

BACH-JAHRBUCH

Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft
herausgegeben von
Peter Wollny

103. Jahrgang 2017



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
LEIPZIG

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig
VEREINSJAHR 2017

Wissenschaftliches Gremium
Pieter Dirksen (Culemborg, NL), Stephen Roe (London),
Christoph Wolff (Cambridge, Mass.), Jean-Claude Zehnder (Basel)

Die redaktionelle Arbeit wurde unterstützt
durch das Bach-Archiv Leipzig – Stiftung bürgerlichen Rechts.
Die Neue Bachgesellschaft e.V. wird gefördert durch die Stadt Leipzig, Kulturamt.

Das Bach-Jahrbuch ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung unzulässig und strafbar. Dies gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Burgstraße 1–5, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 100727, 04007 Leipzig

Anschrift des Herausgebers:
Prof. Dr. Peter Wollny, Bach-Archiv Leipzig, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 10 1349, 04013 Leipzig
Redaktionsschluss: 1. Juli 2017

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2017
Printed in Germany
Notensatz: Frank Litterscheid, Hehlen
Gesamtherstellung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg
ISSN 0084-7982
ISBN 978-3-374-05297-4

INHALT

<i>Daniel F. Boomhower</i> (Washington, D. C.), Zur handschriftlichen Überlieferung der h-Moll-Messe in Berlin und Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	11
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), „Tönet, ihr Pauken“ statt „Jauchzet, frohlocket“? Über den Anfang des Weihnachts-Oratoriums von J. S. Bach	33
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Zur Identifizierung einiger anonym überlieferter liturgischer Werke aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek	43
<i>Berthold Over</i> (Mainz), Eine unbekannte Quelle zu BWV 531 aus dem Besitz von Johannes Ringk	93
<i>Rashid-S. Pegah</i> (Berlin), „und Fama hat dich auserkoren“. Eine Studie zur Musikpflege am Hof von Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg	109
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Berührungspunkte und Begegnungen: Johann Christian Kluge und Johann Sebastian Bach	139
<i>Bernd Koska</i> (Leipzig), Die Berliner Notenkopisten Johann Gottfried Siebe und Johann Nicolaus Schober und ihre Bach-Abschriften	149
<i>Tatjana Schabalina</i> (St. Petersburg), Die Bach-Quellen im Bestand des Glinka-Museums in Moskau	185
 Kleine Beiträge	
<i>George B. Stauffer</i> (New Brunswick, NJ), Von Bach korrigierte Exemplare der Originaldrucke seiner Tastenwerke – ein weiterer Fall.	211
<i>Christoph Henzel</i> (Würzburg), Carl Philipp Emanuel Bach und die Formierung der preußischen Hofkapelle 1740–1741	219
<i>Paul Corneilson</i> (Cambridge, Mass.), Eine von Friedrich II. angeordnete Aufführung von Carl Heinrich Grauns <i>Te Deum</i> mit Trompeten- und Paukenstimmen von Carl Philipp Emanuel Bach?	227

Dokumentation

Hans-Joachim Schulze (Leipzig), Dokumentation (Fortsetzung aus BJ 2016)

5. Wilhelm Friedemann Bach in Berlin: Aversion in bezug auf das „Informiren“ 233

Neue Bach-Gesellschaft e.V. Leipzig

Mitglieder der leitenden Gremien 235

ABKÜRZUNGEN

1. Allgemein

- ADB = *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften München, 56 Bde., Leipzig 1875–1912 (Nachdruck 1967–1971)
- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*, 1918–1926, 1952 ff.
- Am.B. = Amalien-Bibliothek (Dauerleihgabe in D-B)
- BC = Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Bd. I/1–4, Leipzig 1986 bis 1989
- Beißwenger = Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.)
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*, 1904 ff.
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BWV² = *Bach-Werke-Verzeichnis* (wie oben); 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990
- BWV^{2a} = *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe*, hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Wiesbaden 1998
- BzBF = *Beiträge zur Bach-Forschung*, Leipzig 1982–1991
- CBH = *Cöthener Bach-Hefte. Veröffentlichungen der Bach-Gedenkstätte Schloß Köthen*, Köthen 1981 ff.
- CPEB Briefe I, II = *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. und kommentiert von Ernst Suchalla, 2 Bde., Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. 80.)
- CPEB: CW = *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, Los Altos 2005 ff.
- Dok I–VIII = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*

- Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1963
- Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1969
- Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1972
- Band V: *Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800. Neue Dokumente. Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze unter Mitarbeit von Andreas Glöckner, Kassel 2007
- Band VIII: *Dokumente zur Bach-Überlieferung 1801 bis 1850*, vorgelegt und erläutert von Peter Wollny, Kassel 2019 (in Vorbereitung)
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, 26.)
- Erlr = Georg Erlr, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809 als Personen- und Ortsregister bearbeitet und durch Nachträge aus den Promotionslisten ergänzt*, 3 Bde., Leipzig 1909
- Band III: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1709 bis zum Sommersemester 1809*
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1–2, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1–4, Leipzig 1812–1814
- GraunWV = Christoph Henzel, *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV). Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, 2 Bde., Beeskow 2006
- Heawood = Edward Heawood, *Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries*, Hilversum 1950
- HoWV = Uwe Wolf, *Gottfried August Homilius (1714–1785). Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (HoWV)*, Stuttgart 2014 (Gottfried August Homilius. Ausgewählte Werke, Reihe 5: Supplement, Bd. 2)

- Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin*, 1969 ff.
- JAMS = *Journal of the American Musicological Society*, 1948 ff.
- Kobayashi Chr = Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 7–72
- LBB = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig
 Band 2: Ulrich Leisinger und Peter Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel – Katalog, mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*, Hildesheim 1997
 Band 4: Barbara Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach. Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburgischen Presse (1767–1790)*, Hildesheim 2000
 Band 8: Wolfram Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog, 2 Teilbde.*, Leipzig und Hildesheim 2006
 Band 11: Andreas Glöckner, *Die ältere Notenbibliothek der Thomasschule zu Leipzig. Verzeichnis eines weitgehend verschollenen Bestands*, Leipzig und Hildesheim 2011
 Band 12: *Carl Philipp Emanuel Bach im Spannungsfeld zwischen Tradition und Aufbruch*, hrsg. von Christine Blanken und Wolfram Enßlin, Leipzig und Hildesheim 2016
- Mf = *Die Musikforschung*, Kassel 1948 ff.
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1979
- MGG² = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2007
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954–2007
- NBA^{rev} = *Neue Ausgabe sämtlicher Werke – Revidierte Edition. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig*, Kassel 2010 ff.

- NDB = *Neue Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953 ff.
- New Grove 2001 = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001
- NV = *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790. – Faksimileausgaben: 1. *The Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, hrsg. von R. Wade, New York und London 1981; 2. *C.P.E. Bach. Autobiography. Verzeichnis des musikalischen Nachlasses*, Buren 1991 (Facsimiles of Early Biographies. 4.)
- QV = Horst Augsbach, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joachim Quantz. Quantz-Werkeverzeichnis (QV)*, Stuttgart 1997
- RISM A/I = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*, Serie A/I: *Einzeldrucke vor 1800*, Kassel 1971 ff.
- RISM A/II = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*, Serie A/II: *Musikhandschriften nach 1600* (<http://opac.rism.info/>)
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984
- TBSt = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg.
Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- TVWV = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1981, 1983
- Walther L = Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel 1953)
- Warb = Ernest Warburton, *The Collected Works of J. C. Bach*, Bd. 48/1: *Thematic Catalogue*, New York 1999
- Weiß = *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*, von Wisso Weiß, unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake Kobayashi, 2 Bde., Kassel und Leipzig 1985 (NBA IX/1)

- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1968
- Zedler = Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste* [...], Halle und Leipzig 1732–1754 (Reprint Graz 1999)
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig 1918–1935
- ZWV = Wolfgang Reich, *Jan Dismas Zelenka – Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (ZWV), Dresden 1985 (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. 6.)

2. Bibliotheken

- A-Ee = Eisenstadt, Fürstlich Esterházyisches Musikarchiv
- A-KR = Kremsmünster, Benediktinerstift, Musikarchiv
- A-Wn = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
- B-Bc = Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque
- B-Br = Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier
- CZ-Bm = Brno, Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby
- CZ-Pak = Praha, Archiv Pražského hradu
- CZ-Pkříž = Praha, Rytířský řád křížovníků s červenou hvězdou, hudební sbírka
- CZ-Pnm = Praha, Národní muzeum – České muzeum hudby, hudebně-historické oddělení
- D-B = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Handschriften (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*
- D-Bga = Berlin, Geheimes Staatsarchiv, Stiftung Preußischer Kulturbesitz
- D-Bhm = Berlin, Universität der Künste, Universitätsbibliothek
- D-Bsak = Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin (Depositum in D-B)
- D-Bim = Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Bibliothek
- D-BNu = Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek
- D-DI = Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung
- D-DS = Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung

D-F	= Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Musik- und Theaterabteilung
D-Hs	= Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky
D-LEb	= Leipzig, Bach-Archiv
D-Mbs	= München, Bayerische Staatsbibliothek
D-SW1	= Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek, Musiksammlung
D-WIbh	= Wiesbaden, Breitkopf & Härtel KG, Verlagsarchiv
F-Pn	= Paris, Bibliothèque Nationale
GB-Lbl	= London, The British Library
PL-Kj	= Kraków, Biblioteka Jagiellońska
PL-Wu	= Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka
US-AAu	= Ann Arbor, MI, University of Michigan, Music Library
US-CAe	= Cambridge, MA, Harvard University, Eda Kuhn Loeb Music Library
US-PRu	= Princeton, NJ, Princeton University Library
US-U	= Urbana, IL, University of Illinois at Urbana-Champaign, Music Library
US-Wc	= Washington, DC, Library of Congress, Music Division

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die frühesten Abschriften von BWV 232

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

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

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

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

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

¹⁵ Leisinger (wie Fußnote 1).

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

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

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

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

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

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

¹⁹ In TBSt 2/3, S. 139, als „Anon. 402“ bezeichnet. Der Schreiber wurde von Wutta (geb. Blechschmidt) irrtümlich für J. P. Kirnberger gehalten („Kirnberger Reinschrift“); siehe E. R. Wutta, *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek. Mit zahlreichen Abbildungen von Handschriften nebst Briefen der Anna Amalia von Preußen (1723–1787)*, Tutzing 1989, S. 98–103. In ihrer 1965 gedruckten Dissertation hatte die Autorin diese Zuweisung noch mit einem Fragezeichen versehen.

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

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

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

Weitere frühe Abschriften

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ Ebenda, S. 89.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² Ebenda, S. 296 f.

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

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

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

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

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

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

Wien

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

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

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

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

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

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

Die Datierung einer zweiten Abschrift (*P 182*) ist nicht eindeutig zu klären. Das Wasserzeichen deutet auf eine Entstehung etwa zur gleichen Zeit wie die andere für Traeg angefertigte Kopie (*P 11/12*), Eintragungen im Notentext weisen allerdings auf eine spätere Zeit, möglicherweise um 1817; damit könnte es sich um einen bereits von Traegs Sohn ausgeführten Auftrag handeln, da dieser die Geschäfte seines Vaters von 1803 bis 1819 oder 1820 weiterführte. Wie die andere für Traeg angefertigte Abschrift der h-Moll-Messe präsentiert auch *P 182* die beiden Fassungen des „Et in unum Dominum“ nebeneinander, und wie *P 11/12* weist auch *P 182* Querformat auf. Allerdings besteht die Quelle nur aus einem Band und es fehlen die Satz wiederholungen, die sich am Ende von *P 11* und am Beginn von *P 12* finden. Der Schreiber von *P 182* ist Johann Georg Anton Mederitsch; vermutlich benutzte er *P 11/12* als Vorlage. Mederitsch erfreute sich als Komponist von Singspielen einer gewissen Popularität und bescheidener Erfolge, fertigte daneben aber zahlreiche Abschriften von Werken anderer Komponisten an, unter denen J. S. Bach bezeichnenderweise den größten Bestand ausmacht.⁵² Mederitschs Abschrift der h-Moll-Messe (*P 182*) enthält mehrere aussagekräftige Eintragungen. Rechts auf der Titelseite findet sich eine Textspalte mit den Satzbezeichnungen und ihren jeweiligen Tonarten. Unten auf der Seite ist der Umfang vermerkt („67 ½ Bogen“ = 135 Seiten), der als Basis für die Preiskalkulation der Abschrift diente.⁵³ Ebenfalls unten rechts auf der Titelseite steht die Signatur von Joseph Fischhof (1804–1857), einem eifrigen

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

⁵¹ Ebenda, S. 781 f.

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁶ NBA II/1 Krit. Bericht, S. 20 f.

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

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

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

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

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

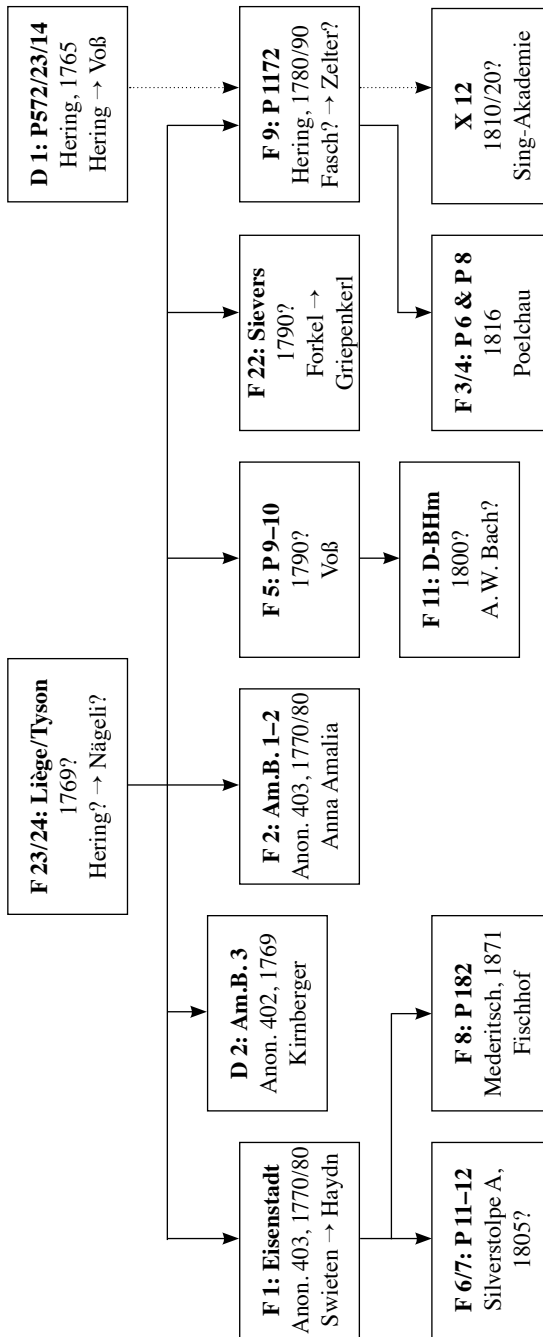
kalischen Zirkeln in der preußischen Hauptstadt.⁶⁰ Im frühen 19. Jahrhundert schließlich begannen einzelne Personen, die Musik J. S. Bachs zu sammeln und sich mit ihrer künstlerischen Qualität auseinanderzusetzen. Dies signalisierte einen einzigartigen historischen Moment, als ein höheres Bildungsniveau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

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

Übersetzung: *Stephanie Wollny*

⁶⁰ Vgl. Röder (wie Fußnote 58).

Anhang



Missa. à 8 Voci. 6 stromenti e Continuo

Trumpet
 Clarinet
 Violino
 Viola
 Soprano
 Soprano
 Alto
 Tenor
 Basso
 Continuo

Kyrie eleison
 Kyrie eleison
 Kyrie eleison
 Kyrie eleison
 Kyrie eleison
 Kyrie eleison
 Kyrie eleison
 Kyrie eleison
 Kyrie eleison

Continuo
 Largo

Abbildung 1-2:

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

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a Gloria section of a Mass in D minor. The page contains approximately 15 staves of music. The notation includes various instruments and voices, with some parts marked with dynamics like *forz.* and *Viol.*. The lyrics are written in Latin and include phrases such as "mon in Gloria Dei Patris amen", "In a men in Gloria Dei Patris a men", and "mon in Gloria Dei Patris a men in". The score is written in a historical style, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page.

„Tönet, ihr Pauken“ statt „Jauchzet, frohlocket“? Über den Anfang des Weihnachts-Oratoriums von J. S. Bach

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I

Der Eingangschor des Ende 1734 entstandenen Bachschen Weihnachts-Oratoriums (BWV 248), „Jauchzet, frohlocket“, geht bekanntlich auf den Eingangschor der weltlichen Kantate „Tönet, ihr Pauken“ (BWV 214) zurück, eines *Dramma per musica*, das Bach zum Geburtstag der sächsischen Landesherrin Maria Josepha am 8. Dezember 1733 in Leipzig im Zimmermannschen Kaffeehaus aufgeführt hatte. Der Eingangschor ist, wie ein Großteil der madrigalischen Sätze des Oratoriums, Parodie.

Die autographe Partitur des Weihnachts-Oratoriums¹ weist eine Merkwürdigkeit auf: Bach hat hier zunächst teilweise den Text der Parodievorlage übernommen und für die erste Textzeile die Anfangsworte der Vorlage BWV 214 eingetragen, diese aber wieder gestrichen und durch die Worte „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!“ ersetzt. Der Text des ersten Chorabschnitts (T. 33–81) lautete also zuerst:²

Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten!
Rühmet, was heute der Höchste getan!
Lasset das Zagen, verbannet die Klage,
stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!

Auch der zweite Chorabschnitt (T. 89 ff.) beginnt in der ursprünglichen, aber dann ersetzten Eintragung mit den Textworten „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten!“. Nur bricht die nachmals gestrichene erste Textzeile hier in T. 100 gleichzeitig in den vier Stimmen mitten in dem Wort „erschallet“ ab (siehe Abbildung 1).³ Mit T. 101 beginnend aber erscheinen als erste und einzige Eintragung die Worte „preiset die Tage“. Sie bilden die nahtlose Fort-

¹ P 32. Faksimile-Ausgabe: J. S. Bach, *Weihnachts-Oratorium BWV 248*, Faksimile-Lichtdruck des Autographs, mit einem Nachwort hrsg. von Alfred Dürr, Kassel 1960; dieselbe (als Lizenzausgabe): J. S. Bach, *Weihnachts-Oratorium BWV 248*, Faksimile der autographen Partitur, hrsg. von A. Dürr, Leipzig 1960.

² Textwiedergabe hier und im folgenden in moderner Rechtschreibung und Zeichensetzung.

³ In Alt und Tenor ist wegen der Überschreibung mit dem neuen Text nicht mehr sicher erkennbar, ob und wie weit in T. 99–100 der ursprüngliche Text „tönet, ihr Pauken, er-“ über das erste Wort hinaus ausgeführt war.

setzung des Zeilenbruchstücks „jauchzet, frohlocket, auf“, mit dem die Eintragung des neuen Textes in T. 100 endet. Offenbar hat Bach in T. 100 bei der Eintragung des ersten Textes abrupt innegehalten. Entweder hat er plötzlich erkannt, daß er im Begriff war, für die erste Textzeile fälschlich den Wortlaut seiner Parodievorlage einzutragen; oder aber ganz anders: die originale Textzeile sollte ursprünglich auch die Parodiefassung eröffnen, doch Bach faßte just an dieser Stelle den Entschluß, die Anfangsworte durch eine andere Formulierung zu ersetzen.

Die Bach-Forschung hat, beginnend mit Alfred Dürr (1960), den Befund vorsichtig abwägend beurteilt und für wahrscheinlich erachtet, daß Bach die erste Textzeile versehentlich mechanisch aus der Parodievorlage abgeschrieben habe, zugleich aber auch nicht völlig ausgeschlossen, daß sich hier die Spur eines älteren Textstadiums erhalten haben könnte, in dem die Parodiedichtung des Weihnachts-Oratoriums noch mit denselben Worten wie ihre weltliche Vorlage begann, nämlich „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten!“⁴

Der von der Forschung bisher favorisierten Deutung tritt mittlerweile Kees van Houten in einer 2010 veröffentlichten Studie entschieden entgegen.⁵ Er vertritt die These, daß das Weihnachts-Oratorium nach Bachs Willen mit den Worten „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten!“ habe beginnen sollen und Bach lediglich auf Druck vorgesetzter Stellen den Textanfang in „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!“ geändert habe.⁶ Van Houten sieht in dem damit verbundenen Verlust der ursprünglichen illustrativen Beziehung zwischen Text und Musik – dem Aufrufen und anschließenden Erklängen der Pauken und der Wiederholung desselben Vorgangs für die Trompeten (T. 33–46, 89–102) – ein substantielles Defizit, das unmöglich auf Bachs eigener Entscheidung beruhen könne und ihm folglich aufgezwungen worden sein müsse. Aus van Houtens Sicht handelt es sich also bei dem gestrichenen Text nicht um eine Fehleintragung, sondern um die unter äußerem Zwang unterdrückte wahre Intention Bachs.

⁴ A. Dürr, Begleittext zu den in Fußnote 1 genannten Faksimile-Ausgaben; ähnlich W. Blankenburg und A. Dürr in NBA II/6 Krit. Bericht (1962), S. 201; im gleichen Sinne auch W. Blankenburg, *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*, Kassel, München 1982, S. 17–19, und in jüngerer Zeit etwa M. Walter, *Johann Sebastian Bach, Weihnachtsoratorium*, Kassel 2006, S. 44.

⁵ K. van Houten, „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“. *Der Eröffnungschor des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach*, Boxtel (Niederlande) 2010 (Selbstverlag).

⁶ Van Houten schreibt: „Bach wurde von den kirchlichen und/oder weltlichen Obrigkeiten gezwungen, da diese die Worte dieser Zeile ‚Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!‘ für zu weltlich und theatral befanden und somit unpassend für das Weihnachtsfest“ (S. 53).

Van Houtens These hat inzwischen in der musikalischen Praxis einigen Zuspruch gefunden. So kann man bereits gelegentlich das Weihnachts-Oratorium mit der von ihm propagierten Eingangszeile gesungen hören. Bei kritischer Lektüre seines Buches ergeben sich allerdings erhebliche Bedenken. Zum Teil wird hier subjektiv und suggestiv und ohne ausreichende Belege argumentiert, teils werden falsche Schlüsse gezogen. Auch fehlt es in quellenphilologischen und historisch-biographischen Fragen an der nötigen Umsicht. Die Betrachtung des Problems unter ästhetischen Kriterien erfolgt einseitig, und auf die theologischen Aspekte geht van Houten gar nicht ein.

II

Kees van Houtens Kritik an der bisher favorisierten Erklärung des Korrekturfundes ist allerdings nicht unbegründet. Es scheint, daß bislang weder über die geläufige Deutung noch über deren Alternative gründlich nachgedacht worden ist. Denn es ist in der Tat nicht ohne weiteres plausibel, daß Bach ausgerechnet am Anfang seines neuen Oratoriums sich so massiv geirrt und unkonzentriert, mechanisch und auch noch in einem solchen Umfang den falschen Text aus seiner Parodievorlage übernommen haben soll. Immerhin leichter vorstellbar wird ein solches Versehen, wenn man sich Bachs Arbeitsumstände vergegenwärtigt: Ein Großteil der Arbeit war eine rein mechanische Kopiertätigkeit, bei der Bach den Notentext aus der Partitur der Parodievorlage abschrieb; nur zu einem kleinen Teil hatte er seine Aufmerksamkeit auf die Revision von Details zu richten. Die Partitur des Vorlagewerks war allerdings nicht seine einzige Quelle; für den Parodietext muß ihm ein zweites Manuskript vorgelegen haben. Hinzu kam sicherlich, als dritte wesentliche Komponente, die Erinnerung an Komposition und Aufführung und also auch an den Text des Vorlagewerks. Das Hantieren mit zwei Manuskripten kann durchaus dazu angetan gewesen sein, Bachs Konzentration zu beeinträchtigen und Fehler zu verursachen, auch kann ihm das Gedächtnis einen Streich gespielt haben.

Die Stelle, an der mit T. 100 die nachmals gestrichene Texteintragung plötzlich abbricht und mit T. 101 der gültige Wortlaut als Ersteintragung einsetzt, fällt zusammen mit dem Wechsel von Blatt 5 verso zu Blatt 6 recto, und sie verrät etwas über Bachs Arbeitsweise: Bach hat offenbar zuerst den Notentext geschrieben und dann, jeweils Seite für Seite, den Gesangstext unterlegt. Hätte er die Worte kontinuierlich zusammen mit den Partien der Singstimmen eingetragen, so hätte sich bei T. 100 wohl ein anderes Bild ergeben, etwa ein Zweifel oder Zögern widerspiegelndes „Ausfransen“ der Texteintragungen, beginnend wahrscheinlich im Sopran und womöglich schon vor T. 100, keinesfalls aber das Bild eines in allen Stimmen bis zum Seitenende ausgeführten

und dann mitten im Wort abbrechenden Textuntersatzes. Auch bei der Textunterlegung handelte es sich also um einen Arbeitsgang mit hohem mechanischen Anteil.

Auch wenn die Vergegenwärtigung der Arbeitsumstände ein Versehen Bachs plausibler erscheinen lässt, ist damit doch nichts bewiesen. Zudem macht van Houten auf eine Merkwürdigkeit aufmerksam, die nicht leicht mit der Annahme eines bloßen Kopierirrtums in Einklang zu bringen ist.⁷ Es handelt sich um eine Textkorrektur Bachs in T. 46/47 im Sopran, die allem Anschein nach bereits vor der umfassenden Streichung der ersten Textzeile vorgenommen wurde (siehe Abbildung 2). Bach hatte hier zunächst statt des Anfangswortes der zweiten Textzeile, „rühmet“, das Wort „gestimmte“ eingetragen, hat dieses aber dann gestrichen und durch „rühmet“ ersetzt (und dabei die auf drei Silben berechnete Notenfolge durch einen Bogen über die ersten drei Noten der geringeren Silbenzahl des Wortes „rühmet“ angepaßt).⁸ Er war hier der Parodievorlage also zunächst über die erste Textzeile hinaus bis zum ersten Wort der zweiten Originaltextzeile gefolgt und hat dann dieses erste Wort nach dem Parodietext berichtigt. Geht man nun davon aus, daß es sich bei der ersten Textzeile um eine Fehleintragung handelte, so bleibt schwer zu verstehen, daß Bach nicht schon an dieser Stelle bemerkt haben sollte, daß er im Begriff war, in großem Umfang den falschen Text zu unterlegen, mithin auch gewarnt gewesen sein müßte, beim zweiten Choreinsatz nicht nochmals denselben Fehler zu begehen. Freilich, wer den Splitter sieht, bemerkt nicht notwendig auch den Balken. Sicher argumentieren läßt sich auch hier nicht.

III

Van Houten aber sieht in dem korrigierten Fehler von T. 46/47 einen Beleg dafür, daß Bach die zuvor unterlegte erste Textzeile nicht als Fehleintragung betrachtete, sie deshalb unangetastet ließ und mit ihrer Eintragung in T. 89 fortfuhr (S. 19). Und er zieht aus der Korrektur in T. 46/47 weitere Schlüsse. Das Wort „gestimmte“ entstammt Bachs Vorlage, der Originalpartitur von BWV 214,⁹ wo es aber noch während des Kompositionsprozesses – nicht ganz gründlich – in „klingende“ geändert wurde.¹⁰ Dabei hat Bach in T. 46/47 im Sopran „gestimmte“ durchgestrichen, das Ersatzwort „klingende“ aber eine Zeile tiefer in hier textlos notierten Altpart eingetrag. Der Strich durch

⁷ Zum Folgenden van Houten, S. 17 ff.

⁸ Ausführlich zu dem komplizierten Sachverhalt NBA I/36 Krit. Bericht (W. Neumann, 1962), S. 109 ff.

⁹ P 41 adn. 1.

¹⁰ Der Textdruck hat „Klingende“; vgl. den Abdruck bei Neumann (wie Fußnote 8), S. 103.

die Fehleintragung ist allerdings so schwach, daß die Korrektur leicht übersehen werden kann,¹¹ zumal die Berichtigung nicht im gleichen System erscheint. So dürfte Bach bei der Übernahme des Wortes in die Partitur des Weihnachts-Oratoriums schlicht eine Fehllesung unterlaufen sein. Van Houten vertritt jedoch die Ansicht, daß Bach sich keineswegs geirrt habe, sondern das Wort „gestimmete“ in der Vorlagepartitur zum Zeitpunkt der versehentlichen Übernahme noch nicht gestrichen gewesen sei (S. 19). Das aber ist ein Fehlschluß, denn in der originalen Einzelstimme des Soprans, die für die Aufführung von BWV 214 am 8. Dezember 1733 ausgeschrieben wurde, ist die Korrektur bereits berücksichtigt.¹²

Wie so oft, hat auch hier ein Fehlschluß den nächsten zur Folge. Da van Houten den Fehler in T. 46/47 auf die noch nicht abgeschlossene Partitur von BWV 214 zurückführt, sieht er in ihm ein Indiz dafür, daß das Weihnachts-Oratorium bereits 1733 entstanden sei, nämlich gleichzeitig mit der Geburtstagsmusik BWV 214 im Vorfeld der Aufführung vom 8. Dezember 1733 (S. 19). Ganz im Sinne eines solchermaßen zeitlich stark gestreckten Vorgangs behauptet er mehrfach, daß Bach die Streichung und Ersetzung der Textzeile „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten!“ zu einem „späteren Zeitpunkt“ (S. 6, 40, 53) vorgenommen habe – was ja nur bedeuten kann: längere Zeit nach Eintragung des gesamten Textes. Die Vordatierung des Weihnachts-Oratoriums dient denn auch innerhalb seiner Argumentationskette dazu, die Behauptung, daß zwischen ursprünglicher Texteintragung und Textrevision eine längere Zeitspanne gelegen habe, zu stützen. Da van Houten die Revision der ersten Textzeile dem Druck der Leipziger Behörden zuschreibt, denen der Text vermutlich ja erst im Herbst 1734 vorgelegen hat, könnte somit gefolgert werden, daß Bachs erste Texteintragung immerhin wenigstens ein Dreivierteljahr lang unangetastet Bestand hatte.

Doch einen solchen Zeitabstand zwischen Ersteintragung und Revision des Textes hat es nicht gegeben. Das zeigen die beiden Takte nach dem gestrichenen zweiten Textabschnitt, T. 101 und 102. Sie enthalten, wie erwähnt, als erste und einzige Eintragung die Worte „preiset die Tage“, also ein Bruchstück der revidierten ersten Textzeile. Wäre die Revision in nennenswertem Zeitabstand erfolgt, müßte auch hier eine abweichende Ersteintragung („-schallet, Trompeten“) nachträglich ersetzt worden sein und diese Maßnahme ihre Spuren hinterlassen haben. Andernfalls aber müßten die beiden Takträume von Bach vorläufig leergelassen und erst bei der späteren Revision mit Text versehen worden sein; das wäre freilich vollends unerklärlich.

¹¹ Neumann (wie Fußnote 8), S. 86, übersieht denn auch die Streichung im Sopran und gibt an, daß das fragliche Wort nur im Baß gestrichen sei.

¹² Vgl. Neumann (wie Fußnote 8), S. 110 (Stimme B 1).

Ohnehin ist die Vordatierung des Weihnachts-Oratoriums reine Spekulation. In ihr lebt eine Lieblingsidee der älteren Bach-Biographik nach, deren Wurzeln sich bis zu Philipp Spitta zurückverfolgen lassen. Es ist die Vorstellung, daß Bach seinem ganzen Wesen nach Kirchenmusiker gewesen und daher auch seine weltliche Musik in ihrem eigentlichen Grunde stets Kirchenmusik sei, komponiert bereits im Blick auf eine spätere Verbindung mit einem geistlichen Parodietext. Unter dieser Voraussetzung wäre die gleichzeitige Entstehung von weltlichem Original und geistlicher Parodie der Idealfall. Aber an der historisch-biographischen Realität geht all dies vorbei.

Auch van Houtens These, daß die Änderung der ersten Textzeile des Weihnachts-Oratoriums auf Druck der Leipziger Behörden erfolgt sei (S. 52 ff.), ist reine Spekulation. Es ist unstrittig, daß die von Bach vertonten Kirchentexte mit der geistlichen Obrigkeit abgestimmt wurden. Mit Recht betont van Houten, daß dies auch beim Weihnachts-Oratorium der Fall gewesen sein muß, zumal Bach damit teilweise von der traditionellen Ordnung der Evangelienlesungen im Weihnachtsfestkreis abwich. Über die Praxis der Abstimmung zwischen Thomaskantor und Kirchenbehörde wissen wir allerdings so gut wie nichts. Ein einziges Mal in Bachs Leipziger Amtszeit, anläßlich eines Einspruchs des Rates im Zuge der Vorbereitung einer Passionsaufführung 1739, findet sich ein Hinweis, wonach Bach als Grund der Intervention Bedenken gegen den Text für möglich hielt.¹³ Ob Bachs Argwohn begründet war und ob es sich bei dem Einspruch um mehr als einen Einzelfall handelte, ist unbekannt. Kurzum, wir wissen nicht, ob die vorgesetzten Behörden jemals in Bachs Texte eingegriffen und ihm womöglich Änderungen oktroyiert haben.

IV

Van Houten geht davon aus, daß der Text des Eingangschors des Weihnachts-Oratoriums ursprünglich wie folgt lauten sollte:

Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten!
 Rühmet, was heute der Höchste getan!
 Lasset das Zagen, verbannet die Klage,
 stimmt voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!
 Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören,
 laßt uns den Namen des Herrschers verehren!

¹³ Van Houten (wie Fußnote 5), S. 50 f.; Dok II, Nr. 439.

Zu Recht sieht er dabei ein poetologisches Problem.¹⁴ Es besteht darin, daß die erste und die dritte Zeile sich nicht reimen, anders als in der endgültigen Fassung, wo sich das Endwort „Tage“ in der ersten Zeile auf „Klage“ in der dritten Zeile reimt. Van Houten versucht zu zeigen, daß dergleichen bei Bach keine oder nur geringe Bedeutung habe (S. 41 ff.). Aber ob man damals in Leipzig Gottscheds ausgerechnet beim Eingangschor eines repräsentativen Oratoriums – dessen Textbuch ja auch gedruckt wurde – eine solche poetische Lässigkeit kritiklos toleriert hätte, wird nicht weiter diskutiert.

Schwerer als das poetologische Defizit wiegt in van Houtens Augen ein Aspekt der musikalischen Rhetorik. Für ihn steht die illustrative Stimmigkeit, die sich für das Verhältnis von Text und Musik aus der Beibehaltung der Eingangszeile der Parodievorlage, „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten!“, ergibt, über allen anderen Kriterien.¹⁵ Diese Stimmigkeit ist nicht zu bezweifeln: Der Originaltext ruft nacheinander Pauken und Trompeten auf, und prompt setzen sie ein. Van Houten kann sich offenbar nicht vorstellen, daß Bach dieses illustrative Moment aus eigenem Entschluß aufgeben und einfach auf die Kraft seiner Musik vertraut hat. Dabei ist die Ablösung der Musik von ihren ursprünglichen Textbezügen in Bachs Parodien an der Tagesordnung. Auch beim Weihnachts-Oratorium braucht man nicht lange nach Beispielen für musikalische Bilder zu suchen, die in der Vorlage lebendig und treffend waren, in der Parodie aber verblaßt sind. Doch selbst bildhafte Musik Bachs lebt auch ohne verbale Bezüge, wie ja schon die instrumentale Einleitung des Weihnachts-Oratoriums zur Genüge belegt. Und wer vermißt schon im Mittelteil der Arie „Bereite dich, Zion“ (BWV 248/4) einen Texthinweis zu den Sechzehntelfiguren im Continuo, die einst in der Parodievorlage die auf Herkules angesetzten Schlangen verbildlichten!

V

Van Houtens gesamte Argumentation beruht auf dem Prinzip, daß nicht sein kann, was nicht sein darf. Es fehlt daher auch jeder Versuch, dem Wechsel vom ursprünglichen Wortlaut der ersten Textzeile zu der Neufassung „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!“ positive Seiten abzugewinnen. Nicht einen

¹⁴ Zum Folgenden van Houten (wie Fußnote 5), S. 40 ff. – Daß, wie dort auf S. 46 und 53 behauptet wird, die Neufassung der ersten Textzeile rhythmisch inkorrekt sei, weil das Wort „auf“ hier einen Akzent trage, ist unzutreffend. Es handelt sich um ganz normale Daktylen, in denen das Wort eine Auftaktposition einnimmt. Im deutschen Vers kann „auf“ sowohl den Platz einer Senkung (wie hier) als auch den einer Hebung einnehmen. – Auf van Houtens Annahme, daß der Text des Eingangschors von Bach selbst gedichtet worden sei (S. 47), soll hier nicht weiter eingegangen werden.

¹⁵ Ausführlich dazu van Houten (wie Fußnote 5), S. 21 ff.

Gedanken wendet van Houten an die Möglichkeit, daß etwas, das in der weltlichen Kantate genau richtig war, aus Bachs eigener Sicht in der geistlichen Fassung nicht gepaßt haben könnte. Doch offenbar war es so. Zwischen der Geburtstagsmusik und dem Oratorium liegen Welten: Die Huldigung für die Landesherrin war für eine breite Öffentlichkeit bestimmt. Sie erklang im Zimmermannschen Kaffeehaus im Blickfeld des Publikums, und das „Auf-rufen“ der Instrumente, neben Pauken und Trompeten auch noch der „Saiten“-Instrumente, war ein darauf berechnetes populäres Element, das gestisch zu unterstreichen sich wohl auch der Dirigent nicht entgehen ließ.

Jeder der sechs Teile des Oratoriums aber erklang in einem Gottesdienst, im Kirchenraum musiziert außerhalb des Blickfelds der Gemeinde auf der Empore, und es ging um etwas anderes: die Feier des Mysteriums der Menschwerdung Gottes. Bei allem Jubel waren hier Form und Würde zu wahren. Es ging nicht um Volksbelustigung. Es ging um Andacht. Und nicht die Instrumente sollten im Mittelpunkt stehen, sondern die Gläubigen.

Man muß sich wundern, daß van Houten sich gar nicht mit der gottesdienstlichen Bestimmung des Werkes und der theologischen Seite seiner These befaßt. Dabei liegt gerade aus theologischer Sicht auf der Hand, daß die Zeile „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!“ eine entschiedene inhaltliche Verbesserung gegenüber „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten!“ darstellt. Der inhaltliche Vorzug der Fassung „Jauchzet, frohlocket ...“ liegt darin, daß sie die Gläubigen selbst anspricht und auffordert, das Weihnachtsgeschehen zu bejubeln. Die Version „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten!“ übergeht dagegen die eigentlich Betroffenen und richtet sich nicht an die Gläubigen, sondern an Pauken und Trompeten, lenkt also die Aufmerksamkeit auf Instrumente und Spieler und damit weg von der Hauptsache auf einen Nebenaspekt.

Hinzu kommt ein logisches Defizit: Man mag vielleicht einem poetischen Text zugestehen, daß Pauken und Trompeten irgendwie in der Lage sind, zu rühmen, „was heute der Höchste getan“. Aber daß sie das Zagen lassen sollen, also offenbar gezagt haben, ist schon eine etwas verquere Vorstellung. Pauken und Trompeten sind offensichtlich die falschen Adressaten. Mit der gültigen Fassung der ersten Textzeile dagegen hat alles seine Richtigkeit und Plausibilität. Jeder versteht, daß der Aufruf, den Höchsten zu rühmen, ebenso wie die Ermunterung zu Unverzagtheit und fröhlichem Jubel an die Gläubigen gerichtet ist.

Als Fazit bleibt festzuhalten: Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß Bach die Worte „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!“ unter äußerem Zwang in seine Partitur eingetragen hat, wohl aber gute Gründe dafür, daß er dies aus eigenem, freiem Entschluß tat und daß der Text sowohl in künstlerischer Hinsicht als auch inhaltlich ganz seinen Vorstellungen entsprach. Man sollte sich also nicht beirren lassen und den Eingangschor des Weihnachts-Oratoriums weiterhin so singen, wie er 1734 in Leipzig unter der Leitung des Thomaskantors erklang.



Abbildung 1:
Eingangschor BWV 248/1, Partiturautograph (Ausschnitt), T. 95–106.



Abbildung 2:
BWV 248/1, Partiturausschnitt (Singingstimmten und Continuo), T. 41–51.

Zur Identifizierung einiger anonym überlieferter liturgischer Werke aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek

Von Peter Wollny (Leipzig)

Zur musikalischen Ausgestaltung der Leipziger Hauptgottesdienste an hohen Festtagen zählte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben den textlich auf die Perikopen bezogenen Kirchenkantaten auch die figurale Darbietung der lateinischen Ordinariumsgesänge Kyrie, Gloria und Sanctus, letzteres in seiner im lutherischen Gottesdienst üblichen Kurzform ohne Osanna und Benedictus. Johann Sebastian Bach hat in seiner 27 Jahre währenden Amtszeit als Thomaskantor nur verhältnismäßig wenige – wenngleich künstlerisch überaus bedeutende – Vertonungen von Teilen des lateinischen Meßordinariums geschaffen, allerdings legte er sich einen größeren Fundus entsprechender Werke fremder Komponisten zu. Dieses Repertoire an lateinischen Figuralstücken ist von der Forschung immer wieder aus unterschiedlichen Perspektiven untersucht worden,¹ und besonders hier sind bis in die jüngere Zeit regelmäßig neue Funde zu verzeichnen gewesen, die unser Wissen über Bachs Beschäftigung mit der Musik seiner Zeitgenossen und Vorgänger sowie unsere Kenntnisse seiner stilistischen Präferenzen in zahlreichen Aspekten erweitert und vertieft haben.²

Trotz dieser wissenschaftlichen Erfolge verdichtet sich der Eindruck, daß wir Bachs Leipziger Sammlung lateinischer Kirchenmusik noch keineswegs vollständig erfaßt haben. Bach selbst hat anscheinend nie einen Katalog seiner Notenbibliothek angelegt, und auch bei der Erbteilung nach seinem Tod wurden die Handschriften nur summarisch aufgeführt. Außerdem scheint er bei diesem Gebrauchsrepertoire keine klare Trennung der eigenen Werke von Entlehnungen und Bearbeitungen angestrebt zu haben. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine wohl um 1750 von Johann Christoph Friedrich Bach formulierte Notiz auf einem Umschlagbogen, der später zur Verstärkung eines von Carl Philipp Emanuel Bach für die Originalstimmen der Ratswahl-

¹ Siehe insbesondere C. Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.) und Beißwenger *Notenbibliothek*.

² Siehe H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Vocal Works in the Breitkopf Nonthematic Catalogs of 1761 to 1836*, in: J. S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade, hrsg. von G. B. Stauffer, Lincoln/Neb. 1996 (Bach Perspectives. 2.), S. 35–49, speziell S. 48 f.; BJ 1995, S. 209 (P. Wollny); BJ 2002, S. 9–28 (B. Wiermann); BJ 2010, S. 114–116 (P. Wollny); BJ 2012, S. 217–223 (A. Thielemann); BJ 2013, S. 129–137 (P. Wollny).

kantate BWV 71 (*St 377*) angelegten Titelumschlags verwendet wurde: „Magnific: u Sanctus | vom seeligen Papa | wie auch etliche Sanctus von | anderen Auctoribus“.³ Die hier zu Tage tretende pragmatische Einstellung bescherte der späteren Bach-Forschung zahlreiche offene Fragen.

Die vorliegende Studie greift einige spezifische Aspekte dieses Problemkreises auf und versucht, für künftige Forschungen neue Perspektiven aufzutun. Dabei werden bislang unbekannt Facetten von Bachs langjährigen komplexen Beziehungen nach Böhmen (insbesondere Prag), Mähren und dem bis 1742 zu den Ländern der Böhmisches Krone zählenden Schlesien (speziell Breslau) sichtbar. Die häufig zitierte Notiz am Fuß der ersten Partiturseite des Sanctus BWV 232^{III} (*P 13, Fasz. I*) – „NB. Die *Parteyen* sind in *Böhmen* bey *Graff Sporck*:“ – und auch der 1749 belegte Kontakt zu dem mährischen Grafen Johann Adam von Questenberg sowie weitere mögliche Verbindungen in die Habsburgischen Erblande stellen sich damit in neuem Licht dar.⁴

Dieser Aufsatz hätte nicht geschrieben werden können ohne die wertvolle Unterstützung von Fachkollegen und ohne das großzügige Entgegenkommen einiger Bibliotheken, die mir ihre Quellenbestände zugänglich gemacht und bereitwillig Auskunft erteilt haben. Insbesondere möchte ich hier den folgenden Personen meinen Dank aussprechen: Bruno Musumeci gab mit seiner Identifizierung der Vorlage zu BWV 239 den Anstoß für diesen Beitrag. Dr. Josef Šedivý O.Cr., Hochmeister der Kreuzherren mit dem roten Stern (Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou) in Prag, erteilte die Genehmigung, die nicht öffentlich zugänglichen Musikhandschriften seines Ordens einzusehen⁵; Frau Zuzana Petrásková und Frau Tereza Rinesová unterstützten mich bei meinem dortigen Besuch. Mag. P. Altman Pötsch stellte mir Kopien einer Handschrift aus dem Bestand des Stifts Kremsmünster zur Verfügung. Mein besonderer Dank für zahlreiche Gespräche und Hinweise ge-

³ Zitiert nach BC I/4, S. 1151.

⁴ Siehe hierzu A. Plichta, *Johann Sebastian Bach und Johann Adam Graf von Questenberg*, BJ 1981, S. 23–28, und Nachwort von C. Wolff, ebenda, S. 28–30; M. Maul, „Die große katholische Messe“. *Bach, Graf Questenberg und die „Musicalische Congregation“ in Wien*, BJ 2009, S. 153–175; sowie J. Perutková, *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien 2015 (Specula Spectacula. 4.).

⁵ Johann Nikolaus Forkel erwähnt in einem „Prag, am 2 Aug. 1801“ datierten Brief an die „Musikhandlung der Herren *Hoffmeister* und *Kühnel* zu *Leipzig*“, daß er bei seiner Suche nach Bachiana auch die Musiksammlung der Prager Kreuzherren durchforsten wolle; ob dieser Plan realisiert wurde und welches Ergebnis der Besuch gegebenenfalls gezeitigt hat, ist nicht bekannt. Siehe *The Forkel – Hoffmeister & Kühnel Correspondence. A Document of the Early 19th-Century Bach Revival*, hrsg. von G. B. Stauffer, New York 1990, S. 8. Ich danke Christoph Wolff für diesen Hinweis.

bührt schließlich meinem treuen Freund Prof. Lajos Rovatkay (Hannover), einem der besten Kenner des italienischen Messenrepertoires des frühen 18. Jahrhunderts.

I.

Das Sanctus in d-Moll BWV 239 ist als Komposition J. S. Bachs allein durch das 1790 erschienene Nachlaßverzeichnis seines zweitältesten Sohnes beglaubigt. Dort ist es – gemeinsam mit vier weiteren Sanctus-Vertonungen – unter Bachs „Singstücken“ verzeichnet.⁶ Was Carl Philipp Emanuel oder dessen Erben veranlaßt hat, die anonym überlieferte Komposition unter die authentischen Werke J. S. Bachs einzuordnen, ist nicht sicher anzugeben; vermutlich war es der Befund, daß die Partitur (*P 13, Fasz. 3*) und die neun Stimmen (*PL-Kj, St 113, Fasz. 1*) sämtlich von Bach geschrieben sind. Seit Wilhelm Rust das Werk 1862 in BG XI/1 – trotz guter Quellenlage – mit einem „gewissen Gefühl des Misstrauens gegen die Echtheit“ (S. XXI) edierte, wurde es allerdings kaum mehr beachtet, und auch die Aufnahme des Stücks in den Hauptteil des 1950 von Wolfgang Schmieder herausgegebenen Bach-Werke-Verzeichnisses änderte hieran nichts. In die NBA wurde BWV 239 hingegen nicht aufgenommen, da sich die stilistische Faktur – ein in einen geringstimmigen und thematisch kaum profilierten Streichersatz eingefügter, weitgehend homophon gearbeiteter Vokalsatz – mit Bachs gängiger Kompositionsweise nicht vereinbaren läßt und auch in der Partitur „keinerlei Spuren eines Kompositions- oder Bearbeitungsvorgangs“⁷ zu erkennen sind; lediglich im Kritischen Bericht des Supplementbands der Serie II wird das d-Moll-Sanctus unter den „ehemals J. S. Bach zugewiesenen Werken“ knapp besprochen. Die nur 48 Takte umfassende Komposition bietet in der Tat kaum Ansätze für stilkritische Untersuchungen, und so erschien auch eine gezielte Suche nach dem wahren Komponisten müßig. Den entscheidenden Hinweis lieferte unverhofft ein Musikliebhaber mit ausgeprägter Repertoirekenntnis: Bruno Musumeci wies mich im Januar 2017 darauf hin, daß das Sanctus in d-Moll BWV 239 dem ersten Abschnitt des Gloria einer Messe des Wiener Hofkapellmeisters Antonio Caldara musikalisch genau entspricht, und legte die weitere Auswertung dieser Entdeckung in meine Hände. Die Übereinstimmung ist in der Tat verblüffend und bedarf kaum eines erläuternden Kommentars (siehe Beispiel 1).

⁶ NV, S. 73: „*Sanctus* aus *D* ♭. Mit den gewöhnlichen Stimmen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.“ (Dok III, Nr. 957, S. 496).

⁷ NBA II/9 Krit. Bericht (K. Beißwenger, 2000), S. 63.

Beispiel 1

a) A. Caldara, Messe in d-Moll (*Missa Providentiae*), Beginn des Gloria, T. 13–20

13

VI. I

VI. II

Va.

S.
A.

T.
B.

Bc.

Glo - - - - ri - a

Glo - - - - ri - a in ex - cel - sis in ex -

Glo - - - - ri - a in ex - cel - sis in ex -

17

in ex - cel - - sis De - o

cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o

cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o

b) Sanctus in d-Moll BWV 239, T. 1–7

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
Alto

Tenore
Basso

Organo e
Continuo

San - ctus, san - ctus

San - ctus Do - mi - nus, De - us san - ctus

San - ctus Do - mi - nus, De - us san - ctus

4

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

Bach übernahm den Abschnitt ab dem Einsatz der Vokalstimmen in Takt 14 unverändert – er strich also die 13 Takte umfassende instrumentale Einleitung. Um trotz dieser Kürzung einen effektvollen Beginn zu erzielen, ließ er die in der Vorlage an dieser Stelle für einen Takt pausierenden Violinen unmittelbar mit dem Baß unisono einsetzen. Auf die gleiche Weise verfuhr er an einer Parallelstelle 16 Takte später. Abgesehen von diesen Zusätzen änderte er lediglich hier und da die rhythmischen Werte der Singstimmen, um sie dem

neuen Text anzupassen („Sanctus Dominus Deus Sabaoth; pleni sunt coeli et terra gloria ejus“ statt „Gloria in excelsis Deo“). Die Geringfügigkeit der Eingriffe erklärt, warum Bachs Partitur den Charakter einer nahezu makellosen Reinschrift hat.

Caldaras Messe in d-Moll ist in mehreren Quellen überliefert, die unterschiedliche Fassungen enthalten und Einblicke in die komplexe Entstehungsgeschichte des Werks gewähren. Im vorliegenden Zusammenhang sind vor allem zwei Quellen relevant, die beide die späteste Fassung enthalten:

- eine im Besitz der Kreuzherren mit dem roten Stern in Prag (CZ-Pkříž, XXXVI A 105) befindliche Abschrift in Stimmen (Titel: *Missa Sancti Wenceslai | à 4 Voc: | Canto, Alto, Tenore | Basso | 2 Violinis | Viola | Con | Organo è Tiorba. | Del S: Caldara*), die das Werk als Kyrie-Gloria-Messe überliefern;
- eine Partiturnabschrift von der Hand eines Dresdner Schreibers in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (D-Dl, Mus. 2170-D-7),⁸ in die Jan Dismas Zelenka nachträglich zahlreiche Änderungen sowie einige Ergänzungen (insbesondere Angaben zur Verstärkung der Violinen durch Oboen) eingetragen hat (Titel: *Missa Providentiae | à 4. | C: A: T: B: | Violin: 2. | Viola è | Basso Continuo. | del | S: Antonio Cal- | -dara*).

Der gravierendste Eingriff betrifft die Erweiterung von Caldaras Kyrie-Gloria-Messe zu einer sämtliche Teile des Meßordinariums umfassenden *Missa tota*. Zelenka komponierte das gesamte Credo neu, während er sich für die übrigen Teile des im Dresdner Repertoire häufig angewandten Verfahrens der „Streckung“ bediente,⁹ das heißt, er gewann die fehlenden Teile durch Parodie-

⁸ Caldaras Messe in d-Moll wurde in der Bach-Forschung bereits im Zusammenhang mit gattungstypischen Merkmalen der h-Moll-Messe diskutiert; siehe G. B. Stauffer, *The Mass in B Minor (The Great Catholic Mass)*, New York 1997, S. 20f., 54f. und 58f. Die Verbindung zu BWV 239 blieb allerdings unbemerkt.

⁹ Zu diesem Verfahren siehe W. Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel und Stuttgart 1987, S. 125–127 und 162–164; B. W. Pritchard, Vorwort zu *Antonio Caldara. Missa a 4 Voci D-Dur „Vix orimur morimur“ in der Bearbeitung von Jan Dismas Zelenka. Faksimile nach der Partiturnhandschrift der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, Leipzig 1987, S. VI–IX; C. Bacciagaluppi, *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, Kassel 2010 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, 14.), S. 84–88. – Das durch Streckung bedingte ausgiebige Umtextieren mag auch die in BWV 239 und BWV 240 (siehe hierzu Abschnitt II) zu beobachtende Umwandlung eines Gloria-Satzes in ein Sanctus angeregt haben. In denselben Kontext gehören Bachs Entscheidung, in der h-Moll-Messe die Musik des „Gratias“ ein weiteres Mal im „Dona nobis“ zu verwenden, und seine Eingriffe in die *Missa Jucunda* von Francesco Durante BWV Anh. 26 (siehe hierzu Beißwenger Notenbibliothek, S. 157–161; NBA II/9 Krit. Bericht, S. 50–52; sowie die Edition von F. Rempff im Carus-Verlag, Stuttgart 2014 [CV 35.008]).

rung vorhandener Sätze: Das Sanctus entspricht dem Kyrie I; Benedictus, Osanna und Agnus Dei wurden aus den Sätzen Gratias, Domine Deus Rex caelestis und Qui tollis des Gloria abgeleitet; und das abschließende Dona nobis pacem greift auf das zweite Kyrie zurück.

Nur am Rande seien hier die beiden Quellen der früheren Werkfassungen genannt: Die offenbar älteste Werkgestalt ist in der Handschrift *B 12/308* des Benediktinerstifts Kremsmünster überliefert. Wie der – wohl später hinzugefügte – Titel „Missa in contrapunct“ andeutet, liegt hier eine Komposition im a-cappella-Stil noch ohne obligate Instrumente vor.¹⁰ Der Form nach handelt es sich um eine „Missa quadragesimalis“, eine Fastenmesse ohne Gloria. Die vorhandenen Teile – Kyrie, Credo (Patrem omnipotentem), Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und Dona nobis pacem – sind als kompakte Fugen gestaltet, lediglich das textreiche Credo ist stärker gegliedert und satztechnisch aufgelockert. An Besonderheiten sind die einteilige Form des Kyrie mit einer homophonen, sechs Takte umfassenden Invokation (die Worte „Christe eleison“ sind als Kontrasubjekt in den fugierten Satz eingeführt) und die Parodiebeziehung zwischen dem ersten Abschnitt des Credo und dem Sanctus sowie zwischen dem letzten Abschnitt des Credo („Et vitam venturi“) und dem Kyrie zu nennen.

Die ebenfalls in Kremsmünster bewahrte Handschrift *B 22/403* enthält eine merkwürdige Mischfassung. Kyrie und Gloria entsprechen mit leichten Abweichungen der späten konzertanten Fassung,¹¹ während die übrigen Werkteile (Credo bis Agnus Dei) der „Missa in contrapunct“ folgen – allerdings mit zwei wesentlichen Ausnahmen: Das Benedictus entspricht dem Sanctus (beziehungsweise dem ersten Teil des Credo), und anstelle des ursprünglichen Dona nobis pacem wird die Musik des Kyrie II der konzertanten Fassung wiederaufgegriffen. Die ab dem Credo mit dem Sopran colla parte geführten Violinen treten am Ende des Meßzyklus mithin noch einmal mit obligaten Partien hervor. Ob diese Werkfassung ein Zwischenstadium oder aber eine in Kremsmünster angefertigte Bearbeitung darstellt, ist derzeit nicht zu entscheiden.

Einen Anhaltspunkt für die Datierung der in den beiden oben beschriebenen Hauptquellen überlieferten konzertanten Fassung bietet der Stimmensatz in

¹⁰ Der vollständige Titel der in Kremsmünster überlieferten Quelle lautet: *Missa in D. | in Contrapunct. | a | 4. Voci | 3. Tromboni | Violon | et | Organo. | Del: Caldara.* Die drei Posaunen gehen mit den Vokalstimmen Alt, Tenor und Baß colla parte; der von Orgel und Violone ausgeführte Continuo ist weitgehend als Basso seguente konzipiert. Ich danke Lajos Rovatkay, der mir freundlicherweise seine Spartierung des Werks zur Verfügung gestellt hat.

¹¹ In dieser Abschrift beschränkt sich die Streicherbegleitung auf die beiden Violinen, während die – allerdings ohnehin meist in Oktaven mit dem Baß geführte – Partie der Viola fehlt. Zudem werden die Singstimmen von Posaunen verdoppelt.

der Sammlung der Prager Kreuzherren: Der Schreiber der Orgelstimme taucht auch in dem ebenfalls dort aufbewahrten Stimmensatz zu Antonio Lottis *Missa Sapientiae* auf, der auf der Titelseite das Datum „1721“ trägt.¹² Zelenka scheint seine mit der Prager Quelle eng verwandte Abschrift um oder nach 1726 erworben zu haben; seine Zusätze – insbesondere das von ihm komponierte Credo – werden auf die Zeit ab 1729 datiert.¹³ Somit dürfte Caldaras Messe um 1720 entstanden sein, das Werk gehört also in die frühen Jahre seiner Amtszeit als Kapellmeister am Wiener Kaiserhof (ab 1716).

Bach fertigte seine Bearbeitung BWV 239 nach Ausweis des Schriftbefunds der Originalquellen etwa zwischen 1738 und 1741 an,¹⁴ doch folgt daraus nicht zwingend, daß er erst zu diesem Zeitpunkt auf Caldaras Messe aufmerksam wurde. In diesem Zusammenhang sei die verblüffende thematische und satztechnische Parallele zwischen Caldaras kurzem, nur 16 Allabreve-Takte umfassenden „Glorificamus te“ und einem Bachschen Chorsatz erwähnt, der erstmals 1731 in der Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott“ BWV 29 greifbar ist, sodann als *Gratias* in die im Jahr 1733 Kurfürst Friedrich August II. gewidmete *Missa BWV 232*¹ integriert und um 1749 schließlich in der h-Moll-Messe BWV 232 als *Dona nobis pacem* verwendet wurde (siehe Beispiel 2):

Beispiel 2

a) A. Caldara, Messe in d-Moll (*Missa Providentiae*), Beginn des „Glorificamus te“

The image shows a musical score for the beginning of Caldara's 'Glorificamus te'. It consists of five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Continuo (Bc.). The music is in d-Moll and 16-measure Allabreve time. The lyrics 'Glo - ri - fi - ca - mus te' are written under the vocal staves. The Continuo part is marked 'allabreve'.

¹² CZ-Pkřiž, XXXVI A 114. Für eine ungefähr gleichzeitige Entstehungszeit spricht auch die parallele Titelformulierung.

¹³ Siehe W. Reich, *Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (ZwV), Dresden 1985, S. 22 (ZwV 31); sowie die Angaben bei RISM A/II (RISM ID-Nr. 212006716).

¹⁴ Vgl. Kobayashi Chr, S. 43. Die vom Schriftbefund deutlich abweichende Organo-

b) J. S. Bach, Missa in h-Moll BWV 232¹, Beginn des „Gratias“

S. I/II
Fl. I/II
Ob. I
VI. I
A
Ob. II
VL. II
T.
Va.
B.
[Bc.]

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Gra - ti - as a - gi - mus

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

6 5 6 5 6 6 7 6 6 4 7 6
2 4 3 2 3 4

Ob hier tatsächlich eine bewußte Übernahme vorliegt, bedarf noch eingehender Überlegungen.¹⁵ Der Sachverhalt wird noch unübersichtlicher, wenn man die philologischen Beobachtungen von Christine Fröde berücksichtigt,¹⁶ denn der von Fröde ausführlich dokumentierte Korrekturbefund der Originalquellen zu BWV 29 und BWV 232¹ legt den Schluß nahe, daß sowohl der Kantatenchor als auch das Gratias unabhängig voneinander auf einen verschollenen Chorsatz zurückgehen, den Bach möglicherweise bereits vor dem Antritt seines Leipziger Kantorats komponierte.

Werfen wir noch einen Blick auf eine bislang wenig beachtete Konkordanzquelle zum Sanctus BWV 239. Das Berliner Konvolut *Mus. ms. 30240* enthält als Faszikel 7 eine Abschrift in Partitur von der Hand des Thomasalumnus

Stimme aus *St 113* scheint einige Jahre später entstanden zu sein. Offenbar handelte es sich bei diesem Sanctus also um ein häufiger genutztes Repertoirestück.

¹⁵ An melodischen Bezügen ist auch die von Christoph Wolff vorgeschlagene Parallele zu dem sonntäglich in den Leipziger Hauptkirchen gesungenen „Benedicamus dominicale“ in Betracht zu ziehen, zumal sich hier zusätzlich noch textlich und theologisch sinnfällige Querverbindungen auftun; siehe Wolff, *Stile antico* (wie Fußnote 1), S. 180 f.; sowie ders., *Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll*, Kassel 2009, S. 120 f. Andererseits wäre auch zu erwägen, ob das Soggetto aus standardisierten Formeln des strengen Kontrapunktstils gebildet ist. Man vergleiche in diesem Zusammenhang das Sanctus einer Messe des mährischen Komponisten Václav Antonín Haas (um 1694–1768); siehe CZ-Bm, A 3862 (RISM ID-Nr. 553000127); das Werk ist in CZ-Pak, 921 (RISM ID-Nr. 550268109) darüber hinaus unter dem Namen des Prager Domkapellmeisters Jan František Novák (1706–1771) überliefert.

¹⁶ NBA I/32.2 Krit. Bericht (C. Fröde, 1994), S. 41 f. und 52–55.

Johann Nathanael Bammler. Spezifische Merkmale von Bammlers Schrift legen eine Datierung auf die Zeit um 1746/47 nahe.¹⁷ Wie Bettina Faulstich feststellen konnte, handelt es sich bei dieser – als Teil der Sammlung Voß in die Staatsbibliothek zu Berlin gelangten – Quelle um eine Stammhandschrift der Leipziger Musikalienhandlung Breitkopf.¹⁸ Sie wird – zusammen mit einem Stimmensatz – im nichtthematischen Katalog von 1769 genannt: „[Anonymo,] Sanctus, à 2 Violini, Viola, 4 Voci, Violonc. ed Organo. P[artitur] 8 gl. St[immen] 20 gl.“.¹⁹ Die Preisangaben stimmen mit einer ebenfalls von Breitkopf am Kopf der ersten Partiturseite angebrachten Berechnung überein („P. 8. gl. | St. 20. gl.“) und erlauben so die sichere Identifizierung. Ihrer Position im Katalog als siebtes Werk innerhalb der Folge der anonymen Sanctus-Vertonungen entspricht die von Breitkopf am Kopf der ersten Seite hinzugesetzte Bezeichnung „No. 7“. Dasselbe Werk – erkennbar an seiner Position als siebtes Stück der anonymen Sanctus – erscheint bereits fünf Jahre früher in Breitkopfs nichtthematischem Katalog von 1764, dort sind allerdings lediglich die Stimmen verzeichnet: „[Anonymo,] Sanctus a 2 Violini, Viola, S. A. T. B. ed Organo. a 8 gl.“.²⁰

Die in den beiden Katalogeinträgen erwähnten Aufführungsmaterialien sind ebenfalls sicher zu benennen: Es handelt sich um neun Stimmen, die heute gemeinsam mit den autographen Stimmblättern in PL-Kj, *St 113* aufbewahrt

¹⁷ BJ 1997, S.47 (P. Wollny). Das Wasserzeichen der Handschrift (Widersehender Hirsch + IFF = Weiß 5) ist zwischen 1747 und 1749 nachgewiesen, könnte laut NBA IX/1 (W. Weiß/Y. Kobayashi, 1985), Textband, S. 32, aber auch bereits früher verwendet worden sein. Digitalisate dieser Quelle und der nachfolgend diskutierten Stimmen finden sich bei Bach digital.

¹⁸ B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800*, Kassel 1997 (Catalogus Musicus. 16.), S.175 (Nr.478). Die dort genannten Stimmen gehören nicht zu BWV 239. Faulstichs ungenaue Angaben zu den Breitkopf-Katalogen werden in den folgenden Ausführungen stillschweigend korrigiert.

¹⁹ *Verzeichniß lateinischer und italiänischer Kirchen-Musiken, an Motetten, Hymnen und Lieder, Psalmen, Magnificat, Sanctus, Kyrie, Missen und Paßions-Oratorien sowohl in Partitur als in Stimmen, alle in Manuscript; [...] welche bey Bernh. Christoph Breitkopf und Sohn in Leipzig um beystehende Preise in Louisd'or à 5 Thlr. zu bekommen sind*, Leipzig 1769, S.9 (in der Rubrik „[V. Sanctus.] b. Mit Instrumenten.“).

²⁰ *Verzeichniß Musicalischer Werke allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden; [...] welche in richtigen Abschriften bey Bernh. Christoph Breitkopf u. Sohn in Leipzig um beystehende Preise in Louisd'or à 5 Thlr. zu bekommen sind*, Leipzig 1764, S. 10 (in der Rubrik „[Sanctus] Mit Instrumenten. Alle in Stimmen.“).

werden.²¹ Kirsten Beißwenger schied diese neun Blätter als „Stimmdubletten aus späterer Zeit“²² aus, da sie sie anscheinend dem Umfeld des zweiten Bach-Sohns zuordnete.²³ In Wirklichkeit haben die Stimmen nichts mit der Hauptüberlieferung im Familienkreis zu tun, denn der von C. P. E. Bach an-

²¹ Die Sammlung Voß enthielt nach Ausweis der einschlägigen Kataloge insgesamt neun anonyme Sanctus (zusammen 6 Partituren und 9 Stimmensätze), die summarisch mit der Signatur 299 versehen sind. Der thematische und mit detaillierten Angaben zu den Quellen ausgestattete Katalog D-B, *Mus. ms. theor. Kat.* 26 (siehe Bl. 58 v–59 v) erlaubt – entgegen den Angaben bei Faulstich (wie Fußnote 18), S. 128, 175 und 577 f. – den eindeutigen Nachweis der Handschriften im Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin:

1) Sanctus in d-Moll BWV 239 („mit ausgeschriebenen Stimmen“): *Mus. ms. 30240, Fasz. 7* (Partitur), *St 113, Fasz. 2* (Stimmen) – Faulstich, Nr. 478.

2) [G. Harrer?], Sanctus in D-Dur („mit ausgeschriebenen Stimmen“): *Mus. ms. 30169, Fasz. 4* (Partitur), *Mus. ms. anon. 1544* (Stimmen); vgl. U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, Beeskow 2006, S. 203 f. (Nr. 37) – Faulstich, Nr. 78.

3) [C. G. Tüchtler/J. G. Röllig?], Sanctus in D-Dur („in Ausschrift“): *Mus. ms. anon. 1568* (Stimmen); Identifizierung des Schreibers und mutmaßlichen Komponisten bei P. Wolny, *Eine unbekannte Bach-Handschrift und andere Quellen zur Leipziger Musikgeschichte in Weißenfels*, BJ 2013, S. 129–170, speziell S. 144; abweichende Zuschreibung an Röllig in D-BNu, *Ec 141.1* – Faulstich, Nr. 79.

4) [J. G. Röllig], Sanctus in D-Dur („mit ausgeschriebenen Stimmen“): *Mus. ms. 30240, Fasz. 6* (Partitur), *Mus. ms. anon. 1542* (Stimmen); vgl. A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 105. Die Identifizierung des Autors gelang mittels der autographen Partitur: D-DI, *Mus. 3156-D-1* (datiert „1743 | Mens: Dec:“) – Faulstich, Nr. 77.

5) Sanctus in G-Dur („in Ausschrift“): *Mus. ms. anon. 1541* (Stimmen aus dem Besitz von C. G. Gerlach; nicht bei Glöckner) – Faulstich, Nr. 81.

6) [G. Harrer?], Sanctus in d-Moll („mit ausgeschriebenen Stimmen“): *Mus. ms. 30169, Fasz. 5* (Partitur), *Mus. ms. anon. 1543* (Stimmen); vgl. Kollmar, S. 204 (Nr. 38) – Faulstich, Nr. 80.

7) Sanctus in C-Dur („in Ausschrift“): *Mus. ms. anon. 1545* (Stimmen aus dem Besitz von G. Harrer; nicht bei Kollmar) – nicht bei Faulstich.

8) [G. Harrer?], Sanctus in a-Moll („mit ausgeschriebenen Stimmen“): *Mus. ms. 30169, Fasz. 2* (Partitur), *Mus. ms. anon. 1567* (Stimmen); vgl. Kollmar, S. 204 f. (Nr. 39) – Faulstich, Nr. 83.

9) [G. Harrer?], Sanctus in a-Moll („mit ausgeschriebenen Stimmen“): *Mus. ms. 30169, Fasz. 3* (Partitur), *Mus. ms. anon. 1566* (Stimmen); vgl. Kollmar, S. 205 (Nr. 40) – Faulstich, Nr. 82.

²² NBA II/9 Krit. Bericht, S. 63.

²³ Siehe Beißwenger Notenbibliothek, S. 326.

gefertigte Titelumschlag enthielt ursprünglich lediglich die autographen Materialien. Die fremschriftlichen Stimmen hingegen sind nicht nur gemeinsam mit Bammfers Partitur über Breitkopf und die Sammlung Voß überliefert, sondern wurden auch – wie ein Textvergleich eindeutig belegt – unmittelbar aus dessen Abschrift kopiert. Bei den beiden Schreibern der fremschriftlichen Stimmen handelt es sich offenbar um Alumnus der Thomasschule. Schreiber 1 (*Canto, Tenore, Viola, Basso continuo*) ist identisch mit Anonymus L 134 (Anon. N 7), der um 1746 bis 1749 in mehreren Bachschen Originalstimmensätzen als Kopist auftaucht²⁴; Schreiber 2 (*Alto, Basso, Violino 1, Violino 2, Organo*) konnte bislang noch nicht in anderen Quellen nachgewiesen werden. Während für eine namentliche Identifizierung des Anonymus L 134 die derzeit greifbaren Proben seiner Textschrift nicht ausreichen, scheint Schreiber 2 mit dem aus Glauchau stammenden Georg Heinrich Barth identisch zu sein.²⁵ G.H. Barth, ein älterer Bruder des bereits vor einiger Zeit als Bach-Schreiber identifizierten Carl Friedrich Barth (1732–1813),²⁶ wurde am 24. Mai 1730 geboren und bezog am 2. Juni 1746 im Alter von 16 Jahren die Thomasschule. Hier verblieb er fünf Jahre, studierte anschließend (ab 1751) an der Universität Leipzig Theologie²⁷ und war ab 1755 zunächst als Substitut, drei Jahre später (1758) dann als Diakon in Frohburg tätig. 1773 folgte er einem Ruf als Pfarrer nach Gommern bei Magdeburg, wo er bis zum Superintendenten aufstieg. Er starb hochbetagt am 27. Januar 1813.

In Anbetracht des Zeitraums, in dem Schreiber 1 tätig war, und unter Berücksichtigung der biographischen Daten zu Schreiber 2 dürfte der Stimmensatz zu BWV 239 etwa zur gleichen Zeit wie Bammfers Partitur in Bachs engstem Umkreis entstanden sein. Somit stellt sich die Frage, warum überhaupt ein vollständiger zweiter Stimmensatz notwendig war, wenn sich doch die autographen Stimmen aus den Jahren um 1740 noch in tadellosem Zustand befanden und Bach selbst um diese Zeit eine womöglich beschädigte oder abhanden gekommene Orgelstimme ersetzt hatte.

Im Schuljahr 1746/47 bekleidete Bammler im dritten Jahr in Folge das Amt des zweiten Präfekten. Als weitgehend eigenverantwortlicher Leiter der zweiten Kantorei war er zwischen 1744 und 1747 mit der Aufgabe betraut, mit den weniger versierten Schülern an Festtagen kurze Figuralstücke zu

²⁴ Siehe NBA IX/3 (Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007), Textband, S. 178 (Nr. 240); sowie Kobayashi Chr. S. 33 f.

²⁵ *Album Alumnorum Thomanorum*, Stadtarchiv Leipzig, Bestand *Thomasschule*, Nr. 483, Bl. 98 v.

²⁶ Siehe M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, BJ 2003, S. 97–141, speziell S. 110–119.

²⁷ Erler III, S. 12.

musizieren, die vom Thomaskantor „nach der *capacitè* derer, so es *executiren* sollen“, ausgesucht wurden.²⁸ Offenbar hatte Bach seinem Präfekten zu einem nicht näher bestimmbar festgelegten Festtag aufgetragen, das aus der Caldara-Messe gewonnene Sanctus BWV 239 aufzuführen. Es handelt sich bei BWV 239 demnach um das erste mit einiger Zuverlässigkeit zu bestimmende Repertoirestück des zweiten Chors.

Merkwürdig erscheint nur, daß Bach seinem Präfekten nicht sein originales Aufführungsmaterial an die Hand gab, sondern ihm lediglich erlaubte, eine Abschrift nach der Partitur zu erstellen. Dadurch ergab sich für Bammler die Notwendigkeit, in eigener Regie einen vollständigen Stimmensatz zu beschaffen.²⁹ Sollte diese Verfahrensweise den Regelfall oder zumindest eine häufiger geübte Praxis darstellen, dann wäre hiermit eine plausible Erklärung für die Bestimmung einiger ähnlicher in Bachs engstem Umfeld entstandener, aber anscheinend nicht von ihm selbst genutzter und auch nicht in seinem Nachlaß überlieferter Stimmensätze gefunden. Zu denken ist etwa an den Stimmensatz und die beiliegende – offenbar nach diesem erstellte – Partitur zu Johann Christoph Altnicks Motette „Nun danket alle Gott“ (D-DS, *Mus. ms. 521*),³⁰ an die um 1749/50 von Carl Friedrich Barth geschriebenen Stimmen zu der möglicherweise von Johann Ludwig Bach komponierten Weihnachtsmotette „Merk auf, mein Herz“ BWV Anh. 163 (US-CAe, *Mus. 627. 273.579*)³¹ und an die um 1735 von Anonymus Vf kopierte Partitur von Bachs Sanctus in D-Dur BWV 238 (B-Br, *Fétis 1877*).³² Auf den Bestand dieser „Präfekten-Musiken“ wird später noch zurückzukommen sein.

II.

Das Sanctus in G-Dur BWV 240 gilt als Schwesterwerk zum Sanctus in d-Moll BWV 239. Auch hier sind eine von Bach geschriebene, aber ohne Komponistennamen überlieferte Partitur (*P 13, Fasz. 2*) und ein – von Ko-

²⁸ Dok I, Nr. 34 (S. 88). Vgl. auch Bachs Bemerkung in seiner Eingabe an Kurfürst Friedrich August I. vom 31. Dezember 1725 (Dok I, Nr. 12, S. 37, speziell Zeile 112–115).

²⁹ Es ist auch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß Bach seine eigenen Stimmen zur gleichen Zeit für eine Aufführung mit dem von ihm dirigierten ersten Chor benötigte.

³⁰ Auch in diesen Stimmen taucht die Hand von Anonymus L 134 auf. Siehe NBA IX/3, Textband, S. 178 (Nr. 240).

³¹ Siehe BJ 2003, S. 114 (M. Maul/P. Wollny). Zur Zuschreibung des Werks vgl. *Bach Perspectives* 5 (2003), S. 148 (P. Wollny).

³² Zu diesem Schreiber siehe NBA IX/3, Textband, S. 135 (Nr. 149) sowie Abschnitt IV des vorliegenden Beitrags.

pistenhand angefertigter – originaler Stimmensatz (*St 115*) im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs belegt, wo sie unter den „Singstücken“ von J. S. Bach genannt werden. Das Werk ist dort wie folgt beschrieben: „*Sanctus aus G #*. Mit den gewöhnlichen Stimmen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.“³³ Daß BWV 240 trotz dieser Beglaubigung nicht unter die authentischen Kompositionen Bachs zu zählen ist, wird inzwischen einhellig akzeptiert, allerdings konnte der wirkliche Autor bislang noch nicht ermittelt werden. Trotz der parallelen Quellenlage sind bei näherer Betrachtung wesentliche Unterschiede zur Genese von BWV 239 zu erkennen; so konstatiert Kirsten Beißwenger, die sich bisher als einzige Autorin intensiv mit der Bachschen Partitur beschäftigt hat,³⁴ daß die zahlreichen Korrekturen und der flüchtige Schriftduktus stärkere Eingriffe in die übernommene fremde Werksubstanz vermuten lassen.

Bei der Suche nach Konkordanzen zu BWV 240 wurde ich erneut in der Bibliothek der Prager Kreuzherren fündig. Dort stieß ich auf einige Einzelstimmen zu einer anonym überlieferten Messe in G-Dur, bei der es sich offensichtlich um die bislang nicht bekannte Komposition handelt, aus der Bach das *Sanctus* BWV 240 gewann. Die insgesamt sechs Stimmen werden heute unter zwei Signaturen aufbewahrt und stellen vermutlich die Reste von mindestens zwei einstmals vollständigen Stimmensätzen dar: Unter der Signatur CZ-Pkříž, XXXVI B 308 finden sich die Stimmen *Violino Imo*, *Violino 2do*, *Viola* und eine weitere *Viola*-Stimme, unter der Signatur CZ-Pkříž, XXXVI A 151 liegen zusätzlich zwei *Organo*-Stimmen vor. Zur chronologischen Einordnung der Quellen (oder zumindest ihrer ältesten Schicht) mag der auf einer der beiden Orgelstimmen vermerkte Name des Schreibers „J: Novak“ dienen. Eine andere Quelle in der Sammlung der Kreuzherren, die Abschrift einer Messe in C-Dur von Antonio Caldara (CZ-Pkříž, XXXVI A 97), ist mit dem Vermerk „*Descriptit. I Joan: Novak I 1717*“ ausgestattet. Somit dürfte die Schlußfolgerung erlaubt sein, daß die anonyme G-Dur-Messe in „den gleichen Zeitraum gehört wie die *Missa Sapientiae* von Antonio Lotti (1721) und die bereits besprochene *Missa Providentiae* von Caldara.“³⁵

Die überlieferten Instrumentalstimmen der anonymen Messe in G-Dur lassen anhand der Textmarken erkennen, daß Bach – ähnlich wie bei BWV 239 – für das *Sanctus* BWV 240 den ersten Abschnitt des *Gloria* parodiert hat (siehe

³³ NV, S. 73 (Dok III, Nr. 957, S. 496).

³⁴ Beißwenger *Notenbibliothek*, S. 162–165; und K. Beißwenger, *Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten. Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik*, BJ 1991, S. 127–158, speziell S. 151–158.

³⁵ Zu weiteren frühen italienischen Messen in Prager Sammlungen siehe Bacciagaluppi (wie Fußnote 9), S. 104f. – In den gleichen Zusammenhang gehört die mit der Jahreszahl „1719“ versehene Abschrift von Francesco Durantes *Missa Jucunda*

Beispiel 3–4). Im Zuge dieser Arbeit füllte er das eher schlichte Gerüst seiner Vorlage an vielen Stellen auf. Die wichtigsten Veränderungen lassen sich wie folgt benennen:

- Ausschmücken der schlichten Synkopen durch Wechselnoten (*figura corta*)
- Rhythmische Belebung beziehungsweise Neugestaltung melodisch matter Passagen (Violino I, Takt 14–16, 42 f.; Violino II und Viola, Takt 87 f.)
- Oktavversetzungen im Continuo (Takt 24 f., 72–81)
- Verdichten durch neu hinzugesetzte Instrumentalstimmen (Takt 28–33, 55–61)
- Hinzufügen figurierter Achtelnoten in den Streichern zur Erhöhung der Schlußwirkung (Takt 89–94; vorbereitend bereits in Takt 26)

Beispiel 3

a) Anonym, Messe in G-Dur (Fragment), Beginn des Gloria (CZ-Pkříž, XXXVI B 308 und XXXVI A 151), T. 1–18

The image displays a musical score for a Gloria fragment in G major. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violino I (VI. I), Violino II (VI. II), Viola (Va.), Soprano (S. A.), Tenor/Bass ([T. B.]), and Organ (Org.). The second system features a grand staff with Treble and Bass clefs, and a separate Bass clef staff below it. The music is in 4/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with a repeat sign is present at the beginning of the second system, followed by a measure number '5' above the first staff.

10

Musical score for measures 10-14. The score is written for piano and features a treble and bass clef system. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter and half notes, often beamed together. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, with some rests. The music concludes with a double bar line.

15

Musical score for measures 15-19. The score continues from the previous system. The treble clef part has a more melodic line with some slurs and fermatas. The bass clef part continues with a rhythmic accompaniment, including some sixteenth-note patterns. The music concludes with a double bar line.

b) Sanctus in G-Dur BWV 240, T. 1–18

VI. I
Ob. I

VI. II
Ob. II

Va.

S.
A.

T.
B.

Bc.

San - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus

San - ctus, san - ctus San -

San - ctus

senza Violone con Violone

5

- - - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

- ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

- ctus Do - - - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

7 4 2 6 7 6 6 5 #

10

15

7 6 6 7 6 6 7 7

Die Eingriffe in die Vorlage – speziell die Ausgestaltung des Schlusses – erinnern an Bachs Bearbeitung des Sanctus aus der *Missa Superba* von Johann Caspar Kerll (BWV 241).³⁶ In beiden Fällen verändert Bach ein älteres Werk mittels figurativer Ausschmückung der Stimmen fast bis zur Unkenntlichkeit,

(CZ-Pkříž, XXXV E 128); das Werk, von dem sich ebenfalls eine Abschrift in Bachs Bibliothek befand (BWV Anh. 26; D-LEb, *Mus. ms. 10*), war in Prag offenbar sehr beliebt, wie die dort noch heute nachweisbaren Quellen bezeugen: CZ-Pkříž, XXXV E 129; CZ-Pak, 316a und 316b; sowie CZ-Pak, 1347a (mit irrtümlicher Zuschreibung an Giuseppe Vignati).

³⁶ Zu BWV 241 siehe H. T. David, *A Lesser Secret of J. S. Bach Uncovered*, JAMS 14 (1961), S. 199–223; deutsche Fassung: *Johann Sebastian Bach und Johann Caspar Kerll. Zur Entstehungsgeschichte des Sanctus BWV 241*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. 120.), S. 425–465;

ohne dabei die Struktur und das harmonisch-kontrapunktische Gerüst der Vorlage wirklich anzutasten.

In den gleichen Zusammenhang gehört auch die in der Bibliothèque Nationale de Paris aufbewahrte Partiturabschrift eines „Sanctus di Sign. Kerl“ (F-Pn, *D 11339.2*), bei dem es sich um eine Bearbeitung des Agnus Dei aus der *Missa Superba* handelt. Die in der Sammlung von Franz Commmer überlieferte Handschrift aus dem frühen 19. Jahrhundert – offenbar die Spartierung eines heute nicht mehr greifbaren Stimmensatzes – läßt zwar keine quellenkritischen Rückschlüsse zu, allerdings weisen die figurative Umbildung der Violinen und des Continuo, die Erweiterung der Besetzung und die Umtextierung die gleichen Prinzipien auf wie die beiden Sanctus-Bearbeitungen BWV 240 und 241. Zur Veranschaulichung des Bearbeitungsprozesses mag Beispiel 5–6 dienen; weitere Erkenntnisse ergeben sich vielleicht, wenn es eines Tages gelingt, Schreiber und Kontext der Quelle näher zu beleuchten.³⁷

Beispiel 4

a) Anonym, Messe in G-Dur, Gloria, T. 89–94

und P. Wollny, *Bachs Sanctus BWV 241 und Kerlls „Missa Superba“*, BJ 1991, S. 173–176.

³⁷ Ich war auf diese Quelle im Frühjahr 1989 gestoßen und hatte das Stück seinerzeit im Doktorandenseminar von Christoph Wolff an der Harvard University vorgestellt und mit verschiedenen Kollegen diskutiert, eine Veröffentlichung meiner Erkenntnisse allerdings noch zurückgestellt. Einige Hinweise fanden – mit meiner Zustimmung – bereits Eingang in die einschlägige Literatur. Siehe C. Wolff, *Bach-Rezeption und -Quellen aus der Frühzeit und im Umfeld des Königlichen Instituts für Kirchenmusik in Berlin*, in: *Jahrbuch SIM* 1993, S. 79–87, speziell S. 86 f., und *Beißwenger Notenbibliothek*, S. 161.

b) Sanctus in G-Dur BWV 240, T. 89–94

89

VI. I

VI. II

Va.

[S, A]

[T, B]

Org.

oth, ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo -
 ple - ni sunt coe - li et ter - ra, coe li - et ter - ra glo -
 oth, ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - - - -
 ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - - - -

6 6

92

ri - a e - - - - jus.
 ri - a, glo - - - - ri - a e - - - - jus.
 - - - - ri - a e - - - - jus.
 - - - - ri - a e - - - - jus.

6 4 3 2 3

b) *Sanctus di Sign. Kerl* (F-Pn, D 11339.2), T. 1–10

VI. I
VI. II
S. I
Ob. I
A. I
T. I
B. I
S. II
Ob. II
A. II
T. II
B. II
Bc.

San - - - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba -
San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba -
San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - - - us Sa - ba -

5 4 3 7 6 6 6 6 7 6 5 4 3
3 2 5 2 6 6 5 6 3 4 4 3

5

oth
oth
oth

7 6 6 6 6 6 6
4 2 6 5 # 6 6 6
2

9

Beispiel 6

a) J. C. Kerll, *Missa Superba*, Agnus Dei, T. 43–52

43

VI. I

VI. II

S. I
A. I

T. I
B. I

S. II
A. II

T. II
B. II

Bc.

5 6

b) *Sanctus di Sign. Kerl*, T. 43–52

43

VI. I

VI. II

(glo) - - - ri - a e - - - jus

S. I
Ob. I

A. I

e - - - jus
glo - - - ri - a

T. I
B. I

- jus glo - - - ri - a

S. II
Ob. II

A. II

(glo) - - ri - a e - - jus

T. II
B. II

e - - - jus ple - ni sunt coe - li.

Bc.

45

ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - - - ri - a e - - -

coe - - li et ter - ra glo - - ri - a e - -

47

jus glo
glo
glo
jus glo
glo

50

ri - a e - - - jus.
ri - a e - - - jus.
ri - a e - - - jus.

6 5 3

III.

Die Messe in C-Dur BWV Anh. 25 liegt in einer vollständig von Bach geschriebenen – wenngleich nicht mit seinem Namen versehenen – Partitur aus der Sammlung Breitkopf & Härtel vor (D-LEB, *Mus. ms. 9*)³⁸; Wilhelm Rust gelangte jedoch bereits 1862 zu der Erkenntnis, daß es sich aus stilistischen Gründen keinesfalls um eine Komposition Bachs handeln könne, und nahm das Werk folglich nicht in den von ihm betreuten Band BG XI/1 auf. Rusts Urteil ist bis heute nicht in Frage gestellt worden; weder hat bislang eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Werk stattgefunden, noch scheint jemals ernsthaft nach dem wahren Komponisten gesucht worden zu sein.³⁹ So blieb unbemerkt, daß die Messe in zwei mit Autorennamen versehenen Stimmensätzen in der heute in der Universitätsbibliothek Warschau bewahrten Handschriftensammlung des ehemaligen „Musikalischen Instituts“ bei der Universität Breslau“ überliefert ist.

Ein auf das Jahr 1744 datierter Stimmensatz (PL-Wu, *RM 4928*, olim *Mf 976*) trägt auf dem Titelumschlag die Zuweisung „*Del Sigl: Carolo Schmidt*“. Diese Stimmen (vorhanden sind: *Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino 2^{do}, Clarino Primo ex C, Clarino Secundo ex C, Organo*) gehörten, wie der ebenfalls auf dem Titelumschlag vermerkte Zusatz „*Chori Arenensis*“ beweist, ursprünglich zur Musiksammlung der auf einer Oderinsel unmittelbar nördlich der Breslauer Altstadt gelegenen Kirche St. Maria auf dem Sande (S. Maria in Arena).⁴⁰ Problematisch erscheint der offenbar später ergänzte Komponistname „Carolo Schmidt“. Ein Musiker dieses Namens ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weder in Breslau noch sonst zu finden. Möglicherweise kommt allerdings der ab 1729 in Wien nachgewiesene Chorregent Ferdinand Schmidt (um 1693–1756) in Frage, der Lehrer Joseph Haydns, von dem in verschiedenen österreichischen Sammlungen zahlreiche Messen erhalten sind.⁴¹ Leider fehlt bislang ein umfassendes Verzeichnis von Schmidts Kompositionen, so daß sich die Zuverlässigkeit dieser möglichen Zuschrei-

³⁸ Die übrigen bisher bekannten Quellen zu BWV Anh. 25 (*P 20, P 190, P 1123, St 590*) stammen aus dem frühen 19. Jahrhundert; sie gehen allesamt direkt auf Bachs Partitur zurück; siehe NBA II/9 Krit. Bericht, S. 55 f.

³⁹ Lediglich Alfred Dörrfel wagte auf der Basis musikalischer Kriterien eine Zuschreibung an Johann Ludwig Bach; siehe BG XLI, S. XXIX; vgl. auch NBA II/9 Krit. Bericht, S. 55.

⁴⁰ Siehe hierzu R. Walter, *Kirchenmusikpflege in der Stiftskirche St. Maria auf dem Sande, Breslau*, in: Beiträge zur Musikgeschichte Schlesiens. Musikkultur – Orgellandschaft, Tagungsbericht Liegnitz 1991, hrsg. von J. Stępowski und H. Loos, Bonn 1994, S. 19–42 (Deutsche Musik im Osten. 5.).

⁴¹ Vgl. MGG², Personenteil, Bd. 14 (2005), Sp. 1448 (C. Fastl); und Horn (wie Fußnote 9), S. 167.

bung nicht prüfen läßt. Die Überlieferung von Schmidts Messen scheint insgesamt mit Problemen behaftet zu sein; viele Werke kursieren auch unter einem oder mehreren anderen Komponistennamen.⁴²

Daß die Zuweisung der Messe in der Handschrift *RM 4928* jedenfalls nicht unhinterfragt akzeptiert werden darf, zeigt die zweite Konkordanz. Der möglicherweise etwas früher zu datierende Stimmensatz *RM 4291/1* weist das Werk auf dem Titelumschlag einem „*Sigl: Conti*“ zu, womit vermutlich der mit zahlreichen konzertanten liturgischen Werken hervorgetretene Wiener Hofkomponist Francesco Bartolomeo Conti (um 1681–1732) gemeint ist und nicht dessen Sohn Ignazio Maria Conti (1699–1759), von dem lediglich einige Messen im *stile antico* überliefert sind.⁴³ Die Handschrift (vorhandene Stimmen: *Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1, Violino 2, Clarino 1 ex C, Clarino 2 ex C, Organo*) zählte einem Vermerk auf dem Umschlag zufolge („*Choris: Math:*“) ursprünglich zum Repertoire der Breslauer Kirche St. Matthias, bei deren zugehörigem Stift es sich bezeichnenderweise um die schlesische Niederlassung der Kreuzherren mit dem roten Stern handelte, also jenes Ritterordens, der für die böhmische – und damit mittelbar auch die sächsische – Überlieferung der Messen von Caldara, Durante, Lotti und anderen italienischen Komponisten eine zentrale Rolle spielte. Derzeit muß offenbleiben, ob das musikalische Aufführungsrepertoire der Matthiaskirche von dem Prager Mutterorden bestimmt wurde und ob die Zuschreibung an Francesco Bartolomeo Conti größere Glaubwürdigkeit beanspruchen darf als die an Ferdinand Schmidt.

Die mithin von F. B. Conti (oder F. Schmidt) komponierte *Missa* in C-Dur BWV Anh. 25 ist ein klangprächtiges Werk, das in seiner formalen Anlage und satztechnischen Disposition – mit vier hohen Instrumentalstimmen – der Wiener Messentradition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verpflichtet ist. Der Schrift- und Wasserzeichenbefund von Bachs Partiturabschrift – zu der einst noch ein Stimmensatz gehörte, der allerdings schon 1761 nicht mehr vollständig war⁴⁴ – deutet auf eine Entstehungszeit um

⁴² Hier sei exemplarisch auf die „*Missa con Trombe*“ hingewiesen, die in Dresden in einer Abschrift aus dem Besitz von Johann David Heinichen (D-Dl, *Mus. 2367-D-1*) und in Berlin in einer Kopie aus der Sammlung Voß (D-B, *Mus. ms. 30178*) jeweils unter dem Namen Francesco Bartolomeo Contis überliefert ist. In einer in Kremsmünster erhaltenen Quelle hingegen ist das Werk Ferdinand Schmidt zugewiesen (A-KR, *B 37/553*). Zu Contis „*Missa con Trombe*“ siehe auch Horn (wie Fußnote 9), S. 166–173. Zahlreiche ähnliche Fälle finden sich in RISM A/II.

⁴³ Vgl. MGG², Personenteil, Bd. 4 (2000), Sp. 1493–1498 (A. Romagnoli, F. Bussi). – Zur Zuschreibungsproblematik Conti/Schmidt siehe auch Fußnote 42.

⁴⁴ Siehe die Unterstreichungen der Besetzungsangaben „a 4 Voci“ und „due Clarini“ im Kopftitel der Partitur sowie den sich hierauf beziehenden Zusatz „fehlen in Stimmen“. Vorhanden waren somit lediglich Stimmhefte für die beiden Violinen

1740–1742.⁴⁵ Die nahezu identischen Schriftformen und das in Bach-Handschriften äußerst seltene Wasserzeichen „Gekreuzte Schwerter + GM“ (Weiß 34) legen die Vermutung nahe, daß Bach die Messe BWV Anh. 25 in zeitlicher Nähe zu dem Magnificat in C-Dur von Antonio Caldara (D-B, *Mus. ms. 2755*) geschrieben hat; vielleicht waren ihm die beiden Werke bei derselben Gelegenheit zugänglich.

Bislang sind die unmittelbaren Vorlagen für Bachs Abschriften fremder Werke nur in wenigen Fällen bekannt geworden.⁴⁶ In diesem Zusammenhang gibt die im folgenden vorgestellte Quellengruppe einige kennenswerte Aufschlüsse und regt zu weiteren Erkundungen an. Die Staatsbibliothek zu Berlin bewahrt in ihrem umfangreichen Anonyma-Bestand unter der Signatur *Mus. ms. anon. 750* ein Konvolut mit weiteren, bislang unbekanntenen Quellen zu der Messe BWV Anh. 25, bestehend aus folgenden Bestandteilen⁴⁷:

- (1) Partitur, 16 Blätter und Titelblatt (*Kyrie et Gloria* | *Canto. Alto. | Tenore. Basso. | Violino. 1 | Violino 2 | Clarino. 1 | Clarino. 2 | con | Organo*). Wasserzeichen: Gekrönter Doppeladler + G; Schreiber 1
- (2) Stimmengruppe A: *Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secondo, Clarino Primo, Clarino Secondo, Organo* (beziffert). Wasserzeichen: Gekrönter Doppeladler mit Herzschild (ähnlich Weiß 70, aber wohl nicht identisch); Schreiber 2
- (3) Stimmengruppe B: *Violino Primo, Violino Secondo*. Wasserzeichen: Gekrönter Doppeladler mit Herzschild (nicht identisch mit dem Zeichen in Stimmengruppe A); Schreiber 3
- (4) Stimmengruppe C: *Hautbois Primo, Oboe Secondo* (jeweils nur bis „Laudamus te“). Wasserzeichen: Wappenschild, undeutlich; Schreiber 4
- (5) Stimmengruppe D: *Organo* (transponiert, beziffert). Wasserzeichen: Stadtwappen von Freiberg; Schreiber 5

und den Continuo – also offenbar die üblichen Dubletten. Die Handschrift wird in Breitkopfs nichtthematischem Katalog von 1761 genannt; siehe *Verzeichniß Musica-lischer Werke allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente* [...], Leipzig 1761, S. 9 („[Bach, J. S. Director Chori Mus. in Lips.] *Missa à 2 Clarini, 2 Violini, 4 Voci, Organo. a 1 thl. 8 gl.*“); siehe auch Dok III, Nr. 711 (S. 160).

⁴⁵ Vgl. Kobayashi Chr, S. 46. Dort wird die Datierung mit „nach 31.5.1740 bis etwa 1742“ noch konkreter angegeben.

⁴⁶ Siehe Beißwenger Notenbibliothek, S. 303f., und BJ 2015, S. 134 (P. Wollny).

⁴⁷ Ich danke meinem Kollegen Bernd Koska, der meine aus dem Jahr 1999 stam-menden Notizen zu den Wasserzeichen noch einmal am Original überprüft hat. Die Handschrift ist mittlerweile auch digital verfügbar; siehe <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000208EB00000000>.

Ein Lesartenvergleich ergibt, daß die Partitur und die Stimmengruppen B, C und D sämtlich auf den unter (2) genannten Stimmensatz A zurückgehen. Vermutlich sind die beiden unter (3) verzeichneten Violinstimmen (Gruppe B) sowie auch die unter (4) angeführten Oboenstimmen (Gruppe C) als Dubletten anzusehen, mit denen eine ursprünglich kleine Besetzung erweitert werden sollte. Desgleichen dürfte es sich bei der transponierten Orgelstimme (Gruppe D) um eine für lokale Verhältnisse angefertigte Zusatzstimme handeln, die vielleicht die originale, im Kammerton notierte Orgelstimme ersetzen oder ergänzen sollte. Die Anlage der Partitur mit ihren freigelassenen Systemen für Pauken und Viola dokumentiert die Intention des Schreibers (oder seines Auftraggebers), den hellen und transparenten Satz des Werks nach Dresdner Praxis klanglich aufzufüllen.⁴⁸ Dieser Plan wurde jedoch nicht umgesetzt.

Die Stimmen der Gruppe A verdienen unser Interesse aus einem weiteren Grund: In fast allen Partien finden sich hier und da über den Taktstrichen oder den jeweils ersten Noten eines Takts Punkte oder kleine Striche; hierbei handelt es sich nicht um Artikulationsbezeichnungen, sondern offensichtlich um mehrere Schichten von Spartierungszeichen (siehe Abbildung 1). Die Punkte einer dieser Schichten korrespondieren verblüffenderweise genau mit den Zeilenwechslern in Bachs Partitur D-LEb, *Mus. ms. 9*.⁴⁹ Dies bedeutet, daß Bach offenbar den fremden Stimmensatz D-B, *Mus. ms. anon. 750* (2) erworben hat und in der Folge die für eine Aufführung in den Leipziger Hauptkirchen noch fehlenden Materialien herstellte. Er spartierte die Stimmen, um das Werk studieren und dirigieren zu können, und fertigte die benötigten Dubletten an: je ein zusätzliches Stimmheft für die beiden Violinen, eine weitere Continuo-Stimme im Kammerton und eine transponierte und bezifferte Orgelstimme. Nach den quellenkritischen Merkmalen der Partitur zu schließen, geschah dies zwischen Juni 1740 und etwa 1742.⁵⁰

Über die Herkunft der neun zu Gruppe A gehörigen Stimmen lassen sich keine sicheren Angaben machen. Der Wasserzeichentyp „Doppeladler mit Fürstenhut“ ist in einem Bogen des um 1739–1742 entstandenen Londoner Autographs des Wohltemperierten Klaviers II (GB-Lbl, *Add. Ms. 35021*) nach-

⁴⁸ Vgl. Bacciagaluppi (wie Fußnote 9), S. 156f.

⁴⁹ Spartierungszeichen in Form von Punkten oder Strichen finden sich auch in den Originalstimmensätzen zu einigen Weimarer Kantaten. Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard, 1984), S. 114–116, und NBA I/17.1 Krit. Bericht (Y. Kobayashi, 1993), S. 28–30.

⁵⁰ Vgl. Kobayashi Chr, S. 46. – Nicht völlig auszuschließen ist auch die Möglichkeit, daß Bach die Stimmen nur ausgeliehen hatte. Allerdings scheint mir dies weniger plausibel zu sein.

gewiesen und deutet vermutlich auf eine böhmische Papiermühle.⁵¹ Aus diesen zugegebenermaßen vagen und ungesicherten Angaben läßt sich mit aller Vorsicht schließen, daß die Stimmen der Gruppe A um 1740 vielleicht in Leipzig, wahrscheinlicher aber in Böhmen entstanden sind. Für die zweite Möglichkeit könnte die für böhmische und schlesische Quellen typische Gestaltung mit einer elegant ausgeführten Initiale des ersten Textworts sprechen. Weitere Untersuchungen stehen noch aus.

Zu einem späteren Zeitpunkt wurden die in Bachs Besitz befindlichen Handschriften der Missa BWV Anh. 25 getrennt – und zwar nach einem Verfahren, das an die Aufteilung der Originalquellen zum Choralkantatenjahrgang im Zuge der Erbteilung erinnert: Während seine eigenhändige Partitur und die von ihm ergänzten Dubletten zusammen aufbewahrt und spätestens 1761 von Breitkopf erworben wurden, ging der heute in Berlin befindliche einfache Stimmensatz A andere Wege und akkumulierte um sich herum ein weiteres Mal ergänzende Materialien (Partitur und Dubletten B–D).

Das heute mit der Partitur (1) in *Mus. ms. anon. 750* vereinigte Titelblatt – ursprünglich wohl ein Umschlagbogen, der zusätzlich sämtliche Stimmen umschloß – gibt einen ersten Hinweis auf die Provenienz; der über der ersten Titelzeile angebrachte Ovalstempel mit den Buchstaben „T. S.“ belegt, daß sich die Handschrift 1823 bei der zum Dienstantritt des Kantors Christian Theodor Weinlig (1780–1842) durchgeführten Inventarisierung der Bibliotheksbestände im Besitz der Thomasschule zu Leipzig befand.⁵² Wann und auf welchem Weg die Quelle nach Berlin abwanderte, ist nicht mehr festzustellen. Möglicherweise besteht aber ein Zusammenhang mit mehreren anderen Handschriften, die Carl Hermann Bitter 1865 als einzige an Bachs ehemaliger Wirkungsstätte erhalten gebliebene Zimelien erwähnte und die heute ebenfalls mehrheitlich in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt werden.⁵³ Unter den von Bitter verzeichneten Quellen befindet sich auch der fragmentarische Originalstimmensatz zu der Michaeliskantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ BWV 130. Merkwürdigerweise enthält nun die Titelseite von D-B, *Mus. ms. anon. 750* in der linken oberen Ecke einen – fast verlöschten – Bleistifteintrag, der sich auf die Tenorarie von BWV 130 bezieht

⁵¹ Vgl. NBA IX/1, Textband, S. 61, und NBA V/6.2 Krit. Bericht (A. Dürr, 1996), S. 25.

⁵² Siehe A. Glöckner, *Die ältere Notenbibliothek der Thomasschule zu Leipzig. Verzeichnis eines weitgehend verschollenen Bestands*, Hildesheim 2011 (LBB 11), S. 21, und H.-J. Schulze, *Hamburg – Wien – Leipzig – Berlin: Bachiana auf Ab- und Umwegen*, BJ 2012, S. 203–215, speziell S. 206–215.

⁵³ Siehe C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865, Bd. 2, S. 375f.; Wiederabdruck in: C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage*, Dresden 1880/Berlin 1881, Bd. 3, S. 272f., sowie die in Fußnote 52 genannte Literatur.

(„Arie G dur | Laß o Fürst | der Cherubinen etc“). Vielleicht gibt es also einen – bisher nicht näher zu durchblickenden – Kontext, innerhalb dessen die beiden Quellen aus Leipzig abwanderten.

Ein großer Teil der 1823 inventarisierten Musikaliensammlung der Thomaschule stammte offenbar aus dem Nachlaß des Anfang 1797 verstorbenen Kantors Johann Friedrich Doles. Wie Andreas Glöckner ermitteln konnte, wurden diese Musikalien im Jahr 1801 von Doles' verwitweter Schwiegertochter Christiana Wilhelmina Doles für den Betrag von 20 Talern angekauft.⁵⁴ Daß sich unter diesen Erwerbungen auch die Materialien zu der Messe BWV Anh. 25 befunden haben müssen, beweist der in sieben Stimmen der Gruppen A und B enthaltene Nachtrag einer Tempoangabe („*adagio*“) von Doles' Hand (siehe Abbildung 2). In der ersten Oboen-Stimme (Gruppe C) und in der transponierten Organo-Stimme (Gruppe D) wurde dieser Zusatz bereits von den jeweiligen Schreibern aus ihren Vorlagen übernommen; die beiden Stimmen sind also erst nach Doles' Revision der Hauptstimmen entstanden. Die zeitliche Einordnung des Zusatzes läßt sich zumindest grob ermitteln, da dessen Schriftzüge große Ähnlichkeit mit den entsprechenden Buchstabenformen in Doles' Freiburger Bewerbungsschreiben vom 29. April 1744 zeigen.⁵⁵ Da die transponierte Organo-Stimme auf Freiburger Papier geschrieben ist, ergibt sich unter Berücksichtigung der biographischen Daten ein Datierungsspielraum von 1744–1755.

Das plausibelste aus diesem Befund abzuleitende Szenario lautet, daß Doles den Stimmensatz in seiner Leipziger Zeit (Sommersemester 1739 bis August 1744) direkt von seinem Lehrmeister Bach erworben und später nach Freiberg mitgenommen hat.⁵⁶ Dieser Zeitraum ist noch weiter einzugrenzen: Doles' Schülerschaft bei Bach, während der er nach eigener Aussage „viel in der contrapunkt. Setzart gearbeitet hat“,⁵⁷ dürfte um 1740 begonnen haben.

⁵⁴ LBB 11 (A. Glöckner, 2011), S. 18.

⁵⁵ Stadtarchiv Freiberg, *Abt. VIII, Sekt. II Nr. 1 II (Acta die Wiederbesetzung des Cantorats bey hiesiger Stadt-Schule [...] anno 1744)*. Zu dieser Akte siehe auch G. Schünemann, *Die Bewerber um das Freiburger Kantorat (1556 bis 1798)*, in: AfMw 1 (1918/19), S. 179–204, speziell S. 194 f.

⁵⁶ Eine andere – auf der Grundlage der derzeit verfügbaren Indizien aber weniger wahrscheinliche – Möglichkeit wäre, daß Doles die Stimmen nach 1750 direkt aus Bachs Nachlaß ankaufte. In diesem Fall wäre – in Analogie zu der von C. P. E. Bachs Erben gewählten Vorgehensweise 1789 und 1790 in Hamburg – eine (freilich nicht zu belegende) „Bachsche Auktion“ um 1750 in Leipzig zu erwägen. Immerhin könnten mit der Annahme einer solchen Versteigerung die Überlieferungswege einiger versprengter Handschriften aus J. S. Bachs Notenbibliothek (etwa seine Abschriften der heute in Weißenfels befindlichen *Missa canonica* von F. Gasparini und eine anonyme Messe in Mügeln) plausibel erklärt werden.

⁵⁷ Dok III, Nr. 1004.

Daneben wird der junge Student regelmäßig bei Bachs Kirchenmusikaufführungen mitgewirkt haben. Im Mai 1743 war die persönliche Verbindung immerhin so eng, daß Bach seinen Schüler auf das vakante Kantorat nach Salzwedel empfahl.⁵⁸ Daß Doles dann die ihm angebotene Stelle auf Anraten der in Leipzig lebenden verwitweten Herzogin von Kurland ausschlug, scheint Bach verärgert zu haben. In einem Brief vom 11. September 1743 an den Salzwedeler Bürgermeister Johann Valentin Ludolph Niedt bedauerte er jedenfalls, „daß meine aufrichtige und redliche Meynung von besagtem M. Dohles nicht wohl erkandt werden will, und ich also mich fast schäme, so vieles vor ihm gethan zu haben“.⁵⁹ Als Ersatzkandidaten schlug er seinen Bassisten Gottlob Friedrich Türsch vor. Wie es scheint, wurde durch diesen Zwischenfall das Verhältnis von Lehrer und Schüler nachhaltig beschädigt, und wir dürfen wohl annehmen, daß damit eine weitere Förderung ausgeschlossen war. Folgt man dieser Überlegung, müßte Doles den Stimmensatz der Conti-Messe vor Mai 1743 von Bach erworben haben.

Damit ergibt es sich ein engmaschiges Datengerüst:

- um 1740: Erwerbung des Stimmensatzes D-B, *Mus. ms. anon. 750* (2) durch Bach
- um 1741/42: Aufführung der Messe in Leipzig unter der Leitung Bachs nach Anfertigung von Dubletten und Dirigierpartitur
- 1742/43: Verkauf der Hauptstimmen an Doles
- nach August 1744: Aufführung(en) der Messe in Freiberg unter der Leitung von J. F. Doles nach Revision der Stimmen sowie Anfertigung von Dubletten und Dirigierpartitur

Daß Bach seinem Meisterschüler das Stimmenmaterial zu einem Werk aus seinem eigenen Aufführungsrepertoire zur Verfügung stellte, könnte als tatkräftige Unterstützung beim Aufbau von Doles' Notenbibliothek gedeutet werden. Vermutlich hatte Doles bei der Leipziger Aufführung der Messe als Sänger oder Instrumentalist mitgewirkt und war so auf das Werk aufmerksam geworden.

In diesem Zusammenhang erscheinen Schreiberbefund und Überlieferung einer weiteren Komposition aufschlußreich, da sie den soeben erörterten Fall auf bemerkenswerte Weise stützen. Die Bibliothèque Nationale de France in Paris verwahrt die Partiturabschrift eines prächtigen Magnificat in F-Dur

⁵⁸ Siehe H. Banning, *Johann Friedrich Doles. Leben und Werke*, Leipzig 1939 (Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung. 5.), S. 5 f., und S. Langusch, „... auf des Herrn Capellmeisters Bach recommendation ...“ – *Bachs Mitwirken an der Besetzung des Kantorats der Altstadt Salzwedel 1743/44*, BJ 2007, S. 9–43.

⁵⁹ Siehe BJ 2007, S. 26 (S. Langusch) und Dok V, Nr. A 45 c (S. 269 f.)

mit der Zuschreibung „di Graun jun.“ (F-Pn, *D 5061*).⁶⁰ Dasselbe Werk ist in zwei weiteren Quellen in der Staatsbibliothek zu Berlin überliefert: einem anonymen Stimmensatz aus dem Umkreis der Leipziger Neukirche, der über die Sammlungen Breitkopf und Voß nach Berlin gelangte (D-B, *Mus. ms. anon. 1538*) und einem Johann Gottlieb Graun zugeschriebenen Stimmensatz unbekannter Herkunft (D-B, *Mus. ms. 8175/5*). Ein Vergleich der drei Quellen ergibt, daß der Stimmensatz D-B, *Mus. ms. 8175/5* direkt auf die Pariser Partitur zurückgeht. Beide Quellen wurden 1804 in einem Verkaufskatalog des Leipziger Musikalienhauses Hoffmeister & Kühnel angezeigt⁶¹:

60 _____ [Graun,] Magnificat in F. P[artitur]. St[immen].

Die Losnummer dieses Katalogs findet sich in der oberen linken Ecke der ersten Partiturseite. Wer die beiden Quellen seinerzeit erwarb, ist nicht bekannt; jedenfalls trennten sich in der Folge ihre Wege. Während die Stimmen zu einem nicht näher zu ermittelnden Zeitpunkt in die Staatsbibliothek zu Berlin gelangten, dürfte die Partitur schon bald in die Hände des Zürcher Verlegers Hans Georg Nägeli (1773–1836) gekommen sein, der sie an seinen Sohn Hermann (1811–1872) vererbte. Aus dem Nachlaß von Hermann Nägeli geriet die Quelle an den Zürcher Buchhändler und Antiquar Franz Hanke, der sie in seinem 1872 erschienenen Katalog Nr. 97 wie folgt anbot⁶²:

5220 Graun, Carl Heinr., Magnificat a 2 Corni de Chasse, 2 Hautb., Vlno. conc., Vla., Cant, Alt. Tenor e Basso c. Organe. M. Alte Copie. 39 S. Fol. 20 [fr.] – [cs.]

Wie zahlreiche andere Handschriften aus diesem Katalog wurde auch diese Quelle seinerzeit von der Bibliothek des Conservatoire de Musique in Paris

⁶⁰ Digitalisat auf der Webseite *Gallica* der Bibliothèque Nationale (<http://gallica.bnf.fr>). – Christoph Henzel verzeichnet das Werk in seinem GraunWV unter den Werken zweifelhafter Echtheit (D:VI:11), kennt allerdings die Pariser Partitur nicht. Der Stil dieses außerordentlich sorgfältig ausgearbeiteten Magnificats läßt sich mit beglaubigten Komposition aus Grauns Braunschweiger Periode (etwa den beiden Passions-Oratorien) gut vereinbaren und spricht eher für dessen Echtheit; eine nähere Untersuchung steht noch aus.

⁶¹ *Erste Fortsetzung | des | Catalogs | geschriebener, meist seltener | Musikalien, | auch theoretischer Werke, | welche im | Bureau de Musique | von | Hoffmeister et Kühnel | zu haben sind. | NB. Größtentheils aus J. A. Hiller's Nachlaß. | ... | Leipzig, | gedruckt bey Friedrich Schödel, S. 3.*

⁶² *Catalog von Franz Hanke in Zürich. [...] No. 97. MUSIKALIEN und MUSIKWISSENSCHAFT. Nebst einem Anhang werthvoller Werke aus verschiedenen Fächern der Literatur, Zürich [1872], S. 183 (Exemplar: D-Mbs, Mus. th. 4051).*

angekauft, dessen Bestände später von der Bibliothèque nationale übernommen wurden.⁶³

Das wichtigste Ergebnis dieser Provenienzforschungen – der Nachweis, daß alle drei Quellen des Magnificat sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Leipzig befanden – regt zu weiteren Erkundungen hinsichtlich der hier vertretenen Kopisten an. Ein Vergleich mit einem im Stadtarchiv Salzwedel erhaltenen Brief vom 9. Juni 1744 ergibt zweifelsfrei,⁶⁴ daß es sich bei dem Schreiber der Partitur um jenen von Bach erwähnten Bassisten Gottlob Friedrich Türsch handelt, der nach zuvor abgelegter Probe am 1. September 1744 das Altstädter Kantorat in Salzwedel antrat, das ein Jahr zuvor eigentlich Johann Friedrich Doles hätte zufallen sollen. Nach Ermittlungen von Steffen Langusch wurde Türsch am 20. Juli 1709 im erzgebirgischen Cämmerswalde geboren und schrieb sich – wie der sechs Jahre jüngere Doles – im Sommersemester 1739 in die Matrikel der Universität Leipzig ein. Das Kantorat in Salzwedel wurde für Türsch zur Lebensstellung; er starb dort am 14. November 1779 nach 35 Dienstjahren.⁶⁵

Türschs Abschrift des Magnificats in F-Dur ist im vorliegenden Zusammenhang vor allem deshalb beachtenswert, weil auch sie Eintragungen von Johann Friedrich Doles enthält. Von Doles' Hand stammen die Zuweisung „di Graun jun.“ im Kopftitel,⁶⁶ zahlreiche Angaben zur Besetzung und Dynamik sowie

⁶³ Zum Vorstehenden siehe R. Meylan, *Neues zum Musikaliennachlaß von Hans Georg Nägeli*, BJ 1996, S. 23–47.

⁶⁴ Stadtarchiv Salzwedel, Bestand Schulen/Jahn-Gymnasium, Karton 19, Akte *Besetzung der Kantorstelle der Altstadt. 1743–1780*, unpaginiert. – Eine Kopie dieses Briefes verdanke ich Steffen Langusch (Salzwedel).

⁶⁵ Siehe BJ 2007, S. 9–43 (S. Langusch), speziell S. 29. – Zu den von Langusch zusammengetragenen biographischen Daten ist zu ergänzen, daß Türsch 1753 einen Ruf auf das Kantorat in Prenzlau ausschlug; in seinem Schreiben vom 21. Oktober heißt es: „Von Leipzig bin ich auf göttl. Befehl hierher *vociret* worden, maßen ich nicht darum angehalten, sondern als ein Fremder und Student meine *Vocation* erhalten“. Siehe ZfMw 2 (1920), S. 279f. (C. Sachs). Einer freundlichen Auskunft des Stadtarchivs Prenzlau zufolge ist die seinerzeit von Sachs benutzte Akte (vermutlich handelte es sich um: *Acta die Besetzung des vacanten Cantorats alhier betr. Anno 1744*, Signatur: A II 6) im Zweiten Weltkrieg vernichtet worden. Der Salzwedeler Archidiakon Christian Andreas Reichmeister (1691–1753) erwähnt in einem Brief an den Hallenser Verleger Johann Justinus Gebauer vom 17. April 1745 (Stadtarchiv Halle, Verlagsarchiv Gebauer & Schwetschke, Signatur: A 6.2.6 Nr. 803), daß Türsch plane, „mit nächsten bei seiner vorstehenden Durchreise durch Halle nach Leipzig“ Gebauer, den er aus seiner Leipziger Studienzeit persönlich kenne, einen Besuch abzustatten. Vermutlich kam es bei dieser Reise auch zu einem erneuten Zusammentreffen zwischen Türsch und Bach.

⁶⁶ Sie könnte einem – heute nicht mehr nachweisbaren – Titelumschlag entnommen sein, der einst Türschs Partitur umschloß.

Korrekturen in den Noten und in der Textunterlegung und schließlich die gesamte Bezifferung der Continuo-Stimme. Sämtliche Zusätze wurden im Zuge einer gründlichen Revision in die Partitur eingetragen, die der Anfertigung eines neuen Stimmensatzes vorausging. Dieser Stimmensatz ist identisch mit der Quelle D-B, *Mus. ms. 8175/5*. Dessen Schreiber wiederum läßt sich in einer aus Doles' Besitz stammenden Partiturnabschrift der Johannes-Passion von Georg Gebel d. J. (D-LEb, Rara II, 21-D) nachweisen, die Doles in der Karwoche des Jahres 1755 in Freiberg aufgeführt hat.⁶⁷ Da die Partitur der Gebel-Passion mehrere Schichten umfangreicher Revisionen aufweist – darunter die Ergänzung von Zweittexten zu sämtlichen auf freie Dichtung komponierten Arien und Chorsätzen – und da der Textdruck von 1755 die letzte Fassung dieser Überarbeitungen wiedergibt, ist anzunehmen, daß die Passion bereits vor 1755 in ihrer originalen Gestalt erklungen war. Für den Stimmensatz von Grauns Magnificat läßt sich hieraus ableiten, daß er vielleicht in den frühen 1750er Jahren auf Veranlassung von Johann Friedrich Doles in Freiberg ausgeschrieben wurde.

Die Entstehung und frühe Besitzerfolge der Pariser Graun-Partitur wird man sich demnach wie folgt vorzustellen haben: Gottlob Friedrich Türsch fertigte seine Abschrift zwischen 1739 und 1744 in Leipzig als Spartierung eines heute nicht mehr nachweisbaren Stimmensatzes an. Bevor er Mitte des Jahres 1744 Leipzig verließ – zur gleichen Zeit wie der mit ihm bekannte, vielleicht sogar befreundete Doles –, gab er die Handschrift (vielleicht im Tausch gegen andere Musikalien) an diesen weiter.

Die Frage, auf welchem Weg Türsch auf Grauns Magnificat in F-Dur aufmerksam wurde und woher er seine Kopiervorlage bezog, ist ohne neue Quellenfunde nicht sicher zu beantworten. Immerhin deuten biographische und quellenkritische Beobachtungen in eine bestimmte Richtung: Zunächst ist zu bemerken, daß Türsch seine musikalische Heimat in Bachs Kirchenensemble hatte und vermutlich von dessen Repertoire entscheidend geprägt wurde. Auch wenn damit anderweitige, außerhalb dieses Wirkungsfelds liegende künstlerische Aktivitäten und persönliche Kontakte zu Leipziger Musikern nicht auszuschließen sind, kann zuverlässig konstatiert werden, daß Türsch das Magnificat nicht über den Musikdirektor der Leipziger Neukirche Carl Gotthelf Gerlach kennengelernt hat. Ein quellenkritischer Vergleich zeigt nämlich, daß die aus dessen Aufführungsrepertoire stammende Abschrift D-B, *Mus. ms. anon. 1538* mit Türschs Partitur zwar einen charakteristischen Fehler gemein hat, ein direktes Abhängigkeitsverhältnis jedoch zuverlässig

⁶⁷ Siehe hierzu ausführlich H.-J. Schulze, *Eine rätselhafte Johannes-Passion „di Doles“*, in: ders., *Bach-Facetten. Essays – Studien – Miscellen*, Leipzig 2017, S. 554 bis 563.

ausgeschlossen werden kann.⁶⁸ Türsch benutzte also weder die Stimmen aus der Neukirche als Vorlage, noch stellte er seine Partitur für die vermutlich von Gerlach veranlaßte Abschrift zur Verfügung. Gerlachs Stimmen wurden von einem namentlich noch nicht identifizierten Kopisten geschrieben, der in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre im Umfeld der Neukirche nachweisbar ist.⁶⁹ Das in dem Stimmensatz D-B, *Mus. ms. anon. 1538* enthaltene Wasserzeichen (Heraldisches Wappen von Schönburg + WCB; wohl identisch mit Weiß 40) erlaubt, die Datierung auf die Zeit um 1738 einzugrenzen.⁷⁰ Für die Pariser Partitur, die den biographischen Daten ihres Schreibers zufolge zwischen 1739 und 1744 entstanden sein muß, hat Türsch hier also vermutlich ein Repertoirestück aus dem Besitz des Thomaskantors kopiert, bei dessen Darbietung er selbst mitgewirkt hatte. Akzeptiert man diese Deutung, dann würde die Quelle sich in die stattliche Reihe von Abschriften einreihen, die von Bachs Schülern und Musikern offenbar meist im zeitlichen Umfeld der Aufführungen angefertigt wurden.⁷¹

⁶⁸ Als Beleg seien hier einige nur in den Neukirchen-Stimmen vorkommende Lesarten genannt:

- Satz 1 in manchen Stimmen mit der Tempobezeichnung „Andante“.
- Satz 1, T. 54f.: andere Rhythmisierung im Continuo.
- Satz 2: zweite Instrumentalpartie in der Stimme *Violino I* notiert (nicht, wie in der Partitur angegeben, in der Stimme *Violino concertato*).
- Satz 2, T. 40–73: Oboe 1 geht mit der ersten Violine *colla parte*.
- Satz 3 ohne *Violino concertato* (die Stimme *Violino Concert.* enthält lediglich die Solopartie zu Satz 8 und im übrigen *tacet*-Vermerke für sämtliche anderen Sätze).
- Satz 4: „Duetto“.
- Satz 6: Oboe 1 und 2 gehen mit den Violinen *colla parte*.
- Satz 6, T. 31–36: Pausen in den Streichern.

⁶⁹ Andreas Glöckner (BzBF 8, S. 101 f.) schlägt vor, diesen Kopisten unter Vorbehalt mit dem Thomasalumnus Samuel Gottlieb Heder gleichzusetzen. Robert M. Cammarota (*The Repertoire of Magnificats in Leipzig at the Time of J. S. Bach: A Study of the Manuscript Sources*, Diss. New York University 1986, Bd. II, S. 37, 46 und 92) hält den Schreiber für J. L. Krebs. Beide Vermutungen halten einer kritischen Prüfung nicht stand.

⁷⁰ Das Wasserzeichen kommt im Originalstimmensatz der Matthäus-Passion BWV 244 (1736) und in Bach-Dokumenten aus den Jahren 1737 und 1738 vor.

⁷¹ Gemeint sind folgende Abschriften (sämtlich in D-B): *Am.B. 32* (BWV 42), *Am.B. 104* (BWV 64), *Am.B. 106* (BWV 36), *P 46* (BWV 180), *P 77* (BWV 184), *P 100* (BWV 16), *P 609* (BWV 229), sämtlich kopiert von Christoph Nichelmann; *Am.B. 105* (BWV 165), kopiert von Johann Christian Köpping; *Am.B. 103* (BWV 196), kopiert von Johann Ludwig Dietel; *Am.B. 102* (BWV 16), kopiert von Carl Gotthelf Gerlach; *P 46* (BWV 22), kopiert von Johann Andreas Kuhnau und Christian Gottlob Meißner; *Am.B. 40* (BWV 73), kopiert von Christian Gottlob Meißner und Carl Gotthelf Gerlach; und *P 46, Fasz. 2* (BWV 167), kopiert von Christian Gottlob

Die Messe von Conti (oder F. Schmidt) und wohl auch das Magnificat von Graun belegen die spürbare Erneuerung und Erweiterung von Bachs Auf führungsrepertoire in den späten 1730er und frühen 1740er Jahren. Bach war in dieser Zeit offenbar darum bemüht, seinem Publikum eine breite Palette von Werken zu Gehör zu bringen, die gezielt die unterschiedlichen Stile, Kompositionstechniken und musikgeschichtlichen Epochen abbildeten. Die herausragenden Merkmale von Bachs eigenem Spätwerk – besonders dessen „integrierter stilistischer Pluralismus“ und „historische Dimension“⁷² – nahmen hier anscheinend ihren Ausgang.

IV.

Das Sanctus in B-Dur BWV Anh. 28 wurde wegen seiner simplen musikalischen Faktur schon früh aus dem Kanon der Bachschen Werke ausgesondert.⁷³ Wohl deshalb ist eine eingehende wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Werk ebenso wie die zu erhoffende Identifizierung des Komponisten bisher ausgeblieben. Das Sanctus ist in einem um die Mitte der 1730er Jahre entstandenen Stimmensatz (B-Br, *Fétis 1879*) überliefert, der von den auch in Bachschen Originalquellen vertretenen Kopisten Anonymus Vf und Johann Ludwig Dietel geschrieben wurde.⁷⁴

Nach Einschätzung von Andreas Glöckner gehörte diese Quelle zum Auf führungsrepertoire der Leipziger Neukirche während der Amtszeit von Carl Gotthelf Gerlach.⁷⁵ Dies erscheint im Überlieferungskontext zwar durchaus

Meißner. Ungesichert erscheint mir die ursprüngliche Bestimmung der von Bachs Schüler Bernhard Christian Kayser kopierten Partituren *P 53* (BWV 186) und *P 130* (BWV 154). Siehe auch Schulze Bach-Überlieferung, S. 104.

⁷² C. Wolff, *Johann Sebastian Bachs Spätwerk. Versuch einer Definition*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Perspektiven und Probleme. Konferenzbericht Duisburg 1986, hrsg. von C. Wolff, Kassel 1988, S. 15–22, speziell S. 20.

⁷³ BG XI/1, S. XVII (W. Rust, 1862). Siehe auch den Abriß der Überlieferungs- und Forschungsgeschichte in NBA II/9 Krit. Bericht, S. 64 f.

⁷⁴ Zur Beschreibung dieser Quelle siehe LBB 2 (U. Leisinger/P. Wollny, 1997), S. 190 f.

⁷⁵ BzBF 8 (A. Glöckner, 1990), S. 104 f. – Die Stimmen zu BWV Anh. 28 sind erstmals in Breitkopfs nichtthematischem Katalog von 1761 (wie Fußnote 44) genannt (S. 8: „[Bach, J. S. *Directore della Mus. in Lips.*] *Sanctus. à 4 Voci, 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini con Organo. a 12 gl.*“); siehe auch Dok III, Nr. 711 (S. 160). Im nichtthematischen Katalog von 1769 (wie Fußnote 19) wird zusätzlich eine Partitur erwähnt (S. 9: „[Bach,] *Sanctus, à 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, 4 Voci, Violonc. ed Organo. P. 8 gl. St. 12 gl.*“), die jedoch nicht erhalten ist; siehe auch Dok III, Nr. 711 (S. 167). Bei der Versteigerung der alten Stammhandschriften im Jahr 1836 wurden von diesem Werk wiederum nur die Stimmen angeboten. Vgl. *Grosse Musikalien-*

plausibel, allerdings fällt auf, daß das in den Stimmen enthaltene Wasserzeichen (Heraldisches Wappen von Zedwitz ohne Gegenzeichen; wohl Weiß 44) in den Quellen aus dem Umfeld der Neukirche sonst nicht vorkommt und daß auch an keiner Stelle die Schriftzüge Gerlachs auszumachen sind. Singulär ist zudem das Auftreten von Anonymus Vf als Hauptschreiber eines Stimmensatzes. Im Handschriftenbestand der Leipziger Neukirche kommt Anonymus Vf nur noch in einer weiteren Quelle vor – in einer Partiturabschrift von Bachs Sanctus BWV 238 (D-WIb, *Mus. ms. 11*), die ursprünglich gemeinsam mit einem von Dietel und Gerlach angefertigten Stimmensatz (heute B-Br, *Fétis 1877 [1]*) aufbewahrt wurde.⁷⁶ Und gerade hier entsteht wegen der unterschiedlichen Wasserzeichen⁷⁷ der Eindruck, als seien Partitur und Stimmen nicht zur gleichen Zeit angefertigt worden. Dies könnte bedeuten, daß – ähnlich wie bei dem in Abschnitt I diskutierten Fall (J. N. Bammlers Partiturabschrift von BWV 239) – die von Anonymus Vf geschriebene Partitur des Sanctus BWV 238 erst zu einem späteren Zeitpunkt und vielleicht nur zufällig in Gerlachs Hände geriet und es sich mithin auch hier um Notenmaterial für den von den zuständigen Präfekten geleiteten zweiten Chor der Thomasschule handelte. Nehmen wir die gleiche Entstehungsgeschichte für den Stimmensatz zum B-Dur-Sanctus BWV Anh. 28 an – nämlich, daß auch er aus Bachs engstem Wirkungskreis stammt –, so verdient das Stück größere Aufmerksamkeit, als ihm in der Vergangenheit zuteil wurde.

Diese Hypothese ließ es opportun erscheinen, gezielt nach der Identität des Anonymus Vf zu fahnden. Der Schreiber taucht nach Ermittlungen von Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger zwischen etwa 1729/30 und 1734/35 in Bachs Leipziger Aufführungsmaterialien auf, in der Regel mit untergeordneten Aufgaben (seine Spezialität scheinen Violino-II-Stimmen gewesen zu sein)⁷⁸: 1729/30 beteiligte er sich am Ausschreiben der Stimmen zu Johann Bernhard Bachs Overtüre in G-Dur (*St 319*), 1731 finden wir ihn in den neu angefertigten Stimmen zu der Osterkantate „Der Himmel lacht,

Auction. Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen, welche [...] von Breitkopf & Härtel in ihrem Geschäftslocale zu Leipzig [...] verkauft werden sollen, Leipzig 1836, S. 13 ([*Bach, J. S., Sanctus. No.*] 2. St.).

⁷⁶ Ebenda, S. 106. – Zu dieser Quelle siehe außerdem NBA II/2 (E. Platen/M. Helms, 1982), S. 190–193 (Quellen C und D); sowie A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 41–75, speziell S. 60, 65, 69 und 75.

⁷⁷ Die Partitur weist das Wasserzeichen WELENAV + S (Weiß 110) auf, die Stimmen hingegen das Heraldische Wappen von Schönburg + WCB (wohl Weiß 40; vgl. Fußnote 70); Angaben nach BzBF 8 (A. Glöckner, 1990), S. 106.

⁷⁸ Siehe NBA IX/3 Textband, S. 135; siehe auch Dürr Chr 2, S. 154, der als Wirkungszeitraum „3. 5. 1731 bis 5. 10. 1734“ angibt, allerdings noch nicht alle von Vf geschriebenen Quellen kennt.

die Erde jubiliert“ BWV 31 (PL-Kj, *St 14*; zum 25. März 1731) und zu der Pfingstkantate „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172 (*St 23*; zum 13. Mai 1731) sowie im Stimmensatz zu der Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott“ BWV 29 (*St 106*; zum 27. August 1731). Weitere Arbeiten liegen in den originalen Aufführungsmaterialien zu den Huldigungskantaten „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ BWV 213 (*St 65*; zum 5. September 1733) und „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ BWV 215 (*St 77*; zum 5. Oktober 1734) sowie zu der Kirchenkantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ BWV 100 (*St 97*, Stimmengruppe II; um 1734/35) vor.

An anspruchsvollere und eigenständigere Aufgaben wagte Anonymus Vf sich offenbar erst nach dieser Zeit: Im Anschluß an seine Beteiligung an den genannten Originalstimmensätzen entstanden vermutlich in rascher Folge die bereits erwähnte Partitur zu Bachs Sanctus in D-Dur BWV 238 (D-Wibh, *Mus. ms. 11*) und die Stimmen zum Sanctus in B-Dur BWV Anh. 28. Seine umfangreichste und offenbar späteste Arbeit ist die Abschrift der Kantate „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 180 (*P 1051*).⁷⁹ Nach meinen vorstehend angeführten Überlegungen müßte der Schreiber Anonymus Vf mithin in der Zeit unmittelbar nach 1735 das Amt des zweiten Thomanerpräfekten bekleidet haben.

Da die Vorgänge im Thomanerchor für die Jahre 1735–1737 infolge des sogenannten Präfektenstreits recht gut belegt sind, fällt es nicht schwer, einen entsprechenden Kandidaten zu benennen. In den Blick rückt Samuel Kittler (Küttler), dem Bach zu Pfingsten 1736 die zweite Präfektur anvertraute und der bei den Auseinandersetzungen zwischen Kantor und Rektor schon bald unverschuldet zwischen die Fronten geriet. Kittler wurde am 19. November 1715 als Sohn eines Schmieds in dem nordsächsischen Städtchen Belgern geboren.⁸⁰ Bach prüfte seine musikalische Begabung am 18. Mai 1729 und bescheinigte ihm eine „ziemlich starcke Stimme u. hübsche *profectus*“.⁸¹ Daraufhin schrieb Kittler sich am 3. Juni als Alumne in die Matrikel der Thomana ein und verblieb dort acht Jahre. In seinem „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen *Music*“ vom 23. August 1730 rechnete Bach den knapp 16jährigen Kittler unter die „brauchbaren“ Sänger. Kittlers Aufstieg zum zweiten Präfekten erfolgte in einer spannungsgeladenen Zeit. Unzufrieden mit den Leistungen des ersten Präfekten Johann Gottlob Krause und persönlich getroffen durch die ungebührlich harte Behandlung seines ehemaligen Präfekten

⁷⁹ Die Identifizierung von Anonymus Vf als Schreiber dieser Quelle gelang Yoshitake Kobayashi (siehe Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Diss. Göttingen 1973, S. 134).

⁸⁰ Biographische Daten nach Dok V, S. 407, und den im folgenden jeweils separat genannten Dokumenten.

⁸¹ Dok I, Nr. 63 (S. 131).

Gottfried Theodor Krauß,⁸² ließ Bach dem Rektor Ernesti am 10. Juli 1736 durch Kittler mitteilen, daß er Krause absetzen und fortan Kittler mit dessen Aufgaben betrauen wolle. Da Ernesti Bachs Motive für diesen Wechsel für unlauter hielt, untersagte er die Umbesetzung, stieß damit jedoch bei Bach auf taube Ohren. Wenig später (am 17. August 1736) schilderte Ernesti zwei Zwischenfälle, in die Kittler hineingezogen wurde: Bach habe „unter dem Vorwand eines von dem Herrn *Superintendenten* erhaltenen Befehls den andern *Praefectum* Küttlern gezwungen, wieder aus der *Nicolai* Kirche heraus, und mit ihn in die Thomas Kirche zu ersten *Canterey* zu gehen, aus der er den *Praefectum* Krausen, der bereits gesungen mit großen Umgestüm veriaget.“ Unmittelbar nach dem Vormittagsgottesdienst schritt Ernesti ein und drang auf die Einhaltung der Regeln. „Da nun die beiden *Praefecti* nach Mittage wiederum jeder an den ihn von mir angewiesenen Orth gegangen waren, hat er den Krausen wieder mit großen Schreyen u. Lermen von dem Chor geiaht, und dem *alumno* Claus befohlen, an statt des *Praefecti* zu singen; [...] Den andern *Praefectum* Küttlern aber, hat er des Abends, weil er mir gehorchet, vom Tische geiaht.“⁸³ Wie sich diese unschöne Geschichte weiterentwickelte, wissen wir nicht. Kittler verließ im darauffolgenden Frühjahr die Thomasschule und schrieb sich am 8. Mai 1737 in die Matrikel der Universität Leipzig ein.⁸⁴ Ein Jahr später (16. Mai 1738) wechselte er an die Universität Wittenberg, wo er am 17. Oktober 1741 den Magistergrad erwarb.⁸⁵ 1746 wurde er zunächst Kantor, Anfang 1767 Rektor an der Schule seiner Heimatstadt Belgern.⁸⁶ Er starb am 15. Oktober 1781.

Daß Samuel Kittler tatsächlich mit Anonymus Vf identisch ist, belegt ein Vergleich der Textschrift in seiner Kopie des Sanctus BWV Anh. 28 mit seinem lateinischen Eintrag in die jüngere Matrikel der Thomasschule vom

⁸² Vgl. Dok I, S. 89.

⁸³ Dok II, Nr. 382 (S. 272).

⁸⁴ Erler III, S. 197.

⁸⁵ Siehe F. Juntke, *Album Academiae Vitebergensis. Jüngere Reihe Teil 3*, Halle 1966, S. 73.

⁸⁶ Siehe ACTA *Die zu dem durch Absterben des seel. Cantoris H. George Heinrich Flaschens verledigten Cantorat erfolgte Vocation H. Daniel Andreas Geiers betr. Herr M. Samuel Kittlers 1746. Herr Johann Carl Krahmers ao. 1767. Ergangen vorn Rath zu Belgern anno 1731. 1746. 1767*, Staatsarchiv Leipzig, Bestand *Stadt Belgern*, Nr. 878 (enthält ein Bewerbungsschreiben in deutscher Sprache, datiert „Belgern den 23 Julij 1746“) und *Vocationes zum Rectorat zu Belgern, So [...] H. M. Samuel Kittlern am 24. Febr. 1767. ausgefertigt worden, Ergangen vor EE. Rath zu Belgern*, Staatsarchiv Leipzig, Bestand *Stadt Belgern*, Nr. 882, Bl. 27f. (Bewerbungsschreiben in lateinischer Sprache, datiert „Belgræ d. XIX. Nov: M.D.C.C. LXVI.“) Die Aktenstücke wurden von Michael Maul ermittelt, dem ich für Kopien der Bewerbungsschreiben von Kittler danke.

25. November 1730 (siehe Abbildung 3).⁸⁷ Aussagekräftig sind besonders die Majuskeln A, B, S und T sowie zahlreiche Minuskeln und der Gesamtduktus seiner Schrift. Die charakteristischen Formen des Buchstaben J und die auffällige ligaturartige Schreibweise der Buchstabenkombination „ss“ legen zudem nahe, den Schreiber Anonymus L 88 (NBA IX/3, Nr. 177), der im Originalstimmensatz der Johannes-Passion BWV 245 (*St III*) auf einer Einlage der Continuo-Stimme „Bc.“⁸⁸ einen Teil des Eingangschors zu Fassung III ergänzte, ebenfalls mit Kittler gleichzusetzen.⁸⁸ Kittlers deutsche Schrift ist mit seinem Eintrag in die ältere Matrikel der Thomasschule greifbar.⁸⁹ Auch in diesem Fall liefert ein Vergleich mit seiner Abschrift der Kantate BWV 180 ein positives Ergebnis.

Die vorstehend referierten biographischen Daten erlauben, die Datierung der beiden Sanctus-Abschriften und der Kantatenpartitur auf Kittlers letztes Schuljahr (also auf die Zeit zwischen Ende Mai 1736 und Anfang Mai 1737) anzusetzen und das Aufführungsmaterial zum Sanctus BWV Anh. 28 nunmehr sicher dem Repertoire des zweiten Chors und damit Bachs engstem Umfeld zuzuordnen. Es ist somit anzunehmen, daß Kittler die Stimmen zu BWV Anh. 28 – wie es bei seiner Abschrift von BWV 238 konkret nachweisbar ist – nach einer Vorlage im Besitz Bachs kopierte. Die beiden von Johann Ludwig Dietel geschriebenen Continuo-Stimmen könnten entweder im Zusammenhang mit einer Aufführung des Stücks unter der Leitung Kittlers entstanden sein – Dietel hätte sich dann auch nach seinem Abgang von der Thomasschule (April 1735) noch an der Kirchenmusik beteiligt –, oder sie sind als Indiz für einen Besitzerwechsel zu werten, der in Anbetracht der biographischen Konstellationen von Kittler und Dietel zwischen Mai 1737 und Mai 1738 stattgefunden haben müßte.⁹⁰ In Analogie zu der lückenlos belegten

⁸⁷ *Album Alumnorum Thomanorum*, Stadtarchiv Leipzig, Bestand *Thomasschule*, Nr. 483, Bl. 22r; ergänzend wurde das lateinische Bewerbungsschreiben vom 19. November 1766 herangezogen.

⁸⁸ Gemeint ist die in NBA II/4 Krit. Bericht (A. Mendel, 1974), S. 47f., beschriebene Stimme B 22; der Schreiber wird hier als „Incertus 6“ bezeichnet.

⁸⁹ Im Besitz der Thomasschule zu Leipzig; siehe S. Altner, *Wiederaufgefundene Legat-Quittungsbücher und Matrikelverzeichnisse der Leipziger Thomasschule, die auch die Bach-Zeit berühren*, BJ 2000, S. 119–137, speziell S. 123–125 und 134 (Abbildung der Seite mit den Immatrikulationen vom 3. Juni bis 4. Juli 1729; an dritter Stelle die Eintragung von S. Kittler). Ergänzend wurde das deutsche Bewerbungsschreiben vom 23. Juli 1746 herangezogen.

⁹⁰ Dietel schrieb sich am 5. November 1736 – merkwürdigerweise erst knapp anderthalb Jahre nachdem er die Thomasschule verlassen hatte – in die Matrikel der Universität Leipzig ein und wirkte ab 1741 als Substitut seines Vaters, des Falkenhainer Kantors Johann Caspar Dietel; siehe BJ 1981, S. 58 (A. Glöckner). – Dietel revidierte die von Kittler geschriebenen Stimmen zu BWV Anh. 28 und korrigierte einen

Provenienz von Kittlers Partitur und den von Dietel und Gerlach angefertigten Stimmen zum Sanctus BWV 238⁹¹ erscheint die Annahme plausibel, daß auch der Stimmensatz zu BWV Anh. 28 (B-Br, *Fétis 1879*) von Kittler (vielleicht über Dietel) an Gerlach und aus dessen Nachlaß an Breitkopf gelangte. Vielleicht betraf dieser mutmaßliche Verkauf in Kittlers Studienzeit gar einen größeren Handschriftenbestand, der ebenfalls auf dem skizzierten Wege an Breitkopf kam. Seine Abschrift der Kantate BWV 180 wäre nur deshalb aus dieser Überlieferung ausgespart – sie befand sich später im Besitz von Christian Friedrich Penzel –, weil Gerlach bereits eine andere Abschrift dieses Werks besaß (die 1761 in Breitkopfs Verkaufsangebot auftaucht).⁹² Die Vermutung, daß Kittler sich nach seinem Abgang von der Thomasschule von seinen Musikalien trennte, könnte mit dem Vorsatz zu tun haben, sich künftig stärker den Wissenschaften zuzuwenden und damit gezielt auf eine Laufbahn als Schulmeister vorzubereiten. Hierzu würde auch sein baldiger Wechsel an die Universität Wittenberg und die Erwerbung des Magistergrads passen.

Mit der Erkenntnis, daß der Brüsseler Stimmensatz des Sanctus BWV Anh. 28 in Bachs engstem Umkreis entstand und vermutlich auf eine Handschrift aus seiner Notenbibliothek zurückgeht, beansprucht auch die Identifizierung des Komponisten dieses Werks ein erhöhtes Interesse. Auch hier führte eine gezielte Suche nach einigen vergeblichen Anläufen schließlich zum Erfolg. Das Stück entstammt einer 1727 unter dem Titel *Concentus terrestris* in Augsburg erschienenen Sammlung von sechs Messen des schlesischen Augustinermönchs Carl Friedrich Ritter.⁹³ Nach Ermittlungen von Rudolf Walter wurde Ritter um 1695 in Freiburg unter dem Fürstenstein geboren.⁹⁴ Über seine frühe Ausbildung sind keine konkreten Angaben greifbar; erwogen werden ein Gymnasialbesuch in Schweidnitz oder Breslau sowie ein Theo-

Fehler in der Textunterlegung. Seine *Organo*-Stimme in A-Dur deutet vielleicht auf eine Transposition des Werks nach C-Dur (die Stimme wäre dann im hohen Chorton zu lesen); möglicherweise impliziert dieser Eingriff, daß bei einer späteren Ausführung keine Hörner in B verfügbar waren. Die entsprechend transponierten Streicher- und Oboenstimmen wären dann als verloren anzusehen.

⁹¹ NBA II/2 Krit. Bericht, S. 190–193 und S. 196 f. (Quellen C und D).

⁹² Vgl. Dok III, Nr. 711 (S. 163).

⁹³ RISM A/I, R 1752; Rudolf Walter hat die sechs Messen im Jahr 2001 für das *Erbe deutscher Musik* spartiert. Diese ungedruckt gebliebene Edition befindet sich heute im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Regensburg. Ich danke Wolfgang Horn (Regensburg) für die Bereitstellung einer Kopie dieser Depotarbeit.

⁹⁴ R. Walter, *Ein Klosterkomponist des 18. Jahrhunderts*, in: Musik des Ostens 12 (1992), S. 213–237; ders., *Carl Friedrich Ritters Kirchenmusik-Drucke von 1727 und 1729. Kompositionen eines schlesischen Augustiner-Chorherrn*, in: Archiv für schlesische Kirchengeschichte 65 (2007), S. 199–220.

logiestudium in Prag oder Wien. Am 15. April 1724 erfolgte die Priesterweihe in Wien. Über musikalische Studien in dieser Zeit – etwa ein förmlicher Unterricht bei Antonio Caldara, Johann Joseph Fux oder einem anderen Musiker im Umfeld des kaiserlichen Hofes – ist nichts bekannt. Wohl aber haben sich in der Musiksammlung des Jakobsklosters in Breslau einige Kompositionen aus den Jahren 1717 bis 1721 erhalten. Am 30. November 1725 legte Ritter im Augustinerkloster Sagan die Ordensprofeß ab, anschließend wirkte er dort offenbar viele Jahre als Regens chori. Er starb am 2. März 1742. Der *Concentus terrestris* ist Ritters erstes gedrucktes Opus; 1729 schlossen sich eine Sammlung von geistlichen Arien⁹⁵ und ein – heute verschollener – Festgesang anlässlich der Seligsprechung des Augustinerchorherrn Pierre Fourier an. Darüber hinaus sind weitere geistliche Kompositionen in handschriftlicher Form erhalten bzw. in Inventaren nachgewiesen.⁹⁶

Das von Kittler 1736/37 kopierte Sanctus wurde ohne signifikante Änderungen der vierten Messe des *Concentus terrestris* entnommen, die als „Missa Sancti Michaelis Arch-Angeli“ bezeichnet ist.⁹⁷ Bemerkenswert erscheinen die Besetzungsangaben im Innentitel der Organo-Stimme: „A Vocibus IV. | Violinis II. | Clarinis vel Lituus II. | Pro omnibus, & singulis ad libitum; & Organo“. Auch wenn Ritters Sammlung künstlerisch nur mäßig attraktiv erscheint und von Bach sicherlich nur im Blick auf die begrenzten technischen Fähigkeiten des zweiten Chores angeschafft wurde, liefert die Identifizierung immerhin den ersten Nachweis der seltenen und in der Forschungsliteratur vielfach diskutierten Bezeichnung „Lituus“ für ein Horn in B in Bachs Umfeld. Es dürfte daher kaum ein Zufall sein, daß Bach in seiner ebenfalls 1736/37 entstandenen Trauermusik „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ BWV 118¹ – soweit bekannt –, erstmals diesen Terminus und diesen

⁹⁵ *Ariae XVI. Prima de SS. Nomine Jesu. Secunda de Beatissima Virgine Maria. Tertia de SS. Angelis. Caeterae de quo vis sancto, vel sancta in communi. Ultima vero de dedicatione ecclesiae. A voce sola, violinis duobus, cum organo et violone, o. O.* [1729]; RISM A/I, R 1753.

⁹⁶ Siehe den bei RISM A/II verzeichneten Werkbestand. Ein fragmentarisches Exemplar des *Concentus terrestris* (ohne Titelblatt und Violino I) aus der Musiksammlung des Prämonstratenserklosters Želiv befindet sich heute in CZ-Pnm, XL A 1 (siehe RISM A/II, ID-Nr. 551001509).

⁹⁷ In Kittlers Abschrift fehlt am Anfang die originale Tempobezeichnung „Tarde“, während in T. 26 (Beginn des Textabschnitts „pleni sunt coeli“) die im Druck fehlende Angabe „allegro“ steht. Ab T. 26 wird der Satz durch zwei Oboen erweitert, wobei die erste Oboe den Sopran verdoppelt, während die *Hautbois 2* einen neuen Part erhält, der weitgehend aus Tönen von Alt, Tenor und Corno 2 zusammengesetzt ist.

ungewöhnlichen Instrumententyp verwendete.⁹⁸ Seinem Präfekten Kittler hingegen war der Begriff anscheinend nicht ganz geheuer; er ersetzte ihn durch die geläufigere Bezeichnung „Corno“.

⁹⁸ Zu dieser organologischen Frage siehe BJ 1921, S. 96 f. (C. Sachs); BJ 1984, S. 77 f. (T. G. MacCracken); BJ 1987, S. 147 (D. L. Smithers); H.-J. Schulze, „*O Jesu Christ, meins Lebens Licht*“: *On the Transmission of a Bach Source and the Riddle of its Origin*, in: *A Bach Tribute. Essays in Honor of William H. Scheide*, hrsg. von P. Brainard und R. Robinson, Kassel 1993, S. 209–220, speziell S. 214; und E. Hoepflich, *The Clarinet*, New Haven und London 2008, S. 34.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper, numbered '57' in the top left corner. The score is written on seven staves. The first six staves contain musical notation with various note values, rests, and dynamic markings. The seventh staff is mostly blank, with a large, dark, scribbled-out area at the end. Several red arrows are drawn on the page, pointing to specific notes in the first six staves. The notation includes treble clefs, a common time signature, and various note heads and stems. The paper shows signs of age, including some staining and a dark smudge at the end of the seventh staff.

Abbildung 1:

F. Conti oder F. Schmidt, Messe in C-Dur BWV Anh. 25 – D-B, *Mus. ms. anon. 750*.
Stimme *Violino Primo*, mit Spartierungszeichen.

90

Fresco, Tutti, Senza Organo, Tutti Solo.

Gloria.

Tutti

Solo

Laudamus. Tard.

Plo.

Volte subito.

Abbildung 2:

F. Conti oder F. Schmidt, Messe in C-Dur BWV Anh. 25 – D-B, *Mus. ms. anon. 750*.

Stimme *Organo*, mit Spartierungszeichen von J. S. Bach
und von J. F. Doles nachgetragener Tempoangabe („*adagio*“).

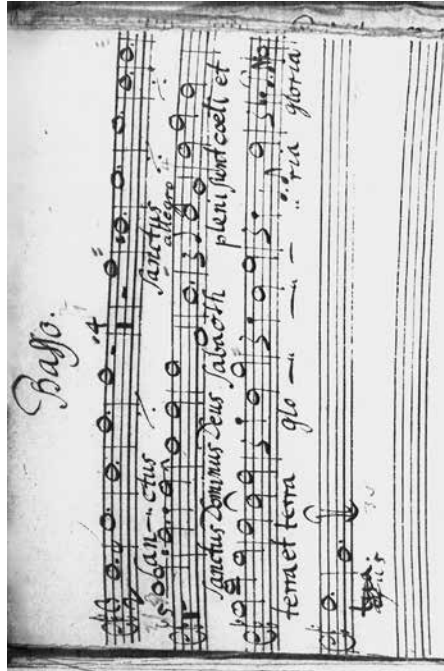
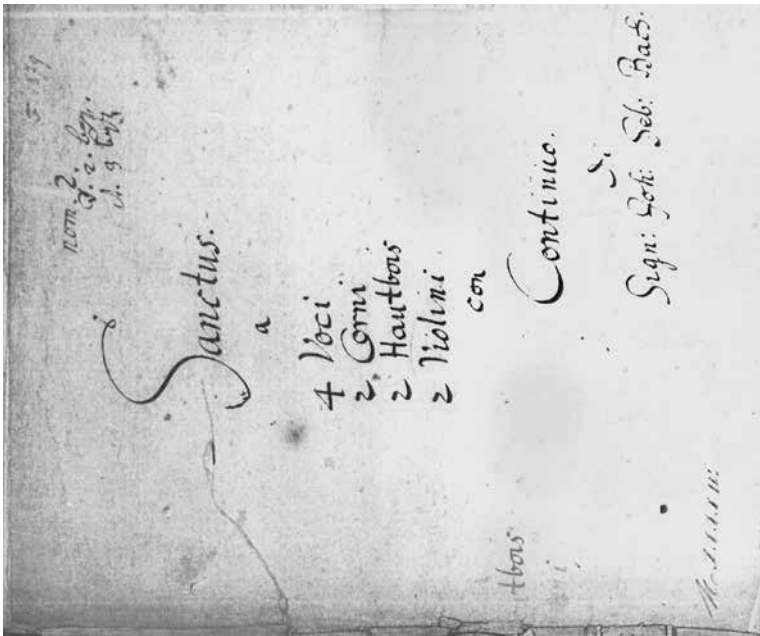


Abbildung 3a:

Anonym (C. F. Ritter), Sanctus in B-Dur BWV Anh. 28 – B-Br, Fétis 1879. Titelseite und Stimme *Soprano*, geschrieben von S. Kittler.

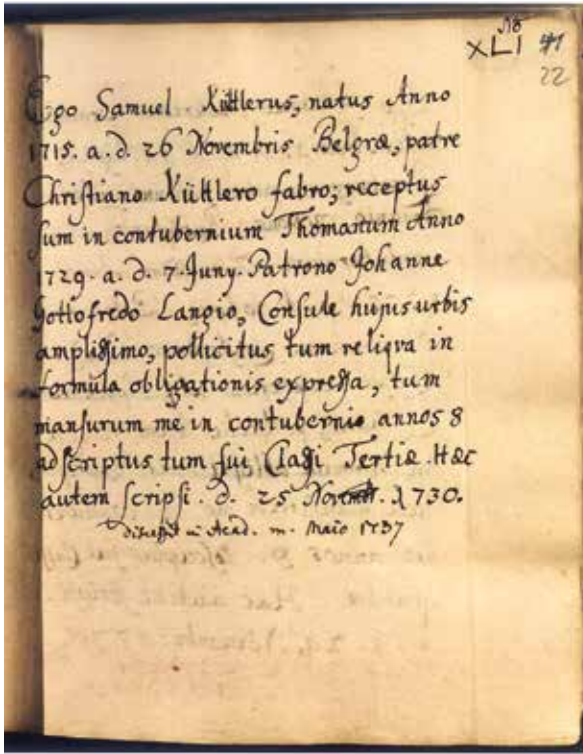


Abbildung 3b:

Eintrag von S. Kittler (30. November 1730) in: *Album Alumnorum Thomanorum*,
Bl. 22r; Stadtarchiv Leipzig, Bestand *Thomasschule*, Nr. 483.

Eine unbekannte Quelle zu BWV 531 aus dem Besitz von Johannes Ringk

Von Berthold Over (Mainz)

In einer Privatsammlung ist kürzlich eine bisher unbekannte Quelle zu Johann Sebastian Bachs Präludium und Fuge in C-Dur BWV 531 aufgetaucht; sie wurde Ende Mai 2017 auf einer Auktion der Firma Sotheby's in London versteigert und wiederum von einem Privatsammler erworben.¹ Es handelt sich um eine frühe Abschrift von Johannes Ringk (1717–1778), einem Schüler von Johann Peter Kellner in Gräfenroda. Ringk verließ um 1740 seine thüringische Heimat und ging nach Berlin, wirkte dort zunächst als Kopist und bekleidete von 1755 bis zu seinem Tod die Organistenstelle an der Marienkirche. Von seiner Hand sind einige weitere Abschriften von Orgel- und Klavierwerken Bachs erhalten.²

Das Manuskript im bei Ringk üblichen Hochformat weist einige Auffälligkeiten auf. Es trägt den Titel „Praeludium con Fuga. I pedaliter. I di. I Joh. Christ: Bach. I Sc: I Joh. Ringk“ und schreibt somit die Komposition einem Johann Christoph oder Johann Christian Bach zu (siehe Abbildung 1). In der weitverzweigten Familie Bach gab es mehrere Angehörige mit dem Vornamen Johann Christoph. In der direkten Linie waren dies neben Johann Sebastian Onkel (1645–1693) sein Bruder (1671–1721), sein Cousin (1689–1740) und sein Neffe (1702–1756). Auch der Cousin seines Vaters (1642–1703) sowie dessen Sohn (geb. 1676) und zwei weitere Familienmitglieder (Söhne von Cousins seines Vaters, 1673–1727 bzw. 1685–1740) trugen diesen Namen.³ Die Vornamenskombination Johann Christian begegnet uns in der Familie Bach weniger häufig. Wir finden sie bei einem Sohn (1640–1682) und einem Urenkel (geb. 1696) von Johann Bach, dem Begründer der Erfurter Linie, und bei einem Urenkel (1717–1738) von Heinrich Bach, dem Begründer der Arnstädter Linie. Angesichts der später zu besprechenden Datierung der Handschrift sind Johann Sebastian Bachs jüngster Sohn (1735–1782) und ein weiterer entfernter Verwandter (1745–1814) auszuschließen. So ist auf den

¹ Siehe den Katalog *Musical Manuscripts*, London, 23. Mai 2017 (Sale L 17402) der Firma Sotheby's, London, Los-Nr. 202.

² R. Stinson, *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle. A Case Study in Reception History*, Durham/NC 1989, S. 33–35; NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 198–205. Zu Ringks Abschriften siehe auch Bach digital (<https://www.bach-digital.de>).

³ Vgl. die Stammtafel in MGG², Personenteil, Bd. 1 (1999), Sp. 1275–1278 (P. Wollny).

ersten Blick nicht zu klären, auf welchen Johann Christoph oder Johann Christian sich Ringks Angabe bezieht.

Die Titelseite enthält verschiedene Zusätze aus dem 19. Jahrhundert: In der linken oberen Ecke findet sich die mit Tinte geschriebene Ziffer „91.“, oben rechts ein nicht zu deutender runder Kreis (Prägestempel?). Eine weitere Chiffre wurde mit Bleistift angebracht: „Gr 473“. Das Papier weist nicht das für Ringks Abschriften typische Wasserzeichen „CBS“ oder „CHS“ in bekrönter Schrifttafel auf.⁴ Stattdessen finden wir hier eine Kirche mit der Gegenmarke „IM“ oder „MI“, bzw. „IMI“. Dieses aufgrund der relativ dicken Papierqualität nur schlecht erkennbare Wasserzeichen wurde in der Bach-Forschung bisher von Alfred Dürr und von Russel Stinson beschrieben, wobei Dürr es als „Blatt a) IHK (?), Blatt b) Kirche mit Baum“ und Stinson als „(a) IMK (?) or IHK (?); (b) castle“ deutete. Beide fanden es in der Berliner Handschrift *P 578*, einer von Ringk herrührenden Abschrift mit Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier.⁵ Die Entstehungszeit von *P 578* wird zwar „um 1740“ angesetzt,⁶ während Ringks Abschrift von BWV 531 – wie wir sehen werden – früher zu datieren ist, doch deutet das wahrscheinlich aus der Papiermühle Hohenkirchen in Thüringen stammende Papier auf einen gemeinsamen regionalen Kontext,⁷ und zwar auf die Gegend um Ohrdruf und Arnstadt (Hohenkirchen liegt ca. 5 km von Ohrdruf und ca. 28 km von Arnstadt entfernt).

⁴ Ringk verwendete es in *P 595* (Fasz. 3, 4, 6, 7, 10) und *P 804* (Fasz. 52). Andere Kopien (*P 578*, *P 627*, *P 628* und D-LEB, Ms. R. 8) weisen drei weitere Wasserzeichen auf. Bei drei Abschriften konnte kein Wasserzeichen ermittelt werden (*P 425*, *P 583* und *P 595*, Fasz. 8). Das Wasserzeichen Kirche + Buchstaben kann zwischen 1704 und um 1730 in Thüringen (etwa in Arnstädter Akten), aber auch in Leipzig nachgewiesen werden; es findet sich darüber hinaus in einigen Abschriften von Johann Peter Kellner. Vgl. Stinson (wie Fußnote 2), S. 23–25, 27–29 (Typ J und K) und 37.

⁵ NBA V/6.1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1989), S. 95f.; Stinson (wie Fußnote 2), S. 28 (Typ V) und 37.

⁶ NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 204; NBA V/6.1 Krit. Bericht, S. 95; Stinson (wie Fußnote 2), S. 37.

⁷ Ähnliche Papiere verzeichnet W. Weiß, *Kirchendarstellungen in Thüringer Wasserzeichen*, in: Mosaiksteine. Zweiundzwanzig Beiträge zur Thüringer Kirchengeschichte, hrsg. von H. von Hintzenstern, Berlin 1981 (Thüringer kirchliche Studien. 4.), S. 208–227, speziell S. 213–216. Die Form in Ringks Abschrift von BWV 531 ähnelt am ehesten der bei Weiß als Abb. 17 reproduzierten, weist aber nicht die Gegenmarke „IEI“ auf. Ich danke Frau Andrea Lothe vom Deutschen Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, Papierhistorische Sammlungen, für ihre freundliche Unterstützung bei der Identifizierung des Wasserzeichens.

Der Schriftduktus der Titelseite und der Noten weist große Übereinstimmungen mit *P 425*, Fasz. 1 (BWV 533) und *P 595*, Fasz. 9 (BWV 955 a) auf.⁸ Diese beiden Handschriften werden von Dietrich Kilian auf „nach 1730?“ datiert.⁹ Ringks Abschrift von BWV 531 ist allein schon wegen seines verschörkelten Titelblatts in dieselbe Periode einzuordnen. Dafür sprechen außerdem die von Kilian festgestellten Eigentümlichkeiten der Schrift:¹⁰ In BWV 531 werden die für Ringks frühe Abschriften charakteristischen Formen der Sechzehntel-Fähnchen („einer angehängten 3 ähnlich“) ebenso verwendet (Fuge, T. 5) wie ein \flat oder \sharp als Auflösungszeichen (Fuge, T. 50, T. 73, beide Male Lesefehler) und gewellte Haltebögen (Präludium, T. 38; Fuge, T. 30). Der handschriftliche Zusatz „Gr 473“ könnte darauf hindeuten, daß die Handschrift aus der Sammlung von Eduard Grell stammt, die nach dem Tod des Besitzers (1800–1886) zwischen 1887 und 1889 von Albert Cohn und Leo Liepmannssohn versteigert wurde.¹¹ Die Handschriften der Sammlung wurden zwar wahrscheinlich erst im Auktionshaus mit dieser Kennzeichnung versehen; trotzdem stimmen die Nummern nicht mit den Losnummern der Auktionskataloge überein. Ohnehin kann eine „Gr“-Nummer nicht als zwingendes Indiz für eine Provenienz aus der Sammlung Grell gelten, da Handschriften aus den zur gleichen Zeit versteigerten Sammlungen von Franz Commer und Wilhelm von Redern zum Teil ebenfalls entsprechend gekennzeichnet wurden.¹² Hinzu kommt, daß Grell selbst seine Manuskripte in der Regel in der unteren rechten Ecke mit einer Nummer versah,¹³ die im vorliegenden Fall jedoch fehlt. Somit ist es alles andere als gesichert, daß die

⁸ Vgl. die Scans bei Bach digital (Zugriff: 1. Februar 2017).

⁹ Sie stehen unter der Rubrik „nach 1730?“ und vor der Rubrik „vor 1740?“. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 204.

¹⁰ NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 201–202.

¹¹ *Musikalische Bibliothek des verstorbenen Herrn Eduard Grell*, Berlin 1887 (A. Cohn); *Aeltere Instrumental- u. Vokal-Musik zum grössten Theile aus der Sammlung des Professors Eduard Grell*, Berlin 1887 (L. Liepmannssohn); *Dramatische Musik (Orchester-Partituren und Klavierauszüge) zum grossen Theile aus den Sammlungen des Professors Eduard Grell*, Berlin 1887 (L. Liepmannssohn); *Musik-Manuskripte vorwiegend aelteren Datums zum grössten Theil aus den Nachlässen von Professor Eduard Grell [...] Graf Wilhelm von Redern [...] Professor Franz Commer*, Berlin 1889 (L. Liepmannssohn). Zur Sammlung Grell vgl. D. F. Boomhower, *C. P. E. Bach Sources at the Library of Congress*, in: *Notes* 72 (2014), S. 597–660, speziell S. 606–609; und P. Wollny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“*. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: *Jahrbuch SIM* 1995, S. 80–113: 97; C. Wolff, *Bach-Rezeption und -Quellen aus der Frühzeit und im Umfeld des Königlichen Instituts für Kirchenmusik zu Berlin*, in: *Jahrbuch SIM* 1993, S. 79–87, speziell S. 86–87.

¹² Boomhower (wie Fußnote 11), S. 606.

¹³ Wollny (wie Fußnote 11), S. 97; Boomhower (wie Fußnote 11), S. 606 f.

Ringk-Abschrift aus Grells Sammlung stammt. Unstrittig ist hingegen, daß die Abschrift von BWV 531 in den Auktionskatalogen nicht verzeichnet ist.¹⁴

Die oben links auf der Titelseite erscheinende Nummer „91.“ ist auch in anderen Handschriften des Berliner Bestands zu finden. In *P 425*, Fasz. 2 (BWV 955) steht oben links die unterstrichene Ziffer „146.“; in Faszikel 1 ist sie wegen der engen Bindung nur teilweise erkennbar, ein Durchdruck findet sich aber auf dem Vorsatzblatt („67.“). Eine weitere Abschrift von Ringk mit einer unterstrichenen Nummer liegt in *P 583* (BWV 864) vor („110.“). Diese Handschrift wurde 1887 von der damaligen Königlichen Bibliothek in Berlin über das Antiquariat Leo Liepmannssohn erworben und könnte mit der Auktion der Sammlung Grell in Zusammenhang stehen, wenngleich eine „Gr“-Nummer fehlt. Sicherlich gehören auch die Ringk-Handschriften *P 678* (mit Grells Nummer „No 191.“ sowie der zeitgenössischen Signatur „N. 20.“) und mehrere Faszikel von *P 595* zu diesem Bestand¹⁵; ihre unterstrichenen Nummern sind aber teilweise überklebt. Sie gelangten ebenfalls 1887 über Liepmannssohn in die Bibliothek; beide Handschriften stammten sicher aus Grells Sammlung und tragen ebenfalls keine „Gr“-Nummer (falls diese nicht gemeinsam mit der unterstrichenen Nummer auf dem in Fußnote 15 genannten vernichteten Pappereinband stand). Leider war nicht zu ermitteln, welche Bedeutung diese unterschiedlichen Nummern haben; so muß offenbleiben, ob sie etwa auf eine der drei Sammlungen Grell, von Redern und Commer weisen oder mit einem früheren Vorbesitzer in Verbindung zu bringen sind.

Der Notentext der vorliegenden neuen Quelle ist in die von Dietrich Kilian im Kritischen Bericht NBA IV/5–6 postulierte zweite Überlieferungsgruppe einzuordnen und stellt innerhalb dieser den frühesten Beleg dar.¹⁶ Die erste Überlieferungsgruppe leitet sich von dem verschollenen Autograph [A] ab, von dem eine direkte Abschrift in der Möllerschen Handschrift (B 98 [im folgenden Mö]; Schreiber: Johann Christoph Bach) und eine weitere von Johann Peter Kellner (B 8, Fuge bearbeitet)¹⁷ erhalten ist. Auf B 98 gehen die neueren Abschriften B 23 (Schreiber: anonymer Kopist aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) und B 115 (Schreiber: Julius Schubring) zurück, auf B 8 die Quelle B 14 (Schreiber: anonymer Kopist aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts). Den Quellen der zweiten Überlieferungsgruppe dienten drei

¹⁴ Jedenfalls gibt es keinen Hinweis auf ein angebotenes Bachsches Orgelpräliminium, wie mir Peter Wollny freundlicherweise mitteilte.

¹⁵ Siehe den bibliothekarischen Vermerk auf dem zweiten Vorsatzblatt: „(Auf dem alten, jetzt vernichteten Pappereinband stand die Ziffer Nr 194)“.

¹⁶ Zu den Überlieferungsgruppen und Lesarten vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 283–296; zum Stemma ebenda, S. 708 (Teilband 3).

¹⁷ Kilian konnte die Identität des Kopisten nicht eindeutig bestimmen und schrieb die Kopie einmal Kellner (S. 196) sowie zweimal „W. N. Mey?“ (S. 49, S. 284) zu. Die Zuschreibung an Kellner findet sich auch bei Stinson (wie Fußnote 2), S. 23.

verlorene Handschriften als Vorlagen: 1) [X], von der die Handschriften B 157 (Schreiber: Carl Gotthelf Gerlach, um 1720–1739)¹⁸ und B 171 (Schreiber: Leonhard Scholz, um 1760–1789, bearbeitet) abhängig sind, 2) [Y], auf die B 156 (Schreiber: Lorenz Sichart, 1740), B 170 (anonymer Schreiber, vielleicht vor 1750) und die verschollene Vorlage [Z] zurückgehen; und schließlich 3) [Z], die für die im 19. Jahrhundert angefertigten Handschriften B 67 (Schreiber: Friedrich August Grasnick), C 23 (aus der Sammlung Schelble/Gleichauf, verloren) und B 163 (Schreiber: Franz Xaver Gleichauf) benutzt wurde.¹⁹

Mit der neu aufgetauchten Quelle werden diese von Kilian postulierten Abhängigkeiten in Frage gestellt.²⁰ Die bisher als eher marginal eingestufte, von [Z] abhängige Linie erhält durch die Ringk-Abschrift eine Aufwertung. Wie sich nun herausstellt, ist B 67 (F. A. Grasnick) eine nahezu exakte Kopie dieser Vorlage.²¹ Grasnick übernahm aus der Vorlage die Fehlzuschreibung²²

¹⁸ Zur Identifizierung des Kilian noch nicht bekannten Kopisten vgl. H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“. *Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts*, BJ 1978, S. 19–42, speziell S. 42. Gerlach, Thomasalumni von 1716 bis 1723, kopierte zwischen Mai 1724 und Ende 1725 für Bach einige Stimmen zu BWV 1066; vgl. NBA IX/3 (Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007), S. 70; sowie G. Herz, *Bach-Quellen in Amerika*, Kassel 1984, S. 196 f.

¹⁹ Die Kilian noch nicht bekannte Quelle D-Hs, *ND VI 3285r* wurde von einem unbekanntem Schreiber um 1760 angefertigt und ist entweder in die erste oder in die von [X] abhängige Überlieferungslinie einzuordnen. Vgl. die Schriftprobe in Bach digital (Zugriff: 16. März 2017), die mit der Ringk-Handschrift so gut wie keine Sonderlesarten gemein hat.

²⁰ Vgl. auch das Stemma in NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 708, und das alternative Stemma in R. S. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Diss. Harvard University 1987, S. 295.

²¹ P 913. Zu Grasnick siehe R. Schaal, *Neues zur Biographie von Friedrich August Grasnick. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung der Berliner Staatsbibliothek*, in: Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag, hrsg. von P. Mai, Tutzing 2002, S. 521–526, speziell S. 521; NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 251 f.; R. Schaal, *Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs*, Wien 1966 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte. 251/1. / Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. 5.), S. 38–40. Ein summarischer Katalog von Grasnicks Handschriftenbesitz (in den große Teile der Musiksammlung von Aloys Fuchs in Wien aufgingen) findet sich in D-B unter der Signatur *Mus. ms. theor. Kat. 19* („Verzeichniss der von Frau Professor Vatke für die Königl. Bibliothek angekauften Autographe, Musikalien, Bücher etc.“).

²² Die Handschrift übernimmt Ringks Titel: „Praeludium con Fuga pedaliter di Joh. Chr. Bach“; in eckigen Klammern findet sich die von anderer Hand stammende Notiz: „Wirkl. Komp. Joh. Seb. Bach | Vergl. J. S. Bach's Werke Jahrg. XV S. 81“,

sowie weitestgehend die Notenverteilung zwischen den beiden Systemen, die Halsung und Balkung und auch alle offensichtlichen Fehler. Die Abhängigkeit geht sogar so weit, daß er spezifische Schriftmerkmale Ringks in seiner Abschrift nachahmte: Der geschlängelte Bindebogen im Präludium (T. 38) findet sich bei ihm ebenso wie das „Verte Fuga.“ in identischen Schriftzügen; auch die in der Fuge zu beobachtende spezifische Form der Taktvorzeichnung *e* taucht wieder auf. Nur einige wenige Warnungsakzidentien und vereinzelte Bindebögen fügte Grasnick eigenständig hinzu. Die in Ringks Abschrift enthaltenen Sonderlesarten sind allerdings nicht in der Abschrift von Franz Xaver Gleichauf zu finden, so daß sie als direkte Vorlage für B 163 auszuschließen ist. Somit ist unsere Quelle weder mit [Z] noch mit [X] und [Y] identisch.

Dem Befund bei anderen Bach-Werken entsprechend, die sowohl von Ringk als auch von seinem Lehrer Johann Peter Kellner kopiert worden sind (BWV 541 und 950), besteht zwischen Kellners Kopie und der vorliegenden Handschrift kein Abhängigkeitsverhältnis.²³ Kellners Abschrift (B 8) gehört zweifelsfrei der ersten Überlieferungsgruppe an und präsentiert Bachs Komposition zudem in bearbeiteter Form (zu nennen sind die starken Kürzungen der Fuge, denen die Takte 26–54 und 65b–69a zum Opfer fielen).²⁴ Die Charakteristika der ersten Überlieferungsgruppe und die Kürzungen sind bei Ringk jedoch nicht anzutreffen. Seiner Abschrift muß eine andere Quelle zugrunde gelegen haben.

Ringk scheint insgesamt recht nachlässig gearbeitet zu haben. Belege hierfür sind die fehlenden Überbindungen, die fehlende Auflösung in T. 39 (2. Zählzeit) des Präludiums und die Auslassung der Takte 40 bis 42 in der Fuge. Da der Anschluß von Takt 39 zu 43 etwas ungelenkt wirkt, handelt es sich wohl nicht um eine bewußte Kürzung, sondern um ein Versehen, zumal der Übergang von Takt 39 zu Takt 43 mit einem Zeilenwechsel zusammenfällt. Ringk folgte in der Einteilung der Zeilen (in seiner Abschrift in der Regel drei Takte) offenbar seiner Vorlage und übersprang versehentlich die Zeile mit den Takten 40 bis 42. Auch die vielen Sonderlesarten könnten durch seine offensichtliche Flüchtigkeit beim Kopieren bedingt sein. Diese Arbeitsweise verträge sich aber nicht mit der Annahme einer bewußten Bearbeitung oder Anpassung.

Andererseits könnten die Sonderlesarten auch auf eine frühere Fassung des Stücks deuten. Denn Ringk hatte – wie Johann Peter Kellner und andere seiner

die nach Erscheinen von BG 15 (1865), wahrscheinlich sogar erst nach der Übernahme der Sammlung in die Königliche Bibliothek (1879) hinzugefügt wurde.

²³ Vgl. dazu NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 203.

²⁴ NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 284f. George Stauffer vermutet, daß es sich um eine frühere Fassung handelt; vgl. Stauffer, *Bach as Reviser of His Own Keyboard Works*, in: *Early Music* 13 (1985), S. 185–198, speziell S. 195f. Dies wird von Hill (wie Fußnote 20, S. 291f.) angezweifelt.

Schüler auch²⁵ – offenbar Zugang zu Frühfassungen von Bachs Werken.²⁶ In den letzten Jahrzehnten hat sich zunehmend die Erkenntnis durchgesetzt, daß Bach seine Kompositionen ständig revidierte und diese somit unterschiedliche Werkstadien durchliefen. Das ist ein Grund für die teils stark divergierenden Notentexte. Daher sollte man bei abweichenden Lesarten vielleicht nicht gleich von einem korruptierten Text sprechen. Umgekehrt sind diese aber nicht zwangsläufig als Indiz für eine andere Fassung zu interpretieren, da es sich um Schreib- und Lesefehler sowie eigene Überarbeitungen und Anpassungen (etwa an den Tonumfang der zur Verfügung stehenden Orgel) des Kopisten handeln könnte.²⁷

Das verschollene Autograph von BWV 531 scheint tatsächlich verschiedene Überarbeitungsschichten aufgewiesen zu haben, die auf mehrere authentische Fassungen deuten. David Schulenberg sieht die Verwendung des französischen Violinschlüssels im Präludium (T. 13), wie sie in M^ö zu finden ist, und die zahlreichen Fehlinterpretationen dieser Stelle in Abschriften (und nachfolgend Editionen) als ein Indiz dafür, daß die Stelle aufgrund von Überarbeitungen im Autograph schlecht lesbar war.²⁸ Ringk notiert den Takt in korrekter Tonhöhe im Sopranschlüssel, aber mit veränderter akkordischer Begleitung. Dies ist ein möglicher Hinweis darauf, daß er die Stelle in unbearbeiteter Form kopierte; allerdings ist zu bedenken, daß Ringk bei Orgelwerken den Sopranschlüssel bevorzugte²⁹ und möglicherweise deshalb der Schlüsselwechsel fehlt. Unbestreitbar ist jedoch die bis auf die akkordische Begleitung korrekte Wiedergabe der Stelle (siehe Abbildung 2).

Ringk kann – in Anbetracht der oben diskutierten Datierung seiner Abschrift (nach 1730 und vor 1740) – als Vorlage nur eine Abschrift der mutmaßlichen Frühfassung benutzt haben (die verlorene Quelle [Z]?), nicht aber das Autograph selbst. Denn dieses diente in seiner überarbeiteten Form (einschließlich

²⁵ S. Rampe, *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, Bd. 1, Laaber 2007 (Bach-Handbuch. 4/1.), S. 350–415, speziell S. 365. Ähnliche, von Ringk unabhängige Fälle überarbeiteter älterer Kompositionen sind etwa im Andreas-Bach-Buch zu finden (BWV 574, 574a und 574b sowie BWV 989); vgl. Hill (wie Fußnote 20), S. 313–315, 368–371 und 467.

²⁶ Dies legen die Quellen zu BWV 533 und 541 nahe. Vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 382f. und 428.

²⁷ Zu Bachs Revisionspraxis vgl. Stauffer (wie Fußnote 24); sowie *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, hrsg. von R. Hill, Cambridge/Mass. 1991 (Harvard Publications in Music. 16.), S. xxv–xxvi.

²⁸ D. Schulenberg, *Editing Bach's „Preludes and Fugues“ for Organ*, in: *The Organ Yearbook* 39 (2010), S. 59–72, speziell S. 64.

²⁹ Stinson (wie Fußnote 2), S. 122.

der schwer lesbaren Korrekturen) bereits als Vorlage für die zwischen 1703 und 1707 entstandene Möllersche Handschrift.³⁰

Ein charakteristischer Zug von Ringks Abschrift liegt darin, daß viele ihrer Sonderlesarten eine gemäßigttere Fassung des Werks darzustellen scheinen, die möglicherweise in einem späteren Kompositionsstadium prägnanter und geschliffener gefaßt wurden. So fällt auf, daß viele Septakkorde hier Grundakkorde sind.³¹ Auch der angedeutete, in Achtel mit Pausen aufgelöste Orgelpunkt auf dem Ton *G* im Präludium (T. 23–25) wird in T. 23 (Zählzeit 3) zur Vermeidung harter Dissonanzen unterbrochen, da hier ein zur Harmonie passendes *F* erscheint. Hierdurch entsteht zudem eine Analogie: T. 22 (Zählzeit 3) bis T. 23 (Zählzeit 1): *f* – *g* (statt *G*); T. 23 (Zählzeit 3) bis T. 24 (Zählzeit 1): *F* (statt *G*) – *G*. Manche abweichende melodische Führung der Oberstimmen und des Basses scheint ebenfalls eher aus der Vorlage zu stammen, als einem Kopierversehen geschuldet zu sein (obwohl dies letztlich schwer zu entscheiden ist).³² Auch das Fehlen des ausgeschriebenen Arpeggio am Schluß der Fuge (T. 73, Zählzeit 2) – hier erscheinen lediglich einfache Sechzehntel und Zweiunddreißigstel – könnte einen ursprünglichen Zustand des Stücks reflektieren. Das ausgeschriebene Arpeggio mag auf eine improvisatorische Spielpraxis zurückgehen, die erst in der späteren Fassung fixiert wurde. Insgesamt sind die Abweichungen nicht so substantiell wie etwa in BWV 533/533 a, aber keinesfalls untypisch für Bach. Bach verbesserte bei seinen Revisionen oftmals nur Details, die allerdings häufig von nicht geringer Tragweite sind.³³ Im vorliegenden Fall betrifft dies insbesondere die harmonische Schärfung durch Septakkorde (siehe Abbildung 3 und 4).

Die harmonisch extravagantere Gestalt der späteren Fassung ist auch ein Argument gegen die Annahme, daß die Bearbeitung von einem anderen Musiker stammen könnte. Es wäre nur schwer vorstellbar, daß ein fremder Bearbeiter die Septakkorde konsequent zugunsten von Grundakkorden eliminiert und dabei etwa die diatonische Baßlinie in der Fuge T. 63 f. durch Terzsprünge ersetzt hätte, um die Durchgangsseptakkorde zu vermeiden (siehe Abbildung 5).

Der Annahme einer Frühfassung widersprechen hingegen die in Mö nachgetragenen akkordfüllenden Noten in T. 27 des Präludiums. Aus Mö ergibt

³⁰ Hill (wie Fußnote 20), S. 112–132; *Keyboard Music* (wie Fußnote 27), S. xxii–xxiii; Schulze Bach-Überlieferung, S. 46. Die Möllersche Handschrift ist online auf Bach digital verfügbar.

³¹ Präludium: T. 34, Zählzeit 1; T. 35, Zählzeit 2; T. 36, Zählzeit 3; Fuge: T. 63 f.

³² Etwa Präludium, T. 20, 24 (1. Stimme): veränderte Melodik; Fuge, T. 57 (1. Stimme): Terzversetzung (Schreibfehler?); T. 62 (1. Stimme): Sekundversetzung; T. 66 (1. Stimme): veränderte Melodik (Angleichung an nachfolgende Sechzehntelgruppe). Die Baßlinie im Präludium weist zahlreiche Varianten auf.

³³ Stauffer (wie Fußnote 24), S. 189 f.

sich, daß die ursprüngliche Lesart eine einfache aufsteigende, durch Achtelpausen durchbrochene Linie in der linken Hand war: $a - c' - fis'$. Die kleineren Noten, die die Linie akkordisch ergänzen und hinter denen Hill die Hand Bachs vermutet,³⁴ wurden später hinzugefügt. Das Ringk-Manuskript überliefert die akkordisch ausgefüllte Lesart und muß somit auf eine Quelle zurückgehen, die diese Fassung bereits enthielt. Ebenso verhält es sich mit T. 29, wo der Akkord auf Zählzeit 1 in Mö $a / c' / f'$ lautet, während er in anderen, vermutlich späteren Abschriften (und auch bei Ringk) in $a / c' / f' / a'$ geändert wurde. Dies verträgt sich nicht mit der These, daß Ringk auf ein Manuskript zurückgegriffen hätte, daß einen Zustand vor Mö widerspiegelte. Hinzu kommt, daß Ringk sich in der Lesart des offenbar später geänderten Akkords in T. 40 im Pedal und in der linken Hand ($C / c / e / g$ statt der älteren Version $c / e / g$) an der älteren Fassung orientiert (c im Pedal, kein Akkord in der linken Hand, wohl auf einem Kopierfehler beruhend). Allerdings könnten natürlich auch ehemals vorhandene Lesarten der Frühfassung in einer späteren Fassung revidiert und diese Revisionen wieder rückgängig gemacht worden sein. Andere Erklärungen wären, daß die Abschrift von Johann Christoph Bach in Mö entgegen heutiger Einschätzung fehlerhaft war und später korrigiert wurde³⁵ oder daß die frühere Version in den betreffenden Takten entsprechend der späteren geändert wurde. Mögliche Szenarien gibt es viele, doch sie müssen notwendigerweise Spekulation bleiben.

Immerhin gewinnt die These, daß der Zusatz „pedaliter“ bereits im Autograph enthalten war, durch das Ringk-Manuskript weiter an Gewicht. Der Umstand, daß relativ viele frühe Abschriften im Titel mit „pedaliter“ überschrieben sind, ist ein Indiz für Bachs originale Bezeichnung des Stücks:

- B 98 ([Mö] J. C. Bach; 1703–1707): „Praeludium pedaliter.“
 B 157 (C. G. Gerlach; 1720–1739): „Praeludium pedaliter“
 B 8 (J. P. Kellner; 1724/25): „Praeludium Pedaliter.“³⁶
 Ringk (nach 1730–vor 1740): „Praeludium con Fuga. | pedaliter.“³⁷

³⁴ Hill (wie Fußnote 20), S. 292 f.

³⁵ Zu Johann Christoph Bachs Verlässlichkeit als Kopist vgl. ebenda, S. 163 f. und S. 466.

³⁶ Zur Datierung der Abschrift vgl. Stinson (wie Fußnote 2), S. 23.

³⁷ Hinzu kommen zwei Abschriften aus dem 19. Jahrhundert: 1) *P 308*, S. 32–40 (B 23): „Praeludium con Fuga pedaliter“, zur ersten Überlieferungsgruppe gehörig, aus dem Besitz von Joseph Fischhof (in dessen Sammlungskatalog [D-B, *Mus. ms. theor. Kat 479*] ist das Werk einmal als „Prel.“ und „Fuga“, ein zweites Mal als „Prelud. c. fuga pedaliter“ und „Fuga“ verzeichnet); 2) *P 913* (B 67): „Praeludium con Fuga pedaliter“, aus dem Besitz von F. A. Grasnick (Abschrift des Ringk-Manuskripts).

Zu denken gibt indes Ringks Zuschreibung an einen „Joh. Christ. Bach“, mit dem wohl am ehesten Johann Sebastians älterer Bruder (1671–1721) gemeint ist. An Johann Sebastian Bachs Autorschaft ist jedoch nicht zu zweifeln. Denn Johann Christoph schrieb, wie uns die hellere Tintenfarbe verrät, zwar nachträglich, aber immerhin eigenhändig Johann Sebastians Namen über die von ihm in Mö kopierte Komposition.³⁸ Das Werk selbst wird auf Bachs Arnstädter Jahre (1703–1707) datiert; Jean-Claude Zehnder hält sogar eine Entstehung in der Lüneburger Zeit (um 1701) für schlüssig.³⁹ Es ist mithin durchaus denkbar, daß der Komponist ein frühes Werk einige Jahre später nochmals bearbeitete und es dann in dieser Form Eingang in Mö fand. Die frühere Fassung dürfte vor der Überarbeitung kopiert worden sein; eine Abschrift mag die Vorlage für Ringk dargestellt haben. Möglicherweise hatte J. C. Bach diese Quelle der früheren Fassung geschrieben (die verlorene Quelle [Z]?), die – wie auch eine Zeitlang die spätere Fassung in Mö – keinen Autornamen trug. Die Fehlzuschreibung ließe sich durch einen Besitzvermerk Johann Christoph Bachs erklären – oder vielleicht durch die Vermutung Ringks, der Schreiber sei identisch mit dem Komponisten.

Offensichtlich waren der Ohrdruffer Organist Johann Christoph Bach und seine Nachkommen zentrale Figuren in der Vermittlung der von Ringk kopierten Werke J. S. Bachs. Die Möllersche Handschrift, das Andreas-Bach-Buch und mindestens ein weiteres Orgelwerk (D-LEB, Ms. R 16: BWV 582) verblieben bis etwa 1800 in Ohrdruf im Besitz der Familie; Hill kommt zu dem Ergebnis, dass für etwa zwei Drittel der Kompositionen Bachs in den beiden Anthologien Konkordanzen aus dem Kellner-Kreis vorliegen.⁴⁰ Ringk wurde in Frankenhain geboren, das mit den damaligen Transportmöglichkeiten etwa zwei Stunden von Ohrdruf entfernt lag, und nahm ab spätestens 1730 Unterricht bei Johann Peter Kellner in Gräfenroda, das von Ohrdruf aus in etwa zweieinhalb Stunden zu erreichen war.⁴¹ Arnstadt war ebenfalls nur drei bis vier Stunden entfernt, so daß Abschriften auch hier hätten angefertigt werden können.⁴² Die Vorlagen wären in diesem Fall Kopien gewesen, die vermutlich direkt auf Bachs Autographe zurückgingen. Auszuschließen ist hingegen, daß Ringk als Kind oder Jugendlicher nach dem zwei bis drei

³⁸ Vgl. die erste Notenseite in Bach digital: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00034325/db_musms40644_page058v.jpg (Zugriff: 20. Februar 2017).

³⁹ J.-C. Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs: Stil – Chronologie – Satztechnik*, Basel 2009 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta. 1.), Bd. 1, S. 45–49.

⁴⁰ Hill (wie Fußnote 20), S. 378–381; Schulze Bach-Überlieferung, S. 33–41. Vgl. auch Stinson (wie Fußnote 2), S. 18f.

⁴¹ Zu Ringks Biographie vgl. Stinson (wie Fußnote 2), S. 33–35; NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 198.

⁴² Vgl. dazu auch Stinson (wie Fußnote 2), S. 19.

Tagesreisen entfernten Leipzig reiste, um Werke von Bach abzuschreiben.⁴³ Auch Kellner, der hauptsächlich zwischen etwa 1725 und 1730 eine Vielzahl von Kompositionen Bachs kopierte⁴⁴ und vermutlich Zugang zu M^ö und dem Andreas-Bach-Buch hatte,⁴⁵ scheidet aufgrund der erwähnten Lesartenunterschiede zwischen seinen und Ringks Kopien als Vermittler aus. Ringk, für den nur eine indirekte Kopie aus M^ö nachweisbar ist (Capriccio in B-Dur BWV 992),⁴⁶ standen anscheinend andere Vorlagen zur Verfügung.

Die Fehlzuschreibung an Johann Christoph Bach wirft erneut die Frage nach Ringks Zuverlässigkeit als Kopist auf. Die Glaubwürdigkeit von Ringks Zuweisungen spielt bei der seit den 1980er Jahren geführten Echtheitsdiskussion des Satzpaars Toccata und Fuge in d-Moll BWV 565, das einzig in einer frühen Abschrift Ringks überliefert ist (alle anderen Abschriften stammen aus dem 19. Jahrhundert), eine zentrale Rolle.⁴⁷ Reinmar Emans zufolge darf dieser Sachverhalt jedoch nicht überbewertet werden; viel wichtiger seien Quellenbewertungen durch Kollationierung und daraus abgeleitete Stemmata.⁴⁸ Da die Diskussion in bezug auf das vorliegende Manuskript müßig ist, soll hier nicht weiter darauf eingegangen werden.

*

Die Handschrift stammt aus dem Besitz der 2001 verstorbenen Münchenerin Elisabeth Kahmann und kam als Geschenk in eine Privatsammlung. Elisabeth

⁴³ Vgl. dazu auch R. D. Claus, *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565*, Köln-Rheinkassel 1998, S. 53 (Fußnote 46).

⁴⁴ Stinson (wie Fußnote 2), S. 16–30.

⁴⁵ Hill (wie Fußnote 20), S. 378–381; Schulze Bach-Überlieferung, S. 39.

⁴⁶ Hill (wie Fußnote 20), S. 380f.

⁴⁷ P. Williams, *A Toccata and Fugue in D Minor for Organ by J. S. Bach?*, in: *Early Music* 9 (1981), S. 330–337; D. Humphreys, *The D Minor Toccata BWV 565*, in: *Early Music* 10 (1982), S. 216f.; Claus (wie Fußnote 43), S. 51–54; ders., *Toccata und Fuge d-moll BWV 565. Faksimile der ältesten überlieferten Abschrift von Johannes Ringk*, hrsg. von R. D. Claus, Köln-Rheinkassel 2000; C. Wolff, *Zum norddeutschen Kontext der Orgelmusik des jugendlichen Bach. Das Scheinproblem der Toccata d-Moll BWV 565*, in: *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition. Bericht über das Internationale Symposium der Musikhochschule Lübeck April 2000*, hrsg. von W. Sandberger, Kassel 2002, S. 220–230.

⁴⁸ R. Emans, *Möglichkeiten und Grenzen der Textkritik bei Incerta*, in: *Was ist Textkritik? Zur Geschichte und Relevanz eines Zentralbegriffs der Editionswissenschaft*, hrsg. von G. Mitterauer, U. Müller, M. Springeth und V. Vitzthum in Zusammenarbeit mit W. M. Bauer und S. Hofer, Tübingen 2009 (Beihefte zu editio. 28.), S. 103–111; auch ders., *Vom überstrapazierten Autor. Biographische Konstruktionen bei Echtheitskritik*, in: *Musik und Biographie. Festschrift Rainer Cadenbach*, hrsg. von C. Heymann-Wentzel und J. Laas, Würzburg 2004, S. 17–29.

Kahmann ist der Dreh- und Angelpunkt zur Provenienz. Ihre Großeltern waren Ida und Hugo Conrat, die in Wien einen musikalischen Salon führten. Dort verkehrten sie unter anderem mit Alma und Gustav Mahler sowie einige Jahre früher mit Johannes Brahms, der ein enger Freund der Familie war.⁴⁹ Während Hugo Conrat 1906 starb, lebte Ida bis 1938.⁵⁰

Hugo und Ida Conrat besaßen eine Handschriftensammlung, um deren Ankauf sich 1923 der Musikantiquar Gustav Nebehay bemühte. Die zweite Tochter der Conrats, die Kunsthistorikerin Erica Tietze-Conrat, notierte am 16. November 1923 in ihrem Tagebuch: „Dann einen Sprung zu Nebehay, und zu Mama, der ich von Nebehays Antrag wegen d. Autographensammlung Mitteilung machte.“⁵¹ Nebehay hatte 1922 mit Robert Heck ein Musikantiquariat gegründet, das vor allem Musikerautographen anbot⁵²; daher ist mit der „Autographensammlung“ sicherlich eine Musiksammlung gemeint. Ermittlungen von Hans-Joachim Schulze zufolge wurde die Sammlung 1927 in Berlin durch das Auktionshaus Henrici versteigert.⁵³ Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß es zum vollständigen Verkauf der Sammlung kam, da sowohl die vorliegende Handschrift als auch die autographe Reinschrift des jüngst ans Licht getretenen ersten Stücks der *Kindertotenlieder* (Klavierfassung) von Gustav Mahler nicht im Auktionskatalog verzeichnet sind.⁵⁴ Somit scheint

⁴⁹ B. Over, „Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n. Die autografe Reinschrift der Nr. 1 von Gustav Mahlers Kindertotenliedern (Klavierfassung) kommt ans Licht, in: AfMw 74 (2017), S. 40–54.

⁵⁰ Ebenda. Ida und der in Breslau geborene Hugo Conrat entstammten jüdischen Familien, konvertierten jedoch und änderten den ursprünglichen Familiennamen Cohn in Conrat.

⁵¹ E. Tietze-Conrat, *Tagebücher*, hrsg. von A. Caruso, mit einem Geleitwort von E. Timms und D. Rosand, 3 Bde., Wien 2015, Bd. 1, S. 134, auch S. 178.

⁵² Vgl. C. M. Nebehay, *Die goldenen Sessel meines Vaters. Gustav Nebehay (1881 bis 1935). Antiquar und Kunsthändler in Leipzig, Wien und Berlin*, Wien 1983, S. 147–152.

⁵³ H.-J. Schulze, *Forschungslandschaft im Blickfeld. Das Personen-Gesamtergister zu den Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe – Materialien, Probleme, Aufgaben*, BJ 2012, S. 11–71, speziell S. 23–25. Im Versteigerungskatalog sind die Provenienzen nicht kenntlich gemacht; hinter der „Sammlung C****“ ist die Sammlung Conrat zu vermuten; die Ringk-Abschrift ist nicht verzeichnet. Siehe *Versteigerung CXX. Autographen. Literatur und Wissenschaft. Goethe und Schiller. Musik und Kunst. Geschichte und Politik. Teile der Sammlung Oskar Ulex. Sammlung C***. Sammlung Holleben*, Berlin 1927 (K. E. Henrici). Der Katalog ist online verfügbar: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/henrici1927_05_27/0001 (Zugriff: 8. Mai 2017).

⁵⁴ Over (wie Fußnote 49); siehe auch B. Over, *Zur Entdeckung der autographen Reinschrift von Gustav Mahlers Kindertotenlied Nr. 1 (Klavierfassung)*, in: Nachrichten zur Mahler-Forschung (im Druck).

die Sammlung zumindest partiell an die älteste Tochter, die Bildhauerin Ilse von Twardowski-Conrat vererbt worden zu sein. Ilse von Twardowski-Conrat lebte in München und ihre Tochter Elisabeth Kahmann kam nach ihrem Tod (sie nahm sich 1942 das Leben, als sie wegen ihrer jüdischen Herkunft deportiert werden sollte) in deren Besitz. Die Familie besaß (beziehungsweise besitzt vermutlich weiterhin) Korrespondenzen mit Brahms, Busoni und anderen Musikern, die im Original oder in Kopie (vollständig oder teilweise) im Stadtarchiv München aufbewahrt werden.⁵⁵

Wie nun die Ringk-Handschrift in die Hände der Conrats gelangte, kann nicht abschließend geklärt werden. Sie muß sich spätestens in den 1870er Jahren in der Sammlung Grell (oder den Sammlungen Commer oder von Redern) befunden haben, da der 1877 verstorbene Friedrich August Grasnick eine Kopie anfertigte. Für den Erwerb durch Hugo Conrat gibt es verschiedene Szenarien: Möglicherweise ist Conrat bei Aufenthalten in Berlin oder über briefliche Kontakte zu Grell (beziehungsweise zu anderen Sammlern, die eine Mittlerfunktion übernommen haben könnten) und zu Liepmannssohn oder über seinen ab 1880 in Berlin lebenden Bruder Oskar Justinus Cohn in dessen Besitz gekommen.⁵⁶ Dies kann außerhalb der Versteigerung geschehen sein, denn auch die ehemalige Königliche Bibliothek in Berlin konnte Manuskripte aus der Sammlung erwerben, die nicht zur Auktion kamen.⁵⁷ Die Tatsache, daß die Handschrift nicht in den Auktionskatalogen erscheint, ist ein wichtiges Indiz für dieses Akquisitionsszenario. Wie dem auch sei, für die Bach-Forschung liegt nun eine weitere frühe Quelle zu BWV 531 vor, die durch ihre spezifischen Charakteristika neues Licht auf die Entstehungsgeschichte des Werks wirft.

⁵⁵ Stadtarchiv München, Nachlass Twardowski-Conrat. Siehe Over (wie Fußnote 49), S. 47–50.

⁵⁶ Oskar Justinus Cohn (1839–1893) siedelte 1880 nach dem Zusammenbruch der von ihm übernommenen väterlichen Unternehmungen von Breslau nach Berlin über und widmete sich unter dem Pseudonym seiner Vornamen ganz der Lustspieldichtung. Anders als seine Brüder Hugo und Max änderte er seinen jüdischen Nachnamen nicht in Conrat. Ein weiterer Bruder, Ferdinand Julius, behielt ebenfalls den alten Familiennamen bei. Vgl. F. Brümmer, *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts*, 4 Bde., Leipzig ⁴[1896], Bd. 1, S. 224; NDB 3 (1957), S. 313 f. (H. Ziegenspeck/W. Hellebrand); M. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin ²1915, Bd. 4/1, S. 106.

⁵⁷ Boomhower (wie Fußnote 11), S. 609.



Abbildung 1:
J. S. Bach, Präludium und Fuge in C-Dur BWV 531.
Abschrift von Johannes Ringk. Titelseite.



Abbildung 2:
Präludium, T. 10–15.



Abbildung 3:
Präludium, T. 22–25 a.



Abbildung 4:
Fuge, T. 73 f.



Abbildung 5:
Fuge, T. 61–66.

„und *Fama* hat dich auserkoren“
Eine Studie zur Musikpflege
am Hof von Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg*

Von Rashid-S. Pegah (Berlin)

„*Le bon Marg[rave] Louïs est donc aussi trepassé[.] ce sera dequoi faire un Roti bien delicat pour les vers par raport a sa graice.*“ (Der gute Markgraf Ludwig ist nun also auch von uns gegangen. Das wird einen recht delikaten Braten für die Würmer geben, nach seinem Fettwanst zu urteilen).¹ Mit diesem nicht gerade respektvollen Nachruf erwähnte Erbprinzessin Wilhelmine zu Brandenburg-Kulmbach-Bayreuth (Weferlingen) geb. Prinzessin in Preußen (1709–1758, Erbprinzessin seit 1731) in einem Brief an ihren Bruder, den preußischen Kronprinzen, den Tod ihres Großonkels. Tatsächlich verfügte Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg (1677–1734) in seinem letzten Lebensjahrzehnt über eine auffallende Leibesfülle. Äußerungen zu Christian Ludwigs Tod sind neben dem zitierten Kommentar Wilhelmines noch von drei weiteren Mitgliedern der preußischen Königsfamilie überliefert. Doch bevor wir uns der Würdigung des Markgrafen zuwenden, sei ein Blick auf die Biographie dieses Mannes geworfen, der als Widmungsträger von Bachs „Brandenburgischen Konzerten“ in die Musikgeschichte eingegangen ist.

* Ein Teil der diesem Beitrag zugrundeliegenden Recherchen fand im Rahmen des Forschungsprojekts „Expedition Bach“ statt, das von 2006 bis 2011 von der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung gefördert und vom Bach-Archiv Leipzig durchgeführt wurde. Frau Caroline Maria Ursula Martina Freifrau von Mauchenheim, gen. Bechtolsheim (Berlin), Frau Prof. Dr. Veronica Biermann (Halle) und Herr René T. Karberg unterstützten meine Forschungen in Berlin. Herr Dipl.-Ing. Christoph Deserno (Sindelfingen) verdanke ich die Möglichkeit, meine Studien im Hauptstaatsarchiv Stuttgart durchzuführen. Den Mitarbeitenden der in den Fußnoten genannten Institutionen danke ich für die Unterstützung. Peter Huth (Berlin) las eine erste Fassung dieses Aufsatzes; ihm bin ich für seine Anmerkungen dankbar.

¹ Erbprinzessin Friederike Sophie Wilhelmine zu Brandenburg-Kulmbach-Bayreuth (Weferlingen), geb. Prinzessin in Preußen, an ihren Bruder Kronprinz Friedrich (II.) in Preußen, Bayreuth, 19. September 1734 (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem [im folgenden: GSA PK], *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 46 König Friedrich Wilhelm I., W, Nr. 17, Bd. I, Fasz. 2*, fol. 84r–84v, Zitat fol. 84v); *Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth*, Bd. I: Jugendbriefe 1728–1740, hrsg. und eingeleitet von G. B. Volz, deutsch von F. von Oppeln-Bronikowski, Leipzig 1924, S. 240, Nr. 202.

I. Zu Christian Ludwigs Biographie

Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688; reg. ab 1640) war zweimal verheiratet. Aus seiner ersten Ehe erreichten drei Söhne das Erwachsenenalter, der mittlere folgte als Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg (1657–1713; reg. ab 1688) seinem Vater in der Regierung nach. Aus der zweiten Ehe des „Großen Kurfürsten“, mit Prinzessin Dorothea von Schleswig-Holstein-Glücksburg (1636–1689; Kurfürstin ab 1668), überlebten sechs Kinder. Als jüngstes Kind aus dieser zweiten Ehe kam am 24. Mai 1677 in Berlin-Cölln an der Spree Markgraf Christian Ludwig zur Welt.² Die überlieferten Quellen zur Ausbildung von Christian Ludwig setzen erst mit dem Regierungsantritt von Kurfürst Friedrich III. ein. Die frühen Jahre scheint der Knabe vorwiegend in der Nebenresidenz Potsdam verbracht zu haben; erst ab 1690 hielt er sich vermutlich in der Nähe seines regierenden Halbbruders in der brandenburg-preußischen Haupt- und Residenzstadt Berlin-Cölln auf. Von dort berichtete ein Verwandter, Fürst Johann Georg II. von Anhalt-Dessau, mutmaßlich in der zweiten August-Hälfte 1690 an seine Tochter Prinzessin Johanna Charlotte:

die kleine *princessin* fragt mich alle *moment*, wo ihr so lange bleibet, sie hatt sich mit *printz* Christian ludewichen wacker herumb geschmißen unt gekratzet, sie hatt es so starck verbotten, l daß man mir es nicht sagen solte[.] Sie hatt mich auff ihres bruders des churprinz[en] gebuhrtstag *tractiret*, unt trunck sich so ein artiges kleines reüschgen in kirschwein, unt brachte mir auch eure gesundtheit.³

Wenig später reiste Markgraf Christian Ludwig in die Niederlande. Er entsprach damit einem Befehl seines regierenden Halbbruders, der ihm auch einen Hofmeister bestimmt hatte. Mit diesem und einem überschaubaren Gefolge verbrachte Christian Ludwig die nächsten drei Jahre in der berühmten Universitätsstadt Leiden und in Brüssel.⁴ Von den Niederlanden aus begab

² Einen konzentrierten Abriß zur Biographie des Markgrafen bot zuletzt H. J. Graf von Wintzingerode, *Schwierige Prinzen: Die Markgrafen von Brandenburg-Schwedt*, Berlin 2011 (Veröffentlichungen des Brandenburgischen Landeshauptarchivs. 62.), S.241 f.

³ Johann Georg II. an Johanna Charlotte, undatiert, ohne Unterschrift (Landesarchiv Baden-Württemberg – Hauptstaatsarchiv Stuttgart (im folgenden: HSA Stuttgart), G 237, Bü 99, Fasz. ad. VIII. Lit. H. [nicht foliiert]). Die „kleine *princessin*“ war Prinzessin Louise Dorothee Sophie von Brandenburg (1680–1705), einziges Kind aus der ersten Ehe des Kurprinzen Friedrich (III.), ab 1700 Erbprinzessin von Hessen-Kassel. Kurprinz Friedrich Wilhelm (I.) von Brandenburg, geb. am 15. August 1688, war ihr Halbbruder.

⁴ Siehe die Briefe von Markgraf Christian Ludwig an seinen Halbbruder Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg von Oktober 1690 bis September 1693 (GSA PK,

er sich zu den kurbrandenburgischen Truppen, die im Pfälzischen Erbfolgekrieg gegen Frankreich kämpften. Nach dem Ende des Feldzuges reiste er nach Neapel, Rom und Venedig. Laut eigener Aussage wollte er in Venedig den berühmten Karneval miterleben⁵; so wechselte Christian Ludwig vom *theatrum belli* zum Operntheater. Es ist anzunehmen, daß er vor allem die venezianischen Opernhäuser frequentierte, deren Darbietungen als wesentliche Attraktion des Karnevalstreibens in der Lagunenstadt europaweit gerühmt wurden.⁶ Leider geben die inhaltsarmen Briefe des Markgrafen an seinen kurfürstlichen Halbbruder diesbezüglich keine weitere Auskunft. Der Kurfürst hatte Christian Ludwig inzwischen zum Regimentschef ernannt, und als solcher fand dieser sich wiederum auf dem niederländischen Kriegsschauplatz ein.⁷ Nachdem der Krieg gegen Frankreich mit dem Frieden von Rijswijk beendet wurde, kehrte der Markgraf nach Berlin zurück.

Fortan nahm er eher repräsentative Aufgaben wahr. So wirkte er im Juni 1700 als Tänzer bei der Aufführung des *balletto* „La festa del Himeneo“ mit.⁸ Und anlässlich der Geburtstagsfeier *in absentia* für Friedrich I. im Juli 1702 sekundierte Christian Ludwig seinem Neffen Kronprinz Friedrich Wilhelm, der bei dieser Gelegenheit am Spreeufer bei Lützenburg, dem Lustschloß seiner Mutter, eine See- und Türkenschlacht inszenieren ließ. Christian Ludwig half als einer der Regimentschefs die als Eindringlinge aus dem Morgenland Kostümierten zurückzuschlagen.⁹ Ein weiteres Mal begegnet uns der Markgraf im Rahmen der Hochzeitsfestivitäten für seinen kronprinzlichen Neffen. Musikalisch-szenischer Höhepunkt dieser Feiern im Dezember 1706 war ein Ballett und Sing-Spiel mit dem Titel „Sieg der Schönheit über die Helden“, in dem Christian Ludwig wiederum als Tänzer mitwirkte.¹⁰ Im

BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 35 Kurfürst Friedrich Wilhelm, V, Nr. 116, fol. 18r–41r.

⁵ Christian Ludwig an seinen Halbbruder Kurfürst Friedrich III., „au Camps d’Avigliano dans la Vallée de Suse le 11. 7^{bre} 1694“ (ebenda, fol. 45r und 46r).

⁶ Vgl. [J. Aunant?], *VOIAGE | HISTORIQUE | ET | POLITIQUE | DE SUISSE | D’ITALIE | ET | D’ALLEMAGNE. | Avec Figures. | TOME PREMIER.* [...], Frankfurt 1736, S. 265.

⁷ Vgl. die Briefe von Christian Ludwig an seinen Halbbruder Friedrich III. von Juli 1695 bis Juni 1697 (GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 35 Kurfürst Friedrich Wilhelm, V, Nr. 116, fol. 55r–60r.*)

⁸ [B. H. Mauro] *LA FESTA DEL HIMENEO | BALLETO [...] / LA FESTE DE L’HIMEN | BALLETT [...], COLONIA AL SPREE* [s. a. (1700)], S. Ar, 10, 12.

⁹ Gottfried Wilhelm Leibniz-Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek Hannover, Handschriftenabteilung, *MS XIX, 1060, D, fol. 38 v.*

¹⁰ [J. von Besser], *Sieg der Schönheit/ | über die Helden. | Vorgestellet | In einem Ballet und Sing-Spiel; | Bey Vermählung | Seiner Königl[ichen]. Hoheit | Fridrich Wilhelms/ | Kron-Printzens von Preussen/ | Mit | Der Durchlauchtigsten Printzeßin | Sophia Dorothea/ | Aus dem Chur-Hause Braunschweig- | Lüneburg. | Im December des*

Sommer des Jahres 1707 (Mai bis August) sondierten Unterhändler die Möglichkeiten einer Eheschließung zwischen Markgraf Christian Ludwig und Prinzessin Elisabeth Auguste Sophie von der Pfalz-Neuburg (1693–1728; ab 1717 Pfalzgräfin von Sulzbach)¹¹; die Verhandlungen blieben jedoch ergebnislos.

II. Zur Musikpflege Christian Ludwigs in Berlin und Malchow

Ob Markgraf Christian Ludwig bereits um diese Zeit begann, Angehörige seiner Familie und des königlichen Hofstaates zu musikalischen Darbietungen einzuladen, ist nicht bekannt. Belegt sind derartige Veranstaltungen erst für 1710 und 1711. So notierte einer der königlichen Kammerherren unter dem 1. August 1710: „Am Nachmittag bin ich im Stall des Markgrafen Christian gewesen, seine Hautboisten spielten dort.“¹² Und am 11. April 1711 heißt es: „Am Nachmittag bin ich im Stall des Markgrafen Christian gewesen, wo es Musik gab.“¹³ Hat die „Musik“ am 11. April 1711 ebenfalls nur aus Stücken bestanden, die die Hautboisten des Markgrafen spielten? Oder ließen sich bei der Gelegenheit auch schon seine Kammermusiker hören – die freilich erst wesentlich später namhaft werden? Zumindest belegen die beiden Zitate erstmals, daß Markgraf Christian Ludwig spätestens seit 1710 Musikdarbietungen veranstaltete, die sehr vereinfacht als „Konzerte“ bezeichnet werden können und zu denen Mitglieder des königlichen Hofstaates Zutritt hatten. Inwieweit derartige Konzerte zu jener Zeit regelmäßig im Marstall Christian Ludwigs in Berlin stattfanden, bleibt leider offen.

Im Rahmen einer solchen Veranstaltung könnte acht Jahre später auch Johann Sebastian Bach vor Markgraf Christian Ludwig aufgetreten sein. Der Köthener Kapellmeister besuchte Berlin vermutlich im Januar oder Februar 1719, um das von Michael Mietke für den Köthener Hof angefertigte Cembalo in Empfang zu nehmen.¹⁴ Mietke war bis 1713 Instrumentenmacher und Clavierstimmer am brandenburg-preußischen Hof gewesen, und seine Cembali

1706. Jahres. | Cölln an der Spree/ | Druckts Ulrich Liebpert/ Königl[icher]. Preuß[ischer]. Hof-Buchdr[ucker]., fol. 3 v. Siehe auch H.-J. Schulze, *Von Weimar nach Köthen – Risiken und Chancen eines Amtswechsels*, in: CBH 11 (2003), S. 10 f.

¹¹ GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 35 Kurfürst Friedrich Wilhelm, V, Nr. 131*.

¹² Gottfried Wilhelm Leibniz-Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek Hannover, Handschriftenabteilung, *MS XXIII, 1233, Tom. I*, pag. 444 [lies: 446] (Original französisch).

¹³ Ebenda, pag. 503 [lies: 505] (Original französisch).

¹⁴ Dok II, Nr. 95.

genossen nach wie vor einen ausgezeichneten Ruf.¹⁵ Möglicherweise empfohlen in Köthen tätige ehemalige Mitglieder der Berliner Hofkapelle Mietkes Instrumente, vielleicht aber war Fürst Leopold von Anhalt-Köthen auch selbst mit Mietke bekannt, da er von 1707 bis 1710 Zögling der königlich-preußischen Ritterakademie in Berlin gewesen war.¹⁶ Führt Johann Sebastian Bach in seinem Reisegepäck ein Empfehlungsschreiben seines Dienstherrn an den Markgrafen mit? Oder ließ Christian Ludwig sich Bachs Anwesenheit in der preußischen Hauptstadt melden? Jedenfalls erinnerte Bach zwei Jahre später in seiner Widmung der *Six Concerts avec plusieurs Instruments* daran, daß er sich auf dessen Befehl („ses ordres“) hin habe hören lassen.¹⁷

Der nächste greifbare Nachweis der Musikpflege des Markgrafen führt uns 1723 in das rund zwölf Kilometer nordöstlich vom Berliner Stadtkern gelegene Malchow. Das kleine Schloss und Gut Malchow wurde Christian Ludwig nach dem Tod Friedrichs I. im Jahr 1713 auf Lebenszeit übertragen.¹⁸ In Malchow ist vereinzelt die Anwesenheit ehemaliger Mitglieder der zur selben Zeit aufgelösten Berliner Hofkapelle bezeugt. Daß es dort unter Christian Ludwig tatsächlich Musikedarbietungen gab, legen zwei Mitteilungen der Königin Sophie Dorothea vom Juni 1723 nahe. In der ersten heißt es: „Die Erbprinzessin und die Markgräfin Philipp waren gestern in meinem Garten. Sie sind heute alle nach Malchow gegangen, wo der Markgraf Ludwig ein Fest gibt. Man sagt, daß eine Art von Pastorale aufgeführt wird.“¹⁹ Eine Woche später ist zu lesen: „Man sagt, daß hier eine Sängerin ist, die ausgezeichnet

¹⁵ D. Krickeberg, *Michael Mietke – ein Cembalobauer aus dem Umkreis von Johann Sebastian Bach*, in: CBH 3 (1985), S. 47–56.

¹⁶ S. Germann, *The Mietkes, the Margrave and Bach*, in: Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays, hrsg. von P. Williams, Cambridge 1985, S. 119–148, hier S. 125; G. Hoppe, *Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil I)*, in: CBH 4 (1986), S. 13–62, hier S. 27 f.

¹⁷ Dok I, Nr. 150.

¹⁸ Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam-Golm, *Rep. 2 Kurmärkische Kriegs- und Domänenkammer, Domänenregistratur, D, Nr. 14697*, fol. 45 r, 57 r, 59 r, 69 r, 70 v; *Nr. 14698*, fol. 1; H. Bessler, *Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg*, BJ 1956, S. 18–35, hier S. 20, Fußnote 6; *Berliner geschriebene Zeitungen aus den Jahren 1713 bis 1717 und 1735. Ein Beitrag zur Preußischen Geschichte unter König Friedrich Wilhelm I.*, hrsg. von E. Friedländer, Berlin 1902 (Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins. 38.), S. 14. Die jüngste Zusammenfassung der Gutsgeschichte von Malchow findet sich in: *Schlösser, Herrenhäuser und Gutsanlagen in Berlin*, bearb. von M. Jäger, F. Schmitz und M. Zajonz, Berlin 2016 (Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin. 46.), S. 174–181 sowie S. 50, 56 und 60.

¹⁹ Sophie Dorothea an ihren Ehemann Friedrich Wilhelm I., Berlin, 11. Juni 1723 (GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 46 König Friedrich Wilhelm I., T, Nr. 25, Vol. XVI, Fasc. 2*, fol. 7 r; Original französisch). Bei der Erbprinzessin handelt es sich um Anna Sophie Charlotte von Sachsen-Eisenach geb. Prinzessin

singt. Sie ist aus Wolfenbüttel, ihr Ehemann ist Violinist.“²⁰ Die Bezeichnung „Pastorale“ (Schäferspiel) zielt anscheinend auf ein musikalisch-theatralisches Werk. Kam im Juni 1723 also eine Oper, eine Operette oder eine Serenata in Malchow zur Aufführung? Und ist es ein Zufall, daß genau acht Tage später eine berühmte Sängerin und ihr Musiker-Ehemann in Berlin auftauchen?

Die späteste bekannte Notiz zu Christian Ludwigs Konzertveranstaltungen findet sich in den autobiographischen Aufzeichnungen eines Kammerherrn des markgräflich-brandenburg-kulmbach-bayreuthischen Hofs. Dieser erinnerte sich an einen Berlin-Besuch im November 1732, von dem er folgende Einzelheit mitteilte:

Ich machte auch öftters die *Cour* bey der Frau Wittib des H. Marggraffen *Philipps* und bey des H. Marggraffen Ludwigs Hoheit, allwo Wöchentliche *Concerts* und *Assembléen* waren.²¹

III. Die Musiker

Die wöchentlich veranstalteten „Concerts“ boten den markgräflichen Kammermusikern und Hautboisten (Regimentsmusikern) sicherlich vielfältige Auftrittsmöglichkeiten. Die Namen der Kammermusiker sind aus den nach dem Tod Christian Ludwigs angefertigten Rechnungen bekannt.²² Daß Markgraf Albrecht (Albert) Friedrich von Brandenburg-Sonnenburg (1671–1731) und sein jüngerer Bruder Markgraf Christian Ludwig überhaupt eigene Musiker besoldeten, erwähnt – anscheinend singulär – im Jahr 1716 ein Berliner Zeitungsschreiber, der über die Hochzeit von Prinzessin Henriette Marie von Brandenburg-Schwedt (1702–1782) mit Erbprinz Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart (1698–1731) berichtet:

Des ersten abends hat man kaum 2 stunden an taffel geseßen[,] denn ümb 9 Uhr hat man schon zu tantzen angefangen, und zwar mehrentheils teütsch oder *à la polonoise*, und also mit den füßen gestampffet, daß man es gar weit im Schloßplatze hören können.

von Brandenburg (Sonnenburg), bei Markgräfin Philipp um deren Tante Johanna Charlotte geb. Prinzessin von Anhalt-Dessau.

²⁰ Sophie Dorothea an Friedrich Wilhelm I., Berlin, 19. Juni 1723 (ebenda, fol. 16r; Original französisch).

²¹ Bayerisches Staatsarchiv Nürnberg, *Rep. 320c, Stiftungs-, Adels- und Familienarchive, Herrschaft Sugenheim, Akten, Nr. 2739*, fol. 63v, § 32.

²² Bessler (wie Fußnote 18), S. 23; M. Oleskiewicz, *The Court of Brandenburg-Prussia*, in: *Music at German Courts, 1715–1760. Changing artistic priorities*, hrsg. von S. Owens, B. M. Reul und J. B. Stockigt, Woodbridge 2011, S. 109 und 129f.

Den zweyten und dritten tag seyn[,] bevor man an taffel gehen wollen, Zettel gezogen, und haben sich an der großen *figurirten* taffel 36 paar nach den gezogenen looß *pele mele* gesetzt.

Der Königin *Maj*: und der beyden MargGraffen Hoheiten Cammer *Musicanten* haben die aufwartung gehabt, maßen der König deren keine besoldet, sondern einige aus der zimlich zerstreuten[,] vorhin gewesenen könig[lichen] *bande* halten sich hier noch auf, welche die Königin zu Zeiten gebraucht, und ihnen dagegen alle *quartal* ein Gnaden Geschenck *distribuiren* läset. Gesundheits schüße, Paucken und Trompeten, wie vordehm hier geschehen, hat man nicht gehört, und der Taffeln seyn den ersten tag 6 gewesen.²³

Auch in Berlin und in den Nebenresidenzen gastierende Musiker zogen Königin Sophie Dorothea und die Markgrafen für musikalische Darbietungen heran. Das Beispiel J. S. Bachs ist bereits genannt worden. Erwähnenswert ist auch das Auftreten der von Köthen angereisten Geschwister Louise Catharine und Auguste Friderica de Monjou im Mai oder Juni 1722 vor der Königin.²⁴ Ob die Schwestern de Monjou auch vor einem der beiden Markgrafen konzertierten?

Kehren wir noch einmal zu dem musizierenden Ehepaar aus Wolfenbüttel zurück, das im Juni 1723 vermutlich an der Aufführung eines musikalisch-theatralischen Werks in Malchow beteiligt war. Eine Woche später also machten eine hervorragende Sängerin und ein Violinist aus Wolfenbüttel in Berlin von sich reden. In Wolfenbüttel gab es ab etwa 1720 nur eine Sängerin, die mit einem namhaften Geigenvirtuosen verheiratet war – die Sopranistin Christi(ana) Elisabeth Simonetti, verwitwete Ernstin, geb. Döbricht (1690 – nach 1739).²⁵ Sie hatte sich bereits früher auf den Opernbühnen von Leipzig, Naumburg an der Saale, Zeitz, Braunschweig, Weißenfels, Coburg und Bayreuth ausgezeichnet. Auch Berufungen an die Höfe in Darmstadt und Dresden deuten darauf hin, daß sie besonderes Ansehen genoß. Ihr Ehemann Johann Wilhelm Simonetti (1690–1776), ein gebürtiger Berliner und Sohn eines bekannten Stuckateurs und Architekten am kurbrandenburgischen beziehungsweise königlich-preußischen Hof,²⁶ könnte bereits als Heranwachsender Kontakt zu Markgraf Christian Ludwig gehabt haben. In Wolfenbüttel brachte

²³ Niedersächsisches Landesarchiv Aurich, *Rep. 241, Msc. Nr. A 172*, fol. 106 v (Berlin, 12. Dezember 1716). Diese Quelle wurde unabhängig von Friedländer (wie Fußnote 18), S. 586 f., aufgefunden.

²⁴ *Matthesonii Critica Musica P. I. Der melopoetischen Licht-Scheere Dritte Schneutzung. Geschehen im Juli 1722.*, S. 85 f.; siehe auch H.-J. Schulze, *Anna Magdalena Wilcke – Gesangsschülerin der Paulina?*, BJ 2013, S. 279–295, speziell S. 293 f.

²⁵ M. Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, 2 Bde., Freiburg/Br. 2009 (Rombach Wissenschaften – Reihe Voces. 12.), Katalogband, S. 1105–1107.

²⁶ H.-J. Schulze, *Kantor Kühnhausen und Concertmeister Simonetti – Weggeführten der Bach-Familie?*, BJ 2015, S. 257–271, hier S. 261–271. Ergänzend siehe

er es bis zum Konzertmeister. Die Anwesenheit einer der berühmtesten deutschen Operistinnen ihrer Zeit und ihres ebenso opernerfahrenen Ehemannes in Malchow darf als weiteres Indiz dafür gewertet werden, daß dort 1723 unter Christian Ludwig ein musikalisches Werk vom Rang einer Oper, Operette oder Serenata aufgeführt worden ist. Von weiteren vergleichbaren Darbietungen dürfte auszugehen sein, auch wenn die bislang erschlossenen und hier vorgestellten Dokumente nur eine einzige Veranstaltung einer solchen musikalisch-szenischen Produktion durch Christian Ludwig belegen.

Michael Maul hat vor rund zehn Jahren eine Arien-Sammlung Berliner Provenienz mit Christina Elisabeth Simonetti und ihrem Repertoire in Verbindung gebracht.²⁷ Diese in Stimmbüchern erhaltene Handschrift gehört zum Altbestand der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Schwerin.²⁸ Sie ist die einzige Quelle für insgesamt sieben Arien, die einem Komponisten namens Emmerling zugeschrieben werden, sowie für vier Arien eines „Signor Jænicchen“. Beide Komponisten lassen sich im Gefolge des Markgrafen Christian Ludwig nachweisen. Johann Christoph (Christoff) Emmerling (um 1660 bis 1737) übernahm wohl meist die musikalische Leitung der kleinen Hofkapelle.²⁹ Er stammte angeblich aus Eisleben und soll die Viola da Gamba und das Cembalo gespielt haben.³⁰ Seine erste Anstellung erhielt er anscheinend in der Hofkapelle von Herzog August von Sachsen-Weißenfels, dem postulierten Administrator des Erzstifts Magdeburg (1614–1680) in Halle an der Saale; hier ist er 1678 erstmals nachgewiesen.³¹ Vermutlich nach dem Tod des Herzogs und dem Umzug des Hofes von Halle nach Weißenfels wechselte Emmerling ins Thüringische. Als nächstes war er als (musikalischer) Kammerdiener auf Schloß Friedenstein in Gotha bei Herzog Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1646–1691; reg. ab 1681) angestellt, den er auch auf eine Reise durch das Deutsche Reich und die Niederlande bis

B. Koska, *Die Geraer Hofkapelle zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2013 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 3.), S. 128.

²⁷ Maul (wie Fußnote 25), Textband, S. 623–628, speziell S. 626f.; vgl. auch S. Henze-Döhring, *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*, Bamberg 2009, S. 46, speziell Fußnote 10 (S. 46f.).

²⁸ O. Kade, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Schwerin 1893, Bd. I, S. 184–186, speziell S. 185. Zu den sieben Arien von J. C. Emmerling siehe Besseler (wie Fußnote 18), speziell S. 29f.

²⁹ Besseler (wie Fußnote 18), S. 18–35, speziell S. 23 und 28f. (Besseler nannte Johann Christoph Emmerling irrtümlich „Cyrjak Emmerling“).

³⁰ Walther L, S. 224.

³¹ J. Beer, *Sein Leben, von ihm selbst erzählt*, hrsg. von A. Schmiededecke, Göttingen 1965, S. 22.

nach Paris und Versailles begleitete.³² Anlässlich des Geburtstags von Friedrich I. am 15. Juli 1689 präsentierte Emmerling diesem auf „dem Hoch-Fürstlichen Schau-Platz in Dero | Residentz Friedenstein“ ein „mit *Musicalischen Arien* und andern Vorstellungen vermischte[s] | Trauer-Freuden-Spiel“, betitelt „Der Durchläuchtige *MUSICUS* | Oder | Der beglückte Liebes-Sieg“. Für die musikalischen Anteile dieses gesprochenen Schauspiels griff er auf Stücke aus in Gotha bereits erfolgreich aufgeführten Singspielen zurück. Für diese Darbietung sowie für das Tagebuch von der genannten Reise nach Paris ließ Herzog Friedrich I. seinem Kammerdiener „68 fl 12 g [roschen] Gnädigste Verehrung“ auszahlen.³³ Mitte April 1690 erbat Emmerling die Patenschaft des Herzogs für eines seiner Kinder, wofür er 2 Gulden als Gvattergeschenk erhielt.³⁴ Nach dem Tod seines Gothaer Dienstherrn trat Emmerling vermutlich in kursächsische Dienste in Dresden. Mitte Mai 1692 beschloß er – nach Ausweis eines vom Gothaer Hof ausgestellten Passes –, „seine *Familie* undt *Mobilien* von hier nacher Dresden zu bringen“. ³⁵ Was er in Dresden tat und wann und wie er von dort an den Berliner Hof (genauer: in die Dienste von Markgraf Christian Ludwig) kam, wäre noch zu erforschen. Denkbar ist, daß er unmittelbar nach dem Tod von Kurfürst Johann Georg IV. von Sachsen (1668–1694; reg. ab 1691) oder nach einer der Neuordnungen des Dresdener Hofstaats unter Kurfürst Friedrich August I. „dem Starken“ (1670–1733; reg. ab 1694) von der Elbe an die Spree reiste. Ab 1698 gehörte Emmerling nach eigener Aussage zum markgräflichen Gefolge.³⁶ Seine offizielle Dienstbezeichnung lautete „Cammerfourier“. Demnach hatte er „die Obsorge auf Reisen, daß der Fürstliche Hof-Staat mit Herbergen und andern

³² Universitätsbibliothek Erfurt – Forschungsbibliothek Gotha, *Chart. A. 544*. Zu dieser Reise vgl. auch E. Püschel, *Ein Herzog reist zum Sonnenkönig. Kulturbild aus der Zeit vor 250 Jahren*, in: Rund um den Friedenstein. Blätter für Thüringer Geschichte und Heimatkunde 14/14 (Gotha, 8. Juli 1937), S. [3]–[4].

³³ Landesarchiv Thüringen – Staatsarchiv Gotha (im folgenden: LTSG), *Friedensteinische Kammerrechnungen*, Vol. 52 (1689/90), fol. 122r–122v, Nr. 33. Zu dem Schauspiel „Der durchläuchtige *Musicus*“ siehe auch G. C. Freiesleben, *Kleine Nachlese, zu des berühmten Herrn Professor Gottscheds nöthigem Vorrathe zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst*, Leipzig 1760, S. 57, und E. W. Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Stadtroda 1931, S. 100.

³⁴ LTSG, *Friedensteinische Kammerrechnungen*, Vol. 52 (1689/90), fol. 128v–129r.

³⁵ LTSG, *Geheimes Archiv*, AAA IV, Nr. 20 (nicht foliiert). Den Hinweis auf diesen Aktenbestand verdanke ich Frau Archivamtsrätin Rosemarie Barthel.

³⁶ Emmerling an Friedrich Wilhelm I., Berlin, 28. 9. 1734 (Abschrift); GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv*, Rep. 35 *Kurfürst Friedrich Wilhelm, V, Nr. 123*, fol. 48v. Hiernach auch die folgenden Angaben. Vermutlich bezog Christoph Schubart aus diesem Schreiben seine Kenntnis von Emmerlings Dienstbeginn bei Christian Ludwig; siehe MGG, Bd. 6 (1957), Sp. 598–602, speziell Sp. 601.

Nothwendigkeiten versehen werde“.³⁷ In einer späteren Bittschrift äußerte Emmerling sich über seinen – offenbar seit 1727 andauernden – beklagenswerten Gesundheitszustand und die Güte seines verstorbenen Dienstherrn:

Nachdem ich aber leyder! seither 7. Jahren dermaßen *contract* worden, daß, ohnerachtet der hochseel[igste] marggraf, um mich wieder *curiren* zu laßen, ein vieles gnädigst verwendet, ich dennoch bis *dato* weder Hand noch Fuß gebrauchen, auch daher nicht selbst alleine einen bißen brodt in den Mund bringen kan.³⁸

Somit dürften die genannten Arien der Schweriner Sammlung und weitere Kompositionen Emmerlings vor 1727 entstanden sein.³⁹ Während zwei Konzerte, jeweils in D-Dur und für Traversflöte und Violinen (mit Bc.), in zeitgenössischen Verzeichnissen nachweisbar sind, ist die Abschrift eines *Concerto à 5* in D-Dur für Traversflöte, zwei Violinen, Viola und Bc. seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen.⁴⁰ Erhalten ist dagegen die italienische Kantate „Vidi l'alba spuntando“. Im Titel der Handschrift ist der Verfasser des Textes vor dem Komponisten genannt: „*Parole del Sig[nore]: de Balbi, composte per il giorno della Nascità | della Marggravia di Sued. | Cantata del Sig[nore]. Emmerling*“.⁴¹ Die Partitur sieht Solosopran, zwei Oboen oder Violinen und Cembalo vor. Mit der „*Marggravia di Sued*“ ist die verwitwete Markgräfin Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt gemeint.⁴² Ihr Geburtstag war der 6. April.

Neben Emmerlings Werken ist der Schweriner Arien-Sammlung auch die Überlieferung von vier Arien eines weiteren Musikers zu verdanken, der

³⁷ Zedler, Bd. 9 (1733), Sp. 1587 (Artikel „*Fourier*, an Fürstlichen Höfen“).

³⁸ Emmerling an Friedrich Wilhelm I., 28. 9. 1734 (wie Fußnote 36). Siehe auch die Schreiben von Kriegsrat Annisius an Minister von Viebahn und von Annisius und Elteter vermutlich an denselben oder an Hofmarschall von Rauchhaupt (Abschrift), jeweils Berlin, 23. 10. 1734 (ebenda, fol. 68r und 46r–46v).

³⁹ Zedler, Bd. 6 (1733), Sp. 1136 (Artikel „*Contractio*“): „Im ausserordentlichen, krankten Zustande wird es von der Verkürzung derer festen Theile gesaget, und heist *contract* an Gliedern, derjenige, dessen Hände und Füße durch Gicht, Krampff, und andere Kranckheiten krumm gezogen, gelähmet, oder zum ordentlichen Gebrauch untüchtig gemacht worden; im Teutschen sagt man, er ist krumm und lahm.“

⁴⁰ A. Krause-Pichler, *Jakob Friedrich Kleinknecht 1722–1794. Ein Komponist zwischen Barock und Klassik*, Weissenhorn 1991 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm. 15.), S. 211 und 221 (U. Schmid). E. Krüger, *Die Musikaliensammlungen des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin in der Universitätsbibliothek Rostock*, 2 Bde., Beeskow 2006, Bd. II/1, S. 248. Vgl. auch Bessler (wie Fußnote 18), S. 28.

⁴¹ D-Bsak, SA 1337; *Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, Berlin und New York 2010, S. 276.

⁴² Zu ihrer Biographie siehe Wintzingerode (wie Fußnote 2), S. 128–229.

ebenfalls dem Hofstaat von Markgraf Christian Ludwig angehörte. Sabine Henze-Döhring hat schlüssig nachgewiesen, daß dieser auch der Komponist eines Cembalo-Konzerts in g-Moll ist, das lange Zeit als ein Werk der eingangs erwähnten Markgräfin Wilhelmine galt.⁴³ Johann Gotthilf Jänichen kam am 23. November 1701 in Halle an der Saale zur Welt, wo er am 25. November in der Marktkirche Unser Lieben Frauen getauft wurde.⁴⁴ Seine Mutter war Rosina Elisabeth geb. Ellenberger († 1715), sein Vater Magister Johann Jänichen (1659–1731), der seinerzeit als Collega Tertius, ab 1705 als Rector am städtischen Gymnasium wirkte. Über den Sohn notierte der Hallenser Chronist Johann Christoph von Dreyhaupt nach dessen Tod:

Johann Gotthilff [Jänichen], so bey S[eine]r. Königl[ichen]. Hoheit Marggraff Christian Ludwig zu Brandenburg Geheimer *Secretarius*, und dabey ein guter *Musicus* sonderlich im Clavier-Spielen gewesen, und zu Berlin ledig verstorben.⁴⁵

Ab Ende März 1729 läßt sich Johann Gotthilf Jänichen in Malchow als Sekretär des Markgrafen nachweisen.⁴⁶ 1733 subskribierte er auf ein Exemplar der *Musique de Table* von Georg Philipp Telemann. Erklärt sich damit eine Eintragung in den Rechnungsbüchern nach dem Tod von Christian Ludwig? Dort ist unter der Rubrik „XII. Zur *Musique*.“ zu lesen: „Rechnung von *Garcken* für *Telem. Musique*. 14 [Groschen].“⁴⁷ Vielleicht handelt es sich um eine

⁴³ Henze-Döhring (wie Fußnote 27), S. 46–49; siehe auch S. Henze-Döhring, *Wilhelmine von Bayreuth und die preußische Hofmusik. Musik- und Musikaustausch zwischen Ruppin / Rheinsberg und Bayreuth: Neue Quellen zur Bayreuther Hofkapelle in den Jahren 1732 bis 1740 unter besonderer Berücksichtigung des Solokonzerts und der Autorschaft des Markgräfin Wilhelmine zugeschriebenen Cembalokonzerts in g-Moll*, in: Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin, hrsg. von G. Berger, Bayreuth 2009 (Archiv für Geschichte von Oberfranken, Sonderband 2009.), S. 207–230, hier S. 227–229; erneut abgedruckt in: *Wilhelmine von Bayreuth (1709–1758): Kunst als „Staatsgeschäft“. Vorträge des Wiener Symposions aus Anlass des 300. Geburtstags / 250. Todestags der Markgräfin*, hrsg. von A. Huber und B. Meyer, Wien 2014 (Musikkontext. 8.), S. 29–57, hier S. 54f.

⁴⁴ Marienbibliothek Halle an der Saale, Archiv der Marktkirchengemeinde Halle, *Taufregister der Kirche Unser Lieben Frauen 1687–1710*, S. 439.

⁴⁵ J. C. von Dreyhaupt, *PAGVVS NELETICI ET NVDZICI, Oder Ausführliche diplomatisch-historische Beschreibung des [...] Saal-Creÿses*, 2. Teil, Halle 1750, S. 643. Die vorangehenden Angaben zu Jänichens Eltern ebenda, S. 642f.

⁴⁶ Evangelisches Archivzentrum Berlin, Landeskirchliches Archiv, 8831, *Berlin-Malchow (1690–1804)*, S. 156. Jänichen dürfte bereits mindestens einen Monat zuvor in Diensten des Markgrafen gestanden haben.

⁴⁷ GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 35 Kurfürst Friedrich Wilhelm, V, Nr. 119*, fol. 289 v [olim pag. 14], Nr. 88. Der Betrag wurde dem Küchen-

letzte Ratenzahlung für das umfangreiche Werk? Unmittelbar nach dem Tod des Markgrafen gehörte Jänichen zu den drei Protokollführern über die Versiegelung des markgräflichen Nachlasses in Malchow.⁴⁸ Bei dieser Gelegenheit erbat er für sich „den alten verdorbenen flügel“.⁴⁹ Somit bieten die Akten zur Abwicklung des markgräflichen Nachlasses einen weiteren Hinweis auf Jänichens musikalische Interessen. Vielleicht kam er über seine Musikalität sogar mit Kronprinz Friedrich in Preußen in Kontakt. Jedoch ausgerechnet diese künstlerischen Fähigkeiten ließ Friedrich unerwähnt, als er den Cembalisten, Komponisten und Geheimen Secretarius an einen der erbenden Neffen von Markgraf Christian Ludwig empfahl:

In Berlin ist noch ein Hausangestellter des verstorbenen Markgrafen Ludwig, namens Jänichen. Und da er bisher ohne Anstellung und unsicher ist, was er anfangen soll, wüßte ich mich nicht davon abzuhalten, Sie zu bitten, Monsieur mein Vetter, ihn recht in Dienst zu nehmen, bis sich eine vorteilhafte Gelegenheit bietet, ihn gut anzustellen. Ich bin völlig überzeugt, Monsieur mein Vetter, daß Sie es mir nicht verweigern werden, in Ihrer Eigenschaft als Erbe des verstorbenen Markgrafen. Und wenn Sie mich geeignet finden, Ihnen irgendeinen Dienst zu erweisen, im Gegenzug zu dem, um den ich Sie gerade gebeten habe, wird es Ihnen zustehen, Monsieur mein Vetter, freizügig über meine Kräfte zu verfügen [...].⁵⁰

Zeitigte diese Fürsprache den gewünschten Erfolg? Der weiter oben zitierten Notiz zu seiner Tätigkeit ist lediglich zu entnehmen, daß Johann Gotthilf Jänichen vor 1750 in Berlin unverheiratet verstorben ist.⁵¹ Neben dem Concerto in g-Moll für Cembalo und Streicher (dessen dritten Satz Jänichen aus dem Orgelkonzert in g-Moll op. 4/3 von Georg Friedrich Händel übernahm) und den vier deutschen Arien ist noch ein Concerto in F-Dur für Cembalo solo erhalten, das in einer Abschrift und einem Musikalienkatalog Jänichen zugeschrieben wird.⁵² Weitere Abschriften, die diese Komposition irrtümlich Georg Friedrich Händel beziehungsweise Johann David Heinichen zu-

schreiber Johann Christian Garcke erst am 23. Mai 1736 ausbezahlt (ebenda, Nr. 120, pag. 52f.).

⁴⁸ Ebenda, Nr. 119, fol. 6r; Nr. 123, fol. 19r.

⁴⁹ Annisius und Elteter vermutlich an von Viebahn oder Rauchhaupt, 23. 10. 1734 (wie Fußnote 36 und 38), fol. 46r.

⁵⁰ Kronprinz Friedrich (II.) in Preußen an seinen Vetter Markgraf Carl Friedrich Albrecht von Brandenburg-Sonnenburg, Ruppin, 11. 11. 1735 (nur Unterschrift eigenhändig); GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 47 König Friedrich II., Nr. 999*, fol. 55 (Original französisch).

⁵¹ Siehe bei Fußnote 46.

⁵² D-B, *Mus. ms. 30382*, fol. 1r–7v; vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 80, Fußnote 296; A. Talle, *Die „kleine Wirthschaft Rechnung“ von Carl August Hartung*, BJ 2011, S. 51–80, speziell S. 76. Herrn Alexander von Heißen (Bad Vilbel und

weisen, sprechen für eine beachtliche Beliebtheit des Werks.⁵³ War Johann Gotthilf Jänichen als Cembalist, Komponist und eventuell als Leiter von Christian Ludwigs Ensemble der Nachfolger Emmerlings? In diesem Fall hätten ihm auch die in den Akten über die Aufteilung des Nachlasses von Markgraf Christian Ludwig genannten Kammermusiker unterstanden.

Über einen weiteren im Dienst des Markgrafen stehenden Musiker erfahren wir aus Johann Gottfried Walthers Lexikon. Nach Walthers Mitteilung war „*Kudoffsky*, ein berühmter Fagottist bey dem Herrn Marggrafen, Christian Ludwig von Brandenburg, in Berlin, soll aus dem Magdeburgischen gebürtig seyn.“⁵⁴ Das früheste Lebenszeichen von Kudoffsky († um 1741?) und zugleich der früheste Beleg seiner Anstellung bei Christian Ludwig ist das Konzept eines an diesen gerichteten Briefs von Herzog Eberhardt IV. Ludwig von Württemberg-Stuttgart (1676–1733; reg. ab 1693).⁵⁵ Demnach hatte der Fagottist in der Zeit zwischen etwa Mitte November und Mitte Dezember 1720 in Ludwigsburg „verschiedene mahle“ vor dem Herzog auf seinem Instrument gespielt. Eberhardt Ludwig bekannte, er sei von Kudoffskys „*virtù* u: *adresse* recht *charmiret* gewesen“. Auf der Rückreise von Ludwigsburg nach Berlin dürfte Kudoffsky in Gotha vor Herzog Friedrich II. (1676–1732; reg. ab 1691/93) gespielt haben: Einer Eintragung in dessen Schatullrechnung zufolge ließ er „einem *Fagottist* von Berlin“ – vermutlich Anfang Januar 1721, als erstem Musiker in diesem Jahr – den Betrag von 10 Reichsthalern auszahlen.⁵⁶ Spätestens ab Mitte Juni 1724 und bis Ende September 1728 gehörte „*Monsieur Kottowsky*“ zur Hofkapelle Herzogs August Wilhelms zu

Frankfurt/M.) danke ich für eine Tonaufnahme des Werks sowie weiterführende Anmerkungen.

⁵³ D-B, *N. Mus. BP 451* (laut Ermittlungen von Oswald Bill handelt es sich um eine Abschrift von Johann Gabriel Meng, datiert „D[arm]st[adt]. 1743 May“, J. D. Heinichen zugeschrieben, wohl nach der Abschrift von C. Graupner [1739]; vgl. J. Jaenecke, *Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Pretlack (1716–1781)*, Wiesbaden 1973 [Neue musikgeschichtliche Forschungen. 8.], S. 178); D-Bim, *Mus. ms. 31*, fol. 14r–22r (G. F. Händel zugeschrieben und mit der „1734“ datierten Abschrift eines weiteren irrtümlich Händel zugeschriebenen Concerto für Cembalo solo zusammengebunden); vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 79f.; D-DS, *Mus. ms. 4372* (Abschrift von Christoph Graupner, datiert 1739, J. D. Heinichen zugeschrieben; vgl. G. Haußwald, *Johann David Heinichens Instrumentalwerke*, Wolfenbüttel und Berlin 1937, S. 165f.); die Quelle ist – anders als in BJ 2011, S. 76, angegeben – Kriegsverlust.

⁵⁴ Walther L, S. 349.

⁵⁵ Eberhardt IV. Ludwig von Württemberg-Stuttgart an Christian Ludwig, Ludwigsburg, 13. 11. 1720 (Konzept); HSA Stuttgart, A 5 *Büschel 147, Prod. 84*. Daraus auch die folgenden Angaben und Zitate.

⁵⁶ LTSG, *Geheimes Archiv, E. XII. Nr. 30^l* (und *Nr. 30^{ll}*), fol. 27r. Michael Maul (Leipzig) danke ich für seinen Hinweis auf die Schatullrechnungen. Die zugehö-

Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel (1662–1731; reg. ab 1714), der ihm 300 Thaler als Jahresgehalt zahlen ließ.⁵⁷ Außerdem erhielt er für seine Mitwirkung bei den Opernaufführungen während der Handelsmessen in Braunschweig weitere Vergütungen. Wieder zurück in Berlin betätigte Kudoffsky sich anscheinend auch als Lehrer. Markgraf Albrecht Friedrich von Brandenburg-Sonnenburg ließ ihm am 5. Mai 1730 für die Unterweisung zweier Fagottisten („Passisten“) 30 Reichsthaler zahlen.⁵⁸ Daß Kudoffsky noch zu Lebzeiten Christian Ludwigs auch in die Dienste von König Friedrich Wilhelm I. trat, zeigen zwei Depeschen des „Soldatenkönigs“, in denen Kudoffsky erwähnt wird, da er offenbar im Frühjahr 1734 in London an der Rekrutierung eines hochgewachsenen Iren für das königliche Leibregiment der „Großen Kerls“ und an dessen Überführung von der Themse an die Spree beteiligt war.⁵⁹ Nach dem Tod von Christian Ludwig dürfte Kudoffsky in die Dienste von Königin Sophie Dorothea getreten sein. Oder gehörte er zu diesem Zeitpunkt bereits zum musikalischen Ensemble des Kronprinzen?⁶⁰ In der Folgezeit besuchte er die Höfe der verheirateten Töchter des „Soldatenkönigs“. So reiste er im September 1736 von Berlin nach Bayreuth und von Bayreuth nach

rige, nicht überlieferte Quittung erhielt die Nummer 2, was für die frühe Datierung innerhalb der am ersten Januar 1721 begonnenen Rechnung spricht.

⁵⁷ Niedersächsisches Landesarchiv Wolfenbüttel, *1 Alt 25, Nr. 304*, fol. 4 v, Nr. 23, 5 r, Nr. 51, 7 v, Nr. 23, 10 v, Nr. 25, 11 r, Nr. 51, 13 v, Nr. 27; ebenda, *Nr. 305*, fol. 3 v, Nr. 27, 4 r, Nr. 53 und 64, 6 v, Nr. 26, 9 v, Nr. 26, 10 r, Nr. 56, 12 r, Nr. 28; ebenda, *Nr. 306*, fol. 3 v, Nr. 28, 4 r, Nr. 65, 11 r, Nr. 58 f., 13 v, Nr. 28; ebenda, *Nr. 307*, fol. 3 v, Nr. 28, 4 r, Nr. 64, 6 v, Nr. 28, 9 v, Nr. 28, 10 r, Nr. 60, 12 v, Nr. 28; ebenda, *Nr. 308*, fol. 4 r, Nr. 57; R. Emans, *Zur Kapellorganisation in Wolfenbüttel/Braunschweig in den 1720er und 1730er Jahren*, in: Zwischen Schütz und Bach. Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel), hrsg. von K. Küster, Stuttgart 2015, S. 277–289, speziell S. 288 (mit ungenügender Quellenangabe). Emans bezeichnet „Kottowsky“ als „Bass“, was im Kontext seines Aufsatzes als Sänger in dieser Stimmlage zu verstehen ist; allerdings führt eine von ihm ausgewertete Quelle „Codoffsky“ eindeutig als „Bassoniste“ auf. Vgl. *Das jetzt lebende Wolfenbüttel*, [Wolfenbüttel 1725], ohne Seitenzählung (Faksimile: *Das Wolfenbütteler Adreßbuch von 1725*, hrsg. von P. Zimmermann, Leipzig 1929).

⁵⁸ *Rechnung über Einnahme und Ausgabe bey S[eine]r: des Herren. Marggrav. Albrecht Friedrichs Königliche Hoheit Cammer: Renthey von Trinitatis 1729. bis dahin 1730.* (GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 37 Markgraf Albrecht Friedrich, Anhaltinische Ablieferung, Nr. 159, Vol. IX*, pag. 55, Nr. 180).

⁵⁹ GSA PK, *I. Hauptabteilung, Rep. 96 B Geheimes Zivilkabinett, ältere Periode (Minuten, Extrakte, Revisionsjournale)*, *Nr. 10*, fol. 266 v (Mai 1734, Nr. 373; Berlin, 29. 5. 1734), fol. 275 r (Juni, Nr. 10; Berlin, 1. 6. 1734.; *Legendäre „lange Kerls“*. *Quellen zur Regimentskultur der Königsgrenadiere Friedrich Wilhelms I. 1713–1740*, bearbeitet von J. Kloosterhuis, Berlin 2003, S. 117, Q 170 [s.], Q 171 [a.]).

⁶⁰ Oleskiewicz (wie Fußnote 22), hier S. 84.

Cadolzburg,⁶¹ das zur mittelfränkischen Hohenzollern-Markgrafschaft Brandenburg-Ansbach gehörte. Kudoffsky besuchte hier Markgräfin Friederike Louise von Brandenburg-Ansbach geb. Prinzessin in Preußen (1714–1784; Markgräfin von Brandenburg-Ansbach ab 1729), die zweite Tochter von Sophie Dorothea und Friedrich Wilhelm I. In Bayreuth wird er zuvor auch Markgräfin Friederike Sophie Wilhelmine, dem ältesten (überlebenden) Kind des preußischen Königspaares, seine Aufwartung gemacht haben. Ein Jahr später befand Kudoffsky sich in Braunschweig. Hier begleitete er Herzogin Philippine Charlotte zu Braunschweig-Lüneburg-Bevern geb. Prinzessin in Preußen (1716–1801; Prinzessin zu Braunschweig-Lüneburg-Bevern ab 1733), am Cembalo. Außerdem hörte er in Braunschweig den berühmten Kastraten Domenico Annibali (um 1708/09–um 1779?).⁶² Herzogin Philippine Charlotte war die dritte Tochter des preußischen Königspaares. Bei ihrer ältesten Schwester in Bayreuth und Erlangen (?) hielt Kudoffsky sich vermutlich im April sowie – gemeinsam mit einem Sohn – erneut Mitte Juli 1738 auf.⁶³ Nach dem Regierungsantritt Friedrichs II. war Kudoffsky noch Mitglied der königlichen Hofkapelle – zumindest im Rechnungsjahr 1740/41. Danach fehlt sein Name in den einschlägigen Kapellrechnungen.⁶⁴

Während über den markgräflichen Kammermusiker Hagen keine Informationen greifbar sind, lassen sich mit Kühlthau einige Angaben verbinden –

⁶¹ A. S. Buddenbrock an Friedrich Wilhelm I., Cadolzburg, 30. 9. 1736; GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 46 König Friedrich Wilhelm I., W, Nr. 46*, fol. 62 v–63 r.

⁶² Philippine Charlotte zu Braunschweig-Lüneburg-Bevern an Kronprinz Friedrich, Braunschweig, 21. 8. 1737; GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 46 König Friedrich Wilhelm I., W, Nr. 67, Vol. I, Fasz. 1*, fol. 128 r. Zu Annibali vgl. A. Żórawska-Witkowska, *Die Karriere von Domenico Annibali und seine Händelschen Opernrollen*, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 57–71; sowie J. Ágústsson, *The Secular Vocal Collection of Jan Dismas Zelenka: A Reconstruction*, in: *Studi vivaldiani* 13 (2013), S. 3–52, speziell S. 12, Fußnote 38.

⁶³ Friederike Sophie Wilhelmine zu Brandenburg-Kulmbach-Bayreuth an Kronprinz Friedrich, undatiert (vermutlich Bayreuth, April 1738); GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 46 König Friedrich Wilhelm I., W, Nr. 17, Vol. I, Fasz. 4*, fol. 89 r–90 v, hier fol. 89 r–90 r; Volz, v. Oppeln-Bronikowski (wie Fußnote 1), S. 376–377, Nr. 389 (v. Oppeln-Bronikowski gibt den Namen mit der bisher unbelegten Schreibweise „Kottofsky“ wieder und Volz identifiziert ihn als „Flautenist der kronprinzlichen Kapelle“). Bayerisches Staatsarchiv Bamberg, *Markgratium Brandenburg-Kulmbach-Bayreuth, Geheimes Archiv Bayreuth (GAB), Nr. 806*, fol. 57 r (olim pag. 23), fol. 59 v [lies: 60 v] (olim pag. 30); siehe auch J. G. Heinritz, *Neue Beiträge zur Geschichte der Kreishauptstadt Bayreuth*, Bayreuth 1839, S. 3 (dort als „Rottowsky“); und E. Schenk, *Zur Musikgeschichte Bayreuths*, in: *Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken* 30 (1927), S. 59–67, hier S. 65.

⁶⁴ Oleskiewicz (wie Fußnote 22), S. 122 und 125.

vorausgesetzt, er ist identisch mit einem S[amuel?] Kühlthau, der am 26. Mai 1753 eigenhändig den Empfang von 40 Reichsthalern bestätigt, „welche die Königl. Frau Mutter *Majestät* Jährlich allergnädigst verordnet“.⁶⁵ Diese Zahlung erlaubt die Schlußfolgerung, daß Kühlthau nach dem Tod von Christian Ludwig im Musikensemble von Königin Sophie Dorothea in Preußen gewirkt hat. 1752 soll er in die königliche Hofkapelle aufgenommen worden sein.⁶⁶ Zu den „berühmtesten Königlichen Herren Capellmusicis alhier“, die bei den Veranstaltungen der „Musikübenden Gesellschaft zu Berlin“ mitwirkten, zählte Adolf Friedrich Wolff auch „die Fagottisten, Herr Dümmler, Lange und Köhltau“.⁶⁷ Demnach berief Christian Ludwig also vor allem Musiker, die sich durch besondere Qualität und Vielseitigkeit auszeichneten. Auf der Violine spielte der Kammermusiker Emis (Ehmes, Ehms, Ems; † um 1764). Auch über seine Dienstzeit bei Christian Ludwig ist wenig Konkretes bekannt. Nach dem Tod des Markgrafen trat er in die Dienste des preußischen Kronprinzen Friedrich in Ruppin, Berlin und Rheinsberg.⁶⁸ Ebenso wie Kudofsky wurde auch Emis gelegentlich von Friedrichs Bayreuther Schwester engagiert.⁶⁹ Einen Eindruck von Emis' Wirken in Rheinsberg vermitteln die „Briefe, zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten, und rühmliche Personen, aus dem Zeitlaufe, von 1740, bis 1778“, als deren Autor der preußische Kriegsrat Johann Friedrich Borchmann gilt. Fakten kommen in diesem Briefroman im Gewand gefälliger Literatur daher, während der überschwengliche Tonfall dem Geschmack des literarischen Sturm und Drang entspricht. Folglich müssen die hier enthaltenen Aussagen erst ihrer dichterischen Diktion entkleidet werden, um ihren jeweiligen Wahrheitsgehalt zu enthüllen. Emis (Ehms) fällt in dem Briefroman die Funktion zu, die Musikliebe des Protagonisten zu wecken und nachhaltig zu fördern:

⁶⁵ GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 46 König Friedrich Wilhelm I., N, Nr. 20a*, Nr. 84.

⁶⁶ Besseler (wie Fußnote 18), S. 23. Oleskiewicz (wie Fußnote 22), S. 109 hält dies für unwahrscheinlich.

⁶⁷ A. F. Wolff, *Entwurf einer ausführlichen Nachricht von der Musikübenden Gesellschaft zu Berlin*, in: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1755, S. 385–413, speziell S. 408.

⁶⁸ Kronprinz Friedrich an Friederike Sophie Wilhelmine zu Brandenburg-Kulmbach-Bayreuth, Ruppin 27. 12. 1734; GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 47 König Friedrich II., Nr. 305, Bd. 2*, fol. 174r–v, speziell fol. 174r; Volz, v. Oppeln-Bronikowski (wie Fußnote 1), S. 266f., Nr. 235, hier S. 267).

⁶⁹ Friedrich an Friederike Sophie Wilhelmine, Berlin, 14. 12. 1736; GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 47 König Friedrich II., Nr. 305, Bd. 3*, fol. 10r; *Correspondance de Frédéric II Roi de Prusse*, Bd. 12/1, hrsg. von J. D. E. Preuß, Berlin 1856 (*Ceuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 27/1), S. 51, Nr. 44.

Auch wir Erwachsenen haben, wie die Kinder, gewisse Lieblingsneigungen, welchen wir stärker, als allen anderen Neigungen, nachhängen. Ich bin nicht in meinem Elemente, wo ich nicht ein Buch, oder einen Redener finde, mit welchem ich mich, zur Nahrung für meinen Geist, unterhalten kann; und Ehms fühlte sich, in dem Hause des gastfreyen B***, nicht eher ganz zufrieden, als bis er eine Violine fand. – Er spielte.

Das Vergnügen, welches wir, bey dem ersten Genusse eines noch nie geschmeckten Gutes, empfinden, ist immer lebhafter, rührender, als die mit jedem folgenden Genusse eben desselben Gutes verknüpfete Lust. Was mußte also der junge B***, in jenen Jahren, in welchen seine Triebe anfiengen, sich zu entwickeln, in welchen seine Sinne anfiengen, Belustigung zu fordern, – ein ländlicher Knabe, dessen Gefühl von jugendlicher Hitze, wie seine Wangen von Gesundheit, glühete, – was mußte er empfinden, als er die erste meisterhafte Violine hörte? Ungewöhnliche, nie ge- | fühlte Lust ergoß sich in seinen offenen Busen. Sein Leben schien ihm verschönert. Entzückt horchete der junge Anfänger in der mit unserer Seele so nahe verschwisterten Tonkunst auf Ehmsens Violine, wie ehemals die Centauren auf Amphions Leyer horcheten. Sein ganzes Gefühl gegen die Tonkunst, welches bisher noch unberührt geschlummert hatte, wurde aufgewecket, – sprach aus seinen Augen; und Blicke, voll Erstaunen, hefteten sich starr auf die zauberisch tönenden Saiten. Er bath den vortreflichen Tonkünstler, noch mehr zu spielen. – „Mehr? – (rief Ehms) kommt nach Rheinsberg! da sollt Ihr, in Friederichs Concertsaale, alle Wunder der Musik hören.“ – Die guten Aeltern des B*** nahmen die Einladung an, und versprachen, ihren von den Reizen der Tonkunst ganz eingenommenen Sohn nach Rheinsberg zu begleiten. Wie leicht konnten sie dieses Versprechen erfüllen!⁷⁰

Im folgenden heißt Emis die Besucher in Rheinsberg willkommen und läßt sie vom Garten aus das allabendliche Geschehen im Konzertsaal des Schlosses akustisch verfolgen. Die Schilderung der Eindrücke des Rheinsberger Erlebnisses macht dem gefühlvollen Stil der Empfindsamkeit alle Ehre.⁷¹ Im weiteren Verlauf der Erzählung erscheint Emis nur noch vorübergehend. Nach dem Regierungsantritt Friedrichs II. wurde er – ebenso wie Kudoffsky und S. Kühlthau⁷² – in die königliche Kapelle übernommen. Um noch einmal

⁷⁰ [J. F. Borchmann], *Briefe, zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten, und rühmliche Personen, aus dem Zeitlaufe, von 1740, bis 1778*, Berlin 1778, S. 17–22 („Zweyter Brief“, Berlin, 22. 5. 1777), speziell S. 18 f.

⁷¹ Ebenda, S. 23–26 („Dritter Brief“, Berlin, 23. 5. 1777), speziell S. 24–26; S. 27–31 („Vierter Brief“, Berlin, 26. 5. 1777), speziell S. 29–31; S. 32–36 („Fünfter Brief“, Berlin, 28. 5. 1777), speziell S. 34–36.

⁷² Vgl. ebenda, S. 108–116 („Dreyzehenter Brief“, Berlin, 10. 6. 1777), speziell S. 109. Siehe auch V. Grützner, *Musiker in Brandenburg vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 2004, S. 44: „Weitere Kapellmitglieder waren der Geiger Ems (auch Emis u. Ehmes), der Flötist G.W. Kottowsky u. der Fagottist S. Kühltau, die später Mitglieder der kronprinzl. bzw. kgl. Kapelle [...] Friedrichs II. wurden.“ Anscheinend ist hier Kudoffsky mit seinem Sohn, dem Flötisten Georg Wilhelm

auf den Borchmann zugeschriebenen Briefroman zurückzukommen: In der Schilderung eines Besuchs im königlichen Opernhaus Unter den Linden im Winter 1744/45 wird Emis als Objekt eines empfindsamen Freundschaftskults dargestellt und übernimmt ein weiteres Mal die Rolle des Initiators eines musikalischen Erlebnisses, indem er dem Protagonisten und seinem Begleiter zu ihrem Platz im Zuschauerraum verhilft:

Die erste Oper zu sehen, wurde er von seinem Freunde zu einem Gedränge von Menschen geführt, welche ihnen den Eingang schwer machten, bis eine freundschaftliche Hand ihnen einen gemächlichen Platz, von welchem sie alles übersehen konnten, anwies. Wie lebhaft danketen die beyden, Freude-zitternden Jünglinge dieser lieben Hand, – der Hand des oft genannten Ehms! – Kostbare Freundschaft! – beglückende Liebe! – wer würde euern Werth kennen, wenn wir keine Bedürfnisse hätten, in welchen ihr euch dienstfertig, wohlthätig gegen uns bezeigen könntet?⁷³

Emis' letzte Erwähnung in dem Briefroman bietet einen Anhaltspunkt für dessen Todesjahr. Über einen Schüler von Johann Gottlieb Graun namens Johann (Ivan) Böhm (1713–1764) bemerkte Borchmann bedauernd: „Nur war es Schade, daß er sehr frühe, fast mit dem guten Ehmes zugleich, starb“.⁷⁴ Ernst Ludwig Gerber gibt Böhms Todesjahr mit „um 1760“ an.⁷⁵ Von seinen Zeitgenossen wurde Emis auch als Komponist wahrgenommen, wie die Zuschreibungen von drei Sonaten für Violine und Basso continuo „di Sig[no]:re Emiss“ zeigen.⁷⁶ In allen drei Fällen handelt es sich allerdings um Fehl-

Kudoffsky (geb. 1735) verwechselt worden. Oleskiewicz (wie Fußnote 22), S. 109, behauptet: „It has not been previously noticed, however, that Emis must be the violinist Ehmes who entered Friedrich's *Hofkapelle* at this time along with Kottowsky, identified above as a bassoonist.“

⁷³ [Borchmann] (wie Fußnote 70), S. 177–188 („Ein und zwanzigster Brief“, Berlin, 29. 6. 1777), speziell S. 184.

⁷⁴ Ebenda, S. 306–311 („Drey und vierzigster Brief“, Berlin, 30. 7. 1777), speziell S. 310.

⁷⁵ Gerber ATL, Bd. 1, Sp. 178. Vermutlich auf Borchmann und eine konkrete Angabe zu Böhms Todesjahr rekurrierend, präzisierter C. von Ledebur, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 129: „Er [Emis] starb um 1764“; allerdings wird hier Böhms Geburtsjahr mit „1723“ angegeben (S. 66).

⁷⁶ D-Bsak, SA 4095, fol. 2r–4r (B-Dur), 14r–16r (F-Dur); ohne Komponistenangabe, laut Incipit-Verzeichnis auf fol. 1v: „del Sig: Emiss.“, fol. 20r–22r (A-Dur). Peter Wollny (Leipzig) und Tobias Schwinger (Berlin) danke ich für ihre freundlichen Hinweise auf diese Handschrift. Für die Zuschreibung an Franz Benda siehe D.A. Lee, *Franz Benda (1709–1786). A Thematic Catalogue of his Works*, New York 1984 (Thematic Catalogues. 10.), S. 82, Nr. III-129; sowie F. Lorenz, *Die Musikerfamilie Benda*, 3 Bde., Berlin 1967–1972 (als Typoskript vervielfältigt), Bd. 3: *Themenkatalog der Kompositionen der Familienmitglieder mit durchnummeriertem*

zuschreibungen, wie Parallelüberlieferungen unter dem Namen von Franz Benda, dem Nachfolger J. G. Grauns als königlich-preußischem Konzertmeister, belegen.

Johann Gottfried Ellinger († 1765) gehörte nach eigener Aussage ab 1714/15 zum Musikensemble von Markgraf Christian Ludwig. Über die Zeit vor dem Antritt dieser Stelle teilte er mit: „Ich habe von meiner Jugend an, mich in der *Instrumental-Musique* dermaßen *qualificirt* gemacht, daß [...] viele Jahre die kirchen-*Musiqve* in hiesigen *Residentzien* verrichten helffen“. Christian Ludwig soll seinen Kammermusikus Ellinger auch beim Berliner Magistrat – erfolglos – für einen Organistenposten empfohlen haben. Vier Jahre nach dem Tod des Markgrafen bewarb Johann Gottfried Ellinger sich am 7. Juni 1738 darum, dem Organisten der Jerusalemskirche Johann Peter Lehmann zu assistieren und, wenn dieser stürbe, seine Nachfolge anzutreten.⁷⁷ Allerdings war Ellinger evangelisch-lutherisch.⁷⁸ Die Jerusalemskirche auf der Friedrichstadt teilten sich eine evangelisch-lutherische und eine evangelisch-reformierte Gemeinde. Von den Vorstehern der lutherischen Gemeinde wurde Ellinger als Organistenadjunktus und designierter Nachfolger Johann Peter Lehmanns angenommen.⁷⁹ Die reformierten Gemeindevorsteher widersprachen.⁸⁰ Zur Begründung verwiesen sie auf den amtierenden Organisten und dessen Vorgänger, die beide schon lutherischen Glaubens seien. Ein dritter lutherischer Amtsinhaber in Folge würde den angestrebten Proporz zwischen den Konfessionen gefährden. Dennoch wurde Ellinger von den lutherischen Gemeindevorstehern, die anscheinend eine stillschweigende Billigung der reformierten Gemeinde voraussetzten, zunächst als Assistent, dann als designierter Nachfolger des Organisten an der Jerusalemskirche angesehen. In einer Stellungnahme wird Ellinger als „ein gewesener *Hautboist*“ bezeichnet.⁸¹ Hatte er seine ersten Erfahrungen als Musiker also bei einer militärischen

Benda-Register (Be-Re), S. 24, Be-Re Nr. 95 (im Thematischen Verzeichnis, S. 9) und S. 34, Be-Re Nr. 165; *Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin* (wie Fußnote 41), S. 521 f.

⁷⁷ Ellinger an den Magistrat der Stadt Berlin, 7. 6. 1738 (fremdschriftlich); Landesarchiv Berlin (im folgenden LA Berlin), *A Rep. 04-02-1, Nr. 284*, fol. 25r–v und 27r); diesem Bewerbungsschreiben sind die vorangehenden Angaben und das Zitat (fol. 25r) entnommen. Siehe auch C. Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin 1908, S. 209; dort auch das Folgende.

⁷⁸ LA Berlin, *A Rep. 04-02-1, Nr. 284*, fol. 62r.

⁷⁹ Ebenda, fol. 36r–37v.

⁸⁰ J. H. Gronau und J. W. Martini an das königlich-preußische evangelisch-reformierte Kirchendirektorium, Berlin, 7. 11. 1741 (Abschrift); ebenda, fol. 72r–75v, speziell fol. 73v.

⁸¹ J. P. (?) Jocardi an den Magistrat der Stadt Berlin, Berlin, 24. 6. 1738; ebenda, fol. 29r–30r, Zitat fol. 29r.

Einheit gemacht? Wie Kudoffsky dürfte er jedenfalls Holzblas- und Tasteninstrumente gleichermaßen beherrscht haben. Und wie dieser wurde er vielleicht auch gelegentlich von Königin Sophie Dorothea in Preußen beschäftigt; darauf deutet ein kurzes Empfehlungsschreiben, in dem ihr Oberhofmeister und königlicher Musikdirektor Christian Wilhelm von Brandt († 1743) Ellingers Bewerbung um den Organistendienst an der Jerusalemskirche im Namen der Königin unterstützte.⁸² Während Ellinger also einstweilen seine Assistentendienste auf der Orgelbank und in der Friedrichstädtischen Schule versah, verließen er und seine Befürworter sich auf die – noch ausstehende – Bestätigung seiner Nachfolge als Organist. Doch es sollte anders kommen: Als Lehmann im Herbst 1741 starb, brachte die reformierte Partei wie bereits drei Jahre zuvor das Proporzgebot ins Spiel und wies nachdrücklich auf einen anderen Kandidaten hin, dem der Organistenposten an der Jerusalemskirche bereits 1730 zugesichert worden sei.⁸³ Ellinger brachte neben anderen Gründen für sein Beharren auf der Berufung zwar noch vor, er habe eine siebenköpfige Familie zu versorgen, schließlich mußte er sich jedoch dem königlichen Machtwort beugen, das die monatelange Auseinandersetzung im Sommer 1742 beendete.⁸⁴ Somit übernahm der von den reformierten Kirchenvorstehern in Stellung gebrachte Kandidat die Nachfolge an der Orgel. Immerhin konnte Ellinger am 15. Februar 1744 „die *Organisten* Stelle vor dem *KönigsThor*“ annehmen.⁸⁵ Als zwölf Jahre später bei einer Neubesetzung des Organistendienstes an der Jerusalemskirche Ellingers alte Anwartschaft nochmals zur Sprache kam, nannte der bereits designierte Mitbewerber die Gründe für dessen abermalige Abweisung: „da er wegen des starck zunehmenden Zitterns seiner Hände der stärkeren *Jerusalems* Orgel nicht mehr recht vorstehen

⁸² Von Brandt an einen namentlich nicht genannten Geheimen Kriegs- und Domänenrat, Berlin, 6. 8. 1738; ebenda, fol. 32r. Siehe dazu auch das Schreiben des Kirchendirektoriums (jeweils eigenhändige Unterschrift: Coch, Reichhelm, Kircheisen) an den Geheimen Staatsrat und den König (Konzept, ohne Ortsangabe, 30. 7. 1742; ausgefertigt 31. 7. 1742); ebenda, fol. 82r–83v, speziell fol. 83v.

⁸³ Ellinger an den Magistrat der Stadt Berlin (undatiert, vermutlich erste Hälfte Oktober 1741); ebenda, fol. 66v und fol. 65r–66r; J. H. Gronau und J. W. Martini an das königlich-preußische evangelisch-reformierte Kirchendirektorium, Berlin 7. 11. 1741; ebenda, fol. 72r–75v, speziell fol. 73v.

⁸⁴ Evangelisch-reformiertes Kirchendirektorium an Friedrich II., Berlin, 4. 5. 1742 (Abschrift oder Konzept?); ebenda, fol. 78r–79v; Spezialbefehl im Namen Friedrichs II. an den Magistrat von Berlin, 23. 5. 1742 (jeweils eigenhändig unterschrieben von Brand, Marschall, Wallenroth) mit Vermerken vom 19., 24. und 26. 7. 1742; ebenda, fol. 77r.

⁸⁵ Wohl Stellungnahme des Kirchendirektoriums der Jerusalemskirche, Friedrichstadt, 1. 7. 1754; ebenda, fol. 100r und 102r (Abschrift). Siehe außerdem Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin* (wie Fußnote 77), S. 190.

kan; auch nicht die bey hiesigen *Simultaneo* nötige Psalmen zu spielen im Stande ist; Als wozu er schon in vorigen Zeiten immer einen andern bestellen müssen.“⁸⁶ Im übrigen war der neue Organist dem alternden Ellinger allerdings wohlgesonnen. Und die bittere Geschichte um den Organistenposten an der Jerusalemskirche endete für ihn schließlich mit einem akzeptablen Kompromiß: Ellinger erklärte sich bereit, an der Orgel der St. Georgenkirche auf der Berliner Königstadt zu bleiben, erhielt dafür aber von dem aktuellen Amtsinhaber alljährlich die nicht unbeträchtliche Differenz zu den Bezügen des Organistendienstes der Jerusalemskirche. Johann Gottfried Ellinger starb im Januar 1765 in Berlin.⁸⁷

Mehr Erfolg als Ellinger hatte der Musiker Johann David Athenstät. Athenstät diente ab 1723 oder 1724 als Hautboist beim Regiment des Markgrafen Christian Ludwig (später Regiment von Kalkstein). Ende Februar 1729 bewarb er sich beim Magistrat um die Assistenz des Stadtmusikus auf dem Friedrichswerder (und in der Dorotheenstadt) und meldete sein Interesse an dessen Nachfolge an.⁸⁸ Christian Ludwig stellte Athenstät ein sehr wohlwollendes Empfehlungsschreiben aus.⁸⁹ Nach zwei Wochen schon zeigte sich die Wirkung der markgräflichen Fürsprache: Der Berliner Magistrat teilte die Berufung Athenstät's zum Stadtmusikus mit.⁹⁰ Daß Christian Ludwig ihn im Rahmen seiner Tätigkeit als Regiments-Hautboist auch zur Mitwirkung bei Aufführungen von anspruchsvolleren Kompositionen heranzog, kann nur vermutet werden. Athenstät verstarb am 11. Januar 1739 in Berlin.⁹¹

Wie bereits erwähnt, hat Christian Ludwig mindestens einmal seinen Landsitz Malchow zum Schauplatz einer musikalisch-szenischen Darbietung gemacht. Vermutlich wirkte dabei auch der seinerzeit weithin bekannte Berliner Hofmusiker Peter Glösch († 1751) mit; zumindest hielt er sich am 25. Juli

⁸⁶ Michael Conrad Mangler an den Magistrat der Stadt Berlin, 17.9.1754; LA Berlin, *A Rep. 04-02-1, Nr. 284*, fol. 103r–v.

⁸⁷ Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin* (wie Fußnote 77), S. 190.

⁸⁸ Athenstät an den Magistrat der Stadt Berlin, 25.2.1729; LA Berlin, *A Rep. 04-02-1, Nr. 394*, fol. 24r. Siehe auch Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin* (wie Fußnote 77), S. 78. Dort auch das Folgende.

⁸⁹ Christian Ludwig an den Magistrat der Stadt Berlin, 24.2.1729 (nur Unterschrift eigenhändig; Schreiber des Haupttextes J. G. Jänichen); LA Berlin, *A Rep. 04-02-1, Nr. 394*, fol. 25r–v.

⁹⁰ Magistrat der Stadt Berlin an Christian Ludwig, 12. (15.) März 1729 (Konzept); ebenda, fol. 26r–v. Vom 12. März 1729 datiert auch das Konzept zur Anstellungs-urkunde für Athenstät; ebenda, fol. 27r–28v. Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin* (wie Fußnote 77), S. 79, verwechselt die Konzepte miteinander.

⁹¹ Friedrich Henning Illies an den Magistrat der Stadt Berlin, 13. 1. 1739; LA Berlin, *A Rep. 04-02-1, Nr. 394*, fol. 29r–v, speziell fol. 29r; siehe auch Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin* (wie Fußnote 77), S. 79.

1723 – einen Monat nach der Aufführung – in Malchow auf.⁹² Möglicherweise wirkte er dort gemeinsam mit dem Geiger (August) Just Bernhardt Gottfried Wiedemann, der ab 1702 in der Berliner Hofkapelle tätig war.⁹³ Glösch dürfte Mitglied einer sechsköpfigen Gruppe von Hautboisten gewesen sein, die seit etwa 1695/97 zum kurfürstlichen (seit 1701 königlichen) Hofstaat gehörte.⁹⁴ Nach der auf den Regierungsantritt Friedrich Wilhelms I. (1713) folgenden drastischen Reduzierung der Hofkapelle gehörte er zu den Musikern, die sowohl Königin Sophie Dorothea als auch Markgraf Albrecht Friedrich und Markgraf Christian Ludwig dienten. Von März bis Mai 1716 gastierte Glösch in Frankfurt am Main. Dort übernahm er unter der Leitung von Georg Philipp Telemann die Oboensoli in dessen Passionsoratorium „Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus“ TVWV 5:1, in der Kirchenmusik „Auf Christenheit! begeh ein Freudenfest“ TVWV 12:1a und in der Serenata „Teutschland grünt und blüht im Friede“ TVWV 12:1b. Die Kirchenmusik und die Serenata komponierte Telemann anlässlich der Geburt des kaiserlichen Thronfolgers Leopold Johann. Einige Monate später widmete der Komponist seine gedruckte Sammlung „Kleine Cammer-Music“ vier berühmten Oboisten, darunter auch Glösch. Zudem äußerte Telemann sich begeistert über die Aufführung seiner Serenata – sie sei „der unvergleichlichen *Execution* des Darmstädtischen Orchestres/ auch des renommierten Berlinischen Virtuosen auf der Hautbois *Mr. Peter Glöschens/* gewürdigt worden.“⁹⁵ Auf seiner Reise von Berlin nach Frankfurt oder auf dem Rückweg besuchte Glösch anscheinend den Gothaer Hof. Hier ließ Herzog Friedrich II. im Jahr 1716 „einem *Musico* von Berlin welcher sich hören laßen“, aus seiner Schatulle den stattlichen Betrag von 24 Reichsthalern zahlen.⁹⁶ In Gotha und später in Berlin war auch der Lautenist Ernst Gottlieb

⁹² Evangelisches Archivzentrum Berlin, Landeskirchliches Archiv, 8831, *Berlin-Malchow (1690–1804)*, S. 129.

⁹³ C. Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, S. 183.

⁹⁴ GSA PK, I. Hauptabteilung, *Geheimer Rat, Rep. 36 Hof- und Güterverwaltung*, Nr. 2429, fol. 75r und 76r; Nr. 1999 (nicht foliiert); Nr. 2000, Prod. 6.

⁹⁵ *Lebens-Lauff mein Georg Philipp Telemanns; Entworfen In Franckfurth am Mäyn d. 10. Sept. A. 1718.*, in: J. Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 168–180, Zitat S. 178.

⁹⁶ LTSG, *Geheimes Archiv, E. XII. 12^b. Nr. 13*, fol. 30/50r, Nr. 35. C. Ahrens, *Neue Quellen zu J. S. Bachs Beziehungen nach Gotha*, BJ 2007, S. 45–60, speziell S. 47, möchte eine Eintragung in der Schatullrechnung 1719 auf Glösch beziehen. Jüngeren Forschungsergebnissen zufolge dürfte dort jedoch Friedrich Schüler (junior, † 1743) gemeint sein. Schüler war als Oboist und Fagottist in Berlin Kollege von Glösch, später wirkte er am Gothaer Hof; siehe Sachs, *Musik und Oper* (wie Fußnote 93), S. 186; sowie A. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte*

Baron angestellt. Dieser erwähnte 1727 voller Bewunderung „den weltberühmten Peter Klesch in Berlin“.⁹⁷ Von 1720 bis 1726 unterrichtete Glösch die Regiments-Hautboisten des Markgrafen Albrecht Friedrich, dem er einmal auch Musikinstrumente lieferte.⁹⁸ Vermutlich anlässlich der Opernaufführungen während der Braunschweiger Laurentius-Messe im August 1727 ließ Herzog August Wilhelm zu Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel ihn für ein Honorar von 100 Thalern in seiner Nebenresidenz engagieren.⁹⁹ Als Mitglieder einer Gruppe von Musikern, die Anfang September 1731 am russischen Zarenhof in St. Petersburg eingetroffen waren, werden zwei Fagottisten genannt, von denen der eine sich angeblich „Plesch“ schrieb.¹⁰⁰ Verborg sich dahinter vielleicht Glösch? Den zweiten Fagottisten charakterisierte Jakob von Stählin, der in Leipzig ein Mitglied des Bachischen Collegium musicum war und sich später am russischen Hof niederließ, als „wohlgerathenen Schüler des berühmten Bassonisten *Kotovskij* zu Berlin, Friedrich, der den sonst unangenehmen und rauhen Fagot oder Basson mit außerordentlicher Annehmlichkeit und doppelten Zunge, wie eine Querflöte spielte, und sich mit Concerten und Soli zur Bewunderung hören ließ.“¹⁰¹ Anfang Dezember 1732 musizierten Glösch und Wiedemann für Erbprinzessin Friederike Sophie Wilhelmine zu Brandenburg-Kulmbach-Bayreuth, die sich in ihrer Berliner Heimat aufhielt.¹⁰² Drei Jahre später verwies Wil-

Sachsen-Thüringens, Diss. Freiburg/Br. 1951, S. 281. Michael Maul danke ich für ergänzende Hinweise.

⁹⁷ E. G. Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, S. 85.

⁹⁸ GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 37 Markgraf Albrecht Friedrich, Anhaltinische Ablieferung, Nr. 159, Bd. I*, pag. 44, 62; *Bd. II*, pag. 113; *Bd. III*, pag. 114; *Bd. IV*, pag. 119; *Bd. V*, pag. 113; siehe auch MGG², Personenteil, Bd. 9 (2003), Sp. 162–189 (C. Henzel), speziell Sp. 180f.

⁹⁹ Niedersächsisches Landesarchiv Wolfenbüttel, *I Alt 25, Nr. 307*, fol. 4v, Nr. 72; siehe auch Emans (wie Fußnote 57), hier S. 287 (ohne Quellenangabe).

¹⁰⁰ Jean le Fort an König Augustus II. von Polen, Moskau, 10. 9. 1731 (Konzept), Beilage; Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden, *10026 Geheimes Kabinett, Loc. 3024/2*, fol. 534r und 539r, hier fol. 539r; siehe auch R.-A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle, Tome I des origines à la mort de Pierre III (1762)*, Genève [1948], S. 377.

¹⁰¹ J. von Stählin, *Fortsetzung der Nachricht von der Musik in Rußland*, in: J. A. Hiller, *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770, Ein und zwanzigstes Stück. Leipzig den 21ten May 1770*, S. 159–165, Zitat S. 165, §. 28.

¹⁰² Friederike Sophie Wilhelmine an Kronprinz Friedrich, Berlin, 6. 12. 1732; GSA PK, *Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 46 König Friedrich Wilhelm I., W, Nr. 17, Bd. I, Fasz. 1*, fol. 45r–46r, hier fol. 45v; Volz, von Oppeln-Bronikowski (wie Fußnote 1), S. 116, Nr. 48; auf S. 117 wird Wiedemann irrtümlich als „Michael Wiedemann“ bezeichnet.

helmine nach dem Anhören der fürstbischöflichen bamberg-würzburgischen Hofmusik auf Glösch als Qualitätsmaßstab auch für andere Oboisten.¹⁰³ Inzwischen dürfte sich auch ihr Bruder Friedrich die Mitwirkung Glöschs in seiner Hofmusik gesichert haben. 1738 bestellte Glösch als einziger Berliner bei Telemann ein Exemplar von dessen in Paris erschienenen *Nouveaux Quatuors*.¹⁰⁴ Beherrschte er auch das Spiel auf der Traversflöte oder meinte er, deren Part leicht für die Oboe einrichten zu können? Oder bestellte er das Exemplar für jemand anderen? Nach dem Regierungsantritt Friedrichs II. gehörte Glösch zu den Mitgliedern der neu eingerichteten Hofkapelle in Berlin.¹⁰⁵ Neben Carl Philipp Emanuel Bach und seinem Bewunderer Ernst Gottlieb Baron äußerte auch Glösch sich Anfang Juni 1741 kritisch über die Leistungen eines Kandidaten in einer Organistenprobe.¹⁰⁶ Friedrich II. wußte vermutlich Glöschs Erfahrung, Können und pädagogische Fähigkeiten zu schätzen, wenn er ihn – nachweislich 1742, 1748, 1749 – mit dem Unterricht junger Hautboisten betraute.¹⁰⁷ Glöschs Bedeutung als Lehrmeister läßt sich anhand des biographischen Abrisses eines Oboisten aus der Kapelle von Markgraf Carl Friedrich Albrecht errahnen, in dem Glösch noch drei Jahre nach seinem Tod ehrenvoll genannt wurde:

Er konnte also, in Entstehung eines guten Vorbildes, indem er sein eigener Lehrmeister seyn mußte, seiner ungemeinen Neigung zur Tonkunst nicht eher genung thun, als bis er nach Berlin kam, wo er nicht säumete, sich des Unterrichts des seel. Peter Glösch, eines damahligen Königl. Kammermusikus und berühmten Virtuosen auf der Oboe zu bedienen.¹⁰⁸

¹⁰³ Friederike Sophie Wilhelmine an Kronprinz Friedrich, Erlangen, 7. 11. 1735; GSA PK, *Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 46 König Friedrich Wilhelm I., W, Nr. 17, Bd. I, Fasz. 3*, fol. 86r., hier fol. 86v; Volz, von Oppeln-Bronikowski (wie Fußnote 1), S. 300.

¹⁰⁴ G. P. Telemann, *Nouveaux Quatuors*, Paris 1738, Noms des Souscrivants *Des Pays Etrangers*: „1. [Exemplaire.] M^r. Gloesch. ___ Berlin.“

¹⁰⁵ Borchmann (wie Fußnote 70), S. 108–116 („Dreyzehenter Brief“, Berlin, 10. 6. 1777), speziell S. 110.

¹⁰⁶ Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin* (wie Fußnote 77), S. 164; P. Wollny, *Ein frühes Schriftzeugnis aus Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Zeit*, BJ 1995, S. 185–190, speziell S. 186 und 189f.

¹⁰⁷ GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 47 König Friedrich II., Nr. 895*, fol. 7v (Nr. 72); *Nr. 901*, fol. 4r (Nr. 17), fol. 16r (Nr. 8), fol. 21r (Nr. 38), fol. 23r (Nr. 38), fol. 35r (Nr. 38); *Nr. 902*, fol. 2r (Nr. 37).

¹⁰⁸ F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge*, Bd. 1 (wie Fußnote 67), S. 156–160 („Die Capelle Sr. Königl. Hoheit, des Prinzen und Marggrafen Carl, in ihrem dermahligen Zustande“), Zitat S. 157.

IV. Musikalische Quellen

Bereits genannt wurde die in Schwerin überlieferte Arien-Sammlung, deren Inhalt mit einigen biographischen Stationen der Operistin Christina Elisabeth Simonetti korrespondiert.¹⁰⁹ Diese Anthologie enthält auch an mindestens einer Stelle Hinweise auf den Musikalienbesitz von Markgraf Christian Ludwig. Nach Aussage des Nachlaßverzeichnisses besaß dieser eine Partitur der Oper „Die durch wohlverdienten Ruhm unsterbliche Tugend oder Der vergötterte Hercules“ von Johann David Heinichen.¹¹⁰ Diese Handschrift könnte als Vorlage für die in den Schweriner Stimmen überlieferten zehn Arien aus Heinichens „Hercules“ gedient haben. Sie sind – neben der Abschrift eines Duettts in der Sammlung Österreich-Bokemeyer – die einzigen erhaltenen Teile dieser Oper.

Die Texte der in der Schweriner Handschrift enthaltenen Arien von Emmerling und Jänichen blieben bisher unbeachtet. Ihnen ist zu entnehmen, daß die Arien einst offenbar – als Teil größerer musikalischer Werke – bei festlichen Anlässen und Huldigungen aufgeführt wurden. In einem Fall läßt sich als Anlaß eine Bootsfahrt ausmachen:

Wenn die Winde sanffte wehen,
muß die Schiffarth glücklich gehen.
Ist *Neptunus* Steüermann,
als dann land't man glücklich/sicher an.¹¹¹

Der Abschrift ist zu entnehmen, daß Emmerling den Text als Aria in F-Dur für Alt, begleitet von „Flaute“ beziehungsweise „Flauti unisoni“ und Basso continuo umsetzte.

¹⁰⁹ Maul (wie Fußnote 25), Textband, S. 594 (Fußnote 259) und S. 626.

¹¹⁰ Besseler (wie Fußnote 18), S. 34; R. Goebel, *Die Musikalien des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg*, in: *Bachwoche Ansbach* 26. Juli bis 4. August 1991. Offizieller Almanach, Ansbach 1991, S. 71–78, speziell S. 75; R.-S. Pegah, „*Dieser ergriff diese gute Gelegenheit mit Vergnügen ...*“. *Beiträge zu Biographie und Werk von Johann David Heinichen während der Jahre 1705–1717/18*, in: Fasch und Dresden. Bericht über die Internationale Konferenz am 19. und 20. April 2013 im Rahmen der 12. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst, hrsg. von der Stadt Zerbst/Anhalt in Zusammenarbeit mit der Internationalen Fasch-Gesellschaft e.V., Beeskow 2014 (Fasch-Studien. 12.), S. 75–119, speziell S. 83–85.

¹¹¹ D-SW1, *Mus. 4716*, Aria 16. Die Groß- und Kleinschreibung ist heutigen Konventionen angepaßt, die Interpunktion weitgehend ergänzt. Wäre Emmerling – angesichts seiner (schriftstellerischen?) Tätigkeit in Gotha – auch als sein eigener Textdichter in Betracht zu ziehen?

Daß auch in der Regierungszeit des „Soldatenkönigs“ auf den Wassern der Spree und der Havel Bootsfahrten mit Musik veranstaltet wurden, bestätigt ein Brief vom August 1718: „Es hat eine große Festivität gegeben, die der Markgraf Albrecht nahe bei Friedrichsfelde veranstaltet hat. Sie sind äußerst lange auf dem Wasser gewesen, und in einem anderen Boot gab es Musik. Die Wackenitz hat daran teil genommen.“¹¹² Albrecht Friedrich von Brandenburg-Sonnenburg war der mittlere der drei Halbbrüder des – 1713 verstorbenen – Königs Friedrich I. Zu dessen Lebzeiten lag die Leitung der Anordnung und Einstudierung musikalisch-szenischer Darbietungen in seinen Händen. Umso bedauerlicher ist es, daß kaum Spuren dieser Tätigkeit überliefert sind und den erhaltenen Papieren Albrecht Friedrichs auch nicht zu entnehmen ist, ob die Musikpflege über den Tod Friedrichs I. hinaus Bestand hatte. Immerhin deuten die zitierte Bemerkung über die Wassermusik vom August 1718 sowie verschiedene Eintragungen in den erhaltenen Rechnungsbüchern¹¹³ Albrecht Friedrichs auf dessen Anteil an der Sicherung eines gewissen musikalischen Niveaus am Berliner Hof in der Zeit zwischen 1713 und 1731.

Den Nachlaß Christian Ludwigs ließ Friedrich Wilhelm I. unter den Söhnen der Markgrafen Philipp Wilhelm und Albrecht Friedrich aufteilen. Zu seinem Vermächtnis zählte auch die bedeutende Musikaliensammlung,¹¹⁴ die unter anderem Bachs *Six Concerts avec plusieurs Instruments* BWV 1046–1051 enthält. Außerdem können inzwischen zwei Opernpartituren von Francesco Bartolomeo Conti und Georg Friedrich Händel sowie eine Abschrift von Arien aus Opern von Antonio Lotti der ehemaligen Musikbibliothek des Markgrafen zugeordnet werden. Diese Abschriften befinden sich nach wie vor in Berlin und sind an den in den Ledereinband eingepprägten Initialen „CL“ zu erkennen: „L’Astarto“ (Wien 1718) von Pietro Pariati (1665–1733) und Francesco Bartolomeo Conti (D-B, *Am.B.* 365), „Amadigi di Gaula“ HWV 11 (London 1715) vermutlich von Nicola Francesco Haym (1678–1729) und Georg Friedrich Händel (D-Bsak, *SA 1057*) sowie Arien aus Opern von Antonio Lotti (D-Bsak, *SA 1614*).¹¹⁵

¹¹² Sophie Dorothea an Friedrich Wilhelm I., Berlin, 11. 8. 1718 (GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 46 König Friedrich Wilhelm I., T, Nr. 25, Vol. XI, Fasz. 2, fol. 34v*).

¹¹³ GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 37 Markgraf Albrecht Friedrich, Anhaltinische Ablieferung, Nr. 159, Bd. I–X (1721/22–1730/31)*. Vgl. auch Henzel (wie Fußnote 98).

¹¹⁴ Bessler (wie Fußnote 18), S. 27 und S. 30–35; Goebel (wie Fußnote 110).

¹¹⁵ E. R. Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8.), S. 222; allerdings ist die Gleichsetzung des Kopisten mit

V. Epilog

In dem Kreis von Beschützern der Künste im „Sparta an der Spree“ zur Zeit des „Soldatenkönigs“ ist noch Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt hervorzuheben, die Ehefrau von Markgraf Philipp Wilhelm von Brandenburg-Schwedt (1669–1711). Sie wurde im Vorstehenden mehrfach erwähnt. Ihr zu Ehren scheint ihr jüngster Schwager Christian Ludwig eigens eine Geburtstagskantate in Auftrag gegeben zu haben. Und nach dem Tod von Markgraf Albrecht Friedrich war sie neben Christian Ludwig die einzige, die in Berlin (nachweislich zumindest im November 1732) „wöchentliche *Concerts* und *Assembléen*“ veranstaltete. Schon im Dezember 1726 konnten Besucher der preußischen Residenz eher mit Geselligkeiten bei Johanna Charlotte rechnen als bei Königin Sophie Dorothea: „[...] pour Les Soireés nous Les avons passé chez Mad[am]e La Markgrave Philippe, ou il se tient des assembleés regulierement tous Les Soirs“ („was die Abendstunden betrifft, so haben wir sie bei Madame der Markgräfin Philipp verbracht, wo die *Assembléen* regelmäßig alle Abende abgehalten werden“).¹¹⁶ Demnach dürfte der Zutritt zu den gesellschaftlichen Veranstaltungen im Berliner Palais von Johanna Charlotte großzügiger gewährt worden sein als bei den exklusiven Konzerten und *Assembléen* der Königin Sophie Dorothea in Monbijou und im Berliner Stadtschloß. Daß Johanna Charlotte zumindest zeitweilig auch einen Musiker beschäftigte, belegt ein Vorgang aus ihrer Zeit als vormundschaftliche Regentin in Schwedt an der Oder. Im Sommer 1714 versuchte sie, gegenüber ihrem regierenden Neffen, dem „Soldatenkönig“, die Beibehaltung des Kammermusikers Ephraim Linicke als Musiklehrer ihrer Kinder durchzusetzen oder eine Gnadenpension für ihn zu erwirken.¹¹⁷ Friedrich Wilhelm I. lehnte dergleichen Vorschläge jedoch ab, und Linicke († 1726), vormals Violinist in der kurfürstlichen, dann königlichen Hofkapelle in Berlin, mußte sich daraufhin vermutlich mit den gelegentlichen musikalischen Diensten bei Königin Sophie Dorothea, Markgraf Albrecht Friedrich und Markgraf Christian Ludwig begnügen.¹¹⁸

dem von *Am.B.* 139 fragwürdig (siehe ebenda, S. 106 und 337); K. Hortschansky, *Opern*, in: The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin (wie Fußnote 41), S. 171 bis 182, speziell S. 179–182, erwähnt Markgraf Christian Ludwig nicht.

¹¹⁶ M[oses] Bernège an Jane Martha of Portland (Bentinck) geb. Temple, Wien, 7. 2. 1727; GB-Lbl, *Egerton 1711*, fol. 430r–434v, Zitat fol. 431r.

¹¹⁷ GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 36 Markgraf Philipp Wilhelm, Nr. 15* [nicht foliiert]; von Wintzingerode (wie Fußnote 2), S. 255 f.

¹¹⁸ Zu E. Linicke siehe Sachs, *Musik und Oper* (wie Fußnote 93), S. 180. Zu seinen mutmaßlichen musikalischen Gelegenheitsdiensten vgl. bei Fußnote 23. Laut Grütznern (wie Fußnote 72), S. 194, war Ephraim Linicke „1704–1711“ in Schwedt tätig.

Kommen wir nochmals auf die Erwähnung der Assembléen bei der Markgräfin-Witwe im Dezember 1726 zurück. In demselben Bericht notierte der Hofmeister eines jungen niederländisch-britischen Adligen auch kurz die Aufwartung seines Zöglings bei Christian Ludwig am Heiligen Abend des genannten Jahres:

Am 24. [Dezember 1726] ist Monsieur Bentinck dem Markgrafen Ludwig vorgestellt worden. Er ist ein äußerst gnädiger Fürst, welcher aber derart unbequem an Leibesfülle zugenommen hat, daß sie ihn hindert, die für die Gesundheit notwendigen Leibesübungen zu unternehmen. Er behielt Monsieur Bentinck zur Abendtafel bei sich und wir blieben dort bis um 6 Uhr abends.¹¹⁹

Angesichts der Leibesfülle des Markgrafen erklärt sich vielleicht auch der medizinische Befund nach der Sezierung seines Leichnams, wie Königin Sophie Dorothea ihn überlieferte:

Le marg[grave] Lóudewig Ést mort hiérs a 1 héure Aprésmidy, on LI'ja ouuert et on a trouués qu'jil n'avoit plus de Poumont ny de foix quy Ettoit tout poury. (Der Markgraf Ludwig ist gestern gestorben, um 1 Uhr nachmittags. Man hat ihn geöffnet und befand, daß er weder Lunge noch Leber mehr hatte, die ganz verfault waren.)¹²⁰

Freiherr Christoph Ludwig von Seckendorff-Aberdar (1709–1781), ein junger kaiserlicher Diplomat, präzisierte in einer Tagebucheintragung am Todestag des Markgrafen, dieser sei gegen 12 Uhr 45 in Malchow verstorben.¹²¹ Weder sachlich wie Königin und Diplomat, noch zynisch wie Prinzessin Wilhelmine, sondern vielmehr tief bewegt äußerte sich sein ältester Neffe über den verstorbenen Markgrafen eine Woche nach dessen Tod:

Ew[er]: hoheit zwey Gnädige schreiben[,] als einnen von 2ten, und 4 [September 1734,] habe die fr[e]üde gehabet wohl zu bekommen, aus den Einnen habe ersehen den Plotzlichen thodesfals meines Geweßenen *oncle* des Marggraffs Ludwig, welcher mir sehr zu hertzen gehet, indem ich an Ihm einnen recht aufrichtigen Ehrlichen fr[e]ünd verlohrrhen habe, und ich mich gewis seiner bestandigen aufrichtigen fr[e]ündschaft *Flattiren* konte[,] ich Beklage Ihm haubseglich, indem an Ihm Ein fihlles

¹¹⁹ M. Bernège an J. M. of Portland (Bentinck), Wien, 7. 2. 1727 (wie Fußnote 116).

¹²⁰ Sophie Dorothea an Friedrich Wilhelm I., Berlin, 4. 9. 1734; GSA PK, *BPH Brandenburg-Preußisches Hausarchiv, Rep. 46 König Friedrich Wilhelm I., T, Nr. 25, Vol. XXVII*, fol. 67r–67v, Zitat fol. 67v.

¹²¹ Archive der Grafen und Freiherrn von Seckendorff, Oberzenn, Blaues Schloss, *Akten 213*, S. 106 (Berlin, 3. 9. 1734; eingesehen wurden die Mikrofilme im Bayerischen Staatsarchiv Nürnberg, *Fr 56 II*). C. L. von Seckendorff-Aberdar ergänzte, daß die beiden königlich-preußischen Minister Viebahn und Thulemeier (?) die Räume in Malchow versiegelten und ein gewisser Binger den Leichnam sezierete.

verlohren, insonderheit auch deßen *dommestiquen* so einen Sehr Guhten herren verlohren haben, doch mus man hoffen das unßer herrGott vor solche sorgen würd als Bis herro, und werden sich die negste erben so edwas von deßen hinterlaßene zwey Dom-Probesteien | als auch der Erbschafft angelegen sein laßen, so fihl möglich zu sorgen[.] den[n] Wohl Zu thun und mit zu theillen gefellet Gott wohl, dießes ist schriffit meißig, und sol wo nicht von allen Menschen, doch von Einige[n] Bewißen werden.¹²²

Wie das bereits zitierte Empfehlungsschreiben an Markgraf Carl Friedrich Albrecht für Johann Gotthilf Jänichen beispielhaft belegt, trugen tatsächlich die erbenden Neffen für die Bedienten von Christian Ludwig Sorge.

Vielleicht können weitere Beiträge zur näheren Kenntniss von Christian Ludwigs Musikpflege ihm künftig mehr Aufmerksamkeit und Interesse sichern. Damit würde sich wenigstens ansatzweise erfüllen, was ihm eine von Jänichen in Musik gesetzte Dichtung seinerzeit verhieß: „Die Großmuth ist dir angebohren | und *Fama* hat dich auserkohren, | daß dich die Welt verwundert ehrt.“¹²³

¹²² Markgraf Friedrich Wilhelm von Brandenburg (Schwedt) an seine Ehefrau Markgräfin Sophie Dorothea Marie von Brandenburg (Schwedt) geb. Prinzessin in Preußen, Wiebelingen, 10. 9. 1734 (HSA Stuttgart, *G 237, Bü 104* [nicht foliiert], Prod. 18); von Wintzingerode (wie Fußnote 2), S. 242. *Neues Testament, Die Epistel St. Pauli an die Ebräer*, 13, 16: „Wohl zu thun und mitzuthellen vergesset nicht; denn solche Opfer gefallen Gott wohl.“ Zu einer weiteren schriftlichen Reaktion auf Markgraf Christian Ludwigs Tod siehe den Brief von Herzogin-Witwe Maria Amelia von Sachsen-Zeitz geb. Prinzessin von Brandenburg-Preußen, an ihren Enkelsohn Erbprinz Friedrich (II.) von Hessen-Kassel, Schleusingen, 5. 10. 1734 [postscriptum]; Hessisches Staatsarchiv Marburg, *Bestand 4a 91 Nr. 3* (nicht foliiert). Die Herzogin-Witwe Maria Amelia war eine Schwester von Markgraf Christian Ludwig.

¹²³ D-SW1, *Mus. 4716*, Aria 21 (Vivace, C-Dur).

Berührungspunkte und Begegnungen: Johann Christian Kluge und Johann Sebastian Bach*

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Als Johann Sebastian Bach und Gottfried Silbermann Ende September 1746 das Meisterwerk des Orgelbauers Zacharias Hildebrandt in der Naumburger Stadtkirche St. Wenzeslai begutachtet¹ und dem Anlaß entsprechend auf Ratskosten gut gespeist und wacker gezecht hatten, der Wirt „Zum grünen Schilde“ bezüglich seiner Forderung, was „die Herrn von Leipzig [...] an Speisung und Pferde-Futter verzehret haben“;² abzufinden war, und die Gäste den Heimweg angetreten hatten, faßte der zuständige Organist den Entschluß, Instrument und Gutachten nochmals gründlich unter die Lupe zu nehmen und der Mitwelt zu beweisen, daß er von Orgelbau und Orgelspiel ebensoviel und vielleicht noch mehr verstünde als die beiden berühmten Examinatoren. Nicht wenig muß ihn gewurmt haben, daß ihm als Beitrag zur Orgelabnahme lediglich die Anfertigung einer Reinschrift des merkwürdig lapidar abgefaßten Prüfungsberichtes zugestanden worden war, unter die Bach und Silbermann anschließend nur noch ihre Namen und Titulaturen zu setzen brauchten. Und so reichte er nach einiger Zeit ein undatiertes Memorandum ein, das ausführlich allerlei klangliche und technische Mängel des neuen Instruments moniert und dabei mit Seitenhieben auf das nach seiner Ansicht überbewertete Gutachten nicht spart.³ Zur Stellungnahme aufgefordert, tat Silbermann als Vertreter der beiden Prüfer das, was von der Antike bis zur Gegenwart in solchen Fällen üblich ist: er wies alle Vorwürfe zurück. Allerdings mußte auch er einräumen, daß Hildebrandts Orgelneubau und der hallige Kirchenraum keine ideale Verbindung einzugehen vermochten. Ob der Orgelbauer durch Maßnahmen bezüglich Aufstellung, Disposition oder Intonierung die Situation hätte entschärfen können, muß dahingestellt bleiben. Daß der Naumburger Organist nichts anderes getan hatte, als sein – aus heutiger Sicht demokratisch zu nennendes – Recht auf das *Audiatum et altera pars* wahrzunehmen, galt der Nachwelt als abenteuerlich und verwerflich, somit als Beschädigung einer exzessiven Hagiographie; daher finden sich in einer einschlägigen Veröffentlichung auch sogleich Epitheta wie „mittel-

* Winfried Schrammek (7. 6. 1929 Breslau–4. 3. 2017 Leipzig) in memoriam.

¹ Dok I, Nr. 90.

² Dok II, Nr. 550 a (Kommentar).

³ Dok II, Nr. 551.

mäßiger Kopf“, „Unfähigkeit“ und „Geltungsbedürfnis“.⁴ Bei der Suche nach einer Antwort auf die Frage, ob derartige Pauschalisierungen als das letzte Wort in der Sache gelten sollen, könnte die folgende Zusammenfassung der gegenwärtig greifbaren biographischen Daten einen gewissen Nutzen stiften.

Hinsichtlich der Herkunft des nachmaligen Naumburger Organisten Johann Christian Kluge konnte schon vor längerer Zeit ein Hinweis in der Matrikel des Weimarer Wilhelm-Ernst-Gymnasiums⁵ ermittelt werden. Nicht leicht zu verifizieren war allerdings der dort angegebene, nicht eben leserlich geschriebene Ortsname Unter-Wünsch. Gemeint ist hiermit das heutige Niederwünsch, ein Ortsteil der auf halbem Wege zwischen Merseburg und Querfurt gelegenen Gemeinde Wünsch, die mittlerweile zur Stadt Mücheln (Geiseltal) gehört. Anhand einer vor wenigen Jahren erschienenen umfassenden genealogischen Arbeit⁶ sind die gesuchten Daten mühelos zu erreichen. Hiernach wurde Johann Christian Kluge am 29. Januar 1706 in Niederwünsch geboren und in der Kirche St. Nikolai getauft. Sein Vater Johann Friedrich Kluge, im Ort als „Schuldiener“ und später „Schulmeister“ tätig, hatte am 12. Mai 1705 Anna Justina geb. Schaller geheiratet. Johann Christians Mutter starb 1742 mit 66 Jahren, der Vater, der 1743 eine zweite Ehe eingegangen war, siebenzigjährig am 12. Dezember 1753.

Den ersten Schulunterricht durfte Johann Christian Kluge in seinem Heimatort erhalten haben. Von hier aus bezog er zunächst das Gymnasium in Merseburg, anschließend ab 3. September 1722 das Wilhelm-Ernst-Gymnasium in Weimar, wo er in „cl[assis] I“ aufgenommen wurde. Mit dem Ziel einer Orgelausbildung in Weißenfels verließ er Weimar und schrieb sich am 7. Januar 1726 für das Fach Jura in die Matrikel des Gymnasiums der Saalestadt ein.⁷ Als sein Orgellehrer käme der aus Ufrungen (bei Heringen/Helme) stammende, ab 1724 am Gymnasium als Baccalaureus und zugleich als Stadtorganist tätige Johann Conrad Schwalbe⁸ in Frage.

⁴ U. Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt. Sein Verhältnis zu Gottfried Silbermann und Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1962, S. 111, 114, 234 (Anmerkung 536).

⁵ Stadtarchiv Weimar.

⁶ S. Bruns, *Ortsfamilienbuch Niederwünsch (Sachsen-Anhalt, Burgenkreis). Vollständige Auswertung der Kirchenbücher 1606–1899*, Plaidt 2011 (Reihe Deutscher Ortsfamilienbücher. 00.658.), S. 146.

⁷ O. Klein, *Gymnasium illustre Augusteum zu Weißenfels. Zur Geschichte einer akademischen Gelehrtenschule im Herzogtum Sachsen-Weißenfels*, Bd. 2, Weißenfels 2007, S. 376 (Herkunft: „Unter-Wünsch“).

⁸ Klein (wie Fußnote 7), S. 363: Aufnahme im April 1717, Alter 20 Jahre. Schwalbe, wie sein mutmaßlicher Schüler Kluge offenbar eine unruhige und streitbare Natur, starb am 18. Oktober 1759 in Weißenfels und wurde zwei Tage später begraben.

Am 18. Juni 1728 ließ Kluge sich an der Universität Leipzig immatrikulieren,⁹ wechselte aber schon nach wenigen Monaten an die Universität Jena (Inskription 22. November 1728).¹⁰ Ob er etwa gehofft hatte, seine Orgelausbildung bei Johann Sebastian Bach vervollkommen zu können, und vielleicht von diesem an den Jenaer Vetter Johann Nikolaus Bach (1669–1753) verwiesen worden ist, bleibt freilich unbekannt.

Seine mutmaßlich erste Anstellung als Organist fand Kluge an der Stadtkirche St. Bartholomäi der an Unstrut und Finne gelegenen kleinen Ackerbürgerstadt Wiehe. Von hier aus bewarb er sich 1733 um die durch den Tod von Benedikt Friedrich Theile freigewordene Organistenstelle an der Naumburger Stadtkirche St. Wenzeslai. Unter den Mitbewerbern waren die Bach-Schüler Johann Tobias Krebs d. Ä. und dessen Sohn Johann Ludwig Krebs sowie der zweite Sohn des Thomaskantors Carl Philipp Emanuel.¹¹ Die Stelle an der recht betagten, von Zacharias Thayßner 1705 – kurz vor seinem Tode¹² – nochmals reparierten Orgel fiel Kluge zu, da der Naumburger Oberbürgermeister die mit dem Stichwort *Domestica* bezeichnete zeitübliche Bevorzugung von „Landeskindern“ ins Spiel brachte:

Es wäre zu glauben, daß Herr Bach in Leipzig, wie auch die übrigen Subjekte gutes Lob von sich hätten, aber da man neben der Geschicklichkeit auch zugleich auf die *domestica* mit sehen mußte, wolle er dem Organisten von Wiehe, Herrn Kluge, sein Votum geben.¹³

Der Bach-Familie war ein derartiger Ausgang einer Bewerbung nicht ungeläufig. 1702 hatte Johann Sebastian in Sangerhausen erleben müssen, daß der regierende Herzog von Sachsen-Weißenfels das einstimmige Votum des

Vgl. A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 34f.; T. Fuchs, *Studien zur Musikpflege in der Stadt Weissenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weissenfels*, Lucca 1997, S. 40, 43, 44.

⁹ Erler III, S. 202.

¹⁰ *Die Matrikel der Universität Jena. Bd. III. 1723 bis 1764*, bearb. von O. Köhler, Halle/S. [später Leipzig] 1969–1990, S. 110.

¹¹ W. Haacke, *Die Organisten an St. Wenceslai zu Naumburg a. d. Saale im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Kerygma und Melos. 11. August MCMLXX Christhard Mahrenholz 70 Jahre, Kassel 1970, S. 287–299, hier S. 296f.; Dok I, S. 271; CPEB Briefe I, S. 3 f.

¹² Thayßner starb während der Arbeit an einem Vorhaben in Saalfeld und wurde am 9. November 1705 hier begraben (Dok V, S. 441).

¹³ Protokoll vom 15. September 1733, vgl. F. Hoppe, *Warum C. Phil. Em. Bach nicht Organist in Naumburg wurde*, in: Naumburger Heimat, 1927, Nr. 12, zu Nr. 138, 16. 6. 1927.

Stadtrates zugunsten eines „Landeskindes“ in den Wind schlug,¹⁴ 1731 hatte Wilhelm Friedemann Bach in Halberstadt ein gleiches Schicksal ereilt,¹⁵ und Naumburg 1733 vervollständigte die Ansammlung negativer Erfahrungen. Fortan setzte Johann Sebastian Bach sich nachdrücklicher für die Belange seiner Söhne und Schüler ein: Mit je zwei Empfehlungsbriefen unterstützte er die Bewerbungen seines dritten Sohnes Johann Gottfried Bernhard in Mühlhausen (1735) und Sangerhausen (1736),¹⁶ und in gleicher Weise handelte er für seine Schüler Johann Friedrich Doles (1743/44 für Salzwedel) und Johann Christoph Altnickol (1748 für Naumburg).¹⁷

In Naumburg setzt es schon bald nach Kluges Anstellung Kritik an dessen Lebensstil.¹⁸ Damit beginnt für ihn die Suche nach einem neuen Wirkungskreis. Im Mai 1735 taucht er unter den Bewerbern für die Organistenstelle an der Kirche Beatae Mariae Virginis im thüringischen Mühlhausen auf, unterliegt aber gegen Johann Gottfried Bernhard Bach.¹⁹ Nach Lage der Dinge müssen Johann Sebastian Bach und Johann Christian Kluge sich hier begegnet sein. Ob Kluge von der Demarche des Thomaskantors zugunsten seines Sprößlings gehört und sich bei der Vergabe des Amtes benachteiligt gefühlt hat, wissen wir leider nicht.

Da in den folgenden Jahren nichts von weiteren Bewerbungen Kluges verlautet, kann angenommen werden, daß dieser sich mit seiner Position in Naumburg abgefunden hat und sein Interesse verstärkt auf Orgelneubauten und -reparaturen in Naumburg und Umgebung richtet. Hierbei kreuzen sich erneut die Wege von Johann Sebastian Bach und Johann Christian Kluge.²⁰

¹⁴ Vgl. Dok I, Nr. 38.

¹⁵ W. Strube, *Ein unbekanntes Probespiel Friedemann Bachs in Halberstadt*, in: Walcker Hausmitteilungen, Nr. 31 (1963), S. 42f. Das Probespiel fand am 26. März 1731 statt und betraf die Stelle an der von Christoph Cuncius 1721 erbauten Orgel der St. Pauli (Stifts-)Kirche.

¹⁶ Dok I, Nr. 30 und 31 bzw. Nr. 37 und 38.

¹⁷ Dok V, Nr. A 45 c und A 45 d (sowie Dok I, S. 272) bzw. Dok I, Nr. 47 und 48. Hier von abweichend schrieb er 1733 zwei Bewerbungsbriefe im Namen Wilhelm Friedemann Bachs und unterzeichnete sie mit dessen Namen (Dok I, Nr. 25 und 26).

¹⁸ A. Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*, Leipzig 1933, S. 142.

¹⁹ Stadtarchiv Mühlhausen, 10/* 3–4 Nr. 2 (*Kirche Beatae Mariae Virginis Orgel und Organisten betr.*). Vgl. G. Thiele, *Die Bewerbung des Johann Gottfried Bernhard Bach nach Mühlhausen als Organist*, in: Mühlhäuser Geschichtsblätter 20 (1919/20), S. 50–54, hier S. 51. Die Wahl fand am 9. Juni 1735 statt; ein Wahlprotokoll ist nicht erhalten. Sein Gesuch schrieb Kluge am 14. Mai 1735.

²⁰ Das Folgende nach W. Braun, *Ein unbekanntes Orgelbau-Attestat von Johann Sebastian Bach*, BJ 1999, S. 19–33, bes. S. 22, 26, 27, 28, 31, sowie W. Börner und K. H. Schubert, *Zu Johann Sebastian Bachs Aufenthalt in Weißensee (Thüringen)*, BJ 2005, S. 287–289; vgl. auch Dok V, B 365 a, 425 a, 427 a, 428 a.

1735 hatte der Orgelbauer Conrad Wilhelm Schäfer aus Kindelbrück die Orgel der Stadtkirche St. Petri und Pauli im etwa 50 km westlich von Naumburg gelegenen Weißensee repariert und um einige Register ergänzt. Das Ergebnis wurde vom Leipziger Thomaskantor – wahrscheinlich im Zusammenhang mit seiner Rückreise aus Mühlhausen – begutachtet; ein eher bescheidenes Douceur für diesen Dienst verbuchen die Kirchenrechnungen unter dem 22. Juni. Möglicherweise gab der Erfolg dieser Instandsetzung den Anstoß für einen Orgelneubau in der Stadtkirche von Weißensee, der in den folgenden beiden Jahren vorstatten gegangen sein könnte. Aus den leider nur unvollständig erhaltenen Akten läßt sich soviel ersehen, daß Johann Sebastian Bach das Instrument im Dezember 1737 oder in den ersten Monaten des Jahres 1738 gründlich geprüft und dem Orgelbauer Schäfer ein überaus positives Zeugnis ausgestellt hat. Dieses verlorene und nur inhaltlich erschließbare Bach-Zeugnis – gelegentlich als „großes Elogium“ bezeichnet – spielte bei der Planung und Auftragsvergabe für eine neue Orgel in der nach einem Brand wiederaufgebauten Marienkirche zu Laucha (Unstrut) eine maßgebliche Rolle. Als Gutachter für den Orgelneubau in Laucha fungierte allerdings nicht Johann Sebastian Bach, sondern Johann Christian Kluge aus dem nur etwa 15 km entfernten Naumburg.

An der von Schäfer vorgeschlagenen Dispositon bemängelt Kluge die jeweils zu vielen 8'-Register im Hauptwerk und 16'-Register im Pedal, kann sich mit seinen Gegenvorschlägen jedoch nicht durchsetzen. Am 4. September 1738 fällt in Laucha der Beschluß zur Beauftragung Schäfers, nachdem Pfarrer Johann Christian Kuhn²¹ am 9. Juni Bachs positives Urteil über das Instrument in Weißensee ins Gespräch gebracht hat und außerdem der Rat der Stadt Weißensee am 1. August mit einem auf Bachs Gutachten zurückgreifenden Zeugnis für Schäfer aufgewartet hat.

Entgegen den Terminvereinbarungen verzögerte sich die Bauausführung um Jahre. Erst am 7. August 1742 konnte Johann Christian Kluge in Laucha eine erste Begutachtung vornehmen und dabei eine Reihe von Mängeln aufdecken. Eine zweite Prüfung fand am 12. Dezember 1742 statt, nachdem die monierten Unzulänglichkeiten behoben waren. Obwohl Schäfer sich selbstbewußt die „schärfsten Examinatoren“ ausgebeten hatte, sah Kluge sich genötigt, auch etwas Milde walten zu lassen und ein eher „salomonisches Gesamturteil“ über die neue Orgel zu fällen.

Parallel zu seiner Beschäftigung mit dem Orgelneubau in Laucha bemühte Kluge sich um Verbesserungen hinsichtlich der ihm anvertrauten Thayßner-

²¹ Geboren 30. November 1707 in Mücheln, am 14. 1. 1721 Aufnahme in das Weißenfelscher Gymnasium (Klein, wie Fußnote 7, S. 370), später (bis etwa 1780) Pfarrer in Tennstedt, vgl. *Pfarrerbuch der Kirchenprovinz Sachsen*, Bd. 5, Leipzig 2007, S. 202.

Orgel in Naumburg.²² Erfolglos blieb seine im August 1738 dem Rat vorgelegte Bitte um eine Erneuerung. Auch das am 7. Mai 1742 von Kluge eingereichte Verzeichnis der Mängel des Thayßner-Instruments konnte zunächst nichts bewegen. Erst im Frühjahr 1743 wurde die Orgel hinsichtlich ihrer Reparaturbedürftigkeit untersucht. Christian Ernst Friederici (Gera) und Heinrich Gottfried Trost (Altenburg; 28. März 1743²³) reichten daraufhin Umbauvorschläge ein. Ob die von Johann Sebastian Bach gelegentlich erwähnte Begutachtung²⁴ zu einem so frühen Zeitpunkt erfolgt ist, muß freilich dahingestellt bleiben. Am 26. August 1743 wurde der Neubau beschlossen, Fertigstellung und Abnahme erfolgten, wie eingangs geschildert, im September 1746.

Merkwürdigerweise konnte die Verfügung über ein neues schönes Instrument Kluge nicht dauerhaft an Naumburg binden. Vielmehr bewarb er sich Anfang 1748 um die Stelle des Organisten und Musikdirektors an der Johanniskirche in Zittau.²⁵ Hier war der Amtsinhaber, Johann Sebastian Bachs Schüler Carl Hartwig, aus gesundheitlichen Gründen dienstunfähig geworden. Zum Nachfolger wurde am 29. Januar 1748 Gottlieb Krause aus Dresden einstimmig gewählt. Am 13. Februar, zwei Wochen nach erfolgter Stellenvergabe, heißt es im Ratsprotokoll, „Herr Johann Christian Kluge Organist zu St. Nicolai in Hamburg meldet sich zu hiesigem Organisten-Dienste“. Offenkundig wurden vom Protokollanten „Wenzeslai“ mit „Nicolai“ verwechselt, „Naumburg“ mit „Hamburg“. Im Spätherbst 1753, als die Zittauer Stelle erneut zu besetzen ist, zeigen sowohl Carl Philipp Emanuel Bach von Potsdam und Berlin aus, als auch der in Halle/Saale tätige ältere Bruder Wilhelm Friedemann Interesse, ohne daß es jedoch zu einer ernstzunehmenden Berücksichtigung seitens der Zittauer Verantwortlichen gekommen wäre. Immerhin ergibt sich aus Aktennotizen, daß Wilhelm Friedemann „ehemals eine Probe hier gemacht habe“, mithin um die Jahreswende 1747/48 die 1741 von Gottfried Silbermann erbaute (und im Siebenjährigen Krieg vernichtete) Orgel gespielt haben muß, und so indirekt mit Johann Christian Kluge konkurriert hat.

Am 30. Mai 1748, wenige Monate nach Kluges erfolgloser Zittauer Bewerbung, erteilt der Naumburger Rat dem Organisten eine scharfe Rüge mit

²² Das Folgende nach Dähnert (wie Fußnote 4), S. 86–90.

²³ F. Friedrich, *Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost. Leben – Werk – Leistung*, Leipzig 1989, S. 168–170.

²⁴ Vgl. Dok I, Nr. 47, Zeile 10f.

²⁵ M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, ²1919, S. 34f., H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Leipzig 1929, S. 5, 116f., CPEB Briefe I, S. 13–21.

Strafandrohung.²⁶ Am 30. Juli, nur zwei Monate später, trägt der regierende Bürgermeister in der Sitzung „beyder Rätthe“ vor, „Kluge habe niedergelegt, habe dem Rath seines zeitherigen üblen Verhaltens halber die Dimission erspart“. Speziell ist in dieser Zeit von „übler Aufführung und ungebührlicher, schädlicher Besorgung der neuen Orgel“ die Rede. Gründe für diese Konflikte werden freilich nicht genannt. In Naumburg war damit der Weg frei für die Berufung von Bachs Schüler und nachmaligem Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol.

Johann Christian Kluge wechselte alsbald an die von Heinrich Gottfried Trost erbaute und ehemals von Johann Sebastian Bach gespielte Orgel der Schloßkirche zu Altenburg.²⁷ Zu seinen ersten Amtshandlungen gehört noch 1748 das Ansuchen, die Höhe der Orgelbank entsprechend seinen Körpermaßen zu verändern. Zwei Jahre später klagt er über die „Claviaturen, welche sich befundermaßen sehr hart spielen lassen, und nicht wohl zu tractiren sind“.²⁸ Im selben Jahr 1750 nimmt er zusammen mit Bachs Schüler Gottlieb Daniel Naumann die neue Trost-Orgel in Saara ab (1. Mai)²⁹ und begutachtet die Orgelreparatur in der Stadtkirche von Altenburg (21. Oktober).³⁰ Im folgenden Jahr liefert er ein Gutachten über die Orgel der Altenburger Hospitalkirche.³¹ Am 27. September 1752 prüft Kluge die von Heinrich Gottfried Trost in der Stadtkirche St. Petri und Pauli zu Eisenberg neugebaute Orgel,³² mit der ein 1528 aus Klosterlausnitz übernommenes Instrument³³ endlich ersetzt werden konnte. Diese alte Orgel hatte von 1714 an Johann Conrad Lindemann aus Darmstadt gespielt; als dieser 1727 zum „würcklichen Cantor“ avancierte, folgte ihm der Thüringer Johann Christoph Baumgarten,³⁴ der sich hinsichtlich des Orgelspiels rühmte, „diese Kunst nicht allein von dem be-

²⁶ E. Wölfer, *Naumburg und die Musikerfamilie Bach*, in: Programmheft Naumburg 1950 [Bach-Tage, 17.–21. Sept. 1950], S. 9–14, hier S. 10 und 12 (Neudrucke Naumburg 1992 und 2002); F. Hoppe, *Die Pflege der Musik in Naumburg a. S.*, Naumburg 1914, S. 26.

²⁷ Die näheren Umstände, die zu dieser Berufung führten, bleiben noch zu klären. Zu Bachs Besuch in Altenburg vgl. Dok II, Nr. 453 und 460, sowie Dok V, Nr. C 1005 a.

²⁸ Friedrich (wie Fußnote 23), S. 93 (Anmerkung 249) und S. 32.

²⁹ Friedrich (wie Fußnote 23), S. 126 f.

³⁰ U. Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen, Ein Orgelinventar*, Leipzig 1980, S. 26.

³¹ U. Pape (et al.), *Lexikon norddeutscher Orgelbauer. Bd. I. Thüringen und Umgebung*, Berlin 2009, S. 157.

³² Friedrich (wie Fußnote 23), S. 127 ff. Die Einweihung erfolgte zwei Tage später mit einer Predigt von Superintendent Johann Christoph Serffling (1695–1777, vgl. *Thüringer Pfarrerbuch, Bd. 6. Das Herzogtum Sachsen-Altenburg*, Leipzig 2013, S. 466).

³³ J. D. Gschwend, *Eisenbergische Stadt- und Land-Chronika*, Eisenberg 1758, S. 282 f. (auch S. 283 ff. und 456 ff.).

³⁴ Gschwend (wie Fußnote 33), S. 285, 311, 336, 773, 775.

rühmten Bach gründlich erlernt“ zu haben.³⁵ Ein Vierteljahrhundert nach diesem Dienstantritt konnte Baumgarten an die neue Trost-Orgel wechseln und hier noch zwei Jahrzehnte seines Amtes walten. Eine Eisenberger Aktennotiz vom 11. Juni 1754 besagt, daß der Altenburger Hoforganist – also Kluge – 1752 einen Teil seiner bei der Orgelprüfung angefallenen Zeche schuldig geblieben war.

Ungeachtet des Ansehens seiner Stelle und der Qualität seines Instruments hielt Johann Christian Kluge es auch in Altenburg nicht sonderlich lange aus. Am 13. August 1756 bat er um „gnädige Entlassung“ zu Michaelis (29. September), da er sich nach Dresden zu wenden beabsichtige. Zehn Tage später wurde seinem Wunsch entsprochen. Die am 23. Oktober anberaumte Amtsübergabe an den Nachfolger, Bachs Schüler Johann Ludwig Krebs, verlief nicht ohne Schwierigkeiten, da die Orgel der Schloßkirche sich in keinem guten Zustand befand. Ein Register (Fugara) war mit Gewalt beseitigt worden, Staub verschlechterte die Ansprache der Zungenstimmen in den Manualen und besonders im Pedal, auch eine Nachstimmung war erforderlich. Die Kircheninstrumente bewahrte Kluge in seiner Wohnung auf, doch hatte der Hauswirt sie wegen 24 Talern Schulden mit Beschlag belegt und mußte von Amts wegen zur Herausgabe gezwungen werden.³⁶

Was Kluge sich von seinem Wechsel nach Dresden erhofft hatte, bleibt ungewiß. Zukunftspläne, sofern er sie geschmiedet haben sollte, wären nach dem am 29. August 1756 vollzogenen Überfall der preußischen Armee auf Sachsen ohnehin Makulatur gewesen. Wie Kluge sich in der Residenz durchgeschlagen hat, womit er seinen Lebensunterhalt bestritt, ist unbekannt. Aufschlußreich ist immerhin, daß er sich veranlaßt sah, am 21. April 1757 um die – bekanntermaßen schlechtbezahlte – Organistenstelle an der Dresdner Sophienkirche nachzusuchen.³⁷ Diese Stelle hatte von 1733 bis 1746 Wilhelm Friedemann Bach bekleidet. Als dieser nach Halle zu wechseln vorhatte, am 16. April 1746 kündigte und für die Nachfolge den Bach-Schüler Johann Christoph Altnickol empfahl,³⁸ wurde nicht Altnickol berufen, sondern Johann Christian Gössel aus Lauenstein, der beim Kreuzkantor Theodor Christlieb Reinholdt seit fünf Jahren als Notist tätig gewesen war und auch auf Übung im Komponieren verweisen konnte.³⁹ Gössel heiratete drei Jahre später die wohl schon etwas bejahrte einzige Tochter Reinholdts, woraufhin der Dresd-

³⁵ Dok II, Nr. 218, Dok V, Nr. B 218.

³⁶ BJ 1930, S. 109–113 (H. Löffler).

³⁷ Stadtarchiv Dresden, *Hauptaktenarchiv, D.XXXIV.17*, fol. 35 f.

³⁸ Dok II, Nr. 543 und 544.

³⁹ W. Müller, *Gottfried Silbermann. Persönlichkeit und Werk. Eine Dokumentation*, Leipzig 1982, S. 170.

ner Konzertmeister Johann Georg Pisendel in einem Brief an Georg Philipp Telemann in Hamburg spöttelte:⁴⁰

indeßen bleiben sie dem Herrn Rheinhold als Papa über dem Halß liegen, logiren da, schlaffen da, und eßen und trincken da, und singen alle Woche: Er will uns alle ernehren ... ich wünsche daß nicht sieng allein der Mund, und daß es geh aus Hertzens Grund, so werden sie sich auch nicht betrügen.⁴¹

Das solchergestalt beschriebene Glück währte nur kurze Zeit; Gössel starb mit nicht einmal 40 Jahren und wurde am 14. April 1757 begraben. Kluges Bewerbung um die Nachfolge blieb ohne Ergebnis, die Stelle ging an einen gewissen Johann Friedrich Zillig, der in rascher Folge an der Johanniskirche, der Frauenkirche und nunmehr der Sophienkirche tätig wurde.⁴²

Zwei Jahre später bot sich eine neue Chance: Johann Friedrich Gräbner, 1757 aus Großhain an die Dresdner Frauenkirche berufen und hier Nachfolger des eben genannten Johann Friedrich Zillig, gab seinen Posten wieder auf und folgte einer Einladung nach Naumburg, wo nach dem Tod von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol ein neuer Organist gesucht wurde. Am Reformationsfest 1759 absolvierte Gräbner sein Probespiel, wurde zwei Tage später gewählt und trat sein Amt am ersten Weihnachtsfeiertag an.⁴³ Johann Christian Kluges Dresdner Bewerbung vom 5. Dezember 1759⁴⁴ wurde nicht berücksichtigt; angestellt wurde Johann Gottlob Höhne, bis dahin Organist der Waisenhauskirche, der allerdings schon am 10. Mai 1760 starb.⁴⁵

Nach diesem Fehlschlag verschwindet Johann Christian Kluge aus unserem Blickfeld. Ob er sich in Dresden weiterhin durchzuschlagen versuchte, ob er die Stadt – insbesondere nach der am 14. Juli 1760 begonnenen verheerenden Beschießung und Zerstörung durch die Truppen des Preußenkönigs Friedrich II. – verlassen hat, ist vorerst unbekannt. Unvollkommen und unvollständig bleibt damit nicht nur der lebensgeschichtliche Ablauf, sondern auch das Charakterbild eines Mannes, der nach vielversprechender Ausbildung an drei Gymnasien und zwei Universitäten doch nur in schlechtbezahlten Organistenstellen tätig sein konnte, finanziell offenbar nie auf einen grünen Zweig

⁴⁰ *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von H. Große und H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 350 f.

⁴¹ Anspielungen auf die Luther-Lieder „Der Glaube“ (Strophe 1) und „Vater unser im Himmelreich“ (Strophe 1) sowie S. Rodigast, „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Strophe 2).

⁴² R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899 (Reprint Leipzig 1978), S. 76, 85.

⁴³ Haacke (wie Fußnote 11), S. 298.

⁴⁴ Stadtarchiv Dresden, *Hauptaktenarchiv, D.XXXIV.14*, fol. 42 f.

⁴⁵ Vollhardt (wie Fußnote 42), S. 76.

kam und anscheinend Schwierigkeiten mit der Bewältigung komplizierterer Situationen hatte. Daß er über vorzeigbare Fertigkeiten im Orgelspiel verfügte und auch ein kompetenter Gutachter war, darf gleichwohl angenommen werden. Dies rechtfertigt auch seine Vorgehensweise nach der Prüfung der Naumburger Hildebrandt-Orgel durch Bach und Silbermann.

Nachschrift

In unserem letzten Gespräch am 14. Februar 2017 kam Winfried Schrammek auf seine schon vor Jahrzehnten geübte Kritik am Konzept der Schallplattenreihe „Bach-Werke auf Silbermann-Organen“, die in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre vom Berliner Label Eterna wohl vorwiegend aus kommerziellen Gründen realisiert worden war, zurück und stellte die Frage, inwieweit Gottfried Silbermanns Organen – von jener „Zwangsehe“ mit Bachs Kompositionen ganz abgesehen – auf die zugeordneten Kirchenräume tatsächlich zugeschnitten sind, sie in buchstäblichem Sinn erfüllen. Diese Frage kann nur von Fall zu Fall untersucht und beantwortet werden; allein die akustische Komponente (als eine von vielen) weist auf das Beispiel des eingangs erwähnten und schon 1746 von Johann Christian Kluge gerügten Spannungsverhältnisses zwischen Orgel und Kirchenraum.

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

Von Bernd Koska (Leipzig)

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

Der vorliegende Beitrag¹ wendet sich mit Johann Gottfried Siebe und Johann Nicolaus Schober zwei lange Zeit nur anonym erfaßten Schreibern zu, die im Berliner Musikleben des mittleren und späten 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielten. Von ihnen sind jeweils etwa 150 Notenhandschriften mit Werken verschiedener Komponisten erhalten geblieben, die sich heute vorrangig in der Staatsbibliothek zu Berlin, zu einem geringeren Teil aber auch in anderen in- und ausländischen Bibliotheken befinden.² Die Quellen sind über die

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

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

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

Johann Gottfried Siebe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Opern Hause, den 26.^{ten} Janv. [1776] Abend um 9. Uhr an Schlagfluß gestorben Alt. 58. Jahr“.¹¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die zweite Gestalt des C-Schlüssels („2ab“) tritt hingegen in Abschriften von Graun-Opern auf, die offenbar mit den Wiederaufnahmen der Werke in den 1760er und 70er Jahren zusammenhängen.¹⁷ Auch in Siebes Kopien von Einzelnummern aus den 1765, 1767 und 1772 uraufgeführten Opern *Agricolas*¹⁸ sowie bei den Hasse-Abschriften¹⁹ aus derselben Zeit ist diese

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

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

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

¹⁶ *Am.B.* 176.

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

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

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

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

Frühes Schriftstadium, belegt 1748–1757:

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

Spätes Schriftstadium, belegt 1764–1776:

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

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

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

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

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

- anonymes Kantatenfragment, SA 1305
- Johann Christoph Bach, Geistliches Konzert „Es erhob sich ein Streit“ (Partitur), *Am.B.* 91
- Johann Sebastian Bach, Viertes Brandenburgisches Konzert BWV 1049 (Partitur), SA 2799 (12)
- J. S. Bach, Fünftes Brandenburgisches Konzert BWV 1050 (Partitur), P 262²¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Quellengruppe mit Kammermusik der preußischen Hofmusiker Quantz, Nichelmann und C. P. E. Bach stammt aus der Notenbibliothek von Friedrich Wilhelm von Thulemeier und wurde von diesem laut der Datierung von Siebes Handschrift vor seiner Tätigkeit als Gesandter in Den Haag (ab 1763) erworben. Da vermutet wird, daß Thulemeier in Berlin einen musikalischen Salon unterhielt und selbst Cembalo spielte,²⁶ dürften Siebes Abschriften – durchweg Stimmensätze mit einem obligaten Cembalo-Part²⁷ – zum praktischen Gebrauch Thulemeiers bestimmt gewesen sein. Ein direkter Kontakt zum Komponisten ist für Nichelmanns Cembalo-Konzert belegbar: Siebes Stimmen liegen der autographen Partitur bei und weisen zudem Spuren einer Revision von der Hand Nichelmanns auf.²⁸ Daß alle Abschriften Siebes aus der Sammlung Thulemeiers zuerst Nichelmann gehört haben, ist daraus freilich nicht zwangsläufig zu schließen;²⁹ wahrscheinlicher sind auf direktem Wege an Siebe ergangene Kopieraufträge von Thulemeier. Auch die Vorlagen der übrigen Abschriften wurden wohl von den Komponisten bereitgestellt, wobei die Werke selbst bereits erheblich früher entstanden sein konnten, wie das Beispiel von C. P. E. Bachs bereits 1740 komponiertem Konzert zeigt.

Schwieriger sind die Entstehungszusammenhänge bei der Quellengruppe mit *Musica-manuscripta*- und Sing-Akademie-Signaturen zu bestimmen, da hier die originäre Sammlungszugehörigkeit nicht unmittelbar ersichtlich ist. An Fremdzusätzen in Siebes Bach-Abschriften finden sich lediglich mehrere spätere Einträge von Carl Friedrich Zelter (frühes 19. Jahrhundert)³⁰ sowie die Beschriftungen der Einbandetiketten von Siegfried Wilhelm Dehn (von

²⁶ Schwinger (wie Fußnote 2), speziell S. 383 und 386.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 128 f.

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

Johann Nicolaus Schober

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ Ebenda.

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

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

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

⁴⁸ Siehe V. Grützner, *Potsdamer Musikgeschichte*, Berlin 1992, S. 56f.

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

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

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

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

Hoch Edler Herr,
Hoch und Viel geehrtester Herr Geheime Cämmerir!

Auf den an mich erlassenen Befehl, hat mir Mons. Duport,⁵¹ durch dem Capelldiener, wegen der 10 r. nachschreibt der Oper Nina,⁵² folgende Bewandnis. Der Herr Capellmeister Righini⁵³ hat eine Grosse Veränderung darin angebracht, die Sieben Tage erforderte, durch alle Stimmen zu corrigiren, auszustreichen, und von neuen wieder zuschreiben, dieß konnte ich nicht alleine, da keine Zeit zu verlieren war, ich muste mir Hülfe nehmen, und gab jeden Tag 16 gr. und andere Kleinigkeiten. Mich wundert, da Mons. Duport ein scharfes Aug hat, und Unmöchl. die Vielen Veränderungen die darin vorgefallen seyn, dem HErrn Geheimen Cämmerir nicht angemerckt hat. Die Rechnung die mir abgefordert wurde, habe geglaubt der Monathl. ein zu führen, weil ich noch nie von jemanden einen Gr. genommen habe.

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

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

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

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

⁵³ Vincenzo Righini (1756–1812), königlich-preußischer Hofkapellmeister.

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

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

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

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

Meines Hochgebiethesten
HERRN Geheimen Cämmerir
Ganz Gehorsamer Diener
der Königl. Musicus
Schober.⁵⁵

Potsdam den 6. Nov. 1797.

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

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

⁵⁵ D-Bga, BPH, Rep. 192 Ritz A, Nr. 1897.

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

gründenden – großen zeitlichen Abstands zwischen dem Brief und den Notenhandschriften (vgl. etwa die Buchstaben F, G, k, I/J, H und N; siehe Abbildung 6 und 7).

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

Datierbare Abschriften von J. N. Schober

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

Johann Adolph Hasse, Oratorium *La Conversione di Sant'Agostino* (*Am.B.* 303)
auf dem Titelblatt von fremder Hand⁵⁷ die Aufführungsdaten „[...] potsdam le 18. le 20. et le 24 du Juillet 1768.“

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

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

Luigi Boccherini, mehrere Streichquartette und -quintette (*KHM* 519, 520, 522, 535, 551, 587, 590, 592, 594, 595, 597–601)
Stimmen nach den autographen Partituren aus den Jahren 1787–1795⁵⁹

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

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

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

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

⁵⁸ Siehe Fußnote 38.

⁵⁹ Vgl. Parker (wie Fußnote 37), speziell S. 35.

Zunächst ist festzustellen, daß aus den Jahren 1770 bis 1785 keine einzige hinreichend sicher datierbare Abschrift vorliegt, während die Zeiträume davor und danach relativ engmaschig abgedeckt sind. Diese zeitlich mit dem geschilderten Bruch in Schobers Biographie zusammenfallende Lücke ist wohl kaum allein durch zufällige Verlusten bedingt. Vielmehr dürfte das vorübergehende Ausscheiden aus der königlichen Kapelle 1769 die für diese Zeit deutlich reduzierte Häufigkeit seiner Abschriften innerhalb der erhaltenen Berliner Sammlungen verursacht haben. Es ist jedoch nicht anzunehmen, daß Schober das Notenschreiben in dieser Zeit völlig einstellte, denn zum einen gibt es einen dokumentarischen Beleg aus dem Jahr 1776,⁶⁰ zum anderen ist die oben genannte Sarti-Kopie der fraglichen Periode bis zum Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. zuzuordnen: Das dort zu findende Datum 9. April 1786 liegt noch vor dem Tod Friedrichs des Großen am 17. August desselben Jahres. Zudem zeigt eine von Schober geschriebene Partitur von Gottfried August Homilius' Kantate „Uns schützt Israels Gott“ HoWV II.78 (SA 369) Bearbeitungsspuren von C. P. E. Bach, der das Werk nachweislich 1780 in Hamburg aufführte⁶¹ – eine wesentlich frühere Entstehungszeit von Schobers Abschrift ist damit freilich keineswegs ausgeschlossen.

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

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

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

⁶¹ LBB 8, S. 117.

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

Frühes Schriftstadium, belegt 1757–1769:

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

Mittleres Schriftstadium, nicht näher zu datieren:

C-Schlüssel in der Form „z getrennt“, Halbenoten abwärts links kaudiert (mit Tendenz nach rechts⁶²), Violinschlüssel schmal

Spätes Schriftstadium, belegt 1786–1797:

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

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

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

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

Aus all diesen Überlegungen ergibt sich die folgende Aufstellung der Bach-Abschriften Schobers:

Schobers Abschriften von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs

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

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

⁶⁴ MGG² Personenteil, Bd. 10 (2003), Sp. 169–176 (P. Wollny), hier Sp. 171. Da die Ouvertüre noch den C-Schlüssel in der Form „3“ aufweist, dürfte dieser Satz älteren Ursprungs sein als der Rest der Kantate.

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

Schobers Abschriften von Werken Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die dominierende Bedeutung Kirnbergers auch für die J.-S.-Bach-Abschriften ist schon an der Vielzahl der Am.B.-Signaturen abzulesen. Von ihm stammen wiederum einige Einbandetiketten (*Am.B. 3*, *Am.B. 47*, *Am.B. 57* und *Am.B. 66*),⁷² Titelseiten (*Am.B. 79*, *Am.B. 547*, ferner B-Bc, 12102 MSM⁷³) und Besitzvermerke (*Am.B. 3*, *Am.B. 57*); des weiteren ergänzte er den Namen des Komponisten (*Am.B. 55*, S. 37), eine Passage in der Textunterlegung (*Am.B. 29*, S. 11) sowie eine Notiz zur Herkunft des Vokaltexes (*Am.B. 17*). Auf welche Weise Kirnberger an die Vorlagen der Abschriften gelangte, ist am Beispiel der h-Moll-Messe besonders plastisch nachzuvollziehen. Von C. P. E. Bach ist eine briefliche Äußerung vom 21. Juli 1769 überliefert, die wegen des in *Am.B. 3* auftretenden Wasserzeichens „1769“ seit längerem mit dieser Abschrift nach dem Autograph (*P 180*) in Verbindung gebracht wird.⁷⁴ Bach schrieb aus Hamburg an Kirnberger in Berlin:

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

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

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

⁷¹ Zu der Ausnahme SA 2594 siehe Fußnote 65.

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

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

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

⁷⁵ Zitiert nach Dok III, Nr. 754.

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

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

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

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

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

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

⁷⁸ *Am.B. 53 (I)* und *Am.B. 547*.

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

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

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

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

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

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

⁸² Vgl. Henzel, *Berliner Klassik* (wie Fußnote 2), S. 85.

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

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

12 ¹⁷⁷² ~~1771~~ ¹⁷⁷² freiburgerische vor Sieb, was ich zu dem im
 vorigen Winter aufgeschickten Opere extra facta
 beschreiben, u. Gesülten dazu zu unsummen müßten,
 sind mir nützlich ausgesetzt worden:
 worüber ich hiermit unterthänigsten Dank
 quittire. Carlin am 30^{ten} März, 1772

Siebe.

Das durch Anweisung dieses
 unterschalt attestirte J. Agricola
 Jof: frinds: Agricola

Das die 12 ¹⁷⁷² freiburgerische Siebe

quittire

Siebe.

Abbildung 1:

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

Ein Oper l' Eröe cinese

Es sind Hr. Königl. Majestet allerhöchsten Befehl
und ihr Königl. Deyen Befehl in Sans Souci ist
und gepüfend worden.

7 transponirte Stimmen in ihr Partitur

	a 4 gr	174 4 gr
Ein Solow vor 5 Acten in		
Bass 18 Bogen a 3 gr	-	4 - 6
2 ^{te} Violinen 24 Bogen a 3 gr	-	3 - -
2 ^{de} Violinen	-	3 - -
eine Viola - 12 Bogen	-	1 - 6
ein Bass - 12 Bogen	-	1 - 6
2 Flöten - 12 Bogen	-	1 - 6
2 Oboen - 12 Bogen	-	1 - 6
2 Waldhörner 6 Bogen	-	- 18
ein Fagot. 6 Bogen	-	- 18

Koblenz d 22 Julij
1773

174 22 gr

Es ist dieses beauftragt worden
sichselbst in ein fixa mit qualitat Copiste.

Einb. Copiste.

Koblenz d 22^{ten} Julij 1773.

Abbildung 2:

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

Concerto. *allegro* Sig. J. S. Bach.

Fl. Tru. *allegro*

Violino primo

Violino secondo

Viola

Violoncello

Tromba concertina

Abbildung 3:

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

Handwritten musical score for the final section of J.S. Bach's Organ Trio BWV 526, page 11. The score consists of 11 systems of three staves each (treble, alto, and bass clefs). The music is in C major and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Abbildung 4:

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

Concerto 102. *all.* Sig. J. S. Bach

The image shows a page of handwritten musical notation for the first movement of J.S. Bach's Brandenburg Concerto No. 3, BWV 1048. The score is written in C major and 2/4 time. It features staves for Violino 1, Violino 2, Violino 3, Viola 1, Viola 2, Viola 3, Violoncello 1, Violoncello 2, Violoncello 3, and Violone/Cembalo. The music is characterized by intricate sixteenth-note patterns in the violin parts and a steady bass line in the cello and viola parts.

Abbildung 5:

J. S. Bach, Drittes Brandenburgisches Konzert BWV 1048,
 1. Seite der Partitur, geschrieben von J. G. Siebe (C-Schlüssel in der Form „2ab“) –
 D-B, P 258, fol. 1r.

8.

Auf so wunderbar' ganze Güte, ganze Güte, kein ein'ger vngs' frein'ig' G'nd'

Oh! da' Wunder' in den Augen als kein' icht' Key' und' Wunze, und' ein' Welt'!

Müssen' sein' mit' ein' and' er' z'hö'f'lich' sein' f'z' da' bes'iff' es' in' den' den' zu'

Abbildung 7:

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

*Sinfonia
Prestissimo*

Violino I
Violino II
Viola
Basso

unis

Abbildung 8:

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

Quintetto. Violoncello

Allargo Vivo

The image shows a page of handwritten musical notation for the Cello part of a Quintet. The title at the top is "Quintetto. Violoncello". The tempo marking is "Allargo Vivo". The score consists of ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "ppp" (pianissimo) and "cresc." (crescendo). There are also some performance instructions like "con forza" and "rit." (ritardando). The handwriting is in a cursive style, characteristic of the late 18th or early 19th century.

Abbildung 9:

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

Die Bach-Quellen im Bestand des Glinka-Museums in Moskau

Von Tatjana Schabalina (St. Petersburg)

Das musikalische Weltkulturerbe erlitt während des Zweiten Weltkriegs große Verluste. Vieles ging für immer verloren, anderes kam im Zuge kriegsbedingter Verlagerung abhanden. Das Schicksal zahlreicher Quellen ist bis heute unbekannt. Allmählich aber werden in zunehmendem Maße Bestände von Musikhandschriften und -drucken aufgespürt, die lange als verschollen galten. Dieser Aufsatz möchte einen Beitrag zur Lokalisierung von musikalischen Quellen liefern, die während des Zweiten Weltkriegs aus Deutschland herausbefördert wurden und nun in anderen Ländern aufbewahrt werden.

Seit den 1950er Jahren fungiert das Staatliche Museum für Musikkultur M. I. Glinka (heute Allrussischer Museumsverband der Musikkultur M. I. Glinka)¹ als Aufbewahrungsort für Handschriften und Frühdrucke mit Werken von Mitgliedern der Bach-Familie sowie anderer Komponisten des 18. Jahrhunderts, die ehemals deutschen Bibliotheken gehörten. Abgesehen von den – in diesem Beitrag zu besprechenden – Handschriften, die jetzt im sogenannten „Bestand für ausgelagerte Wertgegenstände“ (*Fond 96*) bewahrt werden, be-

¹ Die Grundlage des Museums bilden die Repositorien des Moskauer Konservatoriums, das 1912 das Museum von Nikolai Grigorjewitsch Rubinstein (1835–1881) eröffnete. Lange Zeit war das Museum Teil des Konservatoriums, aber das stetige Wachstum seiner Bestände verlangte neue Existenzbedingungen. 1943 wurde es selbstständig und erhielt den Namen Staatliches Zentralmuseum für Musikkultur. 1954 wurde das Museum, anlässlich des 150. Geburtstages von Mikhail Iwanowitsch Glinka (1804–1857) nach diesem benannt (der Name „M. I. Glinka Staatliches Zentralmuseum für Musikkultur“ wurde bis 2011 beibehalten). Mittlerweile ist diese Institution eine Vereinigung mehrerer vordem unabhängiger Museen; der Komplex besteht aus einem Hauptgebäude und einer Reihe von Filialen, die als Repositorien von Exponaten der Musikkultur dienen (Gedenkgutshof von F. I. Schaljapin, S. S. Prokofjew Museum, Museum von S. I. Tanejew, Museum „P. I. Tschaikowski und Moskau“ und andere). Die Glinka-Museumsvereinigung gehört zu Rußlands größten Sammlungen von Musikkultur und zählt etwa eine Million Bestandseinheiten: Handschriften und Nachlässe von Musikern aus verschiedenen Epochen (einschließlich der Nachlässe von S. V. Rachmaninow, A. K. Glazunow, D. D. Schostakowitsch), Fotos von Musikern, Musikinstrumente aus verschiedenen Epochen und Ländern, Audio- und Videoaufnahmen von musikalischen Werken aller Gattungen. Das Museum präsentiert seine Bestände in Dauerausstellungen, führt zahlreiche Veranstaltungen durch und verfügt über eine eigene Forschungsabteilung.

finden sich dort folgende Ausgaben von Werken von J. S. Bachs und seiner Söhne:

Choräle | mit bezifferten Bass | von | Johann Sebastian Bach | herausgegeben | von | C. F. BECKER. | Organist an der St. Petri Kirche zu Leipzig. || Eigenthum der Verleger. | Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

ORCHESTER-SINFONIEN | MIT | ZWÖLF OBLIGATEN STIMMEN: | 2 HÖRNERN, | 2 FLÖTEN, | 2 HOBOEN, | 2 VIOLINEN, | BRATSCHE, | VIOLONCELL, | FAGOTT, | FLÜGEL UND VIOLON. | SEINER KÖNIGLICHEN HOHEIT, | FRIEDRICH WILHELM, | PRINZEN VON PREUSSEN, | UNTERTHÄNIGST GEWIDMET | VON | CARL PHILIPP EMANUEL BACH, | CAPELLMEISTER UND MUSIKDIREKTOR IN HAMBURG. || LEIPZIG, | IM SCHWICKERTSCHEN VERLAGE. | 1780.

N^o. 1 | The | FAVOURITE SONGS | in the | OPERA | ADRIANO IN SIRIA | Composed by | Sig.^r BACH. | LONDON Printed by WELCKER in Gerrard Street S^t. Ann's Soho

N^o I. | The | FAVOURITE SONGS | in the | OPERA | CARATTACO | Composed by | John Christian Bach. London

N^o III. | The | FAVOURITE SONGS | in the | OPERA | CARATTACO | Composed by | John Christian Bach. London

The | FAVOURITE SONGS | in the | OPERA | Call'd | ORIONE | O SIA | DIANA VENDICATA. | London [...] J. Walsh

The | FAVOURITE SONGS | in the | OPERA | Call'd | ZANAIDA | By Sig.^r Bach. | London. Printed by J. Walsh in Catherine Street in the Strand

SIX | TRIOS | A | DEUX VIOLONS & BASSE | Composées | Par | M^{rs}. BACH, ABEL & | KAMMEL. || Chés J. J. HUMMEL, | à Berlin avec Privilège du Roi, | à Amsterdam au Grand | Magazin de Musique | et aux | Adresses ordinaires.

Six | Simphonies | a Deux Violons | Alto Viola et Basse, | Deux Hautbois et Deux Cors de Chasse. | Très humblement Dediées | a Son Altesse Royale | Monseigneur | Le Duc de York &c. &c. &c. | Composées | Par | Jean Chretien Bach | Maitre de Musique de S. M. | La Reine de la Grande Bretagne. | Oeuvre Troisieme | a Amsterdam chez J. J. Hummel, Marchand & Imprimeur de Musique.

Six Quatuor | A Une Flute, Violon, | Alto et Basse. | Composées | Par | Jean Chretien Bach, | Maitre de Musique de S. M. la Reine | de la Grande Bretagne &c. | Oeuvre Huitieme || a Amsterdam | chez Jean Julien Hummel, | Marchand & Imprimeur de Musique.

Six Quatuor | A | Flute, Violon, Taille & | Basse, Obligés. | Composées Par | M.^{rs} Bach, Abel & Giardini. || Chès Jean Julien Hummel, | à Berlin, avec Privilège du Roi, | à Amsterdam, au Grand Magazin | de Musique | et | aux Adresses ordinaires.

Auf den Titelseiten all dieser Drucke findet sich der Rundstempel „Königliche Haus-Bibliothek Berlin“². Die Exemplare sind in gutem Erhaltungszustand und größtenteils für Benutzer der Bibliothek zugänglich.

Die wertvollsten Quellen dieser Sammlung sind jedoch die Handschriften, die den Namen „Bach“ tragen („Bach“, „Sig.^f Bach“, „G. Bach“, „G C Bach“ usw.). Bei deren Untersuchung stellte sich heraus, daß es sich durchweg um Orchester- und Kammermusikwerke von Johann Christian Bach (1735–1782) handelt. Sie wurden von verschiedenen Kopisten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vermutlich in den 1760er bis 1780er Jahren) geschrieben und gehörten – nach Ausweis der Stempel – ehemals ebenfalls zum Bestand der Königlichen Hausbibliothek Berlin.³ Die Handschriften werden seit 1959 im Museum aufbewahrt. Die folgende Beschreibung orientiert sich an der Reihenfolge der Katalognummern des *Fond 96*.

Fond 96, Nr. 32

Stimmen im Hochformat (13 Bl.; 34,5×21 cm). Titel: *Sinfonia nell Opera Catone* | *Violino Primo* | *Secondo* | *Oboe Primo* | *Secondo* | *Corno Primo* | *Secondo* | *Viola* | *et* | *Basso* | *del Sig Bach*.

Vorhandene Stimmen: *Oboe primo* (1 Bl.); *Violino primo* (1 Bg.); *Violino 2^{do}* (1 Bg.); *Viola* (1 Bg.; dient als Umschlag); *Violoncello* (1 Bl.); *Basso* (1 Bg.); *Oboe Secondo* (1 Bl.); *Corno Secondo ex G#* (1 Bl.); *Corno Primo ex G#* (1 Bl.)

Im unteren Teil der Titelseite stehen drei Anfangstakte des ersten Satzes in zwei Systemen. Der Zusatz „nell Opera Catone“ wurde von anderer Hand und mit hellerer Tinte geschrieben; von derselben Hand stammt die über dem Komponistennamen angebrachte Signatur „N^o 4“ (ähnliche Nummern findet man auf den Titelblättern anderer Handschriften, sie stammen wahrscheinlich von einem Bibliothekar der Königlichen Hausbibliothek). Zudem wurde mit Bleistift über dem Titel die Notiz „wohl kaum aus ‚Cato in Utica‘ (siehe Abert, *Z. f. Musikwissensch.* 1. Jahrg. Heft 6. S. 316)“ hinzugefügt (siehe Abbil-

² Vgl. auch G. Thouret, *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895, S. 10f.

³ Ebenda. Siehe auch F. Ziegler, *Die Musikaliensammlung der Königlichen Hausbibliothek. Bemerkungen zur zweiten königlichen Bibliothek in Berlin*, in: *Forum Musikbibliothek* 1994/3, S. 253–263; H. Hell, I. Kolasa, W. Rathert, W. de Vries, *Wiederentdeckt – Eine Sammlung von Musikhandschriften und Musikdrucken deutscher Provenienz am Staatlichen Zentralen Glinka-Museum für Musikkultur in Moskau*, in: *Forum Musikbibliothek*, 24. Jg., 2003/4, S. 416–425.

dung 1). Als Wasserzeichen läßt sich ein Adler erkennen (ähnlich Heawood 1264⁴; identisches Zeichen in der von demselben Schreiber herrührenden Handschrift *Fond 96, Nr. 39*).

Laut Warburton⁵ handelt sich bei diesem Werk um Johann Christian Bachs dreisätzige Sinfonie zur Oper *Alessandro nell' Indie* (Warb G 3),⁶ deren erste Aufführung am 20. Januar 1762 im Real Teatro di San Carlo in Neapel „per solennizzare la nascita della S. R. C. M. di Carlo III augustissimo monarca delle Spagne“ stattfand.⁷ Diese Oper entstand kurz nach *Catone in Utica*. Der erste Satz wurde auch als Sinfonie des Pasticcios *Astarto, re di Tiro* (*Collected Works*, Bde. 3, 9 und 48:3) verwendet (Uraufführung am 4. Dezember 1762 im King's Theatre in London). Die hier vorgestellte Abschrift enthält die ursprüngliche Fassung der Sinfonie,⁸ die auch als Nr. 6 in *Six Favourite Overtures in VIII Parts for Violins, Hoboys, French Horns* (London: William Randall, um 1770) veröffentlicht wurde.⁹

Der Notentext der Handschrift weicht in einer Reihe Details von der Edition in den *Collected Works* ab: Der erste Satz trägt in der im Glinka-Museum bewahrten Abschrift in allen Stimmen die in der Ausgabe von Warburton fehlende Tempoangabe „Allegro con Spirito“. Neben den bei Warburton angegebenen Instrumenten enthält die Moskauer Quelle noch eine Stimme für das Violoncello. Des weiteren finden sich Unterschiede in den Artikulationsbezeichnungen (z. B. im 1. Satz, T. 32–41, 74–77, 80–83, Bögen in den Violinen und Oboen), Varianten in der Notation von Rhythmen und Notengruppen (2. Satz, Violino I, T. 4–5) sowie weitere abweichende Lesarten. Obwohl der Kopist offensichtlich eine Reihe von Fehlern machte, sind die Lesarten seiner Abschrift im Vergleich mit der Ausgabe in den *Collected Works* eindeutig die besseren: So findet sich in Takt 57 des zweiten Satzes in der Stimme Violino II die Notenfolge $g^2 \text{ fis}^2 g^2$; diese Variante leuchtet unmittelbar ein, da hier die beiden Violinen in Terzparallelen geführt sind (in den *Collected Works* ist der Text in diesem Takt eindeutig falsch). Die Stimmen der Oboen, die in den *Collected Works* häufig mit den Violinen unisono geführt sind, enthalten in der Moskauer Handschrift an einzelnen Stellen eigenständige Partien (z. B. in Satz 1, T. 30, 87 und 88).

⁴ E. Heawood, *Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries*, Hilversum 1950.

⁵ Hier und im folgenden wird die Numerierung von J. C. Bachs Kompositionen nach dem Katalog seiner Werke angegeben (*The Collected Works of Johann Christian Bach, 1735–1782*, hrsg. von E. Warburton, Bd. 48/1, New York 1999).

⁶ Veröffentlicht in Bd. 3 der *Collected Works*.

⁷ Ebenda, S. VIII.

⁸ Ebenda, S. X.

⁹ Siehe auch C. S. Terry, *John Christian Bach*, London 1929, S. 277.

Fond 96, Nr. 34

Stimmen im Querformat (42 Bl.; 21 × 31 cm [Titelblatt]; 23 × 30 cm [Stimmen]).

Stimmengruppe 1: *Sinfonia a due Orchestra di J. C. Bach* | *Orchestra Prima* | *Violino 1^{mo} et 2^{do}* | *Oboe 1^{mo} et 2^{do}* | *Cornu 1^{mo} et 2^{do}* | *Viola* | *Fagotto* | *et* | *Basso*.

Violino primo (2 Bg.); *Violino Secondo* (2 Bg.); *Viola* (1 Bg.); *Basso* (1 Bg.); *Oboe primo* (1 Bg.); *Oboe Secondo* (1 Bg.); *Fagotto* (1 Bg.); *Cornu primo E#* (1 Bl.); *Cornu secondo E#* (1 Bl.)

Stimmengruppe 2: *Sinfonia a due Orchestra di J. C. Bach* | *Orchestra Seconda* | *Violino 1^{mo} et 2^{do}* | *Flauto 1^{mo} et 2^{do}* | *Viola* | *Fagotto* | *et* | *Basso*.

Violino primo (2 Bg.); *Violino secondo* (2 Bg.); *Viola* (1 Bg.); *Basso* (1 Bg.); *Flauto primo* (1 Bg.); *Flauto Secondo* (1 Bg.); *Fagotto* (1 Bg.)

Jede Stimme hat ihre eigene Titelseite, in deren linken oberen Ecke die Bezeichnung „Nr. 1“ steht. Der Titel der obersten Stimme lautet: „Sinfonia a Due orchestra | Violino primo | orchestra prima | del Sig. Bach | Jean Chretien“ (die Wörter „Violino primo | orchestra prima“; der Name „Jean Chretien“ wurde von derselben Hand mit dunklerer Tinte nachgetragen). Es ist bemerkenswert, daß die Vornamen des Komponisten in französischer Sprache erscheinen. Die Handschrift des Hauptkopisten erscheint auch im zweiten Satz der Stimmen der *Sinfonia concertante* in Es-Dur (Fond 96, Nr. 69) und in den Stimmen der *Sinfonia concertante* in F-Dur (Fond 96, Nr. 70). Der Titelschlag wurde von einer anderen Hand beschriftet und weist ein anderes Wasserzeichen (Fisch) auf als die Stimmen (Weintraube und schwer erkennbare Buchstabenfolge; vgl. Heawood 3265, dort datiert 1773¹⁰); ein ähnliches Zeichen findet sich auch in den Stimmen der *Sinfonia concertante* in Es-Dur (Fond 96, Nr. 69). Die Handschrift ist gut erhalten und weist vereinzelte Korrekturen von der Hand des Kopisten auf.

Bei diesem Werk handelt es sich um die Sinfonie für Doppelorchester in E-Dur Op. 18/5 (Warb C 28). Die sechs Sinfonien Op. 18 wurden erstmals von William Forster im Jahr 1781 veröffentlicht: Nr. 1, 4 und 5 in *Six Grand Overtures* [...] *Opera VIII* (London 1781–?); Nr. 5 zudem in *Two Grand Overtures* [...] *Opera VIII* (London, o. J.). Offenbar fanden die ersten Aufführungen in den 1770er Jahren statt.

In den *Collected Works* sind diese Stimmen nicht genannt.¹¹ Warburtons Edition¹² stimmt mit dem Text der Stimmen aus dem Glinka-Museum weit-

¹⁰ Siehe Heawood (wie Fußnote 4).

¹¹ *Collected Works*, Bd. 48/1, S. 96.

¹² Wiedergegeben nach: *Six Grand Overtures* [...] *Composed by John Christian Bach* [...] *London* [...] *William Forster* (RISM A/I/1 B 242).

gehend überein, doch gibt es Unterschiede in der Notation der Vorschlagsnoten (in der Moskauer Handschrift sind sie in der Regel mit Sechzehntelnoten und ohne Bögen notiert), der Triller (besonders im Finale) und der Artikulationsbögen (eine ausführlichere Bezeichnung findet sich etwa in den Takten 61–63, 70, 75, 82, 84, 106, 124–126, 169–170 und 182–184 des 1. Satzes; längere Artikulationsbögen werden in T. 1, 3–6, 8–9, 12–13, 21–23 und 43 des 2. Satzes verwendet; und auch im Finale gibt es viele abweichende Artikulationsbögen). Außerdem finden sich Abweichungen im Rhythmus (1. Satz: T. 42 der Violino I des 2. Orchesters; T. 121 und 123 der Oboe II des 1. Orchesters, Finale: T. 60 der Violino I des 1. Orchesters, usw.), in der Tonhöhe (2. Satz: T. 68 der Violine I des 1. Orchesters, Finale: T. 74 der Violine I des 2. Orchesters) und hinsichtlich der Akzidenziensetzung (1. Satz: T. 168, Violino I des 1. Orchesters). Auch hier gibt es Lesarten, die korrekter sind als die in Warburtons Edition, sowie auch solche, die Konjekturen in den *Collected Works* bestätigen (z. B. im Finale, T. 106 in Violino I+II des 2. Orchesters).

Fond 96, Nr. 37

Stimmen im Hochformat (11 Bl.; 34×20,5 cm). Titel: *Un Cormanque* | *SINFONIA Ex B.* | *Con 9 voc.* | *due Corni* | *due Oboi* | *due Violini* | *due Violetti* | *Basso* | *di Sig. Bach* | *in London*

Vorhandene Stimmen: *Violino 1^{mo}* (1 Bg.); *Violino 2^{do}* (1 Bg.); *Viola* (1 Bg.; dient als Umschlag); *Basso* (1 Bg.); *Oboe 1^{mo}* (1 Bl.); *Oboe 2^{do}* (1 Bl.); *Cornu 2^{do} in B* (1 Bl.); [*Cornu 1^{mo}* fehlt].

Im unteren Teil der Titelseite stehen zwei Anfangstakte des ersten Satzes in zwei Systemen. Über dem Namen des Komponisten findet sich die Bezeichnung „N^o 1“ (die Handschrift ist dieselbe wie in vielen anderen Quellen); weiter unten steht der Vermerk „Justus“. Als Wasserzeichen ist erkennbar: a) Gekröntes Wappen, b) Buchstabe S (doppelstrichig). Außerdem sind horizontale und vertikale Steglinien sichtbar, wobei die horizontalen jeweils in paarweiser Anordnung auftreten. Das Papier ist stark nachgedunkelt, der Erhaltungszustand ist aber recht gut. Der Name des Komponisten „di Sig. Bach | in London“ auf der Titelseite könnte darauf hindeuten, daß es sich um eine zu Lebzeiten des Komponisten angefertigte Abschrift handelt, die damit in dessen Londoner Schaffensperiode gehört. Ferner läßt die Ortsangabe den Schluß zu, daß die Quelle nicht aus London stammt.

Bei der Komposition handelt es sich um die dreisätzigige Sinfonie in B-Dur op. 6/4 bzw. op. 8/5 (Warb C 10). Die frühesten Ausgaben stammen aus Amsterdam (J. J. Hummel, 1770; S. Markordt, 1770). Die ersten Aufführungen der Sinfonien op. 6 fanden bereits kurz vor Hummels Ausgabe statt (doku-

mentiert für Warb C 9 im Jahre 1762 und für Warb C 7 im Jahre 1764; Warb C 10 wird 1766 bei Breitkopf angezeigt.¹³

Trotz zahlreicher abweichender Lesarten entsprechen die Moskauer Stimmen der 1770 von Markordt veröffentlichten Fassung. An bemerkenswerten Sonderlesarten sind zu nennen: im ersten Satz, T. 1, der Einsatz der Oboen mit dem Tutti-Thema (ebenso in T. 82 und 118); im ersten Satz wird das Taktmaß bei allen Stimmen mit ϕ angegeben; die beiden Flöten im zweiten Satz werden ab Takt 48 anders geführt als in der veröffentlichten Fassung; weitere abweichende Lesarten finden sich in allen drei Sätzen (Satz 1: T. 35, 45, 47, 52, 54, 55, 67, 68, 114, 117, 121, 123; Satz 2: T. 1, 23, 48, 56; Satz 3: T. 22, 23, 96, 97, 100, 101). Auch hier fallen die zahlreichen zusätzlichen Artikulationszeichen, Vorschläge und Triller auf.

Fond 96, Nr. 38

Stimmen im Hochformat (14 Bl.; 33,5×21 cm). Titel: *Sinphonia* | a 8. | *Violino Primo e Secondo* | *Oboe Primo e Secondo* | *Cornu Primo e Secondo* | *Viola e Basso* | *del Sig. Bach jun.*: | N^o 2 (hinzugefügt von anderer Hand)

Vorhandene Stimmen: *Violino Primo* (1 Bg.); *Violino Secondo* (1 Bg.); *Viola* (1 Bg.); *Basso* (1 Bg.); *Oboe I^{mo}* (1 Bl.); *Oboe 2^{do}* (1 Bl.); *Cornu Primo* (1 Bl.); *Cornu Secondo* (1 Bl.)

Das Titelblatt zeigt als Wasserzeichen eine selten vorkommende ornamentale Zeichnung; in den Stimmen läßt sich das Zeichen Gekrönter Adler (ähnlich wie in den Handschriften *Fond 96, Nr. 32* und *Nr. 39*) erkennen. Der Kopist ist innerhalb der untersuchten Quellen singular. Wie im vorstehend beschriebenen Fall deutet die Namensform des Komponisten auf eine Herkunft der Stimmen außerhalb Londons, da er in der britischen Hauptstadt ohne Zweifel der einzige Bach war (in der Regel als „Mr. Bach“ oder „Bach“ angegeben) und es somit keiner genaueren Bestimmung bedurft hätte.

Die Autorschaft der dreisätzigen Sinfonie in B-Dur (Warb C Inc. 1)¹⁴ ist nicht sicher belegt, da es abweichende Zuweisungen an Anton Filtz (1733–1760) und Nicolò Jommelli (1714–1774) gibt. Wie jedoch Warburton bemerkt, deutet die große Zahl der J. C. Bach zugeschriebenen Quellen auf ihn als Komponisten, zumal die gedruckten Werksammlungen von Filtz erst postum veröffentlicht wurden.¹⁵

¹³ Siehe *The Breitkopf Thematic Catalogues. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, hrsg. von B. S. Brook, New York 1966, Sp. 202. Vgl. auch *Collected Works*, Bd. 48/1, S. 89.

¹⁴ Ebenda, S. 135–136; Bd. 29, S. 195 ff.

¹⁵ Ebenda, Bd. 48/1, S. 136.

Die Moskauer Stimmen werden in den *Collected Works* nicht erwähnt. Das Werk wurde in Bd. 29 dieser Ausgabe auf der Basis der im Benediktinerstift Einsiedeln überlieferten Handschriften veröffentlicht. Der Text der Stimmen des Glinka-Museums unterscheidet sich von der Fassung in den *Collected Works* durch eine detaillierte und abwechslungsreichere Artikulation in allen Sätzen, genauere Dynamik (vor allem im 2. Satz) und leicht abweichende Tempoangaben (der 1. Satz ist in den Moskauer Stimmen mit Allegro bezeichnet, bei Warburton mit Allegro assai; der 2. Satz trägt in den Moskauer Stimmen die Anweisung *Andante non troppo*, bei Warburton hingegen *Andante*). Im ersten und zweiten Satz fehlen die Reprisen; in Satz 1, T. 95–96 stoßen wir auf eine stärker durchgearbeitete Baßstimme. Weitere Lesartenunterschiede finden sich in Satz 1 (T. 21, 26, 27, 37, 76, 86, 143, 150), Satz 2 (T. 13, 22, 24, 29, 39, 49–50) und Satz 3 (T. 21, 55, 57, 65, 66). Abgesehen von diesen Differenzen stützt die Moskauer Quelle die Zuschreibung an den jüngsten Bach-Sohn. Bemerkenswert ist zudem, daß es sich, wie Besonderheiten der Notation zeigen, um eine Abschrift nach den frühesten Quellen dieses Werks handelt.

Fond 96, Nr. 39

Stimmen im Hochformat (14 Bl.; 37×22 cm; Ränder beschnitten). Titel: *Sinfonia ex E ♭: | à | Violino Primo | Secondo | Oboe Primo | Secondo | Corno Primo | Secondo | Viola Primo | Secondo | et | Basso | del Sig. | Bach.*

Vorhandene Stimmen: *Violino Primo* (1 Bg.); *Violino Secondo* (1 Bg.); *Alto Viola Primo | Secondo* (1 Bg.); *Violoncello* (1 Bg.); *Oboe Primo* (1 Bl.); *Oboe Secondo* (1 Bl.); *Corno Primo ex D #* (1 Bl.); *Corno Secondo ex E ♭* (1 Bl.); *Basso* (1 Bg.; dient als Umschlag)

Auf der Titelseite steht neben Bachs Namen die Nummer „No 3“ (der Schriftzug ähnelt dem der Nummern in den anderen Handschriften). Wasserzeichen: Gekrönter Adler (vgl. *Fond 96, Nr. 32* und *Nr. 38*). Die Handschrift ist gut erhalten. Im Text finden sich – abgesehen von Korrekturen des Kopisten – keine fremden Zutaten. Der Schreiber tritt auch in der Abschrift *Fond 96, Nr. 32* auf. Offenbar sind die Handschriften *Fond 96, Nr. 32* und *Nr. 39* etwa zur gleichen Zeit entstanden und stammen aus demselben Überlieferungskreis.

Bei der Komposition handelt es sich um die Sinfonie Es-Dur op. 6/5 (Hummel) bzw. op. 8/6 (Warb C 11). Diese Sinfonie wird erstmals gemeinsam mit der Sinfonie Warb C 10 im Breitkopf-Katalog von 1766 genannt.¹⁶ In den *Collected Works* werden die Stimmen des Glinka-Museums nicht erwähnt. Die Abweichungen gegenüber der veröffentlichten Fassung betreffen Tempo-

¹⁶ Wie Fußnote 13.

bezeichnungen (der 1. und 3. Satz sind hier als Allegro bezeichnet, in der Ausgabe von Warburton steht Allegro con brio und Allegro assai), dynamische Zeichen (Satz 1, Violino II: T. 8 crescendo; T. 11 und 92 fortissimo, usw.), die Notierung der Vorschläge (sie fehlen in vielen Takten des 1. Satzes oder wurden durch Triller ersetzt; im 2. Satz sind sämtliche Vorschläge als reguläre Noten und ohne Bögen notiert). Die Stimmen sind – bedingt durch nachlässiges Kopieren oder eine schlechte Vorlage – sehr fehlerhaft. Allerdings gibt es einzelne Textvarianten, die bei einer Neuausgabe des Werkes von Nutzen sein könnten (z. B. Satz 1, Oboe I: Abweichungen in den vier letzten Takten; Satz 2, Viola: T. 10; Satz 2, Violino I+II: T. 27, 28, 58, 62).

Fond 96, Nr. 67

Stimmen im Querformat (44 Bl.; 23,5×30 cm). Jede Stimme (außer *Basso ripieno*) hat ihre eigene Titelseite. Die Stimme der obligaten Violine dient als gemeinsamer Umschlag; ihr Titel lautet: *Concerto | Violino Obligato | Del Sig.^r G Bach.*

Vorhandene Stimmen: *Violino Obligato* (3 Bg.); *Violino Primo* (2 Bg.); *Violino Secondo* (2 Bg.); *Viola Obligato* (2 Bg. + 1 Bl.); *Viola Ripieno* (2 Bg.); *Violoncello Obligato* (2 Bg. + 1 Bl.); *Basso ripieno* (2 Bg.); *Flauto Primo* (1 Bg.); *Flauto Secondo* (1 Bg.); *Oboe obbligato* (2 Bg.); *Corno Primo* (1 Bg.); *Corno Secondo* (1 Bg.)

Als Wasserzeichen ist in den meisten Blättern eine Traube in einem Kreis und am Rand ein Ornament in der Form einer „8“ zu erkennen (ähnlich Heawood 2408; wegen des Querformats ist das Zeichen in zwei Teile geteilt). In den Stimmen Corno I und II ist die Buchstabenfolge „DANNONAY“ zu erkennen (offenbar ist damit „d'Annonay“ gemeint, siehe Heawood 2415). Dieses Wasserzeichen ist in französischen Papieren aus den Jahren 1742 und 1769 mehrfach nachgewiesen.¹⁷ In der Stimme Corno I ist unter den Buchstaben das Jahr „1773“ sichtbar (allem Anschein nach das Herstellungsjahr). Die kalligraphische Handschrift befindet sich in sehr gutem Zustand (siehe Abbildung 2).

Bei dem in dieser Quelle enthaltenen Werk handelt es sich um die Sinfonia concertante in G-Dur (Warb C 45). Diese Sinfonie wurde bis heute noch nicht veröffentlicht, da sie lediglich in der vorliegenden Handschrift überliefert ist,¹⁸ von der bislang nur die Incipits greifbar waren.¹⁹

¹⁷ Siehe J. A. Emerson, *Catalog of Pre-1900 Vocal Manuscripts in the Music Library, University of California at Berkeley*, Berkeley 1988, S. 117, 188 und 341. Vgl. auch: <https://filigranesandfibres.wordpress.com/2011/09/07/watermarks/> und http://www.musee-papeteries-canson-montgolfier.fr/IMG/pdf/La_fabrication_du_papier.pdf.

¹⁸ *Collected Works*, Bd. 48/1, S. 107.

¹⁹ Vgl. auch Terry (wie Fußnote 9), S. 286.

Warburton gibt an, daß die Uraufführung des Werks am 6. Mai 1776 im Rahmen eines Benefizkonzerts des Geigers Wilhelm Cramer in den Londoner Hanover Square Rooms stattfand. Die Solisten waren – neben Cramer – Johann Christian Fischer (Oboe), Felice Giardini (Viola) und John Crosdill (Cello).²⁰ In der Anzeige in *The Public Advertiser* vom 5. Mai 1776 ist folgendes zu lesen: „For the Benefit of Mr. CRAMER. On Monday the 6th of May will be performed a grand Concert of Vocal and Instrumental MUSIC. First Act. Overture for two Orchestras, Mr. Bach; [...] Second Act. [...] a new Concerto for the Violin, Hautboy, Tenor and Violoncello by Mess. Giardini, Fischer, Crosdill and Cramer, composed on purpose by Mr. Bach [...]“. Leider wird in der Anzeige die Tonart des Konzerts nicht angegeben; die Besetzung läßt sich aber tatsächlich auf das vorliegende Werk beziehen.

Die nunmehr wieder zugänglichen Stimmen werfen eine Reihe von Fragen auf: Wurden sie für die genannte Aufführung angefertigt? Oder deuten sie darauf hin, daß die Aufführung dieser Sinfonie schon früher und womöglich außerhalb Londons erfolgte? Französisches Papier aus dem Jahr 1773, gewisse Merkmale der Schrift (Hinweise wie „58 pauses“, „56 pauses“ und „38 pauses“) lassen den Gedanken aufkommen, daß die Stimmen in der Tat bereits einige Jahre vor 1776 vermutlich in Paris entstanden sind.

Es stellt sich heraus, daß das Werk die im 18. Jahrhundert in London am häufigsten aufgeführte Sinfonia concertante von J. C. Bach war – zwischen 1776 und 1799 lassen sich nicht weniger als 21 Aufführungen feststellen.²¹ Neben Cramer hat insbesondere der Geiger Charles Ashley häufig die Solopartie der Violine ausgeführt. Ab 1787, als Fischer nach Wien umzog, wurde die Oboenstimme von William Thomas Parke gespielt. Darüber hinaus sind auch die Namen weiterer Interpreten bekannt.²²

Das Werk ist ausgesprochen charakteristisch für den Stil von Bachs konzertanten Sinfonien. Der meisterhaft ausgearbeitete Zusammenklang der Soloinstrumente, der mit 2 Flöten und Hörnern gesättigte, zugleich aber durchsichtige Orchestersatz, die prägnanten Themen im frühklassischen Stil, die Klarheit und Ausgeglichenheit der Form sowie der festliche Ton heben diese Sinfonie in die Reihe der besten Schöpfungen J. C. Bachs in dieser Gattung. Die Notwendigkeit ihrer Veröffentlichung dürfte offensichtlich sein.²³ Es

²⁰ *Collected Works*, Bd. 48/1, S. 108.

²¹ Hinweis von Simon McVeigh.

²² *Collected Works*, Bd. 48/1, S. 108 (siehe S. McVeigh, *Calendar of London Concerts 1750–1800*, <http://research.gold.ac.uk/10342/>).

²³ Die Verfasserin dieses Beitrags bereitet zur Zeit die Erstausgabe des Werks vor. Im Jahr 2008 wurde von dem Moskauer Ensemble „Pratum Integrum“ bereits eine Aufnahme eingespielt (Johann Christian Bach, *Symphonies & Ensembles*, Pratum Integrum Orchestra, Caro Mitis, CM 0022006). Leider enthält das CD-Booklet nicht ganz korrekte Abgaben bezüglich der Zuschreibung der Quelle.

steht zu hoffen, daß das Werk künftig wieder zu einem festen Bestandteil des Repertoires wird.

Fond 96, Nr. 68

Stimmen im Querformat (42 Bl.; 26×37,5 cm). Titel: *Concerto*. | *Violino 1^{mo} Concerto* | *Violino 2^{do} [Concerto]* | *Violino 1^{mo} Obligato*. | *Violino 2^{do} [Obligato]* | *Viola Obligato*. | *Violoncello Obligato*. | *Basso Obligato*. | *Flauto Obligato*. | *Oboe 1^{mo}* | *Oboe 2^{do}* | *Corno 1^{mo}* | *Corno 2^{do}* | *del Sig^r GCBach*

Vorhandene Stimmen: *Violino 1^{mo} Concerto* (3 Bg.); *Violino 1^{mo} Obligato* (2 Bg.); *Violino 2^{do} Concerto* (3 Bg.); *Violino 2^{do} Obligato* (2 Bg.); *Viola obligato Concerto* (2 Bg.); *Violoncello obligato Concerto* (2 Bg.); *Basso obligato Concerto* (2 Bg.); *Flauto Concerto Larghetto Solo* (1 Bg.); *Oboe 1^{mo} Concerto* (1 Bg.); *Oboe 2^{do} Concerto* (1 Bg.); *Corno 1^{mo} in E#* (1 Bg.); *Corno 2^{do} in E#* (1 Bg.; dient als Umschlag)

In der linken unteren Ecke der Titelseite stehen die zwei Anfangstakte des ersten Satzes in zwei Systemen. In der linken oberen Ecke findet sich mit hellbrauner Tinte die Zählung „Nr. 3“. In der rechten oberen Ecke sind zwei Quadrate aufgeklebt mit der Signatur „D. l 8.“ (vermutlich Zusätze der Königlichen Hausbibliothek). Als Wasserzeichen sind Bruchstücke der Buchstaben „A“ und „S“ zu erkennen (ähnlich Heawood 3084). Der Kopist – es handelt sich um den im vorliegenden Band von Bernd Koska vorgestellten Berliner Hofmusiker Johann Nikolaus Schober – tritt auch in den Stimmensätzen *Fond 96, Nr. 87, Nr. 95 und Nr. 97* auf. In einigen Sätzen ist am Ende die Zahl der Takte angegeben. Das Manuskript ist in gutem Zustand und sauber und deutlich geschrieben (siehe Abbildung 3).

Bei der Komposition handelt es sich um die *Sinfonia concertante* in E-Dur (Warb C 44). Die Uraufführung fand vermutlich am 24. oder 31. März 1775 im Londoner King's Theatre am Haymarket statt.²⁴ In den *Collected Works* werden die hier vorliegenden Stimmen als verschollen bezeichnet. Die Abweichungen gegenüber Warburtons Edition betreffen Artikulationsvarianten (Länge und Zahl der Bögen, Verwendung von Punkten statt Keilen) und die Schreibweise der Vorschläge (wie in den obigen Beispielen sind die Vorschläge vornehmlich als reguläre Sechzehntelnoten notiert). Darüber hinaus sind einige unbedeutende Textvarianten zu konstatieren (Satz 3, T. 10, 55–56, 71, 142); es gibt auch Lesarten, die korrekter sind als die in den *Collected Works* wiedergegebenen (z. B. lautet die dritte und vierte Note der Baß-Stimme in T. 183 des 1. Satzes *fis*, während in den *Collected Works* an dieser Stelle ein – eindeutig falsches – *gis* steht). Insgesamt hat die Quelle einen hohen textkritischen Wert.

²⁴ Siehe *Collected Works*, Bd. 48/1, S. 106 f. Dieses Datum wurde von Warburton nur vermutet; ein dokumentarischer Beleg fehlt.

Fond 96, Nr. 69

Stimmen im Querformat (41 Bl.; 22,5×30 cm), ohne gemeinsamen Umschlag. Die als Umschlag dienende erste Stimme trägt den Titel: *Concerto di G. l. Bach. l Basso obbligato l in e la fa* [hinzugefügt von anderer Hand]

Vorhandene Stimmen: *Basso obbligato* (2 Bg.); *Violino primo di Concerto* (3 Bg.); *Violino primo obbligato* (2 Bg.); *Violino Secondo di Concerto* (3 Bg.); *Violino 2.º obbligato* (2 Bg.); *Viola Obbligata* (2 Bg.); *Violoncello Obbligato* (2 Bg.); *Oboë Primo* (1 Bg. + 1 Bl.); *Oboë Secondo* (1 Bg. + 1 Bl.); *Corno primo* (1 Bg.); *Corno Secondo* (1 Bg.)

In der rechten oberen Ecke der Titelseite befinden sich zwei aufgeklebte Quadrate mit der Signatur „D. l 7.“. In der linken oberen Ecke wurde mit hellbrauner Tinte die Zählung „Nr. 4“ eingetragen. Die Handschrift des auch in *Fond 96, Nr. 88* nachgewiesenen Kopisten ist ausgesprochen kalligraphisch; in sämtlichen Stimmen wurde der zweite Satz von anderer Hand eingetragen (dieser zweite Kopist tritt in mindestens zwei weiteren Handschriften der Gruppe auf: *Fond 96, Nr. 70* und *Nr. 34*; siehe Abbildung 4). Als Wasserzeichen ist zu erkennen: a) Traube, b) „I [Herz] BOVO MOVD“ (ähnlich Heawood 3265, dort datiert 1773).

Bei der Komposition handelt es sich um die *Sinfonia concertante* in Es-Dur (Warb C 42). Das Werk entstand vermutlich Anfang der 1770er Jahre und ist weitgehend identisch mit dem Konzert für Fagott Es-Dur (Warb C 82).²⁵ Die Stimmen aus der Berliner Bibliothek werden in den *Collected Works* als verschollen bezeichnet.²⁶ Abweichende Lesarten betreffen die Artikulation und die Notation der Vorschläge (in den Moskauer Stimmen sind es hauptsächlich Achtelnoten ohne Bögen, öfters werden sie durch kleine Kreuze ersetzt). Von größerer Bedeutung sind allerdings die Abweichungen im Notentext selbst. So enthalten im ersten Satz die Stimmen der Bläser in T. 34–35 und fast alle Stimmen in T. 64–67 im Grunde genommen eine andere Fassung; die *Violini di Concerto* (T. 73–80, 91, 92), die Bläser und der Basso (T. 95) des gleichen Satzes zeigen zudem Abweichungen, die nicht als Fehler des Kopisten gedeutet werden können. Dies gilt auch für viele weitere Stellen des ersten Satzes sowie für Satz 2 (T. 46, 49, 65, 104) und Satz 3 (T. 64–66, 106–108, 110–111, 113–117, 136, 156–158, 162–164). Eine der bemerkenswerten Besonderheiten ist die Notation der Hörner im Baßschlüssel und in der Grundtonart, während sie in den *Collected Works* im Violinschlüssel und in C-Dur wiedergegeben sind. Die Moskauer Stimmen repräsentieren wahrscheinlich eine andere Fassung des Werkes.

²⁵ Ebenda, S. 105; vgl. auch Terry (wie Fußnote 9), S. 288.

²⁶ *Collected Works*, Bd. 48/1, S. 105.

Fond 96, Nr. 70

Stimmen im Querformat (20 Bl.; 23×30 cm). Titel: *Sinfonia Concertante* | *Oboe Concertante* | *Violoncello Concertante* | *Due Violini* | *Oboe Rip.no.* | *Viola* | *Due Corni* | *Basso* | *del Sig. Jean* | *Cretien Bach* | (1735–1782).²⁷ Von anderer Hand mit Tinte hinzugefügt: „in F.“.

Vorhandene Stimmen: *Violino primo* (1 Bg.); *Violino Secondo* (1 Bg.); *Viola* (1 Bg.); *Violoncello Obligato* (1 Bg.); *Basso* (1 Bg.); *Oboe primo Obligato* (1 Bg.); *Oboe 2do* (1 Bg.); *Cornu primo in F* (1 Bg.); *Cornu Secondo in F* (1 Bg.)

In der linken oberen Ecke der Titelseite findet sich in hellbrauner Tinte der Zusatz „Nr. 1“. Wie auch anderswo erscheinen die Vornamen des Komponisten in französischer Sprache. In den Stimmen wurden mit Bleistift Vermerke in Form von Kreuzen sowie Taktzahlen, Vorzeichen und fehlende Vermerke in deutscher Sprache eingetragen (zum Beispiel „ohne Baß“). Das dicke Doppelpapier läßt die Wasserzeichen nur undeutlich erkennen; lesbar sind die Buchstaben „M D MOIS“ (ähnlich Heawood 3315); Gegenzeichen: Trauben und „I [fünfzackiger Stern] L“. Außerdem: „JCCIAVAUD“ (oder „JCCLA-VAUD“?).

Bei dem in dieser Handschrift enthaltenen Werk handelt es sich um die *Sinfonia concertante* in F-Dur (Warb C 38), die vermutlich Mitte der 1760er Jahre entstanden ist.²⁸ In den *Collected Works* sind die Stimmen der Berliner Bibliothek als verschollen angegeben.²⁹ Außer diesen ist nur noch eine andere Quelle dieses Werks erhalten: der in der British Library aufbewahrte Stimmensatz *R.M. 21. a. 5. (1.)*, der Warburton als Grundlage für seine Edition diente. Abweichungen zwischen den beiden Quellen betreffen Tempoangaben (der 1. Satz in den Moskauer Stimmen ist mit der Tempobezeichnung *Allegro moderato* versehen, in der Londoner Quelle hingegen steht *Allegro*). Während in der Londoner Handschrift die solistische Baßstimme als „Fagotto ò violoncello“ bezeichnet ist, lautet die Angabe in der entsprechenden Stimme der Moskauer Quelle *Violoncello obbligato*. Außerdem weist die Gruppierung der Achtelnoten in der Abschrift im Glinka-Museum in einigen Fällen detailliertere und korrektere Lesarten auf (z. B. Satz 1, T. 27–30, 65–66, 99, 104, 147–152, 240–241). Aber auch musikalisch bedeutsamere Varianten finden sich: Die Partie des *Violoncello obbligato* bietet in T. 101 f. des ersten Satzes eine abweichende Textfassung, in T. 107 f. enthält sie eine ausgeschriebene Partie statt Pausen, und ab T. 114 finden sich weitere Abweichungen. Auch im zweiten Satz enthält diese Stimme eine Reihe abweichender Lesarten (insbesondere ab T. 40).

²⁷ Später mit Bleistift hinzugefügt.

²⁸ Ebenda, S. 102.

²⁹ Ebenda.

Fond 96, Nr. 87

Stimmen im Querformat (40 Bl.; 24×32,5 cm). Titel: *Sinfonia Concertante* | *Violino Principale* | *Violino 1^{mo} Ripieno* | *Violino 2^{do} [Ripieno]* | *Viola* | *Violoncello Concertante* | *Fagotto Obligato* | *Clarinetto 1^{mo}* | *Clarinetto 2^{do}* | *Corno 1^{mo}* | *Corno 2^{do}* | *Basso & Contra Basso* | *Del Sig.^{re} Bach*

Vorhandene Stimmen: *Violino Principale* (2 Bg. + 1 Bl.); *Violino 1^{mo}* (2 Bg.); *Violino 2^{do}* (2 Bg.); *Viola* (1 Bg. + 1 Bl.); *Violoncello Concertante* (2 Bg. + 1 Bl.); *Basso* (2 Bg.); *Contra Basso* (2 Bg.); *Clarinetto 1^{mo} (in B)* (1 Bg.); *Clarinetto 2^{do} (in B)* (1 Bg.); *Fagotto* (1 Bg. + 1 Bl.); *Corno 1^{mo} (in E ♭)* (1 Bg.); *Corno 2^{do} in E ♭* (1 Bg.; dient als Umschlag)

Auf der Titelseite stehen zwei Anfangstakte des ersten Satzes in zwei Systemen. In der rechten oberen Ecke der Titelseite findet sich in hellbrauner Tinte die Chiffre „No 3“. Ein Wasserzeichen ist undeutlich erkennbar (Bruchstück eines großen gekrönten Lilienschilds, ähnlich Heawood 1761 und 1768–1770). Dasselbe Wasserzeichen ist im Papier der Handschriften *Fond 96, Nr. 95* und *Nr. 97* anzutreffen. Das Papier weist an einigen Stellen Beschädigungen durch Tintenfraß auf. Der Kopist ist der auch in den Handschriften *Fond 96, Nr. 68, Nr. 95* und *Nr. 97* nachgewiesene Johann Nikolaus Schober. Der Notentext enthält Markierungen mit Bleistift (Taktzahlen, Solostellen usw.)

Bei der Komposition handelt es sich um die *Sinfonia concertante* in B-Dur (Wab C 46), die vor 1777 entstanden sein soll; über den Zeitpunkt der ersten Aufführung ist nichts bekannt.³⁰ Die vorliegenden Stimmen sind in den *Collected Works* als verschollen angegeben.³¹ Ein Vergleich der Quellen zeigt, daß sie gegenüber der Ausgabe in den *Collected Works* eine große Zahl geringfügig abweichender Lesarten aufweisen. Dies betrifft Spielanweisungen (Dynamikzeichen, hauptsächlich im 1. und 2. Satz, Artikulationszeichen), die Anordnung von Notengruppen und die Notation der Vorschlagsnoten. Darüber hinaus gibt es auch Unterschiede bezüglich der Tonhöhe (Satz 1: Violino II, T. 5; Contra Basso, T. 9 und 11; Viola, T. 13; Satz 3: T. 1, 9, 11, 27, 38 usw.), die in einigen Fällen wohl als Fehler zu werten sind. Da die Edition in den *Collected Works* auf einer Partitur des 20. Jahrhunderts beruht, wären die Lesarten der einzigen authentischen Quelle bei einer Neuausgabe zu berücksichtigen.

Fond 96, Nr. 88

Stimmen im Querformat (37 Bl.; 22,5×30 cm). Titel: *Sinfonie Concertante* | *Violino primo Concertante* | *Violino Secondo Concertante* | *Violino p.^o Rip.^{no}* | *Violino Secondo*

³⁰ *Collected Works*, Bd. 48/1, S. 108.

³¹ Ebenda, S. 108 f.

Rip.^o | *Due Viole obligate* | *Due Oboe* | *Due Corni* | *Violoncello Concertante* | *Basso* | *del Sig.^r Bach.* | *ex C Dur* (hinzugefügt von anderer Hand?)

Vorhandene Stimmen: *Violino primo concertante* (3 Bg.; dient als Umschlag); *Violino primo ripieno* (2 Bg.); *Violino secondo obbligato* (3 Bg.); *Violoncello concertante* (2 Bg.); *Violino secondo ripieno* (2 Bg.); *Viola* (1 Bg.+ 1 Bl.); *Basso* (1 Bg.); *Oboë primo* (1 Bg.; enthält auch die Flauto-Partie in Satz 2); *Oboe secondo* (1 Bg.; enthält wiederum auch die Flauto-Partie in Satz 2); *Corno primo in C* (1 Bg.); *Corno secondo in C* (1 Bg.)

An das zweite Blatt der Stimme *Violoncello concertante* wurde ein Papierstreifen mit einer von fremder Hand ausgeschriebenene Kadenz mit Nadeln angeheftet (siehe Abbildung 5). In sämtlichen Stimmen findet sich ab dem zweiten Blatt jeweils in der linken oberen Ecke die Chiffre „Nr. 2“ (Tinte), außerdem gibt es verschiedene Bleistiftmarkierungen („Tutti“, „Solo“, Taktzahlen). Der Schreiber findet sich auch in *Fond 96, Nr. 69*. Das Papier weist folgendes Wasserzeichen auf: a) Weintraube, b) Buchstaben (ähnlich Heawood 715 und 3293 a).

Bei der Komposition handelt es sich um die *Sinfonia concertante* in C-Dur (Warb C 36 a), die vermutlich Mitte der 1760er Jahre entstand. Satz 2 ist eine Bearbeitung des zweiten Satzes des Violinkonzerts in C-Dur (Warb C 76), das wohl aus den letzten Jahren von J. C. Bachs italienischer Periode stammt; bei den Ecksätzen handelt es sich wahrscheinlich um Originalkompositionen. Später wurden das Werk zu der Sinfonie Warb C 36 b umgearbeitet.³²

In den *Collected Works* sind die vorliegenden Stimmen als verschollen angeführt. Als Grundlage für Warburtons Edition diente die Quelle D-Bim, *Doc. Fac. Joh. Christian Bach 5*. Diese Partiturabschrift stellt eine Spartierung der Moskauer Stimmen dar. Ein Vergleich der beiden Handschriften offenbart eine große Zahl geringfügiger Abweichungen.

Fond 96, Nr. 95

Stimmen im Querformat (24 Bl.; 23,6×31 cm). Titel: *Concerto. I a* | *Violino Obligato.* | *Violoncello [Obbligato]* | *Violino 1^{mo}* | *Violino 2^{do}* | *Viola e Basso* | *Oboe 1^{mo}* | *Oboe 2^{do}* | *Corno 1^{mo} in A* | *Corno 2^{do} [in A]* | *del Sig.^{re} Bach* | (von d. Baron Bagge)

Vorhandene Stimmen: *Violino 1^{mo} Ripieno* (2 Bg.); *Violino 1^{mo} Obligato* (2 Bg.); *Violino 2^{do} Ripieno* (2 Bg.); *Viola* (1 Bg.); *Violoncello Obligato* (2 Bg.); *Basso* (2 Bg.); *Oboe 2^{do}* (1 Bg.; dient als Umschlag). Die Stimmen Oboe I und Corno I + II fehlen.

Auf der Titelseite stehen vier Anfangstakte des ersten Satzes in zwei Systemen. Zudem finden sich mit Bleistift geschriebene bibliothekarische Vermerke in deutscher Sprache zu den fehlenden Stimmen („fehlen 19/VI. 34.“) sowie

³² *Collected Works*, Bd. 48/1, S. 100f.

mit Rotstift auf russisch „Нет духовых“ („Keine Bläser“). Der Kopist ist wiederum Johann Nikolaus Schober. In den meisten Blättern sind Bruchstücke des Wasserzeichens a) Heraldische Lilie, b) Buchstabe W (davor steht möglicherweise ein „I“ oder „L“); ähnliche Zeichen finden sich in den Handschriften *Fond 96, Nr. 87 und Nr. 97*.

Bei der Komposition handelt es sich um die zweisätzigige *Sinfonia concertante* in A-Dur (WAB C 34).³³ Die erste Ausgabe erschien 1775 bei Sieber in Paris (*Simphonie Concertante [...] Par Cretien Bach*).³⁴ Es ist nicht auszuschließen, daß die Erstaufführung ebenfalls in Paris stattfand. Jüngere Forschungen belegen, wie wichtig das Musikleben der französischen Hauptstadt für J. C. Bach war.³⁵ Ab den 1760er Jahren wurden viele seiner Kompositionen kurz nach deren Londoner Uraufführung in Paris veröffentlicht. Werke wie die Klaviersonaten op. 17 erschienen in Frankreich (als op. 12), noch bevor sie in London herauskamen. Bachs Beziehungen zu Intellektuellen wie Denis Diderot und dessen Tochter, zu dem Tartini-Schüler André Noël Pagin, zu Madame Brillon und ihrem Salon sowie zu dem Verleger Sieber, aber auch die – teils realisierten, teils nur geplanten – Opernprojekte in der französischen Metropole³⁶ zeugen von seiner starken Beteiligung am Pariser Musikleben.

Besondere Beachtung verdient der Zusatz „(von d. Baron Bagge)“. Charles Ernest Baron de Bagge (1722–1791) war ein Musikliebhaber, Mäzen, Sammler kostbarer Violinen (von Stradivari, Amati, G. de Saló), spielte selbst Violine und komponierte Konzerte für sein Instrument sowie Quartette und andere Werke. Zwischen 1750 und 1782 lebte er zeitweise in Paris, danach siedelte er sich dauerhaft dort an. Leopold Mozart erwähnt ihn in seinen Reiseaufzeichnungen.³⁷ Der Flötist Jean Gaspard Weiß (1739–1815), der später in den Konzerten von Johann Christian Bach und Carl Friedrich Abel in London mitwirkte, lernte die beiden Musiker im September 1767 bei de

³³ Siehe F. Tutenberg, *Die Sinfonik Johann Christian Bachs: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750–80*, Wolfenbüttel 1928, S. 359 ff.

³⁴ Vgl. Terry (wie Fußnote 9), S. 173.

³⁵ Siehe S. Roe, *The "Paris" Bach*, in: Bunte Blätter. Klaus Mecklenburg zum 23. Februar 2000, gesammelt von R. Elvers und A. Moirandat, Basel 2000, S. 247–254.

³⁶ Ebenda, S. 249–252.

³⁷ Siehe *Leopold Mozart, Reise-Aufzeichnungen 1763–1771*, hrsg. und erläutert von A. Schurig, Dresden 1920, S. 67 f.; siehe auch *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Kassel 1962–1975, speziell Bd. II, S. 312 f. (weitere Erwähnungen: Bd. II, S. 187, 260, 271, 336, 384, 397; Bd. III: S. 342 f.)

Bagge in Paris kennen.³⁸ Reisen führten diesen nach London (1778) und Berlin (1789 und 1790; im letztgenannten Jahr erhielt er den Titel eines Preussischen Kammerherrn).³⁹ Vielleicht wurde die Handschrift in de Bagges Auftrag kopiert und befand sich in seiner Notensammlung. Nach der Präposition „von“ zu urteilen, wurde die Notiz in Deutschland oder von einem Schreiber deutscher Abstammung hinzugefügt.

Die Stimmen werden in den *Collected Works* nicht erwähnt. Die Abweichungen betreffen hauptsächlich die Notation von Vorschlägen, die Gruppierung kleinerer Notenwerte und andere Details. Eine der wichtigsten Lesartendifferenzen betrifft die Takte 60–62 im zweiten Satz des *Violoncello obbligato* (Ausführung in Achtelnoten anstelle von Triolen, aber ohne Änderung der Harmonie). Einige Abweichungen sind wohl als Schreibfehler zu werten. Die Bedeutung der Quelle liegt in dem Umstand, daß sie Hinweise auf die Provenienz der gesamten hier diskutierten Quellengruppe gibt. In diesem Zusammenhang verdient bemerkt zu werden, daß mindestens vier der Handschriften (*Fond 96, Nr. 68, Nr. 87, Nr. 95 und Nr. 97*) von demselben Kopisten auf Papier mit nahezu identischem Wasserzeichen geschrieben wurden. Es ist somit nicht auszuschließen, daß sie sämtlich im Umkreis von Baron de Bagge entstanden sind.⁴⁰

Fond 96, Nr. 97

Stimmen im Querformat (10 Bl.; 23,5×31 cm). Titel: *Quintetto. | Violino I^{mo} | Violino 2^{do} | Viola | Violoncello | Contra Basso | di Bach.*

Vorhandene Stimmen: *Violino I^{mo}* (1 Bg.); *Violino 2^{do}* (1 Bg.); *Viola obbligato* (1 Bg.); *Violoncello Obligato* (1 Bg.); *Contra Basso* (1 Bg.; dient als Umschlag)

Auf der Titelseite stehen 2 Anfangstakte des ersten Satzes in zwei Systemen. In der rechten oberen Ecke sind zwei Quadrate mit der Chiffre „g. | 15“ aufgeklebt. In den meisten Stimmen ist das Wasserzeichen Heraldische Lilie, darunter die Buchstabenfolge „IESV“ zu erkennen.

Die von J. N. Schober kopierte Handschrift enthält das J. C. Bach zugeschriebene Streichquintett in B-Dur (Warb B Inc. 5), das vermutlich Anfang der 1760er Jahre entstand. Die erste Ausgabe erschien 1770 in Paris: *Quintetto*

³⁸ J. G. Weiß, *Autobiographie – Lebens- und Reisebericht eines Musikers aus dem 18. Jahrhundert*, hrsg. von T. Bonz und E. Michelon, Beeskow 2012, S. 57 und 93 f.

³⁹ Siehe ADB, Bd. 1 (1875), S. 765 (A. von Dommer). Siehe auch MGG², Personenteil, Bd. 2 (1999), Sp. 2 f. (C. M. Carroll), und New Grove 2001, Bd. 2, S. 467 f. (R. J. V. Cotte).

⁴⁰ In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß einige der oben vorgestellten Handschriften entweder die Vornamen Bachs in französischer Sprache nennen oder andere Indizien einer französischen Herkunft aufweisen.

[...] *Del S^g Jean Chretien Bach*, Paris: Bureau d'Abonnement Musical.⁴¹ In anderen Ausgaben ist das Werk Johann Baptist Vannhall (Wanhall, 1739–1813) zugeschrieben: Nr.6 in *VI Quatuors concertantes* [...] *Par M^r Vannhall* [...] *Œuvre 2^e*. Paris: Huberty, o. J.; *VI Quatuors concertantes* [...] *Par M^r Vannhall* [...] *Œuvre II*. Paris: Le Duc, o. J.⁴² Die vorliegenden Stimmen werden in den *Collected Works* nicht erwähnt. Die Abweichungen gegenüber dem Pariser Druck von 1770 sind geringfügig, bei einigen handelt es sich um Kopierfehler. Vielleicht bietet die gefundene Handschrift eine neue Grundlage für die Untersuchung von J. C. Bachs Autorschaft.

Fond 96, Nr. 100

Stimmen im Hochformat (10 Bl.; Größe: 34,2×20,5 cm). Titel: *C# | Quintetto | à | Flauto Traverso | Oboe | Violino | Viola | & | Violoncello | del | Sigr. J. C. Bach*

Vorhandene Stimmen: *Violino* (1 Bg.); *Viola* (1 Bg.); *Flauto Traverso* (1 Bg.); *Oboe* (1 Bg.); *Basso* (1 Bg.; dient als Umschlag)

Auf der Titelseite stehen anderthalb Anfangstakte des Notentexts des ersten Satzes (eine Zeile im Violinschlüssel). In der rechten oberen Ecke sind, wie bei verschiedenen anderen Handschriften, zwei kleine Quadrate geklebt, auf denen sich die Chiffre „g. [teilweise abgelöst] | 16“ befindet. Ein Wasserzeichen ist schwach erkennbar (vielleicht „A V“).

Bei der Komposition handelt es sich um das Quintett in C-Dur Op. 11/1 (Warb B 7; Erstausgabe: *Six Quintettos* [...] *Composed by John Christian Bach*, London: Welcker, 1774). Die Moskauer Stimmen werden in den *Collected Works* nicht erwähnt. Es gibt geringfügige Abweichungen gegenüber dem Erstdruck; einige davon sind offensichtlich als Kopierfehler zu werten. Allerdings fehlen die in der Ausgabe genannten alternativen Besetzungen: Während die Oberstimmen in der auf dem Druck von 1774 basierenden Ausgabe von Warburton mit „Flute or Violin“ und „Oboe or Violin“ bezeichnet sind, heißt es in den Moskauer Stimmen lediglich „Flauto traverso“ und „Oboe“. Einige rhythmische Abweichungen sind eher auf die Unachtsamkeit des Kopisten zurückzuführen (so fehlen in Satz 1, T. 20f. Flöte und T. 95 Oboe die punktierten Rhythmen, während sie in den anderen Stimmen vorhanden sind; auch sei auf die inkonsistente Wiedergabe der Triolen und der Gruppierung der Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten in T. 121 im gleichen Satz und in T. 72 des 2. Satzes hingewiesen).

Eine Untersuchung der in handschriftlichen Stimmen im Bestand der Königlichen Hausbibliothek Berlin erhaltenen Werke des Baron de Bagge (D-B,

⁴¹ *Collected Works*, Bd. 48/1, S. 71.

⁴² Ebenda.

KHM 183, 184, 186 und 187)⁴³ zeigt, daß sie von demselben Kopisten stammen, der auch die vorstehend beschriebenen Stimmensätze *Fond 96, Nr. 68, Nr. 87, Nr. 95 und Nr. 97* aus dem Glinka-Museum geschrieben hat. Wie Bernd Koska (siehe dessen Beitrag im vorliegenden Jahrgang) nachgewiesen hat, handelt es sich um den Berliner Hofmusiker Johann Nicolaus Schober, den Hauptschreiber der Musikaliensammlung von König Friedrich Wilhelm II. Vermutlich wurden die Stimmensätze *KHM 183, 184, 186 und 187* nach Vorlagen angefertigt, die Bagge aus Paris mitgebracht hatte, da sie nicht nur französische Titel, sondern auch zahlreiche französische Bemerkungen im Notentext aufweisen („Mineur“, „Majeur“, „Fin“, „en Sol“ usw.). *KHM 183, 184 und 186* tragen auf den Titelseiten die Jahreszahl „1790“, *KHM 187* „1789“. Vermutlich besteht ein Zusammenhang mit de Bagges Ernennung zum Preußischen Kammerherrn im Jahr 1790. Obwohl C. E. de Bagge mehrmals wegen seines Violinspiels von seinen Zeitgenossen verspottet und sogar von Nicolas-Médard Audinot in seiner komischen Oper *La musicomanie* (1779) und wahrscheinlich von E. T. A. Hoffmann in den „Serapions-Brüdern“ (1819) karikiert wurde, wird sein Wirken nunmehr auch in positiverem Licht dargestellt.⁴⁴

Noch immer bieten die Handschriften viele offene Fragen. Vielleicht werden künftig weitere Funde neue Aufschlüsse geben. Dennoch ist unbestreitbar, daß diese Quellen das Gesamtbild der Überlieferung von Johann Christian Bachs Schaffen in wichtigen Zügen bereichern.

Die Verfasserin dankt der Direktion und den Mitarbeitern des Glinka-Museums für die Erlaubnis, die Handschriften einsehen zu dürfen. Die Abbildungen einzelner Seiten erfolgen mit freundlicher Genehmigung des Museums. Dr. Stephen Roe leistete große Hilfe bei der Vorbereitung dieses Artikels, wofür die Autorin ihm besonders dankbar ist. Außerdem dankt sie

⁴³ *KHM 183: Sinfonia Concertante | Violino Principale | Vi[o]loncello Principale | Violino 1^{mo} | Violino 2^{do} | Due Viole | Violoncello | Basso & Contra Basso | Corno 1^{mo} | Corno 2^{do} in Dis & C | Oboi 1^{ma} | Oboi 2^{da} | Bar. Bagge; KHM 184: Sinfonia Concertante | pour un | Violons Principale | Violoncelle Principale | 1^{er} Violons | 2nd Violons | Alto | Violoncelle | Basso & Contrabasso | [...] | Composé par Monsieur | Le Baron de Bagge; KHM 186: Sinfonia Concertante in G | a | Violino Principale | Violoncello Principale | Violino 1^{mo} | Violino 2^{do} | Viola | Violoncello | Basso & Contra Basso | Corno 1^{mo} | Corno 2^{do} | Oboi 1^{ma} | Oboi 2^{da} | Composé par le Baron de Bagge; KHM 187: Sinfonia Concertante in G | Violino Principale | Violoncello Principale | 2. Violino 1^{mo} | 2. Violino 2^{do} | Viola | Violoncello | Basso & Contrabasso | Corno 1^{mo} | Corno 2^{do} | Oboi 1^{mo} | Oboi 2^{da} | Composé | Par M.^r le Baron de Bagge.*

⁴⁴ Siehe etwa C. M. Carroll, *A Beneficent Poseur. Charles Ernest, Baron de Bagge*, in: *Recherches sur la Musique française classique* 16 (1976), S. 24–36.

Prof. Mikhail Saponov für seine Unterstützung bei den zahlreichen Reisen nach Moskau und Dr. Christine Blanken für ihre Hilfe bei der Ermittlung der Literatur. Dank gebührt auch den Mitarbeitern der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, besonders bei der Leiterin der Musikabteilung, Frau Dr. Martina Rebmann, für ihre Hilfe bei der Untersuchung der Handschriften aus der Königlichen Hausbibliothek.

Übersetzung: *Albina Bojarkina* und *Alejandro Contreras Koob*
(St. Petersburg)

nonde Partium aut
 a loco in musica
 (Sings. Altes. & 4. May. mit 14.
 1794) 216.

Sinfonia nell'Opera *Catone*

Violino Primo
 Secondo

Oboe Primo
 Secondo

Corno Primo
 Secondo

Viola
Basso no 7

del Sig. Bach

Abbildung 1:

Fond 96, Nr. 32. J. C. Bach, Sinfonia zur Oper *Alessandro nell' Indie* (Warb G 3),
 Titelseite.



Abbildung 2:

Fond 96, Nr. 67. J. C. Bach, Sinfonia concertante in G-Dur (Warb C 45), Bl. 1 v



Abbildung 3:

Fond 96, Nr. 68. J. C. Bach, Sinfonia concertante in E-Dur (Wab C 44), Bl. 2 v;
geschrieben von J. N. Schober



Abbildung 4:

Fond 96, Nr. 69. J. C. Bach, Sinfonia concertante in Es-Dur (Warb C 42), Bl. 8 v



Abbildung 5:

Fond 96, Nr. 88. J. C. Bach, Sinfonia concertante in C-Dur (Warb C 36a), Bl. 13r

KLEINE BEITRÄGE

Von Bach korrigierte Exemplare der Originaldrucke seiner Tastenwerke – ein weiterer Fall

Unser Blick auf den Notentext der zu Bachs Lebzeiten veröffentlichten Ausgaben seiner Tastenwerke hat sich im Laufe der vergangenen vierzig Jahre zweifellos gewandelt. Als 1950 die *Neue Bach-Ausgabe* begründet wurde, ging man davon aus, daß sämtliche Exemplare eines Originaldrucks denselben Text enthielten – mit Ausnahme eines Handexemplars, von dem angenommen wurde, daß Bach es für seinen persönlichen Gebrauch reservierte, um darin Korrekturen und Änderungen einzutragen, auf die er gegebenenfalls für Nachauflagen zurückgreifen konnte. Eine Reihe dieser persönlichen Exemplare konnte im Zuge der Editionsarbeiten an der NBA identifiziert werden, und nachdem 1975 die sensationelle Entdeckung eines von Bach mit Korrekturen und Verbesserungen in roter und dunkelbrauner Tinte sowie einem Anhang mit vierzehn Kanons versehenen Exemplars der Clavier-Übung IV (Goldberg-Variationen) gelungen war, konnten mit einiger Sicherheit die Handexemplare von vier Originalausgaben benannt werden¹:

Clavier-Übung II – GB-Lbl, *K 8 g 7*, enthält substanzielle Korrekturen und Ergänzungen in schwarzer Tinte von Bachs Hand.

Clavier-Übung III – D-B, *DMS 224676 (3)*; dieses Exemplar stammt aus Bachs Nachlaß, enthält allerdings nur unbedeutende, nicht autographe Korrekturen in schwarzer Tinte.

Clavier-Übung IV – F-Pn, *Ms. 17669*, enthält substanzielle Korrekturen und Ergänzungen in roter und dunkelbrauner Tinte von Bachs Hand sowie vierzehn Kanons.

Schüler-Choräle – US-PRu, Scheide Collection; das Exemplar enthält umfassende Korrekturen und Ergänzungen in schwarzer Tinte von Bachs Hand.

Seither hat sich allerdings ein wesentlich komplexeres Bild ergeben. Im Fall von Clavier-Übung I wurde zunächst ein Handexemplar identifiziert² – London, British Library, *Hirsch III 37*, aber schon bald ergaben sich Fragen bezüglich der Bedeutung von vier weiteren Exemplaren des Originaldrucks, die

¹ C. Wolff, *Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source*, in: *JAMS* 29 (1976), S. 224–241.

² NBA V/1 Krit. Bericht (R. D. Jones, 1978), S. 25–27.

umfangreiche handschriftliche Eintragungen teils in roter und teils in schwarzer Tinte enthalten.³ Im Fall von Clavier-Übung III hat sich herausgestellt, daß handschriftliche Korrekturen und Ergänzungen von Bachs Hand in zwei weiteren Exemplaren des Originaldrucks enthalten sind: in US-PRu, (*Ex*) *M3.1 B2C5 1739q*, mit Änderungen in roter Tinte, und in GB-Lbl, *K 10 a 42*, mit Änderungen in schwarzer Tinte.⁴ Und auch für die Schübler-Choräle ließen sich in einem zweiten Exemplar des Originaldrucks – A-Wn, *S. H. J. S. Bach 40* – umfangreiche autographe Ergänzungen in schwarzer Tinte nachweisen.⁵

Diese zusätzlichen Entdeckungen legen die Vermutung nahe, daß Bachs Vorgehensweise bei der Korrektur der Druckexemplare seiner eigenen Werke wesentlich komplexer war, als bis dahin angenommen. Anscheinend annotierte er mehrere Exemplare derselben Ausgabe; und wie die unterschiedlichen Lesarten zeigen, tat er dies mit einem gehörigen Maß an Inkonsequenz, da er offenbar nicht auf eine Korrekturliste zurückgriff, sondern sich vielmehr auf sein Gedächtnis verließ oder frei seiner Eingebung folgte.⁶ In Anbetracht der beschränkten Anzahl erhaltener Exemplare von Bachs Originaldrucken – möglicherweise sind nur knapp 10% erhalten⁷ – ist unser Eindruck von Bachs Praxis notwendigerweise unvollkommen. Sofern sich jedoch überhaupt ein Muster ausmachen läßt, scheinen die Eingriffe in den mit roter Tinte annotierten Exemplaren etwas genauer und gründlicher ausgeführt worden zu sein als die in den mit schwarzer Tinte revidierten Kopien. Ist es mithin möglich, daß Bach zwischen den beiden Farben bewußt unterschied und die mit roter Tinte versehenen Exemplare für einen anderen Zweck verwendete als die mit schwarzer?

*

³ C. Wolff, *Textkritische Bemerkungen zum Originaldruck der Bachschen Partiten*, BJ 1979, S. 65–74; A. Talle, *A Print of Clavierübung I from J. S. Bach's Personal Library*, in: *About Bach*, hrsg. von G. G. Butler, G. B. Stauffer und M. D. Greer, Urbana/Ill. 2008, S. 157–168; sowie NBA V/1 Krit. Bericht, Nachtrag (R. D. Jones, 1997). Bei den Exemplaren handelt es sich um D-B, *DMS 224676 (1) Rara* (Eintragungen mit roter Tinte); US-U, *xq. 786.41/B 12 cu* (Eintragungen mit schwarzer Tinte); A-Wn, *SH. J. S. Bach 56* (Eintragungen mit roter Tinte); und US-Wc, *LM 3.3 B2 Case* (Eintragungen mit roter und schwarzer Tinte).

⁴ G. Stauffer, *Ein neuer Blick auf Bachs „Handexemplare“*. *Das Beispiel Clavier-Übung III*, BJ 2010, S. 29–52.

⁵ G. Stauffer, *Noch ein „Handexemplar“*. *Der Fall der Schübler-Choräle*, BJ 2015, S. 177–192.

⁶ BJ 2010, S. 47–50 (Stauffer), sowie BJ 2015, S. 181 und 188–190 (Stauffer).

⁷ Siehe die Schätzwerte in BJ 2010, S. 51, die vermuten lassen, daß die 142 erhaltenen originalen Druckexemplare insgesamt auf eine Auflage von bis zu 1600 Exemplaren zurückgehen.

In dieser Hinsicht bemerkenswert ist ein Exemplar des Originaldrucks der Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV 769, das handschriftliche Korrekturen und Änderungen in roter Tinte enthält. Die im Besitz der Universität der Künste (vormals Hochschule der Künste) in Berlin befindliche Quelle⁸ wurde für die NBA nicht herangezogen,⁹ wohl aber für die neue Ausgabe von Bachs Orgelwerken bei Breitkopf & Härtel¹⁰; auch auf der Webseite „Bach digital“ ist sie nachgewiesen.¹¹ Allerdings scheint in den beiden letztgenannten Fällen der Notentext nicht konsultiert worden zu sein.

Im Gegensatz zu der um 1748 von Johann Georg Schübler aus Zella veröffentlichten Originalausgabe der Schübler-Choräle, die vor Fehlern und Auslassungen geradezu strotzte, waren die von dem Nürnberger Meisterdrucker Balthasar Schmid um 1746–1748 gestochenen Kanonischen Veränderungen überaus deutlich und akkurat. Vielleicht aus diesem Grund nahm der Revisor des in der Universität der Künste überlieferten Exemplars am Notentext lediglich fünf Eingriffe vor:

Variation 4 („per augmentation in Canone all’ ottava“):

- T. 17, Oberstimme, Zählzeit 3: Vor der Note g’ wurde ein # ergänzt.
- T. 21, Oberstimme, Zählzeit 3: Über der ersten Note wurde eine Fermate ergänzt.

Variation 5 („L’altra Sorte del’ Canone all’ rovercio“):

- T. 15, Oberstimme, Zählzeit 1: die Viertelnote f’ wurde durch zwei Achtelnoten (f’ g’) ersetzt.
- T. 26, 2. Stimme: Über der letzten Note wurde ein Triller ergänzt.
- T. 37, Pedal, Zählzeit 3–4: Die rhythmischen Werte wurden von Viertel + 2 Achtel zu punktiertes Viertel + 2 Sechzehntel geändert.

Die erste, dritte und fünfte Änderung erscheinen als Lesarten in der späteren, um 1747/48 entstandenen autographen Reinschrift der Kanonischen Veränderungen (BWV 769a), die in der Handschrift *P 271* enthalten ist.¹² Die übrigen beiden Eingriffe finden sich ausschließlich im Exemplar der Universität der Künste.

Hat Bach die Eintragungen in roter Tinte selbst vorgenommen? Diese Annahme wird von vier Indizien gestützt:

⁸ D-Bhm, *Rara 0439*.




⁹ NBA IV/2 (H. Klotz, 1958).

¹⁰ *Johann Sebastian Bach – Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 6, hrsg. von W. Breig, Wiesbaden 2010, S. 153.

¹¹ Bach digital, Eintrag unter BWV 769.

¹² *P 271*, Datierung nach NBA IX/2 (Y. Kobayashi, 1989), S. 207.

Abbildung 1:

<p>Kanonische Veränderungen BWV 769 Korrekturen im Berliner Exemplar des Originaldrucks (D-Bhm, <i>Rara 0439</i>), um 1746–1748</p>	<p>Kanonische Veränderungen BWV 769 a Fassung des Autographs (<i>P 271</i>), um 1747/48</p>
 <p>Erhöhungszeichen, Variation 4, T. 17</p>	 <p>Erhöhungszeichen, Variation 5, T. 17</p>
 <p>Fermate, Variation 4, T. 21</p>	 <p>Fermate, Variation 5, T. 42</p>
 <p>Triller, Variation 5, T. 26</p>	 <p>Triller, Variation 5, T. 33</p>
 <p>Punktierte Viertelnote und Sechzehntel- balken, Variation 5, T. 37</p>	 <p>Punktierte Viertelnote und Sechzehntel- balken, Variation 3, T. 37</p>

1. Obwohl die fünf kleinen Eingriffe nicht viel Vergleichsmaterial bieten, zeigt die Gegenüberstellung der handschriftlichen Zusätze (Kreuz, Fermate, Triller, Fähnchen der Sechzehntelnote) im Druckexemplar und in *P 271* eine nahezu exakte Entsprechung (siehe Abbildung 1). Besonders das Erhöhungs-

zeichen ist aufschlußreich, da das Symbol im Exemplar der Universität der Künste die gleiche kantige Form aufweist wie das Gegenstück in Bachs Autograph.

2. Daß die Eintragungen mit roter Tinte vorgenommen wurden, entspricht Bachs Hervorhebungen in den annotierten Exemplaren von Clavier-Übung III, Clavier-Übung IV und möglicherweise auch Clavier-Übung I. Rote Tinte findet sich auch in den Abschriften des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola und der anonymen Schreiber der Amalienbibliothek; sie wird hier aber ausschließlich dazu verwendet, in Bachs auf zwei Systemen notierten Pedaliter-Orgelwerken die Baßlinie von den Manualpartien zu unterscheiden. Soweit wir wissen, verwendete Bach selbst rote Tinte nur für sehr spezielle Zwecke – um in seiner Reinschrift der späteren Fassung der Matthäus-Passion wichtige Passagen hervorzuheben,¹³ um in seinen Bibeln Kommentare oder sein Monogramm einzutragen,¹⁴ oder um in ausgewählten Druckexemplaren eigener Werke Korrekturen und Änderungen vorzunehmen.

3. Wie bereits erwähnt, tauchen drei der fünf Änderungen in der in *P 271* überlieferten überarbeiteten Fassung auf. Dies scheint sie unmittelbar mit Bach und seiner Revision des Werks zu verbinden. Außerdem betreffen sämtliche Eintragungen Präzisierungen von Details, wie sie für Bachs handschriftliche Zusätze in anderen Drucken typisch sind:¹⁵ die Ergänzung fehlender Akzidentien (Einfügung des Kreuzes in Variation 4, T. 17), die Schärfung des Rhythmus (Änderung der punktierten Figur in Variation 5, T. 37), das Hinzufügen von Verzierungen (Ergänzung des Trillers in Variation 5, T. 26 unmittelbar vor dem spannungsreichen Eintritt der Chormelodie im Pedal) und die Verbesserung des Notentextes (Austausch der Viertelnote durch zwei Achtelnoten in Variation 5, T. 15, um den recto-Einsatz im Terzkanon angemessen vorzubereiten). Der fünfte Eingriff, die Ergänzung einer Fermate über der ersten Note der Oberstimme in Variation 4, T. 17, dient weder der Verbesserung des Notentextes noch wirkt er sich auf dessen Ausführung aus. Vielmehr markiert er die letzte Stelle, an der der Dux des Oktavkanons als Vorlage für den augmentierten Comes dient. Der Comes endet mit dieser Note im letzten Takt der Variation (siehe Beispiel 1). Die Fermate stellt somit gleich-

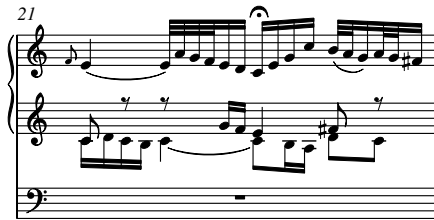
¹³ *P 25*, wo Bach im Eröffnungsschor die Chormelodie „O Lamm Gottes, unschuldig“ den Bibeltext des Evangelisten und der Soliloquenten sowie einige Überschriften mit roter Tinte eintrug.

¹⁴ Zum Beispiel in seinen Exemplaren der Calov-Bibel aus dem Jahr 1681 und der Merian-Bibel von 1704. Siehe Dok III, Nr. 183 a, und P. Wollny, *Fundstücke zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1744–1750*, BJ 2011, S. 47f.

¹⁵ Siehe die Diskussionen bei C. Wolff, *Bachs Handexemplar der Schüler Choräle*, BJ 1977, S. 125f., und Stauffer, *Noch ein „Handexemplar“* (wie Fußnote 5), S. 181.

sam einen analytischen Fingerzeig dar; sie weist den Spieler auf die außergewöhnliche kompositorische Leistung dieses Satzes hin: Bach hat eine Melodielinie geschaffen, die zugleich als reich ornamentierte Oberstimme und – in ihrer augmentierten Form – als Baß der Variation dient. Die Fermate hat damit eine ähnliche Bedeutung wie das von Bach in der hochkomplexen fünfstimmigen Pedaliter-Bearbeitung von „Vater unser im Himmelreich“ BWV 682 in seinem annotierten Exemplar des Originaldrucks von Clavier-Übung III¹⁶ handschriftlich eingefügte Wort „Choral“ zur Kennzeichnung der beiden Einsätze des Oktavkanons oder wie das Kolophon „etc.“, das in seinem annotierten Exemplar des Originaldrucks der Goldberg-Variationen am Ende der Vierzehn Kanons BWV 1086 erscheint.¹⁷ Bach muß in der Zurückgezogenheit seiner Komponierstube auf seine kanonische Kunstfertigkeit unendlich stolz gewesen sein. Diese Angaben unterstreichen sein persönliches Vergnügen.

Beispiel 1:



4. Die Provenienz des in der Universität der Künste aufbewahrten Exemplars legt die Vermutung nahe, daß der Band ursprünglich aus J. S. Bachs Notenbibliothek stammte. Eine nachträgliche handschriftliche Ergänzung auf der Titelseite („I. 237“) bezeugt, daß der Druck sich einst im Besitz von Johann Georg Gottlieb Lehmann (um 1745–1816) befand, dem Musikdirektor der Kirchen St. Nikolai und St. Petri in Berlin und Mitglied der Sing-Akademie.¹⁸ Lehmann scheint Zugang zu den Nachlässen von Wilhelm Friede-

¹⁶ Siehe das Faksimile in *Johann Sebastian Bach. The Complete Organ Works*, Bd. 8, hrsg. von G. B. Stauffer, Colfax/NC: Wayne Leupold Editions, 2010, S. xxviii.

¹⁷ Siehe das Faksimile in NBA V/2 (W. Emery/C. Wolff, 1981), S. XI.

¹⁸ Der Eintrag bezieht sich auf das Los 237 („Ein Convol. Sonaten u. Variationen, von S. Bach“) in der Rubrik „Klaviersachen“. Siehe *Verzeichniß | der | von dem Königl. Obermedizinalrath Herrn | Klaproth, Musikdirekt. Hrn. Lehmann | und andern | hinterlassenen | Bücher, | [...] | welche | nebst einer ansehnlichen Sammlung von Musikalien für verschiedene Instrumente. | [...] | den Iten Juli u. f. T. d. J. | Vormittags 9 Uhr | am Dönhofsplatze Nr. 36. | durch | den Königl. Auctionskommissarius | Bratring | gegen gleich baare Bezahlung in kling. Preuß. Cour. | meistbietend*

mann Bach und Johann Friedrich Agricola gehabt zu haben, da seine Musiksammlung Autographe der beiden Komponisten enthielt. Hieraus folgt, daß das Exemplar der Universität der Künste sich einst in Bachs Bibliothek befunden haben könnte und Bach es später an Wilhelm Friedemann vererbte oder an Agricola verschenkte.

Zusammengenommen deuten die genannten Indizien nachdrücklich auf Bach als den Urheber der handschriftlichen Einträge in dem in der Universität der Künste aufbewahrten Exemplar. Sollte dies der Fall sein, so handelt es sich um einen weiteren Bachschen Originaldruck mit Korrekturen und Verbesserungen von der Hand des Komponisten. Lediglich ein weiteres der neunzehn erhaltenen Exemplare der Originalausgabe weist Spuren der mit roter Tinte in dem Band der Universität der Künste vermerkten Änderungen auf¹⁹ – das Exemplar in der Library of Congress²⁰ überliefert die Fermate in T. 21 von Variation 4 (hier repräsentiert durch ein Kreuz) und die rhythmische Schärfung im Pedal in T. 37 von Variation 5. Das Washingtoner Exemplar befand sich einst im Besitz von Johann Christoph Oley (1738–1789),²¹ der Abschriften und Drucke von Bachs Werken aus dem Besitz von Bernhard Christian Kayser (1705–1758) erworben zu haben scheint.²² Kayser war Bachs Schüler zunächst in Köthen und später bis etwa 1725 in Leipzig.²³ Das Washingtoner Exemplar der Kanonischen Veränderungen wie auch das ebenso aus Oleys Besitz stammende emendierte Wiener Exemplar der Schübler-Choräle²⁴ legen die Vermutung nahe, daß Kayser in den späten 1740er Jahren mit Bach in direktem Kontakt stand und die neuesten Drucke von Werken seines vormaligen Lehrers mit aktualisierten Lesarten unmittelbar aus dessen Hand bezog.

*

versteigert werden sollen, Berlin 1817, S. 151. Für diese Information und die folgenden Hinweise danke ich Peter Wollny, der den von ihm entdeckten Katalog in dem in Vorbereitung befindlichen Band Dok VIII auswerten wird.

¹⁹ Exemplare vom Autor eingesehen.

²⁰ US-Wc, M3.3 B23 V5 case.

²¹ Auf der Titelseite findet sich Oleys üblicher Besitzvermerk: „Joh. Chr. Oley. Bernburg“.

²² A. Talle, *Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung des 18. Jahrhunderts*, BJ 2003, S. 156–158.

²³ M. Helms, *Zur Chronologie der Handschrift des Anonymus 5*, in: NBA V/7 Krit. Bericht (A. Dürr, 1979), S. 183–195, sowie Talle, *Neuerkenntnisse* (wie Fußnote 22), S. 164–167.

²⁴ Stauffer, *Noch ein „Handexemplar“* (wie Fußnote 5), S. 189f.

Die Einträge in dem in der Universität der Künste bewahrten Exemplar der Kanonischen Veränderungen ergänzen den Text der Druckfassung um winzige Verfeinerungen.²⁵ Zugleich bringen sie erneut das Thema von Bachs handschriftlichen Annotationen in den Drucken seiner Werke auf.

Wir können nun drei Originalausgaben mit sorgfältig eingetragenen Änderungen in roter Tinte identifizieren, von denen zwei mit Bachs Bibliothek in Verbindung zu bringen sind.²⁶ Bedeutet dies, daß Bach tatsächlich von jeder gedruckten Ausgabe seiner Werke ein eigenes Exemplar zurückbehielt, in das er – mit roter Tinte – Korrekturen und Änderungen eintrug? Mit der Entdeckung der Einträge in dem Exemplar der Universität der Künste steigt die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme.

Waren die von Bach mit schwarzer Tinte korrigierten Exemplare mithin für den Gebrauch außerhalb des Bachschen Haushalts vorgesehen, als Geschenke oder zum Verkauf an Schüler oder Kollegen? Zumindest in einem Fall ist dies denkbar: Das Wiener Exemplar der Schübler-Choräle scheint sich im Besitz des Bach-Schülers Bernhard Christian Kayser befunden zu haben.²⁷ Der hastige Eindruck (besonders in dem Princetoner Exemplar der Schübler-Choräle) und der ad-hoc-Charakter einer großen Zahl der Einträge mit schwarzer Tinte lassen vermuten, daß Bach diese Änderungen vornahm, ohne auf eine Vorlage oder Korrekturliste zurückzugreifen, etwa im Zusammenhang mit einem anstehenden Verkauf oder einem spontanen Geschenk.

Schließlich sei noch erwähnt, daß es in Anbetracht dieser Entdeckung lohnend sein könnte, sämtliche überlieferten Exemplare der Originalausgaben von Clavier-Übung I, II und IV sowie des Musikalischen Opfers noch einmal zu untersuchen und die in mehreren Exemplaren aufgefundenen „anonymen“ handschriftlichen Änderungen erneut zu prüfen (sind sie wirklich anonym oder könnten sie von Bach stammen?) sowie auch der Frage nachzugehen, ob sich vielleicht noch weitere Anmerkungen in roter oder schwarzer Tinte finden lassen.

George B. Stauffer (New Brunswick, New Jersey)

Übersetzung: *Stephanie Wollny*

²⁵ Die Korrekturen wurden erstmals in meiner Neuausgabe der Kanonischen Veränderungen berücksichtigt; siehe *Johann Sebastian Bach. The Complete Organ Works*, Bd. 9, hrsg. von G. B. Stauffer, Colfax/NC: Wayne Leupold Editions, 2018.

²⁶ Das Exemplar der Kanonischen Veränderungen in der Universität der Künste und das von Clavier-Übung III in Princeton, dessen Einband auf die Bach-Familie weist; siehe Stauffer, *Ein neuer Blick* (wie Fußnote 4), S. 42–44. Die frühe Provenienz des Pariser Exemplars von Clavier-Übung IV ist nicht geklärt.

²⁷ Siehe Talle, *Neuerkenntnisse* (wie Fußnote 22), S. 156–158.

Carl Philipp Emanuel Bach und die Formierung der preußischen Hofkapelle 1740–1741

Über den Eintritt Carl Philipp Emanuel Bachs in die Hofkapelle Friedrichs II. von Preußen besteht in der Forschung keine Einigkeit.¹ Ursache dafür sind die einander widersprechenden Aussagen der bekannten Quellen. Während der älteste reguläre Kapelletat Bach unter die „neuen Capellbedienten so anno 1741 dazugekommen“ zählt,² berichtet er selbst in seiner 1773 publizierten Autobiographie von einer 1738 geplanten Auslandsreise, die er als Begleiter eines „jungen Herrn“ unternehmen wollte, die aber ein „unvermuteter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen“ vereitelt habe; schließlich sei er „erst 1740 bei Antritt der Regierung Sr. preussischen Majestät förmlich in dessen Dienste“ getreten.³ Alle Versuche, Bachs Darstellung zu untermauern, haben zu nichts geführt; es hat sich bisher kein Beleg für ein Dienstverhältnis mit dem Kronprinzen beziehungsweise König vor Juni 1741, dem Beginn des Etatjahrs 1741/42 des Hofstaats beziehungsweise der Hofkapelle gefunden. Im Gegenteil: Die von Paul Miesner 1933 veröffentlichte Aufstellung der Musiker für das Etatjahr 1740/41 bestärkt insofern den Aktenbefund, als der Name Bach darin nicht vorkommt.⁴

Dagegen hat sich zuletzt Siegbert Rampe noch einmal für die Autobiographie als ausschlaggebende Quelle in dieser Frage ausgesprochen.⁵ Er stützt sich dabei unter anderem auf die königliche „Schatulle“, die neben den regulären Etats als alternative Finanzquelle zur Begleichung vielfältiger Bedürfnisse genutzt wurde. In bezug auf Bach ist dies allerdings reine Spekulation, da die Existenz der Schatulle Friedrichs II. erst von Januar 1742 an nachge-

¹ Vgl. C. Henzel, *Traumbilder: Carl Philipp Emanuel Bach und die Hofkapelle. Probleme mit der Biographie*, LBB 12, S. 353–368, hier S. 354–358.

² Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (im folgenden: GSA PK), *I. HA GR, Rep. 36 Nr. 2435 (Rechnung von Einnahme und Ausgabe an Die Königliche Capell Bediente auch Tänzlers und Tänzterinnen von Trinitatis 1742 bis Trinitatis 1743)*.

³ Vgl. C. Burney, *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*, Hamburg 1773, S. 199 f.

⁴ Vgl. H. Miesner, *Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach*, BJ 1933, S. 71–76, hier S. 75 f.

⁵ Vgl. S. Rampe, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, Laaber 2014, S. 166–168.

wiesen ist.⁶ Der erste Nachweis für eine musikbezogene Ausgabe liegt für März 1742 vor.⁷

Im folgenden soll das von Miesner fast kommentarlos publizierte Aktenstück untersucht werden, um seine Relevanz für die zur Diskussion stehende Frage näher bestimmen zu können. Erstaunlicherweise ist es von der jüngeren Kapellforschung nicht zur Kenntnis genommen worden.⁸ Dies dürfte zum einen mit dem entlegenen Ort der Veröffentlichung im Anhang eines thematisch entfernten Aufsatzes zusammenhängen. Zum andern erschien in Anbetracht der Existenz separater Kapelletats (freilich erst ab 1742) die Suche nach entsprechenden Unterlagen an anderer Stelle wohl müßig. So blieb ein wichtiges Dokument der Kapellgeschichte ungenutzt. Offensichtlich handelt es sich dabei um das älteste Aktenstück aus der Gründungsphase der preußischen Hofkapelle. Wie allgemein bekannt, bildete die kronprinzliche Kapelle aus Rheinsberg den Grundstock der Hofkapelle, die den neuen Aufgabenfeldern entsprechend durch das Engagement weiterer Musiker sowie von Sängerinnen, Sängern, Tänzerinnen, Tänzern und verschiedenen Bediensteten für die Opernproduktionen vergrößert wurde. Da die relevanten Unterlagen aus Rheinsberg verloren sind, war die Aufbauphase im Zeitraum zwischen 1740 und 1741 bisher nur ansatzweise darstellbar. Die Situation hat sich nun entscheidend verbessert.

Der vorliegende Kapelletat ist Bestandteil eines Bands, der die Transformation des Hofstaatsetats Friedrich Wilhelms I. in den des neuen Königs anhand von Korrekturen, Streichungen, Umstellungen und Ergänzungen sowie nicht zuletzt durch Einträge und Berechnungen auf eingelegten Blättern von der Hand Friedrichs II. dokumentiert.⁹ Auf den Seiten 56¹⁰ bis 63 befindet sich die Aufstellung der Hofmusiker und ihrer ab Oktober 1740 gezahlten Besoldung (in Talern). Aufgeführt ist für jeden Musiker separat das festgelegte Jahresgehalt, das Gehalt für jeden einzelnen Monat (von Oktober an) sowie die Summe der bis einschließlich Mai 1741 ausgezahlten Gelder. So beginnt die

⁶ Vgl. <http://quellen.perspectivia.net/bestaende/spsg-schatullrechnungen/einleitung/zum-erhaltenen-bestand> (Zugriff: 16. 8. 2017).

⁷ Vgl. C. Henzel, *Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik (Teil I)*, in: Jahrbuch SIM 1999, S. 36–66, speziell S. 43.

⁸ Vgl. *Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II. Musiker auf dem Weg zum Berliner „Capell-Bedienten“*, hrsg. von U. Liedke, Rheinsberg 2005; M. Oleskiwicz, *The Court of Brandenburg-Prussia*, in: *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, hrsg. von S. Owens, B. M. Reul und J. B. Stockigt, Woodbridge 2011, S. 79–130.

⁹ Vgl. GSA PK, *I. HA GR, Rep. 36 Nr. 372 (Königliche Preußische Hofstaatsrechnung über Einnahme und Ausgabe von Trinitatis 1740 bis Trinitatis 1741)*. Miesner gibt eine ältere, nicht mehr gebräuchliche Signatur an.

¹⁰ Miesner (wie Fußnote 4), S. 75, gibt irrtümlich Seite 36 an.

Aufstellung, die zunächst die ranghöchsten Kapellmitglieder nennt, folgendermaßen:

dem Capellmeister Grauen jährl. 800 Tl.
 pro Octobr. 66 Tl. 16 Gr
 pro Novembr. 66 Tl. 16 Gr.
 [usw.]
 = 533 Tl. 8 Gr.

Von entscheidender Bedeutung ist die der Aufstellung vorangestellte Bemerkung:

Vermöge Königl. allergnädigster Verordnung vom 5. Septembr. 1740 und beyliegender Specification soll an denen Sämbl. Musicis gezahlet werden alß[:].

Der Passus gibt zu erkennen, daß Friedrich II. gut drei Monate nach seinem Regierungsantritt eine erste Entscheidung über die Besoldung und – wie sich zeigen wird – über die Vergrößerung der Kapelle getroffen hatte. Im Anschluß an Carl Heinrich Graun sind folgende Musiker (mit nachstehendem Jahresgehalt) aufgeführt:¹¹

Johann Gottlieb Graun („Concertmeister“): 800 Tl.
 Franz Benda: 500 Tl.
 Christoph Schaffrath: 400 Tl.
 Georg Czarth: 400 Tl.
 Ems: 400 Tl.
 Johann Gottlieb Janitsch: 350 Tl.
 Antonius Hock: 400 Tl.
 Joseph Blume: 300 Tl.
 Johann Caspar Grundke: 300 Tl.
 Ernst Gottlieb Baron: 300 Tl.
 Franz Petrini: 400 Tl.
 Johann Georg Benda („Benda junior“): 150 Tl.
 Georg Wilhelm Kottowsky: 100 Tl.
 Joseph Ignaz Horgitzki („Waldthornist“): 156 Tl.
 Gerbich („Waldthornist“): 156 Tl.
 Christiani: 300 Tl.

¹¹ Die Schreibweise der Nachnamen weicht teilweise ab. Vornamen sind nicht angegeben, sie folgen hier den von der Forschung eruierten. Wenn nicht anders angegeben, werden die Musiker stets als „Musicant“ bezeichnet.

Man kann davon ausgehen, daß die genannten Musiker zur Rheinsberger Kapelle gehörten; von den meisten ist dies auch aus anderen Quellen bekannt. Sie wurden ab Oktober aus dem Rheinsberger Hofstaatsetat in den neuen Etat übergeleitet.¹² Ob sich ihr Gehalt dadurch veränderte, wissen wir nicht. Die in der Aufstellung nun folgenden Musiker aber wurden „laut Ordre vom 5. Sept. 1740“ rückwirkend ab Juli bezahlt:

Alexander Lange: 120 Tl.

Johann Christoph Richter: 120 Tl.

Binckowsky: 120 Tl.

Dümler: 120 Tl.

Carl August: 120 Tl.

Friedrich Wilhelm Pauly: 120 Tl.

Dies legt die Schlußfolgerung nahe, daß die Musiker dieser zweiten Gruppe im Sommer 1740 engagiert wurden. Dafür spricht auch, daß es sich bei den vier zuletzt genannten Musikern um Oboisten und Fagottisten, wohl ehemalige Militäroboisten, handelte, die das im wesentlichen aus Streichern und Flöten bestehende Rheinsberger Ensemble erweiterten.

Am Schluß des Kapelletats ist ein Posten vermerkt, der sich auf die Ausbildung des Kapellnachwuchses bezieht:

Dem Capellmeister Grauen seind vermöge Königl. allergnädigster Verordnung vom 5. Sept. 1740 wegen des Russen Iwann, auf das Jahr vom 1. Junij 1740 bis den 1. Junij 1741 besage deßen Quittung gezahlet worden 360 Tl.

Dieser für einen Personaletat ungewöhnliche Posten, der eine Art Aufwandsentschädigung für die Ausbildung (Kost und Logis möglicherweise inbegriffen) eines angehenden Musikers beinhaltet, kann als Indiz dafür interpretiert werden, daß der König sämtliche mit der Kapelle – genauer: den Instrumentalisten – verbundenen Ausgaben in dem neuen Etat bündeln wollte. Für die im besagten Zeitraum nach Berlin verpflichteten italienischen Sängerinnen und Sänger gilt dies nicht, da sie hier nicht verzeichnet sind.¹³ Da die vorliegende Kostenaufstellung aber bezüglich der Instrumentalisten

¹² Möglicherweise blieben die Musiker bis zum Ablauf der dreimonatigen Trauerzeit, das heißt, bis zum 30. September, in Rheinsberg. Darauf deutet die Ankündigung eines Konzerts in der *Berlinischen privilegierten Zeitung* vom 20. Oktober 1740, das am darauffolgenden Tag im Schlippenbachischen Haus in der Breiten Straße stattfinden sollte und in dem „eine berühmte Sängerin nebst verschiedenen Instrumental-Virtuosen“ erstmals nach ihrer Ankunft in Berlin auftraten; vgl. C. Henzel, *Das Konzertleben der preußischen Hauptstadt 1740–1786 (Teil 1)*, in: Jahrbuch SIM 2004, S. 216–291, hier S. 229.

¹³ Die Sängerin Farinella, die am 1. Oktober 1742 aus der Hofkapelle ausschied, hielt

nicht nur die geplanten, sondern auch die realisierten Aufwendungen aufführt, ist unwahrscheinlich, daß Carl Philipp Emanuel Bach aus einer anderen Kasse entlohnt wurde. Vielmehr weisen die Indizien darauf hin, daß die Formierungsphase der Hofkapelle bis Mitte 1741 ohne ihn stattfand.

Dies läßt sich indirekt durch Beobachtungen an anderen Hofstaatssetats untermauern. So liegt für denselben Zeitraum ein zweiter, ähnlicher Etat vor, der aber die Liste der Musiker nicht enthält.¹⁴ Dafür ist hier unter den Pensionären Heinrich Gottfried Pepusch verzeichnet, der bereits 1692 als Violinist verpflichtet und am Hof Friedrich Wilhelms I. von 1713 an als „Kammermusicant“ mit einem vergleichsweise großzügigen Gehalt von 500 Tl. angestellt war. Der König soll von seiner Körpergröße beeindruckt gewesen sein und ihn deshalb zum Leiter („Kapellmeister“) der Stabsoboisten in seinem Garderegiment gemacht haben.¹⁵ Pepusch bezog als Pensionär sein Gehalt unverändert weiter. An anderer Stelle ist ein „Königl. Cammer Musicant“ mit 400 Tl. Gehalt aufgeführt. Damit ist zweifellos ein Musiker namens Sydow gemeint, der in den Hofstaatssetats ab 1736 als (zweiter) „Cammer Musicant“ mit ebendiesem Gehalt geführt wird.¹⁶ Er soll Pepuschs Adjunkt und später sein Nachfolger als Direktor der Oboistenschule gewesen sein.¹⁷ In den folgenden Kapelletats ist er mit Namen verzeichnet. Weitere Informationen zu Musikern enthält das Dokument, das lediglich den Status der Musiker Friedrich Wilhelms I. regelt, nicht.

Wiederum anders verhält es sich mit der Berechnung der Aufwendungen des Hofstaats für das Jahr 1741/42.¹⁸ Die Ausgliederung der Hofkapelle aus dem Hofstaatssetat ist hier insofern weiter fortgeschritten als auf Seite 74 nur noch

sich nachweislich spätestens im Januar 1741, wenn nicht schon im Oktober 1740, in Berlin auf; vgl. ebenda.

¹⁴ Vgl. GSA PK, I. HA GR, Rep.36 Nr.374 (*Rechnung von Der Königlichen Preußischen Hoff Staats Casse über Einnahme und Ausgabe von Trinitatis 1740 bis Trinitatis 1741*).

¹⁵ Vgl. *Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen, und von einigen Personen, die um ihn waren*, hrsg. von F. Nicolai, Berlin/Stettin 1788 (Reprint: *Friedrich Nicolai. Gesammelte Werke*, hrsg. von B. Fabian, Bd.7, Hildesheim 1987), S. 149f.

¹⁶ Vgl. GSA PK, I. HA GR, Rep.36 Nr.367 (*Königlich Preußische Hofstaatsrechnung 1736/37*).

¹⁷ Vgl. *Geschichte des Königlichen Potsdamschen Militärwaisenhauses von seiner Entstehung bis auf die jetzige Zeit*, Berlin/Posen 1824, S.373. Möglicherweise handelt es sich um einen Nachfahren des 1692 verstorbenen brandenburg-preußischen Hofkapellmeisters Samuel Peter Sydow. Er soll vor 1736 in London gelebt haben; vgl. C. von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S.546f.

¹⁸ Vgl. GSA PK, I. HA GR, Rep.36 Nr.375 (*Rechnung von Der Königlichen Preußischen Hoff Staats Casse über Einnahme und Ausgabe von Trinitatis 1741 bis Trinitatis 1742*).

die Summe der personenbezogenen Ausgaben jeweils für die vier Quartale aufgeführt sind:

Zum Behuff der Königl. Capellbedienten sind gegen Quittungen des Capellmeisters Grauen gezahlet alß

den 6. July 1741 pro Crucis 4385 Tl. 12 Gr.

5. Sept. 1741 pro Luciae 5573 Tl.

8 Decbr. 1741 pro Remin. 5573 Tl.

2 Martij 1742 pro Trinit. 4823 Tl.

Da eine namentliche Liste der Musiker fehlt, besteht keine Gewißheit über die genaue personelle Zusammensetzung der Kapelle und eventuelle Veränderungen bei der Besoldung. Weiterhin weist der Etat 400 Tl. Reisegeld für die Ende Februar 1742, also nach Ablauf des Karnevals, verabschiedeten Sänger Santarelli und Mariotti auf. Dies stützt die Vermutung, daß, gemessen an der Höhe der Quartalszahlungen, die Sängerinnen und Sänger damals sicherlich bereits aus dem Kapelletat bezahlt wurden.¹⁹ Detaillierte Angaben zu Anstellung und Besoldung einiger neuer Kapellmitglieder finden sich erst weiter hinten in dem Etat (S.92–94) unter der Überschrift „extraordinaire Ausgaben“:

dem Virtuosen Quantz laut allergnädigster Specialordre vom 8. Dez. 1741 ab Dez. 1741 166 Tl. 16 Gr.

dem Poeten Bottarelli laut Ordre v. 20. Jan. 1742 ab Nov. 1741 33 Tl. 8 Gr.

dem Mahler Fabri laut Ordre v. 20. Jan. 1742 ab Nov. 1741 58 Tl. 8 Gr.

dem Musico Riedt laut angeführter Ordre ab Jan. 1742 25 Tl.

dem Musico Döbbert laut angeführter Ordre ab Jan. 1742 25 Tl.

dem Clavierstimmer Rost laut obiger Ordre ab Jan. 1742 2 Tl. 12 Gr.

zwei Souffleurs ab Jan. 1742 6 Tl. 16 Gr.

zwei Notisten ab Jan. 1742 5 Tl.

dem Pfeiffer Scholare Lindner ab Jan. 1742 25 Tl.

Wiederum werden hier drei Instrumentalisten neben einigen Mitarbeitern der Hofoper erwähnt. Für alle kann der Beginn des Dienstverhältnisses nun präzise angegeben werden, was gerade bei Johann Joachim Quantz bisher nicht möglich war.

¹⁹ Für die oben genannten Mitglieder (Stand Herbst 1740) mußten – bei unverändertem Gehalt – 1823 Tl. bezahlt werden. Auf die 1741 neu hinzugekommenen Instrumentalisten entfielen knapp 600 Tl. Somit blieben rund 2000–3000 Tl. übrig. Im ersten Quartal des Kapelletats 1742/43 erhielten die Sängerinnen und Sänger zusammen etwas mehr als 2000 Tl.

Ein letztes Mal werden die Mitglieder des Hofstaats und der Hofkapelle gemeinsam in einem Etat für das Jahr 1742/43 genannt.²⁰ Hier sind auch die Sängerinnen, Sänger, Tänzerinnen und Tänzer namentlich aufgeführt. Die Angaben stimmen exakt mit denen des oben genannten Kapelletats von 1742/43 überein; es fehlen lediglich die im Lauf des Jahrs eingetretenen Abgänge und Neuzugänge. Umgekehrt weist nur dieser Etat die Gehaltssteigerungen einiger Musiker als Zulagen aus, die offenbar ab 1. Juni 1742 gewährt wurden.²¹ Das Ordnungsprinzip der Liste ist prinzipiell dasselbe: Auf die „ersten Capellbedienten“ folgen zunächst die „neuen Capellbedienten so anno 1741 zugekommen“ und dann die „letzten Capellbedienten so anno 1742 zugekommen“. Hieran schließen sich die „Danseurs und Danseuses“ sowie endlich der „Cammermusicant“ Sydow an. Wo sich Bachs Name befindet, ist bekannt.

Endgültige Gewißheit, daß Bach ab 1. Juni beziehungsweise im Lauf des 2. Halbjahrs 1741 Mitglied der Hofkapelle wurde, vermögen die angeführten Dokumente nicht zu geben. Aus welcher Kasse die im selben Jahr engagierten Sängerinnen und Sänger bezahlt wurden, ist ebenfalls unklar. Zudem zeigt der Fall Quantz, daß ein Musiker, der laut Kapelletat „anno 1742 zugekommen“ war, bereits etwas eher, nämlich ab Dezember 1741, daraus entlohnt werden konnte. Allerdings liegen aus der Formationsphase der preußischen Hofkapelle Aufzeichnungen zu den Instrumentalisten in einer Fülle und einem Maß an Genauigkeit vor, die einen Sonderstatus für Bach jenseits dieses offiziellen Geschehens äußerst unwahrscheinlich machen. Kann schon seine Zugehörigkeit zur Rheinsberger Kapelle (die Bach nie behauptet hat) definitiv ausgeschlossen werden, so ist nicht einzusehen, warum er als einziger Musiker trotz angeblicher Zugehörigkeit zur Hofkapelle im Sommer oder Herbst 1740 nicht in den Etat hätte aufgenommen werden können. Bachs Aussage, daß er in diesem Jahr „förmlich“ in den Dienst Friedrichs II. getreten sei, ist nicht glaubwürdig. Sie ist aber verständlich im Zusammenhang mit der in seiner Autobiographie verbreitet belegten Neigung, sich selbst als anerkanntem Künstler eine bevorzugte Stellung bei einem „gnädigen“ König zuzuschreiben, der mittlerweile europaweit als „der Große“ berühmt geworden war. Indem Bach dem König schmeichelte, färbte etwas von dessen Größe auf die Republik Hamburg und seinen Musikdirektor ab.

Christoph Henzel (Würzburg)

²⁰ Vgl. GSA PK, I. HA GR, *Rep. 36 Nr. 106* (Hofstaats- und Fourageetat 1742/43). Die Mitglieder der Hofkapelle sind auf den S. 35–38 aufgeführt.

²¹ Zulagen erhielten Carl Heinrich Graun (1 200 Tl.), Johann Gottlieb Graun (400 Tl.), Franz Benda (100 Tl.) und Johann Georg Benda (150 Tl.).

Eine von Friedrich II. angeordnete Aufführung von Carl Heinrich Grauns *Te Deum* mit Trompeten- und Paukenstimmen von Carl Philipp Emanuel Bach?

Die Erstaufführung von Carl Heinrich Grauns *Te Deum* (GraunWV B:VI:2) fand im Mai 1757 anlässlich des Sieges von Friedrich II. bei Prag statt.¹ Noch im selben Monat erschien die Partitur des Werks bei Breitkopf in Leipzig; neben dem *Tod Jesu* sollte es eine seiner bekanntesten Kompositionen werden.² Ein Bericht über die Erstaufführung erwähnt die Verwendung von Trompeten und Pauken während der Prozession („Sobald man in gedachter Dom-Kirche das *Te Deum Laudamus*, unter Trompeten- und Pauken-Schall, anstimmte, wurden die auf dem Parade-Platze gepflanzten Canonen dreymahl nach einander abgefeuert“); im Partiturdruk sind diese Partien allerdings nicht enthalten. Wohl aber findet sich im Nachlaßverzeichnis von Carl Philipp Emanuel Bach auf S. 66 in der Rubrik „Einige vermischte Stücke“ der folgende Eintrag: „Trompeten- und Pauken-Stimmen zum Graunschen *Te Deum*“. Dies korrespondiert mit der Berliner Handschrift D-B, *Mus. ms. 8170/5*, die ein von C. P. E. Bach geschriebenes Particell mit den Partien für drei Trompeten und Pauken enthält. Das Particell ist auf Berliner Papier geschrieben und reflektiert ein Schriftstadium, das uns aus datierten Autographen der späten 1750er und frühen 1760er Jahre vertraut ist; lediglich einige Revisionen wurden zu einem späteren Zeitpunkt nachgetragen (siehe die Diskussion weiter unten). Nun ist kaum anzunehmen, daß Bachs Partien bei der Erstaufführung des *Te Deum* zum Einsatz kamen, da Graun sicherlich in der Lage war, seine eigenen Trompeten- und Paukenstimmen zu schreiben, wie er es zum Beispiel für seine Weihnachtskantate „Kommt, Christen, feiert dieses Fest“ (GraunWV Bv:IX:17) tat.³

Wahrscheinlicher ist, daß Bach die Trompeten- und Paukenstimmen für einen anderen Anlaß komponierte, nämlich 1763 zur Friedensfeier nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges. Eine wenig bekannte Schilderung dieser bemerkenswerten, vom König angeordneten Aufführung findet sich im Ein-

¹ C. Henzel, *Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1999, S. 161–163. Siehe auch Henzel, *Die Erstaufführung von Carl Heinrich Grauns Te Deum*, Jahrbuch SIM 1997, S. 58–61.

² *TE DEUM | LAUDAMUS, | POSTO | IN MUSICA | DAL | SIGN. CARLO ENRICO GRAUN, | MAESTRO DI CAPELLA DI S.M. IL RÉ DI PRUSSIA. || IN LIPSIA | PRESSO, GIOV. GOTTL. IMMAN. BREITKOPF. | 1757* (RISM A/I/3, G 3550).

³ Bach führte diese Kantate später in Hamburg auf; seine Bearbeitung ist veröffentlicht in CPEB: CW, V/2.7.

trag zu Friedrich II. in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-Biographischem Lexikon der Tonkünstler*:⁴

Als er [Friedrich] 1763, nach Endigung dieses verheerenden Krieges, nach Berlin zurück kam, und sich anfangs in Charlottenburg aufhielt, befahl er, die Königl. Kapelle sollte in der Charlottenburger Schloßkapelle das Graunische *Te Deum* aufführen. Man berichtete: die Orgel sey von den Russen so sehr beschädigt worden, daß einige Wochen dazu gehörten, sie wieder in brauchbaren Stand zu setzen. Der König sagte aber, es könne so lange nicht ausgesetzt bleiben, und man sollte das *Te Deum* ohne Orgel aufführen. Jedermann vermuthete ein großes Dankfest in Gegenwart des ganzen Hofes. Die Kapelle versammelte sich an dem bestimmten Tage, und erwartete nun das Königl. Haus zur bestimmten Stunde ankommen zu sehen. Aber der König kam ganz allein, setzte sich der Musik gegenüber in eine Ecke, und winkte, daß man anfangen sollte. Und wie sehr bewegte es die Tonkünstler nicht, da sie sahen, wie der König bey den stärksten und rührendsten Stellen sich niederbückte, seine Thränen zu verbergen, und das Schnupftuch vor die Augen hielt. Nach Endigung der Musik verneigte er sich gegen die Musiker, als danke er ihnen und gieng still und alleine in seine Kammer. Dies Absingen des *Te Deum* war wohl keine politische Ceremonie.

In einem Brief an seinen Bruder Heinrich vom 16. Juli 1763 berichtet Friedrich: „Nous avons entendu hier dans la chapelle le beau *Te Deum* de Graun; il y avait beaucoup de monde.“⁵ Dies scheint Gerbers Bericht – allerdings nicht bezüglich des Aufführungsortes – zu widersprechen; möglich ist aber auch, daß es zwei Aufführungen gab, eine private für den König allein und eine öffentliche.

Um den Gefühlsausbruch des Königs zu erklären, sei daran erinnert, daß Friedrich in den Kriegsjahren große persönliche Verluste erlitten hatte, darunter den Tod seiner Mutter, seiner Schwester Wilhelmine, seines Bruders August Wilhelm und auch seines Kapellmeisters Graun.⁶ Er hätte also Vieles

⁴ Siehe Gerber ATL, Bd. 1, Sp. 449f.

⁵ Siehe *Œuvres de Frédéric le Grand*, hrsg. von J. D. E. Preuß, 30 Bde., Berlin 1846–1856, Bd. 26, S. 319 (<http://friedrich.uni-trier.de/de/oeuvres>; Zugriff am 29. Juni 2017). Wenige Tage später antwortete Heinrich auf Friedrichs Brief und teilte ihm mit, er habe im Berliner Dom auch ein geistliches Werk von Graun gehört, sei aber nicht sicher, ob es sich dabei um das *Te Deum* gehandelt habe: „Je me rappelle d’avoir entendu au dôme de Berlin une musique d’église de la composition de Graun; je ne sais si c’est la même que vous avez fait exécuter à Charlottenbourg. Celle dont je parle est très-belle, et ne peut être comparée qu’au *Stabat mater* du Pergolèse, lequel me paraît un morceau de musique achevé. Cependant ceux qui ont écouté le *Miséréré* chanté à Rome préfèrent cette musique à toute autre; mais il faudrait être en Italie pour en juger.“ Siehe *Œuvres*, Bd. 26, S. 320.

⁶ Am 25. Februar 1763 schrieb Friedrich an den Marquis d’Argens: „il est juste que les bons citoyens et le public s’en réjouissent. Pour moi, pauvre vieillard, je retourne

zu beweinen gehabt – unabhängig von dem Wahrheitsgehalt von Gerbers Bericht.⁷ Auch wenn weder Gerber noch Friedrich spezifizieren, ob bei der Aufführung in Charlottenburg Trompeten und Pauken verwendet wurden, wären diese Instrumente für einen solchen Anlaß durchaus angemessen gewesen, ganz gleich ob der König sich allein im Publikum befand oder nicht. Und wenn das *Te Deum* um diese Zeit zusätzlich im Dom aufgeführt wurde, könnte C. P. E. Bach es auf sich genommen haben, für eine dieser beiden Anlässe die Trompeten- und Paukenstimmen beizusteuern.

Bach benutzte diese Zusatzstimmen auch für seine Hamburger Aufführung des *Te Deum*. Die Aufführung am 12. Dezember 1774 im Konzertsaal auf dem Kamp begann mit seiner Vertonung des achten Psalms in der Übersetzung von Johann Andreas Cramer, „Wer ist so würdig als du“ Wq 222.⁸ Hierauf folgten Grauns *Te Deum* sowie eines von Bachs Klavierkonzerten; das Konzert endete mit Johann David Hollands Oratorium *Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem*.⁹ Eine leere Seite des Particells nutzte Bach für einige Skizzen zu seiner Michaeliskantate „Siehe! Ich begehre deine Befehle“ Wq 247, deren Erstaufführung im September 1775 stattfand.¹⁰

dans une ville où je ne connais que les murailles, où je ne retrouve personne de mes connoissances, où un ouvrage immense m’attend, et où je laisserai dans peu mes vieux os dans un asile qui ne sera troublé ni par la guerre, ni par les calamités, ni par la scélératesse des hommes.“ Siehe *Œuvres* (wie Fußnote 5), Bd. 19, S. 425.

⁷ Gerbers Erzählung beruht auf *Anekdoten und Charakterzüge aus dem Leben Friedrich des Zweiten*, Berlin 1786, S. 51f.; die Passage lautet dort: „Als der König aus dem siebenjährigen Krieg zurück kam, begab er sich sogleich nach Charlottenburg, ließ hier unverzüglich seinen Konzertmeister Benda zu sich rufen, und trug ihm auf, die Orgel in der Schloßkapelle, welche von dem Feinde war verdorben worden, innerhalb vier Tagen wieder herstellen zu lassen. Der Orgelbauer fand aber die Orgel so verwüstet, daß er sie in einer so kurzen Zeit nicht wieder in Gang bringen konnte. Benda stattete dem König hievon Bericht ab, und erhielt von ihm die Antwort; er möchte die Orgel nur so lassen, und zu einer gewissen Stunde das *Te Deum &c.* in der Schloßkapelle aufführen. Instrumentalisten und Sänger begaben sich in die Kapelle, und vermutheten den ganzen Königl. Hofstaat. Allein der König erscheint, ohne irgend einen Menschen bei sich zu haben, setzt sich nieder, winkt, und die Musik nimmt ihren Anfang. Als die Singstimmen mit dem *Te Deum laudamus etc.* eintraten, stützte er den Kopf auf die Hand, und verbarg die Augen, um den Thränen des Danks gegen den Ewigen freien Lauf zu lassen. Die mehresten Musiker waren dabei so gerührt, daß auch ihnen die Thränen über die Wangen rollten.“

⁸ Diese Vertonung für Chor und Orchester basiert auf seinem Lied Wq 196/4, veröffentlicht in CPEB:CW, VI/2. Der Chorsatz findet sich in CPEB:CW, V/6.1; in verkürzter Form wurde er auch in die Osterkantate „Nun danket alle Gott“ Wq 241 aufgenommen, siehe CPEB:CW, V/2.1.

⁹ Siehe LBB 4 (B. Wiermann, 2000), Dok. IV/12, S. 446f.

¹⁰ Die Kantate wurde veröffentlicht in CPEB:CW, V/2.4.

Im NV (S.88) findet sich ein Eintrag für ein „Sanctus von C. H. Graun in Stimmen“. Ein Graunsches Sanctus konnte bislang nicht identifiziert werden. Könnte es sich bei dem Katalogeintrag um einen Irrtum handeln? Da der Text des Sanctus im ersten Chorsatz des *Te Deum* enthalten ist (Nr. 1b–1c in GraunWV B:VI:2), wäre auch möglich, daß der Herausgeber des NV dieses Incipit als Titel angegeben hat.¹¹ Ich hatte gehofft, daß Teile von Bachs originalen Aufführungsmaterialien innerhalb der Berliner Signaturen *Mus. ms. 8170/1–6* auftauchen würden, konnte abgesehen von dem Particell aber keinerlei Spuren finden. Allerdings enthält D-B, *Mus. ms. 8170/6* einen Stimmensatz, der von Carl Ludwig Bachmann angefertigt wurde oder sich in dessen Besitz befand und zu dem auch Trompeten- und Paukenstimmen gehören, die mit C. P. E. Bachs Particell fast exakt übereinstimmen.¹² Bachmann trat 1765 als Bratscher in die Berliner Hofkapelle ein und gründete 1770 mit Ernst Benda die sogenannten Liebhaberkonzerte. Es ist anzunehmen, daß die Stimmen in einem Konzert im Oktober 1776 zum Einsatz kamen, in dem laut dem Textdruck D-B, *Mus. Tb 89, Nr. 2* Grauns *Te Deum* gemeinsam mit Bachs *Die Israeliten in der Wüste* (Wq 238) zu Gehör gebracht wurde.¹³ Der wichtigste Unterschied zwischen dem Particell (in D-B, *Mus. ms. 8170/5*) und den Stimmen (in D-B, *Mus. ms. 8170/6*) besteht darin, daß die Pauken drei (statt zwei) Töne verlangen (C, G und D). In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß Bach die Paukenpartie ursprünglich für drei Töne konzipierte, sie aber später auf zwei (C und G) reduzierte. Auf den Seiten 1 und 6 des Particells findet sich die – nachträglich kanzellierte – Anweisung, die Partie „mit 3 Pauken g c und d“ auszuführen; anhand der zahlreichen Korrekturen ist zu erkennen, daß Bach die Paukenstimme später überarbeitete und die notierten Töne D entweder durch Pausen ersetzte oder an ihrer Stelle ein C verlangte (siehe Abbildung 1). Andere Spuren einer Verwendung durch C. P. E. Bach finden sich in diesem Stimmensatz nicht, doch es ist wohl anzunehmen, daß er aus dem Particell oder dem originalen Stimmensatz kopiert wurde.¹⁴ Vermutlich hatte Bach in Berlin Zugang zu einer dritten Pauke, während dies 1774 in Hamburg nicht der Fall war; deshalb nahm er zu diesem späteren Zeitpunkt die entsprechenden Änderungen vor. Jedenfalls bewahren

¹¹ Diese Vermutung äußerte Peter Wollny, noch bevor wir die Partituren und Stimmen in D-B, *Mus. ms. 8170* untersucht hatten. Zumindest ein Teil dieser Quellen gehörte Georg Poelchau, darunter auch Bachs Particell.

¹² Die Handschrift D-B, *Mus. ms. 8170/6* umfaßt mindestens drei verschiedene Stimmensätze; zu weiteren Einzelheiten siehe GraunWV, S. 489f. D-B, *KHM 1718* überliefert lediglich drei Stimmen (Violine I, Violine II, Violoncello).

¹³ Siehe LBB 4, Dok. IV/15, S. 449f.

¹⁴ In Bachmanns Aufführungsmaterialien fehlen Bachs Trompeten- und Paukenstimmen für den Chor Nr. 7 („Et rege eos“). Außerdem überliefern seine Stimmen in den Trompeten einige Lesarten ante correcturam.

Bachmanns Stimmen die originale Partie und dokumentieren somit die Fassung mit den von Bach für die Aufführung von Grauns *Te Deum* 1763 in Berlin ergänzten Trompeten und Pauken.¹⁵

Paul Corneilson (Cambridge, Mass.)

Übersetzung: *Stephanie Wollny*

¹⁵ Die originalen und die revidierten Fassungen von Bachs Trompeten- und Paukenstimmen zu Grauns *Te Deum* sind als „Addenda & Corrigenda“ zu CPEB:CW, V/5.2, veröffentlicht, zugänglich auf der Website www.cpebach.org.

Te Deum
 in G-Dur

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top, the title 'Te Deum' is written in a cursive hand, with 'in G-Dur' written below it. The score consists of ten staves of music. The first three staves are for trumpets, labeled '1', '2', and '3' at the beginning. The remaining seven staves are for drums, with various rhythmic markings and dynamics. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are some annotations and corrections throughout the score, such as 'c' and 'r' markings. The paper shows signs of wear, including some staining and uneven edges.

Abbildung 1:

C. P. E. Bach, Trompeten- und Paukenstimmen zu C. H. Grauns *Te Deum*
 (GraunWV B:VI:2). – D-B, *Mus. ms. 8170/5*, S. 1.

Dokumentation¹

5. Wilhelm Friedemann Bach in Berlin: Aversion in bezug auf das „Informiren“

[Kirnberger 1779:]

Sie verlangen von mir zu wissen, wie es dem Herrn Friedemann Bach hier geht, so weiss ich nicht anders, als dass es ihm sehr schlecht gehet, bey seiner Ankunft nach Berlin nahm ich mich aus Dankbarkeit seines Vaters an mir bewiesener Liebe auf's beste an, durch mich, bewog ich meine Gnädigste Prinzessin, dass Höchst Dieselbe einige Mahl ihm reichlich beschenkte ...

[W. F. Bachs Versuch, Kirnbergers Stelle als Kapellmeister der Prinzessin Anna Amalia von Preußen zu erlangen und jenen zu verdrängen, schlug fehl, worauf die bisherigen Unterstützer sich zurückzogen.]

Folglich gehet es ihm jetzt ganz erbärmlich, componiren wie auch Lection geben mag er nicht, und sein Herr Bruder in Hamburg will auch von ihm nichts wissen, weil nichts bey ihm angewendet ist, wenn er ihm auch noch so viel schicken wollte, welches er schon öfters gethan hat, ohne Dank dafür zu haben ...

Quelle: Undatierter Brief von Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) an Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) in Göttingen (D-F, Manskopfsches Museum für Musik- und Theatergeschichte), Begleitschreiben zur Übersendung eines an Kirnberger gerichteten Briefes von Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg 16. 12. 1779 (Greenwich/CT, Sammlung E. N. Kulukundis, Depositum in D-LEb).

Lit.: C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. II, S. 322 f.; *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig) VII (1872), Sp. 442 f. (H. Bellermann); CPEB Briefe I, S. 802 f.; Dok III Nr. 841; Dok V, S. 302.

[Marpurg 1786:]

Nachdem er lange Zeit hindurch ein wandelndes Leben geführt hatte, so entschloß er sich, auf Zureden eines Freundes, sich in Berlin zu fixiren. Er kam

¹ Fortsetzung zu BJ 2015, S. 355–360 und BJ 2016, S. 213–216.

an, und die besten Häuser der Stadt wo man seine Talente zu schätzen wußte, beeiferten sich um die Wette, ihm alle mögliche Aufmerksamkeit zu erzeigen. Eine Schülerinn nach der andern bot sich ihm an, und es hieng nur von ihm ab, so viele Stunden als er wollte zu geben, ohne seiner Bequemlichkeit den geringsten Zwang anzuthun, und man verlangte, daß er das Honorarium selbst bestimmen möchte. Allein der wunderliche Mann hielt es für schicklicher zu darben, als sich etwas zu erwerben; wenigstens glaubte er besser zu thun, von wenigen monatlichen Beyträgen guter Freunde kümmerlich zu leben, und nichts zu thun, als drey oder vier Stunden täglich zu geben, und sich ein anständiges Auskommen zu verschaffen.

Quelle: *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit, von Simeon Metaphrastes, dem jüngern.* [Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718–1795], *Cölln am Rhein* [Breslau], bey Peter Hammern [Johann Friedrich Korn], 1786, S. 27.

Aus *Denkwürdigkeiten einiger Musikheiligen. Zweytes Dutzend*, Schluß von Nr. III. Die vorangehende Schilderung disziplineller Konflikte, die zu W. F. Bachs Kündigung seines Organistendienstes führten, nennt keinen Ort, zielt aber sichtlich auf Halle (Saale) und die Marktkirche Unser Lieben Frauen.

Lit.: M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913 (²1919), S. 41, 50 f.

[Zelter 1829:]

Wie ich das meiste was Friedemann gemacht hat kenne und ihn selbst persönlich dazu, so machte er selbst allerdings Ansprüche auf Eigenheit, die sich gegen seine letzten Jahre in Eigensinn, Starrsinn, Widersinn, ja in Leichtsinne verlor; denn er hatte nichts zu leben und wollte seine Frau und Tochter lieber darben lassen als etwas verdienen, welches ihm bey so großer Geschicklichkeit leicht gewesen wäre. Ein wohlhabender gebildeter Vater eines einzigen Sohnes sandte mich ab, dem Friedemann eine erkleckliche Unterrichtsstunde anzutragen: „Ich informire nicht“ war seine Antwort.

Quelle: F. W. Riemer (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832. Fünfter Theil, die Jahre 1828 bis 1830 Juny*, Berlin 1834, S. 209 f.

Undatierter Brief (Auszug) von Karl Friedrich Zelter (1758–1832) an einen Ungenannten, „Beylage“ zu einem Schreiben Zelters (Berlin, 6. und 10. April 1829) an Goethe in Weimar. Der Kontext (Andeutungen im Schreiben an Goethe, Inhalt der diesem zur Kenntnis gegebenen „Beylage“) weist auf den Forkel-Schüler Friedrich Conrad Griepenkerl (1782–1849) in Braunschweig als Adressaten.

Lit.: M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913 (²1919), S. 51.

NEUE BACHGESELLSCHAFT E. V., SITZ LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. Dr. h.c. Christfried Brödel – Dresden
Vorsitzender

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden
Stellvertretender Vorsitzender

Gerd Strauß – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

RA Franz O. Hansen – Eisenach
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

PD Dr. habil. Michael Maul – Leipzig
Beisitzer

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz
Beisitzer

DIREKTORIUM

Dr. Philipp Adlung – Arnstadt
Reimar Bluth – Berlin

Dr. Andreas Bomba – Frankfurt/M.

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

Václav Luks – Prag

Prof. Rudolf Lutz – St. Gallen

Prof. Hans-Christoph Rademann – Stuttgart

Dr. Martina Rebmann – Berlin

Superintendent i. R. Wolfgang Robscheit – Eisenach

Thomaskantor Prof. Gotthold Schwarz – Leipzig

Pfarrerin Britta Taddiken – Leipzig

UMD Prof. David Timm – Leipzig

Prof. Gerhard Weinberger – München

Prof. Dr. Peter Wollny – Leipzig

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Wolfgang Rehm † – Hallein (Salzburg)

KMD Prof. D. Dr. h. c. mult. Helmuth Rilling – Stuttgart

Dr. Peter Roy – Korbach und Leipzig

Prof. Zuzana Růžicková † – Prag

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Adele Stolte – Potsdam

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Christoph Wolff – Cambridge, MA

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 2018:

Einzelmitglieder	€ 50,-
Ehepaare	€ 60,-
Schüler/Studenten	€ 25,-
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 0341-9601463 bzw. -2248182,
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. 67227908

bei der Postbank Leipzig (BLZ 86010090) ein.

IBAN: DE08 8601 0090 0067 2279 08

BIC: PBNKDEFF

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/unserem Konto bei der

_____ (Bank/Sparkasse)

IBAN _____

BIC _____

bis zum schriftlichen Widerruf abgebucht wird.

Ort, Datum

Unterschrift

Datum/Unterschrift