

Überlegungen zur Bach-Überlieferung in Naumburg

Von Peter Wollny (Leipzig)

Den Ausgangspunkt für die Überlieferung von Johann Sebastian Bachs Werken bildet die Aufteilung seines musikalischen Nachlasses im Herbst 1750. Da zu diesem überaus folgenreichen Vorgang jedoch keine Dokumente bekannt sind, die über mögliche Verfügungen Bachs beziehungsweise Verhandlungen und Entscheidungen der Nachkommen unmittelbar Auskunft geben könnten, gilt die Erteilung seit jeher als eine der Grauzonen der Bach-Forschung. Trotzdem ist – zumal angesichts der fundamentalen Bedeutung für die Provenienz fast sämtlicher Originalhandschriften – die kontinuierliche Beschäftigung mit diesem Problemkreis unabdingbar, und für viele Werke oder Werkgruppen hat dies auch bereits zu bemerkenswerten Erfolgen geführt. Erkenntnisse wurden bisher vor allem durch Befragung der Originalquellen gewonnen. Bei den drei erhaltenen Jahrgängen von Kirchenkantaten konnte das Aufteilungsverfahren schon vor geraumer Zeit in groben Zügen aufgedeckt werden:¹ Die vorhandenen Materialien wurden nach einfachen Stimmensätzen und Partituren mit etwaigen Dubletten aufgeteilt und – wechselnden Prinzipien folgend – jeweils zwei Erben jahrgangsweise zugewiesen. Im einzelnen konnte festgestellt werden, daß Anna Magdalena Bach die Stimmen zu Jahrgang II und Wilhelm Friedemann die zugehörigen Partituren erbe, während Carl Philipp Emanuel von Jahrgang I abwechselnd Partitur und Stimmen sowie von Jahrgang III die Partituren erhielt. Notizen auf den Titelblättern der jeweils ersten Kantate von Jahrgang I und III legten zudem die Vermutung nahe, daß die komplementären Materialien zu Jahrgang I an Johann Christoph Friedrich und die Stimmen zu Jahrgang III an Johann Christian Bach gingen. Für die übrigen Werkbereiche ließen sich ähnlich nachvollziehbare Prinzipien indes nicht aufdecken, und neueren Forschungen zufolge muß selbst die vermeintlich geklärte Sachlage bei den Kantatenjahrgängen zum Teil revidiert werden. Zum einen belegen Revisionsspuren Wilhelm Friedemann Bachs in einigen Stimmensätzen der Jahrgänge I und III eine Beteiligung auch des ältesten Bach-Sohns an diesen Zyklen;² zum anderen konnte gezeigt werden, daß der 1790 im Nachlaßverzeichnis Carl Philipp Emanuel Bachs aufgeführte Bestand an Werken seines Vaters nicht ohne weiteres mit seinem Erbeil gleichgesetzt werden darf.³ Insgesamt also besteht hinreichend Veranlassung, die verfügbaren Quellen weiterhin auf Indizien hinsichtlich ihres Besitzganges zu prüfen und dabei auch unkonventionelle Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen.

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf einen bisher wenig erforschten Aspekt der Erbteilung, die Berücksichtigung von Bachs Schwieger-

¹ Vgl. Dürr Chr 2, S. 11–20, sowie NBA I/15 Krit. Bericht, S. 205 f. (A. Dürr, 1968).

² Vgl. P. Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge 1995, S. 202–228.

³ Vgl. BJ 1996, S. 7–21 (P. Wollny).

sohn Johann Christoph Altnickol. Anknüpfend an erste Überlegungen von Yoshitake Kobayashi⁴ sollen verschiedene Anhaltspunkte und Implikationen diskutiert und damit neue Perspektiven für weitere Erkundungen eröffnet werden.

Eintragungen in Originalquellen

Während die von den beiden ältesten Bach-Söhnen vorgenommenen Eintragungen in Originalhandschriften ihres Vaters gemeinhin sicher erkannt werden können und mitunter wertvolle Aufschlüsse zur Überlieferung und Rezeption eines Werks geben, ist die zeitliche Einordnung und Bewertung vergleichbarer Zusätze Johann Christoph Altnickols weitaus problematischer. Zum einen lag zwischen seiner Studienzeit bei Bach (1744–1747), während der er für seinen Lehrer gelegentlich Kopistendienste leistete, und seiner Amtszeit in Naumburg (1748–1759), in der er eigenverantwortlich Handschriften für Musikaufführungen einrichtete, nur eine kurze Zeitspanne.⁵ Zum anderen ist belegt, daß er anlässlich der Erbteilung nach Bachs Tod an der Sichtung von dessen musikalischem Nachlaß beteiligt war und zum Beispiel Bachs Witwe Anna Magdalena dabei half, für die Originalstimmensätze der Choralkantaten, die anschließend der Thomasschule übergeben wurden, neue Umschläge anzufertigen.⁶ Die Identifizierung eines Zusatzes von der Hand Altnickols bedeutet mithin noch nicht zwingend, daß er auch der Besitzer der entsprechenden Quelle war. Dennoch ist in einigen Fällen zumindest zu erwägen, ob bestimmte Eintragungen nicht doch als Indizien für eine Berücksichtigung von Bachs Schwiegersohn bei der Erbteilung zu verstehen sind.

Eine solche Vermutung legt besonders der Umschlagtitel zur Originalpartitur der Ratswahlkantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120 (*P 871*) nahe (vgl. Abbildung 1). Der Urheber des auf der ersten Seite in Frakturschrift angebrachten Titels „Auf die Rathswahl in Leipzig“ konnte bislang noch nicht zuverlässig bestimmt werden.⁷ Erst ein Vergleich mit Schriftstücken im Stadtarchiv Naumburg hat zweifelsfrei ergeben, daß diese Aufschrift von der Hand Altnickols stammt. Ihr Wortlaut erinnert an den autographen Kopftitel der Originalpartitur zu BWV 119, Bachs erster Leipziger Ratswahlkantate („Concerto. auf die Rathswahl in Leipzig 1723.“). Daß der neuernannte Thomaskantor sich Ende August 1723, nach gerade einmal hundert Tagen an seinem neuen Wirkungsort, noch so sehr als Köthener fühlte, daß er es für notwendig erachtete, die Bestimmung des Werkes derart übergenu zu vermerken („in Leipzig“), sollte nicht weiter verwundern; einige Jahre später heißt es auf dem Titelblatt von BWV 29 dann

⁴ Vgl. Y. Kobayshi, *Zur Teilung des Bachschen Erbes*, in: Acht kleine Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, Wiesbaden 1992, S. 67–75.

⁵ Zu Altnickols Abschriften Bachscher Werke vgl. grundlegend A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, BJ 1970, S. 44–65.

⁶ Vgl. H.-J. Schulze, „Wer der alte Bach geweßen weiß ich wol“. Anmerkungen zum Thema *Kunstwerk und Biographie*, in: Bachs Spätwerk, S. 30, sowie A. Glöckner, *Die Teilung des Bachschen Musikaliennachlasses und die Thomana-Stimmen*, BJ 1994, S. 41–57.

⁷ Vgl. BC B 6 und NBA I/32.2 Krit. Bericht (C. Fröde, 1994), S. 70.

Auf die Rathswahl in Leipzig.

Abb. 1. Originalpartitur der Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ (BWV 120).
 Kraków, Biblioteka Jagiellońska, *Mus. ms. Bach P 871*.
 Umschlagtitel: Handschrift J. C. Altnickol.

schlicht „Bey der Raths-Wahl | 1731.“ Wenn jedoch Altnickol auf der Partitur von BWV 120 neben der Zweckbestimmung auch den Entstehungsort (nicht aber das Entstehungsjahr) der Komposition vermerkt, so zeigt sich hier eindeutig die Perspektive eines Nicht-Leipzigers.⁸ Die Eintragung erscheint überhaupt nur sinnvoll, wenn *P 871* sich nach 1750 im Besitz Altnickols befand.

Der weitere Besitzgang der Quelle erlaubt mehr als nur eine einzige Deutung. Zum einen könnte er als Bestätigung einer von Yoshitake Kobayashi formulierten Hypothese gewertet werden, nach der der spätere Besitzer, der Oelsnitzer Kantor Johann Georg Nacke, nicht nur Verbindungen zu Wilhelm Friedemann Bach in Halle sondern auch zu Altnickol in Naumburg unterhielt und vor allem auch Musikalien aus dem Nachlaß Altnickol ankaufte; in letzter Konsequenz könnte dies bedeuten, daß Nacke neben BWV 120 auch die zwischen 1759 und 1762 in seinen Besitz übergegangenen Originalpartituren von vierzehn Choralkantaten (sämtlich dem ersten Viertel des Kirchenjahrs – 1. Advent bis Estomihi – zugehörig) aus Naumburg und nicht wie bisher angenommen aus Halle erwarb.⁹ Da hierfür jedoch keinerlei Beweise erbracht werden können, ist wohl eher anzunehmen, daß das Autograph von BWV 120 nach Altnickols Tod zunächst in den Besitz Wilhelm Friedemann Bachs gelangte und von diesem dann an Nacke weitergegeben wurde. Die neugewonnenen Erkenntnisse zu BWV 120 ergeben – zusammen mit einer Beobachtung am Stimmensatz von BWV 193 (siehe Fußnote 12) – ein differenzierteres Bild der bisher eher diffus erscheinenden Überlieferung von Bachs Rathswahlkantaten. Offensichtlich wurden diese nämlich reihum an die Erbberechtigten – darunter auch Johann Christoph Altnickol – verteilt. Der Befund bei BWV 29 und 71 legt zudem nahe, daß – abweichend von der Regelung bei den Perikopenkantaten, jedoch analog zu den weltlichen Huldigungsmusiken¹⁰ – bei dieser Werkgruppe die gesamten Quellen einer Komposition jeweils an nur einen Erben gingen.

⁸ Der spezifische Hinweis auf Leipzig als Entstehungsort könnte damit auch die Notwendigkeit von Textänderungen bei einer möglichen Naumburger Aufführung implizieren; vgl. zum Beispiel den Beginn von Satz 2: „Auf, du geliebte Lindenstadt ...“.

⁹ Vgl. Kobayashi (wie Fußnote 4), S. 69.

¹⁰ Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 20.

BC/BWV

B 1/71	Partitur + Stimmen: C. P. E. Bach
[B 2/Vorwort]	nicht erhalten
B 3/119	Partitur: W. F. Bach? (oder Altnickol? ¹¹); Stimmen nicht erhalten
[B 4/Anh. 4]	nicht erhalten
B 5/193	Stimmen: W. F. Bach ¹² ; Partitur nicht erhalten
B 6/120	Partitur: Altnickol; Stimmen nicht erhalten
[B 7/Anh. 3]	nicht erhalten
B 8/29	Partitur + Stimmen: C. P. E. Bach
[B 9/deest]	nicht erhalten
B 10/69	Stimmen: W. F. Bach?; Partitur nicht erhalten ¹³

Ein mit BWV 120 vergleichbarer Fall liegt bei der Originalpartitur der Kantate „In allen meinen Taten“ BWV 97 vor (New York Public Library). Am Ende von Satz 6 (Bl. 8r unten) findet sich unter dem autographen Vermerk „Vlti Sequitur Versus 7“ von bisher nicht identifizierter Hand die später kanzellierte Notiz „Nach der Trauung“. Auch sie erweist sich bei näherem Hinsehen als ein Zusatz Altnickols. Der verhältnismäßig unpersönlich wirkende Duktus der Frakturbuchstaben ist mit Eintragungen auf dem Titelblatt von *P 871*, in Altnickols Aufführungsstimmen des Passionsoratoriums von Ernst Wilhelm Wolf (*St 124*),¹⁴ in seiner Abschrift der Matthäus-Passion (*Am. B. 6*)¹⁵ und in einigen weiteren Dokumenten¹⁶ vergleichbar (siehe Abbildungen 2a–b).

Wie bei BWV 120 stellt sich auch hier die Frage nach der Datierung von Altnickols Notiz. Die Erklärung, Bach habe diese mit seinem Wendevermerk nachträglich ungültig machen wollen, erscheint nach der Identifizierung des Schreibers ausgeschlossen.¹⁷ Der fließende Duktus von Bachs Eintragung entspricht in jeder Hinsicht dem Schriftbild der 1734 datierten Partitur, Altnickols Notiz hingegen kann aufgrund der biographischen Situation nicht vor 1744 geschrieben worden sein. Eine Aufführung des Werkes unter Bachs Leitung ist zwar durch eine autographe Orgelstimme für die frühen oder mittleren 1740er Jahre belegt,¹⁸ doch wäre immer noch nicht verständlich, warum Bach den Vermerk nicht selbst eintrug und vor allem warum die Originalstimmen dann nicht ebenfalls einen Hinweis auf die implizierte Zweiteilung der Kantate enthalten. Somit spricht alles für die Deutung,

¹¹ Vgl. Kobayashi (wie Fußnote 4), S. 69, sowie die an BWV 119 angelehnte Titelformulierung Altnickols bei BWV 120.

¹² Die Überlieferung dieses Werkes war bisher ungeklärt; Eintragungen von der Hand des erwachsenen W. F. Bach (Pausentaktzahlen in der Stimme *Hautbois 1.^{ma}*, Tacet-Vermerke für die Sätze 4–6 in der Hauptstimme *Violino 1*) belegen jedoch eine Aufführung nach 1750 in Halle.

¹³ Dieses Werk entstand als Umarbeitung der gleichnamigen Kantate für den 12. Sonntag nach Trinitatis (BWV 69a); möglicherweise wurde keine eigene Partitur angefertigt.

¹⁴ Vgl. Fußnote 24.

¹⁵ Vgl. das Faksimile in NBA II/5a, speziell fol. 4v–5r.

¹⁶ Vgl. die Schriftproben aus Naumburger Dokumenten von 1749 und 1750 in BJ 1994, S. 56–57.

¹⁷ Vgl. BC A189.

¹⁸ Vgl. BJ 1988, S. 47 (Y. Kobayashi).

daß Altnickol das Werk nach 1750 anlässlich einer Hochzeit in Naumburg in eigener Regie – und mit neu angefertigtem Aufführungsmaterial¹⁹ – zu Gehör brachte; damit hätte er als erster Besitzer der Originalpartitur nach Bachs Tod zu gelten.

Das Autograph von BWV 97 taucht zuerst in einem zwischen 1809 und 1812 erschienenen Verkaufsangebot des Leipziger Verlagshauses Breitkopf & Härtel auf.²⁰ Da Altnickols Witwe vermutlich zu Beginn der 1760er Jahre wieder zu ihren Schwestern nach Leipzig zog, wäre für den weiteren Überlieferungsgang anzunehmen, daß die Handschrift auf diesem Wege an ihren Ursprungsort zurückkehrte. Berücksichtigt man ferner, daß Altnickols älteste Tochter Augusta Magdalena, verehelichte Ahlefeldt, am 21. April 1809 in Leipzig starb,²¹ so ergibt sich eine schlüssige Provenienzkette. Im übrigen wäre sogar denkbar, daß sämtliche in dem genannten Verkaufsangebot von Breitkopf & Härtel erwähnten Bach-Handschriften – größtenteils Autographe – Naumburger Provenienz sind, zumal sich unter diesen auch Altnickols Abschrift der Kantate BWV 80 befand;²² in den nachweisbaren Quellen lassen sich allerdings keine weiteren Einträge von Altnickols Hand sicher bestimmen.²³

In den Kontext der Naumburger Überlieferung gehören anscheinend auch die Originalquellen von Bachs Pergolesi-Bearbeitung „Tilge, Höchster, meine Sünden“ (BC B 26/BWV 1083). Das Aufführungsmaterial (SBB, *Mus. ms. 17155/16*) hatte Altnickol um 1746/47 im Auftrag Bachs ausgeschrieben, der selbst zusätzlich noch ein lediglich die Singstimmen und den Continuo umfassendes Particell anfertigte und die Orgelstimme bezifferte. Der zierlichere Duktus einer dem Stimmensatz beiliegenden Cembalo-Stimme von der Hand Altnickols weicht allerdings auffällig von dem der übrigen Stimmen ab; große Ähnlichkeiten bestehen hingegen mit Altnickols Abschriften der Klaviersonate Wq 62/21 von Carl

¹⁹ Die Originalstimmen befanden sich offenbar im Erbeil C. P. E. Bachs; sie enthalten keine Eintragungen von der Hand Altnickols.

²⁰ Vgl. H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Vocal Works in the Breitkopf Nonthematic Catalogs of 1761 to 1836*, in: *J. S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade*, hrsg. von G. B. Stauffer, Lincoln/Nebraska 1996 (Bach Perspectives, 2.), S. 45.

²¹ Biographische Angaben nach Dok III, Nr. 640 und S. 689.

²² Zum Repertoire siehe Schulze Bach-Überlieferung, S. 25. Zur möglichen Provenienz dieser Quellengruppe vgl. auch H.-J. Schulze, „*O Jesu Christ, meins Lebens Licht*“: *On the Transmission of a Bach Source and the Riddle of its Origin*, in: *A Bach Tribute. Essays in Honor of William H. Scheide*, hrsg. von P. Brainard und R. Robinson, Kassel etc. 1993, S. 209–220, speziell S. 211 f.

²³ Im einzelnen handelt es sich bei diesen Quellen um die autographen Partituren von BWV 117 (SBB, *N. Mus. Ms. 34*), BWV 118 (frühere Fassung: Privatsammlung W. H. Scheide, Princeton; spätere Fassung: Privatbesitz Wilhelm, Basel) und BWV 131 (New York, Privatsammlung) sowie um den Originalstimmensatz der E-Dur-Fassung von BWV 8 (Brüssel, Bibliothèque Royale, *Féts 1985*). Am Rande sei darauf hingewiesen, daß ein apographer Da-Capo-Vermerk („D: C:“) am Schluß der früheren Partitur von BWV 118 gewisse Übereinstimmungen mit der Handschrift Altnickols aufweist. Ähnlich geformte Buchstaben begegnen jedoch auch in frühen Schriftzeugnissen von Johann Christian und vor allem Johann Christoph Friedrich Bach. Vgl. *Johann Sebastian Bach. Cantata Autographs in American Collections*, hrsg. von R. L. Marshall, New York 1985, S. 153.

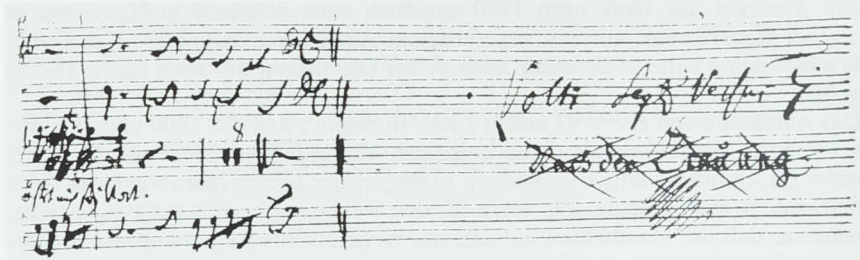


Abb. 2a. Originalpartitur der Kantate „In allen meinen Taten“ (BWV 97), Bl. 8r (Ausschnitt).
New York Public Library, Music Division, Herter Collection.
Kanzellierter Zusatz „Nach der Trauung“: Handschrift J. C. Altnickol.

Abb. 2b. Ernst Wilhelm Wolf, Passionsmusik „Jesu, deine Passion“.
SBB, *Mus. ms. Bach St 124*, Seite 7 der Viola-Stimme. Handschrift J. C. Altnickol.

Philipp Emanuel Bach (in *P* 789) und des Passionsoratoriums von Ernst Wilhelm Wolf (*St* 124, siehe Abb. 2b) – zwei Quellen also, die nachweislich erst um 1758/59 entstanden sind.²⁴ Auch hier ist somit anzunehmen, daß Altnickol die Quelle nach Bachs Tod erbe und gegen Ende seines eigenen Lebens für eine Aufführung in Naumburg verwendete. Die Tatsache, daß die Cembalo-Stimme augenscheinlich auf demselben Papier geschrieben wurde wie die übrigen, früher

²⁴ Wq 62/21 wurde nach Ausweis von C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis (S. 14) 1758 in Zerbst komponiert. Zu dem Passions-Oratorium von E. W. Wolf vgl. P. Wollny, *Eine apokryphe Bachsche Passionsmusik in der Handschrift Johann Christoph Altnickols*, LBzBF 1, S. 55–70. Hier finden sich auch weitere Hinweise zur Chronologie der Handschrift Altnickols.

entstandenen Stimmen, ist angesichts des eindeutigen Schriftbefundes nicht als ernsthaftes Gegenargument zu werten und ließe sich vielleicht damit erklären, daß dem Stimmensatz noch zufällig zwei leere Bogen beilagen oder daß Altnickol von seinem Schwiegervater auch unbeschriebenes Notenpapier übernahm.²⁵

Die Stimmen der Pergolesi-Bearbeitung befanden sich später im Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs;²⁶ das gleiche trifft auf mehrere von Altnickol angefertigte Abschriften von Werken seines Schwiegervaters zu. Hierzu zählen im einzelnen:²⁷ Das Wohltemperierte Klavier II (*P 430*), die vier Messen BWV 233–236 (*P 15–16*), die Kantaten „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“ BWV 148 (*P 46 adn. 4*) und „Ich bin in mir vergnügt“ BWV 204 (D-Bhm, 6138²) sowie die Motette „Jauchzet dem Herrn“ BWV Anh. 160 (*P 37*). An von Carl Philipp Emanuel Bach offenbar erst aus dem Nachlaß seines Schwagers erworbenen Originalhandschriften sind ferner die großen Leipziger Orgelchoräle (*P 271*)²⁸ sowie möglicherweise auch die Kunst der Fuge (*P 200*)²⁹ und – nach den im folgenden darzulegenden Beobachtungen – vielleicht sogar das Orgelbüchlein (*P 283*) zu nennen.

Zwei Naumburger Choralsammlungen

Altnickols Schüler Johann Gottfried Müthel erwarb während seiner Naumburger Studienzeit (1750/51) ein Exemplar des Druckes „Harmonische Seelen Lust“ von Georg Friedrich Kauffmann (SBB, *Mus. O. 12172*); das Vorsatzblatt trägt von Müthels Hand neben dessen Possessorenvermerk eine Notiz über die Kosten des wertvollen Ledereinbands: „Je suis des livres | de | JGMüthel“ und links daneben „Naumbourg | 1751 | const: 4 Rthlr. et 22 ggrl.“. Angebunden an das Druckexemplar finden sich zwei handschriftliche Anhänge.³⁰ Anhang I enthält – durchweg ohne Verfasserangabe – insgesamt 25 Orgelchoräle, von denen die meisten aus Bachs Orgelbüchlein stammen; daneben finden sich einzelne Sätze aus Georg Philipp Telemanns Sammlung „Fugirte und verändernde Choräle“ (1735), einige Kompositionen Johann Philipp Kirnbergers und einige verstreute Stücke, deren Verfasser bislang nicht zu ermitteln waren. Da die Papierlagen für die Anhänge gleich beim Einbinden des Drucks hinzugefügt wurden, ist kaum zu bezweifeln,

²⁵ Diese Erwägung ist nicht so abwegig, wie sie zunächst scheinen mag. So wird im Nachlaßverzeichnis von Johann Wilhelm Hertel unter der Losnummer 87 „Etwas liniertes und unliniertes Notenpapier“ angeboten; vgl. *Verzeichniß einer Sammlung ... gut conditionirter Bücher in allerley Sprachen nebst einigen Musikalien und Landcharten welche den 30sten September und folgende Tage 1789 in Schwerin in dem Hause des wail. Hofrath Hertel ... meistbiethend verkauft werden sollen*, Schwerin 1789, S. 5 (Exemplar: Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, *Fétis 5177, Nr. 9*).

²⁶ Vgl. BJ 1991 (U. Leisinger), S. 103 und 116.

²⁷ Siehe BJ 1996, S. 13 (P. Wollny).

²⁸ Vgl. mein Vorwort zu Johann Sebastian Bach, *Achtzehn Orgelchoräle BWV 651-668 und Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769. Faksimile der autographen Partitur*, Laaber 1999 (Meisterwerke der Musik im Faksimile. 5.), S. VIII f.

²⁹ Vgl. Kobayashi (wie Fußnote 4), S. 69.

³⁰ Zu weiteren Einzelheiten vgl. die Quellenbeschreibung in NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 57.

daß Mützel zumindest die ersten sechzehn, sämtlich dem Orgelbüchlein entstammenden Choräle bereits in Naumburg eintrug.³¹ Ein Lesartenvergleich mit dem Autograph des Orgelbüchleins (*P* 283) erbringt für die Annahme, Mützel habe über Altnickol Zugang zu dieser Quelle gehabt, zwar keinen zwingenden Beweis, liefert allerdings auch keine stichhaltigen Gegenargumente, die ein direktes Abhängigkeitsverhältnis unmöglich erscheinen lassen würden. Die Divergenzen betreffen ausschließlich geringfügige Details wie die Reihenfolge der Werke, fehlende oder hinzugefügte Verzierungszeichen und Artikulationsbögen sowie die Balkung von Notengruppen und andere orthographische Varianten. Lediglich BWV 623 trägt einen abweichenden Titel („O Jesu, du mein Bräutigam“).

Anhang II enthält 17 Choralsätze mit beziffertem Baß, darunter 14 Einträge von der Hand Mützels und drei zu späterer Zeit von einem fremden Schreiber nachgetragene Stücke. Die von Mützel geschriebenen Werke lassen sich – mit einer Ausnahme – Johann Sebastian Bach zuweisen; zum Teil handelt es sich hierbei um Choralsätze aus Kantaten, zum Teil um Stücke aus den einschlägigen Sammlungen von vierstimmigen Chorälen:

- | | |
|-----------------------|---|
| 1. BWV 60/5: | <i>Es ist genug, so nimm HE. etc.</i> |
| 2. Anonym: | <i>Was Gott thut das ist wohl gethan etc.</i> |
| 3. BWV 267: | <i>An Waßerflüßen Babylon etc.</i> |
| 4. BWV 108/6 (in g): | <i>Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn etc.</i> |
| 5. BWV 115/6 (in F): | <i>Straf mich nicht in deinem Zorn etc.</i> |
| 6. BWV 311 (in e): | <i>Es woll uns Gott genädig seyn etc.</i> |
| 7. BWV 174/5 (in C): | <i>Hertzlich lieb hab ich dich o Herr etc.</i> |
| 8. BWV 148/6 (in g): | <i>Wo soll ich fliehen hin etc.</i> |
| 9. BWV 305: | <i>Erbarm dich mein o Herren Gott etc.</i> |
| 10. BWV 259: | <i>Ach was soll ich Sünder machen etc.</i> |
| 11. BWV 176/6 (in a): | <i>Christ unser Herr zum Jordan kam etc.</i> |
| 12. BWV 294: | <i>Der Tag der ist so freudenreich oder Ein Kindelein so löblich etc.</i> |
| 13. BWV 298: | <i>Daß sind die heiligen zehn Gebot etc.</i> |
| 14. BWV 140/7 (in D): | <i>Wachet auf ruft uns die Stimme etc.</i> |

Auch hier darf angenommen werden, daß die Kopien bereits 1750/51 in Naumburg angefertigt wurden, und somit stellt sich erneut die Frage nach den Vorlagen, die Mützel dort zur Verfügung standen. Zum einen wäre an eine eigene Choral-sammlung Altnickols zu denken, die dieser sich bereits während seiner Leipziger Studienzeit angelegt haben könnte.³² Zum anderen ist jedoch auch in Betracht zu ziehen, daß Mützel aus der Notenbibliothek seines Lehrers gelegentlich Abschriften oder Originalquellen von Kantaten oder anderen geistlichen Vokalwerken heranziehen konnte. Dies erscheint besonders für BWV 148 naheliegend, da von diesem Werk ja eine Abschrift Altnickols erhalten ist. Entsprechende Kopien von BWV 80 (*P* 177) und BWV 125 (A-Wn, *Mus. Hs. 15.535*) belegen

³¹ Es handelt sich um BWV 639, 605, 640, 628, 638, 604, 621, 627, 643, 626, 619, 625, 633, 623, 610 und 636. Auch zu dem übrigen von ihm kopierten Repertoire könnten Mützel die Vorlagen bereits in Naumburg zugänglich gewesen sein, dies bleibt jedoch ungewiß.

³² Vgl. hierzu auch zwei Einträge in C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis: „Naumburgisches Gesangbuch mit gedruckten und 88 vollstimmigen geschriebenen Chorälen“ (S. 73) sowie „Verschiedene Choräle von Altnickol unter der Aufsicht von J. S. Bach verfertigt“ (S. 88).

zudem, daß Altnickol an den Choralkantaten lebhaftes Interesse hatte und offenbar nach Bachs Tod über Möglichkeiten verfügte, sich die Originalpartituren von seinem Schwager Wilhelm Friedemann Bach aus dem nahegelegenen Halle auszuleihen.³³ Vor diesem Hintergrund ist nicht auszuschließen, daß die der späten Trinitatiszeit zugehörigen Choralkantaten BWV 115 und BWV 140 für Müthel ebenfalls in Naumburg greifbar waren. Auch bei den übrigen Kantaten, deren Schlußchoräle in Müthels Sammlung auftauchen (BWV 60, 108, 174, 176), wäre unter Umständen mit der Verfügbarkeit von originalem Quellenmaterial zu rechnen; es stimmt jedenfalls nachdenklich, daß bei drei dieser Werke die Überlieferung von mindestens einer der beiden Originalquellen nicht vollständig aufzuklären ist. Die Originalstimmen zu BWV 60 (*St 74*) lassen sich erstmals im frühen 19. Jahrhundert in der Sammlung Voß nachweisen, die autographe Partitur ist verschollen. Für die Originalstimmen von BWV 108 (*St 28*) ist ebenfalls der Voß-Katalog der früheste bekannte Nachweis, die Partitur stammt aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs. Die teilaugraphe Partitur zu BWV 174 (*P 115*) schließlich taucht zuerst in der Berliner Sing-Akademie auf,³⁴ während die Stimmen anscheinend aus dem Besitz Wilhelm Friedemann Bachs in die Sammlung Pistor kamen.

Weitere Hinweise auf Altnickols Besitz von Bach-Handschriften liefert ein Choralbuch seines Amtsnachfolgers Johann Friedrich Gräbner (gest. 1794).³⁵ Dieses Choralbuch wurde einer Notiz auf dem Titelblatt zufolge am Heiligabend 1759 begonnen und, wie ein zweites Titelblatt vermuten läßt, wohl bis zum August 1765 geführt. Zu Beginn steht eine revidierte und erweiterte Kopie jener „Ordnung wie es in der Christ-Metten pfleget gehalten zu werden“, die Altnickol zu Beginn seiner Naumburger Amtszeit (1748) angelegt hatte.³⁶ Der Eindruck, daß Gräbner musikalisch in manchem an die Tätigkeit seines Vorgängers anknüpfte, bestätigt sich auch in dem der Mettenordnung folgenden Repertoire des Choralbuchs, in dem sich immerhin sechs Bachsche Sätze nachweisen lassen:

S. 44	<i>So gehst du nun mein Jesu hin</i>	BWV 500
S. 49	<i>Hertzliebster Jesu was hasd</i>	BWV 245/7
S. 105	<i>Es woll uns Gott genädig sein</i>	BWV 311
S. 128	<i>Hertzlich lieb hab ich dich o Herr</i>	BWV 174/5
S. 129	<i>Es ist genug, so nim Herr meinen</i>	BWV 60/5
S. 167	<i>Jesu hilf siegen, du bzw. Liebster Immanuel</i>	BWV 123/6 (in a)

³³ Dem Schrift- und Wasserzeichenbefund nach zu urteilen dürften die beiden Abschriften nicht vor 1750 entstanden sein. Zur Abhängigkeit dieser Quellen vgl. die Ausführungen in den Krit. Berichten NBA I/31 (F. Remp, 1988), S. 62–63, und I/28.1 (M. Wendt und U. Wolf, 1994), S. 34f. und 49f.

³⁴ Die Bezifferung in Müthels Kopie von BWV 174/5 lehnt sich auffallend eng an die Bezifferung der Originalpartitur an.

³⁵ Zu Gräbner vgl. W. Haacke, *Die Organisten an St. Wenceslai zu Naumburg a. d. Saale im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Kerygma und Melos. Christhard Mahrenholz 70 Jahre, Kassel 1970, S. 287–299. Das im folgenden näher ausgewertete Choralbuch befindet sich im Bach-Archiv Leipzig.

³⁶ Diese Quelle findet sich ebenfalls in der Sammlung des Bach-Archivs Leipzig.

Gräbner notierte die Choräle durchweg mit dem Grundschatz einer Halbenote; wie sich bei seiner Abschrift der Mettenordnung zeigt, veränderte er auch abweichend notierte Vorlagen in diesem Sinne. Zudem griff er vielfach eigenmächtig in die musikalische Substanz der von ihm kopierten Werke ein.³⁷ Daß in seinem Choralbuch sämtliche Bach-Sätze im Allabreve-Takt und mit mehr oder minder schwerwiegenden Varianten erscheinen, erlaubt mithin keine zwingenden Rückschlüsse auf die Qualität der benutzten Vorlage. So ist ohne weiteres anzunehmen, daß er den Satz „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ BWV 500 unmittelbar aus dem 1736 veröffentlichten „Musicalischen Gesangbuch“ von Georg Christian Schemelli kopierte.

Des weiteren finden sich in Gräbners Choralbuch drei Konkordanzanzen zu Müthels Sammlung (BWV 60/5, 174/5 und 311), die wohl eher nicht auf die gedruckten Ausgaben zurückgehen.³⁸ Hier ist wiederum in erster Linie an Vorlagen aus dem Nachlaß Altnickols zu denken, die Gräbner bei seinem Dienstantritt noch vorgefunden haben mag. Gleiches gilt für den Schlußchoral der Epiphania-Kantate BWV 123. Hier fällt zunächst auf, daß der unter dem ersten System angebrachte Titel „Liebster Immanuel etc. v: 6“ genau auf die im Schlußsatz von Bachs Kantate erklingende Strophe des Liedes verweist. Dennoch kann Gräbner nicht die autographe Partitur (*P* 875) herangezogen haben, denn in Takt 12 kopierte er versehentlich die zweite Note des Alts statt des Soprans – ein Fehler, der nur bei einer Vorlage entstehen kann, in der die beiden sich an dieser Stelle kreuzenden Stimmen gemeinsam auf einem System notiert sind. Somit muß für die Kantate BWV 123 beziehungsweise deren Schlußsatz eine in Naumburg greifbare Zwischenquelle postuliert werden.

Bemerkenswert ist schließlich der Lesartenbefund bei dem der Johannes-Passion entstammenden Satz „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ BWV 245/7. Obwohl Bachs Komposition in Gräbners Abschrift durch einige offenbar willkürliche Eingriffe entstellt ist, läßt sich doch beobachten, daß die Lesarten der Continuo-Stimme augenscheinlich nicht auf Bachs Revisionsfassung von 1739 zurückgehen, sondern eher der älteren in den Originalstimmen vertretenen Fassung entsprechen.³⁹ Als Vorlage käme somit die verschollene „Urpartitur X“ in Betracht.⁴⁰

³⁷ Daß Gräbner kein sonderlich zuverlässiger Kopist war, wurde auch bei anderen seiner Abschriften beobachtet. Vgl. die Krit. Berichte NBA V/7 (M. Helms, 1981), S. 46 und 76f., sowie NBA V/8 (A. Dürr, 1982), S. 48 und 52.

³⁸ BWV 174/5 und BWV 311 erschienen 1765 in der Birnstiel-Ausgabe von Bachs vierstimmigen Chorälen; der Druck lag zur Ostermesse 1765 vor (vgl. Dok III, Nr. 723a), es ist jedoch zu bezweifeln, daß er Gräbner vor dem mutmaßlichen Abschluß seines Choralbuchs (30. August 1765) bereits zugänglich war. BWV 60/5 erschien erst 1786 im dritten Teil der Breitkopf-Ausgabe.

³⁹ Diese Fassung findet sich auch in der um 1735 angelegten Choralsammlung von J. L. Dietel; vgl. BJ 1981, S. 81–100 (H.-J. Schulze).

⁴⁰ Vgl. zu dieser Quelle NBA II/4 Krit. Bericht (A. Mendel, 1974).

BWV 245/7

a) Abschrift J. F. Gräbner

b) Originalstimmen (*St 111*), nur Sopran und Basso continuo

c) Revisionspartitur (*P 28*), nur Sopran und Basso continuo

Eine Choralfantasie von Jan Adam Reinken

Zu den Handschriften des ehemaligen Königlichen Instituts für Kirchenmusik in Berlin, die nach dem Zweiten Weltkrieg für nahezu ein halbes Jahrhundert als verschollen galten, bevor sie Anfang der 1990er Jahre in die Bibliothek der Hochschule der Künste zurückkehrten, gehört auch eine Abschrift der legendären Choralfantasie „An Wasserflüssen Babylon“ des Hamburger Katharinenorganisten Jan Adam Reinken (Signatur: *H 9364*).⁴¹ Diese Handschrift ist von zentraler Bedeutung, da es sich hier um den eigentlichen Überlieferungsträger des Werks handelt, auf den sämtliche heute noch vorhandenen Quellen zurückgehen.⁴² Bei dem Versuch, die Herkunft des Manuskripts genauer zu bestimmen, stellte sich heraus, daß es sich hier um eine Abschrift von der Hand Altnickols handelt (siehe Abbildung 3). Der Titel auf der ersten Seite lautet „An Waßer Flüßen Babylon | Choral. |

⁴¹ Vgl. zu diesem Stück auch J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 547f.

⁴² Vgl. Joh. Adam Reinken, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1974 (Edition Breitkopf Nr. 6714), S. 45.

The image displays a page of handwritten musical notation for a chorale fantasia. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with the lyrics "O Mann wir grüßten es". The notation is dense, featuring intricate rhythmic patterns and various musical symbols such as clefs, time signatures, and accidentals. The handwriting is clear and professional, typical of a 17th-century manuscript.

Abb. 3. Jan Adam Reinken, Choralfantasie „An Wasserflüssen Babylon“.
 Berlin, Bibliothek der Hochschule der Künste, H 9364, S. 6.
 Handschrift J. C. Altnickol mit Zusätzen von J. F. Agricola.

a | 2 *Clav. et Pedal.* | di *Sigl.* | Johann Adam | Reincke.⁴³ Die Notenschrift Altnickols – mit ihrem feingliedrigen Duktus und dem charakteristischen mittigen Ansatz der Kauda bei abwärts gehaltenen Halbenoten – weist das weiter oben beschriebene späte Stadium auf und erlaubt mithin eine Datierung der Quelle auf seine letzte Lebenszeit, also um 1758/59.

Der Überlieferungsweg der Quelle nach Altnickols Tod läßt sich an einer Reihe späterer Eintragungen ablesen. So zeigt sich, daß der Notentext eine gründliche Revision durch den Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola erfahren hat. Von Agricolas Hand stammen zum Beispiel sämtliche Textzipsits sowie die Ergänzung einiger von Altnickol versehentlich ausgelassener Schlüsselwechsel. Diese Zusätze lassen sich nicht genau datieren, doch dürften sie in den 1760er Jahren vorgenommen worden sein. Ferner ist zu beachten, daß das auf dem vorderen Einbanddeckel angebrachte Titeletikett eine Beschriftung von der Hand August Wilhelm Bachs (1796–1869) aufweist und daß die Quelle in dem ebenfalls von August Wilhelm Bach angelegten Bandkatalog der Bibliotheksbestände des Königlichen Instituts für Kirchenmusik verzeichnet ist.⁴⁴ Hieraus ergibt sich, daß die Handschrift vermutlich bereits im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, sicher aber vor 1869, in die Sammlung des 1822 gegründeten Instituts eingegliedert wurde und nicht – wie beispielsweise Altnickols Abschrift der weltlichen Kantate „Ich bin in mir vergnügt“ (BWV 204) – den Umweg über die Sammlung Rudorff nahm.⁴⁵

Über den oder die Zwischenbesitzer nach Agricolas Tod (2. Dezember 1774) lassen sich derzeit nur Vermutungen anstellen. Denkbar wäre eine Vermittlung durch Karl Friedrich Zelter, den Begründer des Instituts für Kirchenmusik, zumal Zelter um 1816 auf der Nachlaßauktion des Berliner Nikolaiorganisten und Musikdirektors Johann Georg Gottfried Lehmann (1745/46–1816) nachweislich Handschriften aus dem ehemaligen Besitz Agricolas erwarb.⁴⁶

Die Überlieferung der Reinken-Abschrift Altnickols wirft somit trotz einiger ungeklärter Punkte keine besonderen Probleme auf. Wendet man sich nun der Frage zu, auf welchem Weg Altnickol sich Zugang zu dieser – zum Zeitpunkt der Kopie-nahme immerhin nahezu 100 Jahre alten – Komposition verschaffen konnte, so sei daran erinnert, daß der Choral „An Wasserflüssen Babylon“ in der Biographie Johann Sebastian Bachs eine besondere Rolle spielt. Denn Bach improvisierte, wie im Nekrolog ausführlich geschildert wird,⁴⁷ im November 1720 bei seinem legendären Konzert auf der Orgel der Hamburger Katharinenkirche im Beisein des greisen Reinken über eben dieses Lied „auf Verlangen der Anwesenden, aus dem

⁴³ Als Wasserzeichen ist zu erkennen: a) Heraldische Lilie, b) Monogramm CV; es handelt sich hier um eine Variante des in NBA IX/1 (W. Weiß/Y. Kobayashi, 1985) als Nr. 73 und Nr. 74 verzeichneten Typs.

⁴⁴ H.-J. Schulze wies mich freundlicherweise darauf hin, daß sich auch die autographe Partitur der Choralkantate BWV 99 (P 647) einst im Besitz A. W. Bachs befand (zur Provenienz vgl. auch LBzBF 2, S. 117); vielleicht gelangte sie auf dieselbe Weise wie die Reinken-Abschrift in seine Hände.

⁴⁵ Zur Provenienz von Altnickols Abschrift der Kantate BWV 204 vgl. BC G 45.

⁴⁶ Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 59 und 150–151.

⁴⁷ Vgl. Dok III, Nr. 666 (S. 84).

Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonntags-Vespers gewohnt gewesen waren“, und bei dieser Gelegenheit machte Reinken ihm das berühmte „Compliment“: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet“. Bemerkenswert ist aber auch die abschließende Bemerkung zu dieser Episode: „Es war dieser Ausspruch von Reinken desto unerwarteter, weil er vor langen Jahren diesen Choral selbst, auf die obengemeldete Weise gesetzt hatte: welches, und daß er sonst immer etwas neidisch gewesen, unserm Bach nicht unbekannt war.“ Da die Formulierung dieser Anekdote vermutlich auf Bach selbst zurückgeht, darf angenommen werden, daß er Reinkens Choralbearbeitung nicht nur genau kannte, sondern sich von dieser auch eine Abschrift beschafft hatte.

Es liegt nun nahe, in der Berliner Quelle einen direkten Abkömmling dieser Bachschen Vorlage zu vermuten. Diese könnte sich nach 1750 im Besitz eines der Bach-Söhne befunden haben – vielleicht ist hier am ehesten an den Orgelvirtuosen Wilhelm Friedemann Bach zu denken – und gleich anderen Quellen von Altnickol ausgeliehen und kopiert worden sein. Möglich ist aber auch, daß Altnickol die Vorlage selbst besaß und sich zur Schonung der – sicherlich alten und möglicherweise brüchigen – Handschrift zum praktischen Gebrauch eine Kopie anlegte.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß es inzwischen eine hinreichende Zahl von Indizien für eine Beteiligung Johann Christoph Altnickols am Erbe Johann Sebastian Bachs gibt (wobei unentschieden bleiben muß, ob dieser selbst als erbberchtig galt oder nur Nutznießer des Erbteils seiner Frau beziehungsweise des in seinem Haushalt lebenden geistig behinderten Bach-Sohnes Gottfried Heinrich war), daß die Bach-Überlieferung in Naumburg insgesamt derzeit jedoch noch ein recht diffuses Bild bietet. Immerhin aber beginnen sich einige vage Konturen abzuzeichnen. Der relativ umfangreiche Bestand an Abschriften, die Altnickol von Werken Bachs anfertigte, scheint – obgleich sicherlich in begrenztem, dem Erbe der Bach-Söhne kaum vergleichbarem Maße – durch den Besitz von Originalhandschriften ergänzt worden zu sein. Wenn sich aus den zusammengetragenen Indizien kein spezifisches Überlieferungsmuster rekonstruieren läßt, so mag dies durch die geringe Zahl der greifbaren Belege bedingt sein, könnte aber auch damit zusammenhängen, daß Altnickol als angeheiratetes Familienmitglied vermutlich nur ausnahmsweise mit Originalhandschriften Johann Sebastian Bachs bedacht wurde. Wie hoch die Verlustrate innerhalb dieses Überlieferungszweiges angesetzt werden muß, ist schwer abzuschätzen, zumal nicht eindeutig zu erkennen ist, wie Altnickols Musikalienbesitz nach seinem Tod aufgeteilt wurde. Hier werden vielleicht künftige Beobachtungen die gewünschten Erkenntnisse liefern.