

# Bach und Hamburg: Ein Szenario zur Entstehung der Englischen Suiten

Von Bernd Koska (Leipzig)

Wie die sechs Englischen Suiten BWV 806–811 zu ihrem Namen kamen, ist eine der vielen ungeklärten, dabei doch elementaren Fragen an Johann Sebastian Bachs Werk. Zwar ist kein Autograph erhalten, doch läßt sich anhand der frühesten Abschriften aus den 1720er Jahren annehmen, daß der Komponist selbst den Zyklus lediglich als „Six Suites avec leurs Préludes“ bezeichnete<sup>1</sup> und damit ihre stilistische Besonderheit, die großen virtuoson Präludien, hervorhob. Das Attribut „englisch“ taucht erst lange nach Bachs Tod auf, und zwar ab den 1780er Jahren in Berliner Kreisen.<sup>2</sup> Einen Erklärungsansatz für den noch heute gebräuchlichen Titel lieferte Johann Nikolaus Forkel 1802 in seiner Bach-Biographie mit der Behauptung, die Werke seien „für einen vornehmen Engländer gemacht“, freilich ohne dessen Namen preiszugeben.<sup>3</sup> Gestützt wird diese Aussage durch eine von Johann Nathanael Bammler angefertigte, einen Besitzvermerk von Bachs Sohn Johann Christian tragende Abschrift der ersten Suite, auf der sich die Notiz „Fait pour les Anglois“ von unbekannter Hand (vielleicht ebenfalls J. C. Bachs) befindet.<sup>4</sup> Diese Angabe – in korrektem Französisch „faite pour les Anglais“ zu lesen – scheint allerdings nicht auf eine einzige Person, sondern auf die Engländer schlechthin oder auch eine Gruppe von Engländern zu deuten.

Da Bachs geläufige Biographie sonst keinerlei Berührungspunkte mit England oder Engländern aufweist (den Augenarzt John Taylor aus naheliegenden Gründen ausgenommen), hat die ältere Forschung die Tradition Forkels und der Bach-Familie in Zweifel gezogen und stattdessen nach dem ‚Englischen‘ in der Musik selbst gesucht. Dabei stand bald außer Frage, daß der Stil von Bachs Kompositionen an sich kaum als genuin englisch bezeichnet werden kann. Vielmehr wurden angebliche thematische Ähnlichkeiten des Präludiums der ersten Englischen Suite mit einer Henry Purcell (aber auch J. S. Bach, Luigi Rossi und Johann Adam Reinken) zugeschriebenen Toccata sowie einer

<sup>1</sup> NBA V/7 Krit. Bericht (A. Dürr, 1981), S. 91 f.

<sup>2</sup> Siehe Dok III, Nr. 887 und 956, Dok V, Nr. C 890a und P 291/6 (Handschrift von J. F. Hering um 1765, Titel nachgetragen von K. O. F. von Voß (1755–1823); siehe P. Wolny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“*. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113, speziell S. 90, 92 und 103, und NBA V/7 Krit. Bericht, S. 32.

<sup>3</sup> Dok VII, S. 70.

<sup>4</sup> D-B, *N. Mus. ms.* 365.

Gigue des in London lebenden Franzosen François Dieupart geltend gemacht.<sup>5</sup> Während Bach das erstgenannte Stück nach neuerer Einschätzung<sup>6</sup> wahrscheinlich nicht gekannt hat, erhält die Parallele zu dem Werk Dieupart's durch die Existenz einer frühen Abschrift desselben von Bachs Hand<sup>7</sup> einiges Gewicht. Freilich bleibt zweifelhaft, ob Bach von Dieupart's Wahlheimat wußte und diesem Umstand genug Bedeutung zumaß, um seinen ganzen Zyklus als ‚englische Suiten‘ zu betrachten. Ein anderer Ansatz zur Erklärung dieses Titels geht von der in den allermeisten Quellen verwendeten Notation der rechten Hand im Violinschlüssel aus, die in Bachs Clavierwerken eine Besonderheit darstellt, in England jedoch schon seit dem 17. Jahrhundert gebräuchlich war.<sup>8</sup> In diesem Zusammenhang wurde auf in London gedruckte Suitensammlungen Johann Matthesons (*Pièces de clavecin*, 1714) und Georg Friedrich Händels (*Suites de Pièces pour le Clavecin* HWV 426–433, 1720) verwiesen,<sup>9</sup> doch ist deren damit implizierte Vorbildfunktion für Bach über die Notierungsweise hinaus kaum erkennbar.

\*\*\*

Ohne die Relevanz dieser Beobachtungen gänzlich negieren zu wollen, soll im folgenden die Spur des ominösen englischen Auftraggebers noch einmal aufgenommen werden. Ausgangspunkt der neuerlichen Beschäftigung mit dem Thema war eine beiläufige Bemerkung Ernst Ludwig Gerbers, die es im Rahmen einer systematischen Durchleuchtung von Bachs Schülerkreis zu überprüfen galt.<sup>10</sup> Gerber zufolge war ein gewisser „Kreysing, ein würdiger Schüler von Sebast. Bach“, der Vorgänger von Johann Peter Heinrich Cario

<sup>5</sup> Näheres hierzu weiter unten.

<sup>6</sup> NBA V/12 Krit. Bericht (U. Bartels und F. Rempp, 2006), S. 272–281 (BWV Anh. 178). Die Nähe zu Bach wurde aufgrund einer Bach zugeschriebenen Quelle (wiedergegeben in BG 42, S. 250–254) postuliert, deren Glaubwürdigkeit jedoch stark anzuzweifeln ist. Nach Überlegungen von Pieter Dirksen könnte es sich bei der – stilistisch eindeutig norddeutsche Züge tragenden – A-Dur-Toccata um eine Komposition von Johann Adam Reinken handeln (siehe BJ 1998, S. 121–135). Teilt man diese Ansicht, wäre zumindest denkbar, daß Bach das Werk während seiner Lüneburger Schulzeit kennengelernt hat; eine ‚englische‘ Konnotation wäre dann freilich hinfällig.

<sup>7</sup> D-F, *Mus Hs 1538*; siehe Beißwenger, S. 190–202.

<sup>8</sup> NBA V/7 Krit. Bericht, S. 87.

<sup>9</sup> H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1950, S. 183, bzw. R. Steglich, *Johann Sebastian Bach*, Potsdam 1935 (Die großen Meister der Musik), S. 109.

<sup>10</sup> Siehe B. Koska, *Bachs Privatschüler*, BJ 2019, S. 13–82, speziell S. 32f.

als „Organist an der englischen Kirche zu Hamburg“.<sup>11</sup> Ergänzend berichtet Mattheson anlässlich eines von ihm betreuten Orgelbaus in jener Kirche (1735), die Gemeinde beschäftige „unter zween einen braven Organisten, Nahmens Kreising“.<sup>12</sup> Nach Ermittlungen von Jürgen Neubacher handelte es sich dabei um Hinrich Conrad Kreising, dessen Begräbnis am 27. Mai 1771 vom Marien-Magdalenen-Kirchspiel in Hamburg verzeichnet wurde. Nach mehreren fehlgeschlagenen Bewerbungen um andere Hamburger Organistenposten<sup>13</sup> blieb Kreising bis zu seinem Lebensende Organist an der englischen Kirche.<sup>14</sup> Daneben erteilte er Musikunterricht<sup>15</sup> und betätigte sich als Komponist, wie eine erhaltene „FUGA. pour le Orgue, Composeè par H. C. Kreysing“<sup>16</sup> beweist. Sollten zwei in Georg Philipp Telemanns *Getreuem Musikmeister* 1728 abgedruckte Clavierstücke „von Mr. Kreysing, dem jüngern“ beziehungsweise „par Mr. Kreising, le cadet“<sup>17</sup> ebenfalls von ihm stammen, wären dies die frühesten Anhaltspunkte für seine Biographie. Wann und wo er geboren wurde, ist ebenso unbekannt wie das Jahr seiner Anstellung an der englischen Kirche. Da auf einer Namensliste der englischen Gemeinde für die Jahre 1724/25 ein Organist namens Lüders erscheint,<sup>18</sup> könnte sich Kreising um

<sup>11</sup> Gerber NTL, 1. Teil, Sp. 643.

<sup>12</sup> Mattheson E, S. 216.

<sup>13</sup> J. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken. Mit einer umfangreichen Quellendokumentation*, Hildesheim u. a. 2009 (Magdeburger Telemann-Studien. XX.), S. 187 und 436; Angaben Neubachers schon verwendet im Artikel „Kreising, Hinrich Conrad“, in: MGG<sup>2</sup> Personenteil, Bd. 10 (2003), Sp. 656 f. (E. Krüger).

<sup>14</sup> Als Subskribent genannt in *Johann Matthias Dreyer weyl. Hochfürstl. Hollsteinischen Secretairs vorzüglichschte deutsche Gedichte*, Altona 1771, unfoliiert (Widmungsvorrede datiert 10. 5. 1771).

<sup>15</sup> In der Familie des Johanneumsrektors J. S. Müller (Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik*, wie Fußnote 13, S. 436; siehe auch A. Talle, *Beyond Bach. Music and Everyday Life in the Eighteenth Century*, Urbana u. a. 2017, S. 220) und vermutlich auch des Gelehrten J. A. H. Reimarus (siehe K. Hottmann, „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“, *Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung*, Stuttgart und Kassel 2017, S. 147). Unterrichtstätigkeit des englischen Organisten (ohne Nennung des Namens) erwähnt in: D-Ha, *III-1\_40832 (Varia, betr. Beeidigung der Herings-Packer und Herings-Wardierer, desgl. prätendirte Contributionsbefreiungen der Makler, [...] des Organisten (und des Kochs) etc. etc. 1680–1802.*), fol. 4f. (Extrakte aus Senatsprotokollen von 1744; hier ist nur noch von einem Organisten an der englischen Kirche die Rede).

<sup>16</sup> D-B, *Mus. ms. 30196*, Faszikel 2.

<sup>17</sup> S. 25, 31 und 66 f.

<sup>18</sup> D-Ha, *III-1\_40814 (Namen-Verzeichniß der Mitglieder der hiesigen Engl. Court soweit dieselben zu ermitteln gewesen sind)*, unfoliiert. Möglicherweise um 1705

diese Zeit noch in der Ausbildung bei Bach befunden haben. Dann wäre er ein Mitschüler von Heinrich Nicolaus Gerber, dem Vater des Lexikographen, gewesen und damit eine mögliche Erklärung dafür gefunden, daß von Kreisings Unterricht bei Bach gerade (und auch singular) im Gerber-Lexikon berichtet wird. Andererseits könnte E. L. Gerbers Wissen auch auf einer mündlichen, spezifisch Hamburger Überlieferung gründen, da er J. P. H. Carios Vater persönlich besucht hat.<sup>19</sup>

Die englische Kirche in Hamburg, die damit zumindest mittelbar mit Bach in Verbindung zu bringen ist, gehörte zu einer Gruppe von aus England stammenden Kaufleuten, die seit dem frühen 17. Jahrhundert in der Stadt ansässig war und durch einige umfangreichere Publikationen schon länger gut erforscht ist.<sup>20</sup> Im Englischen als „Merchant Adventurers“, in Hamburger Quellen hingegen meist als „Englische Court“, auch „Faktorei“ oder „Kompanie“ bezeichnet, genossen die englischen Kaufleute umfangreiche Handelsprivilegien wie etwa Steuerbefreiungen und kontrollierten mit dem Import von Tuchwaren aus England nach Deutschland einen bedeutenden Wirtschaftszweig. Obwohl bereits seit Ende des 17. Jahrhunderts Niedergangerscheinungen festzustellen sind, war die Gesellschaft zu Kreisings Zeiten immer noch hoch angesehen und außerordentlich wohlhabend, wird dabei aber auch als elitär und altmodisch-überholt geschildert. Ein lebendiges Bild der Merchant Adventurers in den 1720er Jahren vermittelt der „German Spy“, ein anonymes durch Norddeutschland reisender Engländer, der unter Berufung auf seinen Gastwirt im „Little English House“ zu Hamburg folgendes berichtet:

---

Schüler Matthesons (siehe J. Mattheson, *Texte aus dem Nachlass*, hrsg. von W. Hirschmann und B. Jahn, Hildesheim 2014, S. 63) sowie 1720 Mitbewerber Bachs an St. Jacobi (siehe Dok II, Nr. 102). In Dok II, S. 544, wird der Name „Lüders“ auf Hans Hinrich Lüders (1677–1750) bezogen, der seit 1706 Organist in Flensburg war (zu diesem Mattheson E, S. 173 f.). Einen gleichnamigen Hamburger Organisten nennt Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (wie Fußnote 13), S. 439 (nachweisbar wohl 1727).

<sup>19</sup> Siehe Gerber NTL, 1. Teil, Sp. 643.

<sup>20</sup> W. E. Lingelbach, *The Merchant Adventurers at Hamburg*, in: *The American Historical Review* 9 (1903/04), S. 265–287; H. Hitzgrath, *Die Kompagnie der Merchant Adventurers und die englische Kirchengemeinde in Hamburg 1611–1835*, Hamburg 1904; M. Möhring, *Die englische Kirche in Hamburg und die Merchant Adventurers*, in: *Hamburgische und englische Kaufleute. Englandfahrt – Hamburgfahrt. Aus der Blütezeit des deutsch-englischen Handels zwischen 1400 und 1800 und vom Bau der englischen Kirche in Hamburg*, hrsg. im Auftrag des Vorstandes der Wirtschaftsgeschichtlichen Forschungsstelle e. V., Schriftleitung: M. Möhring, Hamburg 1975 (*Hamburger Wirtschafts-Chronik*. 5.), S. 29–58; A. D. Petersen, *Die Engländer in Hamburg 1814 bis 1914. Ein Beitrag zur Hamburgischen Geschichte*, Hamburg 1993 (zum 18. Jahrhundert S. 11–37).

That the British Society of Merchants-Adventurers, established in this City, had formerly been very famous, as well as numerous, and enjoyed great Privileges [...]: But that, since this Branch of Trade was laid open to all Foreigners, by Act of Parliament, in King William's Reign, they were dwindled away almost to nothing: That they were not, at this Time, above sixteen or seventeen, of which not above one half were Housekeepers: That they, however, yet enjoyed the same Privileges [...] and liv'd in great Reputation; but conserved chiefly among one another, and were very shy and jealous of Strangers of the English Nation, unless they came recommended to them [...]: That they had, however, a Chaplain, one Dr. T-s, a very sociable and worthy Gentleman, whose Acquaintance would be worth my seeking. He, likewise, told me, that there is a British Envoy in this City, C-I W-h, Esq.; a very polite Gentleman, who, if I was an English man, as he took me to be, would expect I should wait on him, offering, at the same Time, his Service, to conduct me thither, the next Morning.<sup>21</sup>

Der hier nur verdeckt genannte Geistliche war John Thomas (1691–1766), von 1719 bis 1737 Chaplain der englischen Kirche in Hamburg und später Dean in Peterborough (1740–1743) sowie Bischof von Lincoln (1744–1761) und Salisbury (1761–1766).<sup>22</sup> Die weltliche Spitze der englischen Kompanie bestand aus einem Courtmaster – 1712–1723 William Foxley, 1723–1735 John Emmerson, 1735–61 John Thornton – und einem Courtsekretär – bis 1730 William Aldersey, 1730–33 Samuel Free, 1733–1754 der deutsche Dichter Friedrich von Hagedorn.<sup>23</sup> Der Name des im Reisebericht erwähnten britischen Gesandten, der gewissermaßen als ‚Türöffner‘ in den elitären Zirkel fungierte, ist Cyrill Wich. Seine persönlichen Verflechtungen mit der Court,

<sup>21</sup> *The German Spy: or, Familiar Letters from A Gentleman on his Travels thro' Germany, to His Friend in England*, London 1740, S. 91 f. Die Erstauflage erschien 1738, eine deutsche Übersetzung 1764 in Lemgo unter dem Titel *Der deutsche Kundschafter in Briefen eines durch Westphalen und Niedersachsen reisenden Engländers*. Zum Kontext der Schrift und zur Autorenfrage siehe H. C. Wolff, *Ein Engländer als Direktor der alten Hamburger Oper*, in: *Studien zur Barockoper*, hrsg. von C. Floros, H. J. Marx und P. Petersen, Hamburg 1978 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. 3.), S. 75–83, und H. Schwarzwälder, *Der „deutsche Spion“ und Bremen. Thomas Lediard, Sekretär des britischen Gesandten beim Niedersächsischem Kreis in Hamburg, und der Gesandte Sir Cyrill Wich*, in: *Bremisches Jahrbuch 57* (1979), S. 87–123.

<sup>22</sup> Anonymus, *Die Capellane der Englischen Court*, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 2* (1847), S. 649–651, speziell S. 650; *Fasti Ecclesiae Anglicanae, or a Calendar of the Principal Ecclesiastical Dignitaries in England and Wales [...]*, hrsg. von J. Le Neve und T. D. Hardy, Oxford 1854, Bd. 1, S. 78, und Bd. 2, S. 28, 540 und 611; Mattheson, *Texte aus dem Nachlass* (wie Fußnote 18), S. 179.

<sup>23</sup> Hitzigrath, *Die Kompagnie der Merchant Adventurers* (wie Fußnote 20), S. 95–97. Weitere Mitglieder der englischen Court werden im *Jetzt-lebenden Hamburg* ab Jahrgang 1722 in der Rubrik „Die Englische Societät“ genannt.

deren offizielles Mitglied er von 1734 bis 1741 auch selbst war,<sup>24</sup> lassen sich an Taufeinträgen im Kirchenbuch der englischen Gemeinde ablesen; zudem war seine Schwester Sophia mit dem Pfarrer Thomas verheiratet.<sup>25</sup> Wichs Aufgabengebiet umfaßte die Durchsetzung der Handelsprivilegien der Engländer gegenüber dem Hamburger Senat, aber auch die allgemeine diplomatische Vertretung der britischen Regierung in den Hansestädten des niedersächsischen Reichskreises.

Geboren im Jahr 1694 an einem unbekanntem Ort in England,<sup>26</sup> wuchs Cyrill Wich bereits in Hamburg auf, wo sein Vater John Wich (1667–1713) ab 1702 als britischer Gesandter tätig war. Nach dessen Tod übernahm der Sohn seine Aufgaben – zunächst nur in Vertretung (1713/14), dann sukzessive mit den Titeln „Resident“, (ab 1714), „Minister“ (ab 1719) und „Envoy extraordinary“ (ab 1725). Nachdem er von 1741/42 bis 1744 als Gesandter am russischen Zarenhof in St. Petersburg gewirkt hatte,<sup>27</sup> kehrte Wich nach Deutschland zurück, und starb, ohne noch einmal seitens der britischen Regierung mit wichtigeren Aufgaben betraut worden zu sein, am 18. August 1756 in Hamburg.<sup>28</sup> Bereits 1729 war er vom englischen König George II. in den Adelsstand erhoben worden und führte seither den Titel Baronet.<sup>29</sup> Infolge seiner Heirat mit Anna Christina (1700–1741), einer Tochter des Geheimratspräsidenten

<sup>24</sup> D-Ha, *Namen-Verzeichniß* (wie Fußnote 18), unfoliiert.

<sup>25</sup> D-Ha, 521-6\_1 (Kommunions-, Tauf- und Trauregister 1617–1738), S. 186, 190, 231 und 239; Hitzigrath, *Die Kompagnie der Merchant Adventurers* (wie Fußnote 20), S. 34.

<sup>26</sup> Jahr genannt in: Landesarchiv Schleswig, Abt. 399.20 (Familie Grafen von Holmer), Nr. 3 (*Genealogische und biographische Notizen über die Ahnen des Friedrich Levin Graf v. Holmer*), unfoliiert, Kurzbiographie Wichs. Lediglich der Kirchenbucheintrag zur Heirat der Eltern ließ sich ermitteln: John Wich und Bethesda Savage schlossen am 7. 2. 1692 in Chewton Mendip, Somerset, die Ehe (Somerset Archives and Local Studies, South West Heritage Trust, Taunton/England, *D/P/chewt. m. 2/1/2*, Kirchenbuch Chewton Mendip 1689–1726, unfoliiert).

<sup>27</sup> J. Burke und J. B. Burke, *A Genealogical and Heraldic History of the Extinct and Dormant Baronetcies of England, Ireland, and Scotland*, 2. Auflage, London 1841, Reprint Baltimore/Maryland 1985, S. 587; D. B. Horn, *British Diplomatic Representatives 1689–1789*, London 1932 (Camden Third Series. 46.), S. 70 f. und 114.

<sup>28</sup> J. Mattheson, *Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten*, hrsg. von H. J. Marx, Hamburg 1982, S. 112, und *Georg Friderich Händels Lebensbeschreibung, übersetzt von Johann Mattheson*, Hamburg 1761, S. 24. Ein Begräbniseintrag konnte in Hamburger Kirchenbüchern nicht ermittelt werden. Allerdings sind die entsprechenden Aufzeichnungen des Domes, wo die Courtmitglieder üblicherweise bestattet wurden (Hitzigrath, *Die Kompagnie der Merchant Adventurers*, wie Fußnote 20, S. 73), erst ab 1766 erhalten.

<sup>29</sup> Burke, *A Genealogical and Heraldic History* (wie Fußnote 27), S. 587. Die Baronetcy lautete „of Chewton“ – offenbar nach dem Familienstamm Sitz (vgl. Fußnote 26).

von Schleswig-Holstein-Gottorf Magnus von Wedderkop (1637–1721), im Jahr 1714 war Wich zudem Herr des holsteinischen Kanzleigutes Tangstedt geworden und dürfte auch wegen der Mitgift über ein beachtliches Vermögen verfügt haben.<sup>30</sup> Außerdem hatte er von seinen Vorfahren verschiedene Güter in den englischen Grafschaften York und Lincoln sowie Anteile der Kolonien North und South Carolina geerbt – in der zeitgenössischen Titulatur wird er daher auch als „Landgraf beider Carolinen“ bezeichnet.<sup>31</sup>

Neben seinen Besitzverhältnissen ist im Hinblick auf Wichs zu vermutendes Mäzenatentum besonders die Tatsache von Interesse, daß er selbst ein ambitionierter Clavierspieler war. In seinem Elternhaus, „wo alles der Musik äusserst ergeben war“,<sup>32</sup> erhielt der knapp Zehnjährige ersten Unterricht von dem jungen Georg Friedrich Händel sowie von Johann Mattheson, der seit 1704 Hofmeister bei John Wich war, 1706 dessen Gesandtschaftssekretär und in dieser Funktion 1713 von Cyrill Wich übernommen wurde. Nach der freilich subjektiven Darstellung Matthesons habe der Sohn lediglich „ein Paar sehr geringe Lectionen von Händel“ erhalten und sei erst von ihm selbst „zu einer grossen Perfection“ gebracht worden.<sup>33</sup> Als ein Zeugnis dieses frühen Unterrichts um 1704 ist Wichs „Spielbuch“ überliefert, in dem kleinere Clavierstücke von Händel, Mattheson, Keiser, Lully und anderen anonym enthalten sind. Nach Ermittlungen von Peter Wollny ist in dem Buch neben Mattheson der Hamburger Nikolaiorganist Vincent Lübeck d. Ä. als Schreiber vertreten, der daher als weiterer Lehrer Wichs anzusehen ist.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Siehe Landesarchiv Schleswig, *Genealogische und biographische Notizen* (wie Fußnote 26), unfoliiert, Kurzbiographien von A. C. und M. von Wedderkop; ebenda, Abt. 8.1 (Geheimes Regierungs-Conseil zu Kiel), Nr. 1213 (*Betr. das Gut Tangstedt. Cum designatione. (1699–) 1725–56.*), fol. 69.

<sup>31</sup> Siehe Landesarchiv Schleswig, *Genealogische und biographische Notizen* (wie Fußnote 26), unfoliiert, Kurzbiographie von John Wich („hat in A. 1699 das Diploma als Landgraf in Carolinen mit einem gewissen District Landes, für sich u. seine Erben erhalten“); ebenda, Abt. 399.20 (Familie Grafen von Holmer), Nr. 16 (*Miterbschaft eines Besizes in der Grafschaft York des verstorbenen Cyrill v. Wich 1757*), passim (betrifft abgeschlagene Ansprüche von Wichs Erben). Die englischen Güter verkaufte Wich 1752/53 während eines Aufenthalts in London; siehe Parliamentary Archives London, HL/PO/JO/10/7/33 (*Main Papers*), fol. 4932–4974; ebenda, HL/PO/JO/10/3/246/39 (*Sir Cyril Wich's Estate Bill, Sir C. Wich's Petition*); ebenda, HL/PO/JO/10/3/246/40 (*Sir Cyril Wich's Estate Bill, Report of Judges*).

<sup>32</sup> Mattheson E, S. 93; siehe H. J. Marx, „... ein Merckmahl sonderbarer Ehrbeziehung“. *Mattheson und seine Beziehungen zu Händel*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, hrsg. von C. Wolff, Leipzig 1999, S. 76–90, speziell S. 77.

<sup>33</sup> *Georg Friderich Händels Lebensbeschreibung* (wie Fußnote 28), S. 23. Vgl. Mattheson E, S. 193.

<sup>34</sup> P. Wollny, „*Zwo Menuetten und eine halbe Arie*“ von Händel – *Ein wenig beachtetes*

Ein bereits fortgeschrittenes Spielniveau spiegelt eine von Mattheson komponierte Sonate mit der Widmung an „Signore Cyrillo Wich, gran Virtuoso“ für zwei Cembali wider, die sicherlich des öfteren von Lehrer und Schüler gemeinsam dargeboten wurde.<sup>35</sup> Auch eine weitere, 1713 gedruckte Clavier-sonate Matthesons, seine eingangs erwähnte Suitensammlung von 1714 sowie eine undatierte einzelne Suite für zwei Cembali lassen sich vermutungsweise mit Wich in Verbindung bringen.<sup>36</sup> Von Händels Kompositionen könnte die frühe Suite HWV 446 – ebenfalls für zwei Cembali –,<sup>37</sup> ja sogar weitere Teile seines Clavierschaffens überhaupt auf den Wich erteilten Unterricht zurückzuführen sein; zudem wird dieser in John Mainwaring's Händel-Biographie als „a fine player on the harpsichord“ gewürdigt.<sup>38</sup> Bisher unbeachtet geblieben, jedoch außerordentlich bemerkenswert ist die folgende Schilderung Jacob von Stählin's, der mit Wich in dessen späteren Jahren in St. Petersburg zusammentraf:

Im J. 1742. und 1743. befand sich am Rußisch-Kaiserl. Hofe der Königl. Großbritannische Envoyé, Hr. von Woitsch Baronet, ein starker Virtuose auf dem Clavecin. Er trat einst bei Hofe, nachdem sich die Kaiserin nach ihren Apartemens begeben hatte, zum Kapellmeister [Francesco Domenico] Araja vor dem Clavecin, und bat denselben, sich mit einer Phantasie auf diesem Instrument hören zu lassen. Da sich dieser entschuldigte, und unter dem Vorwand, daß der Flügel nur zum Accompagniren und nicht zum Solo-Spielen eingerichtet sei, sagte Master Woitsch: Nun gut, wenn Sie mir keines vorspielen wollen, so will ich Ihnen eins vorspielen. Er setzte sich also hin, und ließ sich mit einer so künstlich ausgeführten Phantasie eine halbe Stunde lang hören, daß die ganze Cour, und selbst die Kaiserl. Kammer-Kapelle in Verwunderung gerieth.<sup>39</sup>

---

*Hamburger Klavierbuch des frühen 18. Jahrhunderts*, in: Händel-Jahrbuch 61 (2015), S. 383–412.

<sup>35</sup> D-Hs, *Cod. hans. IV:38-42:11:10:i*.

<sup>36</sup> RISM A/I, M 1396 („derjenigen Persohn gewidmet, die sie am besten spielen wird“) und M 1397 beziehungsweise D-Hs, *Cod. hans. IV:38-42:11:10:a*; siehe H. Böning, *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der Moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik*, Bremen 2011 (Presse und Geschichte – Neue Folge. 50.), S. 70 und 109, und ders., *Zur Musik geboren. Johann Mattheson. Sänger an der Hamburger Oper, Komponist, Kantor und Musikpublizist. Eine Biographie*, Bremen 2014 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge. 80.), S. 65 f. und 112.

<sup>37</sup> Siehe Marx, „... ein Merckmahl sonderbarer Ehrbezeugung“ (wie Fußnote 32), S. 78.

<sup>38</sup> [John Mainwaring], *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760, S. 31.

<sup>39</sup> J. von Stählin, *Zur Geschichte des Theaters in Rußland. Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Rußland. Nachrichten von der Musik in Rußland*, Leipzig 1982 (Fotomechanischer Nachdruck aus Johann Joseph von Haigold's Beylagen

Daß Wich nicht nur, wie von Stählin geschildert, auf hohem Niveau am Clavier improvisieren konnte, sondern auch in der Musiktheorie gebildet war, bezeugt Mattheson in der Widmungsvorrede einer 1720 erschienenen Abhandlung über Transposition und Temperatur: „Vermuthl. sind Ew. Excellenz unter den Standes-Personen in ganz Europa die einzige, welche gegenwärtige Materie gründl. versteht.“<sup>40</sup> Die einzigen erhaltenen Kompositionen Wichs scheinen drei Arien zu sein, die in Matthesons Opern *Boris Goudenow* (1710) und *Henrico IV.* (1711) integriert wurden und deren Schlichtheit sicherlich auf das noch jugendliche Alter ihres Schöpfers zurückzuführen ist.<sup>41</sup> Nur durch Textdrucke und ergänzende handschriftliche Notizen nachweisbar sind weitere musikalische Beiträge Wichs zu Hamburger Operninszenierungen 1725 und 1726.<sup>42</sup> Auch auf wirtschaftlichem Gebiet eng mit der Gänsemarktoper verbunden war Wich in den Jahren 1722 bis 1729, als er (mit wechselnden Partnern) die kaufmännische Operndirektion inne hatte und dabei insbesondere für die Verwaltung des Orchesters zuständig war.<sup>43</sup> Zu dieser Zeit ließ er des öfteren bei feierlichen Anlässen zu Ehren der braunschweig-lüneburgischen Fürsten- beziehungsweise britischen Königsfamilie prestigeträchtige Opernaufführungen veranstalten, zum Teil mit Illuminationen und aufwendigen Bühnenbildern von seinem (neben Mattheson) zweiten Sekretär Thomas Lediard.<sup>44</sup> Bereits mit der Krönung Georges I. 1714 beginnt die Reihe dieser prächtigen und zweifellos kostspieligen Veranstaltungen, deren größtenteils verschollene Musik zumeist eigens für diesen Zweck neu geschaffen

---

zum Neuveränderten Rußland, Riga und Mietau 1769, Riga und Leipzig 1770), Teil 2, S. 123.

<sup>40</sup> J. Mattheson, *Reflexions sur L'Eclaircissement d'un Probleme de Musique pratique*, Hamburg 1720, Widmung datiert Hamburg, 2. 5. 1720 (durchschossenes Exemplar mit handschriftlicher Übersetzung in D-B, *Mus. Gm* 232).

<sup>41</sup> Siehe D-Hs, *ND VI 114*, fol. 58, bzw. J. Mattheson, *Henrico IV. Die geheimen Begebenheiten Henrico IV., Königs von Castilien und Leon, Oder: Die getheilte Liebe*, hrsg. von H. Drauschke, Beeskow 2008 (Musik zwischen Elbe und Oder. 19.), S. 56–59 und 99–101. Ein laut Mattheson ebenfalls von Wich komponierter Chor kann innerhalb der Oper nicht genau bestimmt werden (siehe ebenda, S. VIII). Siehe auch H. C. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, Textband, Wolfenbüttel 1957, S. 292 und 297.

<sup>42</sup> H. J. Marx und D. Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, S. 53 f., 98 und 361 f.

<sup>43</sup> M. Bärwald, *Die Hamburger Gesandtschaftsberichte des Dresdner Legationsrats Peter Ambrosius Lehmann. Eine neue Quelle zur Geschichte der frühen Hamburger Oper*, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 365–385, speziell S. 375 f.; TA 37 (W. Hirschmann, 2000), S. IX f.

<sup>44</sup> Siehe T. Lediard, *Eine Collection Curieuseur Vorstellungen, In Illuminationen und Feuer-Wercken [...]*, Hamburg 1730.

worden sein dürfte: *Die frohlockende Themse* (1714) von Mattheson,<sup>45</sup> *L'inganno fedele / Die gekrönte Tugend* (1714), *Jobates und Bellerophon* (1717), *Das frohlockende Großbritannien* (1724) und ein unbetitelter Prolog (1726) von Keiser sowie *Der Briten Freude und Glückseligkeit* TVWV 23:3 (1727) und *Das jauchzende Großbritannien* TVWV 23:5 (1727) von Telemann.<sup>46</sup>

\*\*\*

Die nach allem Gesagten naheliegende Vermutung, daß Cyrill Wich der von Forkel erwähnte Auftraggeber der Englischen Suiten sein könnte, beziehungsweise der merkwürdige Plural der Bammler-Abschrift („les Anglois“) auf die Merchant Adventurers zu Hamburg zielte, setzt die Möglichkeit einer Begegnung dieser Personen mit Bach voraus, die sich zudem mit dem Überlieferungsbefund der musikalischen Quellen in Einklang bringen lassen muß. Eine solche Gelegenheit bot sich bei Bachs Aufenthalt in Hamburg im Jahr 1720.

Üblicherweise wird der Schwerpunkt bei Darstellungen der Hamburg-Reise auf Bachs Bewerbung um den Organistenposten an der Jacobikirche gesetzt, was offenbar der Quellenlage geschuldet ist. Der Name des Kandidaten aus Köthen erscheint mehrfach in den Protokollen zu dem Besetzungsvorgang, der die Nachfolge des am 12. September 1720 verstorbenen Heinrich Friese regelte.<sup>47</sup> Wie Joachim Kremer ausgeführt hat, dürfte Bach jedoch spätestens auf den zweiten Blick kaum ernsthaft an der Stelle interessiert gewesen sein – nicht nur wegen der horrenden ‚freiwilligen‘ Verehrung in die Kirchenkasse, die im Falle der Wahl zu entrichten gewesen wäre und Mattheson zu seiner bekannten spitzzüngigen Schilderung der Begebenheit Anlaß gab,<sup>48</sup> sondern vor allem deshalb, weil die Hamburger Jacobi-Organisten dem städtischen Kantor und Director musices untergeordnet waren und daher keine Figuralmusiken zu leiten hatten; zudem wurde von ihnen erwartet, daß sie Schreibdienste verrichteten.<sup>49</sup> Dieses Aufgabenspektrum war zweifellos weit unter der

<sup>45</sup> Fragmentarischer Textdruck in D-Ha, A 331/0059, *Kapsel 01* (aufgeführt „unter wählender Tafel In einer Serenata“, das heißt vermutlich nicht wie die im folgenden genannten Werke im Opernhaus).

<sup>46</sup> Marx/Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper* (wie Fußnote 41), S. 92, 94, 100 f., 174, 244 f. und 253 f.; siehe auch C. Lange, *Telemann und England*, in: *Aspekte der Englisch-Deutschen Musikgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. von F. Brusniak und A. Clostermann, Sinzig 1997 (Arolser Beiträge zur Musikforschung. 5.), S. 111–140, speziell S. 124–128.

<sup>47</sup> Dok II, Nr. 102.

<sup>48</sup> Dok II, Nr. 253.

<sup>49</sup> J. Kremer, *Die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg: eine „convenable station“ für Johann Sebastian Bach?*, in: BJ 1993, S. 217–222. Siehe auch P. Tonner,

Würde eines fürstlichen Kapellmeisters, so sehr Bach auch die beeindruckende Hamburger Orgellandschaft gereizt haben mag. Auch sollte nicht übersehen werden, daß Bach an dem offiziellen Probespiel am 28. November 1720 gar nicht teilnahm, da er schon fünf Tage zuvor „nach seinen Fürsten reisen müssen“.<sup>50</sup> Sicherlich stand das Abreisedatum schon von vornherein fest, denn Bach hatte in Köthen die musikalische Ausgestaltung der Feierlichkeiten zu Fürst Leopolds Geburtstag am 10. Dezember vorzubereiten.<sup>51</sup> Sollte Bach sich also nur zum Schein an St. Jacobi beworben haben, etwa um einen entsprechenden Ruf – wie 1713/14 bereits in Weimar mit der Bewerbung nach Halle erfolgreich praktiziert<sup>52</sup> – bei geplanten Gehaltsverhandlungen mit dem Köthener Hof in die Waagschale werfen zu können?

Der Nekrolog auf Bach weiß freilich nichts von der Kandidatur um die Organistenstelle an der Jacobikirche, sondern erweckt den Eindruck, daß die Hamburg-Reise 1720 (wiewohl mit der unpräzisen Datierung „ungefähr im Jahr 1722“) eher den Charakter einer Konzerttournee besaß. Der Bericht beschränkt sich auf jenen Auftritt in St. Katharinen, der Bach die Bewunderung Johann Adam Reinkens einbrachte, indem er „auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang“ über den Choral „An Wasserflüssen Babylon“ improvisierte. Dieses insgesamt mehr als zwei Stunden dauernde Konzert spielte Bach „vor dem Magistrate, und vielen andern Vornehmen der Stadt“ – möglicherweise waren also auch Cyrill Wich oder Vertreter der englischen Court zugegen.<sup>53</sup> Gelegenheit, Bachs Orgelkunst zu bewundern, hatten sie 1720 noch öfter, denn Mattheson zufolge ließ sich dieser in Hamburg nicht nur in der Katharinenkirche, sondern „auf den meisten und schönsten Wercken tappfer hören“.<sup>54</sup>

Dies könnte ohne weiteres auch die Orgel in der englischen Kirche gemeint haben. Zwar sind keine Details zu diesem Instrument bekannt, doch läßt sich seine Existenz bereits in den 1720er Jahren (und damit vor dem von Mattheson

---

*Bachs Bewerbung in Hamburg – eine Frage des Geldes?*, in: Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit, hrsg. von H. J. Marx, Frankfurt am Main 2001 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. 18.), S. 207–231.

<sup>50</sup> Dok II, Nr. 102.

<sup>51</sup> Er komponierte hierfür wahrscheinlich – unter anderem? – die nur textlich erhaltene Glückwunschkunstik „Heut ist gewiß ein guter Tag“ BWV Anh. 7.

<sup>52</sup> Dok I, Nr. 4, Kommentar. Siehe auch P. Wollny, *Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext*, BJ 1994, S. 25–39, speziell S. 37.

<sup>53</sup> Dok III, Nr. 666 (S. 84); vgl. Dok III, Nr. 739. Auch Mattheson hatte bereits 1708 „auf Begehren einiger Herrn Gesandten“ auf der Katharinenorgel gespielt (Mattheson E, S. 196).

<sup>54</sup> Dok II, Nr. 253.

bezeugten Neubau 1735) aus der Erwähnung des Organisten Lüders ableiten.<sup>55</sup> Die Kapelle der englischen Gemeinde befand sich im ersten Stock des sogenannten Englischen Hauses in der Gröningerstraße, das im 15. Jahrhundert von einer Hamburger Ratsfamilie erbaut und etwa von 1611 bis zu seinem Abriß 1819 von den Merchant Adventurers genutzt wurde (siehe Abbildung 1). Das Englische Haus (einschließlich Nebengebäuden) besaß auch einen Versammlungssaal, Lagerräume und Wohnungen einiger Courtmitglieder sowie – im geschilderten Zusammenhang vielleicht nicht unwichtig – einen direkten Durchgang zum Hof der Katharinenkirche, wo Bachs denkwürdiges Konzert stattfand. Einen geeigneten Auftrittsort für Bach hätte sicherlich auch der sogenannte Bosselhof abgegeben, ein mit einem Holzzaun umfriedetes Grundstück (hiernach der heutige Straßename Englische Planke) unweit der Michaeliskirche, wo die Engländer ihr populäres Kugelspiel („Bosseln“) pflegten und eine Gastwirtschaft betrieben.<sup>56</sup> Diese, auch als Kleines Englisches Haus bezeichnet, war laut dem Bericht des *German Spy* „so far from being little in Fact, that it is esteemed the best House of Entertainment for Strangers in the City“.<sup>57</sup> Der Bosselhof diente den Merchant Adventurers auch als Veranstaltungsort für Feste öffentlicher und privater Natur; beispielsweise feierte Mattheson hier 1709 seine Hochzeit mit der aus England stammenden Catherine Jennings.<sup>58</sup> Gelegentliche Konzerte (bei dauerhafter Verfügbarkeit eines Cembalos?) sind hier ebenso vorstellbar wie im Privathaus Cyrill Wichs vor dem Dammtor,<sup>59</sup> auch wenn entsprechende Belege fehlen. Einen konkreten Anlaß für ein Gastspiel Bachs könnte das jährliche Festmahl der Court am 7. November<sup>60</sup> geliefert haben.

<sup>55</sup> Siehe oben, bei Fußnote 18. Bei Möhring, *Die englische Kirche in Hamburg* (wie Fußnote 20), S. 46, wird von einer „Orgel aus dem Jahre 1744 [...] aus der Kapelle der Merchant Adventurers“ berichtet, deren Metallpfeifen in die neue Orgel der 1836–1838 gebauten, noch heute bestehenden anglikanischen Kirche am Zeughausmarkt übernommen wurden.

<sup>56</sup> Siehe H. Hitzigrath, *Das englische Haus in der Gröningerstraße und der Boselhof an der englischen Planke*, in: *Hamburgischer Correspondent* 171 (1901), Nr. 460, 462 und 464 (1.–3. 10., Abend-Ausgabe); Lingelbach (wie Fußnote 20), S. 274–276; Hitzigrath, *Die Kompagnie der Merchant Adventurers* (wie Fußnote 20), S. 1 f.; Möhring (wie Fußnote 20), S. 32–34 und 38 f.

<sup>57</sup> *The German Spy* (wie Fußnote 21), S. 90.

<sup>58</sup> Siehe H. Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*, in: *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte*, hrsg. von H. Husmann, Hamburg 1956 (Schriftenreihe des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg, 1.), S. 22–45, speziell S. 24, und Mattheson E, S. 197.

<sup>59</sup> Standort der Wohnung genannt im *Jetzt-lebenden Hamburg 1722*, S. 8, und spätere Jahrgänge.

<sup>60</sup> Erwähnt für 1736 bei Mattheson E, S. 216. Vermutlich steht auch Matthesons An-

Seit wann sich Bach 1720 in Hamburg aufhielt, läßt sich freilich nicht genau sagen, nur seine Abreise kann auf den 23. November datiert werden.<sup>61</sup> In Köthen ist er zum letzten Mal vor der Reise am 11. August 1720 als Teilnehmer am Abendmahl nachweisbar,<sup>62</sup> und nichts spricht gegen einen Aufenthalt von einigen Wochen in der Hansestadt, das heißt, vielleicht schon ab Ende Oktober oder Anfang November. Dennoch erscheint es fraglich, ob Bach Wich überhaupt noch persönlich antraf, denn dieser verließ Hamburg am 14. November 1720 in Richtung England und kehrte erst im März des folgenden Jahres zurück.<sup>63</sup> Im Hinblick auf mögliche Absprachen im Vorfeld von Bachs Besuch mag es nicht unerheblich sein, daß Wichs Reisepläne wahrscheinlich erst kurzfristig zustandekamen, denn seine Anwesenheit in der Heimat dürfte durch eines oder beide der folgenden unerwarteten Ereignisse erforderlich geworden sein: erstens der plötzliche Zusammenbruch des britischen Finanzsystems im Herbst 1720 infolge des Platzens der „South Sea Bubble“, der ersten gravierenden frühneuzeitlichen Spekulationsblase, was zu einer Regierungskrise und europaweiten Befürchtungen einer englischen Revolution führte,<sup>64</sup> und zweitens ein Pestausbruch in Frankreich, der in England Diskussionen um Präventionsmaßnahmen wie eine Quarantänepflicht für Schiffsbesatzungen zur Folge hatte, was wiederum den Handel zwischen der Insel und dem Festland beeinträchtigt haben könnte.<sup>65</sup> Doch sei es wie es wolle, selbst wenn sich Wich und Bach nicht persönlich in Hamburg begegnet sein sollten, hätte ein Auftrag zur Lieferung von Kompositionen im Nachgang eines Konzerts zweifellos auch auf Wichs Weisung hin von seinem Stellvertreter Mattheson, der für die Zeit von dessen Abwesenheit auch die Berichterstattung an die britische Regierung übernahm,<sup>66</sup> ausgesprochen wer-

---

stellung als Hofmeister bei John Wich am 7. 11. 1704 (siehe ebenda, S. 193) mit diesem Fest in Verbindung.

<sup>61</sup> Dok II, Nr. 102.

<sup>62</sup> Dok II, Nr. 92.

<sup>63</sup> Mattheson E, S. 207. Erhaltene, von Wich unterschriebene Briefe bestätigen Matthesons Angaben; sie sind datiert Osnabrück, 21. 11. 1720, und Hamburg, 21. 3. 1721 (National Archives London, Standort Kew, State Paper Office, *SP 82/37*, fol. 217, und *SP 82/38*, fol. 1 f.); vgl. Fußnote 66.

<sup>64</sup> Hierzu zuletzt D. Menning, *Politik, Ökonomie und Aktienspekulation. „South Sea Bubble“ und co. 1720*, Berlin 2020.

<sup>65</sup> Die Parallelen zur Corona-Pandemie 300 Jahre später hinsichtlich des öffentlichen Diskurses um Schutzmaßnahmen, ‚Staatsvirologen‘ und Verschwörungstheorien sind frappierend; siehe A. Krischer, *Willkürherrschaft und Strafe Gottes. Wie eine Epidemie schon einmal zu Verschwörungstheorien und religiösen Bestrafungsphantasien führte*, Working Paper Exzellenzcluster Religion und Politik, Münster Juni 2020, [www.researchgate.net](http://www.researchgate.net), DOI: 10.13140/RG.2.2.10372.76163.

<sup>66</sup> Mattheson E, S. 207. Die von Mattheson geschriebenen „Circulars“ vom 19. 11. bis

den können. Denkbar wäre zudem, daß Mattheson oder ein Angehöriger der Court im Namen der Merchant Adventurers als Körperschaft etwas Derartiges veranlaßt hätte. Die freilich unbefriedigende Unklarheit dieser Situation könnte letztlich auch erklären, weshalb sich die Angaben von Forkel und der Bammler-Abschrift im Hinblick auf *einen* beziehungsweise *mehrere* Auftragegeber widersprechen.

\*\*\*

Wie läßt sich nun ein solches Szenario mit der bisher bekannten Entstehungsgeschichte der Englischen Suiten vereinbaren? In Ermangelung eines Autographs kann der Kompositionszeitpunkt nur grob veranschlagt werden, und zwar üblicherweise auf die 1710er oder frühen 1720er Jahre. Die älteste erhaltene Abschrift der Sammlung, *P 1072*, stammt von der Hand des „Anonymus 5“, der von Andrew Talle als Bachs Schüler Bernhard Christian Kayser (1708–1758) identifiziert worden ist.<sup>67</sup> Kayser kopierte die Suiten jedoch nicht in einem Zug, sondern in verschiedenen, mehrere Jahre auseinanderliegenden Stadien, die dank der Schriftchronologie- und Wasserzeichenuntersuchungen von Marianne Helms für die NBA relativ eng wie folgt datiert werden können:

1. Stadium, ca. 1719:            Seiten 1–5  
  (Beginn bis einschließlich Courante II der ersten Suite)
2. Stadium, ca. 1719–1722:    Seiten 7–8  
  (Double I bis einschließlich Sarabande der ersten Suite)
3. Stadium, ca. 1724/25:        Seiten 9–45  
  (Rest der ersten Suite und vollständige übrige Suiten)<sup>68</sup>

Von zwei Seiten her kann die Eingrenzung auf den Zeitraum von etwa 1719 bis 1725 bestätigt werden: Zum einen bildete Kaysers Abschrift dem Lesartenbefund nach die Vorlage für Heinrich Nicolaus Gerbers Kopien der Englischen Suiten 1, 3, 5 und 6; diese aber müssen, wie Alfred Dürr plausibel dargelegt hat, genau im Jahr 1725 (Jahresmitte bis Spätherbst) in Leipzig angefertigt worden sein.<sup>69</sup> Zum anderen befand sich Kayser laut Aussage seines Vaters sechs Jahre lang bei Bach<sup>70</sup> – der Unterricht kann also frühestens 1719 begon-

31.12.1720 sind überliefert, enthalten aber keinen Hinweis auf Bach (National Archives London, Standort Kew, State Paper Office, *SP 82/37*, fol. 213–225).

<sup>67</sup> Siehe NBA IX/3 (Y. Kobayashi und K. Beißwenger, 2007), Nr. 49.

<sup>68</sup> NBA V/7 Krit. Bericht, S. 20 und 183–195. – Jean-Claude Zehnder sei für eine anregende Diskussion zur Datierung der Englischen Suiten gedankt.

<sup>69</sup> Ebenda, S. 55; A. Dürr, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, BJ 1978, S. 7–18, speziell S. 10–14.

<sup>70</sup> H. R. Jung, *Der Bach-Schüler Bernhard Christian Kayser als Bewerber um die Hof- und Stadtorganistenstelle in Schleiz*, BJ 2005, S. 281–285, speziell S. 281 f.

nen haben. Demnach beschäftigten Kayser die Englischen Suiten von Beginn seiner Ausbildung bei Bach in Köthen bis in die Leipziger Zeit.

Neben Kaysers Schriftstadien verdient auch die physische Aufteilung seiner Abschrift Beachtung: Während die erste Suite auf einem separaten Faszikel niedergeschrieben wurde (Seiten 1–10, wobei das letzte, bereits dem dritten Stadium zuzuordnende Blatt offenbar einen zwischenzeitlich eingetretenen Verlust ersetzen sollte), umfaßt das zweite Faszikel die übrigen Suiten 2 bis 6 (mit einem später hinzugefügten eigenen Titelblatt sowie einigen von Bach selbst ergänzten Takten).<sup>71</sup> Die Sonderstellung der ersten Englischen Suite BWV 806 wird auch daran ersichtlich, daß sie die einzige der Sammlung ist, zu der eine Frühfassung BWV<sup>3</sup> 806.1 existiert. Diese ist singular in einer Abschrift Johann Gottfried Walthers überliefert, die nach dem Schriftbefund zwischen 1714 (oder etwas eher) und 1717 entstanden sein dürfte<sup>72</sup> und damit auf einen Ursprung des Stücks bereits in Bachs Weimarer Zeit hindeutet. Wie die zuerst bei Kayser um 1719 nachweisbare Spätfassung BWV 806 erkennen läßt, erweiterte Bach diese frühe Suite um ein Double zur zweiten Courante sowie um eine zweite Bourrée und fügte in das Präludium zwei Takte (10 und 16b/17a) ein.

Dieses Präludium der ersten Englischen Suite unterscheidet sich nicht nur vom Überlieferungsbefund her, sondern auch musikalisch fundamental von den Eröffnungssätzen der anderen Suiten: Es ist wesentlich kürzer, besitzt kein Da Capo und ist technisch leichter zu bewältigen; außerdem wird es mit einer aufsteigenden einstimmigen Melodielinie im Toccaten-Stil eingeleitet und spielt anschließend mit nur einem und dazu knappen Motiv aus sechs Tönen. Wie eingangs bereits angesprochen, finden sich Varianten dieses Motivs in Clavierwerken von Henry Purcell (Autorschaft angezweifelt), François Dieupart und Gaspard Le Roux wieder, die mehr oder weniger überzeugend als Vorbilder für Bach in Anspruch genommen worden sind.<sup>73</sup> Bislang anscheinend unbemerkt geblieben ist eine weitere Parallele, und zwar zur Ouverture von Jean-Baptiste Lullys 1663 uraufgeführtem Ballett *Les noces de village* LWV 19.

<sup>71</sup> NBA V/7 Krit. Bericht, S. 16–21.

<sup>72</sup> Ebenda, S. 15 f. und 85 f.; K. Beißwenger, *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Wiesbaden 1992, S. 11–39, speziell S. 22 und 27.

<sup>73</sup> Siehe E. Dannreuther, *Musical Ornamentation*, Teil 1: From Diruta to J. S. Bach, London und New York 1893, S. 137 f.; C. H. H. Parry, *Johann Sebastian Bach. The Story of the Development of a Great Personality*, New York und London 1909, S. 463; A. Pirro, *J. S. Bach*, Paris 1906 (Les maitres de la musique), S. 224; A. Schmid-Lindner, *Etwas über J. S. Bach's „Englische Suiten“*, in: ZfM 104 (1937), S. 1086–1089; zusammenfassende Bewertung in NBA V/7 Krit. Bericht, S. 86 f.

Johann Sebastian Bach, Erste Englische Suite BWV 806/806.1, T. 1–6<sup>74</sup>

2

3

5

Henry Purcell (1659–1695), Toccata, T. 58–61<sup>75</sup>

3

<sup>74</sup> NBA V/7, S. 2 bzw. 116.

<sup>75</sup> BG 42, S. 252.

François Dieupart (gest. um 1740), Gigue aus *Six Suites de Clavessin* (1701, 1. Suite), T. 1–10<sup>76</sup>

The image shows the first ten measures of a Gigue by François Dieupart. The score is written for a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The music features a lively, rhythmic melody in the right hand and a more active bass line in the left hand. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. Measure numbers 1, 6, and 10 are indicated above the first, second, and fifth measures of the first system, respectively.

Gaspard Le Roux (gest. um 1707), Gigue aus *Pieces de clavessin* (1705, 4. Suite), T. 1–6<sup>77</sup>

The image shows the first six measures of a Gigue by Gaspard Le Roux. The score is written for a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The melody in the right hand is characterized by frequent sixteenth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The first system contains measures 1 through 3, and the second system contains measures 4 through 6. Measure numbers 1, 4, and 6 are indicated above the first, fourth, and sixth measures of the first system, respectively.

<sup>76</sup> F. Dieupart, *Six suites pour clavecin*, hrsg. von P. Brunold, Bd. 1, Paris 1934, S. 11.

<sup>77</sup> G. Le Roux, *Pieces for Harpsichord*, hrsg. von A. Fuller, New York 1959, S. 22.

Jean-Baptiste Lully (1632–1687), Ouverture zu *Les noces de village* LWV 19 (1663), T. 1–10<sup>78</sup>

The image shows two systems of a musical score for Jean-Baptiste Lully's Ouverture to *Les noces de village*. The first system contains measures 1 through 5. The second system, starting with a measure rest (6), contains measures 6 through 10. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a prominent motif on the fifth staff (Cello/Double Bass) that is imitated by the other instruments.

Während die angebliche Vorbildwirkung der Purcell zugeschriebenen Toccata für Bach nicht nur wegen der Verschiedenheit des Motivs, sondern auch wegen seiner unauffälligen Plazierung inmitten des Stücks sowie der molltonalen Umgebung kaum plausibel ist, weisen die Gigues von Dieupart und Le Roux mehr Ähnlichkeiten mit Bachs Präludium auf. Das Motiv erscheint bei den Franzosen zwar in abweichender Form – bei Dieupart fehlt ihm die erste Note, bei Le Roux ist es anfangs um einen Auftakt erweitert und punktiert –, doch wird es von allen drei Komponisten auf der fünften Stufe wiederholt, jeweils von der Unterstimme imitiert und steht zudem in A-Dur. Im blockhaften fünfstimmigen Streichersatz und daher ohne Imitationen, jedoch mit Wiederholung auf der fünften Stufe kommt ein sehr ähnliches Motiv auch bei Lully vor, hier freilich in G-Dur. Wenn man nicht an einen Zufall glauben will, könnte

<sup>78</sup> [J.-B. Lully], *Les Noces de Village. Mascarade ridicule Dansé Par sa Majesté à son Chateau de Vincennes en 1663*, [Paris] 1690, S. 1.

man wohl in Lullys Overture wegen des Alters der Komposition und der Prominenz ihres Schöpfers das Urbild des von Dieupart, Le Roux und Bach verwendeten Motivs erkennen.

Von philologischer Seite her untermauert wird die Verbindung zwischen BWV 806 und Dieupart durch eine erhaltene Abschrift Bachs von dessen 1701 gedruckten *Six Suites de Clavessin*, in denen jene Gigue als Schlußsatz der ersten Suite in A-Dur enthalten ist. Wie Kirsten Beißwenger herausgearbeitet hat, schrieb Bach Dieupart's Sammlung in mehreren Etappen und zwar sowohl nach gedruckten als auch handschriftlichen Vorlagen im Zeitraum zwischen 1709 und 1714 ab, wobei die A-Dur-Suite wahrscheinlich nach einer Handschrift um 1709–1712 kopiert wurde.<sup>79</sup> Daß auch Werke von Le Roux in Bachs Weimar bekannt waren, zeigen zwei Abschriften von Johann Gottfried Walther aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, wobei ein entsprechendes Exemplar der Suite in A-Dur mit der oben zitierten Gigue freilich nicht erhalten ist.<sup>80</sup> Obwohl derartige Anhaltspunkte Lully betreffend fehlen, ist es keineswegs ausgeschlossen, daß Bach die Overture aus *Les noces de village* kannte. Zwar wurde dieses Stück nicht durch den Druck verbreitet, doch waren Claviertranskriptionen auch ungedruckter Orchesterwerke des Franzosen in Bachs Thüringer Umfeld offenbar nichts ungewöhnliches, wie die in die Möllersche Handschrift aufgenommene Chaconne aus der Oper *Phaeton* LWV 61 zeigt.<sup>81</sup> Zudem weist die Bach zugeschriebene Motette „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV Anh. 159 signifikante Parallelen zu einer Gavotte en Rondeau aus Lullys *Armide* LWV 71 auf und steht deshalb möglicherweise in Verbindung mit der Kavaliertour Johann Ernsts von Sachsen-Weimar 1712/13 nach Holland, wo der Prinz Zugang zu einem reichen Fundus nicht nur italienischer, sondern auch französischer Musik – sowohl in gedruckter als auch handschriftlicher Form – hatte.<sup>82</sup> Insofern könnte die Suite, die später die erste Englische werden sollte, als ein weiterer Ertrag von Bachs Lully-Rezeption am Weimarer Hof um 1713 angesehen werden, was auch mit der Datierung der Walther-Abschrift von BWV<sup>3</sup> 806.1 auf etwa 1714–1717 im Einklang stünde.

<sup>79</sup> Beißwenger, S. 190–202.

<sup>80</sup> Siehe Beißwenger, *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers* (wie Fußnote 72), S. 27.

<sup>81</sup> Siehe R. S. Hill, *The Möller manuscript and the Andreas Bach Book. Two keyboard anthologies from the circle of the young Johann Sebastian Bach*, Diss. Harvard University, 1987, S. 75 und 273.

<sup>82</sup> Siehe D. Melamed, *J. S. Bach and the German motet*, Cambridge 1995, S. 58f., und C. Wolff, *Pachelbel, Buxtehude und die weitere Einfluß-Sphäre des jungen Bach*, in: *Bach-Kolloquium Rostock*, S. 21–28, speziell S. 27; vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 156–163.

In Kenntnis der nach Weimar zurückreichenden Vorgeschichte der ersten Englischen Suite könnte man nun im Hinblick auf die Entstehung der ganzen Sammlung vermuten, daß Bach dieses ältere Stück in Köthen wieder hervorholte, überarbeitete und in seine Unterrichtspraxis integrierte, weshalb Kayser seine Abschrift der Spätfassung für den eigenen Gebrauch anfertigte. Auf seiner Konzertreise nach Hamburg im November 1720 mag Bach die Suite dann in Gegenwart von Cyrill Wich und/oder der Merchant Adventurers vortragen haben und im Anschluß aufgefordert worden sein, weitere derartige Werke zu liefern – sicherlich gegen gute Bezahlung. Da zunächst der Geburtstag Fürst Leopolds und das Neujahrsfest am Köthener Hof mit Neukompositionen zu versehen waren, wird Bach dieses Projekt kaum noch im Jahr 1720 in Angriff genommen haben. Tatsächlich dürfte er erst nach der Komposition beziehungsweise Revision der laut dem Widmungsautograph am 24. März 1721 vollendeten Brandenburgischen Konzerte<sup>83</sup> ausreichend Zeit dafür gefunden haben. Die Englischen Suiten 2 bis 6 könnten demnach im weiteren Verlauf des Jahres 1721 oder noch später entstanden sein, sicherlich aber vor der Übersiedelung nach Leipzig im Mai 1723, als die wöchentliche Kantatenproduktion begann. Denkbar ist freilich auch, daß diese Suiten nicht in Gänze neu komponiert wurden, sondern daß Bach auch hier ältere Werkfassungen lediglich revidierte, die – anders als BWV 806.1 – nicht erhalten sind. Möglicherweise scheint der Zeitpunkt der Komposition beziehungsweise Vollendung der Sammlung gar noch in der merkwürdig ungenauen Angabe des Nekrologs zur Datierung von Bachs Hamburg-Reise durch: „ungefähr im Jahr 1722“.<sup>84</sup> Auch die Brandenburgischen Konzerte, ebenfalls als Folge einer persönlichen Begegnung mit einem Mäzen unter Rückgriff auf älteres Material entstanden und so gesehen vielleicht Schwesterwerke der Englischen Suiten, sind erst längere Zeit nach Erteilung des Lieferauftrags fertiggestellt worden („une couple d’années“).<sup>85</sup> Daß Kayser die Englischen Suiten 2 bis 6 erst 1724/25 in Leipzig, mithin nochmals einige Jahre nach dem vermuteten Entstehungsdatum abschrieb, dürfte mit dem hohen technischen Anspruch dieser Stücke, insbesondere der virtuosen Präludien, zu erklären sein. Das erforderliche Spielniveau hat er wohl erst im Alter von etwa 19 bis 20 Jahren erreicht, während er die einfachere erste Suite offenbar schon mit etwa 14 Jahren bewältigen konnte. Auch Gerber kopierte zunächst nur die erste Suite – als Einschub in eine Reihe von Abschriften der ebenfalls relativ leichten Französischen Suiten – und erst mit größerem zeitlichen Abstand die übrigen

<sup>83</sup> Dok I, Nr. 150.

<sup>84</sup> Dok III, Nr. 666 (S. 84).

<sup>85</sup> Dok I, Nr. 150.

Stücke der Sammlung;<sup>86</sup> freilich spielte sich die Entwicklung bei Gerber innerhalb nur eines Jahres ab, wobei der Schüler zu dieser Zeit bereits Anfang Zwanzig war.

\*\*\*

Vor dem Hintergrund der aufgezeigten möglichen Zusammenhänge zwischen Bachs Englischen Suiten und Hamburger Kreisen ist nun noch nach dem Verbleib des verschollenen Widmungsexemplars – sicherlich ein Autograph – zu fragen. Es könnte vermutet werden, daß dieses Teil von Cyrill Wichs Privatsammlung wurde und ähnliche Schicksale durchlebte wie dessen „Spielbuch“, das möglicherweise in den Besitz Matthesons übergang und Anfang des 20. Jahrhunderts auf dem Antiquariatsmarkt auftauchte.<sup>87</sup> Da sich jedoch bisher nirgends, insbesondere in den Schriften Matthesons nicht, ein Hinweis auf das Original der Englischen Suiten fand, mag es andere Wege eingeschlagen haben und schlimmstenfalls schon frühzeitig der Vernichtung anheimgefallen sein. Vielleicht spielte Wichs holpriger Lebensweg in seinen späteren Jahren dabei eine Rolle: Nach seiner diplomatischen Mission in St. Petersburg reiste er im Frühsommer 1744 über Danzig und Dresden nach Hamburg zurück,<sup>88</sup> wurde jedoch entgegen aller vorherigen Zusicherungen nicht wieder in seine alte Position als britischer Gesandter eingesetzt. Mehrere diesbezügliche Nachfragen Wichs bei seinem Verwandten John Carteret,<sup>89</sup> der ihn 1720 nach England begleitet hatte<sup>90</sup> und inzwischen als Secretary of State in das britische Regierungskabinett aufgerückt war, blieben ohne Erfolg, so daß er im September 1744 von seinem Gut Tangstedt im Holsteinischen aus resig-

<sup>86</sup> BJ 1978, S. 13 f. (A. Dürr).

<sup>87</sup> Siehe Wollny, „*Zwo Menuetten und eine halbe Arie*“ von Händel (wie Fußnote 34), S. 383 und 405 f.

<sup>88</sup> Stationen der Reise nach Briefen Wichs in National Archives London, Standort Kew, State Paper Office, *SP 91/36*: Mai 1744 Danzig, um den 10. 6. 1744 Dresden, ab 23. 6. 1744 in Hamburg nachweisbar; vgl. Mattheson, *Lebensbeschreibung* (wie Fußnote 28), S. 95. Die falsche Angabe bei Zedler, Bd. 55 (1748), Sp. 1657 f., Wich sei 1744 als britischer Gesandter nach Konstantinopel gegangen, mag auf eine von Wich selbst verbreitete Notlüge, um seine Perspektivlosigkeit zu verdecken, zurückgehen (nach Horn, *British Diplomatic Representatives*, wie Fußnote 27, S. 153, war der entsprechende Posten im osmanischen Reich um 1744 anderweitig besetzt). Vgl. den Bericht Stählins (siehe weiter unten), wonach Wich von St. Petersburg nach England gereist sei.

<sup>89</sup> National Archives London, Standort Kew, State Paper Office, *SP 91/36*. Entwürfe der Gegenbriefe Carterets in GB-Lbl, *Add MS 22528* (letzter Brief datiert 3. 4. 1744, fol. 193).

<sup>90</sup> Mattheson E, S. 206 f.

nierend schrieb: „I dont Know which Way to turn my self when the bad season oblidges me to leave the Country where I am at present, and lead a very Melancholy life.“<sup>91</sup> Abgesehen von einer kurzzeitigen Sendung an den Kasseler Hof 1745 gelang es Wich trotz mehrerer Reisen nach London und Hannover (wo er hoffte, seinen König zu treffen) sowie mehrerer Bittbriefe – der letzte datiert von 1753 – nicht, eine erneute Anstellung oder auch nur eine Pension zu erhalten.<sup>92</sup> Offenbar wurde er von der britischen Regierung fallengelassen, doch der Grund dafür – vielleicht eine schwere Verfehlung? – bleibt verborgen. Das unglückliche Schicksal Wichs könnte dennoch dafür verantwortlich sein, daß sein Name anscheinend aus allen Bach-Traditionen ausradiert wurde: Wollte man bei der Sichtung und Bewertung von Bachs Schafften nach 1750 den inzwischen zur Persona non grata gewordenen Auftraggeber der Englischen Suiten aus dem Gedenken an den Komponisten eliminieren? Sollte sich Bachs Widmungsexemplar der Suiten beim Tod Wichs 1756 noch in dessen Nachlaß befunden haben, müßte es in den Besitz einer seiner beiden Töchter als alleinige Erbinnen übergegangen sein. Die ältere der Schwestern, die am 29. September 1719 in Hamburg geborene Carolina Friederica, erhielt unter anderem das Gut Tangstedt. Sie war seit 1739 mit dem schleswig-holsteinischen Hofbeamten (zuletzt Geheimrat) Magnus Friedrich von Holmer (1704–1775) verheiratet, lebte von 1744 bis 1753 in Stockholm, davor und danach jedoch in Kiel, wo sie am 5. März 1780 starb. Die jüngere, am 9. Dezember 1721 in Hamburg geborene Amalia heiratete in den 1740er Jahren Detlev Benedict von Ahlefeld (1717–1773), der als Fähnrich und Obristleutnant beim schleswig-holsteinischen Militär diente. Bis zum Tod ihres Mannes 1773 lebte sie vermutlich ebenfalls in Kiel, zog aber später nach Itzehoe (ins Damenstift?) und starb dort hochbetagt in der Nacht vom 20. auf den 21. Juni 1806. Zu ihrem Alleinerben hatte Amalia von Ahlefeld zunächst den einzigen Sohn ihrer Schwester, den oldenburgischen Minister und Geheimrat Friedrich Levin von Holmer (1741–1806) eingesetzt, der jedoch noch vor ihr starb; an dessen statt erbte sein Sohn Magnus Friedrich von Holmer (1780–1857), Kammerherr am Hof von Mecklenburg-Schwerin. Zwar sind zahlreiche Dokumente zu Vermögenssachen der entsprechenden Zweige der Familien von Holmer und von Ahlefeld einschließlich Testamenten überliefert, doch findet

<sup>91</sup> National Archives London, Standort Kew, State Paper Office, *SP 91/36*, unfoliiert, Wich an E. Weston, „Tangstede“, 24. 9. 1744.

<sup>92</sup> Siehe Mattheson, *Lebensbeschreibung* (wie Fußnote 28), S. 99, 101 und 104f., und Briefe Wichs in GB-Lbl, *Add MS 33054*, fol. 364f. (Oktober 1748), *Add MS 32818*, fol. 186f. (London, 6. 9. 1749), *Add MS 32726*, fol. 254 (London, 11. 3. 1752) und *Add MS 33055*, fol. 74f. (1753). Zu dem Aufenthalt in London 1752/53 siehe auch Fußnote 31.

sich darin von Musikalien keine Spur.<sup>93</sup> Im Ganzen betrachtet ist es wohl auch eher unwahrscheinlich, daß sich eine Zimelie wie das Autograph der Englischen Suiten bis ins 19. Jahrhundert hinein von Bach-Sammlern und -Forschern unbemerkt in Privatbesitz der Nachkommen Cyrill Wichs in Holstein befunden haben sollte.

Eine letzte denkbare Möglichkeit des Überlieferungsganges wäre, daß die kostbare Handschrift ins Archiv der Merchant Adventurers wanderte und dort – vielleicht sogar verborgen vor den Organisten Hinrich Conrad Kreising und Johann Peter Heinrich Cario – vergessen wurde. Im Zuge der Auflösung der Court soll deren Eigentum 1808 drei ehemaligen Mitgliedern zur Aufbewahrung übergeben worden sein: William Burrowes erhielt die Orgel und einige (liturgische?) Bücher, George Smith die Bibliothek und das Altargerät, John Thornton die Kirchenbücher und weitere, nicht spezifizierte Dokumente.<sup>94</sup> Bis auf Teile der Orgel, die bei einem Neubau wiederverwendet wurden,<sup>95</sup> und die Kirchenbücher, die 1876 von einem Nachkommen Thorntons dem Staatsarchiv Hamburg übergeben wurden,<sup>96</sup> scheinen alle diese Dinge verschollen zu sein. Allerdings wird berichtet, daß die drei genannten Personen um 1834 in finanzielle Bedrängnis geraten sein sollen<sup>97</sup> – sie könnten sich also zur Veräußerung einiger Archivkostbarkeiten entschlossen haben. Hierauf deutet jedenfalls eine heute in der British Library befindliche Ausfertigung der Statuten der Merchant Adventurers von 1608, die laut handschriftlichen Nachträgen offenbar aus der Hamburger Niederlassung der Gesellschaft stammt und von der Bibliothek 1852 „at a sale of the stock of a bookseller, Thomas Thorpe“ erworben wurde.<sup>98</sup> Der Londoner Buchhändler Thomas Thorpe (1791–1851)

<sup>93</sup> Landesarchiv Schleswig, Abt. 399.20 (Familie Grafen von Holmer), Nr. 7 (*Testament Magnus Friedrich von Holmer 1761*), Nr. 14 (*Testament der Carolina Friederica v. Holmer geb. v. Wich*), Nr. 17 (*Erbangelegenheiten zwischen Carolina Friederica Freifrau v. Holmer und ihrer Schwester Amalia v. Ahlefeldt 1757/58*), Nr. 19 (*Bestellung eines Kurators für Amalia v. Ahlefeldt 1764, 1806*), Nr. 20 (*Testament der Amalia v. Ahlefeldt 1805/06*) und Nr. 49 (*Testament Magnus Friedrich von Holmer 1851*). Die genannten biographischen Daten nach diesen Akten sowie im selben Bestand Nr. 3 (*Genealogische und biographische Notizen über die Ahnen des Friedrich Levin Graf v. Holmer*), ferner NDB und *Danmarks Adels Aarbog*, hrsg. von J. V. Teisen und L. Bobé, Bd. 46, Teil 2: Stamtavler med vaarbenafbildninger og Portraetter, København 1929, S. 140 f. (zu D. B. von Ahlefeldt).

<sup>94</sup> Lingelbach (wie Fußnote 20), S. 287; Hitzigrath, *Die Kompagnie der Merchant Adventurers* (wie Fußnote 20), S. 67.

<sup>95</sup> Möhring (wie Fußnote 20), S. 46.

<sup>96</sup> Lingelbach (wie Fußnote 20), S. 266 f.

<sup>97</sup> Hitzigrath, *Die Kompagnie der Merchant Adventurers* (wie Fußnote 20), S. 71 und 82.

<sup>98</sup> GB-Lbl, *Add MS 18913*; siehe L. Lyell, *The problem of the records of the Merchant Adventurers*, in: *The Economic History Review* 5 (1935), S. 96–98, speziell S. 98.

hat eine Vielzahl von Verkaufskatalogen (mehrere jährlich) veröffentlicht, die mitunter auch Manuskripte und Musikalien enthalten und tatsächlich im geschilderten Zusammenhang interessante Dokumente anzeigen: zwei Briefe des Hamburger Courtsekretärs William Aldersey von 1705 sowie eine auf den 21. Juli 1720 datierte Kostenabrechnung Cyrill Wichs. Was die Kataloge Thorpes freilich nicht verzeichnen – diese ernüchternde Erkenntnis muß leider am Ende dieser Ausführungen stehen – ist Bachs lange gesuchtes Widmungsexemplar seiner Englischen Suiten.<sup>99</sup>

\*\*\*

Außer den Englischen Suiten gibt es einige weitere Werke Bachs, die vermutungsweise mit Hamburg in Verbindung gebracht werden können. Die folgenden Überlegungen hierzu werden – trotz ihres ausdrücklich hypothetischen Charakters – einige Aspekte der vorangegangenen Darstellung nochmals aufgreifen und vertiefen. So wird seit langem angenommen, daß Bach die Weimarer Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21 bei seinem Hamburg-Aufenthalt 1720 wiederaufgeführt habe.<sup>100</sup> Das Hauptargument hierfür liefert Johann Mattheson, der eine gute Kenntnis dieses Werkes bewies, indem er die Textdeklamation mehrerer Sätze in seiner *Critica Musica* 1725 kritisierte.<sup>101</sup> Der oftmals angedeutete Zusammenhang des Mattheson-Zitats mit Bachs Bewerbung an St. Jacobi ist jedoch kaum zu halten, da Bach, wie oben angemerkt, nicht am Probetermin teilnahm und Aufführungen von Vokalmusik ohnehin nicht die Sache der Jacobi-Organisten waren. Auch die Einbindung des zwar „Per ogni Tempo“ gedachten, thematisch jedoch am dritten Trinitatissonntag beziehungsweise an Reminiscere orientierten Werkes in einen Gottesdienst erscheint angesichts der kirchenjahreszeitlichen Situation bei Bachs Besuch, der späten Trinitatiszeit, ausgeschlossen.<sup>102</sup> Konzertante Aufführungen geistlicher Vokalwerke sind zwar in Hamburg spätestens seit der 1712 im Hause des Dichters dargebotenen Brockes-Passion von Reinhard

<sup>99</sup> Durchgesehen wurden die Exemplare der British Library London (Zeitraum 1825 bis 1851). Die genannten Dokumente werden in Katalogen von 1840 (*Mic. B. 619/108/28*, S. 3, Aldersey) und 1843 (*Mic. B. 619/108/32*, S. 5, nochmals Aldersey, und S. 419, Wich) erwähnt.

<sup>100</sup> Zuerst wohl bei C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865, Bd. 1, S. 95.

<sup>101</sup> Dok II, Nr. 200.

<sup>102</sup> Siehe U. Poetzsch-Seban, *Wann wurde „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21 erst-aufgeführt?*, in: Telemann und Bach. Telemann-Beiträge, hrsg. von B. Reipsch und W. Hobohm, Hildesheim u. a. 2005 (Magdeburger Telemann-Studien. 18.), S. 86 bis 93; und B. Schubert, „Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmernis“. *Zum Eingangschor der Kantate BWV 21 Johann Sebastian Bachs*, in: *Acta musicologica* 92 (2020), S. 42–49.

Keiser prinzipiell vorstellbar, doch will die inhaltlich eher meditative Kantate BWV 21 ohne Handlungsstrang nicht recht in dieses Bild passen. Davon abgesehen wird Mattheson seine präzise am vertonten Text ausgerichtete Kritik kaum allein auf einen einmaligen Höreindruck gegründet haben, sondern benötigte hierfür Einblick in die Partitur. Diesen dürfte er bei einer persönlichen Begegnung mit dem Komponisten erhalten haben, und zwar möglicherweise nicht erst im November 1720 in Hamburg, sondern eher noch bei einem mutmaßlichen Zwischenhalt in Köthen Ende April desselben Jahres auf einer durch seine Autobiographie belegten diplomatischen Reise nach Leipzig (wo er von Johann Kuhnau mit einer spontanen Morgenmusik geehrt wurde).<sup>103</sup> Bei einer solchen Gelegenheit könnte er von Bach, der erst am 25. Mai nach Karlsbad abreiste, eine Abschrift von BWV 21 erbeten haben und möglicherweise mit ihm bereits Vorgespräche für einen Gegenbesuch einige Monate später geführt haben. Sollte dieses Treffen in Köthen tatsächlich stattgefunden haben, müßte Mattheson eine zentrale Vermittlerrolle für Bachs Hamburg-Reise und angesichts seiner engen Verbindungen in Hamburgs englische Kreise letztlich auch für die Englischen Suiten unterstellt werden. Ebenfalls auf einer Publikation Matthesons gründet die geläufige Vermutung, Bach habe seine Orgel-Fuge in g-Moll BWV 542/2 in Hamburg aufgeführt. Mattheson legte Thema und Gegenthema des Stücks 1725 den Bewerbern um die Domorganistenstelle zur spontanen Ausführung sowie anschließenden schriftlichen Ausarbeitung vor, wie er 1731 in seiner *Grossen General-Baß-Schule* schreibt.<sup>104</sup> Möglicherweise verbreitete sich Bachs Fuge durch die verschollene Kopie Matthesons noch weiter, denn sie existiert auch in je einer Handschrift des Altonaer Organisten Christian Friedrich Endter (1731–1796) – dessen Lehrer, der Hamburger Petriorganist Johann Ernst Bernhard Pfeiffer (1703–1774), sich 1725 erfolglos Matthesons Organistenprobe unterzogen hatte<sup>105</sup> – beziehungsweise des Hamburger Heilig-Geist-Organisten Johann Stephan Borsch (um 1744–1804), der sie plakativ als „Das

<sup>103</sup> Mattheson E, S. 206.

<sup>104</sup> Dok II, Nr. 302.

<sup>105</sup> D-Hs, ND VI 3327e. Identifizierung des Schreibers durch J. Neubacher, *Der Altonaer Organist Christian Friedrich Endter und seine Bedeutung als Telemann-Kopist*, in: Extravaganz und Geschäftssinn – Telemanns Hamburger Innovationen, hrsg. von B. Jahn und I. Rentsch, Münster und New York 2019 (Hamburg Yearbook of Musicology. 1.), S. 209–231, speziell S. 215. Zu Pfeiffer siehe J. Neubacher, *Der Hamburger St. Petri-Organist Johann Ernst Bernhard Pfeiffer (1703–1774) und die Organistenproben unter Mattheson (1725) und Telemann (1735)*, in: „Critica musica“. Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag, hrsg. von N. Ristow, W. Sandberger und D. Schröder, Stuttgart und Weimar 2001, S. 221–232.

allerbeste Pedal-Stück vom Herrn Johann Sebastian Bach“ betitelte.<sup>106</sup> Bachs mutmaßliche Aufführung dieses repräsentativen Werks im Jahr 1720, die demnach die Hamburger Tradition begründet hätte, kann, wie Pieter Dirksen überzeugend dargelegt hat, kaum an den mitteltönig temperierten und nur mit kurzer Oktave ausgestatteten Orgeln in St. Katharinen und St. Jacobi stattgefunden haben, sondern ist eher an der Schnitger-Orgel in St. Nikolai vorstellbar. Überhaupt sei in den beiden erstgenannten Kirchen für Bach praktisch nur Improvisation möglich gewesen (wofür der Nekrolog ein Beispiel liefert), während der Vortrag seiner niedergeschriebenen Kompositionen an anderen Orten erfolgen mußte.<sup>107</sup>

Zu Bachs Hamburger Konzertrepertoire könnten auch die beiden Violinsoli BWV 1003 und 1005 gehört haben, da deren Autograph just auf 1720 datiert ist und Mattheson die Fugenthemen daraus 1737 und 1739 zitierte.<sup>108</sup> Wie Peter Wollny ausgeführt hat, ist allerdings weniger an einen Vortrag der Originalversionen durch Bach auf der Violine, sondern vielmehr an Clavier-Arrangements oder entsprechende Improvisationen zu denken. Eine solche Aufführungspraxis Bachs ist generell belegbar durch eine Aussage Johann Friedrich Agricolas sowie die erhaltenen, hinsichtlich ihrer Authentizität – wohl zu unrecht – angezweifelten Bearbeitungen BWV 964 (nach BWV 1003) und 968 (nach 1005/1),<sup>109</sup> wobei diese der Titelseite, musikalischen Faktur und dem Tonumfang nach (unter C reichend) für Cembalo bestimmt waren. Demnach müßte Bach seine Violinsoli 1720 in Hamburg wohl in einem kammermusikalischen Rahmen – etwa einem oben vermuteten Empfang der Merchant Adventurers oder Cyrill Wichs – und nicht an einer Kirchenorgel dargeboten haben.

Da Mattheson sich erst in den späten 1730er Jahren (jedenfalls öffentlich) mit diesen Stücken auseinandersetzte, müssen freilich auch andere Wege des Transfers in den Norden bedacht werden. Neben direkter Korrespondenz zwischen Mattheson und Bach kommen hierfür etwa der schon erwähnte Hinrich Conrad Kreising, der Jurist Ludwig Friedrich Hudemann (Widmungsempfänger des Kanons BWV 1074 im Jahr 1727 und später Mitglied in Matthesons „Collegium melodicum“)<sup>110</sup> sowie der 1733 von Leipzig nach Hamburg übersiedelte Christoph Nichelmann<sup>111</sup> in Betracht. Auch der erst

<sup>106</sup> P 287, S. 81–86. Als Borschs Vorlage wird bisher freilich eine verschollene Zwischenquelle aus dem Besitz C. P. E. Bachs angenommen, siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 58 und 221.

<sup>107</sup> P. Dirksen, *Johann Sebastian Bach's Fantasia and Fugue in G minor*, in: *The Organ Yearbook* 45 (2016), S. 133–162, speziell S. 153–162.

<sup>108</sup> Dok II, Nr. 408 und 465.

<sup>109</sup> Siehe NBA<sup>rev</sup> 3 (P. Wollny, 2014), S. X, und NBA V/12 Krit. Bericht, S. 98–105.

<sup>110</sup> Dok I, Nr. 158; Dok II, Nr. 466; Mattheson E, S. 210.

<sup>111</sup> Siehe Schulze Bach-Überlieferung, S. 135–145.

vor kurzem ins Blickfeld der Forschung getretene Gerhard Rudolph Albrecht Sievers, der 1739/40 bei Bach in Leipzig Unterricht nahm, als er schon einige Jahre als Hoforganist in Kiel angestellt war,<sup>112</sup> könnte eine Rolle beim mutmaßlichen, freilich nicht zwangsläufig auf die Violinsoli beschränkten Musikalienaustausch zwischen Bach und Mattheson gespielt haben, denn der Letztgenannte führte seit 1719 den Titel eines Kapellmeisters des Herzogs Carl Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf, der seit 1721 in Kiel residierte.<sup>113</sup>

Obwohl nicht durch eine Publikation Matthesons zu stützen, lassen sich auch bei Bachs Konzert für zwei Cembali in C-Dur BWV<sup>3</sup> 1061.1 Verbindungen nach Hamburg ausmachen. Dem Namenszug „C. C. Hachmeister“ auf den hauptsächlich von Anna Magdalena Bach um 1732/33 geschriebenen Originalstimmen (*St* 139) nach befanden sich diese zeitweilig im Besitz des Billwerder Organisten Carl Christoph Hachmeister (1757–1832).<sup>114</sup> Sollte dieser die Handschriften von seinem gleichnamigen Vater, dem als Vorgänger des oben genannten Johann Stephan Borsch an der Heilig-Geist-Kirche in Hamburg tätigen Organisten geerbt haben, so wäre die Annahme eines persönlichen Kontakts zum Komponisten durchaus naheliegend. In die Biographie von Carl Christoph Hachmeister senior (1710–1777), die in der Zeit vor dem späten Antritt des genannten Amtes 1748 große Lücken aufweist, ließe sich ein Aufenthalt in Leipzig Anfang der 1730er Jahre – dann sicherlich verbunden mit Unterricht beim Thomaskantor – jedenfalls plausibel einfügen, zumal sich in seiner um 1753 gedruckten „Clavirübung“ Fugenthemen aus dem Wohltemperierten Klavier wiederfinden;<sup>115</sup> außerdem wäre ein Erwerb von autorisierten Hausabschriften von Werken Bachs als künftige eigene Repertoirestücke nicht ohne Parallele.<sup>116</sup> Während die Hinzufügung des Streicher-Ripienos zu dem Konzert BWV 1061 erst einige Zeit nach der Anfertigung der mutmaßlich für Hachmeister entstandenen Kopie angenommen wird, dürfte die Komposition der Fassung *senza ripieno* bereits in Bachs

<sup>112</sup> M. Lassen, *Der Kieler Hoforganist Gerhard Rudolph Albrecht Sievers – ein bislang unbekannter Schüler „des berühmten Herrn Capellmeister Bach“*, BJ 2019, S. 83–92.

<sup>113</sup> Mattheson E, S. 205.

<sup>114</sup> M. Kassler, A. F. C. Kollmann's *Quarterly Musical Register (1812). An annotated edition with an introduction to his life and works*, Aldershot/England und Burlington/VT 2008, S. 42; siehe auch H.-J. Schulze, Rezension von Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (wie Fußnote 13), BJ 2009, S. 233–238, speziell S. 235.

<sup>115</sup> Siehe N. von Oldershausen, *Carl Christoph Hachmeister – Ein wenig beachteter früher Bachianer in Hamburg*, BJ 2013, S. 375–380.

<sup>116</sup> Vgl. Koska, *Bachs Privatschüler* (wie Fußnote 10), S. 19.

Köthener Zeit erfolgt sein.<sup>117</sup> Die damit gegebene Möglichkeit, daß das Stück für Cyrill Wich – vielleicht sogar zum gemeinsamen Vortrag mit dem Komponisten im November 1720 – komponiert wurde, läßt sich mit Hinweis auf die oben angesprochene Praxis des Musizierens auf zwei Cembali im Umfeld des britischen Gesandten untermauern. Insbesondere der in *St 139* unbezeichnete Einleitungssatz, der nach dem Quellenbefund als separat komponiertes Einzelstück die Keimzelle des Konzerts gebildet haben dürfte, könnte somit eventuell als Pendant zu Matthesons einsätziger „Sonata à due Cembali per il Signore Cyrillo Wich, gran Virtuoso“<sup>118</sup> verstanden werden.

\*\*\*

Nur über noch verschlungenere Umwege läßt sich ein denkbarer Hamburg-Bezug auch für das vierte Brandenburgische Konzert BWV 1049 konstruieren. Seit langem beschäftigen sich Forscher mit der Frage, was es mit jenen „due Fiauti d’Echo“ auf sich hat, die Bach in dem Stück verwendet wissen will. Die Diskussion hierüber hat zuletzt Klaus Hofmann mit der These einer verschollenen Frühfassung des Konzerts fortgesetzt und dabei die unterschiedlichen bisherigen Forschungsstandpunkte folgendermaßen zusammengefaßt: Bei dem rätselhaften Begriff handele es sich

(1.) um ein besonderes Instrument mit der Möglichkeit, *forte* und *piano* zu spielen, also ein „Echo“ hervorzubringen; oder (2.) um einen Hinweis zur Aufstellung der Flöten im langsamen Mittelsatz als Echogruppe in einiger Entfernung vom übrigen Ensemble; oder (3.) um einen Hinweis auf die besondere Funktion der Flötenpartien, sei es im buchstäblichen Sinne der Echopartien im langsamen Mittelsatz, sei es in einem übertragenen Sinne.<sup>119</sup>

Argumente für die hier zuerst genannte Ansicht lieferten bisher vor allem Erwähnungen von Echoflöten in französischen und englischen Quellen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Besondere Beachtung verdient dabei der Virtuose Jacques (James) Paisible, dessen konzertantes Spiel auf „echo flutes“ – zwei zusammengebundene Flöten mit unterschiedlicher Lautstärke? – durch Zeitungsberichte in London von 1713 bis 1719 belegbar ist.<sup>120</sup>

<sup>117</sup> NBA VII/5 Krit. Bericht (K. Heller und H.-J. Schulze, 1990), S. 91–95.

<sup>118</sup> D-Hs, *Cod. hans. IV:38-42:11:10:i*; siehe oben.

<sup>119</sup> K. Hofmann, *Alte und neue Überlegungen zu Bachs Brandenburgischen Konzerten und besonders zu den Flötenpartien des vierten Konzerts*, BJ 2019, S. 99–122, speziell S. 105.

<sup>120</sup> T. Dart, *Bach’s „Fiauti d’echo“*, in: *Music and Letters* 1960, S. 331–341, speziell S. 337; D. Lasocki, *Paisible’s Echo Flute, Bononcini’s Flauti Eco, and Bach’s Fiauti d’echo*, in: *The Galpin Society Journal* 45 (März 1992), S. 59–66, speziell S. 59 f.

Der Gedanke eines Zusammenhangs mit Bach kann freilich mit der Begründung abgewiesen werden, „daß wir von Echoflöten weder in Köthen noch in Berlin noch überhaupt in Deutschland um 1720 wissen“.<sup>121</sup>

An diesem Punkt aber vermag die Beschäftigung mit Bachs Hamburg-Reise 1720 einen neuen Blickwinkel zu eröffnen: Könnte das besondere Flötenmodell nicht über die vielfältigen Kontakte von England nach Hamburg beziehungsweise Mattheson und Cyrill Wich im Speziellen seinen Weg nach Deutschland und in Bachs Sichtfeld gefunden haben? Daß Wich wenigstens ein allgemeines Interesse an kuriosen Instrumententypen besaß, zeigt die Fortsetzung des bereits oben zitierten Berichts Jacob von Stählins über beider Zusammentreffen in St. Petersburg um 1742/43:

Dieser Herr [Wich] hielt einen Deutschen vortrefflichen Waldhornisten unter dem Titel eines seiner Kammerdiener bei sich, der ganz allein oder zugleich den Primo und Secondo auf zwei Waldhörnern spielte. Wenn ich es nicht selbst gesehen und gehört hätte, würde ich immer noch daran gezweifelt haben. Einst legte mir der Hr. von Woitsch bei sich ein von ihm selbst componirtes schönes Trio auf zwo Travers-Flöten und einem Clavecin zu spielen vor. Weil es uns nun am zweiten Traversisten fehlte, der den Secondo spielen könnte: so ließ er seinen Kammerdiener oder vielmer Kammer-Virtuoso rufen, der mit dem Waldhorne die zweite Flöte ersetzte, und so rein als mit der besten Flöte spielte. Es ärgert mich, daß ich den Namen dieses außerordentlichen Künstlers vergessen habe. Er ist aber zu Hamburg, allwo er sich einige Jare mit dem Hrn. Envoyé aufgehalten hat, unfehlbar bekannt, und so auch in England, dahin er von Petersburg den Hrn. von Woitsch begleitet hat.<sup>122</sup>

Versucht man nun, das Versäumnis Stählins nachzuholen und den Namen von Wichs „Kammer-Virtuoso“ beizubringen, so fällt der Blick – dem Hinweis auf seine Bekanntheit in Hamburg folgend – auf einen gewissen Jacob Timon Diederich Engelhardt, der nach Ermittlungen von Jürgen Neubacher in den Jahren 1730, 1740 und 1745 in Telemanns Kirchenorchester als Violinist und Waldhornist nachweisbar ist und vermutlich um 1765 starb. Daß dieser Musiker dem britischen Gesandten möglicherweise besonders nahestand, ergibt sich aus seiner 1732 erwähnten Funktion als Kommissar von König George II. sowie seiner Beteiligung an einer Musikdarbietung für eine Gesellschaft um englische Kapitäne 1752.<sup>123</sup> Vielleicht war Engelhardt auch jener „berühmte“ Hornist, der am 19. April 1727 im Hamburger Drillhaus „allein auf zwey Wald-Hörner zugleich Solo sich künstlich zu Jedermanns

<sup>121</sup> Hofmann (wie Fußnote 119), S. 108 f.

<sup>122</sup> Stählin, *Zur Geschichte des Theaters in Rußland* (wie Fußnote 39), S. 123 f. Zum angeblichen Fortgang Wichs nach England vgl. Fußnote 88.

<sup>123</sup> Siehe Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (wie Fußnote 13), S. 121, 146 f. und 418.

Verwunderung auf eine ganz ohnbekannte und dem menschlichen Begriff übersteigende Art hören lassen“<sup>124</sup> wollte – diese Zeitungsankündigung ähnelt der Schilderung Stählins jedenfalls auffallend. Sollte sich die fragliche Person 1727 nicht nur kurzzeitig in Hamburg aufgehalten haben, so erschiene ein Engagement an der Oper denkbar, über die in den 1720er Jahren Cyrill Wich das Direktorium mit Schwerpunkt auf dem Orchester führte. Eine weitere – und, soweit ich sehe, die einzige weitere – Spur des sonderbaren simultanen Musizierens auf zwei Waldhörnern findet sich erstaunlicherweise in Köthen: Die Kammerrechnungen des dortigen Hofes verbuchen unter dem 18. August 1725 eine Ausgabe von sechs Talern „Dem Waldhornisten Geda, so auff 2 Waldhörnern zugleich bläset, zur Abfertigung“.<sup>125</sup> Außer der Möglichkeit, daß dieser Musiker mit dem fast genau ein Jahr vorher ohne Namen genannten „Landgräfflich Cäbelischen Waldhornisten, so sich alhier einige Zeit hören laßen“,<sup>126</sup> identisch sein könnte, ließ sich nichts Näheres zu ihm ermitteln.

<sup>124</sup> *Zuerst-bekandte Schiffbecker Stats- und gelehrte Zeitung des hollsteinischen unpartheyischen Correspondenten*, 1727, Nr. 64; zitiert nach J. Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, Reprint Hildesheim und New York 1971, S. 70. Weiterhin heißt es dort, es werden im selben Konzert „2 andere Wald-Hornisten ordentlicher Weise blasen, mit welchen er allein auf zwey Wald-Hörner zugleich concertiren wird, also Daß man von Dreyen Personen auf 4 Wald-Hörner zugleich Partien hören kann.“

<sup>125</sup> Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau, Z 73 (Köthener Kammerrechnungen 1725/26), *Ausgabe*, S. 90. Die von G. Hoppe, *Zu musikalisch-kulturellen Befindlichkeiten des anhalt-köthnischen Hofes zwischen 1710 und 1730*, in: CBH 8 (1998), S. 9–51, speziell S. 34, mitgeteilte Lesart des Namens („Beda“) beruht auf einem Irrtum. Nachweise für die bei M. Vach, *About the Horn in Bohemia*, in: *The Horn Call* 17, Nr. 7 (April 1987), S. 30–33, speziell S. 31 f., zu findende Aussage über den „virtuoso Beda, who undertook concert tours together with J. E. Creta and appeared on stage at Koethen (1733) and Hamburg (1738)“, konnten nicht ausfindig gemacht werden. Laut den Köthener Kammerrechnungen wurden am selben Tag wie Geda „Den beyden Barbyschen Waldhornisten, zur abfertigung“ 20 Taler gezahlt (S. 90), die mit den bereits im Vorjahr entlohten „beyden Waldhornisten Hanß Leopold und Wentzel Frantz Seydele von Barby“ (Jahrgang 1723/24, *Ausgabe*, S. 48, 10. 5. 1724) identisch sein dürften. Vgl. das Zusammenspiel von zwei „gewöhnlichen“ Hörnern mit einem „doppelten“ Horn in Hamburg 1727 (siehe Fußnote 124).

<sup>126</sup> Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau, Z 73 (Köthener Kammerrechnungen 1724/25), *Ausgabe*, S. 26. Eine Person namens Geda wird bei C. Engelbrecht, *Die Hofkapelle des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel*, in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde* N. F. 68 (1957), S. 141–173, nicht erwähnt.

Es ist nicht einfach, die Bedeutung all dieser Quellenbelege für die Diskussion um Bachs Echoflöten einzuschätzen. Wollte man die bezeugte Praxis des kuriosen Waldhornspiels auf die Flöte übertragen, so wäre wohl am ehesten an ein Modell mit doppelter Bohrung und Grifflochreihe in einem einzigen Korpus, das die gleichzeitige Ausführung zweier Stimmen ermöglicht,<sup>127</sup> zu denken. Freilich können auch andere Instrumententypen im Umfeld Wachs vorhanden gewesen sein, die Bach im Anschluß an seinen Hamburg-Aufenthalt als Modeerscheinung in das Konzert integrierte (wobei eine postulierte Frühfassung noch konventionell besetzt gewesen sein könnte). Bei alledem ist natürlich nicht auszuschließen, daß Bach direkt oder indirekt schon weitaus früher andernorts durch von England nach Deutschland reisende Musiker auf eine solche Neuheit aufmerksam geworden ist. Neben dem in der bisherigen Diskussion bereits erwähnten Georg Jacob Bößwillibald (Sänger am Ansbacher Hof, der 1716 in London gastierte),<sup>128</sup> ist in diesem Zusammenhang vor allem auf Gottfried Pepusch, Melchior Hoffmann und auch Georg Friedrich Händel zu verweisen: Pepusch war preußischer Kammermusiker beziehungsweise Hautboist und reiste 1704 nach London, wo sein Bruder Johann Christoph Pepusch lebte;<sup>129</sup> Hoffmann hielt sich um 1711 mehrere Monate in London auf und kehrte anschließend wieder nach Leipzig zurück;<sup>130</sup> und Händel besuchte seine deutsche Heimat 1716 und 1719. Schließlich kann auch Leopold von Anhalt-Köthen ins Spiel gebracht werden, denn dieser befand sich während seiner Kavaliertour von April bis Juli 1711 in London, besuchte dort mehrmals die Oper<sup>131</sup> und könnte ohne weiteres auch einem Konzert Paisibles – der zudem nachweislich deutschen Adligen Unterricht

<sup>127</sup> Siehe Hofmann (wie Fußnote 119), S. 108.

<sup>128</sup> Dart (wie Fußnote 120), S. 338 f.; siehe auch Hofmann (wie Fußnote 119), S. 109. Zur Biographie Bößwillibalds siehe auch G. Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach*, Kassel und Basel 1956, S. 74 und 76; R.-S. Pegah, *The Court of Brandenburg-Culmbach-Bayreuth*, in: *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, hrsg. von S. Owens, B. M. Reul und J. B. Stockigt, Woodbridge 2011, S. 389–412, speziell S. 396, und H.-J. Schulze, *Pisendel – Köthen – Bach*, in: CBH 14 (2013), S. 11–32, speziell S. 20 f.

<sup>129</sup> MGG<sup>2</sup> Personenteil, Bd. 13 (2005), Sp. 288 (G. Beeks).

<sup>130</sup> M. Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Textband, Freiburg i. Br. u. a. 2009 (Rombach Wissenschaften. Reihe Voce 12/1; Freiburger Beiträge zur Musikgeschichte), S. 480–505.

<sup>131</sup> Historisches Museum Köthen, *V S 462 (Reise des Erb-Prinzen Leopold zu Anhalt-Cöthen nach Holland etc. vom Jahre 1710 etc.)*, S. 24–44; Landesarchiv Dessau, Z 70 (Abteilung Köthen), A 2 Nr. 57 (*Kosten der Reise des Fürsten Leopold von Cöthen nach Holland, England, Italien etc. 1710/13*), fol. 27 r, 28 r, 29 r und 34 r. Siehe auch G. Hoppe, *Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil 1)*, in: CBH 4 (1986), S. 13–62, speziell S. 26–28.

erteilt<sup>132</sup> – beigeohnt haben. Vielleicht hatte also Bachs Fürst selbst eine Echoflöte aus England mitgebracht und so eine entsprechende Tradition am Köthener Hof begründet.<sup>133</sup> Jedenfalls sollte doch die Möglichkeit der Existenz dieses besonderen Flötenmodells (wie es auch immer ausgesehen haben mag) in Bachs Umfeld bei künftigen Diskussionen nicht schlechterdings abgetan, sondern weiterhin ernsthaft erwogen werden.

\*\*\*

In den vorstehenden Überlegungen sind zahlreiche von Bachs Hamburg-Aufenthalt im Jahr 1720 ausgehende Anknüpfungspunkte aufgezeigt worden, die sicherlich noch weiter verfolgt werden könnten. Freilich darf die Bedeutung einer Reise von wenigen Wochen für das Werk Bachs nicht überstrapaziert werden, doch gerade angesichts der gravierenden Lücken in unserem Wissen über die Köthener Schaffensperiode kann ein solcher Ansatz zu neuen Perspektiven verhelfen. So erscheint nicht nur die Suche nach Bezügen zu Hamburg, den Merchant Adventurers und Cyrill Wich möglicherweise gewinnbringend im Hinblick auf künftige Forschungen, sondern lohnend wäre wohl generell eine verstärkte Berücksichtigung von Bachs Reisetätigkeit, die zweifellos umfangreicher war als wir es gegenwärtig nachweisen können.

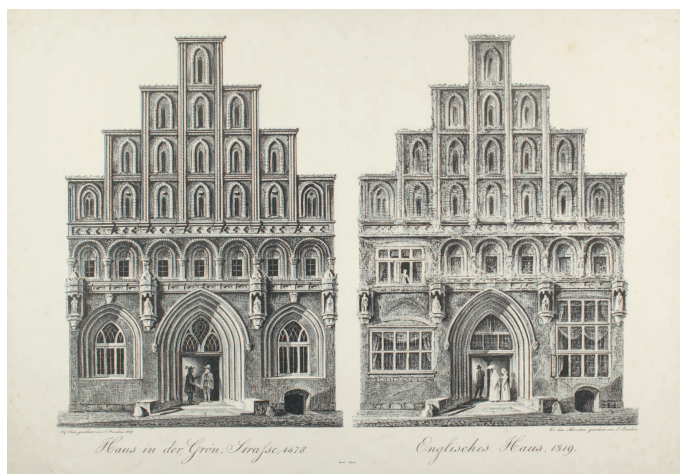


Abb. 1: Englisches Haus, Lithographie von Jess Bunden, 1819  
(Museum für Hamburgische Geschichte, Inv.-Nr. EB 1923, 194)

<sup>132</sup> Siehe Z. C. von Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland*, Teil 2, Frankfurt und Leipzig 1753, S. 503 f.

<sup>133</sup> Siehe auch S. Rampe, *Bachs Orchester- und Kammermusik. Das Handbuch*, Teilband 1: Bachs Orchestermusik, Laaber 2013 (Bach-Handbuch. 5/1.), S. 200.