

J. S. Bachs Kanonische Veränderungen  
über „Vom Himmel hoch“ (BWV 769)  
Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage  
der „Fassung letzter Hand“

Von Gregory Butler (Vancouver, B.C.)

Einleitung

Wenige Werke von Johann Sebastian Bach haben eine so lebhaft diskutierte Diskussion ausgelöst und eine so widersprüchliche Bewertung erfahren wie die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769. Die Geschichte der Quellen, genauer die Frage nach dem Verhältnis der beiden einzigen erhaltenen zu Lebzeiten Bachs entstandenen Quellen, hat eine lange und oftmals hitzig ausgetragene Debatte ausgelöst.<sup>1</sup> Bei den beiden Quellen handelt es sich zum einen um den (im folgenden als **Q** bezeichneten) Originaldruck, den der Nürnberger Stecher, Drucker und Verleger Balthasar Schmid herausbrachte, zum anderen um die autographe Reinschrift, heute Bestandteil einer größeren handschriftlichen Sammlung mit Bachschen Orgelwerken.<sup>2</sup> SBB P 271 (im weiteren Quelle **A**). Beide stammen aus dem letzten Lebensjahrzehnt Johann Sebastian Bachs.

Bei Versuchen, den Vorrang einer der Quellen vor der anderen zu belegen, hat man sich darüber gestritten, welche von ihnen Bachs endgültige Intentionen wiedergibt und damit die „Fassung letzter Hand“ darstellt.<sup>3</sup> Ein kurzer Überblick über die Debatte ist angebracht, wenn diese Fragen hier aufs neue gestellt und die Quellengeschichte neu aufgerollt werden sollen.

Die wenigen zeitgenössischen Dokumente zur Quellengeschichte sind rasch vorgestellt. Am Schluß des 1754 publizierten Nekrologs fügte Bachs Schüler, Freund und Verehrer Lorenz Christoph Mizler die folgende Passage an:<sup>4</sup>

„Zur Societät hat er [Bach] den Choral geliefert: Vom Himmel hoch da komm' ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden.“

Bei der „Societät“ handelt es sich um die „Correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften“, die Mizler im Jahre 1738 gegründet hatte. Bach wurde im Juni 1747 als 14. Mitglied aufgenommen.<sup>5</sup> Diese beiden Informationen haben die

<sup>1</sup> Faksimiliewiedergaben beider Quellen sind in einem Band zusammengefaßt: *Johann Sebastian Bach: Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“ BWV 769. Faksimile des Autographs und des Erstdrucks*, hrsg. von W. Neumann (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. 20.), Leipzig 1986.

<sup>2</sup> Zu einer quellenkundlichen Beschreibung der Quelle siehe NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz, 1957), S. 13–16.

<sup>3</sup> Zum Terminus „Fassung letzter Hand“ siehe G. von Dadelsen, *Die ‚Fassung letzter Hand‘ in der Musik*, in: *Acta Musicologica* 33, 1961, S. 1–14.

<sup>4</sup> Siehe Dok III, Nr. 666, S. 89.

<sup>5</sup> Dies wird von Mizler berichtet in *Musikalische Bibliothek ... Des vierten Bandes Erster Theil*, Leipzig 1754, S. 107. Hier heißt es: „14. Johann Sebastian Bach, Capellmeister und Musikdirector in Leipzig. Trat in die Gesellschaft im Jahre 1747 im Monat Junius.“ (Dok III, Nr. 665).

Bach-Forschung zu dem naheliegenden Schluß geführt, daß Bach anläßlich seiner Aufnahme eine Reinschrift des Werkes eingereicht hat und daß dieses dann zwischen Juni 1747 und Schmidts Tod im November 1749 gestochen und gedruckt worden ist. Diese Auslegung bildet bis heute den Ausgangspunkt für Forschungen zur Geschichte der Quellen dieser Komposition.

Friedrich Smend<sup>6</sup> machte sich für die Position Wilhelm Rusts<sup>7</sup> stark, der angenommen hatte, daß **Q** die ältere der beiden Quellen ist. Georg Kinsky<sup>8</sup> andererseits trat für die zeitliche Priorität von **A** ein. Da Smends Interpretation der Quellengeschichte die Grundlage für alle neueren Forschungen bildet, muß sie hier knapp dargestellt werden. Nach Smends Überzeugung verfertigte Bach zunächst eine – von Smend als **[U]** bezeichnete – heute verschollene Skizze oder Urschrift, nach der er eine reinschriftliche Kopie **[V]** für Mizlers Sozietät nahm, eine Kopie, die ihrerseits dem Originaldruck **Q** zugrundelag. Erst nach Erscheinen der Druckausgabe **Q** habe sich Bach **[U]** erneut vorgenommen, um danach eine – ebenfalls verschollene – Niederschrift (Quelle **[W]**) herzustellen. Daß es **[W]** einst gegeben haben muß, ergab sich für Smend daraus, daß einige späte Handschriften Verbesserungen aufweisen, die sich in **Q** nicht finden. Schließlich habe Bach auf der Basis von **[W]** die Reinschrift **A** angefertigt, wobei er die Lesarten dieser Quelle noch einmal verfeinerte.

In den 1950er Jahren flackerte die Debatte erneut auf, diesmal zwischen Walter Emery<sup>9</sup> und Hans Klotz.<sup>10</sup> Klotz' Chronologie der Quellen **[U]** → **[V]** → **Q** → **[W]** → **A** leitet sich direkt von Smend her. Anders als Smend hielt Klotz **[V]**, **Q** und **[W]** jedoch für Quellen, die unabhängig voneinander auf **[U]** zurückgingen. Damit ergab sich für ihn hinsichtlich der Quellengeschichte folgender Ablauf: Bach fertigte zunächst einen Entwurf **[U]** an. Diese Skizze umfaßte nur die Variationen I bis IV, also die kontrapunktischen Kanons. Variation V mit dem Cantus-firmus-Kanon wäre nachträglich hinzugefügt worden; Bach habe dann unter Zuhilfenahme des vollständigen Entwurfsmaterials die Reinschrift **[V]** angefertigt, die er Mizlers Societät anläßlich seiner Aufnahme im Juni 1747 zuschickte. Zur Veröffentlichung des Werkes habe er sich erst im Nachhinein entschlossen. Die Fassung des Originaldrucks **Q** stelle wie bereits **[V]** eine revidierte Fassung von **[U]** dar. Einige Zeit später habe Bach das Werk erneut einer Revision unterzogen; die zugehörige Quelle **[W]** wäre so bereits zwei Bearbeitungsschritte von **[U]** entfernt gewesen.

<sup>6</sup> Siehe F. Smend, *Bachs Kanonwerk über ‚Vom Himmel hoch da komm ich her‘*, BJ 1933, S. 1–15.

<sup>7</sup> BG 25/2 (W. Rust, 1878), S. XX.

<sup>8</sup> Siehe G. Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien 1937, S. 68f.

<sup>9</sup> Siehe W. Emery, *On Evidence of Derivation*, in: Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society, New York 1961, hrsg. von J. Larue, Kassel etc. 1961, I, S. 249–252; ders., *A Note on the History of Bach's Canonic Variations*, in: *The Musical Times* 104, 1963, S. 32–33.

<sup>10</sup> H. Klotz, *Die kanonischen Veränderungen in Entwurf, Reinschrift und Druck*, in: *Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach*, hrsg. von W. Wörthmüller, Nürnberg 1973, S. 11–14; ders., *Über Johann Sebastian Bachs Kanonwerk ‚Vom Himmel hoch, da komm ich her‘*, Mf 19, 1966, S. 295–304.

Zu guter Letzt habe Bach um 1748/49 die Reinschrift **A** angefertigt. In dieser dritten Fassung habe Bach gleichermaßen die neuen Lesarten des Originaldrucks **Q** berücksichtigt wie die der revidierten Fassung aus **[U]**, die er in **[W]** vorfand.

Emery stellt Klotz' Interpretation der Quellen in Frage und weist darauf hin, daß die exakte Umkehrung der letzten Schritte in Klotz' Chronologie, also **A** → **[W]** → **Q**, ebensogut denkbar sei. Er bemängelt auch, daß es Klotz nicht gelänge, plausibel zu machen, warum Bach Quelle **A** so spät angefertigt haben sollte. Emery kommt damit zu einer anderen Entstehungsfolge: Bach habe zuerst den Entwurf **[U]** niedergeschrieben, der dann revidiert wurde, um die in **A** überlieferte Fassung zu erhalten. Danach habe er eine revidierte Abschrift für Mizler angefertigt. Als Bach sich zur Drucklegung des Werkes entschloß, habe er nicht mehr an alle Veränderungen in **A** gedacht, vielmehr den Entwurf **[U]** überarbeitet und als Stichvorlage **[S]** an den Stecher geschickt.<sup>11</sup>

Klotz nimmt also an, daß die Druckfassung **Q** derjenigen des reinschriftlichen Autographs **A** vorangeht, während Emery gerade das Gegenteil vermutet. Immerhin räumt Klotz ein, daß es schwierig sei, zu einer endgültigen Lösung hinsichtlich der Chronologie der beiden Fassungen zu kommen, da „alle Fassungen ältere und jüngere Lesarten nebeneinander enthalten“;<sup>12</sup> Emery warnt gleichermaßen davor, die Lesarten der beiden Fassungen überzustrapazieren, nur um beweisen zu wollen, daß die einen früher als die anderen sein müßten und kommt zu dem Schluß:

„... the chronological order of **Q** and **A** makes all the difference; and for this reason, if for no other, the Canonic Variations deserve to be studied again. Fragmentary as the sources are, it may even now be possible to unearth what is needed – a body of evidence for which there is only one reasonable explanation.“<sup>13</sup>

Es muß jedoch betont werden, daß weder Klotz noch Emery von gänzlich unvoreingenommener Warte aus argumentierten. Klotz' Bewertung von **A** als „Fassung letzter Hand“ ist insofern verständlich, als seine Schlüsse in erster Linie auf dem Studium der Handschriften beruhten. Dagegen schenkte er dem Originaldruck kaum Beachtung und handelte ihn in seinem Kritischen Bericht auf weniger als einer Seite ab.<sup>14</sup> Seine Aufzählung der erhaltenen Exemplare<sup>15</sup> ist – selbst nach dem damaligen Wissensstand – unvollständig, und mit so wichtigen Fragen, ob etwa ein eingehenderes Studium des Papiers oder des Stichbildes etwas zur Datierung beitragen könnte, hat er sich überhaupt nicht beschäftigt. Andererseits wird deutlich, daß Emery die Details von Klotz' Filiation der Handschriften nicht genau durchschaute und insbesondere nicht erkannte, welche Schlußfolgerungen sich aus den späten handschriftlichen Kopien im Blick auf die revidierte Zwischenversion

<sup>11</sup> Emery weist zu Recht darauf hin, daß Klotz unter seinen Quellen keine Stichvorlage anführt. Er gesteht auch selbst die Schwäche seiner Argumentation ein, eine revidierte Konzeptschrift könnte als Stichvorlage gedient haben: „It is true that no sensible man would trust engravers with a heavily corrected sketch; but, as is well known, Bach was not sensible in such matters.“ *On Evidence* (wie Fußnote 9), S. 251.

<sup>12</sup> H. Klotz, *Über Johann Sebastian Bachs Kanonwerk* (wie Fußnote 10), S. 304.

<sup>13</sup> W. Emery, *On Evidence* (wie Fußnote 9), S. 252.

<sup>14</sup> NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 98.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 52.

[W] ergeben. In seiner ausgewogenen und objektiven Analyse der Quellengeschichte hat Ernest May<sup>16</sup> unter Zuhilfenahme einer weiteren späten Abschrift aus der Breitkopf-Sammlung eine Vermittlung zwischen diesen beiden gegensätzlichen Positionen versucht.

Die vier vorstehend skizzierten Deutungsversuche für die Quellengeschichte weichen mehr oder minder stark voneinander ab. Da sie jedoch die dokumentarischen Belege wörtlich nahmen, teilen sie einheitlich die Auffassung, daß die Lesarten von **Q** recht spät seien und in der Zeit nach Bachs Aufnahme in die Societät anzusetzen sind. Dies setzt voraus, daß Schmid die Stichvorlage unmittelbar vor der Drucklegung eingerichtet und den Stich der acht Notenseiten, aus denen der Druck besteht, dann binnen kurzem durchgeführt hätte. Meine Untersuchungen<sup>17</sup> zu Schmid's Notenstich im Zeitraum von 1745 bis 1748 haben jedoch ergeben, daß die beiden Drucke mit den Plattennummern XXIX und XXX, die also den Kanonischen Veränderungen (Platten-Nr. XXVIII) folgen, keineswegs, wie Kinsky annahm,<sup>18</sup> kurz vor Schmid's Tod Ende 1749 herauskamen, sondern bereits anderthalb Jahre zuvor, etwa zur Ostermesse 1748, und daß Schmid in seinem letzten Lebensjahr offensichtlich überhaupt keinen Notenstich mehr anfertigte. Außerdem zeigt sich, daß Schmid keineswegs grundsätzlich ein Werk von Anfang bis Ende stach und dann sofort drucken ließ, sondern daß es beim Stich von Sammlungen von Zeit zu Zeit zu Unterbrechungen kam. Die Stcharbeit wurde öfters abschnittsweise durchgeführt, liegengelassen und erst nach einer Weile wieder aufgenommen. Schmid arbeitete vermutlich so lange an einem Werk, wie ihn der Komponist mit Vorlagen versorgte, doch wurde der Notenstich offenbar ohne weiteres beiseite gelegt, wenn der Nachschub ausging oder dringlichere Projekte anstanden. Die Annahme, daß der Stich einer Sammlung der Drucklegung stets nur knapp vorausgehe, steht somit auf tönernen Füßen.

Nimmt man alle Belege zusammen, so muß man davon ausgehen, daß die Platten für die Variationen I, II, III und V<sup>19</sup> im Zeitraum zwischen Ende 1745 und Mitte 1746 gestochen wurden, also wenigstens ein Jahr vor Bachs Aufnahme in Mizlers Societät im Juni 1747. Der Augmentationskanon, Variation IV, der sich von ihnen schon im Stichbild unterscheidet, wurde annähernd ein Jahr später, etwa Mitte 1747, nachgestochen. Der Originaldruck wäre demnach zur Michaelismesse 1747 publikationsreif gewesen.

Die Tatsache, daß der Stich eines großen Teils der Sammlung ungefähr eineinhalb Jahre früher angesetzt werden kann als bislang angenommen, hat unmittelbare Auswirkungen auf die Frage nach der Datierung der autographen Reinschrift **A**. Yoshitake Kobayashi nahm aufgrund der Schriftmerkmale ein deutlich früheres Entstehungsdatum als Klotz' Datierung auf 1748/49 an. Da er den Nekrolog wört-

<sup>16</sup> Siehe E. May, *Breitkopf's Role in the Transmission of J. S. Bach's Organ Chorales*, Dissertation, Princeton University 1974, S. 69–78.

<sup>17</sup> Siehe G. Butler, *Bach's Clavier-Übung III: The Making of a Print*, Durham (N.C.) 1990, S. 92–101.

<sup>18</sup> Kinsky, *Die Originalausgaben ... Bachs* (wie Fußnote 8), S. 69–71.

<sup>19</sup> Die Numerierung der Variationen entspricht der Abfolge im Originaldruck: Var. I (Oktavkanon), Var. II (Quintkanon), Var. III (Kanon in der Septime), Var. IV (Augmentationskanon), Var. V (Kanon mit Cantus firmus).

lich nahm, auf der anderen Seite Klotz' Argumente dafür, daß die Fassung **Q** älter als die Fassung **A** sei, akzeptierte, kam Kobayashi für **A** auf eine Datierung „um 1747 bis August 1748“<sup>20</sup>, und dies obwohl es keinen erkennbaren Unterschied zwischen der Handschrift von **A** und den Autographen gibt, die er auf die Zeit „um 1746/1747“ ansetzt. In seinem kurzen Eintrag zu **A** erkannte Kobayashi das Dilemma:

„Während Bachs Schrift auch eine frühere Entstehung nicht ausschließt, ist das Jahr 1747 als *Terminus ante quem* non aus dem Lesartenvergleich zu gewinnen, da im Originaldruck ... eine frühere Fassung wiedergegeben ist als im Autograph.“<sup>21</sup>

Der Konflikt wird durch das Ergebnis meiner Forschungen behoben: Wenn der Stich der Variationen I, II, III und V aus **Q** anderthalb Jahre früher anzusetzen ist, als bislang angenommen wurde, so kann auch ihr Eintrag in **A** bereits in der ersten Jahreshälfte 1746 erfolgt sein. Diese aus äußeren Umständen abgeleitete Datierung stimmt bemerkenswert gut mit der Datierung überein, die Kobayashi für andere Reinschriften mit denselben Schriftmerkmalen postuliert hat. Das heißt aber, daß sowohl die Fassung der Variationen I, II, III und V aus **Q** als auch diejenige aus **A** derjenigen Fassung vorausgegangen sein müßten, die Mizlers Societät im Juni 1747 vorgelegt wurde, und also nicht später als diese entstanden sein können. Dies hat weitreichende Konsequenzen für die gesamte Quellengeschichte der Kanonischen Veränderungen.

Bestimmte Details von Format und Layout des Originaldrucks spiegeln Entwicklungen in Bachs Konzeption der Sammlung wider. Obwohl es beim Stichbild zwischen den Variationen I, II, III und V keinen annähernd so großen Kontrast gibt, wie er zwischen Variation IV und den anderen besteht, weisen einige Details darauf hin, daß die Stichvorlage für die zwei erstgenannten Abschnitte zu unterschiedlichen Zeiten hergestellt wurde und daß die Variationen I–III als eine Einheit gestochen wurden. Der Wechsel von einer modifizierten Rätselnotation in den Variationen I–III zur Orgelnotation in Variation V scheint einen Wechsel der Perspektive zu bedeuten: Von einem kurzen, abstrakten Zyklus von kanonischen Werken, die vielleicht nicht einmal unbedingt für Orgel bestimmt gewesen waren, zu einer längeren und abwechslungsreicheren Variationenfolge, die als praktisches Werk für Organisten gedacht war.

Nicht nur aufgrund ihres Stichbildes steht Variation IV allein da, sondern auch aufgrund der Art und Weise, wie sie notiert ist. Es handelt sich hier um die einzige Variation, die in Partiturform mit genau einer Stimme pro System eingerichtet ist. Auch findet sich hier eine merkwürdige und ungewöhnliche Notierungsweise, die nur hier und sonst nirgends in diesem Druck anzutreffen ist: Wenn Achtelnoten auf der zweiten Hälfte eines Viertels (ausgenommen Noten unmittelbar vor dem Taktstrich) zu der ersten Note einer Sechzehntelgruppe übergebunden sind, so verwendet Bach entgegen der normalen Notationspraxis keinen Haltebogen, sondern punktierte Noten. Diese Notationsgewohnheit findet sich eigentümlicherweise nur auf der ersten Notenseite und wird dann nach und nach aufgegeben. Bach scheint

<sup>20</sup> Kobayashi Chr, S. 60.

<sup>21</sup> Ebenda.

hier zunächst eine Schreibkonvention übernommen zu haben, wie sie in Drucken mit Klaviermusik des 17. Jahrhunderts im *Stile antico* verwendet wird, die oftmals mit beweglichen Typen gedruckt waren und die alte Notationsformen anwendeten. Diese beiden Besonderheiten in Erscheinungsbild und Schreibweise deuten meines Erachtens auf eine Änderung in Bachs Vorstellungen während des letzten Stadiums der Entstehungsgeschichte dieser Sammlung hin und zwar in Richtung auf etwas, was man als eine gelehrte oder auch gesuchte Konzeption bezeichnen könnte. Nach meinen Untersuchungen zum Notenstich dürfte der Gesamtzyklus drei verschiedene, zeitlich voneinander abgesetzte Kompositionsschichten widerspiegeln, wobei auch die Stichvorlage für diese drei Teile aus drei verschiedenen, zu unterschiedlichen Zeiten angefertigten Quellen bestand. Im folgenden soll die Quellengeschichte für jede dieser Schichten einzeln und zwar in chronologischer Abfolge untersucht werden.

### Die erste Schicht (Variationen I–III)

Smend<sup>22</sup> hat als erster auf das Erscheinungsbild der Variationen I–III in **Q** in, wie er es nannte, „abgekürzter“ Notation (Rätselnotation) hingewiesen. Er erkannte auch den Zusammenhang zwischen dieser Aufzeichnungsform und der Fermate am Ende von Variation III, die in **Q** und **A** jeweils über der letzten Baßnote steht. In der erstgenannten Quelle ist diese Notation zwingend, weil sie dazu dient, die Stelle anzuzeigen, an der der *Comes* abbricht. In **A** ist die Fermate überflüssig, da dort der Kanon ausgeschrieben ist. Smend nahm daher an, daß die Fermate im Zuge des Abschreibens irrtümlich kopiert worden war, und folgerte daraus mit Recht, daß bei Variation III die Lesarten von **A** und **Q** unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage mit dieser Eigenart zurückgehen müßten. Es gilt allerdings zu beachten, daß dieselbe Schreibweise in **Q** auch in den Variationen I und II vorkommt. Die Fermate, die hier anzutreffen ist, gehört zum üblichen Verfahren bei Rätselnotation: Damit dürfte die gemeinsame Vorlage für die Variationen I–III in **Q** und auch (wenigstens für Variation III) in **A**, auf deren einstige Existenz Smend hinwies, ein Autograph in Rätselnotation gewesen sein (im folgenden als Quelle **[E]** bezeichnet). Obendrein muß es sich um eine Reinschrift gehandelt haben, denn eine Konzeptniederschrift, in der die kanonischen Stimmen ausgeschrieben waren, müßte ihr auf jeden Fall vorangegangen sein (im folgenden Quelle **[U1]**). Da Quelle **[E]** eine Reinschrift war, konnte sie Schmid als Vorlage bei Erstellung seiner Stichvorlage gedient haben. Quelle **[E]** könnte sogar ursprünglich direkt als Stichvorlage für die Edition bestimmt gewesen sein.

Diese Überlegungen stützen meine Überzeugung, daß Bach, wenigstens in den frühen Stadien der Quellengeschichte dieser Sammlung, einen kurzen, sehr abstrakten Zyklus von Kanons vorgesehen hatte. Sie werfen zugleich Fragen hinsichtlich der Argumentation von Smend und Klotz in Richtung auf die postulierte Revisionsfassung **[W]** auf, die wenigstens für die Variationen I, II und III zwischen den Lesarten von **Q** und **A** vermittelt haben soll. Wenn es wirklich eine Revisionsabschrift gab, ehe Bach Variation III in **A** eintrug, hätte er für die Vorlage nicht bis

<sup>22</sup> F. Smend, *Bachs Kanonwerk* (wie Fußnote 6), S. 5.

zum Text von [E] zurückgegriffen. Wenn Bach aber nun Variationen I und II revidiert haben soll, warum gibt es dann hier nur so wenige und geringfügige Lesartenunterschiede zwischen Q und A?<sup>23</sup> Warum, wenn es wirklich eine Revisionskopie gab, finden sich dann überhaupt klare Hinweise auf eine Revision in A wie zum Beispiel auf der vierten Zählzeit von T. 10 in Variation II? Die Änderung bei der zweiten Sechzehntelnote der Sopranstimme ist eindeutig während des Kopiervorganges und nicht im Nachhinein erfolgt, da die neue Lesart ohne das geringste Anzeichen einer Revision im nächsten Takt im Comes zu finden ist. Dies läßt wohl keinen anderen Schluß zu, als daß es für die Variationen I–III eine derartige Revisionsabschrift [W] nie gegeben hat.

Im Blick auf die Variationen I–III ist das älteste Stadium der Quellengeschichte am besten im Kontext eines anderen kanonischen Zyklus zu sehen, der etwa zur gleichen Zeit entstanden ist, nämlich der *Verschiedenen Canones* BWV 1087. Christoph Wolff<sup>24</sup> wies auf die thematische Beziehung zwischen der Schlußphrase der Choralmelodie und dem Baß-Soggetto der vierzehn Kanons hin (siehe sein Notenbeispiel 13.11). Im Anschluß daran äußert er die Vermutung, daß „the idea to elaborate the Christmas cantus firmus originated as an afterthought in connection with the fourteen canons.“ Tatsächlich erweisen sich vier der *Verschiedenen Canones*, und zwar die Nummern 6–9, ebenso wie die Variationen I–III als dem Typ „Canon simplex über besagtes Fundament“ (wie Bach den Kanon Nr. 6 überschrieben hat) zugehörig. Diese vier Kanons sind in Rätselnotation auf jeweils zwei Systemen niedergeschrieben, wobei das Soggetto die eine Notenzeile einnimmt und die kanonische Gegenstimme die andere. Sieht man von ihrer extremen Kürze ab, so weisen sie eine fast schon beängstigende Ähnlichkeit mit den Variationen I und II auf, wie sie in [E] gestanden haben müssen. Die einstige Existenz von [E] ist meiner Überzeugung nach einerseits ein Reflex auf das kompositorische Umfeld, in dem diese Werke entstanden sind, das heißt, ein Nebenresultat von Bachs Arbeit an den *Verschiedenen Canones*, andererseits Resultat der ursprünglichen Absicht des Komponisten, einen kurzen Zyklus abstrakter kanonischer Werke zu schreiben.

Darüber hinaus könnte die Quellengeschichte der Variationen I–III, wenigstens in ihren ersten Stadien, ziemlich parallel zu derjenigen der *Verschiedenen Canones* verlaufen sein. Die einzig erhaltene vollständige Quelle dieser Kanons ist eine autographe Reinschrift in Rätselnotation, die sich in Bachs Revisionsexemplar des Originaldrucks seiner *Aria mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988 auf der Vorderseite des leeren Schlußblattes befindet. Nach Kobayashi muß dieser autographen Reinschrift mit einiger Sicherheit ein Konzept vorausgegangen sein.<sup>25</sup> Damit dürfte es sich auch bei der ältesten Quelle für die Variationen I–III, nämlich [U1], um dieselbe Art von Konzeptniederschrift gehandelt haben, in der Bach die kanonische Kombination der Stimmen ausarbeitete und beim Komponieren nöti-

<sup>23</sup> Eine Liste dieser Varianten in NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz), S. 98f.

<sup>24</sup> C. Wolff, *The Handexemplar of the Goldberg Variations*, JAMS 29, 1976, S. 224–241. Wiederabdruck in: derselbe, *Bach. Essays on his Life and Music*, Cambridge (Mass.) 1991, S. 162–177, hier S. 177.

<sup>25</sup> Kobayashi Chr, S. 60.

genfalls Änderungen anbrachte. Da es in **A** weder in Variation I noch in Variation II Anzeichen für eine Schlußfermate (im Sinne der bereits erwähnten üblichen Rätselnotation) gibt, ist es nur logisch anzunehmen, daß Bachs Vorlage zur Eintragung von I und II in **A** die Quelle [**U**] war, da nur dort der Comes ausgeschrieben ist. Es sieht so aus, als ob Bach sowohl auf [**U**] als auf [**E**] zurückgegriffen hat, als er Variation III in **A** eintrug. Die unbedeutenden Lesartenunterschiede zwischen **Q** und **A** bei den beiden ersten Variationen mögen Indizien für kleinere nachträgliche Änderungen von [**U**] sein, doch reichen sie bei weitem nicht aus, um die Existenz einer gänzlich unabhängigen Revisionskopie [**W**] zu belegen. (Die Lesarten in Variation III stellen einen Spezialfall dar, der zu gegebener Zeit behandelt werden wird).

Für die Variationen I–III gibt es also nichts in der Quellengeschichte, was die von Smend und Klotz postulierte Existenz einer eigenständigen Revisionskopie [**W**] stützen würde. Vielmehr können die Lesarten, die zwischen **Q** und **A** vermitteln, auf Revisionen zurückgeführt werden, die Bach vornahm, als er [**E**] vorbereitete und bevor er anschließend die Variationen I–III in **A** übertrug, jedoch nachdem Schmid seine Stichvorlage vorbereitet hatte. Immerhin, Klotz' Grundannahme, die Lesarten von **Q** seien älter als die von **A**, ist, mindestens für diese älteste Schicht der Komposition, zutreffend. Die Lesarten der Variationen I–III in **A** geben eindeutig ein späteres Quellenstadium in der Geschichte des Werkes wieder als diejenigen in **Q**.

Variation III nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als sich – gemessen an allen anderen Variationen – hier die tiefgreifendsten und auch zahlreichsten Lesartenunterschiede zwischen **Q** und **A** finden. An drei Stellen wurden einzelne Noten in den kanonischen Stimmen ausradiert und durch revidierte Lesarten ersetzt. Die meisten und auch bedeutendsten Änderungen gibt es in der freien Stimme, dem Alt. Vor allem dieser Aspekt hat Kinsky zu der Annahme verleitet, daß **A** als Ganzes eine vollständige Überarbeitung der Sammlung darstellt. Klotz äußert sich über die tiefgreifende Revision von Variation III in **A** wie folgt:

„Die frei kontrapunktierende Stimme [war] in der Fassung von **Q** metrisch nicht stark genug profiliert und motivisch nicht genügend geprägt. Bach hat daher diese Stimme in der Fassung von **W** und **A** eingreifend umgearbeitet, wobei er sie nicht nur motorisch belebte und rhythmisch reicher entwickelte, sondern sie auch motivisch stärker charakterisierte ...“<sup>26</sup>

Was Klotz über die Tendenz zu einer Profilierung der rhythmischen und motivischen Strukturen in **A** sagt, ist im Prinzip richtig, doch erklärt es nicht alle Varianten und läßt damit andere wichtige Aspekte unberücksichtigt.

Das gilt zunächst einmal für die Verteilung der Varianten im Notentext der Variation III, die bereits für sich spricht. Drei der vier dreistimmigen Abschnitte mit Vorimitationen vor dem jeweiligen Einsatz des Cantus firmus sind nahezu frei von abweichenden Lesarten, und die wenigen Varianten erweisen sich als ausnahmslos geringfügig und betreffen nur Einzelnoten. Wirkliche Abweichungen finden sich vielmehr nur in den vierstimmigen Abschnitten, in denen der Cantus firmus erklingt. Diese ungleichmäßige und gezielte Verteilung der Sonderlesarten steht in

<sup>26</sup> Bei Klotz, *Über Johann Sebastian Bach's Kanonwerk* (wie Fußnote 10), S. 297.



bestimmtem Zusammenhang mit Aspekten der physischen Erscheinung der autographen Reinschrift **A**.

In allen dreistimmigen Abschnitten mit Vorimitationen, wo es relativ wenige Varianten gibt, sind die Notenköpfe groß und die Raumaufteilung recht großzügig wie in den Variationen I und II. In denjenigen Abschnitten hingegen, wo der Cantus firmus erklingt, werden die Noten in der freien Stimme auffällig kleiner und gedrängter, während die beiden tiefen kanonischen Stimmen und der obenliegende Cantus firmus weiterhin den für Bachsche Reinschriften so bezeichnenden kalligraphischen Schrifttypus aufweisen. In zwei Extremfällen, T. 6 und 18, wird die freie Stimme mit Gewalt in den eigentlich unzureichenden Platz zwischen den Taktstrichen eingepfercht. Bei der zweiten Stelle zog Bach den Taktstrich neu, als er erkannte, daß er nicht genug Platz eingeplant hatte.

Wie in anderen vergleichbaren Fällen liegt die Erklärung auf der Hand. Als Bach Variation III in **A** eintrug, begann er damit, entweder die beiden kanonischen Stimmen oder sogar alle drei Stimmen der Vorimitation auszuschreiben. Kurz nachdem die erste Zeile des Cantus firmus in T. 5 einsetzt, schrieb er nur die drei gebundenen Stimmen, den Cantus firmus und die kanonischen Stimmen aus und ließ die freie Stimme im Alt aus, bis er ab T. 8 wieder auf die Vorlage zurückgriff. Diese Verfahrensweise läßt sich bis zum Ende von Variation III beobachten: In den vierstimmigen Abschnitten blieb die freie Stimme ursprünglich ausgespart.

Bezeichnenderweise sind dies gerade jene Abschnitte, wo in **A** substantielle Änderungen erkennbar sind. Diese Lücken in der freien Stimme wurden im Zuge des Revisionsprozesses nachträglich aufgefüllt. Das Manuskript zeigt damit eine eigenartige Kombination von Charakteristika, ein Neben- und Miteinander von Reinschrift und Revisionskopie. Einige Abschnitte der freien Stimme waren in der Vorlage, nach der Bach kopierte, offenbar nicht zu seiner Zufriedenheit ausgefallen und bedurften daher der Revision. Wegen des bereits erwähnten Details der Rätselnotation muß die Vorlage für die kanonischen Stimmen und den Cantus firmus die verschollene Quelle **[E]** gewesen sein, mithin jene Quelle, die Schmid bei der Herstellung der Stichvorlage als Grundlage gedient hatte. Es sieht also so aus, als sei es die freie Stimme aus Quelle **[E]** (deren Lesarten dank des Originaldrucks **Q** erhalten sind) oder eine hiervon geringfügig abweichende Fassung, die Bachs Unzufriedenheit ausgelöst hatte und ihn zur Nachbesserung in **A** veranlaßten. Eine Überprüfung einer der beiden am stärksten gedrängten Stellen der freien Stimme (T. 6–7) unter Heranziehung der älteren Lesart aus dem Originaldruck wirft ein bezeichnendes Licht auf Bachs Motive bei der Revision. (Siehe Beispiel 1)

Die Revision der drei letzten Sechzehntelnoten in Zählzeit 1 von T. 6 bereitet den plötzlichen Abfall der Melodie auf der 2. Zählzeit vor und hebt ihn zugleich als etwas besonderes heraus. Bach war möglicherweise der Ansicht, daß der erste Revisionsversuch etwas ungeschickt ausgefallen war und füllte die Terzen nachträglich aus, um so eine geschmeidigere Verbindungsfigur in Sechzehnteltriolen zu erzielen. Dies bewirkt eine kraftvolle und überzeugende Annäherung an die Doppelschlagfigur über *c'* als Zielton der Phrase. Mithin liegt das wichtigste Motiv für diese Revision nicht – wie Klotz meint – im energischen rhythmischen Impetus, den die Sechzehnteltriolen auf die Passage ausüben, auch wenn dies zweifellos ein wichtiger Nebeneffekt ist. Das Hauptziel dürfte eher darin bestehen, die freie Stimme mit Macht in tiefere Regionen zu zwingen. Man fragt sich, ob





Abb. 1. Beginn von Variation III in Quelle A.

beim oberen System ein Sopranschlüssel, während die Mittelstimme ursprünglich nicht mit einem Alt-, sondern einem Tenorschlüssel versehen war. Der erste Takt der Mittelstimme enthielt ursprünglich nur eine Ganzepause. Die Achtelnote, die jetzt in der Mitte des Taktes steht, verdeckt die ursprüngliche Ganzepause nicht vollständig. Ginge es nur um die Änderung des Schlüssels, könnte man behaupten, daß Bach vielleicht einfach ein Kopierfehler unterlaufen sei, den er sofort bemerkte und korrigierte. Doch wenn außerdem an dieser Stelle eine Ganzepause stand, kann dieses Argument nicht gelten. (Siehe Abbildung 1).

Die Vorlage, nach der Bach abzuschreiben begann, muß [U1] gewesen sein, da sein erstes Arbeitsstadium der Eintrag der beiden kanonischen Stimmen war. Meiner Ansicht nach stand Variation III in Quelle [U1] auf vier Systemen, für die Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel vorgezeichnet waren. Von den vier Stimmen setzten drei, die freie und die beiden kanonischen Stimmen, im ersten Takt ein. Nur eine einzige Stimme hat eine Ganzepause: der Cantus firmus. Die einzig denkbare Erklärung ist, daß in [U1] das System über dem Baß den Cantus firmus im Tenorschlüssel enthielt. Wenn man diese Hypothese weiterverfolgt, hieße dies, daß der Cantus firmus in der ursprünglichen Version eine Oktave tiefer stand als in den späteren Fassungen aus Q und A, mithin in derselben Lage wie in den Variationen I und II.

Bei der Versetzung in den Sopran für die in [E] enthaltene Revisionsfassung mußte der Cantus firmus, nunmehr die höchste Stimme, immer wieder in Konflikt mit der freien Stimme der Ausgangsfassung geraten. An vielen Stellen, vor allem dort, wo der Cantus firmus tief liegt, hätte die freie Stimme den oktavierten Cantus firmus in der Höhe überschritten, oder die beiden Stimmen wären im Einklang verlaufen, insbesondere dort, wo der Cantus firmus im tieferen Umfangsbereich verläuft. Es fällt auf, daß bis auf die beiden Schlußakte mit dem Orgelpunkt die freie Stimme

weder in **Q** noch in **A** den Cantus firmus übersteigt. Meine These, daß der Cantus firmus nachträglich um eine Oktave versetzt wurde, kann sicherlich weitgehend erklären helfen, warum sich nur in der freien Stimme tiefgreifende Änderungen finden und warum diese gerade in den vierstimmigen Abschnitten auftreten, wo eine konsequente Tieferlegung der freien, ursprünglich höchsten Stimme so eindeutig das Motiv für die Eingriffe war, während die dreistimmigen Abschnitte in Vorimitation, wo der Cantus firmus nicht erklingt, so gut wie frei von derartigen Eingriffen sind.

Wenn nun in der ursprünglichen Konzeption von Variation III die freie Stimme die höchste war und der Cantus firmus eine Oktave tiefer im Tenorschlüssel stand – also derselben Lage wie in den Variationen I und II –, dann müßte es Anzeichen für eine entsprechende Tiefertransposition auch in der ältesten Revision der freien Stimme geben, die Bach bei der Einrichtung von **[E]** nach einer älteren Kompositionsniederschrift vornahm. Eine Überprüfung der freien Stimme aus **Q**, der älteren der beiden Fassungen, die auf **[E]** zurückgehen, zeigt in der Tat Anzeichen für eine Tieferlegung in größerem Stil. Kehren wir noch einmal zur ersten Stelle mit einer substantiellen Lesartenvariante zwischen **Q** und **A** zurück, zum Übergang von T. 6 zu T. 7: Auffällig ist nicht nur der unmotivierte Abstieg der freien Stimme bis zum a am Ende von T. 6, sondern mehr noch der plötzliche Septimensprung auf der ersten Zählzeit von T. 7. Dies mag vielleicht ein Hinweis dafür sein, daß ursprünglich die ganze aus fünf Sechzehntelnoten bestehende Phrase eine Oktave höher stand. Dabei könnte es sich sehr wohl um eben jene Noten gehandelt haben, die den oktavierten Cantus firmus überstiegen. Eine Verlagerung dieser Passage der freien Stimme in die Unteroktave könnte das – durch die Höhertransposition des Cantus firmus entstandene – Problem gelöst haben, wobei freilich eine neue Schwierigkeit auftrat, unverdeckte Oktaven zwischen der freien Stimme und dem Baß, was seinerseits eine Korrektur des letzteren nach sich zog. Es ist offenkundig, daß in der Zwischenfassung **Q** mehrere Detailprobleme stehen blieben und daß diese zu weiteren Revisionen in **A** führten. Andere Stellen in **Q**, die auf dieselbe Art von Oktavtransposition einer älteren Lesart hindeuten, finden sich beim Übergang von T. 16 zu 17 und in der ersten Hälfte von T. 24.

Diese Oktavversetzungen würden zusätzlich den neuen Charakter der freien Stimme in der früheren gegenüber der späteren Fassung erklären. Ursprünglich war die freie Stimme die höchste Stimme, deren expressive, ausgezierte Melodielinie durch die langsamere voranschreitenden kanonischen Stimmen und den Cantus firmus begleitet wurde. Bach unterstreicht die außerordentlich expressive und gesangliche Qualität der freien Stimme, indem er sie mit dem Zusatz *Cantabile* versieht. Als nachträglich der Cantus firmus zur Oberstimme wurde, änderten sich die Funktion und damit auch die Natur der freien Stimme. In ihrer neuen Funktion als Mittelstimme wurden rhythmische Komplementarität und motivische Einpassung in den Kontext, wie Klotz richtig bemerkt, im Zuge der Revision immer wichtiger. Die Veränderung der Lage der freien Stimme hatte damit zugleich Einfluß auf ihre Funktion, wodurch sich auch ihr Charakter grundlegend änderte.

Die hier vorgestellte These kann auch dazu dienen, die Quellengeschichte von Variation III zu erhellen. Bachs Vorlage bei der Übertragung der beiden ersten Variationen in **A** war offenkundig nicht **[E]**, sondern **[UI]**. Der Hauptgrund für

diese Wahl liegt darin, daß in [U1] die beiden ziemlich komplexen Kanonstimmen ausgeschrieben waren, während in Quelle [E] aufgrund der Rätselnotation nur der Dux gestanden haben kann. Bei der Übertragung von Variation III in die neue Quelle A dienten sowohl [U1] (für die kanonischen Stimmen) als auch [E] (für den Cantus firmus und die freie Stimme) als Vorlagen. Die Verlagerung des Cantus firmus in die obere Oktave muß schon stattgefunden haben, als Bach Quelle [E] niederschrieb, denn nach dieser Quelle fertigte Schmid sein Stichmanuskript an, und im Originaldruck Q bildet der Cantus firmus die Oberstimme. Schmid benutzte [E] als Vorlage, da es sich um ein ziemlich sauberes Manuskript handelte und weil es zu diesem Zeitpunkt das aktuellste Stadium der Komposition enthielt.

Als Bach nun nach den Variationen I und II mit der Übertragung von Variation III in A fortfahren wollte, blieb er, ohne darüber nachzudenken, bei Quelle [U1] als Vorlage, wobei er die beiden unteren Systeme so in A eintrug, wie sie in seiner Erstniederschrift standen. Schnell bemerkte er aber seinen Fehler, ging zur dreisystemigen Orgelnotation über und paßte die Schlüssel entsprechend an. Während die kanonischen Stimmen aus [U1] eingetragen wurden, hat Bach den Cantus firmus aus Quelle [E] übertragen einschließlich jener Abschnitte der freien Stimme, die von den Versetzungen unberührt geblieben waren. Die übrigen Abschnitte der freien Stimme repräsentieren dann eine zusätzliche Revision der Lesarten aus [E]. Diese Annahme erklärt, warum das Schriftbild von Variation III in A eine Zwitterstellung zwischen Reinschrift und Revisionskopie einnimmt.

Ich habe an früherer Stelle aufgrund des Stichbilds von Q die Vermutung geäußert, daß Bach ursprünglich vorhatte, nur die Variationen I–III als kurzen, abstrakten kanonischen Zyklus zu publizieren, der insgesamt auf eine Doppelseite in Hochformat gepaßt hätte. Für diesen Zweck wurde [E] auf der Grundlage von [U1] angefertigt, wobei der Komponist die oben beschriebene Revision von Variation III vornahm. Diese Quelle konnte dann Schmid als Vorlage für das eigentliche Stichmanuskript der beiden ersten Platten dienen. Als im Nachhinein das Werkkonzept geändert wurde, lagen diese beiden Platten bereits fertig gestochen vor. Bach ließ Schmid daher Änderungen an der ursprünglichen Form der Rätselnotation vornehmen, um die Variationen I–III mit dem neuen Konzept eines praktischen Zyklus von kanonischen Veränderungen für die Orgel in Übereinstimmung zu bringen. Zu jener Zeit mag auch das bekannte Titelblatt gestochen worden sein.

Wenn nun die Platten für die Variationen I–III innerhalb des Zeitraums von Ende 1745 bis Mitte 1746 gestochen waren, wie zuvor gezeigt wurde, dann müssen sowohl Schmid's Stichvorlage [E] als auch Bach's Kompositionsniederschrift [U1] noch älter gewesen sein, mithin schon vorgelegen haben, ehe Bach überhaupt wissen konnte, daß er ein Kandidat für die Aufnahme in Mizlers Sozietät war.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Ich habe in anderem Zusammenhang die Vermutung geäußert, daß Bach die Variationen I–III als Taufgeschenk für sein erstes Enkelkind, das am 10. Dezember 1745 getauft worden war, bestimmt haben könnte. Siehe G. Butler, *Bach's Clavier-Übung III* (wie Fußnote 17), S. 103f.

## Die zweite Schicht: Variation V

Von den drei Schichten der Komposition steht die zweite mit Variation V isoliert da. Nur hier weisen die beiden erhaltenen Originalquellen dieselbe Aufzeichnungsform – dreistimmige Orgelnotation – auf. Damit erhebt sich sofort die Frage, ob nicht die eine unmittelbar als Vorlage für die andere gedient haben könnte. Angenommen, Schmid hätte bei der Erstellung der Stichvorlage Quelle **A** als Vorlage genommen, dann hätte die ungewöhnliche Eigenart einer übergebundenen Viertel- und Achtelnote in der zweiten Hälfte von T. 51 im Alt bei ihm wohl eigentlich wie in **A** als punktierte Note erscheinen müssen. Hier hat Schmid offenkundig nach einer anderen Vorlage als **A** gearbeitet, einer Quelle nämlich, bei der zwischen dem 3. und 4. Viertel von T. 51 ein Zeilenwechsel vorlag. Schmid hätte es sonst auch gewiß nicht versäumt, die beiden *forte*-Zeichen aus **A** bei der Sopranstimme in T. 27 sowie bei der Tenorstimme in T. 39 zu übernehmen. Dreht man den Spieß um, und nimmt an, daß Bach beim Eintrag von Variation V in **A** jene Quelle, die Schmid als Vorlage diente, herangezogen hätte, hätte er doch gewiß die Spezifizierung der Pedalstimme und die Angaben „diminutio“ und „alla Stretta“, die im Originaldruck in den T. 52 und 54 erscheinen, übernommen. Alles deutet also darauf hin, daß die beiden Quellen – **A** und Schmid's Stichvorlage – voneinander unabhängig waren. Wenn dies jedoch auszuschließen wäre, wäre es dann wenigstens denkbar, daß die beiden Quellen unabhängig voneinander auf ein gemeinsames, heute verschollenes Urbild zurückgehen? Bei der Beantwortung dieser Frage hilft ein Vergleich der Lesarten von **Q** und **A**.

Im Rahmen seiner Ausführungen behandelt Klotz auch die drei abweichenden Lesarten von Variation V.<sup>28</sup> Zur ersten (T. 15–16) hält er fest, daß **A** die spätere Lesart bietet, da dort der Sopran die Lesart im Alt im folgenden Takt spiegelt und damit die streng kanonische Führung der beiden Stimmen wiederhergestellt werde. Im Falle der zweiten Stelle (T. 29, 2.–4. Sechzehntel) argumentiert er, daß die Lesart aus **Q**, bei der Quintparallelen zwischen Alt und Sopran auftreten, zugunsten einer verfeinerten späteren Lesart in **A** verworfen wurde. Bei dem Versuch, sich bei der dritten Stelle Klarheit zu schaffen, räumt er ein, daß der leere Klang auf dem vierten Sechzehntel der 3. Zählzeit von T. 52 in **A** eine ältere, weniger geglättete Lesart bietet als **Q**, nimmt aber als Ursache dafür an, daß

„Bei den in **A** stehengebliebenen Versehen ... es sich um diejenigen Fälle [handelt], in denen Bach bei der Anfertigung seiner Reinschrift nur die eine seiner beiden Vorlagen konsultierte und dabei die ältere Lesart notierte (an Stelle der eigentlich gemeinten verbesserten Lesart in der anderen Vorlage).“<sup>29</sup>

Doch Bach hat normalerweise nicht mehrere Kopien eines Werkes angefertigt und schon gar nicht in jener Zeit, wo seine Sehkraft bereits merklich nachgelassen hatte. Es gibt also guten Grund, Klotz' Vorstellung, Bach habe hier mit zwei Vorlagen, der Erstniederschrift und einer hypothetischen Zwischenquelle [**W**] gearbeitet, zurückzuweisen. Aufgrund der unterschiedlichen Lesarten ist eher anzunehmen,

<sup>28</sup> Siehe NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz), S. 95, 90 und 96.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 96.

daß sowohl Schmidts Stichvorlage als auch **A** auf Bachs Kompositions-niederschrift (im folgenden **[U2]**) zurückgehen.

Am Ende des Kritischen Berichts, in einer Liste all jener Varianten, von denen nicht zuvor schon die Rede war, führt Klotz aus Variation V nur zwei an.<sup>30</sup> Die erste hatte er in Wirklichkeit bereits anderweitig diskutiert, bei der anderen handelt es sich um eine Stelle, bei der er zuvor schon einen Stichfehler Schmidts eingeräumt hatte. Er kommt damit, wie schon bei den Variationen I–IV, zu dem Schluß, daß die Lesarten von **Q** älter als die aus Quelle **A** sind.

Es gibt aber sieben weitere Lesartenunterschiede, die bei Klotz überhaupt nicht diskutiert werden (siehe Notenbeispiele 2a–g):

Beispiel 2: Varianten zwischen den Quellen A und Q in Variation V.

a)	A	Q
17		
b)		
c)		

<sup>30</sup> Diese beiden Varianten finden sich in T. 15 auf der ersten Zählzeit und in den Zählzeiten 3 und 4 von T. 37.

d)  
24

e)  
28

f)  
32

g)  
42

Allem Anschein nach dient die in Beispiel 2a wiedergegebene neue Lesart von **Q** mit ihrer Oktavierung dazu, die beträchtliche Spanne von mehr als  $3\frac{1}{2}$  Oktaven zwischen Sopran und Baß, die in der offenbar älteren Fassung **A** stand, zu überbrücken und vielleicht auch um den Eindruck einer dritten Stimme in der dünnen zweistimmigen Textur zu vermitteln. Bei den Beispielen 2b und c muß die Frage



offenbleiben, welche der beiden Lesarten älter, welche jünger ist, obgleich in Beispiel 2b die Lesart von **Q** durchaus eine spätere Revision gewesen sein mag, um die tongetreue Wiederholung der Passage aus T. 16 und 17 zu vermeiden. Bei Notenbeispiel 2d ist die Lesart von **Q** zweifellos die raffiniertere, selbst wenn der Eingriff nur eine einzelne Note betrifft. Indem Bach das wiederholte E durch C ersetzt, gewinnt die Passage melodisch an Zielstrebigkeit und erhält damit einen großen Impuls. Notenbeispiel 2e vermittelt den Eindruck, als seien die parallelen Quinten aus **Q** mit der revidierten Lesart von **A** aufgehoben worden. Die Varianten in den Notenbeispielen 2f und 2g liegen auf einer Ebene: In beiden Fällen liefert **Q** eine Diminution einer Viertelnote, wobei die zweite Note mittels Stimmkreuzung einen Sprung in einen Akkord vornimmt. In beiden Fällen dient die Diminution dazu, den harmonischen Kontext klarzustellen und den Klang voller zu machen. Offenbar ist dies eine verfeinerte Lesart.

Kehren wir noch einmal zu den drei Varianten, die Klotz diskutiert, zurück. Auch wenn es in Quelle **Q** Quintparallelen zwischen Sopran und Alt gibt: kann man hieraus zwingend folgern, daß dies die frühere der Lesarten ist? Wie oben schon gezeigt wurde, traten bei der Revision der freien Stimme in Variation III in mindestens einem Fall neue Probleme auf. Ist es nicht denkbar, daß die Lesart von **A** doch die ältere ist und Bach sie nur deshalb geändert hat, um den Einklang, der zwischen Sopran, Tenor und Baß entstanden war, zu vermeiden und dabei zu guter Letzt mit parallelen Quinten dastand? Andererseits ist die Richtigkeit von Klotz' Interpretation der Varianten in den beiden ersten Beispielen kaum zu bezweifeln, obgleich zu beachten bleibt, daß es in **A** noch weit mehr Abweichungen von einer streng kanonischen Imitation als in **Q** gibt. Bei keiner dieser anderen Stellen kommt Klotz auf den Gedanken, von der Lesart von **A** anzunehmen, daß sie älter sein müsse. Er tut es nur hier, wo der Fall ein einziges Mal in **Q** auftritt. Somit ließe sich sogar über die Interpretation dieses auf den ersten Blick eindeutigen Befunds streiten. Nur im Falle der dritten Stelle räumt selbst Klotz freimütig ein, daß die Lesart von **Q** die deutlich reifere Lösung darstellt.

Von den neun Varianten im Notentext der Variation V deuten zwei auf **A** als spätere Fassung, zwei sind indifferent (wobei die erste vielleicht doch eher zugunsten von **Q** als späterer Lesart spricht), wohingegen fünf vermuten lassen, daß **Q** die jüngeren Lesarten enthält. Das Ergebnis fällt also nicht eindeutig aus, doch zeigt sich eine deutliche Tendenz zugunsten der Annahme, daß für Variation V Quelle **Q** die spätere Quelle darstellt. Eine mögliche Erklärung für die beschriebene Mehrdeutigkeit ist vielleicht, daß die beiden Quellen annähernd zur selben Zeit entstanden sind, so daß sich ihre Lesarten überlappen und beide Fassungen ursprüngliche und revidierte Lesarten enthalten mögen.

### Die dritte Schicht: Variation IV

Klotz und andere Bach-Forscher unterlagen einem grundlegenden Mißverständnis, wenn sie annahmen, daß Bach alle fünf Variationen in **A** auf einmal eingetragen hat. Vielmehr konnte bereits gezeigt werden, daß Variation IV wenigstens ein Jahr später als die übrigen Variationen zum Stich ging. Damit stellt sich die Frage, ob Variation IV nicht überhaupt nachkomponiert wurde und ob sie vielleicht auch in

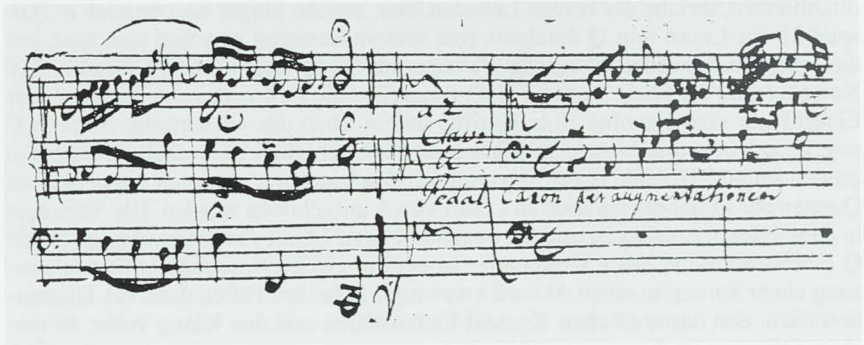


Abb. 2. Lücke zwischen dem Abschluß von Variation III und dem Beginn von Variation IV in Quelle A.

A erst nach einer Unterbrechung in einem zweiten Anlauf eingetragen worden ist. Hierbei hilft eine genaue Analyse der Quellen weiter.

Nach dem Doppelstrich, der die ersten drei Variationen beschließt, bleiben vor der Akkoladenklammer der nächsten Variation etwa 1,5 cm vom Notensystem frei (Abbildung 1). Am Ende der Variation III steht jedoch ein Schlußzeichen nach jedem der Doppelstriche und vor der Klammer für Variation IV wurde die Angabe „a 2 | Clav: | et | Pedal.“ in den freien Raum eingefügt (Abbildung 2). Zudem wurden alle Systeme auf fol. 53r sowie die ersten drei Systeme auf fol. 53v mit einem anderen Rastral als die ersten fünf Seiten des Werkes in A gezogen. Der dritte Zwischenraum jeder Notenzeile ist merklich breiter als die anderen drei Zwischenräume (vergleiche Abbildungen 2 und 3). Die Beobachtung, daß der Wechsel des Rastrals mit einem neuen Blatt einsetzt, legt die Annahme nahe, daß dieses zu einem späteren Zeitpunkt, nach einer Unterbrechung des Kopiervorgangs rastriert wurde. Nimmt man alle Ergebnisse der Quellenuntersuchung zusammen, so kann man die folgende Rekonstruktion der Ereignisse erhalten.

Bach trug die Variationen I, II, V und III in A auf einmal ein. Als er mit Variation III fertig war, brach er ab, denn vorerst gab es nichts zu kopieren, und malte nur noch das Schlußzeichen als Schmuck. Als er wieder auf das Manuskript zurückkam muß einige Zeit vergangen gewesen sein, denn mit Blick auf den Gesamttitel (und, meiner Überzeugung nach, wegen der Art, wie die Vorlage notiert war) ist die Angabe „mit zwei Clavieren und Pedal“ eigentlich überflüssig. Diese hätte er wohl kaum beigefügt, wenn die Eintragung von Variation IV unmittelbar auf diejenige von Variation III gefolgt wäre.

Als Vorlage bei der Übertragung von Variation IV in A diente Bach ein Kompositionsmanuskript in Partitur mit vier Systemen (im folgenden als [U3] bezeichnet). Er begann mit seiner Abschrift von Variation IV auf fol. 52v, wo noch einige – mit dem ursprünglichen Rastral gezogene – Systeme frei waren, und trug hier die ersten 14 Takte ein. Die Eintragung der restlichen 27 Takte setzte er auf dem – abweichend rastrierten – nächsten Blatt fort, wobei er von der Schlußseite (fol. 53v) nur noch die erste Akkolade benötigte. Die zweite und dritte Akkolade blieben leer

und wurden erst später für das Choralvorspiel „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ BWV 668 benutzt.

Fassung **A** repräsentiert demnach zwei unterschiedliche Stadien der Quellengeschichte dieser Sammlung. Strenggenommen handelt es sich nicht um nur eine Quelle, die von Anfang bis Ende geschrieben worden wäre, sondern in Wirklichkeit um deren zwei: Die erste enthält die Variationen I, II, V und III und die zweite die Variation IV. Diese Einschätzung wird weiter unterstützt durch die Beobachtung, daß die beiden Schichten auch sehr unterschiedlich notiert sind.

Die Verteilung und Spezifik der Korrekturen in Quelle **A** ist höchst aufschlußreich. Es gibt keine Korrekturen in Variation I und in den Variationen II und V jeweils nur bei einer einzigen Note; diese diente im letztgenannten Fall vermutlich der Berichtigung eines Schreibfehlers. In Variation III wurden vier Korrekturen mittels Rasur vorgenommen. Auch hier handelt es sich um Änderungen bei Einzelnoten und alle stehen in den kanonischen Stimmen, so daß es sich eigentlich nur um zwei Korrekturen handelt. Bei der ersten Stelle gibt es keine Notenhäule oder Balken, was dafür spricht, daß die Revision unmittelbar beim Eintragen erfolgte; in diese Richtung deutete auch die oben ausgeführte Analyse dieser Variation. Bemerkenswerterweise stammen drei der vier Beispiele für bei Klotz unerwähnt gebliebene Korrekturen, die Emery anführt,<sup>31</sup> aus Variation IV. Genaugenommen stehen in Variation IV in **A** mehr Korrekturen als in den anderen vier Variationen zusammen. Zudem ist auch die Art der Revisionen in Variation IV gänzlich anders. Bei den vier zuerst entstandenen Variationen handelt es sich stets um Korrekturen der Tonhöhe von Einzelnoten. Bei Variation IV werden hingegen Noten hinzugefügt, Rhythmen präzisiert und Melodielinien geändert. Das heißt, Variation IV wurde zunächst ohne echte Revision in **A** eingetragen; es bedurfte daher nachträglich zusätzlichen kompositorischen Handelns, um die Variation auf den gleichen Stand wie die übrigen in dieser Quelle zu bringen. Während die Quelle hinsichtlich der Variationen I, II, V und III als Reinschrift angesehen werden kann, stellt Variation IV in **A** eher eine Revisionskopie dar.<sup>32</sup>

Smend hat als erster die Korrekturen in **A** beschrieben. Er bemerkte die Rasuren und hielt dazu fest, daß diese „die Lesarten von St [hier gemeint: unsere Quelle **Q**] als ursprünglich auch hier stehend erkennen lassen [das heißt die Lesart *ante correcturam* von **A**].“<sup>33</sup> Danach diskutiert er zwei dieser Eingriffe. Der erste, der aus Variation III stammt, stützt in der Tat Smends Annahme. Sein zweites Beispiel muß sich auf T. 15 von Variation IV beziehen. Meine genaue Untersuchung des Autographs **A** ergab jedoch, daß hier überhaupt keine Rasur vorliegt. Vielmehr liefert dieselbe Stelle im Comes bei T. 29f. genau die umgekehrte zeitliche Abfolge der Lesarten. Die angebliche Lesart *ante correcturam* im Dux bei T. 15 ist eindeutig die Lesart *post correcturam* beim Comes. Bach revidierte nur den Comes durch Rasur, griff aber in die ursprüngliche Version des Dux nicht ein. Die

<sup>31</sup> W. Emery, *On Evidence* (wie Fußnote 9), S. 251.

<sup>32</sup> Dieser grundlegende Unterschied des Zustands von Var. IV wird durch Alfred Dürr unterstrichen, der die autographe Fassung dieser Variation in **A** als „Umarbeitungsschrift“ bezeichnet. Siehe *Johann Sebastian Bach: Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens, Einführung und Kommentar von A. Dürr*, Wiesbaden 1984, zu Abbildung 79.

<sup>33</sup> Siehe F. Smend, *Bachs Kanonwerk* (wie Fußnote 6), S. 6.

Lesarten *post correcturam* sowohl im Dux als im Comes, die in **Q** anzutreffen sind, basieren offenkundig auf der Lesart *post correcturam* des Comes von **A** oder auf einer Zwischenquelle mit den entsprechenden Korrekturen (siehe Notenbeispiel 3).

Beispiel 3: Zeitliche Abfolge der Varianten zwischen den Quellen **A** und **Q** in Variation IV, T. 15 und 29 f.

DUX (T. 15)

**A**

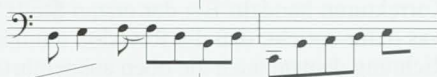


COMES (T. 29-30)

**A** (ante correcturam)



**A** (post correcturam)



**Q**



**Q**



Es gibt überdies nur eine einzige Stelle, wo die Lesart *ante correcturam* in **A** der Lesart von **Q** genau entspricht. Im Gegenteil, gerade die Lesarten *post correcturam* in **A** stimmen regelmäßig mit den Lesarten von **Q** überein. Dieser Quellenbefund widerlegt, wenigstens in einem gewissen Grad, die These, die Smend und nachher Klotz vertreten haben, daß **Q** durchweg ältere Lesarten als **A** überliefert. Die Lesart *ante correcturam* von Variation IV, die Bach ursprünglich in **A** eintrug, ist älter als die jener Quelle, nach der Schmid seine Stichvorlage kopierte.

Bei einer der Varianten, der Altstimme auf der 2. Zählzeit von T. 29, verglich Klotz die Lesart der Quelle **Q** mit der Lesart *post correcturam* von **A** und leitete hieraus eine hypothetische Lesart *ante correcturam* ab (siehe Notenbeispiel 4).

Beispiel 4: Varianten in Variation IV, T. 29.

**A** (ante correcturam)



**A** (post correcturam)



Q

Klotz (Rekonstruktion)

Die von Klotz ermittelte ursprüngliche Lesart enthält Quintparallelen zwischen Alt und Tenor. In **Q** sind diese vermieden, indem die dritte Sechzehntelnote *h* statt *a* lautet, eine Lösung, die er als „nicht so sehr günstige Vorausnahme“ bezeichnet.<sup>34</sup> Die Lesart *post correcturam* von **A** umgeht beide Probleme, die Parallelen und die Vorwegnahme, auf einmal. Klotz nutzte diese Deutung um seine These zu stützen, daß von den beiden Quellen **A** die späteren Lesarten enthält. Klotz hat aber nicht darauf hingewiesen, daß die von ihm zitierte Lesart aus **A** die Version *post correcturam* einer älteren Lesart ist, die Bach ursprünglich eingetragen hatte. Diese und nicht die von Klotz angenommene Lesart repräsentiert das Ausgangsstadium für die Chronologie der Fassungen.

In diesem Fall könnte man vielleicht darüber streiten, ob die Lesart *post correcturam* **A** später ist als die Lesart **Q**, wie Klotz behauptet, aber sie widerspricht allen sonstigen Aussagen der Quellen. Zwar stimmt es, daß **Q** eine zielstrebige Diminution der Lesart *ante correcturam* von **A** darstellt, doch wird man auch einwenden können, daß die Lesart von **A** wenig zu einer Lösung des Problems der Quintparallelen beiträgt. Was noch stärker wiegt ist, daß eine Untersuchung des Rhythmus die Abfolge **A** (*ante correcturam*) → **A** (*post correcturam*) → **Q** suggeriert. So wie Bach in seiner älteren Lesart *post correcturam* die Revision der Baßstimme zugunsten der Diminution der Lesart *ante correcturam* in T. 22, Zählzeit 3, aufgab, könnte er nicht auch in diesem Fall die Revision der Altstimme zugunsten einer Diminution einer Lesart *ante correcturam* in **Q** verworfen haben?

Vier der Varianten zwischen Lesarten *ante* und *post correcturam*, nämlich in den T. 3, 18 und 30 auf der ersten Zählzeit und in T. 22 auf der dritten Zählzeit, haben mit Änderungen der Baßstimme zu tun. Bei der Revision des Notentextes von **A** war es eines von Bachs Hauptanliegen, die Baßstimme in unterschiedlicher Weise zu verbessern. Da der Baß den Sopran in Augmentation kanonisch imitiert, bedeuteten alle Veränderungen der Baßlinie jedoch eine Aufgabe der strikten kanonischen Imitation und waren daher auch in die Sopranstimme zu übernehmen, wenn das Kanonprinzip aufrechterhalten werden sollte. In den Fällen 1 und 4 bestehen die Revisionen darin, daß die Terzschrte in Achtelnoten mit Durchgangsfiguren in Sechzehntelnoten aufgefüllt werden, was sich in der Sopranstimme als Zweiu- und dreißstelnoten niederschlägt. In diesen beiden Fällen gibt es kein Problem aus

<sup>34</sup> Siehe NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz), S. 91.

Sicht der Harmonie oder bei der Eintragung in den Sopran; beide wurden daher auch für den Sopran übernommen. Bei den beiden anderen Fällen hätten sich jedoch harmonische oder klangliche Probleme ergeben, so daß Bach auf die Übernahme in den Sopran verzichtete.

Dieser Nachweis ist aus zwei Gründen von Bedeutung. Erstens heißt dies, daß Bach bei seinen Änderungen am *ante-correcturam*-Notentext von **A** nicht auf eine Vorlage zurückgriff. In diesen Fällen überarbeitete er einfach den Baß, ohne dabei – wie notwendig – auf den Sopran Bezug zu nehmen. Hätte er nach einer Vorlage gearbeitet, so hätten sich überall entsprechende Korrekturen in der Sopranstimme gefunden. Zweitens wird deutlich, daß eine verhältnismäßig substantielle Kompositionsarbeit auch noch in diesem Stadium stattfand. Das bedeutet aber, daß der Text von **A** selbst nach der Revision noch bestimmte Unebenheiten aufweist.

In **Q** verlaufen hingegen Sopran und Baß durchweg als strenger Kanon. Drei der Revisionen in der Baßstimme aus **A** sind hier in der jeweiligen Lesart *post correcturam* beibehalten, während sich die vierte als unpraktikabel erwies, wenn sie in den Sopran übernommen worden wäre. Dies und die Anlage als Partitur lassen vermuten, daß **Q** nach Quelle [U3] kopiert wurde, die Bach erneut überarbeitete und zwar später als die Revision von **A**, soweit sie in den Lesarten *post correcturam* ihren Niederschlag fand.

Nachdem also das Verhältnis dieser beiden Quellen richtiggestellt wurde, steht eine Rekonstruktion der Quellengeschichte von Variation IV an. Am meisten Aufschluß geben hier die Ansammlung von Korrekturen und Revisionen in den drei oberen Stimmen im vorletzten Takt von **A** sowie der Vergleich eines Details daraus mit der Parallelesart von **Q**. Bei dem Detail handelt es sich um die Notierung für die übergebundene Halbenote in der tiefsten dieser Stimmen am Beginn von T. 41. **Q** liefert dabei eine notationstechnische Besonderheit: Hier stehen zwei übergebundene Viertelnoten, an die noch ein Sechzehntel angehängt wird. In **A** trug Bach zunächst eine Viertelnote ein, ersetzte sie aber sofort durch eine Halbenote (Siehe Abbildung 3).

Für den Befund in **A** gibt es drei überlegenswerte Deutungen. Hiervon scheidet das bei Kompositionsniederschriften häufig zu beobachtende Verfahren, daß Bach sich zunächst über die Länge der Note im Unklaren war, aus, da es sich um eine Revisionskopie handelt.

Die zweite Lösung mag als wahrscheinlicher gelten: Bach könnte sich bei der Übertragung schlichtweg geirrt haben. Möglicherweise gab es in der Vorlage einen Systemwechsel in der Taktmitte. Wenn dort zufällig eine Halbenote stand, mußte sie in zwei übergebundene Viertelnoten aufgespalten werden. Beim mechanischen Abschreiben wird der Abschreibende die Viertelnote übernehmen, auch wenn es in seiner Niederschrift keinen Anlaß für einen Systemwechsel gibt, und muß diese dann in eine Halbenote ändern. In diesem Fall greift die Erklärung wohl nicht: An anderer, oben bereits erwähnten Stelle, unterließ Bach ein derartiger Fehler nicht und Bach hatte wohl keine Veranlassung für einen Systemwechsel in der Mitte des vorletzten Taktes eines Stückes. In derartigen Fällen hätte Bach eher den Schlußteil ohne Rücksicht in das System gepreßt und notfalls die Notenzeilen etwas verlängert. Schließlich bliebe unerklärlich, warum diese Notierung später wieder in **Q** auftaucht, wenn sie doch in **A** bereits korrigiert war.



Abb. 3. Die Schlußakte von Variation IV im Autograph (Quelle A) und im Erstdruck (Quelle Q).

Der harmonische Kontext gibt den Ausschlag zugunsten der dritten denkbaren Interpretation. Die ursprünglich in A eingetragene Version führt, wenn man das e über das zweite Viertel des Taktes hinaus hält, zu einer außerordentlich dissonanten Harmonie bei der dritten Achtelnote. Der Sprung c''–f'' in Zweiunddreißigstelnoten in der Oberstimme erscheint hier besonders problematisch. Dieser Quellenbefund läßt vermuten, daß die ursprüngliche Lesart von [U3] keinen Einzelton von der Länge einer Halbenote, sondern zwei Einzelnoten von der Dauer je eines Viertels enthielt. Die zweite dieser Viertelnoten in der älteren Lesart muß aber F gewesen sein. Die dann resultierende Subdominante über dem Pedalton C liefert nicht nur einen konsonanten Kontext für die Töne c'' und f'' der aufsteigenden reinen Quarte in der Sopranstimme, sondern auch eine viel klarere harmonische Struktur. Die Lesart *ante correcturam* aus A stellt somit eine Überganglesart dar zwischen der gerade ermittelten und der endgültigen Lesart, wie sie in A *post correcturam* und auch in Q erscheint.

Die genannte Rekonstruktion erlaubt es uns, bei der Entstehungsgeschichte von Variation IV einen Schritt weiterzukommen (siehe Notenbeispiel 5).

Wie üblich dürfte Bach mit einem Entwurf, der Kompositions-niederschrift [U3], begonnen haben, die in diesem Fall besonders wichtig war, um die Führung der kanonischen Stimmen in der Kombination mit dem Cantus firmus auszuarbeiten. Bach nahm in der Folge Änderungen an dieser Kompositions-niederschrift vor. Bei T. 41 hat Bach dann wohl, wie sonst auch, wenn er Tonhöhen um eine Sekunde verändern wollte, einfach den Notenkopf der zweiten Viertelnote F nach unten hin vergrößert und die beiden – nun auf gleicher Höhe stehenden – Töne mit einem Haltebogen verbunden. Nach dieser Vorlage hat Bach offenbar ursprünglich den Notentext unkorrigiert nach A übertragen. Mechanisch kopierte er zunächst die erste Viertelnote und den Haltebogen. Doch noch ehe er die – in der Vorlage geänderte – zweite Viertelnote übertrug, bemerkte er den Grund für die ungewöhnliche Notierung der Vorlage. Er änderte die Note in eine Halbenote und verlängerte den ursprünglich kurzen Bogen, bevor er das Abschreiben fortsetzte. Bach nahm dann

## Beispiel 5: Quellenfiliation für Variation IV, T. 41.

A

[U3]

Q

(erste Revision)

(ante correcturam)

(post correcturam)

(zweite Revision)



Revisionen in **A** vor und gelangte damit zur Version mit den Lesarten *post correcturam*. Später überarbeitete er [U3], indem er einige Lesarten *post correcturam* aus **A** als Revisionen übernahm, andere wieder verwarf, und den Notentext weiter verfeinerte. Auch wenn die Passage in **Q** mit der Lesart *post correcturam* in **A** übereinstimmt, kann Schmid seine Stichvorlage nicht nach **A** kopiert haben. Sonst stünde im Druck gewiß nicht die ungewöhnliche Überbindung mit den beiden Viertelnoten e. Vielmehr muß er als Vorlage die revidierte Kompositionsniederschrift verwendet haben, die diese Aufzeichnungsform aufwies.

Dieser Befund legt die Annahme nahe, daß die Lesart *post correcturam* in **A** schon eingetragen war, ehe Schmid seine Stichvorlage anfertigte, eine Schlußfolgerung, die durch eine Untersuchung der weniger substantiellen, eher kosmetischen Lesarten, die sich zwar in **Q**, nicht aber im Text *post correcturam* von **A** finden, bestätigt wird. Während alle Ornamente aus **A** in **Q** wieder anzutreffen sind, gibt es Verzerrungen in **Q**, die sich in **A** nicht finden. Hinsichtlich der Bögen ist der Befund auffälliger: In **A** gibt es keinen einzigen Bogen, während in **Q**, vor allem in der zweiten Hälfte des Stückes, zahlreiche Bögen stehen. Zudem gibt es drei Fälle von Alterierungen nach einem zuvor aufgetretenen Vorzeichen, die in **Q** stehen, nicht aber in **A**. In jedem dieser Fälle liefert **Q** eine glattere, endgültigere, bis ins Detail hinein klarere Fassung.

Der Quellenbefund fällt damit ziemlich eindeutig aus. Die Lesarten *post correcturam* aus Variation IV in **A** sind älter als die späteste Revision, die Bach in [U3] vornahm, der Quelle, nach der Schmid seine Stichvorlage anfertigte. Wie bei den beiden älteren Schichten der Komposition nahm Bach Revisionen an seiner ursprünglichen Niederschrift vor. Variation IV ist aber dahingehend singulär, daß die zweite Revision von [U3] auf die Lesarten *post correcturam* von **A** zurückgreift. Das heißt, daß die Eintragung von Variation IV in **A** in Wirklichkeit keine Reinschrift darstellt, sondern eine Art zusätzlicher Arbeitskopie in Orgelnotation, die mehrere Stadien der Revision widerspiegelt.

Daß diese abschließende Variation zu einem deutlich späteren Zeitpunkt als die Variationen I–III und V entstanden ist, ist meiner Ansicht nach so zu verstehen, daß Bach zögerte, Mizlers Societät beizutreten. Erst als er sich zum Beitritt entschlossen hatte und hierfür die Kanonischen Veränderungen als Gabe vorsah, beendete er den Zyklus. Wenn dem so wäre und wenn wir uns Spittas Annahme anschließen wollen, daß Bachs Entscheidung erst im Frühjahr 1747 erfolgte,<sup>35</sup> dann dürfte auch die Komposition von Variation IV in diesen Zeitraum fallen. Da die Platten für diese Variation, wie oben dargelegt, wahrscheinlich irgendwann im Sommer 1747 gestochen wurden, ist es möglich, daß Schmid seine Stichvorlage für diesen Satz anfertigte, als er sich zur Ostermesse 1747 in Leipzig aufhielt, jedenfalls ehe Bach Anfang Mai nach Potsdam aufbrach. Der größere Teil der Revisionen von Variation IV und die Einrichtung der revidierten Kompositionsniederschrift müßten dann wohl vor Ostern, vielleicht während der Fastenzeit, im März und April 1747 vorgenommen worden sein.

<sup>35</sup> Spitta II, S. 505 und 846.

## Zusammenfassung

In der Rückschau zeigt sich, daß die Versuche der Bach-Forschung, zu einem eindeutigen Ergebnis in der Frage zu kommen, welche der beiden Hauptquellen, der Originaldruck **Q** oder die autographe Reinschrift **A** die „Fassung letzter Hand“ darstellt, ein irreführendes Unterfangen war, weil die Quellensituation eine Schwarz-Weiß-Malerei gar nicht zuläßt. Beide Quellen stellen vielschichtige Komplexe dar, deren Beziehungen zueinander sich in jedem Stadium ihrer mitunter verworrenen Entstehungsgeschichte anders gestalten. Zusammenfassend läßt sich festhalten: Die Lesarten der Variationen I–III aus **Q** sind älter als die von **A**. Im Falle von Variation V ist der Befund über die Abfolge der Fassungen recht uneinheitlich; die Beobachtung, daß diese Variation in beiden Quellen gleichartig angelegt ist, läßt vermuten, daß beide Fassungen etwa zur selben Zeit, vielleicht sogar in der Zeitfolge sich überlappend, entstanden sind. Die Fassung der Variation IV aus **A** geht zeitlich derjenigen des Originaldrucks **Q** voran. Das zeitliche Verhältnis der Fassungen zueinander ist somit für jede der drei Schichten der Komposition ein anderes.

Damit ist auf die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769 das Konzept einer „Fassung letzter Hand“ überhaupt nicht anwendbar, ja es erweist sich sogar als für das Verständnis des Werkes kontraproduktiv. Schon ein umfangmäßig so bescheidener Zyklus wie dieser läßt erkennen, wie sehr Bach zu Ergänzungen neigt, zeigt seinen unstillbaren Drang, eine gegebene Idee auszuarbeiten und die kompositorischen Möglichkeiten eines Themas konsequent auszuschöpfen. Angesichts dessen, daß sich Bach mit bestimmten Werken über längere Zeiträume beschäftigte, wobei sich sein Ansatz durchaus ändern konnte, ist die Quellensituation notwendigerweise komplex und manchmal durchaus widersprüchlich. Es zeigt sich deutlich, daß Bach zu einigen seiner Kompositionen wieder und wieder zurückkehrte, so daß sich der Eindruck aufdrängt, er habe sie als „works in progress“ angesehen. Der positivistische Begriff einer „Fassung letzter Hand“ scheint demnach seinem künstlerischen Ansatz in eigentümlicher Weise ganz fremd gewesen zu sein.

Übersetzt von *Ulrich Leisinger* (Leipzig)