

BACH-JAHRBUCH

Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft
herausgegeben von
Peter Wollny

105. Jahrgang 2019



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
LEIPZIG

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig
VEREINSJAHR 2019

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

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

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

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

Anschrift des Herausgebers:
Prof. Dr. Peter Wollny, Bach-Archiv Leipzig, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 10 1349, 04013 Leipzig
Redaktionsschluss: 1. Juli 2019

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2019
Printed in Germany
Notensatz: Frank Litterscheid, Hehlen
Gesamtherstellung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg
ISSN 0084-7982
ISBN 978-3-374-06339-0

INHALT

<i>Bernd Koska</i> (Leipzig), Bachs Privatschüler	13
<i>Matthias Lassen</i> (Hamfelde), Der Kieler Hoforganist Gerhard Rudolph Albrecht Sievers, ein unbekannter Schüler Johann Sebastian Bachs.	83
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Nachbemerkung zum Beitrag von Matthias Lassen.	93
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Alte und neue Überlegungen zu Bachs Brandenburgischen Konzerten und besonders zu den Flötenpartien des vierten Konzerts.	99
<i>Amin Kachabia</i> (Berlin), Einige Anmerkungen zu Reichardts „Beilage VI“.	123
<i>Ralf Wehner</i> (Leipzig), Ritz – Knuth – Rietz: „[...] mir sind, wie natürlich, die Musikalien zugefallen.“ Zu einigen Bach-Abschriften aus dem Nachlaß von Julius Rietz	161
<i>Russell Stinson</i> (Batesville/Arkansas), Zur Rezeption von Bachs Orgelwerken im 19. Jahrhundert. Ermittlungen zu einiger wenig bekannten Musikern	237
<i>Rashid-S. Pegah</i> (Berlin), „Zwanzig <i>Species Ducaten</i> “ für 6 Sonaten? Erbprinz Carl Eugen von Württemberg und seine Claviermeister	253
<i>Reiner Marquard</i> (Freiburg/Br.), Gesetz und Evangelium bei Johann Sebastian Bach am Beispiel der Choralkantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 20)	269

Kleiner Beitrag

<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Neuer Textnachweis – alter Übertragungsfehler. Quellenkundliches und Theologisches zu Johann Sebastian Bachs Ratswahlkantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120.	297
---	-----

Dokumentation

<i>Benedikt Schubert</i> (Leipzig), Der „wahre Abriß“ des „sehenswürdigen Ehrengerüstes“. Zum visuellen Kontext der Trauerode „Laß Fürstin, laß noch einen Strahl“ BWV 198.	305
---	-----

Besprechungen

- Martin Petzoldt, *Theologisch-Musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Band III. Fest- und Kasualkantaten. Passionen*, hrsg. von Norbert Bolin unter Mitarbeit von Jochen Arnold und Michael Beyer, Kassel 2018: Bärenreiter Verlag (*Benedikt Schubert, Leipzig*) . 311
- Friedhelm Krummacher, *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten und Passionen, Band 1: Vom Frühwerk zur Johannes-Passion (1708–1724), Band 2: Vom zweiten Jahrgang zur Matthäus-Passion (1724–1729)*, Kassel: Bärenreiter, und Stuttgart: Metzler 2018 (*Peter Wollny, Leipzig*) 315
- Neue Bach-Gesellschaft e.V. Leipzig
Mitglieder der leitenden Gremien 320

ABKÜRZUNGEN

1. Allgemein

- ADB = *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften München, 56 Bde., Leipzig 1875–1912 (Nachdruck 1967–1971)
- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*, 1918–1926, 1952 ff.
- Am.B. = Amalien-Bibliothek (Dauerleihgabe in D-B)
- AMZ = *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1798–1848
- Bach-Konferenz 1985 = *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 28.–31. März 1985*, Leipzig 1987
- BC = Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Bd. I/1–4, Leipzig 1986 bis 1989
- Beißwenger = Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.)
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*, 1904 ff.
- BMZ = *Berlinische Musikalische Zeitung*, Berlin 1805–1806 (Reprint Hildesheim 1969)
- BR-CPEB = Wolfram Enßlin und Uwe Wolf, *C. P. E. Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Bd. 2: *Vokalwerke*, Stuttgart 2014 (Bach-Repertorium, Bd. III/2)
- BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, hrsg. von Werner Neumann, Leipzig 1974
- BuxWV = Georg Karstädt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude. Buxtehude-Werke-Verzeichnis (BuxWV)*, Wiesbaden 1974
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BWV² = *Bach-Werke-Verzeichnis* (wie oben); 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990

- BWV^{2a} = *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe*, hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Wiesbaden 1998
- BzBF = *Beiträge zur Bach-Forschung*, Leipzig 1982–1991
- CBH = *Cöthener Bach-Hefte. Veröffentlichungen der Bach-Gedenkstätte Schloß Köthen*, Köthen 1981 ff.
- CPEB
- Briefe I, II = *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. und kommentiert von Ernst Suchalla, 2 Bde., Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. 80.)
- CPEB:CW = *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, Los Altos 2005 ff.
- Dok I–VIII = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1963
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1969
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1972
 Band V: *Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800. Neue Dokumente. Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze unter Mitarbeit von Andreas Glöckner, Kassel 2007
 Band VI: *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850*, hrsg. und erläutert von Andreas Glöckner, Anselm Hartinger und Karen Lehmann, Kassel 2007
 Band VII: *Johann Nikolaus Forkel. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802). Editionen. Quellen. Materialien*, vorgelegt und erläutert von Christoph Wolff unter Mitarbeit von Michael Maul, Kassel 2008
- DTÖ = *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Wien 1894 ff.

- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, 26.)
- Dürr KT = Alfred Dürr, *Die Kantaten Johann Sebastian Bachs mit ihren Texten*, Kassel und München 1985
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- DWB = *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961; Quellenverzeichnis Leipzig 1971.
- Eitner Q = Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*, 10 Bde., Leipzig 1900–1904
- Erlr I–III = Georg Erlr, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809 als Personen- und Ortsregister bearbeitet und durch Nachträge aus den Promotionslisten ergänzt*, 3 Bde., Leipzig 1909
 Band I: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1559 bis zum Sommersemester 1634*
 Band II: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1634 bis zum Sommersemester 1709*
 Band III: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1709 bis zum Sommersemester 1809*
- Fk = *Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, in: Martin Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, 21919 (Reprint Lindau/B. 1956)
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1–2, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1–4, Leipzig 1812–1814
- GraunWV = Christoph Henzel, *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV). Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, 2 Bde., Beeskow 2006
- H = E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989
- Herz BQA = Gerhard Herz, *Bach-Quellen in Amerika. Bach Sources in America*, Kassel 1984
- HoWV = Uwe Wolf, *Gottfried August Homilius (1714–1785). Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (HoWV)*,

- Stuttgart 2014 (Gottfried August Homilius. Ausgewählte Werke, Reihe 5: Supplement, Bd. 2)
- Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin*, 1969 ff.
- Kalendarium
³2008 = *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Erweiterte Neuausgabe*, hrsg. von Andreas Glöckner, Leipzig und Stuttgart 2008 (Edition Bach-Archiv Leipzig)
- Kobayashi Chr = Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 7–72
- Kobayashi FH = Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973
- Krause I = Peter Krause, *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig 1964 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, 3.)
- LBB = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig
 Band 2: Ulrich Leisinger und Peter Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel – Katalog, mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*, Hildesheim 1997
 Band 3: Evelin Odrich und Peter Wollny, *Die Briefkonzepte des Johann Elias Bach*, Hildesheim 2000; zweite, erweiterte Auflage 2005
 Band 6: Karen Lehmann, *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe. Editionen der Klavierwerke durch Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique) und C. F. Peters in Leipzig 1801–1865. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte J. S. Bachs*, Leipzig und Hildesheim 2004
 Band 8: Wolfram Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog, 2 Teilbde.*, Leipzig und Hildesheim 2006
 Band 10: Christine Blanken, *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog, 2 Teilbde.*, Leipzig und Hildesheim 2011
- Mattheson E = Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740. Vollständiger, originalgetreuer Nachdruck mit*

- gelegentlichen bibliographischen Nachweisen und Mathesons Nachträgen* hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint Kassel 1969.
- Mf = *Die Musikforschung*, Kassel 1948 ff.
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1979
- MGG² = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2007
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954–2007
- NBA^{rev} = *Neue Ausgabe sämtlicher Werke – Revidierte Edition. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig*, Kassel 2010 ff.
- NDB = *Neue Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953ff.
- New Grove 2001 = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001
- NV = *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790. – Faksimileausgaben: 1. *The Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, hrsg. von R. Wade, New York und London 1981; 2. *C. P. E. Bach. Autobiography. Verzeichniß des musikalischen Nachlasses*, Buren 1991 (Facsimiles of Early Biographies. 4.)
- NZfM = *Neue Zeitschrift für Musik*, 1834 ff.
- RISM A/I = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik, Serie A/I: Einzeldrucke vor 1800*, Kassel 1971 ff.
- RISM A/II = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik, Serie A/II: Musikhandschriften nach 1600* (<http://opac.rism.info/>)
- RV = Peter Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe, 2.*, verbesserte und erweiterte Auflage, Leipzig 1979
- Schulze
Bach-Facetten = Hans-Joachim Schulze, *Bach-Facetten. Essays – Studien – Miszellen. Mit einem Geleitwort von Peter Wollny*, Leipzig 2017

- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984
- Schulze K = Hans-Joachim Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig und Stuttgart 2006 (Edition Bach-Archiv Leipzig)
- SIMG = *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig 1899–1914 (Reprint: Hildesheim und Wiesbaden, 1970/71)
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., Leipzig 1873, 1880
- TBSt = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg.
Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- TVWV = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1981, 1983
- TWV = Martin Ruhnke, *Georg Philipp Telemann: Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke*, Bd. 1–3: Instrumentalwerke, Kassel 1984–1999
- Walther L = Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel 1953)
- Weiß = *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*, von Wisso Weiß, unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake Kobayashi, 2 Bde., Kassel und Leipzig 1985 (NBA IX/1)
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1968

2. Bibliotheken

A-Wgm	= Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
A-Wn	= Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
B-Bc	= Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque
B-Br	= Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier
CH-Bps	= Basel, Paul Sacher Stiftung, Bibliothek
CH-Bu	= Basel, Universitätsbibliothek, Musiksammlung
CH-Zz	= Zürich, Zentralbibliothek
D-B	= Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Handschriften (<i>Mus. ms. Bach P</i> bzw. <i>St</i>) dienen <i>P</i> und <i>St</i>
D-Bhm	= Berlin, Universität der Künste, Universitätsbibliothek
D-Bsa	= Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin (Depositum in D-B)
D-Bim	= Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Bibliothek
D-BMs	= Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek
D-BNba	= Bonn, Beethoven-Haus
D-Dl	= Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung
D-DS	= Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung
D-DÜhh	= Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, Archiv und Bibliothek
D-KNu	= Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek, Hauptabteilung
D-LEb	= Leipzig, Bach-Archiv
D-LEm	= Leipzig, Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek
D-LEsta	= Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig
D-LEu	= Leipzig, Universitätsbibliothek
D-Ngm	= Nürnberg, Germanisches National-Museum, Bibliothek
D-Sba	= Stuttgart, Internationale Bachakademie, Bibliothek
D-Sl	= Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
D-WRgs	= Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Schiller-Archiv
D-WRha	= Weimar, Hochschule für Musik Franz Liszt, Hochschularchiv
F-Pc	= Paris, Bibliothèque du Conservatoire (in F-Pn)
F-Pn	= Paris, Bibliothèque Nationale
GB-Lbl	= London, The British Library
GB-LEbc	= Leeds, University of Leeds, Brotherton Library

GB-Ob	= Oxford, Bodleian Library
PL-Kj	= Kraków, Biblioteka Jagiellońska
US-NH	= New Haven, CT, Yale University, Music Library
US-NYp	= New York, NY, Public Library at Lincoln Center, Music Division
US-Wc	= Washington, DC, Library of Congress, Music Division

Bachs Privatschüler*

Von Bernd Koska (Leipzig)

„So schlaf! Dein Name bleibt vom Untergange frey:
Die Schüler Deiner Zucht, und ihrer Schüler Reih‘,
Bereiten für Dein Haupt des Nachruhms Ehrenkrone“¹

Mit diesen Versen aus seinem „Sonnet auf weiland Herrn Capellmeister Bach“ zeigt sich Georg Philipp Telemann als weitsichtiger Beobachter, der schon 1751/55² die Bedeutung von Johann Sebastian Bachs Schülern für dessen Fortleben im kollektiven Musikergedächtnis erkannte. Tatsächlich läßt sich aus heutiger Sicht bestätigen, daß Bachs Schülerkreis eine derart wichtige Rolle bei der Werk- und Wissensüberlieferung zukommt, wie es wohl bei keinem anderen Komponisten des Barock der Fall ist. Allein die Menge der erhaltenen, von Bach für seine Schüler ausgestellten Zeugnisse belegt seine außergewöhnlich umfangreiche Lehrtätigkeit, daneben auch die nach Bachs Tod sich mehrenden stolzen Eigen- und Fremdbezeichnungen einzelner Personen als Schüler Bachs. Daß mit steigendem Marktwert des „Gütesiegels Bach-Schüler“ bisweilen auch ein Glaubwürdigkeitsproblem verbunden ist, merkte Johann Adam Hiller schon 1784 an: „Noch bis auf den heutigen Tag hält man es für Ehre, den Unterricht dieses großen Mannes genossen zu haben, so daß sich mancher für einen Schüler desselben ausgiebt, der er doch niemals gewesen ist.“³

Da im 18. Jahrhundert dennoch die meisten Schüler Bachs nur innerhalb ihres persönlichen Umfelds bekannt waren und Bach selbst offenbar keinerlei private Aufzeichnungen über seine Unterrichtstätigkeit gemacht hat, war es auch

* Diese Studie ist ein Ertrag des von 2015 bis 2018 von der Fritz-Thyssen-Stiftung Köln geförderten und vom Bach-Archiv Leipzig durchgeführten Forschungsprojektes „Johann Sebastian Bachs Privatschüler“.

¹ F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Berlin 1755, S. 561.

² Die ursprüngliche Version des Gedichts wurde schon 1751 veröffentlicht; siehe Dok III, Nr. 636.

³ Dok III, Nr. 895 (S. 402). Forkel wiederholte diesen Gedanken in seiner Bach-Biographie; siehe Dok VII, S. 54. Hiller mag speziell an C. F. Penzel gedacht haben, von dem er 1777 eine und 1780 drei Motetten in seine mehrteilige Sammlung *Vierstimmige Motetten und Arien* aufgenommen hatte; siehe Nr. C 30 im Anhang des vorliegenden Beitrags.

für sonst „Eingeweihte“ schlichtweg unmöglich, sich einen auch nur ungefähren Überblick über den Schülerkreis zu verschaffen. Bezeichnend ist Carl Philipp Emanuel Bachs Antwort auf eine Frage Johann Nicolaus Forkels: Er war nicht imstande, mehr als neun Schüler seines Vaters (außer den Söhnen) zu benennen.⁴ Forkel selbst konnte dieser Liste in seiner über ein Vierteljahrhundert später erschienenen Bach-Biographie lediglich drei Namen hinzufügen.⁵ Hiller zählte 1784 in seiner erweiterten Fassung des Nekrologs gar nur sechs Bach-Schüler auf.⁶

Mit dem im 19. Jahrhundert populären Geniegedanken wuchs auch der Wunsch, die „Epigonen“ um Bach zu erfassen. Dies zielte freilich nicht nur auf den Schülerkreis, sondern die gesamte „geistige Nachkommenschaft“ Bachs, wie es im Titel eines Aufsatzes von Albert Schiffner⁷ von 1840 heißt. Die Bach-Biographien des späteren 19. Jahrhunderts wenden sich ebenso den Personen um Bach und seinen Schülern im Speziellen zu, freilich noch auf relativ wenige Quellenbelege gestützt. Die bis 1953 erschienen Einzelstudien auf Grundlage neuer Quellenfunde sowie einige eigene Erkenntnisse faßte Hans Löffler schließlich in seiner Übersicht „Die Schüler Joh. Seb. Bachs“⁸ mit knappen Angaben zu 81 Personen zusammen. Seitdem sind viele diese Thematik betreffende Schriftzeugnisse in den *Bach-Dokumenten* und zahlreiche Beiträge zur Erforschung verschiedener Schüler vorgelegt worden. In den letzten Jahrzehnten war zudem ein starkes Interesse der Musikwissenschaft an Bachs Lehrmethoden und Unterrichtspraxis zu spüren, das unter anderem einige umfangreichere Artikel in Nachschlagewerken⁹ zeitigte. Da solche vorrangig für die musikalische Praxis bestimmte Darstellungen De-

⁴ Dok III, Nr. 803.

⁵ Dok VII, S. 54–56.

⁶ Dok III, Nr. 895 (S. 402). Im Nekrolog selbst werden nur J. C. Vogler und L. C. Mizler als Schüler Bachs genannt; siehe Dok III, Nr. 666 (S. 83 und 88 f.).

⁷ A. Schiffner, *Sebastian Bach's geistige Nachkommenschaft*, in: Neue Zeitschrift für Musik 12 (1840), S. 89 f., 93 f., 97–99, 101 f., 105 f., 109–111, 121 f., 125 f. und 133–135.

⁸ BJ 1953, S. 5–28.

⁹ S. Daw, *Bach as teacher and model*, in: The Cambridge Companion to Bach, hrsg. von J. Butt, Cambridge 1997, S. 195–202; S. Rampe, *Allgemeines zur Klaviermusik*, in: Bach-Handbuch, hrsg. von K. Küster, Kassel 1999 (2017), S. 716–745; ders., *Unterricht und Ausbildung*, in: Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch, hrsg. von S. Rampe, Teilband 1, Laaber 2007 (Das Bach-Handbuch. 4/1.), S. 44–51; ders., Artikel *Unterricht*, in: Das neue Bach-Lexikon, hrsg. von S. Rampe, Laaber 2016 (Das Bach-Handbuch. 6.), S. 740–747; S. Roe, *Sons, family and pupils*, in: The Routledge research companion to Johann Sebastian Bach, hrsg. von R. A. Leaver, London und New York 2017, S. 437–463; B. Wiermann, Artikel *Schüler und Unterricht*, in: Das Bach-Lexikon, hrsg. von M. Heinemann, Laaber 2000 (Bach-Handbuch. 6.), S. 471–474 bzw. 529 f.

tailfragen zu einzelnen Schülern Bachs naturgemäß weitgehend ausklammern, bietet Löfflers Aufsatz von 1953 dem heutigen Forscher noch immer die einzige Möglichkeit, sich ohne großen Aufwand einen Überblick über Bachs Schülerkreis zu verschaffen.

Dabei wurde die Revisionsbedürftigkeit von Löfflers Übersicht schon 1970/75 von Hans-Joachim Schulze konstatiert.¹⁰ Inzwischen hat sich immer mehr gezeigt, daß viele Personen aus Bachs weiterem Umfeld vorschnell als seine Schüler in Anspruch genommen worden sind. Deshalb wird in vorliegender Studie der Versuch unternommen, allein auf Grundlage der verfügbaren Äußerungen Bachs, der Schüler, aber auch ihrer Zeitgenossen, sowie unter Abwägung flankierender Indizien zu einer Einschätzung der Plausibilität eines angenommenen Schülerverhältnisses zu gelangen. Ausschlaggebend ist hierbei der Nachweis von tatsächlich erteiltem Privatunterricht. Ohne weitere Indizien prinzipiell aus dem Schülerkreis auszuschließen sind demnach etwa Thomaner, die lediglich den allgemeinen (sogenannten „öffentlichen“) Musikunterricht in der Thomasschule erhalten haben, ferner Personen, die Abschriften von Bachs Werken angefertigt oder bei seinen Aufführungen mitgewirkt haben, sowie mit Bach womöglich nicht einmal persönlich bekannt gewordene Musiker, die früher gern in fast schon esoterischer Manier „geistige Zöglinge“¹¹ genannt wurden.

Darüber hinaus werden traditionell Bachs Söhne aus dem Schülerkreis ausgeklammert, obwohl sie selbstverständlich Privatunterricht von ihrem Vater erhalten haben, und zwar sicherlich besonders intensiven. Nur am Rande sei angemerkt, daß dies nicht nur auf die vier „großen“ Söhne Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian Bach zutrifft, sondern auch auf die glücklosen Johann Gottfried Bernhard und Gottfried Heinrich Bach. Zudem kommt Johann Sebastian Bach durchaus für die weiblichen Familienmitglieder als Lehrer in Betracht, nämlich seine Ehefrauen Maria Barbara und Anna Magdalena sowie seine erstgeborene Tochter Catharina Dorothea (1708–1774), die laut Bachs Mitteilung an Georg Erdmann von 1730 als Sängerin „nicht schlimm einschläget“.¹² Nicht zu vergessen sind ebenso die Töchter Elisabeth Juliana Friderica (1726–1781) und Johanna Carolina (1737–1781), über deren Fortschritte der Vater erst später hätte berichten können.

Nach den genannten Kriterien wurde die Liste am Ende dieses Beitrags zusammengestellt. Sie enthält nicht nur solche Personen, die nach derzeitigem Wissensstand unstreitig Bachs Privatunterricht genossen haben (Kategorie A),

¹⁰ H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Georg Gottfried Wagner – neue Dokumente*, in: *Bach-Studien* 5 (1975), S. 147–154, speziell S. 152.

¹¹ Begriff verwendet z. B. bei Spitta II, S. 729.

¹² Dok I, Nr. 23. Vgl. Roe (wie Fußnote 9), S. 458.

sondern auch zweifelhafte Fälle (Kategorie B) und schließlich auch jene, die bisher in der einschlägigen Literatur zu Unrecht als Bach-Schüler behandelt worden sind (Kategorie C). Vorangeschickt seien einige generelle Bemerkungen zu Bachs Unterrichtstätigkeit, die sich aus einer Gesamtschau des nunmehr (freilich keineswegs abschließend) definierten Schülerkreises ergeben haben.

Bekannt sind heute 61 gesicherte sowie 44 potentielle Schüler Bachs. Die meisten von ihnen begannen den Unterricht in einem Alter von etwa 20 Jahren, wobei der Lehrer zu Beginn seiner Karriere oft nur wenige Jahre älter war als seine Schüler – J. G. Ziegler beispielsweise war nur drei Jahre jünger, J. M. Schubart, P. D. Kräuter und J. T. Krebs (d. J.) waren 5 Jahre jünger als Bach.¹³ In seiner Leipziger Zeit unterrichtete Bach hingegen überwiegend Studenten mit einem weitaus größeren Altersabstand. Aus der Reihe fallen einige, freilich zum Teil zweifelhafte Schüler, die in einem fortgeschrittenen Alter und als bereits angestellte Musiker zu Bach kamen: G. H. L. Schwanberg mit etwa 31 Jahren als Braunschweigischer Kammermusiker, J. Francisci mit etwa 34 Jahren als Kantor in Neusohl, mit Einschränkung auch der erst 22 Jahre alte J. G. Mützel als Schweriner Hoforganist.¹⁴ In diesen Fällen dürfte der Unterricht weniger einem systematisch durchlaufenem Kursus, sondern eher einer Art Weiterbildung mit individuell gesetzten Schwerpunkten entsprechen haben. Abgesehen von der Unterweisung dieser schon professionellen Schüler sowie einiger adliger Musikliebhaber (A. F. W. von Jagemann, E. W. von Würben, H. A. von Boyneburg, vielleicht auch W. F. und C. F. E. von Lyncker) dürfte Bachs Unterricht jedoch vorrangig als eine – modern gesprochen – Berufsausbildung aufzufassen sein. Hervorgehoben zu werden verdient in diesem Zusammenhang die nicht ganz selbstverständliche Tatsache, daß Bach nicht nur in seinen Anstellungen als Organist (und Konzert- bzw. Kapellmeister), sondern auch noch als Kantor in seinem Privatunterricht hauptsächlich Organisten ausbildete, während die regulären Absolventen der Thomasschule (sofern sie überhaupt einen musikalischen Beruf ergriffen) vorzugsweise Kantoren wurden.¹⁵

¹³ Nachweise zu hier und im Folgenden genannten Daten der einzelnen Schüler finden sich im Anhang unter dem jeweiligen Personeneintrag.

¹⁴ Des weiteren sollte F. R. Lüdecke nach seiner Anstellung als Organist an St. Petri in Berlin zu Bach geschickt werden, was jedoch offenbar nicht zustande kam. Denkbare Aufenthalte der bereits angestellten Organisten J. N. Tischer, C. D. Dretzel und J. C. Simon bei Bach sind nicht hinreichend belegt.

¹⁵ Vgl. B. Koska, *Bachs Thomaner als Kantoren in Mitteldeutschland*, Beeskow 2018 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 9.), S. 21–32.

Bach unterrichtete fast sein gesamtes Berufsleben hindurch ohne größere erkennbare Unterbrechung, von der Arnstädter Zeit bis wenige Wochen vor seinem Tod. Die Menge seiner bekannten Schüler verteilt sich jedoch auf die verschiedenen Lebensphasen durchaus unterschiedlich, wie aus den gesammelten Daten hervorgeht:

	Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen, 1705–1723 (18 Jahre)	Durchschnitt neuangenom- mener Schüler pro Jahr	Leipzig, 1723–1750 (27 Jahre)	Durchschnitt neuangenom- mener Schüler pro Jahr
Kategorie A	11 Schüler	0,61	50 Schüler	1,85
Kategorie B	6 Schüler	0,33	38 Schüler	1,41

Daß Bach in Leipzig deutlich mehr Schüler hatte als an seinen vorherigen Lebensstationen, hängt offenbar zusammen mit dem Vorhandensein einer Universität, der die meisten Schüler ab 1723 angehörten. Mit steigender Schülerzahl dürfte allerdings der Umfang des Unterrichts für den Einzelnen abgenommen haben. Zwar sind außer der bekannten Mitteilung P. D. Kräuters, er werde in Weimar „den Tag gewiß 6 Stund zur Information“¹⁶ von Bach erhalten, keinerlei vergleichbare Angaben anderer Schüler überliefert, jedoch erscheint es angesichts der Pflichten als Thomaskantor sowie vielfältiger Nebentätigkeiten (Collegium musicum, Tätigkeit für Fürstenhöfe, Reisen) ausgeschlossen, daß Bach ein solches Pensum in Leipzig dauerhaft aufrecht erhalten konnte. Andererseits läßt sich freilich kaum abschätzen, wie viele Schüler Bach parallel unterrichtete, da Anfangs- und Endpunkt des Unterrichts so gut wie nie genau bestimmt werden können.¹⁷

Im allgemeinen haben Bachs Leipziger Schüler, verglichen mit früheren Schülern, anscheinend nicht nur weniger Unterrichtsstunden erhalten, sondern sind auch für einen durchschnittlich kürzeren Zeitraum bei Bach verblieben. Zudem waren sie wohl nicht zum überwiegenden Teil so eng in Bachs Alltag eingebunden, wie manchmal nahegelegt wurde.¹⁸ Weimarer und Köthener Schüler hingegen hielten sich mitunter viele Jahre bei Bach auf – für J. M.

¹⁶ Dok V, Nr. B 53 b.

¹⁷ Daher ist auch der These zu widersprechen, daß Bach wegen der großen Zahl seiner Schüler zwangsläufig Gruppenunterricht erteilt haben müsse; vgl. Rampe 2016 (wie Fußnote 9), S. 741.

¹⁸ Vgl. z. B. Spitta II, S. 730: „Nach alter Meistersitte bildeten die Lehrlinge einen Theil der Familie.“

Schubart ist der Extremwert von zehn Jahren belegt¹⁹ – und scheinen des öfteren mit in Bachs Haus gewohnt zu haben.²⁰ Es liegt also nahe, in Bezug auf Bachs vor-Leipziger Zeit von einer eher traditionellen, quasi-handwerklichen Art der Ausbildung auszugehen,²¹ während sich in Leipzig eine modernere, flexiblere Unterrichtspraxis herausgebildet hat.

Sowohl vor als auch nach 1723 werden Bachs Einnahmen aus der Unterrichtstätigkeit einen durchaus wesentlichen Anteil an seinen Gesamteinkünften – neben der regulären Besoldung sowie Akzidentien – ausgemacht haben.²² Exakte Berechnungen sind freilich nicht möglich, da alle diesbezüglichen verfügbaren Angaben problematisch sind: Bachs Unterricht für A. F. W. von Jagemann wurde (zum Teil?) mit einem Holzdeputat vergolten;²³ von E. W. von Würben erhielt Bach sechs Reichstaler, allerdings ohne Bestimmung von Zeitraum und Umfang des Unterrichts;²⁴ die durch Kräuter für Weimar belegte, bereits heruntergehandelte Summe von 80 Reichstalern für ein Jahr schloß neben dem Unterricht zu sechs Stunden täglich (das heißt, sechs Tage pro Woche?) auch die Verpflegung (sowie Unterbringung?) des Schülers ein.²⁵ Wie viel hingegen etwa ein Leipziger Student für eine wie auch immer definierte Unterrichtseinheit an Bach zu zahlen hatte, ist auch deshalb kaum abzuschätzen, da der Lehrer mit steigender Reputation seinen „Regelsatz“ erhöht haben wird. Zudem könnte Bach einen Unterschied gemacht haben zwischen tendenziell vermögenden Adligen (wie von Würben) und weniger bemittelten Studenten – so soll er angeblich im Fall von Kirnberger auf sein Honorar verzichtet haben.²⁶

Zu berücksichtigen ist auch, daß nach den Gepflogenheiten der Zeit neben dem eigentlichen Unterrichtsentgelt hin und wieder eine „freiwillige“ Verehrung fällig war. Klassische Anlässe hierfür wären neben den von Kräuter 1712 genannten „Aus- und Einstand“ sowie „NeujahrsGaab“²⁷ Geburts- und

¹⁹ Dok II, Nr. 324.

²⁰ Siehe die Diskussion weiter unten.

²¹ Dennoch erscheint es übertrieben, zur Beschreibung von Bachs Lehrtätigkeit (zumal auf seine gesamte Lebensspanne bezogen) die Begriffe Meister, Lehrling, ja gar Zunft im Sinne der mittelalterlich-frühneuzeitlichen Handwerker Ausbildung zu verwenden und daraus allzu starre Reglementierungen abzuleiten; vgl. Rampe 2016 (wie Fußnote 9).

²² Vgl. Rampe 2016 (wie Fußnote 9), S. 740.

²³ Dok II, Nr. 53.

²⁴ Dok IV, Nr. A 135 a.

²⁵ Dok V, Nr. B 53 b.

²⁶ Dok III, Nr. 975.

²⁷ Dok V, Nr. B 53 b.

Namenstage des Lehrers.²⁸ Möglicherweise handelte es sich dabei aber um eine bereits veraltende Praxis, die in Bachs Leipziger Jahren nicht mehr gepflegt wurde. Zusätzliche Einkünfte bescherten Bach ab den 1720er Jahren gelegentlich saubere Kopien seiner Werke, die seine Schüler als Andenken an den Lehrer aus Leipzig mitnahmen und die ihnen zugleich Bravourstücke für das heimische Auditorium lieferten. Von solchen ehemals vermutlich in größerer Zahl, offenbar typischerweise von Anna Magdalena Bach angefertigten „Hausabschriften“ sind nach derzeitigem Kenntnisstand lediglich *P* 268 und *P* 269 (Violin- und Violoncello-Soli BWV 1001–1006 und 1007–1012, für G. H. L. Schwanberg um 1728) sowie *P* 226 und D-LEb, *Go. S. 3* (Clavier-Ouvertüre BWV 831 a bzw. Sonate für Violine und Cembalo BWV 1021 und Präludium in Cis-Dur BWV 848/1, für H. A. von Boyneburg um 1732) erhalten.

Für das Ausstellen eines Zeugnisses verlangte Bach offenbar üblicherweise ebenso eine Gebühr. Dies geht aus seiner „scheinheilige[n] Frage“²⁹ in einem Antwortbrief an seinen ehemaligen Schüler David Nicolai hervor, dem er sie anscheinend ausnahmsweise erlassen wollte: „Schließlich mögte auch gerne benachrichtiget seyn, wozu inliegend gewesener Gulden soll employret werden [...] ?“³⁰ Schriftstücke mit Zeugnischarakter verfaßte Bach freilich nicht nur für seine Privatschüler, sondern auch für Stadtpfeiferkandidaten,³¹ Bewerber um den Posten des Baccalaureus funerum an der Thomasschule,³² ehemalige Chorpräfekten zwecks ihrer Bewerbung um das Stipendium Hammerianum³³ sowie Thomaner-Anwärter.³⁴ Außerdem existieren Atteste, mit

²⁸ Vgl. etwa die ausführlichen Beschreibungen von Feierlichkeiten zum Namenstag des Thomasschulrektors Jacob Thomasius in den 1680er Jahren inklusive Überreichung von Geldgeschenken, in: *Acta Nicolaitana et Thomana. Aufzeichnungen von Jakob Thomasius während seines Rektorates an der Nikolai- und Thomasschule zu Leipzig (1670–1684)*, hrsg. von R. Sachse, Leipzig 1912, S. 535, 613 und 727.

²⁹ Schulze (wie Fußnote 10), S. 153.

³⁰ Dok I, Nr. 21.

³¹ Dok I, Nr. 75 und 80.

³² Dok I, Nr. 76.

³³ J. S. Bach, *Vier Zeugnisse für Präfekten des Thomanerchores 1743–1749. Faksimile und Transkription*, hrsg. von A. Glöckner, Kassel 2009 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Neue Folge. 4.).

³⁴ Dok I, Nr. 58 f. und 61–66. Zwar hatte Bach diese Zeugnisse von Amts wegen auszustellen, doch scheint er auch hierfür eine Erkenntlichkeit erwartet zu haben. In diese Richtung zielt jedenfalls Rektor J. A. Ernestis Andeutung, „daß man sich auf seine testimonia hierinne nicht allezeit verlassen kann, und wohl eher ein alter Species Thaler einen Discantisten gemacht, der so wenig einer gewesen, als ich bin“; siehe Dok II, Nr. 383, und Schulze (wie Fußnote 10), S. 153. Auch das Auftauchen des offenbar noch keineswegs ausreichend tüchtigen C. F. Meißner auf dem ersten Platz einer Liste von Alumnenkandidaten könnte der auf solche Weise gewonnenen

denen Bach lediglich musikalische Fertigkeiten bescheinigt, jedoch unerwähnt läßt, ob zuvor ein Unterricht stattgefunden hat oder für welchen Zweck das Dokument bestimmt war.³⁵ In diesen Fällen kann ohne Belege aus anderen Schriftstücken nicht selbstverständlich von einem Schülerverhältnis ausgegangen werden, denn es ist nicht auszuschließen, daß Bach auf Verlangen den Vorspielen von ihm zuvor kaum bekannten Musikern beiwohnte und anschließend ein vom „Prüfling“ universell einsetzbares Zeugnis ausstellte.

Für einige wenige, ihm offensichtlich besonders nahestehende Schüler setzte sich Bach persönlich mit Empfehlungsschreiben bei den zuständigen Stellen ein. Das erste dokumentierte Engagement dieser Art betraf die Anstellung G. G. Wagners als Kantor in Plauen 1726, die Bach mit gleich drei eigenhändigen Briefen in die Wege leitete.³⁶ Weitere Empfehlungen verfaßte Bach für C. G. Wecker (Bewerbung nach Chemnitz 1727, erfolglos),³⁷ J. F. Doles (Bewerbung nach Salzwedel 1743, von Doles zurückgezogen)³⁸ und J. C. Altnickol (Naumburg 1748, erfolgreich).³⁹ Ähnliche Aktivitäten Bachs sind für seine Söhne bekannt: Johann Gottfried Bernhard verschaffte er unter Rückgriff auf alte Bekanntschaften 1735 eine Anstellung in Mühlhausen sowie im folgenden Jahr in Sangerhausen,⁴⁰ Johann Christoph Friedrich empfahl er noch 1749 erfolgreich nach Bückeberg.⁴¹ Seine ältesten Söhne unterstützte der Vater bei der Stellensuche, indem er in ihrem Namen die Bewerbungsschreiben verfaßte: für Wilhelm Friedemann 1733 nach Dresden und für Carl Philipp Emanuel ebenfalls 1733, allerdings erfolglos, nach Naumburg.⁴²

Beim Überblicken von Bachs Zeugnis- und Empfehlungspraxis fällt ins Auge, daß sämtliche bekannte Dokumente in die Leipziger Zeit fallen. Auch sind Erwähnungen von Bach als Lehrer im Zusammenhang mit Bewerbungen seiner Schüler aus den Jahren vor 1723 – bis auf eine Ausnahme – bisher

Gunst Bachs zu verdanken sein; siehe Dok I, Nr. 22 (S. 64) und 63, sowie BJ 2016, S. 80 (P. Wollny).

³⁵ Dok I, Nr. 60 (für C. G. Wecker), 67 (J. C. Weyrauch), 68 (J. A. Scheibe), 69 (J. C. Dorn), 74 (B. D. Ludewig), 77 (C. F. Schemelli), 81 f. (J. C. Altnickol); Dok III, N I Nr. 56 a (G. G. Wagner), 56 b (J. E. Hübner), 66 a (J. G. Grahl); Dok V, Nr. A 82 a+b (J. N. Bammmler).

³⁶ Dok I, Nr. 15–17.

³⁷ Dok I, Nr. 18.

³⁸ Siehe Dok I, Anh. II Nr. 7, und Dok V, LN Nr. B 517 a.

³⁹ Dok I, Nr. 47 f. C. G. Gerlach empfahl Bach für das Amt des Leipziger Neukirchenorganisten 1729 wohl nur mündlich; siehe Dok II, Nr. 261. Entgegen anderslautenden Behauptungen hat Bach für C. G. Fröber und M. Sojka wahrscheinlich keine Empfehlungen geschrieben.

⁴⁰ Dok I, Nr. 30 f. bzw. 37 f.

⁴¹ Dok I, Nr. 54.

⁴² Dok I, Nr. 25 f. bzw. Anh. II Nr. 5.

nicht ans Licht gekommen. Zwanglos erklären ließe sich dies freilich mit der ohnehin geringen Schülerzahl aus dieser Periode. Vielleicht spielte aber auch die Zugehörigkeit Bachs zu einem Hof (in Weimar und Köthen) eine Rolle, denn zum einen konnte sein Wort in dieser Eigenschaft bei Besetzungen städtischer Stellen nur begrenztes Gewicht haben, zum anderen waren bei Vakanzan an Fürstenhöfen standardisierte schriftliche Verfahren, der allgemeinen Quellenlage nach zu urteilen, offenbar nicht üblich. Unter diesem Gesichtspunkt könnte denn auch die einzige Erwähnung Bachs in einem Bewerbungsschreiben vor 1723 gesehen werden: Johann Lorenz Bachs Bewerbung von 1717 um das (Stadt-)Kantorat in Wertheim mit der Nennung des fürstlichen Konzertmeisters Bach als Lehrer war an den Fürsten Maximilian Carl zu Wertheim-Löwenstein gerichtet,⁴³ bewegte sich also gewissermaßen in der höfischen Sphäre.

In den bisher diskutierten Dokumentengattungen zu Bachs Unterricht (Zeugnisse, Empfehlungsschreiben, sonstige bei Stellenvakanzen anfallende Schriftstücke) werden als Lehrinhalte Clavierspiel, Generalbaß und Komposition genannt. Heißt es über einen Schüler lediglich, er habe bei Bach das Clavier erlernt, so dürfte dies im Normalfall die Ausführung des Generalbasses (in Verbindung mit Improvisation und Musiktheorie) eingeschlossen haben. Gehobenen Kompositionsunterricht hingegen hat Bach nach Aussage Carl Philipp Emanuel Bachs nur ausgewählten Schülern gewährt: „Mit seinen Kindern u. auch anderen Schülern fieng er das Compositionsstudium nicht eher an, als bis er vorher Arbeiten von ihnen gesehen hatte, woraus er ein Genie entdeckte.“⁴⁴ Weitere Details zu Bachs Unterrichtsinhalten und seiner Lehrmethode sind der Forschung vor allem aus den Briefen C. P. E. Bachs an Forkel (nebst anderen, oftmals vermutlich mündlichen Mitteilungen der Bach-Söhne, eingeflossen in Forkels Bach-Biographie)⁴⁵ sowie der Schilderung des Unterrichts Heinrich Nicolaus Gerbers durch dessen Sohn Ernst Ludwig Gerber⁴⁶ gut bekannt. Hervorgehoben wird in diesen Berichten Bachs systematisches Vorgehen sowohl beim praktischen Clavierunterricht – steigender Schwierigkeitsgrad in der Übungsliteratur, von den Inventionen und Sinfonien über die (Französischen und Englischen) Suiten bis zum Wohltemperierten Clavier – als auch in der Kompositionslehre – von der Generalbaßaussetzung über vierstimmige Choräle hin zu Fugen. Es sollte bei der Bewertung dieser Zeugnisse jedoch betont werden, daß sie Bachs Leipziger Praxis widerspiegeln und nicht ohne weiteres auf die Zeit davor bezogen werden können. In diesem Zusammenhang verdient Forkels Bemerkung zur

⁴³ Dok II, Nr. 82.

⁴⁴ Dok III, Nr. 803.

⁴⁵ Dok VII, S. 104–110 bzw. 49–57.

⁴⁶ Dok III, Nr. 950 (S. 476).

Entstehung der „Bachischen Schule“ besondere Beachtung: „Ihr Urheber irrte lange umher, mußte erst ein Alter von mehr als 30 Jahren erreichen, und durch stete Anstrengungen an Kräften immer mehr wachsen, ehe er alle Schwierigkeiten und Hindernisse überwinden lernte.“⁴⁷ Demnach entwickelte Bach seine vielgerühmte systematische Unterrichtsmethode, die ihn zu einer der gefragtesten Lehrerpersönlichkeiten des 18. Jahrhunderts werden ließ, auf der Grundlage früherer Erfahrungen erst in der Köthener Zeit.

Den Schlußpunkt dieses Prozesses markieren zweifellos die 1722/23 größtenteils aus älteren Frühfassungen zusammengestellten kompendiösen Lehrwerke: die Inventionen und Sinfonien, die Französischen Suiten, das Wohltemperierte Clavier I sowie das – erst in Köthen mit einem didaktischen Titel versehene – Weimarer Orgelbüchlein; möglicherweise gehören in diesen Zusammenhang auch die mangels Autograph nicht genau datierbaren Sechs kleinen Präludien sowie die Englischen Suiten. Den Anlaß zur Zusammenfassung und Revision seines bisherigen für den Unterricht geeigneten Clavier-schaffens könnte Bach indirekt die Hochzeit Fürst Leopolds von Anhalt-Köthen mit der „amusa“⁴⁸ Friederica Henrietta von Anhalt-Bernburg am 11. Dezember 1721 geliefert haben, in deren Folge der Kapellmeister seine Aktivitäten am Hofe reduziert und vermehrt auf seine pädagogische Tätigkeit konzentriert zu haben scheint. Bei seiner Übersiedlung nach Leipzig hatte Bach schließlich einen umfangreichen Kanon eigener Werke als anspruchsvolles Unterrichtsmaterial parat, das in den folgenden Jahrzehnten seine volle Wirkung entfaltete.

Nach dem bisher Gesagten wandelte sich Bachs Unterricht also in den frühen 1720er Jahren tiefgreifend, und zwar hinsichtlich Inhalt und Methodik, aber auch Umfang und Charakter der Ausbildung sowie Art der Dokumentation, was erhaltene Zeugnisse und Empfehlungen anbelangt. Außerdem dürfte um dieselbe Zeit ein Aspekt an Bedeutung verloren haben, auf den bereits verschiedene Autoren⁴⁹ am Rande hingewiesen haben: ein möglicher Unterricht Bachs auf Saiteninstrumenten. Gewährsmann dafür ist wiederum P. D. Kräuter, der die Stunden bei Bach „zur Composition und Clavier, auch bißweilen zu anderer Instrumenten exercirung hoch vonnöthen“⁵⁰ gehabt habe. Daß es sich bei jenen „andere[n] Instrumenten“ um Viola und Violine gehandelt habe, wird durch C. P. E. Bachs Auskunft an Forkel nahegelegt, nach der sein Vater beide Instrumente selbst spielte, und zwar (zumindest letzteres) von „seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter“.⁵¹ Wie lange Bach das Violin-

⁴⁷ Dok VII, S. 49.

⁴⁸ Dok I, Nr. 23.

⁴⁹ Z. B. Rampe 1999 (wie Fußnote 9), S. 723; Wiermann 2000 (wie Fußnote 9), S. 471; Rampe 2016 (wie Fußnote 9), S. 742.

⁵⁰ Dok V, Nr. B 53 b.

⁵¹ Dok III, Nr. 801.

spiel pflegte und somit auch als Violinlehrer in Betracht kommt, kann freilich nicht präzisiert werden; in keinem Dokument zu seinem Unterricht aus der Leipziger Zeit wird Unterricht auf Streichinstrumenten erwähnt oder auch nur angedeutet. Freilich sind einige der späteren Schüler Bachs auch als Violinisten belegt, darunter so prominente Namen wie J. L. Krebs, L. C. Mizler, J. P. Kirnberger und J. C. Altnickol. Es sollte jedoch zu denken geben, daß der bereits als Violinist angestellte G. H. L. Schwanberg um 1727 ausdrücklich wegen des Orgelspiels zu Bach kam.⁵² Violinspiel wird also im Ganzen gesehen allenfalls einen kleinen Anteil an Bachs Unterricht ausgemacht haben, und zwar auch schon in Weimar und Köthen.

Ebenfalls nur näherungsweise zu beantworten ist die Frage, ob Bachs Schüler mit in seinem Haus wohnten. Jeweils sehr ähnlich lautende Hinweise hierauf finden sich bei drei frühen Bach-Schülern: J. M. Schubart – „hielte sich bey demselben von 1707 bis 1717 beständig auf“ (J. G. Walther 1732)⁵³; J. L. Bach – „wo ich bey 5 Jahr lang, vornemblich etliche Jahr bey dem Fürstlichen Concert Meister und Cammer-Musicum zu Weymar mich aufgehalten“ (1713–1717; J. L. Bach 1717)⁵⁴; O. F. Räder – „so sich bey dem CapellMeister alhier aufhielte“ (um 1718/19 in Köthen; Protokollnotiz 1718)⁵⁵. Auch P. D. Kräuter dürfte 1712/13 von Bach nicht nur die von ihm erwähnte „Kost“⁵⁶, sondern tatsächlich Kost und Logis erhalten haben.⁵⁷ Im Unterschied zu diesen frühen Belegstellen stammen die beiden einzigen bekannten Äußerungen zum Thema betreffend Leipziger Schüler von zeitlich und persönlich deutlich weiter vom Geschehen entfernten Personen: Laut einer 1800 gedruckten Anekdote von Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842) soll J. F. Doles (um 1740?) „eine Zeitlang in Bach’s Hause“⁵⁸ gewohnt haben, und die Behauptung, Bach habe J. G. Mützel (1750) „eine Wohnung in seinem Hause“⁵⁹ eingeräumt, steht erst in einer wahrscheinlich von Christoph Daniel Ebeling (1741–1817) verfaßten Fußnote der 1773 erschienen deutschen Übersetzung von Charles Burneys Reisebericht, nicht jedoch im englischen Original. Nicht nur wegen der zweifelhaften Glaubwürdigkeit dieser Zeugnisse, sondern schon wegen der Wohnsituation der Bach-Familie in der Thomasschule erscheint es zweifelhaft, daß Bach in Leipzig seine Schüler, jedenfalls mehrere von

⁵² Dok II, Nr. 239.

⁵³ Dok II, Nr. 324.

⁵⁴ Dok II, Nr. 82.

⁵⁵ Dok V, Nr. B 90 a.

⁵⁶ Dok V, Nr. B 53 b.

⁵⁷ Den von Kräuter wahrscheinlich im September/Oktober 1713 geräumten Schlafplatz in Bachs Wohnung wird direkt im Anschluß J. L. Bach bezogen haben, der bis zum 12. September 1713 Schüler in Ohrdruf war.

⁵⁸ Dok III, Nr. 1041.

⁵⁹ Dok III, Nr. 777.

ihnen gleichzeitig, beherbergt haben sollte, zumal in den 1720er und 1730er Jahren bei steigender Kinderzahl. Ab Ende der 1730er Jahre mag sich die Lage wegen des Auszugs der älteren Kinder freilich nach und nach entspannt haben.

Eine Sonderrolle kommt allerdings Bachs Privatsekretären und den Hauslehrern seiner Kinder zu, die sicherlich in der Kantorenwohnung am Thomaskirchhof untergebracht waren und im Gegenzug für diese Tätigkeit privaten Musikunterricht von Bach erhielten. In dieser Funktion sind bisher nur Johann Elias Bach von 1737 bis 1742 sowie Bernhard Dietrich Ludewig für eine unbestimmte Zeit davor nachweisbar, während für Bachs sonstiges Berufsleben die Frage der Besetzung dieses Postens noch offen ist. In Betracht kommen vor allem Bach besonders nahestehende Privatschüler in einem schon fortgeschrittenen Alter jenseits der 20, insbesondere ältere Studenten. In Bachs letzten Lebensjahren mag Gottlob Siegmund Hesemann, der auch bei der Erbteilung in Erscheinung tritt, als Privatsekretär gedient haben,⁶⁰ wobei ihm freilich bisher keine musikalischen Interessen nachgewiesen werden konnten. Vor 1723 wird die „Stelle“ bei Bach kaum mit Hausunterricht für die noch zu kleinen Kinder und vermutlich in relativ geringem Umfang mit Schriftverkehr verbunden gewesen sein, sondern mehr der eines in den musikalischen Alltag integrierten Gesellen gähnelt haben, der etwa Aufführungen vorbereiten, Notenabschriften anfertigen, vielleicht auch Instrumente instand halten mußte. Für die späte Weimarer Zeit kommt vor allem J. M. Schubart als ein solcher Gehilfe in Betracht, da er offenbar bei Bach wohnte, als dessen Kopist identifiziert werden konnte und sich zudem erst mit Bachs Weggang in einem Alter von 27 Jahren um eine andere Anstellung bemühte. Schubarts Nachfolge könnte in Köthen der ebenfalls oben erwähnte und im Hause Bachs sich „aufhaltende“ Otto Friedrich Räder angetreten haben, wenngleich nähere Informationen zu dessen Zeit bei Bach fehlen.

Der Grad des Verhältnisses zwischen Schüler und Lehrer ist auch in den meisten anderen Fällen anhand der knappen Quellenbelege kaum abzuschätzen, so daß den häufig zu findenden Bezeichnungen „Lieblingsschüler“ oder „bester Schüler“ Bachs prinzipiell mit Skepsis begegnet werden sollte. Manchmal läßt sich allerdings schon eine Bevorzugung von Seiten Bachs erkennen, etwa angesichts der oben behandelten Empfehlungen auf freie Stellen oder die Unterrichtszeit überdauernder, offenbar freundschaftlicher Kontakte, wie bei D. Nicolai und C. G. Wecker nachgewiesen. Hingegen scheinen nach Bachs Tod entstandene Dokumente oftmals in Richtung Legendenbildung zu deuten: So soll Bach beispielsweise H. N. Gerber als seinen „Landsmann“ „besonders gefällig“ aufgenommen haben,⁶¹ und J. P. Kirn-

⁶⁰ BJ 2009, S. 230 (M. Maul). Siehe auch BJ 2018, S. 133–153 (C. Blanken).

⁶¹ Dok III, Nr. 950 (S. 476).

berger die Unterrichtsgebühr erlassen haben nach Abnahme des Versprechens, „daß Sie dieses Wenige zu seiner Zeit wieder auf andere gute Subjecte fortpflanzen wollen, die sich nicht mit dem gewöhnlichen Lirumlarum begnügen“;⁶² weiterhin galten die aus heutiger Sicht nicht als außergewöhnlich erfolgreich zu bezeichnenden Musiker C. F. Gabler und P. Schimert zu ihren Lebzeiten in ihrem jeweiligen Umfeld als zwei der „besten“ Schüler Bachs. Diese und die vorstehenden Analysen dürften deutlich gemacht haben, daß die verfügbaren Dokumente zu Bachs Unterricht oftmals die ersohnte Eindeutigkeit vermissen lassen. Einzelheiten in der folgenden Aufstellung aller gesicherten, vermutlichen und vermeintlichen Bach-Schüler können und sollten daher hinterfragt werden. Zudem dürften künftige Quellenfunde zur Präzisierung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses beitragen oder der Liste sogar neue Namen hinzufügen. Daß vorliegende Publikation also schon bald revisionsbedürftig sein wird, liegt in der Natur der Sache und ist zu erhoffen.⁶³

⁶² Dok III, Nr. 975.

⁶³ Diese Hoffnung erfüllte sich bereits wenige Tage nach Einreichung des Manuskripts des vorliegenden Beitrags: Die dem Autor zuvor nicht bekannten Bach-Schüler M. Tesmer und G. R. A. Sievers wurden der folgenden Übersicht nach Hinweisen von H.-J. Schulze bzw. M. Lassen (vgl. dessen Beitrag in diesem Bach-Jahrbuch) nachträglich hinzugefügt.

Übersicht über gesicherte, vermutliche und vermeintliche Privatschüler Bachs⁶⁴

Kategorie A – Gesicherte Schüler

A 1

Johann Caspar Vogler

* 23. Mai 1696 in Hausen (bei Arnstadt); Vater: Nicolaus Christoph Vogler (Müller). Um 1706/07 Schüler von Bach in Arnstadt. Schüler von Philipp Heinrich Erlebach und Nicolaus Vetter in Rudolstadt; um 1710 erneut Schüler von Bach in Weimar. 1715 Organist in Stadtilm; 1721 Hoforganist in Weimar (1735 zugleich Vizebürgermeister, 1737 Bürgermeister); † 1. Juni 1763 in Weimar

Vogler bezeichnete sich als „Scholar“ Bachs anlässlich seiner erfolglosen Bewerbung um das Organistenamt in Görlitz 1729. Außerdem nannte C. P. E. Bach 1775 Vogler als Schüler seines Vaters in einem Brief an Forkel. In der Bach-Biographie Forkels (1802) sind zudem Arnstadt und Weimar als Ausbildungsorte angegeben, woraus sich eine mögliche Datierung des Unterrichts in die Zeit um 1706/07 sowie – nach einer Unterbrechung – um 1710 ergibt. Voglers Weimarer Zeitgenosse J. G. Walther erwähnte im entsprechenden Artikel seines Lexikons von 1732 freilich weder Bach noch andere Lehrer Voglers.

Q/L: Dok II, Nr. 266; Dok III, Nr. 803; Walther L, S. 641; Dok VII, S. 54; Löffler 1929/31, Nr. 1; Löffler 1936, S. 105; Löffler 1953, Nr. 2; Schulze Bach-Überlieferung, S. 66–68; MGG; BJ 2015, S. 112–117 (P. Wollny)

⁶⁴ Die Reihenfolge der Schüler richtet sich in den Kategorien A und B nach dem ungefähren Unterrichtsbeginn, in Kategorie C nach dem Geburtsdatum. Im Nachweisapparat („Q/L“) werden zuerst die für die Bewertung des Schülerverhältnisses relevanten Quellen angeführt, danach weitere Quellen und Literatur zur Biographie. Existiert für einen Musiker ein Artikel in der MGG (www.mgg-online.com; abgekürzt MGG), wurde auf eine vollständige Bibliographie zu seiner Person verzichtet, sondern lediglich solche Literatur aufgenommen, die den Unterricht bei Bach thematisiert oder in der MGG noch nicht erfaßt wurde. Archivalische Quellen wurden nur verzeichnet, wenn sie neue Informationen enthalten. Häufig benutzt und nicht eigens nachgewiesen wurden: Erler III (Immatrikulationsdaten der Universität Leipzig); Stadtarchiv Leipzig, Thomasschule, Nr. 483, *Album Alumnorum Thomanorum* (Daten der Thomaner); Register zu Dok V (Lebensdaten). Die folgenden Publikationen von Hans Löffler werden verkürzt zitiert:

- *Die Schüler Sebastian Bachs und ihr Kreis*, in: *Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik* 7–9 (1929–1931), S. 235–238, 268–271, 322–325 (Jg. 7); 41–44, 127–131, 285–287 (Jg. 8); 91–94 (Jg. 9)
- *Thüringer Musiker um Joh. Seb. Bach*, in: *Thüringische Studien. Festschrift zur Feier des 250jährigen Bestehens der Thüringischen Landesbibliothek Altenburg*, hrsg. von F. P. Schmidt, Altenburg 1936, S. 105–122
- *Die Schüler Joh. Seb. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 40 (1953), S. 5–28

A 2**Johann Martin Schubart**

* 9. März 1690 in Geraberg (bei Ilmenau); Vater: Otto Schubart (Müller). Ab 1707 Schüler von Bach in Mühlhausen und Weimar. 1717 Hoforganist und Kammermusiker in Weimar; † 2. April 1721 in Weimar

Schubarts Unterricht im „Clavier-Spielen“ bei Bach ist durch die Aussage J. G. Walthers von 1732 belegt. Zwar wäre es wegen Schubarts Herkunft denkbar, daß ein erstes Zusammentreffen mit Bach schon in Arnstadt stattgefunden hat, jedoch vermutete Peter Wollny (2015), daß Schubart zunächst Schüler von J. G. Ahle in Mühlhausen war und dann von Bach als dessen Amtsnachfolger übernommen wurde. Als Schüler J. S. Bachs wurde Schubart, ohne Nennung von Unterrichtsorten, von C. P. E. Bach in einem Brief an Forkel 1775 bestätigt.

Q/L: Walther L, S. 577 (= Dok II, Nr. 324); Dok VII, S. 56; Dok III, Nr. 803; Löffler 1929/31, Nr. 2; Löffler 1936, S. 105; Löffler 1953, Nr. 1; NBA IX/3, Nr. 1 (Anonymus M 1); BJ 2015, S. 101–108 (P. Wollny)

A 3**Johann Gotthilf Ziegler**

* 25. März 1688 in Leubnitz (bei Dresden); Vater: Daniel Ziegler (Organist/Schulmeister). Schüler von Christian Pezold in Dresden; 1710 Schüler von Friedrich Wilhelm Zachow in Halle; ca. 1710/11 Schüler von Bach in Weimar; zweijährige Reise durch Deutschland. Studium in Halle (Immatrikulation am 12. Oktober 1712). 1718 Organist und Musikdirektor an der Ulrichskirche in Halle; † 15. September 1747 in Halle
Der Unterricht bei Bach wurde sowohl von J. G. Walther (1732) als auch von Ziegler selbst (1746) erwähnt. Über das Schülerverhältnis hinausgehende Beziehungen sind durch eine Patenschaft von Bachs erster Frau Maria Barbara Bach bei einem Kind Zieglers 1718 und durch dessen Mitwirkung am Vertrieb von Bachs Clavierübung II und III dokumentiert.

Q/L: Walther L, S. 656 (= Dok II, Nr. 324); Dok II, Nr. 90, 224, 324, 542; Löffler 1929/31, Nr. 5; Löffler 1953, Nr. 5; MGGo; BJ 2013, S. 159f. (P. Wollny)

A 4**Johann Tobias Krebs (d. Ä.)**

* 7. Juli 1690 in Heichelheim (bei Weimar); Vater: Johann Christoph Krebs. Besuch des Gymnasiums in Weimar; 1710 Kantor und Organist in Buttstedt; ca. 1710–1717 zugleich Unterricht bei J. G. Walther und Bach in Weimar. 1721 Organist in Buttstädt (ab den 1750er Jahren substituiert); † 11. Februar 1762 in Buttstädt

Der begleitend zur Tätigkeit in Buttstedt erteilte Unterricht von Krebs bei Bach und Walther wurde von Letztgenanntem in seinem Lexikon 1732 erwähnt. Die zahlreichen Bach-Abschriften von Krebs sind wohl zumindest nicht überwiegend im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Unterricht entstanden, sondern spiegeln eine länger anhaltende Sammeltätigkeit.

Q/L: Walther L, S. 345 (= Dok II, Nr. 324); Löffler 1929/31, Nr. 4; Löffler 1936, S. 105; BJ 1940/48, S. 136–148 (H. Löffler); Löffler 1953, Nr. 4; MGGo; BJ 2005, S. 99–101 (M. Maul)

A 5**Adam Friedrich Wilhelm von Jagemann**

* 23. Oktober 1695 in Hainspitz (bei Eisenberg); Vater: nicht ermittelt. Um 1711/12 Page am Hof von Herzog Ernst August in Weimar und Schüler Bachs; † 13. März 1714 in Weimar

Durch in den Weimarer Hofrechnungen vermerkte Honorarzahungen an Bach ist Jagemann als dessen Clavierschüler belegt. Die Einträge wurden früher fälschlich auf Herzog Ernst August (→ C 2) bezogen.

Q/L: Dok II, Nr. 53

A 6**Philipp David Kräuter**

* 14. August 1690 in Augsburg; Vater: Name nicht ermittelt (Soldat). Ab 1697 Besuch des Gymnasiums St. Anna in Augsburg. 1712/13 Schüler Bachs in Weimar. Ab 1713 Kantor an der Annenkirche in Augsburg (ab 1720 zugleich städtischer Musikdirektor); † 7. Oktober 1741 in Augsburg

Kräuters Unterricht bei Bach wurde durch ein Stipendium des Augsburger Rates ermöglicht und ist daher durch mehrere Dokumente in Augsburger Akten bezeugt. Seine Briefe aus Weimar enthalten ausführliche Schilderungen der Begleitumstände von Bachs Unterricht.

Q/L: Dok V, Nr. B 53 a–c, B 54 a, B 56 a, B 57 a, B 58 a; Löffler 1953, Nr. 20; MGGo; NBA IX/3, Nr. 5

A 7**Johann Lorenz Bach**

* 10. September 1695 in Schweinfurt; Vater: Johann Valentin Bach (Stadtmusiker, Vater von J. S. Bach). Unterricht beim Vater; 1712/13 Besuch des Lyzeums in Ohrdruf; 1713–1717 Schüler Bachs in Weimar. Ab 1718 Kantor in Lahm (Itzgrund); † 14. Dezember 1773 in Lahm

J. L. Bach erwähnte bei einer erfolglosen Bewerbung um das Kantorat in Wertheim 1717 im Zusammenhang mit seiner musikalischen Ausbildung den Aufenthalt bei Bach in Weimar. Zudem ist er als Schreiber in Weimarer Notenmaterialien Bachs nachweisbar.

Q/L: Dok II, Nr. 82; BJ 1949/50, S. 106–108 (H. Löffler); Löffler 1953, Nr. 6; MGGo; J. S. Bach, „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ BWV 61. *Faksimile der Originalpartitur*, hrsg. von P. Wollny, Laaber 2000 (Meisterwerke der Musik im Faksimile. 3.), S. VI bis VIII.; NBA IX/3, Nr. 11; J. Kremer, *Johann Lorenz Bachs Bewerbung auf das Wertheimer Kantorat (1717) und die Bewerbungsschreiben von Johann Christian und Johann Georg Bach aus Weikersheim*, in: *Jahrbuch Musik in Baden-Württemberg* 20 (2014), S. 25–59

A 8**Samuel Gmelin**

* 1. November 1695 in Plauen; Vater: Name nicht ermittelt (Leinweber). Besuch der Gymnasien in Schleiz und Gera (oder/und Greiz und Halle); Studium in Jena (Imma-

trikulation am 3. September 1715). Um 1715–1717 Schüler Bachs in Weimar. Ab 1719 Kantor in Elsterberg; ab 1730 Rektor ebd.; † Februar 1751 in Elsterberg

Gmelin erwähnte den Unterricht bei Bach anlässlich seiner erfolglosen Bewerbung um das Kantorat in Plauen 1726.

Q/L: Dok II, Nr. 206; Löffler 1936, S. 108 f.; Löffler 1953, Nr. 17; Staatsarchiv Leipzig, 20021 *Konsistorium Leipzig, Nr. 2853 (Besetzung des Rektorats in Elsterberg, Ephorie Reichenbach 1711 ff.)*; Pfarrarchiv Elsterberg, *Ile: 2 (Das Rectorat und Cantorat zu Elsterbergk: und deren vocationes betreffend.)*

A 9

Johann Bernhard Bach

* 24. November 1700 in Ohrdruf; Vater: Johann Christoph Bach (Organist, Bruder von J. S. Bach). 1709–1714 Besuch des Lyzeums in Ohrdruf. 1715–1719 Schüler Bachs in Weimar und Köthen. Ab 1721 Organist an der Michaeliskirche in Ohrdruf; † 12. Juni 1743 in Ohrdruf

J. B. Bach bezeichnete sich in seiner undatierten Autobiographie als Schüler J. S. Bachs. Q/L: Dok II, Nr. 277; Löffler 1929/31, Nr. 6; Löffler 1936, S. 106; BJ 1949/50, S. 108–110 (H. Löffler); Löffler 1953, Nr. 7; Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 31–34, 54 f.; MGG; BJ 1997, S. 28–35 (P. Wollny); NBA IX/3, Nr. 29

A 10

Bernhard Christian Kayser

* 16. August 1705 in Köthen; Vater: Christian Bernhard Kayser (Advokat). Um 1718–1725 Schüler Bachs in Köthen und Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 7. Juli 1724). Ab 1729 Hoforganist in Köthen (anfangs nur vertretungsweise?, später zugleich als Hofkommissar und Hofadvokat nachweisbar); 1754 Auflösung der Hofkapelle, Reduzierung des Gehalts bei beibehaltenen Titeln; † 20. April 1758 in Köthen

Kaysers Vater erwähnte den Unterricht bei Bach im Zusammenhang mit einer ange-dachten Bewerbung des Sohnes um die Organistenstelle in Schleiz (1728).

Q/L: Dok V, Nr. B 240 a; BJ 2003, S. 155–157 (A. Talle); BJ 2005, S. 281–285 (H. R. Jung); A. Talle, „*Der Kayser aus Köthen*“. *Zum 300. Geburtstag eines wiederentdeckten Bach-Schülers*, in: CBH 2006, S. 13–32; BJ 2011, S. 51–80 (A. Talle); BJ 2012, S. 226 f. (B. Koska); NBA IX/3, Nr. 49

A 11

Johann Schneider

* 16. Juli 1702 in Oberlauter (bei Coburg); Vater: Johann Schneider (Müller). Schüler von Nicolaus Müller in Oberlauter (Gesang, Clavier); ca. 1717–1720 Schüler von Johann Hartmann Reinmann in Saalfeld (Clavier, Komposition); um 1720/21 Schüler von Bach in Köthen (Clavier), Johann Gottlieb Graun in Merseburg (Violine) und Johann Graf in Rudolstadt (Violine). Ab 1721 Hoforganist und Violinist/Konzertmeister in Saalfeld; ab 1726 Violinist in der Hofkapelle Weimar; ab 1729/30 Organist an der Nikolaikirche in Leipzig (1766 substituiert); † 5. Januar 1788 in Leipzig

Schneiders Unterricht „bey dem Hrn. Capellmeister Bachen in Leipzig auf dem Claviere“ wurde von J. G. Walther in seinem Lexikon (1732) erwähnt. Der Chronologie von Schneiders Biographie nach kann das Schülerverhältnis jedoch nur um 1720/21 in Köthen zustande gekommen sein.

Q/L: Walther L, S. 554 (= Dok II, Nr. 324); Löffler 1929/31, Nr. 14; Löffler 1936, S. 110; Löffler 1953, Nr. 23; MGGo; BJ 2010, S. 163 (M. Maul); M. Maul, *Homilius: wirklich ein Schüler Bachs? Überlegungen zu seiner Leipziger Zeit*, in: „Ohne Wiederrede unser größter Kirchenkomponist“. Annäherungen an Gottfried August Homilius, hrsg. von G. Poppe und U. Wolf, Beeskow 2017 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 7.), S. 67–80; BJ 2018, S. 30 (H.-J. Schulze)

A 12

Paul Christian Stolle

~ 4. April 1706 in Johannegeorgenstadt; Vater: Johann Heinrich Stolle (Bäcker). 1722–1733 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 20. Mai 1733). 1734 Informator in Auma, ab 1734 Kantor und Organist, ab 1744 Rektor; † 1779/80 in Auma?

Bach bescheinigte Stolle 1734 Wohlverhalten auf der Thomasschule sowie „Erlernung der Music u. des Clavieres durch private Instruction bey mir“. Ob Stolle den Unterricht schon als Thomaner oder erst als Student erhielt, war nicht festzustellen.

Q/L: Dok V, Nr. A 70; BJ 1978, S. 73–77 (R. Krause)

A 13

Georg Gottfried Wagner

* 15. April 1698 in Mühlberg; Vater: Georg Zacharias Wagner (Kantor). 1712–1719 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation zum Sommersemester 1718) und Schüler Bachs. Ab 1726 Kantor an der Johanniskirche in Plauen; † 23. März 1756 in Plauen

Laut J. G. Walther (nach 1732) hat Wagner nach Bachs Amtsantritt als Thomaskantor 1723 „durch deßen Anführung noch mehrere Profectus in der Music erhalten.“ Zu dieser Zeit war Wagner 25 Jahre alt und konnte bereits eine wichtige Stütze bei Bachs Kantatenaufführungen bilden. Aus Bachs Zeugnis für Wagner von 1723 sowie den Dokumenten zu Wagners Anstellung in Plauen 1726, darunter mehrere Briefe Bachs, geht seine Tätigkeit als Bassist, Organist, Violinist, Violoncellist und Komponist hervor.

Q/L: Dok I, Nr. 14–17; Dok II, Nr. 206, 210–213, 216, 217; Dok III, Nr. N II 324a; Löffler 1929/31, Nr. 13; Löffler 1936, S. 110; Löffler 1953, Nr. 22; H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Georg Gottfried Wagner – neue Dokumente*, in: *Bach-Studien* 5, S. 147–154; MGGo; BJ 2005, S. 98 f. (M. Maul)

A 14

Friedrich Gottlieb Wild

* um 1706?; Vater: nicht ermittelt. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 20. April 1723) und Schüler Bachs. Ab 1735 Organist an der Petrikirche in St. Petersburg; † um 1762 in St. Petersburg?

Bach bescheinigte Wild mit einem Zeugnis 1727, daß er seit 1723 als Querflötist und Cembalist bei der Kirchenmusik mitgewirkt sowie „sich bey mir gar speciell in Clavier, General-Bass und denen daraus fließenden Fundamental-Regeln der Composition informiren laßen“ habe. Nach seiner fehlgeschlagenen Bewerbung um das Kantorat in Chemnitz 1727, der dieses Zeugnis beigefügt wurde, könnte Wild noch länger bei Bach in Leipzig geblieben sein. Gesicherte Angaben zu seiner Herkunft und seinem Wirken in Rußland fehlen derzeit.

Q/L: Dok I, Nr. 57; Dok III, Nr. 950, N I (57); Dok V, N I (57); C. Lemmerich, *Geschichte der evangelisch-lutherischen Gemeinde St. Petri in St. Petersburg*, Bd. I, St. Petersburg 1862, S. 90; G. Schünemann, *Neue „Attestate“ Seb. Bachs*, in: Festschrift zum 90. Geburtstag [...] Rochus Freiherrn von Liliencron, Leipzig 1910, S. 290–296, speziell S. 294 f.; Löffler 1929/31, Nr. 15; Löffler 1953, Nr. 24

A 15

Heinrich Nicolaus Gerber

* 6. September 1702 in Wenigenehrich (bei Sondershausen); Vater: Name nicht ermittelt (Bauer). Ab ca. 1715 Besuch der Schule in Bellstedt und Unterricht bei dem Kantor Irrgang; ab ca. 1717 Besuch der Schule in Mühlhausen; ab 1721 Besuch der Schule in Sondershausen und Unterricht bei dem Organisten Johann Valentin Eckold. 1724–1727 Studium in Leipzig (Immatrikulation am 8. Mai 1724) und Schüler Bachs; 1727/28 Aufenthalt in Wenigenehrich. Ab 1728 Organist in Heringen. 1730/31 Aufenthalt in Wenigenehrich. Ab 1731 Hoforganist in Sondershausen (ab 1749 zugleich Hofsekretär, 1773 substituiert); † 6. August 1775 in Sondershausen

Gerbers Unterricht bei Bach ist durch den von seinem Sohn Ernst Ludwig Gerber verfaßten biographischen Lexikonartikel (1790) gesichert. Dieser sowie die im Rahmen des Unterrichts angefertigten Bach-Abschriften H. N. Gerbers erlauben so detaillierte Einblicke in Bachs Unterrichtspraxis wie bei keinem anderen Bach-Schüler.

Q/L: Gerber ATL, Bd. I, Sp. 490–498 (= Dok III, Nr. 950); Löffler 1929/31, Nr. 16; Löffler 1936, S. 111; Löffler 1953, Nr. 25; BJ 1978, S. 7–18 (A. Dürr); MGGo

A 16

Siegismund Freudenberg

* in Seiferschau?, ~ 20. April 1704 in Gebhardsdorf (Schlesien); Vater: nicht ermittelt. Um 1716 Besuch des Gymnasiums in Hirschberg und Schüler von Tobias Volkmar. 1722–1724 Kantorsubstitut in Lissa (Wartheland). Studium in Leipzig (Immatrikulation am 6. Oktober 1724) und Schüler Bachs. 1727/28 Mitwirkung bei der Kirchenmusik und Vertretungsdienste als Organist in Hirschberg; 1728–1731 Aufenthalte in Schweidnitz, Dresden und Freiberg; weiterer Verbleib ungeklärt

Freudenberg erwähnte seinen Unterricht bei Bach anlässlich seiner fehlgeschlagenen Bewerbungen nach Schweidnitz (1728) und Freiberg (1731).

Q/L: Dok II, Nr. 250, 288; Löffler 1929/31, Nr. 19; BJ 1940/48 (Hamann); Löffler 1953, Nr. 29; Staatsarchiv Hirschberg, Nr. 2925 (*Hirschbergense Protocollum Rerum Ecclesiasticarum A.C. welches vom vierten May Anno 1726 biß auf das Jahr 1759. den 17ten May geführet worden* [...])

A 17**Johann Christoph Dorn**

* 5. September 1707 in Gruna (Mulde); Vater: nicht ermittelt. Ab 1724 Besuch der Thomasschule in Leipzig (als Externer); Studium in Leipzig (Immatrikulation zum Wintersemester 1731) und Schüler Bachs. Ab 1732 Organist und Mädchenschulmeister in Belgern (bis 1737 als Adjunkt); ab 1744 Organist und Mädchenschulmeister in Torgau; † 18. April 1785 in Torgau

Dorn bezeichnete sich im Zusammenhang mit seiner Anstellung in Torgau (1744) selbst als „Lehrling“ Bachs. Bach spricht in seinem Zeugnis für Dorn 1731 freilich nur von einem „specimen“ (einer Prüfung) und läßt das Schülerverhältnis unerwähnt. Möglicherweise kam der Unterricht erst danach zustande und währte demnach nur kurzzeitig.

Q/L: Dok I, Nr. 69; Dok II, Nr. 524; Dok V, Nr. B 366 a; Löffler 1929/31, Nr. 28; Löffler 1953, Nr. 43; H. Henkel, *Orgeln im Umfeld Bachs*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum 5. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, 25. bis 27. März 1985, hrsg. von W. Hoffmann und A. Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 113–124, speziell S. 117

A 18**Christian Heinrich Gräbner**

* um 1705 in Dresden; Vater: Johann Heinrich Gräbner (Organist und Orgelmacher). Um 1724–1726 Schüler Bachs in Leipzig. Um 1726–1732 vertretungsweise Organist an der Sophienkirche in Dresden, um 1729–1732 zugleich vertretungsweise Organist an der Kreuzkirche, ab 1733 Organist an der Frauenkirche (bis 1739 als Adjunkt), ab 1742 Organist an der Kreuzkirche; □ 5. Januar 1769 in Dresden

Der Unterricht bei Bach wurde von Gräbner selbst sowie von seinem Vater mehrfach bei verschiedenen Bewerbungen um Dresdner Organistenämter erwähnt (1727–1733). Diesen Äußerungen nach hat die Ausbildung in Leipzig im Zeitraum von zwei Jahren vor 1727 stattgefunden, also vermutlich vor Übernahme der Vertretungsdienste an der Sophienkirche in Dresden.

Q/L: Dok II, Nr. 238, 319, 320, 329; Löffler 1929/31, Nr. 27; Löffler 1953, Nr. 40

A 19**Hinrich Conrad Kreising**

Herkunft nicht ermittelt. Ab 1735 als Organist an der Kirche der englischen Kaufmannschaft in Hamburg nachweisbar; □ 27. Mai 1771 in Hamburg

In Gerbers Lexikon heißt es 1813 in dem Artikel über J. P. H. Cario: „ist Organist an der englischen Kirche zu Hamburg, an welcher ehemals Kreysing, ein würdiger Schüler von Sebast. Bach, stand.“ Gerber könnte diese Information in Hamburg erhalten haben, das er kurz zuvor besucht hatte. Denkbar ist jedoch auch, daß Kreising Mitte der 1720er Jahre ein Mitschüler seines Vaters H. N. Gerber (→ A 15) bei Bach in Leipzig war. Weitere Dokumente zu Kreising's Ausbildungszeit fehlen bisher. Des öfteren wurde er mit dem Hofmusiker und Komponisten Johann Georg Kreising (→ C 11) verwechselt. Über eine mögliche Verwandtschaft der beiden Musiker ist bisher nichts bekannt.

Q/L: Gerber NTL, Bd. II, Sp. 643; Mattheson E, S. 216; P. Wollny, *Anmerkungen zu einigen Berliner Kopisten aus dem Umkreis der Amalienbibliothek*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1998, S. 143–162, speziell S. 148 f.; MGG

A 20

Johann Ludwig Krebs

* 12. Oktober 1713 in Buttelstedt (bei Weimar); Vater: Johann Tobias Krebs (d. Ä., Organist → A 4). Ab 1721 Besuch der Schule in Buttelstedt; 1726–1735 Alumne der Thomasschule in Leipzig und Schüler Bachs; 1735–1737 Studium in Leipzig (nicht immatrikuliert). Ab 1737 Organist an der Marienkirche in Zwickau; ab 1743 Schloßorganist in Zeitz; ab 1756 Schloßorganist in Altenburg; † 1. Januar 1780 in Altenburg
Krebs erwähnte den Unterricht bei Bach mehrfach im Rahmen seiner Bewerbungen nach Naumburg (1733), Zwickau (1737) und Zeitz (1743). Bach bestätigte das Schülerverhältnis in seinem Zeugnis für Krebs 1735 („[...] aus Ihme ein solches subjectum gezogen [...]“) und attestierte Fähigkeiten auf Clavier, Violine und Laute sowie in der Komposition. Laut J. G. Walther (nach 1732) hat Krebs darüber hinaus in Bachs Collegium musicum als Cembalist mitgewirkt.

Q/L: Dok I, Nr. 71; Dok II, Nr. 335, 397, 520; Dok VII, S. 55; Löffler 1929/31, Nr. 24; Löffler 1936, S. 114 f.; Löffler 1953, Nr. 35; MGG; NBA IX/3, Nr. 131; *Johann Ludwig Krebs – Neue Perspektiven*, hrsg. von C. Storch (Schriften der Academia Musicalis Thuringiae. 2.), [Sinzig] 2018

A 21

Johann Jacob Kieser

* 24. Mai 1703 in Gräfinau (bei Ilmenau); Vater: Johann Heinrich Kieser. Vermutlich Besuch des Gymnasiums in Schleiz; um 1722 vertretungsweise Organist in Schleiz. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 24. Dezember 1727) und Schüler Bachs. Ab 1728 Hof- und Stadtorganist in Schleiz; † 21. April 1762 in Schleiz

Kieser bezeichnete sich bei seiner Bewerbung nach Schleiz 1727 als Schüler Bachs. Seine Ankunft in Leipzig und damit die Aufnahme des Unterrichts könnte schon einige Zeit vor seiner Immatrikulation an der Universität stattgefunden haben. In jüngster Zeit identifizierte Peter Wollny Kieser als Schreiber einiger Bach-Abschriften, die jedoch wahrscheinlich nicht in direktem Zusammenhang mit dem Unterricht stehen.

Q/L: BJ 2012, S. 230–232 (B. Koska); BJ 2018, S. 81–93 (P. Wollny)

A 22

Georg Heinrich Ludwig Schwanberg

~ 10. März 1696 in Helmstedt; Vater: Johann Wilhelm Schwanberg (Generalauditeur und Kommissionsrat). Ab ca. 1727 Kammermusiker (Violinist) in der Hofkapelle Braunschweig/Wolfenbüttel (1769 pensioniert); 1727/28 Schüler Bachs in Leipzig; † 15. Dezember 1774 in Braunschweig oder Wolfenbüttel

Schwanberg kündigte 1727 von Leipzig aus seinem Schwiegervater Johann Daniel Bähre an, „Herrn Bachen seine art“ des Orgelspiels lernen zu wollen. Daß der angestrebte Unterricht in der Folge tatsächlich zustande kam, legt die für Schwanberg

angefertigte Abschrift der Violin-Soli von der Hand Anna Magdalena Bachs sowie die von Schwanberg (in Vertretung für J. C. Wilcke) übernommene Patenschaft für Bachs Tochter Regina Johanna 1728 nahe. Da Schwanberg zur Zeit seines Aufenthalts in Leipzig schon über dreißig Jahre alt und als Hofmusiker angestellt war, dürfte sein Unterricht als eine Art Weiterbildung einzustufen sein.

Q/L: Dok II, Nr. 239; Dok V, Nr. A 92e; Schulze Bach-Überlieferung, S. 97–100; Landesarchiv Wolfenbüttel, *I Alt 25 Nr. 302* (ohne Titel, Quittungen und Resolutionen betreffend Hofmusik), fol. 21r

A 23

David Nicolai

* 22. Februar 1702 in Görlitz; Vater: nicht ermittelt. Ab ca. 1713 Schüler von Christian Ludwig Boxberg in Görlitz; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 13. Mai 1727) und Schüler Bachs. Ab 1730 Organist an St. Peter und Paul in Görlitz (1755 adjungiert); † 25. November 1764 in Görlitz

Nicolai sprach bei seiner Bewerbung nach Görlitz 1729 von der genossenen „fidelen Unterweisung“ und dem „nützlichen Umgang“ mit Bach. Ein in den Görlitzer Akten enthaltener Brief Bachs an Nicolai von 1729 weist einen besonders warmherzigen Tonfall auf und stellt ein Zeugnis in Aussicht. Dieses ist jedoch vermutlich nie oder zumindest nicht rechtzeitig ausgestellt worden, denn sonst hätte es Nicolai sicherlich anstelle von Bachs Privatbrief seinem Schreiben an den Görlitzer Rat beigelegt. Eine angedachte Ausbildung des Sohnes David Traugott Nicolai (1733–1799) kam offenbar wegen Bachs Tod ebenfalls nicht mehr zustande.

Q/L: Dok I, Nr. 21; Dok II, Nr. 267, 1042; M. Gondolatsch, *Görlitzer Musikleben in vergangenen Zeiten*, Görlitz 1914; Löffler 1929/31, Nr. 21; Löffler 1953, Nr. 31

A 24

Johann Heinrich Heil

* 1706 in Seeba (bei Meiningen); Vater: nicht ermittelt. Ab 1730 Mitglied der Hofkapelle in Meiningen; ab 1732 Kammermusikus in Eisenach; ab 1743 Kammermusikus in Ansbach, später in Mirow; ab 1745 in Zerbst nachweisbar (assistiert in der Hofkapelle); ab 1758 Organist an der Bartholomäikirche und Cembalist in der Hofkapelle in Zerbst; † 18. Oktober 1764 in Zerbst

Johann Wilhelm Hertel nannte seinen Eisenacher Lehrer Heil in seiner Autobiographie (1783/84) einen „ehemalige[n] Schüler von Vater Sebastian Bach“, vermutlich nach dessen eigener Aussage. Heils Unterricht bei Bach dürfte in den 1720er Jahren in Leipzig stattgefunden haben. Vielleicht sorgte Bach auch für die Anstellung seines Schülers in der Meininger Hofkapelle, wo sein Vetter Johann Ludwig Bach bis zu seinem Tod 1731 Kapellmeister war.

Q/L: Dok III, Nr. 888; G. Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel 1956, S. 78; W. Schwarz, *Pommersche Musikgeschichte. Historischer Überblick und Lebensbilder*, Bd. 1, Köln 1988, S. 80; A. Erck und H. Schneider, *Musiker und Monarchen in Meiningen. 1680–1763*, Meiningen 2006, S. 170; B. M. Reul, *Das vakante Organistenamt an der St. Bartholomäi-Kirche zu Zerbst und die „liederliche Lebensart“ von Johann Heinrich*

Heil (1706–1764), in: Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Landeskunde 19 (2010), S. 129–143

A 25

Carl Hartwig

* 18. August 1709 in Olbernhau; Vater: nicht ermittelt. Um 1730 Aufenthalt (Studium?) in Leipzig und Schüler Bachs sowie Stellvertreter von Johann Schneider (→ A 11) als Organist an der Nikolaikirche. Um 1733 vertretungsweise Organist an der Kreuzkirche in Dresden; ab 1735 Organist an der Johanniskirche in Zittau (1746 substituiert?); □ 5. August 1750 in Zittau

Hartwig gab anlässlich seiner erfolglosen Bewerbung um den Organistendienst an der Dresdner Sophienkirche 1733 in Bezug auf seine Ausbildung an, er habe „vom Capell-Meister Bach in Leipzig profitiret“.

Q/L: Dok II, Nr. 330; Löffler 1929/31, Nr. 31; Löffler 1953, Nr. 46; BJ 2013, S. 153–158 (P. Wollny)

A 26

Heinrich Abraham von Boyneburg

* 1713; Vater: Georg Heinrich von Boyneburg. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 19. Mai 1730). Verschiedene Ämter am Hof von Hessen-Kassel, lebt im Schloß Weilar (bei Salzingen); † nach 1776?

Auf einer gemeinschaftlich von Anna Magdalena und Johann Sebastian Bach um 1732 angefertigten Abschrift der Violinsonate BWV 1021 befindet sich diese auf H. A. von Boyneburg zu beziehende Notiz: „Unter mehrern Handstücken meines Onkels väterl. Seite, der in Leipzig auf der Akademie Unterricht von diesem großen Mann genoß, aufgefunden“. Diese von dem Neffen Christoph Ernst Abraham Albert von Boyneburg (1752–1840) festgehaltene Information geht offenbar auf eine Familientradition zurück und kann durchaus Glaubwürdigkeit beanspruchen.

Q/L: D-LEB, *Go. S. 3*; Schulze Bach-Überlieferung, S. 90; U. Leisinger, *Die Bach-Quellen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. Handschriften und frühe Drucke*, Gotha 1993 (Veröffentlichungen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. 31.), S. 17f., 84, 87f.; J. S. Bach, *Sonate G-Dur für Violine und Basso continuo (BWV 1021) und Präludium Cis-Dur (BWV 848/1)*, mit einer Einführung hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 2001 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Neue Folge. 1.), S. 4f.; Zedler IV (1733), S. 461; J. G. Biedermann, *Geschlechtsregister Der Reichsfrey unmitttelbaren Ritterschaft Landes zu Franken Löblichen Orts Rhön und Werra [...]*, Bayreuth 1749, Tabula XLVIII A; J. L. Heim, *Hennebergische Chronika [...]*, Meiningen 1776, S. 86

A 27

Lorenz Christoph Mizler

* 25. Juli 1711 in Heidenheim (Mittelfranken); Vater: Johann Georg Mizler (Amtmann). Ab ca. 1714 Besuch des Gymnasiums in Ansbach. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 30. April 1731) und Schüler Bachs; 1734 Magisterpromotion, 1736 Habilitation. 1736–1743 Vorlesungen an der Universität Leipzig. 1738 Gründung der „Corres-

pondierenden Societät der musikalischen Wissenschaften“. Ab 1743 im Dienst des Grafen Malachowski in Końskie; ab 1752 Hofrat und -arzt in Warschau; † 8. Mai 1778 in Warschau

Mizler zählte Bach in seiner 1740 gedruckten Autobiographie unter seine „Lehrmeister“ und berichtet, er habe die Komposition unter anderem „durch den Umgang mit dem Capellmeister Bach“ erlernt. In seiner auch Bach gewidmeten Dissertation von 1734, die das Ende des Unterrichts markieren dürfte, sprach Mizler zudem von Bachs „informatione in Musica practica“. Später bezeichnete Mizler Bach als seinen Freund und Gönner (1738) und bewog ihn 1747 zum Eintritt in seine „Societät“.

Q/L: Mattheson E, S. 231 (= Dok II, Nr. 470); Dok II, Nr. 349, 420; Löffler 1929/31, Nr. 33; Löffler 1953, Nr. 48; MGGo; L. Felbick, *Lorenz Christoph Mizler de Kolof: Schüler Bachs und pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie“*, Hildesheim 2012; BJ 2016, S. 193–197 (B. Schubert)

A 28

Bernhard Dietrich Ludewig

* 7. November 1707 in Thonhausen (bei Schmölln); Vater: Andreas Ludewig (Pfarrer); Besuch des Gymnasiums in Altenburg. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 19. Juni 1731) und Schüler Bachs. Ab 1738 Organist in Schmölln; † 27. Februar 1740 in Schmölln

Ludewigs Unterricht bei Bach wird durch die Schmöllner Anstellungsdokumente einschließlich eines Attests Bachs belegt (1737/38). Ein weiteres Zeugnis erwähnt darüber hinaus Ludewigs Mitwirkung im Collegium musicum und bei der Kirchenmusik sowie seine Tätigkeit als Informator für Bachs Kinder. Daß ihm damit zugleich die Funktion eines Privatsekretärs zufiel, kann aus dem Parallellfall Johann Elias Bach (→ B 32) geschlossen werden.

Q/L: Dok I, Nr. 73, 74; Dok II, Nr. 414, 414 a; Dok V, Nr. B 395 a; Löffler 1936, S. 113; Löffler 1953, Nr. 34; Schulze Bach-Überlieferung, S. 108 f.; *Thüringer Pfarrerbuch*, hrsg. von der Gesellschaft für Thüringische Kirchengeschichte, Bd. VI: Das Herzogtum Sachsen-Altenburg, Nr. 1223; BJ 2002, S. 33–36 (P. Wollny); NBA IX/3, Nr. 208

A 29

Christian Friedrich Schemelli

* 21. Oktober 1713 in Treuenbrietzen; Vater: Georg Christian Schemelli (Kantor); Besuch der Stiftsschulen in Zeitz und Naumburg. 1731–1734 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 21. Mai 1735). Ab 1744 Substitut des Vaters als Schloßkantor in Zeitz; † 27. Oktober 1761 in Zeitz

Anläßlich einer erfolglosen Bewerbung um den Zeitzer Schloßorganistendienst 1756 berichtete Schemelli, er habe seine „Fundamenta in der Music bey den seelig verstorbenen Capell Meister Bach in Leipzig“ sowie bei G. A. Homilius (→ C 20) gelegt. In einem Zeugnis für Schemelli erwähnte Bach 1740 freilich nur den Aufenthalt auf der Thomasschule und den Einsatz als Sopranist. Der Zeitraum von Schemellis Privatunterricht bei Bach kann über die Daten von Thomasschule und Universität Leipzig hinaus nicht weiter eingegrenzt werden.

Q/L: Dok I, Nr. 77; Dok III, Nr. 686; Löffler 1929/31, Nr. 34; Löffler 1936, S. 119; Löffler 1953, Nr. 49; A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeit bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeburg und Leipzig 1922, S. 12 f., 15 f.; BJ 1924, S. 105–124 (A. Schering); H. John, *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Dresdens im 18. Jahrhundert*, Tutzing 1980, S. 12

A 30

Gottlieb Benjamin Geier

~ 23. Mai 1710 in Eisleben; Vater: Benjamin Geier (Organist); Schüler des Vaters und des Kantors Wiemer in Eisleben. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 19. Mai 1732) und Schüler Bachs. Ab 1737/38 Kantor und Organist an der Annenkirche in Eisleben (bis 1739 als Substitut); ab 1755 Kantor an der Nikolaikirche und Sextus am Gymnasium; □ 17. Mai 1762 in Eisleben

Geier erwähnte seinen Unterricht bei Bach im Zusammenhang mit einer Bewerbung in Eisleben (vermutlich das Nikolaikantorat 1739 betreffend).

Q/L: Dok II, Nr. 488; Löffler 1953, Nr. 41; A. Prüfer, *Aus Eislebens musikalischer Vergangenheit*, in: Festschrift Hermann Kretzschmar zum 70. Geburtstag, Leipzig 1918, S. 119–121; M. Könecke, *Die Orgeln und Organisten der St. Andreaskirche zu Eisleben*, in: Mansfelder Blätter. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertümer der Grafschaft Mansfeld in Eisleben 24 (1910), S. 97–124, speziell S. 113 f.; BJ 2005, S. 102 f. (M. Maul)

A 31

Johann Friedrich Schweinitz

* 16. Juni 1708 in Friedebach (bei Rudolstadt); Vater: Name nicht ermittelt (Bauer, Schmied, Lehrer). Besuch der Schulen in Pößneck und Saalfeld; ab 1729 Besuch des Gymnasiums in Coburg. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 23. Juni 1732) und Schüler Bachs. Studium in Göttingen (Immatrikulation am 13. Oktober 1735); 1735–1767 akademischer Konzertmeister in Göttingen; 1738–1743 zugleich Organist an der Johannis- und Paulinerkirche; 1743–1780 zugleich Kantor an der Johannis-kirche; † 10. Juli 1780 in Pymont

Schweinitz wurde von seinem Göttinger Universitätslehrer und vormaligen Leipziger Thomasschulrektor Johann Matthias Gesner anlässlich einer erfolglosen Bewerbung um das Kantorat in Celle (1745) als „discipel von dem berühmten Hr. Bach in Leipzig“ bezeichnet.

Q/L: Dok II, Nr. 541; Dok V, Nr. B 527 a; D. Garbe und B. Wiechert, *Der Director musices, Organist und Kantor Johann Friedrich Schweinitz. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Göttingens im 18. Jahrhundert*, in: Göttinger Jahrbuch 1989, S. 71–90; H.-J. Schulze, *Der unterschätzte Bach-Schüler. Johann Friedrich Schweinitz*, in: H.-J. Schulze, *Bach-Facetten. Essays – Studien – Miscellen*, Leipzig 2017, S. 229–239; BJ 2009, S. 244 f. (P. Wollny); NBA IX/3, Nr. 201 (Anonymus L 104)

A 32**Johann Martin Frauer**

* 14. April 1714 in Lindau (Bodensee); Vater: Jacob Frauer (Weißgerber); Besuch der Schule in Lindau und Schüler von Jacob Forster. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 27. April 1733) und Schüler Bachs. 1736–1748 Musikinformatior bei der Musikklasse der Lindauer Stadtschule; ab 1748 Lehrer der vierten Klasse der Lindauer Stadtschule (seit 1747 bereits als Vikar, d. h. Hilfslehrer); † 26. April 1769 in Lindau
Frauers Unterricht bei Bach von etwa 1733 bis 1736 wurde durch ein Ratsstipendium gefördert und ist daher durch die Lindauer Ratsprotokolle dokumentiert. Aus ihnen ist allerdings auch mangelnder Enthusiasmus des Schülers herauszulesen. Kontaktperson des Lindauer Rates zu Bach war der Ratsherr Jacob Forster, der zugleich als Organist und Musikdirektor fungierte und während seines Studiums in Jena Schüler von Johann Nicolaus Bach gewesen war.

Q/L: Dok V, Nr. B 362 a, LN B 327 b; F. Eckert, *Geschichte der Lateinschule Lindau. Festschrift zum Gedächtnis der Gründung der Lateinschule Lindau vor 400 Jahren. 1528–1928*, Lindau 1928 (Neujahrsblätter des Museumsvereins Lindau (Bodensee). 8.), S. 58 f.; Stadtarchiv Lindau, *Lit. 16 (Lindauische Prediger- und Schul-Historie [...] von M. Bonaventura Riesch, Evangelischen Prediger daselbst, A. C. 1739)*, S. 476, 509 f.; ebd., *A III, Reichsstädtische Akten, 69,7 (Musik und Kantorat)*; ebd., *70,2 (Decrete und Ergänzungen zur Schulordnung)*; ebd., *70,4 (Verhandlungen über Anstellungen und Personalia)*

A 33**Peter Schimert**

* 7. Februar 1712 in Hermannstadt (Siebenbürgen); Vater: nicht ermittelt. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 8. Mai 1733). 1736–1762 „Turnermeister“ (Kapellmeister der Stadtmusiker) in Hermannstadt; ab 1742 (zugleich) Stadtorganist; † 18. April 1785 in Hermannstadt

In einem auf 1806 datierten Manuskript eines Samuel Friedrich Stöck, das in bearbeiteter Form in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1814 abgedruckt wurde, wird Schimert als „Sebastian Bachische[r] Schüler“ bezeichnet, „welcher selbst nach denen wiederholt gegen einige später [nach Deutschland] reisende Siebenbürger gemachte Aeufferungen seines, sich um die deutsche Musik so verdient gemachten Lehrers Sebastian Bach, einer seiner besten Schüler gewesen seyn soll.“ Die Bezeichnung als Bach-Schüler geht also mittelbar auf Schimert selbst zurück. Während sich ein Aufenthalt Schimerts in Leipzig um 1733 anhand der Universitätsmatrikel belegen läßt, scheint die Charakterisierung als „einer seiner besten Schüler“ freilich mutwillig übertrieben zu sein.

Q/L: Nationalbibliothek Budapest, *Fol. Germ. 515 (Aufsatz über den Zustand der Musik im Großfürstenthum Siebenbürgen)*; *Allgemeine Musikalische Zeitung* 16 (1814), Sp. 781–785, speziell Sp. 784; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 10; Löffler 1953, Nr. 36; Schiffner (wie Fußnote 7), S. 133; *Die Siebenbürger Sachsen. Lexikon. Geschichte – Kultur – Zivilisation – Wissenschaft – Wirtschaft – Lebensraum Siebenbürgen (Transsilvanien)*, hrsg. von W. Myß, Thaur 1993, S. 436 (K. Teutsch); Á. Sas, *Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn im 18. Jahrhundert*, in: *Studia*

Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 44 (2003), S.337–392, speziell S.351 und 376

A 34

Rudolf Straube

* 5. Dezember 1717 in Elstertrebnitz; Vater: Christian Straube (Kantor). 1733–1740 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 27. Februar 1740) und Schüler Bachs. Ab 1747 Kammermusiker (Lautenist) in der Hofkapelle Köthen; um 1754 Reisetätigkeit; ab ca. 1759 Aufenthalt in London; † um 1780 in London

Straube bezeichnete sich selbst bei zwei fehlgeschlagenen Bewerbungen um den Organistendienst in Zeitz 1739 und 1743 als Orgelschüler Bachs. Laut Adlung (1758) war er „auf dem Claviere ein wohlgerathener Schüler des Kapellmeister Bachs“. Von Kompositionsunterricht ist hingegen erst bei Gerber (1790) die Rede.

Q/L: Dok II, Nr.461, 518; J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S.722 (= Dok III, Nr.694); Gerber ATL, Bd. II, S.599 (= Dok III, Nr.950); Löffler 1929/31, Nr.32; Löffler 1936, S.119; Löffler 1953, Nr.47; MGGo; Schulze Bach-Überlieferung, S.120f.; NBA IX/3, Nr.187

A 35

Gottlieb Daniel Naumann

* um 1710 in Neudörfchen (bei Frankenberg); Vater: Daniel Naumann (Katechet, Schulmeister). Aufenthalte (wahrscheinlich mit Schulbesuch) in Mühlbach und (ab 1725) in Chemnitz; Besuch der Thomasschule in Leipzig (als Externer)? Studium in Leipzig (Immatrikulation am 27. März 1734) und Schüler Bachs. Ab 1740 Organist in Schmölln; † 22. Februar 1782 in Schmölln

Naumanns Unterricht bei Bach wurde in dem Präsentationsschreiben zu seiner Anstellung in Schmölln 1740 erwähnt. Im Zusammenhang mit einer erfolglosen Bewerbung um den Kantor- und Organistendienst in Brehna 1737 heißt es, er sei in Leipzig Mitglied eines Collegium musicum – wahrscheinlich des Bachischen.

Q/L: Dok II, Nr.473; C.A. Bahn, *Historische Nachrichten von dem im Meißnischen Ober-Ertzgebürge an der Zschopau liegenden Franckenberg und Sachsenburg*, Schneeberg 1755, S.272; J. Löbe und E. Löbe, *Geschichte der Kirchen und Schulen des Herzogthums Sachsen-Altenburg mit besonderer Berücksichtigung der Ortsgeschichte*, Bd.2: Enthaltend die Stadt- und Landephorien Schmölln und Ronneburg, Altenburg 1887, S.53; Löffler 1936, S.115; Löffler 1953, Nr.42; Koska, *Bachs Thomaner* (wie Fußnote 15), S.50f.

A 36

Johann Georg Heinrich

* 10. April 1721 in Merseburg; Vater: Georg Heinrich (Kurier). 1734–1740 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 28. März 1740) und Schüler Bachs; 1744 von Leipzig aus erfolglose Bewerbung um den Organistendienst in Torgau; weiterer Verbleib ungeklärt

Das Schülerverhältnis geht aus einem 1742 verfaßten, später auf 1744 datierten und mit der Bewerbung in Torgau eingereichten Zeugnis Bachs hervor. Einige erhaltene Ab-

schriften Heinrichs von Tastenwerken Bachs weisen Revisionsspuren von dessen Hand auf und dürften daher mit dem Unterricht unmittelbar zusammenhängen.

Q/L: Dok I, Nr. 79; Dok II, Nr. 525; Löffler 1929/31, Nr. 37; Löffler 1936, S. 116; Löffler 1953, Nr. 54; BJ 1906, S. 130–133 (A. Werner); BJ 2016, S. 81–83 (P. Wollny)

A 37

Johann Christoph Ritter

* 1715; Vater: nicht ermittelt; Herkunft und Ausbildungsjahre ungeklärt. Ab 1744 Organist in Clausthal; † 25. Januar 1767 in Clausthal

Ein nicht näher datierbarer, jedoch augenscheinlich aus dem 18. Jahrhundert stammender Zusatz von unbekannter Hand zum autographen Namenszug Ritters auf einer seiner zwei Abschriften von Bachs Clavierübung I und II betitelt ihn als Bach-Schüler: „scripsit c. 1740 | Seb. Bachs Schüler“. Die Jahreszahl dürfte sich lediglich auf die Anfertigung der Kopie beziehen, während der Unterricht mit Blick auf Ritters Geburtsjahr in den 1730er Jahren anzusetzen wäre. Ein Aufenthalt Ritters in Leipzig läßt sich anderweitig, insbesondere durch die Universitätsmatrikel, freilich nicht belegen. Die Bach-Abschriften Ritters müssen nicht zwangsläufig mit dem Unterricht zusammenhängen, sondern können nach den Drucken angefertigt und Relikte eines semi-professionellen Musikalienhandels sein.

Q/L: CH-Zz, *Mus Jac G 6* (siehe auch Dok III, Anh. Nr. 18); BJ 1965, S. 43–62 (E. R. Jacobi)

A 38

Johann Michael Große

* 29. September 1713 in Pötewitz (bei Zeitz); Vater: Johann Große (Organist). Vor 1741 Aufenthalt in Leipzig und Schüler Bachs; ab 1741 Organist in Zwenkau (1774 substituiert); † 8. Juni 1791 in Zwenkau

Großes Unterricht bei Bach ist lediglich durch eine Äußerung seines Sohnes Michael Ehregott Große bezeugt, die 1784 in Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* veröffentlicht wurde.

Q/L: *Magazin der Musik*, hrsg. von C. F. Cramer, Hamburg 1784, S. 262f. (= Dok III, Nr. 874); R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint Leipzig 1978, S. 356, 491; BJ 1949/50, S. 104f. (H. Löffler); Löffler 1953, Nr. 79

A 39

Johann Gottlieb Haase

* um 1715 in Profen (bei Zeitz); Vater: Name nicht ermittelt (Kantor); Besuch des Stiftsgymnasiums in Zeitz. Ab 1731 Besuch der Thomasschule in Leipzig (als Externer); Studium in Leipzig (Immatrikulation am 11. Januar 1735) und Schüler Bachs. 1740 erfolglose Bewerbung als Organist und Mädchenschulmeister in Pegau; 1756 erfolglose Bewerbung als Schloßorganist in Zeitz; weiterer Verbleib ungeklärt

Haase nannte Bach als seinen Lehrer bei seinen beiden erfolglosen Bewerbungen nach Pegau 1740 und Zeitz 1756, sprach dabei jedoch nur von „Lectio im General-

bass“. Ob ein 1756 – nach Bachs Tod – erwähntes, angeblich bei einem Brand zerstörtes Zeugnis Bachs tatsächlich existiert hat, erscheint fraglich.

Q/L: Dok I, Nr. 72; Dok III, Nr. 685; Dok V, Nr. B 477 a; A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeberg 1922, S. 28; Löffler 1929/31, Nr. 36; Löffler 1936, S. 116; Löffler 1953, Nr. 52; H. Henkel, *Orgeln im Umfeld Bachs*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum 5. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, 25. bis 27. März 1985, hrsg. von W. Hoffmann und A. Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 113–124, speziell S. 117

A 40

Gottlob Ludwig Raden

* 19. April 1718 in Zeitz; Vater: nicht ermittelt. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 9. Juli 1737) und Schüler Bachs. Ab 1737 Organist an der Michaeliskirche in Zeitz (bis 1742 als Vertreter seines Großvaters Johann Siegismund Liebe); ab 1756 Schloßorganist ebd.; † 1. Juni 1764 in Zeitz

Radens Unterricht bei Bach wurde dreimal von seinem Großvater J. S. Liebe (einem Bruder von Anna Magdalena Bachs Mutter) im Zusammenhang mit einer vorgesehenen Anstellung in Zeitz (1738, 1739, 1740) erwähnt, und zwar jeweils mit der Wortwahl, der Enkel habe sich bei Bach „in music feste gesetzt“. Zu dieser Zeit scheint G. L. Raden bereits dauerhaft in Zeitz als Vertreter an der Orgel anwesend gewesen zu sein, weshalb das Schülerverhältnis wohl nur kurzzeitig im Jahr 1737 zustande gekommen ist.

Q/L: Dok II, Nr. 429, 450, 478; Löffler 1929/31, Nr. 39; Löffler 1936, S. 116; Löffler 1953, Nr. 55

A 41

Johann Friedrich Agricola

* 4. Januar 1720 in Dobitschen (bei Altenburg); Vater: Johann Christoph Agricola (Kammeragent und Gerichtsverwalter); ab 1724 Schüler des Schulmeisters Johann Paul Martini in Dobitschen; wahrscheinlich Besuch eines Gymnasiums (in Altenburg oder Gera?). Studium in Leipzig (Immatrikulation am 28. Mai 1738) und Schüler Bachs. Ab 1741 Aufenthalt in Berlin; ab 1751 Hofkomponist in Berlin; ab 1759 Leiter der königlichen Hofkapelle in Berlin; † 2. Dezember 1774 in Berlin

Agricola berichtete erstmals 1750 in seiner erfolglosen Bewerbung um den Gothaer Hofkapellmeisterposten von dreieinhalbjährigem Clavier- und Kompositionsunterricht bei Bach. Zudem sind Besuche Agricolas in Bachs Haus für 1739 und 1741 belegt.

Q/L: Dok II, Nr. 596; Dok VII, S. 55; Löffler 1929/31, Nr. 41; Löffler 1936, S. 117; Löffler 1953, Nr. 57; LBB 3 (E. Odrich/P. Wollny), S. 116f., 181; MGGo; NBA IX/3, Nr. 216

A 42

Martin Tesmer

* 16. Februar 1720 in Stettin; Vater: Johann Tesmer (Branntweinbrenner). Studium in Leipzig (Immatrikulation am 20. Januar 1739) und Schüler Bachs; Studium in Halle

(Immatrikulation am 31. März 1740). 1744–1775 Organist an der Marienkirche in Rügenwalde; † 15. Oktober 1775 in Rügenwalde

Über Tesmer wird im Zusammenhang mit seiner Bewerbung nach Rügenwalde berichtet, er habe „in Leipzig bey dem berühmten Organisten Herrn Bachen die Musik gelernt“.

Q/L: K. Rosenow, *Rügenwalder Musikleben in vergangenen Tagen*, in: Ostpommersche Heimat. Beilage der Zeitung für Ostpommern 1938, Nr. 32–36, speziell Nr. 32 bis 34; G. Kittler, *Musikgeschichte der Stadt Köslin in Pommern*, Greifswald 1939 (Pommernforschung, Reihe 5. Heft 3.), S. 25 f.; W. Schwarz, *Pommern und Johann Sebastian Bach. Das Wirken von Martin Tesmer und Johann David Bach. Bachpflege und Bachforschung in Pommern*, in: Baltische Studien. Neue Folge 71 (1985), S. 105–113, speziell S. 105 f.; B. Köhler, *Musiker und Instrumentenbauer Pommerns bis 1800. Personenlexikon*, Hamburg 2019 (Studien zur Musikwissenschaft. 45.) S. 235; Evangelisches Zentralarchiv Berlin, Kirchenbuch Stettin St. Gertrud, Taufen 1720

A 43

Gerhard Rudolph Albrecht Sievers

~8. November 1709 in Schleswig-Friedrichsberg; Vater: Heinrich Sievers (Pfarrer). Ab 1729 Besuch des Akademischen Gymnasiums in Hamburg; ab 1730 Studium in Kiel. Ab 1732/33 Hoforganist in Kiel; 1739/40 Studium in Leipzig (Immatrikulation am 20. Oktober 1739) und Schüler Bachs. Um 1746 Aufenthalt in St. Petersburg; weiterer Verbleib ungeklärt

Sievers erwähnt seinen Musik- und Kompositionsunterricht bei Bach in zwei Briefen von 1740.

Q/L: siehe den Beitrag von M. Lassen in diesem Bach-Jahrbuch

A 44

Johann Philipp Kirnberger

~24. April 1721 in Saalfeld; Vater: Matthias Kirnberger/Kernberg (Hoflakai); Besuch des Gymnasiums in Coburg. Ab ca. 1736 Schüler von J. P. Kellner (→ C 14) in Gräfenroda; ab 1738 Schüler des Hofmusikers Meil (Violine) in Sondershausen. 1739–1741 Aufenthalt in Leipzig und Schüler Bachs (mit Unterbrechung). 1741–1751 verschiedene Anstellungen in Polen (zumeist in der Region Lemberg); um 1751 Aufenthalte in Coburg, Gotha und Dresden. Violinist in der königlichen Hofkapelle in Berlin; ab 1754 Cembalist in der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen in Rheinsberg; ab 1758 Hofmusiker bei Prinzessin Anna Amalia von Preußen, zugleich publizistische Tätigkeit; † 26./27. Juli 1783 in Berlin

In der von Marburg 1754 veröffentlichten Biographie Kirnbergers wurde sein Unterricht bei Bach in Komposition und Clavierspiel erstmals erwähnt. Auch C. P. E. Bach bezeichnete Kirnberger in einem Brief an Forkel 1775 als Schüler seines Vaters.

Q/L: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Berlin 1754, S. 85 f. (= Dok III, Nr. 661); Dok III, Nr. 803; Dok VII, S. 55 f.; Löffler 1929/31, Nr. 44; Löffler 1936, S. 118; Löffler 1953, Nr. 60; MGGo; S. Paczkowski, *Bach and Poland in the Eighteenth Century*, in: *Understanding Bach* 10 (2015),

S. 123–137, speziell S. 130–132; BJ 2017, S. 149–184 (B. Koska); D-B, Mus.ms. autogr.theor. Kirnberger, Joh. Phil. 2 (Stammbuch Kirnbergers)

A 45

Johann Friedrich Doles

* 23. April 1715 in Steinbach; Vater: Johann Andreas Doles (Kantor); Schüler seines Bruders Johann Heinrich Doles in Steinbach; Besuch der Schulen in Schmalkalden und Schleusingen. Ab 1739 Studium in Leipzig (nicht in der Matrikel) und Schüler Bachs. Ab 1744 Kantor in Freiberg. Ab 1756 Thomaskantor in Leipzig (1789 substituiert); † 8. Februar 1797 in Leipzig

Doles bezeichnete sich als Bach-Schüler im Vorwort zu der 1790 gedruckten Gellert-Vertonung „Ich komme vor dein Angesicht“. Der Nekrolog auf Doles nach autobiographischen Aufzeichnungen (1797) bestätigt den Unterricht bei Bach, „bey dem er viel in der contrapunkt. Setzart gearbeitet hat“. Bachs persönliches Engagement bei der letztlich von Doles ausgeschlagenen Anstellung als Kantor in Salzwedel 1743/44 deutet auf enge Beziehungen der beiden. In den Salzwedeler Dokumenten wird Bach als „patron“ von Doles bezeichnet, was wohl mit „Lehrer“ gleichzusetzen ist. Darüber hinaus wird ein Schülerverhältnis in diesem Zusammenhang wie auch im Umfeld der Anstellungen in Freiberg und Leipzig nicht erwähnt.

Q/L: J. F. Doles, *Kantate über das Lied des seel. Gellert: Ich komme vor dein Angesicht u. s. w.*, Leipzig 1790, „Vorerinnerung“ (= Dok III, Nr. 944); Dok III, Nr. 1004; Dok V, LN Nr. A 45 c, B 517 a; Löffler 1929/31, Nr. 42; Löffler 1936, S. 116; H. Banning, *Johann Friedrich Doles. Leben und Werke*, Leipzig 1939, S. 5–7; Löffler 1953, Nr. 58; MGGo; BJ 2007, S. 23 (S. Langusch); BJ 2017, S. 74–80 (P. Wollny); BJ 2018, S. 37 f. (H.-J. Schulze)

A 46

Johann Georg Schübler

* um 1725 in Zella; Vater: Johann Heinrich Schübler (Büchschäfter, Leutnant, Gewehrhändler). Frühe 1740er Jahre Schüler Bachs in Leipzig. 1747–1753 als Verleger und Notenstecher in Zella nachweisbar; ab 1755 Substitut des Organisten J. N. Tischer (→ B 31) in Schmalkalden?; weiterer Verbleib ungeklärt

Schüblers Unterricht bei Bach ist durch die in zwei Fassungen vorliegende (Auto-)Biographie seines Bruders Johann Heinrich Schübler belegt. Dort heißt es, J. G. Schübler habe „die Music in Leipzig bey dem berühmten Bach gelernet“, beziehungsweise er habe „sich selbst in Leipzig beym berühmten Bach noch mehr in der Music perfectioniret“. Nach seinem Weggang aus Leipzig blieb Schübler Bach und seinen Söhnen als Verleger und Notenstecher verbunden.

Q/L: Dok III, Nr. 745; Löffler 1936, S. 107; Löffler 1953, Nr. 10; BJ 1979, S. 75–96 (W. Wiemer); Landeskirchenarchiv Eisenach, *Superintendentur Ichtershausen, Nr. 280* (Schuldienermatrikel 1758–1861), fol. 425 f.; Landeskirchliches Archiv Kassel, *Gesamtkonsistorium Kassel, Spezialakten, Nr. 908 (Die Lehrer- (Cantoren-, Organisten-) Stellen zu Schmalkalden (ref. u. luth.) [1755–1842])*

A 47**Friedrich Gottlob Fleischer**

* 14. Januar 1722 in Köthen; Vater: Balthasar Simon Fleischer (Akziseinnehmer). Ab ca. 1746 Aufenthalt in Braunschweig (Tätigkeiten als Kammermusiker in der Hofkapelle, Musiklehrer der herzoglichen Familie, Organist an der Ägidien- und Martinskirche sind nicht genau zu datieren); † 4. April 1806 in Braunschweig

Laut seiner Autobiographie (1783/84) lernte Johann Wilhelm Hertel 1756 Fleischer, „einen braven Schüler Sebast[i]an Bachs“ kennen. Gerber rühmte ihn 1790 als „einen unserer itzt lebenden größten Klavierspieler in der Bachischen Manier“. Der Unterricht Fleischers bei Bach dürfte in der ersten Hälfte der 1740er Jahre in Leipzig stattgefunden haben. Eine von ihm komponierte und 1745 in Nürnberg gedruckte „Clavier-Übung“ scheint einen Ertrag dieses Unterrichts darzustellen.

Q/L: Dok III, Nr. 888; Gerber ATL, Bd. I, Sp. 419; W. Wöhler, *Friedrich Gottlob Fleischer. Ein Braunschweiger Musiker des 18. Jahrhunderts*, Braunschweig 1991; MGGo

A 48**Christian Gottlob Wunsch**

~ 17. Dezember 1720 in Joachimstein (bei Radmeritz/Oberlausitz); ab 1732 Besuch des Gymnasiums in Görlitz. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 22. Juli 1741) und Schüler Bachs. Ab 1743 Organist in Glogau; † 1754 in Glogau

Bach stellte Wunsch 1743 ein Zeugnis „wegen des, in die 2. Jahre bey mir gehabtten Unterrichts in der Music und besonders auf dem Clavire“ aus. Bei seiner erfolglosen Bewerbung um den Schloßorganistendienst in Zeitz (1743) erwähnte Wunsch das Schülerverhältnis auch selbst.

Q/L: Dok I, Nr. 78; Dok II, Nr. 521; Löffler 1929/31, Nr. 48; Löffler 1953, Nr. 66

A 49**Johann Wilhelm Cunis**

* 25. Juni 1725 in Kutzleben (bei Kölleda); Vater: Johann Jacob Cunis (Kantor/Organist); Besuch der Schule in Kölleda? 1741–1747 Alumne der Thomasschule in Leipzig und Schüler Bachs; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 6. Juni 1747). Ab 1749 Kantor in Kölleda; ab 1757 Kantor und Musikdirektor in Frankenhausen (1795 substituiert); † 4. April 1796 in Frankenhausen

Bei seiner Anstellung in Kölleda 1749 erwähnte Cunis, daß er auf der Thomasschule „tam publice quam privatim a celeberrimo Bachio“ unterrichtet worden war. In Bachs Zeugnis für Cunis von 1748 werden nur seine musikalischen Fähigkeiten und sein Einsatz als Chorpräfekt erwähnt.

Q/L: Dok V, Nr. B 593 a; BJ 2008, S. 191, 199 (A. Glöckner); Koska, *Bachs Thomaner* (wie Fußnote 15), S. 130–136; BJ 2018, S. 34 (H.-J. Schulze)

A 50**Christoph Transchel**

* 12. Juni 1721 in Braunsdorf (bei Weißenfels); Vater: nicht ermittelt; ab 1731 Besuch des Gymnasiums in Merseburg und Schüler von Christoph Förster. Studium in Leip-

zig (Immatrikulation am 21. Juni 1742) und Schüler Bachs. Ab 1755 Klavierlehrer in Dresden; † 8. Januar 1800 in Dresden

Transchel wurde erstmalig 1782 in Forkels „Musikalischem Almanach“ ohne weiteren Kommentar als „J. Seb. Bachs Schüler“ bezeichnet. In Gerbers Lexikon heißt es 1792 zu seiner Leipziger Zeit ausführlicher: „Als Musikbefsissener kam er nun bald in die Bekanntschaft des großen Joh. Sebast. Bach. Was ihm aber zu noch mehrerem Vortheile und noch größerer Ehre gereichte: er wurde dessen Schüler und Freund.“ Aussagen zum Unterricht von Transchel selbst oder aus der Zeit vor Bachs Tod sind nicht bekannt.

Q/L: J. N. Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland*, Leipzig 1782, S. 119 (= Dok III, Nr. 857); Gerber ATL, Bd. II, Sp. 671 (= Dok III, Nr. 950); Dok VII, S. 54; Löffler 1929/31, Nr. 49; Löffler 1936, S. 119; H. Volkmann, *Christoph Transchel. Ein Schüler J. S. Bachs in Dresden*, in: Festschrift Martin Bollert zum 60. Geburtstag, hrsg. von H. Neubert, Dresden 1936, S. 175–187; Löffler 1953, Nr. 67

A 51

Johann Friedrich Drobisch

* 1. Oktober 1723 in Zwickau; Vater: nicht ermittelt; Besuch der Schule in Zwickau und Schüler von J. L. Krebs (→ A 20). Studium in Leipzig (Immatrikulation am 21. Mai 1743) und Schüler Bachs. Ab 1747/48 Kantorsubstitut in Schneeberg; ab 1753 Kantor an der Annenkirche in Dresden; † 10. April 1762 in Dresden

Drobisch erwähnte den Unterricht bei Bach in seiner auf Latein abgefaßten Bewerbung nach Dresden 1752. Vermutlich wurde er von seinem Lehrer J. L. Krebs an Bach empfohlen.

Q/L: Dok V, Nr. C 650 aa; R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint Leipzig 1978, S. 81, 301, 413; BJ 2018, S. 34 (H.-J. Schulze)

A 52

Johann Christoph Altnickol

* Ende 1719 in Berna, ~ 1. Januar 1720 in Küpper (Oberlausitz); Vater: Gottfried Altnickol (Weber); ab 1733 Besuch des Lyzeums in Lauban; 1740–1743 Sänger und Organist an der Marien-Magdalenen-Kirche in Breslau. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 19. März 1744) und Schüler Bachs. 1748 kurzzeitig Organist in Niederwiesa (bei Greifenberg); ab 1748 Organist an der Wenzelskirche in Naumburg; □ 25. Juli 1759 in Naumburg

Bach bezeichnete Altnickol 1748 in zwei Empfehlungsschreiben zur Unterstützung seiner Bewerbung in Naumburg als seinen „ehemaligen Ecolier“. In zwei Zeugnissen Bachs für Altnickol (1747/48) kamen hingegen nur seine musikalischen Fähigkeiten zur Sprache.

Q/L: Dok I, Nr. 47, 48, 81, 82; Dok II, Nr. 578; Dok VII, S. 55; BJ 1912, S. 147 f. (A. Arnheim); Löffler 1929/31, Nr. 50; Löffler 1936, S. 119; Löffler 1953, Nr. 68; MGGo; BJ 2003, S. 259–265 (B. Wiermann); NBA IX/3, Nr. 233

A 53**Carl August Folger**

* 12. Februar 1730 in Beerendorf (bei Delitzsch); Vater: Johann Georg Folger (Schulmeister). 1745–1751 Alumne der Thomasschule in Leipzig und Schüler Bachs. Ab 1752 Organist in Landsberg (bei Halle); † 26. Februar 1758 in Landsberg

Bei einer erfolglosen Bewerbung um den Organistendienst in Delitzsch 1749 nannte Folger Bach seinen „Lehr-Meister“ „in hac Arte“, das heißt im Orgelspiel. Sicherlich aus demselben Anlaß ist ein Zeugnis Bachs entstanden, das in den Landsberger Anstellungsunterlagen 1752 erwähnt wurde, heute jedoch verschollen ist.

Q/L: Dok II, Nr. 588; Löffler 1929/31, Nr. 51; Löffler 1953, Nr. 69; A. Werner, *Musikgeschichte der Stadt Delitzsch*, in: Archiv für Musikwissenschaft 1 (1918/19), S. 535 bis 564, speziell S. 556; Pfarrarchiv Landsberg, Kirchenbuch Landsberg 1746–1810; ebd., 32/2 (*Acta Die Besetzung des Organisten- und Collaborator-Dienstes und was der anhängig betr. Ergangen Superintendentur Delitzsch de ao. 1752.*); ebd., 32/2 (*Acta Pastoralia den Landsbergischen Organisten betr. de anno 1693.*); Stadtarchiv Landsberg, *M XVII 1 (Bittschreiben von Stadtpfeifern und Organisten, Besetzung der Orgelstelle 1687–1758)*; detaillierte Auswertung dieser Dokumente im nächsten Bach-Jahrbuch vorgesehen

A 54**Johann Gottlieb Goldberg**

~ 14. März 1727 in Danzig; Vater: Johann Goldberg (Instrumentenmacher); Ausbildung in Danzig. Ab 1737 Schüler von W. F. Bach in Dresden; um 1746 Schüler von J. S. Bach in Leipzig. Ab 1751 Kammermusiker (Cembalist) in der Kapelle des Grafen Brühl in Dresden; □ 15. April 1756 in Dresden

Goldberg wurde als Schüler J. S. Bachs zum ersten Mal 1775 von C. P. E. Bach in einem Brief an Forkel bezeichnet. Während Marpurg 1750 noch nichts vom Unterricht bei Bach erwähnte, gingen in späteren Jahren eine ganze Reihe von Autoren darauf ein (Hertel 1783/84, Hiller 1784, Reichardt 1792, Forkel 1802). Zur näheren Datierung des Unterrichts kann lediglich eine von Bach den Schriftzügen nach um 1746 geschriebene Stimme zu Goldbergs Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“ dienen.

Q/L: Dok III, Nr. 803, 888, 895, 904, 950; F. W. Marpurg, *Der critische Musicus an der Spree*, Berlin 1750, S. 29; Dok VII, S. 55; BJ 1923, S. 57–71 (E. Dadder); Löffler 1929/31, Nr. 46; Löffler 1953, Nr. 64; MGG; NBA IX/3, Nr. 235

A 55**Eugen Wenzel von Würben (Evžen Václav z Vrbna)**

* 1728 in Prag; Vater: nicht ermittelt. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 13. Februar 1746) und Schüler Bachs. Ab ca. 1748 Kavalierstour durch verschiedene Länder Europas. Kanzler am galizisch-lodomerischen Hof (in Lemberg?); Obersthofmarschall in Wien; † 1789/90 (in Wien?)

Von Würbens Unterricht geht aus einer Quittung Bachs vom 18. Dezember 1747 über „anwiederumb“ erteilten Clavierunterricht hervor. In fünf weiteren erhaltenen Quittungen (Juni bis Dezember 1747) bescheinigte Bach lediglich meist für einen Monat

im Voraus geleistete Mietzahlungen für ein Cembalo. Der Unterricht dürfte demnach mindestens von Mitte 1747 bis Anfang 1748 gedauert haben.

Q/L: Dok I, Nr. 130–132, 134, 135; Dok V, Nr. A 134, A 135 a; C. Trautmann, *Unregistriertes Dokument belegt Graf Wrbona als österreichischen Bach-Schüler*, in: 58. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, 24.–29. Mai 1983 Graz. Johann Sebastian Bach und der österreichische Raum, hrsg. von der Neuen Bachgesellschaft, Graz 1983, S. 81–86

A 56

Christoph Gottlob Fritzsche

* 22. Dezember 1725 in Zeitz; Vater: Christoph Fritzsche (Botenmeister); 1744/45 Schüler von J. L. Krebs (→ A 20) in Zeitz. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 25. März 1747) und Schüler Bachs sowie J. Schneiders (→ A 11); 1748 erfolglose Bewerbung um das Organistenamt an St. Wenzel in Naumburg; weiterer Verbleib ungeklärt

Fritsches Unterricht bei Bach wurde von seinem Vater im Umfeld der Bewerbung nach Naumburg 1748 erwähnt. Wie J. F. Drobisch (→ A 51) wurde Fritzsche vermutlich von seinem Lehrer J. L. Krebs an Bach empfohlen.

Q/L: Dok II, Nr. 570; Löffler 1953, Nr. 63; H. John, *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Dresdens im 18. Jahrhundert*, Tutzing 1980, S. 13

A 57

Johann Georg Voigt (d. J.)

* 12. Juni 1728 in Ansbach; Vater: Johann Georg Voigt (d. Ä., Hofmusiker und Registrator → C 4); um 1740 Kapellknabe in der Hofkapelle Ansbach? Späte 1740er Jahre Schüler Bachs in Leipzig; Kammerregistrator in Ansbach; ab 1751 zugleich Organist an der Stiftskirche St. Gumbertus in Ansbach (bis 1752 in Vertretung des Organisten Georg Ludwig Diez); □ 5. Mai 1765 in Ansbach

Voigt erwähnte in seiner Bewerbung um die Ansbacher Organistenstelle 1751 den dreijährigen Unterricht bei Bach. Auch C. P. E. Bach nennt Voigt als Schüler seines Vaters 1775 in einem Brief an Forkel. Bisweilen wurde er mit seinem gleichnamigen Vater verwechselt.

Q/L: Dok III, Nr. 641, 803; Dok VII, S. 56; Löffler 1929/31, S. 237 f.; Löffler 1953, Nr. 81; G. Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel 1956, S. 77, 82; Landeskirchliches Archiv Nürnberg, *Markgräfliches Konsistorium Ansbach, Nr. 295 (Acta Den Stadt- und Stifts-Organisten Dienst, und die Musiquen zu Onolzbach betr. ab Anno 1668.–1795.)*

A 58

Johann Heinrich Zang

* 15. April 1733 in Zella; Vater: Johann Georg Zang (Oberleutnant, Weißgerber). 1748/49 Aufenthalt in Leipzig und Schüler Bachs. 1749 Aufenthalt in Coburg; 1749/50 Kanzlist im Kloster Banz und Organist in Schloß Hohenstein (bei Coburg); 1751/52

Kantor in Walsdorf (bei Bamberg); ab 1752 Kantor in Mainstockheim (1801 emeritiert); † 18. August 1811 in Würzburg

In der 1808 veröffentlichten Biographie Zangs heißt es: „Schon als ein siebenzehnjähriger Jüngling wanderte er nach Leipzig, wo er sich unter der Anleitung des berühmten Kapellmeisters, Johann Sebastian Bach, zwey Jahre lang in der Tonkunst besser ausbildete“. Tatsächlich war Zang zur entsprechenden Zeit erst 15 bis 16 Jahre alt. Der Kontakt zum Thomaskantor mag über lang zurückreichende familiäre Beziehungen zustande gekommen sein: Ein Johann Justin Zang aus Ohrdruf gehörte 1698 zu den Mitschülern Bachs auf der Ohrdruffer Schule.

Q/L: *Neue artistisch-literarische Blätter von und für Franken* 1808, S. 155–157; Gerber NTL, Bd. IV, Sp. 625–627; Löffler 1929/31, Nr. 53; Löffler 1936, S. 118; A. Oertel, *Erstveröffentlichung der Matrikel des Lyceums illustre Ordruviense*, Ohrdruf 1950, S. 8f.; Löffler 1953, Nr. 71; MGG

A 59

Christian Friedrich Gabler

~ 13. Oktober 1730 in Klosterlausnitz; Vater: Johann Christian Gabler (Schulmeister). Ab 1748 Alumne der Thomasschule in Leipzig und Schüler Bachs; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 2. April 1755). Ab 1757 Figuralkantor in Schleiz; † 23. Februar 1800 in Schleiz

Gabler erwähnte Bach als seinen Lehrer bei einer erfolglosen Bewerbung um das Plauener Kantorat 1756, und zwar nicht im Zusammenhang mit der Thomasschule und daher auf Privatunterricht zu beziehen. Des Weiteren äußerte sich im Jahr 1772 der Schleizer Schulinspektor Weyse, er habe vor einem Jahr gehört, daß Bach über Gabler gesagt habe, „Daß von den vielen Scholaren, die er unter seiner Unterweisung gehabt, er fast kein geschickteres Subjectum angetroffen habe als diesen.“ Daß dies den Tatsachen entspricht, ist allerdings anzuzweifeln. Zu klären ist noch, von wem Weyse diese Information erhalten hat.

Q/L: Dok III, Nr. 682; W. Böhme, *Geschichte des Fürstlichen Gymnasium „Ruthe-neum“ zu Schleiz*, Schleiz 1906, S. 148; Löffler 1936, S. 119; Löffler 1953, Nr. 77; C. Blanken, *Die in Grimma überlieferten Kantaten des Schleizer Kapelldirektors Johann Georg Reichard (1710–1782) unter Graf Heinrich XII. zu Reuß-Schleiz*, in: Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750, hrsg. von W. Hirschmann und P. Wollny, Beeskow 2012 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 1.), S. 285–311, speziell S. 305–308; BJ 2013, S. 141 (P. Wollny)

A 60

Johann Christian Leberecht Kittel

~ 18. Februar 1732 in Erfurt; Vater: Johann Salomon Kittel (Strumpffabrikant); Besuch der Predigerschule und anschließend des Ratsgymnasiums Erfurt, Schüler von Jacob Adlung; Studium in Erfurt (Immatrikulation am 22. September 1746). Um 1748–1750 Schüler Bachs in Leipzig. Ab 1751 Organist und Mädchenschulmeister in Langensalza; ab 1756 Organist an der Barfüßerkirche in Erfurt; ab 1762 Organist an der Predigerkirche ebd.; † 17. April 1809 in Erfurt

Kittel erwähnte den Unterricht bei Bach bei seinen Bewerbungen nach Langensalza 1751 und Zeitz 1756. Zudem bezog er sich in seinen Veröffentlichungen öfters auf

seinen Lehrer und begründete durch seine eigene Unterrichtstätigkeit eine thüringische Orgeltradition, die sich auf das Vorbild Bach berief.

Q/L: Dok III, Nr. 638, 684; Dok VII, S. 56; Löffler 1929/31, Nr. 54; Löffler 1936, S. 119f.; Löffler 1953, Nr. 72; MGGo; BJ 2008, S. 305–308 (H. Brück); S. McCormick, *Johann Christian Kittel and the long overlooked multiple bass chorale tradition*, Dissertation Belfast 2015

A 61

Johann Gottfried Mützel

* 17. Januar 1728 in Mölln (bei Lauenburg); Vater: Christian Caspar Mützel (Organist); Schüler von Johann Paul Kuntzen in Lübeck. Ab 1747 Hoforganist in Schwerin; 1750 Schüler Bachs in Leipzig; nach Bachs Tod Aufenthalte in Naumburg, Dresden, Potsdam/Berlin und Hamburg. Ab 1753 Kapellmeister bei Otto Hermann von Vietinghoff in Riga; ab 1767 Organist an St. Petri in Riga (zuvor bereits als Adjunkt); † 14. Juli 1788 in Bienenhof (bei Riga)

Mützels geplante Reise zu Bach im Jahr 1750 aus seiner Anstellung als Hoforganist heraus ist in Schweriner Hofakten belegt. Daß der Unterricht in der Folge tatsächlich zustande kam, bezeugen Burney (1773) und C. P. E. Bach in einem Brief an Forkel (1775). Eine Reihe weiterer Autoren (Heck 1775, von Murr 1776, Meusel 1789, Gerber 1790) baute sicherlich auf Burneys Veröffentlichung auf. Erst in der deutschen Übersetzung von Burneys Schrift ist ein wahrscheinlich von Christoph Daniel Ebeling stammender Zusatz enthalten, der Mützels Aufnahme in Bachs Haus thematisiert.

Q/L: Dok II, Nr. 602, 603; Dok III, Nr. 777, 803, 818, 829, 950; Dok VII, S. 55; Löffler 1929/31, Nr. 55; Löffler 1953, Nr. 74; MGGo; Z. Gailite, *Johann Gottfried Mützel, die Bach-Familie und die „Wahre Art, das Clavier zu spielen“ in Riga*, in: Die Verbreitung der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in Ostmitteleuropa im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. von U. Leisinger und H.-G. Ottenberg, Frankfurt/Oder 2002 (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte. Sonderband. 3.2.), S. 480–489

Kategorie B – Vermutliche Schüler

B 1

Salomon Günther John

* 17. Oktober 1695 in Plaua (bei Arnstadt); Vater: Johann Martin John (Kantor); Ausbildung in Arnstadt und Weimar. Schreiber am Amtsgericht in Oppurg; 1716–1739/40 Kantor und Organist in Weira (bei Neustadt/Orla); bis 1745 Aufenthalte in Döhlen, Grobengereuth, Neustadt/Orla und Jena nachweisbar; weiterer Verbleib ungeklärt

John berichtete in seiner erfolglosen Bewerbung um die Organistenstelle in Schleiz 1727, er habe seine Ausbildung „bey dem ehemaligen Herrn Organist in Arnstadt“ und „nachgehends in der Hochfürstlichen Schloß-Capelle zu Weymar“ erhalten. Der hierfür infrage kommende Zeitraum von frühestens 1705 bis 1715 deckt sich gut mit den Anstellungsdaten J. S. Bachs. Da John seinen Lehrer jedoch nicht beim Namen nannte, steht ein eindeutiger Beweis für den Unterricht noch aus.

Q/L: BJ 2012, S. 225–232 (B. Koska)

B 2**Wilhelm Ferdinand von Lyncker**

~ 4. Februar 1687 in Jena; Vater: Nicolaus Christoph von Lyncker (Reichshofrat); um 1710 Kammerjunker am Weimarer Hof; † 26. Oktober 1713 in Weimar

Wegen der von Lyncker 1710 übernommenen Taufpatenschaft für W. F. Bach hat Hans-Joachim Schulze vermutet, daß er auch Schüler J. S. Bachs gewesen sein könnte. Für einen anderen Weimarer Adligen in vergleichbarer Stellung, A. F. W. von Jagemann (→ A 5) ist das Schülerverhältnis durch Rechnungseinträge dokumentiert. Im Falle Lynckers fehlen entsprechende Belege bisher.

Q/L: Dok II, Nr. 51; BJ 2010, S. 89 (H.-J. Schulze)

B 3**Johann Christoph Schmidt**

* 26. Oktober 1691 in Harzgerode; Vater: Lorenz Schmidt (Bauer). Ab 1713 als Organist in Harzgerode nachweisbar (später zugleich fürstlicher Kopist und Stadtschreiber); † 25. Mai 1765 in Harzgerode

Löffler bezeichnete Schmidt als Schüler Bachs in Weimar auf Grundlage von dessen Signatur auf einer Abschrift des Clavierpräludiums BWV 921: „d. Joh. Ch. Schmidt Hartz. p. t. org. d. 9 9br 1713“. Zwar war Schmidt zu dieser Zeit schon als Organist in Harzgerode angestellt, jedoch könnte er kurz zuvor tatsächlich noch Schüler Bachs gewesen sein.

Q/L: Löffler 1929/31, Nr. 8; Löffler 1936, S. 106; Löffler 1953, Nr. 11; NBA V/3 Krit. Bericht, S. 29f.; NBA V/9.2 Krit. Bericht, S. 52f.; NBA V/12 Krit. Bericht, S. 168; L. Buchmann, *Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796). Untersuchungen zu seinem Liedschaffen und seinem Beitrag zur Überlieferung der Werke Johann Sebastian Bachs*, Dissertation Halle 1987, Bd. I, S. 171–175, 205–207; BJ 2011, S. 52f. (A. Talle); BJ 2011, S. 91 (P. Wollny)

B 4**Johann Christoph Baumgarten**

~ 30. August 1687 in Wölfis (bei Ohrdruf); Vater: nicht ermittelt; 1697–ca. 1703 Lyzeum Ohrdruf. Ab ca. 1721 Organist in Schkölen (bei Eisenberg, vermutlich nur als Substitut); ab 1727 Stadtorganist in Eisenberg (1770 substituiert); † 27. Mai 1772 in Eisenberg

Bei seiner Bewerbung nach Eisenberg 1727 nannte Baumgarten einen „berühmten Bach“ ohne weitere Angaben als seinen Lehrer. Daß damit J. S. Bach, im infrage kommenden Zeitraum vor 1721 in Köthen oder noch früher in Weimar tätig, gemeint sei (so Löffler 1936), ist wenig wahrscheinlich. Angesichts der Lebensstationen und des Geburtsjahrs Baumgartens ist eher an den Ohrdruffer Organisten Johann Christoph Bach oder den Jenaer Organisten Johann Nicolaus Bach zu denken. Gleichwohl ist Baumgarten als Mitschüler J. S. Bachs in Ohrdruf interessant.

Q/L: Dok II, Nr. 218; Dok V, Nr. B 218; A. L. Back, *Chronik der Stadt und des Amtes Eisenberg von den frühesten Zeiten an bis zum Jahre 1843*, Eisenberg 1843, S. 337; J. Löbe und E. Löbe, *Geschichte der Kirchen und Schulen des Herzogthums Sachsen-Altenburg*, Bd. III, Altenburg 1891, S. 31; A. Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der*

Kirchenmusik, Leipzig 1933, S. 131; Löffler 1936, 109f.; A. Oertel, *Erstveröffentlichung der Matrikel des Lyceums illustre Ordruviense*, Ohrdruf 1950 (Baumgarten deest); Löffler 1953, Nr. 18; BJ 2017, S. 145 f. (H.-J. Schulze)

B 5

Cornelius Heinrich Dretzel

* 18. September 1697 in Nürnberg; Vater: Georg Heinrich Dretzel (Organist). Ab ca. 1711 Organist an der Liebfrauenkirche in Nürnberg; ab 1719 Organist an der Egidienkirche ebd.; ab 1743 Organist an der Lorenzkirche ebd.; ab 1764 Organist an der Sebalduskirche ebd. (1772 substituiert); † 7. Mai 1775 in Nürnberg

Erstmals wird Dretzel erst nach seinem Tod von Christian Friedrich Daniel Schubart 1779 als Bach-Schüler erwähnt. 1784/85 schrieb Schubart ausführlicher: „Drexel, ein Schüler des großen Sebastian Bachs, und zwar einer seiner besten. Er spielte die Orgel mit vieler Gewalt, verstand besonders die Register ausnehmend, und setzte mit Geist für dieses sein Instrument.“ Wann der Unterricht bei Bach stattgefunden haben soll, geht aus den Quellen nicht hervor. Löfflers Datierung auf Bachs Weimarer Zeit um 1716/17 scheint eine reine Mutmaßung zu sein. Denkbar wäre prinzipiell auch ein späterer Aufenthalt in Köthen oder Leipzig im Sinne einer Weiterbildung wie bei den Bach-Schülern G. H. L. Schwanberg (→ A 22) und J. G. Mützel (→ A 61) belegt. Schließlich ist nicht mit letzter Sicherheit zu bestätigen, daß Schubart mit „Drexel“ überhaupt den hier angeführten Nürnberger Organisten C. H. Dretzel meinte.

Q/L: Dok III, Nr. 837, 903 a; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 5; Löffler 1953, Nr. 19; MGG

B 6

Otto Friedrich Räder

* um 1694 in Magdeburg; Vater: Samuel Räder (Brauer, Weißbäcker). Studium in Leipzig (Immatrikulation zum Sommersemester 1713); um 1718/19 Aufenthalt in Bachs Haus in Köthen. Ab 1720 Organist und Stadtschreiber in Coswig (Anhalt); † 2. Juni 1736 in Coswig

Räder (belegt sind auch die Namensformen Räther und Röder) hielt sich laut einer Bemerkung in Köthener Akten 1718 in Bachs Köthener Haus auf. Sehr wahrscheinlich ging damit auch Unterricht bei Bach einher. Im Gegenzug könnte Räder als Privatsekretär für Bach tätig gewesen sein.

Q/L: Dok V, Nr. B 90 a; M. Maul, *Rolle contra Räder. Einblicke in den Himmelfahrtsgottesdienst der Agnuskirche im Jahr 1718*, in: CBH 2006, S. 147–162

B 7

Carl Gotthelf Gerlach

* 31. Dezember 1704 in Calbitz (bei Oschatz); Vater: Melchior Gotthelf Gerlach (Pfarrer). 1716–1723 Alumne der Thomasschule in Leipzig; anschließend weiterer Aufenthalt in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 30. April 1727). Ab 1729 Organist an der Neukirche in Leipzig; † 9. Juli 1761 in Leipzig

Bekannt ist, daß Gerlach Bach gelegentlich vertreten, bei auswärtigen Gastspielen unterstützt und sein Collegium musicum übernommen hat, zudem wurde er von Bach bei der Organistenwahl 1729 empfohlen. Weiterhin war er um 1724/25 an der Her-

stellung des originalen Stimmensatzes zur Orchesterouvertüre BWV 1066 beteiligt. Ein Unterricht Gerlachs bei Bach ab 1723 ist daher zwar wahrscheinlich, jedoch bisher nicht zweifelsfrei zu belegen.

Q/L: Dok I, Nr. 68, 174; Dok II, Nr. 254, 261, 383, 455, 573; Löffler 1929/31, Nr. 18; Löffler 1953, Nr. 28; Schulze Bach-Überlieferung, S. 121–125; MGGo; NBA IX/3, Nr. 65; BJ 2010, S. 153–198 (M. Maul); BJ 2013, S. 138–148 (P. Wollny); BJ 2018, S. 31 (H.-J. Schulze)

B 8

Johann Heinrich Bach

* 4. August 1707 in Ohrdruf; Vater: Johann Christoph Bach (Organist, Bruder von J. S. Bach); 1713–1724 Besuch des Lyzeums in Ohrdruf. Ab 1724 Alumne der Thomasschule in Leipzig; um 1728–1735 vermutlich Aufenthalt in Ohrdruf. Ab 1735 Kantor und Organist in Öhringen; † 17. Mai 1783 in Öhringen

J. S. Bach beauftragte seinen Neffen J. H. Bach während dessen Zeit auf der Thomasschule häufig mit der Herstellung von Aufführungsmaterial (Hauptkopist C). Wahrscheinlich erteilte er ihm als Gegenleistung dafür auch Privatunterricht.

Q/L: Löffler 1929/31, Nr. 20; Löffler 1936, S. 112; BJ 1949/50, S. 111 f. (H. Löffler); Löffler 1953, Nr. 30; MGGo; Schulze Bach-Überlieferung, S. 110–119; NBA IX/3, Nr. 78

B 9

Johann Gottfried Nützer

* 30. März 1709 in Holzweißig (bei Bitterfeld); Vater: Johann Jacob Nützer (Pfarrer); Besuch der Schule in Bitterfeld. 1724–1731 Alumne der Thomasschule in Leipzig. Ab 1731 Quintus in Delitzsch; ab 1741 Schulmeister und Organist in Löbnitz; ab 1745 Quartus in Delitzsch; † 2. Dezember 1780 in Delitzsch

Nützer beteiligte sich als Thomaner an der Herstellung von Bachs Stimmenmaterial. Eine besondere Nähe zu Bach ist zudem aus der Tatsache ersichtlich, daß Bach 1734 eine Taufpatenschaft bei einem Sohn Nützers übernahm. Möglicherweise ist Nützer daher auch als Schüler Bachs anzusehen, wie von Löffler vorgeschlagen.

Q/L: Dok III, Nr. 359; Löffler 1953, Anh. Nr. 2; NBA IX/3, Nr. 118 (Anonymus L 42); BJ 2016, S. 64–67 (P. Wollny)

B 10

Christoph Birkmann

* 10. Januar 1703 in Nürnberg; Vater: Conrad Birkmann (Kastenknecht am Kloster Eberach); Besuch der Schulen an St. Lorenz und am Heilig-Geist-Spital in Nürnberg. 1723/24 Studium in Altdorf; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 23. Dezember 1724). 1728–1731 Informator bei Johann Friedrich Pömer in Hersbruck; 1731/32 Informator in Nürnberg; 1732 Prediger bei der Miliz und am Zuchthaus ebd.; 1732–1741 Pfarrer an St. Salvator (ehemaliges Karmeliterkloster) ebd.; ab 1741 Diakon an St. Egidien ebd.; ab 1744 Feiertagsprediger ebd.; ab 1759 Senior ebd., zugleich verschiedene Nebenämter; † 11. März 1771 in Nürnberg

Birkmann schrieb in seiner zu einem unbekanntem Zeitpunkt verfaßten, erst posthum 1772 gedruckten Autobiographie zu seiner Studienzeit in Leipzig: „Dabey ließ ich doch die Musik nicht ganz liegen, sondern hielt mich fleißig zu dem grossen Meister, Herrn Director Bach und seinem Chor, besuchte auch im Winter die Collegia musica“. Darüber hinaus konnte Birkmann als Textdichter einiger Kantaten Bachs bestimmt werden. Möglicherweise erhielt der Student (im Gegenzug kostenlosen?) Unterricht von Bach.

Q/L: Dok III, Nr. 761; BJ 2015, S. 13–74 (C. Blanken); Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Kirchenbuch Nürnberg-St. Lorenz, Taufen (1703)

B 11

Jacob Ernst Hübner

* um 1700? in Löbau; Vater: nicht ermittelt; Aufenthalte in Leipzig, Gera und Pegau. Ab 1726 Organist in Waldenburg; ab 1733 Organist und Stadtmusiker in Muskau; 1737 erfolglose Bewerbung als Organist in Löbau; weiterer Verbleib ungeklärt. Bachs Zeugnis für Hübner von 1726 bezieht sich nur auf seine „in Musicis besonders auf dem Claviere habenden profectuum“ und die „bey mir abgelegten Specimina“. Daß dem ein Unterricht voranging, ist ohne weiteres möglich, aber nicht eindeutig belegbar.

Q/L: Dok III, N I Nr. 56 b; Dok V, Nr. B 395 a; BJ 1988, S. 114 f. (W. Hüttel); BJ 2011, S. 263 (B. Koska)

B 12

Christoph Gottlob Wecker

* 16. Dezember 1700 in Friedersdorf (bei Lauban); Vater: nicht ermittelt (Organist); Besuch der Schule in Bautzen; 1721–1723 Praeceptor an St. Petri in Bautzen. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 15. Dezember 1723) und Mitglied in J. G. Görners Collegium musicum. Um 1729 Aufenthalt in Mertschütz (bei Liegnitz); ab 1729 Kantor in Schweidnitz; † 20. April 1774 in Schweidnitz

Bach verfaßte 1727 ein Empfehlungsschreiben für Wecker anlässlich einer Kantoratsprobe in Chemnitz und schrieb ihm 1729 einen persönlich gehaltenen Brief nach Schweidnitz, dem er zugleich ein Zeugnis beilegte. In diesen Dokumenten werden lediglich Weckers Fähigkeiten auf verschiedenen Instrumenten und im Gesang sowie seine Mitwirkung bei Aufführungen von Kirchen- und anderen Musiken erwähnt, von einem Schülerverhältnis ist jedoch nicht ausdrücklich die Rede. Wecker muß daher nicht zwangsläufig Bachs Schüler gewesen sein, sondern könnte lediglich als versierter Musiker zu seinem Ensemble gehört haben.

Q/L: Dok I, Nr. 18, 20, 60; Dok III, N I (20); Dok V, N I (20); BJ 1913, S. 72–74 (H. von Hase); BJ 1934, S. 89–100 (F. Feldmann); Löffler 1953, Nr. 26; BJ 1982, S. 51–80 (K. Hofmann); S. Aderhold, *Chronologische Musikgeschichte der evangelischen Gemeinde in der Friedenskirche zu Schweidnitz unter Berücksichtigung der Entwicklung ihres Kirchenarchivs*, Online-Publikation 2015 (<http://stephan-aderhold.de>), S. 328–334, 857 f.

B 13**Johann Francisci**

* 14. Juni 1691 in Neusohl (Oberungarn/Slowakei); Vater: Georg (Juraj) Francisci (Kantor der evangelisch-deutschen Gemeinde); Besuch des Gymnasiums in Neusohl. Ab 1709 Kantor an der evangelischen Schloßkirche ebd.; ab 1733 Musikdirektor in Preßburg; ab 1735 Privatus in Neusohl; ab 1737 Kantor ebd.; † 27. April 1758 in Neusohl

Francisci berichtete in seiner 1740 in Matthesons *Ehren-Pforte* veröffentlichten Autobiographie von einer Reise nach Leipzig im Jahr 1725: „Ich hatte das Glück, den berühmten Hrn. Capellmeister Bach kennen zu lernen, und aus dessen Geschicklichkeit meinen Nutzen zu ziehen.“ Daß mit dieser Formulierung ein Unterricht im herkömmlichen Sinn gemeint war, erscheint zweifelhaft. Am ehesten wäre im Hinblick auf Francisis Alter von etwa 34 Jahren zu dieser Zeit an eine kürzere Weiterbildung zu denken. Q/L: Mattheson E, S. 79 (= Dok II, Nr. 469); Löffler 1929/31, Anh. Nr. 19; Löffler 1953, Anh. Nr. 7; E. Zavorský, *Ein Besucher aus der Slowakei bei Johann Sebastian Bach*, in: *Bachiana et alia Musicologica*. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983, hrsg. von W. Rehm, Kassel 1983, S. 363–367; MGGo

B 14**Balthasar Schmid**

~ 20. April 1705 in Nürnberg; Vater: Johann Heinrich Schmid (Kammacher). Studium in Leipzig (Immatrikulation am 13. März 1726). Ab 1727 Notenstecher und Musikverleger in Nürnberg; 1733–1737 Organist an der Burgkapelle St. Margarethen ebd.; 1737–1749 Organist an der Augustinerkirche ebd.; 1743–1749 zugleich Organist an St. Walburga ebd.; □ 27. November 1749 in Nürnberg

Bereits als Student stach Schmid Teile von Bachs Clavierübung I. Gregory Butler vermutete, daß er im Gegenzug von Bach Unterricht erhielt. Belege hierfür sowie für eine mögliche spätere Anwesenheit Schmidts in Leipzig und erneute Begegnungen mit Bach sind bisher nicht aufgetaucht.

Q/L: MGGo; G. Butler, *Bach's Clavier-Übung III. The Making of a Print. With a Companion Study of the Canonic Variations on „Vom Himmel Hoch“, BWV 769*, Durham und London 1990 (Sources of Music and their Interpretation. Duke Studies in Music.), S. 33f.

B 15**Christoph Gottlieb Fröber**

* 27. August 1704 in Langhennersdorf; Vater: Christoph Fröber (Schulmeister); ab 1715 Besuch des Gymnasiums in Freiberg. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 21. September 1726); 1729 erfolglose Bewerbung um die Organistenstelle der Leipziger Neukirche. Ab 1731 Kantor in Delitzsch; † 14. Mai 1759 in Delitzsch

Nach einer Mitteilung von 1824 soll Bach Fröber 1731 für das Delitzscher Kantorat empfohlen haben. Ob in einem vielleicht ehemals existierenden, heute jedenfalls nicht auffindbaren Empfehlungsschreiben Bachs ein Schülerverhältnis dezidiert erwähnt wurde, läßt sich nicht mehr feststellen. Zudem wird Bachs Name in den verfügbaren Dokumenten zu Fröbers Anstellung nicht erwähnt. Belegen läßt sich lediglich, daß

Fröber in Leipzig Mitglied im Collegium musicum G. B. Schotts gewesen ist. Daß er dem Ensemble noch nach der Übernahme durch Bach 1729 angehörte, ist nicht gesichert. Wahrscheinlich gründete er 1729 ein eigenes (wenn auch nur kurzlebiges) Collegium musicum und trat damit gar in Konkurrenz zu Bach.

Q/L: Dok I, Anh. II Nr. 4; Dok II, Nr. 261; A. Werner, *Musikgeschichte der Stadt Delitzsch*, in: Archiv für Musikwissenschaft 1 (1918/19), S. 535–564, speziell S. 542–545 und 553; Löffler 1929/31, Nr. 17; Löffler 1953, Nr. 27; W. Hoffmann, *Leipzigs Wirkungen auf den Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber*, in: Beiträge zur Bach-Forschung 1 (1982), S. 54–73; BJ 2012, S. 112 f., 116 f. (T. Schabalina); BJ 2013, S. 142 f. (P. Wollny); Museum Barockschloß Delitzsch, *Sammlung Delitzscher Persönlichkeiten, VIII/14*

B 16

Johann Jacob Sauter

* 28. Juni 1707 in Mönchsroth (bei Oettingen); Vater: Johann Thomas Sauter (Hufschmied). Kabinettskanzlist bei Albrecht Ernst II. von Oettingen-Oettingen; ab ca. 1732 Stadtorganist an St. Jakob in Oettingen (in Vertretung von Johann Christoph Faber, Ernennung zum Substituten 1738), daneben Tätigkeit als Uhrmacher; † 22. November 1741 in Oettingen

Der Kaufbeurer Kantor Martin Schweyer bezeichnete Sauter um 1755 als guten Organisten, „der auch zugleich die Composition verstund, und des Bachs in Leipzig Clavier Sachen, fertig wegspielte.“ Zwar ist dadurch noch kein Unterricht bei Bach belegt, doch wäre schwer zu erklären, wie Sauter sonst bereits in den 1730er Jahren in den Besitz von Bachs Musik gekommen sein sollte. Zudem sind seine frühen Lebensjahre noch ungeklärt und ein Aufenthalt in Leipzig durchaus denkbar, wenn auch nicht durch die Universitätsmatrikel belegbar.

Q/L: Dok V, Nr. C 673 a; BJ 1986, S. 113–116 (H.-J. Schulze); Pfarrarchiv Mönchsroth, Kirchenbuch 1707; Fürstlich Spielbergisches Schloßarchiv Harburg, *Partikular-Konsistorium, Rep. 40, I Nr. 3 (Besezung des Organisten Dienstes bei der StadtPfarrey zu Oettingen betr. [1738–1770])*; Fürstlich Wallersteinisches Schloßarchiv Harburg, *Kultussachen Oettingen, VI.39 a.5-1, Nr. 2 (Organisten Dienst bey St. Jakob in Oettingen. 1742.)*

B 17

Johann Gottlieb Grahl

* 12. September 1703 in Reichstädt (bei Dippoldiswalde); Vater: Michael Grahl (Musikant); ab 1718 Besuch der Kreuzschule in Dresden. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 5. Juni 1727). Ab 1738 Regens Alumnorum an der Kreuzschule in Dresden; ab 1743 Kantor an der Dreikönigskirche in Dresden(-Neustadt); † 2. Juni 1762 in Dresden Für eine letztlich erfolglose Bewerbung um das Domkantorat in Meißen 1729 stellte Bach Grahl ein Zeugnis aus, in dem gutes Betragen und musikalische Fähigkeiten bescheinigt werden. Erteilter Unterricht wird hingegen nicht explizit erwähnt. Dennoch könnte Grahl (auch noch nach 1729) Schüler Bachs gewesen sein.

Q/L: Dok III, N I Nr. 66 a; BJ 1970, S. 32–35 (P. Krause)

B 18**Johann Tobias Krebs (d. J.)**

* 16. November 1716 in Buttelstedt (bei Weimar); Vater: Johann Tobias Krebs (d. Ä., Organist → A 4); Besuch der Schule in Buttelstedt. 1729–1740 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 5. April 1739); 1743 Magisterpromotion. Ab 1746 Konrektor am Lyzeum in Chemnitz; ab 1751 Konrektor an der Landesschule Grimma; ab 1763 Rektor ebd.; † 6. April 1782 in Grimma

Krebs wird in einem Bericht über die Aufführung einer seiner Kompositionen 1747 als „Schüler von dem berühmten Bach zu Leipzig“ bezeichnet. Daß damit private Unterweisung jenseits des regulären Unterrichts an der Thomasschule gemeint ist, erscheint fraglich.

Q/L: Dok II, Nr. 555

B 19**Johann Christian Weyrauch**

* 13. Januar 1694 in Knauthain (bei Leipzig); Vater: Johann Weyrauch (Schulmeister). Studium in Leipzig (Immatrikulation zum Wintersemester 1717); nach 1730 Notar in Leipzig; † 1. April 1771 in Leipzig

Bachs Zeugnis für Weyrauch, das für eine letztlich fehlgeschlagene Bewerbung um das Kantorat an St. Jacobi in Chemnitz 1730 ausgestellt wurde, bezieht sich nur auf eine Prüfung und bescheinigt Fähigkeiten auf verschiedenen Instrumenten, im Gesang und in der Komposition. Im Jahr zuvor hatte sich Weyrauch erfolglos um den Organistendienst an der Leipziger Neukirche beworben, unterlag jedoch dem von Bach empfohlenen C. G. Gerlach (→ B 7).

Q/L: Dok I, Nr. 67; Dok II, Nr. 261; Löffler 1929/31, Nr. 12; Löffler 1953, Nr. 21; H.-J. Schulze, *Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen?*, in: *Die Musikforschung* 19 (1966), S. 32–39; J. S. Bach, *Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur (BWV 995, 997, 1000)*. *Faksimiledruck*, hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1975, ²1979, S. VI f.; M. Bärwald, *Barocke Musikpflege auf dem Land. Knauthain 1637 bis 1740*, Magisterarbeit Leipzig 2008, S. 70–76

B 20**Christoph Nichelmann**

* 13. August 1717 in Treuenbrietzen; Vater: Christoph Nichelmann (Tuchmacher); Ausbildung in Treuenbrietzen. 1730–1733 Alumne der Thomasschule in Leipzig (flieht mit J. G. Böhme → B 21). 1733–1738 Aufenthalt in Hamburg (mit Unterbrechung); ab 1739 Aufenthalt vorwiegend in Berlin. 1745–1755 Kammermusiker in der königlichen Hofkapelle in Berlin; ab 1755 freiberufliche (Lehr-)Tätigkeit in Berlin; † 20. Juli 1762 in Berlin

Marpurg nannte 1754/55 als Lehrer Nichelmans J. S. Bach „in den öffentlichen Stunden“ der Thomasschule sowie W. F. Bach im Clavierspiel; zudem habe er „unter der Aufsicht seiner vortrefflichen Lehrmeister, einige Versuche in der Composition“ gemacht. Auf einen systematischen Privatunterricht bei J. S. Bach scheinen diese Aussagen nicht hinzudeuten. Nichelmans für 1755 belegte Kenntnis der Französischen Suiten könnte freilich noch auf seinen Clavierunterricht (bei J. S. oder W. F. Bach) zu-

rückgehen. Außer W. F. Bach will auch C. P. E. Bach (vielleicht erst in Berlin) Nichelmann Unterricht erteilt haben.

Q/L: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Berlin 1754/55, S. 433 (= Dok III, Nr. 674); Dok III, Nr. 668 (S. 97); Löffler 1929/31, Nr. 26; Löffler 1953, Nr. 39; Schulze Bach-Überlieferung, S. 130–145; MGG; NBA IX/3, Nr. 164

B 21

Johann Gottfried Böhme

* 2. Juni 1717 in Görlitz; Vater: Jeremias Böhme (Zolleinnehmer). 1732–1733 Alumne der Thomasschule in Leipzig (flieht mit C. Nichelmann → B 20); Aufenthalt in Hamburg und Schüler von G. P. Telemann. 1743 als Tenorist am Dom Bremen (erfolglose?) Bewerbung um eine gleichartige Anstellung an den Bremer Stadtkirchen; weiterer Verbleib ungeklärt

Böhme schrieb bei seiner Bewerbung 1743, er habe sich „insonderheit der Composition beflissen, welche besonders nach Anweisung Bachs und Telemanns excoliret“. Ungewiß ist allerdings, ob er tatsächlich J. S. Bach meinte, oder nicht etwa dessen Sohn W. F. Bach, der sich zur infrage kommenden Zeit 1732/33 noch in Leipzig aufhielt und auch der Lehrer von Böhmes offenbarem Schulfreund C. Nichelmann war.

Q/L: Dok V, Nr. B 515 a

B 22

Georg Friedrich Einicke

* 18. April 1710 in Hohlstedt (Helme); Vater: Peter Einicke (Kantor, Organist); Besuch der Klosterschule in Donndorf; um 1728–1732 Besuch der Schule in Sangerhausen. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 6. Mai 1732). Ab 1737/38 Kantor in Hohlstedt; ab 1746 Kantor in Frankenhausen; ab 1757 Musikdirektor in Nordhausen; † 19. Januar 1770 in Nordhausen

Einicke berichtete in seiner Autobiographie 1762 nicht ausdrücklich von Unterricht bei Bach, sondern schrieb, er habe sich in Leipzig mit Musik beschäftigt „vermittelst der Bekanntschaft mit den berühmten Capellmeistern, Bach und Scheiben“. Weiterhin unterhielt er 1749/50 mit Bach im Zusammenhang mit dem Biedermann-Streit einen Briefwechsel und besaß Bachsche Kompositionen, wie 1755 erwähnt wurde.

Q/L: F. W. Marburg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. II, Berlin 1762/63, S. 461 (= Dok III, Nr. 716); Dok I, Nr. 53, 55; Dok II, Nr. 692, 716; Dok V, Nr. C 666 c; Löffler 1929/31, Nr. 29; Löffler 1936, S. 115; Löffler 1953, Nr. 44; BJ 2005, S. 103–107 (M. Maul); A. zur Nieden, *Die Kantate in der thüringischen Provinz um 1750: Das Beispiel des Nordhäuser und Frankenhäuser Kantors und Musikdirektors Georg Friedrich Einicke*, 2 Bde., Magisterarbeit Göttingen 2012

B 23

Samuel Anton Jacob Bach

~ 26. April 1713 in Meiningen; Vater: Johann Ludwig Bach (Hofkapellmeister, Vetter von J. S. Bach); ab 1721 Besuch des Gymnasiums Bernhardinum in Meiningen. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 7. Mai 1732). Ab 1738 verschiedene Ämter in

Meiningen (1738 Amtsdoktor, 1746 Kriegskanzlist, 1764 Kammerregistrator, 1777 Rentsekretär); bis 1760/61 zugleich Schloßorganist ebd.; † 29. März 1781 in Meiningen

Für einen Unterricht S. A. J. Bachs bei J. S. Bach gibt es keine dokumentarischen Belege. Ein Schülerverhältnis während seines Studiums in Leipzig wurde zuerst wohl von Spitta (1880) gemutmaßt und erscheint angesichts der verwandtschaftlichen Beziehungen durchaus möglich.

Q/L: Spitta II, S. 719, 985; Löffler 1929/31, Nr. 30; Löffler 1936, S. 115; BJ 1949/50 (Löffler), speziell S. 112–114; Löffler 1953, Nr. 45, MGG; Landeskirchenarchiv Eisenach, Kirchenbuch Meiningen 1713 (Vornamen)

B 24

Maximilian Nagel

~ 22. November 1712 in Nürnberg; Vater: Johann Nagel (Kantor an St. Lorenz); 1724–1727 Besuch der Schule zu St. Lorenz in Nürnberg; 1727–1732 Besuch des Gymnasiums in Ansbach. 1732–1736 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation zum Wintersemester 1735); Studium in Altdorf (Immatrikulation am 7. Februar 1737). Ab 1743/44 Kammermusiker (Lautenist) in Ansbach; † 13. April 1748 in Ansbach

Nagel ist als erster Präfekt des Thomanerchors sowie als Violinist in Bachs Collegium musicum belegt. Daß er daher auch Privatunterricht von Bach erhalten hat, ist wahrscheinlich, aber anderweitig nicht zu untermauern.

Q/L: Dok I, Nr. 34; Dok II, Nr. 383, 593; Dok III, Nr. 690; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 4; Löffler 1953, Nr. 51; Spitta II, S. 904; BJ 1907, S. 47 (B. F. Richter); W. Braun, *Die Brüder Nagel und das Collegium musicum J. S. Bachs*, in: Festschrift Max Schneider, hrsg. von W. Vetter, Leipzig 1955, S. 167–171; J. C. Strodtmann, *Beyträge zur Historie der Gelahrtheit*, Bd. II, Hamburg 1749, S. 160f.; R. Wagner, *Beziehungen Bachs zu Nürnberg*, in: *Fränkischer Kurier* 1928, S. 7; G. Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel 1956, S. 78; *Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von M. H. Grieb, Bd. II, Berlin und Boston 2007, S. 1064

B 25

Friedrich Christian Samuel Mohrheim

* 26. April 1719 in Neumark (bei Weimar); Vater: Johann Elias Mohrheim (Kantor). 1733–1736 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Jena (Immatrikulation am 4. Februar 1738) und Halle (9. Juni 1739). Ab 1750 Kapellmeister an St. Marien in Danzig (bis 1764 als Substitut von J. B. Freislich); † im Oktober 1780 in Danzig Da Mohrheim als Thomaner nicht nur Kantatenstimmen, sondern auch Bachs Inventionen abgeschrieben hat, ist er von Peter Wollny als Privatschüler Bachs vorgeschlagen worden. Entsprechende Äußerungen Mohrheims oder Dritter sind bisher nicht bekannt geworden.

Q/L: BJ 2016, S. 72f. (P. Wollny); K. Neschke, *Der Bachschüler Friedrich Christian Samuel Mohrheim (1719–1780) als Danziger Kapellmeister und Konzertveranstalter*, in: Vom rechten Thon der Orgeln und anderer Instrumenten. Festschrift Christian Ah-

rens zum 60. Geburtstag, hrsg. von B. Abels, Bad Köstritz 2003 (Köstritzer Schriften. 2.), S. 210–221; NBA IX/3, Nr. 181

B 26

Johann Caspar Simon

* in Floh, ~ 10. Oktober 1701 in Schnellbach (bei Schmalkalden); Vater: Caspar Simon (Mühlenbesitzer); Schüler des Schulmeisters in Floh; Schüler des Kantors Johann Georg Dünkel und des Organisten Johann Beyer in Schmalkalden. 1723–1726 Studium in Jena (Immatrikulation am 28. Mai 1723); 1726/27 Aufenthalt in Schmalkalden (Tätigkeit als Informator?). Ab 1727 Musikdirektor am Hof von Hohenlohe-Langenburg; ab 1731 Organist und Musikdirektor an der Georgskirche in Nördlingen; ab 1750 Kaufmann (Tuchhändler) in Leipzig; † 22. November 1776 in Leipzig
In seiner Autobiographie (1741/42) erwähnte Simon Johann Nicolaus Bach und Johann Sebastian Bach im Zusammenhang mit seiner musikalischen Ausbildung: „Bach in Jena, der vortrefliche Organist, goß Oel ins Feuer; und der unvergleichliche Capellmeister Bach in Leipzig brachte es in volle Flamme“. Ein Unterricht bei J. S. Bach ist daraus wohl nicht zwangsläufig abzuleiten, die Formulierung könnte sich lediglich etwa auf die von J. N. Bach vermittelte Kenntnis von Werken J. S. Bachs beziehen. Eine Reise Simons nach Leipzig ist für 1734, mithin erst nach seiner Anstellung in Nördlingen, durch die Nördlinger Ratsprotokolle zu belegen. Weitere Aufenthalte in Leipzig sind infolge von Simons Heirat mit Johanna Elisabeth Leibbrandt 1733 anzunehmen, denn der Bruder der Braut war der in Leipzig tätige Kaufmann Carl Maximilian Leibbrandt, dessen Handlung Simon nach dessen Tod 1750 übernahm. Ob es bei solchen Besuchen zu einem Zusammentreffen mit Bach kam, ist ungewiß.

Q/L: Dok V, Nr. B 499b; MGGo; BJ 2000, S. 327–332 (J. Kremer); G. Lüttig, *Johann Caspar Simon (1701–1776). Ein Schüler unseres Johann Christoph Bach (1671 bis 1721)?*, in: Jahrbuch des Vereins für Ohrdruffer Kirchengeschichte e.V. 2 (2005), S. 108–112; H. Lauterwasser, *Telemann-Rezeption in Nördlingen Anno 1750. Eine Spurensuche*, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 362–390; Landeskirchenarchiv Kassel, Kirchenbuch Schmalkalden, Taufen 1701; ebd., Kirchenbuch Floh, Begräbnisse 1726

B 27

Johann Wilhelm Machts

* 1724 in Oberroßla (bei Apolda); Vater: Johann Christoph Machts (Musikant). 1735–1746 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation zum Sommersemester 1746). Ab ca. 1757 verschiedene Anstellungen in der Geheimen Kanzlei in Weimar (1759 Geheimer Registrator, 1769 Kanzleisekretär, 1785 Geheimer Kanzleisekretär, 1804 pensioniert); † 1805 in Weimar

Machts war während seiner Thomanerzeit für Bach als Notenschreiber tätig und wurde daher von Peter Wollny als sein Privatschüler vorgeschlagen. Später war er am Weimarer Hof neben seiner Tätigkeit in der Kanzlei (zuletzt unter Johann Wolfgang von Goethe) auch an Musikaufführungen beteiligt, teils in leitender Position.

Q/L: NBA IX/3, Nr. 200 (Anonymus Vj); BJ 2016, S. 84f. (P. Wollny); Koska (wie Fußnote 15), S. 28, 248

B 28**Carl August Thieme**

* 3. April 1721 in Teuchern (bei Weißenfels); Vater: Johann Adam Thieme (Akzisinspektor). 1735–1745 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 29. Mai 1745). Ab 1752 Kantor an der Nikolaischule in Leipzig; ab 1756 Tertius ebd.; ab 1767 Konrektor an der Thomasschule in Leipzig; † 25. Oktober 1795 in Leipzig

Daß Thieme während seiner Zeit als Thomaner oder Student auch Privatschüler Bachs war, vermutete Hans-Joachim Schulze nach der Feststellung von dessen Beteiligung an Abschriften von Bachs Generalbaßlehre und dem Pedal-Exercitium BWV 598. In jüngerer Zeit hat jedoch Peter Wollny die Identität des Schreibers mit Thieme und damit indirekt auch das Schülerverhältnis infrage gestellt.

Q/L: Dok V, N II (433); BJ 1978, S. 40 f. (H.-J. Schulze); Schulze Bach-Überlieferung, S. 126 f.; NBA Supplement (Wollny 2011), S. 28

B 29**Johann Balthasar Reimann**

* 14. Juni 1702 in Breslau(-Neustadt); Vater: Name nicht ermittelt (Töpfer); Schüler der Kantoren Conrad Gürtler, Samuel Sturm und Jacob Willisch in Breslau; Choralist an der Marien-Magdalenen-Kirche ebd.; ab 1726 Unterorganist ebd.; ab 1729 Organist an der Gnadenkirche in Hirschberg; † 22. Dezember 1749 in Hirschberg

Reimann berichtete in seiner in Matthesons *Ehren-Pforte* enthaltenen Autobiographie von einer (auf 1735/36 datierbaren) Reise nach Leipzig und dem Anhören von Bachs Musik. Ein Unterricht bei Bach, wie von Löffler impliziert, wird dort oder anderweitig jedoch nicht ausdrücklich erwähnt.

Q/L: Mattheson E, S. 290–292 (= Dok II, Nr. 471); Gerber ATL, Bd. II, Sp. 260 (= Dok III, Nr. 950); Löffler 1929/31, Anh. Nr. 18; Löffler 1953, Anh. Nr. 3; M. Maul, *Ein Weimarer Stammbuch und Bachs Kanon BWV 1073*, in: *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*, hrsg. von H. T. Seemann und T. Valk, Göttingen 2011, S. 221–233, speziell S. 232 f.; C. Blanken, *Die in Grimma überlieferten Kantaten des Schleizer Kapelldirektors Johann Georg Reichard (1710–1782) unter Graf Heinrich XII. zu Reuß-Schleiz*, in: *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750*, hrsg. von W. Hirschmann und P. Wollny, Beeskow 2012 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 1.), S. 285–311, speziell S. 296

B 30**Johann Ernst Bach**

* 28. Januar 1722 in Eisenach; Vater: Johann Bernhard Bach (Organist, Vetter von J. S. Bach); 1732–1735 Besuch der Lateinschule in Eisenach. Ab 1737 Alumne der Thomasschule in Leipzig; 1740/41 Studium in Leipzig (nicht in der Matrikel). Ab 1741 Organist in Eisenach (bis 1749 als Adjunkt des Vaters, später zugleich Advokat); ab 1756 zugleich Hofkapellmeister in Weimar; † 1. September 1777 in Eisenach

J. E. Bachs Privatunterricht bei seinem Paten J. S. Bach in Leipzig wird seit Spitta (1880) aufgrund der Verwandtschaft und einer auf 1739 datierten Abschrift von Bachs Vivaldi-Bearbeitungen angenommen. Inzwischen ist jedoch festgestellt worden, daß

nur die Titelseite der Handschrift von J. E. Bach, der Notenteil jedoch von seinem Vater J. B. Bach geschrieben wurde. Der Artikel in Gerbers Lexikon zu J. E. Bach erwähnt nur seine Zeit auf der Thomasschule, jedoch keinen Privatunterricht bei J. S. Bach.

Q/L: Spitta II, S. 719f.; Gerber ATL, Bd. I, Sp. 85; DDT 42 (H. Kretzschmar, 1910), S. Vf.; Löffler 1929/31, Nr. 38; Löffler 1936, S. 115; BJ 1949/50, S. 114–118 (H. Löffler); Löffler 1953, Nr. 53; Schulze Bach-Überlieferung, S. 56–59; MGGo; *Johann Ernst Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (BR-JEB), bearb. von K. Rettinghaus, Stuttgart 2018 (Bach-Repertorium. 6.)

B 31

Johann Nicolaus Tischer

~ 19. Februar 1707 in Böhlen (bei Ilmenau); Vater: nicht ermittelt; ab ca. 1719 Ausbildung in Böhlen, Halberstadt, Arnstadt und Rudolstadt. Von Arnstadt Reise nach Blankenburg, Braunschweig, Hamburg, Berlin und Dresden. Ab 1728 Regimentsoboist (Violinist) in Braunschweig; ab 1731 Stadt- und Schloßorganist in Schmalkalden (seit 1753 substituiert, u. a. wahrscheinlich durch J. G. Schübler → A 46); zeitweilig zugleich Konzertmeister am Hof von Sachsen-Coburg-Meiningen; † 20. März 1773 in Schmalkalden

Ein Unterricht Tischers bei Bach in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre wurde von Hilgenfeld 1850 (der ihn fälschlich „Fischer“ nennt) erwähnt. Angesichts der von Gerber bereits 1792 mitgeteilten, von Hilgenfeld nicht berücksichtigten biographischen Daten wäre jedoch allenfalls an eine Art Weiterbildung aus seiner bereits erreichten Anstellung in Schmalkalden heraus zu denken. Aufenthalte Tischers in Leipzig (oder auch vor 1723 in Köthen) sind anderweitig nicht nachweisbar, insbesondere nicht während seiner Reise durch Deutschland in den 1720er Jahren. Freilich könnte Hilgenfeld ein heute unbekanntes Dokument zu Tischers Biographie vorgelegen haben, denn er überliefert singular eine Anekdote, nach der Tischer, „von Wahnsinn befallen, sein Instrument zerschlagen“ habe. Dies würde gut zu der erst kürzlich ermittelten Tatsache passen, daß Tischer schon seit 1753, wenn auch vielleicht nicht durchgängig bis zu seinem Tod und zumindest zeitweise gegen seinen Willen, im Organistenamt substituiert wurde.

Q/L: Gerber ATL, Bd. II, Sp. 655–658; C. L. Hilgenfeldt, *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1850, S. 153f.; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 1; Löffler 1953, Anh. Nr. 1; MGGo; Landeskirchliches Archiv Kassel, *Gesamtkonsistorium Kassel, Spezialakten, Nr. 908 (Die Lehrer- (Cantoren-, Organisten-) Stellen zu Schmalkalden (ref. u. luth.))* [1755–1842])

B 32

Johann Elias Bach

* 12. Februar 1705 in Schweinfurt; Vater: Johann Valentin Bach (Stadtmusiker, Vetter von J. S. Bach); Studium in Jena (Immatrikulation am 15. April 1728). Um 1737–1742 Studium in Leipzig (Immatrikulation zum Sommersemester 1739) und Privatsekretär J. S. Bachs; 1742/43 Informatior in Zöschau (bei Oschatz). Ab 1743 Kantor an der Johanniskirche in Schweinfurt; † 30. November 1755 in Schweinfurt

J. E. Bachs Tätigkeit als Privatsekretär und Hauslehrer der Kinder J. S. Bachs ist detailliert durch seine erhaltenen Briefkonzepte dokumentiert. Daß er als Gegenleistung von J. S. Bach Privatunterricht erhalten hat, ist eine wohl zuerst 1880 von Spitta geäußerte plausible Vermutung, die durch den Parallelfall B. D. Ludewig (→ A 28) gestützt werden kann. Jedoch begründete J. E. Bach seine Ablehnung einer Rektoratsstelle in Wimpfen 1740 seiner Familie gegenüber damit, „daß man die Orgel nothwendig mit spielen soll, worauf ich mich nicht gelegeet habe“; 1741 schrieb er gar, daß „die Music mein Hauptwerk keines weges ist, wie vielleicht mancher denken könnte“.

Q/L: Spitta II, S. 720; Löffler 1929/31, Nr. 40; Löffler 1936, S. 116; BJ 1949/50, S. 118–123 (H. Löffler); Löffler 1953, Nr. 56; MGGo; LBB 3 (E. Odrich/P. Wollny), S. 136 und 162; BJ 2005, S. 101f. (M. Maul)

B 33

Johann Nathanael Bammler

~ 11. Januar 1722 in Kirchberg (bei Zwickau); Vater: Johann Michael Bammler (Tuchscherehrmeister). 1737–1748 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 10. Mai 1748). Ab 1758 Kantor in Elsterberg; † 8. Mai 1784 in Elsterberg

In zwei Zeugnissen Bachs für Bammler von 1749 ist die Rede von seinem Aufenthalt auf der Thomasschule und seinem Einsatz als erster Präfekt einschließlich der Vertretung des Thomaskantors bei der Leitung der Kirchenmusik. Zudem konnte Bammler als Schreiber von originale Aufführungsmaterial Bachs (Hauptkopist H) bestimmt werden. Privatunterricht wird jedoch weder in Leipziger Dokumenten noch in den Elsterberger Anstellungsunterlagen explizit erwähnt.

Q/L: Dok V, Nr. A 82a, A 82b, C 656a, C 691e; P. R. Beierlein, *Geschichte der Stadt und Burg Elsterberg i. V.*, Bd. 2: Geschichte der Kirche und der Schule, Dresden [1929], S. 270f.; Löffler 1936, S. 119; Löffler 1953, Nr. 76; BJ 1997, S. 43f. (P. Wollny); BJ 2008, S. 159–201 (A. Glöckner); Glöckner (wie Fußnote 33); NBA IX/3, Nr. 234

B 34

Georg Heinrich Noah

* 29. September 1716 in Tennstedt; Vater: Heinrich Christian Noah (Bauer); Besuch des Gymnasiums in Gera. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 21. Juli 1740). Ab 1743 Kantor in Tennstedt; ab 1759 Konrektor ebd.; † 10. Mai 1762 in Tennstedt

Noah wurde zuerst von Löffler als Bach-Schüler vermutet, da der ebenfalls in Tennstedt tätige Organist Bernhard Christian Weber ein offenbar von Bach inspiriertes „Wohltemperiertes Clavier“ komponiert hat. Inzwischen konnte Peter Wollny die Annahme eines Privatunterrichts durch Noah zugewiesene Abschriften von Kantaten und Claviermusik Bachs erhärten.

Q/L: Löffler 1929/31, Anh. Nr. 7; B. C. Weber, *Das wohltemperierte Klavier. 24 Präludien und Fugen durch alle Tonarten für die Orgel*, hrsg. von M. Seiffert, Leipzig 1933 (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. 34.1.); Löffler 1936, S. 119; Löffler 1953, Nr. 61; BJ 2002, S. 29–33 (P. Wollny); NBA IX/3, Nr. 224

B 35**Carl Friedrich Abel**

* 22. Dezember 1723 in Köthen; Vater: Christian Ferdinand Abel (Kammermusiker, Violinist, Gambist); Schüler des Vaters in Köthen. Besuch der Thomasschule in Leipzig (als Externer)?; 1743 Aufenthalt in Leipzig. Ab 1743 Kammermusiker (Gambist, Cellist) in der Hofkapelle Dresden. Um 1756–1759 Reisetätigkeit; ab ca. 1759 Aufenthalt in London (ab 1762 Kammermusiker bei Königin Charlotte); 1764–1782 Konzertveranstalter ebd. (gemeinsam mit Johann Christian Bach); † 20. Juni 1787 in London

Von Burney wurde Abel 1789 „a discipul of J. S. Bach“ genannt; zudem habe er „under his great master Sebastian Bach“ gelernt. Bei Gerber heißt es 1810 zurückhaltender, er „genoß, als Thomas-Schüler zu Leipzig, wahrscheinlich den Unterricht des großen Sebast. Bach“. In der Alumnenmatrikel der Thomasschule fehlt Abels Name hingegen, lediglich seine Mitwirkung in einem Leipziger Konzert 1743 läßt sich anhand der Riemer-Chronik belegen. Unabhängig von der Frage des Schülerverhältnisses zu J.S.Bach hatte Abel Kontakt zu Bachs Söhnen Johann Christian und Carl Philipp Emanuel, vielleicht auch in Dresden zu Wilhelm Friedemann. Zudem war J. S. Bach gleichzeitig mit Abels Vater in der Köthener Hofkapelle beschäftigt gewesen und hatte 1720 die Taufpatenschaft bei einer von dessen Töchtern übernommen.

Q/L: C. Burney, *A General History of Music*, London 1789, S. 678 f. (= Dok V, Nr. C 943 aa); Gerber NTL, Bd. I, Sp. 4; Dok II, Nr. 99; Dok III, Nr. 943; J. F. Reichardt, *Musikalischer Almanach*, Bern 1796, Abschnitt IV; G. Wustmann, *Quellen zur Geschichte Leipzigs. Veröffentlichungen aus dem Archiv und der Bibliothek der Stadt Leipzig*, Bd. I, Leipzig 1889, S. 426; Löffler 1929/31, Nr. 45; Löffler 1953, Nr. 62; W. Knappe, *Karl Friedrich Abel. Leben und Werk eines frühklassischen Komponisten*, Bremen 1973; MGG; S. Roe, *Sons, family and pupils*, in: *The Routledge research companion to Johann Sebastian Bach*, hrsg. von R. A. Leaver, London und New York 2017, S. 461 f.; BJ 2018, S. 36 f. (H.-J. Schulze)

B 36**Johann Gottfried Fulde**

* 21. September 1718 in Nimptsch (Schlesien); Vater: nicht ermittelt. 1738–1743 Choralist (Altist) an der Marien-Magdalenen-Kirche in Breslau. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 25. Mai 1743). Ab 1748 Informator und Kandidat der Theologie in Breslau; ab 1772 Pfarrer in Dyhernfurth (Oder); † 4. Januar 1796 in Dyhernfurth
Bach trug 1747 den Kanon BWV 1077 in Fuldes Stammbuch ein. Es ist gut denkbar, daß dieser das Ende eines Unterrichtsverhältnisses und Fuldes Abreise aus Leipzig markiert. Im Hinblick auf seine Tätigkeit in Breslau dürfte Fulde ein Bekannter von J. C. Altnickol (→ A 52) und B. G. Faber (→ B 37) gewesen sein.

Q/L: Dok I, Nr. 174; Dok III, N I (174); NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 25, 34 f.; W. Wolffheim, *Ein unbekannter Canon J. S. Bachs*, in: *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag. Musikwissenschaftliche Beiträge*, hrsg. von W. Lott, Berlin 1929, S. 217–221; BJ 2003, S. 259–265 (B. Wiermann); BJ 2018, S. 33 (H.-J. Schulze)

B 37**Benjamin Gottlieb Faber**

* 1721 in Breslau; Vater: nicht ermittelt. 1740–1744 Choralist (Altist) an der Marien-Magdalenen-Kirche in Breslau. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 30. April 1744); 1749 Baccalaureus der Medizin und Lizentiat; 1749 Aufenthalt in Naumburg. 1753–1783 als Stadt-, später als Kreisphysicus in Winzig (bei Breslau) nachweisbar. Faber gilt als Widmungsempfänger des auf 1749 datierten Kanons BWV 1078 und könnte daher zuvor Bachs Schüler gewesen sein. Seine Biographie weist Schnittpunkte mit J. G. Fulde (→ B 36) und J. C. Altnickol (→ A 52) auf; bei einem Kind Altnickols übernahm er zudem 1749 die Taufpatenschaft in Vertretung J. S. Bachs. Q/L: Dok I, Nr. 177; Dok II, Nr. 587; Dok III, N I (177); Dok V, N I (177); NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 35 f.; BJ 1967, S. 90–92 (H.-J. Schulze); BJ 2003, S. 259–265 (B. Wiermann)

B 38**Johann Ludwig Anton Rust**

* 12. Dezember 1721 in Reinstedt (bei Aschersleben); Vater: Conrad Heinrich Rust (Kammerkommissar); ab 1735 Besuch der Schule in Wörlitz; ab 1737 Besuch des Gymnasiums in Zerbst. Studium in Wittenberg (Immatrikulation am 19. Oktober 1740) und Leipzig (6. November 1744); ab 1745 Vertretung des Vaters in Wörlitz; ab 1751 Regierungsadvokat in Dessau; ab 1752 Gerichtshalter in Gröbzig; ab 1755 Regierungskanzlist in Bernburg; ab 1757 Regierungsregistrator ebd.; † Oktober 1785 (in Bernburg?)

In Wilhelm Rusts Lexikonartikel zu Friedrich Wilhelm Rust von 1877 heißt es über dessen Bruder J. L. A. Rust, er sei während seines Studiums in Leipzig 1744/45 „von J. S. Bach zu dessen musikalischen Aufführungen als Violinist herangezogen“ worden. Dies wurde von Wilhelm Hosäus in die ADB übernommen und anschließend von Löffler zu dem Prädikat „Schüler Bachs“ umgeformt. In seiner Autobiographie von 1776 läßt Rust hingegen jegliche musikalischen Aktivitäten und insbesondere Bach unerwähnt. Als Musiklehrer seines Bruders F. W. Rust kommt ihm gleichwohl eine gewisse Rolle bei der Bach-Überlieferung zu.

Q/L: J. L. A. Rust, *Historisch-literarische Nachrichten von den jetzt lebenden Anhaltischen Schriftstellern*, Teil 1, Wittenberg und Zerbst 1776, S. 149–162; *Musikalisches Conversations-Lexikon*, hrsg. von H. Mendel, Bd. VIII, Berlin 1877, S. 483 (W. Rust); *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. XXX, Leipzig 1890 (W. Hosäus); Löffler 1929/31, Nr. 52, Anh. Nr. 15; Löffler 1953, Nr. 70; H.-J. Schulze, *Friedrich Wilhelm Rust und die Familie Bach – Aspekte der Werküberlieferung*, in: Zwischen Wörlitz und Mosigkau. Kolloquium zur Friedrich-Wilhelm-Rust-Ehrung der Stadt Dessau anläßlich des 200. Todestages, hrsg. vom Museum für Stadtgeschichte Dessau, Dessau 1997 (Schriftenreihe zur Geschichte der Stadt Dessau und Umgebung. Heft 46; Dessau-Wörlitzer Beiträge. 7.), S. 139–142, speziell S. 139 f.

B 39**Carl Friedrich Ernst von Lyncker**

* 8. Februar 1727 (in Wien?); Vater: Ernst Christian von Lyncker (Legationsrat). Studium in Leipzig (Immatrikulation am 13. Juni 1746). Kammerjunker, später Regierungsrat am Hof in Ansbach; ab 1763 Landschaftsdirektor am Hof in Weimar; ab 1775 Präsident des Oberkonsistoriums in Weimar (zuvor bereits Vizepräsident); † 17. März 1801 in Weimar

C. F. E. von Lyncker ist der Neffe des mutmaßlichen frühen Bach-Schülers W. F. von Lyncker (→ B 2) und war in Weimar in literarisch-künstlerischen Zirkeln aktiv. Ein Unterricht bei Bach während seines Studiums in Leipzig um 1746 ist bisher eine bloße Vermutung von Hans-Joachim Schulze.

Q/L: BJ 2010, S. 90 (H.-J. Schulze)

B 40**Carl Friedrich Barth**

* 19. Oktober 1734 in Glauchau; Vater: Georg Samuel Barth (Kaufmann); Besuch der Schule in Glauchau und Schüler des Kantors Johann Gottlieb Weise. Ab 1746 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 8. Juni 1757). Ab 1770 Kantor in Borna (bei Leipzig); † 29. März 1813 in Borna

Barth nannte in seinem Bewerbungsschreiben um das Bornaer Kantorat 1770 Bach und Harrer als seine Lehrer auf der Thomasschule, wobei er Privatunterricht nicht explizit erwähnt. Da er jedoch als Kopist für Bach tätig war und ihn in einem ebenfalls im Umfeld der Anstellung in Borna eingereichten lateinischen Lebenslauf besonders nachdrücklich hervorhebt, könnte er tatsächlich Privatschüler gewesen sein.

Q/L: Dok III, Nr. 950; Dok V, Nr. C 687 a, 758 e, 758 f; BJ 2003, S. 110–119 (M. Maul, P. Wollny); NBA IX/3, Nr. 238

B 41**Johann Friedrich Wilhelm Sonnenkalb**

~ 22. April 1732 in Triptis; Vater: Johann Sonnenkalb (Rektor). Ab 1746 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 25. Juni 1754). Ab 1754 Organist und Tertius in Herzberg (Elster); ab 1759 Kantor in Dahme (Mark); ab 1761 Unterbringung im Armenhaus Waldheim; † 20. März 1785 in Waldheim

In einer von Marpurg 1759 veröffentlichten Abhandlung berichtete Sonnenkalb, er habe „fast sechs Jahre auf dieser berühmten [Thomas-]Schule unter seiner [Bachs] Direction gestanden“. Zudem habe er Konzerten der Bach-Familie beigewohnt und die Bekanntschaft der Söhne Bachs genossen. Ob damit auch ein Unterricht bei J. S. Bach einherging, ist nicht gewiß.

Q/L: F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. IV, Berlin 1759, S. 235–237 (= Dok III, Nr. 703); Gerber ATL, Bd. II, Sp. 530; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 24; Löffler 1953, Anh. Nr. 5

B 42**Johann Becker**

* 1. September 1726 in Epterode (bei Kassel); Vater: Johann Becker (Schulmeister?); Schüler des Hofmusikers Johann Süß in Kassel. Ab 1749 Schulmeister in Harmuthsachsen; ab 1750 Anstellung (Schulmeister?) in Bettenhausen; ab 1759 Anstellung (Schulmeister?) in Kassel; ab 1761 Organist an der Martinikirche ebd.; ab 1767 Organist an der Brüderkirche ebd.; ab 1770 Hoforganist, Informator und Pagenschreibermeister ebd.; † 1. Juli 1804 in Kassel

In einem Artikel zu Friedrich Eugen Thurner (1785–1827) im Schilling-Lexikon wurde 1838 die Begegnung Thurners mit „Hoforganist Becker in Cassel, ein[em] Schüler J. S. Bachs“ um 1798 erwähnt. Im Eintrag zu Becker im selben Werk sowie in Gerbers entsprechendem Lexikonartikel wurde jedoch nur Süß als Lehrer Beckers genannt. Ein Aufenthalt von Becker in Leipzig läßt sich, insbesondere anhand der Universitätsmatrikel, nicht belegen. Seine Abschriften von BWV 547 und 548 dürften erst um 1779 entstanden sein und die in seinem Choralbuch (1771) enthaltenen Äußerungen über Bachs Choräle auf der Birnstiel-Ausgabe (1765/69) basieren.

Q/L: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, hrsg. von G. Schilling, Bd. I, Stuttgart 1835, S. 497 f. (Artikel J. Becker) und Bd. VI, Stuttgart 1838, S. 640–645 (Artikel F. E. Thurner von E. von Winzingerode), speziell S. 641; Gerber ATL, Bd. II, Sp. 303 f.; Dok V, Nr. C 760 c; Löffler 1953, Nr. 78; NBA IV/5+6 Krit. Bericht, S. 151, 197, 213, 315, 397; Landeskirchliches Archiv Kassel, Kirchenbuch Epterode 1726

B 43**Friedrich Wilhelm Marpurg**

* 21. November 1718 in Seehof (Wendemark); Vater: nicht ermittelt. Um 1737 Aufenthalt in der Altmark; Studium in Jena (Immatrikulation am 8. Mai 1738) und Halle (7. Juli 1739); ca. 1740–1747 Aufenthalt in Frankreich, besonders in Paris; Studium in Frankfurt/Oder (Immatrikulation am 6. April 1748). 1749–1751 Sekretär des Generals Friedrich Rudolf Graf Rothenburg in Berlin; Privatgelehrter und Publizist in Berlin; ab 1763 Anstellung bei der königlichen Lotterie (ab 1766 deren Direktor sowie Kriegsrat); † 22. Mai 1795 in Berlin

Ein möglicher Unterricht Marpurgs bei Bach wurde gelegentlich angedeutet. Belegbar ist durch eine Aussage Marpurgs von 1750 jedoch nur eine Begegnung mit Bach gegen Ende der 1740er Jahre. Angesichts der gesicherten biographischen Daten könnte ein Schülerverhältnis allenfalls kurzzeitig zwischen 1747 und 1749 zustande gekommen sein.

Q/L: C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 330 f.; Dok III, Nr. 632; Gerber ATL, Bd. I, Sp. 882–884; Gerber NTL, Bd. II, Sp. 529–334; MGG; BJ 2004, S. 121–132 (H.-J. Schulze); BJ 2011, S. 27–33 (H.-J. Schulze)

B 44**Christian Samuel Barth**

* 11. Januar 1735 in Glauchau; Vater: Georg Samuel Barth (Kaufmann). Besuch der Thomasschule in Leipzig (als Externer)? Ab 1753 Musiker (Oboist?) in der Hofkapelle

in Rudolstadt; ab 1762 desgl. in Weimar; um 1768 desgl. in Hannover; ab 1768 desgl. in Kassel; ab 1786 desgl. in Kopenhagen (1798 pensioniert); † 8. Juli 1809 in Kopenhagen

Nach der auf eigenen Angaben fußenden Biographie bei Gerber (1790) hat Barth „seine ersten Jugendjahre nebst seinen Brüdern, unter den Augen des großen Sebast. Bachs, auf der Thomasschule zu Leipzig zugebracht.“ Da sein Name im Gegensatz zu seinem Bruder C. F. Barth (→ B 40) jedoch nicht in der Alumnematrikel zu finden ist, kann er allenfalls Externer gewesen sein. Daß er zugleich Privatschüler Bachs gewesen wäre, ist damit nicht belegt.

Q/L: Gerber ATL, Bd. I, Sp. 109 f. (= Dok 950); Löffler 1929/31, Anh. Nr. 8; Löffler 1953, Anh. Nr. 6; BJ 1988, S. 111 f. (W. Hüttel); MGGö

Kategorie C – Vermeintliche Schüler

C 1

Johann Schmidt

* 16. Dezember 1674 in Remstädt (bei Gotha); Vater: nicht ermittelt. Ab 1694 Organist in Zella; † 22. Juli 1746 in Zella

Löfflers widersprüchliche Bezeichnungen J. Schmidts als Bachs Schüler, „Kunstfreund“ beziehungsweise schlicht Kontaktperson gründen auf Spitta, der ihn mit dem Harzgeröder Organisten J. C. Schmidt (→ B 3) verwechselte. J. Schmidt war wesentlich älter als Bach und hatte sein Organistenamt schon seit 1694 inne, kann also kaum Bach-Schüler gewesen sein. Gleichwohl ist er als Lehrer J. P. Kellners (→ C 14) von Interesse.

Q/L: Spitta II, S. 464, 718 f.; Löffler 1929/31, Nr. 7; Löffler 1936, S. 106; Löffler 1953, Nr. 8

C 2

Ernst August von Sachsen-Weimar

* 19. April 1688 in Weimar; Vater: Herzog Johann Ernst von Sachsen-Weimar. Ab 1709 Regent von Sachsen-Weimar(-Eisenach) (bis 1728 gemeinsam mit Herzog Wilhelm Ernst); † 19. Januar 1748 in Eisenach

Die Charakterisierung Herzog Ernst Augusts als Bach-Schüler basiert auf einer Fehlinterpretation eines Weimarer Rechnungseintrags über von Bach geleisteten Unterricht. Tatsächlich bezieht sich die Buchung auf A. F. W. von Jagemann (→ A 5).

Q/L: Dok II, Nr. 53; C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin ²1881, Bd. IV, S. 96; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 2; Löffler 1936, S. 108; Löffler 1953, Nr. 16

C 3

Johann Sebastian Koch

* 16. Juni 1689 in Ammern (bei Mühlhausen); Vater: nicht ermittelt; Besuch der Schule in Mühlhausen; um 1704–1709 Besuch der Schule in Blankenburg (Harz); um 1709–1711 Besuch der Schule in Mühlhausen (Chorpräfekt); 1711/12 Studium in Jena (Immatrikulation am 16. April 1711). Ab 1712 Baccalaureus, Hofkantor und Bassist in

der Hofkapelle in Schleiz; ab 1719 Figuralcantor ebd.; ab 1727 zugleich Hofkapelldirektor ebd.; † 17. Januar 1757 in Schleiz

Löfflers Angaben zu Koch: „1708 Chorpräfekt S. Bachs in Mühlhausen“ (1929/31), „wirkte mit Bach an Divi Blasii, half mit Schubart dessen Notenvorrat ergänzen“ (1953) beruhen sicherlich auf fehlinterpretierten Daten aus Walthers Lexikon beziehungsweise Mutmaßungen. Da Koch erst nach Bachs Weggang in Mühlhausen war und zudem nicht als Bach-Schreiber nachgewiesen werden kann, wird er auch nicht als Bach-Schüler gelten können. Eine Begegnung von Koch und Bach ist gleichwohl im Umfeld von Bachs Besuch in Schleiz 1721 anzunehmen.

Q/L: Walther L, S. 343; Löffler 1929/31, Nr. 3; Löffler 1936, S. 106; Löffler 1953, Nr. 3; BJ 2012, S. 232 (B. Koska); B. Koska, *Erlebach und Steffani als Wegbereiter der Schleizer Hofmusik: Materialien zur Hofkapelle Graf Heinrichs XI. Reuß-Schleiz*, in: Philipp Heinrich Erlebach im Kontext. Hofkapellen und Hofkapellmeister in Thüringen um 1700, hrsg. von C. Storch, Sinzig 2018 (Schriften der Academia Musicalis Thuringiae. 3.), S. 61–121, speziell S. 109 f.

C 4

Johann Georg Voigt (d. Ä.)

* um 1689 in Celle; Vater: nicht ermittelt. Oboist in der Hofkapelle von Herzog Georg Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg in Celle; 1706–ca. 1741 Oboist (Oboist, Traversflötist) in der Hofkapelle und Registrator in Ansbach; weitere Tätigkeit nicht bekannt; □ 7. November 1766 in Ansbach

Die Bezeichnung Voigts als Bach-Schüler basiert auf der Verwechslung Löfflers mit seinem gleichnamigen Sohn (→ A 57), der nach eigener Aussage tatsächlich Unterricht von Bach erhielt. Der Vater wird in diesem Zusammenhang lediglich als Träger der Kosten genannt.

Q/L: Dok III, Nr. 641; Walther L, S. 640; Löffler 1929/31, Nr. 9; Löffler 1936, S. 107; Löffler 1953, Nr. 12; G. Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel 1956, S. 76, 78

C 5

Theodor Christian Gerlach

~ 14. Dezember 1694 in Rochlitz; Vater: Christian Gerlach (Bürgermeister, Organist); Besuch des Gymnasiums in Altenburg und Schüler des Hoforganisten Gottfried Ernst Pestel. Ab 1716 Organist an der Kunigundenkirche in Rochlitz (ab 1753 substituiert); † 10. November 1768 in Rochlitz

Gerlach gab anlässlich einer fehlgeschlagenen Bewerbung um den Domorganistendienst in Freiberg 1731 an, mit Bach in Korrespondenz zu stehen. Ein auf Basis dieser Bemerkung von Schünemann 1910 vermuteter Unterricht bei Bach wurde von Löffler 1953 zu „Unterricht durch Correspondenzen“ umgeformt. Ein tatsächliches Schülerverhältnis ist freilich unwahrscheinlich, da Gerlach nur seine Ausbildung in Altenburg erwähnte und Lebensstationen in Weimar, Köthen oder Leipzig nicht bekannt sind. Wahrscheinlich umfaßte die erwähnte Korrespondenz aber, ähnlich wie bei J. W. Koch (→ C 13), den Austausch von Musikalien.

Q/L: Dok II, Nr. 289; G. Schünemann, *Neue „Attestate“ Seb. Bachs*, in: Festschrift zum 90. Geburtstag [...] Rochus Freiherrn von Liliencron, Leipzig 1910, S. 290–296, speziell S. 293; Löffler 1929/31, Nr. 25; Löffler 1953, Nr. 37; R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint Leipzig 1978, S. 282 f.

C 6

Johann Ernst von Sachsen-Weimar

* 25. Dezember 1696 in Weimar; Vater: Herzog Johann Ernst von Sachsen-Weimar; † 1. August 1715 in Frankfurt (Main)

Löffler ging offenbar nur anhand der Transkriptionen Bachs nach Konzerten des Prinzen Johann Ernst von einem Schülerverhältnis aus. Belegbar ist neben dieser Tatsache indes lediglich, daß Bach für das Herrichten des Cembalos Johann Ernsts, nicht aber für dessen Unterricht entlohnt wurde. Zudem nennt Walther in seinem Lexikonartikel zu Johann Ernst den Hofmusiker Eulenstein als dessen Lehrer auf der Violine und sich selbst als Kompositionslehrer; von Bach hingegen verlautet in diesem Zusammenhang nichts.

Q/L: Dok II, Nr. 49; Walther L, S. 331; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 2; Löffler 1936, S. 108; Löffler 1953, Nr. 15; Schulze Bach-Überlieferung, S. 157

C 7

Johann Melchior Stockmar

* 9. Februar 1698 in Naunhof (bei Grimma); Vater: nicht ermittelt. Studium in Leipzig (Immatrikulation zum Sommersemester 1716). Ab 1722 Schulsubstitut in Torgau; ab 1725 Baccalaureus in Grimma; ab 1729 Kantor in Leisnig; † 17. März 1747 in Leisnig

Löffler stufte Stockmar als Bach-Schüler ein, da Aufführungen von Bach-Kantaten in Leisnig um 1734 unter seiner Ägide durch erhaltene Textdrucke als gesichert galten. Freilich kann streng genommen lediglich die Textgleichheit der Leisniger und der Bach-Kantaten festgestellt werden, da Stockmars Aufführungsmaterialien nicht vorhanden sind. Für einen Unterricht Stockmars bei Bach gibt es jedenfalls keine weiteren Anhaltspunkte wie etwa Überschneidungen der Lebensstationen. Ausgeschlossen ist damit nicht, daß Stockmar Bach als Leipziger Thomaskantor kennengelernt und engere Kontakte zu ihm gepflegt hat.

Q/L: Löffler 1953, Nr. 38; R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint Leipzig 1978, S. 187, 445; F. Nagler, *Aus Leisnigs musikalischer Vergangenheit*, in: Mitteilungen des Geschichts- und Altertumsvereins zu Leisnig 17 (1932), S. 12; NBA I/18 Krit. Bericht, S. 13, 18; W. Neumann, *Über die mutmaßlichen Beziehungen zwischen dem Leipziger Thomaskantor Bach und dem Leisniger Matthäikantor Stockmar*, in: *Bachiana et alia Musicologica*. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983, hrsg. von W. Rehm, Kassel 1983, S. 201–208

C 8**Christian David Graff**

* 7. März 1700 in Magdeburg; Vater: Johann Christoph Graff (Organist an St. Johannis); Schüler des Vaters und des Musikdirektors Christiani in Magdeburg; ab 1714 Besuch des Gymnasiums (am Grauen Kloster?) in Berlin und Schüler des Nikolaiorganisten Adrian Lutterodt. Um 1715/16 Aufenthalt in Magdeburg; ab 1716 Besuch des Gymnasiums in Eisenach und Schüler des Organisten Johann Bernhard Bach. Ab 1719 Organist an St. Ulrich und Levin in Magdeburg (bis 1720 als Substitut); † 5. März 1774 in Magdeburg

Daß Graff von Bitter als Bach-Schüler bezeichnet wurde, beruht offensichtlich auf einer Verwechslung J. S. Bachs mit dem Eisenacher Organisten J. B. Bach. Der tatsächliche Lehrer wurde schon von Löffler 1929/31 auf Grundlage der von Marpurg 1757 veröffentlichten Autobiographie Graffs angegeben.

Q/L: F.W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. III, Berlin 1757, S. 343 f.; C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865, Bd. II, S. 46; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 9; Landeskirchenarchiv Magdeburg, Kirchenbuch Magdeburg St. Ulrich-Levin 1774

C 9/10**Auguste Friderica de Monjou/Louise Catherine de Monjou**

Geburtsdatum und -ort unbekannt; Vater: Jean François de Monjou (Pagenhofmeister in Köthen); wahrscheinlich Mitglieder einer musikalischen Gesellschaft in Wittenberg. 1720–1722 Sängerinnen am Köthener Hof; 1722 Gastspiel am preußischen Hof in Berlin; 1722/23–1728/29 Sängerinnen an der Hamburger Oper; weiterer Verbleib ungeklärt

Die von Rudolf Bunge 1905 über die Schwestern Monjou geäußerte Annahme, „daß diese beiden stimmbegabten Damen Schülerinnen unseres Meisters waren“, läßt sich durch weiter nichts stützen, als daß sie zur selben Zeit wie Bach in der Köthener Hofkapelle engagiert waren. Die angegebenen Lebensstationen der beiden Sängerinnen sind bis zu ihrer Hamburger Zeit identisch. Nach Hans-Joachim Schulze (2013) ging eine der beiden später von Hamburg weg und heiratete einen Mann namens Müller, die andere blieb in Hamburg und starb dort als „Christel Monjo“ am 9. Februar 1737; auf welche der Schwestern dies jeweils zutrifft, ist derzeit nicht zu entscheiden. Die oben angegebenen Vornamen wurden erst von Rashid-S. Pegah (2017) mitgeteilt.

Q/L: BJ 1905, S. 26 f. (R. Bunge); Löffler 1929/31, Anh. Nr. 3; BJ 2013, S. 293–295 (H.-J. Schulze); BJ 2017, S. 115 (R.-S. Pegah)

C 11**Johann Georg Kreisling**

Herkunft nicht geklärt. 1722–1726 Cembalist bei Jakob Henryk Flemming in Dresden und Warschau; später Hofmusiker in Schwerin?; 1753 Gastspiel in Zerbst; weiterer Verbleib ungeklärt

Löfflers Charakterisierung Kreislings als Bach-Schüler basiert auf einer Verwechslung mit H. C. Kreisling (→ A 19) nach einer Angabe Gerbers von 1813, der keine Vornamen nannte. In der nur spärlich zu rekonstruierenden Biographie J. G. Kreislings sind

keine Anhaltspunkte für ein Schülerverhältnis zu erkennen, wohl aber ein auffälliges Interesse für den Kontrapunkt.

Q/L: Gerber NTL, Bd. II, Sp. 643; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 6; Löffler 1953, Nr. 80; P. Wollny, *Anmerkungen zu einigen Berliner Kopisten aus dem Umkreis der Amalienbibliothek*, in: Jahrbuch SIM 1998, S. 143–162, speziell S. 148f.; MGGo; R. Pfeiffer, *Johann Friedrich Fasch: 1688–1758. Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1994, S. 53; S. Paczkowski, *Bach and Poland in the Eighteenth Century*, in: *Understanding Bach* 10 (2015), S. 123–137, speziell S. 129

C 12

Friedrich Rudolf Lüdecke

* in Oschersleben?; Vater: Johann Andreas Lüdecke (ab 1709 Kantor an St. Petri in Berlin, zuvor in Oschersleben). Ab 1725 Organist an St. Petri in Berlin; † 1. Mai 1758 in Berlin

Johann Mattheson schilderte in seiner Großen Generalbaß-Schule nach einer Mitteilung Martin Heinrich Fuhrmanns anekdotenhaft den Besetzungsvorgang des Organistenamtes an der Berliner Petrikirche im Jahr 1725. Demnach war im Falle einer Wahl Lüdeckes eine baldige Weiterbildung desselben bei Bach in Leipzig angedacht. Laut einem Berliner Ratsprotokoll von 1735 hatte dies bis dato jedoch nicht stattgefunden, so daß Lüdecke als Bach-Schüler auszuschließen sein dürfte.

Q/L: J. Mattheson, *Große Generalbaß-Schule*, Hamburg 1731, S. 32f. (= Dok II, Nr. 301); C. Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin 1908, S. 180, 293, 295

C 13

Johann Wilhelm Koch

* 31. Januar 1704 in Butteltstedt (bei Weimar); Vater: nicht ermittelt. Vermutlich Schüler von J. T. Krebs (d. Ä. → A 4) in Butteltstedt. Besuch der Gymnasien in Frankenhäuser und Weimar; um 1719–1721 Diskantist in der Hofkapelle Weimar; um 1721 bis 1723 Concertist und Musikdirektor am Gymnasium in Lübeck; Studium in Jena (Immatrikulation am 27. April 1725). Ab 1731 Kantor in Ronneburg; † 8. November 1745 in Ronneburg

Die Einschätzung Löfflers (1949/50), daß Koch „um seiner auffälligen Beziehungen zu Seb. Bach als dessen Schüler und Freund anzusprechen“ sei, wurde von ihm bald (1953) dahingehend relativiert, daß er „wohl mehr als persönlicher Freund denn als Schüler Bachs zu gelten“ habe. Nachweisen läßt sich, daß Bach die Taufpatenschaft bei einem Kind Kochs übernahm, ihm etliche seiner Kantaten auslieh und mit ihm (über seinen Privatsekretär J. E. Bach → B 32) korrespondierte. Auf ein Schülerverhältnis gibt es jedoch keine Hinweise. Vielmehr dürfte sich Koch mit J. E. Bach während der gemeinsamen Studienzeit in Jena angefreundet und über diesen den Kontakt zu J. S. Bach hergestellt haben.

Q/L: Löffler 1929/31, Nr. 43; Löffler 1936, S. 117f.; BJ 1949/50, S. 104f. (H. Löffler); Löffler 1953, Nr. 59; Dok II, Nr. 434, 438, 448, 454, 455, 475, 484, 510; Dok V, Nr. B 308 a, B 540 a; LBB 3 (E. Odrich/P. Wollny); BJ 2003, S. 100–110 (M. Maul, P. Wollny); NBA IX/3, Nr. 180

C 14**Johann Peter Kellner**

* 29. September 1705 in Gräfenroda; Vater: Peter Kellner (Kaufmann); Besuch der Schule in Gräfenroda und Schüler des Kantors Peter Nagel sowie dessen Sohnes Heinrich Nagel; um 1718–1720 Schüler des nunmehrigen Schulmeisters Heinrich Nagel in Dietendorf; um 1720–1721 Schüler des Organisten Johann Schmidt (→ C 1) in Zella; um 1721–1722 Schüler des Organisten Hieronymus Florentinus Quehl in Suhl. Um 1722–1725 Informator in der Musik bei dem Pfarrer Jeremias Schneider in Gräfenroda; ab 1725 Kantor in Frankenhain; ab 1727 Kantor in Gräfenroda (bis 1732 als Substitut); † 19. April 1772 in Gräfenroda

Kellner erwähnte in seiner von Marburg 1755 veröffentlichten Autobiographie seine Bekanntschaft mit Bach, der die Kenntnis von dessen Werken vorausging. Die Bemerkung von Kellners Sohn Johann Christoph (1803), sein Vater sei „ein guter Freund von S. Bach“ gewesen, erscheint etwas übertrieben. Die vielleicht nur einmalige Begegnung mit Bach könnte 1729 in Leipzig stattgefunden haben, und zwar in Verbindung mit einer Reise Kellners nach Halle, wo er G. F. Händel traf. Ein tatsächlicher Unterricht bei Bach, wie von Spitta (1880) und in jüngerer Zeit von Peter Harder (2012) angedeutet, läßt sich hingegen nicht belegen.

Q/L: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Berlin 1755, S. 440 (= Dok III, Nr. 663); Dok III, Nr. 921; Spitta II, S. 729; Löffler 1929/31, Nr. 22; Löffler 1936, S. 112 f.; Löffler 1953, Nr. 32; MGGo; P. Harder, *Kellner-Kantaten. Zur Problematik der Zuweisung. Versuch einer Rekonstruktion der Kantaten-Jahrgänge*, Manuskript Gräfenroda 2012; Landeskirchenarchiv Eisenach, *Superintendentur Ichtershausen, Nr. 280* (Schuldienermatrikel mit Lebensläufen 1758 bis 1861)

C 15**Johann Christian Jacob Schmidt**

* um 1707 in Zella; Vater: Johann Schmidt (→ C 1). Studium in Jena (Immatrikulation am 10. Oktober 1725) und Leipzig (11. November 1727). Ab 1740 Kantor in Sommerhausen (bei Würzburg); Kantor in Zella, Themar und Schleusingen; ab 1746 Organist in Zella; † 18. Juni 1768 in Zella

Löffler nahm eine Ausbildung Schmidts bei Bach an, da er ihn als Widmungsempfänger des Kanons BWV 1078 vermutete. Inzwischen gilt jedoch B. G. Faber (→ B 37) als der Gemeinte. Auch eine ehemals erwogene Identität Schmidts mit dem Stecher von Bachs Kunst der Fuge (Wiemer 1977) wurde bald zugunsten von J. G. Schübler (→ A 46) aufgegeben (Wiemer 1979). Außer dem Studium in Leipzig sind somit keine Anhaltspunkte mehr für die Annahme eines Unterrichts Schmidts bei Bach vorhanden.

Q/L: Dok I, Nr. 177; Dok II, Nr. 587; Löffler 1929/31, Nr. 7; Löffler 1936, S. 106; Löffler 1953, Nr. 9; BJ 1967, S. 90–92 (H.-J. Schulze); W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Untersuchungen am Originaldruck*, Wiesbaden 1977, S. 45; BJ 1979, S. 75–96 (W. Wiemer)

C 16**Johann Adolph Scheibe**

~ 5. Mai 1708 in Leipzig; Vater: Johann Scheibe (Orgelbauer); ab 1719 Besuch der Nikolaischule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 13. Oktober 1725). Ab 1736 Publizist in Hamburg; ab 1739 Kapellmeister bei Friedrich Ernst von Brandenburg-Kulmbach; 1740–1748 königlicher Kapellmeister in Kopenhagen; Komponist und Musiklehrer in Sönderburg und Kopenhagen; † 22. April 1776 in Kopenhagen
Ein von Bach anlässlich einer letztlich fehlgeschlagenen Bewerbung Scheibes um den Domorganistendienst in Freiberg 1731 ausgestelltes Zeugnis hebt dessen Fähigkeiten auf Violine, Clavier und in der Komposition hervor, erwähnt jedoch keinen Unterricht. In seinem zugehörigen Bewerbungsschreiben sprach Scheibe lediglich vom „täglichen Umgang“ mit Leipziger Musikern. Auch in seiner in Matthesons *Ehren-Pforte* 1740 abgedruckten Autobiographie nennt Scheibe keinen Lehrer, sondern hebt sein autodidaktisches Studium anhand von Lehrbüchern hervor: „Da es mir aber an lebendigen Lehrmeistern gebrach, so ließ ich mich von den Todten unterrichten.“ Die auf Löffler zurückgehende Bezeichnung Scheibes als Bach-Schüler dürfte daher unzutreffend sein.

Q/L: Dok I, Nr. 68; Mattheson E, S. 310–315; Löffler 1929/31, Nr. 23; Löffler 1953, Nr. 33; MGGo; BJ 2003, S. 173–196 (K. Köpp); BJ 2010, S. 153–198 (M. Maul); BJ 2014, S. 205–211 (B. Schubert); BJ 2016, S. 193–197 (B. Schubert)

C 17**Johann Andreas Michael Nagel**

~ 29. September 1710 in Sulzbach (Oberpfalz); Vater: Johann Nagel (Kantor); Besuch der Schule an St. Lorenz in Nürnberg. Studium in Altdorf (Immatrikulation am 9. Januar 1731, Magisterpromotion am 29. Juni 1735); um 1735/36 Aufenthalt in Leipzig. Ab 1740 Professor für Orientalistik und Metaphysik an der Universität Altdorf; † 29. September 1788 in Altdorf

Nagel ist zusammen mit seinem Bruder M. Nagel (→ B 24) als Teilnehmer an Bachs Collegium musicum in Leipzig nachweisbar, wobei jedoch nicht zu klären ist, ob er dort Musiker oder nur Zuhörer war. Weitere Hinweise auf einen Unterricht bei Bach, wie er von Löffler angedeutet wurde, existieren nicht.

Q/L: Dok II, Nr. 593; G. A. Will, *Nürnbergisches Gelehrtenlexikon*, Nürnberg und Altdorf 1757, S. 5 ff.; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 4; Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Kirchenbuch Sulzbach-Rosenberg 1710

C 18**Johann Nicolaus Fabricius**

* 2. März 1712 in Wölfis (bei Ohrdruf); Vater: Nicolaus Fabricius (Pfarrer); Schüler des Schulmeisters Rast in Wölfis, von „Bach“ in Ohrdruf und von J. P. Kellner (→ C 14) in Gräfenroda. Informator in Eberstedt und bei einem Herrn von Wangenheim in Wölfis; ab 1749 Organist in Wölfis; weiterer Verbleib ungeklärt

Nach Brücker (1753) hat Fabricius „die Music [...] bey dem Organist Bachen in Ohrdruff“ erlernt. Dieser Angabe folgend nannte ihn Löffler 1936 „Schüler Bachs in Ohrdruff“ und bezog sich implizit auf J. S. Bach. Der Unterricht muß jedoch lange nach

J. S. Bachs Weggang aus Ohrdruf und Thüringen überhaupt stattgefunden haben und dürfte tatsächlich von dem Ohrdruffer Organisten Johann Bernhard Bach (→ A 9, Amtszeit 1721–1743) erteilt worden sein.

Q/L: J. G. Brückner, *Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulenstaats im Herzogthum Gotha*, Gotha 1753, S. 216 f., 225; Löffler 1936, S. 113; Schulze Bach-Überlieferung, S. 83 f.; *Thüringer Pfarrerbuch*, hrsg. von der Gesellschaft für Thüringische Kirchengeschichte, Bd. I: Herzogtum Gotha, S. 228

C 19

Johann Nicolaus Mempel

* 10. Dezember 1713 in Heyda (bei Ilmenau); Vater: Johann Veit Mempel (Schulmeister). Ab 1740 Kantor in Apolda; □ 26. Februar 1747 in Apolda

Da Mempel als wichtiger Bach-Sammler bekannt ist (Sammlung Mempel-Preller) nahm Löffler dessen Unterricht bei Bach an. Dieser müßte nach Mempels biographischen Daten in den 1730er Jahren in Leipzig stattgefunden haben, ist jedoch unwahrscheinlich. Zum einen läßt sich ein Aufenthalt Mempels in Leipzig, etwa durch die Universitätsmatrikel, nicht belegen, zum anderen erscheint nach Hans-Joachim Schulze und Peter Wollny eine Ausbildung bei anderen Mitgliedern der Bach-Familie in Ohrdruf oder Arnstadt, oder bei Bachianern wie beispielsweise J. P. Kellner (→ C 14) in Gräfenroda oder J. C. Vogler (→ A 1) in Weimar naheliegender.

Q/L: Löffler 1929/31, Nr. 10; Löffler 1936, S. 107 f.; Löffler 1953, Nr. 13; Schulze Bach-Überlieferung, S. 71, 83 f.; BJ 2015, S. 116 (P. Wollny)

C 20

Gottfried August Homilius

* 2. Februar 1714 in Rosenthal (bei Königstein); Vater: Gottfried Abraham Homilius (Pfarrer); Studium in Leipzig (Immatrikulation am 14. Mai 1735). Ab 1742 Organist an der Frauenkirche in Dresden; ab 1755 Kreuzkantor ebd.; † 2. Juni 1785 in Dresden
Homilius wurde zuerst 1784 von Hiller und später von Forkel (1802) Bach-Schüler genannt; frühere Quellen existieren jedoch nicht. Hingegen hat Michael Maul plausibel machen können, daß Homilius in Leipzig tatsächlich Schüler des Nikolaiorganisten und Bach-Schülers J. Schneider (→ A 11) und nicht von Bach selbst gewesen ist.

Q/L: J. A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, S. 24 f. (= Dok III, Nr. 895); Dok VII, S. 54; Löffler 1929/31, Nr. 35; Löffler 1953, Nr. 50; MGGo; C. Blanken, *Die Orgelchoräle von Gottfried August Homilius. Probleme der Überlieferung*, in: „Ohne Widerrede unser größter Kirchenkomponist“. Annäherungen an Gottfried August Homilius, hrsg. von G. Poppe und U. Wolf, Beeskow 2017 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 7.), S. 225–251; M. Maul, *Homilius: wirklich ein Schüler Bachs? Überlegungen zu seiner Leipziger Zeit*, in: ebd., S. 67–80

C 21

Heinrich Ludwig Carl von Hochberg

* 30. Oktober 1714. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 8. August 1732); † 29. Juli 1755

Von Hochberg erscheint zusammen mit F. L. von Dietrichstein, A. H. H. von Flemming und L. S. Vitzthum von Eckstädt (→ C 22–24) auf einer Liste von Bach-Schülern im *New Bach Reader*. Den Anlaß für diese Charakterisierung lieferte offenbar allein deren Beteiligung an der Aufführung der Huldigungskantate BWV 215 für Friedrich August II. im Jahr 1734. Belegt ist in diesem Zusammenhang jedoch lediglich das Überreichen des Textdrucks an den König durch die Genannten, nicht aber ihre Mitwirkung an der Musik. Anderweitig lassen sich musikalische Aktivitäten der jungen Adligen oder gar ein Unterricht bei Bach nicht untermauern.

Q/L: Dok II, Nr. 352f.; *The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, hrsg. von C. Wolff, London und New York 1998, S. 315–317

C 22

Franz Ludwig von Dietrichstein

* 5. September 1715. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 10. August 1734); † 23. Juli 1765. → C 21.

C 23

Adam Heyno Heinrich von Flemming

* 7. Februar 1716 in Hermsdorf. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 26. Juni 1734); † 2. Januar 1746 in Dresden. → C 21.

C 24

Ludwig Siegfried Vitzthum von Eckstädt

* 14. Juli 1716 in Dresden. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 14. Oktober 1729); † 5. Dezember 1777 in Dresden. → C 21.

C 25

Johann Trier

* 2. September 1716 in Themar; Vater: Johann Matthäus Trier. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 2. Juni 1741). Ab 1753 Organist und Musikdirektor an der Johanniskirche in Zittau; □ 6. Januar 1790 in Zittau

Nach Löffler (1953) war Trier „höchstwahrscheinlich Schüler Bachs, wofür er in Zittau allgemein galt“. Aus Zittauer Akten ist jedoch bisher kein entsprechender Hinweis bekannt geworden. Von Spitta (1880) wird Trier gemeinsam mit J. P. Kellner (→ C 14) lediglich als „geistiger Zögling“ Bachs bezeichnet. Den einzigen Anhaltspunkt für ein mögliches Schülerverhältnis scheint die Tatsache zu liefern, daß Trier 1746 in Leipzig das ehemalige Schülerverhältnis scheint die Tatsache zu liefern, daß Trier 1746 in Leipzig das ehemalige „Bachische“ Collegium musicum übernahm.

Q/L: Spitta II, S. 729; Löffler 1929/31, Nr. 47; Löffler 1936, S. 119; Löffler 1953, Nr. 65; BJ 1960, S. 12 (W. Neumann); M. Bärwald, *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)*, Beeskow 2016 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 6.), S. 222, 270, 283; BJ 2018, S. 33 (H.-J. Schulze)

C 26**Leopold August Abel**

* 24. März 1718 in Köthen; Vater: Christian Ferdinand Abel (Kammermusiker, Violinist, Gambist); Schüler des Vaters in Köthen und Franz Bendas in Dresden (um 1733). Ab ca. 1745 Mitglied der Hofkapelle in Braunschweig; 1757/58–1765 Konzertmeister der Hofkapelle in Sondershausen; 1766–1769 desgl. in Schwedt; ab 1769 erster Violinist der Hofkapelle von Mecklenburg-Schwerin in Ludwigslust; † 25. August 1794 in Ludwigslust

Laut Walter Knappe (1973) sei Abel (wie sein Bruder C. F. Abel → B 35) „sehr wahrscheinlich“ Schüler J. S. Bachs und W. F. Bachs gewesen. Jedoch ging Knappe offenbar in Unkenntnis des Geburtsdatums davon aus, daß der Unterricht zumindest bei J. S. Bach zu dessen Köthener Zeit stattgefunden habe. Im Hinblick auf das Geburtsjahr 1718 ist ein Schülerverhältnis vor 1723 jedoch auszuschließen und wurde auch von Knappe im MGG-Artikel zu Abel (1999) nicht mehr erwähnt.

Q/L: Gerber ATL, Bd. I, Sp. 3 f.; W. Knappe, *Karl Friedrich Abel. Leben und Werk eines frühklassischen Komponisten*, Bremen 1973, S. 22; MGG

C 27**Andreas Stollmann**

* um 1720 in Hamlesch (Siebenbürgen); Vater: nicht ermittelt. Um 1740–1748 Aufenthalt in Deutschland; Studium in Wittenberg (Immatrikulation am 21. Juni 1745). Ab 1748 Kantor in Hermannstadt; ab 1756 Pfarrer in Kerz (Siebenbürgen); † 25. September 1771 in Kerz

In einem Lexikonartikel zu Stollmann gab Karl Teutsch (1993) ein von 1740 bis 1748 dauerndes Universitätsstudium in Leipzig an und schreibt weiter: „Der Überlieferung nach soll er ein Schüler von J. S. Bach gewesen sein, was jedoch dokumentarisch nicht belegt ist.“ Diese Einstufung als Bach-Schüler wurde einschließlich des Vorbehalts in die MGG übernommen. Worauf jene Überlieferung gründet, konnte nicht ermittelt werden. In einem Aufsatz zur Musikgeschichte Siebenbürgens von Samuel Friedrich Stöck (vgl. P. Schimert → A 33) wird Stollmann nicht als Schüler Bachs genannt. Ein Aufenthalt Stollmanns in Leipzig läßt sich anhand der Universitätsmatrikel nicht belegen. Daß sein Vorname öfters fälschlich als Michael angegeben wurde, könnte mit dem Eintrag eines „Mich. Sillmann“ aus Hermannstadt in der Leipziger Universitätsmatrikel vom 1. Juni 1772 zusammenhängen.

Q/L: Nationalbibliothek Budapest, *Fol. Germ. 515 (Aufsatz über den Zustand der Musik im Großfürstenthum Siebenbürgen)*; Allgemeine Musikalische Zeitung 16 (1814), Sp. 781–785, speziell Sp. 784; *Die Siebenbürger Sachsen. Lexikon. Geschichte – Kultur – Zivilisation – Wissenschaft – Wirtschaft – Lebensraum Siebenbürgen (Transsilvanien)*, hrsg. von W. Myß, Thaur 1993, S. 508 (K. Teutsch); Á. Sas, *Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn im 18. Jahrhundert*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44 (2003), S. 337–392, speziell S. 375; MGG (Artikel Ungarn von Á. Sas)

C 28**Johann Gottlieb Preller**

* 9. März 1727 in Oberroßla (bei Apolda); Vater: Johann Christoph Preller; Besuch der Schule in Apolda? 1744–1750 Besuch des Gymnasiums in Weimar (Schüler von J. C. Vogler? → A 1); Studium in Jena (Immatrikulation am 28. Oktober 1750). Ab 1753/54 Kantor in Dortmund; † 21. März 1786 in Dortmund

Preller war vermutlich Schüler von J. N. Mempel (→ C 19) in Apolda und dürfte dessen Bach-Sammlung nach seinem Tod 1747 übernommen haben. Erweiterungen könnte die Sammlung Mempel-Preller durch Quellen aus Weimar oder dem Umkreis Johann Nicolaus Bachs in Jena erfahren haben. Ein direkter Kontakt Prellers zu J. S. Bach oder gar ein Schülerverhältnis, wie von Löffler impliziert, ist hingegen nicht anzunehmen.

Q/L: Löffler 1929/31, Nr. 11; Löffler 1936, S. 107 f.; Löffler 1953, Nr. 14; M. Seiffert, *Neue Bach-Funde*, in: Jahrbuch Peters 11 (1904), S. 15–25, speziell S. 21 ff.; Schulze Bach-Überlieferung, S. 71–77; T. Synofzik, *Johann Gottlieb Preller und seine Abschriften Bachscher Clavierwerke – Kopistenpraxis als Schlüssel zur Aufführungspraxis*, in: Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen. Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Kolloquium, Erfurt und Arnstadt, 13. bis 16. Januar 2000, hrsg. von R. Kaiser, Eisenach 2001 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 4.), S. 45–64; BJ 2015, S. 116 f. (P. Wollny)

C 29**Johann Michael Schmidt**

* 16. Januar 1728 in Meiningen; Vater: Johann Michael Schmidt (Schlosser, Kunstschmied). Ab 1744 Alumne der Schule in Marktbreit; ab 1747 Besuch der Schule in Windsheim. Studium in Leipzig (Immatrikulation am 12. März 1749, Magisterpromotion 1752). Ab 1753 Hofmeister bei einem Herrn von Wolfersdorf in Naumburg; ab 1755 Informator in Marktbreit; ab 1757 Hofmeister bei einem Baron von Moser in Kitzingen; ab 1758 Hofmeister bei einem Grafen in Wertheim; ab 1762 Rektor in Marktbreit; ab 1788 Pfarrer und Konsistorialassessor ebd.; † 8. April 1799 in Marktbreit

Da Schmidt in seiner 1754 erschienenen Schrift *Musico-Theologia* einige Werke Bachs besprach, vermutete Löffler seinen Unterricht bei Bach während des Studiums in Leipzig um 1749. Mit den Canonischen Veränderungen und der Kunst der Fuge zog Schmidt jedoch nur gedruckte und damit allgemein verfügbare Stücke heran. (Die Äußerungen zu einem „Gesprächspiel“ sind nicht auf den „Streit zwischen Phoebus und Pan“ BWV 201 zu beziehen, wie Spitta annahm, sondern nach Hans-Joachim Schulze auf C. P. E. Bachs Sonate Wq 161/1.) Zudem scheidet Schmidt als möglicher Widmungsempfänger von Bachs Kanon BWV 1078 höchstwahrscheinlich aus (vgl. B. G. Faber → B 37). Somit sind keine belastbaren Argumente für ein Schülerverhältnis mehr vorhanden. Schmidts Aufenthalt in Naumburg zur Entstehungszeit seiner gedruckten Schrift läßt jedoch Kontakte zu Bachs Schwiegersohn J. C. Altnickol (→ A 52) vermuten.

Q/L: Spitta II, S. 740; Dok III, Nr. 659; Löffler 1953, Anh. Nr. 4; BJ 1967, S. 90–92 (Schulze); MGG; Stadtarchiv Marktbreit, *Band 131* (Handschriften der ev. Schul-

inspektion 1550–1792), S. 37 f., fol. 95 r; Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Pfarrarchiv Marktbreit, Nr. 63 (Glückwünsche in Versen, ca. 1740–1750)

C 30

Christian Friedrich Penzel

* 25. November 1737 in Oelsnitz (Vogtland); Vater: Johann Christian Penzel (Küster); Besuch der Schule in Oelsnitz und Schüler des Kantors Johann Georg Nacke. Ab 1751 Alumne der Thomasschule in Leipzig; Studium in Leipzig (Immatrikulation am 10. November 1756). Um 1761 Aufenthalt in Oelsnitz; um 1762/63 Aufenthalt in Leipzig. Ab 1765 Schloß- und Domkantor in Merseburg; ab 1780 Tertius ebd.; † 14. März 1801 in Merseburg

Penzel notierte auf der von Bach in Jugendjahren angefertigten Abschrift des *Premier Livre d'Orgue* von Nicolas de Grigny: „Dieses Buch habe ich v. meinem Lehrer J. Sebastian Bach zu Geschenke erhalten, als Andenken an seine Handschrift.“ Auch mündlich dürfte sich Penzel als Bach-Schüler bezeichnet haben, was durch seinen Neffen Johann Gottlob Schuster bis ins 19. Jahrhundert weiter tradiert wurde. Indes existiert kein belastbarer Beweis, daß sich Penzel schon vor seiner 1751 erfolgten Aufnahme auf das Alumnat der Thomasschule in Leipzig aufgehalten hat. Eine 1988 von Karen Lehmann vorgestellte, 1749 begonnene Auflistung der Kinder J. C. Penzels mit der Erwähnung C. F. Penzels als Thomasschüler kann nicht für die genaue Datierung von dessen Schulzeit herangezogen werden, denn offenbar wurden an dem Dokument Nachträge angebracht (siehe die Jahreszahl 1751 bei der Schwester Johanna Christiana). Vielmehr wird in einem Zeitungsbericht von 1766 erwähnt, daß Penzel noch bis ins 14. Lebensjahr, also tatsächlich bis um 1751, die Stadtschule in Oelsnitz besucht hat. Überhaupt ist es unwahrscheinlich, daß der greise Bach einem kaum 12- oder 13-Jährigen Privatunterricht erteilt haben sollte. Zudem kann Penzel seine zahlreichen Bach-Quellen durchaus von Dritten erhalten haben. Vor allem ist hierbei an W. F. Bach zu denken, mit dem Penzel nachweislich bekannt und während dessen Zeit in Halle von Merseburg aus auch räumlich nahe war.

Q/L: D-F, *Mus Hs 1538* (Bachs Grigny-Abschrift); J. A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, S. 25; Dok III, Nr. 726; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 23; K. Lehmann, *Neues zur Vorgeschichte der Bach-Sammlung Franz Hausers. Dokumente zum Überlieferungskreis C. F. Penzel – J. G. Schuster aus dem Zeitraum 1801–1833*, in: Beiträge zur Bachforschung 6 (1988), S. 65–81, speziell S. 71; MGG; Pfarrarchiv Oelsnitz, P 20 (*Acta Die Ersetzung des, durch Absterben Weyl. Herrn Johann Christian Penzels, vacant wordenen Kirchner-Dienst betreffend, Ergangen vor E. E. Rath allhier zu Oelßnitz, als Kirch- und Schul-Patronen und Collatoren, Anno 1762.*)

C 31

Christian Leberecht Zimmermann

* 19. Dezember 1737 in Halle; Vater: nicht ermittelt. Schüler W. F. Bachs in Halle. Ab 1763 Organist an der Jakobikirche in Riga; ab 1772 Organist am Dom ebd.; † 13. April 1799 in Riga

Als zweiter Schüler J. S. Bachs in Riga neben J. G. Müthel (→ A 61) wurde Zimmermann 1937 von Nikolaus Busch genannt. Tatsächlich war er jedoch Schüler von W. F. Bach in Halle, wie aus seinem Bewerbungsschreiben nach Riga zweifelsfrei hervorgeht.

Q/L: Dok III, Nr. 827; N. Busch, *Alt-Rigas Musikkultur*, in: Baltische Monatshefte 11 (1937), S. 642–654; Z. Gailīte, *Johann Gottfried Müthel, die Bach-Familie und die „Wahre Art, das Clavier zu spielen“ in Riga*, in: Die Verbreitung der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in Ostmitteleuropa im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. von U. Leisinger und H.-G. Ottenberg, Frankfurt/Oder 2002 (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte. Sonderband. 3.2.), S. 480–489, speziell S. 483 f.; Z. Gailīte, *Der Orgelbauer Heinrich Andreas Contius in Riga, Kurland und Livland*, in: Musikinstrumentenbau im interkulturellen Diskurs, hrsg. von E. Fischer, Stuttgart 2006 (Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“. 1.), S. 115–122, speziell S. 117 f.; B. M. Reul, *Das vakante Organistenamt an der St. Bartholomäi-Kirche zu Zerbst und die „liederliche Lebensart“ von Johann Heinrich Heil (1706–1764)*, in: Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Landeskunde, 19 (2010), S. 129–143, speziell S. 130, 132; Staatsarchiv Riga, *Fonds 749, Apraksts 6 (Rigas Magistrata Galvena Kanceleja)*, Nr. 1470; ebd., Kirchenbuch Riga 1799

C 32

Johann Christoph Oley

~ 3. Juni 1738 in Bernburg; Vater: Joachim Ernst Oley (Schiefer- und Ziegeldecker). Ab 1755 Organist in Bernburg; ab 1762 Organist an der reformierten Kirche in Aschersleben; † 20. Januar 1789 in Aschersleben

Wilhelm Hosäus nannte Oley 1890 ohne Begründung einen „Schüler und zeitlebens begeisterte[n] Verehrer J. S. Bach’s“. Von einem Schülerverhältnis gingen auch Löffler und in der Folge einige Autoren der NBA aus. Innerhalb der NBA wurden jedoch auch Zweifel an einem tatsächlichen Unterricht Oleys bei Bach geäußert (Löhlein 1987). Für die Annahme eines Schülerverhältnisses sprachen die zahlreichen Bach-Abschriften Oleys, die jedoch kaum vor 1750 entstanden sein dürften – Oley war zu dieser Zeit erst zwölf Jahre alt. Gut denkbar sind hingegen Kontakte Oleys zu Bachs Söhnen oder auch zu B. C. Kayser (→ A 10), dessen Schüler er in den 1750er Jahren in Köthen gewesen sein könnte.

Q/L: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. XXX, Leipzig 1890 (Artikel F. W. Rust von W. Hosäus); Löffler 1929/31, Anh. Nr. 14; BJ 1935, S. 67–72 (R. Sietz); Löffler 1953, Nr. 73; NBA IV/1 Krit. Bericht, S. 135; NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 62; NBA IV/3 Krit. Bericht, S. 13; NBA IV/5–6.2 Krit. Bericht, S. 444; NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 95; NBA V/2 Krit. Bericht, S. 40; NBA V/7 Krit. Bericht, S. 195; MGG; BJ 2015, S. 177–192 (G. B. Stauffer)

C 33

Matthias Sojka

~ 12. Februar 1740 in Vilémov (Böhmen); Vater: Wenzel Sojka. Kapellmeister (auch Organist, Klavierspieler und Violinist) in der Kapelle des Grafen Johann Wenzel Mille-simo in Vilémov; † 13. März 1817 in Vilémov

Daß Sojka Schüler Bachs gewesen sei, wie zuerst 1838 von Seyfried und in der Folge von Laurencin (1864) und Löffler (1929/31, 1940/48, 1953) mit Nachdruck behauptet, wurde bereits 1960 von Culka widerlegt. Schon mit Blick auf das Geburtsdatum erscheint dies ausgeschlossen, und ein angebliches verschollenes Empfehlungsschreiben Bachs für den zehnjährigen Sojka hat sicherlich niemals existiert. Tatsächlich dürfte es sich um eine Verwechslung der Namen Bach und Zach handeln – der böhmische Organist und Komponist Jan Zach war demnach der eigentliche Lehrer Sojkas.

Q/L: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, hrsg. von G. Schilling, Bd. VI, Stuttgart 1838, S. 406 f. (Seyfried); F. P. Laurencin, *Ausgrabungen einiger altböhmischer Kirchencomponisten*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 60 (1864), S. 93 ff., 105 ff., 113 ff., 129 ff., 137 ff., speziell S. 137 f.; Löffler 1929/31, Anh. Nr. 11; BJ 1940/48 (Löffler); Löffler 1953, Nr. 75; BJ 1960, S. 60–64 (Z. Culka); Dok I, Anh. II Nr. 8; MGG0

Register

- | | | | |
|--|------|-----------------------------------|------|
| Abel, Carl Friedrich | B 35 | Dretzel, Cornelius Heinrich | B 5 |
| Abel, Leopold August | C 26 | Drobisch, Johann Friedrich | A 51 |
| Agricola, Johann Friedrich | A 41 | Einicke, Georg Friedrich | B 22 |
| Altnickol, Johann Christoph | A 52 | Ernst August von Sachsen-Weimar | C 2 |
| Bach, Johann Bernhard | A 9 | Faber, Benjamin Gottlieb | B 37 |
| Bach, Johann Elias | B 32 | Fabricius, Johann Nicolaus | C 18 |
| Bach, Johann Ernst | B 30 | Fleischer, Friedrich Gottlob | A 47 |
| Bach, Johann Heinrich | B 8 | Flemming, Adam Heyno Heinrich von | C 23 |
| Bach, Johann Lorenz | A 7 | Folger, Carl August | A 53 |
| Bach, Samuel Anton Jacob | B 23 | Francisci, Johann | B 13 |
| Bammler, Johann Nathanael | B 33 | Frauer, Johann Martin | A 32 |
| Barth, Carl Friedrich | B 40 | Freudenberg, Siegismund | A 16 |
| Barth, Christian Samuel | B 44 | Fritzsche, Christoph Gottlob | A 56 |
| Baumgarten, Johann Christoph | B 4 | Fröber, Christoph Gottlieb | B 15 |
| Becker, Johann | B 42 | Fulde, Johann Gottfried | B 36 |
| Birkmann, Christoph | B 10 | Gabler, Christian Friedrich | A 59 |
| Böhme, Johann Gottfried | B 21 | Geier, Gottlieb Benjamin | A 30 |
| Boyneburg, Heinrich Abraham von | A 26 | Gerber, Heinrich Nicolaus | A 15 |
| Cunis, Johann Wilhelm | A 49 | Gerlach, Carl Gotthelf | B 7 |
| Dietrichstein, Franz Ludwig von | C 22 | Gerlach, Theodor Christian | C 5 |
| Doles, Johann Friedrich | A 45 | Gmelin, Samuel | A 8 |
| Dorn, Johann Christoph | A 17 | | |

- Goldberg, Johann Gottlieb A 54
 Gräbner, Christian Heinrich A 18
 Graff, Christian David C 8
 Grahl, Johann Gottlieb B 17
 Große, Johann Michael A 38
- Haase**, Johann Gottlieb A 39
 Hartwig, Carl A 25
 Heil, Johann Heinrich A 24
 Heinrich, Johann Georg A 36
 Hochberg, Heinrich Ludwig Carl von
 C 21
 Homilius, Gottfried August C 20
 Hübner, Jacob Ernst B 11
- Jagemann**, Adam Friedrich Wilhelm von
 A 5
 Johann Ernst von Sachsen-Weimar C 6
 John, Salomon Günther B 1
- Kayser**, Bernhard Christian A 10
 Kellner, Johann Peter C 14
 Kieser, Johann Jacob A 21
 Kimberger, Johann Philipp A 44
 Kittel, Johann Christian Leberecht A 60
 Koch, Johann Sebastian C 3
 Koch, Johann Wilhelm C 13
 Kräuter, Philipp David A 6
 Krebs, Johann Ludwig A 20
 Krebs, Johann Tobias (d. Ä.) A 4
 Krebs, Johann Tobias (d. J.) B 18
 Kreising, Hinrich Conrad A 19
 Kreising, Johann Georg C 11
- Lüdecke**, Friedrich Rudolf C 12
 Ludewig, Bernhard Dietrich A 28
 Lyncker, Carl Friedrich Ernst von B 39
 Lyncker, Wilhelm Ferdinand von B 2
- Machts**, Johann Wilhelm B 27
 Marpurg, Friedrich Wilhelm B 43
 Mempel, Johann Nicolaus C 19
 Mizler, Lorenz Christoph A 27
 Mohrheim, Friedrich Christian Samuel
 B 25
 Monjou, Auguste Friderica de C 9
- Monjou, Louise Catherine de C 10
 Müthel, Johann Gottfried A 61
- Nagel**, Johann Andreas Michael C 17
 Nagel, Maximilian B 24
 Naumann, Gottlieb Daniel A 35
 Nichelmann, Christoph B 20
 Nicolai, David A 23
 Noah, Georg Heinrich B 34
 Nützer, Johann Gottfried B 9
- Oley**, Johann Christoph C 32
- Penzel**, Christian Friedrich C 30
 Preller, Johann Gottlieb C 28
- Raden**, Gottlob Ludwig A 40
 Räder, Otto Friedrich B 6
 Reimann, Johann Balthasar B 29
 Ritter, Johann Christoph A 37
 Rust, Johann Ludwig Anton B 38
- Sauter**, Johann Jacob B 16
 Scheibe, Johann Adolph C 16
 Schemelli, Christian Friedrich A 29
 Schimert, Peter A 33
 Schmid, Balthasar B 14
 Schmidt, Johann C 1
 Schmidt, Johann Christian Jacob C 15
 Schmidt, Johann Christoph B 3
 Schmidt, Johann Michael C 29
 Schneider, Johann A 11
 Schubart, Johann Martin A 2
 Schübler, Johann Georg A 46
 Schwanberg, Georg Heinrich Ludwig
 A 22
 Schweinitz, Johann Friedrich A 31
 Sievers, Gerhard Rudolph Albrecht A 43
 Simon, Johann Caspar B 26
 Sojka, Matthias C 33
 Sonnenkalb, Johann Friedrich Wilhelm
 B 41
 Stockmar, Johann Melchior C 7
 Stolle, Paul Christian A 12
 Stollmann, Andreas C 27
 Straube, Rudolf A 34

- Thieme, Carl August B 28
Tesmer, Martin A 42
Tischer, Johann Nicolaus B 31
Transchel, Christoph A 50
Trier, Johann C 25
- Vitzthum von Eckstädt, Ludwig Siegfried
C 24
- Vogler, Johann Caspar A 1
Voigt, Johann Georg (d. Ä.) C 4
Voigt, Johann Georg (d. J.) A 57
- Wagner, Georg Gottfried A 13
Wecker, Christoph Gottlob B 12
Weyrauch, Johann Christian B 19
Wild, Friedrich Gottlieb A 14
Wunsch, Christian Gottlob A 48
Würben, Eugen Wenzel von A 55
- Zang, Johann Heinrich A 58
Ziegler, Johann Gotthilf A 3
Zimmermann, Christian Leberecht
C 31

Der Kieler Hoforganist Gerhard Rudolph Albrecht Sievers – ein bislang unbekannter Schüler „des berühmten Herrn Capellmeister Bach“

Von Matthias Lassen (Hamfelde)

Eine kleine Anfrage hat einen überraschenden Fund zutage gefördert: Janice B. Stockigt von der University of Melbourne wandte sich Mitte Mai 2019 mit der Frage an das Musikwissenschaftliche Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, ob dort ein Kieler Hoforganist namens „Scheverts“ bekannt sei, der am 9. Oktober 1739 in den Leipziger Tormeldungen zur Michaelismesse registriert wurde.¹ Der Name „Scheverts“ war bisher allerdings nicht geläufig, wie überhaupt über das herzoglich geprägte Musikleben in Kiel zu dieser Zeit eigentlich kaum etwas bekannt ist – naturgemäß, so muß man sagen, denn Kiel war nach dem Nordischen Krieg erst 1721 wieder zur Hauptresidenz geworden, und das auch nur notgedrungen, da das Herzogtum Schleswig-Holstein-Gottorf mit dem Landesteil Schleswig auch den Stammsitz Gottorf an Dänemark verloren hatte. Herzog Carl Friedrich mußte, aus dem schwedischen Exil mit Umweg über Hamburg zurückgekehrt, in Kiel erst wieder ein Hofleben wie auch eine Verwaltung aufbauen.² Als er am 18. Juni 1739 starb, hinterließ er sein kleines Territorium mit Schulden und einer schwachen Administration. Sein einziger Sohn Karl Peter Ulrich (1728–1762) residierte von 1739 bis 1742 als Vollwaise auf dem recht auffälligen Kieler Schloß, bevor er von seiner Tante, der Zarin Elisabeth, zum russischen Thronfolger erkoren und nach Sankt Petersburg geholt wurde. Von da an verwaltete er seine holsteinischen Stammlande aus der Ferne und kehrte nie wieder in die Heimat zurück; die meisten der bis dahin in Kiel beschäftigten Hofmusiker wurden nach Petersburg beordert. In diese für Kiel und

¹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand Oberhofmarschallamt I, Nr. 68, Bl. 213r: „Den 9. *Octobr.* 1739 sind zum Ranst[ädtischen] Thor einkommen [...] Vormittage. | 6. Auf der braunsch[eigischen] *ord*[inairen] *Post-Cal*[esse] [...] H. Hoforganist *Schewerts* von Kiel [...]“. – Ein herzlicher Dank geht an Janice B. Stockigt für den Impuls zu dieser Recherche, an Dr. Alexander Lotzow vom Kieler Musikwissenschaftlichen Institut, der mich daran teilhaben ließ und die Recherchen freundlich begleitete, sowie an Peter Wolny für hilfreiche Hinweise und Deutungen.

² Zur Geschichte des Herzogtums Holstein-Gottorf und seiner Herzöge vgl. *Die Gottorfer auf dem Weg zum Zarenthron*, hrsg. von M. Lukitchev und R. Witt, Schleswig 1997 (Veröffentlichungen des Schleswig-Holsteinischen Landesarchivs. 57.); R. Pries, *Das Geheime Regierungs-Conseil in Holstein-Gottorf 1716–1773*, Neumünster 1955 (Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins. 32.).

Holstein schicksalhafte Umbruchphase fällt also die Meldung von dem Leipzig-Aufenthalt des Kieler Hoforganisten.

Der 1739 amtierende Hoforganist kann anhand der großfürstlichen Bestände im Landesarchiv Schleswig-Holstein³ zweifelsfrei als Gerhard Rudolph Albrecht Sievers identifiziert werden, und es darf als sicher gelten, daß der Leipziger Toreintrag sich auf ihn bezieht. Die Akten zu den Hofmusikern⁴ ergeben dabei noch nicht die für die vorliegende Veröffentlichung entscheidenden Funde, wohl aber die „Zahlordres“, mithin die Vorgänge der herzoglichen Rentekammer zu eingegangenen Gesuchen um Geldzuwendungen seitens des Hofes. Diese enthalten in der Regel ausführlichere Darlegungen der Bittsteller. Auch der Hoforganist Sievers wandte sich an die Kammer und berichtete in zwei Briefen von einem längeren Aufenthalt in Leipzig, der ihn in finanzielle Bedrängnis gebracht habe. In dem nur abschriftlich erhaltenen ersten Brief aus Leipzig vom 5. Juni 1740 schreibt er, daß er bei dem „berühmten Herrn Hofrath Mascov“⁵ Vorlesungen höre und außerdem Privatunterricht nehme, um sich „in der *Music* und *composition*, unter anführung des nicht weniger berühmten HERN *Bachs*, [...] weiter zu *perfectioniren*“.⁶ Sievers erklärt also explizit, in einem Schülerverhältnis zu Johann Sebastian Bach zu stehen. Hier der Brief im Wortlaut:

Hochwürdigster Bischoff
und Administrator
Durchlauchtigster Herzog
Gnädigster Fürst und Herr

Ew: Hochfürstl: Durchl. wird es annoch in Gnaden erinnerlich seyn, welchergestalt vergangnen Jahr die Gndste [Gnädigste] *permission* erhalten während der Trauer Zeit mich anhero nach *Leipzig* zu begeben, ümb so wohl wegen meiner *Studien* durch die *Lectiones* hiesiger weitberühmten *Professorum*, absonderl: des HE^m Hoff-Raths *Mascov*,

³ Landesarchiv Schleswig-Holstein, Schleswig (im folgenden: LAS), *Abt. 8.1 Schleswig-Holstein-Gottorfisches (Großfürstliches) Geheimes Regierungs-Conseil zu Kiel 1720–1773*, und *Abt. 8.2 Schleswig-Holstein-Gottorfische (Großfürstliche) Rentekammer zu Kiel 1720–1778*.

⁴ LAS, *Abt. 8.1, Nr. 6 a* („Hofmusiker 1730–1761“), und *Abt. 8.2, Nr. 31* („Hofmusiker 1752–1758“).

⁵ Gemeint ist entweder Gottfried Mascov (1698–1760), der – nach Lehrtätigkeit in Göttingen – 1739 als Dozent für Römisches Recht und Naturrecht an die Universität Leipzig berufen worden war oder sein älterer Bruder Johann Jacob (1689–1761), der seit 1719 als außerordentlicher Professor an der Juristischen Fakultät der Universität Leipzig lehrte, parallel als Ratsherr, später auch als Prokonsul, Rats- und Stadtrichter wirkte und 1735 zum Vorsteher der Leipziger Ratsbibliothek avancierte. Siehe ADB 20 (1884), S. 551–554 und 554–558 (J. A. Ritter von Eisenhart).

⁶ LAS, *Abt. 8.2, Nr. 1454* (Zahlordres, Buchstabe S).

als auch in der *Music* und *composition*, unter anführung des nicht weniger berühmten HE^m *Bachs*, mich weiter zu *perfectioniren*.

Es erginge auch zu gleicher Zeit an eine Hochfstl. RentCammer der allergnädigste Befehl zu diesem Ende, daß der rückstand des vergangenen und der gantze, für Spie- lung der Orgel in der Hochfstl:^{en} Hoff Capelle auf dem *Stat* bestandene Gehalt, I für dieses Jahr, zu meiner *sustentation* in der frembde, zum voraus gereicht und ausbe- zahlt werden solte; wie ich denn nicht anders als rühmen kan, daß solches bißhero geschehen.

Da aber wegen verschiedener, vor meiner abreise aus *Kiel* von mir unvermeidl. ge- machten Schulden, meine *Creditores* nicht eher als biß dieselbe bezahlet werden mich reisen laßen wollten, sahe ich mich gezwungen einen zieml^{en} theil desjenigen, wovon ich ein Jahr zum wenigsten zu leben verhoffte, zu deren befriedigung anzuwenden, dergestalt daß ich nunmehr mein ganzes *Salarium* von diesem Jahre mit den letzt im Umschlag von dem HE^m *Etats*-Rath *Thomsen* durch den HE^m *Etats*-Rath *Triewald* mir übermachten 40 Rthlr: *absorbiret* worden, wannhero ich in das äußerste un- vermögen gesetzt worden bin, so wohl für das verfloßene Oster- als auch das in- stehende *Johannis-Quartal*, wegen Kost, *quartier*, *information*, und andern benöthig- ten Ausgaben allhie, richtigkeit zu treffen und zu bezahlen.

Bey solcher unaussprechlichen Noth und hertzfressenden Elende woraus ich mich nicht anders als mit hindansetzung meines Ehrlichen Nahmens, und das noch kaum, zu ret- ten weis, bleibet mir nichts übrig als in tiefster unterthänigkeit zu *EW: Hochfürstl: Durchl:* füßen mich zu werffen, mit I flehentlicher de- und wehmüthigsten Bitte, in an- sehung daß ich darin nur durch die unsträfliche *intention* gerathen bin, mich zu einem rechtschaffenen und Höchst Deroselben hohen Gnadewürdigern Menschen zu machen, die Gnädigsten *Ordre* an den HE^m *Etats*-Rath und LandRentmeister *Thomsen* ergehen zu laßen: zu bezahlung der dieses Jahres verfloßenen Oster- und *Johannis-quartale* 80 Rthlr: mit dem allerersten mir zu *avanciren*, auch künftigen *Michaeli* ebenfalls 80 Rthlr: ümb meine rückreise alsdann zu bewerkstelligen, ebenfalls auszuzahlen.

Ich bin nicht allein erböthig solchen vorschuß mit aller treue und fleiß abzudienen, sondern *offerire* auch meine wenige, aber doch am preiße weit darüber steigende *Bib- liotheque* zum unterpfande, oder auch allenfalls aus einer von dem HE^m *Gen: Major Greiffenwald* in Händen habenden *Obligation* wovon die bezahlung so bald selbiger mit dem HE^m Cammerjunker *Ahlfeld* von *Muggesfelde* zu stande kömt, unfehlbar ver- muthe, solchen Vorschuß dankbarl. zu ersetzen.

Hierüber

Supplicatum

Leipzig den 5 Junii

1740.

[Umschlagseite:]

An
 Des Herrn Bischoffs zu Lübeck und
 Administratoris zu Schließwig Holl-
 stein Hochfürstl: Durchl.
 Allerunterthänigste Bitte und flehentliches
 Suchen
 mein
 Gerhard Rudolph Albrecht Sievers

ut intus

Seine Einschreibung in die Matrikel der Universität Leipzig am 20. Oktober 1739, elf Tage nach der Registrierung am Leipziger Tor, belegt unabhängig, daß Sievers tatsächlich in Leipzig studiert hat.⁷ Dieser Studienaufenthalt wurde, wie Sievers in seinem Brief erwähnt, durch die einjährige Trauerzeit nach dem Tod von Herzog Carl Friedrich möglich, während derer die Orgel der Kieler Schloßkapelle schweigen mußte und die Anwesenheit des Organisten mithin entbehrlich war. Es erscheint schlüssig, daß der Kieler Hof diese Zeit nutzte, um einen begabten jungen Musiker zur musikalischen und juristischen Weiterbildung nach Leipzig zu schicken, damit er nach seiner Rückkehr sowohl künstlerische als auch administrative Aufgaben besser würde erfüllen können.

Tatsächlich scheint es Sievers' eigener Entschluß gewesen zu sein, für ein Jahr nach Leipzig zu gehen; dies belegt ein eigenhändiges Schreiben, das als Beilage zur Kammerrechnung von 1740 erhalten ist:

Hochwürdigster Bischoff
 Durchlauchtigster Hertzog und *Administrator*
 Gnädigster Fürst und Herr

Ew: Hochfürstlichen Durchlauchtigkeit kan in tiefster Unterthänigkeit vorzutragen nicht umhin, wasmaßen ich wegen der eingefallenen Trauer mir vorgesetzt auf ein Jahr nach Leipzig zu gehen, und daselbst unter der Anführung der berühmtesten Männer so wol in meinem Studiren als in der Music mich dermaßen fest zu setzen damit ich nach meiner Zurückkunfft meiner gnädigsten Herrschaft und Dero Hochfürstlichem Hause würrkliche und nützliche Dienste unterthänigst leisten möge.

Wann aber zu meiner Reise und nohtwendigen Einrichtung sofort ein großes erfordert wird. Ferner mein ohnedem schwaches *Salarium* noch verringert werden muß wann ich solches durch Wechsel bey Päßen erhalten sollte, indem die *Provision* und das Postgeld ein großes anlääufft. | Zudem achtzig Reichsthaler nur ein kleiner Posten, welchen Ew:

⁷ Siehe Erler III, S. 394: „Sievers, Gerhard Rudolph Albr. Ratisbon. i 20. X. 1739“. Ob die rätselhafte Herkunftsangabe in der gedruckten Matrikel („Ratisbona“ = Regensburg) einem Lesefehler geschuldet ist (womöglich „Ratzeburgensis“?) oder ob ein anderer Fehler vorliegt, ließ sich bisher nicht klären.

Hochfürstl. Durchlauchtigkeit ohne dem geringsten *derangement* Dero *Caſſa* entrahten können.

Als ergeth an Ew. Hochfürstl: Durchl. dieses mein unterthänigstes Suchen und Bitten, oben angeführter Umstände wegen, die gnädigste Verfügung zu thun, daß mir mein *Salarium* auf ein ganzes Jahr *prænumeriret* werde.

So viel in meinem wenigen Vermögen stehet werde mich dahinn bestreben, daß Ew. Hochfürstl. Durchl. solche mir erwiesene unschätzbare Gnade nicht gereuen solle. Der ich ersterbe.

Hochwürdigster Bischoff

Ew. Hochfürstl: Durchlauchtigkeit

Unterthänigst-treuehorsamster Knecht

*Gerhard Rudolph Albrecht Sievers*⁸

Den gleichen Sachverhalt spricht Sievers auch in seiner zweiten Supplik an, die er kurz nach seiner Rückkehr nach Kiel einreichte. Ort und Datum sind nicht angegeben, doch legen die Bearbeitungsvermerke der Kammer vom 24. November und 24. Dezember 1740 eine Datierung auf November 1740 nahe. Wie die anderen beiden Schreiben ist auch dieser Brief an den Administrator des Herzogtums Fürstbischof Adolf Friedrich gerichtet, einen Vetter des verstorbenen Herzogs Carl Friedrich, der für dessen unmündigen und verwaisten Sohn Karl Peter Ulrich die Verwaltung des Herzogtums führte:

Hochwürdigster Bischoff

Durchlauchtigster Gnädigster Fürst und Herr!

Ew. Hochfürstlichen Durchlauchten wird annoch in gnädigstem Andencken schweben, wasmasen ich das verwichene Trauerjahr über, mich in Leipzig aufgehalten und daselbst so wol in der Music vermittelst der Anführung des berühmten Herrn Capellmeister Bach, als auch in den Studien, unter der Anweisung des Herrn Hofraht Mascow einen solchen Grund geleet, daß ich nunmehr im Stande bin, Ew. Hochfürstl. Durchl: durch beydes würrkliche und erspriëliche Dienste unterthänigst zu leisten.

Wann ich aber

1. An erwehntem Ort theils wegen der *informations*-Gebühr, theils aber wegen der daselbst durch den harten Winter verursachten großen Teurung benebst des übrigen unumgänglichen Aufwands alles das wenige, was ich von meinen seeligen Eltern hoffen können zugesetzt, indem weder mein Gehalt noch der mir gnädigst gethane Vorschuß zulänglich seyn können, daheer ich dann auch l

2. Nach meiner Zurückkunfft von allem nohtdürftigen Unterhalt dermaßen entblöbet bin, daß ich mich weder kleiden noch der Kälte erwehren kann, insonderheit da

⁸ LAS, *Abt. 8.2, Nr. 1541* (Beilagen zur Kammerrechnung 1740), dort unter „Besoldung“ als „N^o 283“, mit Bearbeitungsvermerk „*Prod. in Camera Kiel d: 8. Septembris 1739*“. Der halbe Gehaltsvorschuß wurde anschließend von Sievers quittiert („Kiel den 26. Sept. 1739“), die andere Hälfte sollte im Januar 1740 nach Leipzig angewiesen werden.

3. bißheero mein kleiner Gehalt bereits allhir vorlängst bey weitem nicht zureichen wollen, sondern ich meiner Kleidung wie auch der zu meinen Studien und Music erforderlichen Nohtwendigkeiten wegen mich nohtwendig in Schulden stecken müßen zu deren Abtragung bey meinen gegenwärtigen schlechten Umständen kein Raht noch Mittel weiß, ich hingegen

4. Ungeachtet aller meiner dieserwegen erlittenen Unruhe, dennoch allemahl mich bey der Hochfürstlichen Music mich finden laße, und theils durch Spielung der auserlesensten Clavier-Concerten von den größten Meistern, theils durch *accompagnirung* des *General-Baßes*, wann der ordentliche *ClaviCembalist* Herr [Name fehlt] bey einer anderen Stimme stehet, die Capelle verstärcken helfe, theils aber auch selbige wegen der erlernten *Composition* mit neuen Sachen gerne versehen will, wie ich dann auch

5. So Tag als Nacht keinen Fleiß spahren werde in der Music ein solches Geschick noch ferner zu erlangen, dadurch Ew. Hochfürstlichen Durchl: hohe Gnade gegen mich erneuet, und der Kenner beyfall gegen mich bestärcket werde, insonderheit da

6. Höchst-Deroselben unschätzbare Hulde gegen diese edle Wißenschafft von Ein- und ausländischen mit der höchsten Ehrfurcht bewundert wird: |

Als gelangt an Ew: Hochfürstl: Durchlauchten diese meine unterthänigste Bitte, Höchst-Dieselbe geruhen angeführter Umstände wegen mein bißheriges Gehalt der Monathl. 20 Marck gnädigst dahin zu vermehren, daß solches mit dem *Salario* der andern Hochfürstl: Capellisten auf einen Fuß nemlich des Monats zu 12 Rl: gesetzt werde, der ich in Erwartung gnädigster Erhörung ersterbe

Hochwürdigster Bischoff

Durchlauchtigster, Gnädigster Fürst und Herr

Ew: Hochfürstlichen Durchlauchtigkeit

Unterthänigster Knecht.

Gerhard Rudolph Albrecht Sievers.

Gnädigst bestallter Schloß-Organist.⁹

Dieser zweite Brief schildert nicht nur erneut die finanziellen Schwierigkeiten, in die Sievers geraten war, er teilt darüber hinaus weitere bemerkenswerte Einzelheiten mit. Die witterungsbedingte Teuerung war eine Folge des Jahrhundert-Winters 1739/40, der um Martini (11. November) mit starkem Schneefall einsetzte und bis weit in den Mai 1740 andauerte.¹⁰ Probleme bereitete Sievers aber auch die „*informations-Gebühr*“, wobei hier vielleicht in erster Linie an den Privatunterricht bei Bach zu denken ist.

⁹ LAS, *Abt. 8.2, Nr. 1454* (Zahlordres, Buchstabe S); dieser Brief ist nach Vergleichen mit früheren Schriftstücken von Sievers aus dem Jahr 1733 (ebenfalls in dieser Akte) offenbar eigenhändig.

¹⁰ Vgl. die ausführliche Schilderung bei H. E. Schwartze, *Historische Nachlese zu denen Geschichten der Stadt Leipzig*, Leipzig 1744, S. 114f.; dort heißt es: „Durch diesen hefftigen Winter sind die Leute in das äuserste Armuth gesetzt worden.“

Fragt man nach musikalischen Ereignissen, die Sievers in seiner Leipziger Zeit wahrgenommen haben könnte, so ist zunächst das Erscheinen des Dritten Teils der Clavier-Übung zur Michaelismesse 1739 zu nennen, also jener anspruchsvollen Sammlung von „*Clavier Sachen*, die hauptsächlich vor die Herren *Organisten* gehören und überaus gut *componirt* sind“.¹¹ Vielleicht wurde Sievers auch Zeuge der Niederschrift des Wohltemperierten Klaviers II, an der Bach ab etwa 1739 arbeitete.¹² Und schließlich dürfte er auch zu den Zuhörern (oder Mitwirkenden) der Aufführung der Kantate „Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde“ BWV 206 in ihrer zweiten Fassung am 3. August 1740 zum Namenstag des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. gehört haben.¹³

Sievers wird nach Ablauf eines Jahres, wie er es geplant hatte, vermutlich Ende September oder im Lauf des Monats Oktober 1740 nach Kiel zurückgekehrt sein. Einen Nachklang seines Leipzig-Aufenthalts bildet offenbar eine Erwähnung in einem Briefentwurf von Johann Elias Bach vom 28. Januar 1741; J. E. Bach schreibt hier, daß er einen Brief „an Mons. Sieuers“ an den Absender – den Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch – zurückschicken müsse, „weil gar keine Gelegenheit an ihn sich finden will“.¹⁴

Da über die „Hochfürstliche Music“ in Kiel bisher keine Forschungen vorliegen, bleibt ungeklärt, wer mit dem im Brief erwähnten „*ClaviCembalist*“ gemeint ist. Möglicherweise hat Sievers hier vergessen, den Namen einzutragen; ein Musiker namens „Herr“ kann jedenfalls zum gegenwärtigen Zeitpunkt in den Akten nicht verifiziert werden. Unklar ist auch, in welchem Umfang Sievers selbst kompositorisch tätig war, ob also seine im Brief angekündigten „neuen Sachen“ für die Hofmusik zu dem Zeitpunkt überhaupt schon existierten, geschweige denn, welcher Art sie gewesen sein könnten.

Belegen läßt sich aber, daß Sievers frühestens 1732 und spätestens 1733¹⁵ sein Amt als Hoforganist angetreten hat, nachdem sein Vorgänger Johann Simon Keller 1732 als Kantor und Director musices nach Husum berufen worden war,¹⁶ und daß 1746 ein Nachfolger als Hoforganist dokumentiert ist, der vorher als Kapellmusikus in den Rechnungen geführte Henrich Sigmund Koch.¹⁷ Während von Sievers' Vorgänger eine im Rahmen seiner Tätigkeit in

¹¹ Dok II, Nr. 434 und 456.

¹² Siehe Kobayashi Chr, S. 45f.

¹³ Siehe NBA I/36 Krit. Bericht (W. Neumann, 1962), S. 168 und ergänzend Kobayashi Chr, S. 47.

¹⁴ LBB 3 (E. Odrich/P. Wollny, 2000), S. 153.

¹⁵ LAS, *Abt. 8.2, Nr. 1454* (Zahlordres).

¹⁶ Zu Keller siehe seine Husumer Bestallungsurkunde vom 19. Juni 1732 (Kreisarchiv Nordfriesland, Signatur *D 2-1*) und verschiedene seine Person betreffende Akten im LAS (*Abt. 8.1* und *8.2*).

¹⁷ LAS, *Abt. 8.1, Nr. 6a*.

der Kieler Hofkapelle entstandene Kantate mit dem Titel „Das beglückte Cimbrien“ zumindest textlich nachweisbar ist,¹⁸ fehlen für Sievers entsprechende Belege einer kompositorischen Tätigkeit.

Zu Herkunft und Alter von Sievers läßt sich folgendes festhalten: Am 8. November 1709 wird in Schleswig-Friedrichsberg der Sohn des Magisters und Compastors [Henricus] Sivens auf den Namen Gerd Rudolph Albrecht getauft.¹⁹ Der Vater stirbt schon im Mai 1718.²⁰ Wegen der nicht alltäglichen Kombination der Vornamen ist es sehr wahrscheinlich, daß es sich bei dem Schleswiger Täufling um den späteren Kieler Hoforganisten handelt. Des weiteren taucht sein Name 1729 in der Matrikel des Akademischen Gymnasiums in Hamburg auf,²¹ und 1730 schrieb er sich an der Kieler Universität ein (die Herkunftsangabe lautet dort „Slesvicensis“).²²

Sievers' weiterer Lebensweg liegt weitgehend im Dunkeln. Aus den Akten geht noch hervor, daß ihm im November 1742 ein Gehaltsvorschuß „zum

¹⁸ *Das beglückte Cimbrien | wurde | an dem | Erfreulichen | Jubel-Feste | Der | Anno 1530. den 25. Junii | Uebergebenen | Augspurgischen Confeßion/ | Welches | Anno 1730 den 25 Junii | zu celebriren einfiel/ | In einer | SERENATA | aufgeführt | von | Ihro Königl. Hoheit | sämtl. Hof-Musicis, | und componiret | von | I. S. KELLER, | Gnädigst bestallten Hoff Organisten, Kiel 1730; Exemplar: Universitätsbibliothek Kiel, Signatur: Arch1 49 (Digitalisat: urn:nbn:de:gbv:8:2-2330039).*

¹⁹ Taufbuch Schleswig-Friedrichsberg 1667–1760, Bild 50, Einsicht über das Internetportal Archion (5. Juli 2019).

²⁰ Bestattungsbuch Schleswig-Friedrichsberg 1667–1759, Bild 138, Einsicht über das Internetportal Archion (5. Juli 2019). Zu Henricus Sievers (Sivens) siehe O. F. Arends, *Gejstligheden i Slesvig og Holsten fra Reformationen til 1864*, Kopenhagen 1932, S. 268; J. Moller, *Flensburgensis Cimbria Literata, Sive Scriptorum Ducatus Utriusque Slesvicensis Et Holsatici*, Kopenhagen 1744, Bd. I, S. 636; *Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller*, begründet von H. Schröder, fortgeführt von A. H. Kellinghusen, Hamburg 1849–1883, Bd. 7 (1879), S. 210 (Nr. 3775). Laut Moller stammte Henricus Sievers aus Hamburg und hielt 1703 eine Gastpredigt in der dortigen Katharinenkirche. Des weiteren ist ein Studium an der Universität Wittenberg anhand seiner dort am 28. September 1687 erfolgten Immatrikulation nachweisbar; vgl. F. Juntke, *Album Academiae Vitebergensis. Jüngere Reihe Teil 2 (1660 bis 1710)*, Halle 1952, S. 326.

²¹ Siehe C. H. W. Sillem, *Die Matrikel des Akademischen Gymnasiums in Hamburg 1613–1883*, Hamburg 1891, S. 102 (Nr. 2235). Die Einschreibung erfolgte am 26. Januar 1729; Sievers wird dort als „Friedericiberga Holsatus“ bezeichnet.

²² Vgl. F. Gundlach, *Das Album der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 1665 bis 1865*, Kiel 1915, Nr. 4071. Bei der Angabe „Schleswig“ ist immer die Möglichkeit der Verwechslung mit dem Herzogtum Schleswig gegeben; allerdings sind in der Matrikel auch kleinere Orte im Schleswigschen angegeben, so daß hier mit großer Wahrscheinlichkeit tatsächlich die Stadt Schleswig gemeint ist.

Behuf seiner nach Rußland vorzunehmenden Reise²³ ausgezahlt wurde; diese Reise hat er nachweislich auch angetreten.

Einige Jahre später fand seine Tätigkeit dann möglicherweise ein abruptes Ende, wie weitere Aktenstücke andeuten: Ein aus dem Jahr 1746 stammendes Reskript des Großfürsten Karl Peter Ulrich, der in Rußland den Namen Peter Fjodorowitsch angenommen und sich mit der späteren Zarin Katharina der Großen verheiratet hatte, ist an den „Vetter“, das heißt, den Bruder des vorherigen Administrators Adolf Friedrich, Friedrich August von Schleswig-Holstein-Gottorf gerichtet, der als Statthalter für Holstein eingesetzt war, sich aber zum Zeitpunkt des Schreibens noch am russischen Hof aufhielt (Herzog Adolf Friedrich war als schwedischer Thronfolger mittlerweile nach Stockholm gezogen). Sievers wird in diesem Schreiben die Rückkehr nach Kiel befohlen:

Rescript | an des Statthalters Hochfürstl. | Durchl. | dem hier sich aufhaltenden *Organisten Sievers* anzudeuten, | daß er sich unverzügl. nach *Kiel* | begeben. | *exped.* den 21^{ten} Febr. 1746.

I. G. G. Peter

Großfürst etc.

Unsern gnädigen Gruß, und was wir sonst liebes und Gutes vermögen, zuvor, Durchlauchtigster Prinz und Statthalter, freundlich vielgeliebter Vetter, Nachdenkmalen wir guter und gebührender Ordnung halber für nöthig erachten, daß der hier sich aufhaltende *Organist Sievers* seine bey der Schloß-Kirche zu *Kiel* habende *functiones* führohin in Person selbst verrichte: Alß haben wir an Ew. Lbd. [Liebden] hiermit gesinnen wollen, vorbenannten *Sivers* in Unserem hohen Namen anzudeuten, daß er sich also fort zur Rückreise nach *Kiel* anschicke, auch solche wirklich *a dato* nach 14 Tagen antrete, u sich daselbst ohnverzüglich zu Wahrnehmung | seiner Dienst-Verrichtungen wieder einstelle; zu welchem Ende wir Unserm Cammer-*Intendant* die gnädigste *ordre* beygegeben, die *Summa* von zweyhundert *Rubel* Reise-Geld an ihm auszukehren, u werden Ew. Lbd. selbige mit dem benöthigten Reise-*Pass* versehen lassen. Worbey wir Ew. Lbd. Unsers beharrlichen FreundVetterlichen Wohlwollens versichern.

St: Petersburg den

21^{ten} Febr. 1746

P[eter] F[jodorowitsch]²⁴

Sievers scheint sich geweigert zu haben, der Anordnung Folge zu leisten – vielleicht weil das städtische und höfische Musikleben von St. Petersburg²⁵

²³ LAS, *Abt. 8.2, Nr. 1551* (Beilagen zur Kammerrechnung 1742), dort unter „Besoldung“ als „N^o 260“ die Zahlungsanweisung, datiert Kiel, 3. November 1742, quittiert von Sievers Kiel, 4. November 1742.

²⁴ LAS, *Abt. 8.1, Nr. 6a*.

²⁵ Zur aufblühenden Hofmusik in St. Petersburg siehe J. von Stählin, *Zur Geschichte des Theaters in Rußland. Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Rußland*.

ihm deutlich mehr Attraktionen bot als Kiel. Ein weiteres Schreiben vom 16. März 1746 aus dem Umfeld des Großfürsten an den russischen Reichskanzler Alexei Petrowitsch Bestuschew-Rjumin bezeichnet diese Weigerung als ungehöriges Verhalten, und läßt erkennen, welches Risiko Sievers mit dieser Befehlsverweigerung einging – auch wenn die ursprüngliche Formulierung „diesen Menschen mit Gewalt hinwegschaffen zu lassen“ gestrichen und nachträglich durch eine etwas mildere ersetzt wurde:

Nota.

Auf Befehl Ihre Kayserl. Hoheit des Groß-Fürsten hat der Geheime *Registrar Winckler* dem sich hier aufhaltenden *Organisten* bey der Schloß-Kirche zu *Kiel*, *Sievers* den 3^{ten} *Mart. a.c.* angedeutet, wie Ihre Kayserl. Hoheit Befehl sey, daß er sich binnen 14 Tagen nach *Kiel* auf die Reise zu begeben hätte, welchem derselbe aber nicht ge-
 leben wollen. Alß nun auf abermaligen Großfürstl. Befehl besagter Geheimer *Registrar* diesem *Sievers* den 10^{ten} dieses, und noch gestrigen Tages als den 15^{ten} *Mart.* die *ordre* Ihre Kayserl. Hoheit zur Reise kund gethan, und ihm zu dem Ende den unter *Ihre Kayserl. Mayestät* Insiegel ausgefertigten Reise-*Pass* einhändigen wollen, hat besagter *Sievers* solchen anzunehmen und dem wiederholten Befehl zur Reise zu gehorsam- | en sich ausdrücklich geweigert, sich der *expression* bedienend, wie er nicht glaube, daß hier der Ort sey, wo man ihm dergleichen *Declaration* thun könne. Es werden also des Herrn Reichs-Cantzlers Grafen von *Bestoucheff Excellentz* hiemit ersuchet, [~~diesen Menschen mit Gewalt hinwegschaffen zu lassen, damit~~] <gütigst zu verschaffen, daß dieser Mensch von hier hinweggeschafft und> auf solche Art der landesherrliche *Respect* Ihre Kayserl. Hoheit, in Gelebung dero Befehle *mainteniret* werden möge. St. Petersburg den 16^{ten} *Martij* 1746.

Vorstehende *Nota* ist durch den Cammerherrn von *Schildt* den 16^{ten} *Mart. a. c.* an des Herrn Reichs-Cantzler *Excell.* übergeben worden.

ut supra.

I. C. W.²⁶

Daß der damals etwa 37 Jahre alte Sievers nach diesem Vorfall noch in fürstlichen Diensten verblieb, ist kaum anzunehmen; seine Kieler Stelle wurde noch im selben Jahr neu besetzt. Sein weiterer Lebensweg ist ebenso unbekannt wie sein Sterbedatum. Auf weitere Erkenntnisse zu seiner Biographie bleibt zu hoffen.

Nachrichten von der Musik in Rußland, Leipzig 1982 (Fotomechanischer Nachdruck aus *Johann Joseph von Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, Riga und Miteau 1769, Riga und Leipzig 1770). Der Name Sievers wird in diesen Schriften nicht erwähnt.

²⁶ LAS, *Abt. 8.1, Nr. 2579.*

Nachbemerkung zum Beitrag von Matthias Lassen

Von Peter Wollny (Leipzig)

Die von Matthias Lassen im vorstehenden Beitrag dargelegten Ermittlungen zu dem bislang unbekanntem Bach-Schüler Gerhard Rudolph Albrecht Sievers rufen auch den Schriftkundler auf den Plan und lassen ihn fragen, ob Sievers in dem von der Bach-Forschung überblickten musikalischen Quellenfundus nachweisbare Spuren hinterlassen hat. Die in der Akte *Abt. 8.2, Nr. 1454* des Landesarchivs Schleswig-Holstein enthaltenen Schriftstücke aus den Jahren 1733 und 1740 bieten für Schriftvergleiche eine zwar nicht gerade üppige, insgesamt aber doch einigermaßen brauchbare Grundlage.

Akzeptiert man die in Abbildung 1 einander gegenübergestellten Schriftproben als von derselben Hand stammend, so ist Sievers als der Urheber der folgenden drei Quellen anzusehen:

1. D-B, *Mus. ms. 2681* („*Præambula et Prælua dell Sr: Buxtehuden*“): D. Buxtehude, Präludien, Toccaten, Fugen, Canzonetten (BuxWV 139, 140, 141, 142, 143, 145, 149, 153, 156, 163, 164, 168, 171, 176) und Choralbearbeitung „Nun lob, mein Seel, den Herren“ BuxWV 213; J. H. Buttstett, Fuga in g-Moll

Provenienz: J. N. Forkel (Kat. 1819¹) – G. Poelchau – D-B (1841)

2. D-LEb, *Ms. R 10*: J. S. Bach, Fuge in h-Moll BWV 951 und Partita in c-Moll BWV 826

Provenienz: Sammlung Rudorff – Sammlung Peters (1917) – D-LEm – D-LEb (Depositum)

3. D-LEm, *III.15.65*: N. Porpora, Arie „A la forza d’un comando“ für Tenor, Streicher und Basso continuo aus der Oper *Meride e Selinunte* (1727) und A. Vivaldi (zugeschrieben), Arie „Roma invita ma Clemente“ für Tenor, Streicher und Basso continuo

Provenienz: J. G. I. Breitkopf (Kat. 1765²) – Breitkopf & Härtel (Kat. 1836³) – C. F. Becker – D-LEm

¹ Siehe *Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien*, S. 144 (Nr. 306).

² Siehe *The Breitkopf Thematic Catalogues. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, hrsg. von B. S. Brook, New York 1966, Sp. 179.

³ Siehe *Grosse Musikalien-Auction. Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen, welche [...] von Breitkopf & Härtel in ihrem Geschäftslocale zu Leipzig [...] an den Meistbietenden verkauft werden sollen*, Leipzig 1836, S. 17 (Nr. 429).

Nach den Schriftmerkmalen zu urteilen, dürfte es sich bei *Mus. ms. 2681* um die älteste der drei Quellen handeln. Sie mag auf die bislang kaum erhellte Zeit vor Sievers' Antritt der Kieler Organistenstelle (1732/33) zurückgehen. Die Bedeutung dieser Handschrift für die Überlieferung von Buxtehudes freien Orgelwerken kann – trotz zahlreicher problematischer Lesarten – kaum hoch genug eingeschätzt werden,⁴ zumal sie der Überlieferungsträger von vier Kompositionen (BuxWV 153, 163, 171 und 176) ist; darüber hinaus ist auch die Fuge von Johann Heinrich Buttstett hier als Unikum enthalten.

Fragen wir nach den biographischen Umständen, die den jungen Sievers in den Besitz dieser raren Stücke gebracht haben mögen, so bildet der Hinweis auf den in einem von Johann Elias Bach entworfenen Konzept eines Briefes an den Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch (1704–1745) Bach genannten, Ende Januar 1741 in Leipzig nicht mehr weilenden „Mons. Sieuers“ einen Fingerzeig.⁵ Diese Erwähnung legt die Annahme nahe, daß Sievers mit dem nur wenige Jahre älteren Koch bekannt oder sogar befreundet war. Die Ursprünge dieses persönlichen Kontakts reichen offenbar weit zurück – sie dürften im Blick auf mögliche Berührungspunkte wie folgt zu erklären sein: Koch wirkte von 1721 bis 1723 als „Concertiste“ und „Director Chori Musici“ am Katharineum in Lübeck.⁶ Somit erscheint plausibel, daß Sievers ebenfalls in Lübeck seine höhere Schulausbildung absolvierte,⁷ bevor er 1729 für ein Jahr – wohl in Vorbereitung seines Universitätsstudiums – auf das Akademische Gymnasium in Hamburg wechselte.⁸ Koch, der mit Bach in enger Verbindung stand, könnte seinen alten Mitschüler gar bei Bach eingeführt haben.

Falls Sievers vor 1729 tatsächlich das Lübecker Katharineum besuchte, wäre anzunehmen, daß er mit Johann Christian Schiefferdecker (1679–1732), dem

⁴ Zur Bewertung der Quelle siehe besonders M. Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt/Main 1995, 3., korrigierte und ergänzte Auflage 2004, S. 136–148. Eine eingehende Beschreibung der Handschrift findet sich in *Dieterich Buxtehude. The Collected Works*, Bd. 15 (Keyboard Works, Part I, hrsg. von M. Belotti), Section B (Commentary), New York 2001, S. 20 f.

⁵ Die Verbindung zu G. R. A. Sievers hatte ich – noch ohne Kenntnis der im vorgehenden Beitrag diskutierten Funde – erstmals in LBB 3 (E. Odrich/P. Wollny, 2000), S. 153, gezogen, weil dieser um 1739/40 als einziger Träger dieses Nachnamens an der Universität Leipzig eingeschrieben war.

⁶ Siehe BJ 2003, S. 100 f. (M. Maul/P. Wollny).

⁷ Als Kantor des Lübecker Gymnasiums und der Marienkirche ist zwischen 1706 und 1736 ein Heinrich Sivers (1674–1736) nachgewiesen. Sollte es sich um einen Verwandten handeln?

⁸ Der gleiche Werdegang läßt sich auch bei dem späteren Theologen Heinrich Jacob Sivers (1709–1758) – einem Sohn des in der vorstehenden Fußnote genannten Lübecker Kantors – beobachten.

Nachfolger und Schwiegersohn von Dietrich Buxtehude zusammentraf oder sogar dessen Schüler war. Sollte sich diese Hypothese erhärten lassen, dann könnte die Buxtehude-Handschrift auf den Quellenbesitz Schiefferdeckers – und damit indirekt auf Buxtehudes Nachlaß – zurückgehen. Damit wäre auch überzeugend erklärt, wie es einem jugendlichen Musiker mehr als zwei Jahrzehnte nach dem Tod des Meisters gelingen konnte, „die umfangreichste Sammlung von freien Orgelwerken Buxtehudes“⁹ zusammenzutragen. Allerdings kommen als Besitzer oder Vermittler der Vorlagen für Sievers' Abschriften auch noch andere Musiker in Lübeck in Betracht, ferner ist an Hamburg, Kiel und weitere norddeutsche Städte zu denken. Sollte Sievers die anspruchsvollen Pedaliter-Präludien und -Toccaten beherrscht haben, so muß er ein fähiger Spieler gewesen sein.

Die spätere Überlieferung der Handschrift *Mus. ms. 2681* erschließt sich aus dem biographischen Kontext. Wie Michael Belotti nachweisen konnte, befand sich der Band zeitweilig im Besitz von Johann Friedrich Agricola, der in der Handschrift zahlreiche Fehler korrigierte und sich die Pedaliter-Stücke noch einmal gesondert abschrieb und um weitere Werke ergänzte (B-Bc, 26.659 *FRW*).¹⁰ Agricola studierte zwischen 1738 und 1741 ebenfalls in Leipzig und nahm bei Bach Kompositionsunterricht; eine persönliche Begegnung mit Sievers war mithin wohl unausweichlich. Daß Sievers eine derartige Zimelie aus den Händen gab, erklärt sich einleuchtend aus der in seinen Briefen geschilderten finanziellen Notlage im Winter 1739/40. In der Tat ist der angenommene Besitzwechsel nur hier denkbar, da die Lebenswege der beiden Musiker kurze Zeit später wieder auseinanderdrifteten und weitere Begegnungen weder dokumentiert noch wahrscheinlich sind.

Demnach muß Sievers seine Buxtehude-Abschrift im Herbst 1739 mit nach Leipzig gebracht haben – möglicherweise in der Absicht, das Repertoire mit seinem neuen Lehrer einzustudieren oder Anregungen für dessen Wiedergabe zu erhalten. Ob es dazu gekommen ist, wissen wir freilich nicht. Daß der historisch und organologisch interessierte Agricola den Wert der Handschrift erkannte und sie erwarb, ist nicht weiter verwunderlich. Während seiner Studienzeit in Leipzig legte er eine Sammlung virtuoser Orgelwerke seines Lehrmeisters an¹¹ und trug – vermutlich für eine geplante monographische Darstellung – eine eindrucksvolle Sammlung von Orgeldispositionen zusammen.¹²

⁹ Belotti (wie Fußnote 4), S. 136.

¹⁰ Ebenda, S. 138, 156–163.

¹¹ Darunter *P 400b* (BWV 593), *P 400c* (BWV 593), *P 533* (BWV 562/1), *P 598* (BWV 542/2), D-Bsa, *SA 4258* (BWV 566, in C-Dur) und D-LEB, *Ms. R 16,4* (BWV 665a und BWV 666).

¹² Vgl. P. Wollny, *An Unknown Collection of Organ Dispositions from Bach's Circle*, in: *Studies in Baroque*. Festschrift Ton Koopman, hrsg. von A. Clement, Bonn 2014, S. 293–304.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß Agricola um 1739/40 ein weiteres Orgelwerk von Dietrich Buxtehudes kopierte, das singular überlieferte *Magnificat primi toni* BuxWV 203,¹³ das er später mit seiner Abschrift B-Bc, 26.659 *FRW* vereinigte. Möglicherweise diente ihm auch hier eine – heute verschollene – Quelle aus dem Besitz von Sievers als Vorlage.

Die Handschrift D-LEb, *Ms. R 10* dürfte eine Frucht von Sievers' Studien bei Bach darstellen.¹⁴ Bemerkenswert erscheint, daß Bach offensichtlich noch um 1740 seine in den frühen Weimarer Jahren entstandene Fuge in h-Moll über ein Thema von Tommaso Albinoni BWV 951 zum Unterricht heranzog. Möglicherweise spiegeln sich hier auch geschmackliche Präferenzen des Schülers. Demgegenüber entspricht die – wohl nach dem Originaldruck kopierte – Partita in c-Moll BWV 826 eher dem Zeitgeschmack. Beide Stücke demonstrieren erneut Sievers' hohes spieltechnisches Niveau. Die Überlieferung der Handschrift in der in Berlin zusammengetragenen Sammlung Rudorff deutet an, daß Sievers sich auch von dieser Quelle bereits in seiner Leipziger Zeit trennte. Möglicherweise kam auch sie zunächst in die Hände von Johann Friedrich Agricola, der sie dann 1741 nach Berlin brachte.

Die Partitur D-LEm, *III.15.65* beleuchtet einen anderen Aspekt von Sievers' Leipziger Studienzeit – die Sphäre des studentischen Musizierens. Es ist ohne weiteres möglich, daß die Arie „A la forza d'un comando“ des aus Neapel stammenden und in London als Rivale Händels zu Ruhm gelangten Nicola Porpora aus dessen 1727 in Venedig aufgeführter Oper *Meride e Selinunte* ebenso wie die Antonio Vivaldi zugeschriebene Arie „Roma invita ma Clemente“ Repertoirestücke des Bachischen Collegium musicum waren.¹⁵ Möglicherweise darf man sich Sievers als Sänger der beiden virtuosen Tenorpartien vorstellen. Die beiden Stücke mag er kopiert haben, um sie später am Kieler

¹³ Vgl. Beißwenger, S. 349f.

¹⁴ Zur Beschreibung und Bewertung der Quelle siehe Krause I, S. 46; NBA V/1 Krit. Bericht (R. D. Jones, 1978), S. 40f.; NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolf, 2000), S. 234 und 247. Als Wasserzeichen sind in dieser Handschrift durchweg Fragmente eines gekrönten Doppeladlers mit Herzschild zu erkennen (ähnlich NBA IX/1, Nr. 66 und 67).

¹⁵ Weitere Kompositionen von Porpora sind in Abschriften der ebenfalls mit Bach assoziierten Leipziger Musiker Carl Gotthelf Gerlach und Johann Ludwig Dietel überliefert (D-LEm, *III.5.24* und *III.5.25*). Vgl. BJ 1981, S. 68 (A. Glöckner) und BzBF 8 (A. Glöckner, 1990), S. 90 (Fußnote 218). Zum Stellenwert italienischer Kantaten und Arien im Repertoire des Collegium musicum siehe auch G. B. Stauffer, *Music for „Cavaliers et Dames“*. *Bach and the Repertoire of His Collegium Musicum*, in: *About Bach*, hrsg. von G. G. Butler, G. B. Stauffer und M. D. Greer, Urbana/Ill. 2005, S. 135–156.

Hof aufzuführen. Doch hierzu kam es nicht: Die Partitur verblieb in Leipzig und kam spätestens 1765 in den Besitz des Musikalienhändlers Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

Leider lassen diese drei zufällig überlieferten Handschriften keine wirklich tragfähigen Rückschlüsse auf den einstigen Umfang von Sievers' Musiksammlung und die erzwungenen Verkäufe in Leipzig und anderwärts zu. Bei der in seinem Schreiben vom 5. Juni 1740 erwähnten wertvollen „*Bibliothèque*“ könnte es sich zum größeren Teil um den wissenschaftlichen Nachlaß seines Vaters gehandelt haben, wobei denkbar ist, daß er diese um kostbare Musikalien (Drucke und Handschriften) sowie Theoretika vermehrt hatte. Sievers' Sinn für musikalische Raritäten spricht auch aus seinem Hinweis auf „die auserlesensten Clavier-Concerte von den größten Meistern“, die offenbar exklusiv in seiner Sammlung enthalten waren. Gerne wüßten wir, welche Kompositionen hier gemeint sind. In diesem Zusammenhang mag von Interesse sein, daß J. S. Bach um 1738 – also kurz vor Sievers' Eintreffen in Leipzig – seine Sammlung der Cembalo-Konzerte BWV 1052–1059 (*P 234*) anlegte und daß er darüber hinaus zumindest die beiden Konzerte in A-Dur BWV 1055 (PL-Kj, *St 127*) und F-Dur BWV 1057 (*St 129*) um 1739 in Stimmen ausschrieb,¹⁶ vermutlich um sie bei Auftritten mit seinem Collegium musicum darzubieten, dessen Leitung er nach längerer Pause Anfang Oktober des Jahres wieder übernommen hatte und in dem anscheinend auch Sievers mitwirkte.¹⁷ Sollte Sievers Gelegenheit gehabt haben, sich einige Stücke aus dieser Werkreihe für seine Sammlung zu kopieren?¹⁸ Die wenigen greifbaren Indizien legen jedenfalls nahe, daß er einen großen Fundus an Handschriften besaß, von denen die drei hier vorgestellten einen kleinen aber gewichtigen Rest darstellen.

¹⁶ Siehe Kobayashi Chr, S. 41 und 45.

¹⁷ Dok II, Nr. 455 und 457.

¹⁸ Um 1740 fertigte bemerkenswerterweise auch Johann Friedrich Agricola Abschriften der Konzerte BWV 1052 (*Am.B.* 62) und 1064 (*Am.B.* 68) an.

<p>Schriftproben aus den Eingaben von G. R. A. Sievers (Landesarchiv Schleswig-Holstein, Schleswig, <i>Abt. 8.2, Nr. 1454 und Nr. 1541</i>)</p>	<p>Schriftproben aus den Handschriften D-B, <i>Mus. ms. 2681 (a-c, e)</i> und D-LEb, <i>Ms. R 18 (d, f)</i></p>
 	<p>a) </p> <p>b) </p>
 	<p>c) </p>
	<p>d) </p>
	<p>e) </p>
	<p>f) </p>

Abbildung 1: Schriftproben

Alte und neue Überlegungen zu Bachs Brandenburgischen Konzerten und besonders zu den Flötenpartien des vierten Konzerts

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I

Die *Six Concerts avec plusieurs instruments*, die Bachs Widmungsautograph für den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt (1677–1734) unter dem Datum vom 24. März 1721 vereinigt, sind musikalische Weltliteratur.¹ Aber als solche entdeckt und erkannt wurden sie erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Philipp Spitta, dem sie den Namen „Brandenburgische Konzerte“ verdanken, war als einer der Ersten sich ihres außerordentlichen Kunstranges bewußt. Emphatisch spricht er 1873 in seiner großen Bach-Biographie von Werken, „welche das Höchste darstellen, zu dem die ältere Form des Concerts entwickelt werden konnte“, und preist sie als „Kunstleistung höchster Genialität und Meisterschaft“.² Über die Entstehung der Sammlung wußte Spitta allerdings nicht viel mehr zu berichten, als aus Bachs Dedikation hervorgeht. In der in französischer Sprache gehaltenen Widmungsvorrede bezieht Bach sich auf eine nicht näher bezeichnete, einige Jahre – „*une couple d'années*“ – zurückliegende Begegnung, bei der er sich vor dem Markgrafen zu dessen Wohlgefallen habe hören lassen und dieser ihn daraufhin aufgefordert habe, ihm einige seiner Kompositionen – „*quelques pieces de ma Composition*“ – zu übersenden. Über Zeit und Ort der Begegnung konnte Spitta nur Vermutungen anstellen. Daß die sechs Konzerte aus der Ende 1717 aufgenommenen Kapellmeistertätigkeit Bachs am Hofe des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen hervorgegangen waren, galt ihm indes als ausgemacht. Darüber hinaus aber blieb der Entstehungshintergrund der Konzerte weitgehend im Dunkeln – und das für lange Zeit: Noch die detailreiche Studie Friedrich Smends über *Bach in Köthen* aus dem Jahre 1950 führt hier nicht wesentlich weiter. Smend betrachtet die Werke ausschließlich in ihrer Beziehung zu den Aufführungsmöglichkeiten der Köthener Hofkapelle und zeigt sich überzeugt, „daß diese sechs Konzerte alle genauestens den

¹ Faksimile-Ausgabe: *J. S. Bach. Brandenburgische Konzerte. Faksimile nach dem im Besitz der Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Autograph, mit einer Textbeilage von P. Wackernagel*, Leipzig o. J. [1950].

² Spitta I, S. 737 bzw. 744.

Köthener Besetzungen angepaßt, also zum Gebrauch in Leopolds Hofkapelle geschaffen worden sind“.³

Neue, schärfere Konturen sollte das Bild der Brandenburgischen Konzerte erst in der zweiten Jahrhunderthälfte gewinnen. Erste wichtige Impulse gingen in den mittleren 1950er Jahren von zwei Arbeiten Heinrich Besslers aus. Zum einen war dies der Kritische Bericht seiner Edition der Brandenburgischen Konzerte in der Neuen Bach-Ausgabe.⁴ Hier ging Bessler den Entstehungsumständen der Sammlung und der Frage der Datierung der einzelnen Konzerte nach und gelangte zu dem Ergebnis, daß die sechs Konzerte in Bachs ersten Köthener Jahren in einer Stufenfolge von „um 1718“ (Konzerte Nr. I, III und VI) über „um 1719“ (Nr. II) und „Winter 1719/20“ (Nr. IV) bis „Winter 1720/21“ (Nr. V) entstanden seien.⁵ Zum anderen war es der Aufsatz *Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*,⁶ in dem Bessler seine auf stil-kritischer Basis gewonnene Datierung der sechs Konzerte bekräftigte und in einen breiteren methodischen Rahmen stellte.⁷

Nachdrücklicher noch wurde die wissenschaftliche Diskussion belebt durch den 1970 von Martin Geck veröffentlichten Aufsatz *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*.⁸ Geck stellte Besslers enge chronologische Festlegung auf die Jahre 1718–1721 in Frage und erweiterte den möglichen Entstehungszeitraum in die vor-Köthener Zeit mit Hinweisen auf Bachs Beschäftigung mit Konzerten Vivaldis schon in den mittleren Weimarer Jahren und auf das Nachleben deutscher Stiltraditionen des 17. Jahrhunderts, namentlich des mehrhörigen Konzertierens in alternierenden Klanggruppen, in den Konzerten I und III. Ergänzend und bekräftigend kommen bei Geck Überlieferungs-, Quellen- und kompositionsanalytische Befunde hinzu, die zeigen, daß die Konzertsammlung alles andere als ein

³ F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin [1950], S. 24.

⁴ NBA VII/2 (H. Bessler, 1956). Ergänzend zum Krit. Bericht: Ders., *Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg*, BJ 1956, S. 18–35.

⁵ NBA VII/2 Krit. Bericht, S. 14–28.

⁶ In: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag*, hrsg. von W. Vetter, Leipzig 1955, S. 115–128.

⁷ Kritisch zu Besslers Datierungen – und zugleich dessen Verdienste würdigend – H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: *Beiträge zum Konzertschaffen Bachs*, hrsg. von P. Ahnsehl, K. Heller und H.-J. Schulze (Bach-Studien. 6.), Leipzig 1981, S. 9–26 (mit Diskussion, S. 19–22). Ähnlich W. Breig, *Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen*, in: *AfMw* 40 (1983), S. 77–101, dort S. 79f. – Einen knappen Überblick über den Fortgang der Chronologiediskussion und die mehrfach wechselnden Datierungen gibt P. Schleuning, *Johann Sebastian Bach. Die Brandenburgischen Konzerte*, Kassel 2003, Kapitel „Stationen der Forschung“, S. 9–15.

⁸ *Mf* 23 (1970), S. 139–152.

Werk aus einem Guß ist und zum Teil auf ältere Werkfassungen zurückgeht, die von Bach aus seinem Bestand an bereits vorhandenen Kompositionen übernommen und für den neuen Zweck nur mehr oder weniger eingreifend überarbeitet wurden. Mit dieser Erkenntnis einher geht Gecks Mutmaßung, daß Bachs Werkvorrat nicht allzu reich bestückt war und Bach Mühen hatte, die sechs Konzerte zusammenzubringen. Ja, man könne wohl vermuten, schreibt Geck, „daß Bachs Fundus mit dem fünften Konzert weitgehend erschöpft gewesen sei und er das sechste – vielleicht aus plötzlicher Unlust, ein letztes Konzert, wie vielleicht geplant, neu zu komponieren – mehr als zweite Wahl hervorgeholt hätte: Nach dem fünften wirkt dieses sechste, offenkundig ältere Konzert zumindest als Abschluß der Serie nicht ganz überzeugend“.⁹

Inzwischen ist fast ein halbes Jahrhundert vergangen. Faßt man die Erkenntnisse Besslers und Gecks einschließlich der von diesem angeführten Einzelbefunde mit all dem, was mittlerweile an Neuem hinzugekommen ist, zusammen, so läßt sich sagen, daß heute für die meisten Konzerte – nämlich für alle außer dem vierten – entweder ältere Werkfassungen oder aber konkrete Hinweise auf vorausgegangene frühere Kompositionen Bachs vorliegen.¹⁰

Beim ersten Konzert liegt die Fassungsgeschichte besonders offen zutage: Es ist in einer substantiell erheblich älteren Fassung in Gestalt der Sinfonia F-Dur BWV 1046a (zuvor 1071) in einer Abschrift von Christian Friedrich Penzel (1737–1801) aus dem Jahre 1760 überliefert.¹¹ Es fehlt hier noch der Violino piccolo und mit ihm das konzertante Allegro (Satz 3), und es fehlt noch die Polonaise (Satz 6). In dieser Form diente die Sinfonia möglicherweise als Einleitung zu einem weltlichen Vokalwerk. In Betracht gezogen wird Bachs 1713 in Weißenfels uraufgeführte, 1716 in Weimar wiederholte „Jagdkantate“ BWV 208.¹²

⁹ Geck (wie Fußnote 8), S. 140.

¹⁰ Ausführlich hierzu Ares Rolf, *Bach in Thüringen: Die Brandenburgischen Konzerte?*, in: *Der junge Bach – weil er nicht aufzuhalten ...*, Erste Thüringer Landesausstellung, Begleitbuch, hrsg. von R. Emans, Erfurt 2000, S. 323–333.

¹¹ *P 1061*. Edition in NBA VII/2, S. 223 ff. – Dazu Geck (wie Fußnote 8), S. 140 f., 145 ff., zum Teil im Anschluß an J. Krey (*Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts* in: *Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag*, hrsg. von E. Klemm, Leipzig 1961, S. 337 ff.). – Bei der Abschrift Penzels handelt es sich um den Abkömmling einer Frühfassung mit späteren Revisionen; vgl. Rampe/Sackmann, *Bachs Orchestermusik* (siehe unten, Fußnote 24), S. 85 und 92 f.

¹² Geck (wie Fußnote 8), S. 146, unter Berufung auf J. Krey (wie Fußnote 11), A. Dürr (NBA I/35 Krit. Bericht, S. 39 ff.) und H.-J. Schulze (*Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten* in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 23). Zum Zusammenhang mit

Das zweite Konzert hat sich bei genauer satztechnischer Analyse als ehemaliges Quintett für Trompete, Blockflöte, Oboe, Violine und Generalbaß erwiesen, das erst nachträglich um das Streicher-Ripieno erweitert worden ist.¹³

Das dritte Konzert trägt, wie Geck näher ausführt, im 1. Satz mit seiner Gegenüberstellung dreier Instrumentalgruppen unterschiedlicher Lage retrospektive Züge.¹⁴ Ein spezieller Quellenbefund deutet auf die Entstehung in Bachs Weimarer Zeit: 1729 hat Bach den 1. Satz in erweiterter Besetzung in seiner Leipziger Kantate *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* (BWV 174) wiederverwendet. Hier erscheint in den Stimmen in den von einem anonymen Kopisten Bachs geschriebenen Partien verschiedentlich nach älterem Notationsbrauch anstelle des Auflösungszeichens \natural ein b . Bach hat diese Notationsweise 1715 aufgegeben. Die Handschrift, die dem Leipziger Kopisten 1729 vorlag, dürfte demnach aus dieser frühen Zeit bis spätestens 1715 gestammt haben.¹⁵ Doch nicht nur der 1. Satz des Konzerts scheint von besonderen Entstehungsumständen geprägt: Der auf zwei Akkorde reduzierte langsame Mittelsatz läßt an Gecks Bemerkung über die Begrenztheit des Bachschen Werkfundus bei der Zusammenstellung der sechs Konzerte denken.¹⁶ Der 3. Satz aber hat offenbar seinerseits eine Vorgeschichte: Anders als im 1. Satz stehen sich hier nicht drei, sondern nur zwei instrumentale „Chöre“ gegenüber, einer von drei Violinen, einer von drei Bratschen, während die Violoncelli unisono mit dem Continuo gehen. Bei genauerem Hinsehen er-

BWV 208 ausführlich K. Hofmann, *Großer Herr, o starker König. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach*, BJ 1995, S. 31–46, dort S. 42 ff.

¹³ K. Hofmann, *Zur Fassungsgeschichte des zweiten Brandenburgischen Konzerts*, in: Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996, hrsg. von M. Geck in Verbindung mit W. Breig (Dortmunder Bach-Forschungen. 1.), Witten 1997, S. 185–192. – Ausgabe: J. S. Bach, *Concerto da camera F-dur. Rekonstruktion nach dem Zweiten Brandenburgischen Konzert BWV 1047*, hrsg. von K. Hofmann, Kassel 1998. – Zu den von Rampe/Sackmann, *Bachs Orchestermusik* (siehe unten, Fußnote 24), S. 94, erhobenen Einwänden vgl. die Klarstellung bei P. Schleuning (wie Fußnote 7), S. 57.

¹⁴ Geck (wie Fußnote 8), S. 143.

¹⁵ Ebenda, S. 141, im Anschluß besonders an U. Siegele (*Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Phil. Diss. Tübingen 1957, masch., S. 208 f., Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3., Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 153); G. von Dadelsen (TBSt 4/5, S. 35); A. Mendel (NBA I/14 Krit. Bericht, S. 106 f.) und A. Dürr (NBA I/35 Krit. Bericht, S. 40). Dazu einschränkend H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte* (wie Fußnote 7), S. 19.

¹⁶ M. Talbot (siehe unten, Fußnote 24), S. 277 f., weist allerdings darauf hin, daß in zeitgenössischen Konzerten des öfteren sehr kurze Adagio-Einschübe zwischen zwei schnellen Sätzen zu finden seien, und nennt als Beispiel für die Beschränkung auf nur zwei Akkorde ein Konzert von Unico Wilhelm van Wassenaer.

weist sich der Satz in seinem strukturellen Kern als vierstimmig: Die imitatorischen Durchführungen des Kopftemas sind mit einer auf zwei Eintritte beschränkten Ausnahme (T. 13 f.) vierstimmig konzipiert, ähnlich die figurativ-konzertante Abschnitte nach dem Muster von T. 8–10. Eine Art homophoner „Gegenchor“ entsteht, ausgehend von dem sehr einfachen Kontrastsubjekt der Bratschen in T. 1, durch die akkordische Auffüllung des polyphonen Satzes mit überwiegend in Dreiklangswendungen und Tonrepetitionen verlaufenden Gruppen von Achtelnoten. Allem Anschein nach haben wir es mit einem ursprünglich nur vierstimmigen Satz zu tun.

Zum fünften Brandenburgischen Konzert haben sich zwei vorausgehende Fassungen erhalten, die eine mit einer kürzeren, auf 18 Takte beschränkten Cembalo-Solokadenz,¹⁷ die andere zwar bereits mit der auf 65 Takte erweiterten Kadenz der „Brandenburgischen“ Fassung, in der Bach die klavieristische Virtuosität demonstrativ auf die Spitze treibt, aber noch mit vier Takte kürzerem Schlußsatz.¹⁸ Unregelmäßigkeiten in der Rastrierung und der Raumdisposition des Widmungsautographs zeigen, daß Bach die Erweiterung der Kadenz erst unmittelbar vor oder während der Eintragung des Konzerts vorgenommen hat.¹⁹

Für das sechste Konzert vermutete bereits Geck angesichts gewisser retrospektiver Stilzüge einen älteren Entstehungshintergrund und äußerte unter Hinweis auf die strukturell dreistimmige Prägung den Verdacht, daß das Konzert ganz oder teilweise auf eine Triosonate zurückgehe.²⁰ Beim langsamen Satz ließe zudem das Partiturschema mit den beiden überflüssigen Gambensystemen vermuten, daß Bach bei der Vorbereitung der Partitur noch keine klare Vorstellung von der Besetzung des Satzes gehabt habe.²¹ Daß der Satz in Es-Dur beginnt und in g-Moll endet, deutet zusammen mit anderen Besonderheiten auf eine Verlegenheitslösung.²²

¹⁷ Die Solokadenz abgedruckt in NBA VII/2 Krit. Bericht, S. 120 ff.; die Fassung des Konzerts vollständig hrsg. von A. Dürr 1975 als Nachtrag zu NBA VII/2 in einer Beilage zum Notenband.

¹⁸ Vgl. NBA VII/2 Krit. Bericht, S. 115 (autographe Cembalostimme der Quelle B).

¹⁹ Geck (wie Fußnote 8), S. 148, im Anschluß an C. Wolff (*Die Rastrierungen in den Originalhandschriften Joh. Seb. Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik*, in: Festschrift für Friedrich Smend, Berlin 1963, S. 83 f.).

²⁰ Geck (wie Fußnote 8), S. 147 f.

²¹ Ebenda, S. 148.

²² Grundlegend zur Werkgenese A. Rolf, *J. S. Bach: Das sechste Brandenburgische Konzert. Besetzung, Analyse, Entstehung*, Dortmund 2002 (Dortmunder Bach-Forschungen. 4.), Kapitel 5.2 („Überlegungen zur Entstehungsgeschichte“, S. 82–92); zum 2. Satz auch: Ders., *Der Mittelsatz des sechsten Brandenburgischen Konzerts. Gedanken zu seiner Entstehungsgeschichte*, in: Bachs Orchesterwerke (wie Fußnote 13), S. 223–233. – Eine überraschende Nähe zum 6. Brandenburgischen

II

Das einzige der sechs Werke, zu dem bisher weder eine Frühfassung bekannt geworden ist, noch quellenphilologische, satztechnische oder stilistische Indizien namhaft gemacht worden sind, die auf eine vorausgehende Fassung deuten könnten, ist, wie schon erwähnt, das vierte Konzert. Daß es bisher nicht gründlich untersucht und diskutiert worden wäre, kann man gleichwohl nicht behaupten. Im Gegenteil: Es ist seit langem Gegenstand einer lebhaften, freilich überwiegend sehr speziellen Diskussion, die eng mit der Renaissance des Blockflötenspiels und der historischen Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert zusammenhängt und sich seit den 1960er Jahren in einer beträchtlichen Zahl von Veröffentlichungen niederschlägt. Es geht dabei um die beiden Flötenpartien des Konzerts und die Frage, für welche Art von Flöteninstrumenten sie bestimmt sind. Bach bezeichnet die Instrumente im Titel des Konzerts als „due Fiauti d’Echo“; vor den beiden Bläsystemen nennt er sie „Fiauto 1mo“ und „Fiauto 2do“. Die Partien sind im französischen Violinschlüssel (mit g^1 auf der untersten Linie) notiert. Die Stimmumfänge sind g^1-g^3 (Flauto I) und f^1-g^3 (Flauto II).

Was Bach mit der Bezeichnung „Fiauti d’Echo“ gemeint hat, ist bis heute ein Rätsel.²³ Der Ausdruck kehrt in keinem seiner Werke wieder und kommt, soweit bekannt, auch bei Bachs deutschen Zeitgenossen nicht vor. Alle Lösungsversuche beruhen daher mehr oder weniger auf Spekulation. Die Deutungsvorschläge liegen zum Teil weit auseinander; die zahlreichen, teils kontroversen Beiträge wiederholen und überschneiden sich oft und bieten ein buntes und nicht leicht überschaubares Bild.²⁴

Konzert weist die mutmaßliche Urfassung des Konzerts TWV 51:D6 von Georg Philipp Telemann auf. Das Konzert dürfte in Telemanns Eisenacher Zeit 1708–1712 entstanden sein und war wohl – wie das demonstrative B-A-C-H-Zitat vermuten läßt – Bach gewidmet. Vgl. K. Hofmann, *Ein B-A-C-H-Zitat bei Georg Philipp Telemann*, BJ 2016, S. 187–191.

²³ Die terminologische Diskussion sprachlicher Feinheiten (*flauti d’eco* oder *per eco* bzw. *flauti eco*) bei M. Talbot (siehe unten, Fußnote 24), S. 279, führt angesichts der offensichtlich nur rudimentären Italienisch-Kenntnisse Bachs nicht weiter.

²⁴ Ich beziehe mich im folgenden besonders auf die nachstehend genannten Darstellungen (in alphabetischer Autorenfolge):

– R. Griscom und D. Lasocki, *The Recorder. A Research and Information Guide. Second edition*, New York, London 2003, Abschnitt „Brandenburg Concerto no. 4 and the *flauti d’echo* controversy“, S. 539–545.

– D. Lasocki, *Paisible’s Echo Flute, Bononcini’s Flauti Eco, and Bach’s Fiauti d’Echo*, in: *The Galpin Society Journal* 45 (1992), S. 59–66.

– M. Marissen, *Organological Questions and Their Significance in J. S. Bach’s Fourth Brandenburg Concerto*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 17 (1991), S. 5–52.

Im wesentlichen stehen drei Deutungen einander gegenüber: Es handle 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 Echo-partien im langsamen Mittelsatz, sei es in einem übertragenen Sinne. Dazu im Einzelnen:

1. *Ein besonderes Instrument mit der Möglichkeit, forte und piano zu spielen?* Die Besetzungsangabe „Fiauto“ ohne einen verbalen Zusatz, wie sie vor den beiden Flötensystemen der Widmungspartitur erscheint, sowie die Schlüsselung und der Stimmumfang der Partien deuten auf Blockflöten in *f*¹. Nicht in dieses Bild paßt lediglich die Bezeichnung „Fiauti d’Echo“. Diese Angabe irritiert besonders deshalb, weil sie an einen speziellen Schwachpunkt der Blockflöte denken läßt: die geringe dynamische Variationsbreite des Tons, die mangelnde Möglichkeit, außer in der normalen Lautstärke auch deutlich leiser zu spielen. Die Annahme liegt also nahe, daß Bach mit „Fiauti d’Echo“ Instrumente gemeint habe, die stärker als gewöhnliche Blockflöten zwischen laut und leise differenzieren können. Für eine solche Vermutung könnte die Besonderheit sprechen, daß der langsame Mittelsatz geprägt ist vom Wechselspiel der kurzen, jeweils mit *forte* bezeichneten Tutti-Abschnitte mit deren echoartigen, ausdrücklich mit *piano* bezeichneten Wiederholungen durch das Trio des Flötenpaars und der Solovioline.

– M. Marissen, *The Social and Religious Designs of J. S. Bach’s Brandenburg Concertos*, Princeton 1995, speziell S. 62–76.

– J. Martin, *The Acoustics of the Recorder*, Celle 1994, Appendix 1: „The ‚Fiauti d’Echo‘ in J. S. Bach’s Fourth Brandenburg Concerto“, S. 89–95.

– S. Rampe, *Bachs Orchestermusik*, Laaber 2013 (Das Bach-Handbuch, Bd. 5/1–2: Bachs Orchester- und Kammermusik, Teilbd. 1), Kapitel „Brandenburgische Konzerte BWV 1046–1051“, S. 164–223, speziell S. 197–206.

– S. Rampe und D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, Kassel 2000.

– S. Rampe und M. Zapf, *Neues zu Besetzung und Instrumentarium in Joh. Seb. Bachs Brandenburgischen Konzerten Nr. 4 und 5*, in: Concerto Nr. 129 (1997/98), S. 30–38, und Nr. 130 (1998), S. 19–22.

– M. Talbot, *Purpose and Peculiarities of the Brandenburg Concertos*, in: Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Symposion 1998, hrsg. von M. Geck in Verbindung mit K. Hofmann (Dortmunder Bach-Forschungen. 2.), Dortmund 1999, S. 255–289, speziell S. 278–283.

– J. Wagner, *Die „Fiauti d’Echo“ in Johann Sebastian Bachs viertem Brandenburgischen Konzert (BWV 1049). Ein aktueller und kritischer Überblick über den Forschungsstand*, in: Tibia 34 (2009), S. 576–585.

Hinweise auf Flöten, auf denen man sowohl laut als auch leise spielen kann,²⁵ sind in literarischen Quellen des 17. Jahrhunderts in England und in Frankreich belegt. 1667 berichtet der Londoner Musikliebhaber Samuel Pepys in seinem Tagebuch von einem Besuch bei dem „pipe-maker“ Drumbleby, der ihm zwei miteinander verbundene Flöten („pipes“) gleicher Tonhöhe, aber ungleicher Lautstärke gezeigt habe, auf deren klangschwächerer man ein „echo“ spielen konnte.²⁶ Ein Beleg aus Frankreich findet sich in Etienne Loulié's *Eléments ou Principes de Musique* (Paris 1696). Es heißt da: „Die Töne von zwei Flûtes d'Echo sind verschieden, weil der eine stark ist und der andere schwach“.²⁷ Leider sagt Loulié nichts darüber, ob es sich bei diesen „Flûtes d'Echo“ um ein fest verbundenes Flötenpaar oder um einzelne Instrumente handelt. Von Echoflöten ist außerdem verschiedentlich in der Londoner Tagespresse der Jahre 1713–1719 die Rede: Mehrfach wird hier der Blockflötenvirtuose Jacques (James) Paisible (um 1656–1721) als Spieler einer „echo flute“ erwähnt. Über deren bauliche Beschaffenheit ist allerdings nichts bekannt.²⁸

Ausgehend von den genannten Pressebelegen vertrat Thurston Dart 1960 die These, bei Paisibles „echo flute“ habe es sich um das damals in London in Mode stehende – auch von Händel und Pepusch eingesetzte – französische Flageolet gehandelt.²⁹ Er nahm an, daß Bach mit zwei Flageolets in g^2 gerechnet habe, Instrumenten also, die eine Oktave höher als notiert klangen.³⁰ Dale Higbee wandte allerdings bald darauf ein, daß der Stimmumfang des

²⁵ Im einzelnen dazu und zu Echoflöten in Doppelflötenform siehe M. Zapf, *Echoflöte*, in: Bachs Orchestermusik (wie Fußnote 24), S. 279f. Vgl. ferner die oben in Fußnote 24 genannten Arbeiten von Lasocki, Rampe, Rampe/Zapf sowie Wagner; ferner ergänzend besonders zu Flöten mit doppelter Bohrung in einem Korpus: L. Alpert, *Die Echoflöte im 4. Brandenburgischen Konzert von J. S. Bach*, in: *Tibia* 40 (2015), S. 441–443, und A. Schöni, *Zum Nachbau von Echoflöten für das 4. Brandenburgische Konzert von Johann Sebastian Bach*, ebenda, S. 444–447.

²⁶ Tagebuchauszug bei J. Martin (wie Fußnote 24), S. 93 (nach C. Welch, *Lectures on the Recorder in Relation to Literature*, 1911, Neuauflage von E. Hunt, London 1961, S. 64).

²⁷ „Les Sons de deux Flûtes d'Echo sont differents, parce que l'un est Fort, & que l'autre est Foible.“ E. Loulié, *Elements ou Principes de Musique mis dans un nouvel ordre*, Paris 1696, S. 43.

²⁸ Verschiedentlich wurden Blockflöten mit einer besonderen mechanischen Vorrichtung zum Wechsel zwischen *forte* und *piano* vermutet. Ausführlich dazu Marissen, *Organological Questions* (wie Fußnote 24), Appendix 4, S. 38–31; siehe ferner Lasocki, *Paisible's Echo Flute* (wie Fußnote 24), S. 62f., sowie Griscom/Lasocki (wie Fußnote 24), S. 541, unter Nr. 1792 und Nr. 1793 die Hinweise auf J. Montagu (1981) und B. Krainis (1988).

²⁹ T. Dart, *Bach's „Fiauti d'Echo“*, in: *Music and Letters* 41 (1960), S. 331–341.

³⁰ Dart (wie Fußnote 29), S. 340.

Flageolets in g^2 wegen des in der 2. Flöte auftretenden f^1 für die Bachschen Partien nicht ausgereicht habe, und machte erhebliche Bedenken gegen Darts Hochoktavierungsthese geltend.³¹ Einige Jahre später verwendete Dart für eine Schallplattenaufnahme Sopranino-Blockflöten in f^2 .³²

Dart führt für die von ihm angenommene Hochoktavlage zwei Gründe an:³³ Zum einen seien Blockflöten in f^1 selbst bei einfacher Besetzung des Streicher-Ripienos zu leise und, da teilweise auch noch von der Solovioline verdeckt, auf weite Strecken unhörbar. Zum anderen führten die in den Echoabschnitten des langsamen Satzes auftretenden Stimmkreuzungen zwischen zweiter Flöte und Solovioline in T. 7, 8 und 12 bei Ausführung in der notierten Oktavlage zu regelwidrigen Akkordbildungen. Beide Probleme seien nur mit Flöten, die eine Oktave höher klingen, zu lösen. – Darts Bedenken bezüglich der Klangbalance sind allerdings mittlerweile durch Erfahrungen mit historischen Instrumenten widerlegt. Und die von ihm für den 2. Satz geltend gemachten satztechnischen Probleme sind eher theoretischer Natur: Solcherart „irreguläre“, durch Stimmkreuzungen bei hochoktavierter Baßführung („bassetto“, „Bassetchen“) verursachte Akkordbildungen wurden offenbar allgemein toleriert.³⁴

Daß Bachs „Fiauti d’Echo“ keine Instrumente in Vierfußlage waren, legt auch ein Blick auf seine spätere Leipziger Umarbeitung des Konzerts zum Cembalokonzert F-Dur BWV 1057³⁵ aus der Zeit um 1738 nahe: Hier fordert Bach zwei „Fiauti a bec“, die er wiederum im französischen Violinschlüssel notiert, beide mit dem Umfang f^1 – f^3 . Hätte er sich für das Ensembleklangbild Flöten in der Hochoktavlage gewünscht, hätte er zweifellos „Fiauti piccoli“ vorgeschrieben. Hohe Blockflöten in f^2 waren noch lange gebräuchlich und sicher auch im Leipzig der späten 1730er Jahre verfügbar.

Eine neuere These richtet den Blick auf Doppelflöten, wie sie teils in Form zweier parallel angeordneter, fest miteinander verbundener Blockflöten glei-

³¹ D. Higbee, *Bach's 'Fiauti d'Echo'*, in: *Music and Letters* 43 (1962), S. 192 f. – Das f^1 erscheint in Flauto II in Satz 1, T. 183 und 227, in T. 201 ist außerdem *fis^1* gefordert.

³² Aufnahme der Academy of St Martin-in-the-Fields unter Neville Marriner, 1971 (Philips 6700 045).

³³ Dart (wie Fußnote 29), S. 339 f.

³⁴ Nach Talbot (wie Fußnote 24), S. 281, ist diese Satzart bei italienischen Komponisten wie Albinoni und Vivaldi sehr verbreitet. Zu derartigen Stellen bei Bach vgl. R. Bullivant, *Zum Problem der Begleitung der Bachschen Motetten*, BJ 1966, S. 59–68, bes. S. 64 ff. – Kritisch zu Darts Oktavierungsthese Marissen, *Organological Questions* (wie Fußnote 24), Appendix 3, S. 36 f., sowie Wagner (wie Fußnote 24), S. 577.

³⁵ Ausgabe in NBA VII/4 (W. Breig), Notenband (1999), S. 219 ff.; Krit. Bericht (2001), S. 171 ff.

cher Stimmung, aber unterschiedlicher Lautstärke, teils auch in Gestalt eines Instruments mit einem gemeinsamen Korpus, doppelter Bohrung und doppelter Grifflochreihe in einigen Exemplaren aus dem 18. Jahrhundert überliefert und in bildlichen Darstellungen belegt sind. In Anlehnung an diese Muster wurden Doppelflöten speziell für den Einsatz im vierten Brandenburgischen Konzert rekonstruiert und praktisch erprobt.³⁶ Ob die historischen Vorbilder allerdings überhaupt Konzertzwecken gedient haben, ist höchst zweifelhaft. Denn es handelt sich dabei überwiegend um kleine, höhere, teils auch im Terzabstand stehende Flöten. Auch erweist sich die Handhabung bei Doppelflöten in *f'* angesichts der Größe und des Gewichts der Instrumente als schwierig.

Hinzu kommen weitere Bedenken: Nüchtern betrachtet erscheint die Verwendung solcher Instrumente recht aufwendig, da doch in den beiden schnellen Sätzen nirgends ein *piano* gefordert ist, von dem spezifischen *piano*-Effekt mithin nur in dem langsamen Mittelsatz Gebrauch gemacht würde und gerade hier das Echo als Instrumentationseffekt bereits auskomponiert ist.³⁷ Gravierender ist, daß wir von Echoflöten weder in Köthen noch in Berlin noch

³⁶ Vgl. besonders die in Fußnote 24 angeführten Veröffentlichungen von Rampe und Rampe/Zapf sowie die in Fußnote 25 zusätzlich genannten Titel.

³⁷ Es scheint, daß manche Autoren sich von der Ausführlichkeit der *piano*- und *forte*-Eintragungen der Widmungspartitur zum 2. Satz des Konzerts haben beeindrucken lassen. In Wirklichkeit geben die dynamischen Zeichen nur einen in der Komposition selbst angelegten Effekt wieder, der sich auch einstellen würde, wenn die *piano*-Stellen unbezeichnet wären. Dynamische Bezeichnungen, die primär das nachbilden, was ohnehin komponiert ist, nämlich einen strukturellen Wechsel von *forte* und *piano*, sind in Bachs Vokalwerk und auch bei den Zeitgenossen allgegenwärtig. Vgl. hierzu K. Hofmann, „*Schafe können sicher weiden ...*“. Überlegungen zu den Blockflötenpartien der Arie aus Bachs „*Jagdkantate*“ BWV 208, in: *Tibia* 36 (2011), S. 343–352, speziell Kap. VI, S. 349 f. – Zu bedenken ist auch der Charakter des Widmungsautographs: Es ist eine kalligraphische Reinschrift, die das repräsentative Moment herausstellt, eine Art Prachthandschrift, die den Widmungsträger beeindrucken soll. Aus dieser Intention erklären sich manche Eigentümlichkeiten, die wir sonst von zeitgenössischen Gebrauchspartituren nicht kennen, so etwa die konsequente Ausschreibung von *unisono* gehenden Stimmen, für die der Komponist normalerweise einen *colla-parte*-Vermerk setzt. Auffällig ist das besonders in den Stimmen der Continuo-Gruppe, auf die Spitze getrieben etwa beim 3. Satz des 3. Konzerts, wo die drei Violoncelli und der Continuo *unisono* geführt, aber auf vier Systemen gleichlautend notiert sind. Auch die Baßstimmen des 2. Satzes unseres Konzerts sind gleichlautend auf drei Systemen ausgeschrieben. Zugleich zeigt die Bogensetzung bei Achtelpaaren die Tendenz zum Übermaß. All dies würde, über Andeutungen hinaus, in der Praxis nicht gebraucht, weil es selbstverständlich ist – es ist selbstzweckhafter Perfektionismus, der dem Betrachter imponieren will.

überhaupt in Deutschland um 1720 wissen.³⁸ Zudem bleibt schwer vorstellbar, daß Bach ein so gewichtiges Werk für eine Besetzung mit zwei extrem seltenen Sonderinstrumenten geschrieben und deren Verfügbarkeit im Berliner Umfeld des Markgrafen vorausgesetzt hätte.

2. *Aufstellungshinweis?* Der Gedanke, daß die Flöten im langsamen Satz (und nur hier) als gesonderte Echogruppe vom Ensemble getrennt aufgestellt werden sollten (wie vom *Concentus musicus* Wien unter Nikolaus Harnoncourt praktiziert),³⁹ mutet einigermaßen befremdlich an. Zwar gibt es in einer Opernarie Giovanni Battista Bononcini ein Beispiel für das Echospiel eines Blockflötenpaars, bei dem eine getrennte Aufstellung naheliegt,⁴⁰ doch handelte es sich dabei wohl um einen Bühneneffekt. Hätte Bach dergleichen – warum auch immer – in seinem Konzert gewünscht, hätte seine Widmungspartitur dazu doch wenigstens eine Regieanweisung für die Musiker des Markgrafen enthalten müssen. Im übrigen müßte sich bei getrennter Aufstellung ja auch die Solovioline als Teil der Echogruppe den Flöten anschließen⁴¹ (und strenggenommen müßte dann im Titel des Konzerts wohl auch von einem „*Violino Principale e d’Echo*“ die Rede sein).

3. *Echofunktion im buchstäblichen oder im übertragenen Sinne?* Die Bezeichnung „*Fiauti d’Echo*“ könnte als Hinweis auf die Echofunktion der Flöten im langsamen Mittelsatz des Konzerts gedeutet werden. Es fragte sich dann allerdings, warum dieser Sachverhalt im Titel hervorgehoben wird. In den beiden schnellen Sätzen gibt es keine *piano*-Vorschriften, und die wenigen hier als Echo (im Sinne tongetreuer Wiederholung, aber ohne dynamische

³⁸ Der von Dart (wie Fußnote 29), S. 338f., konstruierte Verbindungsweg, auf dem Echoflöten 1716 aus dem Londoner Umfeld Paisibles über den in einer Pressenotiz genannten Musiker „Signior Giorgio Giacomo Besivillibald, Servant to His Serene Highness the Margrave of Brandenburg Anspach“ an den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt gelangt sein könnten, beruht auf einer Verwechslung Christian Ludwigs mit dem der Ansbacher Linie des Adelsgeschlechts angehörenden Dienstherrn Besivillibalds, Markgraf Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Ansbach (1686–1723).

³⁹ D. Higbee, *Bach’s ‘Fiauti d’Echo’*, in: *The Galpin Society Journal* 39 (1986), S. 133.

⁴⁰ Ausführlich erörtert von Lasocki (wie Fußnote 24), S. 63f., unter Bezugnahme auf E. Kubitschek (*Block- und Querflöte im Umkreis von Johann Joseph Fux – Versuch einer Übersicht*, in: *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition*, Kongreßbericht Graz 1985, hrsg. von B. Habla, Tutzing 1987, S. 103f.). – Edition der Arie in: *Flauto e voce VI. Arien von Bononcini, Heinichen, Steffani, Galliard, von Wilderer und Klingenberg. Originalkompositionen für tiefe Stimme (Alt oder Bass), Blockflötenensemble und Basso continuo*, hrsg. von P. Thalheimer und K. Hofmann, Stuttgart 2004, S. 3–8.

⁴¹ Lasocki (wie Fußnote 24), S. 64.

Differenzierung) deutbaren Stellen⁴² treten im Gesamtbild so wenig hervor, daß sie die Betonung dieses Moments im Titel des Konzerts kaum begründen könnten.

Zu einem plausibleren – freilich ebenfalls hypothetischen – Ergebnis führt der Versuch, die Bezeichnung „Fiauti d’Echo“ in einem übertragenen Sinne zu verstehen: Die beiden Blockflöten sind leiser als die als Soloinstrument im Vordergrund stehende Violine und sind ihr nachgeordnet, bilden gleichsam ihre Klangaura, ihr „Echo“. Die Besetzungsangabe im Titel des Konzerts: „à Violino Principale. due Fiauti d’Echo. due Violini, una Viola è Violone in Ripieno, Violoncello è Continuo“ zeigt, so gesehen, eine strukturelle Abstufung der Funktionen der Instrumente: Principale – Echo – Ripieno – Continuo.⁴³ Könnte es sein, daß man damals, wenn man die besondere „zweite Ebene“ zwischen „principale“ und „ripieno“ bezeichnete, von „Echo“ sprach?⁴⁴

⁴² So im Blick auf das Verhältnis der beiden Flöten zueinander Higbee (wie Fußnote 31), S. 192. Zu denken wäre etwa – wenn man von weiträumigeren Wiederholungen wie T. 1–6/7–12 in Satz 1 absieht – bei Satz 1 an T. 257–261 und 285–291 und bei Satz 3 an die Engführungsimitationen im Einklang in T. 43 ff., 53 ff., 179 ff. und 193 ff.; oder auch, bei Einbeziehung des Verhältnisses zu den Violinen I/II, an Satz 1, T. 197–208.

⁴³ Eine ähnliche Deutung, freilich eher im Sinne einer sozial-hierarchischen Stufenfolge, bei Marissen, *Organological Questions* (wie Fußnote 24), speziell S. 32 ff., und *The Social and Religious Designs* (wie Fußnote 24), speziell S. 66 ff. und 73 ff.

⁴⁴ Mit der „stufigen“ Gliederung des Klangkörpers steht Bach nicht allein. Ähnliche Verhältnisse trifft man beispielsweise in Telemanns Konzert D-Dur für Violoncello, 2 Oboi d’amore, Violine, Viola und Generalbaß (TWV 53:D3) an. In Analogie zum 4. Brandenburgischen Konzert wäre hier das Violoncello als „principale“ zu bezeichnen, Violine und Viola wären „ripieno“. Die beiden Oboi d’amore aber stehen zwischen principale und ripieno, verstärken einerseits das Streicherripieno im Tutti (wo sie die fehlende 2. Violine vertreten), beteiligen sich aber andererseits partiell auch an den Soloepisoden des Violoncellos. – Eine ähnliche, gewissermaßen um die dritte Ebene verkürzte Satzstruktur findet man verschiedentlich in Kammermusikwerken zu vier Stimmen: Einem konzertierenden „Prinzipal“-Instrument treten in deutlich nachgeordneter Funktion zwei duettierende Blas- oder auch Streichinstrumente mit eigener Motivik und häufig in Terz- und Sextparallelen geführt gegenüber, beispielsweise bei Johann Friedrich Fasch in einer Sonate in G-Dur für Querflöte, 2 Blockflöten (in D-DS, *Mus. ms.* 298/6 von Christoph Graupner geändert in 2 Violette) und Generalbaß (FaWV N:G1) und einer Sonate in d-Moll für Fagott, 2 Oboen und Generalbaß (FaWV N:d2). In weiterentwickelter Form begegnet der Satztypus bei Telemann z.B. im 2. Satz des Quartetts in d-Moll aus der *Musique de Table* (1733) für Blockflöte (oder Fagott oder Violoncello), 2 Querflöten und Generalbaß (TWV 43:d1).

III

Ignoriert man die rätselhafte Besetzungsangabe in der Titelzeile und wendet sich dem Partiturbild zu, so scheint alles ganz einfach: Die Angaben „Fiauto 1mo“ und „Fiauto 2do“ vor den betreffenden Partitursystemen bezeichnen die erste und die zweite Blockflöte. Wie schon vermerkt, versteht Bach unter „Flauto“ oder „Fiauto“ ohne verbalen Zusatz stets die Blockflöte in f^1 ; man muß also annehmen, daß sie auch hier gemeint ist. Dafür spricht auch die Notation im französischen Violinschlüssel; und ebenso entspricht der Stimmumfang f^1-g^3 dem Standard bei Bach.

Gelegentlich wurde die These vertreten, daß Bach bei der ersten Flötenpartie mit einem Instrument in g^1 und nur bei der zweiten Partie mit einem Instrument in f^1 gerechnet habe.⁴⁵ Von den geforderten Stimmumfängen her scheint dies auf den ersten Blick möglich, denn Flauto I hat den Umfang g^1-g^3 , und nur Flauto II f^1-g^3 . Die Verwendung eines solchermaßen ungleichen Flötenpaars wäre freilich ganz ungewöhnlich; auch müßte dann Flauto I in Transposition notiert oder wenigstens mit einem entsprechenden Hinweis versehen sein.

Bestätigt wird die ohnehin offensichtliche Bestimmung für zwei Blockflöten in f^1 durch kompositorische Rücksichtnahmen auf eine spezielle Eigenart des Instruments.⁴⁶ Es geht dabei um Stellen, an denen ein bestimmter Ton zu erwarten ist, aber umgangen wird. Dieser Ton ist das *fis*³. Je nach Bauweise des Instruments spricht er auf Blockflöten des Stimmtons f^1 mehr oder weniger gut, oft aber auch gar nicht an. Jacques-Martin Hotteterre behauptet 1707 in seinen *Principes de la Flûte* kurzerhand: „Es gibt gar kein Fis in der Höhe“⁴⁷ und übergeht den Ton in seiner Griffabelle. Andere Autoren wie Etienne Loulié (nach 1680)⁴⁸ oder in Deutschland Joseph Friederich Bernhard

⁴⁵ So B. Krainis, *Bach and the Recorder in G*, in: American Recorder 2, Nr. 4 (1961), S. 7. Unterstützung fand die These besonders bei T. Power, *On the Pitch Dispositions of Bachs Fiauti d'Echo and Other Treble Recorders*, in: The Galpin Society Journal 47 (1994), S. 155–160; vgl. jedoch die überzeugende Widerlegung bei M. Marissen, *Bach and Recorders in G*, The Galpin Society Journal 48 (1995), S. 199–204; dazu nochmals Power, ebenda, S. 265–269.

⁴⁶ Grundlegend: Marissen, *Organological Questions* (wie Fußnote 24) sowie *Bach and Recorders in G* (wie Fußnote 45).

⁴⁷ J.-M. Hotteterre le Romain, *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, divisez par traitez*, Paris 1707 (Fotomechanischer Nachdruck des *Traité de la Flûte à bec*, S. 35 ff., in: *Flûte à Bec*, hrsg. von S. Möhlmeier und F. Thouvenot, Vol. III, Courlay 2001, S. 29 ff.), S. 40: „Il n'y a point de Fa Diézis en haut.“

⁴⁸ E. Loulié, *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce* (Ms., F-Pn, n. a. fr. 6355

Caspar Majer (1732)⁴⁹ geben jedoch Griffe dafür an.⁵⁰ Loulié rechnet das *fis*³ allerdings zu den „Tönen, die auf der Flöte wenig gebräuchlich sind oder in der Höhe ihren gewöhnlichen Umfang übersteigen“.⁵¹ In der Praxis kann das *fis*³ oft nur gebunden und nicht unbedingt intonationssicher von der Untersekunde *e*³ oder auch von der Obersekunde *g*³ aus angespielt werden.⁵²

Das Problem, vor das sich Bach durch diesen Schwachpunkt des Instruments gestellt sah, wird besonders deutlich an zwei identischen Stellen in der 2. Flötenpartie des 1. Satzes, T. 50 und T. 278 (sowie T. 394 als Wiederholung von T. 50 im *Da-capo*-Teil T. 345 ff.):

n° XIX et XX; Faksimile in: Flûte à Bec, hrsg. von S. Möhlmeier und F. Thouvenot, Vol. II, Courlay 2001, S. 218 ff.), fol. 177.

⁴⁹ J. F. B. C. Majer, *Museum musicum theoretico practicum, das ist, Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal*, Schwäbisch Hall 1732 (Faksimile-Neudruck, hrsg. von H. Becker, Kassel 1954, Documenta musicologica, 1. Reihe, Bd. VIII), S. 30f.

⁵⁰ N. Tarasov, *Hoch hinaus. Zum Spiel der dritten Oktave im Kontext des Hochbarock*, in: Windkanal. Das Forum für die Blockflöte, Jg. 2008, Heft 2, S. 18–24, erwähnt entsprechende Griffangaben bei neun weiteren Autoren des 18. Jahrhunderts (S. 22).

⁵¹ E. Loulié, *Méthode* (wie Fußnote 48), „Sons peu en usage sur la flute ou qui montent au dessus de son etendue ordinaire“ (fol. 203).

⁵² In Bachs Vokalwerken mit Blockflöte kommt das *fis*³ nur selten vor. Übergeht man den Sonderfall der Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ BWV 18, für deren Leipziger Wiederaufführung – wahrscheinlich 1724 – von einem Kopisten mehr oder weniger mechanisch Blockflötenstimmen ausgeschrieben wurden, die die beiden ersten Bratschen in der Oberoktave verdoppeln (und von denen wir nicht wissen, ob Bachs Musiker nicht einige sehr exponiert liegende Stellen einfach selbständig tiefoktaviert haben), so bleiben drei Kantaten, in denen dieser Ton auftritt: „Himmelskönig, sei willkommen“ BWV 182 (Weimar 1714) mit Satz 1, T. 12 und 13, sowie Satz 5, T. 4 und 26 (hier als *ges*³); „Komm, du süße Todesstunde“ BWV 161 (Weimar 1716) mit Satz 5, T. 66 und 69; „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ BWV 25 (Leipzig 1723) mit Satz 5, T. 56 und 63. Bezeichnenderweise wird hier mit nur einer Ausnahme das *fis*³ stets von *e*³ oder *g*³ aus erreicht. Die Ausnahme bildet der Ton *ges*³ in BWV 182/5, T. 4 und 26: Der kritische Ton tritt hier – freilich bei langsamem Tempo (Largo) – frei ein. – Interesse verdient, daß Bach in der 1724 in Leipzig wohl nur wenige Wochen nach BWV 18 aufgeführten transponierten Fassung von BWV 182 das an einigen Stellen (Satz 2, T. 41; Satz 8, T. 124 und 134) zu erwartende *fis*³ durch Tiefoktavierung umgeht. – Das Hilfsmittel, das *fis*³ mittels Schließung des Schalllochs durch Aufstützen des Instruments auf Knie oder Oberschenkel zu erzielen, scheint zu Bachs Zeit noch unbekannt gewesen zu sein. Ohnehin ist das Verfahren für schnelle Melodieverläufe weniger geeignet und hätte in damaligen Aufführungen wohl auch der höfischen Etikette widersprochen.

Beispiel 1: BWV 1049, Satz 1, T. 47–53, Flauto I, II

An beiden Stellen hat Bach das am Taktanfang zu erwartende fis^3 durch das eine Oktave tiefere fis^2 ersetzt, was umso auffälliger ist, als die Note in einen Imitationszusammenhang eingebunden und Teil einer Wendung ist, die unmittelbar vorher eine Sekunde tiefer in der 1. Flöte auftritt und nach der Imitation in der 2. Flöte nochmals von der 1. Flöte eine Sekunde höher wiederholt wird. Zwar hätte das fis^3 hier wohl (ein insoweit fis^3 -taugliches Instrument vorausgesetzt) von dem vorausgehenden e^3 aus an dieses gebunden erreicht werden können, doch mögen die spieltechnischen Unsicherheitsfaktoren und die artikulatorische Besonderheit zusammen mit der exponierten Stellung des Tones am Taktanfang Bach veranlaßt haben, den Spitzenton in die Unteroktave zu verlegen.

In der 1. Flöte fordert Bach das fis^3 im 1. Satz an den beiden identischen Stellen T. 51 und 279 (sowie bei der Wiederholung von T. 51 als T. 395), wo der kritische Ton in unbetonter Taktposition als Durchgang zwischen e^3 und g^3 eingebettet ist. Auffällig durch Tiefoktavierung vermieden ist das fis^3 dagegen in T. 304–307, an einer Stelle, die nach dem Zusammenhang in hoher Lage zu erwarten ist:

Beispiel 2: BWV 1049, Satz 1, T. 301–308, Flauto I, II

In der hohen Oktavlage wäre das fis^3 dreimal in unterschiedlicher Ton- und Taktkonstellation zu spielen gewesen: In T. 304 vom e^3 aus, in T. 305 vom g^3 aus und in T. 306 wiederum vom e^3 aus, wobei der kritische Ton hier auf

guter Zeit am Taktanfang steht. Die Kompromisse, die sich bezüglich Artikulation, Intonation und technischer Sicherheit abzeichneten, haben Bach offenbar bewogen, die Tiefoktavierung der Stelle in Kauf zu nehmen.

In T. 57 des 3. Satzes dagegen mutet Bach dem ersten Flötisten das *fis*³ in einer durchaus heiklen Konstellation zu:

Beispiel 3: BWV 1049, Satz 3, T. 55–60, Violino principale, Flauto I, II

The image shows a musical score for three parts: Violino principale (VI. pr.), Flauto I (Fl. I), and Flauto II (Fl. II). The score is in G major and 3/4 time. It covers measures 55 to 60. The Violino principale part (top staff) has a steady eighth-note accompaniment. The Flauto I part (middle staff) has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Flauto II part (bottom staff) has a simpler pattern with a long note in measure 59. The score is numbered 55 and 59.

Hier erscheint das *fis*³ in einer Wendung, in der es vom *e*³ aus erreicht werden kann, aber als Spitzenton der Figur auf relativ guter Taktzeit eintritt. Bach mag auf eine Stimmknickung in die Unteroktave als eine allzu auffällige Maßnahme verzichtet haben, weil die Figur anschließend in zweimaliger Sequenz weitergeführt wird und die Achtelwendung der Flöte dabei eng mit dem Stimmverlauf der Solovioline verbunden ist.⁵³

⁵³ Vielleicht war der Grund aber auch einfach Unachtsamkeit: P. Wackernagel (Textbeilage zur Faksimileausgabe, siehe Fußnote 1, S. 6 f.) stellt Bachs Kopiertätigkeit kein gutes Zeugnis aus, wenn er das Widmungsautograph – unbeschadet der auch von ihm gerühmten Schönheit des Notenbildes – charakterisiert als „Produkt einer oft mechanischen Schreibearbeit [...], das allenthalben die Unlust verrät, mit der Bach des ihm wohl ungewohnten Geschäftes der Vervielfältigung oblag, wie große Sorgfalt er auch sonst dem Zustandekommen des Bandes zuwandte. Die Abschrift ist nicht makellos. Immer wieder schleichen sich Fehler ein, Irrtümer, die die Unachtsamkeit des Schreibenden deutlich bezeugen.“ Wackernagel belegt sein Urteil mit einer seitenlangen Liste korrigierter und unkorrigierter Fehler in seinem Aufsatz *Beobachtungen am Autograph von Bachs Brandenburgischen Konzerten*, in: Festschrift Max Schneider (wie Fußnote 6), S. 129–138.

Daß es sich in den hier angeführten Fällen, in denen Bach das *fis*³ vermeidet, auch aus seiner Sicht um Kompromisse handelt, zeigt seine spätere Umarbeitung des Konzerts für Cembalo, zwei Blockflöten in *f*¹, Streicher und Continuo in F-Dur (BWV 1057) aus der Leipziger Zeit um 1738. Der neuen Tonart entsprechend stehen die Blockflötenpartien eine Sekunde tiefer,⁵⁴ und das Problem des *fis*³ ist damit obsolet. Bezeichnend ist, wie Bach nun mit den Problemstellen der G-Dur-Fassung umgeht. Den einfachsten Fall stellt Satz 1, T. 304–307 in Flauto I dar: Hier wird die Tiefoktavierung der G-Dur-Fassung zurückgenommen und die Stimme wieder in die Oberoktave verlegt:

Beispiel 4: BWV 1057, Satz 1, T. 301–308, Flauto I, II

Nicht ebenso unkompliziert stellt sich der Sachverhalt bei den beiden Stellen dar, an denen in der 2. Flöte das *fis*³ durch *fis*² ersetzt ist, T. 50 und T. 278. Die Takte sind Teil eines kanonartigen Abschnitts der beiden Flöten, der, zuerst in T. 13–18 auftretend, später transponiert in T. 47–52 und 275–280 wiederkehrt. Hier hat Bach für die Wendung mit dem zunächst abwärts gebrochenen Dreiklang, die in dem G-Dur-Konzert in Flauto II, T. 50 und 278, zur Tiefoktavierung der ersten Note geführt hatte, eine neue Lösung gefunden:

⁵⁴ Die wenigen Stellen, an denen die 2. Flöte in der Transposition das *f*¹ unterschreiten würde, sind durch Hochoktavierung angepaßt: Satz 1, T. 181–183 und T. 226 f.: Vermeidung von *es*¹; T. 201 f.: Vermeidung von *e*¹. Außerdem wird der Ton *fis*¹ generell vermieden (Satz 1, T. 186 und 197; Satz 2, T. 27).

Beispiel 5: BWV 1057, Satz 1, T. 47–51, Flauto I, II

The image shows a musical score for two flutes. The top two staves are labeled 'Fl. I' and 'Fl. II' and are in F major (one flat). The bottom staff is labeled 'Fl. II in G-Dur:' and is in G major (one sharp). The score covers measures 47 to 51. The notation includes various note values, slurs, and breath marks. The G major staff shows a transposition of the material from the F major staves.

Die ersten drei Töne der Akkordbrechung werden durch eingeschaltete Durchgangsnoten verbunden, am jeweiligen Taktanfang steht jetzt eine Gruppe von vier absteigenden Zweiunddreißigstelnoten, in T. 50 und 278 also $e^3 d^3 c^3 b^2$, in G-Dur entspräche dem die Notenfolge $fis^3 e^3 d^3 c^3$. Diese Änderung kehrt in der F-Dur-Fassung bei allen Dreiklangswendungen wieder, also nicht nur in den benachbarten Takten 48 und 52 sowie 276 und 280, sondern auch zu Beginn des Satzes in T. 14–18.⁵⁵ Betrachtet man nun die Änderung in hypothetischer Rücktransposition in die G-Dur-Fassung an den kritischen Stellen T. 50 und 278, so erscheint hier das fis^3 im Notenwert verkürzt sowie nun beiderseits von einem e^3 flankiert und damit enger in den diastematischen Zusammenhang eingebunden und zugleich etwas kaschiert, so daß die Stelle auch bei schlechter Ansprache des fis^3 toleriert werden kann. In T. 52 und 280 würde in der 1. Flöte aus der Zweiunddreißigstel-Folge $f^3 e^3 d^3 c^3$ in G-Dur $g^3 fis^3 e^3 d^3$; als kurze, unbetonte Durchgangsnote zwischen g^3 und e^3 wäre das fis^3 hier unauffällig und spieltechnisch relativ unproblematisch.

In Betracht zu ziehen bleibt, daß es sich bei der Motivvariante um eine nicht erst bei der Leipziger Umarbeitung, sondern nach Anfertigung des Widmungsautographs noch für die G-Dur-Fassung entwickelte Alternative handeln könnte. In der autographen Partitur der F-Dur-Fassung hat Bach die 32stel-Wendung in T. 14 zwar offenbar nachträglich hineinkorrigiert, in den übrigen Fällen aber erscheint sie meist eindeutig als Ersteintragung⁵⁶; sie könnte also als Änderung aus der Zeit nach 1721 bereits in Bachs Vorlage gestanden haben.

Besonderes Interesse verdient das Autograph der F-Dur-Fassung (*P* 234) bei T. 57 des 3. Satzes, wo Bach in der Widmungspartitur das problematische

⁵⁵ In T. 14 (Flauto II) sowie T. 276 und 280 (Flauto I) notiert Bach die Figur mit einem Bogen zu 1.–5. Note. Zweifellos gilt die Bindung auch für die unbezeichneten Parallelstellen. In den von Kopistenhand stammenden Originalstimmen *Flauto 1* und *Flauto 2* (in *St* 129) sind denn auch sämtliche Stellen mit Bogen versehen.

⁵⁶ Nicht ganz sicher in T. 276 und 278.

*fis*³ hat stehen lassen. Genau an dieser Stelle nämlich hat Bach in der F-Dur-Fassung korrigiert. Wie noch erkennbar ist, hat er den Spitzenton der Wendung, der hier transpositionsgemäß als *e*³ erscheint, zunächst eine Terz tiefer als *c*³ eingetragen und dann erst in *e*³ verbessert:

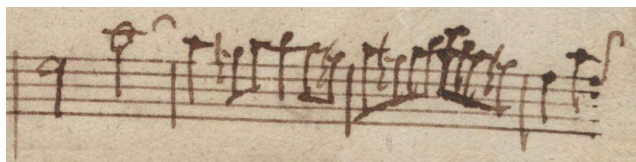


Abbildung 1: Faksimile-Ausschnitt: BWV 1057, Partiturautograph P 234, Satz 3, T. 55 bis 58 Mitte (S. 87, oberstes System)

Offenbar stand in seiner Vorlage statt des *fis*³ ein *d*³. Die folgende Note erscheint dann regulär als *d*³ (wäre also in der G-Dur-Fassung ein *e*³ gewesen), kann aber so der Lesart in Bachs Vorlage schwerlich angehört haben, da sich daraus eine Oktavparallele mit der Solovioline ergeben hätte. Wahrscheinlich hat Bach den Achtelbalken aber nicht sofort gesetzt, sondern die falsche erste Note zunächst als Viertel mit Verlängerungspunkt geschrieben. Das sich anschließende *d*³ und ebenso noch das folgende *c*³ sind etwas ungenau geschrieben, und man kann annehmen, daß hier der zu vermutende Verlängerungspunkt überschrieben worden ist. In Bachs Vorlage dürfte also in der zweiten Takthälfte die satztechnisch korrekte Lesart punktiertes Viertel *d*³ + Achtel *cis*³ gestanden haben, so daß die Stelle dort wie folgt lautete:

Beispiel 6: BWV 1049, Satz 3, T. 55–58; T. 57 Flauto I mit Bachs Lesart ante correcturam aus BWV 1057 in Rücktransposition nach G-Dur

IV

Die beschriebenen Tiefoktavierungen zur Umgehung des *fis*³ offenbaren ihren Kompromißcharakter nicht erst im Vergleich mit der späteren F-Dur-Fassung, sondern bereits aus ihrem unmittelbaren Zusammenhang. In besonderem Maße gilt dies für die Tiefoktavierung des *fis*³ in Satz 1, Flauto II, T. 50 und T. 278. Hier möchte man geradezu von Kunstfehlern sprechen. Selbstverständlich war Bach die Problematik des *fis*³ auf der Blockflöte bewußt; hätte er also nicht bei der Komposition der Takte 47–52 für T. 48, 50 und 52 ein anderes Motiv erfinden können? Fehlte es ihm an Voraussicht? Ähnlich könnte man bei den anderen Stellen, an denen er das *fis*³ umgeht, aber auch für die Stellen, an denen er es fordert, fragen.

Doch Bach war nicht naiv. Er kannte die Instrumente mit ihren Stärken und Schwächen und wußte, was er tat, wenn er Kompromisse zu ihren Lasten wie zu ihrer Entlastung schloß. Das freilich geschah nie grundlos, auch nicht bei diesem Konzert. Die Gründe aber liegen nicht an der Oberfläche. Bedenkt man, daß nach heutigem Wissen für fünf der sechs Brandenburgischen Konzerte ältere Fassungen teils in gesonderten Quellen erhalten, teils aufgrund verschiedenartigster Indizien nachzuweisen sind, so liegt es nahe zu fragen, ob nicht auch das vierte Konzert in der Form, in der es in der Widmungspartitur überliefert ist, bereits auf eine ältere Fassung zurückgeht, und zwar auf eine solche, in der die oben beschriebenen „Kunstfehler“ noch keine waren.⁵⁷

Zwei Annahmen bieten sich an: Entweder waren die Flötenpartien ursprünglich mit anderen Instrumenten besetzt oder das Konzert stand in einer anderen Tonart, bei der das *fis*³ nicht berührt wurde.

Eine ursprüngliche Besetzung mit Querflöten kommt wegen der hohen Lage der Stimmen nicht in Betracht. Sehr wohl als Originalbesetzung denkbar wären Blockflöten in *g*¹ (wobei Unterschreitungen von *g*¹ in Flauto II ähnlich unauffällig vermieden worden wären wie in der späteren F-Dur-Fassung solche von *f*¹); auf ihnen wären die Partien transponierend, d. h. gegriffen in

⁵⁷ Theoretisch könnte dies eine Originalfassung gleicher Tonart und Besetzung gewesen sein, in der das *fis*³ überall, wo es nach dem Zusammenhang zu erwarten ist, auch tatsächlich gefordert war. Bach hätte hierfür so gute Flötisten mit entsprechend geeigneten Instrumenten zur Verfügung gehabt, daß er auf die *fis*³-Problematik keine Rücksicht zu nehmen brauchte. Nur speziell für die womöglich etwas weniger versierten Musiker des Markgrafen hätte er nachträglich einige Erleichterungen vorgenommen. Derartige Vorstellungen sind freilich unrealistisch: Zu Bachs Zeit dürfte das seltene *fis*³ auch für tüchtige Blockflötisten eine ungewohnte Herausforderung dargestellt haben, zumal der Ton, selbst wenn er gut ansprach, möglicherweise noch einer Intonationskorrektur bedurfte. Zu bedenken bleibt auch, daß Bachs Blockflötisten vermutlich nicht in gleicher Weise auf ihr Instrument spezialisiert waren, wie dies bei professionellen Spielern heute der Fall ist.

F-Dur zu spielen, die *fis*³-Problematik wäre obsolet gewesen. Allerdings scheinen Blockflöten in *g*¹ nicht allgemein gebräuchlich gewesen zu sein. Zumindest sind keine Kompositionen bekannt, in denen sie ausdrücklich gefordert wären.⁵⁸ Bei den aus der Zeit um und nach 1700 erhaltenen Instrumenten in *g*¹ dürfte es sich zumindest teilweise um Instrumente in *f*¹ Chorton – also primär für den Gebrauch in der Kirchenmusik – handeln (was freilich ihre Verwendung als Kammertoninstrumente in *g*¹ nicht ausschließt). Eine Ausnahme macht hier der *Flauto italiano* in *g*¹ bei Bartolomeo Bismantova (1677), über dessen Verwendung und Verbreitung aber bislang nichts bekannt ist.⁵⁹

Eine Originalbesetzung mit *g*¹-Flöten müßte allerdings einem frühen Stadium der Fassungsgeschichte angehört haben, das keine Spuren im Schriftbild der erhaltenen Quellen hinterlassen hat. Denn Blockflöten in *g*¹ müßten in Bachs Partitur, seinen Gepflogenheiten entsprechend, transponierend in der Griffweise des Standardinstruments in *f*¹, mithin in F-Dur notiert gewesen sein. Das aber war in jener Partitur Bachs, die ihm 1721 als Vorlage für das Widmungsexemplar gedient hatte und die er später in Leipzig als Vorlage für die Umarbeitung zum Cembalokonzert verwendete, nachweislich nicht der Fall. Vielmehr müssen die beiden Flöten hier genauso notiert gewesen sein wie in der Widmungspartitur: klingend, im französischen Violinschlüssel, in G-Dur. Nur so ist zu verstehen, daß Bach in den Flötenstimmen der Widmungspartitur keinerlei Transpositionsfehler unterlaufen sind, während in der Partitur der F-Dur-Fassung des öfteren Noten aus der Obersekunde korrigiert sind und so das Notenbild der G-Dur-Vorlage widerspiegeln.

Auszuschließen freilich ist eine Urfassung mit zwei Flöten in *g*¹ damit nicht. Es ist immerhin möglich, daß der von Bach als Vorlage benutzten Partitur eine solche mit einer früheren Fassung vorausging, in der die Flötenpartien für Instrumente in *g*¹ bestimmt und entsprechend notiert waren.⁶⁰ Verlockend ist die Spekulation, daß diese Sonderinstrumente, die nur wenig kleiner als das Standardinstrument in *f*¹ waren und daher schwerlich als *Flauti piccoli* bezeichnet werden konnten, ähnlich der Oboe d'amore und der Oboe da caccia oder auch der Voice flute einen Phantasienamen trugen und *Flauti d'echo*

⁵⁸ Tarasov (wie Fußnote 50), S. 21, zieht für drei Concerti Antonio Vivaldis (RV 92, 94, 95) eine Blockflöte in *g*¹ in Betracht.

⁵⁹ Zu Bismantovas Lehrwerk vgl. B. Dickey, P. Leonards, E. H. Tarr, *Die Abhandlung über die Blasinstrumente in Bartolomeo Bismantovas Compendio musicale (1677): Übersetzung und Kommentar*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 2 (1978), S. 143–187; zur Blockflöte S. 147 ff. und 184 f.

⁶⁰ Zu früheren Vermutungen, die Verwendung von *g*¹-Flöten betreffend, kritisch zusammenfassend J. Martin (wie Fußnote 24), S. 89 f.

genannt wurden.⁶¹ Die Instrumentenbezeichnung im Partiturtitel des Widmungsautographs wäre dann womöglich ein versehentlich mitkopiertes Relikt der Fassungsgeschichte.⁶² Die Umarbeitung aber hätte auch mit Rücksicht darauf vorgenommen worden sein können, daß Bach die Verfügbarkeit von Blockflöten in *g*¹ in Berlin nicht voraussetzen konnte. Die mit einer solchen Umbesetzung einhergehende Umschrift der Flötenpartien allein freilich hätte Bach schwerlich veranlaßt, das umfängliche Werke neu in Partitur zu setzen; es liegt nahe zu vermuten, dass die Neufassung mit tiefgreifenden substantiellen Änderungen und Erweiterungen an anderer Stelle verbunden war.

Richtet man aber die Überlegungen auf die oben angedeutete andere Möglichkeit und nimmt versuchsweise an, daß der Partitur, die Bach sowohl 1721 als Vorlage für die Widmungspartitur als auch nachmals für die Leipziger Umarbeitung gedient hat,⁶³ eine Frühfassung vorausgegangen ist, in der das Konzert eine Sekunde tiefer gestanden hat, also in F-Dur, so wäre hier die *fis*³-Problematik ebenfalls obsolet gewesen. Freilich müßte dann die Partie der Solovioline an etlichen Stellen ganz anders ausgesehen haben. In besonderem Maße gilt dies von den virtuosen Soloabschnitten, und hier speziell von der im 3. Satz in T. 87 beginnenden Episode, in der von T. 106 an leere Saiten zu Bariolage-Effekten mit *e*² und *a*¹ genutzt werden. Freilich ist durchaus denkbar, daß die Soloepisoden der Prinzipalvioline eigens für die „Brandenburgische“ Fassung ähnlich tiefgreifend erweitert und virtuos zugespitzt wurden wie die Cembalokadenz im 1. Satz des fünften Konzerts.⁶⁴ Ohnehin liegt die Annahme nahe, daß die beiden außerordentlich komplexen und ungewöhnlich ausgedehnten Ecksätze des vierten Konzerts⁶⁵ nicht von vornherein

⁶¹ Sollte „Flauto d'ec[h]o“ womöglich nur ein anderer Name für Bartolomeo Bismantovas „Flauto italiano“ gewesen sein?

⁶² Vgl. die in Fußnote 53 zitierte Bemerkung Wackernagels über Bachs mangelhafte Sorgfalt bei der Anfertigung des Widmungsautographs.

⁶³ Die von Bessler (NBA VII/2 Krit. Bericht, S. 90 ff., Quelle C) noch als Abkömmling dieser Vorlage oder einer ihr vorausgehenden Quelle betrachtete Handschrift P 259 ist in Wirklichkeit vom Widmungsautograph abhängig; vgl. Marissen, *Organological Questions* (wie Fußnote 24), S. 43 ff.

⁶⁴ Interesse verdient in diesem Zusammenhang der von Wackernagel, *Beobachtungen am Autograph* (wie Fußnote 53), S. 131, mitgeteilte Befund, daß Bach im Widmungsautograph bei den stark figurierten Abschnitten der Solovioline in Satz 1, T. 187 ff. und Satz 3, T. 101 ff. die Takträume zunächst zu eng eingeteilt und dann durch Tilgung bereits gesetzter Taktstriche erweitert hat.

⁶⁵ Vgl. die Formanalysen zum 1. Satz bei C. M. Schmidt, *Stabilität und Varietät. Zum ersten Satz von Bachs viertem Brandenburgischen Konzert BWV 1049*, in: Beiträge zur Geschichte des Konzerts, Festschrift für Siegfried Kross zum 60. Geburtstag, hrsg. von R. Emans und M. Wendt, Bonn 1990, S. 87–94; M. Boyd, *Bach: The Brandenburg Concertos*, Cambridge 1993, S. 52 ff.; G. Rienäcker, *Kurven*,

in der erhaltenen Form existiert, sondern mehrere Fassungsstadien durchlaufen haben und womöglich mehrfach erweitert wurden.

Sollte das Konzert ursprünglich in F-Dur gestanden haben, so könnte die Transposition auch dadurch veranlaßt worden sein, daß Bach neben dem ersten und zweiten Konzert der Sammlung nicht noch ein drittes in F-Dur vorgehen wollte. Unabhängig davon ist denkbar, daß es Bach darum ging, im Zuge der Erweiterung des Parts der Solovioline das Konzert in eine für deren virtuose Entfaltung günstigere Tonart zu bringen. Endlich bleibt als Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß der Part in der Urfassung für einen Violino piccolo gedacht gewesen war, dieser aber dann durch das Standardinstrument ersetzt wurde.

V

Es bleibt die Frage nach möglichen Konsequenzen für die heutige Praxis. Die hier hypothetisch angenommene Urfassung des vierten Brandenburgischen Konzerts – in welcher Tonart und Besetzung auch immer – dürfte für alle Zeiten verloren sein und sich auch jedem Rekonstruktionsversuch entziehen. Wer strikt dem „Urtext“ des Widmungsautographs folgt, wird die Flötenpartien auf Instrumenten in f^1 und genau wie notiert mit Bachs Tiefoktavierungen zur Umgehung des fis^3 spielen. Wer weniger streng dem „Brandenburgischen“ Urtext anhängt, mag sich der aus dem Autograph der F-Dur-Fassung erschlossenen Alternativen bedienen. Und wer über Instrumente verfügt, auf denen das fis^3 gut anspricht, kann die fraglichen Stellen in die hohe Lage, wie von Bach „eigentlich“ beabsichtigt, zurückversetzen. Ein weiterer Schritt in dieser Richtung – nun allerdings möglicherweise über Bachs Intentionen und seine eigene Praxis hinaus – wäre die Verwendung von Blockflöten in g^1 , mit denen alle spieltechnischen Probleme um das fis^3 entfielen. Die wenigen Stellen, an denen die 2. Flöte das g^1 unterschreitet, könnten in derselben Weise geändert werden, wie Bach das in seiner F-Dur-Fassung des Konzerts getan hat.

VI

Wie die übrigen fünf Schwesterwerke ist auch das vierte Brandenburgische Konzert offenbar kein Werk aus einem Guß. Die überlieferte Werkgestalt geht vermutlich auf eine Fassung zurück, in der das Problem des fis^3 in den Flöten-

Widerspiele – Zum ersten Satz des vierten Brandenburgischen Konzerts, in: Bachs Orchesterwerke (wie Fußnote 23), S. 193–202; P. Schleuning (wie Fußnote 7), S. 98 ff.; S. Rampe, *Bachs Orchestermusik* (wie Fußnote 24), S. 201 ff.

stimmen noch nicht bestand. Entweder waren die Flötenpartien in dieser Fassung anders besetzt oder das Konzert stand in einer anderen Tonart. Im ersten Fall wären es Blockflöten in g^1 gewesen, im zweiten Fall hätte das Konzert in F-Dur gestanden.

In Bachs Leipziger Neufassung des Konzerts für Cembalo, zwei Blockflöten, Streicher und Continuo in F-Dur (BWV 1057), in der das *fis³*-Problem wegen der Transposition nach F-Dur entfiel, sind die Problemstellen der G-Dur-Fassung von besonderem Interesse. Wie oben beschrieben, zeigt das Autograph des Cembalokonzerts an einer Stelle des 3. Satzes (T. 57), an der Bach in der „Brandenburgischen“ Fassung das *fis³* ohne Alternative in exponierter Position hatte stehen lassen, eine Korrektur, und darunter als ursprüngliche Eintragung eine Alternativlesart, die offensichtlich aus der G-Dur-Fassung stammt. Sie läßt vermuten, daß Bach das Konzert in der „Brandenburgischen“ Fassung wenigstens einmal zwischen März 1721 und der Umarbeitung um 1738 aufgeführt und bei der Gelegenheit die Alternative in seine Partitur eingetragen hat. Vermutlich sind dabei auch die Zweiunddreißigstel-Wendungen in T. 14–18, 48–52 und 276–280 des 1. Satzes eingetragen worden, die das im Widmungsautograph tiefoktavierte *fis³* in T. 50 und 278 in seine Originallage zurückversetzten und durch Verkürzung seiner Dauer und enge Einbindung in den diastematischen Zusammenhang die Problematik ein Stück weit kaschieren konnten.

Es ist möglich, daß bei der Umarbeitung des von uns postulierten Originals in die Fassung des Widmungsautographs mehr als nur die Flötenstimmen oder die Tonart verändert wurden. Es liegt nahe zu vermuten, daß die Soloviolinpartie erweitert und virtuoser ausgestaltet wurde. Denkbar erscheint auch, daß die formale Komplexität der schnellen Sätze zum Teil das Ergebnis von Umarbeitungsmaßnahmen ist. Dies analytisch zu überprüfen, wäre eine Herausforderung für sich.

Was Bach mit der Bezeichnung „Fiauti d’Echo“ gemeint hat, bleibt eine offene Frage. Es ist schon viel darüber nachgedacht, spekuliert, geforscht und geschrieben worden. Unser Beitrag reiht sich hier mit einigen Mutmaßungen ein, wird aber gewiß nicht der letzte sein. Denn solange das Rätsel der „Fiauti d’Echo“ nicht endgültig gelöst ist, wird die Diskussion nicht zur Ruhe kommen.⁶⁶

⁶⁶ Peter Thalheimer sei für die Beratung in organologischen Fragen freundschaftlich gedankt.

Einige Anmerkungen zu Reichardts „Beilage VI“

Von Amin Kachabia (Berlin)*

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

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

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

² Ebenda, S. 75 und 91.

Forkel (1802):

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

Reichardt (1806):

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

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

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

³ Dok VII, S. 47.

⁴ Dok VII, Nr. C 4 (S. 132).

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

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

I.

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

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

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

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

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

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

¹¹ Dok VII, Nr. A (S. 100).

¹² Dok VII, S. 48.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Dok III, Nr. 801 (S. 284).

¹⁶ Dok VII, Nr. D 4 (S. 167).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II.

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

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

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

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

²⁹ Dok VI, Nr. D 2 (S. 553).

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

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

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

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

³² Dok VI, Nr. D 2 (S. 553).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Gerber NTL, Bd. 3, Sp. 506.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.

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

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

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

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

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

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

⁵⁶ Dok VII, S. 89.

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

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

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

⁶⁰ Ebenda, S. 117.

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

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

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

deutung unterscheiden solle, ist schwer zu sagen.“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁸ Forkel (wie Fußnote 65), S. 59.

⁶⁹ Ebenda, S. 56.

⁷⁰ Reichardt (wie Fußnote 57), S. 53.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁰ Engel (wie Fußnote 76), S. 27–30.

⁸¹ Ebenda, S. 28.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V.

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

⁹⁹ Dok VI, Nr. D 2 (S. 553).

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

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

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

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

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

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

VI.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁵ Dok VI, Nr. D 1 (S. 552).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹³ Gojowy (wie Fußnote 104), S. 88.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²¹ Wollny (wie Fußnote 94), S. 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁹ Wie Fußnote 127, S. 536.

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

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

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

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

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

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

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

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

Recitativ.

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

A r i a.

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

Beilage VI. zur Berliner Musikal. Zeitung.

Abbildung 1 a

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

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

Zweyter Theil.

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

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

- - man dei - ner nicht.

Recitativ.

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

Abbildung 1b

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

149
188

von Ew. Königl. Hofm. nachbarren
 Verordn. und Verfügungen in hiesiger
 Hofstadt nicht nur allezeit soffen Gewand
 durch seine Anwesenheit den Zufall
 unserer Gebete zu Gott stellen werden.
 Die Contraktliche Verpflichtungen unserer
 Hofstadt bey der Stadtverwaltung zu Weimar
 daraus noch bis Hinweissung dieses
 Jahres; grüßten Ew. Königl. Hofm.
 derselben noch dieser Zeit eine Anstellung
 bey allerhöchster Hofstadt singelst
 allerhöchster Hofstadt zu erhalten und dieser
 Hofstadt die Hofstadt unsere Hofstadt
 Mutter allerhöchster Hofstadt zu erhalten.
 Die Landesregierung befandt als

Ew. Königl. Hofm.

Weimar d. 6^{ten} Oct.
 1828.

allerhöchster Hofstadt und
 grüßten Hofstadt.
 Landesregierung
 Mutter. Hofstadt.

Abbildung 2:

Elisabeth Catharina Müller, Bittgesuch vom 6. Oktober 1828 an Karl Friedrich,
 Großherzog zu Sachsen-Weimar-Eisenach, um die Anstellung ihrer Tochter
 Louise Müller am Hoftheater in Weimar,
 Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Sammlung Pasqué Nr. 149, Bl. 8r.

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

Ich hab dich Gott das ist wohlgetan
 - bleibt zu - muss sein. Ich hab dich Gott das ist wohlgetan
 mein Vergnügen an will - ich ist fallen die -
 Ich hab dich Gott das ist wohlgetan
 mich - wohlge - zu - sal - - tzung.
 Ich hab dich Gott das ist wohlgetan
 lass ich ist wohlgetan

Aria
 ersüßten dich mir nicht verzaget Tu es, wenn dir der Trank
 ersüßten dich mir nicht verzaget Tu es, wenn dir der Trank
 bittend süßlich, ersüßten dich - mir nicht verzaget - Tu es, wenn
 dir der Trank süßlich so bittend süßlich - wenn dir der Trank süßlich
 so bittend süßlich. Ich ersüßten dich mir nicht, ersüßten
 dich mir nicht, ersüßten dich mir nicht verzaget Tu es, wenn
 dir der Trank süßlich so bittend süßlich - wenn dir - der
 Trank süßlich so bittend süßlich. *Volte subito*

Abbildung 3:

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

Ritz – Knuth – Rietz:

„[...] mir sind, wie natürlich, die Musikalien zugefallen“
Zu einigen Bach-Abschriften aus dem Nachlaß von Julius Rietz

Von Ralf Wehner (Leipzig)*

Periphere Quellen, seien es Abschriften, Auktionskataloge, Erinnerungen von Zeitgenossen oder Aktenvermerke, sind in der Forschung allgemein nicht sonderlich beliebt. Denn bei der Beschäftigung mit ihnen stehen Aufwand und Nutzen oft in keinem günstigen Verhältnis. Zudem ist neben Beharrlichkeit und Fantasie auch ein wenig Glück erforderlich, um überhaupt zu annehmbaren Resultaten zu gelangen. Im besonderen Maße besteht die Voreingenommenheit gegenüber abschriftlichen Quellen zu Werken J. S. Bachs, die viele Jahrzehnte nach dem Tod des Komponisten entstanden sind. Noch heute gilt weithin die vor über 50 Jahren geäußerte Wertung: „diese Hss. waren für unsere Ausgabe ohne Belang“.¹ Gleichwohl ist in den letzten Jahren das Bedürfnis entstanden, auch Abschriften des 19. Jahrhunderts größere Aufmerksamkeit zu schenken, insbesondere wenn ihr Notentext eine spezielle Werfassung reflektiert, Spuren einer künstlerischen Weiterverwendung trägt oder primäre Quellen nicht anderweitig verfügbar sind.² Zudem ist die mit der Bach-Renaissance einhergehende Bearbeitungspraxis und die vielfältige Beschäftigung mit Bach im 19. Jahrhundert ihrerseits in den 1990er Jahren wiederentdeckt worden und hat zu einer schier erdrückenden Flut an Beiträgen und Büchern geführt. Das gewachsene Interesse wird auch durch die vom Bach-Archiv Leipzig herausgegebene Buchreihe „Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption“ offenkundig, die sich in ihren zwischen 2007 und 2017 publizierten sechs Bänden vornehmlich dem 19. Jahrhundert widmet.³

* Peter Ward Jones zum 75. Geburtstag. In Erinnerung an 30 Jahre anregende Korrespondenz und viele unwiederbringliche Begegnungen in Oxford, Bloomington, Kanazawa und anderswo.

¹ NBA III/1 Krit. Bericht (K. Ameln, 1967), S. 189 (bezogen auf *P 1007*).

² So hat vor wenigen Jahren eine Abschrift des 19. Jahrhunderts immerhin zum Notentext und zur eindeutigen Identifizierung eines Bach-Werkes geführt, siehe S. Blaut und H.-J. Schulze, „*Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*“ BWV 1128. *Quellenkundliche und stilistische Überlegungen*, BJ 2008, S. 11–32.

³ Die Bände waren Resultat des Kooperationsprojektes „Bach – Mendelssohn – Schumann“ der Leipziger Komponistenhäuser Bach-Archiv, Mendelssohn-Haus und Schumann-Haus. Den Auftakt bildete: „*Zu groß, zu unerreichbar*“ *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, hrsg. von A. Hartinger, C. Wolff und P. Wollny, Wiesbaden 2007 (Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption. 1.). Vorausgegangen war ein in anderen Zusammenhängen entstandenes vierbändiges

Ausgangspunkt war die nähere Untersuchung der Wiederaufführungen der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Friedrich Zelter im Jahre 1829. Dreißig Jahre nach Martin Gecks bahnbrechender Arbeit⁴ erwachte in den 1990er Jahren erneut das Interesse der Forschung an dieser Thematik.⁵ Daran schlossen sich Studien zu Mendelssohns Aktivitäten bezüglich eines Bach-Denkmals,⁶ Mendelssohns Verhältnis zu Bachs Orgelwerken⁷ und schließlich seine Aufführungs- und Bearbeitungspra-

Buchprojekt des Laaber-Verlages: *Bach und die Nachwelt*, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, das mit Bd. 1 (1997) und 2 (1999) das 19. Jahrhundert berücksichtigte.

- ⁴ M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 9.).
- ⁵ S. Kimura, *Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäus-Passion (BWV 244). Eine Untersuchung der Quellen unter aufführungspraktischem Aspekt*, BJ 1998, S. 93–120; C. Ahrens, *Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829*, BJ 2001, S. 71–97; A. Glöckner, *Zelter und Mendelssohn – Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829*, BJ 2004, S. 133–155; P. Ward Jones, *Die Continuo- und Orgelstimmen zur Leipziger Aufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1841*, in: „Zu groß, zu unerreichbar“ (wie Fußnote 3), S. 315–328; A. Clement, *Mendelssohn and Bach's Matthew Passion. Its Performance, Reception, and the Presence of 70 original Choral Parts in the Netherlands*, in: Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (TVNM) 59 (2009), S. 141–155; zusammenfassend: P. Ward Jones, *Mendelssohn's performances of the „Matthäus-Passion“: consideration of the documentary evidence*, in: ML 97 (2016), S. 409–464.
- ⁶ *Ein Denkstein für den alten Prachtkerl, Felix Mendelssohn Bartholdy und das alte Bach-Denkmal in Leipzig*, hrsg. von P. Wollny, Leipzig 2004 (Edition Bach-Archiv Leipzig), mit Beiträgen von M. Söhnel, S. Voerkel und A. Hartinger; R. Stinson, *Some Observations on Mendelssohn's Bach Recital*, in: *Mendelssohn, the Organ, and the Music of the Past. Construction Historical Legacies*, hrsg. von J. Thym, Rochester, NY 2014 (Eastman studies in music. 118.), S. 111–121. Siehe ferner die Jahressgabe 1987 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen: M. Pape, *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840*, Wiesbaden 1988.
- ⁷ R. Stinson, *Mendelssohns große Reise. Ein Beitrag zur Rezeption von Bachs Orgelwerken*, BJ 2002, S. 119–137; W. A. Little, *Felix Mendelssohn and J. S. Bach's „Prelude and Fugue in e minor“ (BWV 533)*, in: *The American Organist* 39 (2005), Nr. 2 (Februar), S. 73–83; Ders., *Mendelssohn's Dilemma: „The Collection of Chorale Preludes or the Passacaille?“*, in: *The American Organist* 43 (2009), Nr. 1 (Januar), S. 66–71, ursprünglich als *Mendelssohns Dilemma: Die Sammlung Choralvorspiele oder die Passacaille?*, in: „Zu groß, zu unerreichbar“ (wie Fußnote 3), S. 381–393. Dazu die relevanten Passagen in W. A. Little, *Mendelssohn and the Organ*, Oxford 2010, unter anderem mit einem Appendix B (Mendelssohn's Organ Library), der die Bach-Werke verzeichnet.

xis⁸ sowie Herausgaben⁹ an. Weitere Forschungen, auch zu anderen Komponisten, folgten.¹⁰ Endgültig nobilitiert wurde das Thema für die Bach-Forschung mit dem Erscheinen von Dok VI, bei denen „ausgewählte Dokumente“ der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr als 740 Seiten füllten.

Der folgende Beitrag¹¹ widmet sich der Rekonstruktion einer Sammlung, die weder im 19. Jahrhundert noch in den letzten Jahren nennenswerte Beachtung

⁸ J. M. Cooper, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand David und Johann Sebastian Bach: Mendelssohns Bach-Auffassung im Spiegel der Wiederentdeckung der „Chaconne“*, in: *Mendelssohn-Studien* 10 (1997), S. 157–179; A. Hartinger, „Eine solche Begleitung erfordert sehr tiefe Kunstkenntnis“ – Neues und neu Gesichtetes zu Felix Mendelssohn Bartholdys Klavierbegleitung zu Sätzen aus Bachs Partiten für Violine solo, nebst einer Analyse der Begleitung zum *Preludio in E-Dur (BWV 1006/1)*, BJ 2005, S. 35–82; Ders., *Felix Mendelssohn Bartholdy und Bachs „Himmelfahrtskantate“ auf dem Kölner Musikfest 1838 – aufführungspraktische, quellkundliche und ästhetische Konnotationen*, in: „Zu groß, zu unerreichbar“ (wie Fußnote 3), S. 281–314; Ders., *Between Tradition and Innovation: Mendelssohn as Music Director and His Performances of Bach in Leipzig*; in: *Mendelssohn Perspectives*, hrsg. von N. Grimes und A. R. Mace, Farnham/Burlington 2012, S. 145–160.

⁹ K. Lehmann, *Mendelssohn und die Bach-Ausgabe bei C. F. Peters: Mißglückter Versuch einer Zusammenarbeit*, BJ 1997, S. 87–95; N. Ebata, Y. Tomita, I. Mills, *Mendelssohn and the Schübler Chorales (BWV 645–650): a new source found in the Riemenschneider Bach Institute Collection*, in: *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 44 (2013), S. 1–45.

¹⁰ M. Geck, *Moritz Hauptmanns Bearbeitung des „Actus Tragicus“ BWV 106*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 21 (1997), S. 21–35; B. Bischoff, *Das Bachbild Robert Schumanns*, in: *Bach und die Nachwelt* (wie Fußnote 3), Bd. 2, S. 421–499; M. Wendt, *Fanfaren für Bach und andere Besetzungsprobleme – Schumanns Düsseldorfer Erstaufführung der Johannes-Passion*, in: *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von U. Bartels und U. Wolf, Wiesbaden 2004, S. 156–179; A. Hartinger, „Alte Neuigkeiten“. *Bach-Aufführungen und Leipziger Musikleben im Zeitalter Mendelssohns, Schumanns und Hauptmanns 1829 bis 1852. Repertoirebildung, Aufführungspraxis, Aufführungsbedingungen und Ästhetik*, Wiesbaden 2014 (Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption. 5.).

¹¹ Bei der Vorbereitung wurde mir vielfache Unterstützung zuteil. Für Anregung und zusätzliche Informationen sei an dieser Stelle den Damen Thekla Kluttig (Leipzig), Julia Ronge (Köln) und Silvia Uhlemann (Darmstadt) sowie den Herren Karl Wilhelm Geck (Dresden), Roland D. Schmidt-Hensel (Berlin), Hans-Joachim Schulze (Leipzig), Peter Ward Jones (Oxford), Bryan White (Leeds) und Peter Wollny (Leipzig) aufs Allerherzlichste gedankt. Ohne die Unterstützung durch die Mitarbeiterinnen des Bach-Archivs Leipzig, der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, der Musikbibliothek Leipzig und der Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy (LMA) an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig wäre dieser Aufsatz nicht möglich gewesen.

fand, obwohl der Eigentümer durchaus keine Unbekannter war, wie einem Nekrolog von 1877 zu entnehmen ist, der mit den Worten beginnt:

Am 12. September, kurz vor 12 Uhr Mittags, verlor die Tonkunst in Julius Rietz einen ihrer würdigsten Altmeister, einen Musiker von allgemein anerkannter und hochgeschätzter Autorität, gebildet in streng classischer Schule, Meister ersten Ranges in seiner wissenschaftlichen, durch praktische Erfahrung vollendeten Musikkenntniß. Der feste Dirigent, der ernste, gehaltvolle Componist, der scharfsinnige Lehrer und fein kritische Musikphilolog wurde in seiner umfassenden künstlerischen Thätigkeit unterstützt durch hervorragende geistige Capacität und vielseitige Bildung: unstreitig war er einer der bedeutendsten, auf classischem Boden fußenden deutschen Tonkünstler der Neuzeit.¹²

Der 1812 in Berlin geborene August Wilhelm Julius Rietz war ein Sproß der Musikerfamilie Ritz, auf die später zurückzukommen sein wird. Vorab eine Bemerkung zur Schreibung des Familiennamens, die in der Literatur immer wieder für Verwirrung sorgt. Denn sowohl der Vater Johann Friedrich als auch seine Geschwister, allen voran sein Bruder Eduard, schrieben sich – wie ursprünglich auch Julius selbst: „Ritz“¹³. Um 1834 wechselte Letztgenannter seinen Familiennamen von Ritz zu Rietz und nannte sich fortan Julius Rietz.¹⁴ Sein Vater aber und der 1832 verstorbene Bruder E. Ritz haben sich nie dieser Namensform bedient.¹⁵ Dieser historischen Besonderheit Rechnung tragend, wird in folgendem Beitrag der Name Rietz verwendet, wenn Julius Rietz (und

¹² *Nekrolog. Julius Rietz*, in: Neue Zeitschrift für Musik 73 (1877), Nr. 52 (21. Dezember), S. 559–560.

¹³ Possessorenvermerke „Eduard Ritz“ sind mehrfach erhalten. Auch F. Mendelssohn Bartholdy verwendete nur diese Namensform, siehe etwa die Widmungen auf Erstdrucken der Violinsonate op. 4 („seinem Freunde EDUARD RITZ“; 1825) oder des berühmten Oktetts op. 20 („à son Ami/EDOUARD RITZ; 1833).

¹⁴ 1834 ging Rietz – dem Rufe Mendelssohns folgend – als Kapellmeister an das Stadttheater nach Düsseldorf. Der erste erhaltene Brief an F. Mendelssohn Bartholdy, der als „Mein lieber Freund“ angedreht wurde, datiert vom 1. April 1834 und ist bereits unterschrieben mit „Julius Rietz“; GB-Ob, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 29* (Green Books III-86). Es ist die Antwort auf Mendelssohns Brief vom 10. März 1834, der noch an „Herrn Julius Ritz“ gerichtet war; US-Wc, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection, *ML30 .8j*, box 1, folder 33. Mendelssohn stellte sich in kurzer Zeit um. Seine Folgebriefe (24. April und 7. Juni) sind bereits an „Herrn Julius Rietz“ adressiert. Trotz des engen Verhältnisses sind beide erst zwischen 1842 und 1844 zur vertraulichen „Du“-Form in ihrer Korrespondenz übergegangen. Mendelssohns letzter Brief in „Sie“-Form ist mit 25. April 1842 datiert, der nächste nachweisbare Brief vom 14. November 1844 schließt mit „Immer Dein Felix“.

¹⁵ Insofern ist die bereits im 19. Jahrhundert verwendete Form Eduard Rietz unzutreffend. Der Bekanntheitsgrad des Namens Julius Rietz hat rückwirkend in der Sekun-

seine Nachkommen) gemeint sind, während Ritz für alle weiteren Familienmitglieder steht.

Daß Julius Rietz über eine ansehnliche Bibliothek verfügte, in der einige auch für die Rezeption von Bach-Werken relevante Materialien zu finden sein würden, lag zwar nahe, doch waren bisher weder Interesse noch Möglichkeiten vorhanden, nähere Aussagen darüber zu treffen.

I. Originalquellen

Als wahrhaft beeindruckend kann eine Sammlung von Musiker-Autographen charakterisiert werden, die am 17. Oktober 1896 vom Doyen der Berliner Antiquariatsszene, Leo Liepmannssohn, angeboten wurde, und die überwiegend aus dem Nachlaß von Julius Rietz stammte. Der Katalog dieser Versteigerung,¹⁶ der aus 228 Nummern bestand und Manuskripte von Beethoven, Chopin, Haydn über Mendelssohn, Mozart und Schumann bis hin zu Vivaldi und Wagner umfaßte, prägte unser Wissen über die Sammlung Rietz.¹⁷ Die Bach-Familie war mit dem Autograph des Konzertes für Clavier, Viola und Orchester von J. C. F. Bach,¹⁸ einer bis heute verschollenen Abschrift des Wohltemperierten Klaviers I¹⁹ sowie dem „Präludium con Fuga“²⁰ BWV 895 vertreten. Originalhandschriften von J. S. Bach wurden nicht verzeichnet.

därliteratur zu einer postumen Namensänderung von Eduard Ritz geführt, die in Zukunft nicht weitergeführt werden sollte.

¹⁶ L. Liepmannssohn, *XVIII. Autographen-Versteigerung. Katalog einer hervorragenden Sammlung von Musiker-Autographen (Musikmanuskripte und sonstige Schriftstücke) nebst einigen älteren Abschriften von musikgeschichtlichem Interesse. Zum grössten Theil aus dem Nachlasse des verstorbenen Generalmusikdirektors Dr. Julius Rietz, Dresden*, 17. Oktober 1896.

¹⁷ Daß die Sammlung erst knapp 20 Jahre nach dem Tod von J. Rietz versteigert wurde, kann nur so erklärt werden, daß dieser wertvollste Bestand seiner Bibliothek vom Sohn Albert Rietz zunächst bewußt zurückgehalten wurde. Das Sterbedatum von A. Rietz ist unbekannt, weswegen ein Zusammenhang zwischen diesem und der Auktion 1896 momentan nicht verifiziert werden kann.

¹⁸ L. Liepmannssohn, *XVIII. Autographen-Versteigerung* (wie Fußnote 16), Nr. 7 („Concerto per il Pianoforte et Viola obl. di G. C. F. Bach [...], 50 Seiten folio“; heute F-Pc, Ms. 15) samt Orchesterstimmen (heute F-Pc, Ms. 16). Die Quellen wurden von C. Malherbe erworben.

¹⁹ Ebenda, Nr. 5 „76 Seiten quer-folio. Alte Abschrift, jedenfalls aus dem 18. Jahrhundert und wahrscheinlich von einem Mitgliede der Bach'schen Familie angefertigt. Am Schluss der lateinische Vers: Illius gaudent sibi manus.“ Standort laut NBA V/6.1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1989), S. 120 nicht bekannt.

²⁰ Ebenda, Nr. 6 „3 Seiten folio. Alte Abschrift, bezeichnet ‚par J. S. B.‘, vom Ende des

Julius Rietz lebte in einer Zeit, in der Autographe Bach-Quellen selten, aber noch nicht so singulär und wertvoll waren, daß man sich nicht auch wieder von ihnen trennen konnte, insbesondere, wenn damit einer nahestehenden Person eine Freude bereitet werden konnte.²¹ Folgende Bachsche Originalquellen waren offensichtlich zeitweilig im Besitz von Rietz beziehungsweise werden mit ihm in Verbindung gebracht:

1. Autographe Partitur der Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“ BWV 135; D-LEB, *Rara I*, 4.

Die Partitur befand sich mit hoher Wahrscheinlichkeit im Besitz von Rietz und gelangte nach 1840 in den Besitz der Familie Kistner/Karthauß.²²

2. Autographe Partitur der Kantate „Schmücke dich o liebe Seele“ BWV 180; D-Sba, ohne Signatur.

Rietz verschenkte die Partitur, die er zu unbekanntem Zeitpunkt von Felix Mendelssohn Bartholdy erhalten hatte,²³ an Pauline Viardot-Garcia, vermutlich zu Weihnachten 1858.²⁴

3. Autographe Stimmensatz der zeitweilig in der Echtheit umstrittenen²⁵ Sonate G-Dur für Flöte, Violine und Continuo BWV 1038; D-Ngm, *Autographen K. 27*.

Die Handschrift gehörte 1859/60 nachweislich Ferdinand David²⁶ und gelangte danach in den Besitz von Rietz.²⁷ Sie wurde später in eine Privatsammlung übernommen und

18. Jahrhunderts.“ Standort laut NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolf, 2000), S. 104 nicht bekannt, in BG 36 nicht erwähnt.

²¹ Das betraf nicht nur Bach-Quellen, wie ein Beethoven-Skizzenblatt zum 4. Satz der Klaviersonate B-Dur op. 106 belegt, das Rietz an A. Böttger verschenkte (heute D-BNba, *BH 125*).

²² Hintergründe und weiterer Provenienzzugang bei H.-J. Schulze, *Vom Landgut in die Stadtbibliothek: Zur Überlieferung der Bach-Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“*, BJ 2001, S. 179–183. Nach Schulze (S. 182) war Rietz „offenbar selbst Besitzer des Bach-Autographs“.

²³ Mendelssohn hatte das Autograph von F. Hauser geschenkt bekommen, Kobayashi FH, S. 72. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine von A. Dörffel 1888 festgehaltene Unsicherheit seiner Zeitgenossen bezüglich der Provenienz: „Die Annahme, dass das Autograph ehemals im Besitz von Felix Mendelssohn Bartholdy gewesen und später an Julius Rietz übergegangen sei, mag richtig sein oder nicht, Thatsache ist, dass es eine Zeit lang für die Nachforschenden verschollen blieb.“, BG 35, S. XXXIV.

²⁴ Herz BQA, S. 56–61. Zur weiteren Provenienz im 20. Jahrhundert siehe auch das Addendum von H.-J. Schulze in BJ 2012, S. 26f.

²⁵ K. Hofmann, *Zur Echtheit der Triosonate G-Dur BWV 1038*, BJ 2004, S. 65–85.

²⁶ BG 9 (1860), S. XXIV.

²⁷ Spitta I (1873), S. 733, Fußnote 73: „Die autographen, während der Leipziger Zeit geschriebenen Stimmen besitzt jetzt Capellmeister J. Rietz in Dresden“. Eine Ab-

befindet sich seit März 1901 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Dem Umschlag der Handschrift zufolge, wurde die Quelle von Otto August Schulz in Leipzig erworben, laut Bibliothekskatalog am 9. März 1901.²⁸ Allerdings kamen die drei Blätter zwei Tage zuvor, am 7. März 1901, bei einer Berliner Auktion zum Aufruf,²⁹ so daß es naheliegt, daß Schulz die Quelle dort erworben hat und nur als Zwischenhändler fungierte. Sie könnte – dem Titelblatt des Auktionskataloges zufolge – vorher der berühmten Sammlung Bovet angehört haben.³⁰

Dagegen ist die aus dem Nachlaß von Hans Georg Nägeli stammende autografe Timpani-Stimme zu „Herr Gott, dich loben wir“ BWV 130, die 1884 offeriert wurde, wohl zu jenen Stücken zu rechnen, die in jenem Katalog nicht aus dem Vorbesitz von Rietz stammten.³¹

Ferner ist Rietz' Name in Zusammenhang mit einem Bach-Autograph durch eine Echtheitsbestätigung verbunden, die von J. Rietz auf einer – wie man heute weiß – von C. G. Meißner gefertigten Dublette der Violino-2^{do}-Stimme

schrift (Spartierung) dieser Stimmen von Rietz' Hand wurde angeboten im Katalog der Versteigerung am 15. Juli 1924 von M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat, Köln; siehe *Musik-Sammlung aus dem Nachlasse † Dr. Erich Prieger – Bonn nebst einigen Beiträgen aus anderem Besitz*, III. Teil, *Musikerbriefe, Handschriften, Musikalien* (im folgenden: Prieger III, 1924), S. 19, Nr. 174. Zum heutigen Standort siehe Fußnote 72.

²⁸ *Die Musikhandschriften*, bearbeitet von C. Gottwald (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums. 4.), Wiesbaden 1988, S. 260: „Die Hs. gelangte über den Gewandhauskonzertmeister Ferdinand David (1810–1873) und den Komponisten Julius Rietz (1812 bis 1877) in den Besitz des Autographenhändlers Otto August Schulz, der sie am 9. 3. 1901 an das Archiv des GNM verkaufte.“ Siehe auch NBA VI/5 Krit. Bericht (K. Hofmann, 2006), S. 51 f.

²⁹ L. Liepmannsohn, *XXVIII. Autographen-Versteigerung. Katalog einer hervorragend schönen Sammlung von Musiker-Autographen [...] zum grössten Theil aus dem Besitze des verstorbenen Herrn Alfred Bovet (de Valentigney)*, 7. März 1901, Nr. 16.

³⁰ Die Formulierung „zum grössten Theil“ auf der Katalogtitelseite führt, ebenso wie bei der Liepmannsohn-Auktion von 1896 (wie Fußnote 16), zu einer Provenienz-Unsicherheit bei einzelnen Quellen.

³¹ O. A. Schulz, *Autographen-Katalog 15, Verzeichnis einer kostbaren Sammlung von Autographen der berühmtesten Tonkünstler, Sänger, Schauspieler etc. aller Nationen älterer und neuerer Zeit zum Theil aus dem Nachlasse des Kgl. General-Musikdirektors u. Hofkapellmeisters Julius Rietz, sowie anderer hervorragender Musikdirektoren*, Leipzig 1884, Nr. 7. Es handelt sich dabei wohl um einen Altbestand, der seit ca. 1865 bei Schulz unverkauft blieb, siehe Herz BQA, S. 114 und NBA I/30 Krit. Bericht (M. Helms, 1974), S. 25, dort wird S. 35 auf weitere Auktionen der 1920er Jahre verwiesen. Siehe auch das Addendum zu D. Salomon und W. Poseck von H.-J. Schulze in BJ 2012, S. 28 f.

zu „Tue Rechnung! Donnerwort“ BWV 168 angebracht wurde: „Joh. Seb. Bach's Handschrift | attestirt von Julius Rietz.“³² Die Formulierung legt nahe, daß diese Handschrift Rietz eher nicht gehörte.

Ob und in welchem Umfang Rietz über die wenigen primären Bach-Quellen hinaus auch anderweitig Abschriften besaß, ließ sich bis dato nur indirekt erschließen, denn Rietz brachte in den Büchern seiner Privatbibliothek weder eigenhändige noch gedruckte Besitzvermerke, etwa in Form von Exlibris, an, weswegen in Frage kommende Bände nicht ohne weiteres auf Rietz zurückzuführen sind. Immerhin spielte der damalige Gewandhaus-Musikdirektor³³ in den ersten Jahren der BG eine gewisse Rolle. In Band 1 der Ausgabe noch als einfacher Subskribent erwähnt,³⁴ war Rietz in Bd. 2 bereits im Ausschuß und ab 3 (1853) im Direktorium verzeichnet, das damals unter dem Vorsitz von Moritz Hauptmann stand. Mit Band 5 (1855) erfolgte dann der Aufstieg zum Schriftführer im Direktorium – ein Amt, das Rietz fünf Jahre lang (bis Bd. 9, 1859) versah. Zudem übernahm er die Edition von zwei Großwerken, der Matthäus-Passion³⁵ und der h-Moll-Messe,³⁶ wobei letztere durch die zunächst nicht (dann unverhofft doch) zugänglichen Primärquellen aus dem Nachlaß des Erstverlegers Nägeli unter besonderen Vorzeichen stand.³⁷ Ab Band 10 (1860) zog sich Rietz aus der Leitungsebene zurück und wurde fortan nur noch als Subskribent geführt, was sicher zum einen mit seinem Wechsel von Leipzig nach Dresden,³⁸ zum anderen mit einem veränderten Interessengebiet zusammenhing, beschäftigte sich Rietz doch in der Folgezeit vor allem mit Werken von Beethoven, Mozart und Schubert, schließlich – zwischen 1874 und 1877 – mit der Edition der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy. Erst mit dem 1868 erschienenen Band 16 kam Rietz wieder in den Ausschuß der Bach-Gesellschaft zurück und verblieb dort für die restliche

³² Das Blatt ist fragmentarisch, Faksimile in: L. Liepmannssohn, Versteigerungs-Katalog 59, Autographen von Musikern, Schriftstellern, Gelehrten, Naturforschern [...], 20./21. Mai 1930, Tafel 1 (zu Nr. 5); siehe auch Herz BQA zu den Hintergründen S. 121 sowie S. 358, Abb. 44.

³³ Der heute übliche Begriff „Gewandhauskapellmeister“ wird erst mit Eintritt von Carl Reinecke 1860 verwendet, siehe C. Böhm, Neue Chronik des Gewandhausorchesters 1743–1893, Altenburg 2018, S. 279.

³⁴ BG 1 (1851), S. VIII: „Herr Rietz, Julius, Kapellmeister“.

³⁵ BG 4 (1854).

³⁶ BG 6 (1856), mit Nachträgen 1857.

³⁷ Ausführliche Darstellung der durch die Weigerung H. Nägelis initiierten und durch einen Trick seitens der Bach-Gesellschaft gelösten Komplikationen in NBA II/1 Krit. Bericht (F. Smend, 1956), S. 62–73.

³⁸ BG 9 (1859) nennt als Subskribent in Dresden: „Herr Dr. Rietz, J., Hof-Kapellmeister“.

Zeit seines Lebens. Gleichwohl fällt auf, daß in den Bänden der BG insgesamt nur ganz vereinzelt Handschriften aus dem Besitz von Rietz erwähnt werden.³⁹

II. Die Versteigerung von Rietz' Nachlaß im Jahr 1878

Im Jahre 1910 erinnerte sich der namentlich für die Beethoven- und Bach-Forschung bedeutsame Musikwissenschaftler, Sammler und Mäzen Erich Prieger (1849–1913) an ein über dreißig Jahre zurückliegendes Ereignis. Auf einer mittlerweile wohl nicht mehr existenten Abschrift der Kantate BWV 135, die Rietz 1840 für Moritz Hauptmann vorgenommen hatte, notierte Prieger: „Auf der Auction Julius Rietz (Dresden, Mai 1878) von mir für Wilhelm Rust in dessen Auftrag erworben. Berlin, 28. Juni 1910.“⁴⁰ Diese Notiz, die auch im Katalog der Versteigerung von Priegers Nachlaß eine nochmalige Erwähnung fand,⁴¹ ist seither wenig beachtet worden, jedoch für unseren Zusammenhang bedeutungsvoll. Sie weist auf eine Versteigerung, die den Zugang zu Rietz' Bibliothek ermöglicht. Die musikinteressierte Öffentlichkeit wurde am 18. April 1878 durch eine in Berlin erscheinende Musikzeitung auf ein Ereignis in Dresden hingewiesen:

Der Katalog der von Julius Rietz hinterlassenen Bibliothek und Musikalien-sammlung ist von R. v. Zahn's Antiquariat in Dresden soeben versandt worden. Er enthält 1973 Nummern aus allen Gebieten der Kunst und des Wissens, ferner ein Verzeichniss von 47 werthvollen Kupferstichen und Originalzeichnungen in gut erhaltenen Rahmen und endlich 1020 Nummern Musikalien. Wir wollen nicht unterlassen, auch unsere Leser darauf aufmerksam zu machen, dass die Auction dieses Nachlasses am 29. April, Dresden Schlosstrasse 22, beginnt.⁴²

Die Versteigerung, die etwas mehr als ein halbes Jahr nach Rietz' Tod stattfand, organisierte ein relativ unbekanntes Dresdner Antiquariat, das seit 1850 existierte. Sein Eigentümer hieß Robert von Zahn.⁴³ Der 104 Seiten umfas-

³⁹ Bisher nur in einem Falle, und dies nach dem Tod von Rietz, ermittelt. E. Naumann erwähnt bezüglich BWV 992 eine „Abschrift von J. Rietz im Besitz des Herrn Prof. Dr. Rust“, BG 36 (1890), S. LXXXI.

⁴⁰ NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard, 1984), S. 172. Dort Jahreszahl irrtümlich als 1916 gelesen, was mit dem Sterbejahr Priegers 1913 kollidiert. Diese Rietz-Abschrift war 1981 laut G. Herz „nicht mehr im Besitz von Dr. Baenders Witwe und mag bei einer Überschwemmung ihres Hauses in Ithaca, New York, verlorengegangen sein“; Herz BQA, S. 270.

⁴¹ Prieger III, 1924 (wie Fußnote 27), S. 17, Nr. 154.

⁴² *Neue Berliner Musikzeitung* 32 (1878), Nr. 16 (18. April), S. 126.

⁴³ R. von Zahn ging kurze Zeit später geschäftlich mit dem Buchhändler Emil Jaensch

sende Katalog⁴⁴ mit immerhin über 3000 Positionen, trug folgenden Titel: *Auction zu Dresden der von Generalmusikdirector Dr. Julius Rietz, Hofrath Dr. A. von Zahn in Dresden hinterlassenen Bibliotheken und Musikalien-Sammlung, sowie einiger werthvollen Kupferstiche in Glas und Rahmen.*⁴⁵

Bevor es zur Auktion kam, war ein anderes Ziel verfolgt worden. Denn Anfang Oktober 1877, also gut drei Wochen nach dem Ableben von J. Rietz, fand zunächst eine erfreuliche Nachricht den Weg in die Presse: „Die von Generalmusikdirector Julius Rietz hinterlassene werthvolle Bibliothek classischer Werke, seine Musikalien-, Autographen- etc. Sammlung soll, um einer Zersplitterung derselben vorzubeugen, auf Befehl des Königs Albert den verschiedenen königlichen Sammlungen in Dresden einverleibt werden.“⁴⁶ Doch mußte die Meldung kurze Zeit später dementiert werden:

Die s. Z. nach anderen Zeitungen auch von unserem Blatt gebrachte Notiz, dass die von dem verst. Jul. Rietz hinterlassene bedeutende Bibliothek für die kgl. Sammlungen in Dresden angekauft sei, bewahrheitet sich nicht; denn nach einer neuerdings publicirten Annonce kommt die Rietz'sche Sammlung Mitte gegenwärtigen Monats in Dresden öffentlich zur Versteigerung. Der Katalog ist von der R. v. Zahn'schen Buchhandlung dort zu beziehen.⁴⁷

Aufgrund des Umfangs fand die Auktion an mehreren Tagen statt, laut Katalog-Titelseite „am 29. April und den folgenden Tagen“, so daß der Musikalien-Teil, wie sich auch Prieger erinnerte, erst Anfang Mai 1878 zum Aufruf kam. Der Komponist „Bach, J. S.“ ist auf den Seiten 72–74 (mit den Nummern 11–75) und in einem Nachtrag auf den Seiten 96–97 des Kataloges (mit den Nummern 815–829) verzeichnet.

Anhang A des vorliegenden Beitrags nennt die Handschriften und Originaldrucke, die für unseren Zusammenhang relevant sind. Nicht mitgeteilt werden

zusammen. Die Dresdner Firma hieß ab 1883 „v. Zahn & Jaensch, Kunstantiquariat“ (verkürzt „Zahn & Jaensch“) und spezialisierte sich auf Kunst-Auktionen. Die ersten gemeinsamen Veröffentlichungen sind mit 1882 datiert. Jaensch war dem Antiquariat 1877 zunächst als Angestellter beigetreten. Zwischen 1878 und 1882 sind insgesamt fünf Auktionen R. von Zahns nachweisbar, von denen die Rietz-Versteigerung die erste war, siehe *Bibliographie der Antiquariats-, Auktions- und Kunstkataloge*, bearbeitet von G. Loh, Folge 14, Leipzig 2001, S. 175.

⁴⁴ Der Katalog findet bereits Erwähnung in: S.H. Folter, *Private Libraries of Musicians and Musicologists. A Bibliography of Catalogs*, Buren 1987 (Auction Catalogues of Music. 7.), S. 192f.

⁴⁵ Der selten überlieferte Katalog ist online verfügbar unter <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/102919/1/> (zuletzt aufgerufen am 12. 9. 2019).

⁴⁶ *Musikalisches Wochenblatt* 8 (1877), Nr. 41 (5. Oktober), S. 553.

⁴⁷ Ebenda, Nr. 50 (5. Dezember), S. 695.

zwischengestreute Nummern (insgesamt 25), die Ausgaben des 19. Jahrhunderts sowie – als Nr. 11 – die damals 23 Bände umfassende BG enthielten. Letztere wurde zum „Subscriptionspreis von 460 M“ abgegeben. Bei der Bezeichnung der Werke werden die Katalogformulierungen von Zahn exakt übernommen, da sie beitragen können, die Zahl der noch nicht ermittelten Quellen zu reduzieren. Die Anordnung erfolgt nach der Reihung im Zahn-Katalog. Als Anhang B wird zum Abschluß eine nach BWV geordnete Konkordanz gegeben, die zudem die aktualisierten Angaben zur Provenienz enthält.

Das Erarbeiten von Provenienzzlinien ist eine der Herausforderungen, der sich ein Leser beim Finden oder Auftauchen eines historischen Auktionskataloges stellen muß. Die Lektüre solcher Kataloge ist mit zwei einfachen, sich wechselseitig bedingenden Fragen verbunden: Wo stammen die Quellen her und wo gingen sie hin? Je nach Materiallage, kann die eine Frage mithilfe der anderen Frage beantwortet oder nie gelöst werden. Im besten Fall erfolgt die Zuordnung einer bekannten Quelle zur gesuchten Provenienz.

Im folgenden soll zunächst auf einige Käufer und spätere Besitzer eingegangen werden, um im Anschluß etwas zur Zusammensetzung der Bibliothek, also der eigentlichen Vorprovenienz der Bach-Quellen von Julius Rietz auszuführen. Wie sich zeigen wird, lassen sich viele Handschriften in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts und in ein Zentrum der Bach-Begeisterung zurückverfolgen: nach Berlin.

III. Erich Prieger als Käufer und Vermittler von Bach-Quellen

Der finanziell unabhängige Erich Prieger hat sich als Sammler und Vermittler von Quellen an dritte Personen oder Bibliotheken verdient gemacht.⁴⁸ Prieger gehörte Ende der 1880er Jahre zu den Förderern einer Initiative, die Beethovens Geburtshaus in Bonn für museale Zwecke erwerben konnte (Verein Beethoven-Haus). Nach einer krisenhaften Entwicklung in den Anfangsjahren und demonstrativem Austritt aus dem Leitungsgremium des Vereins Anfang 1895⁴⁹ ermöglichte Prieger aber 1910 durch eine Investition von 25.000 Goldmark den Ankauf des Autographs der „Pastorale“,⁵⁰ das fortan

⁴⁸ Fundierte Einschätzung in: S. Brandenburg, *Prieger, Erich*, in: Rheinische Musiker, 8. Folge, hrsg. von D. Kämper, Köln 1974 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 111.), S. 118–122.

⁴⁹ Siehe hierzu F. A. Schmidt, *Beethoven-Haus. Die Gründung des Vereins Beethoven-Haus und die Geschichte der beiden ersten Jahrzehnte seiner Tätigkeit*, Bonn 1928, S. 32–37.

⁵⁰ *Ludwig van Beethoven. Sechste Symphonie F-Dur Opus 68. Sinfonia pastorale. Fak-*

ein Glanzstück des 1893 eröffneten Beethoven-Hauses bildete.⁵¹ Von den zwischenzeitlichen Irritationen in Bonn profitierte die Berliner Königliche Bibliothek, die regelmäßig mit Schenkungen bedacht wurde. Mit Berlin, wo Prieger 1875 promoviert wurde und viele Jahre seines Lebens zugebracht hatte, verband ihn ohnehin eine besondere Beziehung. Berühmt geworden ist der Mäzen durch die Bereitstellung eines zinslosen Kredits über eine – für damalige Verhältnisse unvorstellbar hohe – Summe von 200.000 Mark, mit der er 1897 den Erwerb der kostbaren Beethoven-Sammlung des Wiener Verlages Artaria (immerhin 100 Nummern⁵²) für die Königliche Bibliothek in Berlin vorfinanzierte (die Bewilligung seitens der preußischen Regierung und Rücküberweisung erfolgte erst vier Jahre später). Prieger beschäftigte sich aber nicht nur intensiv mit Beethoven, sondern auch mit Werken J. S. Bachs, und zwar als Sammler und als Wissenschaftler. Bekannt wurden seine Veröffentlichung zur Lukas-Passion⁵³ und der Beitrag „Wilhelm Rust und seine Bach-Ausgabe“ (1880er Jahre),⁵⁴ in dem er nach Worten von H.-J. Schulze „eine Würdigung und Ehrenrettung seines verehrten Lehrers versucht hatte.“⁵⁵

simile nach dem Autograph BH 64 im Beethoven-Haus Bonn, mit einem Kommentar von S. Brandenburg, Bonn 2000, S. 15.

⁵¹ Es handelt sich um die autographe Arbeitspartitur, D-BNba, BH 64. Sie war 1910 von den Erben von Jan Marie Baron Huijssen van Kattendijke, Arnheim, übernommen worden. Prieger hatte sich fast zwei Jahrzehnte um den Erwerb des Autographs bemüht. In den Anfangsjahren überließ Prieger dem Beethoven-Haus sechs Autographen, darunter Skizzen zu dem bekannten Klavierstück „Für Elise“, sowie „eine stattliche Anzahl von Originalausgaben“. Siehe Brandenburg (wie Fußnote 48), S. 121.

⁵² Die Sammlung bestand größtenteils aus Beethoven-Handschriften, enthielt aber auch Autographen von Mozart und Haydn; siehe Brandenburg (wie Fußnote 48), S. 120.

⁵³ E. Prieger, *Echt oder unecht? Zur Lukaspassion*, Berlin 1889.

⁵⁴ Das als undatiertes Separatum im Bach-Archiv Leipzig überlieferte Opus (Signatur: HL 81 R971 P9) harrt bezüglich genauer chronologischer Einordnung und ursprünglichem Druckzusammenhang der Entschlüsselung. Erschienen ist es als Teil eines Sammelbandes (S.91–164), der bei F. A. Brockhaus in Leipzig gedruckt wurde. Zu unterschiedlichen Datierungsvorschlägen siehe auch die folgende Fußnote. Der Text selbst war nach eigener Aussage des Verfassers über einen längeren Zeitraum entstanden. In einem Brief an W. Rust vom 25. April 1883 schreibt Prieger: „Das Ding habe ich endlich in den Druck gegeben, nachdem es lange genug abgelagert hat, des polemischen Inhalts wegen hielt ich dies aus zwei persönlichen Gründen für gut, man wird es mir hoffentlich annehmen. Das Schlußcapitel hatte ich einigen Freunden schon im Juli 1879 vorgelesen“; D-B, 55 *Nachl.* 88/B, 135.

⁵⁵ BJ 2008, S. 16, Jahresangabe hier aus inhaltlichen Gründen 1885, in der Online-Bach-Bibliographie: [1883]. Bei der Versteigerung des Prieger-Nachlasses (Teil I) am 7. bis 10. November 1922 (M. Lempertz, Bonn, nähere Angaben siehe Fuß-

Mit Rust war Prieger schon seit langem bekannt, und so hatte der um eine Generation ältere Rust genug Vertrauen, den damals 29jährigen 1878 zur Versteigerung des Rietz'schen Nachlasses zu schicken. Prieger ist damit zunächst die einzig namentlich bekannte Person, die bei der Zahn-Auktion anwesend war.

Nur wenige Tage später, am 10. Mai 1878, erfolgte bereits ein Eintrag in das Akzessions-Journal der Königlichen Bibliothek über eine aktuelle Schenkung von Prieger.⁵⁶ Sie bestand aus einem Konvolutband von Bach-Drucken des 19. Jahrhunderts (Akz.-Nr. 17295) sowie sechs Handschriften. Letztere beruhten durchweg auf der eine Woche zuvor stattgefundenen Versteigerung von Rietz' Nachlaß:

Akz.-Nr. der BB	Zahn 1878 Nr.	Werkbezeichnung	BWV	Heutige Signatur in D-B
17296	48	15 Inventionen und Sinfonien	772–801	<i>P 227</i>
17297	827	Toccatà, fis-Moll	910	<i>P 494</i>
17298	21	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	76	<i>P 181</i>
17299	20	Komm, du süße Todesstunde	161	<i>P 474</i>
17300	25	Tue Rechnung! Donnerwort	168	<i>P 654</i>
17301	24	Weichet nur, betrübte Schatten	202	<i>P 185</i>

Dem bereits zitierten Eintrag auf der Kantate BWV 135 zufolge⁵⁷ reiste Prieger 1878 im konkreten Auftrag von W. Rust nach Dresden. Er dürfte also eine Wunschliste des Haupteditors der BG mit sich geführt haben.⁵⁸ Mehrere bei Zahn angebotene Stücke (siehe Anhang A) finden sich tatsächlich anschließend im Besitz von Rust, was insbesondere der Edition der Toccaten und weiterer Clavierwerke zugute kam (BG 36, 1890).

note 66), wurde ein Exemplar unter Nr. 720 wie folgt angezeigt: „Wilh. Rust und seine Bach-Ausgabe. Kritische Bemerkungen. 74 SS. 4o. S.-A. 1902. Gebunden.“ Demzufolge könnte sich das Erscheinen noch etwas verzögert haben.

⁵⁶ Bereits NBA I/16 Krit. Bericht (R. Moreen, 1984), S. 46 teilte, bezogen auf BWV 76, den Eintrag aus dem Akzessions-Journal im Wortlaut mit: „Geschenk des Herrn Dr. [Erich] Prieger“.

⁵⁷ Ein ähnlicher Eintrag findet sich auf dem damals noch J. S. Bach zugeschriebenen Chor „Dienet dem Herrn mit Freuden“ von W. F. Bach.

⁵⁸ Vier Briefe von E. Prieger an W. Rust im Vor- und Nachfeld der Auktion vom 18., 23. März sowie 17. und 22. Mai 1878 sind zwar erhalten, berühren aber leider nicht unser Thema; D-B, 55 *Nachl. 88/B, 1–4*.

Dennoch kann angenommen werden, daß Prieger auf der Auktion auch Handschriften für seine eigene Sammlung erwarb. Welche das waren und welche er 1878 an Rust gab, läßt sich insofern nicht mit Vollständigkeit ermitteln, da Prieger später seinerseits einen Teil der Rust-Sammlung übernahm.⁵⁹ Rust starb überraschend 1892. Der Nachlaß blieb vorerst bei der Witwe Olga Rust, mit der Prieger ebenfalls in gutem Kontakt stand,⁶⁰ die er unterstützte und von der er allem Anschein nach spätestens im Juni 1910 einige Handschriften erwarb.⁶¹

Am Rande eines Aufsatzes über Rusts Großvater, den Dessauer Komponisten Friedrich Wilhelm Rust ging Prieger 1913 auch auf seine Rolle bei der Übernahme der Bach-Quellen für die Berliner Königliche Bibliothek ein, die sich bei W. Rust befunden hatten.

Als vor ein paar Jahren die Besitzerin der Handschriften, Frau Professor Wilhelm Rust in Leipzig, sich entschloß, die für die Hinterbliebenen viel zu große und beschwerliche Bibliothek zu veräußern, wurde ich zu Rate gezogen. Beim Anklopfen an eine königliche Staatstür begegnete man den besten Absichten, aber – wie üblich – nicht den nötigen Mitteln. Den Grundstock der Bibliothek bildeten, außer der Sammlung der Rustiana, die Bach-Handschriften, die sich früher bei der Herausgabe der Werke als überaus wertvoll erwiesen hatten. Diese wurde von privater Seite erworben und der Berliner Königlichen Bibliothek zur Verfügung gestellt.⁶²

Welche Quellen das waren, bedarf einer weiteren Untersuchung. Es kann sich dabei nicht um den 1917 nach dem Tode von Olga Rust von der BB übernommenen Bestand gehandelt haben. Höchstwahrscheinlich waren damit jene Partituren gemeint, die Rust im Zuge der Vorbereitung der BG bearbeitet und erstellt hatte.⁶³

⁵⁹ Siehe Brandenburg (wie Fußnote 48), S. 118: „Korrespondenzen und persönliche Aufzeichnungen aus dem Nachlaß P.s, die über das Inventar und manche andere Einzelheit hätten Auskunft geben können, wurden angeblich 1943 durch Kriegseinwirkung vernichtet“.

⁶⁰ Von E. Prieger sind 242 Briefe an W. Rust und 295 Briefe an O. Rust erhalten, D-B, in: 55 *Nachl.* 88.

⁶¹ In seinem Brief vom 13. Juni 1910 unterbreitete Prieger der Witwe Rust das Angebot, die verbliebenen Bach-Handschriften für 1000,- Mark zu übernehmen und bestätigte bereits am 16. Juni 1910 die Überweisung dieser Summe; siehe die entsprechenden Briefe in D-B, *Nachl.* 88/A, 276 und A, 277.

⁶² E. Prieger, *Rustiana*, in: Die Musik 12 (1912/13), S. 269–277, Zitat auf S. 269.

⁶³ Das könnte sich auf die Reihe von Kirchenkantaten *P 848* bis *P 863* beziehen. Das Akzessionsjahr ist unbekannt. Es dürfte – dieser Äußerung Prieigers zufolge („vor ein paar Jahren“) – im ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts zu suchen sein.

Forschend und sammelnd lebte der gut betuchte Privatgelehrte Prieger – zusammen mit mehreren Hunden⁶⁴ – als Junggeselle in Berlin und Bonn, wo er am 27. November 1913 verstarb. Wer seinen Nachlaß in der Zeit des ersten Weltkrieges verwahrte, ist unbekannt, doch sind seine Geschwister am naheliegendsten.⁶⁵ 1917/18 gelang es der Universitätsbibliothek Bonn, Teile von Priegers allgemeiner Bibliothek zu übernehmen.

Als es jedoch um die Veräußerung der übrigen Materialien ging, stellte sich heraus, daß aufgrund des enormen Umfanges sogar mehrere Auktionen notwendig waren. Sie wurden von der 1846 gegründeten Traditionsfirma M. Lempertz durchgeführt, die damals schon von Peter Hanstein und Söhnen geleitet wurde. Die ersten beiden Teile, Priegers „Reichhaltige Musikbibliothek“ (Teil I) sowie „Praktische Musik aller Art“ (Teil II) kamen vom 7. bis 10. November 1922 in Bonn unter den Hammer,⁶⁶ Teil III mit Musikerbriefen, Handschriften und Musikalien, wie bereits erwähnt, am 15. Juli 1924 in Köln.⁶⁷ Damit fielen die Auktionen mitten in die Inflationszeit. Etwas verbittert führte August Pohl in einem Gedenkartikel diesbezüglich aus:

⁶⁴ Siehe Photographie „Die Neunte Symphonie und ihre Wächter“, D-BNba, B 2134/a, online einsehbar unter https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&_dokid=199&_seite=1-1 (Zugriff 12. 9. 2019).

⁶⁵ Ihn überlebten sein Bruder Hans Prieger (1858–1946) sowie die Schwester Caroline von Naehrich, geb. Prieger (1856–1945).

⁶⁶ Der *Katalog der bedeutenden Musiksammlung aus dem Nachlasse † Dr. Erich Prieger – Bonn* (im folgenden Prieger 1922) umfaßte 2327 Nummern auf 86 Seiten. Bereits Anfang 1922 war ein Katalog erschienen, der die enormen Ausmaße der Priegerschen Sammlung ahnen ließ: *Katalog der philosophischen Bibliothek aus dem Nachlasse Dr. Erich Prieger-Bonn: enthaltend hauptsächlich Werke aus der klassischen Zeit der deutschen Philosophie und der bedeutenden Büchersammlung aus dem Besitze eines rheinischen Bibliophilen; 16.–18. Jahrhundert, alte Kupferstichwerke, Topographie, Seltenheiten, illustrierte Bücher aus älterer und neuerer Zeit, interessante und umfangreiche Geschichtsbibliothek, bedeutende Sammlung deutscher Literatur, französischer Literatur, Kunst, Reisewerke, Naturwissenschaft etc.* (122 S.), Lempertz-Auktion in Bonn vom 20. bis 23. Februar 1922. Trotz dieser beeindruckenden Kataloge „ist anzunehmen, daß 1922 und 1924 ein nicht unbedeutlicher Teil der P.schen Autographensammlung zurückgehalten und später auf anderem Wege veräußert wurde.“, Brandenburg (wie Fußnote 48), S. 119f.

⁶⁷ Prieger III, 1924 (wie Fußnote 27). Ein Restbestand an Musikautographen und Musikhandschriften aus Priegers Nachlaß wurde angeboten von der Lengfeldschen Buchhandlung, Köln: *Kölner Bücherauktionen*, 18. und 19. Januar 1943. Zu J. S. Bach findet sich im Katalog unter der Nr. 458 lediglich eine 125seitige Abschrift (1880) der Lukas-Passion BWV 246 nach der Fischhof-Kopie von 1843 (*P 183*). Dies ist der letzte Nachweis dieser in Prieger III, 1924, Nr. 155 angebotenen Handschrift.

Prieger hatte beabsichtigt, seinen Nachlaß der Staatsbibliothek zu vermachen, doch wurde anders beschlossen und so gelangten die Schätze neun Jahre nach seinem Ableben im Jahre 1922 in Bonn zur Versteigerung. War dies schon nicht im Sinne der Pietät, so sorgte die Inflation dafür, daß die wundervolle Büchersammlung in alle Winde zerstob. Bei einem Dollarkurs von 7000 Mark blieb nur ein winziger Teil in deutschen Händen! Um einen Einblick in die katastrophalen Verhältnisse der Verkaufstage zu haben, sei der Zuschlagspreis zweier Werke angeführt. Die große Bach-Ausgabe (49 Bände) brachte 2 Millionen Papiermark (nicht einmal 300 Dollar), und die noch seltenere erste Ausgabe des „Musikalischen Opfers“ von Bach, von dem nur ganz wenige Exemplare nachweisbar sind, 86.000 Mark: gleich 12 1/2 Dollar. An jenen Tagen suchte man vergeblich nach dem Idealismus seines einstigen Besitzers.⁶⁸

Im Lempertz-Katalog von 1924 erweckt eine Rubrik „Bachiana“ unsere Aufmerksamkeit. Sie wurde bereits auf der Titelseite als „reichhaltige Abteilung von Werken Joh. Seb. Bachs und seiner Söhne“ angepriesen. Allein auf J. S. Bach bezogen sich 28 Nummern.⁶⁹ Etliche stammen, der Katalogbeschreibung zufolge, aus dem Nachlaß W. Rusts.⁷⁰ Im Vergleich mit dem nun bekannten Zahn-Katalog lassen sich einige auf J. Rietz zurückgehende Quellen ermitteln. Vor allem sind im direkten Vergleich zwischen der detaillierteren Beschreibung von 1924, die kein Geringerer als Georg Kinsky vorgenommen hatte, damals Konservator des Heyer'schen Museums in Köln, und dem Katalog von 1878 einige Unklarheiten in letzterem zu bereinigen.

Während Prieger noch wußte, daß er Quellen aus dem Nachlaß von Julius Rietz besaß, ging dieses Wissen spätestens mit seinem Ableben verloren. Im einzelnen handelt es sich um folgende Einheiten:

- Prieger Nr. 147: „Jauchzet dem Herrn“ (Bach/Telemann), BWV Anh. 160/ TVWV 8:10 (Zahn, Nr. 76)
- Prieger Nr. 151: Sammelband von 5 Kirchenkantaten, von Ernst Bücken erworben⁷¹ (Zahn, Nr. 18)
- Prieger Nr. 154: Kantate BWV 135, Abschrift von Julius Rietz, 1840 (Zahn, Nr. 815)

⁶⁸ A. Pohl, *Ein Erinnerungsblatt für Erich Prieger. Zu seinem 25. Todestag am 27. November*, in: Allgemeine Musikzeitung 65 (1938), Nr. 48 (2. Dezember), S. 732–733, Zitat auf S. 733.

⁶⁹ Die gesamte Rubrik umfaßte die Nummern 151 bis 225, besonders reichhaltig waren die Bestände an Kompositionen von C. P. E. Bach.

⁷⁰ Zum Verbleib weiterer Handschriften aus diesem Bestand, insbesondere der Nr. 157 des Prieger-Kataloges siehe die Anmerkungen von H.-J. Schulze im BJ 2008, S. 16f.

⁷¹ E. Bücken erwarb auch die im Katalog folgende Nr. 152 mit 11 Kirchenkantaten (heute D-KNu, K16a/6412), die W. Rust anderweitig erhalten hatte.

- Prieger Nr. 167: „wichtiger Sammelband“ (Zahn, Nr. 32); es handelt sich um den geheimnisumwitterten, heute verschollenen „Sammelband von Knuth“, siehe hierzu näher den Abschnitt V.
- Prieger Nr. 172: „2 Konzerte für 2 Klaviere m. Streichorch. in Abschriften a. d. 18. Jhdt.“
 Zunächst scheint die Übereinstimmung mit Zahn, Nr. 42 frappierend: „2 Claviere f. 2 Claviere. Manus. Pp. Fol.“
 Durch den Katalog von 1924 kann der Eintrag von 1878 näher spezifiziert werden. Die erste Quelle von Prieigers Nr. 172 ist eine 30seitige Partitur zu BWV 1061, die aus der Bibliothek von Knuth stammt (Standort unbekannt). Problematisch erscheint dagegen die zweite angebotene Quelle zu BWV 1062: „Solo- und Orch.-Stimmen. Zusammen 62 S. in Hochformat.“ Die Handschriften dieses Konzertes in c-Moll wurden bereits in BG 21.2 (1874), S. VIII, von Rust als „die vollständigen Stimmen in alter Handschrift aus meiner Privatbibliothek“ bezeichnet, können also nicht aus dem Rietz-Nachlaß stammen. BWV 1062 wurde 1924 von Otto Vrieslander (1880–1950) gekauft. Da nicht von einer Teilung des Auktions-Loses auszugehen ist, müßte er auch Knuths Abschrift von BWV 1061 erworben haben. Es befindet sich allerdings nicht bei den Vrieslander-Quellen, die später im Privatbesitz Heribert Esser (Braunschweig) zu finden waren. Infolgedessen wäre in Erwägung zu ziehen, ob die erwähnte Knuthsche Partitur von BWV 1061 nicht mit der ohne Tonart angegebenen Zahn, Nr. 44 „Concert für 2 Claviere. Manus. Ppb.“ identisch war. Welche beiden Konzerte dann 1878 unter Nr. 42 angeboten wurde, bliebe in diesem Falle offen.
- Prieger Nr. 174: Ebenfalls ein mehrteiliges Los, in dem als Nr. 2 eine Abschrift der Triosonate BWV 1038 von J. Rietz (anderweitig aus Nachlaß Rietz; Zahn deest),⁷² und als Nr. 3 eine „Toccatà manualiter“ (D-Dur) angeboten wurde. Letztere dürfte

⁷² Prieger III, 1924 (wie Fußnote 27), in Nr. 174 [darin 2] „Aus den [...] eigenhändig [...] geschrieb. Stimmen in Partitur gesetzt, [von Julius Rietz]“; der Standort der Rietz-Abschrift war, nach NBA VI/5 Krit. Bericht (K. Hofmann, 2006), S. 54 und, darauf fußend, LBB 10 (C. Blanken, 2011), S. 936, bisher unbekannt. Die Stimmen wurden Mitte der 1930er Jahre zur Vorbereitung einer Edition von L. Landshoff verwendet; siehe *Sonate F-Dur für Violine und Cembalo* [BWV 1022], Erstaussgabe Leipzig 1936 (C. F. Peters), Vorwort: „Zur Ergänzung der Artikulation konnte eine im Besitze der Musikbibliothek Peters in Leipzig befindliche, von Julius Rietz eigenhändig geschriebene Kopie der angeblich autographen Stimmen [BWV 1038] zum Trio benutzt werden.“ Heute wird diese Handschrift in D-LEM, PM 8010, aufbewahrt. Die unpaginierte Partitur im Hochformat besteht aus zwei ineinander liegenden Doppelblättern und wurde von J. Rietz am Ende mit den Worten bezeichnet: „Aus den von Joh. Seb. Bach eigenhändig schön | und deutlich geschriebenen Stimmen in Partitur | gesetzt.“ Nach der Veräußerung des Prieger-Nachlasses wurde die Handschrift Teil der Max-Hinrichsen-Stiftung, von der sie spätestens in den 1930er Jahren in die Musikbibliothek Peters kam, wo sie die Jahrzehnte überdauerte.

identisch sein mit der alten Abschrift einer „Toccatina in D-dur“ BWV 912 (Zahn, Nr. 826). Nicht sicher ist, ob diese Quelle von Manfred Gorke erworben wurde und mit der Abschrift dieses Werkes in seiner Sammlung identisch ist.⁷³ Allerdings stimmen die Lesarten der Gorke-Quelle offenbar mit denen des „Knuth’schen Sammelbandes“ überein, so daß Knuth durchaus Zugang zu dieser Quelle aus dem Vorbesitz des Hallenser Johann Christian Bach gehabt haben dürfte.

– Prieger Nr.175: Drei Orchestersuiten und das Violinkonzert a-Moll BWV 1041 (Zahn, Nr. 75)

Ob das Violinkonzert 1878 noch nicht beilag oder nur im Zahn-Katalog versehentlich nicht erfaßt wurde, kann nicht entschieden werden, da der Standort des Konvolutes unbekannt ist.

Neben E. Prieger sind weitere Personen namentlich bekannt, die 1878 in Dresden einkauften, wenn auch nicht alle nachweislich Bach. Da ist zunächst der musikbegeisterte Bankier Joseph William Drexel (1833–1888) aus New York zu nennen, der seine aus ca. 6000 Bestandseinheiten bestehende Musikaliensammlung, die ein Zeitgenosse als „one of the most valuable in the country“⁷⁴ bezeichnete, testamentarisch der Lenox Library vermachte. Sie bildete mit mehreren Bibliotheken den Grundstock für die New York Public Library.⁷⁵ Ein weiterer Käufer war Gustav Adolf Carl (1845–1916), Musikdirektor in Nürnberg und in anderen Städten. Carl, dessen Musikalien mit dem Abdruck eines hoch-ovalen Stempels „G. A. Carl“ (Format: hoch 30×25 mm) versehen sind, war als Dirigent besonders an Aufführungsmaterialien interessiert, wie bisher an der Übernahme von Stimmen von Mendelssohns sogenannter Reformations-Sinfonie nachgewiesen konnte.⁷⁶ Der Nachlaß von Carl ist verstreut und weitgehend unbekannt. Zumindest wäre Carl als potentieller Interessent etwa der bei Zahn angebotenen Bach-Konzerte in Betracht zu ziehen. Einige Quellen übernahm auch Wilhelm Heinrich Wauer (1826–1902),

⁷³ D-LEB, *Go. S.309*. Daß der Eisenacher Bankbeamte M. Gorke 1924 bei der Prieger-Auktion beteiligt war, beweisen mehrere Quellen aus seiner Sammlung, siehe *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.). Bei *Go. S.309* ist allerdings keine Provenienz mitgeteilt.

⁷⁴ *Joseph W. Drexel dead*, in: The New York Times, 26. März 1888, S. 1. Zur Musikaliensammlung siehe auch S.T. Sommer, *Joseph W. Drexel and His Musical Library*, in: *Music and Civilization. Essays in Honor of Paul Henry Lang*, hrsg. von E. Strainchamps und M. R. Maniates, New York 1984, S. 270–278.

⁷⁵ H. Miller Lydenberg, *History of the New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations*, New York 1923, S. 95–128.

⁷⁶ Beschreibung und Auswertung LMA I/7 (T. Schmidt, 2017).

Herrnhut, der eine Musikstiftung gründete und seine Sammlung der Evangelische Brüder-Unität Herrnhut übertrug.⁷⁷

Sind bei Prieger, Drexel, Carl und Wauer nur Einzelstücke aus Rietzens Nachlaß nachweisbar, so richtet sich nun unsere Aufmerksamkeit auf eine Person, die zahlreiche der 1878 angebotenen Drucke und Handschriften übernahm.

IV. Theodor Stürmer und Lichtenberg's Verlag, Stuttgart

Die Suche nach Exemplaren aus der Bibliothek von Julius Rietz erwies sich anfangs als schwierig. Den Durchbruch brachte schließlich eine Beobachtung des Verfassers anhand einiger Quellen, die aus demselben Nachlaß stammten.⁷⁸ Bestimmte Handschriften von Werken Felix Mendelssohn Bartholdys oder Notenausgaben aus seinem Besitz – weltweit verteilt in verschiedenen Sammlungen von Paris über Leeds bis hin nach Winston Salem, North Carolina – wiesen alle eine übereinstimmende Besonderheit auf: Sie trugen einen violetten Abdruck eines quer-ovalen Stempels mit der Aufschrift „LICHTENBERG'S VERLAG | STUTTGART“ (Format: quer 21 × 41 mm). Auf einer solchen Partitur notierte der stolze Besitzer W. T. Freemantle, von dem später noch die Rede sein wird, daß die betreffende Handschrift aus der „Library of Julius Rietz“ stamme.⁷⁹ Ein Vergleich mit dem Zahn-Katalog von 1878 konnte diese Zuordnung bestätigen. Was also hat es mit Lichtenberg's Verlag auf sich? Die Spur führte nach Süddeutschland zu der heute kaum noch bekannten Verlegerpersönlichkeit Theodor Stürmer.

Über Stürmers Lebensweg ist wenig bekannt. Er wurde 1835 als uneheliches Kind eines katholischen Geistlichen, des Empfinger Pfarrers Josef Sprißler (1795–1879), in Bechtholdsweyer bei Hechingen geboren und wuchs unter dem Namen Stürmer in einer Pflegefamilie in Boll auf.⁸⁰ Mit dreißig Jahren

⁷⁷ 1970 erfolgte die Veräußerung eines großen Teils der „Wilhelm-Wauer-Musikstiftung“ an die damalige Sächsische Landesbibliothek Dresden. Die Sammlung umfaßte vor allem Drucke praktischer Musik, darunter viele Erstausgaben des 19. Jahrhunderts (auch von Bach-Werken) und nur vereinzelt Handschriften.

⁷⁸ R. Wehner, *Zu einigen Mendelssohn-Handschriften aus dem Besitz von Julius Rietz*, in: *Mendelssohn-Studien* 21 (2019), S. 209–238.

⁷⁹ F. Mendelssohn Bartholdy, *Festgesang* („Gutenberg-Kantate“) MWV D 4, Quelle in GB-LEbc.

⁸⁰ H. Engisch und H. P. Müller, *Für Freiheit, Licht und Recht! Josef Sprißler, ein streitbarer Pfarrer und wackerer Demokrat in der Revolution von 1848*, Empingen 1999, besonders S. 274–276, mit einer Porträtfotografie Stürmers auf S. 275. Der Pflegevater Josef Blumenstetter (1807–1885) war ein enger Freund Sprißlers und ebenfalls Pfarrer.

gründete Stürmer in Stuttgart einen eigenen Verlag und brachte vornehmlich Musikalien heraus. Bereits im Dezember 1865 erschien das erste Verlagsprodukt: eine „Klassische Anthologie aus den Werken von J. S. Bach, Beethoven, Händel, Haydn, Mendelssohn, Mozart u. A.“⁸¹ für Harmonium, angelegt von Ernst Stapf. Viele Kompositionen und Bearbeitungen⁸² verschiedenster Autoren sollten in den kommenden Jahren folgen.⁸³ Stürmers Ladengeschäft befand sich zunächst in der Calwer Straße in Stuttgart.⁸⁴ 1872 ist es in der Langen Straße 9 am selben Ort nachweisbar.⁸⁵ 1875 schaltete der Verleger in einem Handbuch folgende Annonce: „Theodor Stürmer, Musikalien-Handlung und Leihanstalt in Stuttgart. Billigste Preise. – Reelle Bedienung.“⁸⁶ Das Geschäft expandierte weiter; neben dem eigenen Musikverlegertum trat Ende der 1870er Jahre der Handel mit antiquarischer Literatur und Musikalien hinzu. Am 1. Januar 1878 schließlich übernahm Stürmer den Verlag von Theodor Lichtenberg in Breslau. Fortan firmierte er unter „Lichtenberg’s Verlag Stuttgart“. Stürmer verstarb 58jährig am 22. März 1894. Die Firma wurde ab 1. April desselben Jahres zunächst von seiner Witwe weitergeführt. „Lichtenberg’s Verlag“ erlosch 1896 mit dem Verkauf an Carl Rühle in Leipzig und Carl Simon in Berlin.⁸⁷ In heutigen Lexika ist Stürmers Name nicht mehr zu finden.

Ob Stürmer 1878 bei der Auktion des Rietz-Nachlasses persönlich in Dresden anwesend war oder nur unveräußerte Bestände im Nachverkauf übernahm,

⁸¹ (Hofmeisters) *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*, Nr. 12 (Dezember 1865), S. 224.

⁸² Die sogenannten „Hofmeisterschen Monatsberichte“ verzeichnen bis Februar 1889 immerhin 170 Ausgaben aus Stürmers Verlag, Stuttgart.

⁸³ Zu den frühen Beispielen gehört auch die mit der Platten-Nummer 22 versehene Ausgabe eines zunächst anonym bleibenden Autors, hinter dem sich Ludwig Stark verbarg: „Nachtrag zu allen Ausgaben des Lieder-Cyklus ‚Die schöne Müllerin‘ von Franz Schubert“, die 1867 in Stuttgart erschien, im übrigen aber – wie viele der Stürmerschen Ausgaben – vom „Röder’schen Officin in Leipzig“ gestochen und gedruckt wurde. Im selben Jahr erschienen „Sechs deutsche Lieder“ op. 40 von Josephine Lang (Platten-Nummern 16 und 17).

⁸⁴ „Stuttgart. Ergebnest empfohlen: Musikalien-Handlung und Leih-Anstalt von Theodor Stürmer, Calwerstraße 56. Billigste Preise.“, gleichlautende Anzeigen mehrfach im *Schwäbischen Merkur* von 1870.

⁸⁵ *Schwäbische Kronik des Schwäbischen Merkurs*, Nr. 132 (28. Juni 1872), S. 2523.

⁸⁶ *Adreß- und Geschäfts-Handbuch der Königlichen Haupt- und Residenzstadt Stuttgart für das Jahr 1875*, Stuttgart o. J., Erster Theil, Anzeigenteil unter der Nr. 168.

⁸⁷ A. Druckenmüller, *Der Buchhandel in Stuttgart seit Erfindung der Buchdruckerkunst bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 238. Simon wurde schließlich 1928 von Breitkopf & Härtel in Leipzig übernommen. Das eigentliche Musikaliengeschäft in Stuttgart wurde am 1. Dezember 1898 von seinem Sohn Karl Josef Theodor Stürmer übernommen und bestand noch bis 1904, siehe Druckenmüller, ebenda, S. 258.

kann derzeit nicht ermittelt werden. Unter den durch den „Lichtenberg“-Stempel eindeutig Stürmer zuzuschreibenden Handschriften und Drucken finden sich jedenfalls auch einige, die bei Zahn fehlten, was nur dadurch erklärt werden kann, daß Stürmer auch in Kontakt zu den Nachlaßverwaltern stand. Das war in erster Linie der Sohn Albert Rietz.⁸⁸

Im Juni 1881 erschien in mehreren Zeitungen folgende Anzeige Stürmers:

Demnächst erscheint und wird gratis versendet Verzeichniss antiquarischer Musikalien (No. 11), enthaltend interessante und werthvolle Partituren von Opern, Oratorien, Symphonien etc. Clavierauszüge, Kammermusik, Chor- und Orchesterwerke etc. etc. grösstentheils aus dem Nachlasse von Dr. Julius Rietz und Prof. B. Gugler.⁸⁹

Der Erscheinungstermin dieses – leider nicht aufzufindenden – Kataloges macht eine spätere Übernahme der Rietz-Quellen wahrscheinlich, da ein geschäftstüchtiger Antiquar nicht drei Jahre bis zum Weiterverkauf gewartet hätte. Die diesbezüglichen Druckschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe sowie weiterer Bibliotheken zählen zu den Kriegsverlusten. Derzeit ist weltweit nur ein einziger Stürmer-Katalog überhaupt nachweisbar.⁹⁰ Auch das ehemalige Wohnhaus Stürmers wurde, der Familienüberlieferung zufolge, 1944 ein Raub der Flammen.⁹¹

Daß der Katalog tatsächlich erschien, kann durch eine größere Akquisition der Königlichen Bibliothek Berlin erschlossen werden. Am 1. August 1881 vergab der Bibliothekar die Akzessions-Nummern 19235 bis 19273 und notierte gleichzeitig die Provenienz: „Theodor Stürmer in Stuttgart (aus Verzeichniss N. 11)“.⁹² Von Bach findet sich zwar nur eine Nummer,⁹³ doch lassen die Drucke und Handschriften anderer Komponisten keinen Zweifel zu, daß der

⁸⁸ Vollständiger Name Carl Albert Rietz, Jahrgang 1845. Dieser Sohn war Buchhändler, permanent in Geldnot, und hatte bereits Ende Oktober 1878, also nur sechs Wochen nach dem Ableben seines Vaters, versucht, Autographen aus dem Besitz von J. Rietz zu veräußern, siehe hierzu R. Wehner (wie Fußnote 78). Frau Regine Schreier (Dresden) gilt besonderer Dank für die Unterstützung bei genealogischen Fragen zur Familie Rietz.

⁸⁹ *Musikalisches Wochenblatt* 12 (1881), Nr. 27 (30. Juni), S. 332; gleichlautend in: *Signale für die Musikalische Welt* 39 (1881), Nr. 43 (Juni), S. 683.

⁹⁰ Das undatierte *Verzeichniss des antiquarischen Musikalien-Lagers von Theodor Stürmer*, Nr. 8, ist in der Bayerischen Staatsbibliothek, München, erhalten (Signatur: *Mus. Th. 4265*).

⁹¹ Freundliche Mitteilung von H. Engisch.

⁹² Nach freundlicher Auskunft von Roland D. Schmidt-Hensel.

⁹³ Aufführungsmaterialien des 19. Jahrhunderts zur Matthäus-Passion *St 593* (olim *P 198*), siehe Anhang C. Dieses Material war bei Zahn nicht verzeichnet.

Gesamtbestand aus dem Nachlaß Rietz stammte. Ob Stürmer später von seiner Stempel-Praxis abwich, ist unbekannt. Bisher ist aber jedes mit einem „Lichtenberg“-Stempel versehene Exemplar auf die Dresdner Herkunft zurückzuführen. Insofern ist – auch für die Zukunft – das scheinbar so unwichtige Detail einer Stempelung durch den Zwischenbesitzer Theodor Stürmer für die Bestimmung der Provenienz aus der Sammlung Rietz ein wichtiges Indiz. Das Auftauchen des Verzeichnisses Nr. 11 oder weiterer Kataloge Stürmers könnte zudem Aufschluß über die zeitliche Abfolge des Weiterverkaufs geben und möglicherweise zur Zuordnung weiterer Quellen aus dem Nachlaß von Julius Rietz führen.

V. Johann Christian Friedrich Knuth als Besitzer und Kopist Bachscher Werke

Der Bach-Forschung ist Johann Christian Friedrich Knuth in erster Linie aus zwei Zusammenhängen ein Begriff. Zum einen gilt er als der Besitzer des legendären „Knuth’schen Sammelbandes“ mit Clavier- und Orgelwerken Bachs, der der BG noch vorlag, zuletzt 1894 ausgewertet wurde⁹⁴ und seit 1924 verschollen ist; zum anderen war Knuth der Hauptkopist desjenigen Konvoluts an Choralbearbeitungen, das Felix Mendelssohn Bartholdy 1844/45 verwendete, als er große Teile des Orgelbüchleins (BWV 599–644 außer 631 und 634)⁹⁵ für seine Edition vorbereitete.⁹⁶ Für biographische Angaben wird seit mittlerweile über 40 Jahren auf die kurzen Informationen im einschlägigen Band der NBA zurückgegriffen, nach denen Knuth „seit 1819 als Kantor, seit 1822 auch als Organist in Gransee“⁹⁷ wirkte und zudem Schüler von Carl Friedrich Zelter war.

Die Anstellung in der märkischen Kleinstadt Gransee wird im September 1819 in einem amtlichen Bericht vermeldet, nach dem „Kantor Knuth zu Groß-

⁹⁴ BG 36, BG 38 und BG 42. Zu dem Sammelband auch BJ 1998, S. 122 f. (P. Dirksen).

⁹⁵ GB-Ob, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 70*, fol. 65–95.

⁹⁶ Zu den von Mendelssohn verwendeten Quellen seiner Editionen der *44 kleinen Choralvorspiele*, der Auswahl aus den *Achtzehn Chorälen* (BWV 651–663, 667), der Choralbearbeitung BWV 740 sowie der zwei Partiten BWV 766 und 768 siehe MWV, S. 518–519. Zu den in Deutschland und England in eigenen Ausgaben erschienenen Erstdrucken siehe R. Elvers, *Verzeichnis der von Felix Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen Werke Johann Sebastian Bachs*, in: *Gestalt und Glaube. Festschrift für Vizepräsident Professor D. Dr. Oskar Söhngen zum 60. Geburtstag*, Witten und Berlin 1960, S. 145–149 und 288.

⁹⁷ NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 178.

Bähnitz⁹⁸ als Kantor und 2ter Lehrer in Gransee [...] bestätigt worden“⁹⁹ sei. Daß damit der gesuchte Knuth gemeint ist, wird durch eine an versteckter Stelle publizierte autobiographische Skizze untermauert, durch die sich noch weitere Details zu seinem Werdegang ergänzen lassen. Im Rahmen einer Stadtgeschichte seines Wohnortes Gransee, die Knuth in den 1830er Jahren erarbeitet hatte, führte er am Ende des Kapitels „II. Cantoren, als zweite Lehrer“ aus:

Joh. Chr. Friedr. Knuth, geb. in Berlin, besuchte daselbst von 1807–1814 die cölnische Schule und das Gymnasium zum gr.[auen] Kloster, wurde Präfect des cölnischen Singschors und Präcentor der St. Nicolaikirche, und erhielt von dem Capellmeister Gürlich,¹⁰⁰ dem Musikdirector Lehmann¹⁰¹ und dem Prof. Zelter seine musikalische Ausbildung. Im J. 1818 ward er Lehrer beim Seminar zu Groß-Bähnitz bei Nauen, und trat am 5. April 1819 sein Amt als Cantor hieselbst [in Gransee] an. Im J. 1822 wurde ihm der Organistendienst mit übergeben.¹⁰²

Mit Nennung der Lehrer und seiner Ausbildungsstätte wird ein enger Bezug zur Berliner Bach-Pflege des späten 18. Jahrhunderts deutlich. An der traditionsreichen cölnischen Schule wirkte darüber hinaus in Knuths Zeit der eng mit Zelter befreundete Kirmberger-Schüler Michael Samuel David Gatter-

⁹⁸ Heutige Schreibweise: Groß Behnitz, seit 2003 Ortsteil von Nauen. Die Dorfkirche bestand seit 1555.

⁹⁹ *Personalchronik*, in: Amts-Blatt der Königlichen Regierung zu Potsdam, Jg. 1819, Potsdam 1819, Stück 36 (10. September), S. 228.

¹⁰⁰ Joseph Augustin Gür(r)lich [August Gürlich] (1761–1817).

¹⁰¹ Johann Georg Gottlieb Lehmann (1745–1816), Organist und Regens Chori der Nicolai-Kirche zu Berlin (Organist ab 1773), 1791 einer der ersten Mitglieder in der Berliner Singakademie unter Fasch; Angaben nach: C. Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 319. Sein Nachlaß wurde am 1. und 2. Juli 1817 in Berlin durch den Königl. Auctionskommissarius F. W. A. Bratring versteigert, vgl. *Verzeichniß der von dem Königl. Obermedizinalrath Herrn Klaproth, Musikdirekt. Hr. Lehmann und andern hinterlassenen Bücher [...] nebst einer ansehnlichen Sammlung von Musikalien für verschiedene Instrumente [...]*, speziell S. 145–177 (Musikalien), Exemplar in D-B, 2 in Ap. 12101, Auswertung in Dok VIII (in Vorbereitung).

¹⁰² F. Knuth, *Chronik von Gransee, verbunden mit den wichtigsten Begebenheiten der vaterländischen Geschichte*, Berlin 1840, S. 177. Das mit „J. C. Fr. Knuth“ unterzeichnete Vorwort ist datiert 14. Februar 1839. Auf dem Buchtitel nennt sich der Autor „Friedrich Knuth“. Da sich auf den Etiketten seiner Noten die Abkürzung „F. Knuth“ oder „Fr. Knuth“ finden, können wir davon ausgehen, daß Friedrich sein Rufname war.

mann.¹⁰³ Knuths unmittelbarer Vorgänger als Kantor in Gransee war Joachim Christian Schulz, ebenfalls Alumnus besagter Schule, über dessen Ende Knuth berichtete: „Am 7. Dezember wagte er sich auf den erst seit wenigen Tagen zugefrorenen See, brach ein und ertrank.“ Schulz war direkter Schüler von Gattermann, dem der Chronist in Erinnerung an seine eigene Zeit an der cölnischen Schule folgende Zeilen widmete:

Gattermann, in Berlin geb., der Sohn eines armen Schuhmachers besuchte daselbst das Gymn. zum gr. Kloster, verließ Prima, studirte bei Kirnberger, (Capellmeister bei der Prinzessin Amalie von Preußen, u. Schüler des berühmten Joh. Sebastian Bach) die musikalische Composition, ward Cantor bei der St. Petrikirche, und als solcher Lehrer, dann Conrector und zuletzt Prorector bei der cölnischen Schule. Er war für die unteren Classen ein ausgezeichneter, vortrefflicher Lehrer. Streng, pünktlich und gewissenhaft in seinem Amte, wahrheitsliebend, offen in seinem Urtheil, genoß er die Achtung und Liebe seiner Vorgesetzten, seiner Collegen und seiner Schüler. Als er in seinem 46sten Dienstjahre pensionirt wurde, hatte er die Freude, daß ihm der Magistrat zu Berlin sein ganzes bedeutendes Gehalt unverkürzt bis zu seinem Tode bewilligte. Er starb um d. J. 1830 in seinem 84sten Lebensjahre. Sein Andenken wird bei seinen Schülern, deren er wohl mehrere Tausende zählen konnte, stets im Segen bleiben.¹⁰⁴

Nachdem Knuth drei Jahre als Lehrer und Kantor gewirkt hatte, starb der Organist der Marienkirche zu Gransee Johann Nicolaus Möller am 12. Februar 1822. In der Chronik heißt es lapidar: „Nach dem Tode des Möller wurde das Organistenamt mit dem Cantorat vereinigt.“¹⁰⁵ Knuth war nun zusätzlich Organist an der 1744 von Joachim Wagner erbauten Orgel der Kirche St. Marien. Er lebte bis 1849.¹⁰⁶ Sein Tod wurde im Amtsblatt¹⁰⁷ und in einer Tageszeitung angezeigt: „Gestorben. Hr. Cantor Knuth zu Gransee“.¹⁰⁸

Selbstverständlich nicht in der Stadtgeschichte zu Gransee erwähnt werden die persönlichen Verhältnisse des Chronisten, doch sind es – wie sich zeigen soll – gerade diese, die für unseren Zusammenhang wichtig erscheinen und

¹⁰³ M. S. D. Gattermann, Kantor an der St. Petri-Kirche und Conrector an der Cölnischen Stadtschule in Berlin, geb. 1748, wurde 1822 in Ruhestand versetzt und starb am 18. April 1829, Angaben nach: Ledebur (wie Fußnote 101), S. 182.

¹⁰⁴ *Chronik von Gransee* (wie Fußnote 102), S. 177.

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ Laut Auskunft des Stadtarchivs Gransee verstarb Knuth am 11. Mai 1849 im Alter von 56 Jahren und drei Monaten. Herzlicher Dank an Frau E. Gerlach für Unterstützung bei den Recherchen.

¹⁰⁷ *Amts-Blatt der Königlichen Regierung zu Potsdam und der Stadt Berlin*, Jahrgang 1849, Potsdam 1849 S. 254: „Todesfälle. [...] Gransee. Der Cantor Knuth zu Gransee“.

¹⁰⁸ *Beilage zu Nr. 112 der Neuen Preußischen Zeitung* vom 16. Mai 1849, S. 900.

vor allem die Frage beantworten helfen, wieso Teile der Bibliothek von Friedrich Knuth Jahrzehnte später auf einer Auktion in Dresden auftauchen sollten, die den Nachlaß von Julius Rietz zum Inhalt hatte. Der einfache Grund hierfür lautet: Knuth heiratete im Jahr 1819 die Sängerin Henriette Wilhelmine Ritz,¹⁰⁹ Schwester von Julius und Eduard Ritz. Knuth war also der Schwager und aus dieser Konstellation wird zum einen verständlich, warum ein Kantor aus Gransee 1829 als Kopist der Instrumentalstimmen der Matthäus-Passion eingesetzt wurde,¹¹⁰ zum anderen dürfte es – wenn auch momentan dokumentarisch nicht belegbar – mehr als naheliegend sein, daß die Musikalien spätestens nach seinem Tode 1849 zu jenem Familienmitglied gelangten, das beruflich am meisten mit Musik zu tun hatte: eben zu Julius Rietz.

Mit Knuths Profession verbunden sind die zwei Hauptbereiche seiner Kopisten- und Sammeltätigkeit: Musik für Tasteninstrumente und geistliche Vokalmusik. Hinzuweisen ist auf eine Numerierung einiger Kantaten, die noch nicht zu entschlüsseln ist. Ein Sammelband mit fünf Kantaten trägt beispielsweise die Nummern 89 bis 93. Diese auf den Etiketten und Titelblättern überlieferten Nummern sind mit keiner der bekannten Sammlungen im frühen 19. Jahrhundert in Einklang zu bringen, weder mit den Zelter-Nummern der Berliner Sing-Akademie, noch den Signaturen der Sammlung Voß, die ohnehin nur bedingt zugänglich war, der Sammlung Pistor sowie denen der Amalien-Bibliothek.

Die Vermutung liegt nahe, daß Knuth eine eigene Sammlung anlegte, und entsprechend ordnete. Die höchste derzeit nachweisbare Inventarnummer ist die 362 (Zahn, Nr. 70) für die sechs Sonaten BWV 525–530, was doch – falls wirklich alle Nummern original – auf eine recht umfangreiche Sammlung schließen läßt. Allerdings handelt es sich, wie zumindest in einem Falle bekannt ist, nicht ausschließlich um Bach-Werke. Bei dieser Ausnahme handelt es sich um eine Abschrift der sogenannten Schulmeister-Messe, die im 19. Jahrhundert noch gemeinhin W.A. Mozart zugeschrieben wurde, als deren Autor mittlerweile aber Franz Josef Aumann (1728–1797) ermittelt wurde.¹¹¹ Bemerkenswert ist der Befund, daß die meisten Kantaten eine Umnummerierung

¹⁰⁹ Sie wirkte 1815 bis 1818 am Opernchor in Berlin. Das Sterbejahr ist nicht bekannt, doch wäre dieses insbesondere in bezug auf den Tod Knuths 1849 und die Terminierung der Übergabe von dessen Bibliothek an J. Rietz von Interesse.

¹¹⁰ Die Instrumentalstimmen wurden in beispielhafter Arbeitsteilung vorrangig von den Brüdern Eduard und Julius Ritz sowie von Knuth erstellt, wohingegen die über 150 Chorstimmen von einem ganzen Heer bislang nicht identifizierter Kopisten, sicher auch teilweise von den Choristen selbst, vervielfältigt wurden.

¹¹¹ D-BMs, *msa 0346/21*. Auf dem Titeletikett wurde die originale Knuth-Nummer 30 später gestrichen und mit Bleistift in 67. geändert. Die Partitur stammt von der Hand Knuths und trägt auch seinen Besitzvermerk.

erfahren haben. Knuth überschrieb mit deutlich stärkerer dunkelbrauner Tinte eine ältere Zählung der Werke, die mit so schwacher hellbrauner (oder rötlicher) Tinte angebracht war, daß sie nur in wenigen Fällen zweifelsfrei erkennbar ist. Ob es dabei um eine neue Numerierung oder um das Überschreiben einer Fremdnumerierung handelt, kann momentan weder bestätigt noch ausgeschlossen werden.

Aus Knuths Sammlung von Kirchenkantaten J. S. Bachs sind derzeit 14 Werke sicher zu bestimmen (Tabelle 1). Daß dabei einzelne Partituren eine besondere Stellung in der Überlieferung einnehmen können, wurde schon früher festgestellt. Bezüglich der Kantate „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ BWV 38 (Zahn, Nr. 15) konstatierte der Herausgeber der NBA: „Für die Filiation indessen ist Quelle F [*P 1007*] von besonderem Interesse, denn sie stellt das Bindeglied zwischen den vollständigen und den unvollständigen Abschriften der Kantate dar.“¹¹² Knuth hatte zu mehreren Berliner Sammlungen Zutritt. Dies dürfte durch den engen Kontakt zu Zelter und der Sing-Akademie, zu Gattermann und der Familie Ritz, aber auch durch seine in den ersten Berliner Berufsjahren entstandenen Kontakte begründet sein. Die Vorlagen stammen vorrangig aus der Amalien-Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums, den Beständen der Sing-Akademie (Zelter) oder der Sammlung von Carl Pistor, die größtenteils auf dem Nachlaß W. F. Bachs beruhte. In diesem Zusammenhang oder anderweitig muß ein Zugang zu Quellen des eine Weile in Berlin lebenden Johann Christian Bach, dem „Halleschen Clavier-Bach“ und Schüler von W. F. Bach, bestanden haben.¹¹³ Ein Kontakt zwischen Knuth und Hauser ist dagegen nicht nachweisbar.¹¹⁴ Infolgedessen wäre bei der Berliner Signaturengruppe *P 1159* beziehungsweise anderen Quellen, die auf Hauser zurückgehen und in der NBA als Vorlage für Knuth-Quellen genannt werden, eine erneute Bestätigung notwendig, ob nicht eine andere Quelle als Grundlage gedient haben könnte.

¹¹² NBA I/25 Krit. Bericht (U. Bartels, 1997), S. 170; auf S. 172 heißt es: „Ganz geklärt sind die Verhältnisse, unter denen F entstanden ist, jedoch nicht“.

¹¹³ Zur Identifizierung von J. C. Bach (Anon. 306) als Schreiber zahlreichen Bach-Quellen siehe P. Wollny, *Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 29–60, speziell S. 47–52 und 60.

¹¹⁴ In dem in über 50 Jahren gewachsenen Bach-Katalog von F. Hauser ist laut Kobayashi FH der Name Knuth nicht erfaßt.

Tabelle 1: J. C. F. Knuth als Besitzer von Bach-Kantaten

Knuth Nr.	Werktitel	BWV	Zahn Nr.	Bemerkung	Vorlage
Sammelband I (D-KNu, K 16a/6365); <i>Fünf Cantaten von J. S. Bach</i> ; Besitzvermerk Knuth Sammelband II (P 838); <i>Vier Cantaten von J. S. Bach</i> ; Abschrift und Besitzvermerk Knuth Sammelband III (P 1007); zwei Kantaten, Abschrift und Besitzvermerk Knuth					
83	<i>Litaney für elf obligate Stimmen</i> (Nimm von uns, Herr)	101	52	Nur erster Satz, Kopist: Knuth; die Quelle fungierte als Vorlage für eine im Januar 1829 von J. N. Schelble angefertigte Abschrift dieses Satzes (F-Pn, VMI-2907, Fasz. 1)	Laut NBA I/9 (R. Marshall, 1989), S. 169: direkte Abschrift der Partitur von E. Ritz aus der Sammlung Landsberg (P 952), die ihrerseits auf die Sing-Akademie-Quelle P 132 zurückgeht. Laut LBB 10 (C. Blanken, 2011), S. 205: verschollene Zwischenquelle zu P 952
89	Sehet, welche Liebe hat uns der Vater erzeiget	64	in 18	Sammelband I, Fasz. 1; Abschrift aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts; Kopist: Anon. 403 (Hauptschreiber der Amalien-Bibliothek); Schlußchoral notiert von Knuth	D-B, Am.B. 104
90	Nimm, was dein ist, und gehe hin	144	in 18	Sammelband I, Fasz. 2 (ohne Schlußchoral); unbekannter Kopist laut NBA I/1 Krit. Bericht (A. Dürr/W. Neumann, 1955), S. 22	P 1159/III, Fasz. 1 (Anon. 403), nach Vorlage Am.B. 595

Knuth Nr.	Werktitel	BWV	Zahn Nr.	Bemerkung	Vorlage
91	Wo soll ich fliehen hin	5	in 18	Sammelband I, Fasz. 3; Sätze 1 und 7; unbekannter, wohl Berliner Kopist, NBA I/24 Krit. Bericht (M. Wendt, 1991), S. 144 (dort weitere Quellen erwähnt)	Originalpartitur, GB-Lbl, <i>Zweig MS. I</i> (damals im Besitz von C. P. H. Pistor)
92	Schwingt freudig euch empor	36.4	in 18	Sammelband I, Fasz. 4; unbekannter Kopist	D-B, <i>Am.B. I/06</i>
93	Dienet dem Herrn mit Freuden	----	in 18	Fk 84/BR-WFB F 25; Sammelband I, Fasz. 5; unbekannter Kopist	Autographe Partitur von W. F. Bach, D-Bsa, SA 271 (olim <i>ZC 499b</i>)
95	Tue Rechnung! Donnerwort	168	25	P 654; Kopist: J. F. Ritz, der auch den Besitzvermerk „F. Knuth“ notierte, siehe auch Tabelle 4; Sammlungs-Nr. olim 70	Partiturschrift S. Hering, D-Bhm, 6/38/4 (damals im Besitz von C. P. H. Pistor)
97	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit	106	in 22	Sammelband II, S. 1–38 (Fasz. 1); im Chorton notiert; Kopist: Knuth; Sammlungs-Nr. olim 85	Verschollene Partitur der Sing-Akademie (Zelter: <i>Sa No. 109</i>)
98 oder 99	Schmücke dich, o liebe Seele	180	in 22	Sammelband II, S. 70–104 (Fasz. 3); Kopist: Knuth; Sammlungs-Nr. über den Noten 98, auf Etikett 99, olim 87; auf S. 70 Notiz Knuth: „Keine Abschrift nach dem Original.“	unsicher; zu den Schwierigkeiten der Einordnung siehe NBA I/25 Krit. Bericht (Bartels, 1997), S. 52; Einordnung ist „fraglich“, die „Indizien reichen nicht aus“ (S. 54)
100	Herr, gehe nicht ins Gericht	105	in 22	Sammelband II, S. 105–140 (Fasz. 4); Kopist: Knuth; Sammlungs-Nr. olim 89	P 99 (Zelter <i>Sa No. 75</i>) direkt oder indirekt

Knuth Nr.	Werktitel	BWV	Zahn Nr.	Bemerkung	Vorlage
101	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	38	in 15	Sammelband III, S. 1–22 (Fasz. 1); Kopist: Knuth; Sammlungs-Nr. olim 90; Vorlage für Fanny Hensels Abschrift in Mendelssohns Kantatenband V, GB-Ob, <i>MS M. Deneke Mendelssohn c. 63</i> , Fasz. 4	verschollene Originalpartitur
102	Nun komm, der Heiden Heiland	62	in 22	Sammelband II, S. 39–68 (Fasz. 2); Sätze: 1, 2, 4, 6. Kopist: Knuth; Sammlungs-Nr. olim 88	D-B, <i>Am.B. 44</i> , Fasz. 10
103	O Jesu Christ, meins Lebens Licht	118.2	in 15	Sammelband III, S. 23–35 (Fasz. 2); in NBA III/1 Krit. Bericht (K. Ameln, 1967) unberücksichtigt; Kopist: Knuth; Sammlungs-Nr. olim 91	Originalpartitur, olim Breitkopf & Härtel, <i>Mus. ms. 5</i> ; damaliger Standort unbekannt; ab 1953 A. Wilhelm (bis 1962); seit 2016 Depositum CH-Bps
104	Sie werden aus Saba alle kommen	65	23	Komte in NBA I/5 Krit. Bericht (M. Helms, 1976) noch nicht berücksichtigt werden; zur Quelle siehe LBB 10 (C. Blanken, 2011), S. 204. Kopist: Knuth	Originalpartitur <i>P 147 (Zelter Sa No. 31)</i> oder Abschrift davon

Unbekannt ist, ob Knuth noch einen weiteren Sammelband besaß, der in der Zahn-Versteigerung die Nr. 16 erhalten hatte. Das Auftauchen dieses Konvoluts wäre aufgrund seiner Werkzusammenstellung von großem Interesse. Denn es enthält durchweg Kantaten, für die nur wenige Quellen überliefert sind (Nennung nach Abfolge im Band):

– „Nach Dir, Herr, verlanget mich“ BWV 150

Kein Autograph überliefert;¹¹⁵ Zelter-Sammlung deest; Vorlage vermutlich C. F. Penzels Partitur *P 1044* (Penzel – seit 1801 Schuster – seit 1833 Hauser)

– „Es ist nicht Gesundes an meinem Leibe“ BWV 25

Zelter-Sammlung deest; mögliche Vorlage: *Am.B. 15* (von der Grasnick 1828 abschrieb: *P 196*) oder *P 1022* (Penzel – Schuster – Hauser); Kantaten-Jahrgang I (nach Dürr Chr)

– „Es wartet alles auf dich“ BWV 187

Vorlage: wohl Originalpartitur *P 84* (Zelter, *Sa No. 72*) oder *P 49* (Voß-Buch); Kantaten-Jahrgang III (nach Dürr Chr)

– „Also hat Gott die Welt geliebt“ [laut Zahn: „geliebet“] BWV 68

Zelter-Sammlung deest; *P 1159/VIII, Fasz. 5* Hauser (1833 spartiert aus Originalstimmen)

Wenden wir uns nun den Instrumentalkompositionen zu, die bei Knuth als Organist (und Clavierspieler) eine wichtige Rolle spielten. Zuerst sei auf den „Sammelband von Knuth“ eingegangen. Bei der Edition von Clavierwerken in BG 36 (1890) fand er erstmals Erwähnung. Die besondere Anziehungskraft für die Forschung resultiert weniger aus seinem inneren Gehalt, als aus der Tatsache, daß er verschollen war und bleibt. Aus der BG läßt sich folgender Inhalt erschließen (Reihenfolge nach BWV):

¹¹⁵ A. Glöckner, *Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“*, BJ 1988, S. 195–203.

Tabelle 2: Clavierwerke aus „Knuth’s Sammelband“

BWV	Titel nach BG	Erwähnung in BG	Bemerkungen
574b	Thema Legrenzianum, elaboratum cum subjecto pedaliter per J. S. Bach	BG 38 (1891), S. XXXI	Vorlage unbekannt, doch Titel wie P 279 (1826 J. C. Westphal; 1830 Voß-Buch); zur Zuschreibung siehe BJ 2013, S. 243–259 (R. Zittelini)
894	Praeludium u. Fuge [in a-Moll]	BG 36 (1890), S. L	Vorlage: D-LEu, N.I. I0338, Fasz. 4 (J. C. Bach)
900	Preludio e Fuga manualiter [Präludium und Fughetta in e-Moll]	BG 36 (1890), S. LVII	Vorlage: Am.B. 545
912	Toccata u. Fuge D-dur man.	BG 36 (1890), S. XX	Kommentar in NBA V/9.1 Krit. Bericht (P. Wollny, 1999), S. 60; gemäß BG „stimmt diese Abschrift in ihren Lesarten weitgehend mit Quelle G überein“ [Quelle G = D-LEb, Go. S. 309 (J. C. Bach)]
915	Toccata con Fuga [in g-Moll]	BG 36 (1890), S. XXXV	NBA V/9.1 Krit. Bericht, S. 101; Quelle [D], Vorlage unbekannt
918	Fantasie über ein Rondo [in c-Moll] „Fughetta del Sr. Giov: Seb: Bach“	BG 36 (1890), S. LXVI	Vorlage: D-LEu, N.I. I0338, Fasz. 4 (J. C. Bach)
948	Fuga di Bach [in d-Moll]	BG 36 (1890), S. LXXII	Vorlage: D-LEu, N.I. I0338, Fasz. 4 (J. C. Bach)
961	Fughetta del Sr. Giov: Seb: Bach [in c-Moll]	BG 36 (1890), S. LXVII	Vorlage: D-LEu, N.I. I0338, Fasz. 4 (J. C. Bach)
Anh. 178	Toccata quasi Fantasia con Fuga [in A-Dur]	BG 42 (1894), S. XXX	laut BG ediert nach „Abschrift in dem Sammelband von Fr. Knuth (im Besitze des verstorbenen W. Rust)“; zur Zuschreibung dieses Werks siehe BJ 1998, S. 121–135 (P. Dirksen)

Aus den vorangehenden Betrachtungen und Erfahrungen kann zunächst erklärt werden, wie Rust Eigentümer des Sammelbandes wurde. Im 19. Jahrhundert befand sich der Band lange Zeit im Besitz von J. Rietz. Aus dessen Nachlaßversteigerung erwarb Erich Prieger 1878 den Band für Wilhelm Rust. Später (nach 1894, spätestens Juni 1910) übernahm Prieger den Band wieder aus dem Nachlaß Rusts. In der Zahn-Versteigerung läßt sich das Konvolut unter der Nr. 32 ausmachen: „38 versch. Clavier- u. Orgelcompos. Manus. Ppb. Querfol.“ Gegenüber den neun bekannten Werken überrascht diese Zahl, doch erst ein Blick in den Auktionskatalog von Lempertz (Prieger III, 1924) läßt die Zahl 38 einerseits bestätigen, andererseits inhaltlich etwas weiter spezifizieren. Unter der Los-Nr. 167 hieß es:

„38 verschiedene Orgel- und Claviercompositionen ...“ in Abschrift a. d. Z. um 1800. 140 S. in Querformat. Marmorierter Ppb. – Vorbesitzer: Fr. Knuth u. W. Rust. Wichtiger Sammelband, der außer einzelnen Fugen u.a. 5 Toccate con Fuge und 27 Choralvorspiele für Orgel enthält. (Genaueres Inhaltsverzeichnis ist dem Bande beige-fügt.)

Es dürfte kein Zweifel darüber bestehen, daß hier letztmalig der Knuthsche Sammelband vorlag.¹¹⁶ Neben der Mitteilung des Konvoluttitels,¹¹⁷ der genauen Stückzahl und des Seitenumfangs darf als neue Information der Hinweis auf die Choralvorspiele gelten, über deren Inhalt in Zukunft spekuliert werden kann. In Frage kommen hier Teile des Orgelbüchleins, von dem Gewißheit darüber besteht, daß Knuth es kannte oder einige der Achtzehn Choräle beziehungsweise der Schübler-Choräle, von denen in Berlin Abschriften kursierten.¹¹⁸ Wenn die Zahl 38 exakt aufgefaßt wird, müßten neben den 5 Toccaten und 27 Choralvorspielen noch sechs Fugen vorgelegen haben.

Der Knuthsche Sammelband, der mittlerweile auch in Teile zerlegt sein kann, gewinnt seine Bedeutung unter anderem daraus, daß er – den Beschreibungen

¹¹⁶ Eine Nachfrage beim Kunsthaus Lempertz bezüglich des damaligen Käufers brachte im Januar 2019 leider keinen Erfolg. Die relevanten Verkaufsunterlagen sind zusammen mit dem Gebäude des Kunsthauses Lempertz im II. Weltkrieg durch Bombenangriffe vollständig zerstört worden. Spezieller Dank an H. Hanstein und C. Felgner (Köln) für Übermittlung und Bestätigung dieser Information.

¹¹⁷ „38 verschiedene Orgel- und Claviercompositionen ...“ dürfte auf dem Etikett gestanden haben, da Kinsky bei seiner Beschreibung sicherlich von der ihm vorliegenden Quelle ausging und nicht von dem 46 Jahre alten Zahn-Katalog.

¹¹⁸ Eine Möglichkeit, um auf die 27 Stücke zu kommen, wären etwa die 15 „großen“ Choralvorspiele (BWV 651–664, 667) sowie 12 „kleine“ Choralvorspiele (BWV 599–608, 611, 612), die sich als Konvolute von Knuth-Abschriften auch im Nachlaß Mendelssohns finden und deren Vorlagen gewesen sein könnten.

in BG zufolge – Werkfassungen enthält, die durch Quellen von der Hand Johann Christian Bachs überliefert sind. Auch bei Knuths Abschrift von BWV 1061 könnte eine Partitur dieses seit 1958 als Anon. 306 bekannten Schreibers die Vorlage gewesen sein (D-B, *Am.B.* 65). Selbst bei einem Vokalwerk, dem Kantatensatz BWV 101/1, diente eine Abschrift J. C. Bachs (*P* 132), ihrerseits zurückgehend auf eine Kopie W. F. Bachs (*P* 830) und wohl vermittelt durch eine Zwischenabschrift von E. Ritz (*P* 952), als Vorlage für Knuth.

Auch Felix Mendelssohn Bartholdy profitierte vom Fleiß und den guten Beziehungen Knuths zu diversen Quellenbesitzern. Als der Bankier Abraham Mendelssohn Bartholdy im Sommer 1824 mit seinem 15jährigen Sohn auf dem Wege nach Doberan war, machte er in Gransee Zwischenstation. Am Zielort angekommen, meldete sich der Sohn Felix umgehend bei seiner Mutter und bestellte Grüße an Eduard Ritz: „Sagt doch Ritz, daß ich Knuth in Gransee besucht habe, und diesen sowohl, als seine beiden Schwestern in guter Gesundheit angetroffen.“¹¹⁹ Daß Knuth und der heranwachsende Komponist sich damals gut verstanden haben, mag auch der Umstand verdeutlichen, daß Knuth ein Jahr später Mendelssohn ein Notengeschenk zukommen ließ, das im *Musikalienverzeichnis* der Geschwister Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy für 1825 wie folgt erwähnt wird: „4 Orgelduetten. (Nachtrag zu den gedruckten), Knuths Handschrift u. Geschenk“.¹²⁰ Die Formulierung „Nachtrag zu den gedruckten“ könnte darauf deuten, daß Mendelssohn von Knuth ein Jahr zuvor eine Ausgabe von Orgelwerken erhalten hatte,¹²¹ zumindest aber, daß sie sich über Bachs Orgelwerke unterhalten haben. Fraglich ist auch, welche Werke sich hinter der von Fanny Mendelssohn Bartholdy notierten Formulierung „Orgelduetten“ verbargen. Wahrscheinlich waren es die vier Duette BWV 802–805 aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung. Von

¹¹⁹ Brief Mendelssohns vom 3. Juli 1824 an L. Mendelssohn Bartholdy, US-NYp, *MNY++ *Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, letter No. 10, Erstdruck in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe*, hrsg. von R. Elvers, Frankfurt/Main 1984, S. 32–34, das Zitat auf S. 33.

¹²⁰ Dieser lange bei den Nachfahren von F. Hensel aufbewahrte alphabetische Musikalienkatalog, im folgenden nach dem Originaltitel *Musikalienverzeichnis* benannt, ist mittlerweile öffentlich zugänglich, D-B, *MA Nachl.* 22/D,2. Der Erstdruck erfolgte durch R. Elvers und P. Ward Jones, *Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn-Studien* 8 (1993), S. 85–103. Dort wurde allerdings der Name „Knuth“ als „Kauth“ gelesen, zu der eine sinnvolle Person nicht zu ermitteln war.

¹²¹ An gedruckten Werken lagen allerdings nicht viele vor. In Frage kämen – abgesehen von den Erstdrucken der Schübler-Choräle sowie von BWV 769 aus dem 18. Jahrhundert – die von J. G. Schicht 1803–1806 bei Breitkopf herausgegebenen *Choral-Vorspiele* sowie die 1821 ebenda veröffentlichte Fuge g-Moll BWV 578.

diesen Stücken wurde 1964 eine Abschrift von der Hand Mendelssohns mit der Überschrift „Vier Duetten für das Clavier“ angeboten, die sich heute in Privatbesitz befindet.¹²² Ein Zusammenhang zur Knuth-Abschrift liegt zumindest nahe, kann aber derzeit nicht geprüft werden.

Ein Großteil der Orgelwerke Bachs, die Mendelssohn 20 Jahre später für seine Edition der Choralvorspielen als Vorlage und zu Vergleichszwecken heranzog, stammte von Knuth und aus dessen Umfeld.¹²³ Knuth hatte sogar ein thematisches Register dieser Orgelwerke hergestellt.¹²⁴ Wann genau Mendelssohn diese Orgelwerke erhielt, ist unbekannt,¹²⁵ doch geschah dies noch in Mendelssohns Berliner Zeit, denn im Januar 1833 lagen sie bereits vor. Mendelssohn bat den befreundeten Sänger und Bach-Sammler Franz Hauser, ihm zu schreiben,

was Du von Orgelstücken schon hast, denn da könnte ich vielleicht selbst etwas Dir Unbekanntes besitzen, nemlich die 45 kleinen Choralvorspiele, und die 15 größeren; die meisten davon sind indeßen schon gedruckt, und außer ihnen habe ich nur noch die Clavier Duetten, die Motette ‚Nimm was dein ist‘, sonst nichts Unbekanntes.¹²⁶

¹²² Teil eines Konvolutes, angeboten bei Karl & Faber, München, Katalog 89 *Bücher. Autographen* (14.–16. April 1964), in Nr. 2752, Umfang 5 Bl. Ob das Konvolut, darunter eine 38seitige Abschrift der Französischen Suiten, tatsächlich vollständig von Mendelssohn notiert wurde, kann momentan nicht verifiziert werden.

¹²³ Eine Übersicht über die Mendelssohn zur Verfügung stehenden Quellen findet sich in R. Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV)*, Studien-Ausgabe, Wiesbaden etc. 2009 (LMA XIII/1A.), S. 518 f.

¹²⁴ GB-Ob, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 70*, fol. 1. Weiterer Forschung bedarf die Frage, ob bei diesem mit Incipits versehenen Verzeichnis wirklich die Mendelssohnsche Sammlung reflektiert wurde oder ob es nicht – vermutlich wahrscheinlicher – das Inhaltsverzeichnis eines gewissermaßen zweiten „Knuthschen Sammelbandes“ darstellte, das jetzt in Teilen in Mendelssohns Nachlass aufgegangen ist, zumal Knuths Verzeichnis in Inhalt und Abfolge leicht vom jetzigen Zustand von *c. 70* abweicht. Knuths Inhaltsverzeichnis benennt Bachs Werke in folgender Reihenfolge: BWV 541, 578, 566, 539, 533, 651–664, 667, 538, 532/2, 550, zudem den Hinweis auf „44 Choralvorspiele [BWV 599–644, wohl außer 631, 634] und 1 Choral mit 11 Variationen [BWV 768]“.

¹²⁵ Das völlige Fehlen von Briefen zwischen Knuth und Mendelssohn könnte – abgesehen von den normalen Überlieferungsverlusten – auch auf mündliche Absprachen zwischen den beiden oder Vermittlung über Dritte (z. B. über die Ritz-Familie) deuten. Auffällig ist ferner, daß der Name Knuth in dem gesamten zugänglichen Bestand von über 5000 Briefen von Mendelssohn nur das eine Mal (dem zitierten Brief 1824 aus Doberan, siehe Fußnote 119) direkte Erwähnung findet. Ein Brief von Knuth ist in den von Mendelssohn selbst gesammelten, über 6500 Briefen an ihn (GB-Ob, in den sogenannten Green Books) ebenfalls nicht überliefert.

¹²⁶ Brief Mendelssohns vom 19. Januar 1833 an F. Hauser, nur abschriftlich erhalten,

Eine Einzelabschrift von „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639, die Mendelssohn Anfang September 1832 in einem Brief anfertigte,¹²⁷ hatte offenbar ebenfalls bereits die Knuthsche Handschrift zu Vorlage.¹²⁸ So ließe sich das Wirken des Granseer Kantors und Organisten noch nach verschiedenen Seiten ausloten, was den Rahmen dieses Beitrages bei weitem sprengen würde. Die Beschäftigung mit seiner Bibliothek, die Julius Rietz durch die Zeiten bewahrte, scheint sich jedenfalls auch in Zukunft zu lohnen.

Tabelle 3: J. C. F. Knuth als Besitzer und Kopist von Instrumentalwerken J. S. Bachs

Knuth Nr.	Werktitel	BWV	Zahn Nr.	Standort; Bemerkung
–	38 Clavier- und Orgelwerke	Siehe Bemerkung	32	„Knuth’s Sammelband“, siehe Tabelle 2 und vorangehende Ausführungen
362	6 Orgelsonaten	525–530	70 oder 71	US-NH, <i>Misc. Ms. 195</i> , Besitzvermerk
40	Präludium und Fuge, e-Moll	533	–	Mendelssohn-Nachlaß, GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 70</i> , fol. 15–16; Kopist: Knuth

D-B, *MA Nachl. 7/30, 1,13*, leicht differierender Erstdruck dieser Passage bei S. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 17.), S. 209 und ihr folgend Kobayashi FH, S. 201. Mit den „Clavier Duetten“ waren vermutlich die „4 Orgelduette“ in Knuths Hand gemeint.

¹²⁷ Brief Mendelssohns vom 4. September 1832 an Marie Catherine Kiéné, CH-Bu, Sammlung Geigy-Hagenbach, *Nr. 1727*. Die letzte Seite des Briefes mit vollständigen Noten ist oft faksimiliert worden. Zu den frühen Beispielen zählen Maggs Bros., London, Catalogue 373 (Christmas 1918), lot 2443 und weitere Kataloge derselben Firma bis ca. 1923 sowie *Album von Handschriften berühmter Persönlichkeiten vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hrsg. von K. Geigy-Hagenbach, Basel 1925, S. 261; in jüngerer Zeit in: R. Stinson, *The Reception of Bach’s Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, Oxford 2006, S. 33.

¹²⁸ GB-Ob, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 70*, fol. 93r. NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 65: „Mendelssohn kopierte die Choralbearbeitung anscheinend nach Hs. S. 1“. Dagegen argumentiert R. Stinson, *Robert Schumann, Eduard Krüger und die Rezeption von Bachs Orgelchorälen im 19. Jahrhundert*, BJ 2016, S. 178–179, daß Mendelssohn das Stück durch A. B. Marx kennengelernt haben muß.

Knuth Nr.	Werktitel	BWV	Zahn Nr.	Standort; Bemerkung
–	[44 Choralvorspiele aus dem Orgelbüchlein]	599–644 (außer Nr. 631 und 634)	–	Mendelssohn-Nachlaß, GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 70</i> , fol. 65–95 (Fasz. 4); Kopist: Knuth; die Quelle wurde von Mendelssohn zu Editions-vorbereitungen verwendet
–	„4 Orgelduetten“	Siehe Bemerkung	–	Standort und Inhalt unbekannt; wohl Duette aus Klavierübung III BWV 802–805, Kopist: Knuth; Nachweis: <i>Musikalienverzeichnis</i> der Familie Mendelssohn, Eintrag 1825, als Geschenk von Knuth
45	Sei begrüßet, Jesu gütig	768	–	Mendelssohn-Nachlaß; GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 70</i> , fol. 96–106; Kopist: Knuth; Erstdruck 1846, hrsg. von Mendelssohn: XI Variationen für die Orgel über den Choral: Sey gegrüßet Jesu gütig
31	6 Englische Suiten	806–811	74	<i>P 836</i> ; Kopist: Knuth (nach verschiedenen Quellen)
–	Brandenburgisches Konzert, Nr. 5	1050	46	D-Sl, <i>Cod. mus. II fol. 249</i> , Kopist: Knuth, wohl nach D-B, <i>Am.B. 58</i>
–	Konzert für 2 Claviere, C-Dur	1061	44/ in 42	Standort unbekannt; wohl Besitzvermerk Knuth (Zuordnung durch Prieger III); zur Unsicherheit bei der Zahn-Nr. siehe vorangehende Bemerkungen im Haupttext
38	Kunst der Fuge	1080	50	D-LEb, <i>Peters PM 5695</i> , Besitzvermerk auf Originaldruck

VI. Johann Friedrich Ritz und Eduard Ritz

Das Subskribentenverzeichnis des Erstdruckes der Matthäus-Passion nennt unter den über 50 Berliner Subskribenten auch Herrn „Ritz sen., Königl. Kammermusikus“.¹²⁹ Als das Werk 1830 bei Schlesinger erschien, weilte jener Ritz sen. bereits nicht mehr unter den Lebenden, was insofern tragisch war, als er von allen anderen Subskribenten – abgesehen von Herrn „Zelter, Professor d. Musik und Direktor der Singakademie“ – zu den Personen zählte, die sich frühzeitig am intensivsten mit diesem Werk beschäftigt hatten. Denn Ritz sen. war der Kopist jener Partitur, die Felix Mendelssohn Bartholdy zu Weihnachten 1823 oder zum 15. Geburtstag am 3. Februar 1824¹³⁰ als Geschenk seiner Großmutter Bella Salomon erhalten und die den Anstoß für dessen Beschäftigung mit der Passion gegeben hatte.¹³¹ Sein vollständiger Name lautete Johann Friedrich Ritz (1767–1828).¹³²

Der aus Lübben im Spreewald stammende Ritz war ursprünglich Schneider, entschied sich dann aber für den Musikerberuf und wirkte seit ca. 1800 über viele Jahre als Bratschist in Berlin, zunächst an der Opern-Kapelle, dann im Orchester des Königlichen National-Theaters.¹³³ 1826 erfolgte die Pensionierung. Da er im Alter von 60 Jahren am 25. März 1828 nach längerer Krankheit verstarb, hat er weder die Aufführung noch die Drucklegung der Matthäus-Passion erlebt. Bekannt sind von seiner Hand eine zweibändige Abschrift der h-Moll-Messe,¹³⁴ sowie die erwähnte Partitur der Pas-

¹²⁹ Wiederabdruck auch in M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert* (wie Fußnote 4), S. 167–173.

¹³⁰ Zu den Argumenten für diese Datierung siehe Ward Jones 2016 (wie Fußnote 5), S. 411.

¹³¹ GB-Ob, *MS.M. Deneke Mendelssohn c. 68*. Schriftproben reproduziert in BJ 2004, S. 153 und 155.

¹³² Nicht zu verwechseln mit dem Namensvetter Johann Friedrich Ritz (1755–1809), dem geheimen Kämmerer und engen Vertrauten von Friedrich Wilhelm II. Nicht weiter verwendet werden sollte die 2007 erfolgte Benennung Johann Christian [!] Ritz in Dok VI, S. 626, 766 usw.

¹³³ Rar sind die Dokumente zum Werdegang dieses Musikers. Auf diesen Umstand mußte schon Herbert Zimmer in seiner Dissertation verweisen: H. Zimmer, *Julius Rietz*, Diss. Berlin 1943. Diese Arbeit ist gänzlich als Produkt ihrer Entstehungszeit zu verstehen und fällt durch schwer erträgliche, teilweise unsägliche Wertungen bezüglich der Familie Mendelssohn und anderer „jüdischen“ Personen auf. Andererseits stellt sie aufgrund der Auswertung vieler damals noch zugänglicher Dokumente für bestimmte Fakten die einzige Quelle dar.

¹³⁴ GB-Ob, *MS.M. Deneke Mendelssohn c. 66* und *c. 67*. Schriftprobe einer Seite faksimiliert in A. Hartinger, „*Alte Neuigkeiten*“ (wie Fußnote 10), S. 708. Zu den damals zugänglichen Quellen siehe D. F. Boomhower, *Zur handschriftlichen Über-*

sion.¹³⁵ Letztere wird durch mehrfache Quellenmischung und demzufolge unterschiedlichste Lesarten charakterisiert.¹³⁶ Die Handschrift von Mendelssohns Partitur wurde, bekräftigt durch die Katalogisierung der Mendelssohn-Bestände der Bodleian Library,¹³⁷ auch in der neueren Literatur meist Eduard Ritz zugewiesen. Zurück ging diese Zuschreibung wohl auf Eduard Devrient, der in seinen Erinnerungen notierte: „Es war nicht leicht gewesen, von Zelter, dem eifersüchtigen Sammler, die Erlaubniß der Abschrift zu erbiten. Eduard Rietz hatte diese übernommen, ein junger trefflicher Violinspieler, ein kränklicher, stiller und gesinnungsvoller Musiker“.¹³⁸ Die eindeutige Identifizierung des Schreibers als Ritz sen., also J. F. Ritz, gelang Peter Ward Jones.¹³⁹

Ritzens Sohn Eduard Theodor Ludwig Ritz (1802–1832) hatte seit den frühen 1820er Jahren in der musikalischen Szene Berlins als Geiger von sich reden gemacht. Insofern war die Bezeichnung „Ritz sen.“ für J. F. Ritz notwendig.¹⁴⁰ Ritz jun. erhielt ersten Geigenunterricht bei seinem Vater und bildete sich später bei dem berühmten Violinvirtuosen Jacques Pierre Joseph Rode (1774–1830) weiter, als dieser zwischen 1814 und 1820 in Berlin wohnte. Auf diese Weise technisch wie musikalisch gerüstet, begann bald sein künstlerischer Aufstieg. 1818 gab E. Ritz sein Debüt¹⁴¹ und wurde bereits ein Jahr später – als Siebzehnjähriger – Mitglied der Königlichen Kapelle,

lieferung der h-Moll-Messe in Berlin und Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, BJ 2017, S. 11–31.

¹³⁵ Zum derzeitigen Stand der Forschung siehe Tabelle 4.

¹³⁶ Zur genauen Abhängigkeit der verwendeten Quellen siehe BJ 2004, S. 145 (A. Glöckner).

¹³⁷ *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, Vol. II *Music and Papers*, hrsg. von M. Crum, Tutzing 1983 (Musikbibliographische Arbeiten. 8.), S. 30 (im folgenden: Oxford, Catalogue II). In den 1950er Jahren wurde die Partitur der Matthäus-Passion in Oxford am sichersten Platz der Wohnung der Besitzerin M. Deneke, im Schlafzimmer und zwar „unter ihrem Bett“, aufbewahrt. Freundliche Auskunft von Alfred Dürr (†).

¹³⁸ E. Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 20.

¹³⁹ Nach seinen Hinweisen erfolgte auch die richtige Zuordnung der h-Moll-Messe-Abschrift in NBA^{rev} 1 (U. Wolf, 2010), S. 296, Quelle F 17; zur Partitur der Matthäus-Passion 2016 siehe Ward Jones (wie Fußnote 5), S. 411, korrekte Zuordnung auch bei Glöckner (BJ 2004, S. 145).

¹⁴⁰ Sie findet sich schon 1822 im *Verzeichniß der bedeutendsten deutschen Bühnen, ihrer Mitglieder und Repertoire*, in: *Allgemeiner deutscher Theater-Almanach für das Jahr 1822*, hrsg. von A. Klingemann, Braunschweig 1822, S. 336.

¹⁴¹ „Er spielte das Violinconc. aus E moll und die Variationen aus A dur, beyde von seinem Lehrer, mit grosser Fertigkeit und Kraft, mit vielem Feuer und Gefühl“; AMZ 20 (1818), Nr. 16 (22. April), Sp. 297.

wo er rasch von den 2. Violinen bis zum stellvertretenden Konzertmeister aufstieg.

Eines der letzten Konzerte, das Rode in Berlin gab, fand am 10. März 1820 statt, in dem er zusammen mit seinem Schüler E. Ritz auftrat, bezeichnenderweise mit Bachs Doppelkonzert d-Moll BWV 1043 nach dem von Zelter eingerichteten Aufführungsmaterial (*St 147*).¹⁴²

Ränkespiel zwischen Gaspare Spontini (1774–1851) und dem Intendanten Carl von Brühl (1772–1837) sowie gesundheitliche Probleme von E. Ritz verhinderten eine mit einem Jahresgehalt von 600 Thalern ausgestattete Position als Konzertmeister und führten am 1. Januar 1825 zu seinem Ausscheiden aus der Königlichen Kapelle.¹⁴³ Im November 1826 gründete Ritz dann eine philharmonische Gesellschaft, die größtenteils aus ambitionierten Laienmusikern bestand. Durch das pädagogische Geschick Ritzens als Orchesterleiter wurde das junge Ensemble rasch leistungsfähig und „bildete auch den Grundstock jenes Orchesters, das 1829 bei der Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Mendelssohn mitwirkte.“¹⁴⁴ Im Januar 1832 erlag der erst 29jährige Ritz einer Tuberkulose-Erkrankung. Seine Notensammlung erbezt zunächst Johanna Christina Ritz, die Witwe von J. F. Ritz¹⁴⁵; sie gab sie zu einem unbekanntem Zeitpunkt, jedoch noch deutlich vor 1841, an ihren Sohn Julius Rietz weiter. Das ist einem Schreiben zu entnehmen, in dem dieser seinen Anspruch auf die 1829er Stimmen der Matthäus-Passion begründete. Gleichzeitig ist der Brief ein wichtiger Beleg, daß die Sammlung nicht direkt von E. Ritz zu J. Rietz gekommen ist:

Meine Mutter ist der alleinige Erbe meines Bruders. Die Geschwister und Geschwisterkinder haben zu ihren Gunsten damals auf die Erbschaft verzichtet. Meine Mutter hat dann nach Ihrem [sic] Gefallen unter uns geteilt u. mir sind, wie natürlich, die Musikalien zugefallen, also habe ich allein Ansprüche auf die Stimmen, die ich dann auch jetzt geltend machen werde [...].¹⁴⁶

¹⁴² Dok VI, Nr. D 181, vermutet Rode und Rietz sen., der aber Bratsche spielte. Es liegt näher, daß sich Rode kurz vor seiner Abreise aus Berlin noch einmal mit seinem begabtesten Schüler, Ritz jun., der Öffentlichkeit präsentieren wollte.

¹⁴³ Siehe hierzu W. Dinglinger, „*Er war immer mit hinein verflochten*“. *Die Freunde Eduard Rietz und Felix Mendelssohn Bartholdy und ihre Briefe*, in: Mendelssohn-Studien 12 (2001), S. 129–148, hier S. 133–135.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 137.

¹⁴⁵ J. C. Ritz (geb. Bensch) war die Tochter des Brauers Bensch in Peitz im Spreewald. H. Zimmer (wie Fußnote 133), S. 2, gibt nach den Taufregister Peitz 1769 als Geburtsjahr an; am 10. Februar 1793 heiratete sie J. F. Ritz.

¹⁴⁶ Brief vom 17. Februar 1841 von J. Rietz an F. Mendelssohn Bartholdy, GB-Ob, *MS.M. Deneke Mendelssohn d. 39* (Green Books XIII-77).

Die Bedeutung von Eduard Ritz für die Bach-Überlieferung ist bislang kaum thematisiert worden und sicher eine eigene Studie wert. Den Zeitgenossen galt er als „Verehrer des tief sinnigen J. S. Bach“.¹⁴⁷ Ein besonders enges Verhältnis bestand zwischen ihm und Felix Mendelssohn Bartholdy.¹⁴⁸ Allem Anschein nach prägte neben Zelter auch E. Ritz die Bach-Verehrung des jungen F. Mendelssohn Bartholdy. Ritz war seit etwa 1816 mit der Familie Mendelssohn bekannt¹⁴⁹ und fungierte primär als Geigenlehrer des jungen Felix. Das heranwachsende Talent verdankte Ritz aber auch „die ersten musikalischen Begriffe im theoretischen Fache“,¹⁵⁰ außerdem ließ er sich „über Stimmführung, Orchestereinrichtung u.s.w. belehren.“ Ritz war 1821, also nur wenig später als Mendelssohn, in Zelters Sing-Akademie eingetreten und wurde wegen seiner schönen Tenorstimme auch in kleineren Solopassagen eingesetzt. Durch den geringen Altersunterschied von sechs Jahren entwickelte sich zwischen dem jüngeren Mendelssohn und ihm ein freundschaftlicheres und sicher auch herzlicheres Verhältnis als das beim Schüler-Lehrer-Verhältnis Mendelssohns zu Zelter der Fall war.

In Zusammenhang mit unserem Thema sind drei Schwerpunkte von Interesse:

1. Die Vorbereitung und tatkräftige Unterstützung der Wiederaufführungen der Matthäus-Passion 1829.

Abgesehen von der Herstellung der Stimmen im Vorfeld, trug E. Ritz am ersten Pult des ersten Orchesters, insbesondere bei der von Zelter geleiteten Karfreitagsaufführung, erheblich zum Gelingen bei.¹⁵¹ Dieser Punkt ist – auch wenn nicht dezidiert auf E. Ritz bezogen – am besten aufgearbeitet und kann hier ausgespart bleiben.¹⁵²

¹⁴⁷ AMZ 34 (1832), Nr. 10 (7. März), Sp. 158.

¹⁴⁸ Hierzu grundlegend Dinglinger (wie Fußnote 143).

¹⁴⁹ Belegt durch einen Brief vom 26. Januar 1832 von Rebecka Mendelssohn Bartholdy an F. David: „Wie sehr nahe uns der Verlust dieses Freundes geht, der 16 Jahre lang uns ein solcher war [...]“, zitiert nach J. Eckardt, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy. Aus hinterlassenen Briefschaften zusammengestellt*, Leipzig 1888, S. 41.

¹⁵⁰ Formulierung aus einem Brief vom 30. November 1832 von L. Mendelssohn Bartholdy an H. von Pereira-Arnstein, zitiert nach Dinglinger (wie Fußnote 143), S. 138. Das folgende Zitat ebenda. Im Nachlaß von J. Rietz befand sich 1878 noch „Die Lehre vom Generalbass. Manus.“ von E. Ritz; Zahn-Katalog, S. 102, Nr. 966, Verbleib unbekannt.

¹⁵¹ Siehe insbesondere den Bericht der Familie Mendelssohn an den mittlerweile nach England abgereisten Sohn Felix; Dok VI, Nr. D 89.

¹⁵² Siehe die unter Fußnote 5 genannte Literatur zur Wiederaufführung.

2. Die eigene Sammlung Bachscher Werke.

Im Mai 1830 war Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig auf den zur Versteigerung anstehenden Nachlaß von Johann Gottfried Schicht aufmerksam gemacht worden und erkundigte sich bei seinem Vater:

Ferner liegt hiebey ein Zettel von geschr[iebn]e[n] Bachschen Sachen, die hier im Laufe der nächsten Wochen verauctionirt werden s[ollen]. An der Aechtheit ist gar kein Zweifel, und ich frage Dich nun, lieber Vater, ob Du wohl so gut wärest, den Zettel an Zelter ud. Ritz zu geben und sie zu bitten das anzumerken, was sie davon besitzen; und ob Du Lust hättest, diejenigen Stücke, die sie nicht haben, dann hier in der Auction zu erstehen? [...] Schön wär es, wenn Du es wolltest, denn es giebt die prächtigsten Sachen drunter.¹⁵³

Dieses Zitat deutet an, daß auch E. Ritz eine private Bach-Sammlung unterhielt.¹⁵⁴ Da die Notenbestände nach seinem Tod in den Besitz von Julius Rietz übergangen, wäre der Zahn-Katalog von 1878 künftig auch unter dieser Fragestellung zu konsultieren. In diesem Zusammenhang könnte auch die Frage nach einer Originalquelle aus dem Besitz von J. Rietz erneut aufgeworfen werden, speziell der Kantate BWV 135. H.-J. Schulze hat in seinem Aufsatz zur Provenienz des Autographs die Vermutung geäußert, daß die Familie Pistor das „Bach-Autograph als Erinnerungsgabe“¹⁵⁵ an J. Rietz gegeben haben könnte. Es wäre durchaus eine Überlegung wert, ob statt des damals noch sehr jungen J. Rietz (Anfang 20 Jahre alt) eventuell sein Bruder E. Ritz der Beschenkte gewesen sein könnte, der zehn Jahre älter war und sich in den 1820er Jahren schon auf mannigfaltige Weise einen Ruf als Bach-Enthusiast erarbeitet hatte. J. Rietz hätte die Originalpartitur von „Ach Herr, mich armen Sünder“ in diesem Falle aus dem Nachlaß seines Bruders übernommen.

¹⁵³ Brief Mendelssohns vom 18. bis 20. Mai 1830 an die Familie (Zitat vom 19. Mai), US-NYp, *MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, Felix, letter No. 101, Textverluste durch eckige Klammern ergänzt; mit leichten Abweichungen gedruckt bei Elvers (wie Fußnote 119), S. 105–109, das Zitat auf S. 108f. Zum Inhalt der auf dem mitgeschickten Zettel notierten „Bachschen Sachen“ siehe R. Wehner, *Mendelssohns Sammlung von „Kirchen-Cantaten“ Johann Sebastian Bachs*, in: „Zu groß, zu unerreichbar“ (wie Fußnote 3), S. 415–461, speziell S. 416–419.

¹⁵⁴ Prägnantes Beispiel daraus ist das im Bach-Archiv Leipzig aufbewahrte handschriftliche Exemplar der *Kunst der Fuge*, das später in die Sammlung von Manfred Gorke gelangte (siehe Tabelle 4).

¹⁵⁵ BJ 2001, S. 183 (H.-J. Schulze).

3. Eduard Ritz als Kopist Bachscher Werke

Die verstärkte Kopistentätigkeit Ritzens wurde wohl ausgelöst durch eine krankheitsbedingte Reduktion der geigerischen Aktivitäten.¹⁵⁶ Mehrere Abschriften auch größerer Werke verschiedener Komponisten sind erhalten oder durch Mendelssohns *Musikalienverzeichnis* beziehungsweise den Zahn-Katalog des Rietz-Nachlasses nachgewiesen. Im Einzelfall muß, gerade, wenn nur der Name Rietz genannt wird, die Möglichkeit bedacht werden, daß immerhin drei Familienmitglieder als Kopisten in Frage kommen. Erschwerend tritt hinzu, daß sich sowohl F. Knuth als auch E. Ritz an der großzügigen und akkuraten Notationsweise von J. F. Ritz orientierten, so daß bestimmte Notenformen (etwa die nach unten kaudierten Halben Noten mit mittigem Notenhals) bei allen dreien Verwendung fanden. Julius Rietz näherte sich hingegen in späteren Jahren dem von Mendelssohn favorisierten Typ des Violin-schlüssels (schmale Form ohne Unterlänge) an, was in der Vergangenheit bisweilen zu Fehlzuschreibungen und zu „falschen“ Mendelssohn-Autographen (verbunden mit höheren Preisen) geführt hat.¹⁵⁷

Das bisher fast ausschließlich durch Mendelssohns Bibliothek bekannte Kopistenwerk von E. Ritz umfaßte Abschriften von Lotti (Crucifixus), Mozart (unter anderem die Jupiter-Sinfonie) und etliche Werke von Beethoven.¹⁵⁸ Ein Schwerpunkt von Ritz' Kopistentätigkeit (und seines Vaters) aber bildet das Œuvre J. S. Bachs. In Tabelle 4 sind die derzeit bekannten Abschriften zusammengefaßt und den beiden Schreibern zugeordnet. Dabei fällt auf, daß es mehrere Kompositionen gibt, von denen zwei Abschriften verzeichnet sind. Bei dem ersten Werk, der sogenannte „Litaney“, handelt es sich um den ersten Satz aus der Kantate „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ BWV 101.

Ein Exemplar findet sich in der sogenannten Sammlung Landsberg, die 1861 von der Königlichen Bibliothek insbesondere wegen ihrer reichhaltigen Beethoven-Bestände (mehrere Skizzenbücher) erworben wurde. Der 1807¹⁵⁹ in Breslau geborene Ludwig Landsberg siedelte 1826 als junger Mann nach Berlin über und wechselte 1834 seinen Wohnsitz nach Rom, wo er ein reiches musikalisches Leben entfaltete, Soireen veranstaltete, eine Leihanstalt für Musikalien und Musikinstrumente betrieb und mit vielen Größen des Musik-

¹⁵⁶ „Der arme Ritz hat seit Ihrer Abreise keine Geige anrühren dürfen, weil die Schmerzen in seinem Finger noch gar nicht nachlassen wollen, und Keiner weiß, wie lange es noch dauern wird“; Brief Mendelssohns vom 9. Dezember 1823 an C. F. Zelter, D-DÜhh, 51.4907, veröffentlicht bei Elvers (wie Fußnote 119), S. 29 f.

¹⁵⁷ Beide Schriften unterscheiden sich beispielsweise in den nach unten gehaltenen Viertelnoten und den verbalkten Achtelnoten, die Mendelssohn – im Gegensatz zu Rietz – stets links, nie rechts kaudierte.

¹⁵⁸ Sinfonien und Ouvertüren von L. v. Beethoven, GB-Ob, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 76–80*, siehe Oxford, Catalogue II (wie Fußnote 137), S. 44 f.

¹⁵⁹ Nach divergierenden Angaben auch schon 1805.

lebens, darunter Fortunato Santini, in engem Kontakt stand. Landsberg wirkte als Sänger, Komponist und Sammler und starb 1858. Im postum gedruckten Katalog seiner Kollektion findet sich ein Stück, daß nicht unter dem Komponistennamen „Bach“, sondern unter dem Namen von E. Ritz verzeichnet ist: „Litaneen von J. S. Bach, copirt von E. R. 16 Blätter.“¹⁶⁰ Die in den Berliner Jahren entstandene Freundschaft Landsbergs zur Familie Mendelssohn wurde 1839 aufgefrischt, als Fanny Hensel mehrere Monate in Rom zubrachte.¹⁶¹ Landsberg kannte auch E. Ritz, so daß eine direkte Übergabe des Bach-Werkes noch in den 1820er Jahren durchaus möglich ist.

Mit ebenso großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dem „Landsberg“-Exemplar um jene Ritz-Abschrift, die 1824 im Musikalienverzeichnis der Geschwister Mendelssohn als „Litaneen Handschrift u. Geschenk v. Ritz“ Erwähnung findet. Als Mendelssohn zwanzig Jahre später bei der Vorbereitung auf seinen Umzug von Leipzig nach Berlin eine Liste *Musikalien (1844)* anfertigte,¹⁶² wurden dort in aller Ausführlichkeit auch seine Bach-Quellen verzeichnet, in immerhin 36 Positionen, die teilweise mehrere Werke umfaßten. Darunter finden sich auch „Orgelstücke v. Ritz geschrieben“.¹⁶³ Unmittelbar anschließend wurde das Musikalische Opfer mit gleichem Kopisten vermerkt. Die „Litaneen“ aber ist in der Liste nicht mehr zu finden.

Da sich andererseits in der Landsberg-Sammlung einige Werke Mendelssohns nachweisen lassen, die der Sammler eindeutig vom Komponisten erhalten haben muß,¹⁶⁴ liegt es durchaus nahe, daß Mendelssohn auch sein Exemplar der „Litaneen“ an Landsberg weitergab und es demzufolge nicht zwei Abschriften von Ritz gegeben hat.

¹⁶⁰ *Autographen aus dem Nachlasse des Prof. Landsberg zu Rom*, Berlin 1859, S. 6, Nr. 75.

¹⁶¹ *Fanny Hensel. Briefe aus Rom an ihre Familie in Berlin 1839/40*, hrsg. von H.-G. Klein, Wiesbaden 2002.

¹⁶² GB-Ob, *MS.M. Deneke Mendelssohn c. 49*, fol. 29–30, gedruckt und mit Kommentaren versehen als *Appendix A. Mendelssohn's 1844 List of his Music* in: *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library*, Oxford, Bd. III: *Printed Music and Books*, hrsg. von P. Ward Jones, Tutzing 1989 (Musikbibliographische Arbeiten. 9.), S. 283–302.

¹⁶³ Über die im einschlägigen Katalog (Oxford, *Catalogue II*, wie Fußnote 137) nachgewiesenen Stücken hinaus konnte die GB-Ob in den letzten Jahren noch Zuwächse verzeichnen, siehe P. Ward Jones, *Zwei unbekannte Bach-Handschriften aus dem Besitz Felix Mendelssohn Bartholdys*, BJ 2010, S. 283–286. Siehe auch Tabelle 4.

¹⁶⁴ Neben vier ungedruckten Liedern MWV K 57 bis K 60 von 1830 unter anderem auch ein Fragment zur Ballade „Die erste Walpurgisnacht“ MWV D 6, das am 3. September 1843 mit Widmung überreicht wurde: „Herrn Landsberg zum Andenken an gute alte Zeit und an Felix Mendelssohn Bartholdy“.

Das zweite zu betrachtende Werk, die Messe BWV 236, existiert tatsächlich in zwei Abschriften und wird im Mittelpunkt des Kapitels VII stehen.

Zunächst soll noch eine Schreibeigenart der Ritz-Familie thematisiert werden: Die meisten Abschriften wurden mit einem eigenen Titelblatt versehen, das Werktitel und Komponisten (überwiegend in italianisierter Form) enthielt. Als Besonderheit ist eine doppelte Unterstreichung des Komponistennamens hervorzuheben.¹⁶⁵ Die sorgfältige, mit dem Lineal vollzogene Unterstreichung muß, auch wenn es nur eine Formalie ist, als Charakteristikum gewertet werden und kann mitunter dazu beitragen, Abschriften zuzuordnen, deren Urheber bislang unentdeckt blieben. Die Akkuratessa, mit der das Titelblatt gestaltet wurde, setzt sich in dem eigentlichen Notentext fort, der sich durch eine großzügige Anlage auszeichnet und insbesondere bei größeren Werken Züge einer repräsentativen Prachthandschrift annimmt.¹⁶⁶

Einen Schwerpunkt der Kopien von E. Ritz bildet das Orgelschaffen von J. S. Bach (siehe Tabelle 4). Von unerwarteter Seite erfahren wir über die Hintergründe dieser Stücke und ihre Zweckbestimmung, die deutlich über die Funktion des privaten Kennenlernens für den jungen F. Mendelssohn Bartholdy hinausging. Ein Teil der Orgelwerke, die Ritz in den 1820er Jahren für seinen Schüler kopiert hatte, diente indirekt – das heißt, über eine weitere Abschrift – zur Vorbereitung einer Edition, die Adolph Bernhard Marx unter dem Titel *Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgelcompositionen* herausgab; laut Unterzeile auf der gedruckten Titelseite waren die Stücke „auch am Pianoforte von einem oder zwei Spielern ausführbar“.¹⁶⁷

Eine Rezension der 1833 erschienenen Marxschen Ausgabe, die – ohne Namen zu nennen – ganz unverblümt auf Mendelssohn und E. Ritz abzielte, macht deutlich, daß die beiden stärker mit der Ausgabe verbunden waren, als dem Benutzer der Edition bewußt werden konnte:

Diese Sammlung Sebastian Bach'scher Werke, welche der ehemalige Redakteur der Berliner musikalischen Zeitung, jetzt Professor an der Universität, Herr Marx uns hier vorlegt, macht uns mit einer Anzahl größerer Orgelstücke des alten Meisters bekannt, die bisher noch nicht im Stich erschienen waren. Wir glauben uns jedoch nicht zu irren, wenn wir diese Orgelsachen für dieselben halten, welche wir bereits vor acht oder zehn Jahren in einem sehr musikalischen Hause Berlins kennen lernten, wo ein jetzt berühmter Componist sie gemeinschaftlich mit seinem Freunde, der nun verstorben, zu sammeln angefangen hatte. Wenn wir uns nicht täuschen, so war die Quelle,

¹⁶⁵ Weitere Besonderheiten sind der obligatorische Schlußpunkt und der Umstand, daß die abgekürzten Vornamen meist mit einem Doppelpunkt abgeschlossen wurden, also: „Giov: Seb: Bach.“

¹⁶⁶ Musterbeispiele sind Abschriften von Großwerken wie die h-Moll-Messe oder die Matthäus-Passion von J. F. Ritz, aber auch die Kunst der Fuge von E. Ritz.

¹⁶⁷ Zum Inhalt siehe Dok VI, S. 500 (Kommentar zu Nr. C 91).

aus welcher jene Verehrer Sebastian Bach's schöpften, theils die Bibliothek Zelters, welche so reich an Handschriften dieses Meisters war, theils die des Joachimsthalschen Gymnasiums, die ebenfalls einen großen Reichthum an Compositionen dieses alten Meisters besitzt. Im Grunde wäre es daher, falls diese Vermuthungen gegründet sind, die sich uns bei der Betrachtung der einzelnen Stücke immer lebhafter erneuern, hauptsächlich das Verdienst jener oben benannten Personen, diese Schätze aus ihrer Verborgenheit ans Tageslicht gezogen zu haben, denn schon damals hatte man eine Auswahl getroffen und sie in sorgfältigen, von Fehlern gereinigten Abschriften gesammelt, ja der Redakteur der *Iris* hatte selbst einen kleinen Antheil an dieser Thätigkeit, indem man ihn ersucht hatte, einen Verleger für diese Compositionen herbei zu schaffen, welches aber damals nicht gelang,¹⁶⁸ indem wirklich die Theilnahme der jetzigen Welt für Seb. Bach durch die Aufführung seiner großen Passionsmusik ungleich allgemeiner geworden ist, als sie damals war.¹⁶⁹

Hinter dem Redakteur der Zeitschrift, der sich so lebendig an die Sammelthätigkeit im Hause Mendelssohn erinnerte, verbarg sich Ludwig Rellstab,¹⁷⁰ der sogar noch genaue Erinnerungen an einzelne Kompositionen hatte, die in die Edition geflossen waren:

So viel ist indessen gewiß, daß in den vorliegenden drei Heften sich mehrere höchst ausgezeichnete Stücke, die auch zugleich sehr glänzend für die Orgel sind, befinden, als z. B. die Phantasie in G-moll [BWV 542/1] im ersten Heft, das Präludium in E-dur [BWV 566] in demselben, und die Toccata [BWV 565] in dem dritten. Dieses letztern Stück's entsinnt sich der Redakteur ganz bestimmt als eines derjenigen, welche schon damals zur Herausgabe bestimmt waren. Es sey uns nunmehr willkommen, und wird auch von allen Orgelspielern und den Freunden der älteren classischen Musik willkommen geheißten werden.¹⁷¹

¹⁶⁸ Geplant war eine Ausgabe beim Bonner Verleger N. Simrock, durch dessen Tod im Juni 1832 das Projekt aber nicht zustande kam, siehe dazu auch Stinson (wie Fußnote 127), S. 31–32. Erstmals hatte W. A. Little 2005 auf Mendelssohns versteckte Beziehung zu dieser Marxschen Ausgabe aufmerksam gemacht, siehe die beiden in Fußnote 7 genannten Schriften.

¹⁶⁹ Dok VI, Nr. C 91.

¹⁷⁰ Der Berliner L. Rellstab (1799–1860) wirkte seit 1823/24 als Rezensent für mehrere Berliner Zeitungen, darunter zeitweise bei der von A. B. Marx redigierten *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*; 1830 gründete er die wöchentlich erscheinende *Iris im Gebiete der Tonkunst*. Mit dem Hause Mendelssohn war Rellstab seit Mitte der 1820er Jahre verbunden. Er verfaßte beispielsweise den Text zu Mendelssohns sogenannter „Humboldt-Kantate“ *Begrüßung* MWV D 2 (1828). Insofern sind seine Ausführungen in bezug auf die Bach-Sammlung von Ritz und Mendelssohn durchaus glaubwürdig.

¹⁷¹ Dok VI, Nr. C 91.

Die meisten der Stücke befanden sich tatsächlich auch in der Bibliothek Mendelssohns. Für die eigentliche Edition wurden davon noch einmal Kopien angefertigt, die an Breitkopf & Härtel geschickt, später aber nicht alle wieder retourniert wurden. So finden sie sich noch heute in Leipzig, worauf erstmals Christine Blanken aufmerksam gemacht hat.¹⁷² Auch wenn die eigentlichen Stichvorlagen von unbekanntem Kopisten erarbeitet wurden,¹⁷³ dürfte ihr genauer Vergleich mit den in Mendelssohns Nachlaß aufbewahrten Ritz-Handschriften noch zusätzliche Details zu Tage fördern,¹⁷⁴ die zur Einschätzung der Kopistentätigkeit von Ritz dienen und zudem helfen könnten, Mendelssohns Anteil an der genannten Edition zu konkretisieren.

¹⁷² C. Blanken, *Ein wieder zugänglich gemachter Bestand alter Musikalien der Bach-Familie im Verlagsarchiv Breitkopf & Härtel*, BJ 2013, S. 79–128. Für unseren Zusammenhang von Interesse sind die drei Konvolute D-LEsta, *Bestand 21081*, Nr. 7374, 7375 und 7383.

¹⁷³ Lediglich das Titelblatt der Fantasia BWV 542/1 könnte von E. Ritz selbst geschrieben sein.

¹⁷⁴ Eine Stichprobe ergab bei BWV 550 eine völlig identische Seiteneinteilung zwischen der Ritz-Abschrift in GB-Ob und der Kopisten-Stichvorlage in D-LEsta, *Bestand 21081*, Nr. 7374, Fasz. 2, S. 7–15.

Tabelle 4: Bach-Abschriften von Eduard Ritz und Johann Friedrich Ritz

BWV	Werktitle/Bezeichnung	Standort, Signatur	Nachweis/Bemerkungen
101.1	Litaneý	unbekannt	Mendelssohn, <i>Musikalienverzeichnis</i> , 1824: „Litaneý Handschrift u. Geschenk v. Ritz“, 1844 nicht mehr nachweisbar; wohl identisch mit folgender Handschrift:
101.1	<i>Litaneý von Johann Sebastian Bach für eif obligate Stimmen.</i> [Kopftitel]	P 952	Kopist: E. Ritz; aus Vorbesitz von L. Landsberg, Rom
105	<i>Herr, gehe nicht ins Gericht</i> von <u>Joh: Seb: Bach.</u>	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 64</i>	Kopist: E. Ritz; Mendelssohn, <i>Musikalienverzeichnis</i> , 1827: „H. u. G. v. Ritz“; Vorlage war P 838 (damals im Besitz von Knuth)
168	<i>Thue Rechnung! Donnerwort</i> <u>Cantate</u> von <u>J. S. Bach.</u>	P 654	Kopist: J. F. Ritz; Zahn 1878, Nr. 25
232	Messe in h-Moll, 2 Bde. <u>Missa</u> a V Voci [...] <u>del Sig: </u> <u>Giov: Seb: Bach.</u>	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 66</i> und <i>c. 67</i>	Kopist: J. F. Ritz; Abschrift mit Zusätzen von Mendelssohn
232	Messe in h-Moll, 2 Bde.	unbekannt	Kopist E. Ritz (lt. Zahn 1878, Nr. 60), eventuell ebenfalls J. F. Ritz; in NBA ^{ev} I (U. Wolf, 2010) nicht erwähnt; laut Katalogbeschreibung Zahn: Abschrift mit Zusätzen von J. Ritz
236	Messe in G-Dur <u>Missa</u> di <u>Giov: Seb: Bach.</u>	GB-LEbc, <i>MS 1700/2/4</i>	Kopist: J. F. Ritz; Zahn 1878, Nr. 56; Besitzvermerk „Eduard Ritz“
236	Messe in G-Dur <u>Missa</u> di <u>Giov: Seb: Bach.</u>	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 65</i>	Kopist E. Ritz; Mendelssohn, <i>Musikalienverzeichnis</i> ; 1824 „Geschenk von E. Ritz“

BWV	Werktitel/Bezeichnung	Standort, Signatur	Nachweis/Bemerkungen
244	Matthäus-Passion <i>Passions Musik, nach dem Evangelisten Matthäus von J. S. Bach.</i>	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 68</i>	Kopist: J. F. Ritz; Partitur, 1823, Geschenk von B. Salomon an F. Mendelssohn Bartholdy
244	Matthäus-Passion <i>Passions-Musik von J. S. Bach.</i>	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn b. 8 und b. 9</i>	Instrumentalstimmen, geschrieben von E. Ritz, Knuth, J. Rietz und weiteren Kopisten für die Berliner Aufführungen 1829 [Stimmensatz enthält auch Ergänzungen zur Aufführung 1841]
532/2	<i>Fuge von Joh: Seb: Bach, in D-Dur</i>	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 70, fol. 120–125 r</i>	Kopist E. Ritz; mit Bleistifteinträgen von Mendelssohn
538	<i>Preludio e Fuga di Giov: Seb: Bach. [Toccata und Fuge in d-Moll]</i>	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 70, fol. 108–118</i>	Kopist E. Ritz; mit Bleistifteinträgen von Mendelssohn
542/1	<i>Fantasia di Giov: Seb: Bach, in g-Moll</i>	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 103, fol. 15–18 r (Fasz. 3)</i>	Kopist E. Ritz; Mendelssohn, <i>Musikalienverzeichnis</i> , 1824; „Fantasie für die Orgel (Manuscript u. Geschenk v. E. Ritz)“; siehe BJ 2010, S. 285 (P. Ward Jones)
542/2	<i>Fuga di Giov: Seb: Bach, in g-Moll</i>	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 103, fol. 19–23 r (Fasz. 4)</i>	Kopist E. Ritz; siehe BJ 2010, S. 285 (P. Ward Jones)
550	<i>Preludio e Fuga di Giov: Seb: Bach, in G-Dur</i>	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 70, fol. 126–131 r</i>	Kopist E. Ritz; mit Bleistifteinträgen von Mendelssohn

BWV	Werkitel/Bezeichnung	Standort, Signatur	Nachweis/Bemerkungen
565	<i>Tocatta</i> di <u>Giov. Seb. Bach</u> , in d-Moll	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 103</i> , fol. 1–6r (Fasz. 1)	Kopist E. Ritz; Mendelssohn, <i>Musikalienverzeichnis</i> ; „Tokkata [für die Orgel (Manuscript u. Geschenk v. E. Ritz)]“; siehe BJ 2010, S. 285 (P. Ward Jones)
668a	<i>Choral: Wenn wir in höchsten Noethen</i> . [Kopftitel]	D-LEb, <i>Go. S. 24</i> , S. 168–171	Kopist E. Ritz; am Ende der Abschrift von BWV 1080 (siehe unten)
1052	<i>Concerto</i> per il <i>Cembalo</i> <i>Concertato</i> del <i>Sign.</i> : <u>Giovanni Seb. Bach</u> , in d-Moll	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 73</i>	Kopist E. Ritz; Mendelssohn, <i>Musikalienverzeichnis</i> , 1823: „Concert aus d moll. Part. mit Stimmen“; nur Partitur erhalten
1057	<i>Concerto</i> in F-Dur	D-Sl, <i>Cod. mus. II fol. 248</i>	Kopist E. Ritz; kein Titelblatt, am Ende Vermerk zur Vorlage; vgl. Anhang A, Zahn, Nr. 35
1079	<i>Musicalisches</i> <i>Opfer</i> Sr: <i>Königlichen Majestät</i> in Preußen <i>etc.</i> : <i>allerunterthänigst gewidmet</i> von <u>Johann Seb. Bach</u> .	GB-Ob, <i>MS. M. Deneke Mendelssohn c. 102</i>	Kopist E. Ritz; mit Vorrede, datiert 7. Juli 1747; Mendelssohn, <i>Musikalienverzeichnis</i> , 1826: „Geschenk v. Ritz“; siehe BJ 2010, S. 284 (P. Ward Jones); kein Besitzvermerk Mendelssohns
1080	<i>Die</i> <i>Kunst der Fuge</i> von <u>Johann Sebastian Bach</u> .	D-LEb, <i>Go. S. 24</i> , S. 1–167	Kopist E. Ritz; Zahn 1878, Nr. 51; Abschrift inklusive Marpurgs Vorbericht (Ostermesse 1752) und Choral BWV 668a, Besitzvermerk <i>Eduard Ritz</i>

VII. William Thomas Freemantle
und eine unbekannte Abschrift der Messe BWV 236

Im Nachlaß von Felix Mendelssohn Bartholdy ist auch Bachs Messe in G-Dur BWV 236 überliefert. Mendelssohn erhielt sie laut *Musikalienverzeichnis* 1824 von E. Ritz als Geschenk und die Partitur ist auch von dessen Hand geschrieben. Heute befindet sie sich in der Bodleian Library, University of Oxford.¹⁷⁵ Nicht bekannt ist bislang, daß eine weitere Abschrift des Werkes in Leeds aufbewahrt wird. Um zu erklären, wie diese Abschrift, die allerdings von der Hand des Vaters J. F. Ritz stammt, nach Yorkshire gelangte, ist es notwendig, William Thomas Freemantle (1849–1931) vorzustellen. Dieser englische Sammler ist vor allem für die Mendelssohn-Forschung von Bedeutung, da der Schwerpunkt seiner Sammeltätigkeit auf den Werken Mendelssohns lag.¹⁷⁶ Biographische Einzelheiten zu dem in Chichester geborenen Freemantle sind einem an entlegenem Ort publizierten Nachruf zu entnehmen.¹⁷⁷ Demnach war er seit 1866 Organist in Lincoln und anschließend seit Anfang der 1870er Jahre über zwei Jahrzehnte in Sheffield tätig. In dieser Zeit begann er, eine Sammlung musikalischer Handschriften verschiedener Komponisten aufzubauen. Bald kristallisierte sich als Schwerpunkt das Schaffen von F. Mendelssohn Bartholdy heraus. Ab den 1890er Jahren lebte Freemantle mehrere Jahrzehnte in Barbot Hall, Greasborough, Rotherham. Umfang und Vielseitigkeit der Sammlung, die auch eine historische Porzellan-kollektion umfaßte, lassen darauf schließen, daß Freemantle einen gewissen Wohlstand genoß, der es ihm erlaubte, frei von regelmäßiger Berufstätigkeit seinen bibliographischen Studien, insbesondere zu regionalgeschichtlichen Themen, nachzugehen. Die Sammlung zu Mendelssohn war primär in den 1870er und 1880er Jahren mit dem Ziel entstanden, eine große Biographie zu verfassen, die indes Fragment blieb. Anfang der 1890er Jahre beschloß Freemantle aus unbekanntem Gründen, die vollständige Mendelssohn-Sammlung wegzugeben. Sie bestand aus mehr als 300 Originalbriefen und über 40 Notenautographen und frühen Abschriften. Angereichert um Freemantles gesamte Mendelssohn-Bibliothek sollte das Ganze in Birmingham verkauft werden.

¹⁷⁵ GB-Ob, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 65*.

¹⁷⁶ R. Wehner, „*There is probably no better living authority on Mendelssohn's Autograph.*“ *W. T. Freemantle und seine Mendelssohn-Sammlung*, in: *Mendelssohn-Studien* 16 (2009), S. 333–369. Freemantles Sammlungsaktivitäten bezüglich Mendelssohn sind durchaus mit denen von F. Hauser bezogen auf Bach vergleichbar, nur daß Freemantle eine Monographie und keinen thematischen Katalog erarbeiten wollte.

¹⁷⁷ *Obituary* [...] *W. T. Freemantle*, in: *Transactions of the Hunter Archæological Society*, Vol. IV, Sheffield 1937, S. 131 f.

Innerhalb eines undatierten, aber auf 1895¹⁷⁸ anzusetzenden Lagerkataloges von Noel Conway & Co., der den ebenso üblichen wie unspezifischen Gesamttitel „Rare and interesting Autograph Letters, Original Manuscripts, and Historical Documents“ trug, wurde bereits auf der Titelseite angekündigt, daß es sich um die größte Mendelssohn-Sammlung handle, die je zum Verkauf gekommen sei („The most complete and unique collection of Original Music Manuscripts, Autograph letters, rare books, pamphlets, articles, Programmes, Portraits, Etc., of Felix Mendelssohn Bartholdy“). Die „Unique and Glorious collection of Mendelssohnia“ nahm in dem Katalog immerhin 13 Seiten ein und sollte zu einem Gesamtpreis von 1.200 £ veräußert werden.¹⁷⁹ Die hohe Preisvorstellung und die Auflage, die Sammlung sei nur geschlossen abzugeben, hielten potentielle Käufer ab. Auch weitere Versuche Freemantles scheiterten, so daß seine Bibliothek letztlich bis in die Mitte der 1920er Jahre intakt blieb.

Im Zusammenhang mit seinen Studien erhielt Freemantle Einblicke in die Bach-Aktivitäten Mendelssohns. Da aber ein Sammler stets auf das Angebot seiner Zeit und seine finanziellen Möglichkeiten angewiesen ist, ergaben sich nur wenige Möglichkeiten, diesen speziellen Zweig der Mendelssohn-Kollektion mit Originaldokumenten auszubauen. Immerhin erwarb Freemantle die von Mendelssohn geschriebenen Klarinetten- und Fagott-Stimmen zur Bearbeitung von Bachs Actus tragicus BWV 106.¹⁸⁰ Als Bereicherung konnte daher das Angebot gelten, die Handschrift einer ganzen Messe zu übernehmen. Im Rietz-Nachlaß waren zwei Abschriften der G-Dur-Messe BWV 236 vorhanden und wurden 1878 angeboten. Im Zahn-Katalog sind sie unter den Nummern 56 und 57 erfaßt. Die in Leeds aufgefundene Partitur ist zunächst durch den mittlerweile wohlbekannteren Stempel „Lichtenberg's Verlag | Stuttgart“ auf Theodor Stürmer zurückzuführen. Im Stempel ist die Preisangabe „4 Mk“ zu erkennen. Auf der Rückseite des vorderen Vorsatzblattes ist oben recht noch die Zahl „56“ mit Bleistift notiert. Freemantle hat die Handschrift

¹⁷⁸ Die Datierung bezieht sich auf ein Exemplar der British Library, der als Eingangsstempel das Datum 15. Oktober 1895 aufweist; GB-Lbl, General Reference Collection, *11901.g.46*; siehe auch den Nachtrag auf S. 236.

¹⁷⁹ Ein Pfund entsprach damals ca. 20 deutschen Mark, wie aus den Umrechnungen und Rechnungsbelegen Freemantles mit deutschen Antiquaren hervorgeht. Als Preisrelation sei vermerkt, daß in demselben Katalog – wohl aus anderem Besitz – zwei Beethoven-Skizzenblätter für 10 £ und eine heute nicht mehr greifbare Bach-Quelle (Capriccio in B-Dur BWV 992) für 25 £ angeboten wurde („4 pages 4to, entirely in the handwriting of J. S. Bach. A complete movement for the Organ, with Autograph Title: 'Capriccio Sopra il Lontananza.' Del sign, 'Bach.' with a further head line of eleven words“).

¹⁸⁰ US-Wc, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection, *ML30.8j.B334 1830z*. Die Stimmen entstanden für eine Aufführung am 29. Juni 1834 in Düsseldorf.

über Stürmer erworben, den er in seinen persönlichen Aufzeichnungen stets als „Sturmer“ notierte, was anfangs die Identifizierung erschwerte. Höchstwahrscheinlich erfolgte der Kauf 1881 über das verschollene „Verzeichniss Nr. 11“ oder ein anderweitiges Angebot Stürmers. Auf jeden Fall war sich der englische Sammler, einer diesbezüglichen Notiz zufolge, über die Herkunft bewußt: „This came from the Library of Julius Rietz & was his brother's copy“. Dies war am eigenhändigen Besitzvermerk „Eduard Ritz“ erkennbar. Die Titelseite ist mit der Aufschrift „Missa | di | Giov: Seb: Bach.“ (Komponistennamen doppelt unterstrichen) von J. F. Ritz versehen. Die Schriftzüge gleichen denjenigen auf der Titelseite von Mendelssohns Exemplar der h-Moll-Messe (GB-Ob). Auch der Notentext selbst ist von der Hand des älteren Ritz geschrieben. Die unpaginierte Partitur besteht aus 40 Blättern im Querformat, die Noten beginnen auf fol. 3r und enden auf fol. 39r. Damit entspricht die Handschrift auch in der äußeren Einteilung der Partitur, die E. Ritz für Mendelssohn kopierte. Es wird Aufgabe künftiger Betrachtungen dieser beiden sicher in zeitlicher Nähe entstandenen Zwillingebände sein zu ermitteln, welche Partitur zuerst entstand und nach welcher Vorlage sie geschrieben wurde. Bereits die Oxforder Handschrift gab bezüglich des überlieferten Notentextes bestimmte Fragen auf, die im NBA-Band wie folgt formuliert wurden:

Über ihre Vorlage ist nichts bekannt. Das ist in diesem Fall besonders mißlich, da sie durch eine Anzahl singulärer Lesarten auffällt. Bei manchen dieser Varianten könnte es sich um naheliegende Ergänzungen von Verzierungs- und Artikulationszeichen handeln, andere ließen sich als geringfügige Konjekturen eines musikalisch mitdenkenden Schreibers oder auch als Mißverständnis unklarer Stellen in A deuten. Aber einige Änderungen lassen sich so nicht erklären, sie haben keinerlei Voraussetzung in den überlieferten Quellen und sind nur als bewußte – und durchweg begründete – Umgestaltung kompositorischer Details zu verstehen.¹⁸¹

Die Reise der Handschrift begann also in Berlin, folgte dann den Wohnorten von J. Rietz in Düsseldorf, Leipzig und Dresden und gelangte über Stuttgart nach Rotherham, wo sie mehr als vier Jahrzehnte überdauerte. Der letzte Teil der Reise bis Leeds soll noch nachgetragen werden. Der mittlerweile über 70jährige Freemantle hatte die Hoffnung auf eine Veräußerung seiner Sammlung bereits aufgeben, als sich von unerwarteter Seite eine Möglichkeit ergab. Lord Edward Allen Brotherton (1856–1930), ein schwerreicher Industrieller aus Wakefield,¹⁸² hatte gegen Ende seines Lebens beschlossen, eine

¹⁸¹ NBA II/2 Krit. Bericht (E. Platen, M. Helms, 1982), S. 114; auf S. 115–119 findet sich die Übersicht über die Sonderlesarten.

¹⁸² Zu dessen Sammlung allgemein siehe: *The Brotherton Collection, University of*

öffentliche Bibliothek für territorialgeschichtliche Forschungen aufzubauen. So wurden zwischen 1922 und 1930 ganze Bibliotheken übernommen und zu einer neuen zusammengefügt. Zu diesem Zweck wurde ein Bibliothekar angestellt, der sich um Aufbau und Pflege der Sammlung kümmern sollte: John Alexander Symington (1887–1961).¹⁸³ Es war also nur eine Frage der Zeit, bis die Verantwortlichen damals auf eine der umfassendsten Privatbibliotheken zum Thema Yorkshire stoßen mußten: auf diejenige von W. T. Freemantle. So wurde seine regionalkundliche Sammlung – zusammen mit den Musikalien, einschließlich der Bach-Messe – zwischen 1926 und 1928 für die Brotherton Library erworben. Aufbewahrt wurden die Schätze zunächst in der Privatvilla von Brotherton. Da sich der Neubau einer Bibliothek, die der Mäzen noch angeregt und für die er 1927 den Betrag von 100.000 Pfund gestiftet hatte, verzögerte, waren die Bestände mehrere Jahre nicht zugänglich. Erst 1936 konnte die neue Brotherton Library der Universität Leeds eingeweiht werden, Freemantle und Brotherton waren mittlerweile verstorben. In der Zwischenzeit hatte J. A. Symington die Zeit genutzt, die nur ihm zugängliche Sammlung zu sichten und dabei einzelne Segmente zum eigenen Vorteil zu verkaufen. So befinden sich die von Brotherton eigentlich für Leeds erworbenen Quellen der Mendelssohn-Kollektion Freemantles mittlerweile in sieben Bibliotheken und Sammlungen, darunter – mit einem großen Anteil – die Library of Congress, Washington, D.C.¹⁸⁴ Nur durch einen glücklichen Zufall verblieb also die Ritz-Abschrift der Messe BWV 236 in der University of Leeds.

VIII. Resümee

Julius Rietz war kein Bach-Sammler im klassischen Sinne und seine Bibliothek ist nicht das Resultat gezielter und systematischer Sammeltätigkeit. Sie erwuchs vielmehr aus einer jahrzehntelangen Kapellmeister- und Herausgebertätigkeit und ist demzufolge in erster Linie durch die Neigungen und das Repertoire des Besitzers geprägt. Bei den auf J. S. Bach bezogenen Handschriften präsentiert sich die Bibliothek als heterogenes Sammelbecken von Stücken aus unterschiedlichen, doch eng beieinanderliegenden Provenienzen. Nach 1832 flossen aus dem eigenen Familienbesitz stammende Notenbände

Leeds. Its contents described with illustrations of fifty books and manuscripts, Leeds 1986.

¹⁸³ Grundlegend zu dieser schillernden Persönlichkeit siehe J. Smurthwaite, *The Life of John Alexander Symington, Bibliographer and Librarian, 1887–1961. A Bookman's Rise and Fall*, Lewiston, New York 1995.

¹⁸⁴ Details zu den unrechtmäßigen Verkäufen und zu den kriminellen Praktiken Symingtons in Wehner (wie Fußnote 176), besonders den Abschnitt „Auflösung der Sammlung“ (S. 350–355).

des Vaters J. F. Ritz und des Bruders E. Ritz ein, die insbesondere in den 1820er Jahren aktiv an der Bach-Pflege in Berlin mitgewirkt hatten. Ein weiteres Segment bildet jener Teil, der auf der Sammlung des 1849 verstorbenen Schwagers F. Knuth basierte. Der Kantor und Organist aus Gransee hatte Zugang zu vielen Quellen aus dem 18. Jahrhundert. Einige „alte Abschriften“ dürfte J. Rietz mit diesen drei Beständen übernommen haben. Ergänzend sind diejenigen Partituren und Stimmen zu nennen, die Rietz selbst für befreundete Musiker oder für den eigenen Gebrauch nach Originalquellen anfertigte.

Mit bibliographischen Recherchen ist es gelungen, mehr als dreißig Bach-Abschriften aus der Bibliothek von J. Rietz ausfindig zu machen oder zuzuweisen, wobei sich die reale Zahl der Werke durch etliche Konvolute noch deutlich erhöht. Dabei traten mit Prieger, Stürmer und Freemantle teilweise wenig bekannte Zwischenbesitzer in den Fokus der Betrachtung. Sollten die Handschriften auch, um das eingangs zitierte Wort Konrad Amelns aufzugreifen, für die Gesamtausgabe „ohne Belang“ gewesen sein, so zeugen sie doch von einer lebendigen Bach-Rezeption abseits der bekannten Namen wie Hauser, Grasnick und Fischhof. Der Katalog des Rietzschen Nachlasses von 1878 eröffnet neue Perspektiven auf die Zusammenhänge zwischen heute räumlich getrennt aufbewahrten Abschriften, wirft Licht auf die Aktivitäten des Granseer Kantors F. Knuth und der Familie Ritz und erlaubt neue Fragen nach bisher unbekanntem Handschriften.

Im Jahre 1863 vertraute Julius Rietz seinem Tagebuch einen für ihn unhaltbaren Zustand seiner Bibliothek an:

Etwas Ordnung in meinem mit Musikalien Preziosen etc. überfüllten Zimmer, die auf allen Tischen und Stühlen umherliegen, gemacht. Es fehlt aber wohl viel, bis die Ordnung vollkommen ist – u. mir ist das so unausstehlich, die Unordnung nämlich. Es fehlt aber an Schränken u. am Platz sie zu stellen.¹⁸⁵

Für die Nachwelt ist durch den Katalog der Zahn-Auktion von 1878 die Möglichkeit gegeben, Zugang zur vielgestaltigen Bibliothek von J. Rietz zu erlangen, und – wie hier bezüglich J. S. Bach versucht wurde – etwas Ordnung darin zu schaffen. Allem Anschein nach wartet das 19. Jahrhundert, mindestens ebenso gut wie das 18. Jahrhundert, auch weiterhin mit unverhofften Wendungen und faszinierenden Geschichten zur Bach-Überlieferung auf.

¹⁸⁵ J. Rietz, *Tagebuch*, Bd. I (1863–1865), D-D1, *Mscr. Dresd. h.* 53, S. 47, Eintrag vom 3. Mai 1863.

Anhang A

Auktion des Nachlasses von Julius Rietz
 R. von Zahn, Dresden, 29. April 1878 und folgende Tage
 Verzeichnis der Kompositionen von J. S. Bach (Handschriften und Originaldrucke)

Zahn Nr.	Kurzbezeichnung nach Zahn (Originaleintrag)	Zahn 1878	Standort	Bemerkungen (BWV, Besonderheiten)
14	Cantate „Herr, deine Augen“. Manus. Ppb. Querfol.		unbekannt (seit 1878)	BWV 102; eventuell Vorlage für Abschrift in Mendelssohns Band „Kirchenkantaten V“; GB-Ob, <i>MS.M. Dencke Mendelssohn c. 63</i> , fol. 79–96 (Kopistin: Fanny Hensel), die die Bearbeitungsfassung von C. P. E. Bach (verschollene Partitur) teilt, die auch dem Erstdruck von A. B. Marx (1830) zugrunde lag, laut NBA I/19 Krit. Bericht (R. L. Marshall, 1989), S. 226 f.; Vorlage unsicher: eventuell <i>P 48</i> , Fasz. 3 (Voß-Buch)
15	Cantate „Aus tiefer Noth“: Motette „O Jesu Christ“: Manus. Ppb. Querfol.		<i>P 1007</i>	BWV 38; BWV 118.2; Kopist: Knuth, Sammlungs-Nr. <90>101 und <91>103; 35 S., von Knuth paginiert; BWV 38 ist Vorlage für „Kirchenkantaten V“; GB-Ob, <i>MS.M. Dencke Mendelssohn c. 63</i> , fol. 66–78 (Kopistin: Fanny Hensel); Zahn-Nr. 15 auf Etikett
16	Vier Cantaten. „Nach Dir, Herr, verlangst mich. Es ist nicht Gesundes. Es wartet Alles auf Dich. Also hat Gott die Welt geliebet“]. gr. 4. Manus.		unbekannt (seit 1878)	BWV 150, BWV 25, BWV 187, BWV 68; zu den möglichen Vorlagen siehe S. 190
17	Cantate. „O Ewigkeit“: Manus. Ppb. Querfol.		unbekannt (seit 1878)	Wohl eher BWV 20 als BWV 60; mögliche Vorlage: Autograph BWV 20 D-LEb, <i>Rara I, 14</i> (damals bei C. P. H. Pistor), oder verschollene Zelter-Partitur nach Stimmen von A. E. Müller von 1802 (<i>St 75</i>); das Stück wurde (im Gegensatz zu BWV 60) von der Berliner Sing-Akademie aufgeführt

Zahn Nr.	Kurzbezeichnung nach Zahn 1878 (Originaleintrag)	Standort	Bemerkungen (BWV, Besonderheiten)
18	5 Cantaten. „Sehet, welch' eine Liebe“. „Nimm, was Dein ist“. „Wo soll ich fliehen hin“. „Schwingt freudig Euch empor“. „Dienet dem Herrn mit Freuden“. Manus. Ppb. 4.	D-KNu, K I6a/ 6365, Faszikel 1–5	BWV 64, BWV 144, BWV 5, BWV 36.4, Fk 84/BR-WFB F 25; Kopist: Knuth (BWV 64) u. a.; Titeletikett „Fünf Cantaten I von J. S. Bach.“ mit Besitzvermerk und Sammlungs-Nummern 89–93; zu den Vorlagen siehe Anhang B
19	Dasselbe. Andere Abschrift. Hbild. Fol.	unbekannt (seit 1878)	Siehe Nr. 18
20	Cantate. „Komm, Du süsse Todesstunde“. Manus. Querfol.	P 474	BWV 161; unbekannter Kopist; Zahn-Nr. 20 auf der ersten Notenseite (Bd. ohne Umschlag); Vorlage: verschollene Zwischenquelle (möglicherweise Zelters Abschrift <i>Sa No 130</i>); spätere Seiteneinteilungszahlen 265–298 für weitere Abschrift, siehe auch Nr. 21 und 24
21	Cantate. „Die Himmel erzählen“. Ppb. Querfol.	P 181	BWV 76; unbekannter Kopist; Zahn-Nr. 21 auf Deckelinnenseite; Vorlage: verschollene Partitur Hausers (NBA I/6, S. 46); spätere Seiteneinteilungszahlen 138–191 für weitere Abschrift, siehe auch Nr. 20 und 24
22	4 Cantaten. „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“. „Schmücke Dich, o liebe Seele“. „Nun kommt [sic] der Heiden Heiland“. [„]Herr, gehe nicht in's Gericht“. Manus. Ppb. Fol.	P 838, Faszikel 1–4	BWV 106, BWV 180, BWV 62, BWV 105; Kopist: Knuth; Besitzvermerk auf erster Kantate; Stempel „Lichtenberg's Verlag Stuttgart“; braun marmorierter Pappband, Sammlungs-Nummern auf ornamental ausgeschnittenem Titeletikett und zu Beginn jeder Kantate: <85> 97 (BWV 106); <87> 99 bzw. 98 (BWV 180); <88> 102 (BWV 62); <89> 100 (BWV 105); zu den Vorlagen siehe Anhang B; Zahn-Nr. 22 auf Deckelinnenseite; insgesamt 140 S., von Knuth paginiert

Zahn Nr.	Kurzbezeichnung nach Zahn 1878 (Originaleintrag)	Standort	Bemerkungen (BWV, Besonderheiten)
23	Cantate. „Die Könige aus Saba kamen“. Manus. Ppb. gr. Fol.	A-Wgm, III 33340 (Q 689)	BWV 65; Kopist: Knuth; brauner Pappumschlag mit Etikett und Sammlungs-Nummer „104. Die Könige aus Saba: Cantate nach 1868 von fremder Hand ergänzt: No. 65 von J. S. Bach“; Vorlage: Originalpartitur (P 147) oder verschollene Sing-Akademie-Partitur; siehe LBB 10 (C. Blanken, 2011), S. 204
24	Cantate. „Weichet nur, betrübte Schatten“. Manus. Ppb. Querfol.	P 185	BWV 202; unbekannter Kopist; Zahn-Nr. 24 auf Deckelinnenseite; Vorlage: D-LEb, Ms. R 8 (damals bei C. P. H. Pistor); spätere Seiteneinteilungszahlen 192–211 für weitere Abschrift, siehe auch Nr. 20 und 21
25	Cantate. „Thue Rechnung, Donnerwort“. Manus. Ppb. Querfol.	P 654	BWV 168; Kopist: J. F. Ritz (bisher E. Ritz oder Knuth zugeschrieben); Besitzangabe (von J. F. Ritz:) F. Knuth; Sammlungs-Nr. (von Knuth:) <70> 95; Zahn-Nr. 25 auf Deckelinnenseite; Vorlage laut NBA I/19 Krit. Bericht (R. L. Marshall, 1989), S. 119: Abschrift S. Hering, D-Bhm, 6138/4 (aus Besitz Pistor)
32	38 versch. Clavier- u. Orgelcompos. Manus. Ppb. Querfol.	unbekannt (seit 1924)	„Knuth's Sammelband“ (BG 36, S. XXXV), zum Inhalt siehe Tabelle 2; siehe auch Prieger III, 1924, Nr. 167, „wichtiger Sammelband“; demnach enthielt der Band: 27 Choralvorspiele für Orgel, 5 Toccate con Fuge und [6] einzelne Fugen, 140 S.; marmorierter Pappband; nach BG mit folgendem Teilinhalt (Reihenfolge nach BWV-Nummern): BWV 574b, 894, 900, 912, 915, 918, 948, 961, Anh. 178; zu Vorlagen siehe Tabelle 2
33	2 Clavierconcerte. F-dur. F-moll. Manus. Ppb. Fol.	unbekannt (seit 1878)	BWV 1057 und 1056
34	Clavierconc. F-moll. Manus. Ppb. Querfol.	unbekannt (seit 1878)	BWV 1056

Zahn Nr.	Kurzbezeichnung nach Zahn 1878 (Originaleintrag)	Standort	Bemerkungen (BWV, Besonderheiten)
35	Clavierconcert. F-dur. Manus. Ppb. Querfol.	D-SI, <i>Cod. mus. II fol. 248</i>	BWV 1057; Kopist: E. Ritz (bisher: unbekannter Kopist), mit Ergänzungen von J. Rietz; Notiz am Ende von E. Ritz: „Nach J. S. Bach's Originalhandschrift in Prof. Zelter's Bibliothek“; Vorlage: P 234 (olim <i>Sa No. 171</i>)
36	6 Claviersonaten mit obligater Violine. Manus. Ppd.	unbekannt (seit 1878)	BWV 1014–1019; Provenienz – aufgrund der Besetzung – vielleicht E. Ritz
37	Clavierstücke. Manus. Hlwb. Fol.	unbekannt	Zuordnung derzeit nicht möglich
42	2 Concerte f. 2 Claviere. Manus. Pp. Fol.	unbekannt bzw. Privatbesitz (siehe Bemerkungen)	Möglicherweise identisch mit Prieger III, 1924, Nr. 172 „2 Konzerte für 2 Klaviere m. Streichorch. in Abschriften a. d. 18. Jhdt.“ (C-Dur, c-Moll), bestehend aus: Nr. 1: BWV 1061 „Partitur. 30 S. in schmal. Hochformat. (Vorbesitzer: F. Knuth.)“; Standort unbekannt; Vorlage vielleicht D-B, <i>Am.B. 65</i> , Kopist J. C. Bach; siehe auch Nr. 44. Nr. 2: BWV 1062 „Solo- und Orch.-Stimmen. Zusammen 62 S. in Hochformat“, Privatbesitz (Vorbesitzer: W. Rust), wohl nicht aus Nachlaß Rietz
43	Concert d-moll für Clavier. Manus. Geh. 4.	unbekannt (seit 1878)	BWV 1052; vgl. GB-Ob, <i>MS. M. Dencke Mendelssohn c. 73</i> [E. Ritz] mit Besitzvermerk von Mendelssohn
44	Concert für 2 Claviere. Manus. Ppb.	unbekannt (seit 1878)	Zuordnung wegen fehlender Tonartangabe nicht möglich, möglicherweise identisch mit BWV 1061 (siehe oben, Nr. 42, Nr. 1)
46	Doppelconcert D-dur. Manus. Ppb. Fol.	D-SI, <i>Cod. mus. II fol. 249</i>	BWV 1050; Kopist: Knuth

Zahn Nr.	Kurzbezeichnung nach Zahn 1878 (Originaleintrag)	Zahn 1878	Standort	Bemerkungen (BWV, Besonderheiten)
47	Fuge für 4 St. u. Instr. Manus. Geh. Querquart.		unbekannt (seit 1878)	Zuordnung wegen fehlender Tonartangabe derzeit nicht möglich
48	15 Inventionen und Sinfonien. Manus. (Rietz). Pbbd. gr. 4.		P 227	BWV 772–801; unbekannter Berliner Kopist, eventuell Anon. H 6 (Kobayashi FH); Bemerkung auf Titelseite: „Die Abweichungen der Petersschen Ausgabe von dieser Handschrift sind mit rother Dinte eingetragen“; Zahn-Nr. 48 auf quer-ovalem Etikett; Vorlage: (unter Vorbehalt) autographie Reinschrift P 610, bis 1822 im Besitz C. F. G. Schwencke, danach J. F. Schwencke und L. Spohr
50	Die Kunst der Fuge. Lpzg. 1752. Ppb. Querfol.		D-LEb, <i>Peters PM</i> 5695	BWV 1080, Originaldruck, 2. Auflage, Exemplar aus Besitz C. Nichelmann; Besitzvermerk F. Knuth; braun marmorierter Pappband mit Etikett und Sammlungs-Nr. „38. Die Kunst der Fuge von J. S. Bach.“
51	Die Kunst der Fuge. Manus. Pp. Fol.		D-LEb, <i>Go.S. 24</i>	BWV 1080; Kopist: E. Ritz, am Ende mit Choral: Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 668a; braun marmorierter Pappband mit Etikett „Die Kunst der Fuge von Johann Seb: Bach.“; Zahn-Nr. 51 auf Etikett
52	Litanei. Manus. Pp. 4.		A-Wgm, <i>III 44445</i> <i>(H 22617)</i>	„Nimm von uns, Herr“ BWV 101, Kopist: Knuth; braun marmorierter Pappband mit Etikett und Sammlungs-Nummer „83. Litanei von J. S. Bach.“; siehe LBB 10 (C. Blanken, 2011), S. 205; Vorlage laut NBA I/19 Krit. Bericht (R. L. Marshall, 1989), S. 169 „wohl“ Partiturbandschrift von E. Ritz (P 132); Vorlage nach Blanken: „verschollene Zwischenquelle zu D B P 952“; Titelblatt: „Litanei für eilf obligate Stimmen von J. S. Bach.“
53	Magnificat, a 5 voci. Manus. Pp. Fol.		unbekannt (seit 1878)	BWV 243

Zahn Nr.	Kurzbezeichnung nach Zahn 1878 (Originaleintrag)	Standort	Bemerkungen (BWV, Besonderheiten)
56	Missa, G-dur. Manus. Pp. Querfol.	GB-LEbc, <i>MS</i> 1700/2/4	BWV 236; Kopist J. F. Ritz mit Besitzvermerk E. Ritz; Zahn-Nr. 56 auf vorderer Deckelinnenseite
57	Missa, G-dur. Manus. Pp. Querfol.	unbekannt (seit 1878)	BWV 236; eventuell identisch oder verwandt mit Abschrift von E. Ritz aus Mendelssohns Besitz, GB-Ob, <i>MS. M. Dencke Mendelssohn c. 65</i> , dort mit Besitzvermerk von F. Mendelssohn Bartholdy
60	Missa, A[sic]-moll. Manus. Geschr. v. E. Rietz. 2 Hlwde. Fol. Mit Correcturen von J. Rietz.	unbekannt (seit 1878)	BWV 232; die beiden Bände des Werkes aus Mendelssohns Besitz (siehe Tabelle 4) wurden von J. F. Ritz geschrieben; GB-Ob, <i>MS. M. Dencke Mendelssohn c. 66–67</i> (Kopist nicht E. Ritz, wie in Oxford, Catalogue II benannt). Ob die hier genannte Quelle tatsächlich von E. Ritz geschrieben wurde oder ob J. F. Ritz eine zweite Abschrift für seinen Sohn angefertigt hat, kann nicht entschieden werden; die Einträge von J. Rietz könnten im Rahmen seiner Arbeit an der BG entstanden sein
61	Missa, A-dur. Manus. Pp. Fol.	unbekannt (seit 1878)	BWV 234
63	Das musikal. Opfer. Manus. Pp. Querfol.	unbekannt (seit 1878)	BWV 1079; eventuell identisch oder verwandt mit Abschrift von E. Ritz für Mendelssohn (1826), GB-Ob, <i>MS. M. Dencke Mendelssohn c. 102</i>
64	Musikal. Opfer. Manus. Pp. Fol.	wohl D-LEb, <i>Go.S.22</i>	BWV 1079; Teilsabschrift, Schreiber Anon. 301 / unbekannter Schreiber
65	Musikal. Opfer. Lzg. 1747. Pp. Querfol. [Originaldruck, 1. Auflage]	unbekannt (seit 1924)	BWV 1079; wohl identisch mit Prieger 1922 (Teil II), Nr. 1100 und/oder L. Liepmannssohn. Kat. 209 (1924), Nr. 26

Zahn Nr.	Kurzbezeichnung nach Zahn 1878 (Originaleintrag)	Standort	Bemerkungen (BWV, Besonderheiten)
70	6 Sonaten für 2 Clav. u. Pedal. Manus. Pp. Fol.	US-NH, <i>Misc. Ms.</i> 195	BWV 525–530 Orgel; Besitzvermerk Knuth, „362. VI Sonate à 2 Clav. e Pedale da Giov. Seb. Bach. F. Knuth“ (Angabe nach Bach digital); Quelle könnte auch identisch sein mit Nr. 71
71	6 Sonaten für 2 Clav. u. Pedal. Manus. Pp. Fol.	unbekannt (seit 1878)	BWV 525–530 Orgel; siehe auch Nr. 70
74	6 engl. Suiten. Manus. Pp. Querfol.	P 836	BWV 806–811; Kopist: Knuth, Stempel <i>Lichtenberg's Verlag / Stuttgart</i> ; braun marmorierter Pappband mit Etikett „31. Sechs englische Suiten fürs Clavier von J. S. Bach. F. Knuth.“; Zahn-Nr. 74 auf vorderer Deckelinnenseite
75	3 Suiten für Orchester. Manus. (Rietz.) Gzlwdbd. Querfol.	unbekannt (seit 1924)	BWV 1066, 1067, 1068; identisch mit Prieger III, Nr. 175, dort zusätzlich Violinkonzert a-Moll BWV 1041, [Düsseldorf 1838], 76 S.; Schreiber J. Rietz, „Aus den Stimmen eigh. in Partitur gesetzt [...] Düsseldorf, März bis Mai 1838“, beiliegend „(von Rietz vereinfachte) Trompetenstimmen zur D-dur-Suite. 3 S.“ (Prieger III, S. 19)
76	Bach, J. S. und Telemann, Motette (8 voci.) Manus. Ppb. Querqu.	D-DS, <i>Mus. ms.</i> I 325	BWV Anh. 160 / TVWV 8:10 „Jauchzet dem Herrn“; identisch mit Prieger III, Nr. 147; „Partitur in Abschrift a. d. 18. Jhd. 80 S. in Querformat. Alter Ppbd.“, mit Hinweis auf Prieigers Kommentar zu J. S. F. Doering und C. E. Kollmann, der die Identität mit dem Exemplar D-DS bekräftigt. Sammlungs-Nr. [von Unbekannt] 63 in 86 geändert

Zahn Nr.	Kurzbezeichnung nach Zahn 1878 (Originaleintrag)	Standort	Bemerkungen (BWV, Besonderheiten)
Nachtrag Bach			
815	Cantate: „Ach Herr, mich armen Sünder“ Dom. 3. p. Tr. Nach dem Original-Manus. abgescr. von Rietz. Düsseldorf 1840.	unbekannt, zuletzt Sammlung E. Baender Erben, Freeport, NJ	BWV 135; Kopist J. Rietz; siehe Prieger III, S. 17, Nr. 154, Quelle mit Notiz „Auf der Auction Julius Rietz (Dresden, Mai 1878) von mir für Wilhelm Rust in dessen Auftrag erworben. Berlin, 28. Juni 1916 [sic für 1910]“ (laut NBA I/16 Krit. Bericht, S. 172); Vorlage: autographe Partitur, D-LEB, <i>Rara I, 4</i>
816	Concert für Clavier: D-moll. Manus. Querfol.	unbekannt (seit 1878)	BWV 1052
817	Concert in D-moll für 3 Claviere, 2 Violinen, Viola, Basso cont. Manus. In Stimmen. Fol.	unbekannt (seit 1878)	BWV 1063
818	Fuge. B-dur. Manus. von Rietz.	unbekannt (seit 1886)	Schlußfuge aus Capriccio B-Dur BWV 992; Kopist: J. Rietz; 1890 im Besitz von W. Rust (laut BG 36, S. LXXXI), dort als „Abschrift von J. Rietz im Besitz des Herrn Prof. Dr. Rust“ bezeichnet; Standort laut NBA V/10 Krit. Bericht (H. Eichberg, T. Kohlhasse, 1982), S. 20 unbekannt; Vorlage wohl Abschrift von J. Ringk (<i>P</i> 595, Fasz. 10)
819	Gigue. G-dur und Fughetta. Es-dur. Alte Abschrift. Fol.	unbekannt (seit 1878)	Werkzuordnung unsicher; siehe auch Mendelssohn <i>Musikalienverzeichnis</i> , 1823; „Gigue. g dur. Handschrift“

Zahn Nr.	Kurzbezeichnung nach Zahn 1878 (Originaleintrag)	Standort	Bemerkungen (BWV, Besonderheiten)
824	Sonata, C-moll, a. Flauto traverso Violino, Cembalo. Alte Abschrift. Fol.	unbekannt (seit 1878)	BWV 1079/3: „Sonata a Traversa, Violino e Cont.“
825	Sonate für Clavier mit Begleitung einer Flöte. Manus. Querfol.	unbekannt (seit 1878)	Zuordnung wegen fehlender Tonartangabe nicht möglich, wohl aus BWV 1030–1035, falls von J. S. Bach
826	Toccata in D-dur. Alte Abschrift aus dem 18. Jahrh. Fol.	D-LEB, <i>Go.S.309</i>	BWV 912; Kopist: J. C. Bach; wohl identisch mit „alter Handschrift“, 1886 bei W. Rust (BG 36, S. XX) sowie: Prieger III, in Nr. 174 [darin 3] „Toccata manualiter (D-dur)“; Vorlage für Sammelband Knuth, daher eventuell auch in seinem Besitz; Vorlage: <i>P 286</i> (Slg. Vof)
827	Toccata, Fis-moll. Desgleichen.	<i>P 494</i>	BWV 910
828	Dieselbe. Neuere Abschrift.	unbekannt (seit 1878)	BWV 910
829	Toccata con Fuga manualiter. C-moll. Manus. Fol.	unbekannt (seit 1878)	BWV 911

Anhang B

Nachlaß Julius Rietz, Handschriften und Originaldrucke von Werken J. S. Bachs
Konkordanz BWV – Zahn-Katalog 1878 sowie Angaben zur Provenienz

Angaben zu den Vorlagen beziehen sich auf die Kritischen Berichte der NBA sowie Angaben in der Quelldatenbank „Bach digital“ (Stand: Frühjahr 2019)

Werkverzeichnis	Zahn Nr.	Kurzbezeichnung	Besitzer (Provenienz)
BWV 5	in 18	Wo soll ich fliehen hin [Sätze 1 und 7]	unbekannter, wohl Berliner Kopist (nach Originalpartitur GB-Lbl, <i>Zweig MS I</i> , 1827 bei C. P. H. Pistor) – F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 18 – dort E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – 1910 E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 151 – dort E. Bücken (bis 1949) – D-KNu (seit 1950), <i>K 16a/6365</i> , Fasz. 3
BWV 5	in 19	Wo soll ich fliehen hin	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 19 (letzter Nachweis)
BWV 20	17	O Ewigkeit, du Donnerwort	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 17 (letzter Nachweis); Zuordnung zum Werk ungewiß, siehe auch BWV 60
BWV 25	16	Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 16 (letzter Nachweis)
BWV 36.4	in 18	Schwingt freudig euch empor	unbekannter Kopist (Anon. 403?, nach D-B, <i>Am.B. 106</i>) – F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 18 – dort E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – 1910 Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 151 – dort E. Bücken (bis 1949) – D-KNu (seit 1950), <i>K 16a/6365</i> , Fasz. 4

Werkverzeichnis	Zahn Nr.	Kurzbezeichnung	Besitzer (Provenienz)
BWV 36.4	in 19	Schwingt freudig euch empor	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 19 (letzter Nachweis)
BWV 38	in 15	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	F. Knuth (nach verschollener Originalpartitur) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 15 – dort E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – BB (Erwerbungszeitpunkt unbekannt) – <i>P 1007</i>
BWV 60	17	O Ewigkeit, du Donnerwort	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 17 (letzter Nachweis); Zuordnung zum Werk ungewiß, da nur Textincipit bekannt, siehe auch BWV 20
BWV 62	in 22	Nun komm, der Heiden Heiland	F. Knuth (nach D-B, <i>Am.B. 44</i> , Fasz. 10) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 22 – T. Stürmer / Lichtenberg's Verlag, Stuttgart (Stempel auf Konvolut) – BB (Erwerbungszeitpunkt unbekannt) – <i>P 838</i> , Fasz. 3
BWV 64	in 18	Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget	Anon. 403 (nach D-B, <i>Am.B. 104</i>), Knuth ergänzte Schlußchoral – F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 18 – dort E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – 1910 E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 151 – dort E. Bücken (bis 1949) – D-KNu (seit 1950), <i>K 16a/6365</i> , Fasz. 1
BWV 64	in 19	Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 19 (letzter Nachweis)
BWV 65	23	Sie werden aus Saba alle kommen	F. Knuth (nach Originalpartitur, <i>P 147</i> direkt oder über verschollene Sing-Akademie-Partitur) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 23 – ? – Universal Edition (gegründet 1901) – A-Wgm (1933), <i>III 33340 (Q 689)</i>
BWV 68	16	Also hat Gott die Welt geliebt	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 16 (letzter Nachweis)

Werkverzeichnis	Zahn Nr.	Kurzbezeichnung	Besitzer (Provenienz)
BWV 76	21	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	unbekannter Kopist 19. Jahrhundert (nach verschollener Partitur Hausers) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 21 – dort E. Prieger für BB (Geschenk 10. Mai 1878), Akz.-Nr. 17298 – P 181
BWV 101	52	Nimm von uns, Herr, du treuer Gott	F. Knuth (zur Vorlage s. Tabelle 1) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 52 – ? – Universal Edition (gegründet 1901) – A-Wgm (1933), III 44445 (H 22617)
BWV 102	14	Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 14 (letzter Nachweis)
BWV 105	in 22	Herr, gehe nicht ins Gericht	F. Knuth (nach P 99) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 22 – T. Stürmer/Lichtenberg's Verlag, Stuttgart (Stempel auf Konvolut) – BB (Erwerbungszeitpunkt unbekannt), P 838, Fasz. 4
BWV 106	in 22	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)	F. Knuth (nach Sing-Akademie-Partitur, <i>Sa No. 109</i> , Standort unbekannt) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 22 – Th. Stürmer/Lichtenberg's Verlag, Stuttgart (Stempel) – BB (Erwerbungszeitpunkt unbekannt), P 838, Fasz. 1
BWV 118.2	in 15	O Jesu Christ, meins Lebens Licht	F. Knuth (zur Vorlage siehe Tabelle 1) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 15 – dort E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – BB (Erwerbungszeitpunkt unbekannt), P 1007
BWV 135	815	Ach Herr, mich armen Sünder	1840 J. Rietz (nach Originalpartitur, D-LEB, <i>Rara 1,4</i>) – Zahn 1878, Nr. 815 – dort E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – [wohl 1910] E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), Nr. 154 – W. Schatzki, NY – J. H. Russell, New York (1949) – E. Baender (von Russell zum 50. Geburtstag [1949] geschenkt) – Privatbesitz E. Baender Erben (seit 1978), Freeport, NJ, laut Herz BQA (1981), S. 270, wohl „bei einer Überschwemmung [...] verlorengegangen“

Werkverzeichnis	Zahn Nr.	Kurzbezeichnung	Besitzer (Provenienz)
BWV 144	in 18	Nimm, was dein ist, und gehe hin	unbekannter Kopist (nach Quelle <i>P 1159/II</i> , Fasz. 1, Anon. 403, die auf D-B, <i>Am.B.</i> 595 zurückgeht, vermutlich noch vor Besitz Hauser) – F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 18 – E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – 1910 E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 151 – E. Bücken (bis 1949) – D-KNu (seit 1950), <i>K 16a/6365</i> , Fasz. 2
BWV 144	in 19	Nimm, was dein ist, und gehe hin	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 19 (letzter Nachweis)
BWV 150	16	Nach dir, Herr, verlangst mich	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 16 (letzter Nachweis)
BWV 161	20	Komm, du süße Todesstun- de	unbekannter Kopist des frühen 19. Jahrhunderts (nach verschollenen Zwischenquellen) – Musikerfamilie Benda (D. A. Benda) [von dieser Quelle schrieb Hauser 1836 noch bei einem Benda in Berlin ab] – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 20 – E. Prieger für BB (Geschenk 10. Mai 1878, Akz.-Nr. 17299), <i>P 474</i>
BWV 168	25	Tue Rechnung! Donnerwort	J. F. Ritz (nach D-Bhm, <i>6138/4</i>) für F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 25 – E. Prieger für BB (Geschenk 10. Mai 1878, Akz.-Nr. 17300), <i>P 654</i>
BWV 180	in 22	Schmücke Dich, o liebe Seele	F. Knuth (zur Vorlage siehe Tabelle 1) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 22 – T. Stürmer / Lichtenberg's Verlag, Stuttgart (Stempel auf Konvolut) – BB (Erwerbungszeitpunkt unbekannt), <i>P 838</i> , Fasz. 2
BWV 187	16	Es wartet alles auf dich	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 16 (letzter Nachweis)

Werkverzeichnis	Zahn Nr.	Kurzbezeichnung	Besitzer (Provenienz)
BWV 202	24	Weichet nur, betäubte Schatten	unbekannter Kopist der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts (nach D-LEb, Ms. R 8, damals bei C. P. H. Pistor) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 24 – E. Prieger für BB (Geschenk 10. Mai 1878, Akz.-Nr. 17301), P. 185
BWV 232	60	Messe in h-Moll	E. Ritz (bis 1832) – J. C. Ritz – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 60 (letzter Nachweis)
BWV 234	61	Messe in A-Dur	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 61 (letzter Nachweis)
BWV 236	56	Messe in G-Dur	J. F. Ritz (bis 1828, nach unbekannter Vorlage) – J. C. Ritz – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 56 – T. Stürmer/Lichtenberg's Verlag, Stuttgart – W. T. Freemantle – Lord E. A. Brotherton (zwischen 1926 und 1928 erworben) – Brotherton Library – University of Leeds (seit 1936) – GB-LEbc, classmark: MS 1700/2/4
BWV 236	57	Messe in G-Dur	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 57 (letzter Nachweis)
BWV 243	53	Magnificat in D-Dur	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 53 (letzter Nachweis)
BWV 244	deest	Matthäus-Passion [Materialien zu Leipziger Aufführungen der 1850er Jahre]	1850er Jahre J. Rietz (bis 1877) – T. Stürmer/Lichtenberg's Verlag, Stuttgart (Stempel) – T. Stürmer, Verzeichnis, Nr. 11 [Juni/Juli 1881] – von dort: BB, Akz.-Nr. 19271 [1. August 1881], P. 198 (umsigniert in St. 593)
BWV 525–530	70	6 Sonaten für Orgel	unbekannter Kopist des 19. Jh. (nach unbekannter Vorlage) – F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 70 oder 71 – ? – F. Follansbee Heath, Jr. – US-NH, Misc. Ms. 195 (seit 1977)
BWV 525–530	71	6 Sonaten für Orgel	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 71 oder 70 (letzter Nachweis)

Werkverzeichnis	Zahn Nr.	Kurzbezeichnung	Besitzer (Provenienz)
BWV 574b	in 32	Thema Legrenzianum, elaboratum cum subjecto pedaliter per J. S. Bach in c-Moll	F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 32 – E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – [wohl 1910] E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 167 (letzter Nachweis)
BWV 668a	in 51	Wenn wir in höchsten Nöten sein	E. Ritz (bis 1832, nach Originaldruck) – J. C. Ritz – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 51 – ? – M. Gorke – 1935 Stadtbibliothek Leipzig – 1954 Musikbibliothek der Stadt Leipzig (und Nachfolgebibliotheken), seit 1952 Depositum D-LEB, seit 2006 D-LEB, Go.S. 24
BWV 772–801	48	Inventionen und Sinfonien	unbekannter Berliner Kopist Ende 18./Anfang 19. Jahrhundert, evtl. Anon. H 6 (Vorlage nicht ermittelt) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 48 – E. Prieger für BB (1878, Akz.-Nr. 17296), P 227
BWV 806–811	74	Englische Suiten	F. Knuth (nach gemischten Vorlagen) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 74 – Th. Stürmer/Lichtenberg's Verlag, Stuttgart (Stempel) – BB (Erwerbungszeitpunkt unbekannt) – P 836
BWV 894	in 32	Präludium und Fuge in a-Moll	F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 32 – E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – [wohl 1910] E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 167 (letzter Nachweis)
BWV 900	in 32	Präludium und Fughetta in e-Moll	F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 32 – E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – [wohl 1910] E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 167 (letzter Nachweis)
BWV 910	827	Toccata in fis-Moll	unbekannter Kopist, um 1800 (nach Abschrift von J. L. Krebs, B-Br, <i>Fetis 7327 C Mus.</i> , Fasz. 7) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 827 – E. Prieger für BB (1878, Akz.-Nr. 17297), P 494

Werk- verzeichnis	Zahn Nr.	Kurzbezeichnung	Besitzer (Provenienz)
BWV 910	828	Toccata in fis-Moll	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 828 (letzter Nachweis)
BWV 911	829	Toccata in c-Moll	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 829 (letzter Nachweis)
BWV 912	in 32	Toccata in D-Dur	F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 32 – E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – [wohl 1910] E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 167 (letzter Nachweis)
BWV 912	826	Toccata in D-Dur	J. C. Bach, nach verschollener Zwischenquelle – [möglicherweise Knuth] – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 826 – Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – [wohl 1910] E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 174 – falls Quelle identisch: M. Gorke – 1935 Stadtbibliothek Leipzig – 1954 Musikbibliothek der Stadt Leipzig (und Nachfolgebibliotheken) – seit 1952 Depositum D-LEB, seit 2006 D-LEB, <i>Go.S. 309</i>
BWV 915	in 32	Toccata in g-Moll	F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 32 – E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – [wohl 1910] E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 167 (letzter Nachweis)
BWV 918	in 32	Fantasie über ein Rondo in c-Moll	F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 32 – E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – [wohl 1910] E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), Nr. 167 (letzter Nachweis)
BWV 948	in 32	Fuge in d-Moll	F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 32 – E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – [wohl 1910] E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 167 (letzter Nachweis)

Werk- verzeichnis	Zahn Nr.	Kurzbezeichnung	Besitzer (Provenienz)
BWV 961	in 32	Fughetta in c-Moll	F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 32 – E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – [wohl 1910] E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 167 (letzter Nachweis)
BWV 992	818	Fuge in B-Dur [aus Capriccio]	J. Rietz (bis 1877) [nach P 595, Fasz. 10] – Zahn 1878, Nr. 818 – E. Prieger für W. Rust (letzter Nachweis: BG 36 [1890])
BWV 1014–1019	36	6 Violinsonaten	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 36 (letzter Nachweis)
aus BWV 1030–1035?	825	Sonate für Clavier mit Begleitung einer Flöte	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 825 (letzter Nachweis) Zuordnung wegen fehlender Tonartangabe unsicher
BWV 1038	deest	Sonate für Flöte, Violine und Continuo	J. Rietz (bis 1877) [spartiert nach Stimmen: D-Ngm, <i>Autographen K. 27</i>] – Nachlaß Rietz (Albert Rietz) – ? – E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 174 – M. Hinrichsen – Musikbibliothek Peters (spätestens 1936) – Musikbibliothek der Stadt Leipzig (und Nachfolgebibliotheken) – D-LEm, <i>PM 8010</i>
BWV 1041	in 75 [?]	Violinkonzert in a-Moll	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 75 [?] – E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), Nr. 175 (letzter Nachweis)
BWV 1050	46	5. Brandenburgisches Konzert in D-Dur	F. Knuth [wohl nach D-B, <i>Am.B. 58</i>] – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 46 – T. Stürmer/Lichtenberg's Verlag, Stuttgart (Stempel) – Alexander Eisenmann – 1955 D-SI (Acc. 1955.4099), <i>Cod. mus. II fol. 249</i>
BWV 1052	43	Clavierconcert in d-Moll	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 43 (letzter Nachweis)

Werkverzeichnis	Zahn Nr.	Kurzbezeichnung	Besitzer (Provenienz)
BWV 1052	816	Clavierconcert in d-Moll	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 816 (letzter Nachweis)
BWV 1056	in 33	Clavierconcert in f-Moll	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 33 (letzter Nachweis)
BWV 1056	34	Clavierconcert in f-Moll	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 34 (letzter Nachweis)
BWV 1057	in 33	Clavierconcert in F-Dur	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 33 (letzter Nachweis)
BWV 1057	35	Clavierconcert in F-Dur	unbekannter Kopist (nach <i>P 234</i>) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 35 – T. Stürmer / Lichtenberg's Verlag, Stuttgart (Stempel) – A. Eisenmann – 1955 D-SI (Acc. 1955.4099), <i>Cod. mus. II fol. 248</i>
BWV 1061	44	Concert für 2 Claviere in C-Dur	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 42 (?) oder Nr. 44 – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 172 (letzter Nachweis)
BWV 1063	817	Concert für 3 Claviere in d-Moll	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 817 (letzter Nachweis)
BWV 1066	in 75	Ouvertüren-Suite in C-Dur	1838 J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 75 – E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 175 (letzter Nachweis)
BWV 1067	in 75	Ouvertüren-Suite in h-Moll	1838 J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 75 – E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 175 (letzter Nachweis)
BWV 1068	in 75	Ouvertüren-Suite in D-Dur	1838 J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 75 – E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 175 (letzter Nachweis)
BWV 1079	63	Musikalisches Opfer	E. Ritz (?) – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 63 (letzter Nachweis)

Werkverzeichnis	Zahn Nr.	Kurzbezeichnung	Besitzer (Provenienz)
BWV 1079	64	Musikalisches Opfer	Anon. 301 / unbekannter Kopist (18. Jahrhundert) – ? – [falls Quelle identisch:] J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 64 – ? – M. Gorke – Stadtbibliothek Leipzig (1935) – Depositum im Bach-Archiv, Leipzig (seit 1952), seit 2006: D-LEb, Go.S. 22 (Teilabschrift)
BWV 1079	65	Musikalisches Opfer [Originaldruck, 1. Auflage]	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 65 – E. Prieger (bis 1913) – 1922 M. Lempertz, Bonn (Prieger II), Nr. 1100 vermutlich identisch mit Exemplar: L. Liepmannssohn, Berlin, Kat. 209 (1924), Nr. 26 (letzter Nachweis)
BWV 1079/3	824	Sonata, für Flauto traverso Violino, Cembalo in c-Moll	Alte Abschrift (wohl 18. Jahrhundert) – ? – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 824 (letzter Nachweis)
BWV 1080	50	Die Kunst der Fuge [Originaldruck, 2. Auflage]	C. P. E. Bach – C. Nichelmann – F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 50 – E. Prieger für W. Rust – O. Rust – 1905 aus Nachlaß Rust für Musikbibliothek Peters, Leipzig – 1954 Musikbibliothek der Stadt Leipzig (und Nachfolgebibliotheken bis 2014) – seit 2014 Dauerleihgabe in D-LEb – D-LEb, Peters <i>PM 5695</i>
BWV 1080	51	Die Kunst der Fuge	E. Ritz (bis 1832, nach Originaldruck) – J. C. Ritz – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 51 – ? – M. Gorke – Stadtbibliothek Leipzig (1935) – 1954 Musikbibliothek der Stadt Leipzig (und Nachfolgebibliotheken), seit 1952 Depositum D-LEb, seit 2006 D-LEb, Go.S. 24
unbekannt	37	„Clavierstücke“	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 37 (letzter Nachweis)
unbekannt	47	„Fuge für 4 St. u. Instr.“	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 47 (letzter Nachweis)

Werk- verzeichnis	Zahn Nr.	Kurzbezeichnung	Besitzer (Provenienz)
unbekannt	in 819	Gigue in G-Dur	Alte Abschrift (wohl 18. Jahrhundert) – ? – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 819 (letzter Nachweis)
unbekannt	in 819	Fughetta in Es-Dur	Alte Abschrift (wohl 18. Jahrhundert) – ? – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 819 (letzter Nachweis)
BWV Anh. III 160/ TVWV 8:10	76	„Jauchzet dem Herrn“ (Bach/ Telemann)	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, Nr. 76 – E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), Nr. 147 – K. Anton, Weinheim (bis 1956) – seit 1957 D-DS, <i>Mus. ms. 1325</i>
BWV Anh. III 178	in 32	Toccata in A-Dur	F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 32 – E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – [wohl 1910] E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), Nr. 167 (letzter Nachweis)
Fk 84/ BR-WFB F 25	in 18	Dienet dem Herrn mit Freuden (W. F. Bach)	unbekannter Kopist (nach Autograph, D-Bsa, SA 271) – F. Knuth – J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 18 – E. Prieger für W. Rust (bis 1892) – O. Rust – 1910 E. Prieger (bis 1913) – 1924 M. Lempertz, Köln (Prieger III), in Nr. 151 – dort E. Bücken (bis 1949) – D-KNu (seit 1950), <i>K 16a/6365</i> , Fasz. 5
Fk 84/ BR-WFB F 25	in 19	Dienet dem Herrn mit Freuden (W. F. Bach)	J. Rietz (bis 1877) – Zahn 1878, in Nr. 19 (letzter Nachweis)

Anhang C

Übersicht über Originalquellen und weitere Bach-Quellen aus dem Besitz von J. Rietz, die nicht im Zahn-Katalog 1878 verzeichnet sind

Werkverzeichnis	Kurzbezeichnung	Bemerkungen
BWV 135	Ach Herr, mich armen Sünder	autographe Partitur, D-LEb, <i>Rara I. 4</i> ; höchstwahrscheinlich bei Rietz, später im Besitz der Familie Kistner-Karthauf, siehe oben Abschnitt „I. Originalquellen“
BWV 180	Schmücke dich o liebe Seele	autographe Partitur, D-Sba, ohne Signatur; von Felix Mendelssohn Bartholdy an J. Rietz, später an Pauline Viardot-Garcia verschenkt, siehe oben Abschnitt „I. Originalquellen“
BWV 244	Matthäus-Passion	Materialien zu Aufführungen in Leipzig, ab 1852, Orgelstimme von unbekannter Hand, Rezitative (für 2 Vc. ausgesetzt) sowie Hinweise für den Einsatz von Klarinetten in der Hand von J. Rietz, <i>St 593</i> (olim <i>P 198</i>); Provenienz: erworben 1881 aus dem Nachlaß von Rietz über T. Stürmer, <i>Verzeichniß Nr. II</i> ; Kürzungen gehen konform mit der Einrichtung des Klavierauszuges (Schlesinger 1830) der Leipziger Singakademie, eingerichtet für Aufführung 1852 von J. Rietz, D-LEm, <i>PM 6967</i>
BWV 846–869	Das Wohltemperierte Klavier, I. Teil	Abschrift von unbekannter Hand, Standort unbekannt; letzter Nachweis: L. Liepmannsohn, Kat. XVIII (17. Oktober 1896), Nr. 5
BWV 895	Präludium und Fuge in a-Moll	Abschrift von unbekannter Hand, Standort unbekannt; letzter Nachweis: L. Liepmannsohn, Kat. XVIII (17. Oktober 1896), Nr. 6
BWV 1038	Sonate G-Dur für Flöte, Violine und Continuo	Autographe Stimmensatz, D-Ngm, <i>Autographen K. 27</i> ; vor Rietz im Besitz von F. David, seit 1901 beim heutigen Besitzer, siehe oben Abschnitt „I. Originalquellen“, Vorlage für die folgende Quelle
BWV 1038	Sonate G-Dur für Flöte, Violine und Continuo	Abschrift (Partitur) von J. Rietz, später bei: Prieger III, in Nr. 174 [darin 2], „Aus den [...] eigenhändig [...] geschrieb. Stimmen in Partitur gesetzt“, D-LEm, <i>PM 8010</i>

Nachtrag zu Fußnote 178

Bezüglich der Datierung des Lagerkataloges (bisher 1895) tauchte jüngst ein zusätzlicher Hinweis auf, der ein früheres Publikationsjahr glaubwürdig erscheinen läßt. Während der Drucklegung dieses Artikels wurde ich dankenswerterweise durch Herrn Karl Traugott Goldbach (Spohr Museum, Kassel) auf einen Zeitungsartikel aufmerksam gemacht, der bereits Ende 1892 erschien und den Katalog einer bedeutenden Sammlung benannte: *Mendelssohn. A Collection of Original Manuscripts, Letters, etc.*, in: *The Musical Standard*, Vol. 43 (1892), S. 443 (Dec. 3). In anderthalb Spalten wurde die zum Verkauf stehende Sammlung – zweifelsfrei diejenige von W. T. Freemantle – kurz vorgestellt. Abschließend hieß es: „We have quoted enough to show the interest these letters would have for admirers of Mendelssohn, and we have only to add that the collection is to be seen at Messrs. Noel, Conway & Co., of Birmingham, who have been intrusted with its sale, and to whose interesting catalogue we are indebted for our information. We hope that the collection will not be dispersed to private individuals, but will find its proper resting-place in one of our national Musical Libraries or Public Museums [...]“ – Ein Wunsch, der sich allerdings nicht erfüllen sollte.

Karl Gottlieb Freudenbergs Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten und die Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert

Von Russell Stinson (Batesville, Arkansas)

Die Memoiren des Organisten Karl Gottlieb Freudenberg bilden eine wichtige, doch bisher weitgehend unbeachtete Quelle zur Überlieferung und Wirkungsgeschichte der Musik Johann Sebastian Bachs im 19. Jahrhundert. Zudem enthalten sie anekdotisches Material zu Franz Liszt, das in der Forschungsliteratur bisher anscheinend noch keine Beachtung gefunden hat. Freudenbergs *Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten* erschienen 1870 in einer von dem Breslauer Sanitätsrat, Musikkritiker und Gründer des „Vereins für klassische Musik“ Dr. (Friedrich) Wilhelm Viol (1817–1874) redigierten Ausgabe im Verlag F. E. C. Leuckart (Breslau).¹ Musikwissenschaftlern ist das Buch vor allem wegen der einstündigen Konversation Freudenbergs mit Beethoven bekannt, in deren Verlauf der Meister sich zu verschiedenen Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart äußerte; außerdem findet sich dort die Schilderung einer den jungen Felix Mendelssohn Bartholdy betreffenden Begebenheit. Freudenbergs Aufzeichnungen seiner Begegnung mit Beethoven bilden übrigens die früheste Quelle für dessen Wortspiel zu Bach („nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen“).²

Karl Gottlieb Freudenberg wurde 1797 in dem schlesischen Dorf Sipta geboren. Nachdem er in den letzten beiden Jahren der Napoleonischen Kriege (1814/15) in einem Jägerkorps gedient hatte, traf er den Entschluß, die Musik zu seinem Beruf zu machen. Zu diesem Zweck studierte er zunächst in Schmiedeberg bei Christian Benjamin Klein (1754–1825) und anschließend in Breslau (dem heutigen Wrocław) bei Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827) und Joseph Ignaz Schnabel (1767–1831). Im Herbst 1822 immatrikulierte er sich am neu gegründeten Königlichen Institut für Kirchenmusik in Berlin, wo er Orgel bei August Wilhelm Bach (1796–1869, nicht mit J. S. Bach verwandt), Gesang bei Bernhard Joseph Klein (1793–1832) und Theorie bei Carl Friedrich Zelter (1758–1832) studierte. Im folgenden Jahr kehrte Freudenberg nach Breslau zurück, wo er nun selbst Musikunterricht (nach der Methode von Johann Bernhard Logier) anbot. Im Juni 1825 begab er sich auf eine Pilgerreise nach Italien; er machte in Wien Station für einen Besuch bei Beethoven

¹ K. G. Freudenberg, *Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten*, hrsg. von W. Viol, Breslau 1870.

² *Erinnerungen*, S. 42. – Sämtliche hier genannten biographischen Details zu Freudenberg sind diesem Buch entnommen.

und verbrachte schließlich neun Monate in Rom.³ Im August 1826 nahm er seine Tätigkeit als Musiklehrer in Breslau wieder auf. Drei Jahre später wurde er zum Oberorganisten an der Breslauer Magdalenenkirche ernannt; dieses Amt bekleidete er bis zu seinem Tod im Jahr 1869.

Wenden wir uns zunächst der Begebenheit zu, die den jungen Mendelssohn betrifft: Die Staatsbibliothek zu Berlin besitzt heute eine von Mendelssohn angefertigte Abschrift von J. S. Bachs Präludium und Fuge in e-Moll für Orgel BWV 533, die den Vermerk trägt: „Von Freudenberg auf der Akademie erhalten und abgeschrieben, d. 9. Dez. 1822“.⁴ Das Wort „Akademie“ kann sich hier nur auf die berühmte Berliner Sing-Akademie beziehen, da Mendelssohn zu der Zeit im Chor dieses Ensembles sang und da bekannt ist, daß Freudenberg den Proben beiwohnte, auch wenn er selbst kein reguläres Mitglied war. Freudenbergs Handschrift ist nicht überliefert, es kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß sie auf einem noch heute greifbaren Manuskript basierte, das sich damals im Besitz seines Orgellehrers am Institut für Kirchenmusik A. W. Bach befand.⁵ Das Stück wurde erst 1833 in der von Adolph Bernhard Marx (1795–1866) besorgten Ausgabe *Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgelcompositionen* veröffentlicht. Trotz seiner Jugend war Mendelssohn bereits seit dem Herbst 1820 privater Orgelschüler von A. W. Bach. Dieser scheint seinen Starschüler allerdings nicht sonderlich gemocht zu haben – nicht nur wegen dessen überragender musikalischer Begabung, sondern auch wegen seiner ethnischen Zugehörigkeit, wie die folgende von Freudenberg überlieferte Geschichte belegt:

Bach lehrte das Orgelspiel; er war ein tüchtiger Fugenmacher und gewandter Organist, hatte aber nicht die idealistische Anschauung über das Choralspiel, wie Klein in Schmiedeberg. Sonst war er eine gemüthliche Natur. Das Aufsteigen des kleinen Felix machte ihn stutzig und neidisch. Mendelssohn wollte eine ungedruckte Bach'sche Fuge von ihm haben, er gab sie ihm aber nicht, und zu mir, der ich sie aufgeschrieben hatte,

³ Während seines Aufenthalts in Rom lernte er Giuseppe Baini kennen, den Leiter des Chors der Sixtinischen Kapelle und Autor eines höchst einflußreichen Buches über Palestrina. Freudenberg war von dem Gesang des Chors überaus angetan, hielt aber wenig von Bainis Orgelspiel, über das er bemerkte: „Von der hohen Kunst des deutschen Bach'schen Orgelspiels hatte Baini keine Ahnung, und der römische Organist Frescobaldi, ein Zwerg im Verhältnis zu Bach's Riesengeist, war sein Ideal“ (*Erinnerungen*, S. 81).

⁴ D-B, *Mus. ms. autogr. Mendelssohn 2*. Siehe Wm. A. Little, *Mendelssohn and the Organ*, New York 2010, S. 25–32; und R. Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, New York 2006, S. 8–11.

⁵ D-Bim, *Nachlass A. W. Bach II*, 78. Vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 153; und A. Sieling, *August Wilhelm Bach (1796–1869). Kirchenmusik und Seminarmusiklehrerausbildung in Preußen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Köln 1995, S. 148–150.

äußerte er: „Was braucht der Judenjunge Alles zu haben, er hat ohnedem genug, geben Sie ihm die Fuge nicht.“ Ich gab aber gerade dem liebenswürdigen Felix, der mit uns so kindlich anmuthsvoll verkehrte, diese Bachreliquie, worüber er jubelte und mir die Hand schüttelte: „Freudenberg, das Geschenk vergesse ich Ihnen in meinem Leben nicht!“ (*Erinnerungen*, S. 25)

Später in diesem akademischen Jahr sollte Freudenberg seine Kompetenz als Organist bei einer „öffentlichen Prüfung im Orgelspiel demonstrieren“. Seine drei Hauptlehrer waren anwesend, außerdem der renommierte Hymnologe Carl von Winterfeld, der sich gerade in Berlin aufhielt. Freudenberg spielte sein eigenes Präludium über „Eine [sic] feste Burg ist unser Gott“ sowie „eine schwierige G-moll Fuge von Seb. Bach“; sein selbstbewußtes Auftreten nach dem Spiel veranlaßte Zelter zu dem Ausspruch: „Ich glaubte in der Grobheit *primus* zu sein, Sie haben mich aber heute darin übertroffen, junger Freund!“ (*Erinnerungen*, S. 28). Das betreffende Werk war vermutlich die Fuge in g-Moll BWV 542/2, die nicht nur eines der technisch anspruchsvollsten Orgelwerke des Komponisten darstellt, sondern auch eng mit A. W. Bach verbunden ist, da dieser sie um das Jahr 1830 in seiner Sammlung *Orgel-Stücke für das Concert* erstmals veröffentlichte.

An eine andere Fuge von J. S. Bach wagte sich Freudenberg, als er sich 1829 erfolgreich um die Stelle des Oberorganisten an der Magdalenenkirche in Breslau bewarb. Sein einziger Mitbewerber war ein Mann namens Voigt, der wie Freudenberg bei C. B. Klein in Schmiedeberg studiert hatte. Freudenberg beschrieb sein Vorspiel wie folgt:

Die uns gestellten Aufgaben waren schwieriger und gesteigerter als sonst: zunächst eine Choralausführung für zwei Claviere und Pedal, triomäßig durchgeführt, mit Berücksichtigung des reinen Satzes; zwei Präludien auf ein Trauerlied und einen Lob- und Dank-Psalm ex capite, ein Präludium, prima vista zu spielen, und eines, das vorher eingeübt war, in welchem nicht nur Hand und Fuß, sondern auch Kopf und Herz ein Wort mitzusprechen hatten. Das letztere wählte ich mir aus Sebastian Bach's Meisterwerken; es war ein Stück höherer Ordnung, eine lange fünfstimmige Fuge, die aus einem Largo mit breiten, ernsten, erhabenen Accordfolgen, einem bewegteren Fugato mit langathmigem Thema und einem Presto-Schlusse mit allen contrapunktischen Chicanen bestand, eine mächtige Composition, die ich wegen ihres poetischen, mannigfach wechselnden Inhalts mit Herzenslust spielte und gelungen ausführte (*Erinnerungen*, S. 108).

Welche Fuge Freudenberg bei dieser Gelegenheit vortrug, ist leicht zu bestimmen. Insgesamt gibt es nur wenige fünfstimmige Tastenfugen von Bach, und nur eine von ihnen weist die besondere dreiteilige Anlage auf, die Freudenberg beschreibt – die majestätische Fuge in Es-Dur BWV 552/2, die den Dritten Teil der *Clavier-Übung* beschließt. Bach hat den ersten Abschnitt

dieser Fuge (T. 1–37) zwar nicht mit der Spielanweisung „largo“ versehen, das Fehlen jeglicher Notenwerte, die kleiner als eine Viertelnote sind, impliziert jedoch ein vergleichsweise langsames Tempo. Die Satztechnik ist für eine Fuge ungewöhnlich homorhythmisch; daher kann gelegentlich der Eindruck von „Accordfolgen“ entstehen. Im zweiten Teil des Satzes (T. 37–82), der nach einem Wechsel vom C- zum 6/4-Takt folgt, führt Bach ein lebhafteres zweites Thema ein, dessen 23 Achtelnoten – verglichen mit den sieben Noten des ersten – in der Tat ein relativ „langathmiges“ Thema bilden. Der dritte Teil der Fuge (T. 82–117) enthält wiederum keine Tempoangabe, doch suggerieren sein giguenhafter 12/8-Takt und die schnelle Bewegung ein rasches Tempo. Die erwähnten „contrapunktischen Chicanen“ beziehen sich auf die in Takt 93 beginnende Kombination des neuen mit dem ursprünglichen Thema, die durch eine rhythmische Veränderung des ursprünglichen Themas ermöglicht wird. Dieselbe Technik verwendet Bach auch im zweiten Teil der Fuge ab Takt 59.

Freudenbergs Vorgesetzter in seinem neuen Amt war der betagte Johann Wilhelm Fischer (1762–1850), ein gebürtiger Breslauer, der bereits seit zwanzig Jahren an der Magdalenenkirche wirkte. Fischer war hier 1809 Pfarrer, 1810 Konsistorialrat und 1815 Superintendent geworden.⁶ 1831 wurde er zum Inspektor der evangelischen Kirchen und Schulen Breslaus sowie zum Pastor primarius ernannt. Wie die folgende Geschichte belegt, waren die beiden Männer hinsichtlich liturgischer Details nicht immer einer Meinung. Zur Diskussion standen ein nicht weiter spezifiziertes Präludium von Bach und die Frage, ob der Schlußton des deutschen Credo („der Glaube“), Luthers „Wir glauben all an einen Gott“, mit einem Dur- oder einem Moll-Akkord harmonisiert werden sollte, also mit oder ohne eine picardische Terz:

Das letzte haarsträubende Rencontre mit meinem nörgelnden Kircheninspicienten muß ich noch mittheilen, obwohl es den Leser in gerechtes Erstaunen über die Verwegenheit eines Organisten und Unterkirchenbeamten versetzen wird. Mein vielgeliebter Consistorialrath besucht mich beim Nachmittagsgottesdienste auf dem Orgelchor, während ich gerade zu meiner Freude ein großartiges Präludium von Seb. Bach mit technischer Gewandtheit und begeisterter Auffassung spiele. Nach Beendigung desselben erwarte ich von Herrn Fischer ein aufmunterndes Bravissimo! für meine wirklich gelungene Ausführung des schönen Tonstücks. Statt dessen muss ich aus seinem Munde hören: „Mein Gott, wie können Sie den Glauben in Dur schließen!“ – Ich bin wie aus den Wolken gefallen, daß das Präludium für den Glauben gehalten wurde und erkläre ihm dieses Mißverständnis. „Nein, ich meine heute früh beim Hauptgottesdienste an Jubilatefest.“ – „Ach so – nun, weil der Glaube als dorische Tonart diesen Schluß zuläßt und der Mollschluß das Jubilate in eine Rogatestimmung verwandelt

⁶ K. Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 7, Dresden 1900, S. 486.

haben würde.“ – „Aber, mein Gott, was sollen denn diese ungewohnten Neuerungen!“ Nun rissen die Saiten meiner Geduld, sie mussten endlich reißen nach so vielen unsinnigen Quärgeleien, und wären sie so dick wie Schiffstau gewesen. Die Freudenberg'sche Natur zeigte sich in der vollen Heftigkeit einer vulkanischen Eruption; wie bei einem feuerspeienden Berge flogen die Zornessteine aus dem Munde heraus und das erhitzte Blut verwandelte sich in einen glühenden Lavastrom. „Mein Gott, was bekümmern Sie sich denn so viel um mein Orgelspiel, von dem Sie ja gar nichts verstehen. Die Kanzel ist Ihr Reich, die Orgel das meinige. Soll das nicht sein, so werde ich Ihnen die Dispositionen zu Ihren Predigten vorschreiben und dann erst mir Ihre unverständigen Einwürfe in mein Organistenamt gefallen lassen.“ – „Nein, das ist unerhört, so einen groben Organisten, wie Sie, hat St. Magdalena seit ihrem 500jährigen Bestehen nicht gehabt.“ – „Und so einen Kunstignoranten, wie Sie, hat die Kirche wol auch noch nicht in ihren Mauern gesehen; der liebe Gott hat Sie im Zorn zum Kircheninspector gemacht!“ Es befanden sich mehrere unberufene Zuschauer und Zuhörer auf dem Chore, die ich sofort Alle hinunterfegte. „Da muß ich wol auch gehen?“ – frug der Herr Consistorialrath. – „Natürlich! – Hier oben hat Niemand etwas zu suchen, als ich.“ – Und er ging; ich blieb. Die Zornesglut erlosch allgemach, so daß ich meinen Gottesdienst in ruhiger Stimmung beenden konnte (*Erinnerungen*, S. 118f.).⁷

Während er Fischer wohl nur tolerierte, hegte Freudenberg echte Bewunderung für andere Breslauer, ganz besonders für Johann Theodor Mosewius (1788–1858).⁸ Als einer der überzeugtesten Bachianer seiner Zeit gründete Mosewius 1825 die Breslauer Singakademie, ein Ensemble, mit dem er in den folgenden 33 Jahren zahlreiche Chorwerke von Bach zu Gehör brachte, darunter viele Kantaten und Motetten sowie Teile der h-Moll-Messe und des Weihnachts-Oratoriums.⁹ Doch kein Werk führte Mosewius' Singakademie häufiger auf als die Matthäus-Passion, die der Chor zwischen 1830 und 1847 insgesamt neun Mal darbot. In der Tat war Mosewius' Interesse an der Matthäus-Passion so groß, daß er im Jahr 1852 eine 79 Seiten umfassende Analyse des Werks veröffentlichte. Diese Studie mit dem einfachen Titel *Johann Sebastian Bach's Matthäus-Passion* diente Legionen von Musikliebhabern in ganz Europa als Einführung zu Bachs Meisterwerk.¹⁰

⁷ Immerhin war Fischer der Autor einer 1821 im Druck erschienenen *Geschichte und Beschreibung der großen Orgel in der Haupt- und Pfarr-Kirche zu St. Maria Magdalena in Breslau*; es ist daher kaum anzunehmen, daß er ein solcher „Kunstignorant“ war.

⁸ Freudenbergs Würdigung von Mosewius findet sich auf S. 134–142 der *Erinnerungen*.

⁹ Siehe das „Nachwort“ zu J. T. Mosewius, *Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion/Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Kantaten und Choralgesängen*, hrsg. von M. Heinemann, Hildesheim 2001.

¹⁰ Dieser Publikation ging 1845 die 57 Seiten umfassende Studie zu Bachs Kirchen-

In seiner Charakterisierung von Mosewius' Persönlichkeit erinnerte sich Freudenberg, wie ein bestimmter Satz aus der Matthäus-Passion seinen Freund selbst bei einem so traurigen Anlaß wie der Beerdigung eines seiner Kinder trösten konnte. Während der Sarg des Kindes durch die Kirche getragen wurde, spielte Freudenberg auf der Orgel den vierstimmigen Choral „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ aus dem ersten Teil der Passion; dies bewirkte, daß Mosewius' Stimmung sich von Trauer in Zuversicht wandelte. Laut Freudenberg war unter den zwölf in der Passion enthaltenen Choralharmonisierungen diese von ihm gespielte Mosewius' Favorit.

Neben angestrenzter Geistesthätigkeit hatte auch er im häuslichen Leben manchen Kummer, manche Sorge und Schmerz zu ertragen; ein Ausflug in Gottes schöne Natur, der Umgang mit gleichgestimmten, durch Kunst und Wissenschaft mit ihm verbrüdereten Seelen richteten ihn wieder auf und gaben ihm neue Kraft, neuen Muth zum Ausbaue des hohen Kunsttempels. Selbst bei Trauerfeierlichkeiten, z. B. bei Beerdigung seines geliebten Kindes, konnte sich seine trübe Stimmung in eine feste zuversichtliche verwandeln, als ich ihm seinen Lieblingschoral aus der „Passion“: „Was mein Gott will, g'scheh allzeit, sein Wille der ist der beste,“ beim Durchtragen des die theure Hülle bergenden Sarges in der Begräbnißkirche auf der Orgel spielte, ohne daß ich eine Note weg- noch zugethan habe (*Erinnerungen*, S. 139 f.).

Eine im Jahr nach Mosewius' Tod von Anna Kempe veröffentlichte Biographie gibt weitere Einblicke in das traurige Familienleben des Musikers. Dieser Quelle ist zu entnehmen, daß einige Jahre vor dem Tod des Kindes Mosewius' Frau plötzlich verstorben war und fünf kleine Kinder hinterlassen hatte. Laut Kempe handelt es sich bei dem frühverstorbenen Kind um einen von Mosewius' Söhnen, den er während dessen langer Krankheit liebevoll umsorgte und dessen Tod ihm zeitlebens nachging. Kempe nennt als Todesdatum von Frau Mosewius das Jahr 1826; dies würde bedeuten, daß der Junge in den späten 1820er Jahren starb:

Ein lieblicher, anmuthiger Knabe starb ihm nach langen Leiden an einer abzehrenden Krankheit wenige Jahre nach dem Tode seiner Frau. Mit der sorglichsten Liebe und tiefem Schmerz eilte er an das Krankenbett des Kindes, so oft sein Beruf ihm eine freie Stunde ließ, und der Verlust desselben entlockte ihm noch nach langen Jahren Thränen der Wehmuth, so oft die Erinnerung ihm denselben zurückrief.¹¹

kantaten und Choralharmonisierungen *Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesänge* voraus.

¹¹ A. Kempe, *Erinnerungen an Ernst [!] Theodor Mosewius*, Breslau 1859, S. 30 f.; zum Tod von Mosewius' Frau siehe S. 12 f. Wie Kempe auf S. 43 mitteilt, mußte Mosewius im Jahr 1857 den Tod eines weiteren Sohnes hinnehmen, der nur 35 Jahre alt wurde.

Zurück zu musikalischen Themen: Die in Mosewius' Monographie zur Matthäus-Passion enthaltene lebhaft Schilderung der Harmonisierung von „Was mein Gott will“ verdient es, vollständig zitiert zu werden; sicherlich hatte Mosewius den Tod seines Sohnes im Sinn, als er schrieb, daß die zentrale Botschaft des Chorals „festes Vertrauen auf Gott ... *in Leid und Ungemach*“ sei:

Bach's Bearbeitung hat sich an den Text der ersten Strophe angeschlossen; im Ganzen spricht sie festes Vertrauen auf Gott, Entschlossenheit und Ergebung in Leid und Ungemach aus. – Schon der feste positive Schluss der ersten Zeile ergreift mächtig; dann muss auf den tiefen Ausdruck im Schlusse der fünften Zeile bei „fromme Gott“ aufmerksam gemacht werden. Die kostbaren Zeilen „und züchtiget mit Maassen“, mit der schönen Schlussfigur im Tenor, nach dem Ausdrucke sanfter Ergebung in dem Portamento der abwärts gehenden Scala; dann wieder die Rückkehr des Positiven in „Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut“, mit dem kräftigen Schluss, dann endlich die herrliche ausdrucksvolle Führung der Mittelstimmen zu „den wird er nicht lassen“. – Wieder ein grosses Meisterstück im poetisch tiefen Ausdrucke des Gedichtes.¹²

Mosewius' positive Reaktion auf Freudenbergs instrumentale Darbietung dieses vokalen und auf einen konkreten Text hin entworfenen Satzes wird verständlich, wenn wir uns die folgenden Ausführungen vergegenwärtigen:

Es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass, auf einem Instrumente gespielt, diese Arbeiten niemals das aussagen können, was sie gesungen entfalten. Wer sie in Gesangsweise in Herz und Gemüth aufgefasst hat, dem werden sie sich dann auch am Instrumente offenbaren. Aber ohne Anschauung ihrer Gesangsweise bleibt ihr Inhalt verschlossen, wie denn überhaupt Seb. Bach, der poetische Tonkünstler, anders aufgesucht werden muss, als der unbegreifliche Techniker, der gewandteste, grossartigste aller musikalischen Baumeister.¹³

Mehr als zehn Jahre später gab Freudenberg in der Magdalenenkirche eine unbeschwertere Orgelaufführung. Der Anlaß war ein Besuch von Adolph Bernhard Marx in Breslau im Dezember 1841; Marx wollte der Uraufführung seines von der Breslauer Singakademie unter Mosewius' Leitung einstudierten Oratoriums *Moses* beiwohnen.¹⁴ Mosewius war eng mit Marx befreundet; auch ist anzunehmen, daß Freudenberg ihn während seines einjährigen Aufenthalts am Königlichen Institut für Kirchenmusik zumindest kennengelernt hatte –

¹² J. T. Mosewius, *Johann Sebastian Bach's Matthäus-Passion*, Berlin 1852, S. 36 f.

¹³ Ebenda, S. 37.

¹⁴ Marx hatte zu einem früheren Zeitpunkt des Jahres gehofft, daß sich eine Uraufführung in Leipzig arrangieren ließe, wohl im Gewandhaus unter der Leitung Mendelssohns; zu seinem großen Bedauern zeigte dieser jedoch kein Interesse an dem Werk. Siehe R. L. Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, New York 2003, S. 394.

Marx lebte zu der Zeit ebenfalls in Berlin, und beide gehörten dem künstlerischen und gesellschaftlichen Umfeld der Familie Mendelssohn an.¹⁵ Zudem ist bekannt, daß Freudenberg in seinem Unterricht auf Marx' zwischen 1837 und 1847 veröffentlichtes Werk *Die Lehre von der musikalischen Komposition* zurückgriff.¹⁶

Es läßt sich kaum behaupten, daß die Erstaufführung des *Moses* ein durchschlagender Erfolg war – oder daß das Oratorium von der Kritik besonders positiv beurteilt wurde. Ein von Freudenberg während dessen Aufenthalts in der schlesischen Hauptstadt für Marx veranstaltetes Orgel-Recital hingegen scheint den so Geehrten sehr erfreut zu haben. Das Recital begann und endete mit Choralbearbeitungen von Marx bzw. Freudenberg (dieser spielte seine Bearbeitung von „Ein feste Burg“, die er bereits bei seiner Prüfung im Kirchenmusikinstitut dargeboten hatte); ferner erklang die Toccata in F-Dur BWV 540/1 – ein Werk, das Marx in seiner *Kompositionslehre* als „die mächtige Tokkate in F dur von Seb. Bach“ bezeichnet hatte.¹⁷ Freudenberg beschrieb das Ereignis mit folgenden Worten:

Im Jahre 1841 erschien Adolf Bernhard Marx, der berühmte Theoretiker in Breslau, um sich durch Aufführung seines Oratoriums „Moses“ am 2. Dec. auch als praktischer Musiker Geltung zu verschaffen. [...] Ihm zu Ehren hatte ich in der St. Magdalenenkirche ein Orgelconcert veranstaltet; bei seinem Eintritt in die Kirche empfing ich ihn mit einem imposanten Orgelpräludium zu dem Liede: „Triumph, Triumph, Er kommt mit Pracht“ aus seinem Choral- und Orgelbuche. Außer der Bach'schen Toccata in F-dur und einigen anderen Piecen spielte ich zum Schlusse mein Präludium zu dem Luther'schen Liede: „Eine feste Burg ist unser Gott,“ dem Marx seine volle Anerkennung zu Theil werden ließ (*Erinnerungen*, S. 148–150).

Es sei angemerkt, daß die Bachsche Toccata, die Freudenberg zu Ehren von Marx spielte, heute eher mit einem anderen seinerzeit in Breslau lebenden Organisten in Verbindung gebracht wird – mit Freudenbergs Freund und Kollegen Adolph Friedrich Hesse (1809–1863). Hesse verbrachte sein gesamtes Leben in Breslau. Bereits als 22jähriger wurde er dort im Jahr 1831 in das Amt des Oberorganisten der Bernhardinkirche berufen, und in dieser Position verblieb er bis zu seinem Lebensende. Hesse gilt als der größte Orgelvirtuose seiner Zeit. Sein Talent wurde schon früh erkannt, und bereits als Neunjähriger konzertierte er in ganz Deutschland auf der Orgel und dem Klavier. Es ist belegt, daß er die F-Dur-Toccata 1838 auf einer Konzerttour

¹⁵ Zu Freudenbergs Umgang mit Mendelssohn siehe seine *Erinnerungen*, S. 26 f.

¹⁶ *Erinnerungen*, S. 166 f.

¹⁷ A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1837–1847, Bd. 1, S. 24.

durch Norddeutschland und Dänemark spielte, seine berühmteste Aufführung des Werks fand allerdings 1844 statt, als er in der Kirche St. Eustache in Paris die dortige Daublaine-Callinet-Orgel einweihte.¹⁸ Bei diesem Anlaß faszinierte er ein Publikum von etwa zehntausend (!) Zuhörern mit seinem Pedalspiel – ein Aspekt seiner Orgeltechnik, der in den beiden in dieser Toccata enthaltenen ausgedehnten und anspruchsvollen Pedalsoli sicher gut zur Geltung kam. Hesse wiederum saß sicherlich im Publikum, als Freudenberg die Toccata zu Ehren von Marx aufführte.

Eine zentralere Rolle spielt Hesse in der nächsten hier diskutierten Passage aus Freudenbergs *Erinnerungen*. Sie betrifft einen Besuch des zu der Zeit 31jährigen Franz Liszt in Breslau im Januar und Februar des Jahres 1843. Der damals wohl berühmteste Musiker der Welt befand sich auf einer Konzertreise durch Schlesien und spielte zum ersten Mal in Breslau, wo er sich etwa zweieinhalb Wochen aufhielt.¹⁹ Er dirigierte Mozarts *Zauberflöte* an der Breslauer Oper und gab insgesamt zwölf Klavier-Recitals. Wie allseits bemerkt wurde, war sein Publikum hingerissen. Freudenbergs *Erinnerungen* ist zu entnehmen, daß sich zwischen ihm selbst, Hesse und Liszt eine etwas heikle, doch auch amüsante Konversation entspann, in der es darum ging, wer von den beiden Breslauern ein Orgel-Recital zu Liszts Ehren geben sollte; schließlich spielte Freudenberg dieses Recital, dessen Programm eine ganze Reihe von Bachschen Kompositionen enthielt. Die im folgenden zitierte humorvolle Passage wurde meines Wissens bisher weder in der einschlägigen Liszt- noch in der Bach-Literatur erwähnt:

Hesse und ich machten ihm den ersten schuldigen Besuch und wurden ebenfalls von der Leutseligkeit des jungen berühmten Virtuosen eingenommen. Hesse lud ihn zu einem Orgelconcert in der Bernhardinkirche ein. A propos, sagte Liszt zu mir, Sie als Oberorganist könnten mir doch auch Ihre Orgel vorreiten! Ich, obschon kein so kühner Reiter wie College Hesse, hoffte doch den Ritt zu bestehen und kam seinem Wunsche entgegen, wobei sich Freund Hesse's Wangen wie die eines gesottenen Krebses rötheten, da er bei dergleichen Gelegenheiten nur allein das Privilegium zu besitzen meinte, sein Licht vor fremden Künstlern leuchten zu lassen. Zu meinem Orgelvortrage in der Magdalenenkirche hatten sich ungewohnter Weise auch mehrere Damen aus höheren Ständen eingefunden, die sonst gerade nicht für sogenannte gelehrte Orgelmusik schwärmen und ihre Augen mehr auf Liszt richteten, als ihre Ohren meinem Spiel zuneigten. Ich führte mehrere Bach'sche Orgelcompositionen vor, darunter ein Orgeltrio zu dem Liede: „Schmücke dich, o liebe Seele“ mit vielen Trillern und Fiorituren,

¹⁸ Zu Hesses Aktivitäten als Konzertorganist siehe H. J. Seyfried, *Adolph Friedrich Hesse als Orgelvirtuose und Orgelkomponist*, Regensburg 1965, S. 10–39.

¹⁹ Der ausführlichste Bericht über Liszts Aufenthalt in Breslau findet sich bei M. Saffle, *Liszt in Germany 1840–1845: A Study in Sources, Documents, and the History of Reception*, Stuyvesant 1994, S. 151–153. Siehe auch P. Raabe, *Liszts Leben*, 2. Auflage, Tutzing 1968, S. 282.

die Liszt wegen der durch das Instrument gebotenen Schwerfälligkeit belächelte und bewitzelte (*Erinnerungen*, S. 151f.).

Betrachten wir zunächst das Gespräch zwischen Liszt und den beiden Organisten. Hesse, der selbst ein gefeierter Virtuose war, war der Meinung, daß ihm allein das Privileg gebühre, vor Liszt zu spielen. Liszt, den Hesses Egoismus vielleicht abstieß, war anderer Meinung und schlug vor, daß Freudenberg ebenfalls ein Recital gebe, da er schließlich „Oberorganist“ sei. (Liszt war sich anscheinend nicht bewußt, daß auch Hesse die Position eines Oberorganisten bekleidete, wenn auch an einer anderen Kirche.) Schließlich gewann Hesse diesen Wettstreit, da er – wie wir aus einer anderen Quelle wissen – nicht ein, sondern zwei Recitals zu Liszts Ehren spielte, beide wohl in der Bernhardinkirche. Dieser Quelle – einem wenige Monate später von Hesse verfaßten Brief an den Komponisten und Geiger Louis Spohr²⁰ – ist ferner zu entnehmen, daß Liszt in Breslau auch eine Aufführung von Hesses Fünfter Sinfonie hörte, zweifellos unter der Leitung des Komponisten.²¹ Hesse scheint

²⁰ Brief vom 19. Mai 1843; Hesse schreibt hier über Liszt: „Ich bin viel mit ihm umgegangen; er hörte hier auch meine letzte Sinfonie, auch gab ich ihm 2 Orgelkonzerte.“ Der vollständige Text ist in der vom Spohr-Museum in Kassel betreuten Online-Edition der Spohr-Korrespondenz (www.spohr-briefe.de) verfügbar. Mein Dank gilt Karl Traugott Goldbach vom Spohr-Museum für seine Hilfe bei der Auswertung dieser Quelle. Siehe auch Seyfried (wie Fußnote 18), S. 28. Eine weitere musikalische Berühmtheit der Zeit, für die Hesse nachweislich auf der Orgel spielte – auch in diesem Fall speziell Werke von Bach – war Clara Schumann. Dank ihrer jüngst veröffentlichten *Jugenttagebücher* wissen wir, daß Clara Hesse erstmals im März 1836 hörte, als sie in Breslau konzertierte. Sie war zu der Zeit erst 16 Jahre alt und wurde von ihrem Vater begleitet. Ihr Tagebucheintrag vom 12. März 1836 lautet: „D. 12ten nach Tisch spielte uns Hesse auf seiner Orgel, mit der uns bekannten Delikatesse Reinlichkeit und Beherrschung, mehreres von sich, Bach und eine freie Fantaisie vor. Er ist unstreitig der erste jetzt lebende Organist“ (siehe *Clara Schumann: Jugenttagebücher 1827–1840*, hrsg. von G. Nauhaus und N. B. Reich, Hildesheim 2019, S. 218). Im November 1839 hörte sie Hesse ein weiteres Mal auf der Orgel, mit Werken von Bach und eigenen Kompositionen; dieses Mal begegneten sie einander in Berlin, wo Clara wiederum Konzerte gab (und ihre Mutter besuchte) und Hesse eine Aufführung seiner Fünften Sinfonie vorbereitete. Ihr Tagebucheintrag vom 27. November 1839 lautet: „Vor dem Theater hatten wir einen Genuß der ganz mit diesem in Contrast steht, wir hörten Hesse aus Breslau in der Garnison-Kirche die Orgel spielen – meisterhaft, wie sie Keiner spielt. Er spielte Variationen von sich die reizend waren, dann Fugen von Bach, von sich Concertstück etc: Die Orgel übt doch einen ganz unbeschreibbaren Zauber aus, und stimmt Einen so andächtig“ (ebenda, S. 353). Siehe auch Seyfried (wie Fußnote 18), S. 27.

²¹ Zur Identifizierung der bei dieser Gelegenheit aufgeführten Sinfonie siehe den Kom-

bei seinen Recitals immer auch Werke von Bach vorgetragen zu haben, und sicherlich tat er dies auch, als er für Liszt spielte, zumal dieser selbst ein enthusiastischer Bachianer war.²² Wenn wir die erhaltenen Programme von Hesses Konzerten als Fingerzeig nehmen, wird er Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier ausgewählt haben – er spielte dann wohl seine eigenen Pedaliter-Transkriptionen dieser Sätze – und außerdem die so genannten Sechs Großen Präludien und Fugen für Orgel BWV 543–548.²³ Liszt wäre mit beiden Sammlungen einverstanden gewesen, da auch er für seine Klavier-Recitals Stücke aus diesem Repertoire auswählte (seine Transkriptionen der „Sechs Großen“ wurden 1852 veröffentlicht). Unter den Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier schätzte Hesse ganz besonders die Fuge in cis-Moll aus dem ersten Band – eine von nur zwei in den beiden Bänden enthaltenen Tripelfugen. Ihr Eröffnungsthema diene bekanntlich Beethoven als Inspiration für den ersten Satz seines Streichquartetts in cis-Moll op. 131. Auch Liszt scheint von allen Fugen des Wohltemperierten Klaviers diese Fuge am häufigsten gespielt zu haben.²⁴ Es ist belegt, daß er sie (mit dem zugehörigen Präludium) auch auf seiner Berliner Konzerttour im Winter 1841/42 spielte, also nur etwa ein Jahr vor seinem Besuch in Breslau.²⁵ Es ist mithin anzunehmen, daß Hesse, als er in Breslau für Liszt spielte, eben diese Fuge auswählte.

Freudenbergs Recital für Liszt fand unter recht ungünstigen Bedingungen statt. Die Kirche war bitterkalt²⁶; die Orgel war reparaturbedürftig, worüber Liszt sich amüsierte; und im Publikum befanden sich zahlreiche „grandes

mentar zu Hesses Brief an Spohr in der Online-Edition der Briefe Spohrs. Als Spohr Breslau im Jahr 1850 besuchte, spielte Hesse auch ihm zu Ehren ein Orgel-Recital in der Bernhardinkirche; dies veranlaßte den so Geehrten, Hesses „ganze Meisterschaft auf dem erhabenen Instrumente nach alle Richtungen“ zu loben. Siehe Seyfried (wie Fußnote 18), S. 32.

²² Zu Liszt und Bachs Orgelwerken siehe Stinson (wie Fußnote 4), S. 102–125.

²³ Zu Einzelheiten von Hesses Recital-Repertoire siehe Seyfried (wie Fußnote 18), S. 12–39.

²⁴ Liszts Darbietung dieser Fuge (mit dem zugehörigen Präludium) war es auch, die Richard Wagner Bachs Musik „offenbarte“. Siehe M. Geck, *Richard Wagner und die ältere Musik*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von W. Wiora, Regensburg 1969, S. 123–146, speziell S. 128; C. Dahlhaus, *Wagner und Bach*, in: Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1999, S. 440–458, speziell S. 440; und C. Thorau, *Richard Wagners Bach*, in: Bach und die Nachwelt, Bd 2: 1850–1900, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1999, S. 163–199, speziell S. 171.

²⁵ Siehe Saffle (wie Fußnote 19), S. 138, 188, 248 und 252; und M. Heinemann, *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt*, Köln 1995, S. 71.

²⁶ Liszt ließ Freudenberg wissen, seine Hände und Füße seien „eiskalt“ (*Erinnerungen*, S. 152).

dames“, die mehr daran interessiert waren, Liszt zu bäugeln, als „gelehrter Orgelmusik“ zu lauschen, um Freudenbergs halb scherzhafte Diktion zu verwenden (damit muß er speziell Fugen gemeint haben). Laut seinen *Erinnerungen* spielte Freudenberg verschiedene Werke von Bach, einschließlich einer Bearbeitung von „Schmücke dich, o liebe Seele“. Aber welche der drei Bach zugeschriebenen Bearbeitungen dieses Choralis meinte Freudenberg hier? Spielte er die berühmte (und zweifellos echte) Bearbeitung aus den Achtzehn Großen Orgelchorälen BWV 654? Oder die unter BWV 759 verzeichnete Bearbeitung, von der wir heute wissen, daß sie von Bachs Schüler Gottfried August Homilius stammt? Oder die ebenfalls von Homilius komponierte Bearbeitung BWV Anh. 74?²⁷

Sämtliche Indizien deuten leider auf die unechte Choralbearbeitung BWV 759. Zum einen ist dies von den drei Stücken das einzige, das seinerzeit gedruckt vorlag, zumindest in einer Fassung für Orgel; Johann Gottfried Schicht hatte es nahezu vierzig Jahre zuvor in seine vierbändige Ausgabe *J. S. Bach's Choral-Vorspiele für die Orgel mit einem und zwey Klavieren und Pedal* aufgenommen, die zwischen 1803 und 1806 im Druck erschien.²⁸ Es ist viel wahrscheinlicher, daß Freudenberg ein Exemplar dieses weit verbreiteten Drucks besaß, als daß er Zugang zu einer der beiden nur handschriftlich zirkulierenden Bearbeitungen hatte. Noch aufschlußreicher ist der Umstand, daß Freudenberg das von ihm präsentierte Werk als „ein Orgeltrio [...] mit vielen Trillern und Fiorituren“ beschrieb. Mit „Orgeltrio“ meinte er natürlich eine dreistimmige Vertonung, und dies schließt den Choral aus den „Achtzehn Großen“ aus, der vierstimmig ist. Und BWV Anh. 74 ist zwar ein Orgeltrio, weist allerdings kaum Verzierungen auf – das Stück enthält lediglich drei recht konventionelle Kadenztriller, während die Chormelodie selbst völlig unornamentiert ist. Auch ist dieses Stück so wenig bekannt, daß es selbst heute noch unveröffentlicht ist. Auf BWV 759 – bzw. auf die von Schicht veröffentlichte Fassung des Werks – paßt Freudenbergs Beschreibung hingegen ganz

²⁷ Zur Autorschaft von BWV 759 und BWV Anh. 74 siehe NBA IV/10 Krit. Bericht (R. Emans, 2007), S. 475–479; und P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, 2. Auflage, Cambridge 2003, S. 495.

²⁸ BWV 654 lag bereits seit einigen Jahren im Druck vor, allerdings nur als Bearbeitung für Klavier vierhändig von Johann Nepomuk Schelble (1789–1837). Das Stück gehört zu einer Gruppe von sechs Bachschen Orgelchorälen, die Schelble unter dem Titel *VI VARIERTE CHORÄLE für die Orgel von J. S. Bach für das Piano-forte zu vier Händen eingerichtet[et]* (Frankfurt, o. J.) veröffentlicht hat. Zu Felix Mendelssohns Vertrautheit mit diesen Bearbeitungen siehe meine in Vorbereitung befindliche Monographie *Bach's Legacy: The Music as Heard by Later Masters* (Oxford University Press). Eine vollständige Liste des Inhalts von Schichts Edition findet sich in Dok VI, S. 528 f. Siehe auch NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz, 1957), S. 53.

ausgezeichnet.²⁹ In dieser Fassung, die identisch ist mit der in BG 40 veröffentlichten,³⁰ findet sich bereits in der ersten Zeile der Chormelodie eine Fülle von Verzierungen (drei Triller, einen Doppelschlag und zwei Gruppen von 32tel-Noten). Die Ornamente setzen sich bis zum Ende des Werks fort, allerdings in etwas verminderter Zahl.³¹

Die letzte Passage aus Freudenbergs *Erinnerungen*, die ich hier diskutieren möchte, betrifft mit großer Wahrscheinlichkeit die tatsächlich von Bach stammende Bearbeitung von „Schmücke dich, o liebe Seele“ aus den Achtzehn Großen Chorälen. Dieser Ausschnitt war ursprünglich in einer in der Ausgabe der *Breslauer Zeitung* von 13. Mai 1868 erschienenen späten Abhandlung Freudenbergs über die Orgel und ihre religiöse Bedeutung enthalten. Den vollständigen Artikel veröffentlichte Freudenberg noch einmal als eine Abfolge von Kapiteln im Anhang seiner *Erinnerungen* (S. 215–218). Hier stellte er folgende Behauptung auf:

Die Bach-Musik zu dem: „Schmücke dich, o liebe Seele“, ist ein Evangelium aus seiner musikalischen Bibel, wer das nicht glaubt, ist ein unmusikalischer Thomas, und er soll ja nicht mit seiner Musikkennntniß und mit seinem Musikgefühl für das Schöne prahlen (*Erinnerungen*, S. 217).

Im Erscheinungsjahr von Freudenbergs Abhandlung (1868) lagen die Achtzehn Großen Choräle in vier verschiedenen Ausgaben vor; darunter besonders hervorzuheben sind eine 1846 erschienene Edition von Felix Mendelssohn mit dem Titel *15 Große Choral-Vorspiele für die Orgel von Johann Sebastian Bach* und Band 7 der Peters-Ausgabe sämtlicher Orgelwerke Bachs, deren Vorwort auf das Jahr 1847 datiert ist.³² Das Stück war mithin seit mehr als

²⁹ Die in *Gottfried August Homilius. Choralvorspiele für Orgel*, hrsg. von C. Albrecht, Wiesbaden 1988, S. 116–118, veröffentlichte Fassung ist viel weniger verziert und entspricht hierin den handschriftlichen Quellen des Stücks (siehe die Anmerkung des Herausgebers auf S. 165 dieser Ausgabe).

³⁰ Das Vorwort dieses von Ernst Naumann herausgegebenen Bandes trägt das Datum 1893.

³¹ Einer der frühesten bekannten Besitzer von Schichts Ausgabe war Samuel Wesley (1766–1837), der Anführer der britischen Bach-Renaissance des frühen 19. Jahrhunderts. In einem 1810 verfaßten Brief an seinen Bruder Charles Wesley Jr., der ebenfalls Organist war, bezeichnete er BWV 759 – einen zu der Zeit gebräuchlichen Spitznamen für Bach aufgreifend – als „einen göttlichen Funken der ‚alten Perücke‘“. Siehe *The Letters of Samuel Wesley: Professional and Social Correspondence, 1797–1837*, hrsg. von P. Olleson, Oxford 2001, S. 139 (wo das Werk irrtümlich als BWV 654 bezeichnet wird).

³² Zu Einzelheiten siehe R. Stinson, *J. S. Bach's Great Eighteen Organ Chorales*, New York 2001, S. 116f.

zwanzig Jahren weit verbreitet. Wahrscheinlich hatte es inzwischen auch bereits den seiner besonderen Wertschätzung durch die beiden großen Musiker des 19. Jahrhunderts Mendelssohn und Robert Schumann geschuldeten legendären Status innerhalb von Bachs Oeuvre angenommen, den es noch heute genießt.³³ Ihre Hochachtung vor diesem Werk schlug sich zuerst in einem von 1836 von Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichten Artikel nieder, in dem dieser berichtet, wie Mendelssohn ihm das Stück in der Thomaskirche auf der Orgel vorgespielt hatte; 1840 dann veröffentlichte Schumann in der *Neuen Zeitschrift* seine Rezension eines ausschließlich Bach gewidmeten Recitals, das Mendelssohn in dem Jahr wiederum auf Bachs Orgel gegeben hatte und dessen Programm die Bearbeitung von „Schmücke dich“ einschloß; und 1854 schließlich veröffentlichte Schumann diese beiden Texte erneut in seinen *Gesammelten Schriften*. In seiner Rezension beschrieb Schumann das Werk als „ein unschätzbares, seelentiefes Musikstück, wie es irgend einem Künstlergemüth entsprungen“.³⁴ Mendelssohns Bewunderung für das Werk kommt in Schumanns früherem Essay zum Ausdruck:

Da spieltest du, Felix Meritis, Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, kurz darauf einen seiner variirten Choräle vor: der Text hieß „Schmücke dich o meine [sic] Seele“, um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du mir selbst gestandest: „wenn das Leben dir Hoffnung und Glaube genommen, so würde dieser einzige Choral Alles von Neuem bringen.“³⁵

Vor diesem Hintergrund ist anzunehmen, daß Freudenberg, der nicht nur ein eifriger Verfechter der Musik Johann Sebastian Bachs sondern auch ein erfahrener protestantischer Organist war, mit BWV 654 vertraut war, als er seine Abhandlung schrieb, und daß er sich in der Tat auf dieses Werk bezog. Natürlich kannte er auch die eigentlich von Homilius stammende Bearbeitung (BWV 759); es erscheint allerdings fast undenkbar, daß dieses so offensichtlich galante und vergleichsweise substanzlose Stück ihm derart intensive religiöse Empfindungen entlockt haben könnte. BWV 654 hingegen besticht gleichermaßen durch seinen musikalischen Gehalt und seine Religiosität. Die dieser Komposition innewohnende Mystik entspricht genau dem sich auf den Abendmahls-Ritus beziehenden Choraltext.

³³ Siehe die Diskussion bei R. Stinson, *J. S. Bach at His Royal Instrument*, New York 2012, S. 43–45.

³⁴ R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Bd. 3, S. 258.

³⁵ Ebenda, Bd. 1, S. 219.

Karl Gottlieb Freudenberg war ein wahrer Verfechter der Musik von J. S. Bach. Er hätte zweifellos den Worten seines früheren Kollegen Felix Mendelssohn zugestimmt, als dieser einmal Bachs Rang im Pantheon der großen Komponisten bestimmte. In Mendelssohns Worten war Bach jener „unsterbliche Meister, der in keinem Stück unter einem andern Meister, in vielen über allen steht.“³⁶

Übersetzung: Stephanie Wollny

³⁶ *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Sämtliche Briefe, hrsg. von H. Loos und W. Seidel, Kassel 2008–2017, Bd. 5, S. 464. Mit diesen Worten beschrieb Mendelssohn Bach in einem Brief vom 18. Januar 1838 an das Direktorium des Niederrheinischen Musikfests.

„Zwanzig Species Ducaten“ für 6 Sonaten?
Erbprinz Carl Eugen von Württemberg
und seine Claviermeister*

Von Rashid-S. Pegah (Berlin)

*al merito
di A. d'H. B. Mus.
in memoria del
26, giugno, MMXVIII*

Carl Philipp Emanuel Bach eignete seine erste gedruckte Sammlung, die 1742 in Nürnberg erschienenen *Sei Sonate per Cembalo* Wq 48, seinem Dienstherrn König Friedrich II. in Preußen zu. Widmungsträger der zweiten Sammlung von *Sei Sonate per Cembalo* Wq 49, die etwa zwei Jahre später im Druck erschien, war Herzog Carl II. Eugen von Württemberg-Stuttgart (1728–1793). Dieser Beitrag versucht, die biographischen Hintergründe für diese – seitens der Bach-Forschung noch kaum beleuchtete¹ – Dedikation zu erkunden.

I. Am württembergischen Hof

Noch als Land- und Erbprinz erhielt der heranwachsende Carl Eugen von Johannes Stierlein (Stierle[n], Stierlin; ca. 1705–1764) Unterricht im Cem-

* Herr Dipl.-Ing. Christoph Deserno (Sindelfingen) ermöglichte 2015/16 großzügig meine Forschungen im Landesarchiv Baden-Württemberg – Hauptstaatsarchiv Stuttgart; dafür danke ich ihm herzlich. Mein Dank gebührt ebenfalls Frau Caroline Michaela Ursula Maria Freifrau von Mauchenheim genannt Bechtolsheim (Berlin) für ihre fortwährende Förderung von Wissenschaft und Forschung. Danken möchte ich auch den Mitarbeitern des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem, des Hauptstaatsarchivs Stuttgart (insbesondere Frau Heck und Frau Kremser), der Bibliothek des Deutschen Historischen Museums Berlin, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Die Ermittlung und Durchsicht der Archivalien geschah unabhängig von den Angaben bei Brüser (siehe Fußnote 7, speziell S. 22 und 37), dessen Aufsatz mir erst bekannt wurde, nachdem meine Quellenforschungen und Materialsammlungen für diesen Beitrag weitestgehend abgeschlossen waren.

¹ Zum bisherigen Wissensstands siehe C. Henzel, „... l'onore di darle Lezzione di Musica in Berlino“ *Carl Philipp Emanuel Bach und Herzog Carl Eugen von Württemberg*, BJ 2018, S. 235–237.

balospiel.² Die regelmäßige Unterweisung begann vermutlich im Mai 1736. Die beiden jüngeren Brüder des Erbprinzen, Ludwig (Louis) Eugen (1731 bis 1795) und Friedrich Eugen (1732–1797) erhielten ungefähr ab dem 25. Juli 1737 „täglich 3. Stunden in dem *Clavier*“. Für seine Dienste erhielt Stierlein jährlich ein Honorar von 100 Gulden.³ Im Mai oder Juni 1738 begleitete er den Land- und Erbprinzen Carl Eugen bei einem Kuraufenthalt in Wildbad, sicherlich um die Clavierstunden fortzusetzen.⁴ Als Stierlein spätestens ab Anfang März 1742 auf die 100 Gulden verzichten sollte, wandte er ein:

Wann nun [...] mir diese 100. fl. erst zugelegt worden, da ich vorhero bereits lange Zeit ohne die geringste *Douceur* solche *information* l. versehen, über diß mir nach der Hand die zwey kleinere Durchleüchtigste Printzen, schon seit 3. jahren, und dann die Durchleüchtigste Printzeß *Augusta* in die *Information* ohne die geringste neben *Douceur* gegeben worden, (welche letztere auch noch täglich *informire*, mithin *ratione* dieses *officii* nicht aus der *activitat* gesetzt bin).⁵

² E. Schauer, *Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800. Ein Lexikon der Hofmusiker, Tänzer, Operisten und Hilfskräfte*, in: Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien, hrsg. von R. Nägele, Stuttgart 2000 (Jahresgabe der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft e.V.), S. 11–83, speziell S. 49. Stierlein wirkte ab dem 25. April (Georgii) 1736 als Hoforganist (per Decreta vom 2. und 8. Mai 1736).

³ Über Stierleins Tätigkeit als „Cammer- und Hoforganist“ und Lehrer der Prinzen geben die folgenden Dokumente Auskunft: 1) Stierlein an Herzog-Administrator Carl Rudolph von Württemberg, undatiert (Präsentationsvermerk der herzoglich-württembergischen Kanzlei vom 23. September 1737); Landesarchiv Baden-Württemberg – Hauptstaatsarchiv Stuttgart (im folgenden HStAS), A 202 *Büschel 1918*, nicht foliiert. Laut diesem Dokument hatte Stierlein sein Amt im März 1736 angetreten und „bald darauff die *Information* des Durchleüchtigsten Land- und Erbprinzens im *Clavierschlagen*“ übernommen. 2) „Hoff-Musicus“ Stierlein an Herzog-Administrator Carl Friederich von Württemberg, Stuttgart, 13. Dezember 1738; HStAS, A 282 *Büschel 1843*, nicht foliiert. Vgl. auch E. Schneider, *Herzog Karls Erziehung, Jugend und Persönlichkeit*, in: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, hrsg. vom Württembergischen Geschichts- und Altertums-Verein, 2 Bde., Esslingen 1907–1909, Bd. 1, S. 25–52, speziell S. 27; H. Abert, *Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie*, Halle 1908, S. 61 (ohne Quellenangabe).

⁴ Dekret des Herzog-Administrators Carl Rudolph von Württemberg an die herzogliche Kirchenkastenverwaltung, Stuttgart, 14. Mai 1738 (Konzept und Ausfertigung); HStAS, A 282 *Büschel 1843*, nicht foliiert.

⁵ Stierlein an C. F. von Württemberg, Stuttgart, 3. März 1742 (nur Datum und Unterschrift eigenhändig; laut Präsentationsvermerk am 6. März 1742 im Kirchenrat vorgelegt); ebenda, nicht foliiert.

Gemäß der früheren Eingabe Stierleins, dürfte es statt drei richtiger vier bis fünf Jahre heißen, denn bereits damals hatte er anscheinend auch die beiden jüngeren Brüder Carl Eugens im Cembalospiele unterwiesen. Die „Durchleüchtigste Printzeß *Augusta*“ war die jüngere Schwester der drei Prinzen, Auguste Elisabeth von Württemberg-Stuttgart (1734–1787; ab 1753 Prinzessin von Thurn und Taxis). Für ihren Clavierunterricht behielt Stierlein schließlich das Honorar von 100 Gulden. Allerdings mußte er sich fünf Jahre gedulden, bis hierüber entschieden war.⁶

II. Ortswechsel: Berlin

Für die geplante Einziehung des Informationsgeldes gab es eine triftige Ursache: Die drei Prinzen hielten sich zwei Jahre und zwei Monate am preußischen Königshof in Berlin auf. Somit verlor Stierlein vorübergehend seine hochfürstlichen Clavierschüler. Diese trafen am 16. Dezember 1741 an der Spree ein.⁷ Der noch zu Lebzeiten von König Friedrich Wilhelm I. in Preußen (1688–1740) gefaßte Plan, den württembergischen Regierungsnachfolger und seine zwei jüngeren Brüder in Berlin zu erziehen, galt ebenso den Interessen Preußens wie denen der württembergischen Landschaft. Mit diesem Vorhaben wurde eine engere Anbindung von Württemberg an Preußen bezweckt, die mit politischer Einflußnahme und Machtausdehnung auf den Südwesten des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation einhergehen sollte.⁸ Seitens der protestantischen Landschaft, dem politischen Zusammen-

⁶ Dekret, Stuttgart, 4. Juli 1747 (Konzept und Ausfertigung); ebenda, nicht foliiert. Siehe auch das vorangehende Bittschreiben Stierleins an Herzog Carl II. Eugen von Württemberg, Stuttgart, 9. Mai 1747 und das ebenda befindliche Dorsaldekret, Ludwigsburg, 16. Juni 1747; HStAS, A 202 *Büschel 1918*, nicht foliiert.

⁷ P. Stark, *Fürstliche Personen des Hauses Württemberg und ihre bewährten Diener im Zeitalter Friedrichs des Grossen*, in: Württembergische Jahrbücher für Statistik und Landeskunde, Jahrgang 1875, Stuttgart 1876, II. Theil, S. 3–113, speziell S. 41; Schneider, *Herzog Karls Erziehung* (wie Fußnote 3), S. 29; J. Brüser, „*C'est le plus abominable et détestable pays du monde*“ – *Die Erziehung Carl Eugens und seiner Brüder am preußischen Hof 1741 bis 1744*, in: Aufgeklärte Herrschaft im Konflikt. Herzog Carl Eugen von Württemberg 1728–1793. Tagung des Arbeitskreises für Landes- und Ortsgeschichte im Verband der württembergischen Geschichts- und Altertumsvereine am 4. und 5. Dezember 2014 im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, hrsg. von W. Mährle, Stuttgart 2017 (Geschichte Württembergs – Impulse der Forschung. Schriftenreihe des Württembergischen Geschichts- und Altertumsvereins. 1.), S. 21–48, speziell S. 30.

⁸ E. Boepple, *Friedrich des Großen Verhältnis zu Württemberg*, Diss. Straßburg, München 1915, speziell S. 11–30; P. H. Wilson, *War, state and society in Würt-*

schluß der württembergischen Landstände, erhoffte man sich am reformierten preußischen Königshof einen Gegenpol zur katholischen Beeinflussung der jungen Prinzen seitens der Mutter und Großmutter aus dem Hause Thurn und Taxis sowie des Fürstbischofs von Würzburg. Außerdem betraf der im Reich wütende Österreichische Erbfolgekrieg um den Anspruch auf die Kaiserkrone auch württembergisches Territorium. Und so wandten landständische Vertreter wie auch preußische Minister, ja der König selbst, ihre ganze Überzeugungskraft auf, um vor der Mutter und den Erziehern der Prinzen den Berliner Hof im besten Lichte und als idealen Aufenthaltsort erstrahlen zu lassen – mindestens bis zur Volljährigkeit des Land- und Erbprinzen. „*Operas, Comoedien, Concerten* und andere Lustbarkeiten, die disen Winter hier seyn werden, können denen Prinzen nicht anders, dann angenehm seyn, so daß Sie bey Uns sehr wohl aufgehoben seyn sollen“, warb der königlich-preußische Minister Samuel von Marschall (1685–1749).⁹ Er würde, so heißt es weiter, gemeinsam mit Reichsgraf Gustav Adolph von Gotter (1692–1762), Oberhofmarschall in Berlin, die Aufsicht über die Prinzen von Württemberg haben.¹⁰ Von Gotter wurde in Stuttgart beziehungsweise Ludwigsburg und in Berlin einvernehmlich ausgewählt, um über die Erziehung und Belange der Prinzen von Württemberg zu wachen, da ihm die jungen Herren, deren Mutter und die Interessen des württembergischen Hofes bekannt seien.¹¹ Seinerseits erklärte von Gotter, er wolle den Prinzen ihren Aufenthalt in Berlin „ebenso angenehm wie nützlich“ gestalten.¹² Wie gut es

temberg, 1677–1793, Cambridge 1995 (Cambridge studies in early modern history), S. 195–198.

⁹ S. von Marschall an R. von Laubsky (Laupski) oder an H. R. von Spitznas, Berlin, 7. Oktober 1741 (Abschrift); HStAS, G 230 *Büschel* 20, nicht foliiert; Brüser (wie Fußnote 7), S. 27. Zu von Marschall siehe R. Straubel, *Biographisches Handbuch der preußischen Verwaltungs- und Justizbeamten 1740–1806/15*, München 2009, Teil 2, S. 617f.

¹⁰ Zu Reichsgraf G. A. von Gotter siehe NDB 6 (1964), S. 659f. (U. Heß); K. Krüger, *Gustav Adolph Graf von Gotter. Leben in galanter Zeit*, hrsg. vom Förderverein Schloß Molsdorf e. V., Erfurt 1993; J. Ziechmann, *Gotter, Gustav Adolf, Graf von*, in: *Fridericianische Encyclopédie. Friedrich der Große und seine Epoche – Das Lexikon – Ereignisse, Personen, Sachverhalte*, Bremen 2011 (Forschungen und Studien zur fridericianischen Zeit. 7.), S. 251f. – Frau Christina Siegfried (Halle) verdanke ich die Anregung zur Beschäftigung mit von Gotter.

¹¹ H. von Podewils an Friedrich II., Berlin, 26. November 1741 (Abschrift von G. A. von Gotter); Geheimes Staatsarchiv Berlin-Dahlem (im folgenden: GStA PK), I. Hauptabteilung, *Geheimer Rat, Rep. II Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 11809*, nicht foliiert. Herzogin Marie Auguste betrachtete von Gotter als „ihren alten und wahrhaftigen Freund“; F. C. de Montolieu an G. A. von Gotter, Stuttgart, 10. Januar 1742, ebenda, nicht foliiert (Original französisch).

¹² G. A. von Gotter an M. A. von Württemberg-Stuttgart (undatiertes Konzept, vermut-

gelingen war, die Herzoginwitwe Marie Auguste von Württemberg-Stuttgart geb. Prinzessin von Thurn und Taxis (1706–1756) von den Vorzügen der Haupt- und Residenzstadt an Spree und Havel zu überzeugen, zeigte schließlich ihre eigene Bemerkung, der königlich-preußische sei „der glanzvollste Hof Europas“.¹³

Am 19. Dezember 1741 – die jungen Herrschaften und ihr überschaubarer Hofstaat waren erst drei Tage in der Stadt – bat von Gotter den König, die Prinzen und deren Gefolge aus ihrem Quartier im Fürstenhaus am Werderschen Markt, unmittelbar neben dem Stadtschloß, in das Palais Schwerin in der heutigen Wilhelmstraße (ab 1919 Sitz des Reichspräsidenten), umziehen zu lassen.¹⁴ Gegen einen dauerhaften Aufenthalt im Fürstenhaus sprachen gesundheitliche Bedenken eines württembergischen Leibarztes, denn es sei dort zu kalt und für den Winter wären die Prinzen „an gute und warme kleine Raumfolgen“ gewöhnt. Zudem äußerten die Hofmeister logistische und standesgemäß-repräsentative Bedenken: die Prinzen würden im Palais des Oberforstmeisters Graf Hans Bogislav von Schwerin († 1747) „bequem“ wohnen, hätten genügend Raum, um ihre kleine Hofhaltung unterzubringen und um „sogar von Zeit zu Zeit irgendeine Festivität“ zu geben.¹⁵ Friedrich II. stellte den Prinzen frei, sich ein Haus nach ihrem eigenen Gutdünken auszuwählen.¹⁶ Sie zogen daraufhin am 10. Januar 1742 in das Palais des Grafen von Schwerin um.¹⁷

lich Berlin, Ende November/Anfang Dezember 1741); ebenda, nicht foliiert (Original französisch).

¹³ M. A. von Württemberg an G. A. von Gotter, Stuttgart, 9. Januar [1742]; ebenda, nicht foliiert (Original französisch).

¹⁴ G. A. von Gotter an Friedrich II., Berlin, 19. Dezember 1741; ebenda, nicht foliiert.

¹⁵ Zum Palais des Grafen von Schwerin siehe H. Wilderotter, *Alltag der Macht. Berlin Wilhelmstraße*, Berlin 1998, S. 13 und 274–277; M. Mertens, *Berliner Barockpaläste. Die Entstehung eines Bautyps in der Zeit der ersten preußischen Könige*, Berlin 2003 (Berliner Schriften zur Kunst. 14.), S. 170–175, 285–287 und 460–463; *Die Wilhelmstraße – Regierungsviertel im Wandel. Ein Begleitkatalog zur gleichnamigen Ausstellung*, hrsg. von der Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2007, S. 30–33; L. Demps, *Berlin-Wilhelmstraße. Eine Topographie preußisch-deutscher Macht*, 4., stark veränderte Auflage, Berlin 2010; S. 10f., 38–41, 44 und 246f. Vgl. auch die Bemerkung von H. Miesner, *Porträts aus dem Kreise Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bachs*, in: Musik und Bild. Festschrift Max Seiffert zum 70. Geburtstag, hrsg. von H. Besseler, Kassel 1938, S. 101–112, speziell S. 102f.

¹⁶ Das vorstehende, einschließlich der (im Original französischen) Zitate laut dem Brief H. von Podewils an G. A. von Gotter, [Berlin], 19. Dezember 1741; GStA PK, I. HA, GR, Rep. 11 *Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 11809*, nicht foliiert. Siehe auch das Schreiben von Friedrich II. an G. A. von Gotter, Berlin, 21. Dezember 1741; ebenda, nicht foliiert.

¹⁷ G. A. von Gotter und S. von Marschall an Friedrich II., Berlin, 10. Januar 1742;

Anläßlich eines bevorstehenden Besuchs der Herzoginwitwe war auch von einer möglichen Ehe des künftigen Herzogs mit einer Nichte des Königs die Rede.¹⁸ Mittels verwandtschaftlicher Bande konnten auf diesem Wege zugleich die politischen Beziehungen enger verknüpft werden – ein Vorhaben, das nunmehr vor allem Marie Auguste schmackhaft gemachten werden mußte.

Für die nächste Geburtstagsfeier von Prinz Carl Eugen am 11. Februar 1742 sollte von Gotter auf Kosten des Königs „concert, soupé u. Ball“ in dessen Appartement oder bei der Königin Elisabeth Christine in Preußen (1715 bis 1797) veranstalten.¹⁹ Der Ball war sogar als Maskenball anberaumt, und wie aus einer Programmplanung für den Aufenthalt der Herzoginwitwe in Berlin hervorgeht, veranstalteten ihre Söhne auch selbst Assembléen und Tafelgesellschaften.²⁰ Zudem gab der königlich-preußische Minister Friedrich Wilhelm von Borcke (1693–1769) ein ansehnliches Fest für Marie Auguste, das aus einem Bankett und einem Ball bestand, der bis 3 Uhr nachts währte.²¹ Dem Interesse der hohen Besucherin an der ersten Berliner Oper des Hofkapellmeisters Carl Heinrich Graun, *Rodelinda, regina de' Longobardi* (GraunWV B:I:6), wollte Friedrich II. entgegenkommen, indem er deren Aufführung „so ofte [...], als es die Frau Hertzoginn nur verlangen würde“, befahl und fügte hinzu, „daß solches wöchentlich 4 mahl geschehen könnte“.²² Jedoch hatten die beiden ersten Sänger Berlin bereits verlassen, als die schriftlichen Anordnungen des Königs in von Gotters Hände gelangten. Daraufhin sollte

ebenda, nicht foliiert; siehe auch Stark (wie Fußnote 7), S. 41, und Brüser (wie Fußnote 7), S. 31.

¹⁸ G. A. von Gotter an Friedrich II., Berlin, 26. Januar [1742]; GStA PK, I. HA, GR, Rep. 11 *Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 11809*, nicht foliiert.

¹⁹ Friedrich II. an G. A. von Gotter, Olmütz, 31. Januar 1742; ebenda, nicht foliiert; siehe auch *Politische Correspondenz Friedrich's des Großen*, Bd. 2, Berlin 1879, S. 25f. (Nr. 678); und Stark (wie Fußnote 7), S. 41.

²⁰ G. A. von Gotter und S. von Marschall an Friedrich II., Berlin, 3. Februar 1742; GStA PK, I. HA, GR, Rep. 11 *Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 11809*, nicht foliiert.

²¹ G. A. von Gotter an Friedrich II., Berlin, 20. Februar 1742; ebenda, nicht foliiert.

²² G. A. von Gotter an Friedrich II., Berlin, 9. Februar 1742; desgleichen, Berlin, 10. Februar 1742: „Doch bin ich gedrängt, Eurer Majestät eine andere Bitte vorzutragen, welche ist: die Aufführung der Oper in Gegenwart von Madame der Herzogin. Worüber, Sire, ich Eure Befehle erwarte. Dies wird nur die Beleuchtung kosten, da sich die Sänger und Sängerinnen noch hier befinden“; GStA PK, I. Hauptabteilung, Rep. 96 *Geheimes Zivilkabinett, ältere Periode (bis 1797), Nr. 74 D*, nicht foliiert (Original französisch); Friedrich II. an G. A. von Gotter, Znaym, 1. März 1742; GStA PK, I. Hauptabteilung, *Geheimer Rat, Rep. 11 Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 11809*, nicht foliiert; sowie GStA PK, I. Hauptabteilung, Rep. 96 *Geheimes Zivilkabinett, ältere Periode (bis 1797), Nr. 74 D*, nicht foliiert.

zumindest die Opernbühne während der Woche nach dem 9. März 1742 Schauplatz einer großen Instrumentalmusik („une grande simphonie sur le theatre de l’Opera“) zu Ehren der Herzogin von Württemberg werden.²³

III. Kostspielige Clavier-Unterweisungen im Palais Schwerin

Die Musik spielte mithin für die Unterhaltung der württembergischen Herzogsfamilie eine nennenswerte Rolle. Ebenso berücksichtigte Georg Bernhard Bilfinger (1693–1750) die Musik in einem ersten Entwurf für die Berliner Erziehungsinstruktion der Prinzen. Bilfinger amtierte seinerzeit als herzoglich-württembergischer Geheimrat und Konsistorialpräsident in Stuttgart. Zuvor hatte er sich im Bildungswesen an der Landesuniversität Tübingen als Professor für Philosophie sowie an der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg als Professor der Mathematik und Physik und nachfolgend wieder in Tübingen als Professor für Theologie ausgezeichnet.²⁴ Bilfinger erfuhr aus dem bisherigen Lehrplan der Prinzen, ihnen sei von „halb 5. biß halb 6. der Herr *Sandrart* und *Music*, *altern[atim]*“ geboten worden.²⁵ Eigens für Prinz Ludwig Eugen und Prinz Friedrich Eugen galt: „Von 5. biß halb 6. Uhr werden Dieselben in der *Music* von dem *Hardt* und *Stierle* wechßelsweiß *informiret*.“²⁶ Demnach wechselten sich der bereits

²³ G. A. von Gotter an Friedrich II., Berlin, 9. März 1742; ebenda, nicht foliiert; sowie GStA PK, I. Hauptabteilung, *Geheimer Rat, Rep. 11 Auswärtige Angelegenheiten, Nr. 11809*, nicht foliiert. Den beiden Altisten Giuseppe Santarelli (1710–1790) und Mattia Mariotti detto „Giannottino“ war bereits Ende Februar 1742 Geld für ihre Rückreise nach Italien ausgezahlt worden; vgl. BJ 2017, S. 224 (C. Henzel).

²⁴ E. Schmid, *Geheimerat Georg Bernhard Bilfinger (1693–1750)*, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 3 (1939), S. 370–422; zu den Berliner Jahren der württembergischen Prinzen aus der Perspektive Bilfingers siehe speziell S. 399–404 und 406. Zu Bilfinger siehe auch zwei jüngere Aufsätze: R. Rieger, *Nexus in rebus et doctrinis fidei. Georg Bernhard Bilfinger zwischen Philosophie und Theologie*, in: Die Universität Tübingen zwischen Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung, hrsg. von U. Köpf, Ostfildern 2014 (Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte. 25.), S. 157–190; und G. Betsch, *Mathematik und Naturlehre in Tübingen zwischen 1635 und 1740. Von Johann Jacob Hainlin bis zu Johann Conrad Creiling und seiner Schule*, ebenda, S. 359–405, speziell S. 400–405.

²⁵ HStAS, G 230 *Büschel 21*, Fasz. 3, nicht foliiert. Laurentius von Sandrart (1681 bis 1753) war Aufseher über die herzoglichen Kunstsachen und unterrichtete den Erbprinzen in Mythologie und Münzkunde; siehe W. Pfeilsticker, *Neues Württembergisches Dienerbuch*, 3 Bde., Stuttgart 1957–1974, Bd. 1, § 219, 1709 und 2001.

²⁶ „*Deduction* Derer Täglichen Lehr-Stunden, wie solche von denen Durchleuchtigsten beeden jüngeren Printzen zugebracht und *observiret* werden“; HStAS, G 230 *Büschel 21*, Fasz. 3, nicht foliiert.

genannte Stierlein und der Gambist (und seit 1738 zweite Oberkapellmeister) Johann Daniel Hardt (1696–1763) mit dem Musikunterricht der beiden jüngeren Prinzen ab.²⁷ Wie schon erwähnt, berücksichtigte Bilfinger ursprünglich unter den „Galanten Wissenschaften“ ausdrücklich die Musik.²⁸ Tatsächlich hatten Carl Eugens jüngere Brüder, als sie aus Ludwigsburg beziehungsweise Stuttgart abreisten, Musikinstrumente zurückgelassen: „2. *Trompeten* mit Gelb Seiden *Quasten*“, „1. paar Mößine Paucken mit Silbern und Seiden *quasten*, 1. *Instrument Clavierlein*“.²⁹ Trotz der daraus abzuleitenden, vielseitigen musikalischen Interessen der künftigen württembergischen Herzöge, fehlte die Musik in der schließlich gültigen Fassung von Bilfingers Erziehungshandreichung. In dieser Fassung letzter Hand erschien Bilfingers überarbeitete „Instruction“ noch ein halbes Jahrhundert später als vorbildlich.³⁰ Immerhin ist darin unter der Rubrik Leibesübungen das Tanzen erwähnt. Stark verringert waren allerdings „*des galantes Wissenschaften, comme par exemple la Mythologie, le Blason, la Généalogie &c.*“.

Offenbar nach Fürsprache ihrer Mutter bekamen die drei Prinzen in Berlin neben einem Tanzmeister schließlich doch zwei Claviermeister für einen adäquaten Musikunterricht. Die Clavierstunden des Erbprinzen Carl Eugen wurden sogar einem berühmten Cembalisten anvertraut: Wie wir aus der Widmung der Sonaten Wq 49 wissen, handelte es sich um Carl Philipp Emanuel Bach, auch wenn dessen Name in den Dokumenten nicht genannt wird. Dieser hatte allerdings seinen Preis, wie zwei württembergische Beamte gegenüber dem vormundschaftlichen Herzog-Administrator von Württemberg feststellen mußten:

Die *Exercitien* meistere seynd sonderlich was die *Music* anlangt, *excessiv* theuer, wie aber deren Bestellung und annahm in des Hofmeisters *Incumbenz* einschlägt; Also stehet auch in Unsern Mächten nicht, hierunter etwas ab- oder zuzuthun.³¹

²⁷ Zu Hardt siehe Schauer (wie Fußnote 2), S. 30.

²⁸ G. B. Bilfinger an C. F. von Württemberg, Stuttgart, 15. Januar 1742, Beilage, fol. 1 r–8 v, Zitate fol. 5 v; HStAS, G 230 *Büschel* 21, Fasz. 3, nicht foliiert.

²⁹ Die beiden Trompeten wurden am 19. September 1741 und folgenden Tagen registriert, das Paar messingene Pauken und das kleine Cembalo (?) wurde am 27. November 1741 übergeben; HStAS, A 21 *Büschel* 28, nicht foliiert. Ließe sich demnach vermuten, Prinz Ludwig Eugen und Prinz Friedrich Eugen hätten außer dem Clavier noch Paukenschlagen und Trompetenblasen gelernt? Frau Heck (HStAS) danke ich vielmals für Ihren freundlichen Hinweis auf die Archivalie.

³⁰ *Instruction für den Hofmeister und Lehrer des jetztregierenden Herrn Herzogs zu Würtemberg und seiner Herrn Brüder; vom Jahr 1742. Aus beglaubter Handschrift*, in: Patriotisches Archiv für Deutschland. Eilfter Band, Mannheim und Leipzig 1790, S. 269–288 (Nr. V), die anschließenden Zitate auf S. 282; siehe auch Brüser (wie Fußnote 7), S. 36.

³¹ J. E. Georgii und E. L. E. Schenck von Geyern an C. F. von Württemberg, Berlin,

Allein der Claviermeister des Erbprinzen verlangte monatlich 6 Dukaten (24 Gulden 45 Kreuzer), was jährlich 297 Gulden ergab. Der Claviermeister der beiden jüngeren Prinzen kostete jährlich 99 Gulden weniger, nämlich 198 Gulden (monatlich: 16 fl 30 kr). Die Miete für drei Cembali belief sich auf 36 fl pro Jahr (monatlich: 3 fl). Für den Tanzmeister sollten es sogar 400 fl sein.³² Herzog-Administrator Carl Friederich von Württemberg (1682–1745) monierte die ansteigenden Kosten und Eigenmächtigkeit der prinzlichen Hofmeister:

[...] sind unter andern etliche posten vor *Clavier-* und *Exercitien* Meistere eingefloßen, von welchen wir geglaubt[,] daß sie nun etwas genauer hätten behandelt werden können. Wir gesinnen demnach g[nädigst]. hiemit an Euch, ihr wollet in Zukunfft bey Bedingungen des *honorarii* vor dergleichen Maitres nicht nur mit ged[achtem] Oberschencken[,] als welcher vor die *menage* und alle dabey vor fallende Außgaaben zu sorgen hat, iedesmahlen *communiciren*, sondern auch vorjezo dahin sehen, ob nicht an statt des Monathlichen accords halb- oder vierteljährigs getroffen und auf diesen weeg etwas erspart [...] werden könnten [...].³³

Rudolph von Laubsky (1700–1754), Obrist und Hofmeister der drei Prinzen, ließ die hohen Kosten ausführlich rechtfertigen:

Was Euer HochFürstl: Durchl: sowohl wegen der *Clavier* und *Exercitien* Meistere und derselben genauerer Behandlung, alß auch der *Garderobe* Außgaben und den deßfalls zumachen seyenden Überschlag einer jährlichen Erforderniß[,] g[nädigst] zu *desideriren* geruhet, das habe aus den unterm 3. *hujus* [März 1742] an mich erlaßenen g[nädigsten *Rescript* mit mehrerem in Unterthänigkeit zuersehen gehabt.

Betreffend nun die erstere, so kan ich freylich nicht in Abrede seyn, daß die hiesigen *Exercitien* meistere zieml: kostbar, und wünschte ich nichts mehrers, als hierinnen eine mehrere *Menage* erziehlen zu können; allein da der Überfluß derley Leuthe hier nicht zu finden, und diejenige Persohnen, so denen Durchl:sten Prinzen würckl: *lectiones*, im Fechten und *Clavierspieheln* geben, vom Königl: Hoff aus und anderer Hoher Orthen her *recommēdiret* worden, und man noch froh seyn müßen, daß sie sich zu Annehmung dieser *Information* bequemet, so war eine Ohnmöglichkeit, selbige genau zu behandeln, allermaßen Dann dießes eben die einzige Ursach gewesen, warum mit Bestellung eines Tanzmeisters so langer Anstand genommen worden, doch mußte endlich auf mündlich gndsts: Anbefehlen der Frau Herzogin h:fürstl: Durchl: der

20. Februar 1742; HStAS, G 230 *Büschel 21*, Fasz. 4, nicht foliiert. Zum Folgenden siehe die beiliegende „*Bilance* Über die von dem 24. *Dec*: 1741. biß *ult*: *Januarij* 1742. bey der *Oeconomie* aufgegane Unkosten“.

³² J. E. Georgii an C. F. von Württemberg, Berlin, 21. April 1742; ebenda, nicht foliiert.

³³ Reskript von C. F. von Württemberg an R. von Laubsky, 3. März 1742; HStAS, G 230 *Büschel 21*, Fasz. 3, nicht foliiert. Der erwähnte Oberschenck war der herzoglich-württembergischer Kammerherr E. L. E. Schenk von Geyern.

gleichmäßig vom Königlichen Hof vorgeschlagene Tanzmeister *Bois* bestellt werden, welcher dann, wie die *original*-Anlag besaget, vor ein *Quartal* 100. r[eich]sd[ahler]: fordert, und stehet nicht zu hoffen, daß er sich etwas genauer als 100. fl: *quartali*-ter dörrfte behandeln laßen, dahero mir lieb wäre, wan *Euer HochFürstl*: Durchlaucht mich gndst: bescheiden laßen wolten, ob mit solchen *accordirt* werden solle oder nicht?³⁴

Schließlich wurde mit dem Tanzmeister Charles du Bois und den vorgeschlagenen Claviermeistern die jeweilige Unterweisung der drei Prinzen von Württemberg zu den geforderten Preisen vereinbart. Laut einem Mitte Juni 1742 nach Stuttgart oder Ludwigsburg überschiedten Stundenplan, fanden die Tanzstunden montags von 14 bis 14:45 Uhr statt, die Clavierstunden (nach den Fechtstunden) mittwochs von 14:45 bis 15:30 Uhr.³⁵ Der Unterricht dürfte im Obergeschoß des repräsentativen dreiflügeligen Palais Schwerin stattgefunden haben. Dort verfügte Carl Eugen in seinem eigenen Zimmer unter anderem über „4. Pulde zur *Musique*, so hoch und nieder können gemacht werden“. Seine beiden jüngeren Brüder nutzten während ihres Aufenthalts in Berlin für ihre zwei Cembali jeweils ein Gestell und ein Notenpult.³⁶ Bei ihrer Abreise am 8. Februar 1744 wurden diese Möbelstücke verkauft.³⁷

³⁴ R. von Laubsky an C. F. von Württemberg, Berlin, 20. März 1742; ebenda, nicht foliiert. Ebenda beiliegend ein Schreiben von C. du Bois, Tanzmeister der Königinmutter, an R. von Laubsky, undatiert (vermutlich Berlin, Februar/März 1742). Zu den finanziellen Schwierigkeiten des Berlin-Aufenthaltes der drei Prinzen vgl. Brüser (wie Fußnote 7), S. 33 f. In der württembergischen Residenz hatten die drei Brüder bereits von dem Tanzmeister Pierre Henri (Peter Heinrich) Malterre (ca. 1700–1784) Unterricht erhalten. Vgl. Schauer (wie Fußnote 2), S. 65; und Schneider (wie Fußnote 3), S. 27.

³⁵ R. von Laubsky an C. F. von Württemberg, Berlin, 16. Juni 1742, Beilage: *Specification*. Der Eingetheilten stunden derer Durchl: Printzen so wohl zu studieren alß auch vor die *Exercitia*; HStAS, G 230 *Büschel* 21, Fasz. 3, nicht foliiert; siehe auch Schneider (wie Fußnote 3), S. 33.

³⁶ *Berliner Mobilien Inventarium de Annis* 1741. 1742. 1743./*Inventarium* über Diejenige *Mobilien* und HaußGeräth, so währenden *Sejours* in *Berlin* sowohl zu denen Fürstl:n *Garderobbes*, alß auch überhaupt in die Fürstl: *Oeconomie* ohnumgängl: angeschafft und aus der Reiß-*Cassa* bezahlet werden müßen, auch außer ersagten Fürstl: *Garderobbes* hier und dar in dem Gräffl: *Schwerin*: Hauß, als der Durchleuchtigsten Printzen von *Württemberg Logis* befindl: und anzutreffen seynd. Angefangen *Mense Januarii* 1742; HStAS, A 21 *Büschel* 28, nicht foliiert.

³⁷ Stark (wie Fußnote 7), S. 42; Brüser (wie Fußnote 7), S. 44.

IV. Musiker

Carl Eugen hatte die vier höhenverstellbaren Notenpulte vermutlich eigens für Musiker kaufen lassen, die er „schon zu Berlin zu dero *Musique* in Dienste zunehmen geruhet“.³⁸ Sie folgten ihm 1744 von Spree und Havel zurück an den Neckar:

Der prominenteste unter ihnen war Johann Friedrich Daube (um 1730 bis 1797).³⁹ Bereits im Alter von elf Jahren diente Daube angeblich Friedrich II. als Theorbist. Ab Anfang Februar 1744 stand er in württembergischen Diensten, mit einem Jahresgehalt von 400 Gulden.⁴⁰ Während der nächsten zwei Jahrzehnte wechselten seine Dienstbezeichnungen: Lautenist, Theorbist, Traversflötist, Kammermusikus. Im Jahre 1755 entließ ihn der Herzog, stellte ihn aber drei Jahre später wieder ein. Mitte August 1765 endete seine Anstellung dann endgültig. Seinen 1756 in Leipzig erschienenen Traktat *General-Baß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuen Auto-ren* widmete Daube seinem Württemberger Dienstherrn.⁴¹ Daube hinterließ geistliche Kantaten, Sinfonien und Kammermusik, vor allem für Laute.

Der aus Großfahner bei Gotha gebürtige Jacob Säng(er) († 1776?) beherrschte ebenfalls mehr als ein Instrument⁴²: Er diente als Violinist und Cembalist und wurde ab Ende Juli 1744 mit 500 Gulden jährlich besoldet. Auch ihn entließ Carl Eugen 1755 (zum 11. November), nahm ihn aber am 23. April 1757 wieder bei seiner Hofmusik auf.

Ebenfalls als Violinist kam Johann Ernst Lang(e) († 1754) von Berlin an den württembergischen Hof, wo er 300 Gulden jährlich verdiente.⁴³

³⁸ Dorsaldekret von Carl II. Eugen von Württemberg, Ludwigsburg, 26. August 1744 (vgl. Fußnote 43); HStAS, A 202 *Büschel 1918*, nicht foliiert.

³⁹ Schauer (wie Fußnote 2), S. 24 f.; New Grove 2001, Bd. 7, S. 33 (G. J. Buelow); MGG² Personenteil, Bd. 5 (2001), Sp. 465 f. Danach auch das Folgende.

⁴⁰ Dekret an den herzoglich-württembergischen Kirchenrat und das Marschallamt, Stuttgart, 29. Juli 1744 (Konzept) sowie Ludwigsburg, 29. Juli 1744 (Ausfertigung); HStAS, A 202 *Büschel 1918*, nicht foliiert.

⁴¹ Seine Widmung an Herzog Carl Eugen datiert J. F. Daube „Stutgardt, den 30. März 1756“. Die Abhandlung enthält auch eine Würdigung J. S. Bachs; siehe Dok III, Nr. 680.

⁴² Schauer (wie Fußnote 2), S. 44. Laut dem in Fußnote 43 zitierten Bittschreiben ersuchte Säng(er) um einen Anteil „von dem *Vocalisten* Wein“. War er also auch als Vokalsolist aktiv?

⁴³ Ebenda, S. 35. Siehe auch das Bittschreiben von Säng(er), Daube und Lang an Herzog Carl II. Eugen von Württemberg, Stuttgart, 22. August 1744, sowie das Dorsaldekret ebenda, Ludwigsburg, 26. August 1744; HStAS, A 202 *Büschel 1918*, nicht foliiert.

Johann Friedrich Bal(t)z († 1774?), der ebenso aus Berlin berufen wurde, wurde zeitweilig zwar als Hofmusikus bezeichnet, wirkte aber vornehmlich als Notenschreiber.⁴⁴ Seine formelle Anstellung in Carl Eugens Diensten erfolgte erst am 12. November 1745, mit 50 Gulden Jahresgehalt. Welches Instrument er gespielt hat, ist bislang unbekannt.

Ein anderer Musiker hatte bereits Carl Eugens Vater gedient, bevor er dem Heranwachsenden nach Berlin folgte: der „Cammerportier“ Georg Wilhelm Veismann († 1762); er erinnerte Herzog Carl II. Eugen daran, daß er zu Lebzeiten von dessen Vater Herzog Carl I. Alexander von Württemberg-Winnenthal (1684–1737) „bey der damahls geweßten so genandte Pohlische Boks *Music* die *violin* gestrichen“ habe. Auch genoß er „bey Eüer Hoch Fürstl: Durchlaucht öftters die hohe Gnade[,] Hochst Erlaucht denenselben als Land und Erb Printzen, besonders in *Berlin*[,] mit meiner *Music* unterthänigst auffzuwarten, seit dem aber gnädigste hersch[afft]: | wieder Von *Berlin* *retournirt*, und ich zu einem Cammer *husaren* darauff Gnädigst ernennet worden bin, ist besagte *Music* unterbliben.“⁴⁵

Die beiden Claviermeister könnten gelegentlich gemeinsam mit diesen Musikern aufgewartet haben. Vielleicht hatten sie diese gar an die prinzlich-württembergische Hofhaltung vermittelt; zumindest C. P. E. Bach war mit der Berliner Musikerszene auch jenseits des Hofes vertraut und mag entsprechende Vorschläge gemacht haben. Der bislang unbekannte Claviermeister der Prinzen Ludwig Eugen und Friedrich Eugen war vermutlich Gottlieb Hayne (1684–1756), Violoncellist sowie Dom- und Hoforganist.⁴⁶ Für diese Vermutung spricht die Beobachtung, daß Hayne sowohl Kinder von Königin Sophie Dorothee (1687–1757) und König Friedrich Wilhelm I. als auch Bürger und Besucher Berlins auf dem Cembalo und dem Clavichord

⁴⁴ Schauer (wie Fußnote 2), S. 19; hierauf fußen auch die Angaben bei S. Morent, *Herzog Carl Eugen von Württemberg und die Stuttgarter Oper um 1750*, in: Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2004, S. 83–98, speziell S. 83f. Siehe zudem die beiden eigenhändigen Bittschriften von Johann Friedrich Bal(t)z an Herzog Carl Eugen, Stuttgart, 27. Oktober 1745 und 30. April 1749; HStAS, A 202 *Büschel* 1918, nicht foliiert.

⁴⁵ G. W. Veismann an Herzog Carl II. Eugen, Stuttgart, 17. Februar 1748; HStAS, A 21 *Büschel* 629, Fasz. 1, nicht foliiert; siehe auch S. Owens, „*Gedancken* für ein *gantz*es *Leben*“. *Polnischer Bock Music at the Württemberg Court, c. 1730*, in: The Consort. European Journal of Early Music 54 (1998), S. 43–56, speziell S. 49 und 52–54; dies., *The Court of Württemberg-Stuttgart*, in: Music at German Courts 1715–1760. Changing artistic priorities, hrsg. von S. Owens, B. M. Reul und J. B. Stockigt, Woodbridge 2011, S. 165–195, speziell S. 179.

⁴⁶ Zu G. Hayne siehe C. Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, S. 177f.

unterrichtete. Neben ihm wäre gegebenenfalls noch an Christian Friedrich Schale (1713–1800), Organist und Violoncellist in der preußischen Hofkapelle, oder an Christoph Nichelmann (1717–1762) zu denken.⁴⁷

V. Sechs Sonaten für Herzog Carl Eugen

Wie C. P. E. Bach in der Widmung seiner Sonatensammlung Wq 49 angab, wollte er damit öffentlich auf „die große Hochachtung, die ich Ihnen demütig bekunde und Ihnen aus Dankbarkeit schulde, für die mir gnädigst gewährten zahlreichen Gefälligkeiten zu der Zeit, zu der ich die Ehre hatte, Ihnen in Berlin Musikstunden zu geben“, hinweisen.⁴⁸ Die „*Clavier- und Exercitien-Meistere*“ seien ihnen vom Königshof „und anderer Hoher Orthen her“ empfohlen worden, ließen die Prinzenenerzieher den Herzog-Administratoren von Württemberg seinerzeit wissen.⁴⁹ Welche Vermittler damit gemeint waren, bleibt freilich offen. Dennoch sei hier zumindest die Hypothese gewagt, daß Reichsgraf Gustav Adolph von Gotter speziell Carl Philipp Emanuel Bach als exklusiven Claviermeister des Erbprinzen ins Gespräch gebracht haben könnte. Zumindest für das Jahr 1732 läßt sich von Gotters Anwesenheit in Leipzig häufiger nachweisen.⁵⁰ Besuchte er bei diesen Stippvisiten womög-

⁴⁷ Vgl. G. Wagner, „... *informiret auf dem Clavier*“. *Anmerkungen zum Begriff und zur Bedeutung des Informierens bei Carl Philipp Emanuel Bach*, in: Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte. Sonderband 4., hrsg. von H.-G. Ottenberg und U. Leisinger, Frankfurt/Oder 2005, S. 23–34, speziell S. 31. Die dort geäußerte Vermutung, daß C. P. E. Bach wohl auch Carl Eugens jüngere Brüder unterrichtet habe, ist mit dem Nachweis eines eigenen Claviermeisters der beiden jüngeren Prinzen hinfällig.

⁴⁸ Siehe das Faksimile in CPEB: CW I/1 (H.-G. Ottenberg, 2015), Plate 5 („il gran rispetto che umilmente Le professo, e Le devo in gratitudine de’ molteplici favori compartiti benignamente in tempo in cui ebbi l’onore di darle *Lezzione di Musica* in Berlino“). Zum Stuttgarter Widmungsexemplar (D-Sl, *Sch. K. M. qt. Bac 60/103*) siehe M. Gramlich und H. Hilger, *Leidenschaft für schöne Künste. Musik und Ballett unter Herzog Carl Eugen*, in: Carl Eugens Erbe. 250 Jahre Württembergische Landesbibliothek. Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek aus Anlaß ihrer Gründung am 11. Februar 1765, hrsg. von V. Trost in Zusammenarbeit mit H.-C. Pust, Stuttgart 2015 (Jahresgabe 2015 der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft Vereinigung der Freunde der Landesbibliothek e.V.), S. 84–89, speziell S. 84.

⁴⁹ Wie Fußnote 34.

⁵⁰ *Schreib-Almanach 1732* mit eigenhändigen Eintragungen von Freiherrn Christoph Ludwig von Seckendorff-Aberdar (Archive der Grafen und Freiherren von Seckendorff, Oberzenn, Blaues Schloß, *Akten, Nr. 59, 1732* [ohne Seitenzählung]). Eingesehen wurde der Mikrofilm im Bayerischen Staatsarchiv Nürnberg, *Fr 56 II*).

lich auch das „Taubenhaus“ des Thomaskantors und lernte dessen Söhne kennen?⁵¹

Unabhängig davon, wer C. P. E. Bachs pädagogische Talente gerühmt hatte, liegen mit den sechs Württembergischen Sonaten Wq 49 eindrucksvolle Zeugnisse des musikalischen Könnens des Prinzen vor.⁵² Herzog Carl II. Eugen von Württemberg zeigte sich, wie das folgende, bislang unbekannte Dokument belegt, ein oder zwei Jahre nach dem Erscheinen des Werks erkenntlich.

Demnach Ihre Hochfürstl: Durchl: dem Königl: Preuß: Cammer *Musico Carl Philipp Emanuel Bach*en zu Berlin wegen einiger an höchstDieselbe unterthänigst überschickt- und *dedicirter Musicalischer Wercke* eine *Discretion* von zwanzig *Species Ducaten* von frstl: Kirchen Castens-Verwalthing abgereicht wissen wollen; Alß hat der Kirchen-Rath deßwegen und daß solche zu Händen des Leib*Medici D^r: Gessners* (als welcher dafür weiters besorgt seyn wird) bezahlt werden, die Verfügung zumachen.

Decretum Ludwigsburg den 22^{ten} May 1746.

Carl H[erzog] z[u] W[ürttemberg]

KirchenRath.

Steinheil⁵³

Gemäß der Rechnungseintragung entsprachen die 20 Speziesdukaten einem Betrag von 85 Gulden.⁵⁴ Damit wäre dieser Betrag insgesamt etwa dreieinhalb

⁵¹ Dok III, Nr. 803 (C. P. E. Bach an J. N. Forkel, Hamburg, 13. Januar 1775).

⁵² Zum spieltechnischen Niveau der Sonaten und zu den unterschiedlichen Angaben des Erscheinungsjahres (1744/45) siehe: CPEB: CW I/1, S. xi–xviii.

⁵³ HStAS, A 282 *Büschel 1743*, nicht foliiert (dem Präsentationsvermerk zufolge am 25. Mai 1746 im herzoglichen Kirchenrat vorgelegt). Johann Albrecht Gessner (1694–1761 oder 1695–1760), „Bergrat und Leibmedikus bei der verwitw. Erbprinzessin Henriette Marie, ab 1734 (?)“, stand bereits seit 12. April 1728 als herzoglicher Leibarzt in württembergischen Diensten; vgl. Pfeilsticker (wie Fußnote 25), § 332 und 345. Erbprinzessin Henriette Marie von Württemberg-Stuttgart war eine gebürtige Prinzessin von Brandenburg aus dem preußischen Königshaus. Ob J. A. Gessner für gewöhnlich auch Zahlungen in ihrem Namen erledigte oder ein vorangegangener beziehungsweise bestehender persönlicher Kontakt des Leibarztes zu C. P. E. Bach anzunehmen ist, bleibt einstweilen offen. Friedrich Albrecht Steinheil († 1783) diente als herzoglich-württembergischer Geheimer Sekretär (ebenda, § 1161). Das wortgleiche Konzept zu der hier wiedergegebenen Ausfertigung der Zahlungsanweisung Herzog Carls II. Eugen findet sich in HStAS, A 282 *Büschel 1743*, nicht foliiert. Siehe weiterhin zu dem Zahlungsvorgang die Protokoll- und Tagebuchnotizen des Kirchenrates: HStAS, A 282 *Bd 906*, fol. 266r (26. Mai 1746); A 282 *Bd 964*, pag. 67 (Mittwoch, 25. Mai 1746).

⁵⁴ HStAS, A 282 *Bd 1482*, fol. 110v–111r, Nr. 1067f.

Monatslöhnen für die Unterweisungen im Palais Schwerin gleichzusetzen – ein hoher Betrag, bedenkt man das Jahresgehalt des württembergischen Hoforganisten Stierlein. Daß sich die Investitionen in die Unterrichtsstunden des Bach-Sohnes bezahlt gemacht hatten, bezeugten aber später selbst Kritiker des Herzogs:

Il touche bien du Clavecin: il a l'oreille délicate & juste. Les plus grands maitres sont flatés de ses éloges; ils le disent également amateur & connoisseur.

(Er spielt gut auf dem Cembalo: er hat ein feinfühliges und richtiges Gehör. Die allergrößten Meister schmeicheln sich seines Lobes. Sie nennen ihn, zugleich Liebhaber & Kenner.)⁵⁵

⁵⁵ J. H. Maubert, *La Pure Vérité. Lettres & Mémoires sur le Duc & le Duché de Virtemberg*, Augsburg 1765, S. 56.

Gesetz und Evangelium bei Johann Sebastian Bach am Beispiel der Choralkantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 20)

Von Reiner Marquard (Freiburg/Br.)

Die Hölle ist bei Johann Rist gut temperiert, möbliert und bewohnt.¹ Teufel richten mit ihren Marterwerkzeugen eine unsägliche Qual an. Ein Horror-szenario! Wer will eine Bach-Kantate aufführen und hören, in der es heißt: „Flammen, die auf ewig brennen, ist kein Feuer gleich zu nennen“? In welchem Gottesdienst sollte sie einen substantiellen liturgischen Beitrag leisten können? Hier scheinen uns unüberwindbare Gräben zu trennen von Bachs Vorstellungswelt. Wenn sich der ganze Pulverdampf verzogen hat, wenn das Donnern der Worte verklungen ist, stellt sich die Frage, ob bei diesem Höllenspektakel eine theologische Substanz verbleibt. Das Evangelium in der Vorlage der Choralkantate präsentiert sich augenscheinlich verhüllt. Dafür gibt es reichlich Gesetzes-Predigt. Wenn die Choralkantate etwas zu singen und sagen hat, dann muß ihr Mehrwert gegenüber einer bloßen Bach-Repristinasion in der rechten Unterscheidung und Zuordnung von Gesetz und Evangelium liegen.

„Evangelium und Gesetz sind wesentlich darin unterschieden, daß das Gesetz predigt, was zu tun und zu lassen sei, ... das Evangelium aber, daß die Sünden vergeben und die Erfüllung des Gesetzes (in Christus) geschehen ist.“² Die Orthodoxie unterschied viererlei Gebrauch des Gesetzes – *Primus*: der *usus politicus* ist der öffentliche Gebrauch des Gesetzes, der durch Androhung von Strafen Unrecht verhindern sucht; *Alter*: der *usus elenchthicus* deckt die Sünde(n) auf; *Tertius*: der *usus paedagogicus* läßt den hilflosen und unvermögenden Menschen Zuflucht suchen beim Evangelium; *Quartus*: der *usus didacticus* lenkt das Leben der Wiedergeborenen.³ In BWV 20 begegnet uns der zweite und dritte Gebrauch des Gesetzes. Die Rede von der Hölle hat im Sinne des *usus elenchthicus* eine den Menschen überführende und als *usus*

¹ Reinhold Niebuhr (1892–1971) hat einmal die Karikatur einer Eschatologie gekennzeichnet, die nur noch Informationen über „the furniture of heaven and the temperature of hell“ mitteilt; zitiert nach G. Schneider-Flume, *Grundkurs Dogmatik. Nachdenken über Gottes Geschichte*, Göttingen 2004, S. 372.

² M. Luther, Kommentar zum Galater-Brief (1519), in: *Luthers Werke in Auswahl*, Bd. 5, hrsg. von E. Vogelsang, Berlin 1933, S. 329: „Lex et evangelium proprie in hoc differunt, quod lex predicat facienda et omittenda [...] Evangelium autem predicat remissionem peccati et impletionem factam legis“ (zu Gal. 1,11).

³ Vgl. J. F. König, *Theologia positiva acroamatica (Rostock 1664)*, hrsg. und übersetzt von A. Stegmann, Tübingen 2006, S. 330 f. (§ 643).

paedagogicus aufbauende Funktion.⁴ Sie überführt den Menschen seiner Grenze und läßt ihn zu seinem Heil innehalten.

Das erste Gebot steht vor allen Geboten und in allen Geboten. So hatte es Bach bei Luther gelernt: „Wir sollen Gott ober alle ding fürchten, lieben und vertrauen.“⁵ Das Sollen folgt dem Sein. Gesetz und Evangelium sind zwei Weisen, in denen das Wort Gottes den Menschen anspricht.⁶ Das Gesetz fordert und das Evangelium schenkt. Beide Weisen durchdringen das Alte und das Neue Testament, das heißt, in jedem Fall ergeht das Wort Gottes als Gesetz und Evangelium an den Menschen. Da die Versöhnung mit Gott nicht dem Prinzip einer billigen Gnade folgt, die vergibt, weil sie vergißt, und somit „alles beim alten [bleibt]“,⁷ sondern die Versöhnung als einen radikalen Wechsel im Selbstverhältnis des Menschen zu sich selbst als Gottesverhältnis begreift, muß vom Gesetz in einer dem Menschen widerstrebenden Form geredet werden, damit der Mensch erkennt, was zu seinem Heil wirklich notwendig ist, und weil das, worum es geht, keinem Automatismus unterliegt. Das Gesetz bewirkt Gotteserkenntnis. Es trifft den Menschen: „Wie ein Blitz in der Nacht legt das Gesetz das Wesen des Menschen schlechthin frei vor dem Angesicht Gottes.“⁸ Wie ein Blitz – oder als Donnerwort!

Zweifellos ist das Evangelium dem Gesetz übergeordnet. Es begrenzt das Gesetz, denn es überfordert ohne Einhegung den Menschen. Christus tritt zwischen das Gesetz und den überforderten Menschen: „Christus aber hat uns losgekauft von dem Fluch des Gesetzes, da er zum Fluch wurde für uns – denn es steht geschrieben (5. Mose 21,23): Verflucht ist jeder, der am Holz hängt“ (Gal. 3,13). Mit dem stellvertretenden Leiden Jesu Christi ändert sich die Grundbestimmung des Gesetzes: Ohne Christus zeigt das Gesetz dem

⁴ D. Hollatz, *Examen theologicum acroamaticum (1707), Volumen Secundus. Pars Tertia. Pars Quarta*, Darmstadt 1971, Part. III. Theol. Sect. II. Cap. I, S. 9: „Lex divina homini lapsa non est medium causale & collativum salutis sed est tantum medium paedagogicum homini peccatori causale salutis medium quaerenti“ (das göttliche Gesetz ist dem gefallenen Menschen nicht ein Heilmittel, sondern dem sündigen Menschen, der das ursächliche Heils-Mittel sucht, lediglich ein pädagogisches Mittel).

⁵ M. Luther, *Der Kleine Katechismus (1529)*, in: Die Bekenntnisschriften der Evangelisch-Lutherischen Kirche. Vollständige Neuedition, hrsg. von I. Dingel, Göttingen 2014 (BSELK), S. 852–910 (862,6). Das erste Gebot ist „die schele oder bögel im krantz, das ende und anfang zu hauffe füge und alle zusammenhalte“ (M. Luther, *Der Große Katechismus (1529)*, in: BSELK, S. 912–1162, speziell S. 1044,13 f).

⁶ J. F. König, *Theologia positiva acroamatica*, S. 324 f. (§ 608): „Verbum est vel *Legis* vel *Evangelii*“ (das Wort ist entweder das des Gesetzes oder das des Evangeliums).

⁷ D. Bonhoeffer, *Nachfolge*, hrsg. von M. Kuske und I. Tödt, München 2011 (Dietrich Bonhoeffer Werke. 4.), S. 37.

⁸ H. J. Iwand, *Luthers Theologie*, in: *Hans Joachim Iwand. Nachgelassene Werke*, Bd. 5, hrsg. von J. Haar, München 1974, S. 83.

Menschen, daß er nicht kann, was er soll. Sein neuer Status stellt den Kurswechsel unter eine Verheißung, nämlich „sich bewußt werden, daß er es könne.“⁹ Dazu schlägt die Choralkantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ einen sehr ersten Ton an, denn es geht nicht nur um viel, sondern um alles. Es geht um Leben und Tod.

Mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis läßt Bach am 11. Juni 1724 seinen Choral-kantaten-Jahrgang beginnen. Ein Jahr zuvor, am 30. Mai 1723, hatte er als Thomaskantor seine gottesdienstliche Antrittsmusik dargeboten. Nun, ein Jahr später (und deshalb nicht wie üblich zum 1. Advent), eröffnet er sein großes Kirchenjahr-Projekt. Choräle werden in die Form der Kantate eingewoben. Der jeweilige Sonntag gab das Evangelium vor. Der liturgischen Selbstfestlegungen der lutherischen Orthodoxie folgend ist die Befolgung der Perikopenordnung eine Pflichtübung. Den Geistlichen war die Evangelienlesung als Grundlage ihrer Predigt vorgegeben¹⁰ – das hatte zur Folge, daß jedes Jahr am nämlichen Sonntag derselbe Text als Predigtgrundlage diente.

Ein berühmter Vorgänger des Superintendenten Samuel Deyling auf der Kanzel der Thomaskirche war der Archidiakon Johann Benedikt Carpov I (1607–1657), der 1652 ein *Hodegeticum brevibus aphorismis pro collegio concionatorio conceptum* (Wegweiser für den Kollegen im Predigtamt in kurzen Lehrsätzen) verfaßt hatte.¹¹ Das Büchlein erschien in zahlreichen Auflagen. Am Ende seines Wegweisers druckt er aus der Kirchenordnung den betreffenden Passus zum Predigtamt ab:

Predigten sollen [...] nach den Prophetischen und Apostolischen Schrifften¹²/ und dann nach der unverenderten Augsp. Confession¹³, der darauff erfolgten Apologia¹⁴, den zu

⁹ I. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), hrsg. von W. Weischedel, Frankfurt ²¹2014 (Werkausgabe. 7.), S. 296.

¹⁰ Vgl. M. Petzoldt, *Liturgie und Musik in den Leipziger Hauptkirchen*, in: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten, hrsg. von C. Wolff, Stuttgart 1999 (Die Welt der Bach Kantaten. 3.), S. 69–94, speziell S. 83.

¹¹ J. B. Carpov I, *Hodegeticum brevibus aphorismis pro collegio concionatorio conceptum* (1652). *Lateinisch-Deutsch*, eingeleitet, übersetzt und hrsg. von R. Preul, Leipzig 2014.

¹² Das bedeutete eine textgebundene Predigt nach dem Wortlaut der Heiligen Schrift (als *norma normans*) in der Übersetzung Martin Luthers. Die folgenden Hinweise auf Schlüsseltexte reformatorischer Theologie haben demzufolge eine von der *norma normans* abgeleitete Bedeutung als *normae normatae* (zum Schriftverständnis Luthers in der lutherischen Orthodoxie vgl. R. Marquard, *Das Lamm in Tigerklauen. Christian Friedrich Henrici alias Picander und das Libretto der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Freiburg 2017, S. 41–56.

¹³ *Confessio Augustana [invariata]* (1530), in: BSELK, S. 63–225.

¹⁴ *Apologia confessionis* (1531), in: BSELK, S. 229–709.

Schmalkalden durch D. Luthern geschriebenen Artickeln^{15/} auch beyden Catechismus Lutheris¹⁶, und der zu Torgaw von allen streitigen Artickeln gestellt^{17/} und hernach auß allen anderen Kirchen eingebrachten bedencken verbesserter einhelliger declaration¹⁸, eingerichtet/ und denenselber zuwider weder heimlich noch öffentlich gelehret werden.¹⁹

Die Regeln wurden womöglich nicht immer so starr gehandhabt. Von seinem Sohn Johann Benedikt Carpzov II (1639–1699), seit 1679 Archidiakonus an der Thomaskirche, wird berichtet, daß er sich offensichtlich nicht allzu streng an die von seinem Vater erinnerte Predigtordnung gehalten habe, vielmehr habe er – so schreibt er 1690 – „iedesmal ein gut/ schön alt/ evangelisches und Lutherisches Lied [...] von wort zu wort erkläret^{20/} auch daher die verfüngung gethan/ gleich nach geendeter predigt²¹ [...] das erklärete lied in öffentlicher gemeine anzustimmen [...]“²² Carpzov II arbeitete offensichtlich gut und eng mit dem „Director Chori Musici“ Johann Schelle zusammen, „indem er iedwedes lied in eine anmuthige music zubringen/ und solche vor der Predigt/ ehe der Christliche Glaube gesungen wird [...] hören zulassen, gantz willig

¹⁵ *Articuli christianae doctrinae* (1538), in: BSELK, S. 711–785.

¹⁶ *Catechismus minor* (1529) und *Catechismus major* (1529), in: BSELK, S. 839–1162.

¹⁷ Das *Torgische Buch* von 1576 enthält die Artikel einer künftigen Einigung und ist insofern ein Vorläufer der Konkordienformel.

¹⁸ *Konkordienformel* (1577), in: BSELK, S. 1163–1607.

¹⁹ J. B. Carpzov, *Hodegeticum brevibus aphorismis* (wie Fußnote 11), S. 184.

²⁰ Liederpredigten waren zur Zeit Bachs offensichtlich beliebter als es die mitunter strengen orthodoxen Selbstfestlegungen vermuten lassen. 1751 veröffentlichte Johann Caspar Wetzel, Hofprediger und Archidiakon in Römhild, seine *Analecta Hymnica* zur „Lieder-Historie“; dort heißt es (S. 62f.): „Soviel ist gewiß, daß, da bisanhero diese Art, geistreiche Kirchen-Gesänge an den Sonn- und Fest-Tagen also zu erklären, wo nicht unbekannt, doch gewiß nicht so sehr gebräuchlich gewesen, sie nun desto bekannter wurde, inmassen von der Zeit an verschiedene Prediger angefangen haben, ihre Zuhörer zu dem rechten Verstand der Lieder gleichergestalt anzuführen [...] so haben nach demselben viele gelehrte Männer sich in dem Lieder-Studio hervorgethan“.

²¹ Die Predigten wurden veröffentlicht unter dem Titel: *Lehr- und Lieder-Predigten/ an der zahl LXXIV. An Sonn- Fest- und Buß-Tagen Anno M DC LXXXIX. Darinnen iederzeit im Eingange ein gut Lutherisch Lied richtig eingetheilet und erkläret/ und hernach ein gewisser Glaubens-Articul nach Gelegenheit des Textes gründlich und auffß einfältigste abgehandelt wird; dem leztlich der gebrauch zur Widerlegung/ Ermahnung und Trost beygefüget ist. Daß man also in denselben der meisten Lutherischen Liedern rechten Verstand/ und ein gut deutsch SYSTEMA THEOLOGIAE findet/ auff vielfältiges Begehren in zwenen Theilen heraus gegeben*, Leipzig 1706.

²² J. B. Carpzov II, *Kurtz Verzeichniß derer Anno 1689. Von D. Johann Benedict Carpzov in Leipzig gehaltenen Lehr- und Lieder-Predigten*, Leipzig 1689, S. 15.

sich erboten.²³ Inwieweit Bach in Carpzov und Schelle prominente Vorläufer für sein Choralkantaten-Projekt hatte, ist umstritten.²⁴ Es ist nicht so sehr die Frage, ob sich aus dieser Tradition die Form der Choralkantate entwickelt hat, doch bleibt aber hier schon festzuhalten, daß die Orthodoxie weniger starr mit ihrer Gottesdienstform umging, als man ihr zu unterstellen geneigt sein möchte. Schelles Kantaten folgten auf eine Liedpredigt und erinnerten im Rückblick musikalisch an den Gehalt der damals gehörten Predigt.²⁵ Die Veröffentlichung von Carpzov aus dem Jahre 1689 war als *Kurtzes Verzeichniß* lediglich eine Stichwortliste des Predigtinhalts für den jeweiligen Sonntag.²⁶ Eine derartige systematische Herangehensweise muß bei Bach ausgeschlossen werden. Der Impuls zum Choralkantaten-Jahrgang ging nicht von einem der Pfarrer der Leipziger Kirchen aus. Bach selbst hat sich dieses Projekt zum Ziel gesetzt. In den Chorälen und den am Choral orientierten Libretti ist er ganz und gar bei seiner Sache. Auf der ersten Seite der Niederschrift von BWV 20 notiert er nicht wie üblich „Jesu Juva“, sondern in sechs Buchstaben initiatorisch „In Nomine Domini Nostri Jesu Christi“ (INDNJC).²⁷ Für den 1. Sonntag nach Trinitatis steht der auf die Kantate hin ausgewählte Choral von Johann Rist im *Dreßdnischen Gesangbuch* (DGB) unter der Nr. 743 auf der Vorschlagsliste.²⁸ Das Lied muß schon zu seiner Zeit etwas Verstörendes an sich gehabt haben. Kaspar Heunisch (1620–1699) dichtete es um: „O Ewigkeit, du Freudenwort / das mich erquicket fort und fort / o Anfang sonder Ende“.²⁹ Christian Marbach sucht nach einer eleganten Lösung, Rists Lied aus dem Fokus zu nehmen, ohne es verschweigen zu müssen und empfiehlt es kurzerhand als ein für an einem Donners(sic!)tag-Mittag zu singendes Lied.³⁰ Das *Neu Leipziger Gesangbuch* (1682) zeigt das Lied unter der Überschrift

²³ Ebenda, 12 f.

²⁴ Alfred Dürr (Dürr KT, S. 49) stellt geradezu solenn fest: „Einer alten Leipziger Tradition folgend, legte er [Bach] seinen Kantaten evangelische Kirchenlieder zugrunde“.

²⁵ M. Rathey, *Schelle, Carpzov und die Tradition der Choralkantate in Leipzig*, in: Jahrbuch SIM 2011, S. 185–210.

²⁶ Ebenda, S. 189 und 203.

²⁷ Schulze K, S. 293.

²⁸ *Das Privilegierte Ordentliche und Vermehrte Dreßdnische Gesangbuch*, Ausgabe 1747, S. 459.

²⁹ Das Lied folgte im Evangelischen Kirchengesangbuch (EKG) als Nr. 325 unmittelbar auf das Original von Rist (auf 5 Strophen reduziert). So wenig auf das Lied von Rist verzichtet werden sollte, so sehr wurde ihm die Umdichtung an die Seite gestellt. Ein untauglicher Versuch. Das Original glänzte und erschreckte dadurch nur umso mehr.

³⁰ C. Marbach, *Evangelische Singe-Schule*, Breslau und Leipzig 1726 (Reprint Hildesheim 1991), S. 156.

an: „Eine sehr ernstliche Betrachtung/ Der zukünftigen unendlichen Ewigkeit.“³¹ Rists 16strophiges Lied wurde in der Folge mitunter auf 12 Strophen³² reduziert (unter Wegfall der Strophen 4, 7, 8 und 12), so im gegenüber dem DGB älteren Leipziger Gesangbuch. Im Ergebnis bedeutet die Auswahl der Strophen 1–3, 5, 6, 9–11, 13–16 eine Korrektur an der theologischen und rhetorischen Architektur des Liedes. Die Strophen 1–16 entfalten in ihrer Gänze im ersten Teil (1–12) ein geradezu apokalyptisches Inferno. Die Luft ist „immerdar“ (Strophe 7) schwefelhaltig und voll von „tausend Seufftzen“ (Strophe 12), so daß der Mensch „weder Trost noch Raht“ (ebenda) empfindet. Wir werden sehen, wie sich hier in der Rezeption des Liedes die Orthodoxie nicht einig war, daß frühere Exponenten weniger und spätere nicht genug davon bekommen konnten. Die Bach-Kantate jedenfalls schließt sich offensichtlich der Version des Leipziger Gesangbuchs an, indem sie die Auslassungen übernimmt.

Johann Rist wurde 1607 in einem kinderreichen Pfarrhaus in Ottensen bei Hamburg geboren. Er besuchte das Hamburger Johanneum und das Gymnasium in Bremen. In Rinteln studierte er Theologie, 1626 wechselte er nach Rostock, „wo er im Winter 1628 von der Pest ergriffen wurde und mit genauer Not sein Leben behielt.“³³ Er setzte sein Studium in Leyden, Utrecht und Leipzig fort, wurde Hauslehrer in Heide (Dithmarschen), wo er seine Ehefrau kennenlernte. 1635 übernahm er die Pfarrstelle in Wedel und blieb dort bis zu seinem Tod im Jahr 1667. Umfänglich gebildet und interessiert „hat der von Gelehrten und Künstlern vielbesuchte Mann auf das ganze literarische Deutschland als Anreger kräftig gewirkt.“³⁴ Ab 1641 veröffentlichte er seine über 600 geistlichen Gedichte in einer Reihe von Sammlungen. Das Pfarrhaus war auch ein musikalischer Mittelpunkt. Sprachgesellschaften machten ihn zum Mitglied („Nordischer Apoll“, „Fürst der Poeten“, „Gott des deutschen Parnasses“, „der Rüstige“). 1653 wurde Rist geadelt, 1660 stiftete er den Elbschwanenorden.

³¹ *Neu Leipziger Gesangbuch*, Ausgabe von 1682 (NLG), S. 1006.

³² In ihrer Betrachtung zu BWV 20 zitieren Lothar und Renate Steiger lediglich die im NLG angeführten 12 Strophen und erwecken damit den Eindruck, daß die von ihnen als 1–12 nummerierten Strophen tatsächlich als Strophen 1–3, 5, 6, 9–11, 13–16 unverstellt der theologischen Aussage des Dichters Rist entsprechen (*Zeit ohne Zeit. Johann Sebastian Bachs Kantate BWV 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ I*, in: *Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert. Text-, musik- und theologisches geschichtliche Probleme*, hrsg. von A. Dürr und W. Killy, Wiesbaden 1986 (Wolfenbüttler Forschungen. 31.), S. 165–233, speziell S. 166–169).

³³ J. Kulp, *Die Lieder unserer Kirche. Eine Handreichung zum Evangelischen Kirchengesangbuch*, bearbeitet und hrsg. von A. Büchner und S. Fornaçon, Göttingen 1958 (Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch. Sonderband), S. 23.

³⁴ Ebenda, S. 24.

Rists „Ernste Betrachtung der unendlichen Ewigkeit“ erschien erstmals 1642 in den „Himmlichen Liedern“.³⁵ Gabriel Wimmer gibt in seiner „Lieder-Erklärung“ einen Selbstbericht Rists aus dem Jahre 1659 wieder:

In seiner zarten Jugend ist er drey Jahr mit der Anfechtung wegen der ewigen Gnaden-Wahl geplaget worden, da er sich eingebildet, GOtt habe ihn verworffen, und dem Satan übergeben, worüber eine solche Furcht bey ihm entstanden, daß, wenn er nur eine Gluck-Henne mit ihren Küchlein lauffen sehen, er festiglich geglaubt, es wäre der Beelzebub mit lauter jungen Teufeln, welche ihm nachschlichen, ihn plötzlich hinwegzuführen; Und, welches noch entsetzlicher, wenn er den Teufel nur nennen hören, in der Predigt oder sonsten, hat er alsobald gantz demüthig die Knie gebogen und sein Haupt entblösset, dieweil ihm immer gedaucht, dass ihm einer einbliesse: Würde er dem Satan solche Ehre nicht erzeigen, so wäre er alsobald auf ewig verdammt und müste Augenblicklich in die Hölle geschleppt werden. Aus solcher Angst aber hat ihn der 91. Psalm mehr als tausendmahl errettet, daher er auch in seiner zarten Jugend schon Psalmen und Lieder gedichtet.³⁶

Im 91. Psalm befiehlt sich der Beter unter den Schutz Gottes: „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt und unter dem Schatten des Allmächtigen bleibt, der spricht zu dem HERRN: Meine Zuversicht und meine Burg, mein Gott auf den ich hoffe“. Die letzte Zeile unseres Chorals deutet an, daß Johann Rist der Glaube wie eine Fliehburg war vor der Angst, sich selbst zu verlieren und ungeschützt dem eigenen Selbstsein ausgeliefert zu sein. Das „Freuden-Zelt“ wird zur Heimstatt, zum Schutz- und Atemraum.

Der 1. Sonntag nach Trinitatis beginnt so wie die Trinitatiszeit endet – mit dem Jüngsten Gericht.³⁷ Davon kann sich auch BWV 20 nicht frei machen. Die Kantate selbst (Satz 10) nimmt das Evangelium vom armen Lazarus und vom reichen Mann (Lk 16, 19–31) ausdrücklich auf. Das Evangelium hat den Liederdichter zu kontraproduktiven Spekulationen über die sogenannten Letzten Dingen angeregt, die ihren Ursprung in den Bilderfluten der Offenbarung des Johannes haben. „Die Apokalypse ist [...] eines der großen Tore gewesen, durch welche die orientalischen und griechischen Himmels- und Höllenvorstellungen in breitem Strome in das Christentum einfluteten.“³⁸ Apokalyptische (griechisch = ἀποκάλυψις: Enthüllung, Offenbarung) Vorstellungen

³⁵ Vgl. L. und R. Steiger (wie Fußnote 32), S. 165.

³⁶ G. Wimmer, *Ausführliche Lieder-Erklärung, Zweyter Theil*, Altenburg 1749, 241. Was die Hölle demgegenüber wirklich sein kann, gibt Karl Barth von einem Traum wieder: die Hölle ist „nicht heiß, nicht schwefelig, sondern in eiskalter Landschaft eine unendliche Leere. Und mittendrin ein unendlich einsamer Mensch. Das war alles! Das ist die Hölle, in der Tat!“ (E. Busch, *Meine Zeit mit Karl Barth. Tagebuch 1965–1968*, Göttingen 2011, S. 441).

³⁷ Die Kapitelüberschrift im NLG lautet: „Vom Jüngsten Tage“ (S. 1006).

³⁸ H. Weinel, *Offenbarung des Petrus*, in: Neutestamentliche Apokryphen, in deutscher

finden im 2. Jahrhundert vor Christus bis zum 2. Jahrhundert nach Christus ihren Niederschlag in der Literatur. „Weil die göttlichen Heilszusagen in krassem Widerspruch zu der von Leid und Betrübnis erfüllten Gegenwart standen, richtete sich die Hoffnung der Frommen nicht auf innergeschichtliche Ereignisse, sondern auf die zukünftige Weltenwende, durch die alles verwandelt werden sollte.“³⁹ Die bestehende Welt vergeht unter einem furchtbaren Schrecken. Sie ist dem Tod verfallen, die neue Welt kommt. „Die endzeitliche Erwartung der ersten Christen bediente sich vielfach apokalyptischer Vorstellungen und Begriffe, die das Judentum ausgebildet hatte. Jesus predigt das Kommen der nahen Gottesherrschaft (Mk 1,15 par.), lehnt aber mit Entschiedenheit das Ansinnen ab, die Fristen und Zeiten zu berechnen (Lk 17, 20f).“⁴⁰

Wer am 1. Sonntag nach Trinitatis im Angesicht der Ewigkeit von der „Zeit ohne Zeit“ musizieren kann, ist mit seinen Vorstellungen über das Eschaton ganz und gar eingebettet in die Botschaft von der Auferweckung des Gekreuzigten, so daß auch und gerade dieser Sonntag – entgegen der Auffassung, daß mit diesem Sonntag eine geradezu festlose Kirchenjahreszeit begönne – ein „kleines Osterfest“⁴¹ ist. Deutlicher bringt dies BWV 60 („O Ewigkeit, du Donnerwort“ II) zum 24. Sonntag nach Trinitatis (1723) heraus. Auf die Choralstrophe antwortet das Alt-Rezitativ: „Mein Beistand ist schon da, / Mein Heiland steht mir ja / Mit Trost zur Seite.“⁴²

Wer aber ist der Textdichter der Choralkantaten? Nach Lage der Dinge ist er uns unbekannt.⁴³ Hans-Joachim Schulze – und ihm folgend Christoph Wolff –

Übersetzung und mit Einleitungen hrsg. von E. Hennecke, Tübingen und Leipzig 1904, S. 213.

³⁹ E. Lohse, *Umwelt des Neuen Testaments*, Göttingen 1971 (NTD Ergänzungsreihe. 1.), S. 37.

⁴⁰ Ebenda, 42.

⁴¹ K.-H. Bieritz, *Der Gottesdienst im Kirchenjahr. Einführung in das Proprium de Tempore*, in: Evangelisches Gottesdienstbuch, Berlin 2000, S. 681–720, speziell S. 707.

⁴² BT, S. 150 f.

⁴³ Spitta II, S. 575 schreibt die Texte Henrici alias Picander zu. „Die Mache der Choralkantaten ist durchweg zu sehr dieselbe, als daß man nicht annehmen sollte, sie rührten auch von demselben Dichter her. Picander besaß im Umformen eine große Leichtigkeit.“ Henrici alias Picander war in der Tat ein geschmeidiger Dichter, aber seine Geschmeidigkeit legt ihm zugleich eine Grenze auf. So theologisch versiert er war, so wenig wird er sich in das enge Korsett eines Chorals eingespannt haben lassen, um ein Jahr lang konstant nichts als orthodoxe Kost zu liefern. Das hätte ihn als theologisch geschulten Dichter über- und als geschmeidigen und lebenskundlichen Dichter unterfordert. In seiner Widmung vom 24. Juni 1728 seiner Kantatentexte an Bach (Dok II, Nr. 243) hebt er nicht seine theologische Kompetenz hervor, sondern rekurriert bescheiden genug auf den „Mangel“ seiner „poetische

äußerte die Annahme, daß Andreas Stübel die Kantatentexte des 2. Leipziger Jahrgangs verfaßt haben könnte.⁴⁴ Stübel, geboren 1653 in Dresden, starb am 31. Januar 1725 in Leipzig nach nur dreitägiger Krankheit. Hans-Joachim Schulze kombiniert: Stübel „fiel also nur einen Tag nach dem von uns errechneten spätmöglichsten Termin für die Lieferung von Texten (27. Januar 1725) für immer aus.“ Der Choralkantaten-Jahrgang geriet ins Stocken. Jedenfalls ist die merkwürdige Heftigkeit, mit der Konrad Klek den vormaligen Konrektor Stübel als Librettist ausgeschlossen wissen möchte, befremdlich: „Die theologische Qualität, die untadelige Orthodoxie und auch der seelsorgliche Predigtcharakter der Choralkantatenlibretti stehen dem deutlich entgegen.“⁴⁵ Das sind schneidig vorgetragenen Kategorisierungen, die nicht wirklich überzeugen können: Die theologische Qualität ist bei einer Choralkantate durch den Liederdichter bereits gesetzt, die untadelige Orthodoxie konnte Andreas Stübel als ehemaliger Konrektor der Thomasschule nach seinem auch dort gebräuchlichen Hütterschen Katechismus auswendig hersagen und der seelsorgliche Predigtcharakter an sich ist nicht ein Kerngedanke der orthodoxen Homiletik (Erbauung als Predigtziel meint hier nicht Seelenpflege, sondern Erbauung des Verstandes im Hinblick auf die Erkenntnis der im Bibeltext verhandelten Wahrheit und des Willens dieser erkannten Wahrheit gemäß zu leben).⁴⁶ In BWV 20 jedenfalls riecht es sehr nach Schwefel, der ganz und gar kein Seelenschmeichler war. Daß Stübel nach Lage der Dinge kein stromlinienförmiger Zeitgenosse gewesen ist, mag Bach so wenig davon abgehalten haben mit ihm zusammenarbeiten wie mit Henrici alias Picander, der in der Leipziger

Anmuth“ – aber eben: der poetischen Anmut! Die Zusammenarbeit mit Bach wird frühestens auf das Jahr 1725 angesetzt, und während der Entstehungszeit des Choralkantatenjahrgangs war Henrici alias Picander mit der Fertigstellung seiner „Erbaulichen Gedanken“ (Advent 1724) befaßt (vgl. F. Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung*, Köln 1967, S. 73). Zander resümiert in seiner Untersuchung, „daß vieles dafür, nichts dagegen spricht, in Bach selbst den (Um-)Dichter der Choralkantaten zu sehen“ (S. 76). Da der Zyklus unvollendet abbricht, ist davon auszugehen, daß der Ausfall einer Person zu beklagen ist, die Bach in diesem besonderen und einzigartigen Projekt kongenial durch die Umdichtungen unterstützte (vgl. F. Krummacher, *Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen*, Göttingen 1995, S. 22–25).

⁴⁴ H.-J. Schulze, *Texte und Textdichter*, in: Die Welt der Bach-Kantaten, Bd. 3: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten, hrsg. von C. Wolff, Stuttgart 1999, S. S. 109–125, speziell S. 116; C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 301. – Siehe allerdings die Gegenargumente bei M. Maul, „*Dero berühmter Chor*“. *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212–1804)*, Leipzig 2012, S. 211 und 218 f.

⁴⁵ K. Klek, *Dein ist allein die Ehre. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten erklärt*, Bd. 1, Leipzig 2015, S. 13 f. (Zitat S. 14).

⁴⁶ Vgl. Marquard, *Das Lamm in Tigerklauen* (wie Fußnote 12), S. 35–38.

Szene einen ganz und gar zweifelhaften Ruf genoß, aber in der Lage war – wie vermutlich Stübel! – zuverlässig und schnell und zudem theologisch orthodox zu liefern.⁴⁷ Bach hatte seinen eigenen Kopf. Er war weder für die Superintendentur noch für den Rat pflegeleicht und so baut sich auch hier noch eine Brücke zum Librettisten Stübel, der seinerseits in der öffentlichen Achtung etwas im Abseits stand.

1. Sonntag nach Trinitatis, 11. Juni 1724
O Ewigkeit, du Donnerwort I – BWV 20

Bibel	Choral ⁴⁸	Kantate ⁴⁹
	1.	1. Chor
Lk 2,35;	O Ewigkeit du Donner Wort/	O Ewigkeit, du Donnerwort,
Offb 10,6;	O Schwerdt das durch die Seele bohrt/	O Schwert, das durch die Seele bohrt,
Ps 39,6;	O Anfang sonder ⁵⁰ Ende/	O Anfang sonder Ende!
Ps 137,6	O Ewigkeit Zeit ohne Zeit/ Ich weis für grosser Traurigkeit/ nicht wo ich hin mich wende/ Mein gantz erschrocknes Hertz erbebt/ daß mir die Zung am Gaumen klebt.	O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit, Ich weiß vor großer Traurigkeit Nicht, wo ich mich hinwende. Mein ganz erschrocken Herz erbebt, Daß mir die Zung am Gaumen klebt.
	2.	2. Rezitativ (Tenor)
	Kein Unglück ist in aller Welt Daß endlich mit der Zeit nicht fält Und gantz wird aufgehaben; Die Ewigkeit hat nur kein Ziel Sie treibet fort und fort ihr Spiel Läst nimmer ab zu toben/ Ja/ wie mein Heyland selber spricht/ Aus ihr ist kein Erlösung nicht.	Kein Unglück ist in aller Welt zu finden, Das ewig dauernd sei: Es muß doch endlich mit der Zeit einmal verschwinden. Ach! aber ach! die Pein der Ewigkeit hat nur kein Ziel; Sie treibet fort und fort ihr Marterspiel, Ja, wie selbst Jesus spricht, Aus ihr ist kein Erlösung nicht.

⁴⁷ Vgl. ebenda, 25 f. und 30 f.

⁴⁸ Textvorlage: J. Rist, *Himmliche Lieder* [...] Das Vierdte Zehn, Lüneburg 1642, S. 51–58. Kommentierung nach Wimmer (wie Fußnote 36), S. 243–248. Im EKG (S. 324) wurden die Strophen 1–3, 9 und 16 ausgenommen. Im Evangelischen Gesangbuch (EG) fand das Lied keine Berücksichtigung mehr.

⁴⁹ Als Vorlage für die Kantate diente eine auf 12 Strophen gekürzte Fassung (die Strophen 4, 7, 8 und 12 bleiben unberücksichtigt). Textgrundlage: BT, S. 96–98.

⁵⁰ „sonder“ = „abgesondert, für sich allein, von andern geschieden oder verschieden“ (DWB 16, Sp. 1572).

Bibel	Choral	Kantate
Klgl 1,20; 2. Makk 4,17	3. O Ewigkeit du machst mir bang'/ O Ewig/ Ewig ist zu lang'/ Hie gilt fürwar kein Schertzen: Drumb/ wenn ich diese lange Nacht Zusampt der grossen Pein betracht'/ Erschreck ich recht von Herten/ Nichts ist zu finden weit und breit So schrecklich als die Ewigkeit.	3. Arie (Tenor) Ewigkeit, du machst mir bange, Ewig, ewig ist zu lange! Ach, hier gilt fürwahr kein Scherz. Flammen, die auf ewig brennen, Ist kein Feuer gleich zu nennen; Es erschrickt und beb't mein Herz, Wenn ich diese Pein bedenke Und den Sinn zur Höllen lenke.
Ps 52,3	4. Was acht' ich Wasser/ Feur und Schwerdt/ Diß alles ist kaum nennens werth Es kan nicht lange dauren: Was wär' es/ wenn gleich ein Tyrann/ Der funfftzig Jahr kaum leben kan Mich endlich ⁵¹ ließ vermauren? Gefängniß/ Marter Angst und Pein Die können ja nicht ewig seyn.	
1. Mose 15,5	5. Wenn der Verdampften grosse Quaal So manches Jahr alß an der Zahl Hie Menschen sich ernehren ⁵² / Als manchen Stern der Himmel hegt/ Als manches Laub die Erde trägt Noch endlich solte wären/ So wäre doch der Pein zu letzt. Ihr recht bestimptes Ziel gesetzt.	4. Rezitativ (Baß) Gesetzt, es dau' rte der Verdammten Qual So viele Jahr, als an der Zahl Auf Erden Gras, am Himmel Sterne wären; Gesetzt, es sei die Pein so weit hinausge- stellt, Als Menschen in der Welt Von Anbeginn gewesen, So wäre doch zuletzt Derselben Ziel und Maß gesetzt: Sie müßte doch einmal aufhören.
	6. Nun aber/ wenn du die Gefahr Viel hundert tausend tausend Jahr Hast kläglich außgestanden/ Und von den Teuffeln solcher frist Gantz grausamlich gemartert bist/ Ist doch kein Schluß vorhanden/ Die Zeit/ so niemand zehlen kan/ Die fänget stets von neuen an.	Nun aber, wenn du die Gefahr, Verdammt'er! tausend Millionen Jahr Mit allen Teuffeln ausgestanden, So ist doch nie der Schluß vorhanden; Die Zeit, so niemand zählen kann, Fängt jeden Augenblick Zu deiner Seelen ewgem Ungelück Sich stets von neuem an.

⁵¹ „endlich“ = „für immer“ (H.-U. Delius und M. Beyer, *Frühneuhochdeutsches Glossar zur Luthersprache*, in: Martin Luther Studienausgabe, Bd. 6, Leipzig 1999, S. 7–192, speziell S. 53).

⁵² „ernehren“ = „erhalten“ (*Frühneuhochdeutsches Glossar*, S. 56).

Bibel	Choral	Kantate
	7.	
3. Esra 3,6; Hiob 7,3	Ligt einer kranck und ruhet gleich Im Bette/ das von Golde reich Ist Königlich gezieret/ So hasset er doch solchen Pracht Auch so/ daß er die gantze Nacht Ein kläglichs Leben führet/ Er zehlet aller Glocken Schlag Und seufftzt nach dem lieben Tag’.	
	8.	
Lk 16,24; Offb 14,11; Offb 20,10	Ach was ist das? Der Höllen Pein ⁵³ Wird nicht wie Leibes Kranckheit seyn Und mit der Zeit sich enden/ Es wird sich der Verdampften Schaar Im Feur und Schwefel immerdar Mit Zorn und Grimm’ umbwenden/ Und diß ihr unbegreiflichs Leid Sol wären biß in Ewigkeit.	
	9.	5. Arie (Baß)
Offb 16,5; 21.8; Hiob 14,1; Sir 14,12	Ach Gott wie bistu so gerecht/ Wie straffstu einen bösen Knecht/ So hart im Pful der Schmerzen? Auff kurtze Sünden dieser Welt Hastu so lange Pein bestellt/ Ach nimb diß wol zu Herten/ Betracht es offt O Menschen-Kind/ Kurtz ist die Zeit/ der Todt geschwind.	Gott ist gerecht in seinen Werken: Auf kurze Sünden dieser Welt Hat er so lange Pein bestellt; Ach wollte doch die Welt dies merken! Kurz ist die Zeit, der Tod geschwind, Bedenke dies, o Menschenkind!
	10.	6. Arie (Alt)
Spr 14,27; 2. Tim 2,26; Hiob 20,5; 1. Joh 2,17; Mt 16,26.	Ach fliehe doch des Teuffels Strick/ Die Wollust kan ein Augenblick Und länger nicht ergetzen ⁵⁴ / Dafür wilt du dein’ arme Seel’ Hernachmahls in des Teuffels Höll’ O Mensch zu Pfande setzen! Ja schöner Tausch/ ja wol gewagt Daß bey den Teuffeln wird beklagt? ⁵⁵	O Mensch, errette deine Seele, Entfliehe Satans Sklaverei Und mache dich von Sünden frei, Damit in jener Schwefelhöhle Der Tod, so die Verdammten plagt, Nicht deine Seele ewig nagt. O Mensch, errette deine Seele!

⁵³ Vgl. L. Hütter, *Compendium Locorum Theologicorum ex Scripturis Sacris et Libro Concordiae*, kritisch hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von J. A. Steiger, Stuttgart-Bad Cannstatt 2006 (Doctrina et Pietas. II:3.), S. 610–627.

⁵⁴ „ergetzen“ = „erfreuen“ (*Frühneuhochedisches Glossar*, S. 55).

⁵⁵ „beklagt“ = „angeklagt“ (ebenda, S. 29).

Bibel	Choral	Kantate
Röm 2,9; Ps 11,6; 1. Mose 8,22	11. So lang' ein Gott im Himmel lebt Und über alle Wolken schwebt Wird solche Marter währen/ Es wird sie plagen Kält' und Hitz' Angst/ Hunger/ Schrecken/ Feur und Blitz Und sie doch nie verzehren/ Denn ⁵⁶ wird sich enden diese Pein/ Wenn Gott nicht mehr wird Ewig seyn.	7. Choral Solang ein Gott im Himmel lebt Und über alle Wolken schwebt, Wird solche Marter währen: Es wird sie plagen Kält und Hitz, Angst, Hunger, Schrecken, Feu'r und Blitz Und sie doch nicht verzehren. Denn wird sich enden diese Pein, Wenn Gott nicht mehr wird ewig sein.
Offb 14,11	12. Die Marter bleibet immerdar Gleich wie sie erst beschaffen war Sie kan sich nicht vermindern/ Es ist ein' Arbeit sonder Ruh' Und nimpt an tausend Seufftzen zu Bey allen Satans Kindern/ O Sünder deine Missethat Empfindet weder Trost noch Raht!	
Eph 5,14; Röm 13,11; Ps 119,176; Lk 12,20; Lk 15, 1-7; Pred 9,12; 1. Kor 15,52	13. Wach auff O Mensch vom Sün- den-schlaff' Ermuntre dich verlohrnes Schaf Und bessre bald dein Leben/ Wach auff es ist doch hohe Zeit/ Es kompt heran die Ewigkeit Dir deinen Lohn zu geben/ Vielleicht ist heut der letzter Tag. Wer weis noch wie man sterben mag!	[Zweiter Teil] 8. Arie (Baß) Wacht auf, wacht auf, verlornen Schafe, Ermuntert euch vom Sündenschlafe Und bessert euer Leben bald! Wacht auf, eh die Posaune schallt, Die euch mit Schrecken aus der Gruft Zum Richter aller Welt vor das Gerichte ruft!

⁵⁶ „Denn“ = „dann“ (ebenda, S. 44).

Bibel	Choral	Kantate
1. Mose 2,9; Weish 5; Ps 39,6; 2. Petr. 2,13; Röm 6,12; 12,11; 1. Joh 2,16	14. Ach laß die Wollust dieser Welt/ Pracht/ Hoffart/ Reichthumb/ Ehr' und Geld Dir länger nicht gebieten/ Schau' an die grosse Sicherheit/ Die falsche Welt und böse Zeit Zusampt des Teuffels wüthen/ Vor allen Dingen hab in acht Die vorerwehnte lange Nacht.	9. Rezitativ (Alt) Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt, Pracht, Hoffahrt, Reichtum, Ehr und Geld; Bedenke doch In dieser Zeit annoch, Da dir der Baum des Lebens grünet, Was dir zu deinem Frieden dienet! Vielleicht ist dies der letzte Tag, Kein Mensch weiß, wann er sterben mag. Wie leicht, wie bald Ist mancher tot und kalt! Man kann noch diese Nacht Den Sarg vor deine Türe bringen. Drum sei vor allen Dingen Auf deiner Seelen Heil bedacht!
Jer 5,21; Mt 13,42; Lk 16,19–31	15. O du verfluchtes Menschen-Kind Von Sinnen toll/ von Herten blind Laß ab die Welt zu lieben/ Ach/ ach/ sol denn der Hellen ⁵⁷ Pein/ Da mehr denn tausend Hencker seyn Ohn' Ende dich betrüben. Wo ist ein so beredter Mann Der dieses Werck außsprechen kan?	10. Arie (Duett: Alt, Tenor) O Menschenkind, Hör auf geschwind, Die Sünd und Welt zu lieben, Daß nicht die Pein, Wo Heulen und Zähneklappern sein, Dich ewig mag betrüben! Ach spiegle dich am reichen Mann, Der in der Qual Auch nicht einmal Ein Tröpflein Wasser haben kann!
Jes 32, 18; Jes 60,11; Offb, 21,25	16. O Ewigkeit du Donner-Wort/ O Schwert das durch die Seele bohrt O Anfang sonder Ende! O Ewigkeit Zeit ohne Zeit! Ich weis für grosser Traurigkeit Nicht/ wo ich mich hinwende/ Nimb du mich wenn es dir gefällt HErr Jesu in dein Freuden-Zelt.	11. Choral O Ewigkeit, du Donnerwort, O Schwert das durch die Seele bohrt, O Anfang sonder Ende! O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit, Ich weis vor großer Traurigkeit Nicht, wo ich mich hinwende. Nimm du mich, wenn es dir gefällt, Herr Jesu in dein Freudenzelt!

⁵⁷ „Helle“ = „Hölle“ (ebenda, S. 89).

Die Choralkantaten Bachs gleichen sich in der Umformung des Chorals. Der erste und der letzte Satz einer Kantate nehmen unverändert die erste und letzte Choralstrophe auf. Der zweite bis vorletzte Satz bringt Paraphrasen und/oder Umdichtungen in Rezitativen und Arien (mitunter können Strophen oder Strophenzeilen im Wortlaut beibehalten werden). Die Umdichtungen können sehr nahe am Text des Chorals entlang vorgenommen sein oder sie entfernen sich mehr oder weniger vom Original. Die Rhetorik des Chorals folgt der klassischen Homiletik, wie sie beispielsweise von Johann Benedikt Carpzov I vertreten worden war: Die Explicatio des Gedankengangs und seiner einzelnen Bestandteile wird analytisch aufgearbeitet (Rist: Strophen 1–12, Choralkantate Teil I), währenddessen die Applicatio die Ableitung von Folgerungen und in deren Behandlung im Sinn hat (Rist, Strophen 13–16, Choralkantate Teil II). Die Choralkantate ist in ihrem zweiten Teil (Satz 8–11) ausdrücklich applikativ gehalten und enthält im ersten Teil zwar grundsätzlich explikative Aussagen – jedoch mit applikativen Einsprengeln in Satz 3 („Wenn ich diese Pein bedenke / Und den Sinn zur Hölle lenke“), Satz 5 („Kurz ist die Zeit, der Tod geschwind / Bedenke dies, o Menschenkind!“) und Satz 6 („O Mensch, errette deine Seele / Entfliehe Satans Sklaverei“). Weder bei Rist noch in BWV 20 wurde demnach das klassische homiletische Schema konsequent durchgehalten. Die Choralkantate folgt hier der Vorlage des Chorals. Vermutlich war Rist selbst nicht ganz geueuer, der Hölle und ihrem ganzen Repertoire an Foltermitteln fortwährend explikativ Raum zu gewähren. Vielmehr brauchte er die applikativen Einsprengel, um das Erschrecken in die theologisch adäquate Richtung zu lenken. Die Explicatio soll ja den Menschen nicht von seinem Heil trennen, sondern sie soll darlegen, was zu seinem Heil dient: die Ewigkeit ergeht als Donnerwort, das der Mensch vernennen kann und soll, um sich daraufhin zu ändern. Die Choralkantate versucht den Aufprall der Explicatio auf das glaubende Ich freilich etwas zu dämpfen: Satz 3 („Wenn ich diese Pein bedenke“) ist bei Rist eine große Pein (Strophe 3); Satz 5 („Bedenke dies, o Menschenkind!“) wendet Rists eher quantitativ anmutendes „offt“ der Betrachtung (Strophe 9) ins qualitativ reflektierte Bedenken; Satz 6 („O Mensch, errette deine Seele / Entfliehe Satans Sklaverei“) ist wie ein *parallelismus membrorum*, das heißt, die Versglieder entsprechen sich, wobei der erste Versteil die Aussage vorgibt und der zweite Versteil verstärkt. Es geht also vorrangig um die Errettung der Seele. Rist (Strophe 10) setzt gleich bei der Flucht vor des „Teuffels Strick“ ein, so daß der Grund der Flucht auch pure Angst sein könnte und weniger auf Einsicht beruht, zu der der Mensch in der Choralkantate entsprechend aufgerufen ist. Der Librettist sucht die unausweichliche Härte des Donnerwortes deutlicher zu adressieren. Rist (Strophe 13) schreckt den Menschen „vom Sünden-schlaff“ auf, die Choralkantate (Satz 8) hingegen gebraucht die Metapher vom verlorenen Schaf, das von seinem Besitzer wiedergefunden worden

war: „Freut euch mit mir; denn ich habe mein Schaf gefunden, das verloren war“ (Lk 15,6). Rist läßt in Strophe 15 singen „O du verfluchtes Menschen-Kind“ und macht im zweiten Vers dementsprechende Vorhaltungen („von Sinnen toll/ von Hertenzen blind“), wohingegen die Choralkantate in Satz 10 (im Anschluß an die Schaf-Metapher in Satz 8) lediglich zu Gehör bringt „O Menschenkind / Hör auf geschwind / Die Sünd der Welt zu lieben“. Die Distanz zur Ewigkeit soll nicht immer noch mehr anwachsen durch rhetorische Drohgebärde, sondern dem Menschen wird aufgezeigt, was ihm zu tun bleibt und zu tun möglich ist. Die Rede vom Fluch wird Bach vorbehalten bleiben für seine Matthäus-Passion. Nach Gal 3,13 hat Jesus uns im Tod am Kreuz „erlöst vom Fluch des Gesetzes, da er zum Fluch wurde für uns; denn es steht geschrieben (5. Mose 21,23): Verflucht ist jeder, der am Holz hängt“: „Ach, Golgatha, unselges Golgatha! / Der Herr der Herrlichkeit muß schimpflich hier verderben, / Der Segen und das Heil der Welt / Wird als ein Fluch an Kreuz gestellt“ (BWV 244, Satz 59).

Festzuhalten ist, daß aufgrund des ernsten Themas samt seinen dramatischen Bilderfluten eine pure Homiletik im orthodoxen Sinne nicht durchzuhalten ist.⁵⁸ Um nicht an diesen Bilderwelten zu verzweifeln, unterbrechen sich Choral und Choralkantate applikativ, um den Menschen auf das Ziel ihres Glaubens zu verweisen. Das gelingt der Choralkantate geschmeidiger als dem Choral, weil sie die Dynamik nicht noch anfeuert, sondern entschleunigt (etwa durch die Schaf-Metapher).

Woher aber erschließen sich die apokalyptischen Bilderwelten? Das vermutlich älteste christlich-nachbiblische Schriftdokument apokalyptischer Literatur ist die sogenannte Petrus-Apokalypse, die um 135 n. Chr. vermutlich in Ägypten entstanden ist und weit verbreitet in der östlichen wie westlichen Kirche gelesen wurde.⁵⁹ Die Höllenbeschreibungen der Petrus-Apokalypse waren bekannt und Motivgeber für daran anknüpfende christlich-apokalyptische Bilderfluten. Hier aber werden erstmals Himmel und Hölle in ihrer Entgegensetzung entweder ins Paradiesische oder ins Tragische gesteigert. Am „Ort der Strafe“ werden Menschen an ihren Zungen aufgehängt oder in „kochenden Schlamm“ an Füßen aufgehängte Menschen mit ihren Köpfen gesteckt, „glutflüssiges Eisen“ auf die Augen gegossen, von „bösem Gewürm“ zernagt. „So hatten sie nie Ruhe vor dieser Strafein.“⁶⁰

⁵⁸ Wie sicher Bach und Henrici zum Beispiel das Libretto der Matthäus-Passion nach gängiger Homiletik durchgestaltet haben, zeigt Marquard, *Das Lamm in Tigerklauen* (wie Fußnote 12), S. 32–39 und 56–63.

⁵⁹ *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, hrsg. von W. Schneemelcher Tübingen ⁶1997, Bd. 2, S. 211–217; H. Vorgrimler, *Geschichte der Hölle*, München 21994, S. 79–82.

⁶⁰ Ebenda, 216f.

„Die ikonographische Wurzel liegt vermutlich im Zug der Verdammten in Weltgerichtsbildern, wo Teufel die Stelle der Toten einnehmen (z. B. Reims, Notre Dame, Gerichtsportal, um 1230). Seit Mitte des 14. Jh. von Frankreich (Danse macabre) nach Deutschland, der Schweiz, den Niederlanden ausstrahlend. [...] Verbreitetste Form in der Monumentalmalerei, hier v. a. auf Kirchhofmauern, an Kapellen oder Beinhäusern – quasi als bildhaftes, ins Monumentale gesteigertes ‚Memento Mori‘.“⁶¹ Alles was man hat, kann einem wie Sand durch die Hände zerrinnen. Und am Ende ist es das Leben selbst. Auf dem Totentanz des Alten Friedhofs in Freiburg heißt es: „Du narr was hülfst die gelt begier, / Heunt kombt der Todt, was nimbst mit dir.“ Im Jahre 1348 zog die Pest ihre erste verheerende Spur durch Europa. Ein Drittel der Bevölkerung wurde dahingerafft. Das Trauma des Schwarzen Todes, der *pestilentia maxima* (lat. = die große Seuche) oder *mortalitas magna* (lat. = die große Vergänglichkeit), beeinflusste das Lebensgefühl der Menschen nachhaltig. Die Angst vor dem schnellen Tod hatte sich zwischen 1326 und 1500 fest in Europa etabliert. In dieser Zeitspanne zählte man 75 Pestjahre. Das massenhafte Sterben beschädigte den Gedanken des guten Todes und des heilsamen Sterbens. Johann Rist dichtete 1642 während des Dreißigjährigen Krieges: „... wende Feu'r und Wassersnot, / Pestilenz und schnellen Tod, / laß mich nicht in Sünden sterben / noch an Leib und Seel verderben“ (EG, Nr. 475,7). Der „schnelle“ plötzliche Tod (*mors repentina*) ließ keine Zeit der Vorbereitung auf den Tod und das Ewige Leben.

So sehr das Neue Testament davon berichtet, daß das erwartete Zeitende mit dem vollbrachten Heilandswerk bereits begonnen hat, so wenig verzichtet das Neue Testament auf apokalyptische Motive (Mt 24; Mk 13; Lk 21; Offenb) und hält an der Vorstellung eines geschichtstranszendierenden Handelns Gottes fest. Zu den Berichten über Kreuz und Auferstehung und Himmelfahrt Jesu wird auch vom Tod einzelner Gemeindeglieder berichtet (1. Thess 4,13–18) – ohne daß sie die erwartete Wiederkehr Jesu erlebt hätten. Paulus setzt keinen qualitativen Unterschied zwischen bereits Verstorbenen und Lebenden, weil das Sterben und Auferstehen Jesu ungeteilt allen gilt.⁶² Die Rede von den Entschlafenen (V. 15) suggeriert die Vorstellung eines Seelen-

⁶¹ D. Briesemeister, *Totentanz*, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, München 2002, Sp. 898–901, speziell Sp. 898.

⁶² Selbst in 1. Petr 3,19f. und 1. Petr 4,6 wird die Verkündigung unter Geistern (1. Petr 3,19f) und Toten (1. Petr 4,6) als Verkündigung des Evangeliums (4,6) vorgestellt: „1. Petr. 3,19.20 und 4,6 stellen die konsequente Fortführung des Gedankens der Gleichstellung aller Menschen vor Gott bezüglich des erwarteten Gerichts wie hinsichtlich der eschatologischen Errettung dar“; P.-G. Klumbies, *Die Verkündigung unter Geistern und Toten nach 1. Petr 3,19f. und 4,6*, in: Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche 92 (2001), S. 207–228, speziell S. 228.

schlafes, der andauert, bis die „Posaune Gottes“ (V. 16) erschallt und alle dazu beruft, „bei dem Herrn [zu] sein allezeit“ (V. 18).

Doch mit der Fortdauer des Seelenschlafes werden die Dinge am Ende des Lebens und der Welt zum theologischen Spekulationsobjekt (angefeuert durch eine höchst virulente Volksfrömmigkeit) ermäßigt. Die Qualität des persönlichen Lebens und Todes (Belohnung versus Bestrafung), das Jüngste Gericht (Gnade versus Zorn), Himmel (Seligkeit) und Hölle (Verdammnis) überlagern die theologische Qualität, die Paulus im ersten Thessalonicher-Brief zu geben suchte. Es war das Verdienst der Reformation, daß sie mit ihrem entscheidenden Kriterium der Rechtfertigungslehre jedwede Mitwirkung des Menschen an der Sicherung seines Heils zurückwies. Wenn in Gott alles getan ist, macht es anthropologisch keinen Sinn, den Menschen mit Jenseitsvorstellungen zu bedrohen. Martin Luther riet: „Die Hölle wird auch groß und wächst dadurch, daß man sie zur Unzeit zu viel ansieht und zu schwer bedenkt. [...] So treibt der böse Geist die Seele dahin, daß er sich mit überflüssigem, unnützem Vorwitz, ja mit dem allergefährlichsten Vorhaben belädt und erforschen will das Geheimnis des göttlichen Rates, ob sie erwählt sei oder nicht. [...] Wer hier gewinnt, der hat Hölle, Sünde, Tod auf einem Haufen überwunden.“⁶³

Die Lust an der Spekulation freilich überwog. Justus-Georg Schottel dichtete 1676 eine „Grausame Beschreibung der Hölle“⁶⁴ – versehen „Mit etlichen Schreckknüß-vollen Kupfferstuecken“⁶⁵: „Dieses grosse Qwaalgewölb/ diese finstre Peinigkammer/ Drin in Winklen durch und durch dumpfet her der Marterhammer/ Schmerzttum heget endelos/ Wehstand wächst ewig fort/ Sterben stets ohn allen Tod/ füllet jeden Höllenort.“⁶⁶ Johann Rist hat mit seinem Lied solchen Vorstellungen und darauf aufbauenden Predigten unbeabsichtigt Vorschub geleistet.⁶⁷ Während einer Sitzung des Elbschwanenordens

⁶³ *Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben (1519)*, in: Martin Luther. *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von K. Bornkamm und G. Ebeling, 6 Bde., Frankfurt 1982, Bd. 2, S. 15–34, speziell S. 19 f.

⁶⁴ *Das Zeitalter des Barock*, hrsg. von A. Schöne, München 1963 (Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse. 3.), S. 223 f.

⁶⁵ Ebenda, S. 1108 (Werkregister zu Justus-Georg Schottel, Nr. 163).

⁶⁶ Ebenda, S. 224.

⁶⁷ „Die Vorstellung vom Gericht, die in vielen mittelalterlichen Abbildungen insbesondere über Kirchenportalen dargestellt ist – zur Rechten des Weltenrichters die Erlösten, zur Linken die Verdammten – bringt die Entscheidungssituation eschatologischer Grundaussagen zum Ausdruck, die als doppelter Ausgang der Menschheitsgeschichte mit der Überantwortung der Verdammten zu ewiger Höllenqual gegenständig vorgestellt wurden. Versuche, eine Begrenzung dieser Qual oder gar eine Aufhebung anzunehmen, wurden ausdrücklich abgelehnt. Das Ende der Welt wurde von den Lutheranern als endgültige Vernichtung (annihilatio) mit der Hoffnung auf

rühmte Rist 1663 hingegen „das AllerEdelste Leben in der gantzen Welt“ und lobte die Vielfalt lutherischer Predigt in der städtischen Kultur. Man könne „von einer Kirche zur andern gehen/ und bald einen Trost-Prediger/ bald einen Gesetz-Prediger/ bald einen Warnungs-Prediger/ bald einen süßen Himmels-Prediger/ mit einer ungläublichen Lust und Erquickung (welche auch die allerbetrübtteste Seelen darob empfinden) [...] hören/ und sich dessen allen/ zu Erlangung seiner ewigen Seligkeit gebrauchen.“⁶⁸ Unter dem Hören solcher Predigten (die in ihren unterschiedlichen Zuschreibungen alle dem einen Zweck dienen, den Glaubenden zur Seligkeit zu führen) wird der Mensch nach Rist gar in Anschauung der Ewigkeit so sehr „in die Liebe seines Schöpfers verwickelt/ das er auch ein hertzliches Verlangen bekömt/ dises Eitle zu verlassen/ und nur bald bald der Ewigkeit inverleibet zu werden.“⁶⁹ Sein Lied jedoch setzt dieser „Einverleibung“ eine ziemliche Hürde. Die traditionelle Vorstellung, daß Gott alle Menschen vor sein Gericht ruft, enthält die Drohung eines möglicherweise der Verdammnis verfallenden Lebens. In der dogmatischen Ausarbeitung der Eschatologie mußte es darum gehen, diese Vorstellung mit der Rechtfertigung *sola fide* zu verbinden. Deshalb lehnten die Reformatoren die Vorstellung vom Fegefeuer (*purgatorium*)⁷⁰ ab, nach der die Seelen der Verstorbenen noch durch Strafen geläutert werden könnten und durch die Fürbitte der Gläubigen Hilfe erfahren. Die Aktion liegt ganz und gar bei Gott. Umkehr und Buße sind für die Entschlafenen nicht möglich und es gibt keine stellvertretenden Bußhandlungen für die Entschlafenen (1. Thess 4, 13–18). Selbst die Auferstehung derer, die in Christus entschlafen sind (1. Thess 4, 16), wird sie in keinen aktivischen Status versetzen. Sie werden passivisch entrückt, das heißt, der Himmel ändert nicht die Grundordnung. Die Rechtfertigung *sola fide* gilt auch und gerade *post*

das Reich Gottes und die völlige Neuschöpfung vorgestellt. [...] Die Orthodoxie entwickelte eine Gesamtschau dessen, was in den biblischen Texten an einzelnen Bildern und Hinweisen gegeben ist. In der Schilderung der Gesamtschau eines Endzustandes liegt die Gefahr der Vergegenständlichung des Glaubenswissens. Die Hoffnung wird eingesperrt in ein Bild von vermeintlich Gewußtem. In diesem geradezu szenischen Bild liegt das Befremdliche der orthodoxen Eschatologie für uns heute“; G. Schneider-Flume, *Grundkurs Dogmatik* (wie Fußnote 1), S. 372.

⁶⁸ *Das Zeitalter des Barock* (wie Fußnote 64), S. 719–727, speziell S. 719; siehe auch ebenda, S. 1105 (Werkregister zu Johann Rist, Nr. 148).

⁶⁹ Ebenda, S. 720.

⁷⁰ Das Fegefeuer bezeichnet den „postmortalen Läuterungszustand der Seelen“ (B. Denke, *Fegefeuer*, in: *Lexikon des Mittelalters*, 10 Bde., München und Zürich 1980 bis 1999, Bd. 4 (1989), Sp. 328–332, speziell Sp. 328). Im Verlauf der Fegefeuer-Vorstellungen tritt im Mittelalter zur Rede von der reinigenden Wirkung des Feuers (1. Kor 3,13) „ein breites Repertoire an Qualen“ (ebenda, Sp. 330). Hilfe sollen fromme stellvertretende Handlungen der Lebenden gewähren.

mortem: Evangelium, das kein Gesetz mehr kennt. Der von Bach geschätzte August Pfeiffer notierte 1697: „Will ein Papist dich mit dem Fegefeuer schrecken und bange machen/ du werdest da noch die überleyen Sünden⁷¹ büßen müssen und dich erschrecklich pantzerfegen⁷² lassen (welchs nur darumb erfunden ist/ daß auch reiche Leute nach dem Tode den Seckel⁷³ sollen fegen⁷⁴ lassen) so halte du dich an deinen Catechismus und daß Christus gesagt hat; *Welchen ihr die Sünde erlast/ denen sind sie erlassen.*⁷⁵ Nun aber hat ja mein Beichtiger mir alle meine Sünde erlassen und vergeben im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heil. Geistes/ so darff ich denn ja keine nach dem Tode büßen sondern weiß daß hier alle Sünde vergeben worden.“⁷⁶ Soweit, so gut. Doch anstelle des Purgatoriums wurde der Gedanke des *Dies irae* wie eine Keule geschwungen, die sich gegen den richtete, der dem Unglauben näher war als dem Glauben.⁷⁷

„Wer an ihn glaubt, der wird nicht gerichtet“ – so heißt es bei Joh 3,18 – „wer aber nicht glaubt, der ist schon gerichtet“. Die Orthodoxie hat sich sogleich auf den zweiten Teil des Bibelwortes gestürzt und sich die Folgen des Unglaubens in schrecklichen Szenarien auszumalen versucht.⁷⁸ Sie hätte gut daran getan, erst einmal den ersten Teil des Bibelwortes gelten zu lassen, der vom Glauben spricht. Es geht um den Glauben der Glaubenden und um diese vollzogene Wendung zum Glauben ernsthaft im Auge zu behalten, sagt der zweite Teil, was droht: die Abspaltung vom Immanuel, das Herausfallen aus der Beziehung zu Gott. Die Orthodoxie wie der Liederdichter bleiben in ihren Spekulationen über ein verlorenes Leben weit hinter Luther zurück: „Weil Christus Gott und Mensch ist, der noch nie gesündigt hat, und seine Frommheit⁷⁹ überschwenglich, ewig und allmächtig ist, so sehr macht er denn die Sünde der gläubigen Seele durch ihren Brautring – das ist der Glaube – sich selbst zu eigen und tut nichts anderes, als hätte er sie getan. So müssen

⁷¹ „überleyen“ = „(wie Kerbhölzer) überlegen und zusammenrechnen“ (DWB 23, Sp. 385).

⁷² „pantzerfegen“ = „durch Leiden prüfen, läutern“ (*Frühneuhochdeutsches Glossar*, S. 123).

⁷³ „Seckel“ = „(Geld-)Beutel“ (*Frühneuhochdeutsches Glossar*, S. 143).

⁷⁴ „fegen“ = „läutern, reinigen, säubern, (Schwert) polieren“ (*Frühneuhochdeutsches Glossar*, S. 60).

⁷⁵ Joh 20,23.

⁷⁶ A. Pfeiffer, *Der Einfältige schlechte und rechte Bauer-Glaube. Aus dem kleinen Catechismo D. Luthers kurtzlich gewiesen und entworfen*, Meißen 1679, S. 103 f.

⁷⁷ H. U. von Balthasar bringt es in seinem *Kleinen Diskurs über die Hölle* (Ostfildern ²1987, S. 15) auf den Punkt: „gegen ‚Maranatha‘ (Herr komm!) trat das ‚Dies irae‘.“

⁷⁸ Vgl. etwa Hütter, *Compendium locorum theologicorum* (wie Fußnote 53), S. 604 f.

⁷⁹ „Frommheit“ = „Gerechtigkeit“ (*Frühneuhochdeutsches Glossar*, S. 66).

die Sünden in ihm verschlungen und ersäuft werden; denn seine unüberwindliche Gerechtigkeit ist allen Sünden zu stark.⁸⁰

Eine Christologie der Stellvertretung gibt es nicht zu anthropologischen Ermäßigungen. Der Mensch kann sich nicht mit seinen Werken beteiligen oder entschuldigen. Deshalb erfolgt bei Rist der Gesang vom Donnerwort. Wie vom Blitz gerührt soll der Mensch innehalten. Es geht um die rechte Glaubenserkenntnis. Ohne die Erkenntnis dessen, was Christus für uns getan hat, ist der Mensch verloren. Er müßte sich selbst erkennen aus dem, was er ist und tut. Er müßte sich selbst erlösen und an seinem eigenen Unvermögen verzweifeln. „Denn das Gute, das ich will, das tue ich nicht und das Böse, das ich nicht will, das tue ich“ (Röm 7,19). „Ein Verzweifelder verzweifelt über *etwas*. [...] Indem er über *etwas* verzweifelt, verzweifelt er eigentlich über *sich selbst* und will nun von sich selbst los.“⁸¹ Im Moment der Verzweiflung drückt sich der Zweifel an sich selbst aus (im Sinne von Bachs Choralkantate) in der Ahnung einer über die Zeit hinausgehenden Ewigkeit.⁸² Von der Verzweiflung an sich selbst zu einer Ahnung des Ewigen führt der Weg laut Kierkegaard über die *bewußte* Verzweiflung. Für die theologischen Quellentexte reformatorischer Theologie ereignet sich der Weg von der Verzweiflung zur bewußten Verzweiflung in der rechten Unterscheidung und Zuordnung von Gesetz und Evangelium, wofür das Donnerwort ergeht und den Menschen aufweckt aus einer falschen Sicherheit. „Es ist unmöglich, das ein menschen hertz allein durch das gesetz odder sein werck Gott liebe. Denn das gesetz zeigt allein Gottes zorn und ernst. Das gesetz klagt uns an und zeigt an, wie er so schrecklich die sunde straffen wölle, beide mit zeitlichen und ewigen straffen.“⁸³

Gottes Gesetz fordert den Menschen heraus, weil es sich im Widerstreit mit der Sünde befindet. Die Sünde als die den Menschen von Gott trennende Verhältnislosigkeit trifft das Gesetz in seiner ganzen Wucht.⁸⁴ Es fordert nichts weniger als den Widerstand des Menschen. In Luthers Schmalkaldischen Artikeln heißt es im Anschluß an Joh 16,8 (der Tröster wird der Welt die Augen auftun über die Sünde: dass sie nicht an mich glauben): „Das ist nu die Donneraxt Gottes, da mit er beide, die offenberlichen Sünder und falschen Heiligen inn ein hauffen schlegt und lesst keinen recht haben, treibt sie alle sampt inn das schrecken und verzagen. Das ist der Hammer (wie

⁸⁰ M. Luther, *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (1520), in: Martin Luther. Ausgewählte Schriften (wie Fußnote 63), Bd. 1, S. 238–263, speziell S. 246.

⁸¹ S. Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, Köln 1956, S. 38.

⁸² Kierkegaard nennt als Gegensatz zur Verzweiflung den Glauben (ebenda, S. 73 und 75).

⁸³ BSELK, S. 318, Zeile 30–34.

⁸⁴ Zum Verständnis der Sünde bei M. Luther und der lutherischen Orthodoxie vgl. Marquard, *Das Lamm in Tigerklauen* (wie Fußnote 12), S. 67–79.

Jeremias spricht): Mein Wort ist ein Hammer, der die Felsen zerschmettert. Das ist nicht *activa contritio*, eine gemachte Reu, Sondern *passiva contritio*, das rechte hertzeleid, leiden und fülen des todes.⁸⁵

Da das Evangelium nur als ein radikaler Wechsel im Selbstverhältnis des Menschen zu sich selbst als Gottesverhältnis zu begreifen ist, muß vom Gesetz in dieser widerstreitenden Form geredet werden, damit der Mensch erkennt, was zu seinem Heil wirklich notwendig ist. Die Versöhnung besteht nämlich darin, daß Gott nicht von seiner Forderung nach einem substantiellen Kurswechsel abläßt, sie besteht darin, daß Gott diesen Kurswechsel an sich selbst vollzieht. Gott läßt nicht ab vom Gesetz und legt die ganze Last des Gesetzes auf sich selbst. Er tut, wozu der Mensch aufgerufen ist. „Das ist das Wunder des Todes Jesu, das Geheimnis des Kreuzes, Gericht und Gnade in einem.“⁸⁶ Gottes eigentliches Werk ist die Aufrichtung des Evangeliums. Der Aufrichtung des Evangeliums von der Versöhnung bleibt die Aufrechterhaltung des Gesetzes stetig zugeordnet. Der Schöpfungsfall ist zwar exklusiv in Christus aufgehoben, so daß der Fall den Menschen nicht von seinem Gott trennen kann, doch damit die Aufhebung des Sündenfalls als Glaubensgewißheit nicht mit falscher Sicherheit verwechselt wird, wehrt das Gesetz einen Automatismus der Gnade ab und fordert die ständige Rückbesinnung auf den Grund des im Evangelium zutage tretenden neuen Lebens. Das eine Wort Gottes tritt sozusagen an den Menschen heran in zweierlei Gestalt: „Das Gesetz ist das Wort Gottes, das fordert; das Evangelium ist das Wort Gottes, das gibt.“⁸⁷ Beides ist im Sinne der lutherischen Lehre der Rechtfertigung des Gottlosen notwendig: Gesetz und Evangelium, das Donnerwort, das zur Ewigkeit ruft! Unter dieser Zuspitzung wäre dann auch das Sonntagsevangelium spannungsreicher zu lesen, als es in einer Diastase zwischen Verdammnis und Erwählung in einer theologischen Sackgasse enden zu lassen:

Es begab sich aber, dass der Arme stab, und er wurde von den Engeln getragen in Abrahams Schoß. Der Reiche starb auch und wurde begraben. Als er nun in der Hölle war, hob er seine Augen auf in seiner Qual und sah Abraham von ferne und Lazarus in seinem Schoß. Und er rief: Vater Abraham, erbarme dich meiner und sende Lazarus, damit mit der Spitze seines Fingers ins Wasser tauche und mir die Zunge kühle; denn ich leide Pein in den Flammen. Abraham aber sprach: [...] Und überdies besteht zwischen uns und euch eine tiefe Kluft, daß niemand, der von hier zu euch hinüber will, dorthin kommen kann und auch niemand von dort zu uns herüber (Lk 16, 22–24, 26).

⁸⁵ BSELK, S. 750, Zeile 28–33.

⁸⁶ F. Brundstäd, *Theologie der lutherischen Bekenntnisschriften*, Gütersloh 1951, S. 87.

⁸⁷ H. Vogel, *Gesetz und Evangelium. 38 Thesen*, in: *Gesetz und Evangelium. Beiträge zur gegenwärtigen theologischen Diskussion*, hrsg. von E. Kinder und K. Haendler, Darmstadt 1968, S. 53–75, speziell S. 57.

Die Kantate singt, wiewohl „die Zung am Gaumen klebt“ (Satz 1), von „Schwert“ (Satz 1 und 11), „Pein“ (Satz 2–5, 7, 9, 10), „Marterspiel“ (Satz 2), „Flammen“, „Feuer“, „Hölle“ (Satz 3), „Qual“ (Satz 4 und 10), „Teufeln“ (Satz 4 und 6), „Schwefelhöhle“ (Satz 6), „Schrecken“, „Gericht“ (Satz 8), „Wollust“ (Satz 9), „Heulen und Zähneklappern“ (Satz 10), um appellativ zu folgern: „O Mensch, errette deine Seele!“ (Satz 6), „Ach spiegle dich am reichen Mann, / Der in der Qual / Auch nicht einmal / Ein Tröpflein Wasser haben kann!“ (Satz 10).

Wer könnte da auf der sicheren Seite sein? Wir suchen im wahrsten Sinne Zuflucht bei einer Erzählung aus dem Matthäus-Evangelium: „Als Jesus aber am Morgen wieder in die Stadt ging, hungerte ihn. Und er sah einen Feigenbaum an dem Wege, ging hinzu und fand nichts daran als Blätter und sprach zu ihm: Nie mehr wachse Frucht auf dir in Ewigkeit! Und der Feigenbaum verdorrte sogleich“ (Mt 21, 18–22). Wundergeschichten beschreiben Erfahrungen, „die Menschen normalerweise gerade nicht machen.“⁸⁸ Paradoxerweise wäre zu sagen, daß gerade das Wunder die häßliche Seite unseres Lebens zutage treten läßt, insofern Hilfe nicht anders zu erwarten ist als durch ein Wunder. Kann man einem Gott, der einen Feigenbaum verflucht, vertrauen? Jedes Evangelium führt den Weg Jesu auf die Passion zu. Von der Geburt Jesu, von der Menschwerdung des Gottessohnes, wird uns erzählt mit Blick auf die Kreuzigung. Auch das Evangelium nach Matthäus erschließt sich vom Ende her. Was ist die Mission Jesu? Unser Bibeltext deutet es an. Am Ende lastet auf *einem* ein Fluch! Jesus am Holz des Fluches, wie es im Galaterbrief des Paulus (3, 13) heißt, „da er zum Fluch wurde für uns“ (V.12). Wer verflucht ist, hat keinen Anteil mehr am Leben, er ist vom Leben abgeschnitten, er ist tot. Menschen können einander nicht nur zum Segen, sie können einander zum Fluch werden. Mit Fluchworten endet für Adam und Eva das Leben im Paradies (1. Mos 3,14ff.). Der Mensch wurde verflucht, weil er sich selbst überhoben hatte. Er wollte sein wie Gott – uneingeschränkt und frei. Indem er es war, entdeckte er seine Scham (1. Mos 3,10) und es begann der Zwist (1. Mos 4) und die Sprachlosigkeit (1. Mos 11). Der Fluch, der auf dem Menschen lastet, ist nicht der Auslöser seiner Katastrophe, sondern deren Folge. Wer gottvergessen und selbstüberheblich ist, erlebt an sich die Folgen eines Fluches. Er lebt in Beziehungslosigkeit. Daß ein schöner Feigenbaum wunderbar mit den schönsten Früchten belohnt wird, wäre banal. Es geht um ein Vertrauen wider den Augenschein. Ein Vertrauen, das geradezu kontrafaktisch wirkt. Ein Glaube, der nicht daran zweifelt, daß Gott Immanuel ist. Das Wesen des Zweifels ist aus seinem Gegenteil ersichtlich, der Zweifel ist das, was der Glaube gerade nicht ist. Der Glaube vertraut. Das

⁸⁸ U. Luz, *Das Evangelium nach Matthäus*, Teilband 3: *Mt 18–25*, Neukirchen-Vluyn 2012 (Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament. I/3.), S. 71.

Feigenbaum-Wunder stellt uns vor die Herausforderung eines ganz und gar nicht zweifelnden Glaubens. Gibt es diesen Glauben unter uns? Gerade deswegen redet Matthäus eben hier und sonst in keiner anderen Sprachform als der des Wunders. Die Wundererzählung hält als solche eben gerade diese Stelle für unseren Glauben frei, die wir selbst eben nur hier oder da aber in keinem Fall immer besetzt halten. Deshalb schließt ja auch die Rede Jesu mit der Aufforderung, um diesen Glauben zu bitten. Wer so bittet, macht mit seinem Glauben ernst, so wie Gott es als Immanuel ernst meint in der Begegnung mit dem Menschen. Dafür schärft die Rede vom Gericht die Sinne. Der Glaube soll nicht unernt sein, weil Gott mit seiner Liebe ernst gemacht hat. Das Ende als das Letzte (griechisch Eschaton) ist für das christliche Glaubensverständnis eigentlich schon (1. Joh 3,1) geschehen. Indem Gott den gekreuzigten Jesus von Nazareth auferweckt, bekennen wir über Gott nichts weniger, als daß er in der Auferweckung Jesu von den Toten sich mit diesem Jesus von Nazareth „ein für allemal“ (Hebr 10, 2,10) identifiziert hat, weshalb in seiner Auferweckung von den Toten „alles in allem“ (1. Kor 15,28) geschehen ist. Das Versöhnungshandeln Gottes (2. Kor 5,20) wird durch sein letztthiniges Erlösungshandeln nicht überboten, sondern das Erlösungshandeln bestätigt das Versöhnungshandeln. Erlösung bedeutet demzufolge: Es kommt nichts mehr hinzu, was die Versöhnung in ihrer Substanz veränderte. Es ist alles gesagt, alles getan. Das Kreuz gilt, es war kein Unfall, in ihm allein ist das Heil. Ein für allemal. Die Erlösung, der Loskauf, hat stattgefunden.

Damit ist das Letzte bereits zum Vorschein getreten. Die biblischen Erscheinungsberichte vom Auferstandenen weisen eben darauf hin, daß in seinem Heilandswerk alles zu seinem Ziel gekommen ist, was diese Schöpfung betrifft. So und auf diesem Hintergrund erfährt das Leben des Menschen eine entscheidende Wendung, die sich an der biblischen Rede von der Auferweckung absehen läßt und in ungewohnten Denkmustern erfolgt: Ein leeres Grab (Mt 28,6) und ein Auferstandener, der durch verschlossene Türen geht (Joh 20,19). Die Kriminalromanautorin und theologisch versierte Christin Dorothy L. Sayers stellt fest: „the human body undoubtedly disappeared and [...] the Risen Body was in many respects unlike the original“.⁸⁹

Die biblischen Berichte durchbrechen die Verlässlichkeit eines Wahrscheinlichkeitsurteils (es ist unwahrscheinlich, daß ein Toter nicht unter den Toten bleibt, sondern wieder lebt), sie durchbrechen jedwede Korrelationsverlässlichkeit (während der gekreuzigte Jesus im Grab liegt, bereiten sich die Frauen auf den Gang zum Grab und zur Grabpflege vor) und die Berichte durchbrechen jedwede Analogieerfahrung (alle Menschen müssen sterben). Einigen erschien die Rede von der Auferweckung deshalb als „wär's Ge-

⁸⁹ D. L. Sayers, *Das größte Drama aller Zeiten* (1947), Zürich 1982, S. 82.

schwätz“ (Lk 24,11) und auf dem Areopag erntete Paulus damit Gelächter (Apg 17,32).

So historisch allerdings der Glaube an die Auferweckung ist (die Bibel ist auch ein geschichtliches Dokument des Glaubens), so wenig hilft dieser Hinweis wirklich weiter, denn von der Auferweckung reden – so wie es die biblischen Berichte tun –, ist schon in sich ein Akt des Glaubens. Christus ist in dieser Art, über den Glauben zu reden, eben nur als der gegenwärtig, als der er geglaubt wird, weswegen diese (Erscheinungs-)Berichte (Lk 24, 34; 1. Kor 15, 3–5; Apg. 9, 1–9) jeweils nur einen historischen Rand besitzen. Wir kommen also aufweisbar immer nur bis zu einem Menschen, der von sich sagt: Ich glaube!

Dieser Glaube beruht nicht auf logisch nachvollziehbarer Wahrscheinlichkeit, Korrelation oder Analogie, sondern im Glauben ändert sich der Konstruktionspunkt von dem her Aussagen zu Gott und zur Welt hin gemacht werden können, die eine wirkliche theologische Qualität haben. Vom biblischen Gott reden gelingt nur durch einen „radikalen Orientierungswechsel“⁹⁰. Die Radikalität eines solchen Wechsels in der Art zu leben, liegt in ihrer „unerklärlichen Kontingenz“⁹¹, das heißt, das, was dem Glaubenden widerfährt, ist nicht unmittelbar einsichtig und planbar. Es fügt sich nicht ein in eine erklärbare Abfolge von Denk- und Handlungsschritten, so als ob der Entschluß zum Glauben das Ende einer reiflichen Überlegung wäre, vielmehr erweist sich mitunter die Orientierungskraft des Glaubens geradezu im kontrafaktischen Erleben als Glaubenserfahrung.

In allem Reden über die Auferweckung kann doch immer nur darauf verwiesen werden, daß Gottes Selbstidentifikation mit dem gekreuzigten Jesus nicht mehr zurückgenommen werden kann. Dann aber ist die Auferweckung ein „uns alle betreffendes eschatologisches Ereignis“⁹², denn sie besagt, wer Gott letztlich und so am Anfang und also jetzt gegenwärtig ist. Er ist auf ewig der Immanuel, der Gott-mit-uns. Er war es, er ist es und er wird es sein. In Gott sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als Segmente linearer Zeit-Erfahrung aufgehoben – „Zeit ohne Zeit“ (BWV 20, Satz 1 und 11), also eine Zeit, die keine zeitlichen Abfolgen auf ihr Ende hin kennt, sondern eine Zeit, in der die Zeit ganz und gar aufgehoben ist: die Ewigkeit!

Zeit ohne Zeit – Gott in seiner einzigartigen Präsenz geht nicht auf in menschlicher Zeiterfahrung, wo alles einen Anfang nimmt und sein Ende findet. Der Glaube glaubt deshalb nicht auf etwas Letztes hin (das war der Fehlschluß der Orthodoxie), sondern von etwas Bestimmtem her. Das Letzte wird zur aktuellen Herausforderung einer Erneuerung – auch und gerade in der Ethik.

⁹⁰ I. U. Dalferth, *Radikale Theologie*, Leipzig 2010, S. 15.

⁹¹ Ebenda, S. 16.

⁹² I. U. Dalferth, *Der auferweckte Gekreuzigte*, Tübingen 1994, S. 24.

Weil der Grund der Hoffnung vertraut ist, geht es um die bessere Gerechtigkeit (Mt 5,20). Die Bergpredigt Jesu (Mt 5–7) liest sich wie eine Einweisung in das neue Leben. Der radikale Orientierungswechsel bildet sich ab in den radikalen Forderungen der Bergrede Jesu. Zum Tun des Gerechten wird der Mensch freigesprochen. Das Warten „auf einen neuen Himmel und eine neue Erde nach seiner Verheißung, in denen Gerechtigkeit wohnt“ (2. Petr. 3,13) ist ein tätiges Warten in geschenkter Zeit. Doch der Mensch ist wohl schon frei aber doch noch nicht im Vollsinn einer Aufhebung aller Ethik in einem Licht,⁹³ das keine ethischen Imperative mehr kennt, sondern in sich reines Sein ist.⁹⁴ „Wir sehnen uns nach der Kindschaft, der Erlösung unseres Leibes“ (Röm 8,23).⁹⁵ Es geht um eine ewige Erlösung (Jes 45, 17). Eine so verstandene Ewigkeit hebt alles Zeiterleben auf: „Ach daß doch jene Zeit/ die ohne Zeit ist kähme/ Und uns aus dieser Zeit in ihre Zeiten nähme. Und aus uns selbst en/ daß wir gleich köndten seyn/ Wie der itzt/ jener Zeit/ die keine Zeit geht ein!“⁹⁶

So lebt der Mensch *sub specie aeternitatis*, seine Zeit steht in Gottes Händen (Ps 31,16), aber er wandelt „im Glauben und nicht im Schauen“ (2. Kor 5,7), so daß ihm die Zeit Bewährung abverlangt. Zeit ist Zeit des Glaubens. Die Rede vom gekommenen Jesus Christus schließt aus, daß der Mensch nicht mit ihm versöhnt sein könnte, die Botschaft vom kommenden Christus sagt aus, daß der mit Gott versöhnte Mensch dementsprechend in Gott Mitte, Sinn und Ziel hat. „Das erwartete Telos ist nicht mit einem postulierten Ziel der Kirchen- oder Weltgeschichte zu verwechseln. Wenn alle Zungen Jesus Christus als Herrn bekennen sollen, also auch die längst Verstorbenen und niemals vom Evangelium Erreichten [...], dann gehen solche Verheißungen über alles hinaus, was im Rahmen geschichtlicher Entwicklung denkbar ist.

⁹³ Martin Luther unterschied in *De servo arbitrio* (1525): „Tria mihi lumina pone, lumen naturae, lumen gratiae, lumen gloriae, ut habet vulgata et bona distinctio“ (Nimm mir drei Lichter an: das Licht der Natur, das Licht der Gnade, das Licht der Herrlichkeit, wie es eine allgemeine und gute Unterscheidung tut). Siehe *Martin Luther. Lateinisch-Deutsche Studienausgabe*, Bd. 1, hrsg. von W. Härle, Leipzig 2006, S. 219–661, speziell S. 654f. Luther beruft sich auf Thomas von Aquin. Erst das dritte Licht, das Licht der Herrlichkeit, wird eine Gerechtigkeit offenbaren, die ganz und gar gerecht und offenkundig ist.

⁹⁴ 1. Joh 3,1: „Wir sind schon Gottes Kinder; es ist aber noch nicht offenbar geworden, was wir sein werden. Wir wissen aber: wenn es offenbar wird, werden wir ihm gleich sein; denn wir werden ihn sehen, wie er ist“.

⁹⁵ Offenb. 21, 4: „und Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen, und der Tod wird nicht mehr sein, noch das Leid noch das Geschrei noch der Schmerz wird mehr sein; denn das Erste ist vergangen“.

⁹⁶ P. Fleming, *Gedanken/ über die Zeit – 1642*, in: *Das Zeitalter des Barock* (wie Fußnote 64), S. 211 f.

[...] Die Rede vom neuen Himmel und der neuen Erde, von einem Leben in vollkommener Gerechtigkeit, transzendieren die Zukunftserwartungen jeder Futurologie.“⁹⁷

Bach und sein Librettist bewiesen theologischen Geschmack, als sie die Choralvorlage von Rist über dessen ganz und gar nicht wohltemperierten Höllengesang in der Nuance veränderten. Rist wird nicht müde, die Hölle in allen möglichen Variationen ihrer Unbehaustheit auszumalen. Bach unterbricht ihn jeweils und richtet das Augenmerk auf den Menschen. Ihm soll geholfen sein. Der Mensch soll nicht mit schrecklichen Bildern letztlich in immer noch größere Verzweiflung getrieben werden, sondern er soll im *memento mori* zur Besinnung kommen. Indem die Menschen als verlorene Schafe zur Wachsamkeit ermahnt werden (Satz 8), ist doch das Donnerwort eingebettet in das Bild vom guten Hirten. Die Ewigkeit kann in diesem Sinne kein uneingeschränktes Freudenwort sein, als es für den Hirten um das verlorene (!) Schaf geht. Als Donnerwort bringt sie den Menschen zu Lebzeiten deshalb zur Besinnung über das, was geht und was nicht geht. Denn ist die Ewigkeit erst einmal angebrochen, geht nichts mehr, was den Menschen betrifft. Ewigkeit ist Auflösung der Zeit. Rien ne va plus! Es gibt also auch keine Möglichkeit mehr, sich selbst zu rechtfertigen. Die Ewigkeit zeigt dem Menschen an, daß er am Ende seiner Möglichkeiten ist. Das ist das Gesetz. Es donnert! Wäre dieser Zwischenhalt aber nicht eingenommen worden, bliebe der Schlußvers merkwürdig unverbunden zum übrigen Choral: „Nimm du mich, wenn es dir gefällt / Herr Jesu in dein Freudenzelt“. Bach geht mit Rist über Rist hinaus, indem er Rists Höllensturz immer wieder auflaufen läßt. Bach führt in diesem kleinen Detail vor, was gute Theologie an Erbauung⁹⁸ auszurichten vermag. Was der Choral in Moll gedichtet hatte, setzte Bach mit der Choralkantate in Dur um. Das Donnerwort erschallt, damit die Gäste im Freudenzelt aus teurem Grund umsonst feiern können, weil der Wirt für alles bezahlt hat.

⁹⁷ W. Kreck, *Grundfragen der Dogmatik*, München 1970, S.205. Damit sind auch im Anschluß an Offenb 20,4f. vorgetragene Erwartungen einer 1000jährigen Zwischenherrschaft Christi und der Gerechten auf Erden vor dem Beginn des Endgerichts abgewehrt. „Die christliche Hoffnung transzendiert alles, was wir zu realisieren vermögen“ (ebenda, 215).

⁹⁸ Vgl. dazu R. Marquard, *Biblisch-theologische Einführung in die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, in: Johann Sebastian Bach. Matthäuspassion, hrsg. von M. Walter, Stuttgart 2019 (in Vorbereitung).

Neuer Textnachweis – alter Übertragungsfehler
 Quellenkundliches und Theologisches
 zu Johann Sebastian Bachs Ratswahlkantate
 „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120

Die alljährliche Mahnung hätten die Verantwortlichen der Stadt Leipzig sich getrost schenken können – sämtliche Beteiligten wußten ohnehin Bescheid. Doch nach altem Brauch setzte der „Sitzende Rat“, das geschäftsführende Drittel des 33köpfigen Gremiums der Stadtoberen, jeweils zwischen dem 16. und 25. August, kurz vor Ende seiner Amtszeit, den Stadtschreiber und den sogenannten Türknecht in Marsch, damit der eine beim Superintendenten die Predigt und der andere beim Thomaskantor die Festmusik für den Gottesdienst anlässlich der Verabschiedung der bisher Regierenden und der Berufung des nächsten „Ruhenden Rates“ zum „Sitzenden Rat“ bestelle.¹ Der Superintendent konnte sich des Auftrags mühelos entledigen. Da das als Ratswahl bezeichnete Procedere in Leipzig traditionell am Montag nach dem Bartholomäustag (24. August), frühestens am 25. August, spätestens am letzten Tag des Monats, absolviert wurde, brauchte er die Anforderung lediglich an den zuständigen Geistlichen, den Montagsprediger der Nikolaikirche,² weiterzuleiten. Weniger komfortabel war die Situation des Thomaskantors: Dieser hatte eine Kantatenaufführung vorzubereiten, sie nach Möglichkeit auch selbst zu dirigieren und konnte lediglich wählen zwischen einer Neukomposition, dem Rückgriff auf ein Repertoirestück oder der bearbeitenden Einrichtung eines wenigstens in Teilen schon vorhandenen Werkes. Zum Mindestangebot einer solchen Leipziger Ratswahlkantate gehörten *mutatis mutandis*: 1. Eingangschor (bevorzugt über einen Psalmvers), 2. Arie (Lob und Dank, allgemein), 3. Rezitativ (Lob der Stadt und ihrer „weisen Obrigkeit“), 4. Arie (Lob und Dank, allgemein), 5. Rezitativ (Bitte um göttlichen Segen für die Stadt und ihr „neues Regiment“), 6. Choral.³

¹ Vgl. Dok II, Nr. 264, außerdem die zusammenfassende Schilderung bei F. Heinze, *Vier unbekannte Textdrucke zu Leipziger Ratswahlkantaten aus den Jahren 1751 bis 1754. Überlegungen zum Repertoire der Amtszeit Gottlob Harrers*, BJ 2008, S. 317–327, sowie T. Wette, *Ritual oder politisches Verfahren? Zum Status der Ratswahl im frühneuzeitlichen Leipzig*, in: Stadtgeschichte. Mitteilungen des Leipziger Geschichtsvereins e.V. Jahrbuch 2008, S. 10–35.

² Friedrich Wilhelm Schütz (1677–1739) und nach dessen Wechsel an die Thomaskirche (1737) Christian Gottlob Eichler (1711–1785).

³ Vgl. BC B 1–10 sowie NBA I/32.1 und 2 Krit. Berichte (C. Fröde, 1992 bzw. 1994). Ob und inwieweit eine fragmentarisch erhaltene, Georg Philipp Telemann zuge-

Um die Wende von vierten zum fünften Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hatte Johann Sebastian Bach mit „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ (BWV 29/BC B 8; 1739) sowie der verschollenen Komposition „Wünschet Jerusalem Glück“ (BWV Anh. 4/BC B 4b; 1741) Wiederaufführungen älterer Werke ohne jegliche Eingriffe oder aber mit nur geringfügigen Änderungen veranstaltet.⁴ In einem der folgenden Jahre – 1742 oder auch 1743 beziehungsweise 1744 – sollte eine Kantate präsentiert werden, die in gewisser Weise als Schwesterwerk von „Wünschet Jerusalem Glück“ bezeichnet werden kann, weil sie wie jene in einer älteren Version im Juni 1730 anlässlich der Zweihundertjahrfeier der Augsburgerischen Konfession dargeboten worden war.⁵ Die komplizierte Vorgeschichte dieser Kantate – „Gott, man lobet dich in der Stille“ (BWV 120/BC B 6) –, die hinsichtlich einer Arie möglicherweise bis in Bachs Köthener Jahre zurückreicht, und auch das Nachwirken mit der 1748/49 vollzogenen Übernahme des Chorsatzes „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“ in die h-Moll-Messe („Et exspecto resurrectionem“) können hier lediglich gestreift werden. Bach fertigte jedenfalls eine neue Partitur an, für die er an Notenpapier einen Quinternio (fünf ineinandergelegte Bögen) vorsah, was einen genau kalkulierten Umfang der geplanten Niederschrift voraussetzt.⁶ Maßgebend für die Abmessungen waren die mit größeren Ensembles aufwartenden Sätze, die im vorliegenden Fall Akkoladen zu 6, 7, und sogar 12 Notensystemen erforderten. Dementsprechend disponierte Bach seine Eintragung der im wesentlichen bereits vorliegenden Sätze 1, 2 und 4, bestimmte demnach die Blätter 1 bis 3 (Seiten 1 bis 6) für die Alt-Arie „Gott, man lobet dich in der Stille“, die folgenden Blätter 4 bis 8 (Seiten 7 bis 16) für den Chorsatz „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“ und die letzten beiden (9 und 10 = Seiten 17 bis 20) für die Sopran-Arie „Heil und Segen muß zu aller Zeit“. Da die Niederschrift des Chorsatzes jedoch schon auf Seite 15 (obere Hälfte) endete, konnte Bach auf die Einfügung eines Zusatzblattes für die beiden Rezitative und den abschließenden Choral verzichten und diese mit kleineren Besetzungen operierenden Abschnitte auf noch ungenutzten Bereichen des

schriebene Kantate („Der Herr ist König“) dem oben Angeführten entsprechende Konturen aufweist, die ihre (verlorene) Erstfassung als Leipziger Ratswahlmusik für 1722 belegen könnten, ist nicht sicher; vgl. BJ 2018, S. 107–109 (M.-R. Pfau) und die dort herangezogene ältere Literatur.

⁴ Die erstgenannte Kantate entstand 1731 (autographe Datierung), die andere stammte aus dem Jahr 1725, belegt durch einen Originaltextdruck (Abbildung bei T. Schabalina, BJ 2008, S. 91 f.).

⁵ Vgl. BC B 28 und 29 sowie BT, S. 333 f.

⁶ Die folgende Quellenbeschreibung weicht in Hinsicht auf die Deutung der Satzfolge vom Krit. Bericht NBA I/32.2 (S. 86 f.) ab und geht von einer einheitlich geplanten Niederschrift aus, auch wenn diese sich über einige Tage hingezogen haben wird.

teilweise vorbereiteten Notenpapiers unterbringen. So drängte er das Accompanato-Rezitativ „Nun, Herr, so weihe selbst das Regiment“ (Satz 5) auf Seite 15 (untere Blatthälfte) in zwei Akkoladen zusammen, schloß auf Seite 16 (oben) den Choral (Satz 6) an und konnte darunter in relativ freier Disposition auf speziell gezogenen Notensystemen das Secco-Rezitativ „Auf, du geliebte Lindenstadt“ (Satz 3) eintragen. Die intendierte, jedoch aus Gründen der Platzersparnis etwas unkonventionelle Anordnung verdeutlichte der Komponist durch Merkzeichen und Querverweise. Diese vorsorglichen Maßnahmen sowie die eigens eingezeichnete Vorschrift hinsichtlich eines an den Choral anknüpfenden festlichen Bläsersatzes (*Intrada con Trombe e Tamburi*)⁷ lassen kaum einen anderen Schluß zu, als daß Bach die Aufführung der beschriebenen Kantate nicht selbst zu leiten gedachte,⁸ sondern diese Aufgabe einem Thomanerpräfekten, einem seiner Privatschüler oder aber dem nachweislich des öfteren als Aushilfe fungierenden Musikdirektor der Leipziger Neuen Kirche Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761)⁹ zu übertragen wünschte.

Vertretungsfälle dieser Art und insbesondere bei der Selbstinszenierung der Stadt anlässlich der feierlich zu begehenden Ratswahl waren zwar nicht unbedingt üblich, konnten jedoch auch nicht ausgeschlossen werden. Allein schon nach dem Tod der Thomaskantoren Johann Kuhnau (5. Juni 1722), Johann Sebastian Bach (28. Juli 1750) und Gottlob Harrer (9. Juli 1755) hatten die Witwen Sabina Elisabeth Kuhnau, Anna Magdalena Bach und Christiana Elisabeth Harrer jeweils nicht nur allgemein für die Fortführung der Kirchenmusik zu sorgen, sondern sich auch speziell um die Organisation der Ratswahlfestmusiken in den genannten Jahren zu kümmern. Indirekt auf das Heranziehen eines Vertreters zielt zudem eine Bemerkung von Johann Sebastian Vetter Johann Elias Bach (1705–1755) in seinem am 5. August 1741

⁷ Vgl. K. Hofmann, *Über die Schlusschoräle zweier Bachscher Ratswahlkantaten*, BJ 2001, S. 151–162. Bei der Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (BWV 119/BC B 3) aus dem Jahr 1723 war ein solcher Vermerk entbehrlich, da Bach selbst die Aufführung leitete und entsprechende Anweisungen erteilen konnte. Zur Praxis der Intraden vgl. besonders D. Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, Regensburg 1971, Bd. I, S. 123 f., 130 ff., 180, 184–186, 363.

⁸ Vgl. Schulze K, S. 259 f. über die vergleichbare Einrichtung einer – wohl 1747 für Wilhelm Friedemann Bach in Halle bestimmten – Partitur der Kantate „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ (BWV 34/BC A 84) durch J. S. Bach. Zur Leipziger Aufführung dieses Werkes im Jahre 1727 vgl. BJ 2008, S. 36, 65–68 und 92 f. (T. Schabalina) sowie T. Schabalina, *Neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der Kantaten BWV 34 und 34a*, BJ 2010, S. 95–109.

⁹ Vgl. Dok II Nr. 383 (S. 275).

aus Leipzig an den in Berlin zu Besuch weilenden Thomaskantor gerichteten Brief:

[...] wozu auch dieses kömmt, daß Bartholomäi u. sodann die hiesige Rathswahl in wenig Wochen gefällig ist, da wir denn nicht wüßten, wie wir uns in Abwesenheit Ew. HochEdelgeb. deßfalls verhalten solten.¹⁰

In jenem Jahr (1741) wird Johann Sebastian Bach, nachdem man ihm wenige Tage später die Verschlimmerung einer Krankheit Anna Magdalenas signalisiert hatte, rechtzeitig nach Leipzig zurückgekehrt sein und die Kantate „Wünschet Jerusalem Glück“ selbst dirigiert haben. Wie sich in einem der bereits erwähnten Folgejahre die Vorbereitung für „Gott, man lobet dich in der Stille“ im einzelnen vollzogen hat, wissen wir nicht. Ob Bach selbst noch das Aufführungsmaterial hat herstellen lassen oder auch diese Aufgabe bereits seinem Vertreter übertragen hat, bleibt unbekannt – die zur Partitur gehörenden Stimmen sind nicht erhalten. Des weiteren liegen keinerlei Hinweise auf den Verfasser der Parodietexte zu den Sätzen 2 und 4 sowie der neugeschaffenen Reime für das Secco-Rezitativ (Satz 3) vor. Als Meisterleistung können diese drei Textbeiträge nicht gelten.¹¹ Der Arientext zeigt sich zumindest wenig inspiriert, dem Rezitativ gelingt es zwar, seine sechzehn Verse in komplizierter Verschränkung zu acht Reimpaaren zu bündeln, doch kommt es insgesamt etwas hölzern daher, und der Beginn des Chorsatzes verläßt mit dem rustikalen „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, steigt bis zum Himmel ’nauf“ allzusehr den bei einer Festkantate eigentlich vorauszusetzenden sprachlichen Kothurn.

Etwas besser steht es mit Satz 5: Dieser hebt sich sprachlich von den vorgenannten Beiträgen ab, will sich allerdings auch nicht deren Ablauf bruchlos anpassen.¹² Zudem ist er mit einem fatalen Irrtum belastet. Dergleichen kommt in Vokalwerken Johann Sebastian Bachs freilich keineswegs selten vor. Hierzu einige Beispiele:

1. Fehler in der Textvorlage bleiben unbemerkt und werden kritiklos in autographe Partitur, Originalstimmen und Textdruck übernommen. In der Kantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen?“ (BWV 81/BC A 39) heißt es in der Tenorarie „Die schäumenden Wogen von Belials Bächen“ seltsamerweise „Ein Christ soll zwar wie Wellen stehn, wenn Trübsalswinde um ihn gehn“ – gemeint sein können eigentlich nur „Felsen“.¹³

¹⁰ Dok II, Nr. 489.

¹¹ Zur Bewertung vgl. Schulze K, S. 589.

¹² NBA I.32.2 Krit. Bericht, S. 87.

¹³ NBA I/6 Krit. Bericht (U. Leisinger, 1996), S. 120.

2. Bei der Textzuordnung und -unterlegung werden Silben vergessen oder irrtümlich wiederholt, kommen an Wendestellen Brüche im Textablauf vor.¹⁴
3. Wirkliche oder scheinbare Unklarheiten in Textaussage oder Reimfolge gehen in die Komposition ein, produzieren vom Textautor nicht beabsichtigte zusätzliche Reime oder zerstören solche durch Änderungen oder Weglassung.¹⁵
4. Nachlässigkeiten von Kopisten verändern die Textaussage bis zur Unkenntlichkeit. In der Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“ (BWV 150/BC B 24) heißt es in der maßgeblichen Abschrift von 1755 in der Arie „Cedern müssen von den Winden / Oft viel Ungemach empfinden“ irrtümlich „Oftmals werden sie verkehrt“ (gemeint: umgeworfen). Das Gegenteil ist richtig: „Nie-mals werden sie verkehrt“.¹⁶
5. Irrtümer unterlaufen Herausgebern neuerer Zeit, zumal wenn die Entzifferung einer handschriftlichen Quelle Schwierigkeiten bereitet und der Kontext ungenügend beachtet wird. In Johann Christoph Gottscheds Trauer-Ode auf die Königin/Kurfürstin Christiane Eberhardine (BWV 198/BC G 34) heißt es am Ende einer Strophe (Satz 8 in Bachs Komposition) „und tilgt der Erden Denckbild aus“. Auch Bachs Partitur enthält, flüchtig geschrieben, dieses „Denckbild“. Herausgeber neuerer Zeit haben ohne Berücksichtigung des hohen Ranges der Gedenkveranstaltung von 1727 „Dreckbild“ übertragen zu müssen geglaubt.¹⁷

Der letztgenannten Kategorie ist ein Fehler hinzuzurechnen, der sich schon im 19. Jahrhundert in den Text der Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ eingeschlichen hat und der bislang nirgends korrigiert worden ist. In Bachs autographischer Partitur¹⁸ lautet in Satz 5 die – zugegebenermaßen sehr eng geschriebene – Textunterlegung:

Nun Herr so weÿhe selbst das Regiment mit deinem Seegen ein, daß alle Boßheit von uns fliehe, u. die Gerechtigkeit in unsern Hütten blühe; daß deines [...] reiner Saame, u. dein gebenedeyter Nahme bey uns verherrlicht möge seÿn.

¹⁴ P. Brainard, *Über Fehler und Korrekturen der Textunterlage in den Vokalwerken J. S. Bachs*, BJ 1978, S. 113–139.

¹⁵ Vgl. Schulze Bach-Facetten, S. 394–402, bzw. BJ 2002, S. 193–199.

¹⁶ Schulze Bach-Facetten, S. 439–443 bzw. BJ 2010, S. 69–74.

¹⁷ Meine Anfang der 1970er Jahre bei Gelegenheit mündlich geäußerte Richtigstellung wurde von einem Plagiator (den ich hier nicht nennen werde) unter seinem Namen veröffentlicht. Bachs 1749 anlässlich des sogenannten Biedermann-Streits vorgelegtes Anagramm „Rector – Dreckohr“ kann hier außer Betracht bleiben (vgl. Dok I, Nr. 53).

¹⁸ P 871, seit dem Zweiten Weltkrieg bis Ende der 1970er Jahre nicht erreichbar, jetzt in PL-Kj.

Die ehemals für Felix Mendelssohn (1809–1847), für den Wiener Konservatoriumsprofessor Josef Fischhof (1804–1857) sowie von Franz Xaver Gleichauf (1801–1856) nach Bachs Partitur angefertigten Abschriften¹⁹ entziffern das hier mit [...] angedeutete Wort als „Vaters“ und alle Noten- und Textausgaben, Kommentare und Übersetzungen schließen sich – unabhängig von jenen Abschriften – seither dieser Lesart an. Da der gesamte Text, beginnend mit der Anrede „Nun, Herr“, um göttlichen Segen und Beistand bittet, bleibt zu fragen, auf wen „deines Vaters reiner Same“ sich beziehen soll. Für eine Personifikation bietet das monotheistische System keinen Raum. Schon längst hätte daher eine Konjektur angebracht werden können, ja müssen.

Mittlerweile hat sich die Suche nach dem korrekten Wortlaut der von Bach in Musik gesetzten Rezitativ-Verse erübrigt, da deren Quelle zutage gefördert werden konnte. Zu danken ist dies der Aufmerksamkeit und der Werkkenntnis von Herrn Alfred M. M. Dekker (Utrecht), der den Neudruck²⁰ einiger von Christian Friedrich Henrici-Picander verfaßter *Texte zur Kirchen-Music l bey einer Huldigung* unter die Lupe nahm und so die Herkunft des Rezitativ-Textes herausfand.²¹ Dieser gehört zu einer umfangreichen zweiteiligen Kirchenkantate, die möglicherweise für eine Festveranstaltung im Leipziger Umland bestimmt war. Der Erstdruck findet sich im 1727 erschienenen ersten Band von *Picanders Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichten*²² und ist auch in den Nachauflagen von 1732, 1737 und 1748 wiederzufinden (siehe Abbildung 1). Ort und Anlaß der Huldigung bleiben vorerst unbekannt, ob Johann Sebastian Bach als Komponist des Kirchentextes in Frage kommt und so das Rezitativ für seine Ratswahlkantate unter seinen eigenen Werken ermittelte, oder aber er selbst oder ein Beauftragter sich in Picanders Gedichten auf die Suche nach einem geeigneten Einzelsatz²³ (vielleicht als

¹⁹ NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 71–79.

²⁰ W. Killy (Hrsg.), *Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse. – 18. Jahrhundert, Texte und Zeugnisse, Zweiter Teilband*, München 1983, S. 1089–1091.

²¹ Herr Dr. Dekker, der aus persönlichen Gründen keine eigene Ausarbeitung anfertigen konnte, hat mir freundlicherweise seinen Textfund zur Veröffentlichung überlassen, wofür ich ihm großen Dank schulde.

²² Leipzig 1727, S. 131–134, Beginn „Weise mir, Herr, deinen Weg“. Untersuchung des Textes im Blick auf mögliche Verbindungen zu J. S. Bach bei K. Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiedergewinnung verschollener Vokalwerke*, Laaber 1987 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 12), S. 378–386, 498–504. Auf S. 578–580 findet sich eine Abbildung des gesamten Textes nach Picander, Bd. I, jedoch keine Identifizierung des Rezitativs.

²³ Ein vergleichbarer Fall liegt offenbar bei der Georg Gebel zugeschriebenen Kantate „Gott legt uns eine Last auf“ vor; vgl. A. Schröter, *Zur Kirchenmusik Georg Gebels (1709–1753). Ein Verzeichnis der in Rudolstadt vollendeten Werke*, Frankfurt/Main

Äquivalent für eine bereits gelieferte, jedoch mißratene Version?) begeben hat, ist derzeit nicht zu sagen.²⁴ Das Rezitativ, in Picanders *Kirchen-Music bey einer Huldigung* vor dem Schlußchoral und damit an gleicher Stelle plaziert wie in Bachs Ratswahlkantate, lautet jedenfalls unbezweifelbar:

Nun, HERR! so weihe selbst das Regiment
 Mit deinem Seegen ein,
 Daß alle Boßheit von uns fliehe,
 Und die Gerechtigkeit in unsern Hütten blühe,
 Daß deines Wortes reiner Saame
 Und dein gebenedeyter Nahme
 Bey uns verherrlicht möge seyn!

Die generationenlang als „Vaters“ mißdeutete Eintragung in Bachs Partitur der Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ (Satz 5) ist demnach als „Wortes“ zu lesen,²⁵ die textliche Anspielung zielt auf das Gleichnis vom Säemann, die zugehörige Bibelstelle ist Lukas 8,11 („Der Same ist das Wort Gottes“) und eine inhaltliche Beziehung zu Bachs Sexagesimae-Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee“ (BWV 18 / BC A 44) liegt dadurch auf der Hand.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

2003 (Repertorien des Thüringischen Staatsarchivs Rudolstadt. 5.), S. 317–319. Gegen deren Ende erscheint ein Quartett „Die Augen sehn nach deiner Leiche, der Mund ruft in die Gruft [hinein]“; vgl. Picanders Libretto der Trauermusik auf Leopold von Anhalt-Köthen von 1729 (BWV 244a/BC B 22, hier Satz 24).

²⁴ Eine Textkorrektur (möglicherweise zu deuten als „Hütten“ aus „Herzen“ [?]) könnte gegebenenfalls auf die Übernahme aus einer Zwischenquelle deuten.

²⁵ Vgl. auch NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 117 (Abbildung nach Picander 1730): „Erhalt uns, Herr, dein reines Wort“.

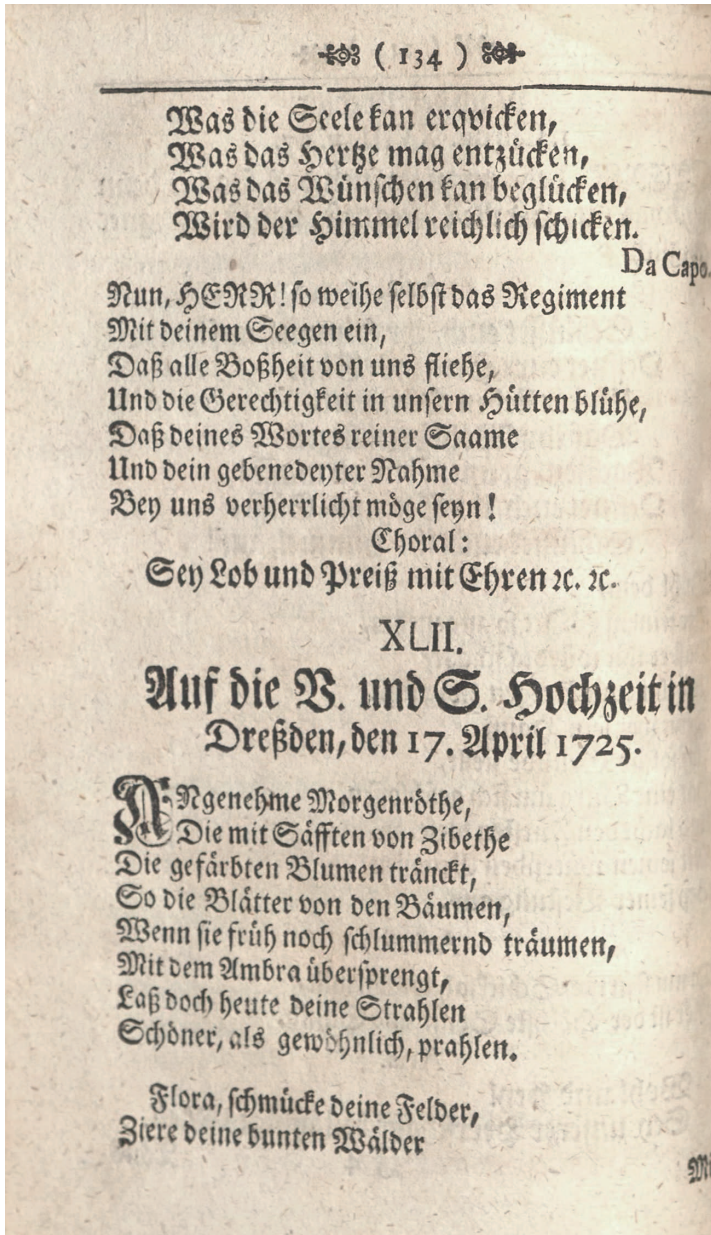


Abbildung 1: Christian Friedrich Henrici,
Picanders Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte [...], Erster Theil, Andere Auflage,
 Leipzig 1732, S. 134 (Exemplar: D-LEb, Rara II, 55/1-A)

Dokumentation

Der „wahre Abriß“ des „sehenswürdigen Ehren-Gerüstes“.
Zum visuellen Kontext der Trauerode
Laß Fürstin, laß noch einen Strahl BWV 198

Die Aufführung der Trauerode „Laß Fürstin, laß noch einen Strahl“ BWV 198 zählte zweifellos zu den Höhepunkten in Johann Sebastian Bachs Leipziger Amtsjahren. Zumindest sind wir über keine Festivität, bei der eine Musik des Thomaskantors erklang, so detailliert unterrichtet, wie über die „solennen Funeralien“,¹ die anlässlich des Todes der sächsischen Kurfürstin Christiane Eberhardine, am 17. Oktober 1727 in der Paulinerkirche abgehalten wurden. Der Detailliertheit mit der der Trauergottesdienst für die beliebte Landesherrenin geschildert wird, entspricht ein erheblicher Aufwand in der Vorbereitung und Durchführung seitens der Universität. Die Entstehungsgeschichte der Komposition Bachs ist in diesem Kontext von der Forschung gut dokumentiert und erschlossen.² In der Fülle der uns bekannten Details etwas untergegangen ist allerdings ein Hinweis von Werner Neumann im Kritischen Bericht zu NBA I/38: Die Paulinerkirche erfuhr für diesen Festgottesdienst eine aufwendige Ausschmückung, deren Mittelpunkt ein sogenanntes „Ehren-Gerüst“ war: Ein auf und bei dem Altar errichtetes Monument zu Ehren der Verstorbenen. Das Monument, dies geht aus der Liste der Textdrucke bei Neumann hervor, ist als Kupferstich samt zugehöriger Beschreibung in einem großen Präsentdruck im Folioformat festgehalten worden.³ Unbeachtet blieb jedoch bisher anscheinend die Existenz eines zweiten, von dem im Präsentdruck abweichenden Kupferstichs im *Leipziger Jahrbuch* des Jahres 1728 von Christoph Ernst Sicul.⁴ Sicul, als Zeitzeuge Bachs und Verfasser der *Leipziger Jahrbücher* in der Forschung kein Unbekannter, führt zudem noch evident erscheinende Gründe an, daß nur der von ihm publizierte Kupferstich den „wahren Abriß“ des „sehenswürdigen Ehren-

¹ C. E. Sicul, *Annalium Lipsiensium / Maxime Academicorum / Sectio XXX. / Oder / Des Leipziger Jahr-Buchs / Zu dessen Vierten Bande / Fünfte Fortsetzung. / [...] /*, Leipzig 1728, S. 446.

² Dok II, Nr. 225–235.

³ NBA I/38 Krit. Bericht (W. Neumann, 1960), S. 120: „Kupferstich von J. G. Mentzel sc. Lips., das Trauermonument darstellend. Umfang 1 Bl.“

⁴ Sicul (wie Fußnote 1), Kupferstich vor dem Titelblatt.

Gerüstes⁴⁵ in der Universitätskirche zeige. Ein kurzer kommentierter Überblick über alle drei das Ehrengerüst dokumentierende Drucke soll dies verdeutlichen (siehe auch die Abbildungen 1 und 2).

1.)

Lob- und Trauer-Rede | Der | Allerdurchlauchtigsten, Großmächtigsten Fürstin | und Frauen, | Frn. Christianen | Eberhardinen | [...] | Als | Ihre Königl. Majestät, | den 5. Sept. im Jahre 1727. | Höchst-seeligst aus dieser Zeitlichkeit entrissen worden, | den 17. Octobr. Hierauf, | Unter allgemeinem Traure und Klagen des gesamten Landes, | auf hohe Erlaubniß, | in der Universitäts-Kirche zu Leipzig gehalten, | von | Hanns Carl von Kirchbach, Leipzig 1728.

Dieser bereits von Neumann erwähnte Präsentdruck enthält einen Kupferstich und die Erläuterung eines Monuments, das anlässlich der Trauerfeierlichkeiten in der Universitätskirche errichtet worden sein soll. Siculs etwa zur gleichen Zeit erschienene Publikationen zu diesem gesellschaftlichen Ereignis machen jedoch deutlich, daß hier lediglich der Entwurf, nicht aber die tatsächliche Ausführung der Ehrenbühne festgehalten wurde.

2.)

Das | Thränende Leipzig | Oder | SOLENNIA LIPSIENSIA, | Womit | Ihro Königl. Majest. | Der Allerdurchlauchtigsten, Großmäch- | tigsten Fürstin und Frauen, | Frauen Christianen | Eberhardinen, | Königin in Polen und Churfürstin zu Sachsen, | Geborner Marggräfin zu Brandenburg etc. | Höchst-seeliges Ableben | Auf der Universität daselbst öffentlich bejammert | worden. | Zusammen getragen und beschrieben | von dem Autore der Leipziger Jahr-Buchs | Christoph Ernst Siculn. | Zu finden bey dem Autore 1727.

Hier liegt eine Sonderpublikation Christoph Ernst Siculs vor. Der Druck enthält eine detaillierte Beschreibung des Ehrengerüsts. Aufschlußreich sind die Schlußbemerkungen:

Ist wegen des Thränenden ins besondere zu gedencken, daß, gleichwie der Directeur und Conducteur des dießseitigen Ehren-Gerüsts, Herr Friedrich Hüffner, als welcher alle und jede binnen 20 und mehr Jahren her in Leipzig aufgeführte dergleichen Ehren-Bühnen, so auch mehrentheils in dem Leipziger Jahr-Buche beschrieben worden, aufgebauet, in ein und dem andern von dem ihm anfangs vorgegebenen und von dem Herrn von Kirchbach selbst inventirten Project, unter der Arbeit, abgegangen; also man den gegenwärtigen Abriß allermöglichst so mitzuthemen bemühet gewesen, wie sich das Werck selbst praesentiret, und nicht, wie das erste, oder nachher gut befunden Dessen gewesen seyn mag; Dahero denn [...] Wann jemanden sonst eine Zeichnung diese Trauer-Bühne vorkommen sollte, welche von der gegenwärtigen dif-

⁵ Ebenda, S. 446.

ferirete, als wenn z. E. die Haupt-Inscription an der bloßen Pyramide, und nicht, wie hier, auf einem flatternden Zeddul, ingleichen das Catheder-Geländere mit noch mehrern verkreppten Postmentern, als hier, verzieret, item die Fama mit doppelter Posaune vorgestellt etc. erschiene; nichts destoweniger zu glauben sey, daß das gegenwärtige Dessein nach dem Wercke selbst, wie es gestanden, seine gute Richtigkeit habe; immaßen [...] Da unter andern die größern Cypressen-Bäume in der Höhe, und die kleinern unten angebracht worden, solches der Maitre des Auf-Baues, als richtig, nach den architectonischen Reguln zu behaupten, sich getrauet; und daher um so viel mehr Bedencken getragen worden, mit der Beschreibung und Riß von der eigentlichen Praesentation abzugehen.⁶

Mit Blick auf den im Präsentdruck befindlichen Kupferstich der Ehrenbühne (siehe Abbildung 1) wird deutlich, daß Sicul sich von dieser dort gezeigten Variante des Monuments distanziert und die Unterschiede Punkt für Punkt anspricht.

3.)

Christoph Ernst Siculs | Annalium | Lipsiensium | MAXIME ACADEMICORUM | SECTIO XXX. | Oder | Des Leipziger Jahr-Buchs | Zu dessen Vierten Bande | Fünfte Fortsetzung | Welche | Nebst dem Beschluß des Tage- | Registers Gelehrter Universitäts | Sachen 1727, | Das Jahr-Gedächtniß | des Itzt-Lebenden Leipzigs | 1728, | Wie sich solches gleich Anfangs | dieses Jahrs befunden | mitnimmt. | Leipzig, bey dem Autore, 1728.

Dieser Band des *Jahrbuchs* enthält vor dem Titelblatt den Kupferstich des Ehrenmonuments und ganz am Schluß die umfangreichen Erläuterungen zu diesem „wahren Abriß“. Die Betrachtung des Kupferstichs (siehe Abbildung 2) im Zusammenhang mit den Erläuterungen Siculs⁷ läßt den Raum der Universitätskirche, wie er sich am 17. Oktober 1727 präsentierte und in dem Bachs Trauerode erklang, erstmalig wieder vor Augen erscheinen.

⁶ Sicul, *Das Thränende Leipzig* [...], Leipzig 1728.

⁷ <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/77976/1/> [Band 4. 1726/30,5; S. 446 ff.]

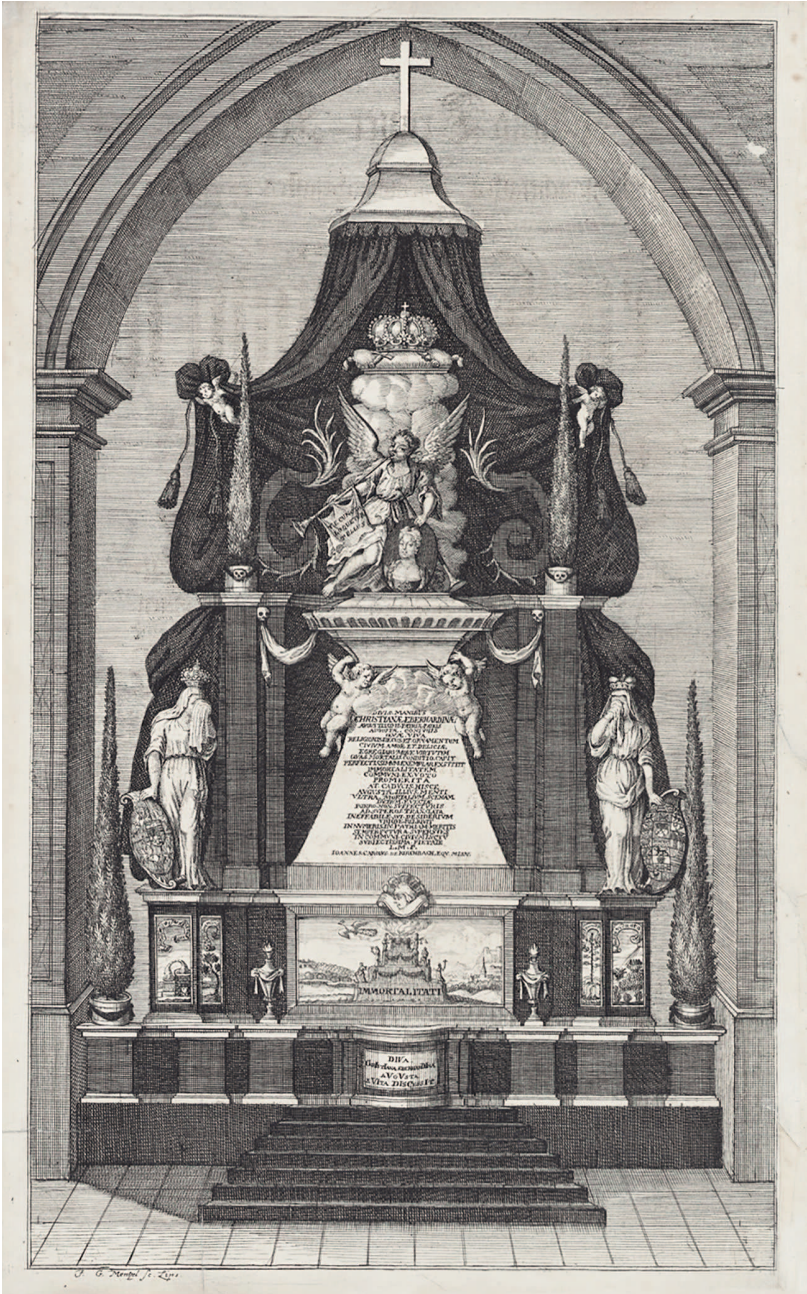


Abbildung 1

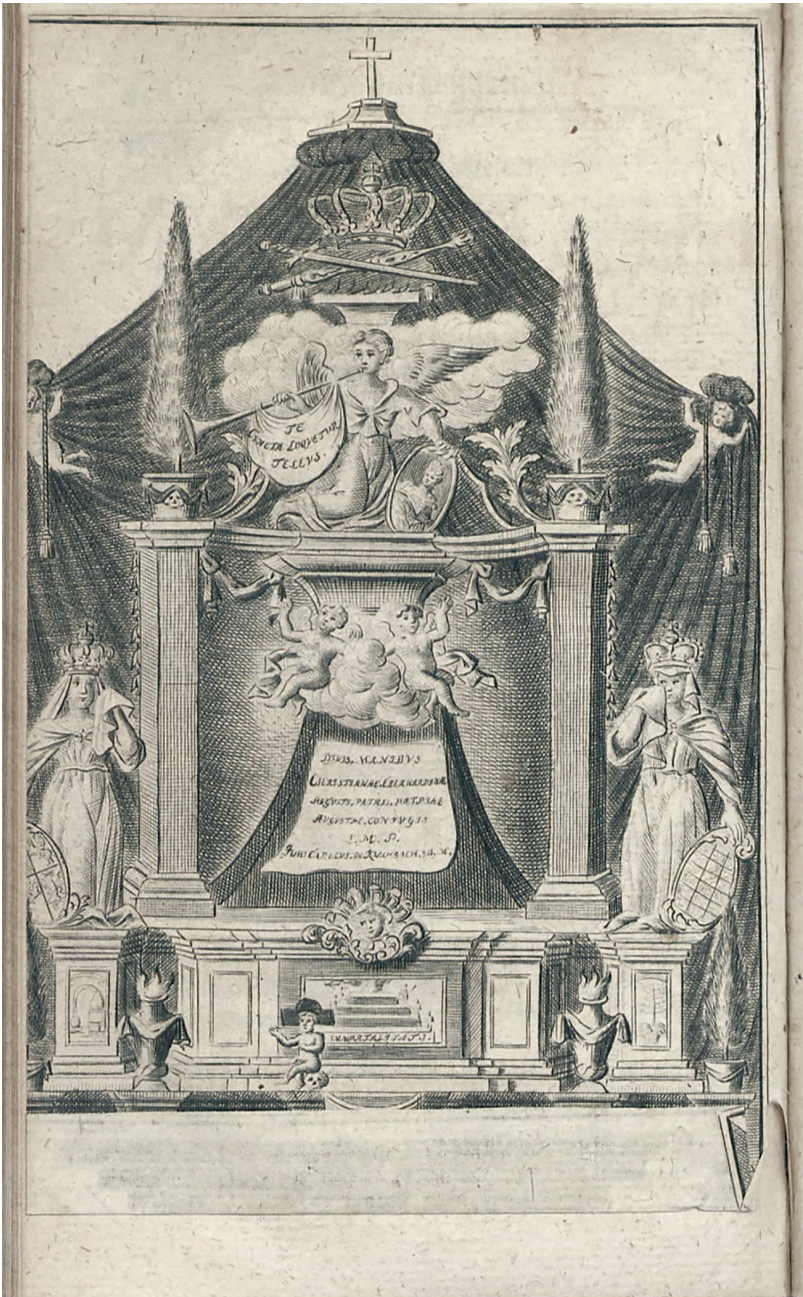


Abbildung 2

Besprechungen

Martin Petzoldt, *Theologisch-Musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Band III. Fest- und Kasualkantaten. Passionen*, hrsg. von Norbert Bolin unter Mitarbeit von Jochen Arnold und Michael Beyer, Kassel 2018, Bärenreiter Verlag, 912 Seiten.

Es gibt Fachbücher, bei denen es sinnvoll und gewinnbringend für unser Verständnis erscheint, deren Vorgeschichte und „kulturellen“ Kontext zum Geleit mitzugeben. Der Ende 2018 postum erschienene dritte Band der *Theologisch-Musikwissenschaftlichen Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs* von Martin Petzoldt (1946–2015) zählt zu diesen Büchern, deren Vorgeschichte in die 1970er Jahre zurückreicht.

Am 26. August 1976 fanden sich im (West-)Berliner Hotel Kempinski, in Sichtweite zum Brandenburger Tor, Musikwissenschaftler, Theologen und Kirchenmusiker zusammen, um ein Forum zu schaffen, sich über Bachs Musik auszutauschen und diese zu vermitteln. Natürlich gab es mit der Neuen Bachgesellschaft schon eine Institution dafür, hier sollte es aber ein spezieller Fokus sein. Nach verschiedenen Namensvorschlägen für dieses Vorhaben einigte man sich auf einen von Alfred Dürr ins Gespräch gebrachten Vorschlag: „Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung.“ 25 Jahre lang sollte dieses Forum aktiv sein mit Publikationen ihrer Mitglieder, mit Tagungen und mit Kontroversen – diese durchaus auch innerhalb der Arbeitsgemeinschaft. Einige bedeutende Beiträge zu Leben und Werk Johann Sebastian Bachs stammen aus der Feder dieser Mitglieder. Robin A. Leaver legte erstmals mit der Rekonstruktion von „Bachs theologischer Bibliothek“ (Neuhausen-Stuttgart 1983) eine nahezu vollständige kritische Bibliographie von Bachs Bestand „An geistlichen Büchern“ vor, wie sie die *Specificatio der Verlaßenschaft* vom November 1750 verzeichnet. Elke Axmacher trug zum Passionsverständnis im 18. Jahrhundert bei („*Aus Liebe will mein Heyland sterben*“ *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984) und legte eine Synopse von Heinrich Müllers Passionspredigten und den frei gedichteten Anteilen der Matthäus-Passion vor, die eine Abhängigkeit der Quellen nahelegen (*Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion*, BJ 1978, S. 181–191). Martin Petzoldt, der der Arbeitsgemeinschaft 1981 beitrug, dürfte Vielen nicht nur durch den voluminösen, nunmehr dreibändigen *Bach-Kommentar*, sondern

auch durch seine Beiträge zu Bachs Frömmigkeitsgeschichtlicher und institutioneller Verankerung im orthodoxen Luthertum seiner Zeit bekannt sein (vgl. etwa die Beiträge in *Die Welt der Bach-Kantaten*, hrsg. von C. Wolff, 3 Bde., Stuttgart 1996/97). Im Rückblick kann man aus der Dokumentation und den Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft förmlich den Enthusiasmus und die Genugtuung herauslesen, dem zweifelsfrei vorhandenen Defizit zum Thema „Bach und die Theologie seiner Zeit“ in der Bach-Forschung zu begegnen. In diesem Kontext und aus diesem Geist heraus entstand auch Petzoldts *Kommentar*, dessen erster Band 2004 erschien. Martin Petzoldt ging freilich von Beginn an einen anderen Weg als etwa Renate Steiger, Gründungsmitglied der Arbeitsgemeinschaft, die sich ebenso intensiv dem geistlichen Vokalwerk Bachs widmete. Ging Steiger häufig mit einer überbordenden Anzahl frömmigkeitsgeschichtlicher Quellen an Bachs Werk heran, verwies Petzoldt, kulminierend in seinem *Bach-Kommentar*, singulär auf einen Titel aus Bachs Bibliothek: Die dreibändige *Biblische Erklärung* des Johann Olearius (1611–1684). Petzoldt wies immer wieder auf die sprachliche und inhaltliche Nähe dieses weit verbreiteten exegetischen Werks mit den von Bach vertonten Texten. Jedem Evangelium zu den Sonntagen des Kirchenjahrs stellte Petzoldt die vollständigen Auslegungen an der *Biblichen Erklärung* des Olearius gegenüber, die einen Großteil der Kommentarbände ausmachen. Zudem werden die Kantatenlibretti Bachs – Zeile für Zeile – mit potentiellen biblischen Querverweisen versehen. Ein Verfahren, das allen, die mit Theologie und Frömmigkeit der Bach-Zeit vertraut sind (Stichwort „Bibeltheologie“), bekannt sein dürfte. Mit der Verfahrensweise wurde eine vollkommen neue Sicht auf Bachs Werk freigelegt. Skepsis gab es freilich, Bedenken wurden geäußert: Wie verlässlich ist der Ansatz, lediglich einem Titel aus Bachs Bibliothek gewissermaßen die Deutungshoheit zuzuschreiben? Auch das explizit textzentrierte Verfahren ließ Fragen aufkommen, zumal Petzoldt beim Eingehen auf Bachs kompositorische Umsetzung des Textes dann doch immer wieder auf bereits Vorhandenes in der Sekundärliteratur verwies. Aber sollte ein vollkommen neuer Blick auf die Textvorlagen nicht auch genuin neue Erkenntnisse zu Bachs kompositorischen Entscheidungen ermöglichen? Die Erwartungen an den dritten Band des *Bach-Kommentars* waren demnach zwiespältig. Daß dieser nun nach dem Tod des Autors erscheinen konnte, ist das Verdienst von Norbert Bolin, der unter der Mitarbeit von Jochen Arnold und Michael Beyer den Band herausgab. Vom Herausgeber heißt es dazu im Vorwort: „Wie auf Grund des in den letzten Lebensjahren schwankenden Gesundheitszustandes beziehungsweise Krankheitsverlaufs von Martin Petzoldt kaum anders zu erwarten war, sind die einzelnen Kapitel in unterschiedlichen Stadien der Ausarbeitung auf uns überkommen, glücklicherweise alle in einem solchen weit voran getriebenen Endstadium, daß eine Vollendung im Sinne des Autors gegeben und möglich

war.“ (S. 7). Auskunft gibt das Vorwort auch über das künftige Erscheinen eines vierten und letzten Bandes des *Bach-Kommentars*. Dieser wird dann die Kommentierung der Messen, Messensätze und Motetten enthalten. Fest- und Kasualkantaten und die Passionen sind der Inhalt des vorliegenden Bandes, nachdem die ersten beiden Bände die gesamten de-tempore-Kantaten abgehandelt hatten. Methodisch geht Petzoldt grundsätzlich so vor, wie in den beiden zuvor erschienenen Bänden. Die besonderen Umstände der Fest- und Kasualmusiken veranlaßten den Autor allerdings, noch weitere Quellen in großem Umfang die Kommentierung zu integrieren; dies beeinträchtigt zwar die Übersichtlichkeit, steigert jedoch den hermeneutischen Mehrwert erheblich und macht ihn zu einer wahren Fundgrube gleichermaßen für Kenner und Liebhaber. Ein paar Beispiele sollen dies verdeutlichen. So wird im Kontext der Feierlichkeiten zur Augsburgischen Konfession (25.–27. Juni 1730) die Anordnung, „Wie es Bey dem instehenden [...] IVBILAEO [...] gehalten werden soll“ (S. 376f.), abgedruckt und der Entstehungshintergrund der Trauerode BWV 198 mit all ihren institutionellen Details und biographischen Informationen zu den beteiligten Akteuren findet sich hier (S. 541 ff.) in einer Fülle, wie sie sonst selten beziehungsweise nur weit verstreut in der Literatur zu finden ist. Zweifellos ändert dies unseren Blick auf den Deutungshorizont des Bachschen Werkes, der dadurch weniger hermetisch, vielmehr durchlässig für Ideen auch jenseits des Notentextes erscheint. Beschlossen wird der Band mit der Besprechung der Passionen. Der Autor nennt dieses Kapitel „Karfreitag-Passionen“ und handelt neben der Johannes- und der Matthäus-Passion auch die verschollene, durch Parodiebeziehungen zum Teil rekonstruierbare Markus-Passion ab. Nicht nur quantitativ – es sind über 300 Seiten – stellt dieses Kapitel den gewichtigsten Beitrag des Kommentars dar. Gerade in den Werkbesprechungen der einzelnen musikalischen Nummern der Passionen wird der mit den Vorgängerbänden des *Bach-Kommentars* vertraute Leser etwas feststellen: Martin Petzoldt geht in der Verknüpfung der musikalischen Struktur mit der Exegese viel weiter, versucht nun häufiger, die Erkenntnisse der zeitgenössischen Theologie in der Musik dingfest zu machen. Welche beeindruckenden Deutungen daraus erwachsen können, zeigt etwa die Besprechung des Eingangschors „Herr, unser Herrscher“ der Johannes-Passion. Verbirgt sich hinter den ständig präsenten Sechzehntelketten eine besondere Bedeutung, ein musikalisch-theologischer Hinweis? Was ohne das Wissen um die zeittypische Auslegung beliebig und weit hergeholt erscheint, präsentiert Petzoldt als historisch belegte Deutungsmöglichkeit: Die Sechzehntelfigurationen – ein typisches Wellen- und Wassermotiv im Vokalwerk Bachs – können für den Fluß Kidron stehen, der im unmittelbar folgenden Rezitativ erwähnt wird („Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron“). Johann Olearius, aber auch zahlreiche von Petzoldt nicht erwähnte Zeitgenossen, gehen über die geographische Angabe

„Kidron“ weit hinaus und versehen den Namen des Flusses mit einem umfangreichen Anmerkungsapparat, der überrascht: Kidron sei, vom hebräischen Wort „Kadar“ = „schwarz“ kommend, ein schwarzer Fluß gewesen, den Jesus in der Vorbereitung seiner Passion sinnbildlich habe überschreiten müssen – so die Quintessenz der Exegeten. „Durch die Dauerbewegung der tiefen Sechzehntelfiguren und den Orgelpunkt einerseits illustriert Bachs Komposition die pechschwarzen, mit Unrat angefüllten Fluten des Kidron, die als Sinnbild des Zusammenfließens der Sünde aus den Bergen der Welt und aus dem Jerusalem der Menschen(-gemeinschaft) eine unauflösliche Belastung anzeigen.“ (S.662) Solche Deutungen erschließen sich nicht intuitiv und zeigen, daß die historische Methode unersetzbar und im Hinblick auf Bachs Schaffen keineswegs als abgeschlossen gelten darf. In Momenten wie diesen, wo Petzoldt den Text mit dem historischen Textverständnis und der Musik in Einklang bringt und zu wahrhaft unerhörten Interpretationen gelangt, erschließt sich der Mehrwert des methodischen Ansatzes unmittelbar. Bei anderen Werkbesprechungen hingegen, wenn teils aus weit von der Textvorlage entfernt gelegenen Bibelpassagen die Kommentierung des Olearius herangezogen wird, stellt sich dann doch hin und wieder die Frage nach „Evidenz“ und „Mehrwert“. Beides sind Begriffe, die letztlich auf das abzielen, was Martin Petzoldt mit seinem Ansatz zur Diskussion stellt: Eine Hermeneutik zur geistlichen Vokalmusik Johann Sebastian Bachs. Was hierfür evident ist und einen Mehrwert darstellt, läßt sich aber in keine Definition zwingen, sondern bleibt nur dann lebendig und letztlich auch erst dann wieder faßbar in der Auseinandersetzung und Diskussion. Der methodische Ansatz und die aus ihm abgeleiteten einzelnen Werkbesprechungen des *Bach-Kommentars* fordern zu dieser Diskussion heraus. Auch wenn man nicht in jedem Detail dem Ansatz des Autors folgt, wird doch eindrucklich aufgezeigt, wie offen vieles von dem noch ist, das die Musik Bachs so eigentümlich macht.

Benedikt Schubert (Leipzig)

Friedhelm Krummacher: *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten und Passionen*. Band 1: *Vom Frühwerk zur Johannes-Passion (1708–1724)*, Band 2: *Vom zweiten Jahrgang zur Matthäus-Passion (1724–1729)*, Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2018 (367 + 592 Seiten).

Die geistliche Vokalmusik bildet sowohl quantitativ als auch qualitativ den Schwerpunkt von Johann Sebastian Bachs Schaffen. Diese Feststellung wird auch nicht durch die in den 1950er Jahren von Alfred Dürr vorgelegten Erkenntnisse erschüttert, die unser Bach-Bild bis heute prägen: Dürr konnte überzeugend nachweisen, daß Bachs Kirchenkantaten nicht gleichmäßig über seine kreative Laufbahn verteilt entstanden, sondern sich im wesentlichen auf die Jahre 1714–1716 und 1723–1727 konzentrierten. Blickt man freilich auf ambitionierte Kompositionsprojekte wie den *Actus tragicus* und die *Psalmkantate* „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“, auf das *Weihnachts-Oratorium* beziehungsweise den *Oratorienzyklus* des 1730er Jahre, auf die *Serie* der vier *Ferialmessen* sowie schließlich auf die *H-Moll-Messe*, dann wird deutlich, daß trotz der von Dürr konstatierten Neigung zur Bündelung Bachs Denken zeitlebens um die Kirchenmusik kreiste. Ob er hierin einem schon früh entworfenen künstlerischen Programm folgte, sei dahingestellt. Die in diesem Zusammenhang gern zitierte Formulierung des Mühlhäuser Entlassungsgesuchs vom 25. Juni 1708 („Wenn ich auch stets den Endzweck, nemlich eine *regulirte kirchen music* zu Gottes Ehren [...] gerne aufführen mögen“¹) ist als Beleg für eine derartige Festlegung nur bedingt geeignet, denn es handelt sich hier ja letztlich nicht wirklich um ein Selbstbekenntnis, sondern um die – gar nicht für eine größere Öffentlichkeit bestimmte – Begründung der unvermutheten Kündigung nach lediglich elfmonatiger Tätigkeit als Organist der *Divi Blasii-Kirche*. Vielleicht hätte Bach sein Interesse an der Kirchenmusik aber ähnlich formuliert, wie es sein Generationsgenosse Georg Philipp Telemann in dessen *Autobiographie* von 1718 tat: „Dieses aber weiß ich wohl/ daß ich allemahl die Kirchen-Music am meisten werth geschätzt/ am meisten in andern Autoribus ihrentwegen geforschet/ und auch das meiste darinnen ausgearbeitet habe“.²

Das die Generation von Bach und Telemann in der Tat prägende Engagement für die Gattung der Kirchenkantate hängt offenbar maßgeblich mit dem Aufkommen der modernen „*madrigalischen*“ Textvorlagen im frühen 18. Jahrhundert zusammen, die freie *Rezitativ-* und *Arien-Dichtung* mit *biblischen Dicta* und *Kirchenliedern* verbanden. Die ersten *Kantatenlibretti* waren zunächst zwar für *Komponisten* der älteren Generation bestimmt (etwa Johann

¹ Dok I, Nr. 1 (Zeile 8f.).

² *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von W. Rackwitz, Leipzig 1981, S. 100.

Philipp Krieger und Philipp Heinrich Erlebach) und wurden von diesen auch erstmals in Musik gesetzt, doch es waren in erster Linie die wenig später auf den Plan tretenden aufstrebenden jungen Meister, die das künstlerische Potential dieser Textzyklen in seiner ganzen Breite erkannten und hier ein reiches, geradezu unerschöpfliches Experimentierfeld fanden. Die 1710er und 1720er Jahre sind denn auch gekennzeichnet durch die vollständige Erneuerung der gesamten evangelischen Kirchenmusik; in dieser Zeit wurde ein Repertoire geschaffen, das zum Teil bis zum Ende des Jahrhunderts in Gebrauch blieb. Bachs Beitrag zu den kirchenmusikalischen Gattungen – seine Kantaten und Passionen, seine Oratorien und lateinischen liturgischen Werke – sind in der einschlägigen Forschungsliteratur bereits mehrmals umfassend oder in Teilbereichen behandelt worden. Bislang fehlte jedoch eine wirklich tiefgreifende analytische Betrachtung, die Schritt für Schritt systematisch aufzeigt, wie Bach die durch die neuen Formen bedingten Herausforderungen meisterte, wie er nach Lösungen für selbstgestellte kompositorische Probleme suchte, wie er im Laufe der Jahre mit wachsender Erfahrung seinen Stil und seine formalen Strategien änderte. Dieser Aufgabe hat sich nun Friedhelm Krummacher in seinem wahrhaft enzyklopädischen zweibändigen Werk angenommen.

Das Buch ist nicht ohne Vorstudien entstanden. Krummacher hat sich bereits in seiner 1965 veröffentlichten Dissertation³ mit der Vorgeschichte der Bachschen Kirchenkantate befaßt und in der Folge mehrere kleinere und größere Arbeiten vorgelegt, darunter die stilkritische Fortsetzung seiner quellenkundlich angelegten Dissertation (1978),⁴ sein wichtiger Aufsatz über Bachs frühe Kantaten (1991)⁵ und seine wegweisende Studie zu Bachs Choralkantaten (1995),⁶ um nur einige Publikationen zu nennen. Somit dürfen die beiden vorliegenden, zusammen einschließlich des Literaturverzeichnisses und der Register fast 1000 Seiten umfassenden Bände als die Krönung seiner lebenslangen Beschäftigung mit Bachs Vokalschaffen gelten.

Im Gegensatz zu anderen einschlägigen Gesamtdarstellungen verzichtet Krummacher bewußt auf eine Vorgehensweise, die die einzelnen Kantaten nach der Abfolge der Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs behandelt. Statt-

³ *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Kirchenmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 10.).

⁴ *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 22.).

⁵ *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*, in: *Mf* 44 (1991), S. 171–201.

⁶ *Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen*, Göttingen 1995 (Veröffentlichungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. 81.); Besprechung in *BJ* 1996, S. 173–176 (H.-J. Schulze).

dessen werden in den insgesamt acht Teilen in chronologischer Folge die frühen Vokalwerke (I), die Weimarer Kantaten (II), der erste Leipziger Jahrgang (III), die Johannes-Passion (IV), der zweite und dritte sowie der Picander-Jahrgang (V–VII) und schließlich die Matthäus-Passion (VIII) – letztere als „Summe“ der von Bach in seinen Kantatenjahrgängen gesammelten Erfahrungen – besprochen. Statt eine von Kantate zu Kantate fortschreitende Würdigung vorzunehmen, betrachtet Krummacher die in den einzelnen Werkgruppen und Jahrgängen vorkommenden verschiedenen Satztypen und deren unterschiedliche Ausprägungen werkübergreifend. Dieses Vorgehen hat zwar zur Folge, daß die beiden Bände – trotz des Registers – nur bedingt als Nachschlagewerk genutzt werden können, doch zeichnet sich der Gewinn deutlich ab: Bachs großräumig angelegtes Experimentieren mit den formalen und satztechnischen Konventionen seiner Zeit wird in einer Weise sichtbar, wie es eine auf Einzelwerke konzentrierte Darstellung niemals zustande brächte. Größere und kleinere Serien gleichartiger Stücke werden hier in gewissem Sinne als Variationsreihen im Großen begriffen. Die Voraussetzung für das Gelingen eines solch schwierigeren und auch für den Leser anspruchsvolleren Zugangs liegt gleichermaßen in der Fülle des ausgebreiteten Materials wie im Reichtum der Beobachtungen. Niemals zuvor wurden die künstlerischen Errungenschaften etwa des ersten Leipziger Jahrgangs so akribisch und zugleich so plastisch dargestellt, niemals die Aufgabe, die Bach im Choralkantaten-Jahrgang zu lösen suchte, so eindringlich in Worte gefasst.

Die Präzision, mit der Krummacher als unangefochtener Meister der Analyse musikalische Verläufe beschreibt und kompositorische Verfahrensweisen nachvollziehbar werden läßt, ist schlicht bewundernswürdig und überaus anregend. Hier und da möchte man seine Schlußfolgerungen mit ihm diskutieren und – etwa bei Werken mit ungewisser Datierung oder angefochtener Echtheit – fragen, ob die Befunde auch andere Deutungen zulassen. So kommt der Autor bei seiner Analyse der – in der Tat rätselhaften und nicht zuletzt wegen ihrer ungünstigen Quellenlage schwer einzuordnenden – Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ BWV 143 zu einem negativen Urteil: Zunächst plädiert er dafür, sie „nicht als zweifelsfreies Werk von Bach“ zu bezeichnen“ (Bd. I, S. 144); später heißt es gar, das Werk dürfte – mit Ausnahme des vierten Satzes – „insgesamt unecht sein“ (Bd. II, S. 550). Der Höreindruck bestätigt die Annahme eines Pasticcios allerdings nicht. Die affektgeladene Arie „Tausendfaches Unglück, Schrecken“ erscheint als Lamento-Topos innerhalb eines durchaus geschickt angelegten Spannungsbogens, in dem auch die übrigen Arien ihre Funktion haben. Würde man Krummachers Pasticcio-Theorie folgen, so wäre zu fragen, welchem Komponisten neben Bach eine derart anmutige solistische Choralbearbeitung hätte gelingen können, wie sie uns in Satz 2 („Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“) begegnet. Trotz aller formelhaften Wendungen im obligaten Instrumentalpart wirkt doch die schöne

melismatische Weitung der letzten Choralzeile mit dem harmonischen Höhepunkt auf einem dominantischen Sekundakkord – und damit die emphatische Hervorhebung der abschließenden Kadenz im Sopran – nicht nur außerordentlich geschickt, sondern scheint mir ein untrügliches Kennzeichen von Bachs schon früh entwickelten Formsinn zu sein. Auch die – bedingt durch ihre Besetzung mit drei Hörnern (oder vielleicht eher Trompeten⁷) – harmonisch schlichte Baß-Arie „Der Herr ist König“ (Satz 5) ist in ihrer zweiteiligen Anlage mit kunstvoll variierten Entsprechungen (vgl. Takt 20–25 und 34–40) nicht ohne Reiz. Das gleiche gilt für die doppelte Baßlinie und die subtil veränderte Harmonisierung des wiederholten Stollens des in den Streichern erklingenden *cantus firmus* in Satz 6. Wer die in BWV 143 beobachtete eigenwillige Mischung von Unfertigkeit und Raffinement als „bachisch“ anerkennt, sieht sich allerdings mit der – in der Tat schwierig zu beantwortenden – Frage konfrontiert, wie diese Kantate denn in die Abfolge der Mühlhäuser und Weimarer Meisterwerke einzuordnen wäre. Vielleicht ergibt sich eine plausible Lösung, wenn man auf das alte, seit der Neudatierung der Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“ BWV 150 aber ohnehin wankende Postulat verzichtet,⁸ Bach habe bis Ende seiner Mühlhäuser Zeit strikt an dem Typus der älteren Kirchenkantate festgehalten und sich erst in Weimar der modernen madrigalischen Form zugewandt. Dann könnte das Werk mit seinem sich stärker an italienischen Vorbildern orientierenden Tonfall auch bereits am Ende der Arnstädter Jahre entstanden sein. Vielleicht gelänge es, anhand der von Krummacher detailliert herausgearbeiteten Stilmerkmale hierzu noch weitere Argumente zu finden.

Es ist in dieser kurzen Besprechung nicht möglich, den komplexen Gang der Darstellung mit der gebührenden Differenziertheit wiederzugeben. Als Fazit der Lektüre sei aber festgehalten, daß Krummachers Diskussion der verschiedenen Satztypen (wobei Arien und Chorsätze, aber auch deren unterschiedliche Kombinationsformen im Vordergrund stehen) eine wahrhaft beeindruckende Fülle von neuen Ideen und Beobachtungen präsentiert – ganz offensichtlich das Ergebnis langjähriger intensiver, der Musik mit Liebe zugehauener Beschäftigung des Autors mit dem unerschöpflichen Bachschen Oeuvre. Seine tiefe Vertrautheit mit Bachs geistlichem Vokalschaffen erlaubt Krummacher, immer wieder verblüffende Querverbindungen zu ziehen, verwandte Formkonzepte und musikalische Strukturen herauszustellen und so dem Leser Bachs künstlerische Entwicklung vor Augen zu führen. Da es sich um eine außerordentlich komplexe und vielgestaltige Materie handelt, verlangt deren angemessene Würdigung eine höchst differenzierte und überaus dichte sprach-

⁷ Vgl. NBA^{rev} 2 (A. Glöckner, 2012), S. XII f.

⁸ Vgl. BJ 2010, S. 69–74 (H.-J. Schulze) sowie ergänzend BJ 2011, S. 255–257 (H.-J. Schulze).

liche Darstellung, die – wohl aus Gründen des Umfangs – nur gelegentlich durch Musikbeispiele und Abbildungen aufgelockert wird. (Da ist es umso mehr zu bedauern, daß in Bd. II dasselbe Stück – der Beginn der Arie „Ich will bei meinem Jesus wachen“ aus der Matthäus-Passion – gleich in zwei Beispielen [S. 511 und S. 525] zitiert wird.) Das Zusammenspiel von quellenkritischen Befunden, analytischen Detailbeobachtungen und der Darstellung großräumiger Zusammenhänge mag jeder Autor anders gewichten und damit andere Facetten sichtbar machen; daß im vorliegenden Buch eine durchweg überzeugende Balance erzielt wurde, ist nicht das kleinste Verdienst des Autors.

Wer die Lektüre eines anspruchsvollen, komplexe musikalische Strukturen detailgenau zu beschreiben suchenden Textes nicht scheut und sich zudem die Zeit nimmt, das Gelesene anhand der Partituren nachzuvollziehen, der wird in Krummachers Buch eine faszinierende Darstellung finden, die hohen Gewinn verspricht.

Peter Wollny (Leipzig)

NEUE BACHGESELLSCHAFT E.V., SITZ LEIPZIG
Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

- Prof. Dr. Dr. h.c. Christfried Brödel – Dresden
Vorsitzender
- Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden
Stellvertretender Vorsitzender
- Gerd Strauß – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied
- RA Franz O. Hansen – Eisenach
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied
- PD Dr. habil. Michael Maul – Leipzig
Beisitzer
- Prof. Dr. Johann Trummer (†) – Graz
Beisitzer

DIREKTORIUM

- Dr. Philipp Adlung – Arnstadt
Reimar Bluth – Berlin
- Dr. Andreas Bomba – Frankfurt/M.
- Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz
Ingeborg Danz – Frechen
Dr. Jörg Hansen – Eisenach
Dr. Dirk Hewig – München
- Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg
Rudolf Klemm – Saint Cloud
- Prof. Dr. Ulrich Konrad – Würzburg
Prof. Edgar Krapp – München
Václav Luks – Prag
Prof. Rudolf Lutz – St. Gallen
- Prof. Hans-Christoph Rademann – Stuttgart
Dr. Martina Rebmann – Berlin
- Superintendent i. R. Wolfgang Robscheit – Eisenach
- Thomaskantor Prof. Gotthold Schwarz – Leipzig
Pfarrerin Britta Taddiken – Leipzig
UMD Prof. David Timm – Leipzig
- Prof. Gerhard Weinberger – München
Antje Wissemann – Eutin
Prof. Dr. Peter Wollny – Leipzig

EHRENMITGLIEDER

- Gilles Cantagrel – Vaucresson
KMD Prof. Hartwig Eschenburg – Rostock
KMD Prof. D. Dr. h. c. mult. Helmuth Rilling – Stuttgart
Dr. Peter Roy – Korbach und Leipzig
Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig
Prof. Adele Stolte – Potsdam
Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Christoph Wolff – Cambridge, MA

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e.V. erhalten neben anderen Vergütungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsgabe. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 2018:

Einzelmitglieder	€ 50,-
Ehepaare	€ 60,-
Schüler/Studenten	€ 25,-
Korporativmitglieder	€ 50,-

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig
(Hausadresse: Burgstraße 1–5, Haus der Kirche, D-04109 Leipzig,
Telefon bzw. Telefax 03 41-9 60 14 63 bzw. -2 24 81 82,
E-Mail: info@neue-bachgesellschaft.de).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Beitrittserklärung

Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdatum: _____

Beruf: _____

Straße: _____

PLZ – Ort: _____

Telefon/Telefax: _____

Gleichzeitig zahle/n ich/wir € _____

als ersten Jahresbeitrag sowie € _____

als Spende auf das Konto Nr. 67227908

bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 100 90) ein.

IBAN: DE08 8601 0090 0067 2279 08

BIC: PBNKDEFF

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/unserem Konto bei der

_____ (Bank/Sparkasse)

IBAN _____

BIC _____

bis zum schriftlichen Widerruf abgebucht wird.

Ort, Datum

Unterschrift

Datum/Unterschrift

