

Einige Anmerkungen zu Reichardts „Beilage VI“

Von Amin Kachabia (Berlin)*

Ein Abonnent der *Berlinischen Musikalischen Zeitung*, der seinen zweimal wöchentlich erscheinenden halben Bogen englischen Druckpapiers erwartete, muß erstaunt gewesen sein über die merkwürdige Ausgabe „Nro. 51“ von 1806. Auf der Titelseite beginnt der letzte Teil eines Aufsatzes mit der betont nüchternen Überschrift „Einige Anmerkungen zu Forkels Schrift: Ueber Joh. Sebast. Bach“. Tatsächlich enthält der Text eine scharfe Attacke gegen die Bach-Biographie des Göttinger Universitätsmusikdirektors Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), dessen Aussagen über Bachs Vokalwerk als „Irrthum und Verblendung“ gebrandmarkt werden. Der Text stammt von Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), der die vorletzte Nummer der nur in zwei Jahrgängen erschienenen Zeitung als „Königl. Preuß. Capellmeister“ herausgab – ein Amt, aus dem er bereits 1794 aus politischen Gründen entlassen worden war.¹ Mittlerweile war der begnadigte „Herbergsvater der Romantik“ als „Salinendirektor“ in den Staatsdienst zurückgekehrt² – ein Titel, der sich zur Herausgabe einer musikalischen Fachzeitschrift nicht sonderlich eignete. Um seine Argumentation zu stützen, gab Reichardt einige Notenbeispiele in Typendruck bei („Beilage VI“). Es handelt sich um Ausschnitte aus den Choral-kantaten BWV 135, 20 und 99. Vergleicht man die Einschätzung Forkels aus dessen Bach-Monographie von 1802 mit der Reichardts, so könnte der Kontrast kaum stärker sein:

* Dieser Beitrag ist aus einem Seminar zu Bachs Choralkantaten erwachsen, das Peter Wollny im Sommersemester 2018 an der Universität der Künste Berlin durchgeführt hat. Ihm gilt mein besonderer Dank für zahlreiche wertvolle Anregungen.

¹ W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Zürich und Freiburg 1963, erweiterte Neuausgabe, Hildesheim 2002, S. 80.

² Ebenda, S. 75 und 91.

Forkel (1802):

Der Styl, dessen er sich in seinen Kirchenmusiken bediente, war wie der Styl seiner Orgelsachen, andächtig, feyerlich und völlig so, wie der Kirchenstyl sein muss. Dabey hatte er den sehr richtigen Grundsatz, sich nicht auf den Ausdruck einzelner Worte, wodurch bloße Spielereyen entstehen, sondern nur auf den Ausdruck des ganzen Inhalts einzulassen. [...] Seine Recitative sind gut declamirt und mit reichen Bässen versehen. Bey seinen Arien, unter welchen sich viele von der feinsten und ausdrucksvollsten Melodie finden, scheint er sich oft eingeschränkt und nach den Kräften seiner Sänger und Spieler gerichtet zu haben.³

Reichardt (1806):

Daher mögen denn hier nur, als Beilage, einige Proben von Declamation und Gesang aus Bachs beliebtesten und berühmtesten Kirchencantaten stehen. Jede liefert dergleichen Beispiele, in denen das unnatürliche, gezwungene der Declamation, das jagen nach auffallendem Ausdruck der einzelnen Worte, die überladenen, die Wahrheit und Natur der Declamation zerstörenden Bässe, das unnatürliche, gesuchte und unsingbare in den Melodien zu sehr in die Augen fallen, als daß es des mindesten Commentars bedürfte.⁴

Auch dem heutigen Leser gibt die Unvereinbarkeit der diametralen Positionen Rätsel auf: Wie konnten Forkels und Reichardts Einschätzungen derart auseinanderfallen? Wieso hat Reichardt gerade diese Kantaten ausgewählt? Warum folgen die höchst unterschiedlich proportionierten Teildrucke keiner erkennbaren Ordnung? Wie konnte Reichardt die ungedruckten und unbekanntesten Kantaten Bachs als seine „beliebtesten und berühmtesten“ bezeichnen? Von wem stammen die Druckvorlagen? Was hat Reichardt zu einer derart heftigen Reaktion provoziert?

Die verblüffende Opposition zwischen Forkel und Reichardt gibt Anlaß, die widersprüchlichen Äußerungen bis zu ihren Wurzeln zu verfolgen. Die unscheinbare Zeitungsbeilage entpuppt sich zugleich als der erste (partielle) Neudruck von Rezitativen und Arien aus Bachs Kantaten seit seinem Tod und damit als Pionier in der Geschichte der Drucklegung des Vokalwerks.⁵ Nach Reichardts „Beilage VI“ vergingen 15 Jahre, bis die erste vollständige Kantate („Ein feste Burg ist unser Gott“, BWV 80) im Druck erschien. Der wirtschaftliche Erfolg dieser Ausgabe blieb aus. Noch am 7. Januar 1829

³ Dok VII, S. 47.

⁴ Dok VII, Nr. C 4 (S. 132).

⁵ K. Beißwenger, *Zwischen 1750 und 1850 erschienene „Berliner“ Drucke Bachscher Werke*, in: Jahrbuch SIM 1993, S. 109 und Verzeichnis S. 122. Ausgenommen sind die bei Friedrich Wilhelm Birnstiel (1765 und 1769) und bei Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1784, 1785, 1786 und 1787) erschienenen Choralsammlungen sowie die Erstausgabe der Motetten bei Breitkopf & Härtel (1802 und 1803).

bezeichnete der Direktor der Berliner Sing-Akademie, Karl Friedrich Zelter (1758–1832), den Druck als „Ladenhüter“.⁶ Trotz ihrer Sonderstellung wurde der „Beilage VI“ bisher nur am Rande wissenschaftliche Aufmerksamkeit geschenkt.⁷ Der vorliegende Beitrag unternimmt den Versuch, die biographischen und ästhetischen Hintergründe von Reichardts Forkel- und Bach-Kritik zu rekonstruieren. Neues Licht fällt dabei insbesondere auch auf die Aktivitäten des Thomaskantors August Eberhard Müller (1767–1817). Die neuen Erkenntnisse zeigen, daß ein scheinbares Detail der Bach-Rezeption des frühen 19. Jahrhunderts größerer Aufmerksamkeit wert ist. Mit Reichardts flapsiger Bemerkung, daß seine Beobachtungen nicht des „mindesten Commentars bedürfen“, fordern sie eine eingehende Kommentierung geradezu heraus.

I.

Daß Forkel in seiner 69 Seiten umfassenden Bach-Monographie gerade einmal knapp fünf Seiten auf das Vokalschaffen verwendet,⁸ mutet schon rein äußerlich seltsam an. Inhaltlich widmet Forkel unspezifisch je einen Absatz den Choralkantaten,⁹ zwei „Trauer-Cantaten“ sowie den Motetten.¹⁰ Das Verzeichnis der „Sing-Compositionen“ gegen Ende orientiert sich fast wörtlich an Bachs Nekrolog (1754).¹¹ Forkels Passagen über das Vokalwerk reflektieren keineswegs – wie er selbst behauptet – „das Wichtigste von Bachs Werken für den Gesang“,¹² sondern belegen allenfalls seine prekäre Quellenkenntnis: Die Partituren des Choralkantaten-Jahrgangs – soweit sie nach 1770 noch beisam-

⁶ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, Bd. 20.2 (Briefe 1828–1832), hrsg. von E. Zehm und S. Schäfer, München 1998, S. 40. Im Jahr 1830 folgen die Kantaten BWV 101–106 und 1843, mit wiederum mehr als einer Dekade Abstand, BWV 144 und BWV 182.

⁷ Etwa bei U. Leisinger, *Musikalische Textauslegung – Kontinuität und Wandel*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, Bd. 3: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten, hrsg. von C. Wolff, Stuttgart 1999, S. 223–231, speziell S. 227–229; H.-J. Schulze, *Vom Landgut in die Stadtbibliothek: Zur Überlieferung der Bach-Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“*, BJ 2001, S. 179–183, speziell S. 179; Salmen (wie Fußnote 1), S. 209; LBB 6 (K. Lehmann, 2004), S. 51 und 53 (Fußnote 74); A. Hartinger, *Materialien und Überlegungen zu den Bach-Aufführungen August Eberhard Müllers*, BJ 2006, S. 171–203, speziell S. 182 (Fußnote 36) und S. 192 (Fußnote 59).

⁸ Dok VII, S. 46–49 (S. 35–37 in Forkels Paginierung) und im Verzeichnis ungedruckter Werke unter „V. Sing-Compositionen“, S. 81–83 (S. 61–62 in Forkels Paginierung).

⁹ Dok VII, S. 47: „Sehr häufig wählte er eine Choralmelodie dazu“.

¹⁰ Dok VII, S. 48: „auch sehr viele Motetten“.

¹¹ Dok VII, Nr. A (S. 100).

¹² Dok VII, S. 48.

men waren – standen ihm nur kurze Zeit zur Verfügung, von den beiden „Trauer-Cantaten“ stammt nur eine tatsächlich aus der Feder Johann Sebastian Bachs, und die Aussagen zu den Motetten beruhen einzig auf einer Abschrift von BWV 225.¹³ Auf diesem dünnen Fundament konnte Forkel unmöglich valide Aussagen über Bachs Vokalwerk treffen. Forkels Defizite waren auch Reichardt bewußt, der mit einer beißenden Bemerkung Salz in die Wunde streute:

Wer die ganze musikalische Kunst so ganz in dem Einen Meister findet, wird sich doch auch wohl mit allen seinen Arbeiten bekannt gemacht haben. Wiewohl es auch dabei unerklärlich bleibt, wie jene Urtheile so ganz der Wahrheit entgegen, ja so ausfallen konnten, daß sie in dem Munde jedes Anderen für die bitterste Ironie gelten müßten.¹⁴

Bei eingehender Beschäftigung mit Bachs Vokalkompositionen hätte Forkel wahrscheinlich anders geurteilt. Tatsächlich ist er aber gar nicht der geistige Urheber der Passagen zu Bachs Vokalstil. Die zentrale Aussage zu Bachs Textbehandlung ist Paraphrase eines undatierten, vermutlich aus der ersten Dezember-Hälfte des Jahres 1774 stammenden Briefs C. P. E. Bachs an Forkel. Er wird von Forkel trotz des zeitlichen Abstands fast unverändert wiedergegeben:

Bey des seel. Kirchensachen kan angeführt werden, daß er devot u. dem Inhalte gemäß gearbeitet habe, ohne comische Verwerfung der Worte, ohne einzelne Worte auszu drücken, mit Hinterlaßung des Ausdrucks des ganzen Verstands, wodurch oft lächerliche Gedancken zum Vorschein kommen, welche zuweilen verständig seyn wollende und unverständige zur Bewunderung hinreißen.¹⁵

In seinem Handexemplar von Forkels Bach-Monographie entlarvt Zelter den Ursprung der Worte und sah sich auch inhaltlich zu einer Richtigstellung genötigt:

blosse Spielereyen! – Bach hat sehr oft mit einzelnen Worten gespielt und sein Sohn Emanuel auch (welchem letz[t]ern Hr. Forkel dies nachgeschrieben hat) – aber wie? Kommt es etwa nicht darauf an: wer spielt? das wollest du bedenken!¹⁶

¹³ H.-J. Hinrichsen, *Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bachforschung*, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1: 1750–1850, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1997, S. 216 f., 218–220 mit dem Hinweis, daß daraus nicht auf eine Geringschätzung des Vokalwerks geschlossen werden könne.

¹⁴ Dok VII, Nr. C 4 (S. 132). Der offensichtliche Druckfehler des Originals („den Einem“) wurde hier korrigiert.

¹⁵ Dok III, Nr. 801 (S. 284).

¹⁶ Dok VII, Nr. D 4 (S. 167).

Welche Konsequenzen hat es, daß die geistige Urheberschaft nicht bei Forkel selbst, sondern bei C. P. E. Bach liegt? Erstens entsteht dadurch die kuriose Konstellation, daß sich Reichardts Replik in der Sache nicht gegen Forkel, sondern gegen eine als solche unerkannte inhaltliche Aussage C. P. E. Bachs wendet. Zweitens drängt sich die Frage auf, welchen Antrieb Bachs Sohn hatte, gegenüber Forkel diese Aussage über das Vokalwerk seines Vaters zu treffen.

Am Ende seines Briefs gibt C. P. E. Bach selbst zu, daß er seine „*Specialia Patris* [...] ohne Zierlichkeit, so, wie sie mir eingefallen sind, hingeschmiert“ habe.¹⁷ Die abstrakten Äußerungen zum Ausdruck einzelner Wörter stehen unvermittelt zwischen geschäftlichen Bemerkungen und Anekdoten über die Orgelproben des Vaters. Zwei Briefe zuvor schreibt er am 15. September 1774 an Forkel: „jetzt bin ich ganz Oratorium“.¹⁸ Gemeint sind die Vorbereitungen zum Druck der „Israeliten in der Wüste“ Wq 238. In auffälliger Analogie zu C. P. E. Bachs Formulierung kritisierte eine anonyme Rezension des Erstdrucks „die gar zu häufige und oft unbedeutende Umkehrung und Verwerfung der Worte“ sowie das „bloße Spiel mit den Worten“.¹⁹ Die Rezension ist mit der fingierten Sigle „Vb.“ gezeichnet.²⁰ Das System der Mitarbeiterkürzel in Friedrich Nicolais Rezensionszeitschrift *Allgemeine deutsche Bibliothek* wurde allerdings nachträglich dechiffriert, so daß der tatsächliche Name des Rezensenten zum Vorschein kommt.²¹ Hinter „Vb.“ verbirgt sich Reichardt – wiederum in umgekehrt unerkannter Opposition zu C. P. E. Bach: Hier bleibt Reichardt unerkannt, in Forkels Monographie dagegen C. P. E. Bach. In einer anderen postum erschienenen Rezension aus Reichardts Umfeld²² beschuldigt Daniel Gottlob Türk (1750–1813) den Bach-Sohn in gleicher Weise einer „unzeitigen Tändelei mit Worten, oder einer sogenannten Wortmalerey“.²³

¹⁷ Dok III, Nr. 801 (S. 286), und weiter: „Brauchen Sie sie, wie Ihnen beliebt u. bringen sie in eine bessere Ordnung.“

¹⁸ CPEB Briefe I, Nr. 187 (S. 443); siehe auch Dok III, Nr. 801 (S. 286).

¹⁹ Rezension *Die Israeliten in der Wüste, ein Oratorium, in Musik gesetzt von C. P. E. Bach. Hamburg, 1775*, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 35 (1778), 2. Stück, S. 514.

²⁰ Die Sigle „Vb.“ auf S. 518 bezieht sich auf alle vorangegangenen Rezensionen.

²¹ [G. Parthey], *Die Mitarbeiter an Friedrich Nicolai's Allgemeiner Deutscher Bibliothek nach ihren Namen und Zeichen in zwei Registern geordnet. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1842, S. 22f. und 50. Der ebenfalls unter dieser Sigle genannte „Beckmann, Jo.“, zuständig für „Naturhist. Reiseb. Physik“ (S. 2), kommt nicht in Betracht.

²² Zur engen Beziehung zwischen Türk und Reichardt siehe *Dr. Carl Loewe's Selbstbiographie*, hrsg. von C. H. Bitter, Berlin 1870, S. 53.

²³ Rezension *Neue Liedermelodien, nebst einer Kantate zum Singen beym Klaviere, componirt von Karl Philipp Emanuel Bach. Lübeck, bey Donatius. 1789. 60. S.*

Eine Rückwirkung der Rezensionen auf den Brief C. P. E. Bachs an Forkel ist chronologisch ausgeschlossen. Allerdings führte Reichardts „Zudringlichkeit zu großen Männern“²⁴ ihn wenige Wochen zuvor, im Juni 1774, nach Hamburg, wo er den Sommer über im Hause des Leiters der Handelsakademie, Johann Georg Büsch (1728–1800), logierte.²⁵ In Hamburg begegnete Reichardt C. P. E. Bach:

Gestern lernte ich den grossen Mann wieder von einer ganz neuen Seite kennen. Er spielte mir eine Kirchenmusik von seiner Arbeit vor, und ließ es sich gefallen, daß ich sie sang. Die Poesie dazu war von dem verstorbenen D. Schiebler und hieß: Die Israeliten in der Wüste.²⁶

Bei dieser Gelegenheit wird sich Reichardt mit seinem Lieblingsthema, der Kritik an den „musikalischen Malereyen“, kaum zurückgehalten haben. Reichardt selbst schreibt, daß er sich „gern mit ihm über Musik unterhielt,

in kl. Querfolio, in: Allgemeine deutsche Bibliothek 110 (1792), 1. Stück, S. 114. Hinter dem Kürzel „Kk.“ verbirgt sich nach Parthey (wie Fußnote 21), S. 28 f. und 43, Daniel Gottlob Türk. In seiner Rezension heißt es weiter: „Wie denn überhaupt diese Lieder, auch in Absicht auf Scansion, Deklamation und Interpunction, nicht als Muster aufgestellt werden können“; und am Ende: „Nur können wir den übrigen so sehr verdienten Verf. nicht für einen der besten Singkomponisten des gegenwärtigen Jahrhunderts anerkennen; ob wir ihn gleich aus völliger Ueberzeugung, besonders in seinen mittlern Jahren, für den größten Clavierkomponisten seiner Zeit halten.“ Ähnlich formuliert auch J. K. F. Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: AMZ 3, Nr. 18 (28. Januar 1801), Sp. 301: „Einem solchen Manne, einem so poetischen Musiker, sollte man denken, müßte die Composition der Gesangstücke ganz vorzüglich gerathen; – und doch war dies nicht der Fall.“

²⁴ J. F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Bd. 2, Frankfurt und Breslau 1776, Erster Brief, An den Herrn Kr. B. in M. [Kammersekretär Bock in Marienwerder], Hamburg, den 12ten Julius, 1774, S. 8.

²⁵ *Noch ein Bruchstück aus J. F. Reichardt's Autobiographie. Sein erster Aufenthalt in Hamburg*, in: AMZ 16, Nr. 2 (12. Januar 1814), Sp. 23 f.

²⁶ Reichardt (wie Fußnote 24), S. 13. – Die Harmonie währte nicht lange; siehe CPEB Briefe I, Nr. 295 (Hamburg, 9. August 1777), Zeile 50–65: „Wenn Sie Herr Neefen sehen, so machen Sie ihm mein Compliment u. sagen ihm: daß der K. Pr. Capellmeister Reichardt, nachdem er ohnlängst eine sehr niedrige Abbitte in unserem Correspondenten hat einrücken laßen, ein Paar Tage drauf mit dem ersten Stücke seiner Critischen Monatsschrift [...] aufs kekste den H. Neeffe recensirt, heraus rückt. Ich bin sehr böse darauf, und denke an den Splitter und Balken etc. Man muß ihm wieder eins geben“. Der vorletzte Satz spielt auf das Logion vom Splitter und vom Balken in Mt 7,5 an („Du Heuchler, zieh zuerst den Balken aus deinem Auge; danach kannst du sehen und den Splitter aus deines Bruders Auge ziehen“).

wiewohl selten recht verständigte.“²⁷ Diese Kritik scheint C. P. E. Bach, der sich selbst als ein singend denkender Komponist verstand,²⁸ empfindlich getroffen zu haben. Wenn er wenige Wochen später an Forkel von der „comischen Verwerfung der Worte“ schreibt, wird er Reichardts Formulierung noch im Ohr gehabt haben. Vor diesem Hintergrund verteidigt C. P. E. Bach in seinem Brief an Forkel nicht nur das Vokalwerk seines Vaters, sondern vor allem auch das eigene.

II.

Wie kam Reichardt dazu, gerade Bruchstücke aus den Kantaten BWV 135, 20 und 99 ohne erkennbare Ordnung abzudrucken? Warum nehmen die Ausschnitte aus BWV 135 einen so überproportionalen Teil der „Beilage VI“ in Anspruch, während von den elf Sätzen der Kantate BWV 20 nur vier Takte erscheinen?

In den „Fortgesetzten Nachrichten über Kirchenmusik zu Leipzig“ berichtet Reichardt, daß er am 10. Februar 1805 eine Kantate Bachs „über den alten Choral: Ach Herr, mich armen Sünder“ unter der Leitung des Thomaskantors August Eberhard Müller gehört habe.²⁹ Da der angegebene Tag ein Sonntag war (Septuagesimae), fand die Aufführung wahrscheinlich in einer der beiden Hauptkirchen Leipzigs statt. Auffallend abrupt kommt Reichardt in seinem Konzertbericht nach der Beschreibung des Eingangschors auf die Baß-Arie (Satz 5) und den Schlußchoral zu sprechen.³⁰ Wie läßt sich das Schweigen über die übrigen Binnensätze interpretieren? Über das Verhältnis von Reichardt und Müller erfährt man aus Müllers Nekrolog, daß sich die beiden während Müllers Konzerttätigkeit in Berlin ab dem Winter 1792 kennenlernten, woraufhin Reichardt den jüngeren Kollegen als Organisten für die Nikolaikirche in Leipzig empfahl.³¹ Hat Reichardt seine massive Kritik an den Binnensätzen aus Rücksicht auf das persönliche Verhältnis zurückge-

²⁷ Reichardt (wie Fußnote 25), Sp. 30f.

²⁸ C. Burney, *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, S. 209: „Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen.“

²⁹ Dok VI, Nr. D 2 (S. 553).

³⁰ Ebenda: „Dann fällt der volle Chor ein, und man hört die Melodie, welche erst in der Höhe war, nun in den Bassen. Drauf folgt die Baßarie: Weicht all' ihr Uebelthäter, mein Jesus tröstet mich. [...] Ein mit Instrumenten begleiteter Choral macht den Schluß dieser feierlichen herzlichen Cantate.“

³¹ F. Rochlitz, *August Eberhard Müller, grossherzogl. sächs. weimar. Kapellmeister in Weimar*, in: AMZ 19, Nr. 52 (24. Dezember 1817), Sp. 887.

halten? Die Formulierung „Drauf folgt die Baßarie“ legt allerdings die Annahme nahe, daß die Sätze 2–4 gar nicht zur Aufführung kamen, so daß Reichardt keinen Anlaß hatte, sich über sie zu äußern. Daß es gerade die nicht aufgeführten Sätze sind, die Reichardt für den Abdruck in der „Beilage VI“ auswählte, stellt neben dem zeitlichen auch einen inhaltlichen Zusammenhang mit dieser Aufführung her. Der an erster Stelle stehende und besonders prominent vertretene Teildruck von BWV 135 bildet das Gegenstück zu den von Müller aufgeführten Sätzen (siehe Abbildung 1 a und b). In seinem Konzertbericht versieht Reichardt sowohl die Musik – insbesondere den Eingangschor – als auch ihre Ausführung mit überschwänglichem Lob,³² im Text zur „Beilage VI“ überzieht er sie mit Tadel.

Von einer weiteren Aufführung aus dem Kreis der in der „Beilage VI“ abgedruckten Kantaten berichtet der Redakteur der AMZ, Friedrich Rochlitz (1769–1842), am 5. Januar 1803 unter ausdrücklicher Nennung der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“. Rochlitz erwähnt zudem, daß Müller „den reichen Schatz der Kirchenkantaten seines grossen Vorfahren [...] aus der Verborgenheit hervorrief“.³³ Der für diese Aufführung wahrscheinlich verwendete Stimmensatz (*St 75*), dessen Titelseite den Besitzvermerk „Possess: A. E. Müller“ trägt,³⁴ gibt zusätzlichen Aufschluß über den Ort der Aufführung und die dargebotene Werkgestalt. Der Stimmensatz enthält zwei Orgelstimmen, die vermuten lassen, daß die Aufführungen sowohl in der Thomaskirche als auch in der Nikolaikirche stattfanden, vielleicht nachdem sich die Kantate in den wöchentlichen Aufführungen auf der Thomasschule bewährt hatte.³⁵ Die einzelnen Stimmen enthalten entweder nur die Sätze 1–6 und 11 oder sind so beschaffen, daß auf eine Aufführung nur des ersten Teils und des Schlußchorals geschlossen werden kann; hierzu gleich mehr. Analog zu dem bei BWV 135 beobachteten Muster erklang der von Reichardt abgedruckte Satz 9 aus BWV 20 auch hier nicht. Rückschlüsse auf das Datum der Aufführung lassen sich aus der Rubrik „Musik in Leipzig. Michael bis Neujahr“

³² Dok VI, Nr. D 2 (S. 553).

³³ Dok VI, Nr. D 1 (S. 552). Rochlitz verspricht hier, einen Satz als Beilage abdrucken zu lassen, und wäre Reichardt damit fast zuvorgekommen. Sein Versprechen erfüllt er aber nicht in der AMZ, sondern erst in seiner 1838–1840 erschienenen „Sammlung vorzüglicher Gesangstücke“, die den Eingangschor aus BWV 115 enthält.

³⁴ Das Signet unter dem Besitzvermerk Müllers („Weihe [oder: Weise] f.[ecit]“) weist nicht auf den Schreiber des Stimmensatzes, sondern auf den Lithographen. Die Signatur steht an gleicher Stelle der analog gestalteten Titelseite zum Stimmensatz D-WRha, *Mus. ms.* B 205 (BWV 5), der von der Hand eines anderen Schreibers stammt.

³⁵ Hartinger (wie Fußnote 7), S. 180 (zu den beiden Orgelstimmen) und S. 195 (zum Charakter der wöchentlichen Konzerte auf der Thomasschule als „öffentliche Generalproben“).

ziehen, in der Rochlitz' Bericht in der AMZ erschien. Demnach muß das Stück zwischen dem 29. September 1802 und dem 1. Januar 1803 erklungen sein. Höchstwahrscheinlich war Reichardt bei dieser Aufführung nicht anwesend, denn in einem Brief vom 30. September 1802 aus Giebichenstein kündigte er Goethe seine unmittelbar bevorstehende sechsmonatige Paris-Reise an,³⁶ die er – wie die Datierung seiner „Vertrauten Briefe aus Paris“ (4. November 1802 bis 15. April 1803) belegt³⁷ – dann auch antrat.

Alles deutet darauf hin, daß Reichardt die Vorlagen für seine Teildrucke von Müller erhalten hat. Für BWV 135 kommt die Abschrift P 52 aus Müllers Besitz in Betracht.³⁸ Das bezifferte Continuo-System dieser Abschrift stimmt mit der Bezifferung des Tenor-Rezitativs in der „Beilage VI“ bis auf marginale Abweichungen überein.³⁹ Die Bezifferung ist allerdings nur im Tenor-Rezitativ übernommen und bricht danach ab. Einige charakteristische Abweichungen und Druckfehler in der „Beilage VI“ finden kein Vorbild in der sorgfältigen Abschrift.⁴⁰ Erstaunlich ist, daß Tenor und Alt entgegen der Vorlage im Violinschlüssel notiert sind.

Für die Auszüge aus dem Alt-Rezitativ der Kantate BWV 20 konzentrieren sich die Überlegungen zu möglichen Druckvorlagen auf den von Müller zur Aufführung verwendeten Stimmensatz (*St* 75). In dieser Quelle lassen sich drei verschiedene Schichten identifizieren. Die erste ist durchweg in allen Stimmen vorhanden, betrifft nur die Sätze 1–6 und 11 und stellt offenbar die Grundlage für die dokumentierte Aufführung dar. Daneben existiert eine zweite Schicht, die sich schon rein optisch deutlich von der akkuraten Abschrift der ersten abhebt. Auf der freien Seite der Baß-Stimme findet sich eine Skizze des Anfangs der Baß-Arie aus dem zweiten Teil der Kantate mit Continuo-Stimme. Sowohl in der Singstimme als auch im Continuo wurden einschneidende musikalische Eingriffe in Rhythmik und Melodik vorge-

³⁶ *J. F. Reichardt – J. W. Goethe Briefwechsel*, hrsg. von V. Braunbehrens, G. Busch-Salmen und W. Salmen, Weimar 2002, R 26, S. 145.

³⁷ J. F. Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*, 3 Bde., Hamburg 1804.

³⁸ Auf Müllers Besitz weist der Schlußvermerk Zelters in einer anderen Partitur desselben Schreiers (P 165, BWV 1) hin: „Aus der Verlassensch. d. Cap. M. Müller in Weimar erstanden“.

³⁹ Auslassung der 7 in T. 1 und der Bezifferung der ersten Note in T. 7; Korrektur der unteren Ziffer in T. 11 durch b.

⁴⁰ Tenor-Rezitativ: Textabweichung „matt“ statt „krank“ in T. 2; fehlende Sechzehntelpause innerhalb des Melisma auf „Schrecken“. Tenor-Arie: fehlende Viertelpause im ersten abgedruckten Takt des Continuo; Nonen- statt Oktavsprung im zehnten abgedruckten Takt des Continuo; *d*“ statt *e*“ im zwölften abgedruckten Takt des Tenors; Sprung *e' – c*“ statt *e' – a*“ auf erstes „gedenkt“ im „Zweyte[n] Theil“ der Arie. Altrezitativ: *d*“ statt *c*“ auf dem Wort „von“.

nommen. Die Skizze stammt von Zelter und ist vielleicht der Beginn eines Versuchs, den Stimmensatz um den zweiten Teil der Kantate zu ergänzen.⁴¹ Ein dritter Schreiber hat diesen Versuch fortgeführt und einige Instrumentalstimmen um die Sätze 8–11 ergänzt. In jeweils einer Continuo- und einer Orgelstimme findet sich auch das von Reichardt abgedruckte Alt-Rezitativ, allerdings mit eingebnetem Rhythmus der Continuo-Figur, ohne Text und mit der Vortragsbezeichnung „risoluto“. Da der Stimmensatz erst nach dem Druck der „Beilage VI“ in die Bestände der Sing-Akademie zu Berlin gelangte, scheidet er als Druckvorlage für Reichardts „Beilage VI“ aus.

In Betracht kommt aber die heute verschollene, wahrscheinlich ebenfalls von Müller stammende zugehörige Partitur,⁴² nach der die Stimmen ergänzt wurden. Der eingebnete Rhythmus der Continuo-Figur im Alt-Rezitativ könnte Anlaß geben, an der Abkunft dieser Partiturabschrift aus den Originalstimmen zu zweifeln, denn diese Variante findet sich nur in der Originalpartitur. Damit schiede die Abschrift aus dem Kreis der auf die Originalstimmen zurückgehenden Quellen um Müller aus. In den Thomana-Stimmen wurde die Punktierung durch eine nachträgliche autographe Korrektur hinzugefügt, die Reichardt in den Abdruck übernommen hat. Allerdings geht die Verkürzung der ersten Note von einer Viertel auf eine Achtel im vierten Takt des Alts über dem Wort „Ehr“ ebenso auf eine nachträgliche Korrektur in den Originalstimmen zurück, und diese findet sich auch in Zelters Ergänzung des Stimmensatzes. Die Einebnung der Punktierung, die sich gleichermaßen in der Skizze der Baß-Arie beobachten läßt, beruht daher auf Zelters eigener Initiative. Der Annahme, daß Reichardt diese verschollene Partitur als Vorlage verwendete, steht sie nicht entgegen. Auch hier unterscheidet sich die „Beilage VI“ mit der Notation des Alt im Violinschlüssel von der Notation des Stimmensatzes und wahrscheinlich auch der zugehörigen Partitur.

Welche Vorlage hat Reichardt schließlich für die letzte Kantate der Beilage, BWV 99, benutzt? Es ist zwar denkbar, daß Reichardt über Müller Zugang zu den Thomana-Stimmen hatte, aber wenig plausibel, daß er – entgegen dem bei den beiden anderen Kantaten zu beobachtenden Muster – hier die Mühe des Abschreibens auf sich genommen hätte. Tatsächlich war die im Rahmen dieses Beitrags unternommene Suche nach einer anderen Druckvorlage erfolgreich. Eine Partitur und ein Stimmensatz zu BWV 99 finden sich im Archiv der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar,⁴³ wohin

⁴¹ NBA I/15 Krit. Bericht (J. Webster, 1968), S. 154.

⁴² „Part. u. Stimmen“ sind verzeichnet bei S.W. Dehn, *Johann Sebastian Bach's Vocal- und Instrumental-Musik in der Bibliothek der Singakademie zu Berlin*, D-B, *Mus. ms. theor. Kat.* 429, S. 49, Nr. 6.

⁴³ D-WRha, *Mus. ms.* B 156. Für die freundliche Mitteilung der Quelle und zahlreiche

Müller 1810 als Großherzoglich-sächsischer Kapellmeister berufen wurde.⁴⁴ Anhand der Kopistenmerkzeichen in den Thomana-Stimmen (Kreuze, fortlaufende Seitenzählung), die exakt mit der Akkoladenzählung und der Paginierung der Abschrift korrespondieren, läßt sich nachweisen, daß die Partitur direkt nach den Thomana-Stimmen spartiert wurde.

Eine Aufführung dieser Kantate ist zwar nicht belegt, allerdings begegnet neben dem Hauptschreiber der anonyme Schreiber von *St 75* aus dem Umkreis Müllers auch hier in den Dubletten der Violin- und Continuo-Stimmen sowie in den Stimmen „Oboe“ und „Trombone“.⁴⁵ Dieser Schreiber läßt sich besonders gut anhand der Angabe „di Seb: Bach.“ rechts oben auf der Oboen-Stimme, dem tief gesetzten Violinschlüssel mit langem Hals, anhand einzelner Buchstaben (V in „Violino“ oder „Volti“; geschwungenes T in „Tacet“ und F in „Fine“) erkennen sowie an der Entscheidung, nur einen einzigen Schlüssel zu Beginn einer Stimme zu notieren. Die Dubletten weisen deutlich darauf hin, daß eine Aufführung dieser Kantate zumindest beabsichtigt war.

Der Schreiber von Partitur und Hauptstimmen ist mit dem Kopisten der Berliner Partituren *P 128* (BWV 124) und *P 131* (BWV 125) identisch. Der Versuch einer namentlichen Identifizierung folgt einem Hinweis in Ernst Ludwig Gerbers *Neuem historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler*; dort heißt es über Müllers Gattin, die Pianistin und „Zierde des Leipziger Konzerts“ Elisabeth Catharina Müller geb. Rabert: „Ueberdieß leistet sie auch ihrem Gatten, vermöge ihrer guten Bekanntschaft mit Partituren, wesentliche Dienste und ersetzt ihm oft die Stelle eines geschickten Notisten.“⁴⁶ Wie wenig aus ihrer Biographie bekannt ist, zeigt sich schon an den fehlenden Lebensdaten; gesichert ist lediglich, daß sie die Tochter des Magdeburger Organisten Johann Georg Rabert (1736–1789) war und sich 1788 mit Müller vermählte. Ihr letztes Lebenszeichen ist ein Gesuch an Karl Friedrich, Großherzog zu Sachsen-Weimar-Eisenach (1783–1853), vom 6. Oktober 1828, in dem sie um die Anstellung ihrer Tochter Louise am Hoftheater in Weimar bittet.⁴⁷ Eine weitere eigenhändige Schriftprobe ist ein Eintrag in das Stammbuch ihrer

Auskünfte sei Dr. Christoph Meixner, dem Leiter des Hochschularchivs, gedankt. Ein Digitalisat ist über den Bibliothekskatalog der Hochschule abrufbar.

⁴⁴ Rochlitz (wie Fußnote 31), Sp. 885 und 888 f. Zur Provenienz der Weimarer Handschriften siehe Hartinger (wie Fußnote 7), S. 177 (Fußnote 20).

⁴⁵ Zu den anderen bekannten Abschriften dieses Schreibers (Anonymus 1) siehe die Tabelle in Abschnitt VI.

⁴⁶ Gerber NTL, Bd. 3, Sp. 506.

⁴⁷ Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, *Sammlung Pasqué Nr. 149*, fol. 7r+v und 8r. Für die Ermittlung des bis 1984 im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar aufbewahrten Briefs sei Evelyn Liepsch gedankt.

Klavierschülerin Ulrike von Pogwisch (1789–1875).⁴⁸ Trotz des zeitlichen Abstands und der unterschiedlichen Formate stimmen die Schriftformen weitgehend überein. Das seltsam offene kleine „t“ und „f“, die „st“-Ligatur und der Vergleich identischer Wörter in Stammbucheintrag und Kantatentext belegen, daß Elisabeth Catharina Müller die Schreiberin der Partituren *P 128* (BWV 124) und *P 131* (BWV 125) sowie der Partitur und Hauptstimmen in D-WRha, *Mus. ms. B 156* (BWV 99) ist (siehe Abbildung 2 und 3). Die drei bekannten Abschriften von ihrer Hand verbindet das einheitliche Querformat (23,5 cm × 31,5 cm) und das auffällige formgeschnittene Titeletikett. Die anderen Handschriften aus dem Hochschularchiv Weimar⁴⁹ unterscheiden sich von dieser Quellengruppe durch ausdrückliche Besitzvermerke Müllers, aufwendig gestaltete Titelseiten, andere Schreiber und abweichendes Format.⁵⁰

Ein Vergleich der Weimarer Abschrift mit den Originalstimmen ergibt kaum Abweichungen.⁵¹ Ein Indiz dafür, daß Reichardt diese Abschrift als Druckvorlage verwendete, könnte die Wiederholung des eigentlich unnötigen Vorzeichens innerhalb des Motivs sein, das in der Gesangsstimme zu dem Wort „Erschüttere“ erklingt. Sie ist in den Originalstimmen konsequent durchgehalten, die Weimarer Abschrift verzichtet dagegen teilweise auf eine Wiederholung. In der „Beilage VI“ wird – vielleicht dadurch angeregt – konsequent auf die Wiederholung des Vorzeichens verzichtet.

Erstaunlicherweise folgt Reichardts Teildruck in der Tenor-Arie aus BWV 99 – anders als in BWV 135 und BWV 20 – getreu der Notation der Vorlage in Baß- und Tenorschlüssel. Die inkonsequente Verwendung der Schlüssel wirft zusätzliche Fragen zum genauen Zustandekommen der „Beilage VI“ auf. Wenn Reichardt die beiden ersten Kantaten selbst im Violinschlüssel notiert hat, wieso dann nicht konsequenterweise auch die letzte? Sollte die Verwendung des Violinschlüssels auf Müller zurückgehen, der eine Kopie für Reichardt fertigte, weil er seine eigenen Handschriften nicht aus der Hand geben wollte? Müller kommentiert den Gebrauch der Schlüssel in einer Abschrift der Sopran-Stimme der Motette „Ecce quomodo moritur justus“ von Jacobus Gallus: „Merkwürdig dürfte bey diesem Stück der Gebrauch der Schlüssel seyn; statt des C Schlüssels hat der Sopran das Violin Zeichen und der Alt den C Schlüssel auf der 2ten Linie, der Tenor den C Schlüssel auf der 3 Linie, und der Baß den F Schlüssel ebenfalls auf der 3 Linie.“⁵² Daran läßt sich ab-

⁴⁸ D-WRgs, *GSA 40/N 37a*, fol. 12. Ulrike von Pogwischs Schwester Ottilie heiratete 1817 Goethes Sohn August.

⁴⁹ D-WRha, *Mus. ms. B 205*, Stimmen (BWV 5) mit der zugehörigen Vorlage *P 171* sowie D-WRha, *Mus. ms. B 204*, Partitur und Stimmen (BWV 115).

⁵⁰ Format der Stimmen: 32,5 cm × 24,5 cm; Format der Partituren: 34 cm × 32,5 cm.

⁵¹ Im Baß-Rezitativ steht ein zusätzliches Kreuz über „Huld“. Das Kreuz findet sich weder in den Originalstimmen noch in der „Beilage VI“.

⁵² Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, *A/4073/2009*.

lesen, daß Müller den Gebrauch des Violinschlüssels für eine Singstimme jedenfalls „merkwürdig“ fand. Allerdings steht der Sopran in einer anderen Abschrift aus seinem Umfeld ebenfalls im Violinschlüssel,⁵³ so daß nicht auszuschließen ist, daß der Violinschlüssel in der „Beilage VI“ auf ihn zurückgeht.

Die folgende Tabelle faßt die Ergebnisse zu den Aufführungen und Druckvorlagen zusammen:

Teildruck „Beilage VI“	Teilaufführung durch Müller	Druckvorlage
BWV 135	10. 2. 1805	<i>P 52</i>
BWV 20	29. 9. 1802 – 1. 1. 1803	Verschollene Partitur zu <i>St 75</i>
BWV 99	nicht belegt (Aufführungsstimmen vorhanden)	D-WRha, <i>Mus. ms. B 156</i>

III.

Reichardts Rezension erschien mit einem Abstand von vier Jahren zu Forkels Bach-Biographie.⁵⁴ Damit ist auszuschließen, daß es sich bloß um eine spontan veröffentlichte Polemik handelt. Der Grund für Reichardts heftige Reaktion dürfte vielmehr in seinen musikästhetischen Überzeugungen liegen. Seine Anschauungen dazu hat Reichardt – trotz gegenteiliger Absichtsbekundungen – nirgends geordnet niedergelegt.⁵⁵ Die Kritik spezifischer Werke und Komponisten überwiegt seine theoretischen und ästhetischen Ausführungen bei weitem. Trotz der fehlenden Systematik im Werk des schreibfreudigen Reichardt lassen sich einige wiederkehrende Topoi in seinen über alle Gattungen verstreuten Bemerkungen identifizieren. Immer wieder fällt der Ausdruck Deklamation – sowohl bei Reichardt als auch bei Forkel, der Bach auf der letzten Seite seiner Monographie als den „größte[n] musikalischen Declamator, den

⁵³ Hartinger (wie Fußnote 7), S. 178 (zu D-WRha, *Mus. ms. B 204*). Siehe aber NBA II/1 Krit. Bericht (F. Smend, 1956), S. 31, zur Notation des Alts im Sopranschlüssel als „spezifisch Berlinische Eigentümlichkeit“.

⁵⁴ In auffälligem Abstand zu anderen Rezensionen vom Februar und August 1803. Siehe Dok VII, Nr. C 1–3 (S. 113–122); Auszüge zuvor abgedruckt in BMZ 1 (1805), Nr. 94, S. 372–374.

⁵⁵ Siehe P. Sieber, *Johann Friedrich Reichardt als Musikästhetiker. Seine Anschauungen über Wesen und Wirkung der Musik*, Diss. Leipzig, Straßburg und Zürich 1930, S. 29–32.

es je gegeben hat“,⁵⁶ bezeichnet. Ein ästhetisches Problem, das in fast jedem seiner Beiträge begegnet, ist Reichardts zeitlebens gehegte Dauerfehde mit den „musikalischen Malereyen“. Die Formulierung „auffallender Ausdruck einzelner Worte“ steht auch im Zentrum seiner Bach-Kritik. Reichardt verbindet die Ausdrücke Wahrheit und Natur („Wahrheit und Natur der Declamation“) und bezeichnet sie als Gegenpol des „unnatürlichen, gesuchten und unsingbaren“ von Bachs Melodien.⁵⁷

Die Überschrift der „Beilage VI“ („Declamations- und Gesangsproben“) sowie Forkels Formulierung, „seine Recitative sind gut declamirt“, legen nahe, daß Reichardt den Ausdruck Deklamation vor allem auf Rezitative bezieht. Einige Jahre zuvor verwendete er das Wort allerdings auch zur Beschreibung einer Arie.⁵⁸ In einem Artikel über die Deklamation unternahm der Musikästhetiker Christian Friedrich Michaelis (1770–1834) in der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* den Versuch, ihr Verhältnis zu Rezitativ und Gesang genauer zu bestimmen, und positionierte die Deklamation zwischen Gesang und gemeinem Sprechen.⁵⁹ Das Rezitativ sei „auch Gesang, aber ein gebundener, gehemmter, aufgehaltener, dem Sprechen und der Deklamation sich annähernder Gesang, welcher mehr das Anschauliche schildert, als Gefühle ausdrückt“. ⁶⁰ Doch schon in der Fußnote kapitulierte Michaelis vor sich selbst.⁶¹ Reichardt konnte diese Ausführungen offenbar nicht unkommen-

⁵⁶ Dok VII, S. 89.

⁵⁷ Das positive Pendant zu dieser Formulierung mit Bezug auf die Singspiele seines Lehrers J. A. Hiller („besonders in Ansehung des gefälligen, natürlichen und rührenden Gesanges“) findet sich bei J. F. Reichardt, *Über die Deutsche comische Oper*, Hamburg 1774, S. 23; zur Verbindung des Wahren und Natürlichen siehe auch J. Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte ‚wahrer‘ Kirchenmusik*, Göttingen 2001, S. 234: „Nicht zu verwundern braucht, daß diese dem Begriff ‚wahr‘ anhaftende Bedeutung des ‚Natürlichen‘ auch in die Kirchenmusikanschauung Eingang gefunden hat, denn Vorstellungen, wonach sich jede künstlerische – damit auch musikalische – Artikulation am zeitgenössischen Naturbegriff zu orientieren habe, waren seit den Schriften Batteux’, Rousseaus und anderer zum ästhetischen Allgemeinplatz geworden.“

⁵⁸ J. F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Bd. 1, Frankfurt und Leipzig 1774, Fünfter Brief, zunächst S. 57: „Die Recitative sind sehr richtig declamirt und voller Ausdruck“, dann S. 61: „Die Arie ist übrigens sehr schön declamirt.“

⁵⁹ C. F. Michaelis, *Einige Gedanken über Deklamation*, in: BMZ 1 (1805), Nr. 29, S. 113 f. und Nr. 30, S. 117 f.; auf S. 113 heißt es: „Sie ist weniger als Gesang, mehr als bloßes gemeines Sprechen, [...] auch von der bloßen Recitation verschieden.“

⁶⁰ Ebenda, S. 117.

⁶¹ Ebenda: „Hierüber wird sich die moderne, europäische Welt schwerlich je ganz verständigen“, und schließlich: „Wie man Recitation und Deklamation in der Be-

tiert lassen und sah sich genötigt, seine eigene Auffassung von der Wesensverschiedenheit von Musik und Sprache in einer Fußnote klarzustellen: „Der Gesang ist eigentlich etwas ganz anderes als Deklamation, nicht den Grad, sondern dem ganzen Wesen nach Verschiedenes.“⁶² Eine klare Definition gibt aber auch Reichardt nirgends.⁶³ Auf eine Affinität von Rezitativ und Deklamation läßt sich jedenfalls aus der zwischen „(recitativisch) deklamirt“ und „gesungen“ changierenden Vortragsbezeichnung in seinem Goethe-Lied „An Lida“ schließen.⁶⁴ Entsprechend dominieren in der „Beilage VI“ die Rezitative.

Die hier anklingende Auffassung zur Autonomie von Musik und Sprache hat Reichardt wenige Jahre zuvor in Opposition zu Forkel deutlich vertreten. Die *Allgemeine Geschichte der Musik*, Forkels Lebens- und Hauptwerk, fußt – wie er in der Einleitung selbst mitteilt – auf der Überzeugung von der Ähnlichkeit und engen Verwandtschaft von Musik und Sprache.⁶⁵ Dagegen behauptete Reichardt in einer Rezension dieses Werks deren Autonomie.⁶⁶ Durch die Kenntnis der Sprache sei für das Verständnis der Tonkunst nicht viel

deutung unterscheiden solle, ist schwer zu sagen.“

⁶² Anmerkung des Herausgebers („A. d. H.“) in Erwiderung zu Michaelis (wie Fußnote 59), S. 113: „Die Deklamation ist gleichsam ein dunkler, eingeschränkter, verkürzter Gesang.“

⁶³ Siehe aber die Definition bei [J. J. Schuback], *Von der musikalischen Declamation*, Göttingen 1775, § 2–4 (S. 5–8).

⁶⁴ W. Salmen, *Gesungen, rezitiert, deklamiert. Die Deklamationen von Johann Friedrich Reichardt*, in: Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Zwischen Anpassung und Provokation. Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung. Bericht über die wissenschaftlichen Konferenzen in Halle anlässlich des 250. Geburtstages 2002 und zum Goethejahr 1999, hrsg. von M. Beetz und W. Ruf, Halle 2003 (Schriften des Händel-Hauses in Halle. 19.), S. 407–418, speziell S. 410.

⁶⁵ J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788, Einleitung S. 2: „Die Aehnlichkeit, die sich zwischen der Sprache der Menschen, und ihrer Musik findet, eine Aehnlichkeit, die sich nicht blos auf den Ursprung, sondern auch auf die vollkommene Ausbildung derselben, vom ersten Anfang an bis zur höchsten Vollkommenheit erstreckt, kann hier den sichersten Leitfaden abgeben. [...] Wer also die Beschaffenheit der einen kennt, kann durch die Bemerkung der unter beyden herrschenden Aehnlichkeit, leicht zum richtigen und vollkommenen Begriff der andern geführt werden.“ Siehe Hinrichsen (wie Fußnote 13), S. 198–202, zur Bedeutung der musikalischen Rhetorik bei Forkel.

⁶⁶ J. F. Reichardt, Rezension *Allgemeine Geschichte der Musik*, von Johann Nicolaus Forkel, in: Studien für Tonkünstler und Musikfreunde, Berlin 1793, 2. Stück (August 1792), S. 43f.: „Hierinnen wird nun kein Künstler [...] Hr. F. beistimmen. Dieser weiss vielmehr, dass sich Gesang und Rede von dem Augenblick an, da beide Kunst werden, von einander entfernen, um sich nie wieder zu treffen, und dass Aehnlichkeiten, die beiden bleiben – und ihre Verbindung möglich machen –

gewonnen. Diese Differenz schlug sich auch in dem unterschiedlichen Vokabular Forkels und Reichardts nieder. Forkel erörterte das Problem des Ausdrucks einzelner Wörter unter dem Gliederungspunkt „Von den rhetorischen Figuren“:⁶⁷

Gehen sie [die Figuren für die Einbildungskraft] aber über die Gränzen der bloßen Nachahmung hinaus, wollen sie einen Gegenstand nicht bloß ähnlich, sondern ganz gleich schildern, so werden sie Afterfiguren, die Geschmack und Wahrheit beleidigen [...]. Es darf ihnen in einem Texte nur ein Wort von der Art, krachen, schmettern, brüllen, rollen, schreyen, säuseln, lachen, brausen, stürmen, heulen, murmeln, rieseln u. s. f. vorkommen, so sind sie stets in Gefahr, in diesen Fehler der Uebertreibung zu verfallen. Allein nicht zu gedenken, daß diese Worte fast sammt und sonders überhaupt schon nicht die würdigsten Gegenstände des Kunstausdrucks sind.⁶⁸

Aber selbst Forkel gelang es nicht, sein System der musikalischen Rhetorik ohne Konzessionen an ästhetische Ausdrücke der Zeit streng durchzuhalten:

Daher ist die zweyte Art von Figuren für die Einbildungskraft, nemlich diejenige, die man eine Malerey der Empfindungen selbst nennen kann, die vorzüglichste, weil sie eines Theils näher an die Hauptabsicht der Tonsprache gränzt, andern Theils aber auch von ihr mit besserm Erfolg bewerkstelligt werden kann.⁶⁹

Reichardt spricht dagegen durchweg von „musikalischen Schildereyen“,⁷⁰ „musikalischem Gemähde“⁷¹ und allgemein von „musikalischer Malerey“⁷² im Zusammenhang mit dem „Ausdruck der Empfindung“⁷² – ohne Anleihen bei der musikalischen Rhetorik. Sein Arsenal an abschätzigen Synonymen scheint unerschöpflich. Reichardts lebenslanger Kampf gegen die „elende läppische Tändelei, und Schönschmälerey“⁷³ und die „ungeheuren und läp-

sich nur auf die Einheit und Allgemeinheit menschlicher Empfindungen beziehen, ohne darum auf gleichem Wege und zu gleichen Zwecken wirken zu wollen.“

⁶⁷ Siehe die Gliederung bei Forkel (wie Fußnote 65), S. XXII; zur Korrektur in „Von den Figuren“ auf S. 53 siehe Hinrichsen (wie Fußnote 13), S. 200.

⁶⁸ Forkel (wie Fußnote 65), S. 59.

⁶⁹ Ebenda, S. 56.

⁷⁰ Reichardt (wie Fußnote 57), S. 53.

⁷¹ J. F. Reichardt, *Ueber Hildegard von Hohenthal. I. II. III. Theil*, in: *Lyceum der schönen Künste*, Berlin 1797, S. 172, über die *Olimpiade* von N. Jommelli: „Daß der geschmacklose Kritiker nichts von der Geschmacklosigkeit eines solchen musikalischen Gemähldes bei Dichter und Komponisten sagt, ist in der Ordnung.“

⁷² Siehe nur Reichardt (wie Fußnote 57), S. 64.

⁷³ J. F. Reichardt, *Kirchenmusik*, *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1, 4. St., Berlin 1782, S. 179.

pischen Schildereyen“⁷⁴ zeigt sich in der „Beilage VI“ im Gewand der Kritik am „jagen nach auffallendem Ausdruck der einzelnen Worte“. Reichardt selbst gibt die aus seiner Sicht zentralen Literaturhinweise im Diskurs um die „musikalische Malerey“⁷⁵: die Schrift von Johann Jacob Engel (1741–1802)⁷⁶ und den Artikel „Gemähle“ in Johann Georg Sulzers *Theorie der schönen Künste*.⁷⁷ Reichardt hat Engel anscheinend um eine Untersuchung der „musikalischen Malerey“, insbesondere der „Bestimmung der Regeln für die Singkomposition“, gebeten.⁷⁸ Die Auswahl der Musikbeispiele und die deutlichen inhaltlichen Parallelen deuten auf einen starken Einfluß hin.⁷⁹

⁷⁴ Reichardt (wie Fußnote 24), Dritter Brief, S. 43. Reichardts Äußerung bezieht sich auf Telemann.

⁷⁵ J. F. Reichardt, *Kurznachrichten*, Musikalisches Kunstmagazin, Bd. 1, Berlin 1782, S. 52 (Besprechung einer „Bataille en musique“ von Johann Friedrich Klöffler (1725–1790), die 28 detailliert beschriebene Szenen einer Schlacht vorstellen soll).

⁷⁶ J. J. Engel, *Ueber die musikalische Malerey*, Berlin 1780. Die Abhandlung ist in Briefform an den „Liebsten Freund“, den „Königl. Kapell-Meister, Herrn Reichardt“, verfaßt. – Zur Einordnung in den Diskurs um das Malerische in den späten 1770er Jahren siehe L. Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. 24.), S. 200–208.

⁷⁷ Erster Theil, Bd. 2 (A–J), Leipzig 1771, S. 455: „Aber diese Mahlereyen sind dem wahren Geist der Musik entgegen, die nicht Begriffe von leblosen Dingen geben, sondern Empfindungen des Gemüths ausdrücken soll [...] Es ist offenbar, daß durch solche kindische Künsteleyen die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abgezogen und auf Nebensachen gelenkt wird“; siehe außerdem den Artikel *Recitativ (Musik)*, ebenda, Zweyter Theil, Bd. 2 (R–Z), S. 490: „Nichts kann abgeschmackter, und dem guten Geschmack und dem Endzwek des accompagnirten Recitatives so sehr zuwider seyn, als Mahlereyen über Worte oder Sätze, die mit der Hauptempfindung nichts gemein haben. Man schaudert vor Verdruß, wenn man in dem Telemannischen Tod Jesu bey den allerrührendsten Stellen statt leidenschaftlicher Töne das Herz klopfen, den Schweiß die Schläf’ herunterrollen, gespitzte Keile einschlagen, die Väter höhnen, und den Schmerz in des Helden Seele, wie eine Symfonie wüthen hört. Selbst in Recitativen ohne Accompagnement war Telemann ein eiteler Mahler“.

⁷⁸ Engel (wie Fußnote 76), S. 2: „die Untersuchung, die Sie mir aufgeben“; S. 30: „Ich komme zu dem, was Sie von mir erwarten“.

⁷⁹ Ebenda, S. 26: „Die Hillersche Gewittersymphonie in der Jagd“; dazu ausführlich Reichardt (wie Fußnote 57), S. 24–100 und 115, speziell S. 36: „Ueberhaupt sind diese spielenden Nachahmungen in der Musik, nur der comischen angemessen und – erlaubt“; und S. 53: „Die musikalischen Schildereyen, aus denen dieses Chor eigentlich besteht, wollen wir nicht weitläufig zergliedern.“ Engel, S. 47: „Dieses wäre z. B. der Fall, wenn eine ernsthafte Gedankenreyhe von einer komischen Malerey unterbrochen würde. Ein neuerer oder vielmehr erst seit einiger Zeit recht bekannt gewordener und sonst vortrefflicher Tonsetzer hat hierinn öfter gefehlt.“

Daß sich Engels Ausführungen nur an Komponisten von Vokalmusik richten, hat anscheinend mit ästhetischen Vorbehalten zu tun. Das Malen von Empfindungen sei überhaupt nur in der Vokalmusik zu begreifen⁸⁰:

Setzen Sie, daß das schönste accompagnirte Recitativ eines Hasse ohne Singstimme, oder noch besser vielleicht, daß ein Bendaisches Duodram ohne die Rollen, bloß vom Orchester ausgeführt werde; was würden Sie in dem besten, mit dem feinsten Geschmack und der richtigsten Beurtheilung geschriebenen Stücke zu hören glauben? Ganz gewiß die wilden Phantasieen eines Fieberkranken.⁸¹

Engel erweitert die „musikalische Malerey“ um eine entscheidende Kategorie, die „weder einen Theil, noch eine Eigenschaft des Gegenstandes selbst, sondern den Eindruck nachahmt, den dieser Gegenstand auf die Seele zu machen pflegt“ (S. 12). Gleichzeitig kommt dieser Kategorie eine Sonderstellung zu: „Nun heißt man Malen in der Singmusik: das Objektive darstellen; hingegen das Subjektive darstellen, heißt man nicht mehr Malen, sondern Ausdrücken“ (S. 33).⁸² Der Singkomponist soll „ausdrücken, nicht malen“ (S. 34),⁸³ obgleich beides zusammenfallen könne. Der „ärgste Verstoß wider den Ausdruck“ wäre wiederum, „wenn der Tonsetzer nicht die Idee, sondern das Wort malte“ (S. 42 f.). Reichardts Kritik am Ausdruck einzelner Wörter spiegelt sich hier unmittelbar wider.

In ihrem äußeren Aufbau, der Wortwahl und ihrer inhaltlichen Aussage provozieren die Formulierungen Reichardts, Forkels und C. P. E. Bachs den Ver-

Gemeint ist offenbar Johann Heinrich Rolle (1716–1785). Zu dessen Oratorium „Der Tod Abels“ – allerdings nach dem Erscheinen von Engels Schrift – siehe Reichardt (wie Fußnote 24), Fünfter Brief, S. 55–78, speziell S. 58: „Hier scheint’s mir, hat sich der Componist mehr an den Worten, als an der Empfindung gehalten“; und S. 61: „Nur ist mir die musikalische Schilderung des Abgrunds hier sehr anstößig [...] überhaupt widersprechen dergleichen Schildereyen dem guten Geschmacke.“; siehe auch J. F. Reichardt, Rezension von Rolles Oratorium „Thirza und ihre Söhne“, in *Musikalisches Kunstmagazin* 1 (1782), S. 82–84.

⁸⁰ Engel (wie Fußnote 76), S. 27–30.

⁸¹ Ebenda, S. 28.

⁸² Weiter heißt es: „Im Grunde zwar fällt beydes unter unsern obigen Begriff von Malerey. Ausdruck könnte man erklären durch Malerey des Subjektiven, Malerey der Empfindung.“ Zum Verhältnis von Ausdruck und Malerei siehe ebenda, S. 33 f., zu ihrem Zusammentreffen S. 36 f.

⁸³ Analog Reichardt (wie Fußnote 57), S. 113 f.: „Der musikalische Dichter darf sich der Bilder und der Malereyen nicht gänzlich enthalten, nur muß er sehr behutsam damit umgehen. Er muß nicht eher malen, als bis es die Situation oder die Empfindung der handelnden Person erfordert, und gerade zu Anlass dazu giebt; und es also zum Ausdruck oder auch Verstärkung derselben nothwendig ist: denn Sachen sind nicht für den Musiker, aber wohl die Empfindung, die sie ausdrücken.“

gleich mit der berühmten Telemann-Kritik von Christoph Daniel Ebeling (1741–1817), die Reichardt bei seinem Aufenthalt im Sommer 1774 im Hause Büsch kennenlernte.⁸⁴ Ebeling schreibt:

In den Recitativen wußte er vortrefflich zu deklamiren, und die Accompagnements sind in seinen Werken den Arien weit vorzuziehen. In diesen letztern opferte er seiner ängstlichen Begierde richtig zu deklamiren oft die Schönheit der Melodie ganz auf; die Instrumente unterbrechen den Gang des Gesangs auch oftmals mehr als daß sie ihn beförderten, und welches ein großer Hauptfehler in allen seinen Werken ist, den er den Franzosen abgelernt hatte, er war so sehr in die musikalischen Malereyen verliebt, daß er sie nicht selten ganz widersinnig anbrachte, an einem mahlerischen Worte oder Gedanken kleben blieb, und darüber den Affekt des Ganzen vergaß; daß er in Spielwerke verfiel, und Dinge mahlen wollte, die keine Musik ausdrücken kann.⁸⁵

Reichardt knüpfte an diese Kritik an und verschärfte sie in einer Rezension von Carl Gottfried Krauses (1719–1770) Schrift *Von der musikalischen Poesie*:

Herr Krause vermischt hier die Malereyen, die bloßes Spielwerk des Witzes sind, und nur das Ohr des Zuhörers kitzeln, und die, die eigentlich nur darauf abzielen, um die Empfindung, die damit verbunden ist, auszudrücken und zu erregen. Von der ersten Art z. E. ist dieses, wenn Telemann durch das Abknippen der Töne auf der Violine das Annageln ans Kreuz ausdrücken will, u. a. m. Diese sind geradezu zu verwerfen, und müssen für unanständig und kindisch gehalten werden.⁸⁶

Nach diesen Äußerungen versteht sich fast von selbst, daß Reichardt auf die „musikalische Malerey“ in der Kirchenmusik besonders sensibel reagierte.⁸⁷ In einer Rezension von Johann Heinrich Rolles Oratorium „Der Tod Abels“ machte er deutlich, daß sich Malereien „ganz im gewöhnlichen theatralischen Stil“ weder für die Kirche noch überhaupt für einen geistlichen Gegenstand

⁸⁴ *Noch ein Bruchstück aus J. F. Reichardt's Autobiographie* (wie Fußnote 25), Sp. 23 f.

⁸⁵ [C. D. Ebeling], *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek*, in: *Unterhaltungen* 10 (1770), S. 303–322 und S. 504–534, speziell S. 315. Weiter heißt es relativierend: „aber man muß auch gestehen, daß keiner mit stärkern Zügen mahlt, und die Einbildungskraft mehr zu erheben weiß als er, wenn er diese Schönheiten zur rechten Zeit anbringt.“

⁸⁶ Reichardt (wie Fußnote 57), S. 114.

⁸⁷ Reichardt (wie Fußnote 73) S. 179: „Unverzeihlich, gottlos ist die Entweihung der Kirchenmusik, ihre Herabwürdigung von der edlen Würde, der sie vor Jahrhunderte schon entgegenstrebte, zu elender läppischer Tändelei, und Schönschmählerey.“; zu Reichardts Kirchenmusikanschauung siehe Heidrich (wie Fußnote 57), S. 151 bis 176; zu Reichardts Oratorienbegriff ebenda, S. 201–203.

schickten.⁸⁸ In einer Besprechung von Pergolesis „Stabat Mater“ geht er an anderer Stelle gar so weit, Rezitative und Arien generell aus der Kirchenmusik verbannen zu wollen.⁸⁹ Daß Reichardt in der „Beilage VI“ nur Rezitative und Arien, aber keine Chorstellen abgedruckt hat, paßt in dieses Bild.

Wie weit Reichardts Antipathie gegenüber Bachs Vokalschaffen offenbar ging, zeigt eine Anekdote aus der Probe einer Motette in der Berliner Sing-Akademie am 26. August 1794, die bei Reichardts unvermuteter Ankunft jäh abgebrochen werden mußte.⁹⁰ Entsprechend heißt es im musikalischen Almanach von 1796:

Seine Singesachen, wenn gleich voll Erfindung und der höchsten Arbeit, und auch voll starker und wahrer Züge von Seiten des Ausdrucks, verrathen doch zu grossen Mangel an ächtem gutem Geschmack, an Kenntnis der Sprache und Dichtkunst, und haben so ganz die conventionelle Form der damaligen Zeit, dass sie sich schwer im Gange erhalten können. Doch bleiben auch sie für alle Zeiten wahre Studien für den denkenden und fleissig arbeitenden Künstler, und vortreffliche Übungsstücke für Singechöre.⁹¹

⁸⁸ Reichardt (wie Fußnote 58), Fünfter Brief, S. 74 f.: „Freylich könnte man zur Vertheidigung dieser musikalischen Schildereyen sagen, sie wären das einzige Mittel, solchen ernsthaften Stücken Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit zu geben. Aber über diesen Nebenumstand der bloß das Ohr betrifft, das Herz und die Würde des Hauptgegenstandes vergessen?“

⁸⁹ J. F. Reichardt, Rezension *Joh. Bapt. Pergolesi Stabat Mater, oder Passions-Cantate mit der deutschen Parodie des Hrn. Klopstocks, in einem Clavierauszuge* [...]. Leipzig, 1774, in: Allgemeine deutsche Bibliothek 33 (1778), S. 163: „Wer den strengsten eigentlichsten Begriff von Kirchenmusik hat, und dadurch urtheilen will, der kann freylich mit Recht sagen: Das Stabat Mater ist gar kein Kirchenstück, und solche Musik gehört nicht in die Kirche. Alsdann aber muß man dieses fast von allen neuern italienischen und deutschen Kirchenmusiken sagen: denn eigentlich schicken sich weder Arien noch Recitative in die Kirche, am wenigsten Arien von so üppigem und spielendem Gesange, dergleichen in den meisten Kirchenmusiken befindlich sind. Die Chöre scheinen sich allein für die Kirche zu schicken, sie allein flößen dem versammelten Volke die Andacht und die Ehrfurcht ein, die das Herz im Tempel Gottes erfüllen sollen.“; siehe auch das Selbstzitat Reichardts in seiner Rezension *Heilig mit zwey Chören und einer Ariette zur Einleitung, von Carl Philipp Emanuel Bach*, in: Musikalisches Kunstmagazin 1 (1782), S. 85: „Diese Idee, von der ächten edlen Kirchenmusik, die ich vor einigen Jahren an einem andern Orte äußerte, ist hier in diesem meisterhaften Heilig – die Einleitungsariette ausgenommen – so vorzüglicher erfüllt“. Der Gedanke findet sich angedeutet bei Reichardts Lehrer J. A. Hiller, *Ueber Kirchenmusik*, Wiederabdruck in: BMZ 2 (1806), Nr. 48, S. 191: „die Chöre und Choräle sind das Eigenthümliche derselben.“

⁹⁰ G. Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin 1791–1941*, Regensburg 1941, S. 17.

⁹¹ J. F. Reichardt, *Musikalischer Almanach*, Berlin 1796, ohne Paginierung; J. F. Reichardt, *Johann Sebastian Bach*, in: Musikalisches Kunstmagazin 1 (1782),

Reichardts Kritik ist konsequent an dem Vorwurf der mangelnden Kenntnis von „Sprache und Dichtkunst“ ausgerichtet. Das illustriert der schroffe Gegensatz zum positiven Urteil über die Instrumentalmusik, insbesondere der f-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier II, die er 1782 abdrucken ließ.⁹² Reichardts gesangstechnische⁹³ und ästhetische Vorbehalte⁹⁴ gegenüber Bachs „Singesachen“ sind paradigmatisch für die Rezeption von Bachs Vokalwerk überhaupt. Der spätere Vorbehalt gegenüber den „ganz verruchten deutschen Kirchentexten“⁹⁵ steht bei ihm noch nicht im Vordergrund.

IV.

Nach diesen terminologischen und musikästhetischen Vorarbeiten sei ein Blick in die Noten der „Beilage VI“ gewagt und gefragt, was hier angeblich zu sehr in die Augen fällt, „als daß es des mindesten Commentars bedürfte“. Die „Beilage VI“ besteht aus einem halben Bogen in Quarto (4 Seiten). Vollständig abgedruckt ist einzig das Tenor-Rezitativ aus der Kantate BWV 135. Die prominente Stellung dieses Werks zu Beginn der Beilage und ihre überproportionale Repräsentation stehen in direktem Zusammenhang

S. 196: „Hätte Bach den hohen Wahrheitsinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck gehabt so Händel beseelte; er wär' weit größer noch als Händel; so aber ist er nur weit Kunstgelehrter und fleißiger, hätten diese beiden großen Männer mehr Kenntniß des Menschen der Sprache und Dichtkunst gehabt“.

⁹² *Musikalisches Kunstmagazin* 1 (1782), S. 197, Abdruck der Fuge auf S. 198–201.

⁹³ Vgl. Dok VII, S. 163 [Zelter]: „Man findet solcher Stücke, mit einer einzigen Melodie und einem blossen Begleitungsbasse, viele in Bachs Kirchenmusiken; diese eine einzige Melodie aber wird oft von guten Sängern so schwer, ja unsingbar befunden, wie sie es in der That ist.“ Siehe auch die musikalischen Eingriffe Zelters in der Skizze zur Baß-Arie in *St 75*.

⁹⁴ Vgl. H. G. Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen 1826, S. 230: „Bey diesem Uebermaaß von bloß musikalischem (eigentlich instrumentalischem) Inhalt mußte aber das Wort sich gar oft gezwungen unter den Ton fügen; die Menschenstimme, als besonderes Tonorgan, ward von ihm gar nicht, als solches, bedacht; ihr Effekt ward von ihm nie erkannt. Die Rücksicht auf Cantabilität im engern Sinne hätte ihn auch in seinem reinmusikalischen Schaffen nur gehemmt.“ Zur Korrektur eines zu einseitigen Nägeli-Bildes siehe P. Wollny, *Zur Bach-Rezeption in der Schweiz im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz, hrsg. von U. Fischer, H.-J. Hinrichsen und L. Lütteken, Winterthur 2005, S. 23.

⁹⁵ Dok VI, Nr. B 33, S. 232; Dok VII, Nr. D 4, S. 162: „Nimmt man endlich die allen Begriff übersteigende Geschmacklosigkeit der meisten deutschen Kirchentexte damaliger Zeit vors Auge; so kann man dennoch erstaunen über das was Bach aus diesen Texten oft gemacht hat.“

mit der von Reichardt besuchten Teilaufführung unter Müller am 10. Februar 1805. Die beiden Arien sind ohne die zugehörigen zwei Oboen (BWV 135/3) beziehungsweise ohne Flauto traverso (BWV 99/3) wiedergegeben. Dem Leser der „Beilage VI“ bleiben dadurch die Wechselbeziehungen mit dem Eingangsritornell verborgen.⁹⁶ Die Struktur der „Beilage VI“ unter besonderer Berücksichtigung der wörtlichen Choralzitate ist in der folgenden Tabelle dargestellt:

Satz	Stimm- lage	Choralzitat	Abdruck
Ach Herr, mich armen Sünder BWV 135 (Dom. 3. post Trinitatis)			
Nr. 2	Recit.	Tenor	„ach, du Herr, wie so lange“ ganz
Nr. 3	Aria	Tenor	„da gedenkt man deiner nicht“ T. 17–32; 39–50
Nr. 4	Recit.	Alt	„Ich bin von Seufzen müde“ T. 1–3
O Ewigkeit, du Donnerwort BWV 20 (1. p.T.)			
Nr. 9	Recit.	Alt	„Pracht, Hoffart, Reichtum, Ehr und Geld“ T. 1–4
Was Gott tut, das ist wohlgetan BWV 99 (15. p.T.)			
Nr. 2	Recit.	Baß	T. 5 bis Schluß
Nr. 3	Aria	Tenor	T. 21–40

Die Spalte „Choralzitat“ zeigt alle wörtlichen Übereinstimmungen eines Verses mit dem Text des der Kantatendichtung zugrundeliegenden Kirchenliedes. Erfasst sind nur solche wörtlichen Zitate, die tatsächlich abgedruckt sind. Stellt man die Teile der „Beilage VI“ auf diese Weise zusammen, so macht es stutzig, daß außer in BWV 99 in allen Teildrucken ein wörtliches Choralzitat enthalten ist – selbst in dem nicht einmal drei Takte umfassenden Auszug aus BWV 20/9. Steht diese Beobachtung in inhaltlichem Zusammenhang mit Reichardts Kritik an der „unnatürlichen, gezwungenen Declamation“ und dem „unnatürlichen, gesuchten und unsingbaren in den Melodien“?

Es fällt jedenfalls auf, daß Bach alle in der „Beilage VI“ veröffentlichten Choralzitate mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht hat. Im Tenor-Rezitativ (BWV 135/2) durch harmonische Mittel: Auf die Wörter „ach, du Herr, wie so lange“ erklingt aus den das Rezitativ bestimmenden Moll- und Septakkorden unvermittelt eine die folgende Arie vorbereitende C-Dur-Kadenz. In der Tenor-Arie (BWV 135/3: „da gedenkt man deiner nicht“) und dem

⁹⁶ Zur Technik des Vokaleinbaus siehe Dürr St 2, S. 133 (Fußnote 85).

darauffolgenden Rezitativ (BWV 135/4: „Ich bin von seufzen müde“) erklingt zu den wörtlichen Zitaten jeweils eine figurierte musikalische Anspielung auf die Chormelodie. Diese versteckten musikalischen Choralzitate werden dem Leser der „Beilage VI“ allerdings durch einen erschwerenden Umstand verschleiert: Druckfehler und Auslassungen, die kein Vorbild in den mutmaßlichen Druckvorlagen haben. Im siebten abgedruckten Takt des „Zweyten Theils“ der Arie müßte ein *a'* statt des abgedruckten *c*“ stehen. Ohne den für die Assoziation zentralen initialen Quartsprung ist das Choralzitat trotz der exponierten Lage des Tenors kaum wiederzuerkennen. Auch im folgenden Altrezitativ aus BWV 135 ist das Choralzitat durch einen Druckfehler (*d*“ statt *c*“) und das unterschlagene „Adagio“ unkenntlich gemacht. Reichardts Anklage gegen die „die Wahrheit und Natur der Declamation zerstörenden Bässe“ zielt offenbar auf die Continuo-Figur im Alt-Rezitativ aus BWV 20.⁹⁷ Dem Leser der „Beilage VI“ muß sie wie eine willkürliche Eskapade anmuten. Auch hier verbirgt sich ein verstecktes Choralzitat. Die Continuo-Stimme greift Rhythmen der Französischen Ouvertüre auf, deren Eingangsmotiv wiederum aus der Chormelodie abgeleitet ist. Diese Beobachtungen legen nahe, daß Reichardts Irritation auch von der zusätzlichen musikalischen Ebene herrührt, die durch diese Choralzitate eröffnet wird und nicht unmittelbar aus dem Text heraus verständlich ist.

Das Notenbild tut ein übriges, um deutlich zu machen, auf welche Passagen Reichardts Kritik jeweils abzielt. In den 13 Takten des Tenor-Rezitativs aus BWV 135 fallen eine verminderte Terz auf „sehr matt“, Melismen auf „schnell“ und „Schrecken“ sowie das musikalische Nachzeichnen des Abwärtsrollens sofort auf. Hinzu nehmen ließe sich noch die Anordnung der Noten über dem Wort „Kreuz“, durch deren Verbindung ein visuelles Kreuz entsteht,⁹⁸ das tatsächlich nur in die Augen fällt. In der folgenden Tenor-Arie können das musikalische Nachzeichnen des Versinkens in den Tod, die Septimensprünge auf dem Wort „Tod“, die Generalpausen nach „stille“ und das auf den ersten Blick sinnlose Melisma auf „aus“ nicht übersehen werden. Tonart und tänzerischer Duktus des Satzes scheinen außerdem im Widerspruch zum Text zu stehen. Die Funktion des Melismas auf „aus“ als Scharnier

⁹⁷ Vgl. Engel (wie Fußnote 76), S. 46: „Was ich von der Begleitung der Instrumente zu sagen habe, läuft hauptsächlich darauf hinaus: daß hier weit mehr Malerey, als in der Singstimme erlaubt ist.“

⁹⁸ Vgl. Spitta II, S. 379 (Fußnote 100): „Daß die verrenkte Gestalt des Themas und die Kreuzungen der Stimmen in der Durchführung auch einen malerischen Zweck haben dürften, ist längst vermutet worden. [...] Die Neigung zur Tonmalerei äußerte sich in jener Zeit zuweilen auch in einer Art von Augenmusik; so versinnlicht Mattheson einmal die ‚Regenbögen‘ auf dem Rücken des gegeißelten Jesu durch Tongruppen, die auf dem Papier in Bogenform erscheinen“; siehe auch Reichardt (wie Fußnote 57), S. 114f. (Fußnote).

wird erst ersichtlich, wenn man den ganzen Satz vor Augen hat. Der Tenor übernimmt hier das heitere Sechzehntelmotiv der Oboen zum ersten Mal, bis er auf die Wörter „so erfreu mein Angesicht“ mit Koloraturen in deren Jubel einstimmt.

Das Baß-Rezitativ aus BWV 99 hat Reichardt sicherlich wegen des ariosen Melismas auf „wenden“ ausgewählt und mit dem Hinweis „Vom Worte Gottes“ kommentiert. Soll sich dieser Zusatz auf den ausgesparten Text „Sein [Gottes] Wort der Wahrheit stehet fest“ beziehen? Durch den Textfehler „er“ statt „es“ erübrigt sich eine Klarstellung, denn das Pronomen „er“ wird mit „Gottes Vattertreu“ eindeutig aufgelöst. In der anschließenden Tenor-Arie aus BWV 99 fallen natürlicher Wortakzent („erschüttere“/„verzage“) und metrische Taktbetonung zunächst auseinander. Daß die Wörter acht Takte später ihrem Akzent gemäß auftaktig erscheinen, zeigt aber, daß es sich hier nicht um ein Versehen, sondern um ein bewußt gewähltes Mittel zur Textausdeutung handelt. Durch den mikroskopischen Ausschnitt und die Druckfehler an entscheidenden Stellen bleibt dieser Kontext dem Leser der „Beilage VI“ aber verborgen.

V.

Reichardts „Beilage VI“ schlägt auf eigentümliche Weise die Brücke zu August Eberhard Müller. Die Reihenfolge der Teildrucke, die Prominenz der Kantate BWV 135, die zeitliche Nähe ihrer Leipziger Aufführung und die Provenienz der Druckvorlagen weisen diesen engen Zusammenhang aus. Im Konzertbericht zu dieser Aufführung heißt es: „Die ganze Musik ist, meines Bedünkens, ein Muster antiker, hoher, kunstreicher Simplizität, und beweiset, daß Bach keineswegs über der Harmonie die Melodie, über dem streng gebundenen Stil den schönen herzlichen Gesang vernachlässiget habe.“⁹⁹ Ein Jahr später schreibt Reichardt über dieselbe Kantate, daß hier „das unnatürliche, gesuchte und unsingbare in den Melodien zu sehr in die Augen“ falle. Eine Erklärung für diesen Widerspruch mag der Umstand bieten, daß – wie der Konzertbericht suggeriert – nur die Sätze 1, 5 und 6 aufgeführt wurden, Reichardts Kritik sich dagegen auf die in der „Beilage VI“ abgedruckten Binnensätze 2, 3 und 4 bezieht. Die Komplementarität zwischen ausgesparten und aufgeführten Sätzen ist sicher nicht zufällig. Allerdings hilft auch sie nur begrenzt, die Eigentümlichkeiten in Reichardts Rezeption der Aufführung zu erklären. Das Melisma auf „rückwärtsprallen“ in der Baß-Arie hätte sich für Reichardts Kritik und einen Abdruck geradezu angeboten. Reichardt selbst deutet das in seinem Konzertbericht an: „Sie ist wegen der weiten Intervalle

⁹⁹ Dok VI, Nr. D 2 (S. 553).

nicht leicht zu treffen, ward aber von dem Alumnus Schmidt gut vorgetragen.“¹⁰⁰

Anders als für die der Länge geschuldeten Kürzungen der Kantate BWV 20 läßt sich für die Kürzungen in BWV 135 kein systematisches Kriterium identifizieren. Daß die Kürzungen durch aufführungspraktische Gegebenheiten motiviert wurden, ist plausibler als ästhetische Vorbehalte Müllers, die dann von Reichardt übernommen wurden. Zudem gehen Reichardts ästhetische Vorbehalte gegen Bachs Vokalschaffen weiter zurück als die dokumentierten Aufführungen Müllers. Vielleicht stand Müller, der sich als Gesangslehrer nicht besonders hervorgetan hatte, niemand zur Verfügung, der in der Lage war, die gestrichenen Sätze gesänglich zu bewältigen.¹⁰¹ Es darf vermutet werden, daß sich Reichardt und Müller auch inhaltlich ausgetauscht haben. Reichardt wird Müller bei der Bitte um die Druckvorlagen von seinem Plan zur Veröffentlichung der Notenbeispiele als Replik auf Forkels Äußerungen unterrichtet haben. Warum sollte aber Müller, der sich mit der Aufführung von Bach-Kantaten für ein altertümliches Repertoire besonders einsetzte,¹⁰²

¹⁰⁰ Dok VI, Nr. D 2 (S. 553). Bei dem von Reichardt erwähnten „Alumnus Schmidt“ handelt es sich um den Thomaner Christian Benjamin Schmidt aus Thallwitz. Er wurde nach eigenen Angaben 1783 geboren und bezog die Thomasschule am 17. Juni 1799; siehe Stadtarchiv Leipzig, *Thomasschule Nr. 483 (Album Alumnorum Thomanorum)*, fol. 249r. Am 18. April 1806 schrieb er sich in die Matrikel der Universität Leipzig ein (siehe Erler III, S. 360). In einem von Bernhard Friedrich Richter angelegten Heft mit Aufzeichnungen über die Alumnus der Thomasschule (Thomanerchor Leipzig, Dauerleihgabe im Bach-Archiv Leipzig) heißt es nach der Abschrift der Matrikel: „sang 1805 die Bassarie d. Cantate ‚Ach H. mich ich armen S.‘“ und „war Bassolosänger u. wird in Reichardts Berliner M. Z. 1805–6 öfters erwähnt.“ Schmidt starb am 16. Januar 1838 als Vorsteher der Gewerb- und Baugewerke-Schule zu Chemnitz; siehe *Programm zu den am 9. und 10. April 1838 mit den Schülern der Gewerb- und Baugewerkschule in Chemnitz anzustellenden Prüfungen*, Chemnitz 1838, S. 13.

¹⁰¹ Rochlitz (wie Fußnote 31), Sp. 888; siehe auch *Musikalisches Taschen-Buch*, hrsg. von F. T. Mann, 2. Jg. (1805), S. 37: „seit Müllers Cantorate wurde diese Verschlimmerung immer sichtbarer, so daß dieses Chor nun alljährlich schlechter wird. Die Ursache davon scheint aber keineswegs bloß in dem letztgenannten Director desselben zu liegen; (da man weiß, daß Hiller eben so wenig wirklicher Sänger war) sondern ohnstreitig theils in der jetzigen Generation, theils in dem sonstigen Zustand dieser Schule.“; ähnlich auch J. G. Hientzsch, *Das musikalische Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts, eine historisch-biographische, kunstwissenschaftliche, pädagogische Musikzeitschrift [...] Erstes und zweites Heft*, Berlin 1856, S. 34: „Er war allerdings nicht grade, wie sein Vorgänger, ein ausgezeichnete Lehrer für den Solo-Gesang“.

¹⁰² Hientzsch (wie Fußnote 101), S. 35: „Es könnte eher sein, daß man die Erhaltung dieser und anderer Seb. Bach'scher Compositionen dem A. E. Müller zu verdanken

Reichardt die Druckvorlagen für seine Schmähkritik überlassen haben? Reichardts Absichten müssen denen Müllers diametral widersprochen haben. Vielleicht konnte Müller dem älteren Reichardt, der ihn als Organisten für die Nikolaikirche in Leipzig empfohlen hatte, den persönlichen Gefallen nicht abschlagen. Oder Reichardt hat nicht mit offenen Karten gespielt. Vielleicht deckten sich aber auch Reichardts und Müllers Ansichten über die „Unsingbarkeit in den Melodien“, so daß Müller jedenfalls die Zustimmung zum Abdruck der nicht durch ihn aufgeführten Sätze geben konnte. Vielleicht hat Müller die Druckvorlagen Reichardt aber auch gegen Bezahlung überlassen. Die Verbindung von Reichardts „Beilage VI“ zu Müller bleibt in vielerlei Hinsicht rätselhaft.

VI.

Ausgehend von der Detailfrage nach dem Zustandekommen von Reichardts „Beilage VI“ sei die Perspektive abschließend auf das gesamte Korpus der Abschriften von Bach-Kantaten aus dem Umfeld Müllers geöffnet. Die Wiederentdeckung der verschollen geglaubten Abschrift zu BWV 99 und die Identifizierung der Handschrift Elisabeth Catharina Müllers erweitern den Bestand der Bach-Quellen um drei Abschriften: D-WRha, *Mus. ms. B 156* (BWV 99), *P 128* (BWV 124) und *P 131* (BWV 125). Die Ergänzung dieser Handschriftengruppe gibt Anlaß, erneut über ihren Umfang und ihre Systematik nachzudenken. Müller wird wohl kaum einen Lithographen beauftragt haben, ein so aufwendiges Titelblatt mit von floralen Ornamenten umrankten Musikinstrumenten und einem Vordruck für das Incipit zu gestalten, um es nur für die beiden Stimmensätze *St 75* (BWV 20) und D-WRha, *Mus. ms. B 205* (BWV 5) zu verwenden. Auch Gerbers Formulierung, daß Elisabeth Catharina Müller ihrem Gatten „oft die Stelle eines geschickten Notisten“ ersetzte, dürfte sich nicht auf nur drei Abschriften stützen.¹⁰³ In diese Richtung weist auch Rochlitz' Formulierung aus dem Januar 1803, daß Müller „den reichen Schatz der Kirchenkantaten“ gehoben habe. All das deutet darauf hin, daß Müller den gesamten Bestand der Thomasschule systematisch in Abschriften sammelte. Aus einem Brief des Schweizer Musikverlegers und Komponisten Hans Georg Nägeli (1773–1836) an Rochlitz vom 17. November 1804 ergibt sich die Zweckbestimmung der Sammlung:

hat [...]. Wenigstens hat er sie in den Singestunden unter seiner Aufsicht von Zeit zu Zeit tüchtig einüben lassen.“

¹⁰³ Allerdings muß sich die Formulierung nicht zwingend ausschließlich auf Bach-Abschriften beziehen, sondern kann auch andere Komponisten umfassen.

Ich rechne dann ferner auf Ihre Güte, daß Sie mir die Sammlung der Thomasschule mittheilen werden, und verspreche – wenn es nötig wäre – Verschwiegenheit. (Diese wünsche ich gegen Härtel und Müller durchaus zu beobachten. Denn wenn diese schon das Projekt der Herausgabe der Vocal-Werke von J. S. Bach wegen mißlungenen ersten Versuchs aufgegeben haben; so könnten sie doch [zweifelhaft: geneigt? geneigter? gewizter?] werden.¹⁰⁴

Offenbar steht hinter der Sammlung Müllers ein gescheitertes Editionsprojekt der Vokalwerke Bachs im Besitz der Thomasschule. Rochlitz spricht von Kirchenkantaten, deren Anzahl angeblich über hundert steige.¹⁰⁵ Die Aufführungsstimmen des sogenannten Choralkantaten-Jahrgangs für die Zeitspanne vom 1. Sonntag nach Trinitatis bis zum Fest Mariä Verkündigung nebst späteren Ergänzungen gelangten im Jahr 1750 über Anna Magdalena Bach in die Bibliothek der Schule.¹⁰⁶ Sämtliche Abschriften von Bach-Kantaten aus Müllers Sammlung decken sich mit diesem Bestand. Wie die Abschriften D-WRha, *Mus. ms. B 204* (BWV 115) und *P 52* (BWV 135) belegen, müssen die heute verschollenen Originalstimmen mindestens zu diesen beiden Kantaten ursprünglich ebenfalls vorhanden gewesen sein.

Den Beginn der Sammeltätigkeit könnte eine von Müllers Bruder, dem Nikolaiorganisten Adolph Heinrich Müller, herrührende Abschrift von BWV 129 (*P 87*) markieren, die im Februar 1802 entstand. Die Kantate zum Trinitatisfest böte sich jedenfalls als geeigneter Referenzpunkt an. Müller vertrat Johann Adam Hiller (1728–1804) seit 1800 auf der Thomasschule und hatte Zugang zu den Originalstimmen. Am 26. Februar 1802 legte er sein Amt als erster Flötist des Gewandhausorchesters nieder und könnte dadurch den nötigen Impuls gehabt haben, seine Sammlung aufzubauen.¹⁰⁷ Von einem Mitglied des Gewandhausdirektoriums, Jacob Bernhard Limburger (1770–1847), durch eine kritische Äußerung über sein Fortissimo tief gekränkt, schreibt Müller: „Ich werde daher nebst meiner Frau, auf einige Zeit vom großen Concerte abtreten, mir aber alle mögliche Mühe geben, das ff und pp. nach der von H. L.[imburger] vorgeschlagenen modification ausüben zu ler-

¹⁰⁴ D. Gojowy, *Wie entstand Hans Georg Nägels Bach-Sammlung? Dokumente zur Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert*, BJ 1970, S. 66–104, speziell S. 87; Zusatz Gojowy.

¹⁰⁵ Dok VI, Nr. D 1 (S. 552).

¹⁰⁶ Zu den erhaltenen, heute als Dauerleihgabe des Thomanerchors in D-LEB aufbewahrten 44 Originalstimmensätzen siehe BzBF 5 (W. Neumann/C. Fröde, 1986).

¹⁰⁷ Allerdings ist Müller dort schon am 11. März 1802 wieder als Flötist im Konzert zu erleben. Anhand der Datenbank auf der Webseite des Gewandhausorchesters lassen sich Müllers zahlreiche Auftritte bis 1810 verfolgen.

nen.“¹⁰⁸ Der Adressat des Briefs, der Gewandhauskapellmeister Johann Gottfried Schicht (1753–1823), von dem sich Müller als „auf[r]ichtig[er] erg[e]bener[er]“ Freund verabschiedet, gab im gleichen Jahr bei Breitkopf & Härtel ein erstes Heft mit drei Motetten Bachs heraus. Der ausbleibende wirtschaftliche Erfolg der Motetten-Ausgaben war vermutlich der Grund für das Scheitern des Projekts der Herausgabe des Choralkantaten-Jahrgangs.

Bald nach der Abschrift Adolph Heinrich Müllers müssen die Abschriften von BWV 20 (*St* 75) und BWV 115 (D-WRha, *Mus. ms. B* 204, Partitur und Stimmen) entstanden sein, andernfalls hätte Rochlitz am 5. Januar 1803 nicht von deren Aufführung berichten können. Auch der auf 1802 datierte Besitzvermerk in der Abschrift von BWV 115 belegt dies. Im Februar 1803 folgen Abschriften der Kantaten BWV 135 (*P* 52) von Carl Gottfried Wilhelm Wach (1755–1833) und BWV 14 (*P* 156) von Gottlob Benedict Bierey (1772–1840). Wach fertigte im März 1803 eine weitere Abschrift von BWV 1 (*P* 165) an, und Johann Philipp Christian Schulz (1773–1827) tritt in demselben Jahr als Schreiber von *P* 170 (BWV 139) in Erscheinung. Die übrigen Abschriften sind nicht datiert, doch ist zu vermuten, daß ein Großteil ebenfalls in den Jahren 1802/03 entstanden ist. Unter den namentlich bekannten Schreibern lassen sich zwei Gruppen ausmachen. Der Familie Müllers sind sein Bruder und seine Gattin zuzuordnen. Die andere Gruppe, bestehend aus den Berufsmusikern Bierey, Schulz und Wach, ist über das Orchester der Sonderschönen Operngesellschaft verbunden. Bierey und Schulz waren dort als Dirigenten engagiert, Wach als Kontrabassist.¹⁰⁹ Die übrigen Schreiber sind bisher nicht identifiziert.¹¹⁰ Eine nach Hauptschreibern geordnete Übersicht über die bekannten Kantatenabschriften aus dem Umkreis Müllers vermittelt die folgende Tabelle:

¹⁰⁸ D-LEu, *Kurt-Taut-Slg./5/M/194*. Auf dem gleichen Doppelblatt findet sich eine „Berichtigung des Vorstehenden“ von Limburger selbst. Für die Bereitstellung der Quelle sei Steffen Hoffmann gedankt.

¹⁰⁹ Zu Bierey und Wach siehe die *Denkschrift zur Erinnerung an Bierey und seine Verwaltung des Breslauer Theaters bei Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Breslau im October des Jahres 1841*, Breslau 1841, S. 6f.; zu Schulz siehe ADB (1891), S. 738 (R. Eitner). Bierey tritt auch als Schreiber von *P* 98, *Fasz.* 3 in Erscheinung; siehe NBA II/9 Krit. Bericht (K. Beißwenger, 2000), S. 65.

¹¹⁰ In Betracht kommen insbesondere Schüler der Thomasschule und Berufskopisten. Die Abschrift D-LEb, *Go. S. 313* beschränkt sich auf den Eingangschor von BWV 115 und bleibt deshalb außer Betracht.

Hauptschreiber	Kantatenabschriften
Adolph Heinrich Müller	<i>P 87</i> (BWV 129)
Elisabeth Catharina Müller	D-WRha, <i>Mus. ms. B 156</i> (BWV 99); <i>P 128</i> (BWV 124); <i>P 131</i> (BWV 125)
Gottlob Benedict Bierey	<i>P 156</i> (BWV 14)
Johann Philipp Christian Schulz	<i>P 170</i> (BWV 139)
Carl Gottfried Wilhelm Wach	<i>P 165</i> (BWV 1); <i>P 52</i> (BWV 135)
Anonymus 1	<i>P 51/3</i> (BWV 2); <i>P 171</i> (BWV 5); <i>St 75</i> (BWV 20); D-WRha, <i>Mus. ms. B 204</i> , Partitur (BWV 115)
Anonymus 2	D-LEb, <i>Rara II, 661/1-D</i> und 2-D; <i>P 51/2</i> (BWV 41); D-B, <i>55 MS 10151</i> (BWV 115)
Anonymus 3 ¹¹¹	D-WRha, <i>Mus. ms. B 205</i> , Stimmen (BWV 5) und <i>Mus. ms. B 204</i> , Stimmen (BWV 115)

Bekannt sind bisher Einzelabschriften von dreizehn Kantaten aus den Thoman-Beständen. Hinzu kommt eine zweibändige Sammelhandschrift mit dem Rückentitel „S. Bach/Motets/Tome I./Tome II.“ (D-LEb, *Rara II, 661/1-D* und 2-D). Die Sammlung enthält im ersten Band die Choralkantaten BWV 58, 137, 33, 7, 91 und 62, im zweiten Band BWV 8, 3, 101, 114, 78 und 177. Die Vorlagen dieser Spartierungen stammen aus dem Bestand der Thomasschule. Das Bach-Institut Göttingen erwarb die Handschrift 1953 aus dem Antiquariat Otto Haas in London.¹¹² Von dem gescheiterten Editionsprojekt Müllers ist damit bisher ein Korpus von insgesamt 25 Kantaten bekannt.

Nägeli hegte offenbar eigene Pläne, das Vokalwerk Bachs herauszugeben. Am 26. Januar 1805 wandte er sich direkt an Müller und unterbreitete ihm folgendes Angebot, wobei er seine eigenen Editionspläne verschleierte:

Bey dem Studium der Joh. Seb. Bach'schen Instrumental-Werke ist mir das Bedürfnis entstanden, deßen Vokal-Werke, und vorzüglich deßen Kirchen-Kantaten zu besitzen. Niemand kann mir dabei beßer an die Hand gehen als Sie, und ich will Sie hiermit inständig darum gebeten haben. Ich habe seit einiger Zeit von dem Bureau de Musique einige bezogen, vielleicht konvenirt es Ihnen, mir unter den gleichen Bedingungen auch Ihre Mittheilungen zu machen, oder ich denke Sie tragen dieses Geschäft Ihrem Herrn Bruder über so wie Sie den Debit des „Repertoire“ Ihrem Herrn Bruder übertragen

¹¹¹ Hartinger (wie Fußnote 7), S. 187.

¹¹² NBA I/1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1955), S. 65 f.

haben. [...] Ich muß Ihnen dabey noch die Versicherung geben, daß ich diese Bachschen Werke lediglich für mein Künstler-Individuum verlange. Freylich denke ich mir den Fall, daß ich in künftigen Tagen das eine und das andere würde drucken können, aber sehr umgearbeitet.¹¹³

Müller scheint auf dieses Angebot eingegangen zu sein – vielleicht aus finanziellen Zwängen¹¹⁴ oder in dem Glauben, jederzeit neue Abschriften nach den Thomana-Stimmen spartieren zu können. Im Nachlaßkatalog von Nägeli findet sich auf Seite 179 unten der Hinweis: „Nr. 5160–64 u. 5067 u. 68 in schöner Abschrift v. d. Hand Forkels, A. E. Müllers u. a.“¹¹⁵ Forkel besaß einzig Abschriften der Kantaten BWV 9 und BWV 178, von denen sich nur BWV 178 im Nachlaß Nägelis nachweisen läßt.¹¹⁶ Sechs Abschriften nach den Originalstimmen fertigte der Verlag Hoffmeister & Kühnel für Nägeli bis Januar 1805 an.¹¹⁷ Danach brachen die Lieferungen ab.¹¹⁸ Nimmt man Hanks Hinweis ernst, spricht vieles dafür, daß ein Großteil der Kantatensammlung Nägelis von Müller stammt. Nägelis Sammlung läßt sich aus seinem Nachlaß rekonstruieren.¹¹⁹ Demnach besaß er Abschriften von insge-

¹¹³ Gojowy (wie Fußnote 104), S. 88.

¹¹⁴ Müller soll mit Schulden in Höhe von 178 Thalern 21 Groschen bei Breitkopf & Härtel und angeblich ohne veräußerbaren Nachlaß gestorben sein; siehe G. Haupt, *August Eberhard Müllers Leben und Klavierwerke*, Leipzig 1926, S. 46 mit Hinweis auf Seite 10 eines Autorenkontobuchs 1818–1829 von Breitkopf & Härtel.

¹¹⁵ F. Hanke, *Catalog No. 97. Musikalien und Musikwissenschaft*, Zürich 1872, S. 179. Unter den Losnummern 5160–5164 sind Choralkantaten Bachs verzeichnet, unter Nr. 5067 und 5068 finden sich Werke von Pergolesi. Zu diesem Verzeichnis siehe R. Meylan, *Neues zum Musikaliennachlaß von Hans Georg Nägeli*, BJ 1996, S. 23–47.

¹¹⁶ Hinrichsen (wie Fußnote 13), S. 216 und 218 mit Abbildung der Seite 137 aus Forkels Nachlaßverzeichnis; siehe auch *Verzeichniss ungedruckter Compositionen großer Tonsetzer der Vorzeit, welche von dem Kunstgelehrten und Tonsetzer Dr. Hans Georg Nägeli hinterlassen wurden und nunmehr in dessen, noch fortbestehender, Musikalien-Handlung [...] käuflich zu haben sind*, Zürich 1854, S. 4; sowie Hanke (wie Fußnote 115), S. 180 Nr. 5164 d.

¹¹⁷ K. Lehmann, *Zur Provenienz der Bach-Kantatensammlung Hans Georg Nägelis – Dokumente aus dem Briefkopierbuch 1804/06 des Verlages Hoffmeister und Kühnel in Leipzig*, in: Bach-Konferenz 1985, S. 403–409, speziell S. 404.

¹¹⁸ Wollny (wie Fußnote 94), S. 17, vermutet Konflikte mit der Schulverwaltung; vgl. auch Gojowy (wie Fußnote 104), S. 84: „Daß Sie mir keine Bachschen Cantaten mehr liefern können thut mir freylich sehr leid zu vernehmen.“

¹¹⁹ Siehe *Verzeichniss* (wie Fußnote 116), S. 3–4; und Hanke (wie Fußnote 115), S. 178–180 (Los-Nr. 5160–5166); sowie die tabellarische Übersicht bei R. Meylan, *Neues zum Musikaliennachlaß von Hans Georg Nägeli*, BJ 1996, S. 23–48, speziell S. 33–34. Siehe auch NBA I/27 Krit. Bericht (A. Dürr, 1968), S. 39, zu einer Ab-

samt 27 Bach-Kantaten. Bis auf „Was Gott tut“, deren Titel offen läßt, welche der drei gleichnamigen Kantaten (BWV 98, 99 oder 100) gemeint ist, stammen alle sicher aus dem Thomana-Bestand.¹²⁰ Die zwölf Kantaten der zweibändigen Sammelhandschrift aus dem Umkreis Müllers könnten Nägelis Sammlung vervollständigt haben.¹²¹ Die Kantaten finden sich zwar nicht in Nägelis Nachlaß, lassen sich aber dem Schreiber „Anonymus 2“ zuordnen, der eine Abschrift von BWV 115 (D-B, *55 MS 10151*) für Nägeli anfertigte.

Einige Abschriften seiner Sammlung hat Müller bis kurz vor seinem Tod am 3. Dezember 1817 behalten. Aus seiner Todesanzeige geht hervor, daß er seine Gattin „Catharine Müller, geb. Rabert, als Witwe. Caroline, Theodor, Louise, Ernst als Kinder. A. H. Müller, als Bruder“ hinterließ.¹²² Nur wenige der bekannten Abschriften sind nach Müllers Tod in Weimar verblieben.¹²³ Die Faszikel 2 (BWV 41) und 3 (BWV 2) des Konvoluts *P 51* gelangten in die Sammlung Georg Poelchaus (1773–1836). Zur Kantate „Jesu, nun sei gepreiset“ (BWV 41) findet sich Poelchaus Bemerkung „Von der Hand des ehemal. Weimarschen Kapellmeister Müller“.¹²⁴ In Wirklichkeit handelt es sich allerdings um den Schreiber Anonymus 2. In Reichardts Nachlaß findet sich hingegen keine Spur einer Bach-Kantate.¹²⁵

schrift von BWV 26, und CH-Zz, *Ms. Car XV 244 (32), B 4* als Hinweis auf eine verschollene Müllersche Abschrift von BWV 130. In einem Brief von Hoffmeister & Kühnel an Nägeli vom 9. November 1804 werden die Kantaten BWV 124, 125, 14 und 129 genannt. BWV 14 läßt sich nicht mehr in Nägelis Nachlaß nachweisen; allerdings bedankt sich Nägeli am 5. Januar 1805 für „Die Cantate von Bach 5 & 6“, was darauf hindeutet, daß die sechs von Hoffmeister & Kühnel gefertigten Abschriften auch angekommen sind. Siehe Lehmann (wie Fußnote 117), S. 404.

¹²⁰ *Verzeichniss* (wie Fußnote 116), S. 3. Für BWV 99 spricht die Konkordanz mit dem Thomana-Bestand, für BWV 100 die Möglichkeit einer Kopie aus dem Nachlaß C. P. E. Bachs. Siehe hierzu Wollny (wie Fußnote 94), S. 14.

¹²¹ Wollny (wie Fußnote 94), S. 17.

¹²² *Leipziger Zeitung*, Nr. 240 (9. Dezember 1817), S. 2776.

¹²³ D-WRha, *Mus. B 205*, Stimmen (BWV 5); *Mus. ms. B 156*, Partitur und Stimmen (BWV 99); und *Mus. ms. B 204*, Partitur und Stimmen (BWV 115).

¹²⁴ G. Poelchau, *Die handschriftlichen praktischen Werke*, Berlin 1832 (D-B, *Mus. ms. theor. Kat. 41*). Die drei Abschriften des Konvoluts stammen von verschiedenen Schreibern und verwenden unterschiedliches Papier. *P 51/1* (BWV 101) ist weder nach den Originalstimmen spartiert, noch ist der Schreiber Müller zuzuordnen. Zu dieser Quelle siehe LBB 10 (C. Blanken, 2011), S. 775 f.

¹²⁵ *Verzeichniß der von dem zu Giebichenstein bei Halle verstorbenen Herrn Kapellmeister Reichardt hinterlassenen Bücher und Musikalien, welche den 29sten April 1816 und in den darauf folgenden Tagen Nachmittags um 2 Uhr zu Halle an den Meistbiethenden verkauft werden sollen*, Halle 1815, S. 89 f.

Mindestens neun Abschriften gelangten über Zelter in die Bestände der Berliner Sing-Akademie.¹²⁶ Die Nachträge Zelters in *P 165* (BWV 1) und *P 170* (BWV 139) weisen auf Müllers Nachlaß hin. In einem Brief an Goethe vom 21. Dezember 1817 erkundigte sich Zelter nach Müllers Nachlaß und bat um Benachrichtigung, falls es zu einer Auktion kommen sollte. Zelter teilte mit, daß er „noch mit Kunstsachen in seiner Schuld sei“.¹²⁷ Aus Zelters Tagebucheintrag vom 7. Juli 1816 erschließt sich der Zusammenhang: „Morgens zu Kapellmeister Müller; 15 Singstücke von diesem geliehen. Nachher zu Goethe. [...] 12 Stücke von den Müllerschen Musiken bei Goethe gelassen auf weitere Ordre.“¹²⁸ Im Frühjahr 1818 schreibt Zelter erneut an Goethe: „Dein freundlicher Sohn ist wohl so gut an den H. Hofmusikus Müller in Weimar die anliegende Rechnung zu bezahlen und sich darüber quittieren zu lassen. [...] Was ich dafür gekauft habe[,] habe ich schon in Händen und vom sel. Kap. M. Müller einst geliehen erhalten.“¹²⁹ Die Bitte wird nachträglich von Zelter gestrichen, weil „der Sohn unseres Staatsrats Nicolovius“ die Rechnung begleichen solle. Der Versuch, die Rechnung ausfindig zu machen und so die 15 Singstücke zu identifizieren, führt zunächst zu einer undatierten Rechnung des Hofmusikus Johann Christian Müller „für die Copierung einiger Lieder von Goethe und Zelter in 16 Chorstimmen und Partitur“.¹³⁰ Diese Rechnung paßt aber weder inhaltlich zu Zelters Brief noch läßt sich ein Hofmusikus Müller in Weimar ausfindig machen.¹³¹ Mit dem „Hofmusikus Müller“ kann nur Müllers Sohn Theodor Amadeus (1789–1846) gemeint sein, der den Nachlaß seines Vaters verwaltete.¹³² Offenbar hat der Sohn alle Abschriften verkauft, denn in seinem eigenen Nachlaß war „nicht eine Spur von Bachschen Manuskripten und überhaupt Werken“ zu entdecken.¹³³ Ob es sich bei den geliehenen 15 Singstücken tatsächlich um Abschriften von Bach-Kantaten handelte, muß vorerst offenbleiben. Angesichts der neun bekannten Abschriften

¹²⁶ Dehn (wie Fußnote 42), III, 95, 102, 103, 105, 106, 111; IV, 16; V, 1, 6.

¹²⁷ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, Bd. 20.1 (Briefe 1799–1827), hrsg. von H.-G. Ottenberg und E. Zehm, München 1991, S. 518.

¹²⁸ *Goethe. Begegnungen und Gespräche*, Bd. 10 (1815–1816), bearbeitet von A. Reimann, Berlin 2018, S. 317.

¹²⁹ Wie Fußnote 127, S. 536.

¹³⁰ D-WRgs, *GSA 34 XXVII,2,2*, fol. 52.

¹³¹ Johann Christian Müller (1749–1796) kommt nach Wirkungsort und Lebensdaten nicht in Betracht.

¹³² Siehe BJ 2001, S. 179 (H.-J. Schulze).

¹³³ Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, *A/4988/2009*, fol. 1 v. Die Witwe Theodor Amadeus Müllers betraute Johann Christian Lobe (1797–1881), einen ehemaligen Schüler August Eberhard Müllers, mit der Durchsicht des Nachlasses.

aus dem Umkreis Müllers, die über Zelter in die Sing-Akademie gelangten, ist dies aber nicht unwahrscheinlich.

Darüber hinaus lassen Merkzeichen in den Thomana-Stimmen, die bislang mit keiner überlieferten Abschrift in Verbindung gebracht werden konnten,¹³⁴ vermuten, daß Müllers Sammlung noch nicht in ihrem vollen Umfang bekannt ist. Dennoch erscheint der Thomaskantor August Eberhard Müller mit seinen Bemühungen um die Verbreitung von Bachs Vokalwerk als ein wichtiger und noch kaum angemessen gewürdigter Pionier der Bach-Rezeption im frühen 19. Jahrhundert.

¹³⁴ Zum Beispiel in D-LEb, *Thomana* 26, 38 und 93, Fasz. 1; NBA I/27 Krit. Bericht (A. Dürr, 1968), S. 38 f.; NBA I/25 Krit. Bericht (U. Bartels, 1997), S. 152 und 166; NBA I/17.2 Krit. Bericht (R. Emans, 1993), S. 20 und 24.

Deklamations- und Gesangsproben
aus einigen Kirchen- Cantaten von J. S. Bach.

Recitativ.

Ach heile mich du Arzt der Seelen ich bin sehr matt und schwach, man möchte die Seelen
sähen so jämmerlich hat mich mein Unge- mach mein Kreuz und Lat-den zu ge- richt. Das An- gesicht ist
ganz von Thränen auf- geschwollen die schnel- len Blüthen gleich von
Man- gen ab- wärtsstel- len der Seelen ist vor Ehre- sen Angst und ban- ge, ach du Herr wie so
lan- ge.

A r i a.

Er- ste mir Je- su mein- Se- mit- the feust verflucht ich in den

Beilage VI. zur Berliner Musikal. Zeitung.

Abbildung 1 a

Lob - sonst ver-sint ich in den Tod - sonst ver-sint ich in den Tod hilf mir

hilf mir durch dei-ne Gü - te aus - der größten See - len -

Zweyter Theil.

Noth. Denn, denn im Tod im Tod ist al - les stil - le stil - le

stil - le da ge - denkt man dei - ner nicht, nicht da ge - denkt

man dei - ner nicht.

Recitativ.

Ich bin von seuf - zen mü - de u. s. w. Ver-läß o Mensch die

Abbildung 1b

Abbildung 1a+b: *Berlinische Musikalische Zeitung* 2 (1806), Nr. 51, nach Seite 204:
 „Deklamations- und Gesangsproben aus einigen Kirchen-Cantaten von J. S. Bach“,
 Seite [1] und [2]

21. Tenore. 7. J. S. Bach.

Ich hab dich Gott das ist wohlgetan
 - bleibt zu - muss sein. Erb - liche. Erb - liche
 mein Vergnügen an will - ig ist ich fallen die -
 zu. In ihm mein Gott. Der in der Noth
 mich - wohl erweist zu er - sal - tung. Er -
 laß ich ich mich wohl - tun.

Aria
 ersüßten dich mir nicht verzaget. Du -
 ersüßten dich mir nicht verzaget. Du -
 bittend gesumm, ersüßten dich - mir nicht verzaget - du Du -
 der den Trübsalstheil so bittend gesumm - wann der Trübsalstheil
 so bittend gesumm. Ersüßten dich mir nicht, ersüßten
 dich mir nicht, ersüßten dich mir nicht verzaget. Du -
 der den Trübsalstheil so bittend gesumm - wann der - der
 Trübsalstheil so bittend gesumm. *Volte subito*

Abbildung 3:

J. S. Bach, „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ BWV 99. D-WRha, *Mus. ms. B 156*,
 Stimme Tenore. Abschrift von Elisabeth Catharina Müller.