

Barbara Wiermann

DIE „BACHISCHE SCHULE“ – ÜBERLEGUNGEN ZU CARL PHILIPP EMANUEL BACHS HAMBURGER LEHRTÄTIGKEIT

In der Musikgeschichte fast aller Jahrhunderte ziehen Lehrerpersönlichkeiten und ihre Schülerkreise das besondere Interesse der Musikwissenschaft auf sich. Dies gilt für Andrea und Giovanni Gabrieli genauso wie für Johann Sebastian Bach, für Franz Liszt genauso wie für Arnold Schönberg. Lehrer-Schüler-Verhältnissen wird eine besondere Aufmerksamkeit zuteil, da sie uns vielfältige Informationen versprechen: Sie liefern uns Anhaltspunkte für kompositionsgeschichtliche Zusammenhänge; sie beleuchten die Stellung eines Musikers in seiner Zeit; sie zeigen potentielle Wege der Quellenüberlieferung auf; sie geben vielleicht auch einen kleinen Einblick in das menschliche Umfeld eines Komponisten, über das wir gerade in frühen Jahrhunderten zumeist nur äußerst spärlich informiert sind.

Aus zahlreichen Mosaiksteinen lässt sich für Johann Sebastian Bach zum Beispiel das Bild eines pädagogisch ausgesprochen interessierten Musikers entwerfen, der mit zahlreichen jungen Menschen in Kontakt trat. Er hatte bereits in frühen Jahren ein herausragendes Renommee als Lehrer und baute seine Unterrichtstätigkeit dann in seiner Leipziger Zeit vielfältig aus. Bachs Unterrichtsmethode ist durch mehrere Quellen dokumentiert. Verwiesen sei nur auf die Briefe Philipp David Kräuters an den Rat der Stadt Augsburg¹, die Unterrichtsproben Heinrich Nicolaus Gerbers², die von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach gemeinsam angelegten Kontrapunktstudien³ und den häufig zitierten Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Nicolaus Forkel, in dem der Hamburger Musikdirektor dem Bach-Biographen das pädagogische Vorgehen seines Vaters schildert.⁴ Gerade vor dem Hintergrund, dass Johann Sebastian Bach kein Lehrbuch hinterlassen hat, bilden diese Materialien zentrale Dokumente der von dem Leipziger Thomaskantor vermittelten Lehrinhalte.

Carl Philipp Emanuel Bachs Ruf als Pädagoge gründet sich in erster Linie auf seinen *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (Berlin 1753 und 1762). Mit der Abhandlung setzt er in vielerlei Hin-

sicht neue Maßstäbe für das Spiel auf Tasteninstrumenten. Zudem bietet das Werk Grundzüge einer Kompositionslehre. Bachs Lehrtätigkeit liegt bisher hingegen weitgehend im Dunkeln. Im Folgenden werden zunächst verschiedene Hinweise zu Bachs Hamburger Schülern und den Methoden seiner Unterrichtstätigkeit zusammengetragen, um auf dieser Basis einige generelle Aussagen zu Bachs pädagogischem Wirken zu formulieren. Anschließend soll gezeigt werden, wie Bach durch seine Publikationstätigkeit neben seinen persönlichen Schülern eine große Schar von Musikern erreichte, die, ohne eine direkte Unterweisung von ihm genossen zu haben, seinem Vorbild folgten. Gerade diese Musiker werden von den Zeitgenossen als „Bachische Schule“ wahrgenommen. Sie dokumentieren in weit höherem Maß als die eigentlichen Schüler Bachs Einfluss auf das Musikleben seiner Zeit.

Aus den zwanzig Jahren, die Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg verbrachte, sind uns bei einem weit gefassten Schüler-Begriff gerade einmal neun Schüler bekannt, deren Namen mit Eckdaten zu ihrer Biographie, ihrem Verhältnis zu Bach sowie ihren Werken in Tabelle 1 zusammengestellt sind. Die Schüler Bachs bilden, was ihr Alter, ihre Vorbildung, ihre Motivation, Ziele und die Art ihrer Anbindung an Bach betrifft, eine sehr heterogene Gruppe. Obwohl Bach über seine kirchenmusikalische Tätigkeit und die wöchentliche Arbeit mit dem Singschor eine relativ enge Anbindung an das Johanneum hatte, sind uns nur drei Schüler der Institution bekannt, die von dem Musikdirektor auch privat unterrichtet wurden: Der aus Woelfis bei Gotha stammende Justus Theodor Rauschelbach (1755–1813), der aus Erfurt gebürtige Johann Peter Theodor Nehrlich (1770 bis nach 1812) und der Sohn des Hamburger Ratsmusikers Johann Gottlieb Schwenke, Christian Friedrich Gottlieb Schwenke (1767–1822) besuchten für mehrere Jahre das Johanneum, wirkten in dieser Zeit als Diskantisten im Musikchor und erhielten allem Anschein nach auch privaten Musikunterricht bei Bach.⁵

Den vermutlich über mehrere Jahre institutionell eingebundenen Schülern Rauschelbach, Nehrlich und Schwenke stehen junge Musiker gegenüber, die nur vorübergehend von Bach unterrichtet wurden, so dass sie kaum als Bach-Schüler zu bezeichnen sind. Der berühmteste Vertreter dieser „Kurz-Zeit-Studenten“ ist der blinde Flötist Friedrich Ludwig Dülon (1769–1826). Er hielt sich im Januar und Februar 1783 für wenige

Wochen in Hamburg auf und hat in diesen Tagen Bach mindestens zweimal aufgesucht.⁶ Während dieser Stunden, die der junge Virtuose ausführlich in seiner Autobiographie beschreibt⁷, beschäftigten sich Bach und Dülon vorrangig mit Fragen der Improvisation und Komposition.⁸ Für andere Bach-Schüler, so für C. G. Zierlein, Johann Heinrich Olbers (?–1838), Niels Schiørring (1743?–1798) und Nikolaus Joseph Hüllmandel (1751–1823) sind uns die genauen Zeiten und Umstände ihrer Unterweisung durch den Hamburger Musikdirektor nicht bekannt.⁹

Unabhängig von der Dauer des Unterrichts bei Bach ist generell zwischen Klavier- und Kompositionsschülern zu unterscheiden. Wie sein Vater wird auch Carl Philipp Emanuel Bach die meisten nur im Klavierspiel unterrichtet haben, nur wenige hingegen genossen Kompositionsstunden. Unter den Klavierstudenten Bachs fanden sich nicht nur junge Musiker mit professionellen Absichten, sondern offensichtlich auch Liebhaber. Als Beispiel lässt sich Casper Siegfried Gähler (1747–1825) anführen, der, als er Bach persönlich kennen lernte, bereits sein Jura-Studium abgeschlossen hatte und als Sekretär in der Altonaischen Verwaltung arbeitete. Sein wohl herausragendes Klavierspiel, das unter Bach vervollkommen wurde, ist durch verschiedene zeitgenössische Berichte sowie durch den Nachruf im *Nekrolog der Deutschen* von 1825 belegt.¹⁰

Über die Lehrinhalte von Bachs Klavierunterricht sind wir durch seinen *Versuch* ausführlich informiert. Wie Bach das Lehrbuch einsetzte, beschreibt er zudem in seiner im Jahr 1773 im *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* veröffentlichten Warnung vor schlechten Klavierschulen. Dort heißt es:¹¹

„Ich theile alle Clavierspieler in zwo Classen: in die erste gehören diejenigen, deren Hauptwerk die Musik ist, und alle Liebhaber, welche gründlich unterrichtet seyn wollen; zu der zweyten Classe rechne ich bloß Liebhaber, welche wegen ihrer übrigen Umstände das Clavier-Studium nur obenhin lernen können und wollen. Für die erste Classe gehören meine Versuche, und kein Paragraph ist für sie überflüßig. [...] Für die Liebhaber der zweyten Classe gehört eigentlich, und wenn es der Lehrmeister über sein Gewissen bringen kann, gar kein Lehrbuch, sondern man verfährt so, wie ich vor diesem zuweilen, zwar sehr ungerne, doch aus Noth; nämlich, ich schrieb vor jeder Stunde die Lection auf, die ich geben wollte, und beschäftigte mich bloß mit den nöthigsten Grundregeln. Die Feinigkeiten und Sitze der Manieren, die Feinigkeiten im Accompagnement, das getheilte

Accompagnement, u. s. w. mußte wegbleiben, man verlangt es auch nicht; bey allem dem durfte der Schüler keinen einzigen falschen Griff thun, dergleichen viele in manchem Lehrbuche zur Annehmung vorgeschrieben sind.“

Neben dem eigenen *Versuch* spielten zumindest bei der Ausbildung ambitionierter Studenten Johann Sebastian Bachs Werke im Unterricht des Hamburger Musikdirektors eine bedeutende Rolle, was mehrfach belegt ist: Bereits im zweiten Teil seines *Versuchs* äußert Bach, dass er seines „seeligen Vaters bezifferte Bässe mit grossem Nutzen und ohne Lebensgefahr der Scholaren“ im Klavierunterricht einsetze.¹² Der Stellenwert, der den Werken Johann Sebastian Bachs im Unterricht zukam, zeigt sich ferner an einem bisher kaum beachteten Zeugnis für Johann Heinrich Olbers, das Otto Spreckelsen erstmals 1926 veröffentlichte.¹³ Dort schreibt Bach:

„Vorzeiger dieses, Herr Johann Heinrich Olbers hat durch seinen unermüdeten Fleiß sehr gute Fertigkeiten im Orgel- und Clavierspielen erlangt, indem er nicht nur meine Arbeiten, sondern auch die, von meinem seeligen Vater und andern guten Meistern gefertigten Stücke fleißig geübt hat. Aus diesem Grunde kann ich ihn mit gutem Gewißen aufs beste empfehlen.

Hamburg, d. 21 Julius 1786.

Carl Philipp Emanuel Bach Capellmeister“

Außerdem berichtet Schwenke in einem Brief an Hoffmeister und Kühnel vom 25. Mai 1801, dass er Johann Sebastian Bachs *Inventionen und Sinfonien* noch zu Lebzeiten Carl Philipp Emanuel Bachs kennen lernte, sie also möglicherweise einen Bestandteil seines Klavierunterrichts bildeten.¹⁴ Schließlich lässt sich anhand von Carl Philipp Emanuel Bachs großem Engagement für die Veröffentlichung der vierstimmigen Choralsänge seines Vaters ablesen, welche besondere Bedeutung er diesen Werken als vorbildlichen Kompositionen zumaß. So betont er in der Kritik der Birnstiel-Ausgabe¹⁵, dass eine korrekte Sammlung der Choräle seines Vaters als

„praktisches Lehrbuch von den vortrefflichsten Mustern, denen Studirenden in der Setzkunst von ungemeinem Nutzen hätte seyn können.“

Welche Materialien über den *Versuch* und die Werke Johann Sebastian Bachs hinaus im Unterricht eingesetzt wurden, lässt sich schwer rekonstruieren. Während sich anhand der Quellenlage zu den *Inventionen*

und Sinfonien oder des Wohltemperierten Klaviers nachvollziehen lässt, wie sich Johann Sebastian Bachs Schüler mit den Werken ihres Lehrers auseinandersetzen, können ähnliche Phänomene bei Carl Philipp Emanuel Bach aufgrund von handschriftlicher Überlieferung nicht beobachtet werden. Durch die veränderten Zeitumstände lässt sich das jeweilige Interesse der einzelnen Schüler an den Kompositionen des Lehrers zum Teil jedoch an den Pränumerantenlisten zu seinen Veröffentlichungen ablesen: Hüllmandel und Rauschelbach sind nicht als Pränumeranten nachweisbar; für Dülon pränumerierte einmal sein Vater¹⁶; Nehrlich, Olbers und Zierlein bestellten wenige Werke Bachs¹⁷; die Namen Gähler, Schwenke und Schiørring finden sich auf zahlreichen Pränumerationslisten. Schiørring betätigte sich ferner als Kollekteur und setzte sich außerdem durch die Herausgabe der beiden Litaneien für das Œuvre seines Mentors ein.¹⁸ Gähler und Schwenke erwarben ferner vielfältige Materialien aus Bachs Nachlass und legten sich beide auch exquisite Sammlungen mit Johann-Sebastian-Bach-Quellen an.¹⁹ Es kann davon ausgegangen werden, dass ihr Interesse an diesen Handschriften durch Carl Philipp Emanuel geweckt wurde. Ferner legte Olbers eine Sammlung mit Clavierwerken vor, die ursprünglich auch Werke von Carl Philipp Emanuel oder Johann Sebastian Bach enthalten sollte.²⁰

Nach C. P. E. Bachs Tod nahm das Interesse an seinen Werken recht schnell ab. Dieser Tendenz vermochten sich seine Schüler nur begrenzt entgegenzusetzen: Schwenke verwendete hin und wieder Kompositionen seines Vorgängers im Rahmen der Figuralmusik in den Hamburger Hauptkirchen. Hierbei standen jedoch vermutlich pragmatische Überlegungen im Vordergrund. Gähler spielte Bachs Musik in privater Runde. Des weiteren berichtet Fétis, dass Nikolaus Joseph Hüllmandel im Jahr 1808 in Paris Klavierwerke seines Lehrers vortrug.²¹ Eine umfassendere C.-P.-E.-Bach-Pflege ist jedoch nicht dokumentiert.

Wenden wir uns noch einmal der Liste von Bachs Hamburger Schülern zu, um ihre weiteren Lebenswege zu betrachten. C. P. E. Bachs Erfolg in der Unterweisung junger Musiker ist in erster Linie darin zu sehen, dass sich immerhin drei seiner Schüler als Klavierlehrer und reisende Klaviervirtuosen etablierten und dabei eine im späten 18. Jahrhundert gerade neu aufkommende Musikerlaufbahn einschlugen: Nikolaus Joseph Hüllmandel war ab den 1770er Jahren überwiegend in Paris und London als Lehrer und Pianist tätig. Johann Peter Theodor Nehrlich wirkte zuerst als Lehrer in Dorpat und ging von da aus nach Moskau. C. G. Zierlein war

zunächst zwar Kapelldirector des Fürst-Bischof von Ermeland, ist später jedoch als Pianist in Irland nachweisbar. Nur drei Bach-Schüler, nämlich Schwenke (Nachfolger Bachs als Musikdirektor in Hamburg), Olbers (ab 1786 Organist in Stade) und Rauschelbach (ab 1778 Organist und Lehrer in Otterndorf) gingen traditionell in den kirchlichen Musikdienst. Rauschelbach, der 1789 Domorganist in Bremen wurde, profilierte sich allerdings gerade durch nicht zu seinen Amtspflichten gehörige Virtuosenkonzerte.²²

Auch in dem von den Komponisten hinterlassenen Œuvre spiegelt sich ein vorrangiges Interesse an Klaviermusik (vgl. Tabelle 1) wieder. Zum Teil legten Bachs Schüler auch selbst Lehrwerke vor.²³ Mit ihren Werken scheinen sich die Komponisten auch an dasselbe Publikum zu wenden wie ihr Lehrer. Zumindest vermerkte Rauschelbach auf seinen Sammlungen, dass sie für „für Liebhaber“ und „für Kenner und Liebhaber“ bestimmt seien; Zierleins Druck trägt den Vermerk „for music lovers“. Stilistische Gemeinsamkeiten zwischen der Musik Bachs und der seiner Schüler sind jedoch kaum festzustellen. Schwenkes Auseinandersetzung mit dem Stil seines Lehrers in dem ersten Werk seiner *Drey Sonaten für das Klavier* (Halle 1789) hat als Ausnahme zu gelten. Die Tatsache, dass die anderen beiden Sonaten der Musiksprache Haydns und Mozarts folgen, macht allerdings den programmatischen Charakter der Stiladaption deutlich, der nichts mit Prägung im Unterricht zu tun hat.

Durch direkte Unterweisung hat Carl Philipp Emanuel Bach verschiedene junge Musiker zu herausragenden Klavierspielern ausgebildet, ihr kompositorisches Schaffen jedoch nicht in dem Sinne beeinflusst, dass sie seine Musiksprache aufgreifen würden – was vermutlich bei einer auf Originalität ausgerichteten Ästhetik auch keine Priorität hatte. Bachs Einfluss auf die Kompositionsgeschichte manifestiert sich offensichtlich weniger in den Werken seiner eigentlichen Schüler als in dem, was von der zeitgenössischen Musikpresse die „Bachische Schule“ genannt wird. Besonders im Bereich der Klavierkompositionen galten die Werke Bachs als Vorbild und allgemeiner Maßstab. Klavierwerken von Johann Wilhelm Häßler, Daniel Gottlob Türk, Ernst Wilhelm Wolf, Hartnack Otto Conrad Zink und manchem anderen wird ein „bachischer Stil“ attestiert.²⁴ Die Rezensionen geben den Blick auf ein neues Phänomen frei: An die Stelle der persönlichen Unterweisung trat das indirekte Studium, wie es zum Beispiel von Christian Gottlob Neeffe in der an Carl Philipp Emanuel Bach gerichteten Widmungsvorrede zu seinen im Jahre 1773 erschiene-

nen *Zwölf Klavier-Sonaten* selbst bezeugt wird. Hier bedankt Neeffe sich für „die Belehrung und des Vergnügens, welches Beydes ich aus Ihren [Bachs] theoretischen und praktischen Werken geschöpft“ habe.²⁵ Der hier zu beobachtende Unterricht ohne Lehrer wird erst durch den allgemeinen Aufschwung des Musikdrucks ermöglicht, der von Bach ausgiebig genutzt wurde. Dergleichen wäre ein halbes Jahrhundert früher noch undenkbar gewesen. Das neuartige Phänomen der „Bachischen Schule“ mit seinen vielfältigen Facetten kann hier nur ansatzweise diskutiert werden. Anhand der Person Hartnack Otto Conrad Zinks und seiner im Jahr 1783 erschienenen *Sechs Claviersonaten benebst der Ode Kain am Ufer des Meeres als einen Anhang zur sechsten Sonate* (Hamburg, in Commission der Heroldschen Buchhandlung) soll exemplarisch gezeigt werden, inwiefern Bachs Werke von seinen Zeitgenossen als modellhaft wahrgenommen wurden.²⁶

Hartnack Otto Conrad Zink wurde 1746 als Sohn des Husumer Stadtmusikers Benedikt Friedrich Zink geboren. Seine erste musikalische Unterweisung erhielt er bei seinem Vater. Ende der 1760er Jahre ging er nach Hamburg, wo er den Angaben der Vorrede seiner Klaviersonaten (1783) zufolge zehn Jahre blieb. In der Zeit war er auf vielfache Weise in das musikalische Leben der Stadt integriert. Unter anderem als Sänger des Musikchors hatte er auch zu C. P. E. Bach Kontakt, scheint von ihm jedoch weder Klavier- noch Kompositionsunterricht erhalten zu haben.²⁷ In der Vorrede zu seinen Sonaten heißt es vielmehr, dass er „in Hinsicht der Setzkunst nicht sehr glücklich“ war und „bey den Stummen Raths erholte“ (verwiesen wird hier auf Bachs *Versuch*, Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* und die theoretischen Schriften Marpurgs).²⁸ Zink ist somit zu den Musikern zu rechnen, die nur indirekt von Bach beeinflusst wurden.

Zinks *Sechs Claviersonaten* werden im ersten Jahrgang des *Magazins der Musik* in einer von Carl Friedrich Cramer persönlich verfassten Rezension ausführlich gewürdigt.²⁹ Unter anderem heißt es im Hinblick auf Bach:³⁰

„Sollte es diesen würdigen Mann [Bach] nicht selbst im Herzen innigst freuen; wenn er an so verschiednen Beyspielen sieht, (nach Häseler ist dieses das zweyte eclatante) mit welchem Geiste der Nacheiferung der edlere Theil seiner zeitverwandten Kunstgenossen auf ihn schaut, und wie sehr er seine unsterblichen Werke sich gleichsam als Panier und Standarte errichtet, um des Wegs nicht zu verfehlen, der allein zur wahren Sonatenlehre führt!“

Was Cramer an Zinks Sonaten für „bachisch“ hält, sind zunächst zahlreiche Einzelelemente, deren Ähnlichkeit zur Musiksprache des Hamburger Musikdirektors auf der Hand liegt und denen wir uns von daher nur knapp zuwenden wollen. Cramer verweist hier unter anderem auf das Andante der dritten Sonate (Notenbeispiel 1, Seite 128). Als „bachisch“ können in diesem Satz die vom Takt losgelöste Überleitung, die Tempowechsel, der äußerst differenzierte Einsatz von dynamischen Kontrasten, die präzisen Artikulationsangaben und Verzierungen, die Unterbrechungen durch Generalpausen, die stark kontrastierende Motivik und Rhythmik sowie verschiedene harmonische Wendungen gelten. Allgemein ist der Sprachcharakter des Satzes hervorzuheben. Ebenso wird das Rondo der zweiten Sonate von Cramer als „bachisch“ beschrieben. Neben den bereits erwähnten Aspekten zeichnet sich der Satz durch seine harmonische Weite und Vielfalt und eine besondere Virtuosität aus. Seine Gesamtanlage ist allerdings regelmäßiger als der Aufbau von zahlreichen Rondos von Bach.

Über die Einzelelemente hinaus führt Cramer keine weiteren „bachischen“ Phänomene an und äußert sich vor allen Dingen auch nicht dazu, was die von ihm so herausgehobene „wahre Sonatenlehre“ ausmacht. Es kann wohl als ausgeschlossen gelten, dass er darunter lediglich die Verbindung der Einzelelemente verstand, vielmehr impliziert der Terminus „wahre Sonatenlehre“ etwas Grundsätzliches, etwa ein Formkonzept oder einen ästhetischen Ansatz. So stellt sich die an dieser Stelle freilich nicht zu beantwortende Frage, was das Modellhafte an Bachs Klaviermusik ist, das von den Zeitgenossen als „Lehre“ wahrgenommen und vor allem auch kompositorisch aufgegriffen wurde.

Im Fall der vorliegenden Rezension erscheint es naheliegend Cramers „wahre Sonatenlehre“ nicht nur in den Sonaten selbst, sondern auch in der ihnen vorangestellten Vorrede zu suchen. Zinks Sammlung wird von einer ausführlichen Einleitung eröffnet, die Cramer so sehr schätzte, dass er sie vollständig in der Rezension wiedergibt. Hier nimmt Zink ausführlich zu Fragen des Sinns der Instrumentalmusik Stellung. Er schildert die Nähe zwischen Instrumentalmusik und konkreten Handlungen und gibt dem Spieler bzw. Hörer für seine sechste Sonate ein detailliertes Programm an die Hand. Drastisch beschreibt der Komponist in diesem Zusammenhang das Schicksal und die Gefühlswelten des Brudermörders Abel. Über das Programm hinaus wird die Verbindung zwischen der Sonate und ihrem Inhalt durch die Ode „Kain am Ufer des Meeres“ hergestellt, in die der

dritte Satz dieser sechsten Sonate mündet. Nicht nur die Tatsache, dass Cramer die Vorrede Zinks im *Magazin der Musik* vollständig abdruckt, sondern auch verschiedene unterstützende Kommentare Cramers belegen, dass der Rezensent mit Zinks Sonaten-Verständnis übereinstimmte, und lassen es naheliegend erscheinen, dieses ästhetische Konzept zumindest als Teil der „wahren Sonatenlehre“ zu betrachten. Wenn Cramer unter der „wahren Sonatenlehre“ die Ideen versteht, die Zink in seiner Vorrede äußert, ist jedoch Vorsicht geboten, ob diese „Sonatenlehre“ wirklich als „bachisch“ gelten kann. Es ist bekannt, dass Cramer sich für derartige Gedanken die Unterstützung von Bach wünschte. Immerhin versuchte er mehrfach, ihm Programme seiner Klaviermusik zu entlocken.³¹ Bach ist dieser Bitte allerdings nie nachgekommen, wohl nicht aus Nachlässigkeit, sondern eher weil er in seiner Hamburger Zeit an derartigen Ideen nicht mehr interessiert war. Für Cramers und Zinks „Sonatenlehre“ kann Bachs Schaffen damit kein Modell abgeben.

Die „bachische Schule“, der „bachische Stil“, in „bachischer Manier“ – die zahlreichen Rezensionen, in denen Werke an Bachs Œuvre gemessen werden, machen deutlich, welche Autorität dem Hamburger Musikdirektor zu Ende 18. Jahrhunderts zukam. Dabei sind Werke von Musikern, die nie seine Unterweisung genossen haben, seinem Œuvre oft stilistisch näher als Stücke von Komponisten, die nachweislich seine direkten Schüler waren. Die Werke Hässlers, Wolfs und Zinks, die immer wieder als „bachisch“ bezeichnet wurden, haben mit dem Schaffen C. P. E. Bachs in der Tat mehr gemein als die Veröffentlichungen Zierleins und Rauschelbachs. Die „bachische Schule“ etablierte sich nicht durch eine direkte Unterweisung junger Musiker, sondern durch die zahlreichen Musikdrucke und theoretischen Werke Bachs, die für Studienzwecke allgemein zugänglich waren. Inwiefern Bachs Kompositionen jedoch Modelle für Nachfolger abgeben konnten, was andere Komponisten tatsächlich von ihm übernahmen, und inwiefern die Kategorie „bachisch“ sich von Bachs Wirken löste, wäre weitergehend zu untersuchen.

Andante più tosto allegro

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef staff marked *mf* and a bass clef staff marked *f*. The second system features a treble clef staff with markings *ten.*, *f*, *dolce*, *mf*, and *ten.*, and a bass clef staff with *p*, *sostenuto*, *sf*, *p*, and *mf*. The third system has a treble clef staff with *p* and *mf*, and a bass clef staff with *ten.* and *f*. The fourth system shows a treble clef staff with *p* and *mf*, and a bass clef staff with *f*, *p*, *f*, and *p*. The fifth system includes a treble clef staff with *ten.*, *ff*, and *dolce p sostenuto*, and a bass clef staff with *f*, *p*, and *ten.*. The sixth system has a treble clef staff with *ten.*, *sf*, *mf*, *ten.*, and *ff*, and a bass clef staff with *p*, *pp*, and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

mf

First system of a musical score, consisting of a treble and bass staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The dynamic marking *mf* is placed below the bass staff.

Second system of the musical score, continuing the complex rhythmic patterns from the first system. The dynamic marking *mf* is not explicitly repeated but is implied by the first system's marking.

un poco Adagio tempo I

ff *pp* *dolce* *p* *ten.* *mf*

Third system of the musical score. It begins with a tempo change to *un poco Adagio tempo I*. The music is characterized by a slower, more melodic line in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. Dynamic markings include *ff*, *pp*, *dolce*, *p*, *ten.*, and *mf*.

f

Fourth system of the musical score. The music continues with a focus on the bass staff, which has a dynamic marking of *f*.

fp *fp* *fp* *fp* *ten.*

dolce *sf* *ten.* *fp*

f *mf* *cresc.* *ten.* *f*

Fifth system of the musical score. It features a variety of dynamic markings including *fp*, *dolce*, *sf*, *ten.*, *f*, *mf*, *cresc.*, and *ten.*.

ten. *mf* *p* *dolce* *ten.*

f *ff* *mf* *f* *p*

Sixth system of the musical score. It includes dynamic markings such as *ten.*, *mf*, *p*, *dolce*, *ten.*, *f*, *ff*, *mf*, and *f*.

Tabelle 1: C. P. E. Bachs Hamburger Schüler

<u>Name/Lebensdaten</u>	<u>Art des Unterrichts</u>	<u>späterer Werdegang</u>	<u>Kompositionen (erhalten/nachweisbar)</u>
Dülon, Friedrich Ludwig (1769–1826)	kurzer Besuch bei C. P. E. Bach 1783 (Autobiographie und Zeitungsberichte)	Flötist	2 Flötenkonzerte, 5 Sammlungen mit Duetten für Flöte und Violine, 1 Sammlung mit Variationen für Flöte und Violine – (RISM)
Gähler, Casper Siegfried (1747–1825)	1770er Jahre Klavier- schüler C. P. E. Bachs (<i>Nekrolog der Deutschen</i>)	1768 Sekretär Altona, 1791 Bürgermeister Altona	—
Hüllmandel, Nikolaus Joseph (1751–1823)	zwischen 1768 und 1776 Schüler C. P. E. Bachs (Fétis, <i>Biographie univer- selle</i>)	Klavierlehrer und Klaviervirtuose in London, Mailand, Paris	10 Sammlungen mit Klaviersonaten (in zahlreichen Aufl.); 3 Sammlungen mit „petits airs pour le clavecin ou piano forte“ (in zahlreichen Aufl.); <i>Principles of music, chiefly calculated for the piano forte or harpsi- chord with progressive lessons</i> (London o. J.); zahl- reiche Bearbeitungen – (RISM)
Nehrllich, Johann Peter Theodor (1770–nach 1812)	1780–ca. 1785 Johanneumsbesuch, Diskantist, Schüler C. P. E. Bachs	Klavierlehrer, -virtuose Dorpat und Moskau	verschiedene Bände mit <i>Suite des airs russes variés</i> und <i>Fantaisie et chanson russe avec variations</i> ; <i>VI Lecons pour le Clavecin</i> ; <i>XXIV kleine Präludien aus allen Dur- und Molltönen, für seine Schülerinnen</i> (1798); <i>25 geistliche Oden und Lieder von Gellert</i> (Leipzig o. J.) – (Gerber, <i>Neues historisch-biographi- sches Lexikon der Tonkünstler</i>)

Name/Lebensdaten	Art des Unterrichts	späterer Werdegang	Kompositionen (erhalten/nachweisbar)
Olbers, Johann Heinrich (? – 1838)	Clavier- und Orgelschüler (Zeugnis C. P. E. Bachs)	1786 – 1838 Organist St. Wilhaldi, Stade	<i>Achtzehn leichte Vorspiele für die Orgel und das Clavier</i> , Hamburg o. J.; <i>Choral-Buch für das neue Bremen- und Verdensche Gesangbuch</i> (Hamburg 1790); Hrsg. von <i>Auswahl der besten Compositionen für das Clavier oder Pianoforte von den berühmtesten Componisten ...</i> Erster Jahrgang, 4 Hefte, Hamburg/Hannover ca. 1800 – (RISM)
Rauschelbach, Justus Theodor (1755 – 1813)	1771 – ? Johanneums- schüler, Diskantist, Schüler C. P. E. Bachs	1778 Kantor Otterndorf, 1798 – 1813 Domorganist Bremen	Kantaten, Arien, Sinfonien – (Gerber, <i>Neues historisch -biographisches Lexikon der Tonkünstler</i>); <i>Zwei Sona- ten für Liebhaber fürs Forte Piano oder den Flügel, mit einer Begleitung von zwei Violinen und des Violocells</i> , Leipzig [1788]; <i>Zwey grosse Clavier-Sonaten für Ken- ner und Liebhaber mit Begleitung einer obligaten Violine</i> (Wien/Leipzig o. J.; 2. Aufl. Hamburg) – (RISM)
Schiöring, Niels (1743 – 1798)	einer von Bachs „ältesten und liebsten Schülern“ (Cramer 1784)	1773 Cembalist Hofkapelle Kopenhagen, 1775 Kgl. Kammermusiker	8 Sammlungen Vokalmusik; Blandinger für Gesang und Klavier (1787) – (RISM)
Schwenke, Christian Friedrich Gottlieb (1767 – 1822)	1779 – 1782 Schüler, des Johanneums u. des Aka- demisches Gymnasiums, Diskantist, Schüler C. P. E. Bachs	1788 Musikdirektor Hamburg	9 Sammlungen Vokalmusik; <i>Drey Sonaten für das Klavier</i> (Halle 1789); <i>Trois sonates pour le clavecin ou forte piano avec l'accompagnement d'un violon</i> , Berlin 1792 – (RISM)
Zierlein, C. G.	—	Kapelldirector des Fürst- Bischof von Ermeland, danach Dublin	Variationen, Charakterstücke, Rondos etc. für Klavier – (RISM)

- ¹ Franz Krautwurst, „Der Augsburger Bach-Schüler Philipp David Kräuter“, *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1990, Tutzing 1990, S. 31-52.
- ² Tomaso Albinoni, Sonate a-moll für Violine und Basso continuo, Op. VI, Nr. 6 (D-B, Mus. ms. 455); Generalbassaussetzung der Sonate von Heinrich Nicolaus Gerber mit Korrekturen von Johann Sebastian Bach, vgl. Alfred Dürr, „Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs“, in: BJ 1978, S. 7-18.
- ³ Bestand der Singakademie zu Berlin, Depositum in D-B, SA 3650, vgl. Peter Wollny, „Ein Quellenfund in Kiew. Unbekannte Kontrapunktstudien von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach“, in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, hrsg. von Ulrich Leisinger, Hildesheim 2002 (= Leipziger Beiträge zur Bachforschung 5), S. 275-287.
- ⁴ Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Nicolaus Forkel vom 13. Januar 1775. Siehe Bach-Dok III, Nr. 803.
- ⁵ Dass Rauschelbach zu Bachs Schülerkreis gehört, ist durch eine Rezension seiner *Zwey Claviersonaten mit einer Begleitung von 2 Violinen und des Violoncells* (Leipzig [1789]) im *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, Nr. 40, vom 11. März 1789 belegt. Hier heißt es: „Dieser im musikalischen Publico noch ganz unbekante Mann war ein Schüler des seligen C. P. E. Bachs, welcher diesen Sonaten viel Lob beygelegt hat [...]“ (CPEB-Dok I/44). Rauschelbachs Tätigkeit als Diskantist ist durch die Partitur der Passionskantate Wq 233 (D-B, Mus. ms. Bach P 337) nachweisbar. Nehrlichs Schülerschaft bei Bach ist durch Ernst Ludwig Gerber überliefert: „Nehrlich (Johann Peter Theodor) ... geb. zu Erfurt 1770, zeigte sehr früh, bey einer biegsamen Diskantstimme, außerordentliche Anlage zur Musik, weswegen man ihn, während seines Besuches der dasigen öffentlichen Schule, zugleich dem Unterrichte des Hrn. Musikdirektors Weimar übergab. Dieser brachte ihn im Gesange bald so weit, daß er ihn schon in seinem 11. Jahre, als Diskantisten, dem Hrn. Kapellmeister Bach in Hamburg übergeben konnte. Hier bildete er sich im vollen Sinne des Wortes auf dem Klaviere; denn jetzt noch nach 20 Jahren, verräth seine Manier, selbst in seinen eigenen Erfindungen, sehr auffallend die Bachische Schule. Indessen verlor er seine Diskantstimme früher, als ihm und dem Hrn Kapellmeister lieb war.“ (Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 3, Leipzig 1813/14; Reprint Graz 1966, Sp. 566. Zu Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes Ausbildung bei Bach vgl. Robert von Zahn, *Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bach und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes*, Hamburg 1991 (= Beiträge zur Geschichte Hamburgs 41), S. 154-157. Rauschelbachs, Nehrlichs und Schwenkes Zugehörigkeit zum Johanneum ist festgehalten bei Werner Puttfarcken, *Album Johannei*, Teil 2 (1732–1802), Hamburg 1933, S. 161 (Nehrlich, ab Michaelis 1780), S. 180 (Rauschelbach, ab April 1771), S. 208 (Schwenke, ab Neujahr 1779). Schwencke ist der einzige bekannte Privat-Schüler Bachs, der das akademische Gymnasium besuchte.
- ⁶ Siehe CPEB-Dok, Dok I/31.
- ⁷ *Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet*, hrsg. von C. M. Wieland, Bd. 1, Zürich 1807, S. 128, S. 146-178.
- ⁸ Vgl. auch L. E. Miller, „C. P. E. Bach and Friedrich Ludwig Dülon. Compositions and improvisation in late 18th-century Germany“, in: *Early Music* 23 (1995), S. 65-80. G. Busch-Salmen, „Friedrich Ludwig Dülons Begegnungen mit C. P. E. Bach im Januar und

- Februar des Jahres 1783“, in: KB Frankfurt/Oder 1994, S. 443-453.
- ⁹ Zierleins Zugehörigkeit zu Bachs Schülerkreis ist durch entsprechende Hinweise in Ankündigungen verschiedener Konzerte, die der Klavier-Virtuose 1777 in Hamburg und Altona gab, belegt (siehe CPEB-Dok, Dok I/21). Für Olbers stellte Bach persönlich ein Zeugnis aus (siehe unten). Über Schiørring berichtet Carl Friedrich Cramer in seinem *Magazin der Musik* (1784, 1.-2. Stück, S. 122), dass er „einer von Bachs ächtesten und liebsten Schülern“ war (CPEB-Dok, Dok II/112). Hüllmandels Unterricht bei Bach wird erstmals bei Fétis erwähnt: „Après avoir appris les éléments de la musique à l’église cathédrale de sa ville natale [Strasbourg], il alla à Hambourg, où il reçut des leçons de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Les conseils de cet excellent maître et les heureuses dispositions de Hullmandel lui firent faire de rapides progrès, et acquérir en peu de temps und manière élégante qu’il a conservée jusque dans sa vieillesse.“ (F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 4, 2. Aufl., Paris 1862, S. 383).
- ¹⁰ Vgl. *Neuer Nekrolog der Deutschen* 3 (1825), 1. Heft, Ilmenau 1827, S. 8-29: „Unter Bachs Leitung, dessen Bekanntschaft Gähler bald nach seiner Ankunft in Altona machte, vervollkommnete er [Gähler] seinen musicalischen Vortrag.“ (S. 24).
- ¹¹ *Hamburgischer unpartheyischer Correspondent* vom 12. Januar 1773 (Nr. 7), CPEB-Dok, Dok I/11.
- ¹² Versuch II, S. 12.
- ¹³ Otto Spreckelsen, „Stader Organisten“, in: *Stader Archiv. Zeitschrift des Stader Geschichts- und Heimatvereins* 16 (1926), S. 82-122. Stadtarchiv Stade, A. Nr. 324.
- ¹⁴ Vgl. Robert von Zahn, „Autographe Johann Sebastian Bachs im Besitz von C. F. G. Schwenke (1767–1822)“, in: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 332-338, hier S. 333.
- ¹⁵ *Hamburgischer unpartheyischer Correspondent* (30. Mai 1769; Nr. 85) und gleichlautend *Altonaer Reichspostreuter* (6. Juni 1769; Nr. 89). Siehe CPEB-Dok, Dok I/5.
- ¹⁶ *Sonaten [...] für Kenner und Liebhaber IV* Wq 58 (CPEB-Briefe, S. 1509).
- ¹⁷ Olbers pränumerierte auf die Sammlungen *Kenner und Liebhaber IV* Wq 58, *Kenner und Liebhaber V* Wq 59, *Kenner und Liebhaber VI* Wq 61 (CPEB-Briefe, S. 1508, 1516, 1520). Nehrlich pränumerierte auf die *Sonaten [...] für Kenner und Liebhaber V* Wq 59 und *Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfest* Wq 239 (CPEB-Briefe, S. 1516, 1512). Zierlein pränumerierte auf die *Sonaten für Kenner und Liebhaber I* Wq 55 (CPEB-Briefe, S. 1473).
- ¹⁸ Bei folgenden Werken wirkte Schiørring nachweislich als Kollekteur: *Cramers Psalmen mit Melodien* Wq 196 (CPEB-Dok, Dok II/35), *Klaviertrios I* Wq 90 (Dok II/47), *Sonaten für Kenner und Liebhaber I* Wq 55 (Dok II/59), *Sturms geistliche Gesänge mit Melodien I* Wq 197 (Dok II/74), *Sturms geistliche Gesänge mit Melodien II* Wq 198 (Dok II/82), *Sonaten für Kenner und Liebhaber IV* Wq 58 (Dok II/96), *Sonaten [...] für Kenner und Liebhaber V* Wq 59 Als Pränumerant ist er zudem bei den *Sei Concerti per il Cembalo concertato* Wq 43 nachweisbar (CPEB-Briefe, S. 1453 und 1515).
- ¹⁹ Vgl. u. a. *Verzeichnis der hinterlassenen Bücher-Sammlung des verstorbenen Conferenzeraths und Bürgermeisters, Herren Casper Siegfried Gäbler, dritter Theil*, Altona 1826 (D-B, Mus. Ac 352) und *Verzeichnis der von dem verstorbenen Herrn Musikdirektor C. F. G. Schwencke hinterlassenen Sammlung von Musikalien aus allen Fächern der Tonkunst*, Hamburg [1824] (D-B, Ds 580/1); sowie von Zahn (wie Fn. 14), S. 332-338; und ders. (wie Fn. 5), S. 187-192.

- ²⁰ Olbers Planungen sind in Gerbers Lexikon (wie Fn. 5) erwähnt. Hier heißt es: „Außer diesem kündigte er [Olbers] noch in dem nämlichen Jahre [1799] an, eine Sammlung von Klavierstücken von verschiedenen Componisten heftweise, unter | dem Titel herausgeben zu wollen: Auswahl der besten Compositionen für das Klavier von den berühmtesten Componisten. Zu diesen rechnet er: Bach. Clementi, Ferrari, Gyrowetz, Grill, Haydn, Haygh, Hoffmeister, Mezger, Mozart, Pleyel etc. Hiervon sind 1800 4 Hefte erschienen.“ In den Sammlungen liegen letztlich allerdings keine Werke von Bach vor.
- ²¹ F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 4, Paris 1862, S. 383.
- ²² Vgl. Oliver Rostock, *Bremische Musikgeschichte von der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Lilienthal 1999, S. 287f.
- ²³ Johann Peter Theodor Nehrlich, *VI Leçons pour le Clavecin ou Pf. Oe. Besonders zur Übung der linken Hand* Moskau [o. J.] in: Gerber (wie Fn. 5), Sp. 568; Hüllmandel, *Principles of music, chiefly calculated for the piano forte or harpsichord with progressive lessons ... Opera XII*, London [1796].
- ²⁴ Für entsprechende Rezensionen vgl. zum Beispiel CPEB-Dok, Dok V/10, V/16, V/26.
- ²⁵ CPEB-Dok, Dok I/10D.
- ²⁶ Zu den Sonaten vgl. Erling Winkel, „H. O. C. Zinks klaversonater“, in: *Dansk musiktidsskrift* 26 (1951), S. 137-143.
- ²⁷ Zinks Integration in das Hamburger Musikleben spiegelt sich auch in der im Druck wiedergegebenen „Namenliste der Beförderer dieser Sonaten“. In Hamburg wurden insgesamt 56 Exemplare bestellt, wobei unter den Pränumeranten zahlreiche Ratsmusiker und Sänger des Musikchors waren: Herr Cario (1 Ex.), Herr Hartmann jun. (3 Ex.), Herr Hoffmann (3 Ex.), Herr Illert (3 Ex.), Herr A. von Königslöwe (3 Ex.), Herr Schwenke (3 Ex.), Herr Völkens (3 Ex.).
- ²⁸ Zitiert nach Hartnack Otto Conrad Zink, *Sechs Claviersonaten nebst der Ode Kain am Ufer der Meeres*, hrsg. von Albert Cranz, Leipzig 1954.
- ²⁹ Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik* 1783, 11.-12. Stück, S. 1259-1274.
- ³⁰ CPEB-Dok, Dok V/26.
- ³¹ CPEB-Dok, Dok V/25A.