

Ein Bach-Doppelfund: Verschollene Gerber-Abschrift (BWV 914 und 996) und unbekannte Choralsammlung Christian Friedrich Penzels

Von Wolfgang Wiemer (Aichschieß über Eßlingen)

Mit zwei Notenhandschriften, die der Verfasser Anfang 1984 auf der Stuttgarter Antiquariatsmesse erwerben konnte, sind unvermutet zwei bemerkenswerte Quellen Bachscher Werke wieder beziehungsweise neu ans Licht gekommen.

Das eine ist die um 1725 von Heinrich Nikolaus Gerber (1702–1775) während seines Unterrichts bei Bach angefertigte Abschrift von zwei frühen Klavierkompositionen: der Toccata in e-Moll (BWV 914) und der sogenannten Lauten-Suite in e-Moll (BWV 996). Vormalig im Besitz von Dr. Erich Prieger (1849–1913), Bonn, war die Handschrift seit dessen Tod verschollen.¹ Konnte die Quelle bei der 1982 innerhalb der NBA erfolgten Herausgabe der Suite noch nicht herangezogen werden, so steht sie jetzt für die Veröffentlichung der Toccata zur Verfügung.²

Bei dem zweiten Fund handelt es sich um eine bislang unbeachtet gebliebene, 1780 von Christian Friedrich Penzel (1737–1801)³ angelegte Sammelhandschrift vierstimmiger Bach-Choräle mit über hundert Sätzen, von denen zweiunddreißig sich als bisher unbekannt erwiesen.⁴

Für das Gerber-Manuskript, das kaum wesentliche Neuerkenntnisse bietet, mag im folgenden eine kurze Quellenbeschreibung genügen. Anders die Penzel-Handschrift, wohl eine der wichtigsten Neuentdeckungen der letzten Jahrzehnte: sie erfordert eine ausführliche erste Bestandsaufnahme und quellenkritische Würdigung.

Gerbers Abschrift von BWV 914 und 996

Von den wenigen Abschriften, in denen die beiden Kompositionen überliefert werden, besitzen die jetzt wiedergefundenen besondere Autorität, sind sie doch von Gerber zur Zeit seiner Studien bei Bach angefertigt worden. Die Quelle hat einst sowohl Hans Bischoff bei seiner verdienstvollen kritischen Ausgabe

¹ Vgl. NBA V/10 Krit. Bericht, S. 116, sowie A. Dürr, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, BJ 1978, S. 10.

² NBA V/9.

³ Für die Identifizierung Penzels als Schreiber der Sammlung sei Herrn Dr. Yoshitake Kobayashi (Göttingen) freundlich gedankt. – Penzel hat sich als Kopist zahlreicher Werke Bachs, vor allem von Kantaten, hervorgetan. Ob seine Angabe zutrifft, Johann Sebastian Bach sei sein Lehrer gewesen, ist ungeklärt. Erst seit 1751 ist er als Schüler der Leipziger Thomasschule nachgewiesen; von 1765 an wirkte er als Kantor in Merseburg (Dok III, Nr. 726).

⁴ Die 32 Choräle wurden inzwischen vom Verfasser mit ausführlichem Kommentar herausgegeben: *Johann Sebastian Bach und seine Schule – Neu entdeckte Choral- und Liedsätze*, Kassel etc. 1985 (BA 6839). Daraus als Einzeldruck, mit der Faksimile-Wiedergabe von Penzels Niederschrift, das geistliche Lied „Denket doch, ihr Menschenkinder“ (BA 6840).

der Klavierwerke Bachs⁵ als auch dem für die Bach-Gesamtausgabe zuständigen Herausgeber Ernst Naumann⁶ vorgelegen. Über ihre äußere Beschaffenheit macht nur Bischoff einige spärliche Angaben. Merkwürdigerweise erwähnt er nicht, daß die beiden Stücke zusammengeheftet waren. Daß dies damals schon der Fall war, belegen die Eintragungen (mit Tinte; Schrift: 19. Jahrhundert) außen auf dem vorderen Deckblatt:

„Peters: Cahier IV. No 3: Toccata con Fuga (Emoll).

(Edition Peters No 204)

Peters: Cahier III No 8 Suite (Emoll).

(Ed. P. No 214).“

und darunter, von anderer Hand:

„(Noten-) Handschrift von

H. Gerber

(NB von Dr. Rust, Berlin 1877).“

Mehr noch: Wie der nachstehenden Quellenbeschreibung zu entnehmen ist, hat wohl Gerber selbst die beiden Kompositionen zusammengefügt.

Das Heft, ungebunden und ohne Umschlag, besteht aus 11 einzelnen unpaginierten Blättern im Querformat 19,5 × 32,6 cm, unten und oben beschnitten (mit gelegentlich minimalem Schriftverlust). Am Rücken ist es durch einen beidseitig aufgeklebten, jeweils 1,7 cm breiten Streifen tapetenartigen alten Goldpapiers (Reste eines Umschlags?) verstärkt und mit Fäden geheftet. Auf das erste Blatt – recto: wie oben angegeben beschriftet, verso: leer – folgen 10 Blätter einheitlicher Papiersorte, aber unterschiedlicher Qualität (Bl. 1–5 etwas dicker als das übrige) mit dem bei Gerber sonst nicht anzutreffenden Wasserzeichen „Dame mit Blume“, ohne Gegenmarke. Davon entfällt auf die zu jeweils vier Akkoladen rastrierten Seiten 2–9 die Toccata (Seite 1 und 10 sind leer). Für Rastrierung und Niederschrift wurde eine ziemlich blasse, oliv getönte Tinte verwendet.⁷ Auf den mit derselben Tinte offenbar in einem Zug rastrierten Seiten 11–16 befindet sich die Suite bis zur Bourrée, jedoch mit kräftiger, rostfarbener Tinte in vergleichsweise zierlichem Duktus geschrieben. Für die Gigue wurde ein Blatt neu rastriert (mit demselben Rastral, aber der rostrotten Tinte), beidseitig beschrieben und zusammen mit einem leeren Deckblatt angefügt. Die erste – leere – Seite der 10 Blätter zeigt keinerlei Verschmutzung; das läßt darauf schließen, daß das vorangehende Deckblatt (dem übrigen Papier ähnlich, aber doch wohl von anderer Sorte) sehr früh beigefügt wurde.

Beide Kompositionen sind im Diskant- und Baßschlüssel notiert. Ihre Überschriften lauten:

⁵ H. Bischoff, *Job. Seb. Bach's Klavierwerke* (Edition Steingräber), Berlin, Bd. 4, 1883 (Toccata), Bd. 7, 1888 (Suite).

⁶ Zur Toccata vgl. BG 36 S. XXXIf., zur Suite BG 45/I, S. LIII.

⁷ Bischoffs Beobachtung, die Abschrift sei „auffallend verblaßt“, trifft genaugenommen nicht zu: Gerber scheint eine wäßrige Tinte benutzt zu haben; für ein nachträgliches Ausbleichen aufgrund äußerer Einflüsse gibt es keinen Anhalt.

*Tocatta ex E♭. manualiter. di Gio. Bast. Bach. und Präludio - con la Suite en E♭ da Gio: Bast: Bach.*⁸

Ein Schreibervermerk, wie er bei Gerber in der Regel anzutreffen ist, fehlt. Die Niederschriften zeigen übereinstimmend die charakteristischen Schreibmerkmale⁹ aus der ersten Zeit von Gerbers Unterricht bei Bach.

Die wesentlichen Eigenlesarten unserer Quelle sind indirekt über die Edition Bischoffs in die verschiedenen modernen Ausgaben, im Fall der Suite nun auch direkt in die NBA, eingegangen. Deshalb sei bezüglich spezieller Fragen auf die betreffenden Kritischen Berichte verwiesen.

Zwei interessante Details sollen nicht unerwähnt bleiben.

Der dritte Satz der Tocatta, der in zwei Quellen gänzlich fehlt und in den übrigen Handschriften mit *Adagio* bezeichnet ist,¹⁰ trägt bei Gerber die Überschrift *Praeludium*. Das spricht gegen Bischoffs Annahme, der Satz könnte später hinzukomponiert worden sein.¹¹ Vielmehr scheint das *Praeludium* mit der anschließenden *Fuga* ursprünglich ein für sich stehendes Paar gebildet zu haben,¹² das hernach zur mehrteiligen Tocatta erweitert wurde. Dem Fehlen des Adagio-Satzes in den beiden relativ späten, noch dazu offenbar voneinander abhängigen Handschriften sollte man vielleicht nicht allzu große Bedeutung beimessen. Jedenfalls vermag angesichts der von Gerber überlieferten Werkgestalt die Schlußfolgerung Naumanns, daß „das Vorhergehende von Bach später an seine Stelle gesetzt worden sei“, ebenso wenig einzuleuchten wie Hermann Kellers Hypothese, daß Abschreiber den Satz weggelassen haben, „weil eine spätere Zeit damit nichts Rechtes mehr anzufangen wußte“.¹³

Was die Suite anbelangt, so verdienen die von Bischoff erwähnten, nur bei Gerber anzutreffenden Vorhaltsnoten besondere Beachtung. Sie finden sich lediglich im ersten, *Passaggio* bezeichneten Teil des Präludiums auf der ersten Seite, und zwar – was bisher nicht bekannt war – nachträglich mit Rötelfarbe notiert.¹⁴ Sollte es sich hierbei um Eintragungen während des Unterrichts bei

⁸ Wenn Dürr (a. a. O.) am Schluß seiner Studie die Frage offenlassen mußte, ob die in einem alten Verzeichnis der Gerberschen Abschriften erwähnte „Suite aus E-Dur. Einzel.“ ... etwa BWV 1006a gewesen ist oder in Wahrheit Gerbers Abschrift der e-Moll-Suite BWV 996 (oder 830?) bezeichnet“, so kann man die zweitgenannte Quelle jetzt wohl aus der Überlegung herausnehmen. Erstens steht sie nicht „einzeln“, und zweitens läßt die Bezeichnung „E♭“ in Gerbers Überschrift an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, so daß eine Verwechslung mit „E-Dur“ kaum möglich erscheint. Auch kommt die Abschrift – und damit bestätigt sich Dürrs Vermutung (a. a. O., S. 16) – definitiv nicht als eine der verschollenen Suiten aus Gerbers beiden Sammlungen in Betracht, da sie tatsächlich keine Numerierung aufweist.

⁹ Vgl. Dürr, a. a. O., S. 9, 12ff.

¹⁰ Vgl. NBA V/9 Krit. Bericht (in Vorbereitung).

¹¹ Ausgabe Bischoff, a. a. O., Bd. 4, S. 93.

¹² Das vermutet auch Naumann (BG 36, a. a. O.).

¹³ H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 65.

¹⁴ Vgl. Ausgabe Bischoff, a. a. O., Bd. 7, S. 54. Daß die Einträge allem Anschein nach bald nach der Niederschrift der Suite vorgenommen wurden, bezeugen drei von Gerber mit demselben Stift ausgeführte Korrekturen in der Sarabande. – Da die auf der Ausgabe Bischoffs fußenden „Speziellen Anmerkungen“ zum ersten Teil des ersten Satzes im Krit.

Bach handeln? Zu prüfen wäre, ob nicht der eine oder andere Zusatz von Bach selbst stammen könnte. Immerhin scheint damit das Zeugnis einer, wenn auch nur flüchtigen, unterrichtlichen Erörterung der sogenannten „willkürlichen Manieren“ auf uns gekommen zu sein. Dafür würde auch sprechen, daß die Einzeichnungen sich nur auf der ersten Seite finden: Es genügte, das Problem zu Beginn kurz zu benennen und mit einigen Beispielen zu veranschaulichen.

In diesem Zusammenhang wäre überhaupt einmal der Frage nach dem didaktischen Stellenwert solcher Frühwerke in Bachs Lehrgang nachzugehen. Es muß auffallen, daß Bach zu einer Zeit, da die Fülle der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers, der Inventionen, der Englischen und Französischen Suiten sowie der Partiten bereits vorlag, auf relativ „überholte“ frühe Arbeiten zurückgriff und ihnen dadurch Muster-Gültigkeit verlieh.

Penzels Choralsammlung

Bisher kamen als Überlieferungsträger der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs vor allem folgende Quellen in Betracht:

1. Die autographen beziehungsweise zum Teil fremschriftlichen Partituren und Stimmensätze der Kantaten, Motetten, Passionen und Oratorien.
2. Die gedruckten Sammlungen der vierstimmigen Choralgesänge, erschienen bei Birnstiel (2 Teile, Berlin 1765 und 1769) und Breitkopf (4 Teile, Leipzig 1784 bis 1787).¹⁵

Von den – abzüglich Dubletten – rund 350 darin enthaltenen Choralstücken ist fast die Hälfte auch in den auf uns gekommenen kirchlichen Vokalwerken Bachs (BWV 1–248) überliefert. Dem stehen etwa 185 Choräle (BWV 253 bis 438; zur Ausnahmestellung von BWV 299 siehe S. 49) gegenüber, die dort nicht nachweisbar sind.

3. Die in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrte, 149 vierstimmige Bach-Choräle umfassende Sammelhandschrift *Ms. R 18*.¹⁶ Nach Abzug von zwei Dubletten verbleiben 147 auf vier Systemen notierte Sätze. Davon gehören 97 der Werkgruppe BWV 1–248 an, und 45 entfallen auf die BWV-Nummern 250–438; die restlichen 5 sind im BWV nicht enthalten. 1966 hat Friedrich Smend¹⁷ erstmals die Bedeutung dieser Quelle hervorgehoben und nachgewiesen, daß nahezu ihr gesamtes Repertoire in den 3. und

Bericht NBA V/10 (S. 123) lückenhaft beziehungsweise unzutreffend sind, seien sie im folgenden ergänzt beziehungsweise richtiggestellt: Weitere Achtelvorschläge von oben: 7 I 9, 16 I 1; von unten: 5 I 9, 9 I 5; Mordent: 5 I 11 (statt Pralltriller)*, 7 I 9 (desgl.)*, 12 I 1 und vorletzte Note*, 14 I 1*; Pralltriller: 6 I 1, 9 I 1, 14 I vorletzte Note. Außer den mit * bezeichneten Verzierungen (Tinte) ist alles nachträglich mit Rötelfarbnotiert.

¹⁵ Zu Überlieferung, Inhalt und C. P. E. Bachs Rolle als Herausgeber siehe F. Smend, *Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs*, BJ 1966, S. 5–40; G. Wachowski, *Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs – Untersuchungen zu den Druckausgaben von 1765 bis 1932 und zur Frage der Authentizität*, BJ 1983, S. 51–79.

¹⁶ Vgl. Krause I.

¹⁷ A. a. O.

4. Band der Breitkopf-Ausgabe übernommen wurde. Nachdem kürzlich Andreas Glöckner¹⁸ den Bach-Schüler Johann Ludwig Dietel als Schreiber des Manuskripts ermitteln konnte und feststellte, daß *Mss. R 18* nicht, wie bisher angenommen, um 1765 entstanden ist, sondern schon 1735 in Leipzig – sozusagen unter den Augen Bachs – angefertigt wurde, geriet die Handschrift erneut in den Brennpunkt des Interesses. Unlängst legten Gerd Wachowski¹⁹ und Hans-Joachim Schulze²⁰ Untersuchungsergebnisse vor, die den außerordentlichen Quellenwert von *R 18* dokumentieren.

4. Die der Amalienbibliothek zugehörige handgeschriebene, insgesamt 363 vierstimmige Choräle enthaltende Sammlung *Am. B. 46II*,²¹

Hans-Joachim Schulze hat in seiner Arbeit den Blick auch auf diese bislang unerschlossene Quelle gelenkt. Etwa zwischen 1776 und 1783 (nach Schulze) von unbekannter Hand geschrieben, enthält sie 15 Orgelchoräle (S. 3–64),²² 252 zweisystemig notierte Choralätze (S. 65–214) sowie 111 in viersystemiger Partitur geschriebene Choräle (S. 217–334), die bis auf eine Ausnahme dem Repertoire von *R 18* entnommen sind.²³

Als Friedrich Smend seine obengenannte Arbeit mit den Worten schloß: „Wir stehen noch am Anfang der Beschäftigung mit den frühen Sammlungen von Bachs Chorälen. Möchte diese Studie dazu beitragen, den hier aufgetretenen Problemen weiter nachzugehen“, fand die Aufforderung fünfzehn Jahre hindurch nur ein spärliches Echo. 1975 wurde mit Emil Platens Aufsatz „Zur Echtheit einiger Choralätze Johann Sebastian Bachs“²⁴ das Thema nochmals aufgegriffen und wenigstens in einem der zahlreichen von Smend angesprochenen Punkte vertieft. Erst die Zuschreibung der Handschrift *R 18* an Dietel und insbesondere ihre Vordatierung brachten, vor allem mit den beiden Arbeiten von Wachowski und Schulze, den entscheidenden Anstoß nicht nur zu einer Neubewertung dieser Quelle, sondern zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Überlieferungsproblematik von Bachs Chorälen überhaupt.

¹⁸ A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender*, BJ 1981, S. 59ff.

¹⁹ A. a. O., S. 70f.

²⁰ H.-J. Schulze, „150 Stück von den Bachischen Erben“ – Zur Überlieferung der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs, BJ 1983, S. 81–100.

²¹ Siehe Blechschmidt, S. 64f.

²² Für das Folgende ohne Belang.

²³ Wir schlagen für die drei Sektionen der Handschrift folgende Bezeichnungen vor: S. 3–64: *Am. B. 46IIa*; S. 65–214: *Am. B. 46IIb*; S. 217–334: *Am. B. 46IIc* (von Schulze, a. a. O., S. 88, als „*Am. B. 46IIa*“ bezeichnet). Hier sei eine weitere handschriftliche Quelle wenigstens erwähnt: die aus dem Nachlaß Heinrich Spittas stammende Sammelhandschrift SPK N. *Mus. ms. 10492*. Anscheinend um 1770 geschrieben, umfaßt sie 62 vierstimmige Choräle J. S. Bachs, die fast ausnahmslos in Birnstiel I (nur ein Satz findet sich in Birnstiel II) enthalten sind. Zwar läßt die Handschrift in ihren Lesarten eine starke Verwandtschaft mit dem Birnstiel-Druck und, insbesondere hinsichtlich der Anordnung, mit *Am. B. 46IIb* erkennen. Lesartenvergleiche haben jedoch ergeben, daß eine direkte Abhängigkeit von diesen beiden Quellen nicht besteht. – Die endgültige Zuordnung und Bewertung mag dem Krit. Bericht zur NBA vorbehalten bleiben.

²⁴ BJ 1975, S. 50–62.

In die Szene solcherart gesteigerter Aktivitäten fügt sich nun in glücklicher Weise der jüngste Bach-Fund.

Der offensichtlich als Sammlung von Bach-Chorälen konzipierte Band enthält insgesamt 126 vierstimmige Choräle. Davon begegnet uns der größte Teil auch in den Druckausgaben. Die Überraschung jedoch bilden 30 bislang völlig unbekannte Sätze, zu denen 2 weitere kommen, die zwar anderweitig überliefert sind, aber bisher Bach nicht ausdrücklich zugeschrieben wurden. Mochte man sie anfangs alle aufgrund des Quellenbefunds und angesichts ihrer stilistischen Ausprägung ohne weiteres Bach zuweisen, so mußten schließlich gewisse satztechnische Eigentümlichkeiten bei einem Teil der Sätze Zweifel zumindest an der unmittelbaren Verfasserschaft Bachs aufkommen lassen. Davon wird noch eingehend zu sprechen sein.

Es wäre ein müßiges Unterfangen, zum gegenwärtigen Zeitpunkt die vielfältigen Aspekte ausloten zu wollen, mit denen uns die aufgefundene Handschrift konfrontiert. Dazu sind, was die Probleme zur Überlieferung der bereits vorhandenen Quellen betrifft, die Dinge noch zu sehr im Fluß. Es kann im folgenden lediglich darum gehen, die neue Quelle vorzustellen, ihren Inhalt zu beschreiben und zu einer vorläufigen Bewertung zu gelangen sowie eine Reihe von Fragen, die sie aufwirft, wenigstens anzuschneiden.

I.

Die Handschrift besteht aus 40 querformatigen (19,7 × 33,7 cm, beschnitten), einzelnen unpaginierten Blättern von festem, leicht gebräuntem Papier (Wasserzeichen: Kursächsisches Wappen, darunter MERSEBURG, Gegenmarke GFS in Schrifttafel) und ist in einen rötlich-violett marmorierten Pappereinband aus neuerer Zeit (um 1920) eingebunden. Das aufgeklebte herzförmige Außenschild aus weißem Papier trägt den – ebenfalls in jüngerer Zeit – mit Bleistift geschriebenen Vermerk *Choräle | Handschrift | 18. Jahrh.* Vorsatz- und Nachsatzblatt fehlen; die Niederschrift beginnt unmittelbar auf der ersten Seite (recto) oben. Die Seiten sind mit 4 Akkoladen zu 2 Systemen rastriert. Von 101 bis 226 durchnummeriert, nehmen die im Diskant- und Baßschlüssel geschriebenen Sätze 71 Seiten ein; sie sind – um das Blättern während des Spiels zu vermeiden – stets so plaziert, daß keiner über eine recto-Seite hinausführt. Die restlichen 9 Seiten sind rastriert, sonst aber leer. Die letzten 12 Blätter wurden möglicherweise im Verlauf der Niederschrift nachträglich angefügt. Darauf deutet zum einen ihre – bei gleichbleibender Stärke und unverändertem Wasserzeichen – hellere, ins Grünliche gehende Tönung, zum anderen eine geringfügige Differenz in der Rastrierweise: im Gegensatz zu den vorangehenden Blättern sind die Systeme hier jedesmal über den einen Blattrand hinausgezogen.

Der Datumsvermerk *d. 26. Nov. 1780.*²⁵ am Schluß des Chorals Nr. 185 bezeugt, daß Penzel die Sammlung vor dem Erscheinen der vierteiligen Breitkopf-Ausgabe angelegt hat – ob für sich selbst oder im Auftrag eines Dritten, muß ebenso offenbleiben wie die Frage nach dem Zweck der Sammlung. Das

²⁵ Für den Eintrag an dieser Stelle läßt sich eine einleuchtende Erklärung bisher nicht finden.

sehr sorgfältig geschriebene, kaum Korrekturen und nur wenige Schreibversehen enthaltende Manuskript befindet sich in einem ausgezeichneten Erhaltungszustand und zeigt keinerlei Gebrauchsspuren.

Die mit der Nummer 101 beginnende Zählung und das Fehlen eines Titelblatts samt Autorangabe weisen auf einen heute verschollenen ersten Band. Dieser könnte ebenfalls handgeschrieben gewesen sein und müßte 100 Choräle sowie einen Titel mit dem Namen des Autors enthalten haben. Vielleicht darf man aber auch an den gedruckten ersten Teil der Birnstiel-Ausgabe (1765) denken, enthält doch das Penzelsche Manuskript, von zwei Ausnahmen abgesehen, aus diesem Druck keinen Choralsatz. Darüber hinaus läßt die weitgehende Übereinstimmung mit dem Birnstiel-Druck bezüglich Format, Rastrierung und Numerierung (arabische Zahl mit Punkt, jeweils links neben der Überschrift) die Orientierung des Schreibers an einem solchen Exemplar als möglich erscheinen. Gedruckter erster und handgeschriebener zweiter Teil – damit wäre freilich die Gefahr einer versehentlichen Trennung der beiden Bände gleichsam vorprogrammiert gewesen. Sie könnte schon früh erfolgt sein, und so ließe sich zwanglos erklären, daß die ohne Titel überlieferte Handschrift keine Beachtung mehr fand und ihre Bedeutung von keinem ihrer späteren Besitzer erkannt wurde.

In diesem Zusammenhang sei auf das *Verzeichnis der Musikalien von J. S. Bach* des Oelsnitzer Kantors Johann Gottlob Schuster (1765–1839), eines Neffen von Penzel, verwiesen.²⁶ Dort wird unter Nr. 68 der Rubrik B *Choral-Praeludien für Orgel mit 2 Clav. und Pedal* ein Exemplar *Joh. Seb. Bachs vierstimmige Choralsänge gesammelt v. C. Ph. Em. Bach* angeführt. Der Wortlaut der Eintragung deutet auf den ersten Teil des Birnstiel-Drucks. Sollte es sich hierbei um den zu Penzels Manuskript gehörenden ersten Band gehandelt haben? Ganz auszuschließen ist es nicht, denn Schuster hatte nach dem Tode Penzels (1801) dessen musikalischen Nachlaß übernommen. In der Sammlung von Franz Hauser, der im Jahre 1833 die Bachiana Schusters erwarb, ist der Band zwar noch registriert, aber als „verschollen“ bezeichnet. Verliert sich mit dieser vagen Spur zugleich ein letzter möglicher Anhalt über den Verbleib der Penzelschen Handschrift im 19. Jahrhundert, so lassen sich auch zu ihrer unmittelbaren Provenienz keine gesicherten Angaben machen. Gewisse Umstände deuten darauf hin, sie könnte sich zusammen mit der Gerber-Abschrift einst in der Sammlung Erich Prieger befunden haben; eine Bestätigung für diese Vermutung fehlt bisher.

Eine erste Sichtung des Inhalts führt zu folgendem Bild:

Zieht man von den 126 Nummern des Manuskripts die beiden vorhandenen Dubletten (Nr. 206 = 211; 208 = 220) ab, so ergibt sich ein Bestand von 124 Sätzen. 57 davon befinden sich in Birnstiels Drucken: 2 im ersten (1765), 55 im zweiten Teil (1769). Von den übrigen erschienen 35 erst 1784–1787 bei Breitkopf.²⁷ Außer „Da Jesus an dem Kreuze.“ (Nr. 132)²⁸ sind alle diese

²⁶ Vgl. hierzu Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 106f.

²⁷ Vorwiegend im 3. Teil, 1786.

²⁸ Vgl. Smend, a. a. O., S. 12.

Sätze im BWV erfaßt. Für 30 von den verbleibenden Stücken stellt Penzels Handschrift die bislang einzige Quelle dar. Die beiden restlichen Sätze „Lobet Gott, unsern Herren“ (Nr. 179) und „Denket doch, ihr Menschenkinder“ (Nr. 213) sind, obwohl schon seit geraumer Zeit quellenmäßig belegt – der eine in Am. B. 46^{IIb}, der andere in R 18, Am. B. 48 und Am. B. 46^{IIc} –, faktisch unbekannt geblieben. Wir dürfen daher mit einigem Recht von insgesamt „32 unbekannt“ Choralsätzen sprechen. 12 davon sind vierstimmig ausgearbeitete Lieder des Schemelli-Gesangbuchs; hiermit wird die Gesamtzahl solcher Beispiele von seither 10 (BWV 297, 299, 320, 357, 381, 405, 410, 412, 413, 424) auf 22 erhöht.

Auffälligerweise bilden die unbekannt Sätze – ausgenommen Nr. 147 und 179 –, ohne erkennbare Zäsur mit Nr. 195 beginnend, den Beschluß des Manuskripts, wobei Choräle und Schemelli-Lieder willkürlich vermischt erscheinen.

Mag zweifellos diesem Teil des Fundes unser primäres Interesse gelten: Die Bedeutung des Hauptbestands mit seinen bereits bekannten Sätzen darf darüber nicht unterschätzt werden. Ihm wollen wir uns zunächst zuwenden, nicht zuletzt auch deshalb, weil seine quellenkritische Untersuchung einen wichtigen Ausgangspunkt für die Frage nach Zuordnung und möglicher Herkunft der 32 unbekannt Sätze bildet.

II.

Die maßgebende Frage zur Bewertung des Hauptteils der Penzelschen Handschrift lautet: In welchem Verhältnis steht er zu den gedruckten beziehungsweise den überlieferten handgeschriebenen Choralsammlungen? Das Ergebnis der vergleichenden Untersuchung sei in den entscheidenden Punkten vorweggenommen:

1. Eine direkte Abhängigkeit von einer der bekannten Quellen liegt nicht vor; Repertoire, Anordnung der Stücke und Lesarten zeigen ein eigenes Gepräge.
2. Es ist eine enge Verwandtschaft zu Am. B. 46^{IIb} und, in Verbindung damit, eine Beziehung zu Birnstiel II gegeben.

Was die Drucke betrifft, so muß das Ergebnis ein wenig erstaunen. Als zweiten Band hätte man am ehesten eine – vielleicht verbesserte – Abschrift des Birnstielschen zweiten Teils von 1769 oder eine darauf fußende erweiterte Auswahl erwartet, dürfte doch diese Ausgabe aufgrund des vernichtenden Urteils des Hamburger Bach und seines Appells an „*alle Freunde meines seel. Vaters . . . , die Bekanntmachung dieser ihm nach seinem Tode zur Schande gereichenden verstümmelten Arbeiten auf alle mögliche Art zu hindern*“,²⁹ nicht so leicht greifbar gewesen sein. Daß hingegen Penzels Manuskript – etwa als Abkömmling einer Druckvorlage – in einem auch nur mittelbaren Zusammenhang mit den Editionsarbeiten zur Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787 gestanden haben könnte, ist auszuschließen: die Zusammenstellung der Sätze sowie die Lesartenbesonderheiten finden in keinem der in Frage kommenden Bände eine Entsprechung.

²⁹ Aus der Annonce C. P. E. Bachs, Hamburg, 29. Mai 1769. – Dok III, Nr. 753.

Auf der Suche nach Bezugspunkten zu den handschriftlichen Sammlungen scheidet auch die in Fußnote 23 erwähnte Handschrift *N. Mus. ms. 10492* aus, da sie ausschließlich Choräle aus Birnstiel I umfaßt. Gleichfalls entfällt R 18: nur 11 Sätze daraus finden sich, verstreut, auch bei Penzel; darüber hinaus unterstreichen die auftretenden Lesartenunterschiede die ohnehin überlieferungsmäßig gegebene Unabhängigkeit der beiden Quellen.

Es bleibt Am. B. 46^{IIb} – und hier sind nun in der Tat engste Beziehungen gegeben. Um das Abhängigkeitsverhältnis beider Quellen beleuchten zu können, ist es erforderlich, den betreffenden Teil der Berliner Handschrift wenigstens im Umriss vorzustellen.³⁰

Wie bereits dargelegt, besteht Am. B. 46^{II} aus drei Sektionen, die wir IIa, IIb und IIc genannt haben. Teil IIb läßt erkennen, daß er sich, trotz der äußerlich nahtlosen Übergänge, aus vier in Repertoire und Umfang unterschiedlichen Teilsammlungen zusammensetzt, die wir als IIb₁, 2, 3 und 4 bezeichnen.

IIb₁ (S. 65–79) besteht aus 28 Sätzen, die – von zwei Ausnahmen abgesehen – bei Birnstiel (1765/1769) nicht vorkommen, sondern erst im vierten Band der Breitkopf-Ausgabe (1787) erscheinen. Ähnlich verhält es sich mit Sektion IIb₃ (S. 99–109): von den 24 Sätzen dieses Abschnitts finden sich nur 6 schon bei Birnstiel, die übrigen wiederum erst 1787 bei Breitkopf. In beiden Abteilungen läßt sich eine sinnvolle Anordnung der Choräle nicht feststellen.

Ganz anders die Gruppen IIb₂ (S. 79–98) und IIb₄ (S. 109–214). Hier kommen beide Male jeweils zwei Ordnungsfaktoren ins Spiel: zum einen die Ausrichtung an Liturgie und Kirchenjahr, zum anderen die alphabetische Abfolge. Weiterhin ergibt sich, daß das Repertoire von IIb₂ (36 Choräle) fast vollzählig nochmals in der bei weitem umfangreichsten Teilsammlung IIb₄ (164 Choräle) enthalten ist, und zwar so, daß die anfänglich weitgehende Kongruenz sich allmählich verliert, indem die Sätze aus IIb₂ immer mehr „auf Lücke“ verteilt erscheinen, bis in der zweiten Hälfte von IIb₄ nur noch einmal kurz vor Schluß ein Satz aus IIb₂ auftaucht. Zeigte das Repertoire von IIb₁ und IIb₃ nur einen geringen Bezug zum Inhalt der Birnstiel-Drucke, so wandelt sich das Bild hier völlig. Die Sätze aus IIb₂ finden sich – außer 6 Nummern – auch bei Birnstiel (einer in Teil I, die übrigen in Teil II); IIb₄ endlich speichert einen großen Teil der in den beiden Birnstiel-Drucken befindlichen Choräle: in der ersten Hälfte vorwiegend diejenigen aus Birnstiel II (insgesamt 64), in der zweiten Hälfte vor allem Sätze aus Birnstiel I (insgesamt 52).

Trotz des auffälligen Repertoire-Bezugs zwischen den Birnstiel-Drucken und Am. B. 46^{IIb 2/4} läßt der Lesartenvergleich eine direkte Abhängigkeit der Handschrift von den Drucken – und umgekehrt – kaum zu. Schriftbild (Behalsung, Balkung, Verteilung der Mittelstimmen auf das obere und untere System) und Notentext zeigen zwar weitgehende Übereinstimmung, doch

³⁰ Damit soll der spätestens im Krit. Bericht zur NBA fälligen ausführlichen Beschreibung der Handschrift nicht vorgegriffen werden. – Dem Herausgeber des Bandes, Herrn Dr. Frieder Remp, sei an dieser Stelle für das Bereitstellen der Quellenunterlagen sowie für hilfreiche Hinweise vielmals gedankt.

sprechen charakteristische Abweichungen deutlich gegen ein Vorlage-Ab-schrift-Verhältnis.

Zweierlei ist unverkennbar: 1. Die beiden Birnstiel-Drucke und Am. B. 46^{IIb/4} scheinen auf eine gemeinsame Vorlage (eine oder mehrere Zwischenquellen eingerechnet) zurückzugehen; 2. die Notextvarianten der Handschrift entsprechen im allgemeinen der Version der Breitkopf-Ausgabe. Das macht einerseits die Nähe von 46^{IIb} zu diesem Druck letzter Hand evident, andererseits treten immer wieder Trennvarianten auf, die 46^{IIb} eher als Ableger einer redaktionellen Zwischenstufe denn als unmittelbare Vorlage für den Breitkopf-Druck erscheinen lassen.

Als erster hat Ludwig Erk in seiner kritischen Ausgabe von Johann Sebastian Bachs vierstimmigen Chorälen³¹ detailliert auf Eingriffe aller Art hingewiesen, die im Zuge der Drucklegung von den Herausgebern, angefangen mit C. P. E. Bach, an einer Anzahl von Sätzen vorgenommen wurden. Die einschlägigen Arbeiten von Schering,³² Smend³³ und neuerdings Wachowski³⁴ und Schulze³⁵ geben eine Vorstellung von dem verwickelten Weg, den Bachs vierstimmige Choräle bis zu ihrem Erscheinen zwischen 1784 und 1787 genommen haben. Aus den Originalhandschriften der Kantaten, Motetten und oratorischen Werke, aber auch aus vermutlich schon von J. S. Bach selbst³⁶ und anderen³⁷ angelegten handschriftlichen Chorsammlungen trug sie der Sammeleifer Philipp Emanuels zu einer umfangreichen, 1765 mehr als 300 Choräle und kurze Zeit später über 400 Stück umfassenden Kollektion zusammen, von wo sie Eingang in die ab 1765 erschienenen Druckausgaben fanden. Von den mannigfachen kleineren und größeren Veränderungen, die, von wem und aus welchen Gründen auch immer, vorgenommen wurden, geben die Drucke und Handschriften vielfältiges Zeugnis. Insbesondere im Zusammenhang mit der Herausgabe scheinen immer wieder Eingriffe vorgenommen worden zu sein. Dabei ging es vorwiegend um Tilgung von Satzfehlern (etwa Quintparallelen), Abmilderung klanglicher Härten, Glättung der Stimmführung, Angleichung von Instrumental- und Vokalstimme eines Kantatensatzes bis hin zu „harmonischer und satztechnischer Anreicherung“³⁸ ganzer Passagen.

Welche Stellung, und damit kommen wir auf Am. B. 46^{II} zurück, darf man der Berliner Handschrift innerhalb dieses über drei Jahrzehnte währenden

³¹ L. Erk, *Johann Sebastian Bachs mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien*, Bd. I, Leipzig 1850, Vorrede.

³² A. Schering, *Job. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle*, BJ 1918, S. 141–150.

³³ Smend, a. a. O.

³⁴ Wachowski, a. a. O.

³⁵ Schulze, a. a. O.

³⁶ Bezeugt sind zwei solcher Sammlungen: 1. die von Schemelli in der Vorrede zu seinem Gesangbuch von 1736 erwähnten rund 200 Lieder (allerdings wohl Generalbaßsätze), die für die geplante 2. Auflage bereits fertig vorlagen (vgl. Dok II, Nr. 379); 2. 88 wahrscheinlich von Bach vierstimmig gesetzte, zu einem Exemplar des Schemelli-Gesangbuchs gehörende Choräle, die sich in C. P. E. Bachs Nachlaß befanden (vgl. Dok III, Nr. 957, S. 496).

³⁷ Die Leipziger Sammelhandschrift Ms. R 18; vgl. hierzu S. 32 f.

³⁸ Schulze, a. a. O., S. 92.

Prozesses des Sammelns, Sichtens, Veränderns, Auswählens, Umschichtens und erneuten Veränderns einräumen?

Offenkundig spiegelt das Manuskript den Hauptbestand des von C. P. E. Bach gesammelten Repertoires und steht in einer besonderen Nähe zu der von Kirnberger zwischen 1777 und 1783 betriebenen Publikation der „Gesamtausgabe“ bei Breitkopf. Darauf verweisen Entstehungszeit und -ort, Inhalt und Umfang sowie die Lesartenverwandtschaft zum Druck 1784–1787.³⁹

Zugleich finden sich Spuren früherer Überlieferungsschichten. So will es scheinen, als ob insbesondere die Teilsammlung IIB₄ und ihr kleineres Geschwister IIB₂ auf eine Sammlung ältesten Ursprungs zurückgehen. Sowohl der an Gottesdienst und Kirchenjahresablauf orientierte Grundriß wie die alphabetisch geordneten Abschnitte beruhen auf einer Konzeption, die, wenn je von C. P. E. Bach entworfen, in den Drucken jedenfalls aufgegeben ist. Liegt daher der Gedanke allzu fern, in Am. B. 46^{IIB_{2/4}} könne eine jener zu vermutenden, von Johann Sebastian Bach für den eigenen Bedarf bestimmten Choralansammlungen umrißhaft noch hindurchscheinen?

Wir sind jetzt in der Lage, die Beziehungen zwischen Am. B. 46^{IIB} und der Gruppe der bekannten Choralätze aus der Handschrift Penzel – wir wählen dafür das Kürzel Pe₁⁴⁰ im Unterschied zu Pe₂ für die 32 unbekanntesätze – verhältnismäßig mühelos zu erhellen.

Ähnlich Birnstiel II weist auch Pe₁ keinen direkten Bezug zu den Teilsammlungen IIB₁ und IIB₃ der Berliner Handschrift auf.⁴¹ Dafür springen – wiederum analog Birnstiel II – die verbindenden Momente zu den Abteilungen IIB₂ und IIB₄ ins Auge:

Von den 36 Choralätzen in IIB₂ sind 35 auch in Pe₁ enthalten, darunter „Da Jesus an dem Kreuze“. Zwei Abschnitte aus IIB₂ sollen die Kongruenz in der Anordnung – trotz einiger Umstellungen und Einschübe – veranschau-

³⁹ Ebenda, S. 88.

⁴⁰ Pe₁ umfaßt die Nummern 101 bis 194, abzüglich Nr. 147 und 179, die wir Pe₂ zuschlagen. So verbleiben 92 Sätze. Davon gehören 73 den Chorälen BWV 250–438 an; dem stehen nur 19 der auch in den Originalhandschriften überlieferten Sätze aus BWV 1–248 gegenüber. Da in unserer Übersicht -Anhang, S. 69ff. – eine R 18-Konkordanz entbehrlich schien, seien die betreffenden Nummern (R 18 jeweils in Klammern) hier angeführt: Pe₁ 109 (46), 111 (47), 112 (129), 126 (13), 129 (5), 155 (125), 159 (12), 163 (82), 184 (6), 190 (130). Von den 10 in den Drucksammlungen überlieferten vierstimmig gesetzten Schemelli-Gesängen befinden sich 7 auch bei Penzel: Pe₁ 136, 137, 168, 183, 184, 186, 193. – Der Choral Pe₁ 132 „Da Jesus an dem Kreuze“, in Birnstiel II abgedruckt, erschien bei Breitkopf nicht mehr. In der Annahme, hier sei ein unechter Satz bewußt ausgeschieden worden, wurde er nicht ins BWV aufgenommen. Das Plädoyer Smends (a. a. O., S. 12) für die Echtheit des Satzes wird durch das Vorkommen in der jetzt aufgefundenen Handschrift bekräftigt.

⁴¹ In Am. B. 46^{IIB₁} sind zwei Stücke der Penzel-Sammlung enthalten (Pe₁ 106, 157), in IIB₃ fünf (Pe₁ 108, 127, 134, 166, 173). Davon tauchen die Nummern 106, 108, 134, 157 und 166 nochmals in IIB₂ bzw. IIB₄ auf (vgl. Anhang S. 69ff.), und aus dem Kontext geht ihre Primärbeziehung nach dort eindeutig hervor. Für Pe₁ 127 und 173 fehlen entsprechende Dubletten, doch muß das nicht zwangsläufig für eine direkte Beziehung dieser Sätze zu IIB₃ sprechen.

lichen. Wir wählen a) den Beginn und b) einen kirchenjahreszeitlich angelegten Ausschnitt (man beachte hier die jeweils alphabetische Abfolge):

a)

Am. B. 46 ^{Ib2}		Pe ₁	Birnstiel
S. 79	Herr Jesu Christ dich zu uns wend	101	140
80	Liebster Jesu wir sind hier	102	138
80	Dis sind die heil'gen zehn Gebot	103	131
80	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	152	130
81	Allein Gott in der Höh sei Ehr	106	129
81f./82	Wir gläuben all an einen Gott	105	136
83f./84	Kyrie, Gott Vater – Christe, aller Welt Trost – Kyrie Gott heiliger Geist	104	134

b)

S. 90	Nun komm der Heiden Heiland	122	176
90f.	Der Tag der ist so freudenreich	123	162
91	Gelobet seyst du Jesu Christ	126	164
91	Christus der uns seelig macht	131	–
92	Da Jesus an dem Kreutze stund	132	168
92	Hilf Gott daß mirs gelinge*)	194	–
93	O Lamm Gottes unschuldig	134	170
93	O Mensch bewein' dein'	133	–
94	O wir armen Sünder	135	–
94f.	So giebst du nun, mein Jesu	136	–

*) Bei Penzel Textmarke „Wenn meine Sünd mich.“

Am. B. 46^{Ib4} schließlich enthält – bis auf die beiden in Iib2 auftretenden Choräle „In dulci júbilo“ (Pe₁ 127) und „O Gott du frommer Gott“ (Pe₁ 173; dort als „Was frag ich nach der Welt“) – sämtliche Sätze aus Pe₁, dazu noch „Lobet Gott, unsern Herren“ (Pe₂ 179; BWV deest). Anfangs ist eine ähnliche Kongruenz wie bei Iib2 zu beobachten:

Am. B. 46 ^{Ib4}		Pe ₁	Birnstiel
S. 109	Auf auf mein Hertz und	150	128
110	Herr Jesu Christ dich zu uns wend'	101	140
110	Liebster Jesu wir sind hier	102	138
111	Dis sind die heiligen zehn Gebot	103	131
111	Durch Adams Fall ist gantz	152	130
112–113	Kyrie, Gott Vater – Christe aller Welt Trost – Kyrie Gott Heil(iger Geist)	104	134

Im weiteren Verlauf verliert sich der enge Zusammenhang zusehends, bedingt durch die größere Stofffülle von Iib4. Zur Verdeutlichung diene der – gegenüber Iib2 wesentlich erweiterte – Ausschnitt Advent/Weihnachten:

Am. B. 46 ^{Ib4}		Pe ₁	Birnstiel
S. 127	Gottes Sohn ist kommen	—	21
127	Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn	163	105
128	Nun komm der Heyden Heyland	122	176
128	Christum wir sollen loben schon	—	58
129	Der Tag der ist so freudenreich	123	162
130	Ermuntre dich, mein schwacher	—	106
130f.	Freuet euch ihr Christen alle	—	9
131	Puer natus in Bethlehem	124	12
132	Für Freuden laßt uns springen	125	167
132	Ich freue mich in dir	—	64
133	Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte	128	165
133	Lobt Gott, ihr Christen allzugleich	—	59
134	Uns ist ein Kindlein heut gebohrn*)	130	152
134	Vom Himmel hoch, da komm ich her	—	49
135	Wir Christen Leut	—	61

*) Bei Penzel Textmarke „Ach bleib bey uns Herr J. C.“

Es fällt auf, daß bei Penzel stets diejenigen Sätze ausgespart erscheinen, die dem ersten Hundert der Birnstiel-Ausgabe von 1765 angehören; dieses „Auswahlprinzip“ setzt sich bis zum Schluß fort.

Es wäre freilich voreilig anzunehmen, Pe₁ sei ein auch nur indirekter Abkömmling von Ib₄ im Sinne einer daraus getroffenen Auswahl für einen Folgebund zu Birnstiel I. Ein solches Abhängigkeitsverhältnis ist aufgrund der Lesartenunterschiede auszuschließen.

Nachdem Pe₁ und Birnstiel II gemeinsame Berührungspunkte zum Repertoire von Am. B. 46^{Ib^{2/4}} aufweisen, beziehen wir den Druck in einen Vergleich der Lesarten mit ein. Hier ergibt sich folgendes:

Die drei Quellen zeigen untereinander verhältnismäßig geringfügige Unterschiede. Soweit es das Schriftbild betrifft (Behalsung, Balkung, Verteilung der Mittelstimmen auf die beiden Systeme), steht Birnstiel der Berliner Handschrift etwas näher als Penzel; bei den Abweichungen im Notentext sind die Bindevarianten zwischen je zwei der drei Quellen ziemlich gleichmäßig verteilt.

Generell läßt sich zweierlei sagen: 1. Im allgemeinen stimmen die Lesarten von Am. B. 46^{Ib^{2/4}}, meist auch in ihren singulären Varianten, mit der Breitkopf-Ausgabe 1784–1787 überein – ein deutlicher Hinweis auf die redaktionelle Nähe der Berliner Handschrift zum Leipziger Druck. 2. Die Übereinstimmung Penzels entweder mit Birnstiel oder mit Am. B. 46^{Ib^{2/4}} – Fehler und Schreibversehen nicht berücksichtigt – ist die Regel. Bei den wenigen Ausnahmen, für die Penzel eine singuläre Lesart bietet, läßt sich die Frage, welche Fassung die authentische ist, kaum je sicher entscheiden. In diesem Zusammenhang interessieren vor allem die Sätze, die einen Vergleich mit den erhaltenen Originalhandschriften zulassen. Hier entspricht Penzels Niederschrift in der Mehrzahl der Fälle der originalen Fassung. Unter den 19 bei Penzel enthaltenen nachprüfbaren Sätzen aus der Gruppe BWV 1–248 zeigen 13 die originale Gestalt ohne wesentliche Abweichungen. Bei den 15 vergleich-

baren Sätzen aus Birnstiel II trifft das für 9 zu; Am. B. 46^{IIb4} weist die stärkste Abweichquote auf: hier entsprechen von den 19 mit Penzel vergleichbaren Sätzen nur 8 dem Original. Bei den 6 Sätzen Penzels, die gegenüber dem Kantatensatz Varianten aufweisen, handelt es sich in 4 Fällen um wohl durch Abschreibeversehen (möglicherweise schon in der Zwischenvorlage) verderbte Fassungen, in 2 weiteren Fällen um Versionen, die jeweils eine Bindevariante zu Birnstiel II und zu Am. B. 46^{IIb4} darstellen. Besonders aufschlußreich ist die eine der verderbten Lesarten: Im 6. Takt von „Nun komm der Heiden Heiland“ (Pe₁ 122) hat Penzel die in seiner Vorlage gegenüber BWV 62/6 verfälschte Fassung unverändert abgeschrieben und die darin enthaltene Quintparallele zwischen Diskant (c' h') und Tenor (f' e') mit einem „NB“ markiert. Die so offenbarte Texttreue unterstreicht einmal mehr den auch sonst gewonnenen Eindruck von der Zuverlässigkeit der Penzelschen Abschrift im Ganzen. – Als Ergebnis fassen wir zusammen:

1. Keine der drei Quellen Pe₁, Birnstiel II und Am. B. 46^{IIb2/4} kann Vorlage der anderen sein; Repertoire- und, mehr noch, Lesartenvergleiche weisen jedoch auf enge Beziehungen untereinander. Für die Darstellung des mutmaßlichen Abhängigkeitsverhältnisses bietet sich folgendes Modell an:

Die drei Quellen gehen letztlich auf eine spätestens um 1765 existente gemeinsame Vorlage „46^{IIb2/4}X“ zurück, die in Repertoire und Aufbau Am. B. 46^{IIb2/4} weitgehend entsprach. Möglicherweise handelte es sich dabei um den Kernbestand der Philipp Emanuel'schen Sammlung, bei dem man die Abstammung von einer zu Johann Sebastian Bachs Lebzeiten bereits bestehenden Sammlung zumindest erwägen muß. Am. B. 46^{IIb2/4} ist als ein – im Zusammenhang mit Kirnbergers Editionsplänen revidierter – ziemlich direkter Abkömmling von „46^{IIb2/4}X“ anzusehen. Penzel-Abschrift und Birnstiel II haben, jedes auf seine Weise, aus dem Vorrat der Stammvorlage „46^{IIb2/4}X“ (eine oder mehrere Zwischenabschriften jeweils nicht ausgeschlossen) geschöpft. Beide sind unterschiedlich ausgefallene Resultate ein und derselben Intention, nämlich einen Folgeband zur Birnstiel-Ausgabe von 1765 zu schaffen.

2. Die Frage nach der Herkunft der Vorlage für Penzels Abschrift muß offenbleiben, auch wenn es naheliegt, dabei einerseits an die verbürgten Beziehungen des Merseburger Kantors zu Wilhelm Friedemann Bach im benachbarten Halle (bis zu Friedemanns Weggang 1770)⁴², andererseits an Verbindungen zu Breitkopf in Leipzig zu denken. Ebenso sind Spekulationen darüber müßig, wie viele Zwischenvorlagen dem von Penzel benutzten Manuskript vorausgingen.

Diese Fragen spielen jedoch, wie sich gezeigt hat, für den Quellenwert von Pe₁ nur eine untergeordnete Rolle. Entscheidend ist vielmehr die Erkenntnis, daß Penzels Niederschrift, obwohl erst 1780 angefertigt, für immerhin 92 Bach-Choräle eine spezielle Lesartenstufe aus der Zeit um 1765 spiegelt und daß sie infolgedessen für künftige Versuche einer genaueren Standortbestimmung der seither überlieferten Quellen neue Perspektiven eröffnet.

⁴² Vgl. H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984, S. 21f.

III.

Die Frage nach der Herkunft der Vorlage Penzels führt, sobald wir die Blickrichtung ändern, geradeswegs zum eigentlichen Rätsel der neu aufgefundenen Handschrift: das sind ihre unbekanntenen Choralsätze.

Pe ₂	Schemelli	Zahn ⁴³
Nr.		
147 Ach Gott thu dich erbarmen.		7 228c
.....		
179 Lobet Gott, unsern Herren		5 393
.....		
195 Ich weiß, mein Gott, daß.		17 12/17 15
196 Warum sollt ich mich denn grämen.		6 483
197 O Herre Gott begnade mich.		8 45 1
198 Welt tobe wie du willst.		29 35
199 Ich bin ja Herr in deiner Macht.	BWV 464	5 869c
200 Jesu, wollst uns weisen.		8 5 58
201 Lob sey dem allmächtigen Gott.		3 39
202 Kom̄t Seelen, dieser Tag.	BWV 479	5 185
203 Kom̄t wieder aus der finstern.	BWV 480	47 09
204 Jesu deine Liebes Wunden.	BWV 47 1	13 12
205 Der Tag mit seinem Lichte fleucht.	BWV 448	7 5 12b
206 O Christe, Morgensterne.		166 1
207 O Christe, Schutzherr deiner Glieder.		799 4
208 Herr, wend ab deinen Zorn.		966
209 Zu dir von Herzensgrunde.		5 35 2
210 Nun laßt uns den Leib begraben.		35 2
211 O Christe, Morgensterne. (= Nr. 206)		s. o.
212 Lasset die Kindlein kömen.		5 277
213 Denket doch ihr Menschenkinder.		—
214 Brunnquell aller Güter.	BWV 445	6 25 2b/c
215 Steh ich bey meinem Gott.	BWV 503	5 207
216 Lobt Gott in seinem Heilighum.		5 469
217 Mein Jesu, was für Seelenweh.	BWV 487	8 38 3
218 O Trauerstund.		8 47
219 So gehst du nun mein Jesu hin.	BWV 500	7 6 3 1
220 Herr, deinen Zorn wend ab von. (= Nr. 208)		s. o.
221 Selig wer an Jesum denkt.	BWV 498	48 46
222 Beschränkt ihr Weisen, dieser Zeit.	BWV 443	77 65
223 O treuer Jesu, der du bist.		5 6 25
224 Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.		7 5 39
225 Brich entzwey mein armes Herze.		7 1 1 1b/c
226 Dich beth ich an mein höchster Gott.	BWV 449	24 37

Der Übersicht sind nur wenige Einzelheiten zu entnehmen: Die Reihenfolge der Stücke läßt eine planvolle Anordnung nicht erkennen, auch wenn die zweimalige Häufung von Schemelli-Sätzen und die Bildung inhaltlich zusammengehörender Kleingruppen auffällt (Trost, Zuversicht: Nr. 195, 196, 198,

⁴³ J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde., Gütersloh 1889–1893.

199; Kirchenjahr: Nr. 201–203; Tageskreis: Nr. 205–207; Tod, Begräbnis: Nr. 210–213; Passion: Nr. 217–222). Ebensovienig lassen sich aus dem hohen Anteil von Schemelli-Sätzen bündige Schlüsse ziehen. Der Choral Nr. 206 erscheint mit der gleichen Textmarke nochmals (Nr. 211), ebenso Nr. 208 mit leicht verändertem Wortlaut (Nr. 220). In beiden Fällen zeigen die Dubletten im Notentext geringfügige Abweichungen in der Schreibweise – vielleicht ein Anhaltspunkt dafür, daß die Sätze bereits in der von Penzel benutzten Vorlage jeweils doppelt vorhanden waren.

Wir wüßten gern: Gehörte Pe_2 (gegebenenfalls abzüglich der Nummern 147 und 179) schon zu der Sammlung, die Penzel abschrieb? Oder hat er diesen Teil einer anderen Quelle entnommen?⁴⁴ Falls die Sätze schon in der Vorlage enthalten waren: Wann wurden sie dem vorangehenden Bestand hinzugefügt? Oder gehörten sie bereits „46^{II b2/4 X}“ an und wurden in Am. B. 46^{II b2/4} weggelassen? Und vor allem: Warum erschienen diese Sätze weder bei Birnstiel noch bei Breitkopf? Wurden sie eliminiert, weil man sie für unecht hielt, oder gerieten sie aus anderen Gründen ins Abseits?

Aufschlüsse hierüber sind vielleicht erst von weiteren Quellenfunden zu erwarten. Für Penzel scheint die Autorschaft Bachs jedenfalls außer Frage gestanden zu haben. Dafür spricht einerseits die unverkennbare Konzeption des Manuskripts als Folgeband zu Birnstiel I, andererseits die bruchlose Eingliederung der 32 Stücke in einen Bestand ausschließlich Bachscher Choräle. Penzels Informationen zu ihrer Provenienz waren gewiß nicht derart, daß sie zu ernsthaften Echtheitszweifeln Anlaß gegeben hätten. Daß für ihn stilistische Bedenken irrelevant sein mußten, leuchtet ohne weiteres ein, sobald man sich die Sätze unbefangen vergegenwärtigt: ihre Machart erscheint so „bachisch“, daß man zunächst schwerlich auf den Gedanken kommt, sie könnten aus einer anderen Feder stammen.

Erst bei näherem Zusehen zeigt ein Teil der Sätze gewisse Eigenheiten, die bedenklich stimmen. Da finden sich ausgesprochene Fehler und Satzschwächen: offene Quintparallelen,

The image shows two musical examples of chorales. The first, labeled Pe_2 196, consists of two systems of staves. The first system is marked 'T. 2' and the second 'T. 6'. The second, labeled Pe_2 195, consists of two systems of staves, marked 'T. 5'. Both examples show vocal parts in G minor with some unusual harmonic features like open quintal parallels.

⁴⁴ Für das erstere spricht sowohl der nahtlose Anschluß nach dem Choral Nr. 194 (vgl. Anhang, S. 72f.) als auch die gegenüber Pe_1 unveränderte Notationsweise (bezüglich der Führung der Stimmen bei Systemwechsel oder der Behandlung von Bögen und Fermaten). Auf eine anderweitige Herkunft könnte dagegen die oben erwähnte Verwendung zusätzlicher, neu rasterter Notenblätter deuten. Allerdings fallen der Wechsel der Papiersorte

Akzentparallelen,

Pe₂ 147
T. 31

Pe₂ 212
T. 7

Einförmigkeit der Harmonik und Baßführung.

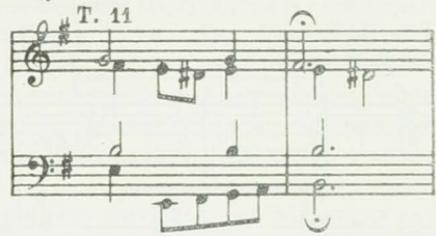
Pe₂ 209
T. 5

Gemessen an ihrem sporadischen Vorkommen – die verbotenen Parallelfortschreitungen sind mit den gegebenen Beispielen nahezu vollständig erfaßt – sollte man diese Mängel nicht überbewerten, zumal sich ähnliches auch in beglaubigten Sätzen findet.

Ungleich schwerer wiegt das Auftreten satzstilistischer Kennzeichen, wie sie Wachowski in seiner Studie⁴⁵ als untypisch für die in den großen kirchlichen Werken nachweisbaren vierstimmigen Choräle definiert hat. Dabei handelt es sich insbesondere um die beiden nachstehenden – hier aus Pe₂ zitierten – Kadenzfloskeln, die wir mit a und b bezeichnen wollen:

und der Beginn des „Anhängsels“ nicht exakt zusammen; erst der Choral Nr. 198 bildet den Übergang: er beginnt unten auf der letzten Seite des ursprünglichen Papierkontingents und setzt sich oben auf der ersten Seite der andersfarbigen, neu rasterierten Blätter fort. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß die Zählnummern der Sätze 197–226 im Gegensatz zu allen anderen Chorälen eine im Vergleich zu Textmarke und Notenschrift hellere Tönung aufweisen: sie wurden (allerdings eindeutig von gleicher Hand) offenbar in einem besonderen Arbeitsgang nachgetragen.

⁴⁵ Wachowski, a. a. O., S. 72f.

a) Pe₂ 223b) Pe₂ 216

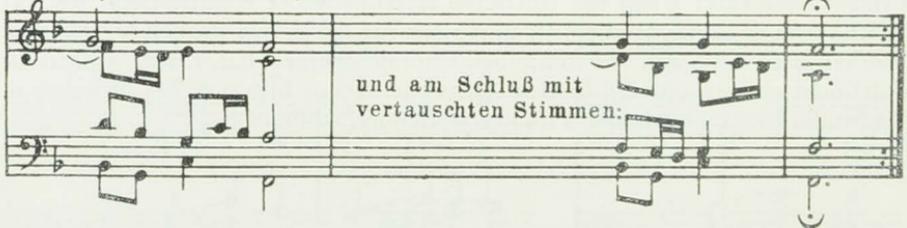
Wachowski weist nach, daß die beiden Wendungen (a: die Akkordfunktion D_{43}^{87} „mit nachschlagender Septime als Sechzehntel“; b: Quartvorhalt am Ende einer Choralzeile) in zahlreichen der sogenannten „185“, nur in den gedruckten Sammlungen überlieferten Choräle, kaum jedoch (von wenigen begründeten Ausnahmen abgesehen) unter denjenigen der Kantaten, Passionen, Oratorien und Motetten anzutreffen sind. Seine Mutmaßung, hier könnten redaktionell bedingte Eigenmächtigkeiten der Herausgeber⁴⁶ vorliegen, bestätigt sich im Einzelfall: nämlich dort, wo im Vergleich von Originalsatz und Druckfassung der Eingriff als solcher zutage tritt. Dennoch bleibt zu fragen, inwieweit wir es darüber hinaus auch mit einer stilimmanenten Erscheinung zu tun haben könnten, für die eine Deutung gegenwärtig noch aussteht. Ergänzend hierzu sei – wiederum an einem Beispiel aus Pe₂ – auf eine dritte Kadenzformel c hingewiesen, die gleichfalls nahezu ausschließlich innerhalb der Gruppe der 185 Choräle auftritt:

c)

1.

Pe₂ 200

T. 6, ebenso in T. 13/14



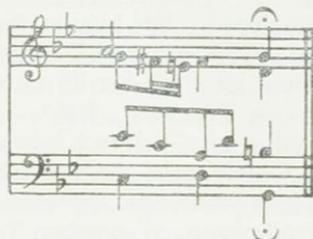
In 37 Sätzen aus BWV 253–438 ist diese SDT-Klausel mindestens einmal präsent, meist voll ausgeprägt mit sechzehntelumspieltem Vorhalt (vorwiegend im Alt) und Sechzehnteldurchgang (vorwiegend im Tenor), oft aber auch in modifizierter Form:

⁴⁶ Bis heute ist die Frage nach dem jeweiligen Anteil C. P. E. Bachs, Marpurgs, Agricolas, Kirnbergers und möglicherweise weiterer Mitarbeiter bei der Herausgabe der „Vierstimmigen Choralgesänge“ ungeklärt.

2.
BWV 259
T. 4 (und T. 8, 10, 12)



3.
BWV 850
Schlußtakt



4.
BWV 256
Schlußtakt



Unter den Chorälen aus BWV 1–252 tritt die Klausel nur in 7 Nummern auf, stets jedoch in einer der reduzierten Versionen

2. (leicht modifiziert): BWV 33/6,

3.: BWV 154/8 und 4: BWV 124/6; 244b; 248/35, 248/46 und 248/59.

Und wenn endlich Wachowski am Schluß seines Aufsatzes feststellt, „daß derartige Sätze wie BWV 276, 328 oder 437 wenn nicht unecht, so doch aber nicht als Vokalsätze im Sinne von Chorälen denkbar sind, die Bestandteile von Kirchenkantaten oder ähnlichen Werken bilden“, dann ist hier ein Sachverhalt angesprochen, den es kurz zu präzisieren gilt.

Unter den vierstimmigen Choralgesängen weist, und zwar wiederum aus der Gruppe der 185, eine beträchtliche Zahl bestimmte Satzelemente auf, die man in den Chorälen der großen Vokalwerke in diesem Ausmaß nicht antrifft: insbesondere sind es synkopische Bildungen, häufige Vorhalte mit und ohne Sechzehntelumspielungen, Punktierungen, Sechzehnteldurchgänge und -figurationen – kurz, diese Sätze zeigen im Vergleich zu den Chorälen der Kantaten und Oratorien mit ihrem mehr vokalen Gepräge eine eher instrumentale Struktur:

BWV 402 O Mensch, beweine deine Sünde groß



Sind sie deshalb unecht? Oder wird man künftig zwischen einem instrumentalen und einem vokalen Typus des Bachschen Kirchenliedsatzes unterscheiden müssen?

Über mögliche Funktionen eines solchen instrumentalen Typs lassen sich nur Vermutungen anstellen. So liegt es nahe, an Orgelbegleitsätze zu denken, wo derlei Floskelwesen zu Hause ist – das betrifft vornehmlich die liturgischen Stücke „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“ (BWV 371), „Wir glauben all an einen Gott“ (BWV 437) und „Herr Gott, dich loben wir“ (BWV 328) –, oder an eine schlichte Form des Orgelchorals, der entweder als Vorspiel oder beim gottesdienstlichen Alternativ-Musizieren verwendet wurde. Bei manchen Sätzen sprechen aber Stimmkreuzungen zwischen Tenor und Alt beziehungsweise Baß und Tenor gegen die primäre Bestimmung für ein Tasteninstrument. Darf man hier die Möglichkeit der Ausführung durch ein Instrumentalensemble in Betracht ziehen, etwa zur Begleitung eines einstimmigen solistischen oder chorischen Choralgesangs, vielleicht mehr innerhalb häuslicher Feier und Privatandacht als im kirchlichen Gottesdienst?

Damit ist das Feld für eine erste stilkritische Sichtung der 32 Sätze hinlänglich abgesteckt. Unschwer lassen sich drei je nach Satzeigenschaften unterschiedliche Gruppen bilden:

1. Die zwölf Schemelli-Gesänge

Von zwei Ausnahmen abgesehen (Pe₂ 202, 215), auf die später zurückzukommen ist, entspricht die Behandlung der Mittelstimmen im wesentlichen derjenigen der verbürgten Choralsätze. Die Kadenzwendungen a und b kommen nur sporadisch vor: a in Pe₂ 203 (1 ×) und 215 (3 ×), b in Pe₂ 205, 199, 215 je 1 ×. Die Klausel c findet sich kein einziges Mal.

2. Die beiden geistlichen Lieder „Denket doch, ihr Menschenkinder“ und „Welt, tobe, wie du willst“

Sie gehören – das letztere insbesondere auch im Blick auf die sehr bewegte, gegen Schluß enorm ausgreifende Baßstimme – unverkennbar zum Typ der – hier vierstimmig gesetzten – Generalbaß-Aria. Die Führung der Mittelstimmen gibt zu keinerlei Bedenken Anlaß, die betreffenden Kadenzfloskeln fehlen völlig.

3. Die restlichen achtzehn Choralsätze

Sie sind, sowohl was das Vorkommen der Kadenzwendungen a, b und c als auch den instrumentalen Einschlag betrifft, in zwar unterschiedlichem Maße, aber insgesamt doch verhältnismäßig stark betroffen. Floskel a begegnet in Pe₂ 179 (3 ×), 195 (2 ×), 196 (1 ×), 197 (3 ×), 206 (1 ×), 207 (2 ×), 209 (5 ×), 210 (3 ×), 212 (3 ×), 223 (1 ×), 224 (1 ×), 225 (1 ×); die Wendung b in Nr. 147, 179, 216, 218, 223, 224 und 225 je einmal, in Nr. 196 (zuzüglich zwei Nonenvorhalte am Zeilenende) und 147 je zweimal und schließlich die Klausel c in Nr. 179 (1 ×), 200 (3 ×), 206 (1 ×), 209 (1 ×) und 223 (3 ×).

Es wäre verfrüht, aufgrund des vorstehenden Befundes die so gewonnenen Rubriken oder einzelne Nummern daraus entweder Bach zuweisen oder ihm absprechen zu wollen. Wie sich zeigen wird, sind zur Frage der Authentizität der Stücke noch weitere Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Diese im einzelnen darzulegen, bietet die getroffene Dreiteilung einen willkommenen Ansatz und eine hilfreiche Gliederung zugleich.

Zu den Schemelli-Sätzen

Das von dem Zeitzer Schloßkantor Georg Christian Schemelli 1736 herausgegebene „Musicalische Gesang-Buch“ enthält 69 im Diskant und (meist bezifferten) Baß notierte Lieder und Arien, von denen es in der Vorrede heißt: „Die Melodien sind von Herrn Johann Sebastian Bach . . . theils ganz neu componiret, theils auch von Ihm im General-Baß verbessert . . . worden.“⁴⁷ Zählt man den in C. P. E. Bachs Sammlungen überlieferten zehn vierstimmig gesetzten Exemplaren die zwölf neu aufgefundenen der Penzel-Handschrift hinzu (darunter so bekannte Gesänge wie „Kommt, Seelen, dieser Tag“, „Brunnquell aller Güter“, „Herr Jesu, was für Seelenweh“), so liegt damit fast ein Drittel aller Schemelli-Lieder jetzt im zeitgenössischen vierstimmigen Satz vor.

Die im großen und ganzen übereinstimmenden stilistischen Merkmale (zur Ausnahme von BWV 297 siehe Fußnote 48) weisen auf ein und denselben Ursprung, und bisher ist der allgemeinen Auffassung, daß Bach selbst es war, der die Mittelstimmen ausarbeitete, nirgends dezidiert entgegengetreten worden.⁴⁸ Im Gegenteil: die seither bekannten vierstimmigen Aussetzungen gelten als seltene, zufällig erhalten gebliebene Exempel Bachscher Generalbaßpraxis. Ob zu Recht – darüber nachzudenken, gibt das Auffinden von zwölf weiteren solcher Sätze hinreichend Anlaß.

Wir besitzen ein einziges authentisches Beispiel eines Schemelli-Liedes in beiderlei Gestalt, das ist „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ (BWV 299). Dabei ist bedeutsam, daß der in vierstimmiger Partitur notierte Satz aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach – von Philipp Emanuel in die Breitkopf-Ausgabe 1784 übernommen – die ursprüngliche Form gegenüber der 1736 gedruckten Fassung darstellt.⁴⁹ Bach hat also, das läßt auch der Vergleich beider Versionen erkennen, den älteren Chorsatz für den Druck auf Generalbaßformat reduziert und dabei die Baßstimme erheblich umgebildet.

Ein zweiter dokumentarischer Beleg für möglicherweise von Bach selbst vierstimmig verfaßte Schemelli-Lieder ist der oben erwähnte, in Philipp Emanuel Bachs Nachlaß unter den „Singstücken“ der väterlichen Handschriften angeführte Einzelposten. Sollte mit diesen, einem „Naumburgischen Gesangbuch“

⁴⁷ Vgl. Dok II, Nr. 379.

⁴⁸ In seinem Referat anläßlich des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Stuttgart (15.–20. September 1985) hat Heinrich Deppert die Auffassung vertreten, bei den vierstimmig gesetzten Schemelli-Gesängen handle es sich – nicht anders als bei den übrigen der fragwürdigen Stücke aus der Gruppe der 185 – um fremde Ausarbeitungen von Bachschen Generalbaßsätzen. Als Nachweis, „daß die Mittelstimmen in mindestens einem dieser Sätze nicht von Bach stammen“, zieht er insbesondere den Satz BWV 297 „Die Sonn hat sich mit ihrem Glanz“ (= bei Schemelli „Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder“, BWV 447) heran, der unter den Schemelli-Sätzen als einziger die Kadenzfloskel c (gleich zweimal) aufweist. Depperts These – sie hat zweifellos einiges für sich, läßt aber eine Reihe von Fragen unberührt – mußte im folgenden unberücksichtigt bleiben, da der vorliegende Beitrag zu diesem Zeitpunkt im wesentlichen abgeschlossen war.

⁴⁹ Vgl. NBA V/4 Krit. Bericht, S. 116.

(gemeint ist das von Schemelli) zugehörenden, 88 vollstimmigen geschriebenen Chorälen die Quelle genannt sein, der alle jene vierstimmigen Fassungen entstammen? Zwar ist dem Wortlaut weder zu entnehmen, ob diese Sammlung die 69 Nummern des Drucks enthielt, noch wird klar, von wessen Hand sie herührte. Doch legt es der Kontext nahe – dem Eintrag voran geht das „Orgel-Büchlein, mit 48 ausgeführten Chorälen für anfahende Organisten. Gebunden.“ –, an Ausarbeitungen Johann Sebastian Bachs zu denken.

Weshalb aber erschien dann in den gedruckten Choralsammlungen nur ein Bruchteil davon? Diese Frage muß ebenso offenbleiben wie die andere, weit schwerer wiegende: Wie nun, wenn alle – BWV 299 ausgenommen – erhaltenen vierstimmigen Schemelli-Sätze, mögen sie einst den „88 vollstimmigen geschriebenen“ zugehört haben oder nicht, Ausarbeitungen Philipp Emanuels wären? Gewiß ein naheliegender Verdacht, der im übrigen auch auf zahlreiche der 185 Choräle auszudehnen wäre, sofern man sie als ursprünglich originale Generalbaßsätze ansehen will.⁵⁰

Bekanntlich erfreut sich der Leumund des zweitältesten Bach-Sohnes nicht gerade ungeteilten Beifalls. Aber soll man Philipp Emanuel, selbst im Blick auf offenkundig von ihm an Sätzen seines Vaters vorgenommene Retuschen, zutrauen, er habe den „Choralgesängen“ vollständige eigene Bearbeitungen untermischt, um gleichzeitig im Vorwort zum jeweils ersten Band (1765; 1784) erstens zu betonen, die Lieder seien „so wohl in diesem, als den nachfolgenden Theilen . . . alle von meinem seeligen Vater verfertigt“, zweitens die „ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelstimmen und des Baßes“ hervorzuheben und schließlich den Urheber mit solchen Worten zu würdigen: „Der seelige Verfaßer hat meiner Empfehlung nicht nöthig. Man ist von ihm gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen.“⁵¹

Und welches Interesse hätte der Sohn daran haben können, fremdes Gut aufzugreifen, da er doch nicht einmal den ihm zu Gebote stehenden Vorrat an großen Vokalwerken seines Vaters voll ausgeschöpft hat?⁵²

Richten wir das Augenmerk auf die Sätze selbst, so ist zunächst der Vergleich zwischen vierstimmiger und Generalbaßfassung aufschlußreich. Bei der Mehrzahl der Fälle, und das gilt für die Sätze der Penzel-Handschrift ebenso wie für die bisher bekannten, ist das Diskant/Baß-Gerüst jeweils identisch (Pe₂ 202, 203, 214, 217, 219, 222; BWV 320, 357, 405, 410, 424). Das spricht wohl eher dafür, daß der Generalbaßsatz Vorlage für die vierstimmige Bearbeitung war, zumal wenn man die Gepflogenheit Bachs veranschlagt, beim Wiederaufgreifen einer Komposition Änderungen vorzunehmen – eindrücklich belegt gerade am Beispiel von „Dir, dir, Jehova“.

In zwei weiteren Fällen scheint die Reihenfolge Generalbaßsatz/vierstimmige

⁵⁰ Sie könnten beispielsweise zu den im Vorwort von Schemellis Gesangbuch erwähnten, für die – nie erschienene – zweite Auflage vorgesehenen „bey 200 Melodien, die zum Stechen bereits fertig liegen“, gehört haben und später vierstimmig gesetzt worden sein (vgl. Dok II, Nr. 379).

⁵¹ Vgl. Dok III, Nr. 723 und 897.

⁵² Smend. a. a. O., S. 15.

Ausarbeitung zweifelsfrei gegeben: am Schluß von Pe₂ 226⁵³ und BWV 381 ist jedesmal die ursprünglich sehr eng gegen den Diskant geführte Baßstimme abwärts geknickt, um Raum für die Mittelstimmen zu gewinnen:

Schemelli (BWV 449)

T. 13

6 9 8 4 7 5 6 6 6 6 6 4 3

Pe₂ 226

T. 13

Schemelli (BWV 488)

T. 14

4 3 6 6 4 6 5 #

BWV 381

T. 14

Die in den übrigen Sätzen (Pe₂ 199, 204, 205, 215, 221; BWV 297, 412, 413) auftretenden Abweichungen (Durchgänge und Oktavversetzungen, Änderung eines Notenwerts oder eines Melodietons) sind so geringfügig, daß man daraus keinesfalls auf die Priorität der vierstimmigen Version schließen kann.

⁵³ Vgl. Musica 39, 1985, S. 304: Dort weist A. Dürr in seiner Rezension der „Neu entdeckten Choral- und Liedsätze“ der Penzel-Sammlung (BA 6839) mit einem Notenbeispiel auf diese Stelle hin.

Vergleicht man ferner die durch den bezifferten Baß⁵⁴ vorgegebenen Harmoniefolgen mit denjenigen des vierstimmig gesetzten Pendants, so zeigt sich ebenfalls weitgehende Übereinstimmung; eine wirklich einschneidende Veränderung kommt nirgends vor.

Aufs Ganze gesehen muß also der Eindruck vorherrschen, daß die vierstimmigen Versionen durch Aussetzen der Generalbaßfassung entstanden sind. Das läßt natürlich für Mutmaßungen über die Person des Verfassers mehr Spielraum als der umgekehrte Fall. Muß man aber deshalb die Möglichkeit gänzlich ausschließen, daß vielleicht doch die eine oder andere Schemelli-Fassung nach bereits vorhandenen vierstimmigen Choralätzen Bachs angefertigt wurde, unter Umständen von einer im Zusammenhang mit der Drucklegung beauftragten Person?

Die im Hinblick auf eine Zuschreibung der Ausarbeitungen an Bach eher offene Bilanz ändert sich, sobald wir die satztechnische Beschaffenheit der Sätze betrachten. Daß grundlegende stil- und qualitätsbezogene Bedenken entfallen, wurde schon gesagt (vgl. S. 44 ff.) und läßt sich im Vergleich mit zweifelstfreien echten Bach-Chorälen unschwer nachprüfen.

Besonderes Interesse verdienen aber die häufigen, für den Bachschen Choralatz spezifischen Stimmkreuzungen.

Als erstes beobachten wir in zwei Sätzen den kurzen Überschlag des Alts über den Diskant (Pe₂ 203, T. 8; 226, T. 9) – eine Freiheit, die Bach mit Rücksicht auf eine sangliche Führung der unteren Stimme oder einfach aus Gründen der Vollstimmigkeit sich gelegentlich herausnimmt (siehe beispielsweise BWV 135/6 oder 248/5), obwohl dadurch die Kontur des Cantus kurzzeitig verwischt wird:

Pe₂ 203

T. 8

Pe₂ 226

T. 8

Die Überschneidungen innerhalb der Mittelstimmen, wobei zumeist der Tenor ausdrucksmäßig hervortritt, deuten gleichfalls auf die vokale Konzeption:

Pe₂ 219

T. 5

Pe₂ 221

T. 5

Und schließlich begegnet man mehrfach den von Philipp Emanuel im Vorwort zu den Choralgesängen eigens erwähnten Stellen, in denen „der Baß den Tenor überschreitet“, weswegen, wie es weiter heißt, der „seelige Verfasser . . . auf ein sechzehnfüßiges baßirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen“ habe:

Pe₂ 205Pe₂ 202

Aus alledem geht das „Denken in Stimmen“ beim Abfassen der Sätze sowie ihre Anlage als vierstimmig gesungener Choral hervor.

In zwei Fällen allerdings ergeben sich Einschränkungen. So tendiert der Satz „Steh ich bei meinem Gott“ (Pe₂ 215) mit mehreren Synkopen und vier sechzehntelumspielten Vorhalten (T. 4, 6, 11) mehr in die Richtung des instrumentalen Typs – obwohl der Alt kurz vor Schluß durch den Tenor überschritten wird.

In „Kommt, Seelen, dieser Tag“ (Pe₂ 202) irritiert zum einen der etwas krause Verlauf der Mittelstimmen – eigentlich primär des Tenors – im 3. und 4. Takt:

Pe₂ 202

Der Zusammenklang auf dem 3. Achtel des 3. Takts ist infolge des dreifachen d und der fehlenden Terz des Sextakkords (f) unbefriedigend, und im 4. Takt entsteht eine unschöne Akzentparallele zwischen Diskant und Tenor.

Zum anderen befremdet die sonderbare Deklamation jeweils am Ende der ersten und zweiten Verszeile des Abesangs:

⁵⁴ Von den in Pe₂ enthaltenen Schemelli-Sätzen hat lediglich „Der Tag mit seinem Lichte“ im Druck von 1736 keine Bezifferung.

Pe₂ 202

Geist ————— viel aus-ge-rüst't, ————— so

Ist deshalb die Echtheit des Satzes anzuzweifeln, und sind die Mängel etwa dem Unvermögen eines (Bachschen?) Kompositionsschülers zuzuschreiben? Überprüft man die sonstige Ausführung, speziell auch die mehrfach auftretenden Stimmkreuzungen, dann erscheint eine andere Erklärung einleuchtender. Was die Takte 3 und 4 angeht, so hätte das korrekte Aussetzen des bezifferten Basses problemlos und weniger umständlich bewerkstelligt werden können:

Will man für die zugegebenermaßen seltsame Stimmenbehandlung Bach selbst nicht verantwortlich machen, so käme beispielsweise das Schreibversehen eines Kopisten in Betracht. Es könnte aber auch eine originale obligate Oberstimme „im Spiel“ gewesen sein, die in T. 3 den Ton f⁷ enthielt. Bei den Zeilenschlüssen in T. 6 und 8 liegt es nahe, an einen im Original vorhandenen, mehr oder weniger selbständig geführten Instrumentalpart zu denken; der Abschreiber hätte dann beim Übertragen des Satzes in Klaviernotation die bewegten Instrumentalstimmen dem Vokalpart vorgezogen, der an dieser Stelle vielleicht einen von allen Stimmen ausgehaltenen Akkord zeigte.

Mit diesen Erwägungen ist zugleich ein letzter Punkt angesprochen. Fünf der zwölf Sätze enthalten, wenn auch nur vereinzelt, die von Wachowski als redaktionell bedingte Fremdeingriffe angesehenen Kadenzfloskeln: a) Nachschlagende Septime: in Pe₂ 203 und 226; b) Quartvorhalt am Zeilenende: in Pe₂ 205; jeweils beides in Pe₂ 199, 215 und 226 (von den im BWV verzeichneten entsprechenden Sätzen sind drei betroffen: BWV 297, 357 und 413). Solche möglichen Spuren eines editorischen Bemühens⁵⁵ stünden jedenfalls in bestem

⁵⁵ Insbesondere die „nachschießenden Sechzehntel“ in Pe₂ 203 (Schlußtakt) und an drei Zeilenschlüssen von Pe₂ 215 (Takt 4, 13, 18) erwecken den Eindruck von Retuschen, die zum Zweck der Tilgung ursprünglicher Quintparallelen zwischen Diskant und Mittelstimme vorgenommen wurden.

gewinnen. Bei gleicher Qualität und ohne jeden stilverdächtigen Einschlag trägt die Komposition alle Merkmale der Authentizität.

Lediglich die Frage nach dem Ursprung der Liedweise stellt sich hier anders. Diesmal ist die Melodie auch anderweitig überliefert. Sie findet sich – ohne Angabe des Verfassers – in der 1747 erschienenen „Sammlung alter und neuer Melodien Evangelischer Lieder“ des Hirschberger Organisten Johann Balthasar Reimann,⁶² der eine große Zahl eigener Weisen⁶³ beigesteuert und sämtliche Melodien mit einem bezziferten Baß versehen hat.

Der Gedanke, Bach könnte das Lied diesem Choralbuch entnommen und es, vielleicht zu Unterrichtszwecken oder für einen besonderen Anlaß, vierstimmig gesetzt haben, ist gewiß nicht abwegig. Nach allem aber, was wir über Bachs Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Kirchenlied und über sein diesbezügliches Engagement gerade um die Mitte der 1730er Jahre wissen, drängt sich eine andere Vermutung auf. In seiner Selbstbiographie⁶⁴ erwähnt Reimann aus der Zeit zwischen 1729 und 1740 einen Besuch bei Bach, der ihn „lieblich aufnahm und durch seine ungemeine Fertigkeit entzückte“. Ist es nicht denkbar, daß Reimann das Lied dort kennengelernt hat und später die Melodie, am Anfang und Schluß geglättet sowie mit einem schlichten Baß versehen, in sein Choralbuch aufnahm?

Aus den unterschiedlichen Lesarten die Priorität der einen vor der anderen

Welt, tobe, wie du willst

Pe₂
198

1. } Welt, to - be, wie du willst, und wü - te: Mein Ziel bleibt
(Mein Sinn, mein Herz und mein Ge - mü - te sind nie von

Rei -
mann

den - noch un - ver - rückt.} Denn ob mich schon der Welt
dei - ner Lust ent - zückt.}

Lust trie - be, bleibt doch ge - kreu - zigt mei - ne Lie - be.

⁶² Abgedruckt bei Zahn (a. a. O., Nr. 2935) aus dieser einzigen ihm bekannten Quelle.

⁶³ Im „Lieder-Register“ durch * gekennzeichnet.

⁶⁴ Vgl. Dok II, Nr. 471.

Fassung ableiten zu wollen, geht kaum an; zudem könnte beiden eine gemeinsame Urform zugrunde gelegen haben.

Die Melodie – unstreitig gebührt der ersten Version der Vorzug – weist Qualitäten auf, die sie über die von Schering so genannte „Dutzendware kleiner Zeitgenossen“⁶⁵ deutlich hinausheben; insbesondere sind es:

1. die das Ganze durchziehende gleichsam vibrierende rhythmische Spannung, bedingt durch den steten Widerstreit zwischen Dreiermetrum und Zweierbetonung;

2. die affekthafte und sinnfällige Wortauslegung: etwa in der gezackten, weit ausgreifenden Melodiekurve des Stollens, oder in der durch den Moll-Dur-Kontrast realisierten Polarität der beiden Textzeilen „Welt, tobe, wie du willst, und wüte“ und „Mein Ziel bleibt dennoch unverrückt“; nicht zu übersehen auch die (zufällig?) chiasmische Tonfolge zu Beginn der letzten Liedzeile (Text: „bleibt doch gekreuzigt“) – vom Baß an dieser einzigen Stelle (jedenfalls wohl nicht zufällig) chromatisch kontrapunktiert:

bleibt doch ge - kreu - zigt

3. das Eingebundensein der textbezogenen Einzelerscheinungen in die Form eines Reprisesbars, dessen Abgesang in doppelter Hinsicht mit dem Stollen korrespondiert. Zum einen bilden die Takte 9–12 in ihrer schlichten Kantabilität Kontrast und retardierendes Moment zugleich. Zum anderen erfährt die erste Liedzeile bei ihrer „Reprise“ am Schluß des Abgesangs eine bemerkenswerte Metamorphose. Nicht allein wird, sozusagen im Handstreich, der Akzent von der aufspringenden Sexte des Liedanfangs auf die Quinte verlagert und damit die Rückkehr zur abschließenden Tonika eingeleitet: unversehens ermöglicht der vorgezogene Quintton den organischen Anschluß der um einen Ton tiefer transponierten Takte 2–4.

Solche Komplexität – wohl eher kalkuliert denn zufallsbedingt – sowie die an Bach gemahnenden Einzelzüge darf man gewiß als weitere Anhaltspunkte für Bachs Verfasserschaft nehmen – beweisen läßt sie sich freilich auch jetzt nicht: deuteten bei „Denket doch, ihr Menschenkinder“ die Anzeichen auf eine durchweg originale Liedschöpfung, so ist für eine solche Annahme bei „Welt, tobe, wie du willst“ allenfalls eine gewisse Wahrscheinlichkeit gegeben.

Aber auch dessenungeachtet stellt sich rückblickend die reizvolle und möglicherweise gar nicht so müßige Frage: Ist der Umstand, daß uns die beiden Lieder nicht längst vertraut sind und gar Gewißheit über den Autor bestünde, vielleicht ganz einfach der Tatsache zuzuschreiben, daß die von Schemelli ins

⁶⁵ Schering, a. a. O., S. 116.

Auge gefaßte zweite Auflage seines Gesangbuchs mit den „bey 200 Melodien, die zum Stechen bereits fertig liegen“,⁶⁶ nie erschienen ist?

Zu den 18 Choralsätzen

Die im Erstdruck⁶⁷ für die 18 Choralsätze gewählte Verfasserangabe „Bach-Schule“ ist eine Verlegenheitslösung. Daß die Sätze dem Umkreis Bachs zugehören, daran lassen stilistischer Befund und Quellenlage kaum einen Zweifel. Die Frage aber, ob und in welchem Umfang sie von Bach selbst oder von Schülerhand herrühren, kann bis zur Stunde nicht mit Sicherheit beantwortet werden.

Welche Rolle das vierstimmige Aussetzen von Chorälen in Bachs Unterricht spielte, hat Philipp Emanuel anschaulich geschildert:

„Den Anfang musten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen. Hernach gieng er mit ihnen an die Choräle; setzte erstlich selbst den Baß dazu, u. den Alt u. den Tenor musten sie selbst erfinden. Alsdenn lehrte er sie selbst Bäße machen.“⁶⁸

Unmittelbare Zeugnisse dieser Praxis scheinen sich nicht erhalten zu haben, und von welcher Art die in C. P. E. Bachs Nachlaß noch vorhanden gewesenen „Verschiedenen Choräle von Altnickol unter der Aufsicht von J. S. Bach verfertigt“⁶⁹ waren, wissen wir nicht.

Als erster wohl hat Alfred Dürr vierstimmige Bach-Choräle als „vielleicht von einem Schüler ausgesetzt“ bezeichnet.⁷⁰ Allerdings handelt es sich hierbei um zwei besonders krasse Fälle, in denen – über dem untadeligen, offenbar von Bach entworfenen Baß – die Mittelstimmen nur sehr unzulänglich ausgeführt sind.

In jüngerer Zeit haben Emil Platen und Hans-Joachim Schulze⁷¹ die Vermutung ausgesprochen, es könnte sich auch bei weiteren Choralsätzen um Satzstudien aus Bachs Unterrichtswerkstatt handeln, die entweder von Bach selbst (so Platen) oder von Schülern (so Schulze) verfertigt wurden⁷² – ein Verdacht, der sich im Blick auf die beschriebenen Satzzeigenheiten nun auch im besonderen gegen die 18 Choräle aus Pe₂ richten muß.

Stein des Anstoßes sind zunächst die befremdenden satzstilistischen Merkmale, die sie mit den ins Gerede gekommenen einzeln überlieferten Chorälen gemeinsam haben: die Kadenzfloskeln a, b, c und die mehr instrumentale Einrichtung der Mittelstimmen (Synkopen, Durchgänge, Vorhalte, Sechzehntelfigurationen).

⁶⁶ Dok II, Nr. 379.

⁶⁷ Vgl. Fußnote 4.

⁶⁸ Dok III, S. 289.

⁶⁹ Vgl. Dok III, Nr. 957, Anm. S. 503.

⁷⁰ BJ 1949/50, S. 82f. – Die beiden Choräle finden sich in der von Bach bearbeiteten Markus-Passion von R. Keiser (Leipziger Fassung).

⁷¹ E. Platen, *Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs*, BJ 1975, S. 55; Schulze, a. a. O., S. 89.

⁷² Auch Deppert (vgl. Fußnote 48) denkt im Hinblick auf die betreffenden Sätze an die Möglichkeit ihrer Herkunft aus Bachs Unterrichtspraxis.

Will man indessen einräumen, Bach habe auch den instrumentalen Typ des vierstimmigen Chorals gepflegt, dann sprechen diese Merkmale nicht notwendigerweise gegen ihn. Handelt es sich dagegen um fremdstilistische Elemente, dann können die Sätze schwerlich aus seinem Unterricht stammen, denn es ist davon auszugehen, daß die Schüler sich stilistisch am Vorbild des Lehrers orientierten und daß der Übungsstoff an den tatsächlichen Gegebenheiten der Musizierpraxis ausgerichtet war. Mit anderen Worten: Sind Choräle im „Floskelstil“ bei Bach auszuschließen, dann erledigt sich die Frage „Bach oder aus seinem Unterricht“; dann wären aber zugleich rund 90 Choralsätze aus der Gruppe der 185, zumindest was die Mittelstimmen betrifft, anderer Herkunft. Uns scheinen, Fremdeingriffe zugestanden, die überlieferungsgeschichtlichen Fakten eher gegen als für eine solch rigorose Ansicht zu sprechen. Dennoch bleibt hier Ungewißheit.

Indem wir diesen Unsicherheitsfaktor im folgenden als „unbekannte Größe“ einbeziehen, fassen wir jetzt den anderen neuralgischen Punkt der Sätze ins Auge: ihre satztechnische Beschaffenheit. Auf die Frage „Choräle Bachs oder Satzstudien aus seinem Unterricht“ zeichnen sich erste Konturen ab:

1. Die Behandlung der Baßstimme samt Harmonisierung entspricht fast durchweg dem Standard des Bachschen Choralsatzes, sofern man die Spezies Schemelli-Lied hinzunimmt. Hierauf wohl vor allem gründet sich der Eindruck des unverwechselbar „Bachischen“ dieser Sätze.

2. Die Mittelstimmen sind zwar im großen und ganzen korrekt geführt, zeigen aber stellenweise Schwächen. Über die bereits angemerkten Quint- und Akzentparallelen hinaus einige Beispiele:

a) Zu großer Abstand zwischen Alt und Diskant (allerdings ein Einzelfall):

Pe₂ 196
T. 3

b) Bewegungsleerlauf, offensichtlich verursacht durch das Bestreben, bei vorgegebenem Baß Stimmführungsfehler zu vermeiden:

Pe₂ 207
T. 12

Pe₂ 212
T. 6

c) Plötzliche Bewegungskonzentration in den drei Unterstimmen:

Pe₂ 208

T. 8

3. Die Stücke lassen spezielle didaktische Intentionen oder Aufgabenstellungen nicht erkennen. Bei dem Choral „Lob sei dem allmächtigen Gott“⁷³ kann man sich freilich des Eindrucks nicht erwehren, hier sei mit der Baßstimme die kontrapunktische Grundübung „zwei Noten gegen eine“ exemplifiziert worden⁷⁴:

Pe₂ 201

4. Zahlreiche Sätze besitzen eine überdurchschnittliche Ausdrucksintensität. Wem anders als Bach möchte man die folgende Passionsszene zutrauen?

Pe₂ 218

1. O Trau-er-stund! O schwarz und fin-strer Tag! An

wel-chem un-ser Hei-land gro-ße Schmer-zen

Oder Harmoniefolgen wie diese?

Pe₂ 210

T. 1

Pe₂ 225

T. 9

Oder ein derart expressives Auskomponieren der phrygischen Klausel?

Pe₂ 197

T. 18

Die heterogene Zusammensetzung sowohl der Stücke untereinander als auch einzelner Sätze läßt – ihre Herkunft aus Bachs Tätigkeitsfeld vorausgesetzt – fragen: Befinden sich originale Stücke darunter? Oder im Kern authentische Sätze, sei es in Form eines vorgegebenen bezifferten Basses,⁷⁵ sei es ein Vokalsatz, der „orgelgerecht“ zu bearbeiten war? Inwieweit könnten lediglich

⁷³ Die Melodiefassung (bei Zahn nicht nachgewiesen) entspricht derjenigen des „Orgelbüchleins“.

⁷⁴ Ähnlich liegt der Fall bei BWV 226; bemerkenswerterweise handelt es sich hier um die Paraphrasierung des Satzes BWV 327.

⁷⁵ In wenigstens einem Fall läßt sich belegen, daß der Baß vorgegeben war und von anderer Hand ausgesetzt wurde: T. 7 des Chorals „Lasset die Kindlein kommen“ (Pe₂ 212) enthält mehrere Akzent-Quintparallelen (vgl. das zweite der auf S. 45 unter „Akzentparallelen“ angegebenen Notenbeispiele). Hier hat der Verfasser der Mittelstimmen das es im Baß offenbar irrtümlich als Grundton angesehen und die bei der Dreiklangsverbindung Es-Dur/D-Dur leicht unterlaufenden Parallelen nur mühsam kaschieren können. Faßt man das es hingegen als Baßton des Sextakkords von c-Moll auf – was übrigens auch die bereits in T. 5 und wiederum in T. 8 auftretenden Es-Dur-Dreiklänge nahelegen –, so ergibt sich eine sowohl harmonisch befriedigende wie satztechnisch unproblematische Lösung:

Harmonieangaben berücksichtigt worden sein? Wo könnten partielle Eingriffe des Lehrers in die Arbeit des Schülers vorliegen?

Ist die substantielle Nähe der Sätze zu Bach unverkennbar, so tritt nun eine Reihe von Momenten noch hinzu, die auch auf unmittelbare örtliche und zeitliche Nähe deuten:

1. Die Melodien stammen bis auf Pe₂ 196 (1704) und 225 (1715/1738)⁷⁶ aus dem 16. und 17. Jahrhundert – sie waren also ausnahmslos zu Bachs Lebzeiten verfügbar. Gelegentlich zeigen sich geringfügige Abweichungen gegenüber den bei Zahn überlieferten Quellen. Ob sich für die Lesartenbesonderheiten ein bestimmter lokaler Geltungsbereich ermitteln läßt und daraus Rückschlüsse zu gewinnen sind, bleibt abzuwarten.

2. Von einer einzigen Ausnahme abgesehen,⁷⁷ begegnet man unter den überlieferten Bach-Chorälen keiner der hier verwendeten Liedweisen nochmals. Läßt das vielleicht darauf schließen, die Sätze könnten ehemals Bestandteil jener umfassenden, jeden Bedarf abdeckenden Choral Sammlung gewesen sein, die Johann Sebastian Bach wahrscheinlich besessen hat?⁷⁸ Für die einstige Existenz einer solchen Sammlung sind die in Schemellis Vorwort angeführten 200 bereitliegenden Lieder ebenso ein mögliches Indiz wie das in Breitkopfs Verlagskatalog von 1764 für 10 Taler angebotene J. S. Bachsche *Vollständige Choralbuch mit in Noten aufgesetzten Generalbaße an 240 in Leipz. gewöhnlichen Melodien*.⁷⁹ In diesem Zusammenhang verdient ein mündlicher Hinweis Alfred Dürres an den Verfasser besondere Beachtung: Auffallend oft finden sich in Bachschen Kantaten die Stimmen des Schlußchors von besonderer Schreiberhand geschrieben, möglicherweise ein Zeichen dafür, daß er in der Partitur zunächst noch fehlte. Das könnte auf eine bestehende Choral Sammlung Bachs deuten, aus der für die Aufführung der Choral Satz entnommen wurde.

3. Emil Platen hat in der oben erwähnten Studie auf die Bedeutung hingewiesen, die das von Gottfried Vopelius 1682 herausgebrachte Neu Leipziger Gesangbuch für Bach als Liedquelle besaß, und drei dem Werk Bachs zugeordnete Choral Sätze als höchstwahrscheinlich aus diesem Gesangbuch stammend identifiziert, wobei Bach den einen (BWV 43/11) unverändert übernahm, während die anderen beiden (BWV 367 und 433) durch entsprechende satztechnische Überarbeitung seinem Stil angeglichen wurden.

Von unseren 18 Chorälen erweist sich nun Pe₂ 179 „Lobet Gott, unsern Herren“⁸⁰ als weiteres Beispiel der stilistischen Adaptation eines Vopelius-Satzes. Wie eng Pe₂ 179, bei aller harmonischen Modifizierung und melodisch-rhythmischen Belebung, sich an die Vorlage anlehnt, wird im Vergleich deutlich:

Hierzu noch eine Überlegung grundsätzlicher Art. Zum Wesen des Generalbaßsatzes gehört es, daß mit dem (bezahlten oder unbezahlten) Baß die Komposition vollständig vorliegt. So ist bei der Mehrzahl der mit Generalbaß versehenen Schemelli-Gesänge ihre Echtheit im Sinne vollgültiger Bachsätze unbestritten. Hätte dasselbe nicht für jeden von fremder Hand ausgesetzten Choral zu gelten, sofern die Baßstimme (ehemals beziffert oder nicht) sich Bach zuschreiben läßt?

⁷⁶ Diese Weise mischt Lesarten der verschiedenen bei Zahn gebotenen Fassungen.

⁷⁷ Zur Melodie von Pe₂ 179 findet sich ein zweiter Satz unter BWV 272.

⁷⁸ Vgl. S. 38 f. und Fußnote 50.

⁷⁹ Dok III, S. 166.

⁸⁰ Zur Überlieferung dieses Satzes auch in der Sammlung Am. B. 46 vgl. S. 36.

Lobet Gott, unsern Herren

Vopelius
S. 710

First system of musical notation for Vopelius, S. 710. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is primarily chordal, with the bass line providing a steady harmonic foundation.

J. S. Bach
(?)

Second system of musical notation for J. S. Bach. It consists of two staves. The treble staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The system concludes with a fermata over the final note of the treble staff.

Third system of musical notation for J. S. Bach. It consists of two staves. The treble staff has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The system concludes with a fermata over the final note of the treble staff.

Fourth system of musical notation for J. S. Bach. It consists of two staves. The treble staff has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The system concludes with a fermata over the final note of the treble staff.

Fifth system of musical notation for J. S. Bach. It consists of two staves. The treble staff has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The system concludes with a fermata over the final note of the treble staff.

Sixth system of musical notation for J. S. Bach. It consists of two staves. The treble staff has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The system concludes with a fermata over the final note of the treble staff.

Ob Bach selbst hier als Bearbeiter in Betracht kommt,⁸¹ bleibe dahingestellt. Drei Choräle (Pe₂ 209, 216, 223) zeigen am Anfang und Schluß ähnliche Entsprechungen; wie weit diese auf direkter Abhängigkeit von Vopelius beruhen könnten, ist schwer auszumachen.

Darüber hinaus fällt auf, daß bei 8 weiteren Sätzen die Melodiefassung derjenigen des Leipziger Gesangbuchs fast durchweg entspricht.⁸²

Platens Aufforderung, dem *Neu Leipziger Gesangbuch* als einer bevorzugten Quelle Bachs künftig mehr Beachtung zu schenken,⁸³ würde in unserem Fall ganz konkret heißen, einmal die Melodiefassungen sämtlicher Bach-Choräle mit denen bei Vopelius zu vergleichen: besonders im Hinblick auf die fraglichen Sätze aus den 185 Chorälen erscheint eine Überprüfung angebracht, läßt sie doch weitere Aufschlüsse über die vermutete Verbindung zu den 18 Sätzen der Penzel-Sammlung erwarten.

4. Bei der Frage nach der Funktion eines großen Teils der einzeln überlieferten Choräle denkt Hans-Joachim Schulze auch „an Einzelsätze und Gruppen von Chorälen, die für Trauungen, Beerdigungen, Gedächtnisfeiern, das Kurrendesingen und andere Zwecke bestimmt gewesen sein könnten“.⁸⁴ Aus unseren 18 Chorälen ist für derlei Anlässe eine ansehnliche Kollektion leicht zusammengestellt: Lob und Dank (Pe₂ 179, 216); „Vom geistlichen, weltlichen und häuslichen Stand“ (Pe₂ 200); Bestattung/Trost (Pe₂ 195, 196, 210, 223, 224); Kinderbegräbnis (Pe₂ 212); Tageskreis (Pe₂ 206, 207, 209). Eine besondere Rolle dürfte darüber hinaus die Hausandacht gespielt haben, deren Bedeutung neben dem öffentlichen Gottesdienst Walter Blankenburg erst jüngst herausgestellt hat.⁸⁵

5. Sollte es sich bei der öfter auftretenden Kadenzfloskel a tatsächlich in einigen Fällen um spätere Eingriffe handeln (vgl. hierzu S. 54f.), dann wäre daraus zu schließen, daß die Sätze zeitweise für die Aufnahme in die Drucksammlung vorgesehen waren. Das könnte ein vager Anhaltspunkt dafür sein, daß sie einst dem älteren Bestand der handschriftlichen Choralensammlungen Philipp Emanuels angehört haben.

Die Schlüsselfrage „Choräle Bachs oder Satzstudien aus seinem Unterricht?“ wollte anfänglich problematisch erscheinen, besitzt sie doch Relevanz nur, solange man den instrumentalen Typ des vierstimmigen Choralens grundsätzlich als stilistisch unverdächtig ansieht. Im Nachhinein rechtfertigen die Ergebnisse den methodischen Ansatz; sie lassen jetzt sogar eine nähere Bestimmung der zuvor in Kauf genommenen „unbekannten Größe“ zu: In der Summe weisen die satztechnischen und quellenkritischen Merkmale eher auf die Herkunft der

⁸¹ Platen (a. a. O.) geht, soweit es die beiden von ihm vorgestellten Sätze betrifft, noch von dieser Annahme aus.

⁸² Pe₂ 147, 197, 200, 206 (die hier auch gegenüber Vopelius auftretende Umbildung nach Moll ist singular!), 208, 210, 212, 224.

⁸³ Platen, a. a. O., S. 54.

⁸⁴ Schulze, a. a. O., S. 89f.

⁸⁵ W. Blankenburg, *Johann Sebastian Bach und das evangelische Kirchenlied seiner Zeit*, in: Fs. Dürr, S. 3 ff.

Sätze aus Bachs unmittelbarer Nähe als in die umgekehrte Richtung; damit erhöht sich zugleich die Wahrscheinlichkeit für das Vorhandensein des instrumentalen Choralsatz-Typs bei Bach.

Es erscheint aussichtslos, die weiter zu hinterfragenden Einzelscheinungen jetzt schon stimmig machen zu wollen. Wie läßt sich, um nur ein Beispiel zu nennen, zusammenreimen, daß die Anzeichen einerseits auf die Herkunft der Sätze aus dem Unterricht, andererseits auf ihre Zugehörigkeit zu einer offenbar den Kasualienbereich besonders berücksichtigenden Choralsammlung deuten? Wenn wir dennoch abschließend einen speziellen Aspekt herausgreifen und die Position der 18 Sätze innerhalb der im Kontext befindlichen Choräle näher beleuchten, so deshalb, weil an diesem Punkt am ehesten ein verbindliches Ergebnis möglich scheint, an dem künftige Bemühungen ansetzen können.

Am wenigsten Gemeinsames hat die Gruppe der 18 Choräle mit den beiden Gesängen „Denket doch, ihr Menschenkinder“ und „Welt, tobe, wie du willst“. Sind das eine Bearbeitungen fast ausschließlich älterer Kirchenliedweisen, so das andere typische Vertreter der zeitgenössischen geistlichen „Aria“. Und finden sich bei den einen allenthalben verdächtige Satzeigenschaften, so stehen die beiden anderen, gerade im Vergleich, außerhalb jeden Verdachts.

Ganz anders bei den Schemelli-Sätzen: hier zeigt sich eine merkwürdige Ambivalenz. Einerseits erwecken zahlreiche der 18 Choräle den Anschein von ausgearbeiteten Generalbaßliedern, so daß man versucht ist, in ihnen eine Handvoll der 1736 bei Schemelli nicht erschienenen „bey 200 Melodien“ zu vermuten. Ja, man denkt nochmals auch einen Augenblick an die dem Exemplar des Schemelli-Drucks beigegebenen „88 vollstimmigen geschriebenen Choräle“ – enthielt dieses Manuskript doch, zusammen mit den 69 Nummern des Gesangsbuchs (falls diese wirklich den Hauptbestand bildeten) gerade 19 überzählige Stücke!

Andererseits lassen sich solche Erwägungen mit der unterschiedlichen Behandlung der Mittelstimmen schwer in Einklang bringen: an dem Punkt unterscheiden sich die 18 so eindeutig von den vokal angelegten Schemelli-Sätzen, daß eine Verwandtschaft ersten Grades nicht gegeben ist.

Um so nachdrücklicher zeichnet sich eine enge Verbindung zu den rund hundert fragwürdig gewordenen Einzelsätzen aus den „Choralgesängen“ ab. Auf Zusammengehörigkeit weisen zum einen die gemeinsamen satzstilistischen Merkmale. Zum anderen zeigt sie sich aber auch darin, daß wir es hier wie dort mit Vertonungen von Kirchenliedmelodien zu tun haben, die zum größten Teil in Bachs Choralwerk nicht nochmals anzutreffen sind und bei denen erst zu klären ist, wieweit sie für Bachs kirchenmusikalischen Wirkungsbereich Geltung hatten – nur eine von vielen anstehenden Aufgaben, von deren Lösung man eine Antwort erhoffen darf auf die Frage, die diese Sätze gleichermaßen betrifft: ob nämlich und, gegebenenfalls, in welcher Weise sie eines Tages in das Schaffen Johann Sebastian Bachs einzuordnen sind – eine Frage, die gegenwärtig völlig offen ist.

Abschließend lenken wir den Blick noch einmal auf die Penzel-Sammlung als Ganzes. Wie in einem Brennspiegel erscheint darin die Überlieferungs- und Echtheitsproblematik der vierstimmigen Choräle Bachs eingefangen.

Gewiß setzen die 32 bisher unbekanntes Stücke einen besonderen Akzent: durch sie gewinnen die neuerdings lauter gewordenen Vorbehalte gegenüber zahlreichen unter Bachs Namen überlieferten Choralsätzen noch an Dringlichkeit.

Nicht geringere Beachtung verdient indessen der Hauptbestand der Handschrift mit seinen über 90 bereits bekannten Chorälen: Hier ist ein beredtes, durchaus eigenständiges Zeugnis der Bachchoral-Überlieferung zum Vorschein gekommen, das mit den vorhandenen gedruckten und handschriftlichen Quellen in wechselseitig sich erhellender Beziehung steht. Mehr als die Vielfalt dieser Beziehungen im Ansatz darzulegen und daran einige weiterführende Überlegungen zu knüpfen, konnte im Blick auf die weitgehend unerschlossenen übrigen Quellen im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden.

Ähnliches gilt für den anderen Teil der Sammlung: Vor allem bezüglich der Verfasserschaft der Sätze konnten nur erste, häufig widersprüchliche Anhaltspunkte geliefert werden und blieben wesentliche Fragen ungeklärt.

So steht die systematische Erschließung der neu aufgefundenen Quelle nach beiden Richtungen hin noch aus.

Was den Bestandteil Pe_1 betrifft, so bedarf es für die endgültige Zuordnung und Bewertung einer gründlichen, sämtliche schriftlichen und gedruckten Sammlungen einbeziehenden Synopse. Diese fällt zweckmäßigerweise in die Zuständigkeit der innerhalb der NBA erfolgenden kritischen Herausgabe der „Choräle und Lieder“.

Nicht anders steht auch die Frage nach der Herkunft der 32 Sätze in einem übergreifenden Zusammenhang. Allem Anschein nach liegt des Rätsels Lösung in den Antworten beschlossen, die sich eines Tages aus den von Schulze⁸⁶ genannten notwendigen Einzeluntersuchungen zur Überlieferung von Bachs vierstimmigen Chorälen ergeben mögen. Seinem Fragenkatalog – „Echtheit, stilistische Entwicklung, Chronologie, Provenienz, Person und Motive des Bearbeiters bei substantiellen Eingriffen“ sowie „die Frage nach dem ‚wirklichen‘ Herausgeber der Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787“ – möchten wir zuletzt den Aspekt hinzufügen, der sich im Verlauf der Auseinandersetzung mit dem vorliegenden, vom Zufall zugespilten Gegenstand als besonders akut und einer Spezialstudie wert herauskristallisiert hat:

Wir haben weiter oben bereits angedeutet, daß es uns fragwürdig erscheint, die von Wachowski als stilfremd bezeichneten Kadenzfloskeln a und b so ausschließlich auf redaktionelle Eingriffe des Herausgebers zurückzuführen.⁸⁷ Bezüglich der Floskel a trifft das im Einzelfall zu. Aber diese Floskel tritt in der Mehrzahl an Stellen auf, wo ein triftiger Grund für einen „bessernden Eingriff“ nicht ersichtlich ist; umgekehrt findet sie sich häufig dort nicht, wo Anlaß für eine Retusche (etwa bei offenen Quinten) gegeben gewesen wäre. Es müßte also dringend geprüft werden, wie groß das Ausmaß der Fremdeingriffe tatsächlich ist und inwieweit wir es – das betrifft ebenso Floskel b –

⁸⁶ Schulze, a. a. O., S. 92f.

⁸⁷ Für eine in einem beglaubigten Bach-Choral nachträglich angebrachte Floskel b bringt Wachowski kein Beispiel; dieser Fall scheint auch nirgends gegeben.

darüber hinaus mit Satzelementen zu tun haben, die durchaus nicht als für Bach grundsätzlich stillfremd anzusehen sind, sondern einem bestimmten, spezifische Funktionen erfüllenden Satztypus vorbehalten waren, womit die zuvor aufgeworfene Frage nach einem – neben dem vokalen – instrumental geprägten vierstimmigen Choralatz bei Bach wieder im Raum stünde.

Angesichts der verbleibenden Probleme scheint die Annahme nicht übertrieben, daß wir, um es mit Smend zu sagen, bei „der Beschäftigung mit den frühen Sammlungen von Bachs Chorälen“ – und hier beziehen wir die Penzel-Sammlung jetzt ein – immer noch erst „am Anfang“ stehen.

Anhang: Der Inhalt der Sammlung Penzel⁸⁸

Pe	BWV	Bi	Am. B. 46 ^{IIb}	Br
Nr.		Nr.	Seite	Nr.
101	332	140	79/110	136
102	373	138	80/110	131/327
103	298	131	80/111	127
104	371	134	83f./112f.	132
105	437			
106	104,6	136	81f.	133
107	433	129	74(A)/81(G)	125(G)/325(A)
108	339	139	86f.	135
109	60,5	147	101/120	144/317
110	367	—	165f.	216
111	434	145	118	140
112	14,5	149	120	146
113	388	187	161	182
114	336	188	162	183
115	337	195	167	189
116	319	196	168	190
117	153,1	184	97/153	181
118	253	3	155	3
119	275	182	98/155	177
120	309	—	157	210
		171	122	166

⁸⁸ Pe = Sammlung Penzel (P_{Cr}/P_{Cs})

Bi = Birnstiel I (1765) und II (1769)

Br = Breitkopf-Ausgabe 1784–1787

(Sch) = Schemelli-Lied im vierstimmigen Satz

Zu Am. B. 46^{IIb} vgl. S. 33f. und Fußnote 23.

Pe	BWV	Bi	Am. B. 46 ^{lib}	Br
Nr.		Nr.	Scite	Nr.
121	326	172	88	167
122	62,6	176	90/128(a)	170(a)
123	294	162	90f./129	158
124	65,2	12	131	12
125	313	167	132	163
126	64,2	164	91	160
127	368	150	104f.	143
128	366	165	133	161
129	288	166	135	162
130	414	152	134	148
131	283	—	91/136f.	198/306
132	—	168	92/137	—
133	402	—	93/143f.	201/303
134	401	170	93/99/142	165
135	407	170	94	202
136 (Sch)	412	—	94f./146	206
137 (Sch)	410	177	145	172
138	4,8	189	96(d)	184(d)
139	284	—	148	200
140	364	179	96f./150f.	174
141	276	—	95f.	197
142	306	181	149	176
143	266	—	152	208
144	295	—	154	207
145	370	193	98/154	187
146	387	191	152f.	185
147	—	—	—	—
148	126,6	—	159f.(g)	215(g)

Pe	BWV	Bi	Am. B. 46 ¹ lb	Br
		Nr.	Seite	Nr.
149	383	—	170f.	214
150	268	128	109	124
151	438	161	87/121	157
152	18,5	130	80f.(a)/111(a)	100(g)/126(a)
153	293	158	114	154
154	369	133	85/115	129
155	248,33	143	86/116f.	139
156	263	132	85/115	128
157	40,6	144	76/116	142
158	420	148	87/118f.	145
159	64,8	142	88f.	138
160	317	137	114f.	134
161	3,6	160	88/123	156/307
162	409	146	89/125	141
163	164,6	105	127	101
164	301	141	124	137
165	36,4	91	89f./126	85/195/304
166	325	—	102/208	235/318
167	435	—	210f.	242
168 (Sch)	320	—	209	234
169	310	—	207	238
170	374	—	200	227
171	274	—	202	245
172	273	—	202	230
173	24,6	—	107	336
174	286	—	198	228
175	292	—	199	239
176	396	—	206	240
177	349	194	197	188
178	411	—	201	246

Pe	BWV	Bi	Am. B. 46IIb	Br
Nr.		Nr.	Seite	Nr.
179	-	-	180	-
180	406	-	184f.	219
181	254	192	187	186
182	194, 12	99	198	93/257
183 (Sch)	405	-	172	213
184 (Sch)	299	-	175	209
185	328	-	178f.	205
186 (Sch)	413	-	181	220
187	324	135	177	130
188	427	151	119	147
189	384	153	87/118	149
190	154-8	156	125	152
191	379	155	124	151
192	425	-	212	241
193 (Sch)	297	-	204	232
194	343	-	92/139f.	199/301
195	-	-	-	-
196	-	-	-	-
197	-	-	-	-
198	-	-	-	-
199 (Sch)	-	-	-	-
200	-	-	-	-
201	-	-	-	-
202 (Sch)	-	-	-	-
203 (Sch)	-	-	-	-
204 (Sch)	-	-	-	-
205 (Sch)	-	-	-	-
206	-	-	-	-
207	-	-	-	-
208	-	-	-	-

Pe	BWV	Bi	Am. B. 46 ^{lib}	Br
Nr.		Nr.	Seite	Nr.
209	-	-	-	-
210	-	-	-	-
211	-	-	-	-
212	-	-	-	-
213	-	-	-	-
214 (Sch)	-	-	-	-
215 (Sch)	-	-	-	-
216	-	-	-	-
217 (Sch)	-	-	-	-
218	-	-	-	-
219 (Sch)	-	-	-	-
220	-	-	-	-
221 (Sch)	-	-	-	-
222 (Sch)	-	-	-	-
223	-	-	-	-
224	-	-	-	-
225	-	-	-	-
226 (Sch)	-	-	-	-

Zu dir von Herzensgrunde.
 Nun laßt uns den Leib begraben.
 O Christe, Morgensterne.
 Lasset die Kindlein komen.
 Denket doch ihr Menschenkinder.
 Brunnequell aller Güter.
 Steh ich bey meinem Gott.
 Lobt Gott in seinem Heiligthum.
 Mein Jesu, was für Seelenweh.
 O Trauerstund.
 So gehst du nun mein Jesu hin.
 Herr, deinen Zorn wend ab von.
 Selig wer an Jesum denkt.
 Beschränkt ihr Weisen, dieser Zeit.
 O treuer Jesu, der du bist.
 Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.
 Brich entzwey mein armes Herzc. (vgl.
 BWV 444)
 Dich beth ich an mein höchster Gott.