiteren Quantz-Trio (QV 2:35),³² jedoch deutet

²⁶ Eine Übersicht über die Echtheitsdiskussion der beiden Werke findet sich in NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 32 ff. und 87 ff.

²⁷ Unabhängig voneinander durch S. Rampe, *Bach, Quantz und das musikalische Opfer*, in: *Concerto 84* (1993), S. 15–23 und Swack (wie Fußnote 20); vgl. auch Rampe/Sackmann (wie Fußnote 7). Die Ähnlichkeiten beziehen sich auf Form, Satzweise, Struktur und Thematik vor allem der Ecksätze.

²⁸ Swack (wie Fußnote 20).

²⁹ Rampe (wie Fußnote 27), Rampe/Sackmann (wie Fußnote 7).

³⁰ Hierzu ausführlich Rampe/Sackmann (wie Fußnote 7), S. 76; sowie Kuijken (wie Fußnote 7).

³¹ NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 33. Vgl. auch J. S. Bach, *Sonate C-Dur, Sonaten Es-Dur, g-Moll, BWV 1033, 1031, 1020*, hrsg. von A. Dürr, Kassel 1975, S. 3, sowie Kuijken (wie Fußnote 7), S. 16.

³² Ebenfalls mit Flöte, Violine und Bc. besetzt. Die Ähnlichkeiten umfassen lediglich eine dreisätzig Anlage in g-Moll/Es-Dur/g-Moll, einen langsamen Mittelsatz im ungeraden Takt mit Reprisenwirkung und einen ersten Satz mit unbegleitetem Ritornell. Swack (wie Fußnote 20) sieht außerdem eine unmittelbare Rückkehr in die Tonika während bzw. nach dem zweiten Ritornell als verbindend an (S. 45). Sie er-

thematisch und stilistisch noch weniger auf Quantz oder gar J. S. Bach hin als bei BWV 1031.³³ Auch in C. P. E. Bachs Jugendwerk ließe es sich schwerlich einordnen.³⁴

Die Vorbehalte für eine Zuschreibung an J. S. Bach gelten um so mehr, als die Lautenwerke des Thomaskantors den heutigen Spieler in der Regel vor hohe Hürden der Umsetzbarkeit stellen,³⁵ während die beiden hier behandelten Sonaten dem Instrument geradezu auf den Leib geschneidert sind. Als lautenkundiger Komponist ist uns C. P. E. Bach bisher jedoch nicht bekannt. Es versteht sich fast von selbst, daß auch Quantz somit als Komponist der Lautentrios endgültig ausscheidet, auch wenn angesichts der Ähnlichkeiten zu QV 2:18 angenommen werden muß, daß er eine Fassung von BWV 1031 (und vielleicht auch BWV 1020) gekannt hat.³⁶ Zwar würde man weiterhin einen Komponisten der nachfolgenden Generation vermuten, dieser dürfte aber zudem des Lautenspiels kundig gewesen sein.³⁷ Daß die kompositorische Qualität der Sonate BWV 1031 und selbst der etwas weniger eleganten Sonate BWV 1020 überdurchschnittlich hoch ist, grenzt die Suche zusätzlich ein.³⁸ Unabhängig von der Frage, ob beide Trios von demselben Komponisten stammen, erscheint es ratsam, die Suche auf Bachs Leipziger und Quantz' Dresdener Umfeld zu konzentrieren. Die Bezüge zu den Quantz-Trios QV 2:18 und

wähnt außerdem eine dritte formal verwandte Quantz-Sonate in D-Dur, QV 2:9 (S. 42).

³³ Vgl. Kuijken (wie Fußnote 7), S. 20f.

³⁴ Leisinger/Wollny (wie Fußnote 7), S.195f.; Kuijken (wie Fußnote 7), S. 20.

³⁵ Vgl. K. Junghänel, *Bach und die zeitgenössische Lautenpraxis*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Duisburg 1986, Kassel 1988, S. 95–101.

³⁶ Swack (wie Fußnote 20) läßt den Gedanken, daß BWV 1031 als Inspirationsvorlage für Quantz diene, lediglich in einer Fußnote zu. Daß ein reifer Komponist sich sowohl thematisch von einem schwächeren Werk inspirieren läßt, als es auch strukturell nachbildet, ist wohl eher unwahrscheinlich.

³⁷ Leisinger und Wollny denken zwar aufgrund des „schlecht in der Hand“ liegenden Klavierparts von BWV 1031 an „einen Komponisten [...], der kein Klavierspieler war“, ziehen jedoch keine weitergehenden Schlüsse daraus (Leisinger/Wollny, wie Fußnote 7, S.196). Vgl. auch Kuijken (wie Fußnote 7), S.16, der von „oft ungeschickt liegenden Figuren der rechten Hand“ spricht und einen „versierten Cembalisten“ als Komponisten bezweifelt. Kubota vermutet vage einen Ursprung beider Werke als herkömmliche Triosonate (K. Kubota, *C. P. E. Bach: A Study of his Revisions and Arrangements*, Tokyo 2004, S.154f. und S.165).

³⁸ B. Kuijken nennt in seiner Ausgabe (Wiesbaden 2003, S. 20) BWV 1020 ein „übersichtliches und ausgewogenes Werk eines reifen, stilsicheren Komponisten“ (S. 21). Vgl. auch die kurze analytische Gegenüberstellung der beiden Werke bei Rampe/Sackmann (wie Fußnote 7), S. 76.

2:35 lassen zudem eine genauere zeitliche Einordnung zu, als es die Quellenbefunde von BWV 1031 und BWV 1020 erlauben.

Die Dresdner Abschriften von QV 2:18 und QV 2:35 wurden um 1725–1731 von den Kopisten Johann Gottlieb Grundig und Johann Gottlieb Morgenstern angefertigt, zusätzlich finden sich Eintragungen von Johann Georg Pisendel.³⁹ Quantz erfand die für die Tonarten Es-Dur und g-Moll erheblich spielerleichtere Es-Klappe um 1726⁴⁰ und kehrte zudem erst im Juli 1727 von einer dreijährigen Studienreise zurück. Danach widmete er sich unter der Anleitung Pisendels verstärkt der Komposition, zweifellos inspiriert durch den Zugang zum reichen Repertoire neuester Musik der Dresdner Hofkapelle, deren Mitglied er 1728 wurde.⁴¹ Wenn nun die Entstehung seiner beiden Trios auf den Zeitraum 1727/28–1731 angesetzt werden kann, so muß dies gleichsam als terminus ante quem für die wahrscheinliche Inspirationsquelle BWV 1031 gelten und ebenso für BWV 1020 – sofern die Ähnlichkeiten in QV 2:35 nicht bloß zufälliger Natur sind. Stammen beide Lautentrios vom gleichen Komponisten, so ist BWV 1020 als das frühere Werk anzusehen, auch weil der durch Arpeggios und Tonrepetitionen auf dem Cembalo erzeugte dramatische Charakter in der Lautenfassung deutlich weniger in Erscheinung tritt und so nicht als Indiz für eine spätere Einordnung des Werks bzw. eine spätere Komponistengeneration dienen kann.⁴² Dreiklangsbrechungen sind hier idiomatisch, Tonwiederholungen der Oberstimme (in BWV 1020/I) beruhen zum Teil auf der späteren Umarbeitung für Cembalo. Auch Tonrepetitionen der Baßstimme erklären sich durch das in dieser Entwicklungsstufe des Lautentrios noch relativ stark von den unbeweglicheren Lautenbässen abhängige Baßinstrument. Da beide Trios offensichtlich für 13chörige Barocklauten konzi-

³⁹ Swack (wie Fußnote 20), S. 42; J. J. Quantz, *Seven Trio Sonatas*, hrsg. von M. Oleskiewicz, Middleton 2001 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. 111.), S. 112. Identifikation von Schreiber D als Morgenstern nach O. Landmann, *Die Dresdner Hofnotisten von ca. 1720 bis ca. 1850, Neue Ermittlungen samt einem Überblick über die bisherigen Untersuchungsergebnisse*, in: Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden (Onlineveröffentlichung 2009: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25559>; Zugriff November 2013), S. 163 ff. Auch eine Abschrift des dritten Werkes „auf Concerten-Art“, QV 2:9, stammt aus der Kopierwerkstatt Grundigs und weist die gleichen frühen Schriftzüge des Kopisten auf (Swack, wie Fußnote 20, S. 42). Die Trios in Es-Dur und g-Moll liegen auch in späteren Berliner Quellen in einer Fassung mit obligatem Cembalo vor (vgl. H. Augsbach, *Johann Joachim Quantz. Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV)*, Stuttgart 1997, S. 98 f. und 102).

⁴⁰ Rampe/Sackmann (wie Fußnote 7), S. 72.

⁴¹ Vgl. Oleskiewicz (wie Fußnote 39), S. X. Im gleichen Jahr stieg Pisendel zum Konzertmeister auf.

⁴² Vgl. zu dieser Einordnung Dürr (wie Fußnote 31), S. 3.

piert sind, diese aber erst seit ca. 1719 in Gebrauch waren und im Verlauf der 1720er Jahre allmählich populär wurden,⁴³ kann man somit von einem ca. zehnjährigen Zeitraum von etwa 1720 bis etwa 1730 ausgehen, in dem das Es-Dur- und vielleicht auch das g-Moll-Trio komponiert wurden.⁴⁴

Dies deckt sich auch mit den Entstehungsdaten der meisten Concerti von Ernst Gottlieb Baron, die zu den ersten überlieferten Lauten-Trios mit zwei eigenständigen Oberstimmen zählen.⁴⁵ Ferner gehören hierzu die Concerti und Ouverturen von Johann Michael Kühnel,⁴⁶ die beiden vollständig erhaltenen Kammermusikwerke Wolff Jakob Lauffensteiners⁴⁷ und wohl auch die offenbar über einen längeren Zeitraum entstandenen, aber erst um 1730/33 veröffentlichten Trios von Filippo Martino.⁴⁸ Da diese Werke stilistisch und kompositionstechnisch weit hinter BWV 1031 und BWV 1020 zurückbleiben, wäre ein Komponist von außergewöhnlichem Niveau anzunehmen, der in der Lage war, die neue Form des Lautentrios in ihren Möglichkeiten bereits in den 1720er Jahren voll auszuschöpfen. Auffällig ist trotz der geschilderten lautengerechten Schreibweise ein völliges Fehlen derjenigen Merkmale, die die bekannten Ensemble-Kompositionen der zwanziger Jahre prägen. Statt einfach begleitender oder unisono gehender Violine, flächenhafter Arpeggios, Sequenzierungen und spielerisch-naiver Concerto-Andeutungen finden wir hier schon völlig eigenständige Melodiestimmen, melodisch gestaltete Ak-

⁴³ Silvius Leopold Weiß gab die erste 13-chörige Laute bei Thomas Edlinger in Prag in Auftrag und nahm sie wohl im September 1718 dort in Empfang. Sein erstes datiertes Stück für ein solches Instrument entstand im Januar 1719 in Wien. Vgl. R. Lundberg, *Weiss' Lutes: The Origin of the 13-Course German Baroque Lutes*, in: *Journal of the Lute Society of America*, 23 (1999), S. 35–66, hier S. 35 ff.

⁴⁴ Somit ergibt sich ein weiteres Argument gegen die in Fußnote 18 erwogene Möglichkeit einer Besetzung mit Baß- oder Diskantgambe, da in Berlin die Notierung dieser Instrumente im Violinschlüssel wohl erst ab der Ankunft des Gambisten Ludwig Christian Hesse 1741 erfolgte (vgl. O'Loughlin, wie Fußnote 18, S. 121 ff.).

⁴⁵ Vgl. E. G. Baron, *Collected Works*, hrsg. von J. W. Burgers, Lübeck 2004, S. 28. Hierzu sind neben den besetzungsmäßigen Trios mit Laute, Oboe/Flöte/Violine sowie einem Baßinstrument auch die beiden als *Sonata* bzw. *Duetto* betitelten Duette mit Flöte in Triofaktur zu zählen, also in Burgers Edition die in chronologischer Reihenfolge vergebenen Nummern 22–25 (noch für 11chörige Laute), 26 und 28–29.

⁴⁶ Vgl. Farstad (wie Fußnote 4), S. 334 f. und 447 ff. In B-Br, 4089 befinden sich neben den Concerti für Laute, Gambe und Streichbaß auch einige vierstimmige Concerti verschiedener Komponisten in ähnlicher Faktur (vgl. Z. Ozmo, *German Lute Concertos of the Galant Era from B-Br Ms II 4089*, M. A. Thesis, University of Southern California 2003).

⁴⁷ Vgl. Farstad (wie Fußnote 4), S. 335 und 450 ff.; sowie W. J. Lauffensteiner, *Ensemble Works*, hrsg. von D. Towne, Lübeck 2010.

⁴⁸ Vgl. Farstad (wie Fußnote 4), S. 338 und 455.

kordbrechungen und durchkomponierte, formal geschlossene Sätze. Beide Werke weisen zudem einen ungewöhnlichen melodischen, harmonischen und strukturellen Reichtum auf. Der Urheber dieser Musik muß also in erster Linie ein versierter Komponist gewesen sein und erst in zweiter Linie Lautenist. Dies zeigt sich auch in der im Vergleich zu den zeitgenössischen Lautenwerken weniger stark mit den instrumentalen Möglichkeiten verwobenen kompositorischen Konsequenz bei der Führung der Lauten-Oberstimme.

Aus dem Umfeld Johann Sebastian Bachs paßt dieses Profil wohl nach heutigem Wissen nur auf seinen Schüler Johann Ludwig Krebs (1713–1780).⁴⁹ Krebs erlernte 1726–1735 als Schüler der Thomasschule unter anderem auch das Lautenspiel; anschließend studierte er bis 1737 an der Leipziger Universität, wirkte aber weiterhin als Musiker und war unter anderem Lehrer von Luise Adelgunde Victoria Gottsched.⁵⁰ In seinen Werken für Cembalo und Orgel scheint er sich zwar vor allem dem Stil seines Lehrers verpflichtet zu fühlen, in seinen Kammermusikwerken jedoch schreibt er im galanten Stil. Diesem sicher hochtalentierten Schüler bereits als etwa Fünfzehnjährigem BWV 1031 und BWV 1020 zuzuschreiben hieße aber wohl, seine Reife zu überschätzen.⁵¹

Blicken wir nach Dresden, so bietet sich uns das Bild des alles überragenden Lautenisten Silvius Leopold Weiß,⁵² dessen Strahlkraft auch einige pro-

⁴⁹ Der noch jüngere Bach-Schüler Rudolf Straube (1717–1785) ist als Komponist abgesehen von seinen beiden 1747 veröffentlichten Lautensonaten wenig in Erscheinung getreten und zeigt sich hier als Vertreter des an C. P. E. und W. F. Bach orientierten empfindsamen Stils (Straube, wie Fußnote 9).

⁵⁰ Biographische Angaben nach MGG², Personenteil, Bd. 10, Sp. 643–647 (F. Friedrich).

⁵¹ Denkbar wäre hingegen, daß das g-Moll-Trio in den dreißiger Jahren entstand, noch als Jugendwerk, mit dem Es-Dur-Trio als Studienobjekt. Die Voraussetzung hierfür wäre, daß die wenigen Ähnlichkeiten zu QV 2:35 tatsächlich so zufällig wären, wie sie scheinen, und damit eine hiervon unabhängige, spätere Entstehung möglich ist. Alternativ wäre das Werk eventuell dem jungen Christoph Schaffrath zuzutrauen, dessen *Sonata* für Violoncello und Cembalo oder Laute auf ca. 1760 datiert wird. Schaffrath war 1733 in Dresden, wahrscheinlich besuchte er auch J. S. Bach. Der Stil des Duetts ist jedoch deutlich anders als der der g-Moll-Sonate und eher als cembalistisch zu bezeichnen.

⁵² Weiß selbst schrieb bekanntlich in einem ausladenden, spätbarocken vermischten Stil, sein früh verstorbener Bruder Sigismund (um 1690–1737) in einem mitunter deutlich von Händel geprägten Stil (vgl. insbesondere T. Synofzik, Begleittext zur CD: *Verschlungene Pfade. Sämtliche Oboensonaten von Georg Friedrich Händel und Johann Sigismund Weiß*, Concerto Royal Köln, Musicaphon M 56889, 2007). Auch S. L. Weiß' begabter Schüler Johann Kropffgans (1708–ca. 1770) kommt als Komponist der beiden Werke nicht in Frage. Erst ab 1735 in Dresden, entwickelte er sich in der Folge zwar zu einem respektablen Komponisten zahlreicher Lautentrios

fessionelle Komponisten veranlaßte, für die Laute zu schreiben. Als einziger wirklich lautenkundiger und bedeutender Komponist kommt der Weiß-Schüler Carl Heinrich Graun (1703/04–1759) in Betracht, dessen bekanntes von dem preußischen Hofmaler Antoine Pesne gemaltes Porträt⁵³ den Komponisten bescheiden hinter seiner cembalospielenden Frau eine Laute stimmend zeigt.

In Graun vereinigen sich alle Anforderungen, die für den potentiellen Komponisten von BWV 1031 und BWV 1020 zu stellen sind: Neben einer passenden Biographie hatte er unzweifelhaft das kompositorische Rüstzeug, bereits als junger Mann die beiden Trios zu schreiben. Die Qualität von C. H. Grauns galanten, am italienischen Stil orientierten Kompositionen veranlaßte G. P. Telemann 1726 in einem Brief an den Autor einer Sammlung von Kantatentexten, Johann Friedrich Armand von Uffenbach, eine Art Vertonungswettbewerb mit dem jungen Komponisten vorzuschlagen.

Nach heutigem Ermessen muß Graun als frühreifer Komponist angesehen werden, der für die Laute im Rahmen seiner Ausbildung und wahrscheinlich auch darüber hinaus komponiert haben wird. Somit scheint er der bislang wahrscheinlichste Kandidat für die Komposition von wenigstens einem der fraglichen Werke, eher noch von beiden Trios zu sein.⁵⁴ Das Graun-Werkverzeichnis enthält jedoch weder unter seinem Namen, noch unter dem seines Bruders oder den Incerta ein Werk für oder mit Laute. Da der Großteil der Kammermusik der Brüder in Abschriften und/oder Transkriptionen für verschiedene Besetzungen überliefert ist und nur wenige Autographe vorliegen,⁵⁵ ist der bislang fehlende Nachweis von Lautenmusik jedoch kein Beweis ihrer Nicht-Existenz. Vielmehr scheint es, daß eine partielle Repertoire-Gemeinschaft von Laute und Cembalo oder Lautenwerk existierte, wie Beispiele im

(von denen nur etwa ein Drittel ganz oder teilweise erhalten ist), jedoch finden sich in der offenbar frühen Sonate G-Dur für Laute, Violine und Violoncello (B-Br, Ms. II 4088) nach den ersten beiden Sätzen, in denen die Violine die Lautenstimme noch begleitet und einige Imitationen einstreut, nur noch Sätze mit unisono geführten Oberstimmen. Vgl. *Kropfgans, Johann*, in: MGG², Personenteil, Bd. 10, Sp. 753 f. (J. Jewanski).

⁵³ Berlin, Schloß Sanssouci (Stiftung Preußischer Kulturbesitz). Zu Grauns Unterricht bei Weiß vgl. C. Terne, „*Ich wünschte ihn lange zu hören.*“ *Der Komponist und preußische Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun und seine Brüder. Preußen 2001 – Gemeinsame Landesausstellung Berlin und Brandenburg*, Herzberg 2001, S. 77 (Fußnote 17).

⁵⁴ Die zukunftsweisende Behandlung der im Vergleich zum Lautenbaß schon im g-Moll-Trio relativ bewegten Streichbaßstimme würde sich so neben C. H. Grauns handwerklicher Integrität auch durch sein Violoncellospiel erklären lassen.

⁵⁵ Vgl. auch C. Henzel, *Berliner Klassik. Studien zur Graun-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Beeskow 2009 (Ortus Studien. 6.), S. 35 ff.

Werk J. S. Bachs und C. Schaffraths zeigen.⁵⁶ Zudem könnte ein potentieller Widmungsträger oder Kopienempfänger die Musik hauptsächlich für den eigenen Gebrauch reserviert haben. Es ist somit leicht vorstellbar, daß Graun als etwa Zwanzigjähriger vielleicht 1724/25 bei seinem Weggang aus Dresden als Abschiedsgeschenk für seinen Lehrer und Freund Silvius Leopold Weiß ein Lautentrio in g-Moll geschrieben hat, dem er um 1730 ein weiteres, strukturell ähnliches, aber stilistisch reiferes Werk in Es-Dur folgen ließ, das in Takt 40 und 43 des ersten Satzes sogar eine Anspielung auf das KopftHEMA des g-Moll-Trios enthält.⁵⁷ Auch Pisendel erhielt immer wieder Sendungen mit Werken der beiden Brüder, die unter anderem deswegen heute noch greifbar sind, weil sein Nachlaß vom Dresdner Hof aufgekauft wurde und in dem berühmten „Schranck 2“ erhalten blieb.⁵⁸ Für die Beschaffung und Archivierung von Kammermusik waren am Dresdner Hof die Musiker selbst verantwortlich.⁵⁹ Weiß, der darauf achtete, seine eigenen Kompositionen nicht zu freigiebig in Umlauf zu bringen,⁶⁰ mag eine reich gefüllte Notenbibliothek unter anderem mit Lautenkammermusik gehabt haben; erhalten ist hiervon jedoch nichts. Der Verbleib seines Nachlasses ist bis heute ungeklärt.⁶¹

Auch stilistisch passen die beiden Trios gut in dieses Szenario. Waren die Werke von Carl Heinrich Graun, soweit sie zeitlich einzuordnen sind, in seiner Dresdner und frühen Braunschweiger Zeit noch stark von der italienischen spätbarocken Praxis geprägt, einzelne Takte und kurze Phrasen teilweise bis zur Redundanz direkt zu wiederholen, entwickelte sich sein Stil mit der Zeit zu einer stärker durchgearbeiteten galant-empfindsamen Schreibart mit längeren Phrasen und wenigen Wiederholungen.⁶² C. H. Grauns Trios wurden sogar im

⁵⁶ Bei Bach zumindest BWV 997, 998, 1025 sowie BWV 245/Nr. 19, vierte Fassung; bei Schaffrath die *Sonata à. 2, Cembalo overo Liuto Obligato. e Violoncello* (D-B, *Am.B. 497/I*; Ausgabe: *Duetto C-Dur*, hrsg. von H. Ruf, Wilhelmshaven 1972).

⁵⁷ Die charakteristische Dreiklangsbrechung der Laute aus dem ersten und dritten Satz von BWV 1020 findet sich hier (in Dur) im Violoncello. Es handelt sich sicher nicht um eine ironische Ausschmückung des späteren Bearbeiters, da die 16tel-Noten ein Gegengewicht für die breit rhythmisierten Oberstimmen und eine Vorbereitung für die notwendigen 16tel der folgenden Continuo-Stelle in Takt 49f. darstellen.

⁵⁸ Vgl. Oleskiewicz (wie Fußnote 39), S. XVIII, Fußnote 11; Landmann (wie Fußnote 39), S. 35 f.

⁵⁹ Vgl. Landmann (wie Fußnote 39), S. 35.

⁶⁰ Vgl. F. Legl, *Between Grottkau and Neuburg. New Information on the Biographie of Silvius Leopold Weiß*, in: *Journal of the Lute Society of America*, 31 (1998), S. 52, Fußnote 16.

⁶¹ Vgl. T. A. Burris, *Lute and Theorbo in Vocal Music in 18th-Century Dresden: A Performance Practice Study*, Diss. Duke University, Durham 1997, S. 21.

⁶² Das Wiederholungsprinzip findet sich besonders in BWV 1020, aber auch BWV 1031 ist davon noch geprägt.

Laufe des 18. Jahrhunderts mehrmals in den Rang klassischer Modelle erhoben.⁶³

Carl Heinrich Graun werden laut GraunWV in den Quellen insgesamt 26 Trios mehr oder weniger vertrauenswürdig zugeschrieben.⁶⁴ Er komponierte bis etwa 1745 vermutlich hauptsächlich viersätzig Trios,⁶⁵ während unter dem Namen Johann Gottlieb Graun 47 Trios gezählt werden, die fast alle dreisätzig überliefert sind.⁶⁶ Die lückenhafte Quellenlage verhindert eine gesicherte Zuordnung von weiteren 58 Trios,⁶⁷ für 24 Trios sind lediglich zweifelhafte Zuschreibungen überliefert.⁶⁸ Unter den Fehlzuschreibungen befinden sich vier anonym überlieferte Trios, die keinem anderen Komponisten zugeordnet werden können.⁶⁹ Außerhalb des GraunWV und des Trio-Verzeichnisses von Matthias Wendt⁷⁰ lassen sich drei weitere Trios von *Graun* bzw. *Graue* nachweisen.⁷¹

Nach Maßgabe der einschlägigen Literatur können von den Sonaten mit ungesicherter Überlieferung zwei Werke zu den Trios „auf Concerten-Art“ gezählt werden, fünf befinden sich unter den Johann Gottlieb sicher zugewie-

⁶³ Vgl. M. Wendt, *Die Trios der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, Diss. Bonn 1983 (1982), Kapitel 2, insbesondere S. 65 f., 74 f., 99 und 103.

⁶⁴ Das GraunWV nimmt Werke ausschließlich dann auf, wenn eine Quellenzuschreibung an einen der beiden Brüder Graun vorliegt; stilkundliche Parameter werden nicht angewendet, wobei die Werke entsprechend der Glaubwürdigkeit der Quelle in acht Kategorien eingeordnet werden.

⁶⁵ Vgl. Wendt (wie Fußnote 63), S. 135 und 148. In GraunWV B:XV und Bv:XV werden zehn viersätzig und 16 dreisätzig Trios als gesicherte oder vermutete Werke C. H. Grauns aufgeführt.

⁶⁶ Das Graun-Werkverzeichnis weist innerhalb der Kategorien A:XV und Av:XV insgesamt 44 dreisätzig und nur drei viersätzig Trios aus.

⁶⁷ Von den 13 viersätzig und 37 dreisätzig erhaltenen Trios in GraunWV C:XV und Cv:XV (8 Trios sind nur durch Katalogeinträge bekannt) weist Henzel vermungsweise vier viersätzig Trios und ein dreisätziges Trio Carl Heinrich Graun, sowie acht dreisätzig Trios Johann Gottlieb Graun zu.

⁶⁸ Unter den Trios in GraunWV D:XV befinden sich acht viersätzig und 14 dreisätzig Werke sowie ein Fragment und ein lediglich als Katalogeintrag bekanntes Stück.

⁶⁹ Es sind dies D-B, *Mus. ms.* 8284/38, 49, 51, 58. Sie wurden von Wendt (wie Fußnote 63; Nr. 108, 17, 6, 130) aus stilistischen Gründen einbezogen, kommen aber für das quellenkundlich konzipierte GraunWV nicht in Betracht.

⁷⁰ Wendt (wie Fußnote 63), S. 253–331.

⁷¹ *Sonata a 3 Partie ex D# Flauto Traverso Primo Flauto Traverso Secondo et Basso dell Sigr. Graun*, S-L, *Saml. Wenster E 14*; *Concerto ex D dur del: Sig: Graue*, S-L, *Saml. Wenster J: 1–17*, f. 23–25; *Trio ex D dur del: Sig. Graun*, S-L, *Saml. Wenster J: 1–17*, f. 25–27 (alle GraunWV deest; Wendt, wie Fußnote 63, deest). Vgl. K. Schröter, Begleittext zur CD: *Bläsermusik der Brüder Graun*, Concerto Royal, Mucisaphon M 51842 (2002).

senen Werken, ein weiteres unter den bisher nicht verzeichneten.⁷² Eines dieser acht Trios läßt sich auf die Zeit vor 1730 datieren,⁷³ und es steht zu vermuten, daß andere, stilistisch ähnliche Trios ebenfalls bereits in den 1720er Jahren entstanden sind.⁷⁴ Von den 26 hinreichend vertrauenswürdig Carl Heinrich Graun zugeschriebenen Werken ist bis jetzt noch keines als Concerto-Trio beschrieben worden; es ist jedoch gut möglich, daß sich hier und unter der großen Zahl der restlichen Trios noch derartige Kompositionen Carl Heinrich Grauns verbergen. Insbesondere wären die 37 für Matthias Wendt seinerzeit nicht greifbaren Trios aus dem damals noch verschollenen Bestand der Sing-Akademie zu Berlin zu untersuchen, von denen acht die auch in BWV 1031 und BWV 1020 anzutreffende Satzabfolge schnell-langsam-schnell aufweisen.⁷⁵ Es ist jedoch zu bedenken, daß auch der zweite Satz in der wesentlich häufigeren Abfolge langsam-schnell-schnell in Ritornell-Struktur gearbeitet sein kann⁷⁶ und außerdem beide Satzfolgen auf Verkürzungen oder Umstellungen bei ursprünglich viersätzigen Trios beruhen können.

Ob sich unter den erhaltenen Werken im Graun-Werkverzeichnis versteckte Bearbeitungen von Werken für oder mit Laute befinden, werden weitere Forschungen zu klären haben. Darüber hinaus können auch anonym oder unter anderem Namen überlieferte Kompositionen eine ähnliche Vorgeschichte haben.⁷⁷ Ein typisches Indiz für ursprüngliche Lautenkompositionen könnte dabei wie in BWV 1031 und BWV 1020 eine rhythmisch fließende, akkordisch orientierte Oberstimmenführung sein, die an den Stil von Silvius Leopold Weiß erinnert, ohne dabei dessen ausschließlich am Instrument entwickelte konsequente Idiomatik teilen zu müssen.

⁷² Wendt (wie Fußnote 63), passim und Swack (wie Fußnote 20), S. 404 nennen Graun-WV Cv:XV:120 (Wendt 78), Cv:XV:132 (Wendt 123); A:XV:13 (Wendt 8), Av:XV:43 (Wendt 18), A:XV:11 (Wendt 59) und A:XV:2 (Wendt 87). Swack (wie Fußnote 20) gibt zusätzlich Av:XV:22 (Wendt 31) an.

⁷³ GraunWV A: XV: 13.

⁷⁴ Hierzu zählen GraunWV Av: XV:43, Av:XV:22, Cv:XV:120, sowie das *Trio ex Dur*, GraunWV und Wendt deest.

⁷⁵ GraunWV Bv:XV:68, Bv:XV:73, Bv:XV:74, Cv:XV:95, Cv:XV:126, D:XV:138, D:XV:141, D:XV:156.

⁷⁶ Dies sind die Trios GraunWV A:XV:2, A:XV:11 und Cv:XV:132.

⁷⁷ Da das GraunWV keine stilkritischen Maßstäbe anlegt, könnte hier noch einiges zu erwarten sein. Vgl. hierzu auch die Entdeckung einer Weißschen Courante in einer transponierten Bearbeitung für Flöte Solo von J. J. Quantz (B. Kuijken, *Weiß – Quantz/Blochwitz/Braun – Blavet – Taillart ... und J. S. Bach? Kreuz- und Querverbindungen im Repertoire für Flöte solo des 18. Jahrhunderts*, in: Tibia 31, 2006, S. 9 und 93), sowie die offensichtliche Transkription einer Lauten-Fantasie für Cembalo in Lt-Vn, *Mk Gr-7* (siehe S. Olbertz, *An unknown Lute Piece in a Keyboard Manuscript with works by Wilhelm Friedemann Bach?*, in Vorbereitung).

Über den vermutlichen Widmungsträger Weiß könnte auch die Bearbeitungsgeschichte der beiden Trios ihren Anfang genommen haben. Vielleicht sind die Werke nicht über Leipziger Lautenisten in Bachs Hände gelangt, da dies wohl eine weitere Verbreitung nach sich gezogen hätte. Plausibler erscheint eine direkte Linie von Weiß entweder zu J. S. Bach, der 1731 ein Konzert in der Dresdner Sophienkirche gab, oder auch über den ab 1733 in Dresden tätigen W. F. Bach. Dieser gab sich gegenüber S. L. Weiß sicherlich als Violinschüler Johann Gottlieb Grauns zu erkennen.⁷⁸ Wenn W. F. Bach Gelegenheit hatte, die beiden Trios mit Weiß selbst zu spielen, ist es gut möglich, daß er sich eine Abschrift erbat oder selbst anfertigte, vielleicht die Trios auch im gleichen Zuge für Cembalo bearbeitete. Diese könnten dann bei einem Besuch in Leipzig wiederum Vorlagen für Bearbeitungen oder Abschriften im Familienkreis gewesen sein.

⁷⁸ J. S. Bach begleitete seinen Sohn Wilhelm Friedemann wahrscheinlich im Sommer 1726 nach Merseburg, wo dieser die folgenden zehn Monate bei Johann Gottlieb Graun studierte. Eventuell war er auch bei der Drucklegung von J. G. Grauns Sonaten op. 1 (vermutlich 1727) behilflich. Siehe G. G. Butler, *Johann Sebastian Bach und Johann Gottlieb Graun*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum. Festschrift Hans-Joachim Schulze zum 65. Geburtstag*, hrsg. von C. Wolff, Leipzig 1999, S. 186–193.

Anna Magdalena Wilcke – Gesangsschülerin der *Paulina*?*

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Wenn Johann Sebastian Bach seiner zweiten Frau 1730 „gar einen sauberen Sopran“ bescheinigte,¹ so stellt sich die Frage nach dem Zustandekommen dieser offenbar nicht alltäglichen Leistungsfähigkeit der Anna Magdalena, nach einem Zusammenspiel von Naturbegabung, Übung und Fleiß sowie gegebenenfalls professioneller Anleitung. Was das letztere betrifft, so ist von Zeit zu Zeit vermutet worden, daß die üblicherweise als *Paulina* bekannte Primadonna Christiane Pauline Kellner zumindest teilweise mit der Ausbildung Anna Magdalenas befaßt gewesen sein könnte. Die Gleichzeitigkeit des Wirkens der Paulina am Fürstenhof zu Weißenfels und der Bevorzugung der Stadt Weißenfels als Wohnsitz der Familie Wilcke legten einen solchen Schluß jedenfalls nahe. Ob ein geregelter Unterricht tatsächlich stattgefunden hat und wann er allenfalls anzusetzen wäre, bleibt freilich weiter zu überdenken. Einschlägige Untersuchungen können lediglich Näherungswerte erbringen, da die Quellen zur Jugendzeit der Anna Magdalena Wilcke nicht eben reichlich fließen und auch die bewegte Karriere der Paulina sich keineswegs in allen Einzelheiten verfolgen läßt.

I. Lebensstationen der Christiane Pauline Kellner – ihr Weg nach Weißenfels

Als erste Lebensstation der Paulina läßt sich Stuttgart belegen. Hier war am 6. 5. 1657 Samuel Capricornus zum Kapellmeister ernannt worden und hatte mit dem Wiederaufbau der Hofkapelle begonnen.² Im Rechnungsjahr 1657/58 erhielt Paul Kellner eine Anstellung als Instrumentalist.³ Seine vorangehende Wirkungsstätte ist bislang unbekannt. Nach den Taufbüchern der Stiftskirche Stuttgart sind mehrere Angehörige seiner am Ende recht zahlreichen Nachkommenschaft in Stuttgart zur Welt gekommen.⁴ Am 10. 9. 1664 ist die Taufe

* In memoriam Kirsten Beißwenger (1960–2013) und Yoshitake Kobayashi (1942 bis 2013).

¹ Brief vom 28. 10. 1730 an Georg Erdmann in Danzig; Dok I, S. 68.

² J. Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, Bd. I, Stuttgart 1890, S. 59–62.

³ W. Pfeilsticker, *Neues Württembergisches Dienerbuch*, Bd. I, Stuttgart 1957, § 890.

⁴ Meine Anfrage beim Landeskirchlichen Archiv Stuttgart wurde von Frau Gudrun

der Tochter Christiane Pauline eingetragen; bei ihrem Ableben im Januar 1745 hatte diese mithin ein Alter von 80 Jahren und einigen Monaten erreicht.

Ihr Vater Paul Kellner scheint eine unruhige und streitbare Persönlichkeit gewesen zu sein. In den knapp eineinhalb Jahrzehnten seiner Tätigkeit in Stuttgart war er in Auseinandersetzungen sowohl mit Samuel Capricornus († 12. 11. 1665) als auch mit dessen Nachfolger Johann Friedrich Magg verwickelt. Als Anfang Juli 1674 der regierende Herzog Eberhard III. mit kaum 60 Jahren verstarb und der Thronfolger Herzog Wilhelm Ludwig mit einem Dekret vom 9. 9. 1674 die Hofkapelle reduzierte, wurde auch Paul Kellner entlassen.

Schon vor dem offiziellen Stuttgarter Abschied per 2. 2. (Lichtmeß) 1675 hatte Kellner am Hofe des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach eine neue Anstellung gefunden (15. 11. 1674) und konnte mit Söhnen und Töchtern in die fränkische Residenz übersiedeln.⁵ Für zwei (und später drei) seiner Töchter ist hier unter dem 15. 6. 1675 erstmals eine Besoldung nachzuweisen, zwei Jahre später (11. 6. 1677) sogar eine Besoldungserhöhung. 1683 (24. 3.) stellte Kellner weitere Ansprüche zugunsten seiner Kinder, bat sogar um seine Entlassung, nahm diese Bitte jedoch erwartungsgemäß zurück, als Markgraf Johann Friedrich den Wünschen seines Hofmusikers wenigstens teilweise nachkam (14. 4.). Im selben Jahr sind Einkünfte für die beiden ältesten Töchter Kellners nachweisbar (20. 8.), dann auch noch für eine dritte Tochter, letztere sicherlich identisch mit der Paulina. Ob und in welchem Ausmaß diese Töchter bei den Ansbacher Operaufführungen jener Jahre mitgewirkt haben, läßt sich nicht im einzelnen verfolgen. Dies gilt – ungeachtet einer naheliegenden Gedankenverbindung – auch für Johann Wolfgang Francks Oper „Die drei Töchter [des] Cecrops“ (nach einem Text von Maria Aurora von Königsmarck), die in Ansbach wohl im Februar 1686 dargeboten wurde.⁶ Kurze Zeit später (22. 3.) starb Markgraf Johann Friedrich, es folgte eine Zeit der vormundschaftlichen Regierung und die Kapelle wurde durch Erlaß vom 3. 5. 1686 aufgelöst.

Wißmann bearbeitet, die sich freundlicherweise mit den aufwendigen Sucharbeiten befaßte. Außer der „Paulina“ sind folgende Kinder des Ehepaares Paul Kellner und Johanna Magdalena geb. NN. nachweisbar (Taufdaten): Anna Johanna 10. 5. 1661 (Pate: Kapellmeister S. Capricornus), Antonia 6. 10. 1662, Anna Elisabetha 17. 3. 1667, Jonathan Paulus 18. 12. 1668, Ernst Friedrich 4. 12. 1672.

⁵ Dies und das folgende nach C. Sachs, *Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672–1686)*, SIMG 11 (1909–1910), S. 105–137, hier S. 115f. und 132f.

⁶ W. Braun, „Die drei Töchter Cecrops“. *Zur Datierung und Lokalisierung von Johann Wolfgang Francks Oper*, AfMw 40 (1983), S. 102–125, besonders S. 109, 122; zum Textbuch vgl. H. J. Marx und D. Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, S. 132f.

Über Mangel an Beschäftigung brauchten Paul Kellner und seine Töchter gleichwohl nicht zu klagen. Einige Aktennotizen lassen auf vielfältige Kontakte zu anderen Höfen schließen. So ersuchte Herzog Albrecht III. von Sachsen-Coburg (1648–1699) unter dem 17. 2. 1686 den Ansbacher Markgrafen Johann Friedrich um den Kammermusikus Paul Kellner samt dessen zwei Töchtern als „Cantatricen“, die sich gerade auf einer Tournee nach Wolfenbüttel und Weißenfels befanden.⁷ „Später einmal hält er die auf der Durchreise von Weißenfels her nach Coburg gelangten beiden Mädchen zurück und muß hinterher an den Markgrafen einen langen Entschuldigungsbrief schreiben.“⁸

Eine wichtige Station in der Folgezeit ist der Hof von Braunschweig-Wolfenbüttel. Mittels einer „archivischen Sammlung“ – Auszügen aus im übrigen kassierten Akten – konnte Friedrich Chrysander eine Reihe kennenswerter Zahlungsbelege im Zusammenhang mit Opernaufführungen beibringen.⁹ Als im August 1686 in Wolfenbüttel die Oper „Psyché“ mit der Musik von Jean-Baptiste Lully erklang, waren neben Paul Kellner und seinem Sohn Jonathan „zwei deutsche Sängerinnen, Antoinette und Pauline Kellner, letztere als Psyche“ beschäftigt.¹⁰ Im August 1687 folgte im selben Theater „Thésée“, erneut unter Mitwirkung der Familie Kellner.¹¹ An gleicher Stelle wird im August 1688 „L’Ercole in Tebe“ dargeboten; erwähnt werden diesmal sechs Mitglieder der Familie Kellner: Vater und Sohn, Pauline, Elisabeth, Johanna und Anna.¹² In einer undatierten Aufzeichnung des Herzogs Anton Ulrich heißt es gelegentlich „Pauline mit ihren Leuten 150.“¹³ Für 1692 sind Zahlungen für die Aufführungen von „Ariadne“ und „Andromache“ zur Braunschweiger

⁷ R. Hambrecht, *Der Hof Herzog Albrechts III. von Sachsen-Coburg (1680–1699) – eine Barockresidenz zwischen Franken und Thüringen*, in: J. John (Hrsg.), *Kleinstaaten und Kultur in Thüringen vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Weimar, Köln, Wien 1994, S. 161–185, hier S. 178 f. (Quelle: Staatsarchiv Coburg, LA A Nr. 2375).

⁸ K. Höfer, *Über die Anfänge des Coburger Theaterwesens*, in: *Aus den coburg-gergothaischen Landen. Heimatblätter*, Heft 6, Gotha 1908, S. 35–57, hier S. 54 f. Leider wird hier kein Datum genannt. Da der Markgraf bereits im März 1686 verstarb, ist wenig zeitlicher Spielraum gegeben.

⁹ F. Chrysander, *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert*, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Bd. I (1863), S. 147–286.

¹⁰ Chrysander, S. 200; Nachweis des Textbuches: *Libretti. Verzeichnis der bis 1800 erschienenen Textbücher. Zusammengestellt von Eberhard Thiel unter Mitarbeit von Gisela Rohr*, Frankfurt a. M. 1970 (Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Die Neue Reihe. Der ganzen Reihe 14. Bd.; im folgenden: *Kat. Wolfenbüttel*), S. 274, Nr. 1339.

¹¹ Chrysander, S. 201; Textbuch: *Kat. Wolfenbüttel*, S. 325 Nr. 1584.

¹² Chrysander, S. 202; Textbuch: *Kat. Wolfenbüttel*, S. 130 Nr. 643.

¹³ Chrysander, S. 188 f.

Messe sowie zur Lichtmesse belegbar: „Ausgabe | ... | Frauenzimmer. | ... | 2 Madm. Kelnerin ... 40 [Thlr.]“ sowie „Kostgelder. Der Kellner'schen Familie für 3 Wochen 15.–“¹⁴

Viele andere Aktivitäten sind im fraglichen Zeitraum für den genannten Hof zu verzeichnen,¹⁵ doch fehlen zu diesen Nachweise über eine Einbeziehung von Mitgliedern der Musikerfamilie Kellner. Unklar ist darüber hinaus, ob von jenen eine ständige Anwesenheit am Hof erwartet wurde oder aber Gastspielreisen erlaubt waren. In diesem Zusammenhang ist eine Mitwirkung der Paulina bei der Hamburger Premiere der Oper „Cara Mustapha“ (1686) erwogen worden.¹⁶ Im September 1691 scheint die Sängerin den endgültigen Wechsel in die Hansestadt geplant zu haben. In dem Brief eines gewissen C. Fraudorff (?) heißt es hierzu:

Es soll die hier gewesene Paulina in Hamburgischen Opern zu singen Verlangen tragen; besagter Hr. Licentiat [Schott] aber, als dem die Ursache ihres Abschieds von hiesigem Hofe was verdächtig vorkommen mag, soll Bedenken haben, sie zu empl[o]yren, aus Beisorge, solches Höchstermelter Sr. Durchl. [Herzog Anton Ulrich, 1633–1714] missbehäglich sein möchte. Wünschet daher wohl ein wenig Nachricht zu erfahren, aus was Ursache und auf was Art diese Sängerin hiesigen Hoff und Land geräumet.¹⁷

Die Annahme einer langdauernden Verstimmung seitens des Hofes läge angesichts dieser Formulierungen nahe, doch zeigen die erwähnten Belege aus dem Jahre 1692, daß davon keine Rede sein kann.

¹⁴ Chrysander, S. 194 und 196. Textbuch zu „Ariadne“ (Aufführung in Braunschweig): Kat. Wolfenbüttel, S. 34 Nr. 165. Zur Komposition vgl. G. J. Buelow, *Die schöne und getreue Ariadne (1691): A Lost Opera by J. G. Conradi Rediscovered*, in: *Acta Musicologica* 44 (1972), S. 108–121.

¹⁵ G. F. Schmidt, *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel. Ergänzungen und Berichtigungen zu Chrysanders Abhandlung: „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert“*. Erste [einzige] Folge, München 1929, Tafel 3 ff.

¹⁶ W. Braun, *Cara Mustapha oder die zweite Eröffnung des Hamburger Schauplatzes*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte zu den Denkmälern der Tonkunst in Österreich* 35 (1984), S. 37–64; ders., *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)*, Saarbrücken 1987 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge. Bd. 1.), S. 120–123, 143, 169. Zum Textbuch und zu weiteren bibliographischen Angaben vgl. Marx/Schröder (wie Fußnote 6), S. 199 f. und 386 f.

¹⁷ Chrysander (wie Fußnote 9), S. 190. Den Briefauszug kommentiert Chrysander (S. 201) mit der Bemerkung, unter den ersten norddeutschen Opernsängerinnen scheine sich die „Pauline“ durch Talent wie durch leichte Sitten besonders bemerkbar gemacht zu haben.“ Diese unbewiesene Anschuldigung hat in manche neuere Veröffentlichungen Eingang gefunden.

In Ansbach ging wenig später die Zeit der vormundschaftlichen Regierung zu Ende. Nach dem Regierungsantritt von Markgraf Georg Friedrich [II.] am 23.7.1694 begann der Neuaufbau der Hofkapelle, der eine Wiederanstellung der Paulina mit sich gebracht haben muß.¹⁸ Ausdrücklich erwähnt werden die „Polina“ und ihre „sorella“ in einem wohl 1699 anzusetzenden Brief des Komponisten und Gesangslehrers Francesco Antonio Pistocchi (1659–1726).¹⁹ Doch schon nach wenigen Jahren hatte die Herrlichkeit wieder ein Ende. Der junge Markgraf starb an den Folgen einer Kriegsverletzung (29. 3. 1703), und bald danach kam es zu durchgreifenden Einsparungen im Blick auf den Hofstaat. Das in diesem Zusammenhang verfaßte sogenannte *Reductions-Libell* vom Juli 1703 vermerkt zu den drei führenden Persönlichkeiten der Hofkapelle, „Capellmeister Rau“ († 1721), „Sängerin Paulina“ und „Altist Bimble“ (Georg Heinrich Bümler, 1669–1745):

Von S: HochFürstl. Durchl. [Markgraf Wilhelm Friedrich] wollen alle drey zwar behalten: allein [sollen] dem ersten nur 300. fl. und denen beeden andern aber jedem 400. fl. vor alles und alles zur Besoldung gereicht werden.

Während Bümler auf diese Weise 50 Gulden Besoldung sowie Mietzuschuß und Lichtgeld einbüßte und Rau(h) auf Lichtgeld, Mietzuschuß und die Lieferung von Heizmaterial verzichten mußte, sollte die Paulina die Streichung von 50 Gulden Besoldung, 225 Gulden Kostgeld, 10 Gulden Lichtgeld sowie der freien Lieferung von 19 Klaftern Holz hinnehmen.²⁰ Angesichts dieser Radikalkur muß die Sängerin sich nach einem neuen Wirkungskreis umgesehen und eine zeitnahe Lösung des Ansbacher Dienstverhältnisses angestrebt haben, während Bümler und der Kapellmeister Rau(h) auf ihren Posten ausharrten. Vom einstigen Zusammenwirken der beiden Gesangskräfte in Ansbach zeugt eine – sicherlich durch den Geiger Johann Georg Pisendel (1687–1755) nach Dresden gelangte – Partitur der von Antonio Lotti komponierten „Serenata Bella Dea che in ciel risplendi“, in der die Namen „Paul:“ und „Bim:“ vermerkt sind.²¹

¹⁸ G. Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel 1956, S. 67 ff.

¹⁹ Ebenda, S. 69.

²⁰ Vgl. die Abbildung bei A. Treuheit, *Johann Georg Pisendel (1687–1755). Geiger – Konzertmeister – Komponist. Dokumentation seines Lebens, seines Wirkens und Umgangs und seines Werkes*, Cadolzburg 1987, S.36, nach Staatsarchiv Nürnberg, *Ansbacher Archiv Akten Nr.131*.

²¹ Siehe *Schranck No: II. Das erhaltene Instrumentalmusikrepertoire der Dresdner Hofkapelle aus den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von G. Poppe u. a., Beeskow 2012 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 2.), S. 35. Zu Bümlers sängerischen Leistungen bemerkt Johann Mattheson rückblickend: „Ich erinnere mich hiebey/ des offft in Ehren erwehnten Bümlers/ daß derselbe/ wie er noch in

Im Krisenjahr 1703, vielleicht auch schon ein Jahr früher scheint die Paulina in Braunschweig die Titelpartie in Ruggiero Fedelis Oper „Almira“ gesungen zu haben.²²

Einen Nachweis für die Anwesenheit der Sängerin in Hamburg im März 1704 liefert die folgende chronikalische Notiz über ihr Mitwirken bei der Passionsaufführung in der Zuchthauskirche:

Wenn seither 2 Jahren die Operisten die Passion im Zuchthause gesungen, so begannen sie den 20. dieses, als am Grünen Donnerstag solches abermahls, wie dann die Kirche daselbst gepfropft voll allerhand vornehmer Leute sich befande, welche allermeist der Sängerin Paulina halber sich so häufig eingefunden gehabt.²³

Ebenfalls auf das Eintreffen der Paulina im Jahre 1704 bezieht sich eine ärgerliche Äußerung Christian Friedrich Hunolds über unerwartete Erschwernisse für seine Arbeit am Libretto zu Reinhard Keisers Oper „Nebucadnezar“:

In *Nebucadnezar* war der erste *Actus* bereits fertig [und *componirt*, und kondte wegen kurtze der Zeit nicht geändert werden] [...] Wie aber die berühmte Sängerin/ *Madem: Paulina*, unverhohft hieher kam/ musste in dem andern [zweiten] *Actu* noch eine Haupt-Person/ die Königin *Adina* mit eingerücket werden/ welches mir durch die gantze *Invention* einen nicht geringen Strich machte.²⁴

hiesigen Opern sang/ und zwar in einer/ die *Basilius* hiesse [von Reinhard Keiser, Hamburg 1694]/ offtmahls eine solche *tenuë*, mit geschlagenem scharffen *trillo*, wohl über 20. Tripel-Täcte lang/ in einem Athem gemacht hat/ daß den Leuten im *Parterre* bange gewesen ist/ er würde gar darüber zu kurz kommen.“ (*Critica Musica*, Bd. I, Hamburg 1722, S. 124).

²² *Ruggiero Fedeli. Almira*, hrsg. von H. Drauschke, Beeskow 2011 (Musik zwischen Elbe und Oder. 24.), S. XII. Vgl. auch R.-S. Pegah, *Neues zur Oper Almira*, in: Göttinger Händel-Beiträge, Bd. 10 (2004), S. 31– 53, sowie zur verwickelten Text- und Kompositionsgeschichte W. Braun, *Händel und die frühdeutsche Oper*, in: Karlsruher Händel-Vorträge, Karlsruhe 1985, S. 51– 85, speziell Tabelle 2: Almiras Wanderungen (S. 73), außerdem H. Drauschke, *Italienische Oper in Norddeutschland zwischen Wertschätzung, Kritik und Transformation. Ruggiero Fedelis Braunschweiger Almira*, in: Händel-Jahrbuch 58 (2012), S. 387–422, besonders S. 389.

²³ Zitiert nach I. Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, Paderborn 2005 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. 12.), S. 166. Gemäß Hamburger Gepflogenheiten wäre die umlaufende Passionsmusik allerdings schon Wochen zuvor (und offenbar unter Mitwirkung der Paulina) in verschiedenen Kirchen dargeboten worden, jedoch ohne erwähnenswerten Publikumsandrang. Vgl. auch J. Kremer, *Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs*, Hamburg 1997, S. 190, 197, 201.

²⁴ *Theatralische/ Galante Und Geistliche Gedichte/ Von Menantes*, Hamburg 1706, S. 127 f., hier zitiert nach Drauschke (wie Fußnote 22), S. XII. Textbuch: Marx/Schröder (wie Fußnote 6), S. 190.

Dem Hamburg-Aufenthalt der Sängerin zuzuordnen sind wohl auch zwei Äußerungen Johann Matthesons, der bis 1705 selbst zu den Mitwirkenden der Hamburger Oper gehört hatte und die Paulina aus nächster Nähe erlebt haben muß.

1713 heißt es hinsichtlich sprachlicher Schwierigkeiten bei der Darbietung italienischer Opern außerhalb Italiens:

Und glücklich der *Compositeur*, der eine *Marguerite* oder *Pauline*, und einen *Nicolini*, Bimmler oder Grünewald zu *Executeurs* seiner Arbeit antrifft.²⁵

1717 führt Mattheson als Beispiel für den *Stylus Phantasticus* an:

Die *Paulina* pfeget wohl *ex tempore* zu singen und mit der Kehle zu *fantaisiren*/ ohne einzige Worte; welches ich gewiß vor diesem mit grossem *Plaisir* gehört habe.²⁶

Auf einen Abstecher nach Berlin deutet eine Bemerkung der preußischen Königin Sophie Charlotte (1668–1705) in ihrem Brief vom 9. 9. 1704 an Hans Caspar von Bothmer (1656–1732):

Nous avons cependant musique de la cantatrice de la princesse d'Ansbach qui chante fort bien.²⁷

Die „Cantatrice“, die im Gefolge der Ansbacher Prinzessin und nachmaligen englischen Königin Wilhelmine Caroline (1686–1737) nach Lietzenburg, dem späteren Charlottenburg, kam, kann nach Lage der Dinge nur mit Christiane Pauline Kellner identisch sein, auch wenn deren Name nicht ausdrücklich genannt wird.²⁸ Anscheinend stand die Paulina im Herbst 1704 zumindest nominell noch immer in den Diensten des Ansbacher Hofes. Dies änderte sich erst im folgenden Frühjahr: Durch ein Dekret vom 21. April 1705 erhielt sie rückwirkend ab Februar eine Anstellung in Stuttgart und blieb bis zu ihrer Entlassung zu Lichtmeß (2. 2.) 1710 in ihrer Geburtsstadt Mitglied der Hofkapelle des Herzogs Eberhard Ludwig von Württemberg (1676–1733).²⁹

²⁵ *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 225.

²⁶ *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717, S. 137.

²⁷ *Briefe der Königin Sophie Charlotte von Preußen und der Kurfürstin Sophie von Hannover an hannoversche Diplomaten*, hrsg. von R. Doebner, Leipzig 1905 (Publikationen aus den K. Preußischen Staatsarchiven. 79.), S. 57. Bei einer anderwärts in den Briefen erwähnten Sängerin „Paulina“ handelt es sich um die bereits 1705 verstorbene Pauline Friedlin (vgl. C. Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, S. 84).

²⁸ R.-S. Pegah, „*Hir ist nichts als operen undt comedien.*“ *Sophie Charlottes Musik- und Theaterpflege in den Jahren 1699 bis 1705*, in: *Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen. Katalogbuch anlässlich der Ausstellung [...] 6. Nov. 1999–30. 1. 2000*, München 1999, S. 83–89, hier S. 84.

²⁹ Pfeilsticker (wie Fußnote 3), § 933.

Auch in diesem Jahrfünft wurde auf Gastspiele nicht verzichtet. In einem Brief des Markgrafen Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth (1644–1712) vom 24. 2. 1706 an Herzog Eberhard Ludwig heißt es, der Markgraf sei „im bevorstehenden Monath April eine kleine opera alhier [zu] agiren gewillet, wozu mir E. L. habende Sängerin Christiana Paulina Köller sehr recommandiert und angerühmet worden“.³⁰ Eine ausführlichere Bitte folgt am 14. 6. 1706:

Es ist dieser tagen E. L. Sängerin Paulina hierdurch passiret welche ich ersuchet en retour, so sie medio künftig[en] Monath vorgegeben, auf etliche Tage hier bei Mir zu verbleiben und auf meines Gemahls L. den 27. Juli einfallenden Geburthstag in einem kleinen Pastorale eine partie mitzusingen. Weilen sie sich aber ohne E. L. permission nicht engagiren wollen und E. L. sonst auch noch bey sich in Diensten einen Bassisten namhens [Giovanni Marco] Ricci haben sollen, welcher ebenfalls zu besagtem kleinen musikalischen divertissement employret werden könnte, [...] also nehmen wir die Liberté E. L. zu ersuchen, beide Persohnen [nach Bayreuth kommen zu lassen].³¹

Anscheinend handelt es sich um ein Schreiben der Markgräfin Elisabeth Sophie (1674–1748), denn der 27. Juli war der Geburtstag des Markgrafen. Mit dem „kleinen Pastorale“ ist „Galathea“ gemeint, Aufführungsstätte war das neugebaute Schloß Elisabethenburg zu Erlangen,³² das Markgraf Christian Ernst seiner dritten Gemahlin im Jahr der Hochzeit (1703) geschenkt hatte.³³ Am 22. 6. 1708 bat Herzog Johann Georg von Sachsen-Weißenfels (1677 bis 1712) den Württemberger um Entsendung der Paulina, damit diese ab 21. Juli bei den Opern, die anlässlich der Vermählung der Prinzessin Magdalene Sibylle von Sachsen-Weißenfels (1673–1726) mit Herzog Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach (1666–1729) am 28. 7. 1708 aufgeführt werden sollten, mitwirken könne. Am 18. 8. bescheinigte der Weißenfelsener der Sängerin, sie habe „diese Zeit über allenthalben vollkommene Satisfaction gegeben“.³⁴ Zwei Jahre später soll die Paulina – jedenfalls nach Aktenlage – endgültig am Weißenfelsener Hofe angestellt worden sein. Neben einer reichlichen Besoldung

³⁰ L. Schiedermaier, *Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus*, Leipzig 1908, S. 16.

³¹ Ebenda; Schiedermaier weist den Brief dem Markgrafen zu.

³² E. W. Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Stadtroda 1931, S. 134f., erwähnt den Textdruck (D-B, B. Diez. 4^o 2388 n. 25), bezieht ihn aber irrtümlich auf das gleichnamige Schloß in Meiningen. Richtigstellung durch R.-S. Pegah in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002*, Hildesheim etc. 2004 (Telemann-Konferenzberichte. 14.), S. 272f.

³³ *Erlanger Stadtlexikon*, hrsg. von C. Friederich, Nürnberg 2002 (Stichwort *Schloss*).

³⁴ A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 54, 77.

wurden der *Cantatricin* allerlei Sondervergünstigungen gewährt, insbesondere die nahezu unbegrenzte Berechtigung zu Gastspielreisen.³⁵ Daß sie die Aufgabe 1710 tatsächlich übernommen hätte, bleibt allerdings ungewiß, denn am 1. 10. 1710 trat sie in die Dienste des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel (1654–1730), ist hier 1711 und 1713 auch im Kapelletat und in einer Rangliste aufgeführt.³⁶ Ihre Besoldung betrug 400 Taler, hinzu kamen andere Zuwendungen und Geldgeschenke.

1713 könnte sie in London gastiert haben, wie eine Anzeige in einer Londoner Zeitung vom 26. Mai 1713 vermuten läßt: „Hickford’s Room, a consort for the benefit of the Baroness [Johanna Maria Lindelheim, Sopran] and Mrs Paulina“.³⁷

Am 18. 11. 1713 wird in einem Schreiben des Kasseler Hofkapellmeisters Ruggiero Fedeli (1651/52–1722) an Agostino Steffani (1654–1728) in Hannover bemerkt:

Wir erwarten täglich eine Sängerin aus Bologna, die Lucia Bonarini [recte: Bouarini] heißt. Man sagt, sie sei jung, schön und tüchtig. Wir haben noch eine andere Sängerin, eine Deutsche, aber sie ist ein wenig alt, singt jedoch gut.³⁸

Nach der Beschreibung muß es sich bei der „Deutschen“ um die Paulina handeln, die in der Tat nicht mehr die Jüngste war. Bei Georg Christian Lehms (1684–1717) heißt es 1715 gleichwohl:

³⁵ Ebenda, S. 77f.; T. Fuchs, *Studien zur Musikpflege in der Stadt Weißenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weißenfels*, Bologna 1997, S. 98, 156. Hier und in anderen Publikationen erwähnt Fuchs eine Gehaltskürzung „am Badischen Hofe“; dergleichen ist allerdings nur für Ansbach zu belegen.

³⁶ C. Engelbrecht, *Die Hofkapelle des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel*, in: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde 68 (1957), S. 141–173, hier S. 156, 163f.

³⁷ M. Tilmouth, *A Calendar of References to Music in Newspapers*, London 1961 (R. M. A. Research Chronicle. 1.), hier zitiert nach H. J. Marx, *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*, Teilband 2, Laaber 2008, S. 616. Möglicherweise hatte die Paulina in Hamburg gastieren wollen, doch die Oper war wegen einer Pestepidemie geschlossen. Zu J. M. Lindelheim († 20. 12. 1724), der „Baroness“, vgl. D. Brandenburg und T. Seedorf (Hrsg.), *„Per ben vestir la virtuosa“*, Schliengen 2011 (Forum Musikwissenschaft. 6.), S. 34f. (T. Synofzik).

³⁸ Übersetzung aus dem Italienischen von Josef Loscheider in: *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Düsseldorf*, Köln und Krefeld 1952 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 1.), S. 51f., hier zitiert nach R.-S. Pegah, *Johann Friedrich Fasch und das Musikleben an den Residenzen in Kassel, Ansbach, Oettingen und Bayreuth 1714–1716*, in: Musik an der Zerbster Residenz. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz vom 10. bis 12. April 2008 im Rahmen der 10. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst, Beeskow 2008 (Fasch-Studien. 10.), S. 81–90, hier S. 84.

Unter den Teutschen Sängerinnen auf dem *Theatro* sind bekannt:

[...]

2. Die *Paulina* in Cassel / so sich sonderlich wegen ihrer Fertigkeit in der *Vocal-Music* in *Estim* gesetzt.³⁹

Das im selben Jahr vorgelegte *Frauenzimmer-Lexicon* des Amaranthes vermeldet unter dem Stichwort *Paulina*:

Eine *virtuose* und berühmte Sängerin in Cassel, so zugleich eine gute *Actrice* ist.⁴⁰

Der geflissentliche Hinweis auf die schauspielerischen Meriten könnte andeuten, daß die Sängerin stimmlich ihren Zenith bereits überschritten hatte. Nichtsdestoweniger bat Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels (1682 bis 1736) den Landgrafen von Hessen-Kassel am 7.1.1716 um die Entsendung der Paulina zwecks Mitwirkung an den Weienfelder Feierlichkeiten am 21. und 23.1.1716 zum Geburtstag der Herzogin Luise Christine (1675–1729). Die Zusage aus Kassel erfolgte am 14.1.⁴¹ Am letzten Tag des Jahres 1716 endete das Kasseler Dienstverhältnis für die Paulina; Nachfolgerin wurde die nachmals in Dresden, London (in Opern Georg Friedrich Händels, 1720–1722) sowie in verschiedenen Städten Italiens tätige Maddalena da Salvai.

In Weißenfels scheint die Paulina 1717 Bedingungen vorgefunden zu haben, die sich nur unwesentlich von dem 1710 Vereinbarten unterschieden. In den folgenden beiden Jahrzehnten – bis zum Tod Herzog Christians Ende Juni 1736 – bleibt die Sängerin das bei weitem hochstbezahlte Mitglied der Hofkapelle.⁴² Welche Aktivitäten dieser reichlichen Vergütung gegenustanden, ist leider unbekannt. In Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* (Leipzig 1732) heißt es lapidar:

Kellnerin (Christiana Paulina) stehet, als eine grosse *Virtuosin* und Sängerin, annoch in Hochfürstlichen Weissenfelsischen Diensten.⁴³

³⁹ *Teutschlands Galante Poetinnen*, Frankfurt a. M. 1715 (Widmung Darmstadt, 2. 7. 1714), Vorrede, S. (f2).

⁴⁰ *Nutzbares, galantes und curioses Frauenzimmer-LEXICON* [...] Von Amaranthes [Gottlieb Siegmund Corvinus, 1677–1746], Leipzig 1715, Sp.1453.

⁴¹ Werner (wie Fußnote 34), S. 77. Vgl. *Das Weissenfelder Auffuhrungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732). Kommentierte Neuausgabe*, bearbeitet und hrsg. von K.-J. Gundlach, Sinzig 2001, S. 433.

⁴² A. Schmiedecke, *Zur Geschichte der Weienfelder Hofkapelle*, Mf 14 (1961), S. 416–423.

⁴³ WaltherL., S. 338. Entgegen sonstiger Gepflogenheit übernimmt Zedler in Bd. 26 (Leipzig und Halle 1740, Sp.1462) nicht den Text des Walther-Lexikons, sondern schreibt in Anlehnung an das *Frauenzimmer-Lexicon* des Amaranthes (vgl. Fußnote 40): „Paulina, eine Virtuose und berühmte Sängerin in Cassel, so zugleich eine gute Actrice ist.“

An anderer Stelle des Lexikons, in dem wohl auf autobiographischen Mitteilungen des Betreffenden fußenden Artikel Andreas Elias Erhardt, wird erwähnt, dieser habe

an. 1723. mit eines gewissen Patrones Sohne auf die *Universität* Jena gehen wollen, und sich deswegen schon *inscribiren* lassen; als aber dieses nach Ostern bewerkstelliget werden sollen, ist die wegen ihrer *Virtù* bekannte *Cantatrice, Mad. Paulina*, nebst dem Land-Rentmeister, Herrn *Kobelio*, von Weissenfels nach Altenburg gekommen, haben ihn zu sich kommen lassen, und mit nach Weissenfels genommen, woselbst er an Ihro Hochfürstliche Durchl. Geburts-Tage mit seiner Stimme gnädigste *approbation* gefunden, daß er an des in der Saale ertrunkenen Bassisten, Herrn Stieglers Stelle angenommen worden.⁴⁴

Die geschilderten Vorgänge gehören in das Jahr 1724: Am 18. 1. hatte Erhardt sich in die Jenaer Matrikel eingetragen, und der ertrunkene Bassist Johann Caspar Stiegler wurde am 17. 2. begraben.⁴⁵ Mit dem Geburtstag des Herzogs Christian ist demzufolge der 23. 2. 1724 gemeint.⁴⁶

Nach dem Tod Herzog Christians (28. 6. 1736) wird die Paulina pensioniert und erhält mit 200 Talern nur noch die Hälfte ihres bisherigen Gehalts; später schrumpfen ihre Bezüge auf etwa ein Drittel des ehemaligen Quantums. „Den 17. Jan. [1745] ist Jungfer Christiana Paulina Kellnerin, gewesene Fürstl. Sächß. Cantatrice gestorben und den 19. ejusd. mit gnädigster Concession nach gehaltener Parentation Abends begraben worden“, heißt es im Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels.⁴⁷ Damit endet ein langes Künstlerleben „zwischen den Zeiten“: In des Wolfgang Caspar Printz *Beschreibung*

⁴⁴ WaltherL, S. 229. Erhardt, 1704 in Erfurt geboren, hatte die Gymnasien in Erfurt und Altenburg besucht und „an beyden Orten ... den *Chorum symphonicum frequentiret*“. Nach dreijähriger Tätigkeit in Weißenfels wurde er Bassist in der Weimarer Hofkapelle; 1730 ging er nach Hamburg und wenig später nach Riga. Er starb 1761 in Moskau oder St. Petersburg; vgl. J. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken*, Hildesheim 2009 (Magdeburger Telemann-Studien. 20.), S. 419.

⁴⁵ BzBF 6 (Leipzig 1988), S. 30 (E.-M. Ranft). Zum Landrentmeister (und Kapelldirektor) Johann Augustin Kobelius (1674–1731) sowie zur Übernahme einer Patenschaft durch „Madem. Christina Paulina Köllnerin, Hochfürstl. Cantatrice“ am 11. 3. 1728 vgl. ebenda, S. 21.

⁴⁶ Eine Musikaufführung aus diesem Anlaß ist an zuständiger Stelle registriert, vgl. Weissenfelser Aufführungsverzeichnis (wie Fußnote 41), S. 443.

⁴⁷ Schmiedecke (wie Fußnote 42), S. 421. Der Hof schuldete ihr zu diesem Zeitpunkt 1629 Taler 19 Groschen 6 Pfennige, mithin mehrere Jahresgehälter. Den rückständigen Betrag nennt bereits Werner (wie Fußnote 34, S. 77), jedoch irrtümlich mit der Jahreszahl 1726.

der *Edelen Sing- und Kling-Kunst* (Dresden 1690) wird die Paulina noch nicht erwähnt, in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg 1740) erscheint sie nicht mehr.

II. Die Wilcke-Familie und Weißenfels

Im Unterschied zur Lebensgeschichte der Paulina, die – soweit überhaupt möglich – anhand von Zahlungsbelegen, Anstellungsunterlagen, brieflichen Erwähnungen, zeitgenössischen Urteilen sowie Operntextbüchern verfolgt werden kann, ist die Forschung über Anna Magdalena Wilcke und ihre Familie großenteils auf Kirchenbucheintragen angewiesen. Zwar liefern diese exakte Daten nebst Aussagen über Verwandtschaftsverhältnisse und Patenschaften, doch lassen sie andererseits erhebliche Zeiträume undokumentiert, so daß gesichertes Wissen durch mehr oder weniger plausible Vermutungen ergänzt werden muß.

Die erreichbaren Daten zur Familie des 1731 in Weißenfels verstorbenen Trompeters Johann Caspar Wilcke (I) liegen in Untersuchungen insbesondere von Christoph Schubart,⁴⁸ Adolf Schmiedecke⁴⁹ und Maria Hübner⁵⁰ in hinreichender Vollständigkeit vor. Einige Ergänzungen sind gleichwohl wünschenswert, etwa hinsichtlich von Geburt beziehungsweise Taufe der 1710, 1716 und 1720 eingehelrateten Schwiegersöhne Georg Christian Meißner, (Johann) Andreas Krebs und Christian August Nicolai (I). Im Blick auf die Städte (durchweg Residenzen), in denen Familienangehörige ansässig waren, ergibt sich folgendes Bild.

In *Zeitz* sind zwischen 1688 und 1701 alle Kinder des Ehepaares Johann Caspar Wilcke (I) und Margarethe Elisabeth geb. Liebe zur Welt gekommen.⁵¹ In *Zeitz* haben die drei ältesten von ihnen auch geheiratet: Anna Catharina 1710, Johanna Christina 1716 und Johann Caspar (II) 1718. Die beiden jüngsten Schwestern heirateten anderwärts: Erdmuthe Dorothea in Weißenfels (1720), Anna Magdalena in Köthen (1721). Die Trauung des mittlerweile als Trompeter am Hofe zu Zerbst tätigen Sohnes Johann Caspar Wilcke (II) mit Dorothea Maria Longolius am 18. 7. 1718 in *Zeitz* belegt zugleich die späteste Verbindung der Familie mit *Zeitz* und ist wohl lediglich durch die Herkunft der

⁴⁸ C. Schubart, *Anna Magdalena Bach. Neue Beiträge zu ihrer Herkunft und ihren Jugendjahren*, BJ 1953, S. 29–50 und Stammtafeln.

⁴⁹ A. Schmiedecke, *Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weißenfels*, Mf 14 (1961), S. 195–200 und Stammtafeln.

⁵⁰ M. Hübner, *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, Leipzig 2004.

⁵¹ Auszunehmen ist die älteste Tochter, die nur ein Alter von wenigen Wochen erreichte.

Braut als Tochter des Zeitzer Schloßkirchners Johann Heinrich Longolius bedingt. Das Zeitzer „Stammhaus“ der Familie hatte Johann Caspar Wilcke (I) bereits am 20. 2. 1718 verkauft. Ob das Elternpaar nebst den beiden jüngsten, noch unverheirateten Töchtern (Erdmuthe Dorothea und Anna Magdalena) Zeitz vor oder aber erst nach diesem Verkauf verlassen hat, wissen wir leider nicht. Unbekannt bleibt auch, in welcher Weise die Abwanderung der Familie mit dem Niedergang der Residenz und dem Erlöschen der Nebenlinie Sachsen-Zeitz im Jahre 1718 zu tun hat.

In *Weißenfels* ist die Familie Wilcke erstmals 1712 nachweisbar: Anna Catharina, die älteste Tochter, übernimmt am 12. 9. eine Patenschaft. Ihr Ehemann Georg Christian Meißner wird hierbei als hochfürstlicher Trompeter (in Weißenfels) erwähnt, während er 1710 noch als Trompeter in Gera erscheint. Hochfürstlicher Trompeter in Weißenfels ist auch (Johann) Andreas Krebs, der 1716 die nächstjüngere Wilcke-Tochter Johanna Christina heiratet. Von nun an häufen sich in den Weißenfelscher Kirchenbüchern die Belege zu Taufen, Patenschaften und Begräbnissen; die Reihe der Eintragungen endet erst am 24. 12. 1757 mit dem Begräbnis von Anna Catharina Meißner geb. Wilcke, der Witwe des schon 1730 verstorbenen Trompeters Georg Christian Meißner. Die einzige Eintragung für Anna Magdalena Wilcke betrifft die Patenschaft bei ihrem Neffen Christian August Nicolai (II) am 20. 4. 1721.

In *Zerbst* ist der einzige Sohn von Johann Caspar Wilcke (I), der 1691 geborene Johann Caspar Wilcke (II), seit dem 24. 6. 1717 als Trompeter nachweisbar.⁵² Seiner ersten und dritten Ehe entspringen ab 1719 insgesamt sechs Kinder; bei der Taufe des fünften (3. 3. 1729) wird Johann Sebastian Bach als Pate genannt, muß sich allerdings vertreten lassen.⁵³ Zu vermuten ist, daß Johann Caspar Wilcke (II) das Gastspiel vermittelt hat, das seinen Vater Johann Caspar Wilcke (I) und eine seiner Schwestern nach Zerbst führte und das in den dortigen Kammerrechnungen von 1720/21⁵⁴ wie folgt dokumentiert ist:

⁵² B. M. Reul, *The Court of Anhalt-Zerbst*, in: *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, hrsg. von S. Owens, B. M. Reul und J. B. Stockigt, Woodbridge/Suffolk 2011, S. 260–286, hier S. 262.

⁵³ Dok II, Nr. 255. In Zerbst war 1723 bis 1731 auch Johann Andreas Krebs tätig. Wohin ein am 25. 4. 1731 an der Universität Leipzig immatrikulierter Johann Gottfried Wilcke aus Zerbst gehört, bleibt noch zu ermitteln.

⁵⁴ S. 141 (*Außgabe an Verehrungen*), Nr. 1169 und 1170. Vgl. Schubart (wie Fußnote 48), S. 48; Hübner (wie Fußnote 50), S. 36f.; Reul (wie Fußnote 52), S. 262; auch *Fasch-Studien*, Bd. 6, Dessau 1997, S. 57 (H.-G. Hofmann), und Bd. 11, Beeskow 2011, S. 50 (K. Eberl-Ruf). Die von Hermann Wäschke ehemals genannte Jahreszahl 1716 (*Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch*, in: *Zerbster Jahrbuch* 2, 1906, S. 47–63, hier S. 48) ist offenkundig falsch, wurde aber für bare Münze genommen und hat viel Verwirrung gestiftet. Mit „Discretion“ ist nach dem Sprachgebrauch der Zeit eine freiwillige Gabe gemeint.

6 [Taler] dem Trompeter Wilcken von Weißenfels, so sich alhier hören laßen
 12 [Taler] deßen Tochter so in der Capelle einige mahl mit gesungen zur Discretion.

In Köthen erscheint Anna Magdalena Wilcke erstmals am 15. 6. 1721 im Abendmahlsregister der Agnus-Kirche mit der fehlerhaften Eintragung *Mar. Magd. Wilken*.⁵⁵ Am 25. 9. 1721 ist sie Patin, zusammen mit Johann Sebastian Bach; ein solches gemeinsames Auftreten galt üblicherweise als Bekanntgabe eines Verlöbnisses. Hier und auch in einer Eintragung vom 29. 9. 1721 wird sie als „fürstliche Sängerin allhier“ beziehungsweise „Cammer-Musicantin“ apostrophiert.⁵⁶ Entsprechende Einkünfte sind in den Kammerrechnungen allerdings nicht nachweisbar; sie setzen erst im Mai 1722, also ein halbes Jahr nach Anna Magdalenas Verheiratung, ein.⁵⁷ Ob die Sängerin zur Überbrückung etwa Zuwendungen aus der fürstlichen Schatulle erhalten hat und mit welchem Recht sie ihre erwähnten Titel führte, läßt sich leider nicht feststellen.

III. Mögliche Begegnung in Weißenfels

Für eine Unterweisung Anna Magdalena Wilckes durch die 37 Jahre ältere Christiane Pauline Kellner, wenn sie denn stattgefunden haben sollte, käme nach dem bisher Gesagten der Zeitraum zwischen der Jahreswende 1716/17 (Rückkehr der Paulina aus Kassel) und Juni 1721 (Verzeichnung Anna Magdalenas im Köthener Abendmahlsregister) in Frage. Für die Anfangszeit müßte allerdings unterstellt werden, daß Anna Magdalena sich nicht mehr in Zeitz aufgehalten hätte, sondern – gleichsam im Vorgriff auf den geplanten Verkauf des Zeitzer „Stammhauses“ – nach Weißenfels übersiedelt wäre und hier ein Unterkommen gefunden hätte, naheliegenderweise im Haushalt ihrer ältesten Schwester Anna Catharina Meißner. Dort lebten neben dem Ehepaar Meißner bereits vier Kinder, von denen das jüngste erst im April 1717 zur Welt gekommen war. Nicht auszuschließen ist gleichwohl, daß Anna Magdalena ihre Schwester im Haushalt unterstützt und den Gesangsunterricht bei der zurückgekehrten Primadonna nebenbei genommen haben könnte. Eine solche Sonderregelung wäre ab Frühjahr 1718 jedoch entfallen, nachdem Wilckes ihre Zelte in Zeitz endgültig abgebrochen hatten.

Das Ende der mutmaßlichen Ausbildung wäre wohl nicht später als 1720 anzunehmen. Das in den Zerbster Kammerrechnungen von 1720/21 belegte Gastspiel einer Wilcke-Tochter (wohl Anna Magdalena⁵⁸) mit ihrem Vater

⁵⁵ BJ 1963/64, S. 57 (E. König); Dok II, Nr. 92; Hübner (wie Fußnote 50), S. 39.

⁵⁶ Dok II, Nr. 108.

⁵⁷ Dok II, Nr. 86.

⁵⁸ Wenn – was gelegentlich vermutet worden ist – es sich um eine ihrer verheirateten

Johann Caspar Wilcke (I) kann im Blick auf den üblichen Abrechnungszeitraum von Johannis (24. 6.) bis zum gleichen Tag des Folgejahres frühestens in der zweiten Jahreshälfte 1720 angesetzt werden sowie spätestens im Frühjahr 1721. Im letzteren Falle könnten Vater und Tochter aus Zerbst sogar unmittelbar in das nahegelegene Köthen weitergereist sein. In Zerbst mag Anna Magdalena „auf Anstellung“ gastiert haben, mußte sich aber mit einer – allerdings reichlich bemessenen – Zahlung „zur Discretion“ zufriedengeben. Besser waren offenbar die Aussichten in Köthen: Wie bereits bemerkt, enthalten die Kammerrechnungen 1721/22 zwar erst ab Mai 1722 einen Etatposten für Johann Sebastian Bachs Ehefrau, jedoch in der Zwischenzeit keine Zahlung „zur Discretion“ oder „zur Abfertigung“ für die „fürstliche Sängerin“. Die großzügige Honorierung in Zerbst und die für Köthen zu unterstellende interimistische Bezahlung aus der fürstlichen Schatulle weisen gleichermaßen auf einen hohen Leistungsstandard und damit auf eine abgeschlossene Ausbildung.

IV. Konkurrenz in Köthen: Die „Singe-Jungfern“

Als unumschränkte Herrscherin auf dem ihr zugewiesenen Wirkungsfeld in Köthen konnte Anna Magdalena sich zunächst nicht begreifen. Zwei Schwestern namens Monjo, Töchter eines Pagenhofmeisters Jean François Monjo(u), erfreuten sich als „Singe-Jungfern“ offensichtlicher Beliebtheit. Nach einer Anstellung auf Probe im September 1720 erhielten sie ab Oktober 1720 und bis November 1722 eine feste Besoldung.⁵⁹ Kurz vor ihrer Übersiedelung nach Köthen dürften sie in Wittenberg in einer von Johann Paul Kuntzen (1696–1757), dem nachmaligen Lübecker Marienorganisten und Werkmeister, „aufgerichteten“ musikalischen Gesellschaft mitgewirkt haben.⁶⁰ Mitte 1722 traten sie in Berlin vor der Königin Sophia Dorothea (1687–1757), der Gemahlin Friedrich Wilhelms I., auf:

Hier sind zwo junge Sängerrinnen/ Nahmens *M^{lees}. de Monjou*, gewesen/ welche/ nachdem sie einige mahl vor der Königin gesungen/ wieder nacher Köthen/ wo sie zu Hause gehören/ abgereiset sind. Die jüngste von ihnen hat eine schöne/ helle Stimme/ und grosse *perfection* in der Music. Man saget/ daß sie beyde nach Hamburg gehen/ und in dasigen Opern Dienste bekommen werden.⁶¹

Schwestern gehandelt hätte (deren – noch zu beweisende – Aktivität als Sängerin vorausgesetzt), wäre diese im Blick auf ihren Familienstand wohl anders definiert worden, denn als Tochter eines mitgereisten Vaters.

⁵⁹ F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin [1951], S. 19 und 153.

⁶⁰ J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 161.

⁶¹ *Matthesonii Critica Musica P. I. Der melopoetischen Licht-Scheere Dritte Schneut-zung. Geschehen im Julio 1722.*, S. 85 f.

Die Mattheson aus Berlin zugegangene Nachricht hat Johann Gottfried Walther in sein *Musicalisches Lexicon* (1732) übernommen, sie hinsichtlich der Herkunft der Schwestern jedoch mißverstanden:

Monjou [de] zwo von Cöthen gebürtige junge Sängerrinnen, haben sich an. 1722 zu Berlin vor der Königin einige mahl hören lassen. s. *Matthesonii Crit. Mus. T. 1. p.* 85.

Die wirkliche Herkunft des Pagenhofmeisters, seiner Frau und seiner Töchter ist bisher ungeklärt; aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um Abkömmlinge einer Hugenottenfamilie.⁶² Monjou erhielt am 1. 3. 1721 ein nachträgliches Geldgeschenk für „unterthänigst präsentierte Carmina“ zum Geburtstag des Fürsten.⁶³ Friedrich Smend vermutete in ihm sogar den Übersetzer von Bachs Dedikation der Brandenburgischen Konzerte.

Zu Anna Magdalenas (anzunehmender) Erleichterung begannen die „Singejungfern“ im Herbst 1722 tatsächlich das Feld zu räumen. Eine von beiden wirkte in Hamburg bei der Wiederaufführung von Matthesons Dommusik „Die Leidtragende und wiedergetröstete Wittwe zu Nain“ mit.⁶⁴ Deren Erstaufführung hatte 1716 am 16. Trinitatissonntag (27. 9.) stattgefunden; 1722 fiel dieser Sonntag auf den 20. 9.

Übereinstimmend damit gehörte die jüngere Schwester vom 5. 10. 1722 an zum Ensemble in Francesco Bartolomeo Contis Oper „Don Quixotte“.⁶⁵ Vom 7. 1. 1723 an sind beide Schwestern in der von mehreren Komponisten – unter ihnen Georg Friedrich Händel und Reinhard Keiser – stammenden Oper „Muzio Scevola“ beschäftigt.⁶⁶ 1725 ist eine „Serenata da cantarsi in Concerto Nel Teatro di Hamburgo, dalle due Sorelle Monjo“ belegt, wohl eine Darbietung der Serenata „Zeffiro e Clori“ aus der Feder Johann David Heinichens.⁶⁷

⁶² *Cöthener Bach-Hefte* 4 (1986), S. 15, 45 (G. Hoppe). Inwieweit ein 1732 und 1736 in Leipzig (1750 jedoch nicht mehr) unter den „Sprachmeistern“ verzeichneter „*Monjo*, aus Paris, auf der Peter-Strasse in Müllers Hause“ (so 1736) den Vorgenannten zuzuordnen ist, war bislang nicht festzustellen.

⁶³ Smend (wie Fußnote 59), S. 73, 161.

⁶⁴ Neubacher (wie Fußnote 44), S. 407.

⁶⁵ Marx/Schröder (wie Fußnote 16), S. 129f. Eine *Hamburg, den 22 August 1724* datierte Satire auf die Hamburger Oper (veröffentlicht in: *Der Patriot. 38tes Stück, 21. September 1724*) attestiert der jüngeren Monjou allerdings eine „magere Gestalt“ und „schreiende Stimme“. Der ihr zugewiesene Name Basine könnte bedeuten, daß ihr bislang unbekannter Vorname Sabine war. Vgl. *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 374f. (M. Bärwald), sowie A. Clostermann, *Das Hamburger Musikleben und Georg Philipp Telemanns Wirken in den Jahren 1721 bis 1730*, Reinbek 2000, S. 184–194, bes. S. 186.

⁶⁶ Marx/Schröder (wie Fußnote 6), S. 293.

⁶⁷ Marx/Schröder, S. 343.

Die Jahre 1723 bis 1728 bescherten den Monjou-Schwestern eine kaum zu überschauende Zahl von Auftritten in Hamburger Opernaufführungen.⁶⁸ Doch auch die wechselnde wirtschaftliche Stabilität der Hamburger Oper spiegelte sich im Leben der Monjou-Schwestern. In den Aufzeichnungen des Grundstücksbesitzers Wilhelm Willers heißt es etwa unter dem 28. 1. 1728:

NB. hat die Monjou nicht eher singen wollen, bis sie Geld empfangen.

Und wenig später:

Febr. 11. reiste die Monjou nach Hannover und kam am 28. Merz zurück, worauf am 1. April L. Strintz den Operncontract mit beiden Monjou aufgesetzt jährlich an ihr 1700 Thlr. alle 4 Wochen pro rata zu zahlen, welcher am 3ten April mit Ravens unterschrieben wurde.⁶⁹

Johann Mattheson notierte zu einer Aufführung von Georg Philipp Telemanns Oper „*Aesopus*“ am 28. 2. 1729:

Hierauf lagen die Opern stille. Der Pächter von Ravens trat ab und fand seine Rechnung gar nicht dabei. Die jüngste *Monjo* reiste mit einem gewissen Müller fort, der sie heirathete.⁷⁰

Die ältere Schwester, von der Mattheson nicht zugeben wollte, sie „sey sonst nirgends als in Hamburg berüchtiget“,⁷¹ blieb vor Ort. In Willers' Aufzeichnungen wird sie noch mehrfach erwähnt, zuletzt unter dem 9. 2. 1737:

NB. ist Christel Monjo gestorben.

Für Anna Magdalena Wilcke/Bach war dieses Kapitel allerdings bereits 1722 abgeschlossen. Weder in Köthen – bis zu ihrer gastierenden Mitwirkung bei den Trauermusiken auf Fürst Leopold am 23. und 24. 3. 1729⁷² – noch anderwärts brauchte sie sich nochmals dem Wettbewerb mit den „Singe-Jungfern“ zu stellen.

⁶⁸ Marx/Schröder, passim.

⁶⁹ P. A. Merbach, *Das Repertoire der Hamburger Oper von 1718 bis 1750*, AfMw 6 (1924), S. 354–372, hier S. 362.

⁷⁰ [F. Chrysander], *Mattheson's Verzeichniss Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patriot“ mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 12 (1877), Sp. 198 ff. (in Fortsetzungen), hier Sp. 262.

⁷¹ Neubacher (wie Fußnote 44), S. 224.

⁷² Dok II, Nr. 259.

KLEINE BEITRÄGE

Eine unbekannte Wiederaufführung der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199/BC A 120

Die Sopran-Solokantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ gilt, ungeachtet aller Probleme ihrer schlüssigen stilistischen Einordnung und genauen Datierung, als eines der Hauptwerke aus Bachs Weimarer Zeit. Bach selbst muß sich der außergewöhnlichen künstlerischen Qualität der Komposition bewußt gewesen sein, denn er brachte sie auch in den folgenden Jahren zu verschiedenen Anlässen zu Gehör. Anhand der nahezu vollständig erhaltenen Originalquellen (DK-Kk, C 1 615; D-B, St 459 und P 1162; A-Wgm, A 88; RUS-SPlp, 9789w) konnten von der neueren Forschung mindestens fünf verschiedene Aufführungen nachgewiesen werden, die in den Zeitraum von etwa 1713/14 bis zu Bachs erstem Leipziger Jahr 1723 fallen.¹

Angesichts der ungewöhnlich großen Zahl von Aufführungsbelegen für Bachs Weimarer, Köthener und frühe Leipziger Zeit erstaunt es, daß wir kaum etwas über die Geschichte des Werkes in den späteren Leipziger Jahren in Erfahrung bringen können und auch die Zeugnisse zur Überlieferung nach 1750 dünn gesät sind. Selbst die scheinbar geradlinige Überlieferung innerhalb des ersten Leipziger Jahrgangs gibt bei näherer Betrachtung Anlaß zu Zweifeln. Denn ähnlich wie bei den autographen Partituren der Kantaten „Mein Gott, wie lang, ach lange“ BWV 155/BC A 32 und „Nur jedem das Seine“ BWV 155/BC A 158 fehlen in der Kopenhagener Partitur von BWV 199 jegliche Hinweise auf die de-tempore-Bestimmung, die sich nur aus der gedruckten Textvorlage (C. G. Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt 1711) – erschließen läßt und erst dadurch eine Verankerung in der Werkabfolge des Kantatenjahrgangs ermöglicht. Bach betrachtete dieses Werk – ebenso wie die Weimarer Kantaten „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21/BC A 99 und „Widerstehe doch der Sünde“ BWV 54/BC A 51 – als Kirchenstück „in ogni

¹ Klaus Hofmann hat im Krit. Bericht NBA I/20 (1985), S.13–57, das komplexe Erscheinungsbild der seinerzeit greifbaren Quellen anschaulich dargestellt. Siehe ergänzend hierzu Y. Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 290 bis 308 (Diskussion S. 309f.); T. Schabalina, *Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199*, BJ 2004, S. 11–39; NBA Supplement (P. Wollny, 2011), S. 93; sowie den Beitrag von Klaus Hofmann im vorliegenden Band.

tempo“:² sein Sohn Carl Philipp Emanuel behalf sich – offensichtlich in Ermangelung weiterer Angaben – auf dem von ihm hinzugefügten Umschlag denn auch mit der knappen Angabe „Cantate | von | J. S. Bach“. Auffällig ist darüber hinaus das Vorhandensein eines weiteren separaten Umschlags für die Stimmen, den C. P. E. Bach nach Ausweis des Schriftbefunds bereits in seiner Berliner Zeit (wohl um 1755–1765) ähnlich vage beschriftete („Geistliche Cantate | [...] | di | J. S. Bach“). Da es für kein anderes dem ersten Jahrgang zugehöriges Werk einen solchen frühen Umschlag von C. P. E. Bach gibt, wäre zu fragen, ob die Originalquellen zu BWV 199 – ähnlich wie diejenigen zahlreicher Gelegenheitswerke J. S. Bachs – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht einen abweichenden, bislang nicht näher nachvollziehbaren Überlieferungsweg unabhängig von den drei Kantatenjahrgängen eingeschlagen haben.

Ein bemerkenswertes Detail zur Rekonstruktion der Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ liefert ein bislang unbeachtet gebliebener Textdruck zu einer am 5. Februar 1747 in der Marktkirche zu Halle aufgeführten Trauerkantate, der in zwei Exemplaren – in der Staatsbibliothek zu Berlin und in der Universitätsbibliothek Bayreuth – überliefert ist.³ Über den Anlaß gibt der Titel ausführlich Auskunft (siehe auch Abb. 1–4):

Des verlassenen Zions betrübter, | und der Seligen erfreuter Zustand | wurde | vor und nach | Der Gedächtniß-Predigt, | welche | auf das Absterben | des weiland | Hochwürdigen, in GOtt Andächtigen und Hochgelahrten Herrn, | HERRN | Johann George | Franckens, | Königl. Preussischen Hochverordnet-gewesenen Consistorial- | Raths im Hertzogthum Magdeburg, E. E. *MINISTERII* dieser Stadt | Hochansehnlichen *SENIORIS*, wie auch desselben und der Kirchen und | Schulen im Saalreise *INSPECTORIS*, Hochverdienten *PASTORIS* | *PRIMARII* und Ober-Pfarrers bey der Kirche zur Lieben Frauen | und des *GYMNASII* ältesten Scholarchens etc. | am Sonntage *Sexagesimae*, | den 5ten Febr. 1747 Nachmittages | in der Haupt-Kirche zur Lieben Frauen | gehalten wurde, | in einer aufzuführenden | Trauer-Music | vorgestellt. | HALLE, | Gedruckt bey Johann Friedrich Grunerten, Universitäts- und Raths-Buchdrucker.

Mit der im Rahmen des Nachmittagsgottesdienstes zum Sonntag Sexagesimae aufgeführten Trauermusik wurde ein hochrangiger und weithin geachteter Theologe der Saalestadt gewürdigt:⁴ Johann Georg Francke, geboren am

² Vgl. BJ 2000, S. 301 (H.-J. Schulze), und Schulze K, S. 374.

³ Exemplare: D-B, 21 in: 4”@Ee 705-415 und Universitätsbibliothek Bayreuth, 45/NR 6470 F823; eingesehen wurde das mittlerweile auch in digitaler Form vorliegende Berliner Exemplar (VD18: 90130715).

⁴ Die folgenden biographischen Angaben nach der Leichenpredigt von Adam Struensee (*Die Wahre Gestalt Eines von GOtt Gesegneten Evangelischen Lehrers*, Halle 1747), Exemplar: D-B, 1 in 4”@Ee 705-415 (VD18: 90127595); der Band enthält noch zahlreiche weitere Trauerschriften. Ergänzungen zur Biographie finden sich bei

19. Januar 1669 in Kühren bei Wurzen, bezog nach Schulbesuch in Eilenburg, Gera und Breslau zum Wintersemester 1686 die Universität Leipzig, wo er am 13. Januar 1689 den Magistergrad erwarb,⁵ sich noch im selben Jahr habilitierte und Mitglied des angesehenen Großen Predigerkollegiums wurde. Eine Gastpredigt in Halle hatte zur Folge, daß er im Sommer 1692 als Adjunkt an die dortige Marktkirche berufen wurde. Hier stieg er zum Diakon (1709), zum Archidiakon (1716) und schließlich zum Oberpastor (1722) auf, außerdem setzte er seine schon in Leipzig begonnene akademische Lehrtätigkeit an der Friedrichs-Universität in Halle fort und bekleidete verschiedene weitere Ämter. Er starb am 29. Januar 1747 – nach fast 55jähriger Amtszeit – im Alter von 78 Jahren und wurde drei Tage später (am 1. Februar) auf dem städtischen Friedhof beigesetzt. Der ihm gewidmete Gottesdienst am Sonntag Sexagesimae bildete den Höhepunkt und Abschluß der offiziellen Trauerfeierlichkeiten. Die Vorbereitung und Aufführung der zweiteiligen Trauermusik fiel in die Verantwortung des nur acht Monate zuvor ins Amt berufenen Organisten und Musikdirektors der Marktkirche Wilhelm Friedemann Bach, der damit eine erste schwierige Aufgabe zu bewältigen hatte. Denn ihm blieben nur knapp sieben Tage für die Beschaffung einer geeigneten Textvorlage, deren Zensur durch die zuständigen Stellen und schließlich die Bereitstellung einer dem Anlaß angemessenen Musik; berücksichtigt man die notwendigen Probenzeiten, waren es sogar noch weniger. Wie W. F. Bach sich in dieser Situation zu behelfen wußte, zeigt die folgende Gegenüberstellung des Textes der von ihm aufgeführten Trauermusik und des von Georg Christian Lehms verfaßten Textes der Kantate BWV 199:

Trauermusik Halle 1747

Vor der Predigt.

Recit.

Das Hertze schwimmt im Blut,
Wir werden nicht zu gut,
Da Francke, unser Lehrer,
Die müden Augen schließt.
O! Schmerz erfüllter Tag! o Pein!

Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*⁶

Andacht auf den eilfften Sonntag nach
Trinitatis.

Mein Hertz[e] schwimmt im Blut/
Weil mich der Sünden-Bruth
In Gottes heiligen Augen
Zum Ungeheuer macht/
Und mein Gewissen fühlet Pein/

J. G. W. Dunckel, *Historisch-Kritische Nachrichten von verstorbenen Gelehrten und deren Schriften*, Bd. I/1, Köthen 1753, S. 431–434.

⁵ Siehe auch Erler II, S. 112.

⁶ C. G. Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer in einem gantzen Jahr-Gange Andächtiger Betrachtungen über die gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Texte*, Darmstadt 1711, Nachmittags-Andachten, S. 64–65; textliche Abweichungen in BWV 199 (vgl. BT, S. 260f.) erscheinen in eckigen Klammern.

Es fällt ein Pfeiler ietzt an unserm
 Tempel ein.
 Und diese Trauer-Nacht
 Hat Zions Heiligthum in Gram und
 Schmerz gebracht.
 Ja, ja, es seufzet Kirch und Schule.
 Mit unsers Franckens sanftem Sinn
 Fällt uns auch vieler Trost dahin.
 Ach! unheilbarer Schmerz!
 Das Angsterfüllte Hertz
 Will hiebey fast kein Trost befeuchten.
 Der Schmerz, der unsre Brust
 durchwühlet,
 Zeugt von dem harten Schlag,
 den unsre Seele fühlet.

Aria.

Stumme Seuffer, stille Klagen,
 Ihr mögt unsern Jammer sagen,
 Weil der Mund verschlossen ist.
 Und ihr nassen Thränen-Quellen
 Könt ein sichres Zeugniß stellen,
 Was die Kirche ietzt vermißt.
 Das Hertz ist selbst ein Thränen-
 Brunn,
 Die Augen heisse Quellen.
 Ach GOtt! du must uns selbst zu
 frieden stellen.

*Da Capo.**Recit.*

Ja, GOtt wird unser Tröster seyn.
 Da wir das Haupt mit Aschen,
 Das Angesicht mit Thränen waschen,
 So wird er, da er uns geschlagen,
 Auch einen Trostspruch sagen,
 Und uns nicht Wäysen lassen.
 Wir zweifeln hieran nicht,
 Weils uns sein Wort verspricht.

Weil mir die Sünden nichts/ als
 Höllen-Hencker seyn.
 Verhaßte Laster-Nacht
 Du/ du allein | Hast mich in diese [solche]
 Noth gebracht!
 Und du/ du böser Adams-Saamen/
 Raubst meiner SEelen alle Ruh/
 Und schlüßest ihr den Himmel zu.
 Ach! unerhörter Schmerz/
 Mein außgedorrtes Hertz
 Will ferner mehr kein Trost befeuchten;
 Und ich muß mich vor dem verstecken/
 Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht
 verdecken.

Stumme Seuffer/ stille Klagen/
 Ihr mögt meine Schmerzen sagen/
 Weil der Mund geschlossen ist:
 Und ihr nassen Thränen-Quellen/
 Könt ein sichres Zeugniß stellen/
 Wie mein sündlich Hertz gebüßt.
 Mein Hertz ist itzt ein Thränen-Brunn/
 Die Augen heisse Quellen/
 Ach GOtt/ wer wird dich doch zu frieden
 stellen.

Stumme Seuffer/ stille Klagen/
 Ihr mögt meine Schmerzen sagen/
 Weil der Mund geschlossen ist.

Doch GOtt muß mir genädig seyn/
 Weil ich das Haupt mit Asche/
 Das Angesicht mit Thränen wasche/
 Mein Hertz in Reu und Leid zerschlage/
 Und voller Wehmuth sage/
 GOtt sey mir Sünder gnädig.
 Ach! ja sein Hertze bricht/
 Und meine Seele spricht.

Aria.

Schlaf nun wohl, und ruhe aus,
Theurer Mann, von aller Noth.
Du geniessesst nunmehr schon
Als ein treuer Knecht den Lohn
Bey GOTT.

Tief gebückt und voller Reue/
Lieg ich liebster GOTT vor dir.
Ich bekenne meine Schuld/
Aber habe doch Gedult/
Habe doch Gedult mit mir. *D. C.*

Da Capo.

Nach der Predigt.

Recit.

Mich deucht, Sein blasser Mund
Macht noch zuletzt die Worte kund:

Auff diese Schmerzens-Reu/
Fällt mir alsdenn diß Trost-Wort bey:

*Choral.*⁷

O süsse Himmels-Lust! Wohl dem,
dem du bewust! Wenn wir ein Tröpflein
haben, so kann es uns erlaben, wie wird
mit grossen Freuden der volle Strohm
uns weiden!

Chor[ale]

Ich dein betrübtes Kind/ etc.
[werf alle meine Sünd, so viel ihr in mir
stecken und mich so heftig schrecken,
in deine tiefen Wunden, da ich stets Heil
gefunden.]⁸

Recit.

Nun geht und sterbt mit Lust und
Freuden,
Ihr matten Glieder, legt euch hin.
Das Sterben ist uns ein Gewinn;
Denn GOTTes Lamm wird uns recht
herrlich kleiden,
Und dort vor seinem Stuhle weiden.

Ich lege mich in diese Wunden/
Als in den rechten Felsen-Stein/
Die sollen meine Ruhstadt seyn.
In diese will ich mich im Glauben
schwingen
Und drauff vergnügt und frölich singen.

Aria.

Triumph! erlöster Geist,
Triumph! Du hast gesiegt!
Da das, was Dir gedroht,
Sünd, Hölle, Teufel, Tod,
Zu Deinen Füßen liegt.

Wie freudig ist mein Hertz/
Da GOTT versöhnet ist.
Und mir auf Reu und Leid
Nicht mehr die Seeligkeit
Noch auch sein Hertz verschlüßt. *D. C.*

Da Capo.

⁷ Heinrich Müller, „Ade, du schnöde Welt“ (1670), Strophe 10. Der Text des Chorals entspricht der Fassung im Hallenser Gesangbuch von 1744 (*Eines sämtlichen Stadt-MINISTERII zu Halle neu verbessertes Gesang-Buch, voll alter und neuer Geistreicher Lieder*, Halle 1744, S. 234f.); das Lied wurde in Halle auf die Melodie von „Wo soll ich fliehen hin“ gesungen.

⁸ Johann Heermann, „Wo soll ich fliehen hin“ (1630), Strophe 3.

Wie die Hallenser Dichtung zeigt, empfand W. F. Bach die ihm zur Verfügung stehende Zeit als zu kurz, um mit einer Trauermusik aus eigener Feder aufzuwarten. So griff er auf das fast 35 Jahre alte Meisterwerk seines Vaters zurück. Ob die Noten dafür eigens aus Leipzig herangeschafft werden mußten oder ob J. S. Bach seinen ältesten Sohn bei dessen Dienstantritt vorsorglich mit einem Fundus vielfältig verwendbarer, von ihm selbst nicht mehr benötigter Werke eingedeckt hatte, entzieht sich unserer Kenntnis.⁹ Auch ist nicht bekannt, wer für W. F. Bach den Text so umformulierte, daß er ohne Schwierigkeiten der bereits existierenden Musik unterlegt werden konnte.¹⁰ Die Parodie reflektiert deutlich den Zeitdruck, unter dem sie entstand – sie läßt ihre Vorlage allenthalben durchscheinen. Häufig sind nicht nur die Reim- oder Schlüsselwörter stehengeblieben, sondern ganze Gedankengänge wurden – nicht immer ohne sprachliche Härten – übernommen und mit wenigen Änderungen in den neuen Zusammenhang eingepaßt.¹¹

⁹ Siehe hierzu F. W. Marpurg, *Legende einiger Musikheiligen*, Breslau 1786 (Reprint Leipzig 1977), S. 61–62. Dort heißt es, W. F. Bach habe 1749 aus seinem „guten Vorrath von Kirchenstücken“ für eine weltliche Festmusik einige Arien „aus der Paßion eines gewissen großen Doppelcontrapunktisten“ entlehnt. Siehe auch die Diskussion in meinen Aufsätzen *Wilhelm Friedemann Bach's Halle Performances of Cantatas by His Father*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge 1995, S. 202–228; *Überlegungen zu W. F. Bachs geistlichem Vokalschaffen*, in: *Händel-Jahrbuch 47* (2001), S. 225–238; sowie „*Fleißige, reine Arbeit*“ oder „*Abglanz einer großen Schule*“? *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750*, in: *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750*, hrsg. von W. Hirschmann und P. Wollny, Beeskow 2012 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 1.), S. 13–31.

¹⁰ Als mögliche Textredaktoren kommen in Frage: 1) der literarisch versierte Kantor der Liebfrauenkirche Johann Gottfried Mittag, der in einer Beschwerdeschrift vom 27. März 1749 angibt, er habe „ermeldtem Bachen von Anfang seines Hierseins die Music willig in die Correctur genommen; auch weil er in der Rechtschreibung nichts Solides weiß und dadurch dem Setzer in der Druckerey viele Mühe verursacht“. Das Schriftstück ist inzwischen verschollen, es wird hier zitiert nach W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. II/2, Halle 1942, S. 21; aus dem Zusammenhang geht hervor, daß Mittag von zum Druck bestimmten Kirchenmusiktexten spricht. 2) Christian August Roth, von dem sich in den „Belegen zur Kirchrechnung de anno 1747“ (Archiv der Marktkirche zu Halle) eine Quittung über den Erhalt von 2 Reichsthalern 18 Groschen „wegen Verfertigung eines Trauer-Carminis, auf das seel. Absterben des H. Consistorial-Rath und Inspectoris Franckens“ findet. Hier dürfte allerdings eher das vom Kirchenkollegium der Liebfrauenkirche veröffentlichte Kondolenzgedicht gemeint sein (enthalten als Nr. 7 in dem in Fußnote 3 genannten Band). 3) Möglich ist auch, daß W. F. Bach die Textanpassung selber vornahm, zumal es gewisse sprachliche Ähnlichkeiten zu anderen von ihm aufgeführten Parodien gibt; vgl. BJ 1975, S. 134–139 (H.-J. Schulze).

¹¹ Am Rande sei darauf hingewiesen, daß es zu der hier dokumentierten Umwidmung

Angesichts des merkwürdigen Textbefunds und der geschilderten Hintergründe ist zu vermuten, daß W. F. Bach von der parodierten Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ keine neue Abschrift anfertigte, sondern – vielleicht mit Ausnahme der heute verschollenen Gesangsstimme – das originale Auführungsmaterial und womöglich auch die autographe Partitur benutzte. Es wäre mithin zu fragen, ob die Hallenser Aufführung in den Originalquellen Spuren hinterlassen hat.¹²

Zunächst ist zu bemerken, daß in der Violino-2-Dublette (NBA I/20: C 18) die ausschließlich für Halle belegte Zweiteilung der Kantate (Teil I: Satz 1–4; Teil II: Satz 5–8) mit einem markanten Bleistiftstrich vermerkt wurde. Diese Beobachtung erlaubt den Schluß, daß W. F. Bach für seine Aufführung in Halle offenbar das Leipziger Material aus dem Jahr 1723 (NBA I/20: Dritte Stimmengruppe, C 15–20) verwendete, die Kantate also in d-Moll Kammerton zu Gehör brachte. Dies wirft neues Licht auf einen von Klaus Hofmann beschriebenen merkwürdigen Revisionsprozeß, mittels dessen die Leipziger Stimmen den Lesarten der autographen Partitur angeglichen wurden und „einige ältere, von Bach verworfene Lesarten, die sich nur hier finden, in die Stimmen gelangten“.¹³ Hofmann weist diese mißglückte Revision Christian Gottlob Meißner zu, dem Schreiber der Leipziger Erststimmen, und erklärt sie mit dessen „offenkundiger Unerfahrenheit“. Plausibler erscheint es allerdings, die Revisionen nicht Meißner, sondern W. F. Bach zuzuschreiben.¹⁴

einer Perikopenkantate aus Lehms' *Gottgefälligem Kirchen-Opffer* in eine Trauermusik einen merkwürdigen Parallelfall gibt: Die in einer Gedenkschrift textlich dokumentierte zweiteilige „Trauer-Music“ für Johann Christoph von Ponickau, die am 7. Februar 1727 in Pommern – anscheinend unter der Leitung des zu Bachs engem Umkreis gehörenden Studenten Christoph Gottlob Wecker – aufgeführt wurde, besteht in ihrem ersten Teil aus Bachs wohl eigens zu diesem Anlaß komponierter Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157/BC A 170 bzw. B 20, die später zu einem Kirchenstück auf das Fest Mariä Reinigung umgearbeitet wurde (und nur in dieser Fassung erhalten ist). Der zweite Teil der Trauermusik, aufgeführt nach der Gedächtnispredigt, enthält die mittels textlicher Retuschen dem neuen Anlaß angepaßte Lehms'sche Dichtung „Liebster Gott, vergißt du mich“ auf den 7. Sonntag nach Trinitatis. Nach Überlegungen von Klaus Hofmann handelte es sich hier möglicherweise um die geringfügig bearbeitete Fassung einer heute verschollenen Kantate aus Bachs Weimarer Zeit. Siehe H.-J. Schulze, *Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1959, S. 168–170; K. Hofmann, *Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt*, BJ 1982, S. 51–80; Schulze K, S. 612–614; sowie BT, S. 390 f.

¹² Zum folgenden vgl. die Aufstellung der erhaltenen Quellen in NBA I/20 Krit. Bericht, S. 13–35, sowie im Beitrag von Klaus Hofmann.

¹³ NBA I/20 Krit. Bericht, S. 28, 40 und 42.

¹⁴ Die Eingriffe lassen kaum individuelle Schriftmerkmale erkennen.

Dieser hätte dann das Material anhand der autographen Partitur überarbeitet – in dem Glauben, daß sie die von seinem Vater autorisierten Lesarten und die zuverlässigste Werkgestalt enthielt. Die ausschließlich in den Weimarer und Köthener Stimmen enthaltenen Korrekturen und kompositorischen Verfeinerungen wurden von ihm anscheinend nicht wahrgenommen und fanden so in seiner Aufführung keine Berücksichtigung.

Des weiteren fallen die nachträglich mit Bleistift in die Weimarer Violone-Stimme (C 7) eingetragenen Generalbaßziffern zu Satz 1 und 3 sowie zum rezitativischen Teil von Satz 2 auf. Diese Zeichen sind keinesfalls autograph und stammen auch sicher nicht von C. P. E. Bach; sie können aber vermutungsweise mit der Handschrift W. F. Bachs in Verbindung gebracht werden, zumal die Beschränkung der Generalbaßziffern auf rezitativische Sätze ein typisches Merkmal seiner Originalstimmensätze ist. Als Bestandteil der Weimarer Stimmengruppe ist die Violone-Stimme in c-Moll notiert und war somit zusammen mit den in d-Moll stehenden Streicherstimmen ohne weiteres als transponierte Continuo-Stimme für die chortönig gestimmte Orgel der Marktkirche verwendbar.

Schließlich wäre zu erwägen, ob die bislang nicht zweifelsfrei zuzuordnende, von einem singulären Kopisten¹⁵ geschriebene Obligatstimme zu Satz 6 vielleicht gar keine Originalstimme darstellt, sondern eigens für die Hallenser Aufführung angefertigt wurde. Der Schreiber läßt sich zwar derzeit auch in Hallenser Quellen nicht nachweisen; immerhin aber ähnelt ein nachträglich zu Beginn von Takt 22 eingefügter Violinschlüssel auffallend den Schriftzügen W. F. Bachs. Unklar bleibt allerdings, von welchem Instrument der Part in Halle ausgeführt wurde (vielleicht Viola da gamba oder Violoncello piccolo).

Da die – vermutlich neu ausgeschriebene – Singstimme nicht erhalten ist, bleibt ungewiß, in welchem Ausmaß die originale Linienführung dem parodierten Text angeglichen wurde. Derartige glättende Eingriffe hätten besonders an manchen Stellen in den ersten beiden Rezitativen (Satz 1 und 3) nahegelegen. Daß solche Erwägungen W. F. Bach nicht fremd waren, legt eine kleine, aber bezeichnende rhythmische Änderung in der mutmaßlich von ihm bezifferten Continuo-Stimme C 7 nahe. In Satz 1 wurde nachträglich die Ganzenote Fis in zwei Halbenoten geteilt; damit erhält der Ausruf „o Pein!“ des Parodietexts eine stärkere Akzentuierung.

Leider sind zu der Hallenser Aufführung keine weiteren Dokumente greifbar. Wir wissen also nicht, welcher Sänger im Februar 1747 den anspruchsvollen Sopranpart ausführte; vielleicht war es derselbe, der auch in W. F. Bachs (in zeitlicher Nähe anzusetzender?) Darbietung der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51/BC A 134 die Solopartie zu meistern hatte. Ebenso

¹⁵ NBA IX/3 (Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007), Nr. 51 (Anonymus L 4); siehe dort auch die Schriftprobe.

bleibt unklar, ob den Zuhörern bewußt war, aus wessen Feder die Trauermusik tatsächlich stammte. Dessen ungeachtet bildet der Textdruck eine willkommene Ergänzung unserer Kenntnis der Bach-Pflege in Halle während der Amtszeit W. F. Bachs.¹⁶

Der Fund lehrt uns darüber hinaus zweierlei: 1) W. F. Bachs Aufführungen von Werken seines Vaters sind aus den originalen Stimmenmaterialien mitunter nur schwer abzulesen; eine entsprechend hohe Dunkelziffer ist daher zu vermuten. Eine erneute Durchsicht der in Frage kommenden Quellen erschiene dennoch geboten. 2) Die parodierende Umformung von vorgegebenen Texten kann trotz genauer Beibehaltung der ursprünglichen Strukturen kühner und weitreichender sein, als bisher angenommen. Die bereits erwähnte von Friedrich Wilhelm Marpurg veröffentlichte Mitteilung über W. F. Bachs Verwendung einiger Arien „aus der Paßion eines gewissen großen Doppelcontrapunktisten“ in einer feierlichen Abendmusik zu Ehren des neugewählten Prorektors der Universität Halle im Juli 1749 – anhand von Akten nicht verifizierbar und daher in ihrem Wahrheitsgehalt bei unserem derzeitigen Kenntnisstand kaum einzuschätzen – gewinnt dadurch weiter an Glaubwürdigkeit.¹⁷ Laut der pointierten Erzählung führte die Aufdeckung der gegenüber J. S. Bach als anmaßend empfundenen Parodie zu einem Eklat: Ein zufällig anwesender „sächsischer Cantor, dem die parodirten künstlichen Arien bekannt waren“, beklagte sich über deren „Entweihung“ und „fragte einen Studenten, wer der saubere Vogel wäre, der sich erfrechet, ein so sündliches Plagium zu begehen. Man nannte ihm den Namen des vermeinten Componisten, und der seufzende Cantor zuckte die Achseln.“¹⁸ Berücksichtigt man allerdings, wer hier dieses

¹⁶ Ergänzend zu der in Fußnote 9 genannten Literatur siehe auch W. Braun, *Materialien zu Wilhelm Friedemann Bachs Kantatenaufführungen in Halle (1746–1764)*, in: Mf 18 (1965), S. 267–276; H.-J. Schulze, *Ein „Drama per Musica“ als Kirchenmusik. Zu Wilhelm Friedemann Bachs Aufführungen der Huldigungskantate BWV 205a*, BJ 1975, S. 133–140; sowie M. Maul, *Der 200. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens (1755) und die Leipziger Bach-Pflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: BJ 2000, S. 101–118, speziell S. 111–114.

¹⁷ Vgl. die abweichende Einschätzung der Anekdote bei M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, S. 30f.

¹⁸ Geht man davon aus, daß die Anekdote hinsichtlich ihres faktischen Gerüsts zuverlässig ist (siehe auch Dok III, Nr. 914 K), so wäre zu fragen, auf wen die Mitteilung der geschilderten Umstände zurückgehen könnte. Hierzu stichwortartig folgende Überlegungen: Am Schluß der Schilderung heißt es, die Weigerung des Veranstalters, W. F. Bach nach Aufdeckung des Plagiats das vereinbarte Honorar auszubezahlen, habe zu einem Prozeß geführt, „dessen Ausgang ich nicht erfahren habe, weil ich kurz darauf die Universität verließ“. Da Marpurgs Biographie mit diesen Angaben nicht vereinbar ist (vgl. BJ 2004, S. 124 und 128f. [H.-J. Schulze]), scheidet dieser als Verfasser der Anekdote aus. Der Erzählperspektive nach zu urteilen, war der Autor zwar Mitglied der Universität Halle, aber wohl nicht Student, und sein Le-

„sündliche Plagium“ beging, so wäre gerechtigkeitshalber zu fragen, ob W. F. Bachs Handeln wirklich nur von vordergründigem Pragmatismus geleitet war oder ob seine Bearbeitungs- und Parodiepraxis nicht eher von einer ästhetischen Wertschätzung zeugt, gemäß derer die satztechnische Meisterschaft von J. S. Bachs Vokalwerken – unabhängig von ihren ursprünglichen Texten und Entstehungsanlässen – als eine gleichsam abstrakte Größe gewürdigt wurde.

Peter Wollny (Leipzig)

bensweg müßte um 1749/50 eine neue Richtung eingeschlagen haben. Diese Bedingungen treffen auf den Juristen Johann Samuel Friedrich (von) Böhmer (1704–1772) zu, der zu Ostern 1750 einem Ruf als Ordinarius und Rektor an die Viadrina nach Frankfurt/Oder folgte. Die Besetzung dieser durch den Tod von Johann Lorenz Fleischer († 13. Mai 1749) vakant gewordenen Stelle war noch von Böhmers Vater, dem Kirchenrechtler Justus Henning Böhmer († 23. August 1749), eingefädelt worden; der von langer Hand vorbereitete Stellenwechsel könnte mithin ab Herbst 1749 eine schrittweise Lösung von Halle bedingt haben. Zur Biographie J. S. F. Böhmers, seines Vaters und seines Frankfurter Vorgängers siehe Zedler, Supplement 4, S. 32f.; ergänzend ADB 3 (1876), S. 76 und 79–81, sowie ADB 7 (1878), S. 113–114. Böhmer, ein Schwager des mit J. S. und besonders C. P. E. Bach befreundeten Berliner Arztes Georg Ernst Stahl, besaß vermutlich überdurchschnittliche musikalische Kenntnisse und Interessen; siehe auch CPEB:CW I/8.1 (P. Wollny, 2005), S. XVII, und CPEB:CW II/2.2 (C. Wolff, 2011), S. XVIII.

Des verlassenen Sions betrübter,
und der Seligen erfreuer Dufand

Der ^{warde} Sedächims = Predigt,

^{vor und nach} auf das schmerzlich doch selige Absterben
^{des weltlich} hochwürdigen, in Gott Andächtigen und Hochschätzten Herrn,

^{H E N N} Johann Seurge

Strandens,

Königl. Preussischen Hofprediger = geordneten Confessoral-
Raths im Kreisdechanten-Bezirk, u. d. MINISTRIAL-Bezirke
hochschätzlichen SENIORS, wie auch beider, und der Kirchen- und
Schulen im Cantone INSPECTORIS, Hochverordneten PASTORS
PRIMARIUM und Ober- Pfarrers bey der Kirche zur lieben Frauen
und des GYMNASII aeltesten Scholarchens u.

am Sonntag Sexagesimae,
den stantigen 17. Junii 1777
in der Haupt-Kirche zur lieben Frauen

^{selben waere} in einer aufsehnlichen
Trauer = Music
^{vergesellschaft.}

Druck bey Johann Friedrich Gronow, Universitäts- und Buchhändler.



Vor der Predigt.

Recit.

Das Herz sich schwingt im Blut,
Wir werden nicht zu gut,
Da Frank! unser Lehrer,
Die müden Augen schließt.
O! Schmerzerfüllter Tag! o Pein!
Es fällt ein Pfeiler legt an unserm Tempel ein.
Und diese Trauer-Recht
Vor Jouis-Heiligthum in Eyam und Schmerz gebracht.

34, 16, es senkt sich und Schül.
Mit unsers Frankens künftem Sinn
Fällt uns auch vieler Trost dahin.
Ach! unheilbarer Schmerz!
Das Angsterfüllte Herz
Will heilen soll sein Dorn befechten.
Der Schmerz, der unser Dorn durchwählet,
Kragt von dem harten Schlag, den unsre Seele fählet.

Nach der Predigt.

Recit.

Wach denck, Dein kloster Mund
Macht noch zuletze die Worte kund:

Choral.

Düffte Himmels Lust! Wohl dem, dem du
beruhest! Wenn wir ein Tröpflein haben, so kan
es uns erlaben, wie wird mit großem Freuden der
volle Strohm uns werden!


Recit.

Du gehst und stehst mit Lust und Freuden,
Ihr matten Glieder, legt euch hin.
Des Strohens ist uns ein Gewinn;
Dem Odtes Kamm wird uns recht herrlich finden,
Und dort vor seinem Stuble werden.

Aria.

**Triumph! erlöset Geist,
Triumph! Du hast gesiegt!
Da das, was Dir gedroht,
Sind, Hölle, Sarsel, Tod,
Du Demen Hüften liegt.**

Da Capo.



Aria.

**Stimme Seufzer, stille Klagen,
Ihr mögt unser Dammr sagen,
Welch der Mund verschlossen ist.
Und ihr nasen Thranen-Quellen
Reint ein süßes Zeugnis stellen,
Was die Kirche jetzt vernimmt.
Das Herz ist selbst ein Thranen-Damm,
Die Augen heisse Quellen.
Ach Gott! du wußt uns selbst zu finden
stellen.**

Da Capo.

Recit.

Ja, Gott wird unser Tröster sein.
Da wir das Haupt mit Thränen
Des Angeseht mit Thranen waschen,
So wird er, da er uns geschlagen,
Auch einen Trostspruch sagen,
Und uns nicht Wäpfen lassen.
Wir zweifeln hieran nicht,
Wels uns sein Wort verprächt.

Aria.

**Schlaf nun wohl, und rube aus,
Scheurer Kamm, von aller Noth.
Du gerückst nunmehr schon
Aus ein treuer Recht den Loth
By Gott.**

Da Capo.

Abbildung 1–4: Trauermusik „Des verlassenen Zions betrübter und der Seligen erfreuter Zustand“, Halle 1747. D-B, 21 in 4" @Ee 705-415.

Anmerkungen zu den Aufführungsstätten J. S. Bachs in Weimar

Johann Sebastian Bachs Wirkungsstätten am Weimarer Hof (1708–1717) sind seit langem Gegenstand der Bach-Forschung, vor allem die Schloßkapelle „Weg zur Himmelsburg“ mit ihrer Musizierempore, der „Capelle“. Grundlegend beschrieb Reinhold Jauernig die Schloßkirche und die Umgestaltung der Capelle zu Bachs Weimarer Zeit unter Auswertung der erhaltenen Kammerrechnungen.¹ Einen – auf Jauernigs Quellenuntersuchungen aufbauenden – Überblick zu Bachs hauptsächlichlicher Wirkungsstätte im Residenzschloß legte Hans Rudolf Jung vor.²

Die über der Himmelsburg gelegene und im Jahre 1774 durch einen Schloßbrand³ zerstörte Capelle scheint die einzige mit Sicherheit zu lokalisierende Aufführungsstätte der Weimarer Hofkapelle J. S. Bachs⁴ zu sein. Über die genaueren Raum- und Platzverhältnisse in der Capelle existieren bisher nur sehr vage Angaben. Es wurde von relativ großzügigen Raumbedingungen ausgegangen, wie z. B. Christoph Wolff in seiner Bach-Biographie zu veranschaulichen versucht.⁵

Aufbauend auf jüngeren Forschungsarbeiten⁶ zur Baugeschichte des Weimarer Residenzschlosses sollen im Folgenden die tatsächlichen Raum- und Größenverhältnisse der einstigen Musizierempore dargelegt und damit bisherige Annahmen richtiggestellt werden. Außerdem sollen hier zwei weitere im Resi-

¹ R. Jauernig, *Bachs Wirkungsstätte in Weimar*, in: Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, Weimar 1950, S. 49–105, hier S. 58–71.

² H. R. Jung, *Johann Sebastian Bach in Weimar 1708 bis 1717*, Weimar 1985, S. 33 bis 36.

³ Von dem Brand am 6. Mai 1774 blieben einige Teile des Residenzschlosses verschont, darunter die bis heute erhaltenen Umfassungsmauern mit der Fassade und den Fensterachsen der barocken Dreiflügelanlage.

⁴ Zur Entwicklung der Weimarer Hofkapelle im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert siehe W. Lidke, *Das Musikleben in Weimar 1683–1735*, Weimar [1954], S. 39–61.

⁵ C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M. 2000, S. 174, Abb. 2.

⁶ F. Scharfe, *Rekonstruktion der Schlosskapelle im Weimarer Residenzschloß – Zustand 1658 bis 1774. Teil I (zweidimensionale Rekonstruktion), Teil II (dreidimensionale Visualisierung)*, Weimar 2004. Eine kurze Dokumentation dieses durch den Verfasser initiierten Forschungsvorhabens wurde bereits im *Bach-Magazin* veröffentlicht: *Bachs Weimarer Wirkungsstätte. Die ehemalige „Himmelsburg“ virtuell im Internet*, in: *Bach-Magazin* 7 (2006), S. 37.

denzschloß befindliche Musizierstätten mit Bachs Wirken in Verbindung gebracht werden – zum einen der große Festsaal mit seiner doppelten Musizierempore in dessen Westflügel, zum anderen der „Schall-Saal“ im Nordflügel.⁷

1. Zu den Raumverhältnissen der Capelle (Schloßkirche)

Bereits 2004 untersuchte Florian Scharfe die überlieferten Bauzeichnungen aus den Planungs- und Umbauphasen der Schloßkirche. Die Ergebnisse dieser vergleichenden Analyse wurden zur besseren Veranschaulichung in eine zweidimensionale (zeichnerische) und eine dreidimensionale (virtuell-räumliche) Rekonstruktion überführt.⁸ Zuletzt wurden diese Räumlichkeiten im Kontext von Bachs Weimarer Wirkungsstätten unter anderem beschrieben von Bernd Mende.⁹

Die Grundstruktur der Schloßkirche geht bis zur Emporengliederung auf Entwürfe von Giovanni Bonalino (ca. 1575–1633) zurück. Bonalinos Nach-

⁷ Neben diesen drei lokalisierbaren Aufführungsstätten im Residenzschloß sind drei weitere potentielle Wirkungsorte Bachs am Weimarer Hof in Betracht zu ziehen. Bei zweien ist die konkrete Gestalt jedoch nicht mehr genau nachvollziehbar: Zum einen unterhielt der musikaffine Mitregent Ernst August im „Roten Schloß“ (seiner offiziellen Residenz) eine eigene Privatkapelle. Nur über Inventarlisten und Beschreibungen von Raumfolgen ist dort die ungefähre Lage eines Musiziertraumes nachvollziehbar. Noch weitaus schwieriger fällt die Lokalisierung einer Bachschen Aufführungsstätte im „Gelben Schloß“ westlich des Residenzschlosses. Auf Bachs Wirken an diesem Ort weisen lediglich erhaltene Rechnungen über Instandhaltungsarbeiten an einem Cembalo aus den Jahren 1709 und 1710 hin (Dok II, Nr. 49). Die dritte, in ihrer Raumkubatur und grundlegenden Gestaltung hingegen erhalten gebliebene Musizierstätte der Hofkapelle ist der sogenannte „Gewehrsaal“ auf Schloß Ettersburg bei Weimar, das Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar als Jagdschloß diente. Konkrete Belege von Auftritten der Hofkapelle und J. S. Bachs fehlen, jedoch ist die Hofkapelle mit großer Wahrscheinlichkeit seit der Fertigstellung regelmäßig auch in diesem größten Saal des Schlosses aufgetreten, zumal der von Bach in der Aria BWV 1127 zum Geburtstag von Wilhelm Ernst vertonte fürstliche Wahlspruch „Alles mit Gott, und nichts ohn' ihn“ über dem Eingangsportale des Schlosses zu finden ist. Vielleicht wurde diese Arie auch deshalb genau hier aufgeführt, weil der Fürst im Oktober 1713 während eines herbstlichen Jagdausfluges seinen Geburtstag in dem im Vorjahr fertiggestellten Schloß feierte. Die zeitliche Nähe zwischen der Wahlspruchvertonung in der Aria und dem Bau des Jagdschlosses ist vor dem Hintergrund, daß der Fürstengeburtstag in der traditionellen Jagdsaison lag, zumindest auffällig. Die Anspielung auf das Emblem am Schloßportal entspräche dem für die Zeit typischen Spiel mit subtilen Referenzen.

⁸ Siehe Fußnote 6.

⁹ B. Mende, *Auf Bachs Spuren in Weimar*, in: Johann Sebastian Bach in Weimar (1708–1717), hrsg. von H. Geyer, Göttingen 2008, S. 169–207, hier S. 174–181.

folger ab 1623, Nicol Theiner, setzte dessen Pläne fort. Am 28. März 1630 wurde die Kirche zu Ehren der Hl. Dreifaltigkeit geweiht. Nach 1630 stockten die Arbeiten zunächst für zwei Jahrzehnte infolge der Wirren des Dreißigjährigen Krieges. 1650 beauftragte Herzog Wilhelm IV. den fürstlich-sächsischen Landbaumeister Johann Moritz Richter mit dem Weiterbau, der bis 1664 zur Fertigstellung von Ost- und Nordflügel und vier Achsen des Westflügels führte. Das Barockschloß erhielt den Namen „Wilhelmsburg“. Die Schloßkirche wurde nach einem Umbau am 28. Mai 1658 neu geweiht und erhielt den Namen „Weg zur Himmelsburg“.¹⁰

In die Jahre 1711 bis 1714 fallen umfangreiche Umbau- und Renovierungsarbeiten an der damals offensichtlich bereits maroden Capelle und an der Vorschubdecke, mit der die Capelle zum Kirchenraum hin bekanntlich abgetrennt werden konnte; die Baumaßnahmen dieser Jahre sind durch Rechnungen belegt¹¹ und von Reinhold Jauernig bereits 1950 analysiert worden.¹² Jauernig legt den Schluß nahe, daß im Rahmen dieser Bauaktivitäten auch die Form des über der Capelle befindlichen Gewölbes umgestaltet wurde, womöglich aus akustischen Gründen.¹³

Den Untersuchungen von Florian Scharfe nach scheint sich für die Mitglieder der Hofkapelle das Platzangebot in der Capelle – entgegen bisherigen Annahmen – durch die Umbauten nicht grundlegend geändert zu haben.¹⁴ Auch

¹⁰ Eine Übersicht zur umfangreichen Literatur über die Baugeschichte des Weimarer Residenzschlosses ist zu finden bei K. Knebel, *Ein Schlossbau in europäischen Kontext. Die Pläne der Weimarer Wilhelmsburg von Johann David Weidner aus dem Jahr 1750*, in: Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008, S. 105–137, hier S. 106, Fußnote 2.

¹¹ Thür. Staatsarchiv Weimar, *Kammerrechnungen* 1710/11, 1712/13 sowie 1714/15.

¹² Jauernig (wie Fußnote 1), S. 63–71.

¹³ Nämlich von einem schiefgedeckten Kappengewölbe in eine mit Kupferblech gedeckte Kuppel. Ebenda, S. 65 und 68.

¹⁴ Vgl. dazu Wolff (wie Fußnote 5), S. 173, der von einer „deutlichen Erweiterung“ der Capelle spricht, obwohl solches den Untersuchungen Florian Scharfes nach weder durch die überlieferten Bauunterlagen belegbar ist noch konstruktiv in Erwägung gezogen werden kann. Vor allem die vom Schloßbrand verschonten und daher bis heute erhaltenen Umfassungsmauern der Himmelsburg halfen, beim Auswerten der verschiedenen historischen Bauzeichnungen die ehemaligen Größenverhältnisse und Maßstäbe der Capelle zu ermitteln. – Scharfe (wie Fußnote 6), hier „Grundriß Dachgeschoss und Schnittzeichnungen“. Einzig belegbar bleibt nach wie vor entsprechend den Kammerrechnungen lediglich, daß der Orgelbauer Weishaupt die Orgel an der Ostseite der Capelle „ingerückt“ aufstellen sollte (Thür. Staatsarchiv Weimar, *Kammerrechnungen* 1707/08, Bl. 106 in Verbindung mit Bl. 105) und daß später zur Eindeckung dieser Ausbuchtung („fäsgen“) „zu den Stückchen Dache hinter der Orgel“ fünf verzinnte Bleche angekauft wurden (ebenda, *Kammerrechnung* 1714/15, Bl. 123 a). Auf diese offensichtlich nachträglich geschaffene Ausbuchtung,

nach Ende der Renovierungsarbeiten im Jahre 1714 hatte der um die Schallöffnung herumgeführte Gang auf der Musikempore eine maximale Breite von zwei Metern – Platz genug, daß sich die Musiker um die Deckenöffnung reihen konnten, wobei ihnen die Holzbalustrade vielleicht als Notenpult gedient haben mag, wie man dies noch in vielen barocken Kirchen exemplarisch sehen kann (Abbildung 1).¹⁵

Damit einhergehend werden sich die Mitglieder der Hofkapelle mitsamt nachgewiesenem Instrumentarium¹⁶ zu den Aufführungen an der Nord- und Südseite und vor allem im östlichen Bereich in der Nähe der Orgel plaziert haben (Abbildung 2 mit Numerierungen).¹⁷

Die in Grundzügen nachvollziehbaren akustischen Gegebenheiten in der Schloßkirche legen eine Aufstellung der Musiker vorzugsweise im östlichen Teil der Capelle nahe, weil nur von diesem Bereich aus die Kirchenbänke im Erdgeschoß sowie die „fürstlichen Kirchengemächer“ im westlichen Bereich des ersten Obergeschosses ausreichend mit Direktschall versorgt werden konnten¹⁸ – ein für die Klangverständlichkeit angesichts der Höhe der Schloßkirche und der Lage der Capelle nicht zu vernachlässigendes Kriterium. Selbst wenn die Musiker im westlichen Teil der Capelle Platz gefunden hätten (wie Christoph Wolff hypothetisch annimmt),¹⁹ wären sie von den zwei bis drei Stockwerke tiefer in der Kirche sitzenden Zuhörern, vor allem von der Fürstenloge aus, wohl schlecht hörbar gewesen. An dem Nachhall in der Kirche kann dies jedoch nicht gelegen haben: Insgesamt scheint die im Durchschnitt mit etwas mehr als 3 Sekunden errechnete Nachhallzeit sich in das übliche Klangbild barocker Kirchen einzufügen.²⁰

Der Umstand, daß die Musiker in der Capelle von den Sitzplätzen im Kirchenraum aus kaum sichtbar blieben, mag die „himmlische“ Wirkung der von oben kommenden Klänge auf den damaligen Hörer unterstrichen haben.

welche den hinteren Bereich der nach Osten leicht verschobenen Orgel abdecken sollte, weist schon Jauernig (wie Fußnote 1), S. 70, hin.

¹⁵ Für die Bereitstellung der Abbildungen zur Himmelsburg sei Florian Scharfe gedankt.

¹⁶ Die entsprechenden Kammerrechnungen sind bereits bei Reinhold Jauernig eingehend behandelt worden – Jauernig (wie Fußnote 1), S. 70 f.

¹⁷ Vgl. dazu Wolff (wie Fußnote 5), S. 174, Abb. 2. Hier werden allerdings eine kleinere Deckenöffnung und eine mithin zu große Fläche der herumführenden Musikerempore angenommen.

¹⁸ Siehe dazu die Bestimmung der Bereiche mit Direktschallversorgung: J. Arnold, *Raumakustische Rekonstruktion der Himmelsburg*, in: Jung (wie Fußnote 2), S. 115, Abb. 5. Die fürstlichen Kirchengemächer werden ausführlicher beschrieben bei Knebel (wie Fußnote 10), S. 118.

¹⁹ Siehe Fußnote 17.

²⁰ Arnold (wie Fußnote 18), S. 122, Abb. 8.

Dazu trugen auch die Wolkenausmalungen an der Kirchenraumdecke und im Gewölbe der Capelle bei;²¹ sie waren Bestandteil der architektonischen Dramaturgie der Himmelsburg. Diese Raumidee muß auch auf Johann Sebastian Bach Eindruck gemacht haben: So ist es sicherlich kein Zufall, daß mit dem von Salomon Franck verfaßten Libretto zu Bachs erster, 1714 geschaffener Weimarer Kantate „Himmelskönig sei willkommen“ (BWV 182)²² dem Raum eine für den damaligen Hörer sofort offensichtliche Referenz erteilt wurde. Text und Musik dieser Kantate beziehen sich auf die Raumidee der Schloßkirche als eine ins Vertikale gedrehte Opernbühne, die der „Himmelskönig“ betritt. Wenn man die Vorstellung einer konzeptuellen Mitwirkung Bachs bei der Zusammenstellung des Librettos zuläßt, mag dieser gewollte raumarchitektonische Bezug vom Selbstbewußtsein eines zum Konzertmeister Aufgestiegenen zeugen, der mit diesem ersten seiner von nun an monatlich zu liefernden Stücke feinsinnig auf seinen neuen Rang – auch innerhalb dieses angestammten Auftrittsortes der Hofkapelle – hinweist.

2. Die Musizierempore im großen Festsaal

Ein weiterer Raum, der als Aufführungsstätte der Weimarer Hofkapelle in Erwägung zu ziehen ist, war der große Festsaal, der sich (wie die Schloßkirche) bis zum Brand von 1774 im Ostflügel des Residenzschlusses befand.²³ Als Gardesaal diente er auch für militärische Aufmärsche bzw. Ehrenformationen. Einem überdachten *Cour d'honneur* gleich bildete der über einen Auftritt erreichbare Saal den Zugang zu den Repräsentationszimmern, die sich im östlichen Nordflügel des Schloßbaus anschlossen. Ein Rekonstruktionsversuch des Festsaaus und einiger anliegender Repräsentationsräume im Zustand vor 1774 unter Auswertung erhaltener Abbildungen, Beschreibungen und Bauzeichnungen²⁴ erfolgte 2007 im Rahmen der Vorbereitungen zu der Ausstel-

²¹ Siehe das Ölgemälde der Schloßkirche von Christian Richter (1557–1667), Weimar um 1660, Klassik Stiftung Weimar, Museen, *Inv. Nr. G 1230*.

²² Auf den Sonntag Palmarum 1714 (25. März).

²³ Der Ort des heutigen klassizistischen Festsaaus befindet genau an jener Stelle, an der bis zum Brand des Residenzschlusses im Jahre 1774 auch der barocke Festsaal lag. Die klassizistische Raumbfassung nimmt mit der Säulempore und dem Spiegelgewölbe zentrale Elemente des zerstörten Festsaaus auf. Außerdem sind die Fensterachsen an der Westwand des Saales beibehalten worden, da der Wiederaufbau des Residenzschlusses weitgehend innerhalb der Umfassungsmauern der älteren Wilhelmsburg erfolgte (siehe auch Fußnote 3).

²⁴ Ein zentrales Dokument des hier nicht vollständig angeführten Archivalienbestandes ist ein Grundriß des Hauptgeschosses aus der Zeit um 1730 (Klassik Stiftung Weimar, *Inv. Nr. 1934/40*). Es handelt sich um eine Kopie nach einem Plan aus der Zeit um 1650 (Feder und Aquarell über Graphit, 44×62 cm, beschriftet: „Grundriß

lung „Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807“ im Residenzschloß Weimar.²⁵ Der Festsaal hatte den Überlieferungen zufolge einen länglichen Grundriß, wurde im Norden und Süden durch eine Exedra eingefasst und war durch einen umlaufenden Säulengang mit schmaler Empore gegliedert (Abbildung 3). Die mit Stuckarbeiten verzierte und bemalte Holzdecke des Saales war in der Mitte mit einer Schallöffnung versehen, die eine Verbindung zu den beiden darüber liegenden Musikemporen darstellte (Abbildung 4). Diese Öffnungen waren mit etwa drei bzw. vier Metern Durchmesser jedoch deutlich kleiner als die mit einer Schubdecke ausgestattete Empore der Himmelsburg. Der etwa eineinhalb bis maximal zwei Meter breite Umgang der unteren Empore, auf dem die Musizierenden sich aufstellten, hatte vermutlich keine eigene Beleuchtung, da diese Ebene im Dachstuhl lag. Von der darüber liegenden Empore strömte jedoch durch eine etwas kleinere Deckenöffnung Licht, denn diese Empore befand sich bereits auf Höhe des begehbaren Daches in einer aufgesetzten, pavillonartigen Laterne. Die Musiker der Hofkapelle konnten sich also auf zwei übereinanderliegenden kleinen Emporen kreisförmig plazieren. Somit erscheint auch eine getrennte Aufstellung der Musiker in zwei Gruppen über zwei Etagen denkbar.

Die in zeitgenössischen Beschreibungen überlieferte Ausstattung des Saales läßt zumindest allgemeine Rückschlüsse auf die Akustik zu. Die harten Oberflächen der mit Stuck verkleideten Wände und Säulen sowie der Ziegelsteinboden mit abgegossenem Estrich, auf welchen der sich nach unten ausbreitende Schall direkt aufschlug, mögen dem Raum auch bei größeren Menschenansammlungen (z.B. bei Festveranstaltungen) zu einem gewissen Nachhall verholfen haben.

Wenn auch ein konkreter Nachweis von Aufführungen Bachscher Kompositionen in diesem Raum nicht erbracht werden kann, so ist der Festsaal aufgrund der beschriebenen baulichen Gegebenheiten – neben der Capelle in der Schloßkirche – als eine attraktive Aufführungsstätte der Hofkapelle anzusehen.

des andern Stocks der Fürstl. Residentz Wilhelmsburg zu Weymar“). Der Plan ist in den Umrissen durchstochen und daher als Kopie erkennbar. Zur Beschreibung des Festsaaes siehe auch Knebel (wie Fußnote 10), S.110f.

²⁵ Siehe die in Kooperation der Klassik Stiftung Weimar und der Firma Bennert Monumedia entstandene DVD „... wie ein zerstörtes Troja“. *Die Wilhelmsburg in Weimar vor dem Brand von 1774*, Weimar 2007. Den Mitarbeitern der Firma Bennert Monumedia sei für die Bereitstellung der Abbildungen Nr. 3–4 gedankt.

3. Der „Schall-Saal“

Eine dritte Räumlichkeit im Residenzschloß, der konkrete Funktionen der Musikdarbietung zugewiesen werden können, bildete der „künstliche Schall-Saal“. Es handelte sich den erhaltenen Bauakten zufolge um einen Raum im zweiten Obergeschoß des Nordflügels des Residenzschlosses,²⁶ der mit heute nicht mehr nachvollziehbaren Feinheiten der Raumakustik²⁷ ausgestattet war und auch als potentielle Aufführungsstätte angesehen werden muß.

Den historischen Beschreibungen zufolge konnte man in diesem als „Meisterstücke der Architectur“ bezeichneten Saal „die delicateste und angenehmste Music, welche von virtuosen und geschickten Vocal- und Instrumental-Musicis gehalten wird, mit größtem Vergnügen“ hören.²⁸ Irrtümlicherweise werden diese bewundernden Beschreibungen gelegentlich auf die Capelle in der Schloßkirche bezogen.²⁹ Bachs Wirken im „Schall-Saal“ ist nicht belegbar, jedoch mag der Raum sicherlich Wilhelm IV. (dem Großvater von Wilhelm Ernst) zum privaten Musizieren oder für kammermusikalische Aufführungen z. B. mit Mitgliedern seiner Hofkapelle gedient haben.³⁰

*

Die dargelegten Beschreibungen lassen erkennen, daß das Weimarer Residenzschloß mehrere für musikalische Aufführungen besonders geeignete Stätten aufwies. Die zahlreichen raumakustischen Feinheiten repräsentieren das schallphysikalische Wissen der Zeit um 1700³¹ und stehen in der Tradition des mitteleuropäischen Schloßbaus.³² Und mit Sicherheit mögen die besonderen Qualitäten dieser Aufführungsstätten, an denen Bach täglich wirkte – neben

²⁶ Siehe zur Lage des Schallsaales die erhaltenen Grundrisse der Wilhelmsburg aus der Zeit um 1750, die auch die entsprechenden Bezeichnungen der damaligen Raumnutzungen enthalten; vgl. Knebel (wie Fußnote 10), S. 124.

²⁷ Denkbar ist beispielsweise ein zur Raummitte hin leicht abgesenkter und damit einen besonderen Nachhall hervorrufender Fußboden, wie er im 1770 eingerichteten „Grünen Eckkabinett“ auf der Heidecksburg in Rudolstadt erhalten ist.

²⁸ Zitiert nach W. Schrammek, *Orgel, Positiv, Clavicymbel und Glocken der Schloßkirche zu Weimar 1658 bis 1774*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum 5. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, hrsg. von W. Hoffmann und A. Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 97–111, hier S. 99.

²⁹ Unter anderem bei Wolff (wie Fußnote 5), S. 175.

³⁰ Zitiert nach Schrammek (wie Fußnote 28), S. 99.

³¹ Siehe A. Kircher, *Neue Hall- und Thonkunst*, deutsche Übersetzung von A. Carion, Nördlingen 1684 (Reprint Hannover 1983).

³² Vgl. zum Beispiel das „Schallhaus“ im unteren Bereich des Schloßgartens auf dem Residenzschloß Heidecksburg in Rudolstadt. Wesentliche Teile dieses Gebäudes, das

den reichhaltig gewonnenen musikalischen Impulsen – zu jenem musikalisch anregenden Umfeld beigetragen haben, auf das bei Beschreibungen der „Weimarer Zeit“ Bachs gern hingewiesen wird.

Wenn im Jahre 1803 – im Rahmen des klassizistischen Wiederaufbaus des Weimarer Residenzschlosses – das von Heinrich Gentz im Westflügel vollendete Treppenhaus eine Schallöffnung mit Empore erhielt, so mag sie noch im Bann dessen gestanden haben, was am 6. Mai 1774 durch ein verheerendes Feuer untergegangen war.³³

Alexander Ferdinand Grychtolik (Weimar)

Abbildung 1: Schloßkirche „Himmelsburg“, Blick von der Westseite der Capelle zur Orgel (Rekonstruktion: Florian Scharfe)

Abbildung 2: Maßstabsgetreuer Grundriß der Capelle (Rekonstruktion: Florian Scharfe, Hypothetische Anordnung der Möblierung: Alexander Grychtolik). Zur Ausstattung der Capelle gehörten laut Kammerrechnungen (Einzelnachweise siehe bei Jauernig, wie Fußnote 1, S. 70.) 14 Lehnstühle für die Musiker (1), ein Tisch (3), ein Schrank „zur Verwahrung derer Musicalischen Instrumente“ (4), ein „Clavicymbel“ (5), ein Orgelpositiv mit Bank (6) und ein Spinett (7). Erst im Jahr nach Bachs Weggang aus Weimar kamen sechs rot angestrichene Bänke hinzu (2), 1725 gab es zudem 18 neue Holzstühle.

Abbildung 3: Festsaal mit Blick nach Süden
(Rekonstruktion: Bennert Monumedia)

Abbildung 4: Blick durch die doppelte Musikerempore in der Deckenmitte hinauf in die Dachlaterne (Rekonstruktion: Bennert Monumedia)

wie der ehemalige Festsaal des Weimarer Residenzschlosses mit einer doppelten Musikempore ausgestattet ist, entstammen der Zeit um 1700.

³³ Der Verfasser dankt Michael Maul, Bernd Mende und Peter Wollny für ihre hilfreichen Anmerkungen zu diesem Artikel.



Abbildung 1

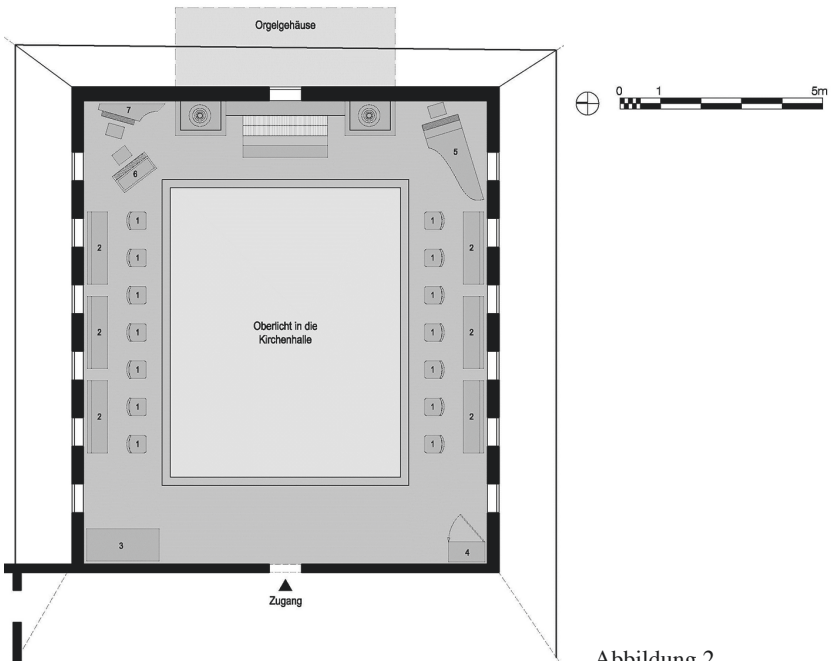


Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4

Zur Entstehungsgeschichte von Bachs Universitätsmusik „Gloria in Excelsis Deo“ BWV 191

Johann Sebastian Bachs Weihnachtsmusik „Gloria in excelsis Deo“ BWV 191 repräsentiert einen ungewöhnlichen Einzelfall im Œuvre des Thomaskantors. Bei der Komposition handelt es sich um eine Bearbeitung von Sätzen aus dem Gloria der h-Moll-Messe BWV 232, oder genauer, der Kyrie-Gloria-Messe, die Bach 1733 dem Dresdner Hof gewidmet hatte. BWV 191 besteht aus drei Sätzen. Der erste basiert auf dem Beginn des liturgischen Gloria, dem Lobgesang der Engel aus Lukas 2:14: „Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis“. Bach konnte diesen Satz ohne nennenswerte Änderungen aus der Missa von 1733 übernehmen.¹ Die beiden übrigen Sätze sind Parodien der Sätze „Domine Deus“ und „Cum Sancto Spiritu“ aus dem Gloria der Messe, nun jedoch mit dem lateinischen Text der sogenannten kleinen Doxologie:

Satz 2 (Duetto) Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto.

Satz 3 (Chor) Sicut erat in principio et nunc and semper et in saecula saeculorum, amen.

Wegen der neuen Texte waren in diesen Sätzen größere Eingriffe in die Vorlage notwendig als im Eingangssatz. Zudem nahm Bach kleine, nicht textbedingte Änderungen an der Vorlage vor und erweiterte die Instrumentation im dritten Satz.²

Die genauen Entstehungsumstände der Komposition liegen im Dunkeln. Gegen eine Verwendung in der Leipziger Liturgie sprechen mehrere Gründe. Die Kombination des Beginns der großen Doxologie („Gloria in excelsis“) mit der kleinen Doxologie („Gloria Patri“) war liturgisch unüblich. Das Werk konnte so nicht an der Stelle des liturgischen Gloria im Eingangsteil des Gottesdienstes aufgeführt werden. Zudem deutet ein Hinweis in der Partitur darauf hin, daß der Eingangssatz und die beiden übrigen Sätze durch eine Rede („oratio“) voneinander abgesetzt wurden. Wenngleich diese Praxis an die zweiteiligen Kantaten erinnert, die Bach gelegentlich in Leipzig aufgeführt hat, so ist, wie schon Dürr ausgeführt hatte, die Aufführung von Kantaten in lateinischer Sprache in den Leipziger Gottesdiensten der Bach-Zeit nicht

¹ Zu den Unterschieden zwischen der Missa und dem ersten Satz von BWV 191 siehe NBA I/2 Krit. Bericht (A. Dürr, 1957), S. 157–161.

² Siehe den Überblick ebenda, S. 162–163.

belegt.³ Wir werden später noch auf einige weitere Gegenargumente eingehen. Eine liturgische Verwendung läßt sich jedenfalls nicht rekonstruieren, auch wenn dies jüngst von Konrad Küster nochmals vorgeschlagen wurde.⁴ Desgleichen kann Martin Petzoldts Versuch, die gelegentlich kritisierte Textkombination theologisch zu rechtfertigen,⁵ nicht völlig überzeugen, da eine theoretische theologische Kohärenz noch nicht eine praktische liturgische Verwendung belegt. Die Gegenargumente wiegen zu schwer.

Klarer ist dagegen der ungefähre Entstehungszeitraum. Die erhaltene Partitur (D-B, P 1145) läßt sich anhand des Wasserzeichens und spezifischer Merkmale von Bachs Schrift zeitlich einordnen. Das Wasserzeichen spricht für eine Niederschrift nach 1735, wahrscheinlicher sogar nach 1740.⁶ Bachs Handschrift kann auf „von um 1743 bis um 1746“⁷ datiert werden, womit BWV 191 wahrscheinlich in der ersten Hälfte der 1740er Jahre niedergeschrieben wurde.

Einige ungewöhnliche Details in der Quelle erlauben weitere Schlüsse. Der Titel der Partitur scheint auf einen Gottesdienst zum ersten Weihnachtstag zu deuten;⁸ genau betrachtet sagt er allerdings nur aus, daß es sich um ein Werk zum Weihnachtsfest handelt: „J. J. Festo Nativit: Xsti. Gloria in excelsis Deo. a 5 Voci. 3 Trombe e Tymp. 2 Trav. 2 Hautb. | 2 Violini e Cont. di J. S. B.“ Vergleicht man diese Formulierung mit den Titeln der anderen Kompositionen Bachs für den ersten Weihnachtstag, so zeigen sich neben Gemeinsamkeiten auch signifikante Unterschiede:⁹

BWV 63	1715/1723	D-B, St 9	<i>Feria 1 Nativ. Xsti Christen ätzet etc. [...]</i> ⁹
BWV 91	1724	D-B, P 869	<i>J. J. Festi Nativ: Christi Feria 1. Gelobet seystu Jesu Christ</i>
BWV 110	1725	D-B, P 153	<i>J. J. FERIA 1 Nativitatis Xsti. Concerto [...]</i>
BWV 197a	um 1728	US-NYpm, <i>Heineman</i> <i>Collection</i>	(Blätter mit der Titelseite und den Sätzen 1–3 verschollen)
BWV 248 ¹	1734	D-B, P 32	<i>J. J. FERIA 1 Nativitatis Xsti.</i>

³ Ebenda, S. 164.

⁴ *Bach-Handbuch*, hrsg. von K. Küster, Kassel/Stuttgart 1999, S. 513.

⁵ M. Petzoldt, *Bach-Kommentar*, Band II: *Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest*, Stuttgart/Kassel 2006, S. 133.

⁶ NBA I/2 Krit. Bericht, S. 163f.

⁷ Kobayashi Chr, S. 52.

⁸ So etwa J. Butt, *Bach. Mass in B Minor*, Cambridge 1991, S. 13: „That BWV 191 was intended for church performance is certainly indicated by its heading (which assigns it to Christmas Day) and the direction to divide it around the sermon.“

⁹ Die Beschriftung des Titelumslags stammt von der Hand C. P. E. Bachs.

Trotz einiger Differenzen in der Terminologie bezeichnen alle autographen Partituren sowie der nachträglich hinzugefügte Umschlagtitel zu BWV 63 den Feiertag übereinstimmend als „Feria 1“ (eine Terminologie, die bereits auf mittelalterliche Vorbilder zurückgeht). Der Tag wird also eindeutig als Teil des dreitägigen Weihnachtsfestes verstanden.¹⁰ Bei BWV 191 fehlt diese liturgische Einordnung (siehe Abbildung 1 und 2 zum Vergleich zwischen BWV 191 und BWV 110). Dies wurde gerne übersehen,¹¹ da es sich ja eindeutig im ersten Satz um ein Zitat aus dem Evangelium zum ersten Weihnachtstag handelt; jedoch sagt der Titel nichts über die exakte liturgische Zuordnung aus. Aus liturgischer Sicht existiert ein „Festum Nativitatis Christi“, wie es die Handschrift von BWV 191 nennt, als singuläres Ereignis nicht. Üblicher war der Begriff dagegen in außerliturgischen Kontexten. Carl Heinrich Graun (1703/4–1759) etwa bezeichnet sein nicht für die Liturgie bestimmtes Weihnachts-Oratorium als „Oratorium in festum nativitatis Christi“, und wir finden den Begriff häufig in Titeln von akademischen Reden, die zur Feier des Weihnachtsfestes an deutschen Universitäten gehalten wurden.¹² Ein weiteres ungewöhnliches terminologisches Detail stellt eine Anmerkung Bachs am Ende des ersten Satzes dar: „Post Orationem, vide infra pag. 3 Gloria Patri etc.“ (Bl. 8v, siehe Abbildung 3); damit korrespondiert die Überschrift des zweiten Satzes „Post Orationem.“ (Bl. 2r). Wie bereits Gregory Butler ausgeführt hat, benutzte Bach bei zweiteiligen Werken zuweilen eine Formulierung, die genau den Verwendungszusammenhang benennt, wie etwa bei Passionen und Kantaten „Nach der Predigt“ oder bei Trauungsmusiken „Post Copulationem“; außerdem findet sich in BWV 198 der Vermerk „Nach gehaltener Trauerrede“, sowie in der Störmthaler Orgelweihkantate BWV 194

¹⁰ Auf dem autographen Titelumschlag des Weihnachts-Oratoriums identifiziert Bach die Komposition ganz korrekt als Werk für die Weihnachtszeit: „Oratorium Tempore Nativitatis Christi“, siehe D-B, *St 112*, Fasz. 1.

¹¹ So stellt etwa Dürr (NBA I/2, Krit. Bericht, S. 165) fest: „Die ausdrückliche Bezeichnung des Kopftitels: *Festo Nativit. Xti* hebt die Komposition aus den Stücken des Meßordinariums heraus und reiht sie unter dem Proprium de tempore ein. [...] Wenn Bach sie aber ausdrücklich dem Weihnachtsfest zuordnet, dann offenbar deshalb, weil er sie nicht als Teil des Ordinariums, sondern als Predigtmusik über das Weihnachtsevangelium verstanden wissen wollte“. Allerdings gibt die Quelle von BWV 191 nirgends einen Hinweis darauf, daß es sich um eine Predigtmusik handelt; dies wird von Dürr stillschweigend vorausgesetzt.

¹² Als zeitlich nahe Schriften seien hier nur genannt: H. C. Engelcken, *Programma Natalitium, Quo Rite Celebrari Festum Nativitatis Christi, Die Vigesimo Qvinto Decembris, Modo Pie Celebretur, Ostendit* [...], Rostock 1739 (Exemplar: D-ROu, LB T 512 (1739 Weihn.)); oder *Rector Vniversitatis Lipsiensis Ad Festvm Nativitatis Christi In Templo Academico* [...] anno Ab Illa MDCCXXXVIII Solemni Oratione Concelebrandvm Officiose Ac Peramanter Invitat [...], Leipzig 1738 (Exemplar: D-HAu, an Id 6020 I (8)).

die Angabe „Post Concionem“. In den meisten Fällen bediente er sich jedoch einer allgemeinen Terminologie, wie „Secunda Pars“, „Pars Secunda“, „Pars 2“, „Secunda Parte“, „Parte 2da“, oder „Parte 2“.¹³ Der Begriff „oratio“ findet sich sonst nicht in Bachs Handschriften mit liturgischer Musik. Allerdings wäre dieser Terminus für eine Predigt in Bachs Zeit auch ungewöhnlich. Zwar konnte eine Leichenpredigt als „oratio funebris“ bezeichnet werden, jedoch verstand man unter „oratio“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vornehmlich die akademische Rede.

BWV 191 ist außerdem deutlich kürzer als die übrigen zweiteiligen Kantaten Bachs. BWV 76 etwa dauert zwischen 35 und 40 Minuten, BWV 70 zwischen 25 und 30 Minuten, BWV 191 dagegen hat eine Länge von etwa 15 Minuten. Es wäre mehr als ungewöhnlich, wenn Bach gerade an einem Festtag die Hauptmusik auf wenige Minuten vor und nach der Predigt gekürzt hätte. Wir können daher ausschließen, daß es sich bei BWV 191 um eine reguläre zweiteilige Kantate handelt.

Nicht überzeugend ist Dürrs Versuch, eine außerliturgische Verwendung zu belegen, indem er auf Bachs Nekrolog hinweist,¹⁴ in dem von fünf Kantatenjahren die Rede ist, und dann schlußfolgert, BWV 191 sei überzählig, da uns bereits fünf Weihnachtskantaten vorlägen.¹⁵ Dürr rechnet irrtümlich den ersten Teil des Weihnachts-Oratoriums zu den Weihnachtskantaten, was jedoch unzulässig ist, da die sechs Teile des Weihnachts-Oratoriums nicht als selbständige Kantaten aufgefaßt wurden; diese Sicht hat sich wohl erst im späteren 19. Jahrhundert durchgesetzt. Noch Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaßverzeichnis von 1790 betrachtet das Werk als Oratorium in sechs Teilen.¹⁶ Der Nekrolog aber nennt ausdrücklich „Oratorien“¹⁷ als Teil des ungedruckten Œuvres, zu denen dann auch das Weihnachts-Oratorium zu zählen wäre. Es wäre daher zumindest numerisch möglich (wenn auch aus den genannten Gründen nicht wahrscheinlich), daß es sich bei BWV 191 um eine der genannten Weihnachtskantaten handelt.

Gegen eine Verwendung im regulären Gottesdienst spricht laut Dürr schließlich auch, daß durch die Aufteilung der Thomaner auf die vier Kirchen in Leipzig an den Sonn- und Feiertagen „eine fünfstimmige Kantate in den Vormittagsgottesdiensten kaum darstellbar [war], besonders bei starker Instrumentalbesetzung, die dem Chor oft noch weitere Kräfte entzog.“¹⁸ Daraus ergibt sich, daß die Komposition nur zu einem außergewöhnlichen Ereignis

¹³ G. G. Butler, *Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest*, BJ 1992, S. 66.

¹⁴ Dok III, S. 86.

¹⁵ NBA I/2 Krit. Bericht, S. 195, und Butler (wie Fußnote 13), S. 65.

¹⁶ Siehe NBA II/6 Krit. Bericht (A. Dürr/W. Blankenburg, 1962), S. 7.

¹⁷ Dok III, S. 86.

¹⁸ NBA I/2 Krit. Bericht, S. 164f.

konzipiert und aufgeführt worden sein kann, zu dem mehr Ausführende als üblich zur Verfügung standen. Schering hatte bereits vorgeschlagen, daß BWV 191 zu einem bestimmten Weihnachtsfest komponiert worden sei, „vielleicht zu einem glücklichen politischen Ereignis.“¹⁹ Während Dürr dies in Zweifel zieht und zu bedenken gibt, daß ein derartiges „glückliches Ereignis“ auf dem Titelblatt seinen Niederschlag hätte finden müssen und daß zudem in den frühen 1740er Jahren ein solches Ereignis nicht belegt sei, konnte Gregory Butler zeigen, daß es durchaus ein politisches Ereignis gab, zu dem am 25. Dezember 1745 in Leipzig eine universitäre Feier in der Paulinerkirche stattfand: Es handelt sich um den Friedensschluß zum Ende des Zweiten Schlesischen Krieges. Die Leipziger *Nützlichen Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten und andern Begebenheiten* berichten nicht nur über diesen Friedensschluß, sondern geben zudem Auskunft über eine akademische Feier am 25. Dezember:

[...] an dem H. Christ-Tage hielt Herr M. Salomon Ranisch, aus Chemnitz eine feyerliche Rede, de Iesu Christi Salvatoris, humiliter nati, maiestate, in der Pauliner-Kirche, um 12. Uhr. Der Decanus der theol. Fac. Herr D. Deyling, hatte vorher im Nahmen des Rectoris Academie hierzu eingeladen, und in dem Weyhnacht-Programmate von 2 Bogen die herrliche Erscheinung in dem brennenden Busche Exod. III. als eine Abbildung der Erscheinung des Sohnes Gottes im Fleische betrachtet [...].²⁰

Butlers Vorschlag wurde von der Forschung fast einhellig angenommen, da er gleich mehrere der genannten Probleme löst: Als Teil einer universitären Feier könnte durchaus ein Werk in lateinischer Sprache aufgeführt worden sein; mit der „oratio“ war die Rede von Salomon Ranisch gemeint. Zudem wären für die Feier in der Paulinerkirche um 12 Uhr mittags die Schüler aus der ersten und zweiten Kantorei verfügbar gewesen, so daß der Aufführung einer großformatigen Musik nichts entgegenstand. Nicht zuletzt fiel auch das Jahr 1745 in den durch Papier- und Schriftanalyse vorgegebenen Zeitrahmen. Als Komposition für ein Friedensfest konnte die Textpassage „et in terra pax“ (und Friede auf Erden) zudem als Anspielung auf den Friedensschluß aufgefaßt werden.²¹

So überzeugend Butlers Argumentation auf den ersten Blick ist, so wirft sie doch ihrerseits Fragen auf. Während die Komposition des lateinischen Gloria allgemein zum Thema des Weihnachtsfests paßt, fehlt solch ein engerer Bezug zum Thema der Einladung durch Deyling wie auch der Rede von Ranisch, die die Inkarnation und das Paradoxon von Christi Majestät und seiner Geburt

¹⁹ A. Schering, *Die Hohe Messe in h-moll. Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II.*, BJ 1936, S. 6, Fußnote 1.

²⁰ A. Kriegel, *Nützliche Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten [...]* 5, Leipzig 1745, S. 96; zitiert nach Butler (wie Fußnote 13), S. 69.

²¹ Vgl. Butler (wie Fußnote 13), S. 71.

in einer Krippe behandelte – ein Thema, das wir zwar im ersten Teil von Bachs Weihnachts-Oratorium ausführlich erörtert finden, das allerdings in BWV 191 keine Rolle spielt. Dies muß nicht notwendigerweise gegen eine Aufführung von BWV 191 im Rahmen der Feier sprechen, jedoch zeigt sich hier eine gewisse Diskrepanz.

Nicht ganz überzeugen kann auch die Charakterisierung des Werks als Friedensmusik. Auch wenn der Text des ersten Satzes um Frieden auf Erden bittet, so ist doch die Verwendung des Gloria bei Friedensfeiern im 17. und frühen 18. Jahrhundert unüblich (wenn auch nicht ausgeschlossen). Verbreiteter waren Kompositionen des Chorals „Verleih uns Frieden gnädiglich“ oder seiner lateinischen Vorlage „Da pacem Domine“.²² Bachs Komposition stellt dagegen das doppelte Gotteslob in den Vordergrund, während der Friede nur im Eingangssatz erwähnt wird. Mit anderen Worten, das Verhältnis von BWV 191 sowohl zum Friedensfest als auch zu der eigentlichen Feier in der Leipziger Universität ist weniger eng, als es auf den ersten Blick erscheint. Schließlich sind auch Zweifel daran anzumelden, ob es sich bei der Universitätsfeier von 1745 tatsächlich um einen Dankgottesdienst zum Ende des Zweiten Schlesischen Krieges gehandelt hat. Die von Butler angeführte Feier fiel zwar in zeitliche Nähe des Friedensschlusses, jedoch weisen die Themen der Einladungsschrift wie der „oratio“ keine Verbindung zum Thema Frieden auf. Wenn es sich um eine Friedensfeier gehandelt hätte, so hätte man wohl einen engeren Bezug zum Kriegsende erwarten können.²³

Am schwersten wiegt jedoch die Tatsache, daß es sich bei der für den 25. Dezember 1745 angekündigten Feier keineswegs um ein außergewöhnliches Ereignis handelte. Wie die gedruckten Universitätsprogramme aus Leipzig zeigen, fand alljährlich an diesem Tag um 12 Uhr eine akademische Feier mit einer gelehrten Rede in lateinischer Sprache statt.²⁴ Bei dem in den Leipziger

²² Letzteres etwa in Heinrich Schütz' bekanntem „Da pacem Domine“ SWV 465, komponiert für die Friedensverhandlungen in Mühlhausen 1627; siehe hierzu S. Hanheide, *Musikalische Kriegsklagen aus dem Dreißigjährigen Krieg*, in: 1648 – Krieg und Frieden in Europa. Textband II (Kunst und Kultur) zur Europaratsausstellung 1998 in Münster und Osnabrück, hrsg. von K. Bußmann und H. Schilling, Münster 1998, S. 440 f.

²³ Die eigentliche Friedensfeier zum Ende des Zweiten Schlesischen Krieges fand, wie auch schon Butler angemerkt hat, am 9. Januar 1746 statt; siehe Butler (wie Fußnote 13), S. 67.

²⁴ Hingewiesen sei hier nur auf zwei Universitätsprogramme, die stellvertretend für zahlreiche andere stehen: *Rector Universitatis Lipsiensis Ad Orationem De Pietate In Christo Nato, Eaqve Sola Deo Grata, Feriari. Nativitatis Christi, In Templo Academico Hora XII. Pomeridiana Auscultandam Invitat [...]*, Leipzig 1719 (Exemplar in: D-HAF, 61 C 2 (10)); sowie *Rector Academiae Lipsiensis ad memoriam*

Nützlichen Nachrichten angezeigten Festakt handelt es sich also um ein regelmäßig wiederkehrendes Ereignis, dessen Termin zufällig wenige Tage nach dem Friedensschluß lag. Wenn damit auch Butlers These, daß es sich bei Bachs Komposition um ein Werk für eine Friedensfeier an der Leipziger Universität gehandelt habe, hinfällig ist,²⁵ so dürfte die jährliche universitäre Weihnachtsfeier tatsächlich der Entstehungskontext von BWV 191 gewesen sein. Es ist also anzunehmen, daß Bachs „Gloria in excelsis“ am 25. Dezember um 12 Uhr mittags als Umrahmung einer akademischen Rede in der Leipziger Paulinerkirche aufgeführt wurde. Als Entstehungszeit kommen dabei zunächst alle Jahre in Frage, die durch den schriftkundlichen Befund als wahrscheinlich gelten können, also „um 1743“ bis „um 1746“.

Ein neuer Textfund gestattet es, ein exakteres Entstehungsdatum zu benennen. Die Einladungsschrift zu der weihnachtlichen Universitätsfeier des Jahres 1742 enthält eine gelehrte Auslegung von Lukas 2:14: „Ehre sei Gott in der Höhe“, die auf das Verhältnis von geistlichem und weltlichem Frieden eingeht und auf die sächsische „pax Augusti“ (S. II) anspielt.²⁶ Der Text erwähnt zudem den Ersten Schlesischen Krieg („Germaniae calamitates bellicae Anni“), der 1742 beendet worden war. Die Einladung zu dem Festakt in der Paulinerkirche wurde vom Rektor der Universität ausgesprochen, bei dem es sich in jenem Jahr um Johann Christoph Gottsched (1700–1766) handelte. Allerdings ist der ungenannte Autor der Auslegung von Lukas 2:14 nicht Gottsched selbst sondern, wie Robin Leaver in seinem Beitrag darlegt,²⁷ der Leipziger Superintendent und Theologieprofessor Salomon Deyling (1677–1755), der die gelehrten Betrachtungen für eine Reihe von universitären Einladungen zu dieser Zeit verfaßt hat.

nativitatis Christi pie recolendam [...] invitat, Leipzig 1737 (Exemplar in: D-B, 6 in @Bd 8603-110).

²⁵ Zumindest revisionsbedürftig ist damit auch Butlers Vorschlag, Bach habe bei der Feier 1745 auch die Orgel gespielt; während sich der von Butler vorgeschlagene, ausgesprochen große Anteil von Orgelwerken für einen Festgottesdienst noch rechtfertigen ließe, ist kaum anzunehmen, daß Bach während der regulären universitären Feier ein umfangreiches Orgelprogramm gespielt hätte, siehe G. G. Butler, *Bach's Preluding for a Leipzig Academic Ceremony*, in: *Music and Theology: Essays in Honor of Robin A. Leaver*, hrsg. von D. Zager, Lanham (Maryland) 2007, S. 51–67.

²⁶ *Rector Universitatis Lipsiensis ad Festum Nativitatis Christi in templo academico cras deo volente hora XII. anno ab illa MDCCXLII. Solemni Oratione concelebrandum officiose ac peramanter invitat qualem pacem Christus recens natus toti terrarum orbi retulerit. Ad Luc. II, 14*, Leipzig 1742 (Exemplar: D-ROu, Fa-1092(38).3); die Schrift ist nun auch online zugänglich über die Bayerische Staatsbibliothek München; siehe <http://gateway-bayern.de/BV010259413>.

²⁷ Siehe den nachfolgenden Beitrag.

Der Titel der Einladung nennt als Anlaß das „Festvm Nativitatis Christi“ und kündigt eine feierliche „oratio“ an.²⁸ Er zeigt daher deutliche Parallelen zum Titel von BWV 191: In beiden Fällen wird der Anlaß der Feier nur allgemein als „festum“ bezeichnet, während auf die Angabe eines liturgischen Kontexts („feria“) verzichtet wird. Vor und nach der akademischen Rede konnte eine Festmusik in zwei Teilen aufgeführt werden. Selbst in den schriftkundlichen Befund läßt sich das Jahr 1742 noch einordnen; Kobayashi hatte die Bachsche Handschrift auf „von um 1743 bis um 1746“²⁹ datiert, womit der 25. Dezember 1742 gerade noch innerhalb dieses Zeitrahmens läge.

Bach hätte also mit BWV 191 eine Komposition geschaffen, die das Thema der Einladungsschrift zur Feier reflektiert. Die eigentliche akademische Rede während der Feier wurde, wie das Programm ankündigt, von Johann Heinrich Leich (1720–1750), einem Extraordinarius an der Leipziger Universität gehalten (S. XVI). Leich ist insbesondere als Altphilologe von Bedeutung.³⁰ Von stadtgeschichtlichem Interesse ist er auch als Autor einer Schrift zur Feier des Buchdrucker-Jubiläums 1740.³¹ Nach Auskunft der Einladungsschrift von 1742 befaßte sich Leichs Vortrag mit alten Fehleinschätzungen hinsichtlich der Geburt Christi (*De erroribus veterum circa Natalem Christi*). Die Rede ist nicht erhalten, so daß ihr Verhältnis zu Bachs Komposition nicht zu bestimmen ist. Die Motivation für Bachs Entscheidung, eine Festmusik zu schaffen, die das „Gloria“ in den Vordergrund stellte, war daher wohl die Einladung durch den Rektor Gottsched sowie die von Deyling vorgelegte Auslegung, die Bach sicherlich im voraus bekannt waren.

Die Entstehungszeit (Dezember 1742) liegt an der Grenze des quellenkundlichen Befunds und es ist daher zu fragen, ob auch eine ähnliche akademische Feier in einem der folgenden Jahre als Entstehungsanlaß für BWV 191 möglich wäre. Wenn wir davon ausgehen, daß Bachs Musik in einem (wie auch immer gearteten) Zusammenhang mit der Rede oder der Ein-

²⁸ Den Lobgesang der Engel als Grundlage für die Einladungsschrift einer universitären Feier zu nehmen, war nicht gänzlich ungewöhnlich; bereits 1726 findet sich an der Universität Jena eine Programmschrift zu demselben Thema: *De hymno Angelorum gloria in excelsis Deo meditatio sacra ad festum nativitatis Christi pie celebrandum in Academia Jenensi proposita*, Jena 1726 (Exemplar: D-GRu, 532/Ae 274 (1726) 4°); es besteht jedoch kein Anlaß anzunehmen, daß Gottsched diese Schrift gekannt oder zur Vorlage genommen hätte.

²⁹ Kobayashi Chr, S. 52.

³⁰ Siehe Leichs Nekrolog: *Memoriam viri praenobilissimi [...] Johannis Henrici Leichii philosophiae professoris [...] d. X. Maii a. r. g. MDCCL [...] defuncti programmate funebri conservat academiae Lipsiensis rector*, Leipzig 1751.

³¹ J. H. Leich, *Gepriesenes Andencken von Erfindung der Buchdruckerey wie solches in Leipzig bey dem Schluß des dritten Jahrhunderts von den gesammten Buchdruckern daselbst gefeyert worden*, Leipzig 1740.

ladungsschrift gestanden hat, dann können wir zumindest das von Butler vorgeschlagene Jahr 1745 ausschließen, da keiner der in diesem Jahr verfaßten Texte sich mit dem Lobgesang der Engel beschäftigt hat. Dasselbe gilt für den Rest der 1740er Jahre – mit einer Ausnahme: Im Jahr 1748 lud der Rektor der Universität wiederum zu einer Feier ein; der Einladungstext, dessen ungenannter Autor möglicherweise wieder Deyling war, ist eine gelehrte Auslegung von Genesis 49 (Jakobs Segen). Die zum Ende der Auslegung angekündigte akademische Rede wurde im Rahmen der Feier am 25. Dezember 1748 von Magister David Gottlieb Döring (1726–1766)³² gehalten und befaßte sich mit dem Lobgesang der Engel in Lukas 2:14 („de hymno angelico Luc. II. 14“).³³ Dörings Rede wurde leider nicht gedruckt, so daß ein Vergleich mit Bachs Komposition nicht möglich ist. Damit wäre das Weihnachtsfest 1748 ein zweites Datum, zu dem BWV 191 entstanden sein könnte. Die Kantate wäre damit etwa zur selben Zeit komponiert worden, zu der Bach an der Vervollständigung der Missa von 1733 zur h-Moll-Messe gearbeitet hat. Gegen eine so späte Datierung spricht allerdings Bachs Handschrift in der Partitur von BWV 191. Der Schriftduktus ist noch zu schwungvoll als daß die Partitur im vorletzten Lebensjahr Bachs entstanden sein könnte. Es ist daher dem Jahr 1742 der Vorzug zu geben.

Folgt man der vorstehend ausgebreiteten Argumentation, so wäre die Entstehung von BWV 191 um drei Jahre früher anzusetzen, als bisher angenommen. Bestätigt wird dagegen Butlers Annahme, daß es sich nicht um eine Kirchenkantate, sondern um eine Komposition für einen universitären Festakt handelt. Sogar ein entfernter Bezug zu einem Friedensfest ist gegeben, da 1742 das Ende des Ersten Schlesischen Krieges gefeiert wurde; allerdings war der Friede bereits im Juli in Berlin ratifiziert worden, so daß der Krieg zum Weihnachtsfest wohl nur noch eine entfernte Erinnerung war. Bachs Arbeit an BWV 191 rückt damit näher an seine Beschäftigung mit den Kyrie-Gloria Messen

³² Döring, geboren 1726 in Reichenbach/Vogtland, wurde 1748 in Leipzig zum Magister promoviert. Ab 1751 war er Diakonus in Döbeln und ab 1753 Pfarrer in Elsterberg; siehe E. W. Hingst, *Chronik von Döbeln und Umgegend*, Döbeln 1872, S. 228, und A. H. Kreyßig, *Album der evangelisch-lutherischen Geistlichen im Königreich Sachsen von der Reformationszeit bis zur Gegenwart*, Dresden 1883, S. 91; sowie das Programm zu Dörings Magisterfeier: J. F. May, *Ad solennia promotionis magistrorum die XXII. Febr. A. MDCCXLVIII. celebranda rectorem Academiae magnificum illustrissimos comites vtrivsqve reipublicae proceres*, Leipzig 1748.

³³ *Rector Academiae Lipsiensis instauratae prioris doctrinae evangelicae memoriam anniversario sacro pridie Cal. Nov. a. o. r. MDCCXLVIII more solemniter celebrandam indicit*, Leipzig 1748 (Exemplar: D-Mbs, S nv/Ng (b) 55; VD18: 1256222X-001), S. XX.

BWV 233–236 (um 1738) und fällt in dieselbe Zeit, in der er Palestrinas „Missa sine nomine“ studiert und instrumentiert hat. All diese kompositorischen Experimente bildeten die Grundlage für die Vervollständigung der h-Moll- Messe in den späten 1740er Jahren.

Markus Rathey (New Haven, CT)

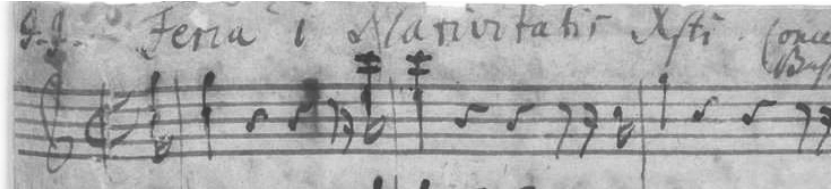


Abbildung 1: BWV 110, Titelzeile (D-B, P 153)

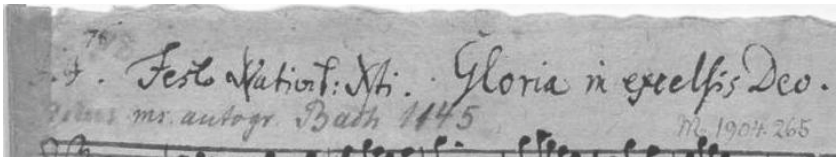


Abbildung 2: BWV 191, Titelzeile (D-B, P 1145)

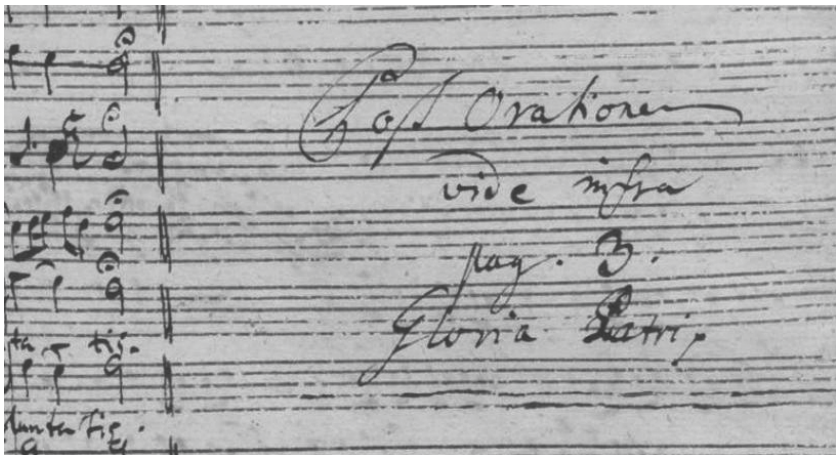


Abbildung 3: BWV 191, Eintrag am Ende des ersten Satzes (D-B, P 1145)

Bachs lateinische Kantate „Gloria in excelsis Deo“ BWV 191 und eine lateinische Rede über Lukas 2:14

Im vorangehenden Beitrag vertritt Markus Rathey die These, daß Bachs Kantate „Gloria in excelsis Deo“ BWV 191 erstmals am Weihnachtstag 1742 in der Leipziger Paulinerkirche erklang und nicht drei Jahre später, also 1745, wie Gregory Butler vorgeschlagen hat.¹ Außerdem argumentiert Rathey – und widerspricht auch hierin Butler –, daß das Werk nicht im Rahmen des am Vormittag gefeierten alten Gottesdienstes aufgeführt wurde, sondern zur musikalischen Umrahmung eines später am Tag in der Paulinerkirche gehaltenen Redeakts entstand. Dieser Beitrag untersucht allgemein die Tradition solcher Universitätsreden und widmet sich sodann speziell den Beiträgen zum Festakt am Weihnachtstag des Jahres 1742.

An der Leipziger Universität bestand der Brauch, an den hohen Festen des Kirchenjahrs – Weihnachten, Ostern und Pfingsten, außerdem am Reformationstag (31. Oktober)² – jeweils am ersten Feiertag gewöhnlich um zwölf Uhr mittags in der Paulinerkirche eine akademische Rede zu halten. Genau genommen gab es sogar zwei Reden, eine schriftliche und eine mündliche. Bei der schriftlichen handelte es sich um eine längere wissenschaftliche Abhandlung, die einer der Professoren vorbereitet hatte und die einige Zeit zuvor mit der Einladung zu der Veranstaltung veröffentlicht wurde. Die an dem Festtag in der Paulinerkirche vorgetragene Rede hingegen war eine von einem Studenten ausgearbeitete Erwiderung auf den gedruckten Text. Während der Name des studentischen Respondenten am Ende der Einladungsschrift vermerkt war, fehlte der Name des Autors der Abhandlung.³ Seine Identität wurde vermutlich erst am Tag der Rede bekanntgegeben.

¹ G. G. Butler, *Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest*, BJ 1992, S. 65–71.

² Die am Reformationsfest des Jahres 1617 und in der Zeit zwischen 1667 und 1717 gehaltenen Leipziger Universitätsreden gab Christian Friedrich Börner unter dem Titel *Academiae Lipsiensiensis pietas in sacrosanctam Reformationis memoriam exhibita* heraus (Leipzig 1717).

³ Die Rede *Rector academiae Lipsiensiensis ad sacrum Pentecostale in aede Paulina solemniori oratione concelebrandum invitata* (1744) zum Beispiel enthält auf der Titelseite keinen Autorennamen; am Ende des Dokuments (S. XII) jedoch findet sich neben Datum und Uhrzeit der Name des Doktoranden, der den mündlichen Vortrag hielt: Johann Christian Leuschner (1719–1792), der spätere „Prorektor“ des Lyceums in Hirschberg.

Im Titel der veröffentlichten Abhandlung spricht der amtierende Rektor die Einladung zu dem Festakt aus: „*Rector academiae* [auch: *Rector universitatis*] *Lipsiensis ... invitat*“.⁴ Zum Rektor wurde gewöhnlich jeweils für ein Semester einer der älteren Professoren gewählt. Auch wenn ein Professor das Rektorat nie in zwei aufeinanderfolgenden Semestern innehatte, so konnte er diese Funktion doch im Laufe der Jahre viele Male ausüben. Der Theologieprofessor Heinrich Klausning (1675–1745) etwa war in den Sommersemestern der Jahre 1721, 1727, 1731, 1733 und 1741 Rektor der Universität und war auch für das Wintersemester des Jahres 1745 vorgesehen (siehe weiter unten).⁵ Der durch die Titelformel suggerierte Eindruck, der Rektor sei auch der Autor der in den Einladungsschriften enthaltenen Abhandlungen, ist allerdings falsch. In Wirklichkeit bereitete einer der Professoren den Text vor. Einige Exemplare der in den Einladungsschriften gedruckten Abhandlungen enthalten auf den Titelseiten zeitgenössische Eintragungen, die den Namen des Autors verraten. Ich besitze ein Exemplar von Salomon Deylings 1748 erschienenem Sammeldruck *Observationum sacrarum pars V*.⁶ Auf den ersten beiden Seiten des „Index argumentorum et capitum“⁷ sind handschriftlich die Daten eingetragen worden, zu denen die Reden ursprünglich verfaßt wurden, zum Beispiel „pr.[aeco] nat.[ivitatis] 1745“. Diese Einträge verraten, daß Deyling zwischen 1742 und 1746 für sieben Texte zu universitären Redeakten verantwortlich war:⁸

	Jahr	Anlaß	Semester	Reihenfolge im Buch ⁹	Behandelte Bibelstellen
1.	1742	Reformation	Winter	VI	Num. 22:31
2.	1742	Weihnachten	Winter	X	Lk. 2:14

⁴ In der Paulinerkirche gehaltene Leichenreden wurden ebenfalls mit Erwähnung des Rektors der Universität auf der Titelseite gedruckt, enthalten aber gewöhnlich auch den Namen des Autors der Rede.

⁵ E. G. von Gersdorf, *Beitrag zur Geschichte der Universität Leipzig: die Rectoren der Universität Leipzig nebst summarischer Übersicht der Inscriptionen vom Jahre der Gründung bis zur Gegenwart*, Leipzig 1869, S. 57–60.

⁶ S. Deyling, *Observationum sacrarum pars V. in quibus oracula utriusque foederis difficiliora, et loci veterum doctorum obscuriores illustrantur*, Leipzig 1748.

⁷ Ebenda, S. b3r–v.

⁸ Der Band enthält auch die Pfingstrede, die Deyling 1739 verfaßt hat. Da der Text aber im Inhaltsverzeichnis explizit identifiziert wird, bestand kein Anlaß für eine handschriftliche Erläuterung: „Lipsiensis Academiae & Ecclesiae ad Sacra Pentecostalia & Secularia A. MDCCXXXIX. celebranda invitatio“; die Rede trägt die Nummer XXXIX.

⁹ Die Nummern in dieser Spalte beziehen sich auf die Reihenfolge, in der die Reden in Deylings *Observationum sacrarum pars V* erscheinen.

3.	1743	Ostern	Winter	XII	1 Kor. 15:20 und Lev. 23:10
4.	1743	Pfingsten	Sommer	IV	Lev. 6:13 und 1 Thess. 5:19
5.	1745	Reformation	Winter	XI	Röm. 5:18 und 8:4
6.	1745	Weihnachten	Winter	I	Ex. 3:6
7.	1746	Ostern	Winter	III	Ex. 14 und Heb. 11:29

Die ersten drei Reden wurden im Wintersemester 1742/43 gehalten, als der Professor für Logik und Metaphysik Johann Christoph Gottsched Rektor war, die vierte im Sommersemester 1743, als Johann Friedrich Menz, Professor für Physik, dieses Amt bekleidete,¹⁰ und die fünfte, sechste und siebte im Wintersemester 1745/46 unter dem Rektorat des Theologen Johann Christian Hebenstreit.¹¹ Klausing hatte im Wintersemester 1745 das Amt des Rektors übernommen, verstarb aber am 2. Oktober; an seine Stelle trat Hebenstreit. Dies scheint darauf hinzudeuten, daß Deyling bereits für die Reden in diesem Semester ausgewählt worden war.

Der Autor der für den Weihnachtstag 1742 vorbereiteten Rede war mithin nicht, wie man hätte erwarten können, Johann Christoph Gottsched, sondern Salomon Deyling, Professor für Theologie sowie Superintendent und Pastor der Nikolaikirche. Wie bereits angegeben, wurde die anonyme Abhandlung¹² später in überarbeiteter Form im fünften Band von Deylings *Observationes sacrarum* veröffentlicht; dort erschien sie unter dem Titel „ΕΙΡΗΝΗ ΕΠΙ ΤΗΣ ΓΗΣ, Lucae II, 14“, das heißt „Friede auf Erden“.¹³ Abgesehen von einigen unwesentlichen Korrekturen unterscheiden sich die beiden Ausgaben in folgenden Details: Die Ausgabe von 1748 läßt die Invokationsformel „I. N. I.“ der Druckfassung von 1742 weg und ergänzt zwei Fußnoten.¹⁴ Die Ausgabe von 1748 ist in elf nummerierte Abschnitte unterteilt, die am Anfang als eine Art Inhaltsverzeichnis zusammengefaßt sind.¹⁵ Die Rede beginnt mit Betrachtungen über den kurz zuvor beendeten Schlesischen Krieg, der später als der

¹⁰ Gersdorf nennt das Jahr „1744“, dies ist aber eindeutig ein Druckfehler; korrekt ist 1743.

¹¹ Seit 1725 war Hebenstreit außerdem Samstagsprediger an der Nikolaikirche. Zwischen 1725 und 1731 war er Konrektor der Thomasschule, wo seine Frau, Christiana Dorothea, bei Bachs Tochter Christiana Dorothea Patin stand (1731); von 1731 bis 1745 war er Professor für Hebräisch, dann wirkte er als Professor für Theologie.

¹² *Rector universitatis Lipsiensis ad festum Nativitatis Christi in templo academico cras Deo volente hora xii. anno ab illa [1742]. Solemni oratione concelebrandum officiose as peramanter.* Kolophon: „P.P. pridie diei festi Natalitiorum Christi A.O.R.M. M.DCCXLII. EX OFFICINA LANGENHEMIANA.“

¹³ Deyling, *Observationum sacrarum pars V*, S. 142–159.

¹⁴ Ebenda, S. 149 und 159.

¹⁵ Ebenda, S. 142.

Erste Schlesische Krieg in die Geschichte eingehen sollte: „Germaniae calamitates bellicae Anni 1742.“¹⁶ Die letzten zwölf Zeilen der früheren Fassung wurden später weggelassen, da sie Informationen zu der mündlich vorgetragenen Rede am Weihnachtstag 1742 enthielten.¹⁷ Diese stammte von dem Studenten der Philologie und Bibliographie Johann Heinrich Leich (1720–1750), der 1748 in Leipzig zum Professor der Philosophie ernannt wurde.

Yoshitake Kobayashis quellenkundliche Beurteilung der Handschrift *P 1145* legt eine Datierung von BWV 191 auf die Zeit um 1743 bis 1746 nahe.¹⁸ Der Umstand, daß sowohl Bachs Kantate als auch Deylings Abhandlung von Lukas 2:14 ausgehen, ist ein überzeugendes Indiz dafür, daß beide für denselben Anlaß bestimmt waren – die Veranstaltung am Weihnachtstag 1742 um 12 Uhr mittags in der Paulinerkirche.

Gregory Butler hat unsere Kenntnisse der Entstehungsumstände dieser Kantate wesentlich bereichert, indem er darauf hinwies, daß ihr lateinischer Text eine Aufführung in einer der beiden Leipziger Hauptkirchen von vornherein ausschloß und daß sie daher für die Universitätskirche St. Pauli bestimmt gewesen sein muß, wo Latein die vorherrschende Sprache war.¹⁹ Allerdings nahm Butler eine Aufführung im sogenannten alten Gottesdienst am Weihnachtstag 1745 an, der an hohen Festtagen gewöhnlich um 9 Uhr morgens abgehalten wurde.²⁰ Es ist jedoch kaum zu bezweifeln, daß die beiden Teile der Kantate vor und nach einer lateinischen Rede innerhalb des traditionellen Festakts aufgeführt wurden, der am selben Tag um 12 Uhr in der Paulinerkirche stattfand. Butler folgerte außerdem, daß die Kantate für einen besonderen Anlaß komponiert wurde, ein „Dankfest“, das seiner Ansicht nach anläßlich des 1745 geschlossenen Friedens nach Beendigung des Zweiten Schlesischen Kriegs gefeiert wurde. Doch auch wenn Deylings Text einige Male auf das Ende der Kampfhandlungen nach dem Ersten Schlesischen Krieg hinweist, handelte es sich hier im wesentlichen um einen theologischen Diskurs nach festgelegten Regeln.

Bezüglich der Beziehungen zwischen der Kantate und der Rede ergeben sich eine Reihe von Implikationen und Fragen:

1. BWV 191 wird häufig als früher Hinweis dafür angeführt, daß Bach die Möglichkeiten der Vertonung eines vollständigen Meßordinariums zu erkunden begann. Wenn aber das Werk mit Deylings Weihnachtsrede des Jahres 1742 in Verbindung gebracht wird – was sich als sehr wahrscheinlich herausgestellt hat –, so ist diese Entwicklung drei Jahre früher anzusetzen

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ *Rector universitatis Lipsiensis ad festum Nativitatis Christi* [1742], S. XVI.

¹⁸ Kobayashi Chr, S. 52.

¹⁹ Siehe Fußnote 1.

²⁰ Siehe A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3: *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 103.

als bisher angenommen und liegt damit zeitlich näher an dem Zeitraum um 1740, in dem Bach mindestens einen Satz des *Symbolum Nicenum* komponierte, aus dem später die h-Moll-Messe wurde.²¹

2. Wurden die Reden in der Paulinerkirche an den hohen Kirchenfesten Weihnachten, Ostern, Pfingsten und dem Reformationstag immer in Musik eingebettet, oder war Weihnachten 1742 eine Ausnahme? Die diesbezüglichen Hinweise lassen sich unterschiedlich interpretieren: Einerseits scheint es üblich gewesen zu sein, vor und nach einer lateinischen Rede Musik darzubieten; andererseits scheinen nur von der Regel abweichende Beobachtungen festgehalten worden zu sein.
3. Hat Bach am Weihnachtstag 1742 zusätzlich zu den in der Thomas- und der Nikolaikirche aufgeführten Kantaten noch zwei weitere Kantaten in der Paulinerkirche aufgeführt – eine während des alten Gottesdienstes um 9 Uhr früh und anschließend BWV 191 anlässlich der Rede um 12 Uhr mittags?
4. Warum komponierte Bach und nicht Johann Gottlieb Görner die Musik für die Weihnachtsrede von 1742? Als Bach 1723 seine Anstellung erhielt, nahm er an, er werde wie sein Vorgänger Johann Kuhnau für die gesamte Musik an der Universitätskirche verantwortlich sein. Bis 1710 wurden in der Paulinerkirche Gottesdienste nur an den hohen Feiertagen des Kirchenjahrs gehalten, dann aber wurden regelmäßige Sonntagsgottesdienste eingeführt, wobei die traditionellen als alte Gottesdienste, die später hinzugekommenen als neue Gottesdienste bezeichnet wurden. Nach Kuhnau's Tod (1722) nutzte die Universität die Gelegenheit, Görner, der seit 1716 das Amt des Universitätsorganisten innegehabt hatte, zum Musikdirektor der Universitätskirche zu befördern. Konflikte ergaben sich, als Bach 1723 zum Kantor und „Director Chori Musici Lipsiensis“ ernannt wurde, doch schließlich wurde eine Einigung erzielt – Bach übernahm die Verantwortung für die alten Gottesdienste an den hohen Festtagen und Görner leitete die allwöchentlichen neuen Gottesdienste sowie auch die Musik bei allen übrigen Universitätsfeiern. Eine erneute Kontroverse ergab sich, als 1727 ein Student Bach mit der Komposition der Trauermusik auf ein Libretto von Gottsched beauftragte, die zum Gedenken für die verstorbene sächsische Kurfürstin Christiane Eberhardine aufgeführt werden sollte. Görner erhob Einspruch und beharrte darauf, daß er als Universitätsmusikdirektor den Auftrag zu dieser Komposition hätte erhalten müssen. Da die Zeitknappheit ein wesentlicher Faktor war, komponierte schließlich Bach die Kantate und führte sie auch auf. Görner gelang es jedoch, seine Position zu festigen: Von nun an komponierte er als Musikdirektor der Universität die

²¹ Siehe P. Wollny, *Ein Quellenfund zur Entstehungsgeschichte der h-Moll-Messe*, BJ 1994, S. 163–169.

Musik sowohl für die regulären als auch für besondere Anlässe²² – mit Ausnahme der alten Gottesdienste, die weiterhin in Bachs Verantwortung lagen. Es wäre also zu erwarten gewesen, daß Görner und nicht Bach die mit Deylings Rede von 1742 verbundene lateinische Kantate komponiert hätte. War Görner vielleicht in irgendeiner Weise verhindert und sprang deshalb Bach für ihn ein? Oder kam der Auftrag von Deyling, der vielleicht Grund hatte, zu diesem Anlaß mit Bach zusammenzuarbeiten? Läßt sich aus dieser Situation schließen, daß es noch andere Gelegenheiten gegeben haben könnte, zu denen Bach anstelle von Görner die lateinische Musik für die Universität stellte? Was immer die Hintergründe dieser Komposition sein mögen, BWV 191 gewährt uns offenbar unmittelbaren Zugang zu einer Musik, die Bach zur Umrahmung einer spezifischen Rede komponierte – in der Tat ein seltenes Ereignis.

Robin A. Leaver (New Haven, CT)

²² Siehe Schering (wie Fußnote 20), S. 123–130.

„zu besser Bequemligkeit der Music“ Über einige neue Quellen zur Leipziger Kirchenmusik*

I. Erste Musik in der Hospitalkirche St. Johannis 1623

Das vor den Toren der Stadt befindliche Hospital St. Johannis nebst der zugehörigen Kirche spielte in der Leipziger Musikgeschichtsschreibung bislang keine prominente Rolle. Außer der Tatsache, daß die Thomaner mit einer viertel, halben oder ganzen Schule fast täglich dort anwesend zu sein hatten, um mit Choral- oder Motettengesängen den Leichenbestattungen beizuwohnen, waren keine weiteren musikalischen Aktivitäten der Alumnen bekannt. Erst unlängst konnte nachgewiesen werden, daß die Schüler an den hohen Kirchenfesten (Ostern, Pfingsten und Weihnachten) mit einer Musik in der Kirche aufzuwarten hatten und dafür dreimal im Jahr mit Naturalien versorgt wurden. Seit 1720 erhielt der Thomasschulvorsteher Gottfried Conrad Lehmann anstelle der bisher gelieferten Viktualien eine Ausgleichszahlung in Höhe von 15 Gulden.¹ Unklar blieb aber, seit welchem Jahr die Thomaner in der Vorstadtkirche regelmäßig gesungen haben. Dies kann nun anhand von zwei Quellen sicher belegt werden. In den Annalen des Leipziger Chronisten Johann Jacob Vogel findet sich über die erste Musik in der Johanniskirche folgender Vermerk:

Den 29. *Octobr.* [1623] haben die Schüler auff dem Chor der Kirchen zu St. Johannis zum ersten mal gesungen.²

Zu diesem Eintrag findet sich außerdem die Randbemerkung:

Anfang der Schüler Gesang in der S. Johannis Kirche.

Der 29. Oktober 1623 fiel auf den 20. Sonntag nach Trinitatis. Johann Hermann Schein war zu dieser Zeit bereits sieben Jahre im Amt als Kantor an der Thomasschule; im selben Jahr hatte er seine Motettensammlung „Fontana d’Israel“ publiziert.

* In memoriam Kirsten Beißwenger (1960–2013) und Yoshitake Kobayashi (1942 bis 2013).

¹ Siehe dazu A. Glöckner, *Figuralaufführungen in der Leipziger Johanniskirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, BJ 2012, S. 163–179.

² J. J. Vogel, *Leipzigerisches Geschichts-Buch Oder ANNALES, Das ist: Jahr- und Tage-Bücher Der Weltberühmten Königl. und Churfürst. Sächsischen Kauff- und Handels-Stad Leipzig*, 2. Auflage, Leipzig 1756, S. 384.

Die erste Musik in der Johanniskirche wird auch in den Tagebüchern des Leipziger Chronisten Andreas Höhl erwähnt:

Anno 1623 in Namen Jesu [...]

Den 29 October haben die Schiller zum Ersten Mal auf der BürKirge gesungen zu *S. Johannis* in Spittel.³

Die Musik in der Johanniskirche war mithin einhundert Jahre vor Bachs Amtsantritt etabliert worden. Ein konkreter Anlaß für die Einführung des regelmäßigen Schülergesangs wird weder von Vogel noch von Höhl genannt, so daß wir auf weitere Quellenfunde angewiesen sind.

Ein Orgelwerk existierte schon vor 1656, wie aus einer Mitteilung des erwähnten Chronisten Vogel aus demselben Jahre hervorgeht:

Den 4. Sept. [1656] ward das alte Orgelwerck in der St. Johannis Kirchen repariret.⁴

II. Aufstellung der Stadtpfeifer, Kunstgeiger und Choristen seit 1632

Im Frühjahr 1632 (acht Monate vor Beginn schwerwiegender Kriegereignisse) erfolgte in der Kirche St. Thomas eine weitreichende bauliche Veränderung, die für die Figuralmusik von großer Tragweite war. Links und rechts über dem Schülerchor wurden zwei „Emporkirchen“ errichtet, eine für die Stadtpfeifer, eine weitere für die Kunstgeiger. Jede hatte 10 Stellplätze, so daß insgesamt 20 Musiker dort bequem Platz finden konnten. Vogel weiß darüber zu berichten:

Der Schüler-Chor

[...] Zu denen Emporkirchen ist zur rechten der Schüler-Chor / welcher gegen Abend denen steinernen Emporkirchen gleich gebauet/ gewölbet/ und von aussen gleichfalls mit güldenen Schrifftten geziehret ist. Auff demselben sind auff beyden Seiten in der Höhe zwey Emporkirchen/ eine vor die Stadt-Pfeiffer und die andere vor die Kunstgeiger An. 1632 im Martio/ wie Höhls Jahrbücher melden/ jede von zehn Ständen erbauet worden/ daran auswendig gegen Morgen die Geschichte von Cains Opffer und begangenem Bruder Mord in zwey Felder gemahlet ist. [...] Auff dem Schüler Chor ist an der Abendwand die grosse Orgel/ [...].⁵

³ *Andreas Höhls B. u. E. EdlRaths Burgkellerschreibers Annales Lipsienses von 1218 bis 1631*, Universitätsbibliothek Leipzig, Rep. VI. 25., Nr. I, fol. 59 v. – Höhl, Klingenhändler und Burgkellerschreiber, schrieb die von seinem Vater Marcus Höhl (1539–1611) begonnene Chronik bis zu seinem Tod (am 17. März 1664) fort.

⁴ Wie Fußnote 2, S. 676.

⁵ *Johann Jacob Vogels Leipziger Chronicke. Leipzigtisches Chronicon, Das ist: Gründ- und Ausführliche Beschreibung Der Churfürstl. Sächs. Welt-bekanntten Handels Stadt*

Der Leipziger Jurist und Chronist Tobias Heydenreich beschreibt diesen Umbau drei Jahre später:

Den 23. *Martii* haben die Kirchväter in der Kirchen zu Sanct Thomas auff den Chor/ da die Schüler singen/ 2. kleinere erhabene Chor zu beyden Seiten machen/ und forn an das Geländer zwo Taffeln/ darauff schöne Biblische Sprüche mit güldenen Buchstaben geschrieben anschlagen lassen. Dergleichen Taffeln auch kurz zuvor aussen vor dem grossen Schüler Chor angemacht worden.⁶

Schließlich findet sich in den Tagebüchern des ebenfalls schon erwähnten Leipziger Chronisten Höhl dazu folgende Notiz:

Den 23 Marty sein in der Kirchen zu *S. Thomas* 2 PurKirgen gepaut worten oben Aufn Kor da die Schiler seyn iede von 10 Stenten.⁷

In den Rechnungsbüchern der Thomaskirche ist dieser Umbau unter der Rubrik „Ausgabe zu Erhaltung der Kirchen“ ebenfalls dokumentiert:

176 [fl.] 3 [g.] 6. [f.] Vmsten. So auff 2 kleine borkirchen welches zu besser Bequemligkeit der *Music* auch das die Schuler die predigt besser horen können, aufgegangen besage der Bey gefügten außzuglein Von *Nom* 1 bis *Nom*. 12.⁸

Leider sind die zugehörigen 12 Rechnungsbelege kassiert worden, so daß uns exakte Angaben zu diesem Umbau fehlen. Unter den beiden neu erbauten Musikeremporen befanden sich offenbar jene Bänke, auf denen die Sopranisten und Altisten saßen, wenn sie nicht zu singen hatten. Das Verhalten der Alumni während des Gottesdienstes ist in den Ordnungen der Thomasschule von 1634 und 1723 in „CAPUT XIII. Ordnung des *Chori Musici* bey dem Gottes-Dienst“ wie folgt vorgeschrieben:⁹

I. ALle bey dieser Schule sich befindende *Alumni* sollen um die Zeit, wann sie bey dem Gottes-Dienst aufzuwarten haben, sich zeitlich am gewöhnlichen Ort des *Canaculi* einfinden, [...] zur Kirche gehen [...]

Leipzig, Leipzig o. J., 3. Buch, VI. Capitel (Von den geistlichen Gebäuden), S. 110. Siehe auch A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, S. 153 f.

⁶ T. Heydenreich, *Leipzigerische Chronicke Und zum Theil Historische Beschreibung der fürnehmen und weitberühmten Stadt Leipzig*, Leipzig [1635], S. 480.

⁷ *Continuatio Annalium Lipsiensium Et Anno 1632 no, ad A. 1663 inclusive B. Tob. Heydenreichen per Andreas Höhlen, Bürgern und Burgkellerschreibern in Leipzig*, Universitätsbibliothek Leipzig, Rep. VI., 25., Nr. II, fol. 7 r.

⁸ Stadtarchiv Leipzig (im folgenden StAL), *Kirch Rechnung Zur St: Thomas In Leipzigk, Von Lichtmeß Ao 1631. bis wieder dahin 1632.*, fol. 18 v.

⁹ Eine Gegenüberstellung der lateinischen Lesart in der Schulordnung von 1634 und der damit weitgehend übereinstimmenden deutschen Fassung in der Schulordnung von 1723 findet sich bei J. Rifkin, *Chorliste und Chorgroße bei Johann Sebastian Bach. Neue Überlegungen zu einem alten Thema*, BJ 2012, S. 122 f.

II. So lange auf ihren Bäncken stille sitzen, bis sie zu denen Pulten geruffen werden, so dann aber sich dergestalt vor dieselbe stellen, damit ein ieder den aufgelegten Text sehen, und keiner den andern im Singen hindern möge. [...]

V. Nach geendigtem Gesang mögen zwar der *Præcentor* mit denen, welche den *Baß* und *Tenor* singen, vornen am Geländer stehen bleiben, die übrigen aber müssen sich auf die Bäncke nieder setzen, und die Predigt anhören, auch hernach das öffentliche Kirchen-Gebet mit Andacht verrichten, und endlich wieder zum Gesang an die Pulten treten.¹⁰

Die II. Vorschrift lautete im ersten Entwurf der Schulordnung vom Jahresende 1717 etwas ausführlicher wie folgt:

So lange auf ihren Bäncken stille sitzen, bis sie zu den Pulten geruffen werden, so denn aber sich dergestalt vor dieselbe stellen, damit keiner den andern die aufgelegte Motette, oder was sonst abzusingen, zu sehen hindere, [...].¹¹

Anscheinend war es gelegentlich zu Drängeleien an den Pulten gekommen, weswegen die Thomasschüler zur Ordnung angehalten werden mußten. Diese Passage ist freilich ein klarer Beleg für das gemeinsame Verwenden eines einzigen Notenexemplars. Wie aus der Formulierung hervorgeht, war dies eine Motette oder ein anderes Gesangsstück und nicht etwa ein Gesangbuch.¹² Letzteres hatte jeder Thomasschüler ohnehin stets bei sich zu führen, wenn er sich zum Gottesdienst begab.¹³ Daß sich die Sopranisten und Altisten während der rund einstündigen Predigt auf die (wohl unter den Stadtpfeifer- und Kunstgeigeremporen befindlichen) Bänke hinsetzen durften, bedarf keiner weiteren Erklärung. Man wollte den jüngsten unter den Schülern das allzu lange Stehen während des Gottesdienstes nicht zumuten. Die älteren (Tenoristen und Bassisten) hatten dagegen am Geländer der Westempore auszuharren, um der Predigt stehend zu folgen.¹⁴

Gesungen wurde in beiden Hauptkirchen St. Nicolai und St. Thomas seit geraumer Zeit vor aufgestellten Pulten. Diese werden bereits in der Schulordnung von 1634 ausdrücklich erwähnt. Eine Erneuerung der Pulte auf dem Schülerchor der Thomaskirche erfolgte 1669, wie aus den Rechnungen für das Jahr 1669/70 hervorgeht:

¹⁰ E. E. Hochw. *Raths der Stadt Leipzig Ordnung Der Schule zu S. THOMÆ*, Leipzig 1723, S. 72f. Das Faksimile der Schulordnung von 1723 in: *Die Thomasschule Leipzigs zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Ordnungen und Gesetze. 1634-1723-1733*, zusammengestellt und mit einem Nachwort von H.-J. Schulze, Leipzig 1985.

¹¹ StAL, *Stift VIII. B. 5 (Die Schule zu S' Thomæ betr. Fasc. I. usq 1722)*, fol. 119v.

¹² Diese Auffassung vertritt J. Rifkin im BJ 2012, S. 122–126.

¹³ Siehe dazu BJ 2012, S. 174 (A. Glöckner).

¹⁴ Siehe dazu auch H. Stiehl, *Das Innere der Thomaskirche zur Amtszeit Johann Sebastian Bachs*, BzBf 3 (1984), S. 16.

Dem Tischler [...]

3 fl. 9. gl. – Hanß Friedrich Senckeisen, vor 2. Pulpet mit den Gestellen von Eichenholz und Tritte 4. Ellen lang zur *Music* auffß Schüler Chor verfertigt, bezahlt den 20 Decembris [1669]¹⁵

Die Pulte befanden sich direkt am Geländer der Westempore und waren durch Eichengestelle in den Podesten fest verankert. Die relativ kleine Sängerschar stand also in leicht erhöhter Position und war dadurch besser zu hören.

An dieser Choraufstellung ist bis zum Ende der Amtszeit des Thomaskantors Günther Ramin festgehalten worden: die Choristen standen vor den Instrumentalisten, wie alte Filmaufzeichnungen (etwa von Bachfest 1950) zeigen. Geändert wurde die Aufstellung erst durch Kurt Thomas. Von nun an standen die Thomaner vor der großen Sauerorgel, also hinter dem Orchester.¹⁶

Die 1669 gefertigten Notenpulte hatten eine Breite von 4 Ellen. Das damalige (in Leipzig verwendete) Ellenmaß betrug 56,6 cm,¹⁷ so daß die Gesamtlänge eines Pultes 2,27 m betragen hat. Platz genug für mehrere neben- beziehungsweise hintereinander stehende jugendliche Sänger auf der rechten und auf der linken Seite der Westempore. Unklar bleibt, ob zunächst wirklich nur zwei Pulte existierten, denn in einem späteren Dokument vom Frühjahr 1739 (siehe unten) werden nunmehr vier Chorpulte genannt. Eine Reparatur der Pulte erfolgte 1725, wie aus folgendem Rechnungseintrag hervorgeht:

Dem Tischer

–18 g. – Vor ein Gestelle aufs Schüler-Chor zum *Clav-Cympel*, nebst *Reparatur* der 2. Pulte.¹⁸

Auch für die Nikolaikirche waren neue Pulte angefertigt worden, wie aus einem Eintrag vom Jahre 1669 in der Chronik Vogels hervorgeht:

¹⁵ StAL, *Kirch Rechnung zu St: Thomas in Leipzigk. Von Lichtmeße Anno 1669. biß Lichtmeß [Anno] 1670*, fol. 21 r.

¹⁶ Am 21. März 2013 (zu Bachs 328. Geburtstag) sang der Thomanerchor zum ersten Mal wieder in der historischen Aufstellung vorn am Geländer der Westempore. Der nur mit 16 Sängern vergleichsweise klein besetzte Chor klang dadurch flexibler, präsenter und transparenter. Er war selbst in der Vierung der Kirche (also im Altarraum), wo sich der Klang sonst mehr oder weniger verliert, noch relativ gut zu hören. In dieser Aufstellung erklang auch die Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (BWV 140) zum Eröffnungskonzert des Leipziger Bachfestes am 14. Juni 2013. Der Thomaskantor Georg Christoph Biller will weitere Aufführungen in dieser historischen Aufstellung folgen lassen.

¹⁷ Siehe dazu F. Verdenhalven, *Alte Maße, Münzen und Gewichte aus dem deutschen Sprachgebiet*, Neustadt a. d. Aisch 1968, S. 22.

¹⁸ StAL, *Rechnung Der Kirchen zu St: Thomæ in Leipzig Von Licht-Meße Anno 1725. bis Licht-Meße Anno 1726*, S. 40.

Den 24. May wurden in der Niclas-Kirchen auffm Schüler-Chor die erhöheten Pulte und erhabenen Tritte vor die Stadt-Pfeiffer und Kunst-Geiger auffgesetzt.¹⁹

Die Stadtpfeifer und Kunstgeiger standen auf Podesten – mithin in ebenfalls erhöhter Position auf der Chorempore.

In der Thomaskirche kam es im Frühsommer 1739 zu einer baulichen Erweiterung der 1632 errichteten Emporen für die Stadtpfeifer und Kunstgeiger. Näheres darüber berichtet der Kustos der Thomaskirche Johann Christoph Rost in seinen 1716 begonnenen Aufzeichnungen:

Anno 1739. Mens. May. ließ der *Vice Cantzler H. D. Jacob Born*, mit genehmhaltung des H. Kirchen Vorstehers seine auf dem Schüler Chor neben einander gehabten Stühle *No. 5 et 6.* zusammen ziehen und eine Capelle daraus machen. Er ließ auch auf seine Kosten die beyden Stadt Pfeiffer Pohr Kirchen, erweitern, iedoch unter dem Chor nichts zu schmälern, sondern die Weite des Chores unten blieb wie es sonsten gewesen sey.

1739. Mens. Julio. ließ d. H. Vorsteher, auf dem Schüler Chor, die Stadt Pfeifer Pohr-kirchen, erweitern, u. neüe Treppen daran bauen.

1739. Mens. Julio. hat Mst. Hülle d. Tischer auf dem Schüler Chor, die Pulte auf der Stadtpfeifer Pohr-Kirchen, und neüe Pulte, und *Stellage* zum *Spind* gemacht.

1739 Mens. Julio. hat Meistr. Gottfried Goldmann, d. Schloßer, die Arbeit an beyden Thor Wegen, it. auf dem Schüler Chor die Stängelgen, unter die Pulte, und Schloßer an die Stadt Pfeifer Phorkirchen, gemacht. it: an die Köthen auffm Schüler Chor, da der auszug vor solche Arbeit war 48. rl. 16. gr. – [ſ.]²⁰

In den Rechnungen der Thomaskirche sind die von Rost genannten Umbauten auf der Westempore wie folgt dokumentiert:

Dem Zimmer-Meister

83 [rl.] 22 [gr.] – [ſ] statt 83 rl. 22 gr. 6 ſ. Christoph Döringen vor Spinte Breter, Küferne Pfosten, Eichen- und Kiefern Holz, eiserne Nagel, Leim, Fuhrlohn und Zimmer Gesellen Arbeits Lohn | So bey der Neuen Stuhl Reihe und dem Tritt worauf die Schüler ufn Chor stehen nebst anderer *reparatur* arbeit erfordert worden lzl *sub No:* 38.

Dem Orgelmacher

6 [lr.] – Zacharias Hildebrandten vor das *Clavi-Cymbel* 1. Jahr zustimmen, von *Michael* 1738. bis 1739. lt 2. Zl. *sub No:* 39 & 40.

12 [rl.] 16 [gr.] – Johann Scheiben vor das Neue *Pedal-Clavier* an 24. *Clavibus* zu machen und die Orgel an denen Hohen Festen zustimmen und nach zuhelffen lt. 4. Zl. *sub No:* 41. 42. 43 & 44.

¹⁹ Wie Fußnote 2, S. 736 f.

²⁰ Archiv der Thomaskirche zu Leipzig (ohne Signatur), *Nachricht deßen. Was in und bey der Thomas Kirchen, von Anno 1716. an alß ich Küster worden, vorgegangen, gebauet, und verändert worden, auffgezeichnet von Johann Christops Rosten Custode bey der Kirchen zu St: Thomas. alhier*, fol. 19r+v.

Dem Tischler

10. [rl.] – statt 10 rl. 13 gr – Mstr Martin Simon Hillen vor ein Neu Gestelle unter das *Clav-Cymbel*, 1. Banck dazu, 4. Anhänge Bäncke, Pulpete zum Noten, neue Thüre zu ändern, derer Herren *Præceptorum* Stühle zu ändern, 1. Neue Thüre dazu zu machen, 1. Neue Banck und Bret uf die Steinerne Brust-Lehne nebst noch 4. Pulten, alles ufn Schüler-*Chor* zu machen, lzl. *Sub No*: 48.²¹

Die Erweiterung der Emporen für die Stadtpfeifer und Kunstgeiger hatte zur Folge, daß fortan mehr als 20 Stellplätze für Musiker verfügbar waren. Allerdings fehlen genauere Angaben, da die zugehörigen Rechnungsbelege kassiert worden sind. Mit dem Umbau der Emporen waren die Voraussetzungen geschaffen, daß Johann Sebastian Bach von nun an mit größeren Besetzungen musizieren konnte, beziehungsweise der bisherige Mangel an Stellplätzen für die Musiker behoben war.

Daß die Aufstellung seiner Musiker tatsächlich ein Problem war, belegt Bachs Einwand gegen die Aufführung der Johannes-Passion in der Nikolaikirche am Karfreitag 1724. Bach suchte seine eigenmächtige Verlegung nach St. Thomas mit dem Argument zu rechtfertigen, in der Nikolaikirche sei „kein Raum allda verhanden“, außerdem müßte „der *Clav-Cymbel* etwas *repariret* werden, [...]“.²² Die beengten Platzverhältnisse auf der Chorempore in der Nikolaikirche waren wohl ausschlaggebend, weshalb Bach die doppelchörige Matthäus-Passion – soweit wir wissen – dort nicht zur Aufführung brachte.

In diesem Zusammenhang stellt sich freilich die Frage, ob die letzte Darbietung der Johannes-Passion tatsächlich am Karfreitag (4. April) 1749 unter den beengten Platzverhältnissen in der Nikolaikirche hätte stattfinden können, oder ob Bach der vergrößerten Instrumentalbesetzung wegen der Thomaskirche den Vorzug gab und das Werk dort schon im Vorjahr (am 12. April 1748) zur Aufführung brachte. Da Johann Nathanael Bammler, der an der Herstellung und Einrichtung des Stimmenmaterials maßgeblich beteiligte Kopist, zu Ostern 1748 das Thomasalumnat verließ und ein Studium an der Leipziger Universität aufnahm, ist eine Aufführung der Passion eher vor Ostern 1748 als im Jahr danach anzusetzen. Freilich bedarf eine solche Neudatierung noch der näheren Untersuchung. Für die (nachweislich) letzte Aufführung der Johannes-Passion lagen immerhin folgende Instrumentalstimmen vor: Flauto traverso I, Flauto traverso II, Oboe I (auch Oboe d’amore und Oboe da caccia), Oboe II (auch Oboe d’amore), Violino I (3 Exemplare), Violino II (2 Exemplare), Viola (2 Exemplare), Continuo „pro Bassono grobo“, Continuo (unbeziffert), Cembalo (unbeziffert), Cembalo (beziffert), Organo (be-

²¹ StAL, *Rechnung der Kirchen zu St Thomæ in Leipzig Von Lichtmeße Anno 1739. bis Lichtmeße Anno 1740*, S. 49–151.

²² Dok II, Nr. 179.

ziffert).²³ Es ist daher fraglich, ob für die vergrößerte Streicherbesetzung in der Nikolaikirche hinreichend Platz vorhanden war.

Spätestens vom Frühjahr 1739 an existierten auf der Westempore der Thomaskirche vier Pulte für die Choristen. Diese sind eingezeichnet auch in einem Kirchenstuhlplan aus der Zeit um 1780.²⁴ Bei näherem Hinsehen lassen sich sogar die auf den Pulten liegenden Notenblätter erkennen (siehe Abbildung 1). Bei seinen Kirchenmusiken war die Mitwirkung des Cembalos für Bach anscheinend von viel größerer Bedeutung,²⁵ als von der älteren Bach-Forschung angenommen wurde. Wohl nur aus diesem Grund erklären sich die regelmäßigen Rechnungseinträge wegen der Stimmung und Reparatur des Cembalos im Laufe seiner Amtszeit. 1756 war das Instrument in der Thomaskirche vom häufigen Gebrauch so schadhaft geworden, daß der Thomaskantor Johann Friedrich Doles am 17. August 1756 einen Neukauf beantragte und diesen folgendermaßen begründete:

P[pro]. M[memoria].

Nach dem das *Clavecin* in der *St. Thomas Kirche* allhier in einen so schlechten Zustand gerathen, daß nicht nur der *Resonansboden* deßelben durch allerhand Zufälle verderbet, und seines Klanges beraubet, sondern auch das Gehäuse von dem Wurm angefreßen, die *Tangenten* durch die Länge der Zeit abgenutzt, und dergestalt unbrauchbar geworden, daß auch eine anzuwendende *Reparatur* bey nahe so hoch als ein neues selbst zu stehen kommen, und dennoch nicht den gewünschten *Effect* haben, vielweniger von langer Dauer seyn dürfte; Als habe ich mich erkühen wollen, davon gehörige Eröffnung zuthun, und gehorsamst zu melden, daß weil ein gutes *Clavecin* zur Unterstützung der Sängler sowohl als der übrigen *Instrumente* in der Kirche höchst nöthig ist, der hiesige *Instrumentmacher* H. Hildebrand ein neues *parat* stehen hat, welches die gehörigen *Qualitäten* eines guten *Clavecins* besitzt, und am Werthe aufs genaueste 70. Thlr. – gehalten wird. Leipzig, d. 17. Aug. 1756.

Johann Friedrich Doles
Cantor²⁶

²³ Siehe dazu das Vorwort von Peter Wollnys Neuausgabe der Johannes-Passion (Fassung IV), Stuttgart 2001, S. VII f.

²⁴ Erstmals wiedergegeben bei Stiehl (siehe Fußnote 14), S. 57. Der Grundriß befindet sich im Archiv der Thomaskirche.

²⁵ Siehe dazu das Plädoyer von L. Dreyfus, *Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs*, in: Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, hrsg. von R. Brinkmann, Kassel 1981, S. 178–184.

²⁶ StAL, *Stift IX. A. 2 (Die Kirche zu S^t Thomæ betr. Vol. I)*, fol. 100 r. Siehe auch H. Banning, *Johann Friedrich Doles. Leben und Werke*, Borna 1939, S. 56 (Fußnote 208) sowie die dort angegebenen Literaturhinweise.

Drei Tage später wurde das neue Cembalo auf Beschluß des Leipziger Rates angeschafft:

70 [Thlr.] – – Vermöge E. E. Hochw: Rath's Verordnung *d. d. 20. Aug. 1756 Sub No: 81.* Carl Daniel Hildebrandten vor ein Neues *Clavecin* nachdem das alte so unbrauchbar worden daß es nicht *repariret* werden können laut deßen Qvittung.²⁷

1769 mußte auch das Cembalo der Nikolaikirche durch ein neues Instrument ersetzt werden, weil das bisherige unbrauchbar geworden war:

Berichteten *S. Magnifc.* der Herr Vorsteher an der Kirche zu *S^t Nicolai*, daß der zur Kirchen-*Music* nöthige Flügel von denen Würmern zerfressen und gar nicht mehr brauchbar. Zu Freyberg sey ein Hildebrandischer vor 100 Thlr. zu haben, und der *Cantor*, *H. Doles*, wolle den, welchen er bereits hergeliehen, vor 80 Thlr. laßen. | Herrn Stifts-Canzler Borns *Magnifz.* dencken Hr *Cantori* 50 Thlr. zu biethen. *Re.* So gut, als möglich zu handeln.²⁸

Das Cembalo blieb demnach ein unverzichtbares Instrument für die Kirchenmusik.

Im gleichen Jahr (1769) wurde auf Betreiben des neu im Amt befindlichen Superintendenten Johann Christian Stemler eine Neuregelung für die Kirchenmusik durchgesetzt. Fortan erklang an hohen Feiertagen (zu Weihnachten, Ostern und Pfingsten) die erste Hauptmusik nicht mehr in der Nikolaikirche, sondern in der Thomaskirche, wie aus Stemlers eigener Darlegung hervorgeht:

Die Kirche [St. Nicolai], an welcher der *Superintendens* allhier das Pastorat verwaltet, hat den kleinen Vorzug vor der andern Haupt Kirchen zeithero gehabt, daß jedes mal die *Musik* in derselben am *ersten Feyertage* jedes hohen Festes beym vormittäglichen Gottesdienste gewesen; [...]

Da sich nun, unter Göttlicher Fügung, die Sache nach dem seligen Tode des Herrn *Superintendenten D. Deyling* itzo geändert, und die *Superintendur* mit dem *Pastorale* zu *S. Thomas coniungiret* worden ist: | als habe ich vom hochlöbl. *Consistorio* allhier Auftrag bekommen mit E Hochedl. und Hochweis. Rathe als *Patrono* der Kirchen zu *communiciren*, und anzufragen, daß die vorige Einrichtung des öffentl. Gottesdienstes bey hohen Festen, so viel die Haupt *Musik* und die damit verbundene Mittagspredigt betrifft, nach den geänderten Umständen, so lange es dem Herrn gefallen wird, es dabey zu lassen, auf diese Art geändert werde, daß

- 1) die besagte *Musik* den 1. Feyertag früh in der *Thomas-* und Nachmittag in der *Nicolai* Kirchen gehalten werde
- 2) die Mittags predigt den andern Feyertag in die *Nicolai* Kirche zugleich mit der *Musik transferiret*, und

²⁷ StAL, *Rechnung der Kirchen zu S^t Thomæ Vom 1. Januarij bis 31. December Anno 1756.*, S. 49.

²⁸ StAL, *Tit. VIII. 69 (Protocoll in die Enge vom 22 Jun. 1767. bis 20. Mart. 1775)*, fol. 81v–182r.

3) den dritten Feyertag *Music* und Mittagspredigt wieder in der *Thomas* Kirche angestellt werde.²⁹

Damit war das fast einhundert Jahre lang währende Privileg der ersten Aufführung einer Figuralmusik an hohen Festtagen in der Nikolaikirche beendet.

III. Versuche einer Neuordnung der städtischen Musikpflege

Bachs Versuch, nach sieben Amtsjahren die städtische Musikpflege neu zu organisieren, blieb offenbar (zunächst) erfolglos. Eine offizielle Reaktion auf sein Gesuch vom 23. August 1730³⁰ ist den überlieferten Akten nicht zu entnehmen. Unter den städtischen Musikern kam es zehn Jahre später hinsichtlich der unterschiedlichen Besoldung zu Differenzen. Am 30. September 1740 wurde im Engen Rat über ein Gesuch der Kunstgeiger verhandelt, ihre Besoldung jener der Stadtpfeifer anzugleichen:

Die Kunstgeiger bitten ihren *ratione Salarii* denen Stadt Pfeifern gleich zu setzen.
Concl. Abgeschlagen.³¹

Der Rat wollte sich auf eine finanzielle Gleichbehandlung der Musiker nicht einlassen. Ein Versuch der Stadtväter, die Stellen für die Stadtpfeifer und Kunstgeiger zu reduzieren, blieb andererseits ebenfalls erfolglos. Verhandelt wurde darüber im Engen Rat am 22. November 1748:

*Magnificis Dn: Cons: Reg: Tit. Herr Vice-Cantzler, D. Jac: Born
agit gratias p. Conv. et Proponit:
I.*

Es sey jüngsthin einer derer so genannten Kunstgeiger, Johann Christian Beyer, verstorben, deßen Stelle bey dem | Sitzenden Rathe zu ersetzen wäre, wann nicht zuförderst die Nothdurfft erforderte, darüber eine *Resolution* einzuholen, ob es nicht bey gegenwärtigen Umständen, da die großen Hochzeiten sehr rar sind, beßer gethan sey, die Kunstgeiger, welche ohnedem vor einem *Secolo* angenommen worden, nach und nach absterben zu laßen, die Anzahl derer Stadtpfeiffer zu vermindern, hingegen deßen zu gestatten, gewisse gesellen zu halten; Wenn denen noch lebenden dasjenige, was sie aus denen Kirchen bekommen, überlaßen würde, könnte des verstorbenen Gehalts aus der Einnahme Stube wegfallen;

H. Geh. Kriegs Rath u. BurgerMeister D. Stieglitz

Er laße sich gefallen, daß die *vacante* Stelle unersetzet bliebe, u. die Stadtpfeiffer und Kunstgeiger zusammen gezogen würden, jedoch müste die Sache vorherho eingerichtet,

²⁹ StAL, *Stift IX. A. 2 (Die Kirche zu S' Thomæ betr. Vol. I)*, fol. 89r+v.

³⁰ „Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“, Dok I, Nr. 22.

³¹ StAL, *Tit. VIII. 63 (PROTOCOLL in die Enge. von 8. Januar: 1735. bis den 19. April: 1741)*, fol. 381v.

und daß nicht nur die Kirchen besorget, sondern auch von ihnen tüchtige Gesellen, welche jedesmahl vorher dem Rathe vorzustellen, angenommen würden, veranstaltet werden.

H. HoffRath u. *Pro-Consul*,

D. Küstner,

Daß aus beyden ein *Corus* gemachet werde, mithin die gegenwärtige Stelle unersetzet bliebe, habe Er kein Bedencken, jedoch müsten sie sich mit tüchtigen Gesellen versehen, ihnen auch eine gewisse ordnung, besonders was die gebühren betrifft, vorgeschrieben werden, da sie denn auch so denn zu schützen, daß in *Raths-Jurisdiction*, keine andere *Musici* aufwarten dürfften;

H. HoffRath u. *Pro-Consul*, *D. Mascau*

Es wäre gut auf Erhaltung und Ver- | beßerung der *Music* bedacht zu seyn, Es möchte also nichts entzogen werden, was darzu gewiedmet, sondern nur beßer eingerichtet, da dann beyde *Banden* zusammen zu ziehen, doch müsten sie gute gesellen halten, sich eines guten bezeigens befleißigen, da denn auch der Rath sie zu schützen wißen würde;

H. HoffRath *D. Trier*,

Etiam, jedoch sey sich zuförderst deßfalß mit denen StadtPfeiffern zu vernehmen;

H. BauMstr. *D. Winckler*, *Etiam*.

H BauMstr. Hartmann Winckler, *Etiam*.

H. Cammer Rath Richter, *Etiam*.

H BauMstr. Küstner, *Etiam*.

H BauMstr. *Thomæ*, *Etiam*.

*Ego. Etiam.*³²

Die anberaumten Verhandlungen mit den Stadtpfeifern blieben offenbar ergebnislos. Erste Bestrebungen, die Stellen festbesoldeter Ratsmusiker zu reduzieren, gab es aber schon Jahre zuvor: Als die Stadtväter am 18. September 1730 über die Neubesetzung einer Kunstgeigerstelle im Sitzenden Rat debattierten, gab der Regierende Bürgermeister Adrian Steger zu Protokoll,

[...] die sämtlichen Stadt-Pfeiffer und Kunstgeiger wären eingekommen, daß man diese *vacante* Kunst-Geiger-Stelle eingehen laßen möchte, es seye ihnen aber zugeleget worden, *Caroli* wäre ein feiner Mensch.³³

Die Stadtväter votierten einstimmig auf *Caroli*; die Stelle wurde also wiederbesetzt.

³² StAL, *Tit. VIII. 65 (PROTOCOLL in die Enge. von 19. Maÿ 1747. bis mit dem 28.^{ten} Decbr. 1753)*, fol. 107 v–1108 v.

³³ StAL, *Tit. VIII. 266 (PROTOCOLLUM von Bartholomæi 1729. bis 11. Junii 1733)*, fol. 110 v. Siehe dazu auch H.-J. Schulze, *Besitzstand und Vermögensverhältnisse von Leipziger Ratsmusikern zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: BzBF 4, Leipzig 1985, S. 34f.

Das Mitwirken von Gesellen der Stadtpfeifer und Kunstgeiger war im übrigen eine gängige Praxis: Eher zufällig erfahren wir aus einem Ratsprotokoll vom 19. Oktober 1734 über den Musiker Johann Ferdinand Bamberg, er habe dem gerade erst verstorbenen Trompeter Gottfried Reiche „bey seinem Leben *assistiret*“. Bamberg hatte sich nach dem Tod von Reiche erfolglos um eine feste Anstellung als Stadtpfeifer beworben.³⁴ Er gehörte mithin zu jenen Instrumentalisten, die in Bachs Aufführungen mitgewirkt haben, ohne eine feste Besoldung dafür in Anspruch nehmen zu dürfen und deswegen in den Rechnungsbüchern des Rates nicht erscheinen. Die sicherlich von Bamberg gespielte 3. Trompete wird in Bachs Memorial³⁵ kurzerhand als „vacat“ geführt, wiewohl dem Verfasser bewußt war, daß dieser Part von einem Stadtpfeifergesellen und nicht etwa von einem Thomasalumni gespielt wurde. Über Carl Friedrich Pfaffe, dem Bach am 24. Juli 1745 ein wohlgeonnenes Zeugnis ausstellte,³⁶ erfahren wir, daß er seit drei Jahren als Geselle des Stadtpfeifers Johann Cornelius Gentzmer tätig war und dafür lediglich ein Viertel der üblichen Besoldung erhalten hatte.³⁷

Wie die weitere Entwicklung zeigt, blieb alles beim Alten und der 1748 erfolgte Versuch einer Neuordnung der Stadtmusiker oder einer Reduzierung ihrer Stellen offenbar ohne Folgen. Als Johann Adam Hiller unmittelbar nach seinem Amtsantritt sieben neue Musiker für die Kirchenmusik engagieren konnte, war die Anzahl der Stadtpfeifer und Kunstgeiger noch immer dieselbe wie zu Bachs Amtszeit. Ein Ratsbeschluß zur Neuanstellung jener sieben Musiker erfolgte am 25. Juni 1789:

E. E. Hochw. Rath alhier verordnet hiermit, es wollen Ihre Magnificenz, der Herr Vorsteher der Thomaskirche, zu Besoldung der zur bessern Besetzung der Musik an den beyden Hauptkirchen zu *St. Thomä* und *Nicolai* anzustellende sieben Musiker, alljährlich die Hälfte, an Funfzig Thalern, dergestalt, daß davon

1. *primo Violino*, dermaln H. Ruhe,
jährlich 20. Thlr. – , vierteljährig 5. Thaler,
1. *secondo Violino*, dermaln H. Kühn,
jährlich 16. Thlr. – , vierteljährig 4. Thaler
1. *Violoncello*, dermaln H. Müller,
jährlich 14. Thlr. – , vierteljährig 3. Thlr 12 gr. – ,

gegen eines jeden eigenhändige Qvittung erhalte, und damit Michaelis 1789. der Anfang gemacht werde, aus dem Vermögen der Thomaskirche auszahlen lassen, auch in Rechnung passirlich verschrieben. Leipzig, den 25. Junii 1789.

³⁴ StAL, Tit. VIII. 267b (*PROTOCOLLUM Vom 12. Junii 1733 biß 2. Augusti 1735*), fol. 168 r; vgl. auch Dok II, Nr. 405 a (Kommentar).

³⁵ Siehe Fußnote 30.

³⁶ Dok I, Nr. 80.

³⁷ Schulze (wie Fußnote 33), S. 37.

In simile

an Ihro Magnificenz den Herrn Vorsteher der Nicolaikirche,
jedoch mit der Abänderung, daß von 50 Fln.

1. *Controbasso*, dermaln H. Wach jährl. 14 Fl., vierteljährig 3 Fl. 12 gr –
2. *Second' Oboe*, dermaln H. Vogt jährl. 12 Fl., vierteljährig 3 Fl. – –
1. *Secondo Fagotto*, dermaln H. Rischel jährl. 12 Fl., vierteljährig 3 Fl. – –
1. *primo Corno*, dermaln H. Leibnitz jährl. 12 Fl. vierteljährig 3 Fl. – –
erhalte.³⁸

Mit Ausnahme des Fagottisten zierten die ersten Pulte in Hillers Kirchenorchester von nun an Mitglieder des Leipziger Gewandhauses – ob es den acht Ratsmusikern gefiel oder nicht; schließlich waren sie (mehr oder weniger) unfreiwillig in die „zweite Reihe“ versetzt worden. Für die neu entstandenen Kosten mußten allerdings die Kirchen St. Thomas und St. Nikolai aufkommen; die Stadtkasse blieb davon verschont. Im Dezember 1795 kam noch der Konzertmeister Johann Ernst Villaret als professioneller Violinist hinzu.³⁹ Mit taktischem Geschick⁴⁰ hatte es Hiller in kurzer Zeit geschafft, dem andauernden Provisorium bei der Besetzung der Kirchenmusiken ein Ende zu setzen und somit das erreicht, was Bach bereits 1730 vorgeschwebt hatte.

Andreas Glöckner (Leipzig)

³⁸ StAL, *Stift VIII. B. 12* (*Acta Herrn Johann Adam Hiller, Cantor bey der Thomasschule alhier, betr. 1789*), fol. 6r. Die Verpflichtung jener sieben Musiker wird erstmalig erwähnt bei K. Peiser, *Johann Adam Hiller. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1894, S. 81–183. Sechs Musiker waren Mitglieder des Gewandhausorchesters: der Mitbegründer der Gewandhauskonzerte Johann Wilhelm Ruhe; des weiteren Johann Friedrich Christian Kühn (1756–1832), Carl Wilhelm Möller (um 1741–1819), Carl Gottfried Wilhelm Wach (1755–1833), der in den Bachiana zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch als Kopist für August Eberhard Müller nachweisbar ist, Johann Georg Hermann Voigt (um 1769–1811) – er war seit 1802 Organist an der Thomaskirche – und Johann Christian Leipnitz (um 1759–1811). Aus seiner Zeit als Leiter der Gewandhauskonzerte (1781–1785) kannte Hiller bereits die Musiker Wach und Ruhe. Die übrigen Gewandhausmusiker sind erst später Mitglieder des Orchesters geworden. Siehe dazu auch A. Dörfel, *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig, vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, S. 236f., sowie H.-J. Nösselt, *Das Gewandhausorchester. Entstehung und Entwicklung eines Orchesters*, Leipzig 1943, S. 75f., und M. Maul, „*Dero berühmter Chor*“. *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212–1804)*, Leipzig 2012, S. 291–293.

³⁹ StAL, *Stift IX. A. 4* (*Fascikel verschiedener die Thomas-Kirche betreffende Schriften*), fol. 38v. Villaret wurde 1771 in Magdeburg geboren; seine Spur verliert sich 1807 in Smolensk.

⁴⁰ Nachhaltig unterstützt wurde er von dem befreundeten und musikbessenen Bürgermeister Carl Wilhelm Müller.

Chor-Notenpulte auf der Westempore

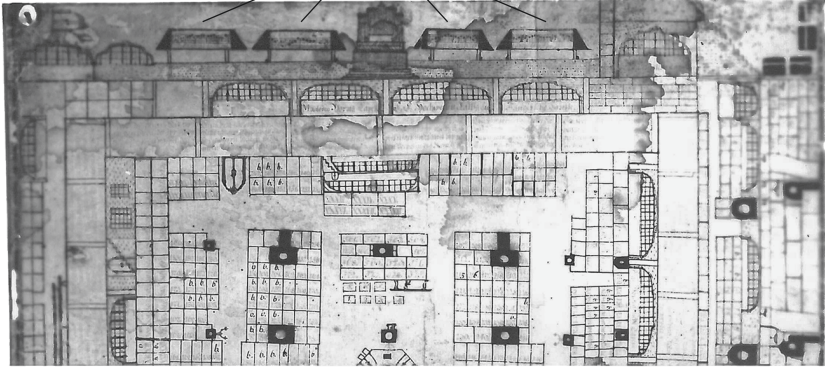


Abbildung 1: Kirchenstuhlplan der Thomaskirche, um 1780.
Archiv der Thomaskirche, ohne Signatur.

Johann Scheibe und die Orgel in der Kirche des Leipziger Georgenhauses

Das Leipziger Zucht- und Waisenhaus – auch Georgenhaus oder Hospital genannt – befand sich seit 1701 in einem großen, neu erbauten Gebäudekomplex am Brühl im Nordosten der Stadt und lag nach fast 500 Jahren seines Bestehens nun erstmals innerhalb der Stadtmauer.¹ Die größte Gruppe der im Georgenhaus untergebrachten Personen waren die Waisenkinder,² daneben auch arme, alte sowie psychisch kranke Menschen und sogenannte „Züchtlinge“. Die in ihrer Form nahezu quadratische Kirche lag im Hauptgebäude des Georgenhauses und erstreckte sich vom ersten Obergeschoß über drei Etagen.³ Anfangs waren die Gottesdienste nur für die Insassen und Angestellten vorgesehen,⁴ doch bald wurden sie zudem von Leipziger Bürgern besucht, wovon zahlreiche Kirchenstuhlvermietungen zeugen.⁵ Zur Finanzierung des Georgenhauses trugen Stiftungen und Spenden Leipziger Bürger bei.⁶ Auch die Kirche profitierte davon, denn deren Ausstattung war keineswegs karg:

¹ Stadtarchiv Leipzig (im folgenden StAL), *Grundrisse RRA (F) 427–429* (um 1750), *RRA (F) 1097* (o. J.). Das danebenliegende, von 1693 bis 1720 bespielte Opernhaus (StAL, *Tit. XXIV C zu Nr. 1a, Taxationsprotokolle*, Bl. 137v–139v: Beschreibung vom 29. Dezember 1727) kam später zum Georgenhaus hinzu. Aus den Grundrissen geht hervor, daß das Areal des Opernhauses spätestens um 1750 neu bebaut worden war.

² 1727 lebten hier 49 Jungen und 40 Mädchen, StAL, *Georgenhaus Nr. 629, Inventarium* (1727), Bl. 21r–26r.

³ Die einzige bekannte Darstellung der Kirche im Georgenhaus ist als Fotografie (1865) einer Zeichnung (Verbleib unbekannt) überliefert, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, *Inv.-Nr. Mü. III/48*; siehe auch *800 Jahre St. Georg in Leipzig*, hrsg. von R. Haupt u. a., Leipzig 2011, S. 35. Eine Außenansicht des Haupt- oder Kirchgebäudes findet sich unter anderem in StAL, *RRA (F) 434* (18. Jahrhundert).

⁴ Kurfürst Friedrich August I. erteilte 1704 den Befehl, daß der „Gottesdienst auf keine andere Leute, denn die im Waisenhause befindliche [...] sich extendire“; StAL, *Georgenhaus Nr. 641, Kirchen- und Schul-Sachen beyrn Zucht- und Waisen Hause zu Leipzig Betrff: De Anno 1703*, Bl. 31r.

⁵ *Georgenhaus Nr. 641* (wie Fußnote 4), Bl. 52r–58r (betr. 1708–1712). Siehe auch Haupt (wie Fußnote 3), S. 36.

⁶ Zu einigen der Stiftungen siehe StAL, *Georgenhaus Nr. 568, Rechnungsbuch*. Neben Stiftungen und Vermächtnissen Leipziger Bürgerinnen und Bürger ist auch „Unser Allergnädigste Königin“ vertreten mit jährlich 25 Talern (1717–1725), Bl. 7r; StAL, *Georgenhaus Nr. 600, Copialbuch*, S. 335–345 (1733 und Folgejahre).

Zum Inventar gehörten Altarbild und Deckengemälde, zwei Emporen, Stuckarbeiten, Schnitzereien, ein „Massiv silbern Crucifix“, zahlreiche rote und grüne Samtvorhänge sowie Tücher zur Gestaltung des Altars, der Kanzel, der Pulte, des Beichtstuhls in der Sakristei und – wie auch in anderen Leipziger Kirchen üblich – prächtige farbige Meßgewänder.⁷ Die Musik spielte im Alltag der Waisenkinder eine eher untergeordnete Rolle, dennoch sollte ein im Waisenhaus tätiger Lehrer „alle Teutsche Lieder bey öffentl. Gottesdienst anfangen“ und „verstehet er gar die Music, ists desto beßer“.⁸ Gesungen wurde jeden Morgen und Abend vor und nach dem Gebet, zudem zweimal wöchentlich bei den öffentlichen Betstunden.⁹ Außerdem erhielten die Knaben am Mittwoch und Sonnabend nachmittags je eine Singestunde, in der der dritte „Praeceptor“ (ein unterer Lehrer) „ihnen die Noten und teutsche Lieder“ beizubringen hatte.¹⁰ Sonnabends wurde „derjenige Gesang welcher auff folgenden Sonntag in der Kirche pfeget gesungen zu werden“ eingeübt.¹¹ Für den Singedienst bekleideten sich die Knaben mit „Chor-Hembden“, wovon 1727 drei, 1745 vier zur Verfügung standen.¹² Vielleicht sangen hier gelegentlich auch einige Thomaner?¹³ Die Bedeutung der Musik im Georgenhaus nahm im Laufe der Jahre offenbar zu, vielleicht trug dazu auch der in dem Gebäude niedergelassene Leipziger Gesangbuchverlag bei.¹⁴ Doch erst 1742 kamen aufgrund einer zweckbestimmten Spende die Bemühungen um eine Orgel für die Kirche in Gang. So informierte der Vorsteher des Georgenhauses Johann

⁷ *Georgenhaus Nr. 629* (wie Fußnote 2), Bl. 42r–47r („Kirch Inventarium“); StAL, *Georgenhaus Nr. 630, Inventarium [...] Anno 1745*, S. 87–99 („des Hauß Küsters Kirchen-Inventarium“); *RRA (F) 462, 463* (Entwürfe für Schnitzereien). Erst im Protokoll der Stadtratssitzung vom 23. 12. 1794 heißt es: „Sey zu erwähen, daß mit dem Eintritt des 1795. sten Jahres die Meßgewande in allen hiesigen Kirchen gänzlich abgeschafft werden sollen. erhält allgemeinen Beyfall.“ (StAL, *Tit. VIII. 71, Protocol in die Enge*, Bl. 278r).

⁸ *Georgenhaus Nr. 641* (wie Fußnote 4.), Bl. 1r (undatiert).

⁹ Ebenda, Bl. 19r–20v, 23r–24r (undatiert).

¹⁰ Ebenda, Bl. 42r (1712/17).

¹¹ Ebenda, Bl. 20v (undatiert).

¹² *Georgenhaus Nr. 629* (wie Fußnote 2), Bl. 43v., *Georgenhaus Nr. 630* (wie Fußnote 7), S. 92.

¹³ Schließlich sangen sie an hohen Festtagen auch in der Johanniskirche, siehe A. Glöckner, *Figuralaufführungen in der Leipziger Johanniskirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, BJ 2012, S.163–177.

¹⁴ Die Ausgabe *Neu eingerichtetes Geistreiches Gesang-Buch, Leipzig, In Verlegung des Hospitals zu St. Georgen und diesem incorporirten Zucht- und Wäysenhausbes, 1730* enthält einen Kupferstich mit der Darstellung des Haupteingangs zum Georgenhaus (vom Brühl her). Im Hintergrund ist das Kirchgebäude mit Turm zu sehen.

Andreas Thome den Stadtrat über folgende Mitteilung des Hausvaters¹⁵ Johann Nautze:

Dato am 14 May 1742 Meldet der Haußvater in S. Georgen auch Zucht u. Wayßen Hauße Johann Nautze, wie daß nur vor wenig tagen, von einem Wohlthäter, deßen Nahmen er verschweigen solte, Ihme 100 thl. [...] weren zu gestellet worden [...] darmit zum Nutz u. Zierde dieser Kirche, ein klein Positivgen angeschaffet werden möchte.¹⁶

Der Entwurf eines Positivs von Johann Scheibe

Als Johann Andreas Thome dem Stadtrat das Vorhaben am 28. Mai 1742 vorstellte,¹⁷ konnte er bereits eine Disposition mit Kostenvoranschlag samt zugehöriger Zeichnung (siehe Abbildung) des Universitäts-Orgelmachers Johann Scheibe (1680 bis 1748)¹⁸ vorlegen:

Disposition zu dieser Zeichnung.

1.) Grobgedackt von Holtz weiter Mensur	8. Fuß
2) Gedackt Flöte von Holtz, oben von Buxbaum	4. Fuß
3) Hohl Quinta von Metall	3. Fuß
4) Octav von Metall	2. Fuß
5) Superoctav von Metall	1. Fuß
6) Mixtur 3fach	1. Fuß
7) Principal fein Zinn im Gesichte	4. Fuß

Darzu komt

- 1) ein DoppelBalg mit seinen Zugehörungen
- 2) eine Manual-Windlade auf 7. Register von guten ausgesotteten Bottich-Tauben.¹⁹
- 3) ein Clavier von Buxbaum, und die Semitonia von Ebenholtz.

¹⁵ Der sogenannte „Hausvater“ und seine Ehefrau, die „Hausmutter“, leiteten das Georgenhaus. Der „Vorsteher“ war übergeordnet und stellte die Verbindung zum Stadtrat dar, siehe Haupt (wie Fußnote 3), S. 38.

¹⁶ StAL, *Georgenhaus Nr. 642, Nachricht von der kleinen Orgel in der St. Georgen auch Zucht und WayßenHauß Kirche ao. 1742*, Bl. 1r (Niederschrift vom 30. Dezember 1747).

¹⁷ Ebenda, Bl. 3r+v.

¹⁸ Zu den Orgelbauten Scheibes gehören bekanntermaßen die Instrumente in der Pauliner- oder Universitätskirche Leipzig (1711–1716), in der Leipziger Johannis-kirche (1742–1743) und in der Kirche von Zschortau bei Delitzsch (1745–46); siehe unter anderem U. Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen*, Frankfurt a.M. 1980, S. 177, 183 f., 285 f., 308; sowie Dok V, S. 431 (Register).

¹⁹ Richtig: Bottich-Dauben, womit gut abgelagertes Eichenholz gemeint ist. Für diesen Hinweis und weitere sachkundige Beratung danke ich Veit Heller, Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig.

- 4) ein Wellen Bret von Meßing und Eisen.
 5) alle Eingebäude, theils von eichenen, theils von fichtenen guten Holtze.

Soll ich nun das Gehäube, Bildhauer- und Schloßer-Arbeit und alles übernehmen, so verlange ich vor dieses alles 250. Rthlr. Wird mir aber das Gehäube, Bildhauer- und Schloßer-Arbeit abgenommen, und a part verdungen an einen Tischler oder Zimmermann, so verlange ich vor meine Orgelarbeit, wie die Disposition besaget 210. Rthlr.

Leipzig, den 22. Maj. 1742.

Johann Scheibe

Orgel Macher²⁰

Nach den Maßstabsangaben auf der Zeichnung war das gewölbte Brüstungspositiv etwa $2\frac{2}{3}$ Ellen (entspricht etwa 1,50 m) breit, in der Höhe etwa gleich und 1 Elle (etwa 0,57 m) tief. Mit seinen sieben Registern sollte es vom Klangvolumen her eher einer pedallosen Orgel als einem kleinen Positiv entsprechen.

Die Initiative für die Anschaffung des Instruments stieß beim Stadtrat jedoch auf Skepsis. Der Vorsteher des Georgenhauses Thome vermerkte über diesen Vorgang später:

Nachdem ich nun bey E. E. Hochw. Rath bereits vorhero am 28 May 1742 umb güttige Erlaubnis ein solches Positiv in der St. Georgen HaußKirche aufzusetzen angesuchet, so ward dieses mein Bitten damals laut beygelegtes Schreiben zwar nicht gantz abgeschlagen, sondern noch differiret [...]²¹

Denn in der Ratssitzung am 10. August 1742 hatte der Bürgermeister Gottfried Lange daran erinnert, „daß so denn auch ein Organist und Calcant unterhalten werden müste“, andere Ratsherren hielten das Vorhaben „für bedenklich“ oder „differatur“.²² Die Befürchtungen zusätzlicher, auch laufender Kosten für eine Kirche, die hauptsächlich für Waisenkinder, Sträflinge und andere Menschen am Rande der Gesellschaft zuständig war, ließen die Ratsherren zögern. Außerdem hatte Scheibe gerade seinen Kontrakt zum Bau der Orgel in der Johanniskirche abgeschlossen.²³ Vielleicht fürchteten die Ratsherren, daß diese vereinbarten Arbeiten aufgrund eines weiteren Auftrags verzögert werden könnten. Nur wenige Wochen nach der vorläufigen Ablehnung des Stadtrates erhielt das Georgenhaus eine weitere anonyme Zuwendung: „sind am 14. 7bre [September] in diesem 1742 Jahr dem Hauß Vater Johann

²⁰ *Georgenhaus Nr. 642* (wie Fußnote 16), Disposition mit Angebot (Bl. 6r), Zeichnung (Bl. 4v+5r).

²¹ Ebenda, Bl.1r (Niederschrift vom 30. Dezember 1747).

²² StAL, *Tit. VIII. 64, Protocoll in die Enge*, Bl. 93v–94r.

²³ Anfang Juni 1742 begann Scheibe mit dem Abbruch der alten Orgel in der Johanniskirche. Siehe H. Henkel, *Zur Geschichte der Scheibe-Orgel in der Leipziger Johanniskirche*, in: *Bach-Studien* 9, Leipzig 1986, S. 45.

Nutzen von einigen guten Freunden und Wohlthätern, deren Nahmen alle verschwiegen bleiben sollen, zu diesem Werck und ohne einige Berechnung nochmaln 100 [Taler] [...] zugestellet worden [...], welche ich ebenfals in Verwahrung genommen.“²⁴ Die Verdopplung der zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel reichte jedoch noch nicht für den Bau des Scheibe-Positivs aus, und ein Zuschuß der Stadt war für dieses Projekt offenbar nicht vorgesehen. So wurden die vorhandenen Mittel in gut verzinsbaren „Steuerscheinen“ angelegt, der Einbau eines Positivs verschoben und der Scheibe-Entwurf zu den Akten genommen.

Das Positiv eines unbekanntenen Orgelbauers

Im Jahre 1744 kam das Thema erneut auf die Tagesordnung. Anfang April war offenbar ein gebrauchtes, sehr viel günstigeres Instrument vom Georgenhaus erworben worden. „Johann Benedict: Belgers seel: Erben“ hatten für „1 Positiv mit 8 Registern etc. 62 [Taler], 18 [Groschen]“ aus den dafür vorgesehenen, bisher zurückgelegten Mitteln erhalten.²⁵ Am 15. Mai 1744 entschied der Stadtrat schließlich, daß es aufgestellt und gespielt werden dürfe, allerdings unter der Bedingung „daß dadurch dem Hospitale keine mehrere Unkosten verursacht werden.“²⁶ Woher dieses Instrument kam und welche Rolle Belger dabei spielte, konnte bisher nicht ermittelt werden. Für Scheibe blieb nur der Auftrag für „reparat u. aufsetzen“, wofür er vierzehn Taler sowie einen Taler Trinkgeld „an deßen Gesellen“ erhielt.²⁷ Die Disposition des Instruments, das ein Register mehr als das von Scheibe vorgesehene hatte, ist nicht bekannt. Mit „1. Elle 7. Zoll breit [gemeint ist Tiefe etwa 0,73 m], 2. Ellen 6. Zoll lang [gemeint ist Breite etwa 1,27 m] und 3 ³/₄. Elle hoch [etwa 2,15 m]“ war es etwas schmaler, aber tiefer und höher als das geplante Scheibe-Positiv. Aufgestellt wurde es

auf der Männer-Emporkirche am Eingange derselben zur rechten Hand neben dem Altar [...]. Ob nun gleich auf der andern Seite der Emporkirche neben dem Altar eben dergleichen Bogen vorhanden ist, so würde daßelbe, meines Erachtens [...] nicht so gut angebracht werden, weiln dahin nicht so viel Licht, auch nicht so gut in die Augen fällt.

Das Positiv stand demnach auf der ersten Empore in der Bogennische, von der Empore aus gesehen rechts vom Altar, denn das daneben befindliche

²⁴ *Georgenhaus Nr. 642* (wie Fußnote 16), Bl. 1r (Niederschrift vom 30. Dezember 1747).

²⁵ Ebenda, Bl. 7r, 10r (Zitat), 22r.

²⁶ *Tit. VIII 64* (wie Fußnote 22), Bl. 228v.

²⁷ *Georgenhaus Nr. 642* (wie Fußnote 16), Bl. 7r, 20r, 22r (Zitat, 4. Mai 1744).

Fenster hatte Südausrichtung. Damit sich „nicht ein Jeder demselben nähern und eindringen könne“, war für die Orgel „ein Verschlag“ vorgesehen.²⁸ Einen Hinweis auf das Äußere der Orgel enthält die Rechnung des Malers George Paul Gantzaue, der

das Posidiefft mit allen fleiß und mit einer fehster öhl farben dauer hafftig braun angestrichen und die Ziehrahten das laup Werck mit feinen Medall golte ver golt unu mit einer dauer hafftigen golt Fernieß über zogen. Das es recht düchtig und fehste halten wirt. Dar vor Beliepen. 2 thl. 8 gr.²⁹

Außerdem gingen 1 Taler 8 Groschen an den Tischler Berthold,³⁰ 2 Taler 8 Groschen an den Schlosser Johann George Rothmann³¹ und 2 Taler 18 Groschen unter anderem für die „höltzerne Banck vor den Organiste“ an den Zimmermeister Friedrich Knoff.³² Am 24. Mai, zum „Heyligen Pfingstfest ao. 1744“, ist das Positiv „Zum erstenmahl von dem Organist Johann Georg Hülle, darauf gespielt und eingeweyhet worden. Zur größesten Freyde der sämtlich Kirchgänger und Haußeinwohner“.³³ Johann Georg Hille (um 1716–1766)³⁴ spielte das Instrument in der Georgenhauskirche bis 1747. Ursprünglich jedoch war „die absicht dahin gangen, daß untn den Waysen Knaben, dabey man gegenwärtig auf den buckeligten Kuhn sein absehen gerichtet hatt, auch dieses daß das Orgelschlagen unter der Hand lernen laßt – alzeit ein Paar Knaben darzu angeführet werd solln“. Auf diese Weise sollten die jährlichen Ausgaben für den Organisten eingespart und stattdessen „dem Hause zu gute fallen, oder auch zur reparirung“ verwendet werden, „damit das Hauß darvon keine Unkosten zu tragen habe“.³⁵ Offensichtlich ließ sich diese Vorstellung jedoch nicht realisieren. Da die Orgel viel günstiger erworben werden konnte als anfangs vorgesehen und im Mai 1744 noch einmal 80 Taler Spenden eingegangen waren,³⁶ konnten die bereits 1742 angelegten

²⁸ Ebenda, Bl. 9r+v, Bericht des Obervogts Johann Gottfried Schmiedlein an den Stadtrat, 10. Mai 1744.

²⁹ Ebenda, Bl. 11r (4. Mai 1744), ferner Bl. 20r und 22r.

³⁰ Ebenda, Bl. 20r, 22r (4. Mai 1744).

³¹ Ebenda, Bl. 22r (4. Juni 1744). Seine Forderung lautete allerdings 2 Taler 16 Groschen (Bl. 13r, 2. Juni 1744).

³² Ebenda, Bl. 12r (Zitat), 22r (4. Juni 1744).

³³ Ebenda, Bl. 2r (Niederschrift vom 30. Dezember 1747).

³⁴ StAL, *Ratsleichenbuch 1766*, Bl. 304v. mit falschem Vornamen: „begraben [...] Montag, den 24. Mart. k 1/2 Ein Mann 50. Jahr, H. Johann Gottlob Hille, Organist zu St. Johannis am Rannstädter Thor st. [Zeichen für Freitag, 21. März] 5. h.“

³⁵ *Georgenhaus Nr. 642* (wie Fußnote 16), Bl. 2r (Niederschrift vom 30. Dezember 1747).

³⁶ Ebenda, Bl. 7r, 22r (hier sind die Spender genannt: „H. Johann Michel Fried 20 [Taler], H. Jobst Henrich Hansen 10 [Taler], H. Joh. Christian Tripto 20 [Taler], H. Hauptm. Chr. Georg Winckler 10 [Taler], H. Hauptm. Chr. Friedr. Curtius 20 [Taler]“).

200 Taler unberührt bleiben. Aus den jährlichen Zinsen dieses Vermögens, die viele Jahre konstant 10 Taler betragen, sollte fortan der Organist bezahlt werden.³⁷ Nach Hilles erster Quittung vom 30. Dezember 1744 erhielt er „alß ein ausgesetztes halbjähr. Salarium von Johanni – biß Weynachten“³⁸ jedoch sechs Taler, demnach 12 Taler im Jahr. Damit entsprach sein Gehalt dem des Organisten an St. Johannis.³⁹ Daß die Bezahlung des Organisten in der Georgenhaus-Kirche jedoch nicht immer reibungslos vonstatten ging, läßt ein Vermerk des Vorstehers Thome unter Hilles Quittung vermuten: „Diese 6 [Taler] habe ich auß meiner aparten Buxe am 2 Januari 1745. bezahlt, dar vor dem Hauße nichts in außgabe gebracht werde und auch noch vorhero biß an Johanni 1744 2. [Taler] 12. [Groschen].“⁴⁰ Auch 1746 erhielt Hille „Zwey rthl. Zuschuß für das Orgel Spielen“.⁴¹ Der Zustand und der Klang des Instruments ließen jedoch bald Wünsche offen, besonders im Hinblick auf die fehlenden Tiefen. Bereits zwei Jahre nach dem Einbau des Positivs wurde es von Hille repariert und erweitert,⁴² wofür er folgende Rechnung stellte:

Daß ich Endes unterschriebener, von Ew. Hochedlen Titl. Herrn Baumeister Thomae 25 RThlr. vor die Accordirte Orgelbau Arbeit, alß neml.

1 Subbass 16 [Fuß]

1 Principal-bass 8 [Fuß]

und dazu gehörige Windlade nebst 2 Bälgen gantz neu zu verfertigen richtig empfangen habe, alß worüber Krafft dieses, nebst schuldigsten Danck quittire.

Vor die vielfältig gehabte Mühe wegen Erhöhung des gantzen Wercks, und einer gantz andern Einrichtung bitte ergebenst mit einen kleinen Gratial zu vergnügen, welches mit Danck erkennen werde.

Leipzig d 29 Septembr 1746.

Johann Georg Hille⁴³

Hille wurde für seine Arbeiten umgehend bezahlt,⁴⁴ ebenso der Schlosser Rothmann mit 5 Talern.⁴⁵ Möglicherweise standen auch noch die Arbeiten im folgenden Jahr im Zusammenhang mit der Erweiterung. Der mit „Meister Jo-

³⁷ *Georgenhaus Nr. 642* (wie Fußnote 16), Bl. 7r, 22r.

³⁸ Ebenda, Bl. 18r.

³⁹ Erst 1751 wurde das Gehalt des Organisten an der Johanniskirche auf 16 Taler erhöht, nun mit der Verpflichtung zum Stimmen der Orgel, siehe Henkel (wie Fußnote 23), S. 48.

⁴⁰ *Georgenhaus Nr. 642* (wie Fußnote 16), Bl. 18r.

⁴¹ Ebenda, Bl. 19r, unterzeichnet von dem neuen Hausvater Peter Kretschmer.

⁴² Hille ergänzte auch die Orgel in der Johanniskirche (1763), und er reparierte Orgeln im Leipziger Umland, siehe Henkel (wie Fußnote 23), S. 48.

⁴³ *Georgenkirche Nr. 642* (wie Fußnote 16), Bl. 14r.

⁴⁴ Ebenda, Bl. 14r, 22r.

⁴⁵ Ebenda, Bl. 15r (die Rechnung vom 9. Dezember betrifft nur teilweise die Orgel im Georgenhaus), Bl. 22r.

hann Gottfried Berdholt“ unterzeichnende Tischler berechnete am 5. Mai 1747 rund 9 Taler für

2 Stück geleimte Taffeln vor die Orgel Pfeiffen	3 [Taler]
2 Stück unten an der Orgel angemacht	16 [Groschen]
[...] futral aufs Clavir	6 [Groschen]
[...] Stück mit Laubwerck aufgeschweifte auf setze auf die Orgel	3 [Taler]
[...] Stück dergleichen seyden stücker an die Orgel	1 [Taler]
[...] bey sind 13 Stück Schrauben ein Stück 2 gr.	1 [Taler] 2 [Groschen] ⁴⁶

Bei den „Taffeln vor die Orgel-Pfeiffen“ handelte es sich entweder um Türen (dem Preis nach verziert oder durchbrochen gearbeitet) oder um Schleierbretter, die vor den Pfeifenfüßen beziehungsweise über den Pfeifenmündungen angebracht wurden, vermutlich mit ähnlichen Laubwerk-Motiven ausgestattet wie bei den Aufsätzen und den „seyden Stücker“ (den seitlich angebrachten Verzierungen, auch „Ohren“ genannt). Die „2 Stück unten an der Orgel angemacht“ waren vielleicht eine Art Gehäusefüllung.⁴⁷ Bezahlt wurde der Tischler jedoch mit nur 7 Talern.⁴⁸ Auch der Maler Christian Heinrich Teubner bekam für seine mit 7 Talern berechnete Arbeit „vor Ein Orgel Werck in der Wayßen Hauß Kirche mit Golden Laubwerck zu mahlen mit Nußbaum arbeit“ nur sechs Taler ausgezahlt.⁴⁹ Ein Überblick „An Einnahme, welche zu dem Positiv geschenckt bekommen“ und „An Außgabe, welche vor das Positiv in der St. Georgen Hauß Kirche Bezahlt“ umfaßt den Zeitraum vom 19. Mai 1742 bis 31. Dezember 1747.⁵⁰ Zu den bereits bis 1744 eingegangenen Spenden von 280 Talern kamen am 8. Juli 1746 12 Taler 12 Groschen von Gottfried Barthel hinzu, weiterhin 23 Taler aus Zinsen, und am 31. Dezember 1747 hat die noch fehlende Summe von 25 Talern und 10 Groschen der Vorsteher Thome „darzu geschoßen u. von mir bez[ah]lt“. Spenden samt Zinsen ergaben insgesamt einen Betrag von 340 Talern und 22 Groschen, der exakt der Summe auf der Ausgabenseite entspricht.⁵¹ Mit dieser ausgeglichenen Gegenüberstellung enden die Aufzeichnungen über das Positiv in der Kirche des Georgenhauses. Johann Georg Hille wechselte 1747 auf das Orga-

⁴⁶ Ebenda, Bl. 16r. Die ausgelassenen Angaben sind wegen enger Heftung nicht lesbar.

⁴⁷ Für diese Hinweise danke ich wiederum Veit Heller.

⁴⁸ *Georgenhaus Nr. 642* (wie Fußnote 16), Bl. 16r, 22r (hier „Berthold“).

⁴⁹ Ebenda, Bl. 17r (Rechnung vom 10. Oktober 1747), Bl. 22r (19. Dezember 1747).

⁵⁰ Ebenda, Bl. 14r, 22r.

⁵¹ Auf der Ausgabenseite sind noch 10 Taler 12 Groschen „An den Organist Joh. Georg Hülle vor das Orgelschlagen überhaupt noch Zuschuß bezlt biß den 31 Xbre [Dezember] 1746“ aufgeführt, außerdem 22 Groschen „an Hvater vor leder außgelegt“ (9. Dezember 1746).

nistenamt an der Johanniskirche, wo ihm ein größeres und besseres Instrument zur Verfügung stand – die von Johann Scheibe 1742/43 erbaute und von J. S. Bach gemeinsam mit Zacharias Hildebrandt geprüfte Orgel. Hilles Nachfolger in der Georgenhaus-Kirche wurde 1747 Christian Colditz (um 1722–1768), der nach Hilles Tod 1766 wiederum dessen Amt an der Johanniskirche übernahm.⁵²

Das Orgelpositiv in der Georgenhaus-Kirche wurde nach etwa fünfzig Jahren durch ein größeres, wohl zweimanualiges Instrument mit Pedal ersetzt.⁵³ Diese von der Firma Trampeli erbaute Orgel befand sich jedoch nicht mehr im altarnahen Bereich, sondern erstreckte sich über zwei Emporen im hinteren Teil der Kirche.⁵⁴ 1873 erfolgte der Abriß des gesamten Georgenhauses am Brühl.

Maria Hübner (Leipzig)

⁵² Laut A. Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 76f., hatte Colditz – nach Angaben in seiner Bewerbung von 1766 auf das Organistenamt an der Johanniskirche – zuvor 19 Jahre lang den Organistendienst an der Georgenhaus-Kirche versehen. StAL, *Ratsleichenbuch 1768*, Bl. 5r: „begraben Sonnabend den 20 Febr. gr $\frac{1}{2}$ Ein Mann 46. Jahr, H. Christian Colditz, Organist zu St: Johannis in Schlachthöfen [Fleischerplatz] st [Zeichen für Mittwoch, 17. Februar] an Stickfl.“. Johann Georg Hille ist entgegen der Annahme Scherings nicht identisch mit dem gleichnamigen Halleschen (Glauchauer) Kantor.

⁵³ *Tit. VIII. 71* (wie Fußnote 7), Bl. 246r, 264v (Kosten: 440 Taler); *Georgenhaus Nr. 642* (wie Fußnote 16), Bl. 23r (Beschreibung der Orgel, Fragment).

⁵⁴ StAL, *RRA (F) 443 und 444*.

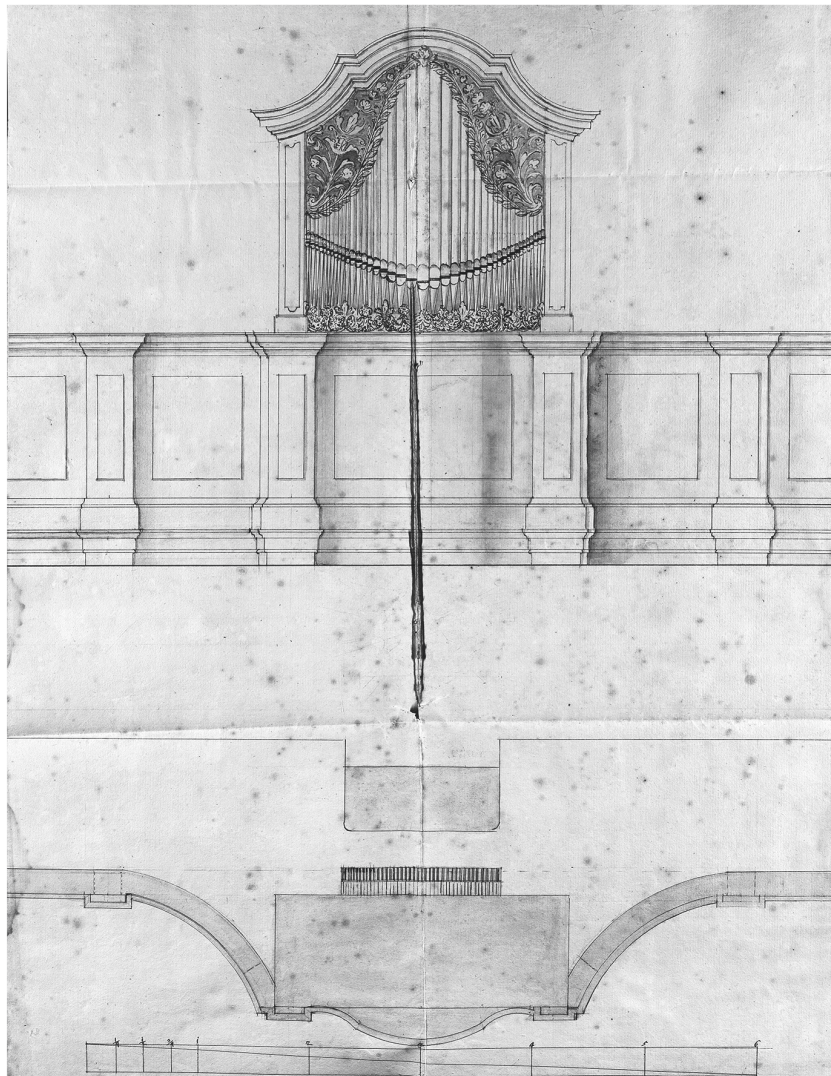


Abbildung: Johann Scheibe,
Entwurf eines Orgelpositivs für die Kirche im Georgenhaus
Zeichnung, 1742
Stadtarchiv Leipzig

Eine unbekannte Leipziger Erbhuldigungskantate aus dem Jahr 1733*

I.

Mit den Festmusiken für das sächsische Herrscherhaus, die Johann Sebastian Bach seit den Sommermonaten des Jahres 1733 mit seinem Collegium musicum in Kaffeehaus und -garten von Gottfried Zimmermann aufführte, zielte der Thomaskantor offenbar „auf eine rasche Bewilligung seines im Juli 1733 eingereichten Gesuchs um einen Dresdner Hoftitel“¹ durch den erst jüngst auf den sächsischen Thron gelangten Kurfürsten Friedrich August II. Die in diesem Zusammenhang entstandenen Kompositionen der Jahre 1733 und 1734 – konkret die Kantaten BWV 213–215 – dienten dem Weihnachts-Oratorium in vielen Sätzen als Parodievorlage; daß sie selbst in Teilen ebenfalls bereits im Parodieverfahren entstanden waren, ist bekannt: Nachdem sich die kurfürstliche Familie 1734 kurzfristig zu einem Besuch der Leipziger Michaelismesse entschlossen hatte, blieben Bach für die Komposition und Vorbereitung der Aufführung der Abendmusik „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ BWV 215 gerade einmal drei Tage. Entsprechend dürften weite Teile des Stückes auf bereits vorhandene Kompositionen zurückgehen – glaubhaft nachweisen ließ sich dies bisher für den Eröffnungssatz.²

Daß derart straffe Zeitpläne der Werkentstehung auch für die Textdichter eine Herausforderung darstellten – zumal wenn vom Komponisten intendierte Parodiebeziehungen zu berücksichtigen waren –, ist bisher nicht weiter diskutiert worden. Oft genug wirken die Texte von Bachs Huldigungskantaten jedenfalls reichlich unmotiviert und kommen über die Gemeinplätze der Huldigungsdichtung kaum hinaus. Daß das auch den Adressaten solcher Verse nicht entgangen ist, zeigt die Mitteilung des Weißenfelser Bibliothekars Heinrich Engelhard Poley, der am 17. Januar 1733 mit Blick auf die Textvorlage zu einer geplanten Tafelmusik an den Leipziger Poetikprofessor Johann Christoph Gottsched schrieb, daß der Herzog „nicht gerne das Wort *Wonne* und die Reime, so sich auf *Sachsen, Wachsen, Achsen* endigen, haben

* Der vorliegende Text entstand im Rahmen des von der Gerda Henkel Stiftung geförderten und vom Bach-Archiv Leipzig durchgeführten Forschungsprojekts „Johann Sebastian Bachs Thomaner“.

¹ Schulze K, S. 673.

² NBA I/37 Krit. Bericht (W. Neumann, 1961), S. 69–74.

mögen“.³ Obwohl sich der unbekannte Textdichter der Königin-Kantate BWV 214 bereits im Eingangschor dieses poetischen Fauxpas' bediente,⁴ scheint das Stück mit seiner raffinierten Verflechtung von Textvorlage und musikalischer Umsetzung auf den ersten Blick eine Ausnahme unter den sonst häufig einfalllosen Huldigungsdichtungen zu sein. Die Idee, den Text „Erthönet, ihr Paucken! Erschallet, Trompeten! Klingende Saiten erfüllet die Luft!“ mit der Einsatzfolge dieser Instrumente im Ritornell zu verbinden, dürfte auf eine vor Beginn der Ausarbeitung getroffene Absprache zwischen Dichter und Komponisten zurückgehen. Neu war aber auch dieser Gedanke nicht. Schon 1725 hatte Christoph Graupner zum Geburtstag des Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt die Vertonung eines Textes angefertigt, der mit den Worten „Tönet ihr Pauken, erschallt ihr Trompeten. Kündigt Darmstatt ein Freuden-Fest an!“ anhebt – die musikalische Umsetzung ist jedoch nicht ansatzweise so sinnfällig wie in Bachs Komposition.⁵ Der zeitliche und territoriale Abstand der beiden Werke sowie das Ausbleiben weiterer Bezüge zwischen den Stücken, die über die Ähnlichkeit der ersten Textzeile hinausgingen, scheint darauf hinzudeuten, daß hier lediglich ein akzidentielles Phänomen vorliegt, das allenfalls im Gemeinplatz der Verwendung von Trompeten und Pauken als musikalische Insignien der weltlichen und göttlichen Macht wurzelt.

Anders dürfte der Fall bei einer bisher unbekannt gebliebenen Erbhuldigungskantate liegen, die im gleichen Jahr wie die Königin-Kantate in Leipzig aufgeführt worden war. Nach dem Tod von August dem Starken am 1. Februar 1733 und der Regierungsübernahme durch seinen Sohn Friedrich August II. begab sich der neue Kurfürst auf eine obligatorische Erbhuldigungsreise, die neben Dresden stets auch nach Leipzig, Wittenberg, Freiberg und Bautzen führte.⁶ Am 20. und 21. April 1733 hielt sich Friedrich August II. in Leipzig auf, um die Erbhuldigung seiner Untertanen aus dem Leipziger und Thürin-

³ Zitiert nach J. C. Gottsched, *Briefwechsel unter Einschluß des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, Bd. 2, hrsg. von D. Döring, R. Otto und M. Schlott, Berlin und New York 2008, S. 371 f. Siehe auch A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 143.

⁴ „Königin lebe! diß wünschet der Sachse/Königin lebe und blühe und wachse“ zitiert nach NBA I/36 Krit. Bericht (W. Neumann, 1962), S. 103.

⁵ Siehe die Partitur und Stimmen in D-DS, *Mus. ms. 416/8* sowie den korrespondierenden Katalogeintrag RISM A/II 450005700, der die autographe Musikalienquelle mit Verweis auf den Textdruck in D-DS, *43A 415/38* einer Aufführung am 26. Dezember 1725 zuordnet.

⁶ Zu den musikalischen Umständen der Leipziger Erbhuldigung des Jahres 1733 siehe zuletzt M. Maul, *Das Kyrie der h-Moll-Messe: eine genuine Musik für die Leipziger Erbhuldigung?*, in: *Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge. Sakrale Musik der*

gischen Kreis einzunehmen.⁷ Nach dem lutherischen Erbhuldigungsgottesdienst, der am Morgen des 21. April in Abwesenheit des katholischen Landesherren in der Nikolaikirche stattfand, folgte die persönliche Abnahme der Erbhuldigung durch den Kurfürsten schließlich in der Handelsbörse hinter dem Rathaus. Im Anschluß wurde im Apelschen Haus – dem angestammten Leipziger Quartier des Kurfürsten – große offene Tafel gehalten, „worbey nebst der Ritterschafft auch einige von der *Universität* und dem Rath die Gnade gehabt, an der Churfürstl. Tafel mit zu speisen“.⁸

II.

Im Zuge des vom Bach-Archiv Leipzig seit 2012 durchgeführten und von der Gerda Henkel Stiftung geförderten Forschungsprojektes „Johann Sebastian Bachs Thomaner“ habe ich in den vergangenen Monaten mit den *Curiosa Saxonica* eines der zentralen Periodika zur sächsischen Biographik des 18. Jahrhunderts unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten erschlossen. Die halbmonatlich erschienene Zeitschrift wurde zwischen 1729 und 1764 unter dem Nebentitel *Sächsisches Kuriositätenkabinett* von dem Dresdner Notar und Auktionator Johann Christian Crell herausgegeben und berichtet über regionalhistorische Inhalte, die sich deutlich von der tagesaktuellen Berichterstattung der Zeitungen unterscheiden.⁹ In der Ausgabe der zweiten Septemberhälfte des Jahres 1734 findet sich hier eine kurze Beschreibung einer am 21. April 1733 „bey offener Tafel“ in Leipzig aufgeführten Kantate:

David Wahl, Hessen-Casselischer Hof-*Musicus*, hat mit seinen 7. Söhnen bey letzterer Leipziger Erb-Huldigung den 21. April 1733. an Ihro damahlige Königl. Hoheit und Churfürstl. Durchl. bey offener Tafel nach gehaltener kleiner Bewillkommungs-Rede eine angenehme *Music* gebracht, darbey folgende *Cantata* abgesungen worden, die der fünffte Sohne Israel Traugott Wahl, *componiret* gehabt:

drei monotheistischen Religionen, Stuttgart 2013 (Schriftenreihe Internationale Bachakademie Stuttgart. 18.), Druck in Vorbereitung.

⁷ Siehe die Titelformulierung einer *Ausführlichen Nachricht/ wie J. Kön. Hoheit und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen/ HERR Friedrich Augusts der Andere, Den 20. April. 1733 in Leipzig prächtig eingehohlet worden, und den 21. April a. c. darauf die Erbhuldigung von der Ritterschafft und Unterthanen des Leipziger und Thüringischen Creyßes solenniter eingenommen*, Leipzig 1733 (VD18: 1036661X).

⁸ Ebenda, Bl. 3r.

⁹ Zur musikhistorischen Bedeutung der *Curiosa Saxonica* siehe meinen Aufsatz *Alte und neue Curiosa Saxonica. Ein regionalgeschichtliches Journal der Bach-Zeit*, in: Großbothener Vorträge zur Kommunikationswissenschaft 13 (2014, Druck in Vorbereitung).

Aria tutti

Schallt Trompeten, klingt ihr Sayten,
Stimmt ein frohes *Vivat* an. [...]

Recit.

Diß ist der Tag
Den man glücklich nennen mag, [...]

Aria.

Fridrich August,
Der Sachsen Lust, [...]

Recit.

Doch müssen wir wehmüthig hier bekennen,
Daß diß Jahr sey betrübt zu nennen, [...]

Aria.

Sein Ruhm wird Palmen gleich stets grünen,
Und zum Exempel selbst dienen, [...]

Recit.

Doch mindre ietzt dein Leid,
Laß Schmerz und Kummer weichen. [...]¹⁰

Ein originaler Textdruck hat sich zu dieser Aufführung offenbar ebenso wenig erhalten wie sich musikalische Quellen zu dem Stück nachweisen lassen. Und so muß auch offenbleiben, welchen Schluß diese Musik genommen hat. Daß die Kantate hier unvollständig überliefert ist, legt nicht nur der ungewöhnliche Umstand nahe, daß die Dichtung mit einem Rezitativ endet; auch ein „etc.“ am Ende der Textwiedergabe deutet in diese Richtung.

III.

Mit Blick auf die oben zitierte *Ausführliche Nachricht* über die Erbhuldigungsfeierlichkeiten muß die Aufführung unserer Kantate im Apelschen Haus erfolgt sein. Mehr als ungewöhnlich mutet dabei an, daß uns hier weder Musiker der Dresdner Hofkapelle noch eines der beiden Leipziger Collegia musica von Bach oder Görner begegnen, sondern der „Hessen-Casselische Hof-Musicus“ David Wahl mit seinen Söhnen, die in keiner bisherigen Publikationen zur Leipziger Musikgeschichte der Bach-Zeit Erwähnung finden.

Folgen wir Wahls Spuren zunächst zurück nach Kassel, so begegnen wir ihm dort bereits 1726 gemeinsam mit seinen sechs Söhnen. Am 9. März hatte er hier eine Anstellung bei Hofe angetreten und erhielt für seine ganze Familie

¹⁰ *Curiosa Saxonica. Sächßisches Curiositäten Cabinet, auf das Jahr 1733*, Dresden 1734, S. 286–288; siehe auch die Abbildungen 1–3 im Anhang.

300 Taler, dazu Hausgeld und ein Freideputat an Korn; die Söhne waren offenbar zumindest teilweise in der Militärmusik beschäftigt. Die Familie ist bis 1730 in Kassel nachweisbar.¹¹ Bereits ein Jahr vor ihrer Kasseler Anstellung sind die sieben Musiker 1725 mit einer Huldigungsmusik am Hof von Graf Friedrich Anton Ulrich zu Waldeck und Pyrmont in Arolsen nachgewiesen. Der Widmungstext zu dem Stück wurde von David Wahl und sechs seiner Söhne namentlich unterzeichnet: Gottlob Frederec, Jean Georg, Salomon, Israel Traugott, Maurice Guillaume und Gotthelff Jaques.¹² Interessant ist, daß Wahl an beiden Orten als „Musikus [...] aus Sachsen“¹³ oder – noch konkreter – als „Musicus von Leipzig“¹⁴ geführt wird. Das gleiche gilt für zwei Gastspiele in Köthen im Jahr 1722¹⁵ und regelmäßige Auftritte in Zerbst in den Jahren 1721 bis 1725, wohin Wahl ebenfalls mit seinen Söhnen gereist ist.¹⁶ Ergänzen läßt sich sein Bewegungsprofil ferner durch zwei deutlich frühere Nachweise:¹⁷ Nachdem „Dav[id]. Wall“ gemeinsam mit einem Herrn Schumann – „zweene Musici aus Leipzig“ – am 19. Januar 1714 anlässlich des herzoglichen Geburtstags in Weißenfels aufgewartet hatte,¹⁸ taucht er 1715 „mit seinen Compagnonen“ auch auf der Peter-Pauls-Messe in Naumburg auf.¹⁹

¹¹ C. Engelbrecht, *Die Hofkapelle des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel*, in: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde 68 (1957), S. 141–173, hier S. 170.

¹² D. Rouvel, *Zur Geschichte der Musik am Fürstlich Waldeck'schen Hofe zu Arolsen*, Regensburg 1962 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 22.), S. 47 f.

¹³ Engelbrecht (wie Fußnote 11), S. 170.

¹⁴ Rouvel (wie Fußnote 12), S. 48.

¹⁵ S. Rampe und D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch*, Kassel 2000, S. 43.

¹⁶ Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau, Kammer Zerbst. Kammerrechnungen 1721/22 (zwei Zahlungen über 20 bzw. sechs Reichstaler), 1722/23 (eine Zahlung über acht Reichstaler) und 1724/25 (zwei Zahlungen über jeweils sechs Reichstaler); eine weitere „Verehrung“ verzeichnet die Kammerrechnung für das Abrechnungsjahr 1735/36. Siehe auch H. Wäschke, *Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch*, in: Zerbster Jahrbuch 2 (1906), S. 47–63, hier S. 48, 52 f. und 56. Für die Mitteilung der Zerbster Quellen gilt Michael Maul (Leipzig) mein herzlichster Dank.

¹⁷ Für die Hinweise auf die folgenden Mitteilungen zu Wahls Weißenfelser und Zeitzer Aufenthalt gilt Rashid-S. Pegah (Würzburg) mein herzlichster Dank.

¹⁸ Stadtarchiv Weißenfels, A I 705 (*Delogierungs-Acta bey Der hiesigen Hochfürstl. Sächß. Residenz-Stadt Weißenfelß 1702–1730*), nicht foliiert; siehe auch Werner (wie Fußnote 3), S. 109.

¹⁹ A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeit bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeburg und Leipzig 1922, S. 94. Vgl. dazu auch die Ausführungen

In Leipzig läßt sich die Spur im Jahr 1707 aufnehmen, als Wahls erste Tochter am 4. November in der Thomaskirche getauft wurde; der Eintrag im Taufregister nennt den Vater einen Studenten der Rechte.²⁰ In der Leipziger Universitätsmatrikel findet sich ein – aus Chemnitz stammender – David Wahl aber erst 1710;²¹ und auch an den umliegenden Universitäten (Halle, Jena, Frankfurt/Oder und Wittenberg) war er laut Auskunft der Matrikelverzeichnisse zu dieser Zeit nicht eingeschrieben. In den Jahren zwischen 1707 und 1722 zeugte Wahl zehn Kinder;²² seit 1708 nennen ihn die Taufregister einen Musicus – ab 1711 konkreter einen Weißenfeler Hof- oder Kammer-Musicus. Mit dem Eintritt in Weißenfelsische Dienste geht eine spürbare Aufwertung der Patenschaftsbeziehungen einher. Zuvor waren es vor allem Leipziger Kaufleute, die Wahls Kinder aus der Taufe hoben; nun finden sich unter den Paten regelmäßig die Namen mitteldeutscher Fürsten: Johann Georg zu Sachsen-Weißenfels (1711) nebst seiner Gemahlin Friederike Elisabeth (1711), Moritz Wilhelm zu Sachsen-Merseburg (1718), Moritz Wilhelm zu Sachsen-Zeitz (1718), Leopold zu Anhalt-Köthen (1722), Magdalena Augusta zu Sachsen-Gotha-Altenburg (1722) und Hedwig Friederike zu Anhalt-Zerbst (1722). Hinzu kommen die bedeutenden Leipziger Ratsherren und Bürgermeister Gottfried Lange (1720) und Adrian Steger (1720) sowie die Ehefrau von Bürgermeister Abraham Christoph Platz (1720).

Während die Patenschaften der Weißenfeler Herzogsfamilie wohl unmittelbar mit Wahls dortigem Hoftitel²³ zusammenhängen und die Kontakte nach Köthen, Zeitz und Zerbst anscheinend während der oben nachgewiesenen

bei A. Schmiedecke, *Aufführungen von Opern, Operetten, Serenaden und Kantaten am Zeitzer Herzogshof*, Mf 25 (1972), S. 168–174, speziell S. 173.

²⁰ Kirchliches Archiv Leipzig, Taufregister St. Thomas, Eintrag vom 4. November 1707. Seine Frau Anna Christina geborene Leder hat Wahl nicht in Leipzig geheiratet; Näheres ließ sich nicht ermitteln.

²¹ Erler III, S. 441.

²² Kirchliches Archiv Leipzig, Taufregister St. Thomas, Einträge vom 4. November 1707 (Johanna Susanna), 9. November 1708 (Juliana Christiana), 8. Februar 1710 (Gottlob Friedrich), 19. Juli 1711 (Johann Georg), 9. September 1713 (David), 28. September 1715 (Salomon), 20. September 1717 (Israel Traugott), 28. Oktober 1718 (Moritz Wilhelm), 23. September 1720 (Gotthelf Jacob) und 7. September 1722 (Beata Friederica).

²³ Die fortwährenden Taufen seiner Kinder in Leipzig und der Umstand, daß sich David Wahl in der umfangreichen Literatur zur Weißenfeler Hofkapelle nur ein einziges Mal nachweisen läßt (siehe Fußnote 18), scheinen darauf hinzudeuten, daß der Titel eines Weißenfeler Kammer-Musikus durchaus nicht mit einer förmlichen Anstellung bei Hofe verbunden war. Michael Maul verdanke ich den Hinweis, daß hier möglicherweise ein Fall vorliegt, der mit der Situation von Samuel Ernst Döbricht vergleichbar ist; Döbricht trug seit 1708 ebenfalls den Titel eines Weißenfeler Kammer-Musikus, ohne in der Hofkapelle aktenkundig zu werden. Vgl. M. Maul,

Gastspiele geknüpft wurden, bleiben die Beziehungen nach Gotha und Merseburg unklar – daß Wahl auch an diesen Höfen aufspielte, ist freilich die nächstliegende Erklärung.

Mit der Identifizierung Wahls als studentischem Musiker im Leipzig der 1710er Jahre entsteht schnell der Verdacht, daß er einer der Orchestermusiker des Leipziger Opernhauses gewesen sein könnte und hier – unter den honorigen Besuchern, die von den umliegenden mitteldeutschen Höfen regelmäßig ins Theater am Leipziger Brühl kamen – Gelegenheit fand, die Verbindungen für seine späteren Gastspiele in Köthen, Zerbst, Weißenfels, Merseburg und Zeitz zu knüpfen; auch seine vierjährige Anstellung am Kasseler Hof paßt in das Bild eines umherreisenden Musikers, der hier – vorübergehend – das Glück hatte, eine feste Anstellung zu finden.

Um 1730 müssen Wahl und seine Söhne dann nach Leipzig zurückgekehrt sein; zwar führt er in der Meldung über die Erbhuldigungskantate des Jahres 1733 noch immer den Titel eines Kasseler Hofmusikers, allerdings erhielt er nach Auflösung der Hofkapelle infolge des Todes von Landgraf Carl im Jahr 1730 von dort keine weitere Besoldung.²⁴ Dies dürfte der Grund sein, warum er sich ab 1732 jährlich mit Neujahrsglückwünschen an den Leipziger Rat wandte und diese immer drängender mit der Bitte verband, in städtische Dienste aufgenommen zu werden. Die autographen Originale dieser Neujahrsgedichte haben sich innerhalb der Handschriftenbestände der Stadtbibliothek Leipzig erhalten, die heute als Depositum an der Universitätsbibliothek Leipzig verwahrt werden.²⁵ Dabei ist es sicher kein Zufall, daß das erste dieser Dokumente auf das Neujahrfest 1732 datiert. Seit August 1731 war nämlich Gottfried Lange – Pate von Wahls Sohn Gotthelf Jacob – regierender Bürgermeister;²⁶ von ihm mag sich der Musiker besondere Unterstützung versprochen haben. In einer angehängten Supplikation dichtet er jedenfalls – auch mit Blick auf die Taufpaten und Stadträte Adrian Steger und Abraham Christoph Platz (der bereits 1728 verstorben war) – folgende Verse:

IHR werdet nun hierauff in Gnaden an mich denken/
Und mir zum Neuen Jahr nur EURE Liebe schencken/

Barockoper in Leipzig (1693–1720), Freiburg 2009 (Freiburger Beiträge zur Musikgeschichte. 12.), S. 256.

²⁴ In einer namentlichen „Aufstellung der Kapelle“ aus dem Jahr 1730 wird Wahl schon nicht mehr als Kapellmitglied geführt; siehe Engelbrecht (wie Fußnote 11), S. 172.

²⁵ Universitätsbibliothek Leipzig, Handschriften und Urkunden der Stadtbibliothek Leipzig, *Rep. VI 25 r*, Nr. 1–4 und 6. Siehe T. Fuchs, *Katalog der Handschriften der Universitäts-Bibliothek Leipzig. Handschriften und Urkunden der Stadtbibliothek Leipzig in der Universitätsbibliothek Leipzig: Neuzugänge nach 1838*, Wiesbaden 2009, hier S. 158 f.

²⁶ K. Kühling und D. Mundus, *Leipzigs regierende Bürgermeister vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Beucha 2000, S. 42.

Denn trifft es mir nur erst in diesen Stücke ein/
 Werd ich mit einen Dienst gar bald versorget seyn.
 In meiner Hoffnung werd ich mich doch nicht betrügen/
 Und laße mir alsdenn an Eurer Gnad genügen/
 Was **Lange/ Steger/ Platz** schon längst versprochen hat/
 Das kommt doch wohl mit **GOTT** noch endlich zu der That.
 Damit man nun das Wort geschehener *Promessen*
 Aus Liebe gegen mich dis Jahr nicht mög vergeßen
 So übergibt den Wunsch nebst den *Memorial*
 Ein alter²⁷ *Supplicant* mit Nahmen David Wahl.²⁸

Im folgenden Jahr erreichte den Stadtrat eine weitere Glückwunschkichtung auf das Neue Jahr, deren Anliegen ganz ähnlich gelagert ist. Inzwischen war Adrian Steger Lange in das Amt des regierenden Bürgermeisters gefolgt;²⁹ auch Steger war seit 1720 Pate von Gotthelf Jacob Wahl und sollte nun offenbar ebenfalls in die Pflicht genommen werden – ohne Erfolg, wie es scheint, denn ein drittes Heft mit Glückwünschen und Bittgesuchen datiert auf Neujahr 1734. Wieder ist es von David Wahl selbst geschrieben:

Kommt/ Kinder/ Helffet mir so wünschen als auch bitten/
 Vielleicht ist euer Wort vor meinen wohlgelitten/
 Wie **Lange**³⁰ suche ich schon hier so **Steg**³¹ als Bahn/
 GOTT geb/ daß ich bey **Born**³² treff eine Quelle an.

Wie sich in den einleitenden Versen andeutet, ist die Dichtung diesmal im Namen von Wahls Söhnen verfaßt, die beim Stadtrat – mit sieben kurzen gedichteten Glückwünschen – für ihren Vater bitten. Dabei findet sich neben den Namen der sieben Unterzeichner jeweils ihr derzeitiges Anstellungsverhältnis vermerkt:

Gottlob Friedrich Wahl Königl. und Churfürstl. *Trompeter Scholar*, anitzo auff den *March* nach Pohlen³³

²⁷ Darunter: „(ii Jahr)“. Zum Jahreswechsel 1731/32 währte die Bekanntschaft zwischen dem „alten Supplicanten“ David Wahl und den Ratsherren Lange und Steger bereits elf Jahre; beide hatten im September 1720 die Taufpatenschaft bei Wahls Sohn Gotthelf Jacob übernommen (siehe bei Fußnote 22).

²⁸ Hervorhebungen und Unterstreichungen – auch in den folgenden Zitaten – wie im Original.

²⁹ Kühling und Mundus (wie Fußnote 26), S. 42.

³⁰ Gottfried Lange, regierender Bürgermeister 1731/32; siehe Kühling und Mundus (wie Fußnote 26), S. 42.

³¹ Adrian Steger, regierender Bürgermeister 1732/33; siehe ebenda.

³² Jacob Born, regierender Bürgermeister 1733/34; siehe ebenda, S. 43.

³³ Siehe auch *Königl. Poln. und Churfürstl Sächsischer Hof- und Staats-Calender Auf das Jahr 1735*, Leipzig 1735, unpaginiert (Abteilung „Hof- Trompeter und Paucker,

Johann George Wahl	Musicus bey Dem Fürst <i>Lubomirsky</i> anitzo auff dem <i>March</i> nach Pohlen
David Wahl	Königl. und Churfürstl. Paucker <i>Scholar</i> gleichfals auff den <i>March</i> nach Pohlen ³⁴
Salomon Wahl	der Mahlerey befließner unter der <i>Information</i> meines Bruders Johann Salomon Wahlers Königl. Hoff <i>Portrait</i> Mahler in Coppenhagen
Israel Traugott Wahl	denen <i>Studiis</i> gewidmet und Ihr. Hochfürstl. Durchl. der Gräfin von der Lippe Pflege Sohn
Moritz Wilhelm Wahl	Zur <i>Canditerey</i> bestimmt als Ihr. Hochfürstl. Durchl. der Verwitbeten Hertzogin zu Sachsen Merseburg Pathe
Gotthelf Jacob Wahl	† d. 9. <i>Sept</i> 1722. <i>Beata Friderica Wahlin</i> Ihr. Hochfürstl. Durchl. der Verwitbeten Hertzogin zu Sachsen Gotha Pathe ³⁵

Der Neujahrsgruß der Brüder schließt mit der Bitte:

GOTTlob wir sind versorgt, allein wo bleibt der Vater?
 Drum **Ein Hoch-Edler Rath** sey Helffer und Berather,
 Bey DIR *MAGNIFICE* find unsre Bitte statt/
 Und wir verehren DICH als Unsern *MÆCENAT*.
 Nun GOTT erhör den Wunsch! IHR aber unser Flehen/
 Da wir den **Vater** nochso unversorget sehen/
 Schreibt doch zu einen **Dienst** ein **Gnädges Fiat** ein,
 Vor **Ein so Großen Rath** wird dis was **kleines** seyn.

Den Ersten Neu Jahrs Wunsch
 gab ich an **Krieg Rath Langen**
 1732.

Herr Hoff-Rath Steger

1733

hat den ändern Wunsch empfangen/
 den dritten geben nun itzt meine Söhne ein,
 Gibt man mir nun ein Dienst, soll dis der Letzte seyn.

auch *Scholaren*“); hier übereinstimmend als „Trompeter-*Scholar*“ verzeichnet. Der – auch in den folgenden beiden Einträgen erwähnte – „Marsch nach Polen“ bezieht sich auf die Reise im Gefolge von Kurfürst Friedrich August II., der am 17. Januar 1734 in Krakau zum polnischen König August III. gekrönt wurde.

³⁴ Ebenda; hier übereinstimmend als „Paucker-*Scholar*“ verzeichnet.

³⁵ Der damals erst 14jährige Gotthelf Jacob lebte 1734 offenbar noch ohne Anstellung im elterlichen Haushalt. Statt einer biographischen Notiz zu diesem Sohn findet sich daher an dieser Stelle der Hinweis auf Wahls Tochter Beata Friederica, die am 9. September 1722 nur zwei Tage nach ihrer Geburt verstorben war, dem Vater aber offenbar mit Verweis auf die Autorität ihrer honorige Taufpatin einen letzten Dienst erweisen sollte.

Er war es nicht – auch 1735 überreichte Wahl dem Stadtrat wieder ein Neujahrschreiben, das hinsichtlich einer festen Anstellung offenbar ebenso fruchtlos blieb wie seine vorangegangenen Bitten.³⁶ Und so nahm er mit einer undatierten Dankesdichtung wohl im Jahr 1735 – ein Neujahrglückwunsch auf das Jahr 1736 ist nicht mehr überliefert – Abschied von den Leipziger Ratsherren und kündigt eine Übersiedelung nach Dresden an; dafür erbittet er sich einen „letzten Seegen“ – gemeint ist wohl vor allem ein Zuschuß zur Reisekasse.

Der nächste datierte Nachweis über Wahls Lebensumstände findet sich denn auch in einem Dresdner Adreßbuch des Jahres 1740, wo der „Musicus“ mit Wohnsitz in der „Moritzstrasse bey Hr. Nachtigallen“ nachgewiesen ist.³⁷ Hier verbrachte er offenbar seinen Lebensabend; die *Curiosa Saxonica* verzeichnen unter den 1754 in Dresden Verstorbenen jedenfalls unseren „David Wahl, Königl. Cammer-Musicus, *at.* 72“.³⁸ Bereits fünf Jahre darauf findet sich in der gleichen Zeitschrift auch die Anzeige zum Tod seines Sohnes „Israel Traugott Wahl, Wirthschaffts-Secretair, *at.* 42“, des Komponisten der Erbhuldigungskantate des Jahres 1733; er wurde am 28. April 1759 in Dresden begraben.³⁹

David Wahls Biographie läßt sich mithin wie folgt zusammenfassen. Er wurde um das Jahr 1682 – wahrscheinlich in Chemnitz – geboren und kam spätestens 1707 nach Leipzig, wo er bis in die frühen 1720er Jahre seinen Lebensmittelpunkt hatte. An den Taufpaten seiner Kinder lassen sich Wahls Bemühungen ablesen, Kontakte in die höchsten gesellschaftlichen Kreise zu knüpfen, was wohl mit dem Wunsch einherging, hier als Musiker Fuß zu fassen. In diesem Zusammenhang sind auch seine zahlreichen Gastspiele an mehreren mitteldeutschen Höfen in den 1710er und 1720er Jahren zu sehen, die schließlich in eine Anstellung am Kasseler Hof mündeten. Nach der Entlassung aus diesen Diensten kehrte er um 1730 nach Leipzig zurück, ohne daß diese Entscheidung – so vermitteln es zumindest die stark subjektiv gefärbten Glück-

³⁶ Parallel dazu scheint sich Wahl in den 1730er Jahren zudem „durch allerlei Widmungen um die Gunst des Zerbster Fürstenhofes“ bemüht zu haben; siehe Wäschke (wie Fußnote 16), S. 53.

³⁷ *Das Jetztlebende Königliche Dresden, Vorstellende Den im Jahr 1740. befindlichen und darinnen sich wirklich wohnhaft aufhaltenden Resp. Königl. und Churfl. Hof-Regierungs- Militair- Hauß- Kirchen- und Privat-ETAAT. Dritte nach Alphabetischer Ordnung verbesserte Auflage*, Dresden 1740, S. 140.

³⁸ *Dresdner merckwürdige Todes-Fälle, in Augusto 1754*, in: Neu-eröffnete Historische Correspondenz von Alten und Neuen Curiosis Saxonis. Neu-eröffnetes Historisches Curiositäten Cabinet aufs Jahr Christi 1754, Dresden [1754], S. 298–303, hier S. 298. Wahl starb am 16. August 1754.

³⁹ *Dresdner merckwürdige Todes-Fälle, In April 1759*, in: Neu-eröffnete Historische Correspondenz von Alten und Neuen Curiosis Saxonis. Neu-eröffnetes Historisches Curiositäten Cabinet aufs Jahr Christi 1759, Dresden [1759], S. 143 f., hier S. 144.

wunschadressen an den Leipziger Stadtrat – von sichtbarem Erfolg geprägt war; die erhoffte Aufnahme in städtische Dienste blieb jedenfalls aus, was den Musiker schließlich zur Abwanderung nach Dresden bewogen haben dürfte.

IV.

Mit Blick auf die Dresdner Anstellungen von Wahls Söhnen David und Gottlob Friedrich als Scholaren der Königlichen Hoftrompeter ist die Aufführung der Leipziger Erbhuldigungskantate „Schallt Trompeten, klingt ihr Sayten“ vermutlich eher als Teil des Dresdner Hofzeremoniells zu sehen denn als individueller Beitrag eines auswärtigen – Leipziger oder Kasseler – Musikers. Die Kantate wurde „bey offener Tafel“ musiziert. Dabei handelt es sich um einen höfisch-formalen Akt, bei dem sich die Fürsten ihren Untertanen „während eines öffentlichen Essens zur Schau stellten [...]. An den Höfen war das öffentliche Speisen fester Bestandteil der feierlichen Einsetzung in ein Amt, also bei Krönungen beziehungsweise Wahlen, bei Erbhuldigungen, aber auch bei Friedensschlüssen und politisch-dynastischen Ereignissen wie Hochzeiten und Taufen.“⁴⁰ Die dabei erklangenen Tafelmusiken hatten mithin nicht nur unterhaltenden, sondern vor allem repräsentativen Charakter und wurden von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert. Daher dürfte diese Musikaufführung in der Stadt kaum eine geringere Wirkung entfaltet haben als die üblichen Huldigungsmusiken der beiden studentischen Collegia musica – dies umso mehr, als in Sachsen im Zuge der allgemeinen Landestruer am 21. April 1733 noch immer Musizierverbot bestand und jede Musikdarbietung während dieser Zeit umso größere Beachtung gefunden haben dürfte.

Was ist vor diesem Hintergrund von der unverkennbaren Ähnlichkeit zwischen den Texten der ersten Sätze von Wahls Erbhuldigungskantate und Bachs Königin-Kantate BWV 214 zu halten? Während die bereits oben angesprochene textliche Beziehung zu Graupners Geburtstagskantate von 1725 schon nach der ersten Verszeile abbricht, finden sich strukturelle Ähnlichkeiten zwischen der Erbhuldigungskantate und BWV 214 wenigstens bis ins erste Rezitativ hinein.

Cantata zur Leipziger Erbhuldigung

BWV 214

Aria tutti.

ARIA.

Schallt Trompeten, klingt ihr Sayten,
Stimmt ein frohes *Vivat* an. [...]

Thönet ihr Pauken! Erschallet Trompeten!
Klingende Saiten erfüllet die Luft! [...]

⁴⁰ *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, hrsg. von H. Ottomeyer und M. Völkel, Wolfenbüttel 2002, S. 13.

Recit.

Diß ist der Tag

Den man glücklich nennen mag, [...]

Irene. Rec.

Heut ist der Tag,

Wo jeder sich erfreuen mag, [...]

Daß ein solches thematisches Motiv in der Textvorlage, das in Wechselwirkung zur musikalischen Gestalt des Werkes tritt, keinesfalls nur ein vielbemühter Gemeinplatz der zeitgenössischen Huldigungsdichtung war, sondern sich dessen Wiederkehr durchaus zur Ableitung werkgenetischer Abhängigkeiten eignet, bestärkt ein Blick in das Gelegenheitsschrifttum des Leipziger Dichters Christian Friedrich Henrici alias Picander; dieser bedient sich in seinen zahlreichen Glückwunschadressen kein einziges Mal einer vergleichbaren Wendung. Werner Neumann hat vermutet, daß es sich bei dem unbekanntem Textdichter der Königin-Kantate um dieselbe Person handelt, die „im darauffolgenden Monat das DRAMA PER MUSICA zum Krönungsfest August III. verfaßt hat“;⁴¹ gemeint ist die Kantate „Blast Lärmen, ihr Feinde! Verstärket die Macht“ BWV 205 a, bei deren Textvorlage es sich um eine Parodie von Picanders Äolus-Kantate BWV 205 handelt.⁴² Von einer Parodiebeziehung sind die oben dargestellten Textbezüge in BWV 214 freilich weit entfernt. Könnte es dennoch sein, daß die Dichtung zu Bachs Kantate von demselben Librettisten stammt, der auch den Text zu Israel Traugott Wahls Erbhuldigungskantate schuf?

Mit Blick auf die Neujahrsgedichte, die David Wahl zwischen 1732 und 1735 an den Leipziger Rat richtete, scheint es naheliegend, in dem poetisch ambitionierten – wenn auch in dieser Hinsicht kaum talentierten – Musiker den Textdichter der von seinem Sohn komponierten Erbhuldigungskantate zu vermuten. Wahls fortwährende Präsenz in Leipzig in der ersten Hälfte der 1730er Jahre – wie wir gesehen haben ohne festbesoldete Anstellung – wirft Fragen nach seinem Lebensunterhalt auf, die durchaus in einem Engagement des ehemaligen Kasseler Hofmusikers in einem der Collegia musica Beantwortung finden könnten, was uns wieder zurück zu Neumanns Verdacht führt, daß auch der Text zu BWV 214 auf einen „Laiendichter“ zurückgeht: „Vielleicht hat sich ein Mitglied des studentischen Collegium musicum als Reimschmied versucht“.⁴³ Diese Indizienkette, an deren Ende mithin die Vermutung steht, daß David Wahl nicht nur der Dichter der Königin-Kantate sein könnte, sondern auch der Bearbeiter des Textes von BWV 205 a, ist freilich reichlich lose geknüpft und wird sich nur durch weitere Quellenfunde erhärten lassen.

⁴¹ NBA I/36 Krit. Bericht, S. 107.

⁴² NBA I/37 Krit. Bericht, S. 7.

⁴³ NBA I/36 Krit. Bericht, S. 107.

V.

Arnold Schering hat einst die These aufgestellt, daß Bachs Kyrie-Gloria-Messe BWV 232¹ „den Gottesdienst schmückte, als der neue Kurfürst Friedrich August II. am 21. April 1733 die Erbhuldigung der Stadt Leipzig entgegennahm“.⁴⁴ Die Frage nach dem allgemeinen Musizierverbot im Zuge der Landestrauer, die gegen eine solche Annahme spricht, beantwortet Schering zum einen mit dem Verweis auf die Aufführung der Trauerode BWV 198, die 1727 ebenfalls zur Zeit der Landestrauer erklingen war, und zum anderen mit dem Hinweis, „daß auch gelegentlich weltliche Musiken im Trauerjahre 1733 stattfanden, darunter sogar eine beim Festessen (!) des Leipziger Huldigungstages“.⁴⁵ Die Quelle für Scherings vage Kenntnis unserer Tafelmusik ist Johann Gottfried Mittags Bericht über *Leben und Thaten Friedrich Augusti III.* [recte II] (Leipzig 1737). Mittag berichtet auf S. 115 seiner Schilderungen in einer Fußnote über die Aufführung der Kantate als Tafelmusik durch David Wahl und seine sieben Söhne. Sein Wortlaut folgt den Beschreibungen der *Curiosa Saxonica*, die er schließlich auch als Quelle seines Wissens angibt; auf den Abdruck des Kantatentextes verzichtet er.

Michael Maul hat Scherings These zur Leipziger Aufführung von BWV 232¹ kürzlich aufgegriffen, weiterentwickelt und mit neuen Quellenfunden untermauert. Dazu gehört auch der Nachweis, daß am 14. April 1733 – ebenfalls zur Zeit der Landestrauer und nur eine Woche vor der Leipziger Erbhuldigungsfeier – in der Nikolaikirche des am 1. Februar verstorbenen Kurfürsten „mit einer schönen Trauermusik“ aus der Feder des Universitätsmusikdirektors Johann Gottlieb Görner gedacht wurde.⁴⁶ Mauls vorsichtige Überlegung geht dahin, daß während des Erbhuldigungsgottesdienstes allein der Kyrie-Teil von BWV 232¹ aufgeführt worden sein könnte, da hier durch eine „geringer ausfallende Besetzungsstärke“ und den „Verzicht auf das Blech“ eine „stille‘ oder ‚gedämpfte‘ Festmusik“ möglich gewesen wäre.⁴⁷ Mit Blick auf den Eröffnungsschor unserer Erbhuldigungskantate – „Schallt Trompeten, klingt ihr Sayten“ – und die Mitwirkung der Dresdner Trompeter- und Pauker-Scholaren Gottlob Friedrich und David Wahl bei dieser Tafelmusik scheint sich aber selbst diese Einschränkung zu erledigen.

Manuel Bärwald (Leipzig)

⁴⁴ A. Schering, *Die Hohe Messe in h-Moll. Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II.*, BJ 1936, S. 1–30, hier S. 6.

⁴⁵ Ebenda, S. 9.

⁴⁶ Maul (wie Fußnote 6).

⁴⁷ Ebenda.

H (286) H

2. Johann Jacob, geboren den 25. Decembr.
1701.
3. Johann Christian, geboren den 8. Decemb.
1703.
4. Johann Carl, geboren den 20. Januarii.
1706.
5. Gottfried, geboren den 25. Decembr. 1707.
6. Johann August, geboren den 21. Aug. 1710.
7. Johann Gottlieb, geboren den 10. Martii.
1713.

Welche insgesamt noch am Leben. Geyer den
22. Januar. 1731.

(L. S.) M. Johann Ernst von Auerswaldes
Paktor der Gemeinde Gottes
zu Geyer.

David Wahl, Hessen-Casselscher Hof-Musici-
cus, hat mit seinen 7. Söhnen bey letzterer Leipziger
Erb-Huldigung den 21. April 1733. an Ihro damah-
lige Königl. Hoheit und Churfürstl. Durchl. bey
offener Tafel nach gehaltener kleinen Bewillkom-
mungs-Rede eine angenehme Music gebracht, dar-
bey folgende Cantata abgesungen worden, die der
fünffte Sohn Israel Traugott Wahl, componi-
ret gehabt:

Aria tutti.

Schallt Trompeten, klingt ihr Sayten,
Stimmt ein frohes Vivat an.
Laßt dem Chur-Fürst heut zu Ehren,
Eure frohe Wüntsche hören,
Jeder thue, was er kan. Da Capo.
Recit.

Abbildung 1.

⌘ (287) ⌘

Recit.

Diß ist der Tag
Den man glückselig nennen mag,
Da grosser Chur-Fürst Dir zu Ehren
Die kleine Bande läst ihr frohes Vivat hören,
In deren Herz die Demuth glimmt,
Daß sie in dieses Freuden-Lied einstimmt.

Aria.

Friedrich August,
Der Sachsen Lust,
Tritt beglückt die Regierung an,
Und bleibt dem Land
Wie schön bekandt,
Mit Gnaden zugethan,
Der hohen Ahnen Zeldenmuth
Mit aller Macht sich hervor thut,
Weil allermeist
Des Vaters Geist
Gedoppelt auf denselben ruht. &c.

Recit.

11. Doch müssen wir wehmüthig hier bekennen,
Daß diß Jahr sey betrübt zu nennen,
Da Gottes unerforschter Rath
Ganz Sachsenland betrübet hat,
Indem Morbonens Grimm,
Mit höchsten Ungeßüm
Den legte auf die Todten-Bahr
Der uns ein rechter Vater war,
Der uns ein rechter Vater war,
Zu dessen Grufft wir dieses setzen:
Was werth, daß wirs in Gold und Silber ehen.

Aria.

Abbildung 2.

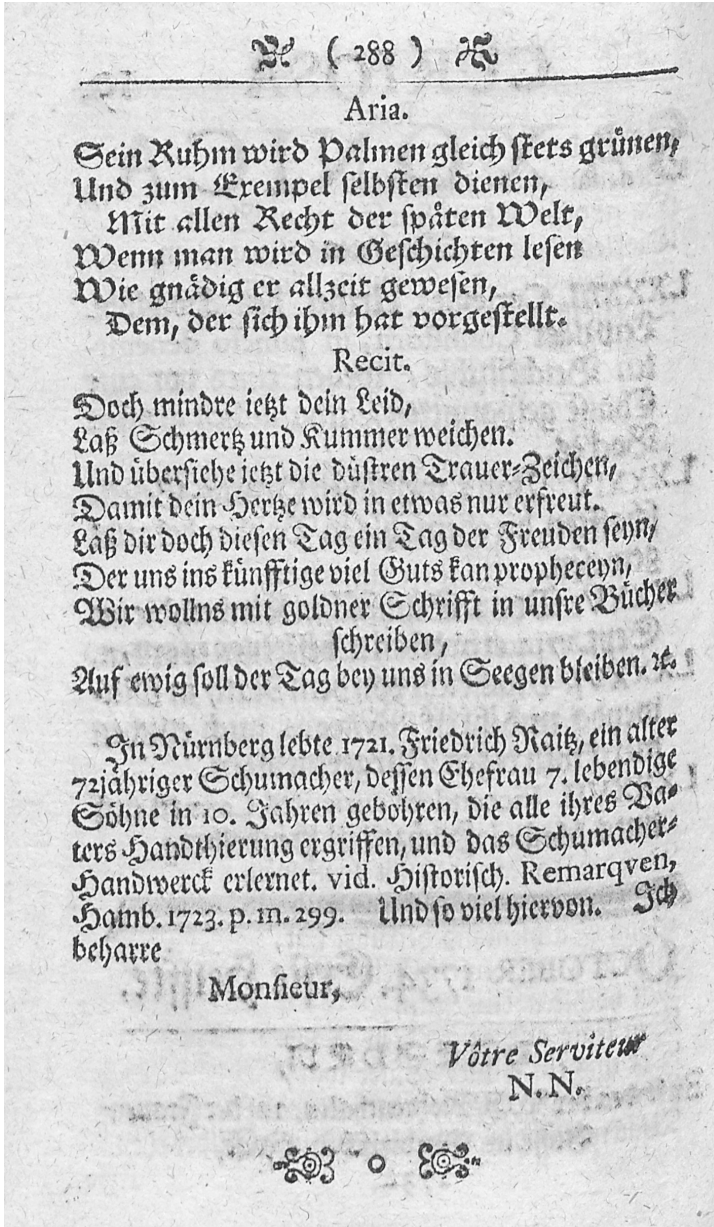


Abbildung 3.

Abbildungen 1–3: *Curiosa Saxonica*. Sächsisches Curiositäten Cabinet, auf das Jahr 1733, Dresden 1734, S. 286–288 (Universitätsbibliothek Leipzig, *Hist. Sax.* 1316)

Carl Christoph Hachmeister – Ein wenig beachteter früher Bachianer in Hamburg

Im Jahre 1799 veröffentlichte August Friedrich Christoph Kollmann in London seinen *Essay on practical musical composition*. Das Lehrwerk enthält zahlreiche Beispiele aus Johann Sebastian Bachs Clavierwerken¹ und bildet damit ein wichtiges Zeugnis für die frühe Bach-Rezeption in England. Kollmann war von ganzem Herzen Bachianer. Dies zeigt auch die von ihm herausgegebene Darstellung der berühmtesten deutschen Musiker in der Gestalt einer Sonne, in deren Mittelpunkt Bach steht.² Die Bach-Beispiele in Kollmanns *Essay* stammen aus dem Wohltemperierten Clavier, dem Musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge, aber auch aus der Chromatischen Fantasie BWV 903 und der Triosonate BWV 525; daneben werden mehrere Werke im Text erwähnt. Zwar lassen sich einige Vorlagen ausmachen – die Auflösungen der Kanons BWV 1079/3 a und c sind mit den bei Kirnberger abgedruckten identisch³ –, doch stellt sich insgesamt die Frage nach den Ursprüngen von Kollmanns Bach-Begeisterung, den Quellen seiner Bach-Kenntnis und seinem tatsächlichen Besitz an Bachiana.

Gehen wir der Frage nach den Ursprüngen seiner Bach-Rezeption nach, so führt eine mögliche Spur zurück in Kollmanns Heimat nach Niedersachsen – genauer gesagt: nach Engelbostel im Hannoverschen, wo er 1756 geboren wurde – und zu seinem Onkel Carl Christoph Hachmeister. Hachmeister – ein Schwager von Kollmanns Vater – wurde 1710 ebenfalls in Engelbostel geboren und starb 1777 als Organist an der Heilig-Geist-Kirche in Hamburg.⁴

Über Hachmeisters Werdegang ist nicht viel bekannt. Nach Lehrjahren bei seinem Vater (Organist in Engelbostel) und dem Schloßorganisten von Hannover Carl Johann Friedrich Haltmeier⁵ (einem Neffen Telemanns) bewarb er sich 1734 erfolglos um das Amt des Domorganisten in Bremen und 1745 um

¹ Siehe Dok III, Nr. 1021; außerdem Nr. 1022. Zwei Ausschnitte aus BWV 881/1 bereits in seinem 1796 erschienenen *Essay on musical harmony* (Dok III, Nr. 1000).

² Dok III, Nr. 1023.

³ Siehe Dok III, Nr. 1021K und 767.

⁴ Die biographischen Angaben zu Hachmeister nach J. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767)*, Hildesheim 2009 (Magdeburger Telemann-Studien. 20.), S. 423.

⁵ Angaben nach dem Celler Bewerbungsschreiben (3. Februar 1745); siehe Fußnote 7.

den Stadtorganistendienst in Celle.⁶ 1748 erhielt er seine Lebensstelle in Hamburg. Wo und wovon er in den Jahren zuvor gelebt hat, entzieht sich unserer Kenntnis – im Protokoll des Celler Bewerbungsvorgangs heißt es zu seiner Person lediglich: „Hachmeister, Musicant in Hannover“.⁷

Den wenigen biographischen Daten können zwei gedruckte Kompositionen an die Seite gestellt werden: eine „Fuga von sechs Subjecten“ in f-moll⁸ und eine „Clavirübung, bestehend in 50. auserlesenen Variationen über eine Menuet; zum Nutzen der Information componirt, und herausgegeben [...] erster Theil.“⁹ Beide Werke erschienen als Einzeldrucke offenbar Anfang der 1750er Jahre auf Kosten des Verfassers in Hamburg; die „Clavirübung“ lag laut Marpurg um den Jahreswechsel 1753/54 vor.¹⁰

Nicht nur wegen des an Bach gemahnenden Titels der Variationen verdient der Komponist Hachmeister das Interesse der Forschung, sondern auch, weil womöglich er, spätestens aber sein gleichnamiger Sohn, Besitzer einer Bachschen Originalhandschrift war: Gemeint ist das von Anna Magdalena Bach kopierte Konzert für zwei Cembali BWV 1061a.¹¹ Wann und wie das Manuskript nach Norddeutschland gelangte, wissen wir nicht.

Bemerkenswert ist, daß auch Hachmeisters Kompositionen allenthalben eine Affinität zu Bachs Claviermusik spüren lassen. So ist die – ebenfalls in Kollmanns *Essay* erscheinende – „Fuga von sechs Subjecten“ in der Tat eine Fuge von ausgesprochen erlesener Qualität und hohem spielerischen Anspruch, auch wenn sie auf den ersten Blick etwas altertümlich wirkt und an Fugen des „Ricercar-Typus“ erinnert. Bei näherem Hinsehen erweckt sie jedoch den Eindruck, daß der Hamburger Organist hier seiner Mitwelt demonstrieren wollte, Fugen in der besten Manier des reifen Bach schreiben zu können. Die Bach-Bezüge sind offensichtlich: Hachmeister hat das Hauptsubjekt der Fuge Ton für Ton der in der gleichen Tonart stehenden Fuge aus dem Wohltemperierten Clavier I entnommen (BWV 857/2). Zwar ist das Notenbild der beiden f-Moll-Fugen unterschiedlich: Bachs Fuge hat einen auftaktigen Beginn und ist im 6-Takt notiert; der Kontrapunkt steht in einem fast aggressiven Gegensatz zum ersten Hauptthema. Auch verzichtete Bach im Fortgang auf

⁶ Siehe G. Linnemann, *Celler Musikgeschichte bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Celle 1935, S. 126.

⁷ Ich danke den Mitarbeitern des Celler Stadtarchivs für die Bereitstellung der Akte zur Besetzung des Organistendienstes im Jahr 1745 (*Kirchen- und Schulsachen*, II A. 2 b 4).

⁸ RISM A/I/4, H 23.

⁹ RISM A/I/4, H 22.

¹⁰ Besprechung des Werks in F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1754, S. 51–55.

¹¹ Siehe Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 26; NBA VII/5 Krit. Bericht (K. Heller und H.-J. Schulze, 1990), S. 75 f., und BJ 2009, S. 235 (H.-J. Schulze).

Optionen wie Engführungen oder Umkehrungen. Hachmeister hingegen macht von diesen Möglichkeiten ausgiebig Gebrauch. Seine Fuge steht im Allabreve-Takt und beginnt volltaktig mit großen Notenwerten; schon in Takt 3 wird das zweite Subjekt und in Takt 10 das dritte eingeführt (siehe Beispiel 1–2). Doch äußert sich im Verlauf seiner Komposition erneut eine genaue Bach-Kennntnis; nunmehr wird freilich ein Bezug zum Wohltemperierten Clavier II hergestellt. In T. 110–115 führt Hachmeister das Subjekt 2 zunächst „inverso“ im Baß ein, sodann, in T. 111, „recto“ im Diskant. In T. 113 erklingen die Varianten „recto“ und „inverso“ gleichzeitig in b-moll. Ein Vergleich mit Bachs b-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Clavier II (BWV 891/2, T. 96 bis 100) zeigt die nahezu völlige Übereinstimmung der Intentionen (siehe Beispiel 3–4). Angesichts dieser Parallelen läßt sich darüber spekulieren, ob Hachmeister mit seiner Fuge dem Leipziger Thomaskantor ein Denkmal setzen wollte, zumal in seinem Hauptthema die Töne C – H – B – A deutlich hervortreten.

Mit seinen Variationen über ein 16taktiges Menuett in a-Moll betritt Hachmeister ein anderes Kompositionsfeld. Marpurg vermutet als Inspirationsquelle für den Hauptsatz „eine gewisse Gavotte des Herrn Rameau“ und äußert sich, wie später Ernst Ludwig Gerber, sehr lobend über das in seinen Augen zeitlose Stück.¹² Hachmeisters Neffe Kollmann empfiehlt dieses Werk – und nicht etwa Bachs Goldberg-Variationen – als Muster für eine Variationsfolge über gleichbleibendem Grundbaß: „One of the best collections of variations of the same harmony and melody, is that, entitled Clavierübung, &c. consisting of fifty select variations of a minuet, by the late C. C. Hachmeister, Organist at Hamburg.“¹³

Viele Variationsfolgen der Zeit wurden hauptsächlich für Clavierschüler geschrieben, um deren Fingerfertigkeit zu üben. Auch etliche von Hachmeisters Variationen verfolgen eindeutig dieses Ziel. Auffällig ist jedoch, daß er einen recht hohen spieltechnischen, interpretatorischen Standard anstrebt, der durchaus mit demjenigen in Bachs Goldberg-Variationen vergleichbar ist. Daß Hachmeister Bachs Zyklus kannte, deutet nicht nur der Titel an, sondern auch die üppig gestalteten Vignetten der Titelseite. Der Spieler wird in Hachmeisters Variationsfolge mit virtuosen Kunststücken konfrontiert: geballte Akkorde in beiden Händen, überschlagende Hände, Triller mit zusätzlich zu spielenden Tönen und sehr unabhängige, schwierige Baßpassagen. Auch an Proben polyphoner Satzkunst mangelt es nicht. Marpurg erwähnt lobend:

¹² Marpurg (wie Fußnote 10), S. 52. Gemeint ist die Gavotte mit 6 Doubles aus Rameaus *Nouvelle Suites de Pieces de Clavecin*. – Siehe auch Gerber ATL, Band 1, Sp. 569.

¹³ F. C. Kollmann, *An Essay on musical harmony* [...], London 1796, S. 118.

Der hin und wieder im Basse und in den Mittelstimmen angebrachte Hauptsatz, verschiedene kurze canonische Nachahmungen, und einige andere auf die Wissenschaft des Contrapuncts sich gründende harmonische Umstände zeugen so gut von den Einsichten des Herrn Verfassers, als gewisse besonders artige Züge und Wendungen von seiner Bekanntschaft mit den zierlichen Blumen des heutigen Geschmacks.¹⁴

Die häufig von Hachmeister verwendeten Anweisungen „forte“ und „piano“ setzen ein zweimanualiges Instrument voraus.

Angesichts dieser recht deutlichen Spuren einer intensiven und vergleichsweise frühen norddeutschen Auseinandersetzung mit Bachs Clavierschaffen jenseits der bekannten Beispiele stellt sich für den Hamburger Organisten Carl Christoph Hachmeister die Frage nach den Wurzeln seiner Bach-Rezeption.

Nikolas von Oldershausen (Ahlden)

Beispiel 1. C. C. Hachmeister, „Fuga von sechs Subjecten“, T. 1–15.

Alla breve

7

12

¹⁴ Marpurg (wie Fußnote 10), S. 53.

Beispiel 2. J. S. Bach, Fuge BWV 857/2, T. 1–10.

Fuga 12. à 4.

Measures 1-4 of the fugue. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Measures 5-7. The right hand enters with a melodic line, and the left hand continues with eighth notes.

Measures 8-9. The right hand continues its melodic line, and the left hand plays eighth notes.

Measures 10-11. The right hand continues its melodic line, and the left hand plays eighth notes.

Beispiel 3. C. C. Hachmeister, „Fuga von sechs Subjecten“, T. 108–118.

Measures 110-118. The right hand plays a complex melodic line with many accidentals, while the left hand plays a steady accompaniment of eighth notes.

Beispiel 4. J. S. Bach, Fuge BWV 891/2, T. 95–102.

The image displays a musical score for measures 95 through 102 of the second part of J.S. Bach's Fugue BWV 891. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 95, 96, and 97. The second system covers measures 98, 99, 100, 101, and 102. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 95 begins with a treble clef and a bass clef. Measure 96 features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. Measure 97 continues this texture with more sixteenth-note runs in the right hand. Measure 98 shows a change in the right hand's texture, with more sustained notes and eighth-note patterns. Measure 99 features a similar texture to measure 98. Measure 100 has a more active right hand with sixteenth-note patterns. Measure 101 shows a more active left hand with eighth-note patterns. Measure 102 concludes the passage with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

Biographische Notizen zu verschiedenen Bach-Schreibern des 19. Jahrhunderts

Biographische Erkenntnisse zu verschiedenen Schreibern von Werken Bachs dienten ehemals vorrangig dem Ziel, offene Fragen der Chronologie zu klären.¹ Nachdem die wichtigsten Kopisten des 18. Jahrhunderts identifiziert sind, rücken nunmehr zunehmend die bislang eher stiefmütterlich behandelten Schreiber der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ins Blickfeld der Forschung. Deren Bedeutung darf nicht unterschätzt werden; waren doch gerade sie es, die – bis zum Beginn der von der Bach-Gesellschaft initiierten Gesamtausgabe – dafür sorgten, daß das bis dahin nahezu vergessene Kantatenschaffen Bachs verbreitet und wiederbelebt wurde. Insbesondere Berlin war mit der umfangreichen Sammlung der Sing-Akademie eine zentrale Anlaufstelle für Interessierte. Doch noch immer liegen große Teile des reichen Musiklebens der preußischen Hauptstadt im Dunkeln – vor allem Details über die breite Szene der professionellen und nebenberuflichen Kopisten, die für einen solchen Musikbetrieb notwendig waren und auf die auch Sammler wie Franz Hauser zurückgriffen.² Im folgenden werden einige neue Erkenntnisse zu unterschiedlichen Schreibern vorgestellt.

1. Johann Jacob Heinrich Westphal und Johann Christian Westphal

Der Name Westphal ist in der Bach-Forschung allgemein bekannt, obgleich es mehrere Träger dieses Namens gab und lange unklar blieb, um wen es sich jeweils handelte. Erst Miriam Terry gelang eine Klärung der entsprechenden Verwandtschaftsverhältnisse.³

Der Schweriner Organist Johann Jacob Heinrich Westphal wurde am 31. Juli 1756 in Schwerin geboren und am 1. August des Jahres in der Schloßkapelle getauft; er verstarb in seiner Geburtsstadt am 17. August 1825. Wie François-Joseph Fétis zu der Annahme kam, daß J. J. H. Westphal in Ludwigslust gewirkt hat,⁴ läßt sich vielleicht noch dadurch erklären, daß dieser zeitweilig

¹ Vgl. P. Wollny, *Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 29–60.

² Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Diss. Göttingen 1973.

³ M. Terry, *C. P. E. Bach and J. J. H. Westphal – A Clarification*, JAMS 22 (1969), S. 106–115.

⁴ F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Aufl., Paris 1860–1868, Bd. 8, S. 458. Siehe auch die ausführlichen Angaben

in höfischen Diensten stand,⁵ der Hof aber seit 1765 vollständig in Ludwigslust residierte. Fétis' Aussage, Westphal sei dort 1835 gestorben, ist aber nicht nachvollziehbar.⁶ Westphal war Vater von vier Kindern; sein jüngster Sohn, Johann Heinrich Christoph (1794–1831), erlangte als Astronom und Privatgelehrter einige Berühmtheit.⁷ Westphal starb als angesehener Mann, was sich in den vielfältigen Pressereaktionen spiegelt.⁸ Als Ergänzung zu Terrys Ausführungen sei hier der in der Schweriner Zeitung *Freimüthiges Abendblatt* erschienene Nachruf wiedergegeben:

Nekrologe des Jahrs 1826

In der Nacht vom 16ten auf den 17ten August 1825 vollendete nach kurzer Kränklichkeit seinen fast 70jährigen mühevollen Lebenslauf Johann Jacob Heinrich Westphal, Dom-Organist und Lehrer der Arithmetik am Gymnasium Friederizianum zu Schwerin. Geboren den 31sten Juli 1756 zu Schwerin, wo sein Vater Kastellan des Großherzogl. Schlosses war, wurde er 1778 Organist an der Schloßkirche daselbst, 1782 an der Neustädter Kirche, und endlich 1814 an der Domkirche. Nebenbei bekleidete er seit dem Oktober 1789 die oben angeführte Stelle eines Schreib- und Rechenlehrers am Friederizianum.

Schon in früher Jugend zeigte der Verstorbene große Neigung und treffliche Anlagen zur Tonkunst. Er erhielt den ersten Unterricht im Gesange, im Klavierspiel und auf dem Violoncell von dem damaligen Organisten Mecker in Schwerin und von einigen Dilettanten, erfreute sich bald der Gnade des hochseligen Prinzen Ludwig, – der auf dem Schlosse residirte, und bekanntlich ein großer Verehrer der Tonkunst war – und wurde stets mit vielen andern Dilettanten zu den wöchentlichen Konzerten auf das Schloß berufen, woselbst er die schönste Gelegenheit fand, sein Talent auszubilden. Späterhin studirte er mit Eifer und vorherrschender Liebe die Theorie der Musik und verband damit eine ausnehmende Fertigkeit im Klavierspiel, auf welchem Instrumente er auch bis zu seinem Ende in den ersten Familien Unterricht ertheilte. Auch dem Studio der Mathematik, insbesondere der Algebra, hatte der Verstorbene mit Neigung sich hingegeben, und es fesselte ihn so sehr, daß sein reger Geist selbst noch in den spätern Jahren seines Lebens – wo er schon weniger Teilnahme für die Kunst bezeugte,

zur Lebensgeschichte J. J. H. Westphals und zur Geschichte seiner Musiksammlung in U. Leisinger und P. Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel – Katalog, mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*, Hildesheim 1997 (LBB 2), S. 25–74.

⁵ 1778–1782 als Organist im Schweriner Schloß, vgl. C. Meyer, *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, Schwerin 1913, S. 248.

⁶ Auch der *Großherzoglich Mecklenburg-Schwerinsche Staats-Kalender* der betreffenden Jahre führt niemanden dieses Namens.

⁷ F. Brüssow, *Westphal, Johann Heinrich Christoph*, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen* 9 (1831), Ilmenau 1833, S. 852 ff.

⁸ Vgl. unter anderem *Freimüthiges Abendblatt* 8 (1826); *Allgemeine Literatur-Zeitung* (1825), Nr. 250, Sp. 336; *Leipziger Literaturzeitung* (1825), Nr. 293, Sp. 2339; *Allgemeine Schulzeitung* 2 (1825), Nr. 137; *Neuer Nekrolog der Deutschen* 3 (1825), Ilmenau 1827, S. 1508; sowie *Das gelehrte Teutschland*, Lemgo 1827, S. 518.

deren enthusiastischer Verehrer er gewesen war, – darin eine ernste und belehrende Unterhaltung fand, welcher er die Stunden der Muße gern widmete. Gründliche Kenntnisse in der Theorie der Musik und in der Mathematik waren die Früchte so eifriger Bestrebungen.

Der Verewigte hinterläßt, außer einer arithmetischen Bibliothek von beinahe 300 Bänden, auch eine sehr bedeutende Sammlung von Büchern und Werken über die Theorie und Praxis der Musik, deren Werth man aus nachstehender Schilderung des Hrn. Präpositus Wundemann – (in dessen Schrift: „Mecklenburg in Hinsicht auf Kultur, Kunst und Geschmack. 1803, Bd. II S. 261“) – am besten erkennen kann:

„Einen schönen Beweis, (heißt es dort) wie viel Nützlichendes ein reger Eifer und eine wohlgeordnete Thätigkeit neben den gewöhnlichen Berufsgeschäften zum Besten der Wissenschaften und Künste zu leisten vermag, giebt eine Sammlung in Schwerin, die für den Freund und Kenner der Tonkunst das größte Interesse hat. Ich meine die Musikaliensammlung des Hrn. Westphal, Organisten an der Schelfkirche. Die Freundschaft verbietet mir, von der rastlosen Thätigkeit und der hohen Begeisterung dieses genialischen Mannes für seine Kunst irgend etwas zu erwähnen, das einem Lobe ähnlich sieht. Aber wie soll ich es nennen, wenn ein Mann bei den geringen Einkünften einer Organistenstelle, die ihn ohnehin noch nöthigt in der Domschule im Schreiben und Rechnen und sonst im Klavierspielen Unterricht zu geben, ein solches Werk zu vollführen im Stande ist? – Diese Sammlung begreift nicht bloß den theoretischen Theil der Tonkunst in einer möglichst vollständigen musikalischen Bibliothek, sondern auch den praktischen in Partituren und Compositionen für alle Instrumente, sowohl ältern als neuern. Die Anzahl der theoretisch musikalischen Werke steigt über sechshundert Bände und die Musikaliensammlung enthält über dreitausend Werke. Hiezu kommt noch eine ansehnliche Bibliothek von Handbüchern und in die schönen Wissenschaften einschlagenden Werken. Und damit dieser Sammlung nichts abgehe, hat Hr. Westphal auch noch die Bildnisse der berühmtesten alten und neuen Komponisten und Virtuosen in Kupferstichen zusammengebracht, worunter nicht bloß sehr seltene Stücke, sondern auch einige Gemälde, Zeichnungen und Gipsabdrücke befindlich sind. Diese Sammlung besteht aus ungefähr vierhundert Stücken, wovon die Hälfte in Rahmen unter Glas, die andern in Portefeullen aufbewahrt werden. Endlich, um sein Werk ganz zu vollenden, hat der Besitzer ein systematisches, mit literarischen Notizen versehenes Verzeichniß von seiner Sammlung verfaßt, welches in einer saubern zierlichen Handschrift, wie es bis jetzt ist, drei Foliobände zu ohngefähr sieben Alphabeten begreift.“

Zum Lobe dieser Sammlung darf ich hier nichts hinzusetzen. Ein solches Werk ist in den Augen des Kenners sich selbst Empfehlung genug. Nur will ich noch nach der Versicherung eines unbefangenen Freundes hinzusetzen, daß Hr. Sonnleithner, K. K. Hofkonzipist zu Wien, der vor einigen Jahren bei Gelegenheit seiner musikalischen Reise durch Deutschland auch Schwerin besuchte, voll Bewunderung geäußert hat, daß diese Musikaliensammlung in Deutschland, außer der in Wien von Leopold I. zusammengebrachten und seit einigen Jahren erst gehörig aufgestellten, in ihrer Art einzig sei; und daß selbst das Ausland so leicht nichts Gleiches jetzt mehr aufzuweisen haben möchte. – Wie sehr ist es daher zu wünschen, daß sich noch bei Lebzeiten des Besitzers ein Käufer finde, der diese Sammlung nach ihrem vollen Werthe zu schätzen wisse und alle darauf verwandte Mühe und Kosten zu vergelten im Stande sei. Wenigstens wäre

sehr zu bedauern, wenn einst dieselbe in öffentlicher Auktion gebracht, schlecht bezahlt und in alle Winde verstreut würde.

Der schließliche Wunsch des Hrn. Präpositus ist zwar nicht in Erfüllung gegangen, jedoch steht auch nicht zu befürchten, daß diese Sammlungen in öffentlichen Auktionen verschleudert und zerstreut werden. Da sie aber nunmehr verkauft werden müssen, so bleibt es sehr zu wünschen, daß sich Käufer finden mögen, welche dieselben zu würdigen, aber auch nach ihrem Werthe zu bezahlen im Stande sind, damit die von dem Verstorbenen seiner leidenschaftlichen Neigung dargebrachten ansehnlichen Opfer doch wenigstens einigermaßen seiner hinterbliebenen Familie zu Gute kommen.

Als Schriftsteller hat der Verewigte geliefert:

1) Abhandlung von den Mecklenburgischen Münzen, Maaßen und Gewichten, und deren Vergleichung mit auswärtigen Münzen, Maaßen und Gewichten, imgleichen mit dem neuen französischen Maaß- und Gewichtssystem. Schwerin und Wismar, in der Bödnerschen Buchhandlung, 1803. 9 Bog. 4.

2) Ist von ihm J. H. Crohn's Rechenbuch in der elften Auflage (Schwerin und Wismar, 1800) ganz umgearbeitet worden, das vor ihm zuerst Fersen († 24. August 1757), später Fr. Meincke († 26. Mai 1801) verbessert herausgegeben hatten.

S. – g.

Wie bereits angedeutet, war Johann Jacob Heinrich Westphal nicht der einzige Träger dieses Namens, der für die Bach-Forschung von Interesse ist. In Hamburg wirkte Johann Christoph Westphal als Musikalienhändler, geboren am 21. März 1727, gestorben kurz nach Vollendung des 72. Lebensjahres am 29. März 1799. Dieser war Vater von vier Kindern. Sein einziger Sohn Johann Christian Westphal⁹ wurde am 1. April 1773 geboren, erlernte bei Johann Christian Kittel in Erfurt das Orgelspiel und war seit 1803 Organist an der Nicolaikirche in Hamburg. Er starb daselbst am 27. Februar 1829. Da bislang 1828 als das Jahr seines Todes angegeben wurde, sei hier die kurze Todesanzeige der Familie mitgeteilt:¹⁰

Sanft entschlief, nach langen schmerzlichen Leiden an der Brustkrankheit, diesen Morgen um 7 Uhr, im 56sten Lebensjahre, Herr Johann Christian Westphal, Organist an der St. Nicolai-Kirche hieselbst. Theilnehmenden Verwandten und Freunden widmen mit tiefbetrübtm Herzen diese Anzeige die Wittwe, Kinder und Schwestern des Verstorbenen.

Hamburg, den 27ten Februar 1829.

⁹ Wegen der Abkürzung „Joh. Chr.“ finden sich bis heute zahlreiche Publikationen, die ihm den Namen seines Vaters zuschreiben, also „Johann Christoph“.

¹⁰ *Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* 1829, Nr. 34 (28. 2. 1829). Vgl. auch *Neuer Nekrolog der Deutschen* 7 (1829), Ilmenau 1831, S. 920 (Nr. 648).

In den *Privilegirten Nachrichten*¹¹ erschien Anfang März bereits ein Nachruf, der hier ebenfalls vollständig wiedergegeben sei; der Verfasser dieses Textes ist unbekannt.

Zum Andenken an Herrn Johann Christian Westphal.

Zu den vielfachen schmerzlichen Verlusten, welche die Kunst in unserer Stadt zu beklagen hat, gesellte sich in diesen Tagen noch ein neuer und tiefer durch den Tod des Herrn Johann Christian Westphal, des ausgezeichneten Organisten an der St. Nicolai Kirche. Schon in früher Jugend verrieth der Vollendete eine überwiegende Neigung und Anlage zur Musik. Daher sorgte sein, um eben diese Kunst damals sehr verdienter Vater, daß er früh von trefflichen Lehrern angeleitet wurde. Diese Bemühungen trugen so glückliche Früchte, daß er schon als achtjähriger Knabe in den öffentlichen Concerten seines Vaters mit Beifall auftrat. Der Vater begünstigte aber diese Vorliebe nur, um ihn desto würdiger vorzubereiten, seine damals hier noch einzige Musikalienhandlung einst fortzuführen. Doch diesem Wunsche widerstand des Sohnes heiße Liebe zur Kunst. Er fühlte sich gedrungen, sein Leben und seine Kraft derselben, und namentlich dem Orgelspiele, wofür er von frühester Jugend an besondere Vorliebe trug, zu widmen. Darum drang er so lange in seinen Vater, bis ihn derselbe nach Erfurt (1794 bis 96) schickte, um, wie er sich ausdrückte, „unter der Führung des einzigen Kittel das große Meer der Tonkunst sowohl theoretisch als praktisch zu umschiffen“ und von selbigem das heut zu Tage so selten gewordene wahre Orgelspiel zu erlernen. Er hat es erlernt und bei dem würdigen Meister, dem letzten Bachschen Schüler, einen Grund gelegt, den er hernach so rastlos ausbaute, daß Westphals Name wohl den früheren Meistern zur Seite gestellt werden darf, worauf unsere Stadt mit Recht stolz ist. Der wahren Würde seiner Kunst sich bewußt, verschmähete er allen eitlen Prunk, wußte dagegen durch sein einfaches und seelenvolles Orgelspiel die Andacht zu heben. Weil seine eigene Seele von dem durchdrungen war, was die geistlichen Lieder ausdrücken, so konnte er auch in der Reinheit, Kraft, Einfachheit, Innigkeit und Tiefe seines Vortrages, seine Gefühle aussprechen. Obgleich bei seiner wahren Liebe zur Kunst, der er mit Begeisterung sich ganz ergab, der bescheidene Mann dennoch weniger mit eigenen Werken hervortrat, deren Sammlung doch wohl beweisen würde, daß er eifrig in Ausbildung fortschritt, so zeigt doch von seinem Werthe der gründliche Unterricht, welchen er ertheilte. Doch insbesondere sein fast 26jähriges Arbeiten im Dienste einer Gemeinde, welche wohl an seinen Leistungen erkannte, daß sie in ihm einen Meister seiner Kunst besitze und gewiß sein Andenken treu bewahren wird. Wenn er dennoch zu früh für seine Kunst heimgegangen ist, wie für seine Freunde, welche seine Einfachheit und Sittenreinheit, seine Uneigennützigkeit und freundliche Dienstfertigkeit, seine Redlichkeit und Aufrichtigkeit, schätzen, so darf der Hingeschiedene um so zuversichtlicher erwarten daß Hamburgs Bürger, welche wahres Verdienst anerkennen, durch thätige Sorge für seine Wittve und Kinder, welche nicht blos den treuen Gatten und zärtlichen Vater, sondern auch den Versorger verloren haben; sein Andenken ehren werden.

¹¹ *Privilegirte wöchentliche gemeinnützige Nachrichten von und für Hamburg* 1829, Nr. 53 (3. 3. 1829), S. 2f.

Es folgen einige weitere mitteilenswerte Notizen:

2. „Skaupy“ und Carl Bagans (1791–1885)

Die zahlreichen Berliner Schreiber, die für Franz Hauser (1794–1870) tätig waren, geben noch manche Rätsel auf. Auf einer Handschrift aus dem Besitz Hausers findet sich beispielsweise die Signatur „J Skaup“.¹² Die einzige Person, der dieses Signum zugewiesen (und die für diese Aufgabe in Betracht gezogen) werden kann, ist der Musiker Skaupy, der von 1834 bis 1841 als Waldhornist am Königsstädtischen Theater in Berlin angestellt war.¹³ Daß Skaupy dem frankophonen Raum entstammte, wird durch die Schreibweise beim ersten Auftauchen des Namens nahegelegt: „Skopie“.¹⁴

Der Berliner Kammermusiker Carl Bagans, der zeitweilig für Franz Hauser als Kopist tätig war,¹⁵ diente als erster Trompeter in der königlich preußischen Hofkapelle und wurde bereits 1855 in den Ruhestand versetzt, obwohl er laut der *Nordisk musik-tidende. Månedsskrift for musikere og musikvenner* 7 (1886), S. 13, erst 1885 im hohen Alter von 93 Jahren starb; dies deckt sich auch mit den Angaben in den Berliner Adreßbücher der Zeit.¹⁶ Abweichend von den Angaben bei Ledebur,¹⁷ scheint Bagans aber nicht in Berlin geboren zu sein, denn unter diesem Namen findet sich kein Eintrag in der Alt-Berliner Tauf-Kartei.¹⁸

3. George Christoph Balch (1717–1785)

Balch war Kurfürstlicher Kammermusiker und Kopist am Dresdner Hof. Die von seiner Hand bekannt gewordenen Abschriften betreffen in erster Linie das Repertoire der kursächsischen Hofkapelle; in der Bach-Überlieferung ist er bislang nur im Zusammenhang mit einer Abschrift des Wohltemperierten Klaviers erfaßt worden (D-Hs, *M B/1974*).¹⁹ Im Heft für Oktober 1785 des

¹² D-B, *Mus. ms. Bach P 1159/X*, Faszikel 9. Vgl. Kobayashi (wie Fußnote 2), S. 185 f.

¹³ Durchgesehen wurden die betreffenden Jahrgänge des *Jahrbuchs und Repertoriums des Königsstädtischen Theaters in Berlin* und der Berliner Adreßbücher.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Vgl. Kobayashi (wie Fußnote 2), S. 154 ff.

¹⁶ Im 19. Jahrhundert ist Carl Bagans fast der einzige Träger dieses Familiennamens im Berliner Raum. Im *Allgemeinen Wohnungsanzeiger für Berlin* der Jahre 1826 bis 1834 ist er als „Baganz, C.“ verzeichnet.

¹⁷ C. von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 30.

¹⁸ Landeskirchliches Archiv der Evangelischen Kirche in Berlin-Brandenburg – schlesische Oberlausitz; auch unter möglichen Parallelformen des Namens, wie etwa „Bagantz“, findet sich kein passender Eintrag.

¹⁹ Siehe NBA V/6.1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1989), S. 64. Dort auch bereits das von Ortun Landmann mitgeteilte korrekte Sterbedatum. Die spätere Angabe bei Landmann,

Magazins der sächsischen Geschichte heißt es, Balch sei am 14. September im Alter von 68 Jahren verstorben; mithin muß er um 1717 geboren sein.²⁰

4. Heinrich Christian Carl Güntersberg (1772–1846)

Güntersberg, der Schreiber einer heute in Brüssel verwahrten Sammelhandschrift,²¹ wurde am 5. März 1772 in Roßla geboren.²² Seit 1809 war er Organist an der Eislebener St. Andreas-Kirche. Anders als bislang zu lesen war, starb er nicht bereits 1837, sondern, wie eine kleine Anzeige in der *Allgemeinen Schulzeitung* vom 11. Februar 1847 belegt, erst am 27. November 1846.²³ Seine Handbücher für Organisten publizierte er unter dem Namen Carl Güntersberg.

5. Christian Carl Müller (1818–1885)

Seit 1860 war Müller in Frankfurt am Main Musikdirektor des Museums und Leiter des Cäcilien-Vereins. Hier führte er unter anderem von Johann Sebastian Bach die h-Moll-Messe BWV 232 (1861),²⁴ die Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ BWV 106 (1864)²⁵ und die Johannes-Passion BWV 245 (1870)²⁶ auf, die er alle für diese Zwecke neu instrumentierte. Seine Abschriften der ersten beiden genannten Werke haben sich in der Sammlung des Cäcilien-Vereins in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main erhalten (D-F, *Mus. Hs. 146* und *149*). Geboren wurde Müller am 21. Oktober 1818 in Weißensee bei Erfurt. Er wurde 1891 in den Ruhestand versetzt und verstarb am 19. Juli 1894.²⁷

6. Carl Dreher († 1874)

Carl Dreher²⁸ war Lehrer am Großherzoglichen Lyceum in Karlsruhe. Da er auch Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung war, wurde in deren *Monatsheften für Musikgeschichte* sein Tod mitgeteilt: Er starb am 15. Dezem-

Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle (<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25559>), S. 141, beruht wohl auf einem Druckfehler.

²⁰ *Magazin der sächsischen Geschichte* 2 (1785), S. 624.

²¹ B-Bc, *I2209 MSM*. Siehe auch LBB 2 (wie Fußnote 4), S. 191 f.

²² *Allgemeine Musikalische Zeitung* 35 (1835), Sp. 573 („Musikalische Topographie von Eisleben“).

²³ *Allgemeine Schulzeitung* 24 (1847), Sp. 200.

²⁴ *Neues Frankfurter Museum* 1 (1861), S. 25.

²⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Neue Folge 2 (1864), Sp. 244.

²⁶ *Musikalisches Wochenblatt* 1 (1870), S. 270.

²⁷ *Monatshefte für Musik-Geschichte* 27 (1895), S. 104 („Totenliste des Jahres 1894“).

²⁸ Drehers Abschrift der Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ BWV 68 liegt in Hamburg (D-Hs, *ND VI 966*); weitere Manuskripte von seiner Hand befinden sich in B-Bc, D-LEm und US-R.

ber 1874 in Karlsruhe. Robert Eitner bemerkte: „Carl Dreher war im Besitze der werthvollsten Partituren alter Werke, die er sich selbst aus den Originalen hergestellt hatte, und daß dieselben in seinen Händen nicht als todes Kapital lagen, hat er [...] trefflich bewiesen.“²⁹ Drehers Abschriften zeichnen sich insbesondere dadurch aus, daß er auf ihnen stets die benutzten Vorlagen vermerkte.

7. Friedrich August Rohrlack (1792–1829)

Friedrich August Rohrlack wurde am 17. Juli 1792 in Bochow bei Jüterbog in der Mark Brandenburg geboren.³⁰ Ab 1804 besuchte er das Gymnasium in Brandenburg, und am 15. August 1811 schrieb er sich an der Berliner Universität für das Fach Theologie ein.³¹ 1818 wurde Rohrlack Mitbegründer der Cauerschen Anstalt in Berlin, aus der später das Kaiserin-Augusta-Gymnasium hervorging. Ludwig Cauer, der Direktor der Schule, schrieb in seinem Nachruf: „In derselben hatte sich der Entschlafene das Geschäft eines Musiklehrers gewählt, nachdem er sich zu demselben noch vorher unter besonderer Anleitung des Prof. Zelter theoretisch und praktisch vollständiger ausgebildet hatte.“³² Rohrlack war von 1816 bis zu seinem Tod am 31. Mai 1829 Mitglied der Sing-Akademie zu Berlin.³³ Er legte den Grundstock der ehemals umfangreichen Notensammlung des Kaiserin-Augusta-Gymnasiums, wobei angenommen werden darf, daß er einen Großteil der Notenmanuskripte selber schrieb.³⁴

8. Gottlob Abraham Stäps (1742–1822)

Wie den Matrikeln der Thomasschule zu entnehmen ist, wurde Gottlob Abraham Stäps 1742 in Pausa geboren.³⁵ Von 1756 bis 1764 war er Thomasschüler,

²⁹ *Monatshefte für Musikgeschichte* 7 (1875), S. 31.

³⁰ L. Cauer, *Rohrlack, Friedrich August*, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen* 8 (1830), Ilmenau 1832, S. 13 ff.

³¹ *Die Matrikel der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 1810–1850*, bearbeitet und hrsg. von P. Bahl und W. Ribbe, Teil 1, Berlin 2010, S. 20.

³² *Neuer Nekrolog der Deutschen* 8 (wie Fußnote 31), S. 14.

³³ Mit einer Unterbrechung vom September 1827 bis zum Dezember 1828, die vermutlich auf das im Nekrolog erwähnte „Brustübel“ zurückzuführen ist, das schließlich auch zu seinem frühen Tod führte. Rohrlacks Name erscheint unter der Stammrollen-Nummer 992. Freundliche Mitteilung von Axel Fischer, Berlin.

³⁴ Vgl. NBA Krit. Bericht I/19 (R. L. Marshall, 1989), S. 33. – Einen Überblick über die Musiksammlung der Schule vermittelt F. Schultz, *Der ältere Notenschatz des Kaiserin Augusta-Gymnasiums*, in: Kgl. Kaiserin Augusta-Gymnasium zu Charlottenburg. XXXI. Jahresbericht, Charlottenburg 1900, S. 11–24.

³⁵ Diese Angabe deckt sich mit der Todesanzeige von 1822, in der es heißt: „Er starb im 81. Lebensjahre“, siehe *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen* 63 (1822), Sp. 1643 (11. Juni).

danach Student der Universität Leipzig.³⁶ Von 1768 bis 1773 wirkte er als Substitut des Kantors in Naunhof.³⁷ Nachdem er sich 1772 erfolglos um die Stelle eines Kollaborators (Septimus) an der Leipziger Thomasschule beworben hatte,³⁸ wurde er Stadtkantor in Schleusingen und Lehrer am dortigen Gymnasium.³⁹ Zu seinen Schülern zählte Caspar Kummer (1795–1870),⁴⁰ der wiederum Lehrer von Friedrich Kiel (1821–1885) und Felix Draeseke (1835–1913) war. Stäps starb am 31. Mai 1822.⁴¹ Sein Sohn Carl (Gottfried) Stäps war bis 1822 Gerichtsverwalter am Heroldischen Patrimonial-Gericht Mittelhausen, dann Hofadvokat und „Staats-Fiskal“ in Weimar, wo er am 21. Oktober 1850 starb.⁴² G. A. Stäps' Bach-Abschriften – nachweisbar sind Continuo-Stimmen zu den Kantaten BWV 8 und BWV 125 sowie eine Abschrift der Motette BWV Anh. 163 – stammen sämtlich aus seiner Zeit als Alumne der Thomasschule.⁴³

Klaus Rettinghaus (Leipzig)

³⁶ Erler III, S. 401.

³⁷ Vgl. Vollhardt, S. 232.

³⁸ Stadtarchiv Leipzig, *Stift VIII B. 106*. Freundliche Mitteilung von Michael Maul.

³⁹ Vgl. *Neuer Nekrolog der Deutschen* 12 (1834), Weimar 1836, S. 51 (Eintrag zu Johann Carl Schmidt).

⁴⁰ ADB 17 (1883), S. 371 (M. Fürstenau).

⁴¹ *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen* 63 (1822), Sp. 1643 (11. Juni).

⁴² *Neuer Nekrolog der Deutschen* 28 (1850), Weimar 1852, S. 1042.

⁴³ Siehe BJ 2002, S. 44f. (P. Wollny).

Besprechungen

Michael Maul, „*Dero berühmter Chor*“. *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren 1212–1804*, Leipzig 2012, Lehmanns Verlag, 437 Seiten.

Michael Maul, der bereits bedeutende Arbeiten zur mitteldeutschen Musikgeschichte vorgelegt hat, beschäftigt sich in seinem neuen Standardwerk mit einem Thema, das jeden näher mit Johann Sebastian Bach Beschäftigten höchstlich interessiert. Da die vorliegende Besprechung auf das Bach-Jahrbuch zugeschnitten ist, geht sie nicht auf die Jahre vor 1700 und nach 1750 ein, obwohl der Autor auch über diese Perioden anhand wichtigen, oftmals neuen Quellenmaterials originell zu berichten weiß. Vielmehr befaßt sie sich vor allem mit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die auch in Mauls Darstellung den größten Raum einnimmt.

Plastisch schildert der Autor das musikfreundliche Klima, das in Leipzig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geherrscht haben muß: Um der Kirchenmusik ihren im Laufe von Jahrhunderten erarbeiteten hohen Standard zu sichern, ist der Rat der Stadt zu allerlei Fördermaßnahmen bereit, die auch die Thomasschule, den Kantor und die Schüler betreffen. In diesem Klima gedeiht eine Einrichtung, die als solche identifiziert zu haben eines der besonderen Verdienste Mauls ist. Es geht um die erste „Cantorey“, einen aus acht Thomanern bestehenden Elitechor, der für das hohe Niveau der Leipziger Kirchenmusik verantwortlich ist. Diese Truppe genießt stattliche, vor allem materielle Privilegien und wird sowohl vom Rat als auch von wohlhabenden Bürgern gefördert. Diese erwarten als „Gegenleistung“ für ihre Stipendien, Legate und einmaligen Zuwendungen nicht nur schöne Gottesdienstmusik, sondern auch anspruchsvolle Aufwartungen vor und in ihren Häusern – vor allem zu Neujahr.

Michael Maul ist sich ziemlich sicher, daß die Thomaskantoren Knüpfer und Schelle ihre gottesdienstliche Hauptmusik hinsichtlich des vokalen Anteils im wesentlichen mit dieser achtköpfigen ersten „Cantorey“ bestritten haben, was dem anderenorts gepflegten Brauch – ich denke etwa an Hamburg und Lübeck – zu diesem Zeitpunkt durchaus entsprach. Was die Besetzung des Thomanerchors zu Zeiten von Bach angeht, will und kann sich Maul auf die Achtzahl nicht festlegen, weil die diesbezüglichen Quellen in seinen Augen nicht eindeutig sind. Er geht jedoch davon aus, daß eine solche erste „Cantorey“ noch für Bach eine relevante Größe war, daß er diese Truppe jedoch von

Fall zu Fall aufstocken konnte. Letzteres könnte nach Auffassung Mauls nicht zuletzt für Bachs Passionsaufführungen gegolten haben, da er am Karfreitag jeden Jahres problemlos Sänger aus den übrigen „Cantoreyen“ abziehen konnte.

Daß Bach gelegentlich auch mit weniger als acht Sängern für seine Hauptmusik auskommen mußte, vermag Maul aus den von ihm sorgfältig studierten Quellen nicht definitiv herauszulesen. Indessen läßt sein weitreichendes Quellenstudium keinen Zweifel daran, daß Bach in Leipzig unter Verhältnissen arbeiten mußte, die man in heutiger Terminologie als ‚strukturell prekär‘ bezeichnen würde. Einen Paradigmenwechsel zum Ungünstigen hin konstatiert er für das Jahr 1701, als der Rat der Stadt den Etat für studentische Helfer strich, mit dem bis dahin Johann Schelle hatte rechnen können. Johann Kuhnau wurde als dessen Nachfolger als Thomaskantor nur angenommen, weil er sich mit dieser Regelung einverstanden erklärte, die auch in der Folgezeit – so in den Jahren von Bachs Kantorat – zu ständigen Widrigkeiten führte. Diese bestanden unter anderem darin, daß der Kantor Thomaner, die er eigentlich als Sänger brauchte, als Instrumentalisten einsetzen mußte. Studentische Helfer standen fortan nicht mehr etatmäßig zur Verfügung; der Rat mußte ihre Beschäftigung und Honorierung vielmehr von Fall zu Fall genehmigen. (Als Bach 1729 das Collegium musicum übernahm, strich ihm der Rat sogar die bisherigen studentischen ad-hoc-Stellen.)

Die Situation wurde dadurch nicht besser, daß die Thomaner seit 1699 nicht nur die Thomas- und Nikolaikirche, sondern auch – in Maßen – die Neukirche und ab 1712 die Peterskirche zu versorgen hatten. Zudem verschlechterte sie sich dramatisch, als der Rat der Stadt 1723 gegen den heftigen Widerstand des Thomaskollegiums eine Schulordnung durchsetzte, die aus einem Alumnat zur Förderung der Kirchenmusik eine „Schola pauperum“ machen wollte, die vor allem bedürftigen Leipzigern zugutekommen sollte. Das nämlich hatte zur Folge, daß bei der Auswahl der damals 55 Schüler die musikalischen Fähigkeiten nicht mehr unbedingt an erster Stelle stehen mußten. Folglich hatte es Bach – mit seinen eigenen Worten – neben „zu gebrauchenden“ Schülern, wie sie sich vor allem von auswärts bewarben, mit einer Mehrheit von „noch nicht zu gebrauchenden“ oder ganz „untüchtigen“ Knaben zu tun.

Wie Maul darlegt, muß man den Ratsmitgliedern, die ihre für die Leipziger Kirchenmusikpflege nicht gerade ersprißliche ‚Reform‘ vorantrieben, nicht unbedingt Musikfeindlichkeit vorwerfen. Vielmehr darf man ihnen durchaus soziale und lokalpatriotische Motive unterstellen; noch zu Lebzeiten Bachs gewann außerdem die Meinung an Boden, die Thomana dürfe über der Musikpflege nicht diejenige der „Humaniora“, also der neuhumanistischen Wissenschaften, vernachlässigen.

So plausibel Mauls Argumentation in diesem Punkt ist: Nach meiner Auffassung ist gleichwohl nicht zu übersehen, daß es zu Zeiten Bachs im Leip-

ziger Rat keinen einhelligen Enthusiasmus für den „itzigen status musices“ gab, den Bach in seiner Denkschrift vom 23. 8. 1730 beschwört. Vielmehr dürfte es nicht wenige gegeben haben, die gleich dem Bürgermeister Steger „theatralischer“ Kirchenmusik skeptisch gegenüberstanden und nur darauf warteten, daß der Kantor mit Wünschen kam, die sich in ihren Augen erübrigen würden, wenn der Kantor eben nicht auf den „itzigen status musices“ pochen, sondern lieber brav seine Lateinstunden erteilen würde.

Plastisch arbeitet der Autor heraus, wie schwer es Bach in Leipzig gehabt haben muß. Die Organisation der Thomasschule scheint vor allem in Bachs Anfangsjahren in einem erbärmlichen Zustand gewesen zu sein; die Disziplin der Alumnen war zum Teil verheerend und das Kollegium in hohem Grade zerstritten: Eine Partei versuchte die andere beim Rat anzuschwärzen. Bachs „wunderliche Obrigkeit“ hatte viele Gesichter: Rektor, Pfarrer, Superintendent, Bürgermeister, Stadtrat. Hinzu kam die Institution des Schulvorstehers, dessen wichtige Rolle Maul überhaupt als erster zur Sprache bringt. Das Ganze bildete ein Kompetenzengestrüpp, in dem sich die Akteure offenbar selbst nicht immer zurechtfinden. Vor diesem Hintergrund muß man auch die vielen überlieferten Eingaben, amtlichen Stellungnahmen etc. sehen: Sie sind nicht geeignet, uns die Wahrheit – auch nicht diejenige über die Stärke von Bachs Chor – mitzuteilen, stellen vielmehr auch dort, wo sie amtlich klingen, nur eine subjektive, gelegentlich nachweislich unrichtige Sicht der Dinge dar.

Zu Mauls Verdiensten gehört es, die große Eingabe der vier oberen Lehrer der Thomasschule von Ende 1723/Anfang 1724 in die Diskussion eingeführt zu haben. Diese wendet sich entschieden gegen die der Schule vom Rat aufgezwungene – übrigens nie definitiv verrechtlichte – neue Schulordnung. Die fraglos unter Bachs Mitwirkung zustande gekommene Denkschrift hebt nicht nur auf die leicht zurückgeschraubte Besoldung der oberen Lehrer ab und malt auch in anderen Punkten nicht etwa den Teufel an die Wand, prognostiziert vielmehr eine Tendenz, die dann tatsächlich zur Realität wird. Die Bedingungen, unter denen der Thomaskantor seine Musik aufführte, verschlechterten sich nämlich drastisch, was nicht zuletzt an dem sich wandelnden Stiftungsverhalten lag: Die Leipziger stifteten kaum noch aus Interesse an einem hohen künstlerischen Niveau der Thomaner, sondern, wenn überhaupt, zugunsten armer Schüler – tendenziell unabhängig von deren musikalischen Qualitäten.

Natürlich darf man das ungünstige Bild, das eine ‚Aktenlage‘ bietet, nicht absolut setzen: In solchen Archivquellen werden vor allem Auswüchse und Besonderheiten offenkundig. Das wird in Leipzig nicht anders gewesen sein. Gleichwohl kann man keinem der heutigen Musikschaffenden wünschen, sich mit Verhältnissen auseinandersetzen zu müssen, wie Bach sie antraf. Irgendwann hätte da wohl auch der duldsamste Mensch – Bach war dies sicherlich nicht – resigniert. Und man kann nur bewundern, wie der Thomaskantor – um

mit einer Kapitelüberschrift Mauls zu sprechen – von 1723 bis 1727 „Meisterwerke im Wochentakt – gegen den musikalischen Verfall“ komponiert hat.

Auch die Jahre nach 1727 zeichnet der Verfasser mit großer Gründlichkeit nach. Das letzte Jahrzehnt beschreibt er unter der Überschrift „Stillstand allenthalben“ – nicht bezogen auf Bach, sondern auf die Situation in Leipzig. Neues Licht fällt auch auf den Prozeß, in dem Gottlob Harrer als Nachfolger Bachs etabliert wurde.

Es ist unmöglich, dem intelligenten und facettenreichen Buch im Rahmen einer Rezension Genüge zu tun. Stattdessen sei es uneingeschränkt zur Lektüre empfohlen – nicht nur dem Kenner, sondern auch dem Liebhaber. Zu der vorzüglichen Ausstattung des durchaus preiswerten Bandes seitens des Verlags gehört, daß er reichhaltiges Bildmaterial in ausgezeichneter Qualität bietet. Auch in diesem Punkt handelt es sich um Wertarbeit, wie sie inzwischen rar geworden ist.

Martin Geck (Witten)

Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750, herausgegeben von Wolfgang Hirschmann und Peter Wollny (Redaktion: Bernhard Schrammek), Beeskow: ortus 2012 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik, Bd. 1), 455 S.

Der 1994 auf Initiative und mit maßgeblicher Förderung der damaligen Ministerialrätin Dr. Gerti Peters (Bonn) mittels Zusammenschlusses von Direktoren und anderen Verantwortlichen einschlägiger Institute ins Leben gerufene Verein *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V.*, eine der sogenannten Leuchtturm-Maßnahmen der Bundesrepublik Deutschland, hat in den zwei Jahrzehnten seines Bestehens vieles bewegen können, allerlei Erfolge erzielt, aber auch manche Rückschläge einstecken müssen. Zu den Negativposten gehört eine vor wenigen Jahren verfügte erhebliche Kürzung der von Bund und den drei mitteldeutschen Ländern für den (mittlerweile umbenannten) Verein beizusteuern Mittel der Öffentlichen Hand. Als Folge dieser Einschränkung endeten die auf regelmäßiges Erscheinen zielenden Serien *Jahrbuch*, *Schriftenreihe* sowie *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik* und wurden durch ein eher unverbindliches Verfahren ersetzt, das unter der Bezeichnung *Forum Mitteldeutsche Barockmusik* Publikationen bald der einen, bald der anderen Art vorzulegen beabsichtigt.

Als Band 1 der neuen Reihe liegt nunmehr der durch einige Zusatzbeiträge angereicherte Bericht über eine zweiteilige wissenschaftliche Konferenz vor, die im Juni 2010 in Halle/S. sowie im November desselben Jahres in Leipzig stattgefunden hat und dem Gedenken an die 300. Wiederkehr des Geburtstages von Wilhelm Friedemann Bach gewidmet war. Nicht weniger als 25 zum Teil hochkarätige Aufsätze befassen sich mit einem Thema, das zwar in der Vergangenheit mit so manchen Einzelstudien umkreist worden ist, das aber noch nie auf so breiter Front in Szene gesetzt werden konnte. Dankenswerterweise haben die Herausgeber dem Band ein Vorwort beigelegt, das Voraussetzungen, Erträge und Fragestellungen zusammenfaßt und so als Ariadnefaden im Labyrinth der Fakten, Hypothesen und Probleme dienen kann. „Zeitgleich war präsent“, heißt es hier, „was der retrospektive Blick des Historikers als ungleichzeitig wahrnimmt. Dieser Blick entspricht aber nicht dem der Zeitgenossen, die sich diejenige Kirchenmusik wählten, die ihren Bedürfnissen entsprach“ – und, nicht zu vergessen, ihren aufführungspraktischen Möglichkeiten.

Erwartungsgemäß breit gefächert sind die Untersuchungsansätze. Behandelt werden Fragen von Rezeption und Ästhetik, Text und Liturgie, Stil und Aufführungspraxis, Lokalhistorie und Überlieferung. Neben ad-hoc-Ermittlungen finden sich Berichte über den Zwischenstand langfristiger Arbeitsvorhaben. Nicht selten wird ein gehöriges Maß an Insiderwissen vorausgesetzt, um den

Unterschied zwischen bereits Bekanntem und Hinzugewonnenem würdigen zu können.

Das ausgebreitete Material im einzelnen zu diskutieren, überschreitet die Möglichkeiten einer Rezension. Einige Randnotizen könnten aber zum Überdenken mancher Verfahrensfragen anregen und für künftige Editionen von Nutzen sein.

Ärgerlich und unnötig ist der an nicht wenigen Stellen zu bemerkende nachlässige Umgang mit der Sprache. Zu veraltetem Amtsdeutsch („beinhaltet“, S. 207, 336, 380) gesellen sich eine Vielzahl von Pleonasmen, angefangen von „wie beispielsweise“ (S. 139), über „so zum Beispiel“ (S. 22, 206, 207) bis zu „hinzu kamen dann noch“ (S. 221) sowie „daneben liegen aber auch“ (S. 164). Bemühte Modernismen („Netzwerk“, S. 9; „Vernetzung“, S. 203; „Schnittmenge“, S. 50) wirken im Kontext eher exotisch, von „Verweis“ (S. 159) sollte nicht gesprochen werden, wenn ein Hinweis gemeint ist, und wie man eine „Staffel weiterreichen“ könnte (S. 104), wird wohl ein ewiges Geheimnis bleiben; vielleicht geht es um eine Staffette. Der Umgang mit Fremdwörtern ist erfahrungsgemäß Glücksache, und so bedarf es einiger zusätzlicher Erkundungen, um herauszufinden, worauf mit „antimassonianisch“ (S. 307) gezielt wird. Hans Rudolf Jungs Studie *Musik und Musiker im Reußenland* (Weimar/Jena 2007, S. 235 und 239 f.) läßt sich entnehmen, daß Heinrich XII. j. L. Reuß-Schleiz (1716–1784) in Kopenhagen Mitbegründer einer antifreimaurerischen Sozietät war, mithin könnte es um antimasonistische Aktivitäten gehen. Ähnlich problematisch steht es mit lateinischen Abkürzungen. Die Herren Gärtner und Gläser hätten es sich sicherlich verboten, als „C[antor] L[eucope diae]“ (S. 169) bezeichnet zu werden; die griechisch getönte Bezeichnung für Weißenfels lautet Leucopetra, woraus latinisierend ein Cantor Leucopetraeus oder Leucopetrensis abzuleiten wäre. Ein „L. L. Cultor & Gymn. Elisabeth. Vrat. Civis“ (S. 296, auch S. 297 und 310) ist ganz gewiß kein „Bürger Breslaus“, sondern allenfalls ein „Civis“ des dortigen Elisabeth-Gymnasiums sowie Verehrer der Freien Künste (*Literarum Liberalium*).

Als Schwachstellen erweisen sich üblicherweise Fußnoten und ähnliche Vermerke. Was soll ein Leser mit der Vertröstung auf „meine derzeit entstehende Dissertation“ (S. 138) anfangen oder mit der Aussicht auf die Behandlung eines Gegenstands „an anderer Stelle“ (S. 291)? Das Gegenbeispiel bieten Texte, die von Fußnoten geradezu überwuchert werden (S. 85 f., 93, 95, 97), ohne daß diese Anhäufung dem Leser eine erkennbare Hilfe böte. Anderwärts rächt sich der Verzicht früherer Autoren auf Belege. Arnold Scherings *Musikgeschichte Leipzigs* (Bd. III, 1941) kann hier als Paradigma angeführt werden; die dort fehlenden (oder auf Betreiben des Verlags reduzierten?) Quellenangaben lassen sich zuweilen nur über mehrere Zwischenstufen ermitteln. Die auf S. 173 vermißte Quelle für den Bericht über den Sohn des Thomaskantors

Doles, der bei der Friedensfeier am 21. März 1763 „mit seiner bewundernswürdigen Sopranstimme unbeschreiblichen Eindruck machte“, findet sich bei Johann Georg Eck (*Leipziger gelehrtes Tagebuch auf das Jahr 1797*, S. 11, innerhalb eines Nachrufs auf Doles sen.). Ein zum selben Tag gehöriger Bericht (S. 175) stammt aus der sogenannten Riemer-Chronik und ist bei Gustav Wustmann, (*Quellen zur Geschichte Leipzigs*, Bd. I, Leipzig 1889, S. 420–422) nachzulesen.

Merkwürdigerweise sind die Angebote der musikalischen und allgemeinen Lokalhistorie nicht allenthalben im zu erwartenden Maße ausgeschöpft worden. Dem Naumburger Domkantor Johann Andreas Mayer (S. 164, 170f.) weist Friedrich Hoppe (*Die Pflege der Musik in Naumburg a. S.*, Naumburg 1914, S. 30) zumindest den Zeitraum seines Wirkens zu (1767–1801). Für die Entwirrung der Familienverhältnisse bei den Namensträgern Reichard (S. 285ff.) wäre die Nutzung von Robert Hänsels Zusammenstellung *Berühmte und bemerkenswerte Schleizer in kurzen Lebensabrissen* (Schleiz 1925) sicherlich hilfreich gewesen, denn dort wird (S. 30f.) der Stadt- und Landrichter und spätere Rat und Amtmann Johann Georg Reichard explizit als Vater der Brüder Heinrich Gottfried und Christian Gottlieb Reichard sowie als Leiter der Hofkapelle genannt. Ein sächsisches „Königshaus“ (S. 299) wird man im 18. Jahrhundert vergeblich suchen, und daß Sachsen im Siebenjährigen Krieg zu den Gegnern Österreichs gehört habe (S. 292), ist ebenfalls nicht leicht nachzuvollziehen. Die *Leipziger Zeitungen* erschienen zwar ab 1734 unter diesem Titel (S. 245), jedoch lediglich als Fortführung der *Leipziger Post-Zeitungen* (vgl. Dok II, passim).

Der Verlockung, wirklich oder scheinbar neuerschlossene Unterlagen als bisher kaum oder überhaupt nicht beachtet zu deklarieren, mag mancher Schreibende nicht gern widerstehen, doch nicht immer läßt sich das Behauptete aufrechterhalten. Auf die in Celle liegenden Handschriften (S. 373ff.) hat sich nicht nur Alfred Dürr in seinem Aufsatz *Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“* (Mf 30, 1977) bezogen; kurz erwähnt und sogar mit einem Hinweis auf Erfurt verbunden werden sie bereits bei Carla Meyer-Rasch (*Kleine Chronik der Kalandgasse*, Celle 1951, S. 111). Mutatis mutandis gilt dergleichen auch für die Mehrfachkomposition von Texten (S. 137): Einen Vergleich zwischen Bach (BWV 47) und Telemann wagte bereits Philipp Spitta (I, S. 626), zum selben Thema schrieb Richard Meißner ein ganzes Kapitel in seiner Frankfurter Telemann-Dissertation (1925), Friedrich Noack äußerte sich zu Graupner und Bach (BWV 199), Conrad Bund zu Johann Sebastian und Johann Ludwig Bach. Johann Christoph Stockhausens *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek* (S. 121) ist – zumindest im Blick auf die Ausführungen zu Johann Sebastian Bach – in Dok V (S. 214f.) berücksichtigt worden. Wirklich neu sind die Erkenntnisse zu Johann Christian Roedel, der in den Universitätsmatrikeln von Jena (28. 4.

1727) und Wittenberg (23. 7. 1728) noch unter seinem normalen Namen erscheint, diesen in einem Anfall von Selbstüberschätzung jedoch später latinisierte. Seine Herkunft aus Großmonra, dem späteren Wirkungsort von Johann Egydius Bach (1709–1746, „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“ Nr. 36), weist ihn als Mitteldeutschen aus, seine Tätigkeit vollzog sich allerdings in Brandenburg, wohl an einer typischen Zwergschule der Zeit, bei der die beiden Lehrer traditionell als Rektor und Kantor bezeichnet wurden. Roedels aufdringliche Annoncen, die auf S. 256 ff. in aller Ausführlichkeit wiedergegeben sind (ein einzelnes Beispiel hätte genügt), enden zum Glück mit seinem Avancement im Lehrer„kollegium“ der Schule zu Lieberose.

Kritisch zu befragen sind Standardformulierungen, die durch Wiederholung nicht an Glaubwürdigkeit gewinnen. Die sogenannte „Kirnberger-Sammlung“ von Choralbearbeitungen (S. 392) ist durch Ernest May und andere längst als Kollektion des Hauses Breitkopf enttarnt worden, der Behauptung, daß Christian Gottlob Neefe Schüler von Christian Gotthilf Tag gewesen sei (S. 333), widerspricht ersterer in seiner Autobiographie, und über die „madrigalische Kantate Neumeisterscher Prägung“ (S. 15) wird man heute nicht mehr schreiben können, ohne zu präzisieren, für welche Textform diese Etikettierung gelten soll.

Das Problem von Präludium und Fuge f-Moll BWV 534 samt der hypothetischen Zuweisung des Werkes an Wilhelm Friedemann Bach (S. 403) wird wohl auch in Zukunft Diskussionsstoff liefern. Angemerkt sei hier nur, daß 1. eine (nicht erhaltene) Handschrift mit Zuweisung an Johann Sebastian Bach sich 1809 im Nachlaß des Bach-Schülers Johann Christian Kittel in Erfurt befand und 2. die harmonische Unausgewogenheit der Fuge etwas mit der Tonart zu tun haben könnte: schon b-Moll als Unterquinte von f-Moll nähert sich bedenklich dem Bereich der auf nicht-temperierten Orgeln zu vermeidenden Tonarten.

Last but not least: Bei der Erarbeitung des nicht gerade durch Vollständigkeit glänzenden Registers (S. 447 ff.) hätten manche Unstimmigkeiten des Textteils wenigstens nachträglich behoben werden können (Beispiel: *Johann Joachim Winckelmann*).

Ungeachtet der vorstehenden kritischen Anmerkungen ist dem repräsentablen Band eine insgesamt sorgfältige Redaktion zu bescheinigen, so daß er als maßgeblicher Beitrag zur Erhellung eines bisher zu wenig beleuchteten Schaffensbereiches gelten kann.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V., SITZ LEIPZIG
Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. Martin Petzoldt – Leipzig
Vorsitzender

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden
Stellvertretender Vorsitzender

Gerd Strauß – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

RA Franz O. Hansen – Eisenach
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz
Beisitzer

DIREKTORIUM

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig
Reimar Bluth – Berlin

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden
Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

Ingeborg Danz – Frechen

Dr. Jörg Hansen – Eisenach

Dr. Dirk Hewig – München

Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg

Rudolf Klemm – Saint Cloud

Prof. Dr. Ulrich Konrad – Würzburg

Prof. Edgar Krapp – München

Priv.-Doz. Dr. Michael Maul – Leipzig

Dr. Martina Rebmann – Berlin

KMD Prof. D. Dr. h. c. mult. Helmuth Rilling – Stuttgart

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig

Sibylla Rubens – Tübingen

Dr. Lotte Thaler – Baden-Baden

UMD David Timm – Leipzig

Rosemarie Trautmann – Stuttgart

Prof. Gerhard Weinberger – München

Doz. Jens Philipp Wilhelm – Hannover

Pfarrer Christian Wolff – Leipzig

Priv.-Doz. Dr. Peter Wollny – Leipzig

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – Hallein (Salzburg)

Prof. Zuzana Růžičková – Prag

Dr. h. c. William Scheide – Princeton, NJ

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Adele Stolte – Potsdam

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Christoph Wolff – Cambridge, MA

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Wolfgang Schmidt M.A. – Leipzig

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e.V. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsgabe. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 2007:

Einzelmitglieder	€ 40,-
Ehepaare	€ 50,-
Schüler/Studenten	€ 20,-
Korporativmitglieder	€ 50,-

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Burgstraße 1–5, Haus der Kirche, D-04109 Leipzig, Telefon bzw. Telefax 0341-960 14 63 bzw. -224 81 82, e-Mail: info@neue-bachgesellschaft.de).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Beitrittserklärung:

Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:
Vor- und Zuname: _____
Geburtsdatum: _____
Beruf: _____
Straße: _____
PLZ – Ort: _____
Telefon/Telefax: _____
Gleichzeitig zahle/n ich/wir € _____
als ersten Jahresbeitrag sowie € _____
als Spende auf das Konto Nr. 672 27 908
bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 100 90) ein.

Ort, Datum

Unterschrift

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/ unserem
Konto Nr. _____
bei der _____
(Bank/Sparkasse)
_____ BLZ _____
bis zum schriftlichen Widerruf abgebucht wird.

Datum/Unterschrift