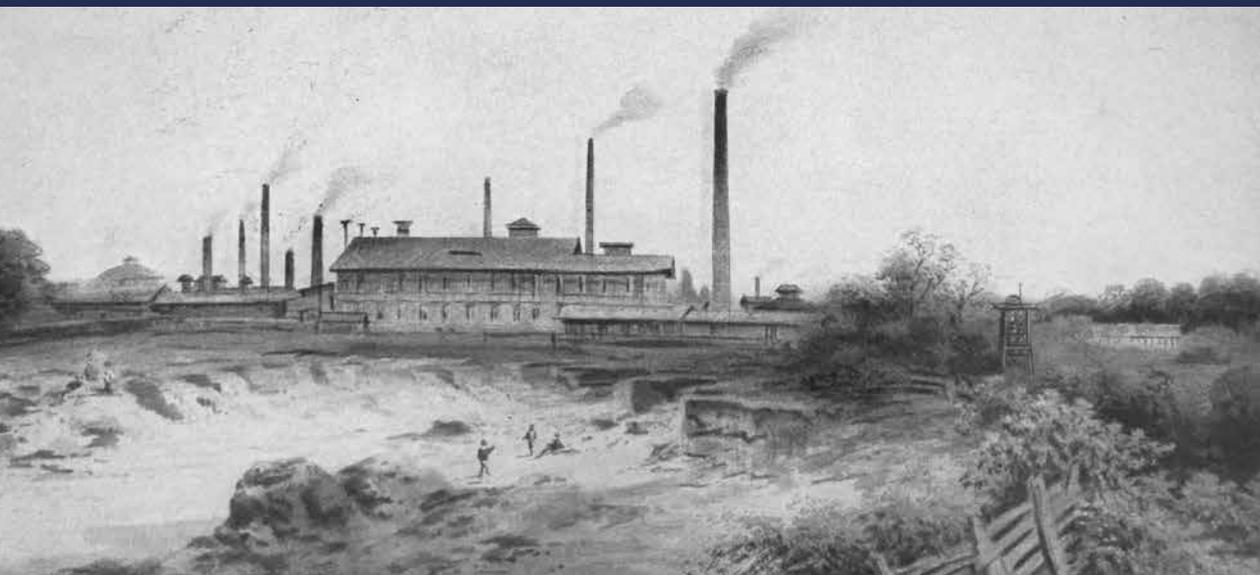


JAHRBUCH DER BÄR VON BERLIN

2024



Verein für die Geschichte Berlins

Inhalt

Nina Kreibig/Bruno Torres Suñén
Editorial 7

Berlin und seine Dinge

Bruno Torres Suñén
Der Schliephackebrunnen 9

Erzählte Geschichte und gelebte Geschichte

Christoph Hamann
Zeitromane als Zeitkritik –
Die Berliner Revolution 1848 in zeitgenössischer Prosa 17

Alexander Kraft
Der Berliner Chemiefabrikant Louis Kunheim (1808–1878)
und sein Dokortitel aus Jena 39

Dominik Juhnke
Skandal oder Skandalisierung?
Wie 1925 aus einer Korruptionsaffäre eine Krise der Demokratie wird 49

Berliner Stiftungswesen

Andreas Gängel
Das Schindlersche Waisenhaus 71

Marlene Kotzur
Die Koepjohann'sche Stiftung und Teile ihrer historischen Überlieferung 95

Berliner Gestaltung und Gestalter

Wilm Schlüter
Die unerwartete Rückkehr des Berliner Jahrhundert-Architekten
Philipp August Rappaport 117

Hans Mayer
Zur Biografie einer Wohnanlage im Rheinischen Viertel 141

Berliner Handwerk und Kunsthandwerk

Leonard Schick
Johann Sebastian Bach und die besaiteten Tasteninstrumente Berlins 167

Maren-Sophie Fänderich
Erfolgsgeschichte mit Schatten.
„Berliner Möbel“ im 19. Jahrhundert 183

Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren 201

Tätigkeitsbericht

Manfred Uhlitz
Aus der Tätigkeit des Vereins im Jahr 2023 203

Johann Sebastian Bach und die besaiteten Tasteninstrumente Berlins

Johann Sebastian Bach reiste 1719 nach Berlin um ein Cembalo des Instrumentenbauers Michael Mietke für den Köthener Hof abzuholen.¹ Knapp dreißig Jahre später, 1747, war Bach wiederum in Potsdam und improvisierte auf einem Fortepiano von Gottfried Silbermann für Friedrich II.² Historische Tasteninstrumente in und aus Berlin sind der Forschung vor allem wegen ihrer Verbindung zu Bach bekannt. Die Cembali von Mietke werden heute oft nachgebaut, um Bachs Musik „historisch informiert“ aufzuführen. Jedoch konzentriert sich die Forschung in aller Regel auf die wenigen Dokumente, die direkt mit Bach zu tun haben. Dabei wird oft der historische Kontext der Instrumente übersehen, welcher natürlich wesentlich ist. Dieser Zusammenhang soll im Folgenden begrifflich gemacht werden, indem möglichst viele Quellen betrachtet werden, die Aufschluss darüber geben, welche Instrumente damals als gängig erachtet wurden, ohne dass diese Dokumente eine direkte Verbindung zu Bach aufweisen.

Im 18. Jahrhundert waren in Europa zunächst Cembali die am meisten verbreiteten Tasteninstrumente; sie wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts durch das Fortepiano verdrängt, welches eine Frühform des modernen Klaviers ist. Daneben waren vor allem in Deutschland Clavichorde bekannt, die ebenfalls zunehmend durch das Fortepiano abgelöst wurden. Beim Cembalo reißt ein Federkiel die Saite an, beim Fortepiano wird ein Hammer gegen die Saite (oder ein Saitenpaar) geschleudert und beim Clavichord wird eine metallische Tangente, die auf der Taste befestigt ist, an die Saite gedrückt. Der Tastendruck beeinflusst

beim Fortepiano und Clavichord die Lautstärke maßgeblich, dies ist beim Cembalo nur ganz wenig bis überhaupt nicht der Fall. Im 18. Jahrhundert war das Cembalo unangefochten das lauteste besaitete Tasteninstrument, das Clavichord das leiseste.

Deutsche Cembali

Obleich deutsche Cembali heute allgemein eher wenig Beachtung finden – Nachbauten historischer Instrumente für die historische Aufführungspraxis orientieren sich vor allem an französischen, flämischen und italienischen Modellen – sind die Berliner Instrumente aus der Werkstatt Mietke gewissermaßen eine Ausnahme. Entscheidenden Einfluss hat hier das Cembalo, das Bach aus Berlin holte. Als Glücksfall für die Forschung kann angeführt werden, dass auch Cembali von Mietke erhalten sind, sodass der Eindruck entstehen könnte, alle benötigten Informationen über Mietkes Schaffen wären vorhanden. Tatsächlich entstand durch die übermäßige Fokussierung auf Mietke jedoch ein verzerrtes Bild des deutschen Cembalobaus sowie von Mietkes Bedeutung für Bach. Ebenfalls zweifelhaft ist die heute übliche Wahrnehmung von Mietkes Cembali, da häufig vorausgesetzt wird, dass die drei erhaltenen Instrumente alle möglichen Varianten seiner Produktion abbilden. Daher lohnt es sich, den Berliner Cembalobau gesondert zu betrachten. Einzelte Forschungsergebnisse dazu habe ich schon in meiner Masterarbeit zu Bachs Cembali ausgeführt.³ An dieser Stelle möchte ich aber ein etwas vollständigeres Bild der Berliner

Situation skizzieren. Cembali, früher Clavicimbel oder Flügel genannt, wurden 1773 im *Frauenzimmer-Lexicon* so beschrieben:

«In Deutschland werden dermalen in Sachsen, die von Silbermann, Friederici, Hildebrandt, Gräbner 7c. [etcetera] verfertigten Flügel, und zu Berlin die Midick= [Mietke] und Oesterleinschen 7c. vorzüglich geschätzt. Zu Regensburg [sic!] sind die *Fortepianos* und *pianissimo*, auch *Pantaleon Claveßin* (mit Flöten= und Violoncello=Zügen) von Franz Jacob Spat berühmt.»⁴

Hier wird bereits deutlich, dass Mietke und der Berliner Cembalobau über die preußische Hauptstadt hinaus glänzten. Schaut man in die Berliner Zeitungen, in denen Gebrauchtinstrumente zum Verkauf angeboten wurden, fallen drei Namen auf: Michael Mietke, Johann Rost und Johann Christoph Oesterlein.⁵ Mietke, der berühmteste, wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren und starb vor 1729.⁶ Dass Mietke noch 1773 bekannt war, spricht also für die Qualität seiner Instrumente. Rost und Oesterlein scheinen seine Schüler beziehungsweise Enkelschüler gewesen zu sein.⁷ Tatsächlich ist Mietkes Leben nicht gut dokumentiert; man weiß nicht, wer seine Eltern waren, wer sein Lehrmeister war und auch nicht wirklich, wer seine Schüler waren.

Häufig wird Deutschen Cembali wegen ihrer vielen Register eine Nähe zur Orgel nachgesagt, was damit begründet wird, dass deutsche Cembalobauer auch Orgelbauer waren. Tatsächlich trifft dies in Sachsen für Gottfried Silbermann und seine Schüler Zacharias Hildebrandt und Christian Gottfried Friederici zu sowie für viele weitere Bauer aus der Zeit. Jedoch ist nicht bekannt, ob Mietke, Rost oder Oesterlein jemals Orgeln gebaut haben. Auch ist unklar, ob der bedeutende

Brandenburger Orgelbauer Joachim Wagner Cembali geschaffen hat. Zudem sind keine Orgeln aus den berühmten Hamburger Cembalobauwerkstätten Hass, Fleischer und Zell überliefert, ebenso wenig wie Cembali von Arp Schnitger. Aus diesem Umstand kann hingegen nicht geschlossen werden, dass derlei Werke nicht existiert haben; es scheint jedoch wahrscheinlich, dass sich einige, vor allem norddeutsche Werkstätten (darunter in Berlin) auf die Produktion von Cembali oder Orgeln spezialisiert haben.

Bauliche Eigenschaften Berliner Cembali

Zum besseren Verständnis der Cembali, ist es ratsam, einen genaueren Blick auf die Mechanik der Musikinstrumente zu werfen: Cembali haben eine unterschiedliche Anzahl von Registern, Manualen (oder Klaviaturen) und einen variablen Tonumfang. Die Bezeichnung Register ist bei Cembali manchmal etwas verwirrend; zur Minimalausstattung eines Cembalos gehört pro Ton ein Holzstück, Springer genannt, das direkt auf der Taste steht. Dieser Springer hält einen Federkiel, welcher die Saite anreißt. Somit hat jede Taste mindestens eine Saite und einen Springer. Tatsächlich haben die wenigsten Cembali nur diese Minimalausstattung; meistens befindet sich mindestens noch ein zweites Register, welches ebenfalls aus einem Saitenchor mit solchen Springern besteht. Diese Register können mit Hebeln ein- und ausgeschaltet werden, womit der Klang verändert werden kann. Ist ein Register in der «eigentlichen» Tonhöhe, also wie im Notentext notiert, heißt es Achtfuß, oder 8', ist es eine Oktave höher, heißt es 4', tiefer wiederum 16'. Der 4' hat immer eigene Stege, wegen der kürzeren Saitenmessungen. Ein Cembalo kann aber auch mehrere Springer haben, die denselben Chor an verschiedenen Punkten anreissen, was den Klang ebenfalls

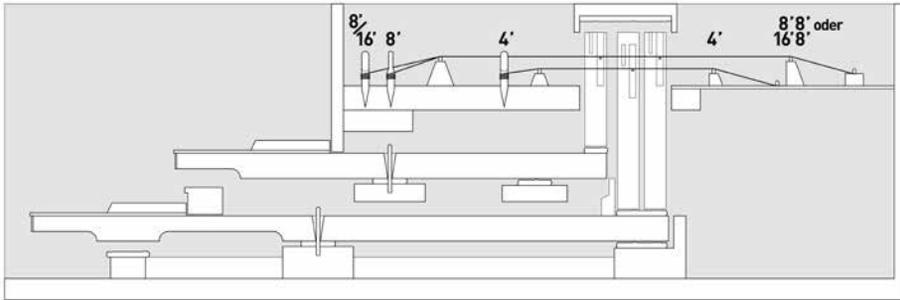


Abb. 1: Querschnitt durch die Mechanik eines dreichörigen zweimanualigen Cembalos: Links befindet sich der sichtbare Teil der Manuale (Klaviaturen). Dieses Cembalo hat drei Register. Auf dem hintersten Ende des Untermanuals stehen zwei Springer; einer spielt einen 8'- Saitenchor (welcher in Deutschland auch durch einen 16' ersetzt werden konnte), der andere den 4'. Der Springer auf der Taste des Obermanuals spielt den anderen 8'-Chor. Das Obermanual lässt sich nach hinten verschieben. Dann befindet sich das Tastenende auf dem Klötzchen, welches auf dem Untermanual angeleimt ist und die Manuale sind gekoppelt. Im gekoppelten Zustand spielt das Untermanual das Obermanual mit

verändert. Somit kann ein Saitenchor von zwei Registern gespielt werden.

Der Berliner Schriftsteller Peter Nathanael Sprengel hielt 1773 fest, dass Cembali mit einem Manual zwei Chöre in 8'-Lage besäßen, 2-manualige hätten zusätzlich einen 4'.⁸ Das Untermanual bedient einen 8' und den 4', durch eine sogenannte Manualkoppel kann das Obermanual auf dem Untermanual mitgespielt werden. Somit beschränken sich laut Sprengel die Cembali grundsätzlich auf zwei Modelle. Das ist ungewöhnlich. Sächsische und thüringische Quellen verweisen noch auf ein vierchöriges Modell, das ebenfalls zwei Manuale besaß. Dieses war aber mit einem zusätzlichen 16' ausgestattet. Auch aus Hamburg, Danzig und Braunschweig sind viele größer disponierte Cembali bekannt, welche fünf, in Hamburg sogar bis zu sechs Saitenchöre besaßen.⁹ Aus diesem Vergleich können wir bereits schließen, dass Berlin eine eigenständige Tradition besaß, in der die größten Modelle Norddeutschlands nicht zur Norm gehörten.

Sprengel erwähnt auch ein mögliches Register als zusätzliche Reihe von Springern, «Cornettzug» genannt, das einen der beiden 8'-Chöre direkt am Steg spielt.¹⁰ Dadurch entsteht ein sehr nasaler Klang. Es konnte manchmal auch einen Lautenzug geben. Dieser bestand aus einer Holzleiste mit Filzstücken, die einen Druck auf die Saiten ausüben könne, um den Klang zu dämpfen.¹¹ In diesem Kontext findet sich auch die Erwähnung eines «Schnarrwerk[s]», bei dem anstelle des Filzes Metallbügel an diese Holzleiste befestigt werden, um einen klirrenden Klang zu erzeugen, wenn die Saiten gespielt werden.¹²

Heute ist dieses «Schnarrwerk» als Arpichord bekannt, wird aber nur an Spinetten angebracht, weil kein historisches Cembalo mit «Schnarrwerk» erhalten geblieben ist.

Gebrauchsanzeigen für Cembali in Berliner Zeitungen

Bei der Recherche in Berliner Zeitungen aus dem 18. Jahrhundert nach Gebrauchtinstru-

menten, finden sich aber auch Cembali, welche nicht der Beschreibung Sprengels entsprechen. Zum Beispiel bot die Frau Doctorin Martini 1778 ein Cembalo von Mietke im *Berliner Intelligenzblatt* an: «16füßiger Flügel mit 2 Clavieren dergleichen von diesem Meister nur zwei existieren.»¹³ Sicher hat Mietke wenige solcher Instrumente gebaut, allerdings erschien diese Anzeige mindestens 49 Jahre nach Mietkes Tod und wir wissen nicht, woher Frau Martini ihre Information über das Instrument bezog und wie gut ihr Überblick über die Produktion Mietkes war. Mietke könnte also durchaus mehrere solcher Cembali gebaut haben.

Im *Berliner Intelligenzblatt* vom 6. Januar 1755 erschien folgende Anzeige: «Ein schöner Flügel mit 4 Seyten zu jeder Clave folglich zugleich mit dem Contre-Bass zu einem starken Concert zu gebrauchen, ist zu verkaufen.» Der «Contre-Bass» sowie die Tatsache, dass das Instrument vierchörig bezogen war, weisen auf einen 16' hin. Das Instrument kann aber auch in Sachsen oder Hamburg gebaut worden sein. Es ist eine von vielen Quellen, die belegen, dass außerordentlich große Cembali vor allem für den öffentlichen Vortrag vorgesehen waren. Dass auch sächsische Cembali nach Berlin kamen, lässt sich bisher nur mit zwei Quellen belegen. Eine davon findet sich in den *Berlinischen Nachrichten* vom 18. August 1814:

«Ein kleiner Silbermannischer Flügel mit 4 Registern, 2 Klaviaturen und 2 Register=Flöten¹⁴, gedeckt 8 Fuß, und offen 4 Fuß Ton, (vermöge der Verbindung dieser Züge können auf diesem in jeder Betracht braven Instrument mehr denn 60 Veränderungen hervorgebracht werden) soll wegen Mangel des Raums in der breiten Straße Nr. 8. für einen billigen Preis verkauft werden.»

Eine weitere Quelle aus dem Jahre 1766 beschreibt ein zweichöriges Cembalo aus Dres-

den, welches nach dem zeitgenössischen Berliner Geschmack blau mit goldenen Leisten lackiert war.¹⁵

Von diesen Ausnahmen abgesehen, wurden in den Berliner Zeitungen vor allem Berliner Instrumente, die Sprengels Beschreibung entsprechen, angeboten. Dieter Krickeberg listet insgesamt 30 Cembali in Gebrauchtanzeigen auf, erbaut von Mietke, Rost, Oesterlein oder auch ohne Nennung des Erbauers.¹⁶ Von den beiden oben ausgeführten Ausnahmen abgesehen, hatten alle ein bis zwei Manuale und zwei bis drei Chöre. Der «Cornettzug» wird nirgends erwähnt.

Tonumfänge werden manchmal genannt. Ein «kleiner schwarz laquirter C. Flügel, von seel. Rosten» hatte augenscheinlich C als tiefsten Ton.¹⁷ Ein «großer Flügel mit zwey Clavieren und ein Octävchen [=4']» umfasste 1768 FF-f^{'''}, also fünf volle Oktaven, ein Tonumfang, der möglicherweise nicht mehr auf Mietke verweist, da die Anzeige lange nach seinem Tod erschien.¹⁸ Allerdings wurde 1781 ein Cembalo von Mietke angeboten, welches den Umfang FF-e^{'''} besaß, also fast fünf Oktaven.¹⁹ 1754 besaß ein Mietke-Cembalo eine «vollständige Tastatur», was ebenfalls auf einen großen Tonumfang schließen lässt.²⁰ Es muss angemerkt werden, dass Klaviaturen vergrößert werden können, indem die Klötze rechts und links der Klaviaturen verkleinert werden. Allerdings können dadurch nur wenige zusätzliche Tasten eingefügt werden. Dennoch ist diese Anzeige kein Beweis dafür, dass Mietke Cembali von fast fünf Oktaven baute. Viele moderne Nachbauten von Mietke-Cembali haben fünf volle Oktaven. Dabei wird nicht selten im Vergleich zum Vorbild der gesamte Corpus verbreitert.

Hinsichtlich der Dekoration der schriftlich dokumentierten Cembali fällt auf, dass diese häufig aufwendig verziert waren. Die Berliner Bevölkerung hatte eine Vorliebe für Lackarbeiten. Gérard Dagly, am preußischen Hof



Abb. 2: Einmanualiges Cembalo von Michael Mietke mit Chinoiserien von Gérard Dagly, Schloss Charlottenburg, um 1700

als «Intendant des Ornaments» angestellt, wird manchmal als Urheber dieser Lackarbeiten erwähnt.²¹ Im September 1738 bot der Maler und Lackierer Johann Josephi «sauber Japanische Laquir-Arbeit» an, «wann jemand Flügels und Claviere und andere Sachen proper zu laquiren verlangen». Ebenfalls erwähnt werden Cembali von Mietke mit feuervergoldeten Beschlägen.²²

Erhaltene Cembali aus Berliner Produktion

Drei erhaltene Cembali von Mietke sind der Öffentlichkeit bekannt. Zwei sind einmanualig, eines zweimanualig. Nur eines ist signiert. Letzteres befindet sich im Hälsinglands-Museum, Hudiksvall (Schweden) und ist Mietkes am besten erhaltenes Cembalo. Es hat den

Umfang GGAA-c^{'''} (viereinhalb Oktaven, ohne dem tiefen Gis!) und verfügt über zwei 8'-Chöre. Somit passt es zu den Modellen in Sprengels Ausführungen. Das Instrument ist äußerlich vollkommen blau gefasst und besitzt reiche Chinoiserien auf der Deckelinnenseite. Die beiden anderen Cembali befinden sich im Schloss Charlottenburg in Berlin. Eines ist weiß gehalten mit fantastischen Lackarbeiten von Dagly. Es hatte wohl ursprünglich den gleichen Tonumfang wie das Cembalo in Schweden. Heute hat es sich auf den Umfang GG-e^{'''} erweitert. Dies ist auf einen Umbau wahrscheinlich in der Mitte des 18. Jahrhunderts zurückzuführen.²³ Das zweimanualige schwarze Mietke-Cembalo hatte ursprünglich den Umfang FFGG-c^{'''}, heute ist es FFGG-e^{'''} – wobei diese Veränderung wohl ebenfalls im 18. Jahrhundert realisiert wurde.²⁴ Somit

entspricht es heute genau dem Umfang des 1781 angebotenen Mietke-Cembalos.²⁵

Ein weiteres Cembalo wird weit weniger häufig in der Forschung erwähnt. Das Exemplar befindet sich im Stadtmuseum Gera und hat einen unglücklichen Umbau zum Fortepiano erlitten. Es könnte aber von Mietke stammen. Das Instrument hatte ursprünglich zwei Manuale, wahrscheinlich einen 16' und möglicherweise vier Saitenchöre, sowie den Tonumfang FFGAA–d⁴ (somit fehlten die zwei tiefsten schwarzen Tasten!).

Die drei allgemein bekannten Mietke-Cembali (das in Gera wurde zu stark umgebaut, um Informationen darüber liefern zu können) haben keinen Lautenzug, kein Schnarrwerk und keinen Cornettzug. Der Cornettzug ist nach Aussagen Sprengels von 1773 aus der Mode gekommen, daher könnte dieser sehr wohl zu Mietkes Epoche gepasst haben.²⁷ Lautenzüge kommen in Gebrauchtwarenanzeigen in Berlin vor, jedoch nicht in Verbindung mit Mietke.²⁸ Da eine solch einfache Einrichtung in einem Inserat womöglich oft vergessen wurde und zudem nur drei Instrumente Mietkes erhalten sind, kann nicht ausgeschlossen werden, dass auch Mietke Cembali mit Lautenzug baute.

Von Oesterlein hat sich nur ein zweimanualiges Cembalo mit fünf vollen Oktaven und dreichörigem Saitenbezug erhalten. Es ist von 1772 oder 1792.²⁹ Bemerkenswerterweise ist es unbemalt, was für Berlin untypisch ist. Man findet in den Zeitungen ferner ein rot lackiertes Cembalo von Oesterlein, welches sicherlich eher der beschriebenen Norm entspricht.³⁰ Schriftlich überliefert ist auch ein weiteres von ihm mit 16'-Register.³¹

Mietke: *das* deutsche Cembalo?

Die Frage, wie das Mietke-Cembalo für den Köthener Hof beschaffen war, das Bach 1719 abholte, birgt nach wie vor viele Rätsel. Laut

Jürgen Ammer, kosteten Mietke-Cembali neu 60 bis 80 Reichstaler. Das Cembalo für den Köthener Hof hat laut Kammerrechnung – allerdings inklusive Transport und Reisekosten für Bach – 130 Reichstaler gekostet.³³ Der durchaus hohe Preis kann abgesehen dieser Nebenkosten eine komplexe musikalische Ausstattung beinhaltet haben, wie etwa ein 16'-Register. Das würde Bachs Geschmack der Gravität zwar entsprechen, lässt sich aber nicht beweisen.³⁴ Darüber hinaus können wir auch in Bezug auf Lautenzüge, Cornettzüge und Schnarrwerke ebenfalls nur spekulieren.

Die verbreitete Vorstellung, dass ein Mietke-Cembalo repräsentativ für den deutschen Cembalobau im Allgemeinen ist, muss hier aber entschieden zurückgewiesen werden. In Leipzig, Bachs letzter Wirkungsstätte, konnte ich 86 Anzeigen für gebrauchte Cembali nachweisen. Dort tauchen nur Sächsische Cembalobauer auf; vor allem Silbermann, Hildebrandt und Friederici. Instrumente von diesen Instrumentenbauern hatten durchschnittlich mehr Register sowie größere Klaviaturnumfänge, verfügten nicht über die typisch norddeutsche, doppelt gebogene Hohlwand und waren zum größten Teil unbemalt oder auch mit Nussbaum furniert.³⁵ Leider sind aber ausgesprochen wenige mitteldeutsche Cembali erhalten; signierte Exemplare sind von Gräbner (vier Stück) und von Hartmann (ein Instrument) in Dresden zu bewundern. Die Namen dieser Instrumentenmacher kamen aber in Anzeigen für Gebrauchtinstrumente selten vor. Cembali für die Silbermann-Dynastie und von Friederici waren in ganz Deutschland zu finden. Die Cembali aus Hamburger Herstellung fanden ebenfalls große Verbreitung, jedoch eher in Norddeutschland, Skandinavien und Spanien als in Süd- und Mitteldeutschland.³⁶ Hamburgische Cembali waren mitunter die größten nachweisbaren Instrumente; unter ihnen lassen sich unter anderem sechschörige Cembali sowie dreimanualige Cembali

nachweisen. Diese Instrumente waren auch in der Regel bemalt oder lackiert. Berliner Instrumente gingen dagegen wohl seltener in den Export. Ein Cembalo aus Berlin wurde in Hamburg zum Verkauf angeboten,³⁷ eines vom «berühmten Instrumentmacher Mietke» wurde 1770 in Weimar offeriert.³⁸ Zusätzliche historische Anzeigen für Berliner Instrumente in anderen Städten sind infolge meiner Recherche nicht bekannt, was im Vergleich mit den Exporten von Silbermann (Freiberg und Straßburg) oder Hass (Hamburg) nicht sehr viel ist. Vermutlich wurde auch das erhaltene Mietke-Cembalo in Hudiksvall schon zu den Lebzeiten des Erbauers exportiert. Viele erhaltene norddeutsche Cembali befinden sich heutzutage in Skandinavien und selbst die wenigen erhaltenen skandinavischen Instrumente orientieren sich stilistisch sehr an den deutschen.

Gebrauchtanzeigen für andere Tasteninstrumente

Cembali sind die am besten dokumentierten besaiteten Tasteninstrumente Berlins im 18. Jahrhundert, jedoch längst nicht die einzigen, die überliefert sind. Die 30 gebrauchten Cembali, die Krickeberg aufzählt,³⁹ konnten dank eines Funds von Uwe Fischer (Bachhaus Eisenach) um ein weiteres auf 31 erweitert werden.⁴⁰ Sie stellen die absolute Mehrheit der angebotenen Instrumente dar. Darüber hinaus wurde ein Spinett (ein kleines einchöriges Instrument mit quer liegenden Saiten und Cembalomechanik) von Mietke angeboten.⁴¹ Man findet auch vier gebrauchte Clavichorde («Clavier» genannt).⁴² Ein angebotenes Clavichord besaß einen Harfenzug.⁴³ «Harfenzug» ist ein anderes Wort für ein Schnarrwerk, welches man gelegentlich in Gebrauchtanzeigen für Cembali findet, leider jedoch nicht in Berliner Zeitungen.⁴⁴ Unter den Gebrauchtinstrumenten wird auch ein Pantalon



Abb 3: Nürnbergisch Geigenwerck in Praetorius, Syntagma Musicum, 1619, Teil II, Tafel III. Es darf angenommen werden, dass Gambenflügel im 18. Jahrhundert anders aussahen

aufgeführt.⁴⁵ Dabei handelt es sich um ein Fortepiano mit vereinfachter Mechanik (die Grenze zwischen Fortepiano und Pantalon war fließend), welches sich am Klang einer Art Hackbrett orientiert.⁴⁶ In der Anzeige eines Gambenflügels von 1766 wird nicht ganz klar, ob es sich um ein gebrauchtes oder neues Musikinstrument handelte.⁴⁷ Der Gambenflügel ist ein Instrument, welches über mit Kolophonium eingeriebene Räder verfügt. Diese Räder standen in dauerhafter Bewegung (dies konnte durch einen Calcanten oder durch Pedale, die der Spieler betätigte, geschehen). Wurde eine Taste gedrückt, so zog ein Haken die entsprechende Saite an und presste sie gegen eines der Räder. Anhand dieser Anzeigen zeigt sich die enorme Vielfalt an Tasteninstrumenten aus dieser Kategorie.

Manche Zeitungsanzeigen bieten zudem neue Instrumente an. Diese Angebote sind aber meist sehr vage formuliert. So offerierte Oes-

terlein 1735 eine unbekannte Anzahl «Flügel und Claviere».⁴⁸ Dadurch kann nachgewiesen werden, dass Oesterlein auch Clavichorde baute. Wie viele Instrumente es indes waren und wie diese beschaffen waren, wird nicht erwähnt.

Verglichen mit Texten aus dem mitteldeutschen Raum, ist die Ausbreitung des Fortepianos in Berlin ziemlich schlecht dokumentiert, wenn vom höfischen Kontext abgesehen wird. 1786 wird ein «Fortepiano-Konzert der Demoiselle Paradies» beworben.⁴⁹

Die in Zeitungen inserierten Instrumente gehörten der Stadtbevölkerung. Meist sind die Verkäufer zwar anonym, dennoch werden die Namen der Käufer gelegentlich genannt. Dabei hatten diese Instrumente, sowohl was die Größe und die Anzahl der Register betraf als auch hinsichtlich der Dekoration und Namen der involvierten Künstler, nicht selten höfische Standards. Musiker waren öfters unter den Inserenten vertreten. 1737 bot der Organist Bolle in Frankfurt an der Oder ein Mietke-Cembalo an.⁵⁰ Ein Kantor Gerahthen inserierte zahlreiche Instrumente zum Kauf, vermutlich als nebenberufliche Händlertätigkeit, darunter ein Cembalo von Rost.⁵¹ Nicht nur Cembalisten konnten sich solche wertvollen Instrumente leisten. Der Oboist Johann Christoph Jacobi berichtet von seinen Geldproblemen, die ihn dazu bewogen hatten, sein zweimanualiges Mietke-Cembalo mit feuervergoldeten Beschlägen zum Kauf anzubieten.⁵² Aus dem Nachlass des Königlichen Opernsängers Antonio Uberti (genannt Porporino, 1719–1783) wurde 1784 ein Mietke-Cembalo feilgeboten.⁵³ Ein Clavichord wurde von einem Stuhlmacher offeriert,⁵⁴ ein weiteres von einem Schneider.⁵⁵ Aus dem Nachlass eines Physikers stammte ein dreichöriges Mietke-Cembalo sowie ein Forte Piano und eine Venitianische Violine.⁵⁶ Sogar ein Instrument aus adligen Beständen ist dabei; ein Mietke-Cembalo im Gräflich-Reußschen Gartenhaus.⁵⁷ Mir ist

trotz umfangreicher Recherchen in keiner anderen Stadt ein adliger Inserent begegnet, der sich zu erkennen gegeben hätte.

8. Höfische Instrumente

Die Instrumente aus explizit höfischen Kontexten sind ebenfalls eine Betrachtung wert. Neben den erhaltenen Mietke-Cembali in Schloss Charlottenburg sind dort einige nach Berlin importierte Instrumente erhalten. Diese Importe sind Anschaffungen von König Friedrich II. Die erhaltenen Instrumente wurden offenbar in zwei Phasen – 1745–1747 und 1765–1766 – beschafft. Dies stimmt zeitlich genau mit dem Bau von Schloss Sanssouci und dem Neuen Palais in Potsdam überein, somit könnten diese Instrumente für diese Gebäude vorgesehen gewesen sein. Zwei Fortepianos Gottfried Silbermanns (Freiberg, Sachsen), 1746 und 1747 an den Preußischen Hof geliefert, befinden sich heute jeweils im Neuen Palais und in Sanssouci. Er bestellte zusätzlich Cembali bei Burkat Shudi in England. Insgesamt hat Friedrich II. fünf Exemplare erworben. Eines wurde um 1745 gebaut; über dieses Cembalo ist nichts weiter bekannt.⁵⁸ 1765–1766 kamen die vier weiteren Cembali in Potsdam an, welche offenbar im Zusammenhang mit dem Bau des Neuen Palais angeschafft wurden. Eines dieser vier Cembali ist heute komplett unbekannt und gilt als verschollen. Die drei dokumentierten Exemplare haben den beeindruckenden Tonumfang CC–f⁶⁴ (5 1/2 Oktaven) und eine sogenannte Maschine. Diese Maschine ist ein Fußtritt mit dem man die Register ein und ausschalten kann, um ein Crescendo zu erzeugen. Ein Shudi-Cembalo von 1765 befand sich im 20. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg im Schlossmuseum in Breslau und ist nun im Instrumentenmuseum Poznan (Posen) in Polen untergebracht.⁵⁹ Eines der Instrumente aus dem Jahr 1766 ist bis heute im Neuen Palais



Abb 4: Fortepiano von Silbermann im Konzertzimmer in Sanssouci

erhalten.⁶⁰ Ein weiteres, ebenfalls 1766 gebaut, wurde 1945 in Berlin von russischen Soldaten als Kriegsbeute beschlagnahmt und befindet sich heute im Glinka-Museum in Moskau.⁶¹ Ob Friedrich II. darüber hinaus auch einheimische Cembali, etwa von Rost oder Oesterlein erwarb, ist nicht bekannt. Charles Burney berichtet, dass fast jedes Familienmitglied des Monarchen eine eigene Wohnung im Schloss mit einem Musikzimmer und einem Cembalo besaß.⁶²

Johann Sebastian Bach kam 1747 nach Potsdam und wurde aufgefordert, am Fortepiano Fugen zu improvisieren, was letztlich zur Komposition seines *Musikalischen Opfers* (BWV 1079) führte. Allerdings geschah das nicht in Sanssouci,⁶³ sondern im Potsdamer Stadtschloss. Welches Fortepiano genau von Bach gespielt wurde und ob es überhaupt eines von den erhaltenen war, wissen wir nicht. So berichtete die *Leipziger Zeitung* am 15. Mai 1747:

«Berlin, den 11. Mai. Aus Potsdam vernimmt man, daß daselbst verwichenen Sonntag der berühmte Capellmeister aus Leipzig, Hr. Bach, angekommen, in der Absicht, das Vergnügen zu geniessen, die dasige vortrefliche Königliche Music zu hören. Des Abends gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Music in den königlichen Apartements anzugehen pfelegt, ward Sr. Maj. berichtet, daß der Capellmeister Bach angelanget wäre, und daß er sich in Dero Antichambre aufhielte, und allergnädigste Erlaubnis erwartete, der Music zuzuhören. Höchst=Dieselbe erteilten sogleich Befehl, ihn herein kommen zu lassen, und giengen bey dessen Eintritt an das sogenannte Forte und Piano, geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigener höchster Person ihm ein Thema vorzuspielen. welches er in einer Fuge ausführen solte. Solches geschahe von ihm so glücklich, daß nicht nur Se. Majest. Dero

allernädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt [sic!] wurden. Hr. Bach fand das ihm aufgegebene Thema so ausbündig schön, daß er es in eine ordentliche Fuga zu Papier bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will. Am Montage ließ er sich in der Heil. Geist=Kirche zu Potsdam auf der Orgel hören, und erwarb sich bey den in Menge vorhandenen Zuhörern allgemeinen Beyfall. Abends trugen Se. Maj. ihm nochmahls die Ausführung einer Fuga von 6. Stimmen auf, welches er zu Höchst=Deroselben Vergnügen, und mit allgemeiner Bewunderung, eben so geschickt, wie das vorige mahl, bewerkstelligte.»⁶⁴

Was diesen Text besonders macht, ist der Umstand, dass Konzertberichte in den Zeitungen, dazu noch aus dem (relativ) privaten höfischen Bereich, unüblich waren. Vermutlich hat der Sohn des Komponisten, Carl Philipp Emanuel (C.P.E.) Bach, von 1738 bis 1768 Hofcembalist bei Friedrich II., diesen Text drucken lassen.

Gebrauch unterschiedlicher Tasteninstrumente in Berlin

Friedrich II. erwarb spätestens 1745 sein erstes Fortepiano, was ihn nicht davon abhielt, 20 Jahre später zusätzliche Cembali zu bestellen. Aus heutiger Sicht, in welcher der Übergang von Cembalo auf das Klavier häufig als eine evolutionäre Entwicklung gesehen wird, könnte man dies als Rückschritt verstehen; tatsächlich wird diese Wahrnehmung der damaligen Situation nicht gerecht. Denn neben den Cembali gab es noch Clavichorde, Pantalons und Gambenflügel. Das Fortepiano drang also keineswegs in eine Welt ein, die ausschließlich von Cembali beherrscht wur-

de. Dadurch wurde das neue Fortepiano auch nicht sogleich als möglicher Ersatz aller damals üblichen Tasteninstrumente wahrgenommen, sondern als eine willkommene Ergänzung in der vielfältigen Welt der Tasteninstrumente. Dabei hatten diese Tasteninstrumente unterschiedliche Funktionen, die ich anhand von Berliner Quellen beleuchten möchte. 1753 schrieb C.P.E. Bach:

«Man hat ausser vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführet sind, hauptsächlich zwey Arten, nemlich die Flügel [=Cembalo] und Clavicorde, welche bis hieher den meisten Beyfall erhalten habe.»⁶⁵

Die vorherrschende Rolle des Cembalos und Clavichords wird auch durch andere Autoren belegt, wie durch den Berliner Autor Friedrich Wilhelm Marpurg, der vor allem diese beiden Instrumente erwähnt. Allgemein war das Clavichord das Übungsinstrument schlechthin.⁶⁶ Das war seit frühestens 1511 bis mindestens in die 1790er oder frühen 1800er Jahre der Fall, als das Fortepiano die Überhand gewann in ganz Deutschland dominierte. 1753 bestätigte C.P.E. Bach die vorherrschende Rolle des Clavichords als Anfänger- und Übungsinstrument, bestand jedoch darauf, dass man zusätzlich dazu ein Cembalo benötigt, um die Finger zu stärken, da die Mechanik eines Clavichords sehr leichtgängig ist.⁶⁷ Marpurg war der erste mir bekannte Autor, der Anfängern das Cembalo noch vor dem Clavichord empfahl.⁶⁸ Man sieht anhand dieser Betrachtungen auch, dass Tastenspieler damals nicht auf einzelne Tasteninstrumente spezialisiert waren, sondern dass sich die verschiedenen Tasteninstrumente ergänzten, was auch zu pädagogischen Zwecken eingesetzt wurde. Laut C.P.E. Bach waren Cembali zu «starken Musicken», Clavichorde zum Solospiel



Abb 5: Cembalo von Burkat Shudi im Schloss Monbijou. Foto vor 1941

notwendig.⁶⁹ Damit wird deutlich, dass das Cembalo vor allem ein Orchesterinstrument oder zumindest für den öffentlichen Vortrag bestimmt war, während das leise Clavichord eher für den häuslichen Gebrauch gedacht war. Jedoch wurde ein Cembalo zuhause ebenfalls angeraten, «damit man auf beyden allerley Sachen abwechselnd spielen könne».⁷⁰ Marburg bestätigt indirekt den öffentlichen Gebrauch von Cembali, indem er schreibt dass die «Clavizinsten» «selten die Eigenthümer der Instrumente» «worauf die spielen», sind, was bedeutet, dass es Konzertinstrumente geben musste, die nicht in der Hand der Cembalisten waren.⁷¹ Dies entsprach wohl der heutigen Situation, bei der Konzertbetreiber eigene Konzertflügel besitzen. Einerseits sind uns die höfischen Cembali in Charlottenburg und dem Neuen Palais bekannt. Andererseits wurden in den Zeitungen auch Konzertinstru-

mente inseriert. In Leipzig waren sogenannte «Concertflügel» ausgesprochen groß,⁷² in Berlin hingegen konnten schon normalgroße Cembali unter dieser Bezeichnung zum Verkauf angeboten werden, wie beispielsweise dieses erste Instrument:⁷³ «Es sind 2 neue Flügel, nemlich ein dreyhöricher bleumeranter [=blauer] Concert-Flügel, auch ein schwarz laquirter Flügel, beyde mit Kupferstichen ausgelegt und verguldet; [...]».

Aber auch das bereits erwähnte vierhörige Cembalo, das mit einem «Contre-Bass» zu einem starken Concert zu gebrauchen» war, wurde ganz offensichtlich als Konzertinstrument verstanden.⁷⁴ Die übergroßen Shudi-Cembali mit Tonumfang bis CC (Kontra-C) dürfte Friedrich II. auch als Konzertinstrumente, etwa für Continuo in großen Orchestern, gekauft haben. In Sachsen wurden manchmal solche Cembali, die anstelle eines

separaten 16'-Registers, einen Tonumfang bis CC hatten, ebenfalls als «Orchesterflügel» betitelt.⁷⁵

Das Fortepiano hatte um 1750 schon eine eigene Funktion. So schrieb C.P.E. Bach:

«Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeiten ausstudiret werden muß. Sie thun gut bey allein spielen und bey einer nicht gar zu starck besetzten Music, ich glaube aber doch, daß ein gutes Clavichord, ausgenommen daß es enen schwächern Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein [...] [hat].»⁷⁶

Somit ist auch klar, dass das Fortepiano damals deutlich leiser war, als ein Cembalo und deswegen in groß besetzter Orchestermusik nicht eingesetzt werden konnte. In diesem Licht wird auch verständlich, weshalb Friedrich II. nach den Silbermann-Fortepianos weiterhin Bedarf an neuen Cembali hatte. Johann Joachim Quantz, Friedrichs Flötenlehrer, ging in seiner *Flötenschule* 1752 vom Gebrauch zweier Tasteninstrumente aus; dem Cembalo und dem Fortepiano:

«Das stark und schwach Spiel Spielen kann zwar auf dem Clavicymbal oder Flügel, besonders wenn derselbe nur ein Clavier hat, nicht so ab- und zunehmend ausgedrückt werden, als auf dem Instrumente, welches man Pianoforte nennet, allwo die Seyten nicht mit Federn gerissen, sondern durch Hämmer angeschlagen werden: dessen ungeachtet aber, kömmt doch, bey dem Flügel, viel auf die Art des Spielens an.»⁷⁷

Da sich Quantz in seiner *Flötenschule* im Kapitel «Von dem Clavieristen» vor allem auf Kammermusik konzentriert, spielt das Clavichord hier keine Rolle. Obgleich Cembalo,

Clavichord und Fortepiano zweifellos die wichtigsten Tasteninstrumente waren, wird bei Marpurg auch der Bogenflügel erwähnt:

§. 5.

«Die Regel zur Außübung des Vorschlages ist Diese: daß die Note, womit derselbe gemacht wird, allezeit etwas stärker als die Haupt=oder Substantialnote vorgetragen, und solche leise heran geschleifet werden muß. Dieses ist nun wohl nicht auf dem Flügel [da man da praktisch keine Anschlagsdynamik machen kann], wohl aber auf dem Clavichord, und dem Bogenflügel thulich.»⁷⁸

Dabei handelt es sich beim Bogenflügel um den bereits erwähnten Gampenflügel (Abb. 3). Man sieht also, dass dieses heute weitestgehend unbekannt Instrument durchaus Verwendung fand. Wie dieses in Berlin eingesetzt wurde, ist hingegen nicht bekannt. Da die Hofkapelle in Gotha (eine von den privaten Instrumenten des Adels getrennte Institution) eines besaß, kann zumindest dort auch ein Einsatz als Ensembleinstrument vermutet werden.⁷⁹

Schlusswort

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Berliner Cembalobau durchaus eine eigenständige Tradition hatte, welche sich von anderen Teilen Deutschlands unterschied. Da Johann Sebastian Bach persönlich eines für den Köthener Hof abholte, sind die Instrumente in der Fachwelt heute sehr bekannt. Tatsächlich wissen wir nicht, ob Bach selbst die Bestellung angeregt hat und ob er Wünsche anmelden konnte. Die Instrumente, die ihm später in Leipzig zur Verfügung standen, waren auf jeden Fall anders beschaffen. Dennoch blieb die Tastenwelt Berlins lange Zeit noch in den Händen der Bachschule. Die An-

wesenheit seines Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach und seiner Schüler und Anhänger Marpurg, Kirnberger und Agricola dürfte die Entwicklung der Berliner Tasteninstrumente geprägt haben. Ebenso wird auch deutlich wie vielfältig die Art und Verwendung von Tasteninstrumenten im 18. Jahrhundert war, wenn auch das Cembalo gerade im öffentlichen Spiel für den längsten Teil des Centenniums das verbreitetste Instrument gewesen sein dürfte. Das erhaltene Cembalo der Sing-Akademie in Ber-

lin, welches Felix Mendelssohn möglicherweise für seine berühmte Aufführung von Bachs *Matthäus-Passion* 1829 genutzt hat, wurde von Oesterlein gebaut. Die Nutzung dieses Instruments ist insofern wahrscheinlich, als dass er das Werk mit ebendieser Sing-Akademie und mit einem Cembalo aufführte.⁸ Die Geschichte von Berlins Tasteninstrumenten weist also, trotz aller Eigenheiten, tatsächlich viele Verbindungen zu Johann Sebastian Bach auf.

Anmerkungen

1. Dieter Krickeberg: Michael Mietke – ein Cembalobauer aus dem Umkreis von Johann Sebastian Bach, in: Cöthener Bach-Hefte 3, 1985, S. 47–56.
2. Leipziger Zeitung, 15.05.1747, Text befindet sich hier auf S. 175–176.
3. Leonard Schick: Gravität und Vielfalt, Bachs Flügel, Masterarbeit, Schola Cantorum Basiliensis, 2022.
4. Nutzbares, galantes und cürieuses Frauenzimmer-Lexicon, 1773, S. 749.
5. Dieter Krickeberg: Einige Nachrichten über Musikinstrumente und Instrumentenbauer aus den Berliner Intelligenzblättern der Jahre 1729 bis 1786, in: Festschrift Arno Forchert, hrsg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg (1986), S. 123–126.
6. Das Sterbejahr 1719, welches im New Grove zu finden ist, lässt sich nicht nachweisen, siehe: Mietke, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, 2001. Jedoch wurde im Berliner Intelligenzblatt am 20.11.1729 ein Spinett vom „seel. Mietke“ angeboten.
7. Edward L. Kottick: A History of the Harpsichord, Indiana University Press, 2003, S. 510, Endnote 87.
8. Peter Nathanael Sprengel: Handwerke und Künste, Elfte Sammlung, 1773, S. 267.
9. Siehe Leonard Schick: Gravität und Vielfalt, Bachs Flügel, S. 84–87.
10. Peter Nathanael Sprengel: Handwerke und Künste, S. 266.
11. Ebd., S. 265.
12. Ebd., S. 266.
13. Berliner Intelligenzblatt, 18.07.1778, siehe Dieter Krickeberg: Einige Nachrichten über Musikinstrumente und Instrumentenbauer aus den Berliner Intelligenzblättern der Jahre 1729 bis 1786, Kassel, 1986, S. 125.
14. Heißt: Orgelpfeifen. Dieses Instrument war ein Claviorganum, ein Instrument welches einen Cembaloteil und Orgelteil verband. Das Cembalo hatte vier Register, da es «klein» war, vermute ich keinen 16', sondern nur drei Chöre und einen «Cornettzug».
15. Berliner Intelligenzblatt, 11.10.1766.
16. Dieter Krickeberg: Einige Nachrichten über Musikinstrumente und Instrumentenbauer aus den Berliner Intelligenzblättern der Jahre 1729 bis 1786, in: Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg (Hrsg.): Festschrift Arno Forchert, Kassel, 1986, S. 123–126.
17. Berliner Intelligenzblatt, 16.01.1747.
18. Berliner Intelligenzblatt, 27.12.1768.
19. Berliner Intelligenzblatt, 20.01.1781.
20. Berliner Intelligenzblatt, 08.04.1754.
21. Dieter Krickeberg: Einige Nachrichten über Musikinstrumente und Instrumentenbauer aus den Berliner Intelligenzblättern der Jahre 1729 bis 1786, S. 123.

22. Berliner Intelligenzblatt, 01.01.1731 und 08.04.1754.
23. Carlo Bianchi: Bach al cembalo Mietke. Documenti e ipotesi, S. 3.
<https://www.williamhorn.de/download/mietke.pdf>, Zugriff am 16.10.2024.
24. Ebd. Laut Carlo Bianchi könnte ein Mietke-Schüler diesen Umbau unternommen haben, etwa Johann Rost. Aber wenn, wie Bianchi andeutet, dieser Umbau wegen Schäden im siebenjährigen Krieg vorgenommen wurde, kann nicht Rost dahinterstecken, da Rost um 1747 vor dem Krieg gestorben ist.
25. Siehe Fußnote 13. Ob das Fehlen des tiefen Fis in der Anzeige nicht erwähnt wurde, oder ob es doch vorhanden war, ist bei solchen Quellen nicht zu erkennen.
26. Siehe Leonard Schick: Gravität und Vielfalt, Bachs Flügel, S. 185 und Martin-Christian Schmidt: Wiederentdeckt. Cembali von Silbermann und Mietke?, in: Concerto. das Magazin für Alte Musik, Nr. 135, Juli/August 1998, 15. Jg., S. 34–42. siehe auch Leonard Schick: Cembalobaufornen und -dispositionen bei Jacob Adlung, Masterarbeit, Schola Cantorum Basiliensis, 2020, S. 18 für die Grundlage dieser Vermutung.
27. Peter Nathanael Sprengel, Handwerke und Künste, S. 266.
28. Berliner Intelligenzblatt, 27.12.1768.
29. Es gehört der Sing-Akademie zu Berlin und steht als Dauerleihgabe im Musikinstrumentenmuseum in Berlin. In der Literatur und auf Wikipedia ist vor allem von 1792 die Rede. Tatsächlich ist die vorletzte Ziffer schwer zu erkennen.
30. Berliner Intelligenzblatt, 30.04.1784.
31. Herbert Heyde: Musikinstrumentenbau in Preußen, Tutzing, 1994, S. 44.
32. Jürgen Ammer: Zwei Cembali aus Thüringen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Johann Sebastian Bach, in: Das deutsche Cembalo. Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999, S. 103.
33. Siehe Leonard Schick: Gravität und Vielfalt, Bachs Flügel, S. 189.
34. Bach besaß eine Vorliebe für tiefe, gravitatisch klingende Bässe. Siehe u.a. Leonard Schick: Gravität und Vielfalt, Bachs Flügel, S. 215–227.
35. Leonard Schick: Gravität und Vielfalt, Bachs Flügel, S. 123–161.
36. Leonard Schick: Gravität und Vielfalt, Bachs Flügel, S. 206.
37. Hamburger Relations=Courir, Nr. 34, 01.03.1717.
38. Weimarische Wöchentliche Anzeigen, 1770, Nr. 24.
39. Dieter Krickeberg: Michael Mietke – ein Cembalobauer aus dem Umkreis von Johann Sebastian Bach, in: in: Cöthener Bach-Hefte Nr. 3, S. 47–56.
40. Berlinische Nachrichten, 18.08.1814. Zitat auf S. 6.
41. Berliner Intelligenzblatt, 21.11.1729.
42. Siehe Dieter Krickeberg: Michael Mietke – ein Cembalobauer aus dem Umkreis von Johann Sebastian Bach.
43. Berliner Intelligenzblatt, 26.01.1756.
44. Siehe zum Beispiel Braunschweigische Anzeigen, 25.12.1754, 103tes Stück. „sind dabey 2. Lauten und 2. schnarrende Harfenzüge, 16. und 8. füßig“.
45. Berliner Intelligenzblatt, 22.12.1766.
46. Siehe auch Leonard Schick: Gravität und Vielfalt, Bachs Flügel, S. 26.
47. Berliner Intelligenzblatt, 01.12.1766.
48. Berliner Intelligenzblatt, 24.10.1735.
49. Berliner Intelligenzblatt, 25.01.1786.
50. Berliner Intelligenzblatt, 02.09.1737.
51. Berliner Intelligenzblatt, 16.01.1747.
52. Berliner Intelligenzblatt, 08.04.1754.
53. Berliner Intelligenzblatt, 12.05.1784.
54. Berliner Intelligenzblatt, 06.01.1755.
55. Berliner Intelligenzblatt, 16.01.1747.
56. Berliner Intelligenzblatt, 20.09.1781.

57. Berliner Intelligenzblatt, 22.04.1784.
58. David Wainwright, Kenneth Mobbs: Shudi's Harpsichords for Frederick the Great, in: *The Galpin Society Journal*, Vol. 49, März, 1996, S. 77–94, hier S. 77–78.
59. Werkstatt Burkat Shudi, Seriennummer 496.
60. Werkstatt Burkat Shudi Seriennummer 511.
61. Werkstatt Burkat Shudi Seriennummer 512.
62. Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces II*, 1775, S. 146–147. Siehe auch David Wainwright, Kenneth Mobbs: *Shudi's Harpsichords for Frederick the Great*, S. 81.
63. Dass Bach nicht in Sanssouci vorgespielt hat ist der Wissenschaft bekannt. Die Fehlannahme findet sich eher in der breiten Medienrezeption und der Populärliteratur wieder. Das hat u.a. damit zu tun, dass die Räumlichkeiten im Potsdamer Stadtschloss nicht erhalten sind. Deshalb wurden Spielfilme, die diese Szene zeigen, in Sanssouci gedreht, darunter der DDR-Spielfilm «Johann Sebastian Bach» Teil 4 (1984).
64. Leipziger Zeitung, 15.05.1747, S. 308.
65. Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753, S.7.
66. Leonard Schick: *Gravität und Vielfalt, Bachs Flügel*, S. 39.
67. Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 9.
68. Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen. Der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß der schönern Ausübung entworfen*, Berlin, 1765, S. 4.
69. Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 7.
70. Ebd., S. 9.
71. Friedrich Wilhelm Marpurg: *Des critischen Musicus an der Spree*, erster Band, Berlin, 1750, S. 208.
72. Leonard Schick: *Gravität und Vielfalt, Bachs Flügel*, S. 135.
73. *Wöchentliche Berlinische Frag- und Anzeigen*, 21.01.1765
74. Berliner Intelligenzblatt, 06.01.1755, siehe hier S. 170.
75. Siehe zum Beispiel: Leipziger Zeitungen, 05.05.1792. «Ein großer Silbermannischer Orchester=Flügel, von Contra C bis ins dreigestrichene F, mit zwey Clavieren, [...]».
76. Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 7.
77. Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752, S. 225.
78. Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen. Der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß der schönern Ausübung entworfen* S. 48.
79. Christian Ahrens: *Zu Gotha ist eine gute Kapelle. Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, in: *Friedenstein-Forschung*–Band 4, Stuttgart, 2009, S. 227–228.
80. Christian Ahrens: *Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland*, in: Monika Lustig (Hrsg.): *Das mitteldeutsche Cembalo. Referate im Rahmen des Cembalo-Marathons «Johann Sebastian Bach und das mitteldeutsche Cembalo»* Michaelstein, 08. bis 10. Oktober 1999, Michaelstein, 2003, S. 24.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Zeichnung: Leonard Schick, grafische Überarbeitung durch Bruno Torres Suñén.
- Abb. 2: Mietke, Michael / Dagly, Gérard: Einmanualiges Cembalo, um 1700, V 104. Fotograf: Roland Handrick, 1998. Nutzungsrechte: © SPSG.
- Abb. 3: Gemeinfrei, Syntagma Musicum, 1619, Teil II, Tafel III.
- Abb. 4: Potsdam, Schloss Sanssouci, Konzertzimmer, R. 117, Blick auf Hammerflügel. Fotograf: Roland Handrick. Nutzungsrechte: © SPSG.
- Abb. 5: Berlin, Schloss Monbijou, Hohenzollernmuseum, Flügel von Burkhard Tschudi, London 1766. Foto vor 1941. Nutzungsrechte: © SPSG.

mein vorzulesen und von mir ganz richtig
eigenhändig unterschrieben und unterschrieben
Leipzig den 3^{ten} Juni 1792.

Friedrich Kopsch

Wolke den 3^{ten} Juni 1792.
Leipzig den 3^{ten} Juni 1792.
Leipzig den 3^{ten} Juni 1792.