

Neuerkenntnisse zu zwei Hamburger Kopisten Carl Philipp Emanuel Bachs

In seiner Funktion als Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen von 1768 bis 1788 war Carl Philipp Emanuel Bach auf die Musiker seines Ensembles angewiesen, um seine vielfältigen Dienstverpflichtungen erfüllen und seine Kompositionen angemessen aufführen zu können. Ebenso wichtig war die Schar von Kopisten, die ihm den reibungslosen Ablauf seiner Arbeitsvorgänge ermöglichten. Sie beteiligten sich an der Anfertigung von Aufführungsstimmen und Partituren sowie an der Herstellung der Abschriften von Bachs Werken, die an Interessenten weitergegeben werden sollten.

Daß sich diese beiden Kreise von musikalischen Helfern überschneiden, kann nicht sonderlich überraschen, und tatsächlich wird dies von der neusten Forschung zunehmend bestätigt. Die beiden wichtigsten Kopisten Bachs waren Mitglieder seines Vokalensembles: der Altist Otto Ernst Gregorius Schieferlein, der bis einschließlich 1780 als Schreiber wirkte, und der Tenorist Johann Heinrich Michel, der ab 1781 einen großen Teil der anfallenden Schreibarbeiten übernahm.¹ Daneben hat auch der von Bach regelmäßig eingesetzte Bassist Johann Andreas Hoffmann bei der Anfertigung von Aufführungsmaterialien geholfen.² Von den Kopisten, die in Bachs Instrumentalensemble spielten, konnte bisher nur der Bratschist Ludwig August Christoph Hopff identifiziert werden.³

Dieser Beitrag versucht die Namen von zwei weiteren, bisher anonymen Hamburger Schreibern C. P. E. Bachs zu bestimmen, die unter den Sigeln Anon.

¹ Zur mutmaßlichen Identifizierung von Schieferlein als Bachs Hauptkopist Anon. 304 siehe Peter Wollnys Rezension von Joachim Jaeneckes Katalog der in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten Telemann-Autographen und -Abschriften, BJ 1995, S. 215–219, speziell S. 218 f.

² M. L. Hill, *Der Sänger Johann Andreas Hoffmann als Notenkopist C. P. E. Bachs*, BJ 2016, S. 199–206. – Daß der Altist Hardenack Otto Conrad Zinck ebenfalls Schreibarbeiten geleistet hat, ist anzunehmen. Siehe hierzu P. Wollny, *C. P. E. Bach, Georg Philipp Telemann und die Osterkantate „Gott hat den Herrn auferwecket“ Wq 244*, 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/Michigan 2010, S. 78–94, speziell S. 90.

³ 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. 109–123.

307 und Anon. 309 bekannt sind.⁴ Beide sind mit der Hauptquelle der Passionskantate Wq 233/BR-CPEB Ds 2 verbunden, waren aber darüber hinaus auch an der Herstellung anderer Quellen in Bachs Hamburger Aufführungsrepertoire beteiligt. Wie sich zeigen wird, gehören sie ebenfalls zum Kreis der für Bach tätigen Musiker.

Die Quellen von C. P. E. Bachs Passionskantate: Ein Überblick

Da die namentliche Identifizierung der Kopisten Anon. 307 und Anon. 309 eng mit den Quellen von Bachs Passionskantate zusammenhängt, ist es hilfreich, zunächst die Entstehungsgeschichte und Quellenlage dieses Stückes kurz zusammenzufassen. Bach hat das Werk 1769 oder 1770 als Auszug aus seiner ersten in Hamburg komponierten liturgischen Passionsmusik geschaffen und um einige neue Sätze erweitert. Die erste Hamburger Aufführung der Passionskantate erfolgte 1774, zwei Jahre nach der eigentlichen Uraufführung, die in Berlin stattfand. Im Gegensatz zu seinen anderen beiden Oratorien „Die Israeliten in der Wüste“ Wq 238/BR-CPEB D 1 und „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ Wq 240/BR-CPEB Ds 3 wurde die Passionskantate nie gedruckt. Über mehrere Jahre hinweg hat der Komponist in sechs oder mehr Phasen Revisionen vorgenommen und die entsprechenden Änderungen sowohl in seine Hauskopie des Werkes (*P 337*) als auch in eine mittlerweile verschollene Handschrift eingetragen.⁵ Diese beiden Quellen dienten als Grundlage für zahlreiche weitere Partiturabschriften, die heute weit verstreut sind. Vier dieser Abschriften weisen autographe Korrekturen und Ergänzungen auf, die zum Teil Zeugen des Revisionsprozesses sind.

Weil die Passionskantate im Laufe dieser Revisionsphasen so häufig kopiert wurde und daher in unterschiedlichen Fassungen vorliegt, hielt Bach es für notwendig, auf der Titelseite seiner Hauskopie (*P 337*) einen Hinweis anzubringen, demzufolge die Partitur zwar kein „Original“ sei, dennoch sei sie „so korrekt, wie möglich und ganz gewiß korrekter, als alle übrigen Exemplare, weil sie der Besitzer, nemlich der Autor sehr oft durchgesehen hat.“

Tatsächlich hat Bach nur zwei der 243 Seiten der Partitur selbst geschrieben; den Rest übernahmen drei Kopisten: 103 Seiten stammen von Anon. 307, 52 Seiten von Anon. 308 und 88 Seiten von Anon. 309.⁶ Wie Anette Nagel be-

⁴ Diese Bezeichnungen basieren auf einer Fortzählung der Schreiberangaben in TBSt 2/3, die Yoshitake Kobayashi in den 1970er vorgenommen hat. Kobayashis Schreiberkartei befindet sich im Bach-Archiv Leipzig.

⁵ A. Nagel, *Studien zur Passionskantate von Carl Philipp Emanuel Bach*, Frankfurt/Main 1995, S. 66–68.

⁶ Ebenda, S. 124. Autographe Korrekturen sind auf der Mehrzahl der Seiten zu finden.

merkt hat, weist die Partitur einige merkwürdige Eigenschaften auf: (1) Es findet sich jeweils nur eine Schreiberhand pro Bogen in einer Lage,⁷ (2) oft stammen die Bögen in einer Lage von zwei unterschiedlichen Schreibern und (3) die Verteilung der Kopisten in der Abfolge der Lagen folgt keiner erkennbaren Logik.⁸

Als weitere Besonderheit ist der flüchtig geschriebene Name „Hoffmann“ am unteren linken Rand der jeweils ersten Seite von zwei Bögen, die von Anon. 308 herrühren, auszumachen. Anhand dieser Vermerke und mit Berücksichtigung weiterer Quellen aus C. P. E. Bachs Hamburger Zeit gelang es mir vor einigen Jahren, die Identität des Anon. 308 als den Hamburger Bassisten Johann Andreas Hoffmann zu identifizieren.⁹ In der Zwischenzeit wurde Bachs Hauskopie der Passionskantate (*P 337*) von der Staatsbibliothek zu Berlin digitalisiert und ist damit leicht zugänglich. Dank der hohen Auflösungsqualität der Scans sind mir zwei weitere ähnliche Vermerke aufgefallen, die zur Identifizierung der Kopisten Anon. 307 und Anon. 309 beitragen.

Anonymus 307

Auf der ersten Seite des Notentexts erscheint in der unteren linken Ecke von derselben Hand (wie der Vermerk „H. Hoffmann“) flüchtig geschrieben der Name „Wanscher“ (siehe Abbildung 1). Erwartungsgemäß wurde die ganze Lage von derselben Hand – in diesem Fall von Anon. 307 – kopiert. Man darf davon ausgehen, daß dieser Vermerk dieselbe Aussagekraft hat wie die auf Hoffmann zielende Notiz. Der Name „Wanscher“ bezieht sich höchstwahrscheinlich auf den als Bratschist, Violonist und Hornist wirkenden Georg Lorenz Wanscher (1703–1784), der von 1768 bis 1782 in Bachs Hamburger Instrumentalensemble gewirkt hat.¹⁰ Er begann seine nachweisbare musikalische Tätigkeit sporadisch ab etwa 1740 unter Bachs Vorgänger Georg Philipp Telemann; ab den späten 1750er Jahren ist er regelmäßiger nachweisbar. Sein Name taucht gelegentlich in dem sogenannten „Rechnungsbuch der Kirchen-

⁷ Die einzige Ausnahme ist der Bogen mit den Seiten 49/50 und 55/56; hier findet sich die Hand von C. P. E. Bach und einem seiner Schreiber.

⁸ Nagel (wie Fußnote 5), S. 66 und 126, sowie S. 247–249 (Anhang V).

⁹ Hill, *Der Sänger Johann Andreas Hoffmann als Notenkopist C. P. E. Bachs* (wie Fußnote 2).

¹⁰ J. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767): Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken*, Hildesheim 2009, S. 168 und 461; R. L. Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music at the Hamburg Principal Churches from 1768 to 1788*, Diss. Yale University 2001, S. 90 und 159. Laut Neubacher (S. 461) erscheint sein erster Vorname auch als „Jürgen“.

Musiken“ auf, das Quittungen für außerliturgische Kirchenmusikaufführungen aus der Amtszeit von Telemann, Bach und Christian Friedrich Gottlieb Schwencke enthält.¹¹

Ein Blick in den Telemann-Katalog von Joachim Jaenecke erlaubt die Feststellung, daß Anon. 307 mit dem dort als „Kopist 57“ bezeichneten Schreiber identisch ist.¹² Seine Hand taucht in zahlreichen Handschriften auf, deren Entstehungsdaten von C. P. E. Bachs ersten Hamburger Jahren bis etwa 1780 reichen. Fast alle der von ihm geschriebenen Telemann-Quellen stammen aus Bachs Sammlung – mit einer wichtigen Ausnahme: das Aufführungsmaterial zu Telemanns Kantate für die Einweihung der Georgenkirche TVWV 2:6 (D-B, *Mus. ms. 21752/1*).¹³ Da dieses Werk 1747 entstand, bietet die Quelle eine Bestätigung dafür, daß Anon. 307 bereits in den 1740er Jahren tätig war. Sein Wirken umfaßt somit eine Zeitspanne, die mit Wanschers Biographie übereinstimmt.

Von Anon. 307 stammen – ganz oder teilweise – folgende Quellen¹⁴:

- C. P. E. Bach, Passionskantate Wq 233/BR-CPEB Ds 2; *P 337*
- C. P. E. Bach, Magnificat (Hamburger Fassung) Wq 215/BR-CPEB E 4.2; *P 994, St 191 I-II, St 191a*, Fasz. 8
- C. P. E. Bach, Einführungsmusik Klefeker BR-CPEB F 43; D-Bsa, *SA 714*, Fasz. 2
- C. P. E. Bach, Heilig Wq 218/BR-CPEB Ef 3; *St 185*
- C. P. E. Bach, 4 Cembalo-Konzerte Wq 37, Wq 35, Wq 31 und Wq 38; *St 198; St 519; St 524* (Fasz. 2); *St 540*
- C. P. E. Bach, Sinfonia in D-Dur Wq 176 (Hamburger Fassung); *St 235*
- C. P. E. Bach, Triosonate in B-Dur Wq 161/2; D-KII, *Mb 60*
- J. S. Bach, Kunst der Fuge BWV 1080 und Choral „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ BWV 668a; D-F, *Mus Hs 1622*
- W. F. Bach, „Lasset uns ablegen“ Fk 80/BR-WFB F 1, in C. P. E. Bachs Bearbeitung als Pfingst-Quartalsstück, aufgeführt 1772 und 1779 (BR-CPEB Ff 14); D-B, *Mus. ms. Bach St 358*¹⁵
- G. A. Homilius, Markus-Passion HoWV I.10, von C. P. E. Bach in seine Markus-Passion von 1770 (H 783) überführt; D-Bsa, *SA 37*
- G. A. Homilius, „Lobsinget dem Heiland“ HoWV II.74; D-Bsa, *SA 366*, Fasz. 1–3
- Telemann, Sanctus in D-Dur TVWV 9:16, mit nachträglich hinzugefügtem deutschen Zweittext von C. P. E. Bach; D-B, *Mus. ms. 21744*, Nr. 5
- Telemann, „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“ TVWV 3:92; D-B, *Mus. ms. 21747/35*

¹¹ D-Ha, 731-1 Handschrift 0462.

¹² J. Jaenecke, *Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften. Katalog*, München 1993 (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, I/4.), S. 373.

¹³ Ebenda, S. 267.

¹⁴ Für den Hinweis auf *St 198, St 235* und D-KII, *Mb 60* danke ich Paul Corneilson.

¹⁵ Nagel (wie Fußnote 5), S. 124, nennt als Signatur irrtümlich *St 348*.

- Telemann, „Heilig, heilig ist Gott, der Herr“ TVWV 2:6 und 14:3d; D-B, *Mus. ms. 21752/1*
- Telemann „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“ TVWV 3:92; D-B, *Mus. ms. 30285*, Nr. 1 (siehe Abbildung 2)

Darüber hinaus stammen die Incipits in C. P. E. Bachs „Clavierwerke-Verzeichnis“ (1772) von Anon. 307 (D-Bsa, SA 4261).¹⁶

In der musikwissenschaftlichen Literatur findet sich für den Schreiber Anon. 307 gelegentlich auch die Bezeichnung „Augustino“.¹⁷ Dieser Name taucht, geschrieben von unbekannter Hand, auf der dritten Seite des Umschlags von *St 358* auf („Die Singstimmen von H. Augustino“). Daß diese Angabe auf den hier diskutierten Kopisten zu beziehen ist, darf aus mehreren Gründen bezweifelt werden.¹⁸ Zunächst ist die Stelle des Vermerks – auf der dritten statt auf der ersten oder zweiten Seite – ungewöhnlich. Auf der ersten Seite des Umschlags befindet sich der von Georg Poelchau geschriebene Werktitel („Auf Pfingsten | Lasset uns ablegen etc. etc. | D # | Von Friedemann Bach“) sowie die um 1850 von Siegfried Wilhelm Dehn hinzugefügten Besetzungsangaben. Merkwürdig ist auch der Hinweis lediglich auf die Singstimmen, da Anon. 307 zudem acht der sechzehn Instrumentenstimmen geschrieben hat. Wegen dieser Ungereimtheiten wäre zu erwägen, daß die Notiz sich in Wirklichkeit gar nicht auf die Singstimmen in *St 358* bezieht, sondern ursprünglich in einen anderen Zusammenhang gehörte. Denkbar wäre, daß Poelchau den Umschlag einem anderen Stimmensatz entnahm und – nach außen gefaltet – für *St 358* verwendete.

Anonymus 309

Die zweite Bleistiftnotiz in *P 337* findet sich auf Seite 17, der ersten Seite des ersten von Anon. 309 beschriebenen Bogens. Ebenso wie die Angaben „H. Hoffmann“ und „Wanscher“ steht sie, fast gelöscht, in der unteren linken Ecke der Seite. Sie lautet „Fagottist“ gefolgt von einem Namen, der so flüchtig geschrieben wurde, daß er kaum zu entziffern ist (siehe Abbildung 3). Die Berufsbezeichnung vor dem Namen könnte bedeuten, daß der Familienname

¹⁶ Siehe C. Wolff, *Carl Philipp Emanuel Bachs Verzeichnis seiner Clavierwerke von 1733 bis 1772*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum* (Festschrift Hans-Joachim Schulze zum 65. Geburtstag), hrsg. von C. Wolff, Leipzig 1999, S. 217–235, speziell S. 229–235.

¹⁷ Zum Beispiel bei Nagel (wie Fußnote 5), S. 124 und 247. Diese Angabe geht wohl auf eine Mitteilung von Y. Kobayashi zurück. In TBSt 2/3, S. 84, erscheint er als „unbekannter Schreiber“.

¹⁸ Die folgenden Überlegungen verdanke ich Peter Wollny, der mir auch einen Scan der dritten Umschlagseite zur Verfügung stellte.

allein – anders als bei „Wanscher“ und „Hoffmann“ – zur Identifizierung nicht ausreichte. Der Name ist am ehesten als „Schröder“ zu lesen. In der Tat gab es – wie wir aus Eintragungen im „Rechnungsbuch der Kirchen-Musiken“ wissen – im 18. Jahrhundert vor und nach der Entstehungszeit dieser Handschrift mindestens vier Musiker dieses Namens.¹⁹ Der erste, Gottfried Ludwig Schröder, spielte Bratsche und Clarino und ist von 1717 bis 1745 nachgewiesen.²⁰ Zwei andere Namensträger – einer davon „Schröder, am Berge“ – sind unter „Bässe“ in einer Trauermusik von Telemann am 11. Dezember 1740 genannt.²¹ Höchstwahrscheinlich war einer von diesen beiden „Bässe“-Spielern David Diederich Schröder (1720–1774), Sohn eines Notars und von 1746 bis zu seinem Tod Organist an der Waisenhauskirche in Hamburg.²² Ein weiterer Schröder findet sich in der Ära C. P. E. Bachs und Schwenckes; er spielte zwischen 1778 und 1806 regelmäßig Geige, Bratsche und ebenfalls „Bässe“.²³ Ob zwischen diesen Schröders verwandtschaftliche Beziehungen bestanden, ist nicht bekannt. Die Schreibertätigkeit des Anon. 309 ist im Vergleich zu der von Wanscher (Anon. 307) begrenzt. Außer in P 337 findet sich seine Handschrift nur in drei weiteren Quellen:²⁴

- C. P. E. Bach, Matthäuspassion von 1773 H 786/BR-CPEB Dp 4.2; D-Bsa, SA 5136, Fasz. 2: Dubletten Violino I und II
- C. P. E. Bach, Cellokonzert in B-Dur Wq 171; S-Skma, *Alströmersamlingen, Wq 171*: Sämtliche Stimmen außer Violino II
- C. P. E. Bach, Cembalo-Konzert in A-Dur Wq 8; B-Bc, 5887 MSM, Fasz. 8

Die Datierung der von Anon. 309 geschriebenen Teile in P 337 kann anhand zusätzlicher Indizien weiter spezifiziert werden. In der Partitur sind häufig die Namen der Solisten am Anfang eines Satzes angegeben. Einer von ihnen, der Tenor Carl Rudolph Wreden, ist auf fünf Seiten genannt, die von Wanscher (S. 1), Hoffmann (S. 44) und Anon. 309 (S. 29, 38 und) geschrieben wurden (siehe Abbildung 4). Da Wreden nur bis 1774 gewirkt hat, kann dieses Jahr als

¹⁹ Siehe auch Sanders (wie Fußnote 10), S. 156, und Neubacher (wie Fußnote 10), S. 455 f.

²⁰ Neubacher (wie Fußnote 10), S. 456.

²¹ D-Ha, 731-1 *Handschrift 0462*, S. 42 f. An dieser Aufführung war auch ein als Violinist genannter Schröder beteiligt, bei dem es sich wohl um Gottfried Ludwig Schröder handelt.

²² Neubacher (wie Fußnote 10), S. 186.

²³ Sanders (wie Fußnote 10), S. 91 und 156.

²⁴ In seiner Ausgabe von Wq 171 datiert Robert Nosow die von Anon. 309 geschriebenen Stimmen ohne Begründung auf 1780–1786, siehe CPEB: CW III/9.3, S. xv.

terminus ante quem für die Anfertigung dieser Seiten gelten, was bedeutet, daß alle drei Hauptschreiber mindestens vor diesem Datum beteiligt wurden.²⁵ Diese vorläufige und ungenaue Datierung ist für die Identifizierung des Anon. 309 von begrenzter Hilfe. Daß seine datierbaren Beiträge aus der Zeit vor und um 1774 stammen, könnte gleichermaßen auf den Bratschen- und Clarin-Spieler Gottfried Ludwig Schröder, den Organisten und Instrumentalisten David Diederich Schröder und den dritten der unter Telemann nachgewiesenen Schröders weisen. Außerdem sind Ähnlichkeiten zu Jaeneckes „Kopist 60“ zu beachten, der in den Stimmen einer Telemann-Kantate aus dem Jahr 1732 beteiligt war; akzeptiert man die Identität von „Kopist 60“ und Anon. 309, so würde dies eher für Gottfried Ludwig Schröder oder einen der beiden anderen im Jahr 1740 als „Bässe“-Spieler bezeichneten Schöder sprechen, da die beiden anderen Kandidaten zu jung gewesen wären.²⁶ Durchaus plausibel bleibt aber auch die Möglichkeit, daß es sich bei David Diederich Schröder oder dem Fagottisten und Kopisten um den ab 1778 regelmäßig in Bachs Ensemble wirkenden Musiker dieses Familiennamens handelt. Gelänge eine eindeutige Zuweisung, hätte dies Konsequenzen für die Datierung von Quellen und Revisionsstadien der oben genannten Werke C. P. E. Bachs.

Warum finden sich Schreibervermerke in *P 337*?

Bisher blieb die Frage, wer diese Vermerke auf die Namen geschrieben hat, unberührt. In meinem Beitrag im BJ 2016 habe ich vermutet, daß C. P. E. Bach selbst die Vermerke im Zusammenhang mit der Anfertigung von Ersatzseiten einfügte. Auf der Grundlage weiterer Beispiele gelingt nun aber eine andere, viel sicherere Bestimmung. Der Schriftduktus dieser Notizen weist auf Poelchau als Schreiber (siehe Abbildung 5a–b, speziell die Form der Majuskel „F“).²⁷

Poelchau ist unter anderem dafür bekannt, daß er historische Details zu den Schätzen seiner Sammlung festhielt. So notierte er auf der Titelseite eines früher zu *P 337* gehörenden gedruckten Textbuchs der Passionskantate den Ver-

²⁵ Siehe Sanders (wie Fußnote 10), S. 105 und 159; Neubacher (wie Fußnote 10), S. 462f.; M. L. Hill, *Carl Philipp Emanuel Bach's Passion Settings: Context, Content, and Impact*, Diss. Yale University 2015, S. 103f. Eine Tabelle von Schreibern mit Seitenangabe befindet sich bei Nagel (wie Fußnote 5), S. 247–249.

²⁶ Eine Schriftprobe dieses Kopisten findet sich bei Jaenecke (wie Fußnote 12), S. 376. Die Kantate TVWV 11:15 ist in mehreren Abschriften überliefert (D-B, *Mus. ms. 21743/50*, *Mus. ms. 21754/5* und *Mus.ms. 21754/7*). „Kopist 60“ war an allen drei Quellen beteiligt.

²⁷ Peter Wollny hat mich 2016 freundlicherweise auf Poelchau als Schreiber der Bleistiftnotizen in *P 337* hingewiesen.

merk: „Der Text ist von Mad. Karschin u. Prof. Ebeling, eine Arie von Eschenburg“.²⁸ Die Einfügung der Schreibernamen entspricht dieser Gepflogenheit. Wenn die Anmerkungen über die Schreiber Hoffmann, Wanscher und Schröder von Poelchau stammen, ist ihnen dieselbe Aussagekraft zuzubilligen wie dem Hinweis auf die Dichter des Oratoriums.

Poelchaus Interesse an der Entstehungsgeschichte der von ihm gesammelten Werke ist durch zahlreiche solcher Kommentare in den Quellen seiner Sammlung nachgewiesen. Dennoch waren seine Bemerkungen zu den beteiligten Schreibern in *P 337* ungewöhnlich, da er in erster Linie Autographe mit entsprechenden Attestaten versehen hat. Es gibt jedoch zu dieser Vorgangsweise Parallelen. Ähnliche Bemerkungen zu C. P. E. Bachs Hauptkopist Johann Heinrich Michel hat er in mindestens zwei anderen Handschriften angebracht. Ein bekannter Fall befindet sich am Ende von Michels Abschrift des Musikalischen Opfers BWV 1079 (*P 241*), wo Poelchau einen ausführlichen Kommentar angefügt hat: „Von H. Michels Hand. (Tenorist beym Bachschen Kirchenchore in Hamburg 1787)“.²⁹ Ein weiteres Beispiel stammt aus einer Sammlung von Chören, Accompagnato-Rezitativen und einer Arie von C. P. E. Bach (*P 340*). Auf der Titelseite dieses Konvoluts vermerkte Poelchau, daß die Stücke „in eigenhändiger Partitur“ geschrieben seien. Da aber eines der Stücke von Michels Hand herrührt, setzte Poelchau nachträglich folgenden Zusatz hinzu: „(Von H. Michels Hand)“. Ergänzend fügte er weitere Angaben auf der Titelseite des betreffenden Chors mit Bleistift hinzu: „Von der Hand des H. Michel Tenorist bey dem Hamb. Kirchenchore“ (siehe Abbildung 6).

Darüber hinaus finden sich weitere Fälle, wo Poelchau Schreiber in Bach-Handschriften nachweist, etwa in dem Konvolut *P 275*. Die eigenhändige Titelseite enthält die Namen von insgesamt drei verschiedenen Kopisten, die die Werke von anderen Personen in der Quelle abgeschrieben hatten. Der dritte, J. S. Bachs letzter Schüler Johann Gottfried Mühel, wird von Poelchau auch anderwärts als Schreiber identifiziert, etwa in seiner Abschrift von C. P. E. Bachs Cembalo-Sonate in g-Moll Wq 65.11 (*B-Bc, 27887 MSM*: „Diese Sonate ist von der Hand eines Schülers von Joh. Sebast. Bach, dem Organisten | an der St. Peters Kirche in Riga Joh. Gottfried Mühel, gebohrn zu Möllen 1729. | Er starb mit dem Ruhm einer der größten Clavierspieler seiner Zeit gewesen zu seyn.“).³⁰ Eine ähnliche Zuweisung findet sich in dem handschriftlichen Anhang mit Choralbearbeitungen verschiedener Komponisten zu Mühels Exemplar von Georg Friedrich Kauffmanns *Harmonischer Seelenlust (D-B, Mus. O.*

²⁸ D-B, *Mus. T 1924*. Auf S. 2 findet sich der Vermerk „herausgelöst aus Mus. ms. Bach P 337“.

²⁹ Für den Hinweis auf *P 241* danke ich Paul Corneilson. Siehe auch TBSt 1, S. 24, und TBSt 2/3, S. 16.

³⁰ Siehe LBB 2 (U. Leisinger/P. Wollny), S. 510 f.

12172 Rara: „Die geschriebenen Vorspiele und Choräle in diesem Bande sind von der Hand des ehemaligen Organisten Mützel in Riga, eines Schülers von Joh. Sebastian Bach.“).

Im Fall von *P 337* ist nicht allein die Existenz der genannten Schreiberkommentare von Poelchau Hand bemerkenswert, sondern auch andere Merkmale. Erstens verwendet Poelchau bei den Erwähnungen von Michel die Anrede „H.“ (als Abkürzung für „Herrn“); in der gleichen Weise bezeichnet er den Schreiber Hoffmann in *P 337*. Zweitens gibt Poelchau Informationen über die Berufe Michels und Mützels, ähnlich wie er es von der musikalischen Tätigkeit von Anon. 309 („Fagottist“) auf Seite 17 von *P 337* tat.

Warum aber zeigte Poelchau im Fall von *P 337* Interesse an Schreibern, die im Vergleich zu Michel und Mützel eine untergeordnete Rolle bei der Überlieferung von Werken der Bach-Familie spielten? Vermutlich wurde dies von besonderen Eigenschaften der Quelle motiviert. Sicherlich jedoch regte C. P. E. Bachs eigenhändige Anmerkung auf der Titelseite der Partitur seiner Passionskantate bezüglich des Fehlens eines Autographs Poelchaus Neugier an, nach den Urhebern dieses Manuskripts zu suchen. Poelchau, der eifrig Autographe sammelte, wäre der merkwürdige Aufbau der Quelle hinsichtlich der beteiligten Schreiber sicherlich auch ohne diese Notiz beim Durchblättern sofort aufgefallen.

Hat die Plazierung seines letzten Schreibervermerks vielleicht sogar den Charakter eines inneren Monologs während der ersten Begegnung mit der Partitur? Die ersten drei Schreibernamen tauchen jeweils beim ersten Auftreten der betreffenden Hände auf (Seite 1, 3 und 17), während der Vermerk „H. Hoffmann“ auf Seite 161 (von insgesamt 245) nach einer auffälligen, 30 Seiten umfassenden Lücke erscheint, in der diese Kopistenhand gar nicht vorkommt. Jedenfalls deuten die Blässe und Flüchtigkeit seiner Schrift in *P 337* vielleicht auf Erinnerungen für seinen privaten Gebrauch oder eventuell auf Informationen hin, die ihm auf die Schnelle gegeben wurden; jedenfalls unterscheiden sie sich deutlich von den oben diskutierten Schreibervermerken.

Wer auch immer Poelchau mit diesen Informationen versorgt hat, er muß intime Kenntnisse über die Musiker und Schreiber aus C. P. E. Bachs Umkreis gehabt haben. Als mögliche Quelle für die Bestimmung der Identitäten der Schreiber kommen Bachs Nachfolger Schwencke, Schwenckes Vater Johann Gottlieb (Fagottist unter Bach) und die Sänger Hoffmann und Delder in Betracht sowie andere von Bachs Musikern, die zu der Zeit noch am Leben waren, als Poelchau seine Sammeltätigkeit ausübte. Poelchau war Schüler von Telemanns Enkel Georg Michael Telemann, der die Hamburger Musikszene in den späten 1750er und 1760er Jahren kannte; auch er kommt daher als Informant in Frage.³¹

³¹ Für den Hinweis auf die letztgenannte Möglichkeit danke ich Jason Grant.

*

Obwohl die Identifizierung von Anon. 307 und 309 beim jetzigen Forschungsstand nur unvollständig gelingen kann, erfüllen die Neuerkenntnisse zu zwei Hamburger Schreibern C. P. E. Bachs mehrere Zwecke. Aus philologischer Sicht regen sie dazu an, die Chronologie von Bachs Hamburger Zeit weiter zu verfeinern; aus biographischem Blickwinkel unterstreichen sie die vielseitige und bedeutende Rolle, die Bach den Sängern und Instrumentalisten seines Kirchenmusikensembles bei der Herstellung und Bewahrung der von ihm aufgeführten Werke beimaß. Und schließlich erweitern diese Informationen unser Verständnis des Sammlers Poelchau, da seine bisher nur in geringer Zahl ausgewerteten Anmerkungen zu Schreibern seinen Bemühungen um die Bewahrung musikalischer Leistungen der Vergangenheit eine neue Facette verleihen.

Moira Leanne Hill (Northfield, Minnesota)

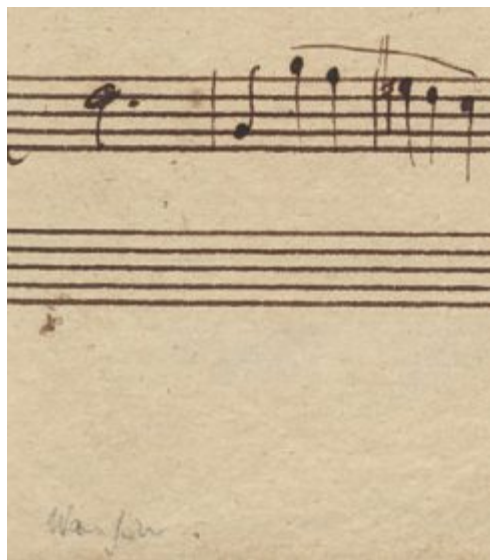


Abbildung 1:
P 337, S. 1: „Wanscher“



Abbildung 3:
P 337, S. 17: „Fagottist Schröder“



Abbildung 4:
P 337, S. 29: Der von Anon. 309 geschriebene Name des Tenoristen Wreden von C. P. E. Bach getilgt und durch „Michel“ ersetzt

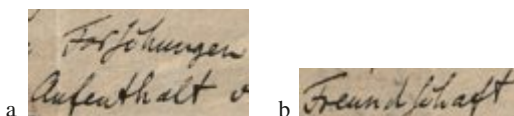


Abbildung 5a–b:
Ausschnitte aus einem Brief von G. Poelchau an Friedrich Schlichtegroll,
27. Oktober 1818; D-B, *Mus. ep. Poelchau*, G. 2

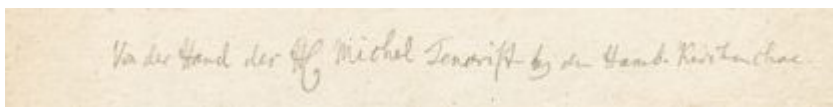


Abbildung 6:
P 340, Seite 31: Hinweis auf den Schreiber Michel von der Hand Poelchau