

## Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Wer mit Johann Sebastian Bachs Handschrift ein wenig vertraut ist, der findet immer wieder Grund, die Vielgestaltigkeit und Ausdrucksfülle seiner Schriftzüge zu bewundern. Vom flüchtig notierten ersten Einfall, der bisweilen energisch wieder ausgestrichen wird, von der in Eile fixierten „Vorausskizze“ am Seitenende vor dem Umwenden des Notenblattes, von der stark korrigierten, rasch hingeworfenen ersten Niederschrift bis hin zur sorgfältig ausgeführten Reinschrift eines Werkes gibt es unzählige Zwischenstufen. Dabei ist es kein Wunder, daß die flüchtig geschriebenen Konzepte überwiegen; fand doch Bach selten genug in seinem Leben die nötige Muße zu einer auch in graphischer Hinsicht vollbefriedigenden Ausarbeitung des Komponierten. So finden wir denn den Reinschrifttypus nur selten in Partituren, häufiger dagegen dort vertreten, wo das Geschriebene nicht allein für den Dirigenten, sondern auch für den Spieler lesbar sein soll, also in Aufführungsstimmen und solchen Werken, die ohne besonderes Stimmenmaterial gleich aus der Handschrift zu musizieren waren, also den Klavier- und Orgelwerken sowie den Solokompositionen für Violine und andere Instrumente, von denen uns freilich wiederum nur ein Teil des einstigen Bestandes erhalten ist.

Eine Ausnahme findet sich jedoch unter den Bachschen Partituren, bei deren Niederschrift der Komponist alle erdenkliche Sorgfalt auf die Herstellung einer sauberen Reinschrift gewandt hat;<sup>1</sup> es ist das Autograph der Matthäus-Passion, das als eines ihrer wertvollsten Schätze von der Deutschen Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 25* aufbewahrt wird. Vor allen vergleichbaren Partiturautographen Bachs ist sie allein schon durch zweierlei Tintenfarbe ausgezeichnet, die darin verwendet wird: Neben der üblichen schwarzbraunen Tinte gebraucht Bach rote Tinte zur Eintragung des vom Evangelisten gesungenen Bibelworts (nicht das der Turbae!) und für den cantus firmus „O Lamm Gottes“ des Eingangschores. Wir dürfen daher annehmen, daß Bach sich nicht allein über die Vorrangstellung im klaren war, die dieses Werk auch unter seinen eigenen Kompositionen seiner musikalischen Qualität nach einnimmt, sondern daß er auch einen Sinn für die graphische Schönheit der so geschriebenen Partitur besaß, deren Inhalt und Bestimmung die aufgewendete Sorgfalt rechtfertigten. Die Taktstriche sind zwar meist freihändig gezogen, aber

<sup>1</sup> In Reinschrift existiert außerdem noch eine Reihe von Kantatenpartituren besonders aus Bachs vorleipziger Zeit, deren Bedeutung aber naturgemäß nicht an das Autograph der Matthäus-Passion heranreicht, außerdem die Widmungspartitur der Brandenburgischen Konzerte und einiges andere. Von den vokalen Großwerken Bachs besitzen wir jedoch keine vergleichbare Reinschriftpartitur; denn die des Weihnachts-Oratoriums und der *b*-Moll-Messe gehören streckenweise dem korrekturreichen Gebrauchs- oder gar Entwurfstyp an, und die der Johannes-Passion ist nicht durchgehend autograph.

19. *Passio D. N. I. C. secund. Matth. 26*

The image shows a handwritten musical score for the Passion of Christ according to Matthew, page 1r. The score is written on multiple staves, with various instruments and voices. The right side of the page is a later addition. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and various instruments including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Cymbal. The notation is in a historical style, with many notes and rests. The title at the top is "19. Passio D. N. I. C. secund. Matth. 26".

Autograph der Matthäus-Passion, Bl. 1r. Der rechte Teil der Seite nachträglich ergänzt.

doch sehr gerade, an schwierigen Stellen („Sind Blitze, sind Donner“) auch mit Hilfe eines Lineals. Die rastrierten Notensysteme sind jeweils genau abgezählt; keines ist zuviel am unteren Rande; und zwischen den Akkoladen ist ein etwas größerer Abstand gelassen, damit der Blick den



Autograph der Matthäus-Passion, Bl. 7<sup>v</sup> (Ausschnitt). Der linke Teil nachträglich ergänzt – vgl. den zweifachen Bogen zu Flauto traverso I des zweiten Chores und das wesentlich nicht vervollständigte (*piano*) zum darunterliegenden System Flauto traverso II.



Autograph der Matthäus-Passion, Bl. 9<sup>v</sup> (Ausschnitt). Der linke Teil nachträglich ergänzt – vgl. die Korrektur der wesentlich doppelt eingetragenen Notengruppe in Flauto traverso II und die unterschiedlichen Notenformen der Halben im Viola-System (links spätere, rechts frühere Form).

Beginn einer neuen Zeile gut fixieren kann. Überschriften und Besetzungsangaben sind sorgfältiger als meist in Bachs Partituren eingetragen; der zweite Teil erhält ein neues Titelblatt, und auf dem Anfangstitel steht gar der Dichter – wirklicher Name und Pseudonym – verzeichnet, ein für Bach wohl singulärer Fall! Daß wir im Notentext bisweilen doch noch Korrekturen finden, hat seinen Grund nicht so sehr in mangelnder Aufmerksamkeit Bachs, sondern vielmehr in der ständigen Weiterarbeit, die der Komponist dem Werk auch in diesem Stadium noch angedeihen ließ. So wird z. B. die Zweichörigkeit der Anlage entgegen der früheren Fassung auch auf den Continuo ausgedehnt; und gleich im Eingangschor deuten einige Korrekturen und Rasuren auf jene Arbeit des Aufgliederns

der Continuostimme auf zwei Chöre, die neben der Kopierarbeit noch zu leisten war.

Bei der allgemeinen Sorgfalt, mit der diese Partitur angelegt wurde, muß es doppelt wundernehmen, daß wir gleich zu Beginn, nämlich auf den ersten zwölf Blättern des Notentextes, Zeugen einer Unzulänglichkeit des Schriftbildes sind, die mit allem eben Gesagten nur schwer in Einklang zu bringen ist. Schon bei Betrachtung der ersten Seite fällt auf, daß die mit dem Rastral gezogenen Notensysteme nur über die linke Blatthälfte reichen, also lediglich Takt 1 und 2 umfassen, während für den Rest der Seite – Takt 3 und 4 – die Notenlinien mit der Hand weitergezogen wurden, hundertzwanzig einzelne, zittrige, wellige Linien, die die mühevollen Arbeit des Ziehens schlecht belohnen; denn das Ergebnis bleibt ästhetisch unbefriedigend. Auf den folgenden dreiundzwanzig Seiten hat Bach daher das jeweils Fehlende auch mit dem Rastral ergänzt, und das Ergebnis befriedigt nun schon eher, freilich nur bis zum zehnten Blatt, auf dessen Rückseite ein neuer Mangel in Erscheinung tritt: Hier war nämlich genügend Raum vorhanden, um die Noteneintragungen übersichtlicher zu gestalten, und deshalb verwendet Bach auf dem rechten, inneren Teil der Seite auch ein weiteres Rastral; am linken Rande dagegen ist das Rastral bisheriger Größe weiterverwendet. Auf der Rückseite des übernächsten, zwölften Blattes wiederholt sich dieselbe Erscheinung noch einmal.

Warum aber, so fragt man sich, war jenes unglückliche Anstückeln der Notensysteme überhaupt notwendig, warum ausgerechnet auf den ersten zwölf Blättern, und zwar, wie die Nachprüfung ergibt, jeweils am äußeren Rande des Blattes in abnehmender Breite, so daß auf den ersten Blättern fast die Hälfte, auf den letzten nur noch ein schmaler Rand nachträglich rastriert werden mußte?

Die Antwort ist anhand der Faksimile-Ausgabe des Insel-Verlages, Leipzig 1922, und auch der in BG 44 faksimilierten Seiten (Blatt 58–76) nicht ganz leicht zu finden, sie ergibt sich aber sofort, wenn man das Autograph selbst zu Rate zieht.<sup>2</sup> Das Papier ist nämlich sowohl auf dem Titelblatt als auch auf den folgenden zwölf Notenblättern geflickt: Am Rande ist jeweils ein Streifen von anderer Papiersorte angeklebt, der den stehengebliebenen Stumpf zur vollen Blattbreite ergänzt und nachträglich hatte rastriert werden müssen. Das angeklebte Papier ist etwas rauher, hat einen etwas mehr ins Graue spielenden Ton und ein anderes (leider nur fragmentarisch sichtbares) Wasserzeichen als der erhaltene Blattstumpf, dessen Zeichen seinerseits mit dem der restlichen Papierbogen übereinstimmt und ein bekröntes Wappen mit drei Schwänen und die Buchstabengruppe IGH zeigt.

Angeklebter Streifen und Stumpf überlappen einander jeweils um etwa eineinhalb Zentimeter, und die Flickstellen sind recht aufschlußreich. Sie

<sup>2</sup> Dem Direktor der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler, sei für sein Entgegenkommen bei der Benutzung der Handschrift herzlich gedankt.

beweisen nämlich, daß die erste Niederschrift schon vor dem Flicker der Blätter vorgenommen worden war. Deutlich sichtbar ist das auf den Versoseiten, auf denen Bach jeweils den Anschluß eines bereits eingetragenen Notentextes von links her anzusteuern hatte, was nicht immer ganz glatt gelang. Als Beispiel diene Blatt 7 verso. Hier geht die Klebestelle mitten durch das erste Taktviertel des Taktes 64, und über der 3. Note des Flauto-traverso-I-Systems des II. Chores ragt noch das Ende des überklebten älteren Legatobogens hervor, der in der neuen Niederschrift nun etwas weiter links plaziert ist. Unter dem darunter liegenden Flauto-traverso-II-System desselben Chores ragt noch ein älteres . . . *no* hervor, das sich bei Durchleuchtung leicht als Ende eines *piano* erkennen läßt; bei der Neueintragung hat Bach seine Vervollständigung vergessen. Beispiele dieser Art finden sich in reicher Zahl; sie schließen jeden Zweifel an der von Bach vorgenommenen Prozedur aus.

Einem weiteren Zweifel, der vielleicht aufkommen könnte, soll gleichfalls begegnet werden: Die Eintragungen auf den Rändern sind einwandfrei autograph und widerlegen so den Verdacht einer nachträglichen Fälschung, etwa mit der Absicht, eine „Reliquie“ beiseite zu bringen. Ein Fälscher, der in der Lage gewesen wäre, Bachs Handschrift der 1740er Jahre – darüber wird gleich zu berichten sein – so genau nachzuahmen, hätte es nicht nötig gehabt, durch die so offensichtliche Anstückelung, durch handgezogene Notenslinien und die Verwendung eines vom andern Teil abweichenden Rastrals so deutlich auf seine Fälschung hinzuweisen; denn er konnte ja nicht damit rechnen, daß die Forschung all das so geflissentlich übersehen würde, wie sie es in der Tat jahrhundertlang getan hat. Nein, ein Fälscher, und wäre er noch so unerfahren, hätte natürlich die ganzen Seiten ausgetauscht!

Was war also der wahre Grund für die beschriebene Operation? Wir wissen es nicht. Nur so viel läßt sich sagen, daß die Partitur nach ihrer Fertigstellung irgendeine vermutlich doch wohl unbeabsichtigte Beschädigung erfahren hat, die die Ausbesserung nötig machte, vielleicht durch ein verschüttetes Tintenfaß, einen kräftigen Riß oder ein Anbrennen des Randes, etwa bei Kerzenbeleuchtung. Denn die ganze Manipulation – soviel läßt sich jetzt sagen – ist nicht ein Zeichen der Geringschätzung dieser Partitur, sondern das genaue Gegenteil: Wir wüßten keine Partitur Bachs zu nennen, bei der ein Schaden mit gleicher Sorgfalt ausgebessert worden wäre, mit einer Sorgfalt, die weder an den Klebestellen noch am unbeschädigten Teil auch nur das geringste Zeichen jener Beschädigung übriggelassen hat, die die Ausbesserung nötig gemacht hat.

Der Zeitpunkt jener Ausbesserung läßt sich zwar nicht genau, aber doch wenigstens annäherungsweise bestimmen. Die Partitur zeigt im allgemeinen Bachs Schriftzüge der mittleren Leipziger Jahre. Die Viertelpausen lassen zwar schon häufig jenes spätere Stadium erkennen, bei dem der nach oben auslaufende Strich nach links zurückgebogen erscheint; die abwärts gestrichenen halben Noten hingegen sind meist in einem Zuge, also mit dem rechts aus dem Notenkopf heraus gezogenen Notenhals geschrieben; wo

ein in der Mitte oder links des Notenkopfes angesetzt Hals auftritt, da deutet dies oft lediglich auf eine Korrektur (z. B. Satz 15, Takt 2, Viola, aus Viertelnote; Satz 59, Takt 12<sup>b</sup>, Continuo, vermutlich aus ganzer Note); und erst recht sind die c-Schlüssel noch in der seit 1724 bis in Bachs letzte Lebensjahre hinein nahezu ausschließlich verwendeten einteiligen „Hakenform“ geschrieben. Die Partitur in ihrer Gesamtheit ist also noch vor dem Auftreten der charakteristischen Spätschrift der 1740er Jahre entstanden.<sup>3</sup>

Die nachträglich angebrachten Korrekturstreifen zeigen demgegenüber bereits ein späteres Schriftstadium. Die c-Schlüssel haben meist noch „Hakenform“, einige korrigierte Schlüssel zeigen aber bereits die spätere „Kastenform“ (Satz 1, Takt 24). Insbesondere beginnt sich aber in der Beschreibung der abwärts gestrichenen Halben die in zwei Zügen geschriebene Form durchzusetzen, bei der der Notenhals neu angesetzt wird, meist in der Mitte des Notenkopfes, seltener weiter links oder rechts. Von den insgesamt 49 abwärts gestrichenen Halben der nachgetragenen Partien sind 22 mit Halsansatz rechts des Notenkopfes, also noch in der früheren Form, 27 dagegen in der späteren Form mit Halsansatz nach der Mitte des Notenkopfes zu geschrieben; die spätere Form überwiegt also mit 55 Prozent. Dieselben Blätter lassen auf dem stehengebliebenen Blattstumpf in der ursprünglichen Eintragung insgesamt 71 abwärts gestrichene Halbe erkennen, davon 70 von der früheren und nur eine einzige in der späteren Form, die demnach hier nur zu 1,4 Prozent vertreten ist.

Da jedoch jene ausgesprochen steifen und ungelenken Altersschriftzüge der allerletzten Lebensjahre auch in den späteren Eintragungen noch nicht erkennbar sind, werden wir die Restaurierung der Partitur auch wiederum nicht allzu spät, sondern etwa um die Mitte der 1740er Jahre anzusetzen haben.

Ob diese Erkenntnis Konsequenzen hinsichtlich der letztwilligen Lesarten des Werkes mit sich bringt, mag eine künftige Neuauflage entscheiden; wahrscheinlich ist es nicht. Es ist aber doch eine eigenartige Vorstellung für den textkritischen Betrachter, daß wir hier für einige ausgewählte Takte der ersten Sätze der Passion gleichsam noch eine „Spätfassung letzter Hand“ besitzen, die alle übrigen autographen Belege des Werkes hinter sich läßt.

So sehen wir den späten Bach auch an diesem kleinen Beispiel als den sammelnden Bewahrer seines Lebenswerkes. Wenn er schon, wie uns ein Protokoll von 1739 belehrt,<sup>4</sup> seine Passionsaufführungen als ein „Onus“ betrachtete und „nichts darnach fragte“, so nahm er doch die gleichfalls nicht unbeträchtliche Last auf sich, das Autograph der Matthäus-Passion vor der Verstümmelung zu bewahren.

<sup>3</sup> Zur Frage der Schriftformen Bachs siehe Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*. Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg, Heft 4/5, Trossingen 1958, S. 69ff. Der auf S. 133 gebotenen Einordnung der vorliegenden Partitur zusammen mit den letzten (!) Stimmen aus *St 110* in die Zeit „etwa 1741 bis 1749“ vermögen wir allerdings nicht zu folgen.

<sup>4</sup> Vgl. Arnold Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 174f.