

Über einige neue Aspekte zur Quellenüberlieferung von Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs

Von Dietrich Kilian (Göttingen)

n

Im Anschluß an die in dem Sammelband *J. S. Bach – Zeit. Leben. Wirken* (Kassel 1976) enthaltene Abhandlung Alfred Dürrs über „*Zeitgenössische Drucke, Autographe, Abschriften*“, in der beispielhaft einige Originalhandschriften Bachs aufgeführt werden, deren genaues Studium Einblicke in die Entstehungsgeschichte der betreffenden Kompositionen erlaubt, sei hier auf einige weitere Originalhandschriften der Klavier- und Orgelwerke Bachs hingewiesen, deren Studium ebenfalls Einblicke in die Entstehungsgeschichte dieser Kompositionen gestattet. In den Mittelpunkt der folgenden Darlegungen seien dabei das Autograph und diejenigen im Hause, unter den Augen und teilweise wohl auch auf Weisung Bachs angefertigten Abschriften der Orgelsonaten gestellt, die potentiell Träger autographischer Eintragungen und damit zu einem gewissen Grad wohl ebenfalls als Originalhandschriften anzusehen sind. Auch bei den Vokalwerken besagt ja der herkömmliche Begriff „Originalstimmen“ nicht, daß diese Stimmen von Bachs eigener Hand stammen, sondern lediglich, daß es sich um dasjenige Notenmaterial handelt, das Bach bei seinen eigenen Aufführungen verwendet hat. Als Schreiber dieser nichtautographen Originalhandschriften kommen wie bei den Originalstimmen (siehe Dürr Chr) vor allem die Familienangehörigen und die engeren Bach-Schüler in Betracht.

War jedoch das Material der Vokalwerke in der Regel durch Bestimmungszweck und -ort in der Zahl ihrer Aufführungen von vornherein begrenzt, so waren die Verhältnisse bei den Klavier- und Orgelwerken, deren Verbreitung keiner ähnlichen Grenze unterworfen war, zweifellos vielfältiger. Mögen die beim Vokalwerk eingetretenen Verluste in der Zahl der Kompositionen auch noch so groß sein, so doch nicht in der Zahl der Originalhandschriften und Abschriften. Auch die Zahl der nicht erhaltenen Klavier- und Orgelwerke dürfte beträchtlich sein, viel größer ist zweifellos jedoch die Zahl der nicht erhaltenen Originalhandschriften, ganz zu schweigen von der verlorengegangenen Masse der erst nach 1750 entstandenen Abschriften aus dieser Werkgruppe, mit deren Hilfe sich wahrscheinlich jedoch manche Originalhandschrift hätte rekonstruieren lassen.

Von den in NBA IV/5–6 neben neun Frühfassungen und Varianten vereinigten vierunddreißig Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel sind lediglich sechs Autographe erhalten, und von diesen wiederum nur zwei vollständig (BWV 541 und 544), die übrigen vier hingegen nur fragmentarisch überliefert (BWV 535a, 548, 562, 573). In dem wahr-

scheinlich als Reinschrift vorgesehenen Autograph BWV 548 (*P* 274) bricht nach der vollständigen Niederschrift des Präludiums die Fuge mit Takt 20 ab; die weitere Eintragung der Fuge stammt von der Hand eines Kopisten (Johann Peter Kellner?), dem offenbar ein (nicht erhaltenes) älteres, vollständiges Autograph vorgelegen hat, auf dem auch die nicht abgeschlossene Reinschrift Bachs basiert.

Selbst der Begriff „das Autograph“ bedarf also insofern der Präzisierung, als darunter sowohl Urschrift (Konzeptschrift?) wie Reinschrift, auch ein erstes und ein zweites Autograph ein und desselben Werkes gemeint sein kann. Daß sich zwei Autographe noch nicht einmal wesentlich im Notentext unterscheiden müssen, bezeugen die beiden Autographe (Reinschriften?) der *Fantasia per il Cembalo* BWV 906. Dies ist zwar der seltene Fall eines erhaltenen „Doppelautographs“; kein Zweifel besteht jedoch darüber, daß beispielsweise den oben bereits erwähnten Leipziger Autographen BWV 541, 544 (beide in Privatbesitz) und 548 jeweils ein (nicht erhaltenes) älteres, wahrscheinlich Weimarer Autograph vorausgegangen ist. In dem ebenfalls nicht erhaltenen älteren Autograph von BWV 562/1 folgte auf die *Fantasia* wahrscheinlich die Fuge BWV 546, wie in einer Abschrift Johann Christoph Oleys (*P* 1104) überliefert.

Lediglich in Abschriften liegt u. a. BWV 545 vor; denn das sogenannte Claus'sche (Leipziger) Autograph, das der BG noch vorlag, ist seit 1900 verschollen. Die von der Hand des bei Kast (TBSt 2/3) als Anonymus 18 aufgeführten Schreibers, aller Wahrscheinlichkeit nach eines engeren Bach-Schülers,¹ stammende Abschrift von BWV 545 (Stiftelsen Musikulturens främjande, Stockholm) bietet zwischen Präludium und Fuge als Mittelsatz das Trio BWV 529/2. Diese aus dem Besitz Ignaz Moscheles' stammende Handschrift ist früher irrtümlich für ein zweites Autograph gehalten worden. Zweifellos ist jedoch ein (nicht erhaltenes) Weimarer Autograph dieses Werkes anzunehmen, das so beschaffen war, wie von Anonymus 18 überliefert; denn auch die Abschriften Johann Gottfried Walthers (*LM* 4718) und Johann Peter Kellners (in *P* 286) überliefern Präludium und Fuge BWV 545 mit dem Trio BWV 529/2. In der Weimarer Zeit hat Bach offenbar mit dreisätzigen Fassungen seiner sogenannten freien Orgelwerke experimentiert, und dabei fanden vornehmlich wohl jene Triosätze Verwendung, die er später im Orgelsonatenzyklus zusammengefaßt hat.

Ein weiteres Problem, das bislang nicht mit der notwendigen Schärfe erkannt und behandelt worden ist, besteht darin, daß Bach in die in seinem Haus entstandenen Abschriften offenbar häufig eigenhändig korrigierend, verbessernd und ergänzend eingegriffen hat, ohne diese Ergänzungen im Autograph selbst nachzutragen. In diesen Fällen genügt es also nicht, auf das Autograph – soweit überhaupt erhalten – sich zu berufen.

¹ Zur Identifizierung des Anonymus 18 vgl. Abschnitt II des Beitrags von H.-J. Schulze im vorliegenden Jahrgang (Anm. der Schriftleitung).

Autographe Eintragungen finden sich zum Beispiel in Abschriften von BWV 535 (MB Leipzig, Sammlung Becker III. 8. 7), BWV 550 (P 1210) und BWV 543 a (P 803), die offenbar von (namentlich bisher unbekanntem) Schülern Bachs angefertigt worden sind. Der Schreiber der Handschrift BWV 535 ist in Sammlung Becker auch mit Abschriften von BWV 664 a (III. 8. 8), 665 a und 666 (III. 8. 11), 709 (III. 8. 10) und 858 (III. 8. 9) vertreten. Siehe das Faksimile der letzten Seite der Abschrift von BWV 535 im unten genannten Katalog.² – Die betreffende Abschrift von BWV 550 (P 1210) wurde bisher (TBSt 2/3) für eine Handschrift Johann Christoph Georg Bachs (1747–1814) gehalten, was angesichts der autographen Eintragungen und des Geburtsjahres dieses Ohrdruffer J. C. G. Bach natürlich ausgeschlossen ist. – Die in dem Sammelband P 803 enthaltene Abschrift der Frühfassung BWV 543 a weist mehrere Korrekturen auf, die möglicherweise von Bachs Hand stammen; zweifellos um autographe Eintragungen handelt es sich jedoch bei den Zusätzen in der Fuge, T. 110f. und 112. Ein Faksimile aus dieser Abschrift findet sich bei Hermann Zietz,³ doch leider nur von der vorletzten Seite, die wohl keine autographen Korrekturen aufweist.

Auch der Ursprung der zahlreichen Lesartenvarianten, mit denen zum Beispiel die g-Moll-Fuge BWV 542 in den vorliegenden Abschriften überliefert ist, wird in jenen (verschollenen) Handschriften zu suchen sein, die im Bachschen Haus angefertigt worden sind und in die Bach offenbar eigenhändig verbessernd eingegriffen hat. Zu den erwähnten autographen Eintragungen in den obengenannten Handschriften III. 8. 7, P 1210, P 803 sowie zu den Lesartenvarianten BWV 542 siehe Krit. Bericht NBA IV/5–6.

Bei dem oben angedeuteten Problem sind jedoch zwei Sachverhalte zu berücksichtigen: Diejenigen Korrekturen, die Bach in den nicht in seinem Haus verbliebenen Abschriften vorgenommen hat – dazu zählen wahrscheinlich die obenerwähnten Handschriften von BWV 535, 543 a und 550 –, waren von vornherein auf die Tradition des betreffenden Schreibers bzw. seines Kreises, sofern sich überhaupt ein solcher neuer Überlieferungsweig gebildet hat, beschränkt; die Tradition dieser autographen Zusätze war also dem Zufall überlassen. Hingegen waren diejenigen

² Krause I, S. 18. Auf der betreffenden (faksimilierten) Seite stammen folgende Eintragungen von der Hand Bachs: der Schluß der ersten und der Beginn der zweiten Akkolade, die angefügte Zweiunddreißigsternote im ersten Takt der dritten Akkolade, beide Pralltriller im ersten Takt der vierten Akkolade, das Auflösungszeichen vor der ersten Note (e'') zu Beginn der fünften Akkolade.

³ *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass“ unter besonderer Berücksichtigung der Cboralbearbeitungen des jungen Bach* = Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1, Hamburg 1969, S. 300: Faksimile der Seite 142 aus P 803.

Korrekturen, die Bach in den in seinem Haus verbliebenen, also offenbar für seinen eigenen Bedarf angefertigten Abschriften vorgenommen hat, für eine weitverzweigte Überlieferung relevant, da diese Handschriften als Vorlagen weiterer Abschriften verschiedener Schüler Bachs in Betracht kommen.

Eine besondere Rolle in der Überlieferung der Bachschen Klavier- und Orgelwerke spielen offenbar die Abschriften Anna Magdalena Bachs, die sie ja zweifellos nicht für ihren eigenen Bedarf, sondern ganz offensichtlich für den Gebrauch im Bachschen Haus angefertigt hat. Ihr, doch nicht nur ihr, ist wahrscheinlich häufig die Rolle zugefallen, in unmittelbarem Anschluß an die autographe Niederschrift eines Werkes eine Erstkopie, ein zweites Manuskript also, herzustellen. Und anscheinend hat sodann häufig nicht mehr das Autograph, sondern die davon genommene Erstkopie im Hause Bachs Weiterverwendung gefunden, zum Beispiel im Unterricht der Schüler.

Zu den autorisierten Abschriften gehören z. B. die von Anna Magdalena Bach angefertigten Handschriften der sechs Violinsolosonaten und der sechs Violoncellosuiten (*P 268* und *P 269*), des Wohltemperierten Klaviers I (*P 202*) und der Orgelsonaten (*P 272*). Die Handschriften *P 202* und *P 272* fanden sich im Besitz Wilhelm Friedemann Bachs, und in beiden sind zu Beginn zahlreiche Seiten der Originalhandschrift verlorengegangen, die in *P 202* der Braunschweiger Domorganist Müller (1753–1835) durch Neuschrift der betreffenden Seiten ersetzt hat, während die Neuschrift in *P 272* Wilhelm Friedemann Bach vorgenommen hat. Eine bemerkenswerte Parallele weisen die letztgenannten beiden Handschriften auch insofern auf, als die Satzbezeichnungen in den von Anna Magdalena Bach geschriebenen Teilen meist nicht von ihrer Hand stammen, sondern erst von Bach selbst bzw. in *P 202* von Wilhelm Friedemann Bach hinzugesetzt worden sind. Diesen Umstand deutet Hans-Joachim Schulze anhand *P 202* als eine „beinahe groteske Hierarchie: Johann Sebastian Bach beginnt mit der Hinzufügung der Satzüberschriften, läßt sich dann von Wilhelm Friedemann ablösen, ganz zuletzt darf Anna Magdalena ‚*Praeludium*‘ oder ‚*Fuge*‘ selbständig hinzusetzen.“⁴ Dieses Verfahren könnte jedoch auch darin begründet sein, daß die Satzbezeichnungen bzw. die damit verbundene Numerierung der Sätze noch nicht festlagen, als Anna Magdalena Bach die Handschrift *P 202* anfertigte.

Bevor er das Elternhaus verließ, hat zweifellos auch Wilhelm Friedemann Bach ähnliche Zuarbeiten wie Anna Magdalena Bach geleistet. Und solche Zuarbeiten wird auch mancher engere Schüler Bachs verrichtet haben, zum Beispiel der bei Kast (TBSt 2/3) als Anonymus 5 aufgeführte Schreiber,

⁴ H.-J. Schulze, *Die Bach-Überlieferung. Plädoyer für ein notwendiges Buch*; in: BzMw 17, 1975, S. 45–57 speziell S. 47.

von dessen Hand u. a. diejenige Abschrift der zwei- und dreistimmigen Inventionen (*P 219*) stammt, die in der Reihenfolge der Stücke noch der im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach anzutreffenden Anordnung folgt, jedoch auf jede Invention unmittelbar anschließend die in derselben Tonart stehende Sinfonia bietet. Auch die von Anonymus 5 angefertigten Handschriften des Wohltemperierten Klaviers I (*P 401*) sowie der Englischen und Französischen Suiten (*P 1072* und *P 418*) werden unter dem Aspekt „Originalhandschrift“ zu prüfen sein.

Zu den Orgelsonaten BWV 525–530

Das Autograph der Orgelsonaten ist in der Sammelhandschrift *P 271* mit den späteren Autographen der sogenannten Siebzehn Choräle BWV 651–667 und der Canonischen Veränderungen BWV 769 vereinigt; es ist nicht bewiesen, daß die Zusammenfassung der jeweils ohne Haupttitel überlieferten drei Manuskripte auf Bach selbst zurückgeht. Allen drei Autographen sind zweifellos frühere Fassungen vorausgegangen, ein vollständiges älteres Autograph des Orgelsonatenzyklus hat jedoch offenbar nicht existiert.

Nach Forkel hat Bach die sechs Orgelsonaten für seinen ältesten Sohn „aufgesetzt“, und der Gewährsmann für diese Behauptung dürfte Wilhelm Friedemann Bach selbst sein. Aber diese Mitteilung trifft in der von Forkel gewählten Formulierung „aufgesetzt“, womit offenbar „komponiert“ gemeint ist, kaum zu. Denn die achtzehn Sätze dieses Zyklus basieren wahrscheinlich zum größeren Teil auf älterem Material, das Bach unter Neukomposition einiger weiterer Sätze wohl erstmals in der Handschrift *P 271*, dem Autograph der sechs Orgelsonaten, zusammengefaßt hat. Hätten sich nicht mehrere der in Frage stehenden Sätze in Abschriften erhalten, die offensichtlich deren Frühfassungen repräsentieren, wären uns wahrscheinlich wesentliche Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte des Orgelsonatenzyklus verborgen geblieben.

Das Autograph spiegelt dem Schriftduktus nach teils die Reinschrift, teils die Gebrauchsschrift Bachs. Die Reinschrift deutet auf Abschrift älteren Materials, die Gebrauchsschrift aber auf Neukomposition hin. Zu erwarten wäre also, daß die genaue Beobachtung der unterschiedlichen Schriftformen gewisse Rückschlüsse auf die Entstehungsgeschichte des Autographs und damit des Zyklus selbst gestattet. Den wirklichen Sachverhalt auf Grund der in Wahrheit nur geringfügig differierenden beiden Schriftformen im einzelnen ermitteln zu können, erscheint dann doch einigermaßen fraglich. Im Krit. Bericht NBA IV/7 wird darzulegen sein, von welchen Sonaten bzw. Sonatensätzen des Zyklus Frühfassungen erhalten bzw. rekonstruierbar sind und auf welche Weise – bearbeitet oder

unbearbeitet – sie Bach in die Orgelsonatensammlung übergeführt hat.⁵ Wohl erst dabei wird anschaulich werden, ob und wie sich die Übertragungs- und Bearbeitungstechnik Bachs in seinen Schriftzügen im Autograph widerspiegelt.

Hans Eppstein behauptet: „Die Anordnung der Orgelsonaten Es-c-d-e-C-G läßt keinerlei tonales Ordnungsprinzip erkennen, es sei denn, man fände ähnlich wie bei den Französischen Suiten eine beabsichtigte Systematik für die drei Sonaten in Moll, die dann aber bei den drei anderen in Dur keinerlei Entsprechung findet.“⁶ Nun wird jedoch Eppstein kaum entgangen sein, daß sich einem fiktiven tonalen Ordnungsprinzip der Orgelsonaten eigentlich nur die Es-Dur-Sonate nicht einzufügen scheint; stellt man sie einmal zwischen die Sonaten in C und G, erschiene die Tonartenfolge c-d-e-C-Es-G schon „systematisch“, wenn nicht gar als eine Demonstration des „modernen“ Tonartensystems. Und in jenem älteren Material, das Bach bei der zusammenfassenden Niederschrift der sechs Orgelsonaten vorgelegen hat, finden sich sehr wohl Hinweise auf eine ursprünglich andere Disposition als die im Autograph *P 271* angetroffene: In erhaltenen Abschriften der Frühfassung der d-Moll-Sonate ist diese als „*Sonata I*“ bezeichnet. Aber auch dabei ist es nicht geblieben. Es wird vielmehr anzunehmen sein, daß Bach bei der Niederschrift des Autographs mit der c-Moll-Sonate (II) begonnen und die Eintragungen sodann in der jetzt vorliegenden Reihenfolge (III–VI) fortgesetzt, die Es-Dur-Sonate (I) aber schließlich dem Zyklus vorangestellt hat. Denn im Autograph sind die Sonaten II–VI fortlaufend geschrieben, wie aus der Beobachtung der geschlossenen Lagenordnung dieses Manuskriptes zwingend hervorgeht; allein die einleitende, vorangestellte Es-Dur-Sonate ist auf zwei einzelnen, von den übrigen Lagen getrennten Bögen niedergeschrieben.

Die Tatsache, daß die sechs Sonaten im Autograph *P 271* ohne einen gemeinsamen Haupttitel überliefert sind, steht vermutlich in direktem Zusammenhang mit dem anscheinend problematischen Beginn des Orgelsonatenzyklus, also mit der wahrscheinlich dem Zyklus vorangestellten Es-Dur-Sonate. Und darauf beruhen wohl auch die Probleme, die die aller Wahrscheinlichkeit nach unmittelbar nach Abschluß der autographen Niederschrift von diesem Manuskript angefertigte, aber nur teilweise (Sonate IV–VI) erhaltene Abschrift Anna Magdalena Bachs aufwirft, die sodann vom jungen Wilhelm Friedemann Bach (Sonate I–III) ergänzt worden ist, jedoch ebenfalls ohne Haupttitel vorliegt.

⁵ Zu BWV 528/1 siehe U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 78–81.

⁶ H. Eppstein, *Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument*; in: BJ 1976, S. 35–57, speziell S. 38.

Zu den Abschriften der Orgelsonaten

Soweit belegbar bzw. mit einiger Sicherheit rekonstruierbar, sind vom Autograph *P 271* im Haus und unter den Augen Bachs mindestens vier Abschriften angefertigt worden: eine erste von Anna Magdalena Bach; eine zweite (wohl nur Teilabschrift) vom jungen Wilhelm Friedemann Bach; eine dritte wahrscheinlich von dem zum engeren Kreis um Bach gehörenden und oben bereits erwähnten Anonymus 5; eine vierte offenbar von Johann Friedrich Agricola. Vermutlich sind aber noch weitere Kopien vor 1750 vom Autograph genommen worden, die sich jedoch nur schwerlich bzw. überhaupt nicht mehr rekonstruieren lassen.

P 272

Die wichtigste erhaltene Abschrift ist *P 272*, die Friedrich Konrad Griepenkerl 1844 (Vorrede zu Bd. I der Peters-Ausgabe) noch für ein zweites Autograph, Wilhelm Rust 1867 (BG 15) jedoch nur noch für ein Teilautograph hielt, während Philipp Spitta 1880 (II, S. 692, Anm. 178) annahm, daß dieses Manuskript von Wilhelm Friedemann und Anna Magdalena Bach geschrieben sei. Im Recht ist zweifellos Spitta. Die genaueren Belege dafür lieferte aber erstmals Walter Emery 1957 in dem zur Novello-Ausgabe der Orgelsonaten vorgelegten Revisionsbericht.⁷ – Die Handschrift *P 272* stellt also kein homogenes Corpus dar, sie setzt sich vielmehr aus einem ursprünglichen, von Anna Magdalena Bach geschriebenen, die Sonaten IV–VI umfassenden und einem nachträglich angefertigten, von Wilhelm Friedemann Bach geschriebenen, die Sonaten I–III umfassenden Teil zusammen, der offenbar nach Verlust der Sonaten I–III in der ursprünglich vollständigen Abschrift Anna Magdalena Bachs an deren Stelle gesetzt wurde. Die erste und wohl unmittelbar nach Fertigstellung der autographen Niederschrift der Orgelsonaten angefertigte Abschrift stammt also offensichtlich von der Hand Anna Magdalena Bachs. Sie stellte die eigentliche Reinschrift des Zyklus her, die sich gegenüber dem Autograph nicht zuletzt durch eine großzügigere Raumeinteilung auszeichnet, also einen besser lesbaren Notentext bietet, worin wohl einer der von Bach selbst vorgesehenen Zwecke dieser Abschrift bestand.

Ergänzend ist festzustellen, daß der von der Hand Wilhelm Friedemann Bachs stammende Teil des Manuskriptes auf der letzten Seite (Bl. 18^v) noch die Takte 1–15 der Sonate IV enthält. Bl. 18 ist das letzte Blatt eines Ternios, mit Bl. 19 (T. 16ff.) beginnt ein neuer, von Anna Magdalena Bach beschrifteter Ternio; die „Bruchstelle“ des Manuskriptes liegt also zwischen zwei Ternionen und nicht etwa innerhalb einer Papierlage. Im Einklang mit dieser Feststellung steht die Beobachtung, daß die Hand-

⁷ W. Emery, *Notes on Bach's Organ Works. A Companion to the Revised Novello Edition*. Books IV–V. Six Sonatas for two manuals and pedal; London 1957.

schrift *P 272* erst ab Bl. 19, also in dem von Anna Magdalena Bach geschriebenen Teil, eine mit Tinte vorgenommene ältere (originale?) Paginierung aufweist, während die im ganzen Manuskript durchlaufende Bleistiftpaginierung erst von späterer Hand stammt.

Bei der autographen Niederschrift in *P 271* hatte sich Bach anscheinend zunächst auf den „reinen“ Notentext beschränkt; Haupttitel und Satzbezeichnungen, Phrasierungsbezeichnungen und Ornamente blieben dabei noch unberücksichtigt, sie wurden von ihm wohl vielmehr zuerst in das Manuskript Anna Magdalena Bachs eingetragen und später sukzessiv – und dabei keineswegs konsequent – in das Autograph selbst übertragen. Hieraus ergibt sich also das Problem, daß das Autograph in wesentlichen Details dem Manuskript Anna Magdalena Bachs nachsteht; doch von diesem Manuskript ist nur der zweite Teil erhalten.

Äußerst problematisch verhält es sich aber mit dem von Wilhelm Friedemann Bach in der Erstkopie ergänzten ersten Teil, der offenbar wie die Abschrift Anna Magdalena Bachs selbst nach dem Autograph angefertigt worden ist, in das allerdings zum Zeitpunkt der Kopienahme Wilhelm Friedemann Bachs u. a. noch nicht alle Satzbezeichnungen aus dem Manuskript Anna Magdalena Bachs übertragen worden waren bzw. niemals übertragen worden sind. Das bedeutet schließlich, daß sich eine Fassung letzter Hand bei den Sonaten I–III weder anhand des Autographs noch anhand der Handschrift *P 272* herstellen läßt.

Die Frage, zu welchem Zweck die Abschrift *P 272* angefertigt worden ist und um wessen Exemplar es sich wirklich gehandelt hat, ist in diesem Fall von besonderer Bedeutung; denn ihre zuverlässige Beantwortung gestattet wahrscheinlich gewisse Rückschlüsse auf die Entwicklungsgeschichte des Werkes selbst, und davon ist schließlich eines der entscheidenden Editionsprobleme abhängig. Für die Annahme, daß es sich um das Exemplar Wilhelm Friedemann Bachs handelt, spricht, daß er in diesem Manuskript die Sonaten I–III geschrieben hat. Aber die Sonaten IV–VI im selben Manuskript stammen von der Hand Anna Magdalena Bachs; und als ihre Abschrift des gesamten Zyklus noch vollständig war, handelte es sich zweifellos um ihr Manuskript, wenn nicht gar um die von ihrem Gatten angeregte Reinschrift der Orgelsonaten überhaupt. Wenn hingegen angenommen wird, die Handschrift *P 272* habe Wilhelm Friedemann Bachs Exemplar dargestellt, dann ergeben sich einige gravierende Probleme. Denn dann müßte wohl angenommen werden, daß dieses Manuskript 1733 aus dem Bachschen Haus gelangte, als Wilhelm Friedemann das Organistenamt an der Sophienkirche in Dresden antrat. Und die Korrekturen, die der Komponist nach 1733 in den Orgelsonaten vorgenommen hat, könnten sodann in der Handschrift *P 272* keinen Niederschlag mehr gefunden haben. Doch ist diese Handschrift möglicherweise erst bei der Erbteilung des Bachschen Nachlasses im Jahre 1750 in den Besitz Wilhelm Friedemanns gelangt, während das Autograph *P 271* Carl Philipp Emanuel Bach zugefallen war.

Zur Abschrift der Orgelsonaten von der Hand des Pseudo-Agricola

Auf eine weitere (nicht erhaltene) zeitgenössische Handschrift der Orgelsonaten deutet jene Abschrift aus der Amalienbibliothek (*Am. B. 51a*) hin, die früher für eine Handschrift des Bach-Schülers Agricola gehalten worden ist, die in Wahrheit jedoch von der Hand eines anonymen Berliner Kopisten stammt.⁸ Die Verwechslung beruht freilich nicht auf Zufall; die Ähnlichkeit der Schriftformen des unbekanntenen Kopisten mit denen Agricolas spricht vielmehr für die Annahme, daß es sich um einen Schüler Agricolas handelt und daß seine Vorlage eine (nicht erhaltene) Handschrift Agricolas dargestellt hat.

Johann Friedrich Agricola studierte 1738 bis 1741 in Leipzig und war gleichzeitig Schüler Bachs. Wahrscheinlich während der genannten Jahre dürfte Agricolas Abschrift entstanden sein, die sodann der anonyme Berliner Kopist offenbar notengetreu (teilweise wohl sogar unter Beibehaltung der Seiteneinteilung seiner Vorlage) abgeschrieben hat. Diese neuere Kopie stimmt bis auf einige offensichtliche Kopierfehler, die vielleicht bereits die Abschrift Agricolas aufgewiesen hat, genau mit dem Autograph *P 271* überein; also hat die Vorlage Agricolas aller Wahrscheinlichkeit nach das Autograph selbst dargestellt. Und damit läßt sich die Beschaffenheit des Autographs um 1738 bis 1741 ermitteln: Diejenigen Zusätze bzw. Änderungen, die das Autograph heute aufweist, die Abschrift aus der Amalienbibliothek aber nicht teilt, sind demnach erst nach 1738 bis 1741 vorgenommen worden, wenn nicht gar erst nach 1750 und damit weder autograph noch authentisch.

Zu Oleys Abschrift der Orgelsonaten

Die in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (*Cod. 15528*) aufbewahrte, wahrscheinlich aus Sammlung Hauser stammende Handschrift trägt den Besitzvermerk „*Job. Chr. Oley | Aschersleben*“. Johann Christoph Oley (1738–1789) war von 1755 bis 1762 im Anhaltinischen Bernburg und danach im nahegelegenen Aschersleben Organist. Von der Hand bzw. aus dem Besitz Oleys stammt eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Abschriften Bachscher Klavier- und Orgelwerke; eine Liste dieser Handschriften wird im Krit. Bericht NBA IV/7 mitgeteilt. Diese Handschriften tragen in der Regel den Vermerk „*Job. Chr. Oley | Bernburg*“ bzw., wie oben bereits erwähnt, „*Job. Chr. Oley | Aschersleben*“; die Handschriften mit dem Vermerk „*Bernburg*“ hat Oley demnach vor 1762, diejenigen mit dem Vermerk „*Aschersleben*“ nach 1762 geschrieben bzw. erworben. Die früher wiederholt geäußerte Vermutung, Oley sei Schüler Bachs gewesen, läßt sich bei Nachprüfung der bisher vorgebrachten Fakten nicht

⁸ Siehe A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnicks und Johann Friedrich Agricolas*; in: BJ 1970, S. 44–65, speziell S. 60.

stützen. Doch stand Oley zweifellos in näherer Beziehung zum Kreis um Bach, also wohl zu einem der Söhne oder engeren Schüler Bachs, ohne daß bisher Näheres in Erfahrung gebracht werden konnte. Nun ist jedoch nicht zu übersehen, daß in der Sammlung Oleys mehrfach der Anonymus 5 mit gewichtigen Bach-Abschriften vertreten ist. Die Annahme, daß Oley Schüler dieses Anonymus 5 gewesen ist, liegt daher ziemlich nahe.

Die „Versuchung“, Oley aber für einen direkten Schüler Bachs zu halten, besteht darin, daß seine Abschriften meist sehr zuverlässig erscheinen, seine Vorlagen also hervorragend gewesen sein müssen. In Abschriften Oleys sind zum Beispiel die Auflösungen der Kanons aus dem Musikalischen Opfer überliefert (siehe Krit. Bericht NBA VIII/1); doch gerade deren fehlerlose Niederschrift deutet darauf hin, daß die Auflösungen nicht von Oley selbst stammen, sondern daß er sie zumindest teilweise in einer (nicht erhaltenen) Handschrift bereits vorgefunden hat. Auf die Vorzüglichkeit der Abschriften Oleys ist schon früher hingewiesen worden, auch darauf, daß kaum anzunehmen ist, daß Oley selbst etwas hinzugefügt hat, was nicht schon in seinen Vorlagen enthalten war. Zu Oleys Abschrift der Orgelsonaten bemerkt Emery (S. 117): „Oley seems to have been a careful copyist with a high regard for consistency. That being so, the striking variations in the accuracy of his text seem to imply similar variations in his source.“

Die Orgelsonaten bietet Oley in einer Abschrift, die sich durch Klarheit des Schriftbildes auszeichnet und in der Disposition des Notentextes sowohl das Autograph *P 271* als auch die Handschrift *P 272* übertrifft: Die Niederschrift des Notentextes ist so disponiert, daß die kürzeren Sätze jeweils zwei Seiten ohne Wendestelle, die längeren Sätze jeweils vier Seiten mit nur einer Wendestelle beanspruchen; lediglich die Sätze 2 und 3 der Sonate IV sind fortlaufend auf sechs Seiten mit zwei Wendestellen notiert. Bedenklicher erscheint schon, daß Oleys Abschrift das Autograph *P 271* und die Handschrift *P 272* auch hinsichtlich Phrasierung und Verzierungen an Konsequenz übertrifft und darüber hinaus auch an denjenigen in der Tat merkwürdigen Parallelstellen, die im Autograph bzw. in der Handschrift *P 272* selbst nicht analog gebildet sind, die „naheliegenden“ Lesarten bietet. Da das Autograph und die Handschrift *P 272* wegen der erwähnten Gründe aber als Vorlagen Oleys wohl auszuschließen sind, basiert seine Abschrift offenbar auf einer anderen Vorlage, möglicherweise auf einer (nicht erhaltenen) Handschrift des Anonymus 5.

In einem handschriftlichen „*Thematischen Catalog von J. S. Bach's Werken*“ (BB *Mus. ms. theor. K 423*) findet sich ein mit „*Chorale*“ bezeichnetes Einlageblatt, auf dem Oley die Incipits von sechsunddreißig Orgelchorälen Bachs verzeichnet hat und auf dem sich folgender, möglicherweise von der Hand Immanuel Breitkopfs stammender Vermerk findet: „*H. Oley in Aschersleben den 16ten abzusenden.*“ Was immer der letztgenannte Vermerk im einzelnen besagen mag, sei dahingestellt; wichtig ist hier nur die Feststellung, daß Oley offenbar mit dem Haus Breitkopf in Leipzig in Ver-

bindung stand. Und daraus wird vielleicht der Schluß zu ziehen sein, daß Oleys Handschrift der Orgelsonaten möglicherweise als Vorlage für die weitere Verbreitung, wenn nicht gar für eine beabsichtigte Drucklegung des Werkes gedacht war. Darauf deutet nicht zuletzt der kalligraphisch gestaltete Titel der Handschrift: „VI | SONATEN | für die | Orgel | mit | Zwey Clavieren und Pedal, | von | Herrn | Johann Sebastian Bach.“

Zwiespältig erscheinen die Ergebnisse der Ermittlungen Emerys über die Handschrift Oley. Die Tatsache, daß diese Abschrift gewisse inkonsequente Lesarten des Autographs *P 271* und auch der Handschrift *P 272* nicht teilt, umschreibt Emery (S. 117) mit der Feststellung: „... Oley anticipated many of the emendations that have been made by modern editors, or ought to be made by performers.“ Was heißt aber, die Abschrift sei „derived apparently from mixed sources of the *P 271* type“ und „Perhaps he relied on a collection that included all six Sonatas, but had been put together from MSS written by several copyists, of varying reliability“?

Als Beispiel für die obenerwähnte Tatsache, daß Oley bei Parallelstellen, die im Autograph und in der Handschrift *P 272* nicht analog gebildet sind, die analoge Lesart bietet, sei auf T. 7 und 167 des ersten Satzes der Sonate VI hingewiesen, die im Autograph *P 271*, in der Handschrift *P 272* und in der Handschrift Oleys wie folgt lauten:

Takt 7

*P 271**P 272*

Oley

Takt 167

*P 271**P 272*

ante correcturam

P 272

post correcturam

Oley

wie Takt 7

In *P 271* beruht die diffizile Lesart im mittleren System von T. 167 offensichtlich auf einem Schreibfehler. In *P 272* ist die ursprüngliche Lesart in T. 167 durch Rasur getilgt, jedoch rekonstruierbar; die Lesart post

correcturam ist offenbar in Analogie zu T. 7 hergestellt. Fraglich ist jedoch, inwiefern die Handschrift Oleys in beiden Takten die Lesart von *P 271* in T. 167 aufweist. Da Oleys Abschrift auch in diesen beiden Takten keinerlei Korrekturen erkennen läßt, dürfte er die von ihm gebotenen Lesarten bereits in seiner Vorlage vorgefunden haben. Und diese Vorlage hat vermutlich (wahrscheinlich?) eine im Hause Bachs angefertigte Abschrift des Anonymus 5 dargestellt, in die Bach möglicherweise eigenhändig korrigierend eingegriffen hat.

Zum Editionsproblem der Orgelsonaten

Nach der geschilderten Quellenlage und dem angedeuteten Lesartenbefund dürfte das Editionsproblem bei den Orgelsonaten einigermaßen kompliziert erscheinen. Wie eingangs bereits erwähnt, besagt die alleinige Berufung auf das Autograph in diesem Fall wenig, da anzunehmen ist, daß autorisierte Abschriften autographe Zusätze enthalten haben bzw. diese in Abkömmlingen autorisierter Abschriften tradiert sind, die in das Autograph selbst jedoch nicht übertragen worden sind. Welche Entscheidung hat der Herausgeber aber zu treffen, wenn sich nicht mit hinreichender Sicherheit feststellen läßt, welche dieser Zusätze wirklich authentisch sind? Eine Möglichkeit wäre, konsequent – und dabei unbeschadet – dem Autograph zu folgen, alle in den betreffenden Abschriften enthaltenen (authentischen?) Zusätze aber im zugehörigen Krit. Bericht genau zu verzeichnen. Dieses Verfahren hätte den Vorzug, einer „Urtext-Ausgabe“ gleichzukommen; aber es dokumentierte gleichzeitig das Unvermögen, dem wirklich vorliegenden Problem nahezukommen. Eine derartige „Urtext-Ausgabe“ würde im vorliegenden Fall also die Fassung des Autographs bieten, sie böte jedoch nicht die Fassung letzter Hand, die sich vielleicht hinter der Handschrift Oleys verbirgt.

Würde der Herausgeber also der Handschrift Oleys folgen, böte er das Werk wohl mit den Lesarten, die nach Meinung Emerys der Spieler am besten vorbrächte. Doch die Voraussetzungen sind nach Emery nicht so eindeutig: „The origin of the MS is still too obscure to justify an editor in assuming that its readings are due to correction by Bach and are in general to be preferred to those of *P 271* and *P 272*“.

Ist der Ursprung der Abschrift Oleys aber wirklich so obskur?