

Johann Christoph Friedrich Bach und die Teilung des väterlichen Erbes ◊

Von Peter Wollny (Leipzig)

Unser gegenwärtiges Bild von der Aufteilung des musikalischen Nachlasses Johann Sebastian Bachs unter seine Erben gibt kaum konkrete Aufschlüsse darüber, in welchem Umfang die beiden jüngsten Söhne Johann Christoph Friedrich und Johann Christian bedacht wurden;¹ nur ausnahmsweise können sie in den erhaltenen Quellen eindeutig als Vorbesitzer nachgewiesen werden. Von Johann Christians Erbe wird allgemein angenommen, daß die Musikalien bei seiner Abreise nach Italien in Berlin blieben und später der Notensammlung Carl Philipp Emanuels einverleibt wurden. Der Anteil Johann Christoph Friedrichs ließ sich bislang ebenfalls lediglich hypothetisch, gewissermaßen als negative Größe bestimmen – fest stand nur, daß es sich um Quellen handeln mußte, die nicht als Besitz der beiden Söhne aus erster Ehe oder Anna Magdalena Bachs belegbar waren. Die bekannte Notiz „*Friederich*“ auf der Titelseite des Originalstimmensatzes der Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76 (*St 13b*) – von der Hand jenes namentlich noch nicht identifizierten Kopisten, der 1749/50 als Schreiber von Briefen und Eingaben Johann Sebastian Bachs und seiner Witwe nachweisbar ist und der kurz nach Bachs Tod gemeinsam mit Johann Christoph Altnickol die Titelumschläge zu den Originalstimmensätzen des Choralkantaten-Jahrgangs anfertigte² – legte die Annahme nahe, der zweitjüngste Bach-Sohn sei vor allem bei der Verteilung des ersten Leipziger Kantatenjahrgangs bedacht worden. Etwa die Hälfte dieses Quellenkomplexes ist in dem 1790 veröffentlichten Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs (NV) aufgeführt. Ordnet man die Kantaten des ersten Jahrgangs nach ihrer de-tempore-Zuweisung, so wird ein Überlieferungsmuster erkennbar, das mangels anderer Belege kaum anders zu interpretieren war, als daß der Hamburger Bach offenbar abwechselnd Partituren und Stimmen erhalten hat.³ Die komplementären, nicht im NV genannten Quellen sind größtenteils verschollen, die Forschung postulierte daher den weitgehenden Verlust des Erteils von J. C. F. Bach. Entsprechend waren auch kaum Rückschlüsse auf die Würdigung und Pflege der väterlichen Kompositionen durch den Bückeburger Bach möglich. Was J. C. F. Bach an Instrumentalwerken seines Vaters geerbt haben mag, ist noch schwerer zu greifen. Der Besitzvermerk seiner Tochter Christina Louisa (1762 bis 1852) auf dem Vorsatzblatt des Autographs der Violinsoli BWV 1001–1006 (*P 967*) deutet zwar auf eine Bückeburger Überlieferung dieser Quelle, doch bleibt ungeklärt, warum Christina Louisa Bach erst 1842 als Achtzigjährige ihren Namenszug in die Handschrift eintrug.⁴ Ist die wertvolle Quelle erst zu diesem späten

¹ Vgl. hierzu grundlegend Schulze Bach-Überlieferung, S. 12–28, sowie Y. Kobayashi, *Zur Teilung des Bachschen Erbes*, in: Acht kleine Studien über BACH. Georg von Dadelzen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, Wiesbaden 1992, S. 67–75.

² Vgl. BJ 1994, S. 46 (A. Glöckner).

³ Vgl. Dürr Chr 2, S. 11–20, sowie NBA I/15 Krit. Bericht (A. Dürr, 1968), S. 205f.

⁴ Der Besitzvermerk lautet „*Louisa Bach | Bückeburg | 1842*“.

Zeitpunkt in ihre Hände gelangt oder vielleicht aus zeitweilig fremdem Besitz wieder an die Familie zurückgegeben worden? Eine Klärung dieser Frage ergibt sich vielleicht, wenn es gelingt, die Herkunft des durch Rasur nachträglich weitgehend wieder getilgten Noteneintrags von unbekannter Hand im Anschluß an die Gigue der E-Dur-Partita zu bestimmen beziehungsweise dessen Schreiber zu identifizieren.

Eigenhändige Eintragungen J. C. F. Bachs in Originalhandschriften seines Vaters, die als Indizien für deren Provenienz gewertet werden können, sind bislang nur bei drei instrumentalen Ensemblewerken ausgemacht worden.⁵ Hier ist einmal der auf dem Umschlag des Originalstimmensatzes der Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019 (*St 162*) angebrachte Zusatz „NB Diese Trio hat er vor seinem Ende componiret“ zu nennen,⁶ sodann der Behelfstitel „Trio für Clavier mit Begl. einer Violine“ auf der ersten Seite der teilautographen Cembalo-Stimme der A-Dur-Sonate BWV 1025 (in *P 226*)⁷ und schließlich die Titelseite des Originalstimmensatzes zum Fünften Brandenburgischen Konzert (*St 130*).⁸ Während sich der Besitzgang von *St 162* bis jetzt nicht völlig rekonstruieren läßt – die Handschrift gehörte im frühen 19. Jahrhundert offenbar zum Quellenbesitz des Leipziger Verlags C. F. Peters –,⁹ wurde das entsprechende Faszikel in *P 226* von Georg Poelchau tatsächlich aus „dem Nachlass des Capellmeisters Bach in Bückeburg“ erworben.¹⁰ Die Provenienz von *St 130* ist ebenfalls noch ungewiß, möglicherweise befand sich die Handschrift 1790 im Nachlaß C. P. E. Bachs.

Unklar ist die Intention von J. C. F. Bachs Zusatz auf der Abklatschvorlage des Augmentationskanons der Kunst der Fuge („Canon p. Augmentationem contrario motu. NB: Der seelige Papa hat auf die Platte diesen Titel stechen lassen, Canon per Augment: in Contrapuncto all octava, er hat es aber wieder ausgestrichen auf der Probe Platte und gesetzt wie forn stehet.“); vielleicht bezieht sich diese Notiz lediglich auf ein Detail der Drucklegung und sagt mithin nichts über den Besitzgang des Blattes aus. Schließlich ist zu erwähnen, daß die aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek stammende, in das Umfeld des „Altbachischen Archivs“ gehörende Partiturabschrift der Motette „Unsers Herzens Freude hat ein Ende“ von Johann Christoph Bach (in *P 4/2*) Georg Poelchau 1817 in Bückeburg zugänglich war.¹¹

⁵ Hinzu kommen Possessorenvermerke auf folgenden Sekundärquellen: *P 402* (Wohltemperiertes Klavier I+II, Abschrift von J. C. Altnickol) und *St 136* (BWV 1060, Abschrift von J. C. Altnickol); vgl. die Krit. Berichte zu NBA V/6.1 (A. Dürr, 1989), S. 82–84, und NBA VII/5 (K. Heller und H.-J. Schulze, 1990), S. 13f.

⁶ Vgl. Dok III, Nr. 631.

⁷ Vgl. BJ 1993, S. 63 (C. Wolff).

⁸ Vgl. den Kommentar zu J. S. Bach, *Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur, BWV 1050. Faksimile des Originalstimmensatzes nach dem Autograph der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1975.

⁹ Vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 110, sowie K. Lehmann, *Bachiana unter „Tabak & Cigaretten“*. *Die Bach-Sammlung des Leipziger Verlags C. F. Peters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, BJ 1996, S. 49–76.

¹⁰ Notiz am Fuß der letzten Seite der Cembalo-Stimme.

¹¹ Vgl. D. R. Melamed, *J. S. Bach and the German motet*, Cambridge 1995, S. 174.

Doch damit enden bereits die gesicherten Fakten. Der vorliegende Beitrag unternimmt es, weitere, bisher unbekannte Anhaltspunkte für eine Bückeburger Überlieferung Bachscher Originalhandschriften darzulegen und deren Konsequenzen für unsere Vorstellungen von der Aufteilung des Bachschen Nachlasses zu diskutieren. Er knüpft damit an einige in den letzten Jahren veröffentlichte Studien an, die ebenfalls Probleme der Erbteilung zum Gegenstand hatten;¹² wie dort wird auch hier der methodische Ansatz verfolgt, die Originalhandschriften auf Gebrauchsspuren aus der Zeit nach 1750 zu untersuchen, um die Ergebnisse dieser philologischen Spurensicherung sodann auf ihre biographische und rezeptionsgeschichtliche Relevanz hin zu befragen.

Die Originalhandschriften des ersten Kantatenjahrgangs

Abgesehen von dem erwähnten Zusatz auf dem Titelumschlag zu BWV 76 ließen sich bislang nur wenige positive Belege für J. C. F. Bachs Besitz von Kantaten des ersten Leipziger Jahrgangs seines Vaters finden, darunter der Nachweis, daß der Bückeburger Bach in seinem Oratorium „Die Kindheit Jesu“ von 1773 an zwei Stellen den – nicht in den Choralausgaben von 1765 und 1769 enthaltenen – Schlußchoral aus der Kantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ BWV 83 verwendete.¹³ Da die Originalstimmen dieses Werkes im Besitz C. P. E. Bachs nachweisbar sind, müßte sich nach allgemeiner Überzeugung die heute verschollene autographe Partitur einst im Besitz J. C. F. Bachs befunden haben.

Weniger leicht zu deuten ist ein der autographen Partitur der Kantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ BWV 81 (*P 120*) vorgebundenen kleinformatiges handschriftliches Textheft, dessen Schreiber von Hans-Joachim Schulze als J. C. F. Bach identifiziert wurde.¹⁴ Der Wasserzeichenbefund dieses Doppelblatts deutet laut Ulrich Leisinger auf eine Entstehung in Bückeburg,¹⁵ doch blieb angesichts der gemeinsamen Überlieferung mit der aus C. P. E. Bachs Nachlaß stammenden autographen Partitur unklar, welche der Originalquellen zu BWV 81 J. C. F. Bach geerbt haben mochte, zumal offenbar bereits im 18. und dann auch im frühen 19. Jahrhundert mehrfach Verschiebungen im Quellenmaterial stattgefunden haben, durch die die ursprünglichen Besitzverhältnisse verschleiert wurden. Im Kritischen Bericht zu NBA I/6 mußte aufgrund solcher und anderer Ungereimtheiten die Frage der Überlieferungsgeschichte der Originalquellen zu Kantate BWV 81 zurückgestellt werden.¹⁶

¹² Vgl. meine Aufsätze *Wilhelm Friedemann Bach's Halle Performances of Cantatas by His Father*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. Melamed, Cambridge 1995, S. 202–228; *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs*, BJ 1996, S. 7–21; und *Überlegungen zur Bach-Überlieferung in Naumburg*, BJ 2000, S. 87–100.

¹³ Vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 19.

¹⁴ Vgl. BC, A 39.

¹⁵ Vgl. NBA I/6 Krit. Bericht (U. Leisinger, 1996), S. 117.

¹⁶ Siehe ebenda, S. 118–120.

Weitere Aufschlüsse lassen sich indessen mit folgenden Überlegungen gewinnen. Dem von J. C. F. Bach geschriebenen Textheft ist nicht eindeutig zu entnehmen, ob es nach der Partitur oder den Stimmen oder aber unter Hinzuziehung beider Quellen angefertigt wurde. Das Fehlen der Satzbezeichnung zu Beginn der ersten Arie läßt zunächst an die Partitur denken, da dort der Kopsatz ebenfalls keinen Titel trägt und kaum anzunehmen ist, daß J. C. F. Bach das suggestive „Aria“ zu Beginn der Altstimme, die den Gesangspart von Satz 1 enthält, ignoriert haben könnte. In die gleiche Richtung weisen einige orthographische Varianten.¹⁷ Andererseits findet sich die Bezeichnung „Arioso“ für das solistisch vertonte Diktum in Satz 5 lediglich in den Stimmen, nicht aber in der Partitur. So ist nach weiteren Anhaltspunkten Ausschau zu halten. Bei näherer Betrachtung der Partitur fällt die merkwürdige Gestaltung der Titelseite auf. Das ursprünglich nur rastrierte letzte Blatt der Handschrift wurde offenbar nachträglich nach vorn umgeschlagen und sodann in mehreren Stadien beschriftet.¹⁸ Die Eintragungen des 19. Jahrhunderts, also sämtliche Signaturen und Chiffren sowie das von Carl Friedrich Zelter herrührende Textincipit, können bei unseren Überlegungen außer acht gelassen werden. Aus dem 18. Jahrhundert stammen lediglich die Zeilen 3–5 (siehe Abbildung 1). Zeile 3 (de-tempore-Angabe) wurde, wie ein Vergleich mit gesicherten Schriftzeugnissen zweifelsfrei ergibt, von J. C. F. Bach geschrieben, während die Zeilen 4 und 5 (Autorenangabe) die Hand des alternden C. P. E. Bach erkennen lassen. Eine genaue Datierung von J. C. F. Bachs Zusatz ist nicht leicht; als einigermäßen sicher kann jedoch gelten, daß die Eintragung nicht schon in seiner Leipziger Jugendzeit erfolgte. Die meisten Ähnlichkeiten bestehen mit Dokumenten aus den späten 1750er und den 1760er Jahren.¹⁹ Die von C. P. E. Bach ergänzte Autorenangabe dürfte kaum vor 1775 anzusetzen sein. Somit ist die Titelbeschriftung mit ziemlicher Sicherheit dahingehend zu deuten, daß der Bückeburger Bach die Partitur 1750 erbt und sie um oder nach 1775 an seinen Hamburger Bruder weitergab.

Hinsichtlich der noch weitgehend ungeklärten Überlieferung der Originalstimmen zu BWV 81 gibt eine weitere Eintragung in *P 120* einen wertvollen Fingerzeig. Da die autographe Partitur sonst keine Instrumentenangaben enthält, fällt die Spezifizierung der Bläser in Satz 5 („2 *Hautb. d'Amour*“) auf. Sie ist eindeutig als apograph zu erkennen und entpuppt sich als ein bislang nicht erkannter Zusatz J. C. F. Bachs, der vom Schriftduktus her ebenfalls in den 1760er Jahren eingefügt worden sein dürfte. Die korrekte Zuweisung dieser Bläserpartien ist allerdings lediglich den originalen Stimmen beziehungsweise dem diese ursprünglich umschließenden autographen Titelumschlag zu entnehmen. Der beschriebene Befund läßt kaum

¹⁷ In den Originalstimmen heißt es in Satz 1 „des Todes Abgrund“, während J. C. F. Bach in Übereinstimmung mit der Partitur „des Todes Abgrund“ schreibt. Ähnlich lesen die Stimmen in Satz 2 „trittest“ (Partitur und Textheft hingegen „trittst du“) und in Satz 5 „außerwehlt“ (in Partitur und Textheft „auserwehlt“).

¹⁸ Vgl. NBA I/6 Krit. Bericht, S. 102.

¹⁹ Verglichen wurden unter anderem der Brief an Adam Struensee vom 3. März 1759 (siehe die Abbildung in BJ 1998, S. 163–165), das Patenschaftsgesuch an Graf Wilhelm von Schaumburg-Lippe vom 24. Mai 1759 sowie die mit 1769 datierte autographe Partitur des „Tod Jesu“ (Brüssel, Bibliothek des Konservatoriums, 26206 MSM).

einen anderen Schluß zu, als daß bei der Erbteilung das gesamte Material zu BWV 81 J. C. F. Bach zugesprochen wurde.²⁰

Diese merkwürdige Beobachtung gibt Anlaß, auch die übrigen Originalquellen zu Jahrgang I auf vergleichbare Anhaltspunkte hin zu untersuchen. Die Ergebnisse seien im folgenden knapp referiert:

– Die autographe Partitur der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ BWV 152 (in *P 45*) trägt am Fuß der ersten Seite den von fremder Hand geschriebenen Vermerk „*Dominica post Nativ: Christi*“; dieser erweist sich ebenso als ein Nachtrag J. C. F. Bachs wie die Besetzungsangaben „*Flauto*“ und „*Hautb.*“ zu Beginn der beiden obersten Systeme auf derselben Seite. Während die Besetzungsangaben auf den originalen Kopftitel zurückgehen dürften, läßt sich für die nachgetragene dem-timore-Bezeichnung innerhalb der Partitur keine Vorlage ausmachen. Somit muß J. C. F. Bach auch hier noch eine weitere Quelle zur Verfügung gestanden haben – wahrscheinlich handelte es sich um die heute verschollenen Originalstimmen. Ein von C. P. E. Bach vermutlich um 1780 hinzugefügter und beschrifteter Titelum-schlag („*Dom. post Nativ. Xsti | von | J. S. B.*“) und der Nachweis der Quelle im NV belegen auch hier einen entsprechenden Besitzerwechsel.

– In der fragmentarischen Partitur der Neujahrskantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 190 (*P 127*) steht vor den Vokalsystemen von Satz 7 die von J. C. F. Bach geschriebene Textmarke „*Jesu nun sey | gepreiset. | V. 2. Laß uns etc.*“. Wie ein Vermerk im NV zeigt, gelangte auch diese Quelle an C. P. E. Bach, vermutlich gemeinsam mit den ebenfalls nicht vollständig erhaltenen Stimmen.²¹

– Die mit den Anfangsworten von Satz 2 („Die Kön’ge aus Saba“) im NV aufgeführte Partitur der Epiphaniaskantate „Sie werden aus Saba alle kommen“ BWV 65 (*P 147*) enthält für die beiden Choräle (Satz 2 und 7) von J. C. F. Bach ergänzte Texte. Während er den Text zu Satz 2 (4. Strophe des Liedes „Ein Kind geboren zu Bethlehem“) aufgrund des von Johann Sebastian Bach eingetragenen Incipits sicherlich ohne weiteres ermitteln konnte, bot der Schlußchoral keinerlei Anhaltspunkte. Ob J. C. F. Bachs Eintragung der 10. Strophe des Liedes „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ tatsächlich lediglich als eine „hypothetische Ergänzung“ zu werten ist,²² ist allerdings fraglich; aufgrund der Beobachtungen zu BWV 81 und 152 erscheint die Möglichkeit naheliegender, daß er die heute verschollenen Originalstimmen konsultierte und somit die originale Textfassung überlieferte.

– Am Schluß der autographen Partitur zur Kantate „Mein Gott, wie lang, ach lange“ BWV 155 (*P 129*) findet sich von der Hand J. C. F. Bachs der hymnologische Nachweis des vom Komponisten lediglich mit einer kurzen Textmarke

²⁰ Die Möglichkeit, daß J. C. F. Bach sich das Stimmenmaterial zu BWV 81 (sowie auch zu den weiter unten diskutierten Kantaten) von einem seiner Brüder auslieh, ist nicht auszuschließen, ist aber wenig plausibel und wird daher vernachlässigt.

²¹ Vgl. NBA I/4 Krit. Bericht (W. Neumann, 1964), S. 9 und 14.

²² Vgl. die Diskussion in NBA I/5 Krit. Bericht (M. Helms, 1976), S. 34; als Schreiber der Textergänzungen wird hier allerdings noch C. F. Zelter vermutet.

(„*Ob sichs anlies. etc.*“) versehenen Schlußchorals („*der 12 Verß aus dem | Liede | Es ist das Heyl | uns kommen her*“). Die Überlieferung dieser Quelle ist insofern bemerkenswert, als sie einen von C. P. E. Bach mit zittriger Altershand beschrifteten Titelumschlag aufweist („*Cantate | Mein Gott, wie lang etc | von | J. S. B.*“), jedoch nicht im NV auftaucht. Offenbar hat der Hamburger Bach die Partitur zwar von seinem jüngeren Bruder erworben, sie aber bereits vor seinem Tod wieder abgegeben. Da die Bestimmung des Werkes im Kirchenjahr weder von J. C. F. noch von C. P. E. Bach nachgetragen wurde, scheinen keinem von beiden ein originaler Titelumschlag beziehungsweise die originalen Stimmen bekannt gewesen zu sein.

– Die Gestaltung der Titelseite der autographen Partitur von Kantate BWV 86 „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch“ (P 157) entspricht dem Befund bei BWV 81. Das ursprünglich nur rastrierte letzte Blatt wurde nachträglich nach vorn umgeschlagen und von J. C. F. Bach mit der Bezeichnung „*Dominica Rogate*“ versehen; C. P. E. Bach fügte später die Autorenangabe „*von | J. S. B.*“ hinzu (siehe Abbildung 2).²³ Im Anschluß an den Schlußchoral, der lediglich ein die beiden ersten Zeilen umfassendes Textincipit enthält, ergänzte J. C. F. Bach den gesamten Liedtext (Strophe 11 von „*Es ist das Heil uns kommen her*“). Ob für diese Zusätze der originale Umschlag oder die Stimmen konsultiert wurden, ist ungewiß – beide Quellen sind heute verschollen.

– In der Originalpartitur der Kantate „*Sie werden euch in den Bann tun*“ BWV 44 (P 148) ergänzte J. C. F. Bach analog zu den bereits geschilderten Fällen den Text des Schlußchorals. Ein nachträglich von C. P. E. Bach hinzugefügter und beschrifteter Umschlag („*Exaudi | von | J. S. Bach.*“) sowie gleichfalls von seiner Hand stammende Hinweise auf eine Änderung der Besetzung in Satz 2 („*Violini in unisono*“) und Satz 3 („*tutti strom. in unisono*“) deuten wiederum auf einen Besitzerwechsel in den 1770er Jahren. In diesem Fall kann ausgeschlossen werden, daß J. C. F. Bach Zugang zu den Originalstimmen hatte; diese befanden sich nachweislich im Besitz Wilhelm Friedemann Bachs und wurden von ihm in seiner Hallenser Zeit auch praktisch genutzt.²⁴

– Bei der Titelseite zur Originalpartitur der Kantate „*Die Elenden sollen essen*“ BWV 75 (P 66) liegt der gleiche Befund vor wie bei BWV 81 und BWV 86 (JCFB: „*Dominica I p Trinit.*“; CPEB: „*von | J. S. B.*“); die Formulierung von J. C. F. Bachs Zusatz orientiert sich offensichtlich am autographen Kopftitel. Die Quelle ist im NV verzeichnet; von den Stimmen fehlt jede Spur.

– Die Titelseite der Partitur von „*Herz und Mund und Tat und Leben*“ BWV 147 (P 102) zeigt den gleichen Sachverhalt: De-tempore-Angabe („*Festo Visitationis Mariae*“) von J. C. F. Bach; daruntergesetzt die Autorenangabe mit Initialen („*von | J. S. B.*“) in der Handschrift C. P. E. Bachs. Bei der Erteilung wurden – ähnlich wie bei BWV 81 – dem Originalstimmensatz die Dubletten nicht entnommen; der

²³ Zelter ergänzte diesen Titel durch die Angabe der Anfangsworte und ein die ersten fünf Takte des ersten Satzes umfassendes Incipit sowie eine bibliothekarische Signatur.

²⁴ Vgl. P. Wollny, Wilhelm Friedemann Bach's Halle Performances (wie Fußnote 12).

Besitzgang der Stimmen ist nicht bekannt.²⁵ Da die Partitur keine entsprechenden originalen Angaben enthält, bleibt unklar, aufgrund welcher Vorlagen J. C. F. Bach die Zuweisung des Werks im Kirchenjahr vornahm. Denkbar wäre, daß ihm bestimmte Wendungen der Dichtung den Weg wiesen.²⁶ Möglicherweise lag ihm aber noch ein originaler Titelumschlag vor, was wiederum darauf hindeuten könnte, daß er auch die – heute allerdings ohne Umschlag aufbewahrten – Stimmen (*St 46*) besaß.

– Die Kantate „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“ BWV 136 ist in einem originalen Stimmensatz und einem zwei Blätter umfassenden Partiturfragment überliefert (*St 20*). Blatt 2 des Partiturfragments enthält Bachs korrekturreiche Niederschrift des Schlußchorals – mit Angaben über die Zuordnung von Instrumenten, aber ohne Text. Letzterer wurde von J. C. F. Bach in der beschriebenen Weise als Residuum auf dem freigebliebenen Rest der Seite ergänzt. Daß er nur aufgrund der Wendung „Allein, wer sich zu Jesu Wunden, / Dem großen Strom voll Blut gefunden, / Wird dadurch wieder rein gemacht“ im vorangehenden Duett auf den Text des Chorals („Dein Blut, der edle Saft“) geschlossen haben könnte, ist denkbar, allerdings nicht gerade wahrscheinlich. Somit ist auch bei dieser Kantate anzunehmen, daß Partitur und Stimmen bei der Erteilung nicht voneinander getrennt wurden, sondern gemeinsam nach Bückeburg gelangten. Der weitere Besitzgang der Quellen ist unklar, führte aber wohl nicht über C. P. E. Bach; im 19. Jahrhundert befand sich wenigstens ein einfacher Stimmensatz im Besitz der Familie von Voß, mit dem Partiturfragment und Dubletten möglicherweise erst später vereinigt wurden.²⁷

– Die von C. P. E. Bach mit einem kaum vor 1775 beschrifteten Titelumschlag versehene Originalpartitur der Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht“ BWV 105 (*P 99*) weist an zwei Stellen Eintragungen von der Hand J. C. F. Bachs auf. Dieser schrieb auf die freigebliebenen unteren Systeme von Bl. 5r den vollständigen Text der Sopranarie „Wie zittern und wanken“ (Satz 3) und auf Blatt 10r die Worte des im Original untextierten Schlußchorals (Satz 6).²⁸ Wiederum ist denkbar, daß J. C. F. Bach den Text aus dem Zusammenhang von Chormelodie und „bildlicher“ musikalischer Gestaltung erschlossen hat; wahrscheinlicher ist jedoch, daß er die heute verschollenen Stimmen konsultieren konnte. Sollte das originale Auführungsmaterial 1750 zusammen mit der Partitur nach Bückeburg gelangt sein, so müßte es sich spätestens Ende 1774 in Berlin befunden haben, wo es für Spartierungen des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola († 2. 12. 1774) und des Berliner Kopisten S. Hering zur Verfügung stand.²⁹ Es fällt auf, daß der Choraltext

²⁵ Vgl. NBA I/28,2 Krit. Bericht (U. Wolf, 1995), S. 38–41.

²⁶ Siehe vor allem Satz 2: „Gebenedeiter Mund! / Maria macht ihr Innerstes der Seelen / Durch Dank und Rühmen kund; / Sie fängt bei sich an, / Des Heilands Wunder zu erzählen, / Was er an ihr als einer Magd getan.“

²⁷ Vgl. die Diskussion in NBA I/18 Krit. Bericht (A. Dürr, 1967), S. 134–136.

²⁸ Vgl. das von R. L. Marshall herausgegebene Faksimile, Leipzig und Neuhausen-Stuttgart 1984.

²⁹ Vgl. die Abhängigkeitsdiskussion in NBA I/19 Krit. Bericht (R. L. Marshall, 1987), S. 34f.

der Abschrift Herings – Agricolas Partitur enthält Satz 6 nicht – in der siebten Zeile von J. C. F. Bachs Ergänzung abweicht: Hier heißt es „sondern ewig leben soll“, dort „sondern ewig leben wohl“. Dieser Befund spricht allerdings nicht zwingend gegen die Möglichkeit, daß die Stimmen über Bückeberg nach Berlin gelangt sein könnten; schließlich ist denkbar, daß die Vokalpartien – wie häufig zu beobachten – in der Textunterlegung an dieser Stelle uneinheitlich waren.³⁰

– Die im NV verzeichnete Originalpartitur der Kantate „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ BWV 179 (*P 146*) enthält auf der unteren Hälfte von Bl. 6r den von J. C. F. Bach nachgetragenen Text des Schlußchorals, den Johann Sebastian Bach in der Partitur nur durch ein kurzes Incipit („*Ich ar-mer M. ich*“) angegeben hatte. Zur Vervollständigung des Texts waren somit zwar keine weiteren Quellen notwendig, doch muß auffallen, daß die von J. C. F. Bach gewählte Fassung mit einigen der für Bach maßgeblichen Gesangbücher übereinstimmt.³¹

– Gleichfalls eine Ergänzung J. C. F. Bachs ist der Text des Schlußchorals im Partiturautograph von „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“ BWV 77 (*P 68*); siehe Abbildung 3. Die Wahl des nachgetragenen Texts – es handelt sich um die achte Strophe des Liedes „Wenn einer alle Ding verstünd“ von David Denicke – ist alles andere als naheliegend, zumal die Partitur keinerlei Hinweise enthält und der Cantus firmus „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ auch zahlreiche andere Zuordnungen erlaubt hätte. Es ist also wiederum anzunehmen, daß die heute verschollenen Originalstimmen J. C. F. Bach zur Verfügung standen.³² Diese Vermutung stützt auch der Befund, daß der zweitjüngste Bach-Sohn zu Beginn von Satz 1 die Instrumentenangabe „Tromba da tirarsi“ nachtrug; da diese Spezialform der Zugtrompete um 1775 in der Musikpraxis keine Rolle mehr spielte, erschiene es abwegig, hier an eine eigenmächtige Zutat zu denken. Vielmehr dürfte diese Instrumentenbezeichnung der originalen Stimme entnommen worden sein. Die in der Vergangenheit kontrovers diskutierte Diskrepanz zu der tatsächlich autographen Instrumentenangabe für Satz 5 in *P 68* („Tromba“) läßt sich nunmehr einleuchtend erklären: In der Partitur vermerkte Bach für die ungewöhnliche

³⁰ Herings Abschrift enthält den Text des Choralatzes nur im Baß; möglicherweise konsultierte er bei der Textunterlegung nur diese eine Stimme.

³¹ Vgl. NBA I/20 Krit. Bericht (K. Hofmann, 1985), S. 75.

³² Die Textergänzung würde somit eine größere Autorität beanspruchen, als ihr in der NBA zugebilligt wurde. Vgl. NBA I/21 Krit. Bericht (W. Neumann, 1959), S. 11f. Im Notenband erscheint Satz 6 mit dem Text „Herr, durch den Glauben wohn in mir“. Gegen die Authentizität des von J. C. F. Bach ergänzten Textes spricht sich auch M. Petzoldt, *Schlußchoräle ohne Textmarken in der Überlieferung von Kantaten Johann Sebastian Bachs*, in: MuK 59, 1989, S. 235–240, speziell S. 237–239, aus. Zu prüfen wäre noch, ob das Lied „Wenn einer alle Ding verstünd“ in den für Bückeberg relevanten Gesangbüchern enthalten ist. Die Feststellung, daß es in den einschlägigen Leipziger und Dresdner Gesangbüchern der Bach-Zeit nicht vorkommt, kann nur bedingt als Argument gegen die Korrektheit der Ergänzung gewertet werden, da der Wortlaut ja in dem gedruckten Textheft enthalten gewesen sein wird und die Melodie ohnehin bekannt war. Nach freundlicher Mitteilung meiner Kollegin Marion Sönel ist das Lied in Gesangbüchern aus Halle, Greiz und Zeitz nachweisbar.

Solopartie der Altarie lediglich den Instrumententyp, während er ihn in der originalen Stimme genauer spezifizierte.³³

Insgesamt lassen sich also Originalquellen zu 15 Kantaten des ersten Leipziger Jahrgangs im Besitz von J. C. F. Bach nachweisen. Von vierzehn Werken besaß er die autographe Partitur, bei mindestens acht von diesen gibt es Hinweise, daß er zusätzlich auch über die Stimmen verfügte. Angesichts dieses Befundes ist zu erwägen, ob bei BWV 76 nur scheinbar eine Ausnahme besteht. Denn es fällt auf, daß im Quellenmaterial zu Jahrgang I autographe Titelumschläge in der Regel bei den Partituren zu finden sind, während die Stimmensätze meist von der Hand Johann Andreas Kuhnaus beschriftete Umschläge aufweisen. Somit könnte der heute bei *St 13b* befindliche Umschlag ursprünglich zur Partitur (*P 67*) gehört haben, die in der Tat heute ohne Umschlag aufbewahrt wird. Ihre Überlieferung dürfte dann analog zu den übrigen geschilderten Fällen erfolgt sein.

Es stellt sich nun grundsätzlich die Frage, welcher Anteil von Jahrgang I überhaupt zum Erbteil C. P. E. Bachs gehört hat. Denn im Gegensatz zu den aus seinem Nachlaß stammenden Quellen der weltlichen Kantaten und der zu Jahrgang III zählenden Werke (in der Regel Partituren und Stimmendoubletten) verfügen nur wenige Materialien aus Jahrgang I über die typischen blaugrauen Umschlagbogen mit dem Wasserzeichen W³⁴ und den charakteristischen Titeln, die den energischen und schwungvollen Duktus von C. P. E. Bachs Handschrift um 1750 erkennen lassen. Es handelt sich um BWV 23 (zweiter Titelumschlag bei *St 16*),³⁵ BWV 194 (Titelumschlag bei *St 346*) und BWV 185 (Titelumschlag bei *St 4*). Merkwürdigerweise entspricht der Überlieferungsbefund aller drei Werke dem der Originalquellen zu Jahrgang III,³⁶ so daß diese Kantaten, obwohl aufgrund von Entstehungszeit oder Aufführungsgeschichte zu Jahrgang I gehörig, bei der Erbteilung möglicherweise als Bestandteile von Jahrgang III behandelt worden sind.

³³ Vgl. BJ 1984, S. 60 und 79 (T. MacCracken), sowie BJ 1990, S. 41f. (D. Smithers).

³⁴ Die in den Krit. Berichten der NBA und anderwärts häufig zu findende Behauptung, daß es sich hier um schlesisches Papier (W = Wratslawia, also Breslau) handele (erstmalig 1957 in NBA I/7 Krit. Bericht, S. 33), scheint auf einem Irrtum zu beruhen. In Anbetracht von C. P. E. Bachs damaligem Wirkungsort ist das W wohl eher als Werbellin zu interpretieren; es deutet auf die 1709 auf Veranlassung von Friedrich I. dort gegründete Holländische Papiermühle. Papiere mit entsprechendem Wasserzeichen wurden zwischen etwa 1735 und 1750 von den Pächtern Samuel Friedrich und Daniel Gottlob Schottler hergestellt. Vgl. K. Friese, *Papierfabriken im Finowtal. Die Geschichte der Papiermühlen und Papierfabriken vom 16. bis zum 20. Jahrhundert mit einem Katalog ihrer Wasserzeichen. Begleitheft zur Sonderausstellung im Rahmen des Projektes Kulturland Brandenburg 2000*, Eberswalde 2000 (Heimatkundliche Beiträge, hrsg. von der Stadt Eberswalde, Museum in der Adler-Apotheke, Heft 5), S. 20–125.

³⁵ Der äußere Titelumschlag zeigt die späten Schriftzüge C. P. E. Bachs. Es scheint, als seien in *St 16* zwei ursprünglich separat überlieferte Stimmgruppen vereinigt worden. Möglicherweise hatte er 1750 lediglich einen einfachen Stimmensatz erhalten und diesen dann später durch die Erwerbung von Doubletten aus dem Besitz seines Bruders ergänzt.

³⁶ Vgl. im einzelnen die Darstellungen der Quellenlage in den Krit. Berichten NBA I/8.1–2 (C. Wolff, 1998), S. 20f. und 28, NBA I/17.1 (Y. Kobayashi, 1993), S. 13 und 17f., sowie NBA I/31 (F. Rempp, 1988), S. 98–112; ergänzend B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, Kassel 1997 (Catalogus Musicus. XVI.), S. 162 und 172–173.

Somit gibt es strenggenommen keinerlei konkrete Belege dafür, daß C. P. E. Bach bei der Aufteilung von Jahrgang I überhaupt berücksichtigt wurde. Neben den sicher aus Bückeburg übernommenen Materialien zu den genannten 15 Kantaten aus dem ersten Jahrgang finden sich im NV noch weitere Quellen, deren Titel und Zusätze in der Altersschrift C. P. E. Bachs eher auf eine späte Erwerbung deuten. Es handelt sich um die Stimmensätze zu „Christen, ätzet diesen Tag“ BWV 63 (*St 9*) und „Himmelskönig, sei willkommen“ BWV 182 (*St 47*) sowie – wie oben angedeutet – vermutlich zusätzliche Stimmen zu „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23 (*St 16*); auch die Partitur der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ BWV 12 (in *P 44*) gehört in diese Gruppe.³⁷

Bemerkenswert ist schließlich, daß immerhin acht Kantaten aus Jahrgang I (BWV 153, 167, 46, 138, 48, 109, 163, 90) nicht im NV auftauchen, obwohl die Originalquellen von sieben dieser Werke Titel oder Titelzusätze von der Hand des späten C. P. E. Bach aufweisen. Es handelt sich im einzelnen um „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe“ BWV 167 (Zusatz „*A Voci*“ im Umschlagtitel von *St 61*), um „Schauet doch und sehet“ BWV 46 (Zusatz „*Tromba*“ im Umschlagtitel von *St 78*) sowie um die charakteristischen, anscheinend an die entsprechenden Formulierungen J. C. F. Bachs anknüpfenden Kurztitel in den Originalpartituren von „Warum betrübst du dich, mein Herz“ BWV 138 (*P 158*), „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“ BWV 48 (*P 109*), „Ich glaube, lieber Herr“ BWV 109 (*P 112*), „Nur jedem das Seine“ BWV 163 (*P 137*) und „Es reiet euch ein schrecklich Ende“ BWV 90 (*P 83*). Es ist vermutlich kein Zufall, daß es sich bei den fünf letztgenannten Werken sämtlich um Kantaten für die „ungeraden“ Sonntage der späten Trinitatiszeit handelt; hier könnte tatsächlich ein Verteilungsmuster der Nachlaßregelung von 1750 sichtbar werden. Es scheint, als habe C. P. E. Bach diese Quellen ebenfalls in seiner Hamburger Zeit erworben, sie aber schon bald wieder abgegeben; vieles spricht für die Vermutung, daß er auch sie aus Bückeburg erhielt.

Die hier skizzierten Beobachtungen an den Quellen lassen die Überlieferung von Bachs erstem Leipziger Jahrgang in neuem Licht erscheinen. Ein großer Teil der Partituren und Stimmen gelangte 1750 zunächst nach Bückeburg. Welcher Aufteilungsmodus im einzelnen bestand und welche Erben sonst noch beteiligt waren, läßt sich nicht mehr sicher ausmachen.³⁸ Immerhin aber treten C. P. E. Bachs Verdienste um eine Zusammenführung und damit letztlich die Bewahrung der väterlichen Werke noch deutlicher hervor als bisher. Seine Bemühungen um die Einrichtung eines „Bachschen Archivs“³⁹ haben sich im nachhinein als außerordentlich weitsichtig erwiesen und nehmen bereits Visionen einer dauerhaften Bewahrung des musikalischen Erbes der Vergangenheit vorweg, wie sie im frühen 19. Jahrhundert bei Sammlern wie Johann Nikolaus Forkel oder Georg Poelchau begegnen. Bedeutungsvoll sind aber auch die Belege für J. C. F. Bachs Ausein-

³⁷ Auf der von fremder Hand stammenden Partiturabschrift des Kopfsatzes von BWV 144 (in *P 37*) wurde der Komponistenname ebenfalls von C. P. E. Bach erst spät hinzugefügt.

³⁸ Einiges scheint auf Wilhelm Friedemann Bach zu deuten; vgl. Wollny, Wilhelm Friedemann Bach's Halle Performances (wie Fußnote 12).

³⁹ Vgl. Zelters Bemerkung „aus dem *Bachschen Archive*“ in *P 225*; siehe NBA V/4 Krit. Bericht (G. von Dadelsen, 1957), S. 59.

andersetzung mit den Kompositionen seines Vaters. Seine Eintragungen in das originale Quellenmaterial der Kantaten BWV 81 und 105 dienten zweifellos der Vorbereitung von Darbietungen dieser Werke. Wann und wo solche Aufführungen stattgefunden haben mögen, bedarf noch der Klärung, da am Bückeburger Hof anscheinend nur begrenzte oder gar keine Möglichkeiten bestanden, an regulären Sonntagen Kantaten zu musizieren.⁴⁰ Sollte sich der vermutete relativ frühe Zeitpunkt für die Eintragung der Zusätze bestätigen, wäre für BWV 81 gegebenenfalls auch damit zu rechnen, daß J. C. F. Bach während seines etwa halbjährigen Aufenthalts in Altona von Oktober 1757 bis März 1758 durch die Aufführung einer repräsentativen Kirchenkomposition dem chronisch desolaten Zustand des dortigen Musiklebens abzuhelpen suchte;⁴¹ doch ist dies nur eine von mehreren Möglichkeiten, die eine nähere Erkundung der außerhalb des Hofes noch kaum untersuchten Bückeburger Verhältnisse nahelegen.

Ob die nachgetragenen Choraltexpte ebenfalls mit Aufführungen in Verbindung gebracht werden können, läßt sich derzeit noch nicht sagen. Zumindest bekunden sie neben hymnologischen Interessen des Bückeburger Bach dessen eingehende Beschäftigung mit den vierstimmigen Chorälen seines Vaters, die sich auch in den häufigen Übernahmen von Choralsätzen in eigene Werke kundtut.⁴² Schließlich ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß J. C. F. Bach die langjährigen Bemühungen Carl Philipp Emanuels um die Choräle des Vaters unterstützte, indem er seinem Bruder zunächst Auskünfte über entsprechende Sätze in den Originalhandschriften seiner Sammlung gab und ihm schließlich die Quellen selbst überließ.

Sonstige Originalquellen

Die unerwartet große Zahl von Kantatenhandschriften, die J. C. F. Bach vermutlich in den 1770er und frühen 1780er Jahren seinem Hamburger Bruder übermachte, gab Anlaß, auch in den greifbaren Originalquellen der übrigen Werksgattungen nach Spuren eines derartigen Besitzerwechsels zu suchen beziehungsweise nach Hinweisen zu fahnden, durch die eine Quelle dem Erbteil J. C. F. Bachs zugewiesen werden kann. Bisher liegen folgende Ergebnisse vor:

Das originale Titelblatt (wohl Rest eines Umschlagbogens) des Stimmensatzes zum ersten Teil des Weihnachts-Oratoriums (*St 112¹*) enthält am unteren Rand den Vermerk „*Componirt anno 1734 | im 50ten Jahre des Verf.*“, der sich eindeutig als Zusatz J. C. F. Bachs identifizieren läßt. Der Schriftduktus dieser Eintragung läßt die Möglichkeit eines frühen Datums – zu Lebzeiten Bachs oder während des für

⁴⁰ Vgl. U. Leisinger, *Die geistlichen Vokalwerke von Johann Christoph Friedrich Bach – Aspekte der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte*, BJ 1995, S. 115–143, speziell S. 117.

⁴¹ Vgl. B. Wiermann, *Johann Christoph Friedrich Bachs Berufung an die evangelisch-lutherische Hauptkirche zu Altona*, BJ 1998, S. 149–165.

⁴² Vgl. die Aufstellung bei Leisinger (wie Fußnote 40), S. 135; in diesen Zusammenhang paßt auch J. C. F. Bachs lebhaftes Interesse an der Breitkopfschen Choralausgabe (vgl. Dok III, Nr. 926).

Anfang August 1750 dokumentierten Aufenthalts J. C. F. Bachs in Leipzig⁴³ – nahezu ausgeschlossen erscheinen. Die Notiz dürfte vielmehr geraume Zeit später in Bückeburg geschrieben worden sein und steht offenbar in Zusammenhang mit familiengeschichtlichen Interessen des zweitjüngsten Bach-Sohns, die sich auch an einem einst in seinem Besitz befindlichen Stammbaum sowie an genealogischen Eintragungen in seiner Bibel zeigen. Den weiteren Weg der Stimmen dokumentiert ein neuer, von C. P. E. Bach um die Mitte der 1770er Jahre beschrifteter Umschlag.⁴⁴ Ungeklärt bleibt, ob J. C. F. Bach neben dem Aufführungsmaterial zu Teil I auch die Originalstimmen zu den übrigen fünf Teilen des Weihnachts-Oratoriums besaß; immerhin könnte er die in der rechten oberen Ecke aller sechs Titelseiten zu findende Signatur *No 4*, geschrieben haben, die bisher nicht einzuordnen war.⁴⁵

Die zitierte biographische Notiz auf der Titelseite der Stimmen zu Teil I setzt die Kenntnis der originalen Datierungen in der autographen Partitur (*P 32*) voraus. Daß diese J. C. F. Bach tatsächlich zugänglich war, beweist das von seiner Hand mit Bleistift nachgetragene Textincipit zu Satz 17 (Bl. 17v); merkwürdigerweise lautet die Textmarke des Bach-Sohns abweichend von der Textierung der Originalstimmen („Schaut hin, dort liegt im finstern Stall“): „*Er ist auf Erden kommen arm*“.⁴⁶ Diese Diskrepanz könnte entweder bedeuten, daß J. C. F. Bach die Stimmen zu Teil II nicht besaß, oder aber, daß er diese aus uns unbekanntem Gründen nicht konsultierte beziehungsweise bewußt von der dort enthaltenen Textunterlegung abwich.

Der Nachweis, daß C. P. E. Bach das Weihnachts-Oratorium vor etwa 1775 gar nicht (oder allenfalls teilweise) besaß, könnte erklären, warum von diesem zentralen Werk keine frühen Abschriften – etwa aus dem Berliner Kreis – existieren. Zugleich ergeben sich neue Perspektiven für das Auftauchen aller sechs Teile in Breitkopfs nichtthematischem Katalog von 1764.⁴⁷ Schließlich muß wie bei den Kantaten die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß die auffällige Konzentration der großen Chorwerke in C. P. E. Bachs Besitz nicht völlig auf die Erbteilung zurückzuführen ist, sondern mindestens zum Teil das Ergebnis seiner Sammeltätigkeit darstellt. Ein konkretes Indiz für diese Vermutung bietet allerdings lediglich der Originalstimmensatz des Himmelfahrts-Oratoriums (*St 356*), der einen ähnlich gestalteten Titelumschlag aufweist wie die Stimmen zu Kantate BWV 63.

Abschließend sei noch ein Blick auf die Titelseite des Orgelbüchleins (*P 283*) geworfen. Sie enthält zwischen der ersten und zweiten Zeile des Originaltitels den nachträglich eingefügten Zusatz „*(mit 48 ausgeführten Chorälen)*“, der 1790 bei der Beschreibung der Quelle im NV übernommen wurde und bislang C. P. E. Bach

⁴³ Vgl. Dok II, Nr. 613.

⁴⁴ Einen Hinweis für eine genauere Datierung des Besitzerwechsels birgt der Umstand, daß C. P. E. Bach den Eingangschor des ersten Teils in seiner Ostermusik von 1778 (Wq 242) verwendete.

⁴⁵ Vgl. die Diskussion in NBA II/6 Krit. Bericht (W. Blankenburg und A. Dürr, 1962), S. 81.

⁴⁶ Vgl. NBA II/6 Krit. Bericht, S. 80.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 163.

zugewiesen war.⁴⁸ Tatsächlich liegt jedoch auch hier eine Eintragung J. C. F. Bachs vor.⁴⁹ Von seiner Hand stammt anscheinend auch der auf Bl. 10r anzutreffende Verweis „am Ende“, der sich auf die von anderer Hand geschriebene Auflösung der Tabulaturpassage auf Bl. 92v bezieht. Die Überlieferung von *P* 283 nach 1750 scheint also komplizierter zu sein, als bisher angenommen; C. P. E. Bach war offenbar nicht der erste Besitzer der Quelle nach dem Tod seines Vaters sondern erhielt sie von seinem jüngeren Bruder, der sie wiederum vielleicht aus dem Nachlaß seines 1759 verstorbenen Schwagers Altnickol erworben hatte.⁵⁰ Der Zeitpunkt der Übergabe an C. P. E. Bach ist ungewiß. Wenn allerdings ein undatiertes, offenbar an den Nürnberger Historiker Christoph Gottlieb von Murr gerichteter Brief C. P. E. Bachs zeitlich richtig zwischen 1765 und 1769 eingeordnet ist und dessen Inhalt – Angebot zur „Communication“ von 60 Orgelchorälen J. S. Bachs – sich auf das Repertoire von *P* 283 bezieht,⁵¹ dürfte J. C. F. Bach das Autograph des Orgelbuchs nicht allzu lange behalten haben; aufgrund schriftkundlicher und inhaltlicher Erwägungen käme aber auch eine spätere Einordnung des Murr-Briefes in Frage (etwa um 1775) – und damit eine zeitliche Annäherung an die Veröffentlichung der oben diskutierten Kantatenhandschriften.

Leider liefert *P* 283 keine Indizien, die eine praktische Nutzung des Repertoires durch J. C. F. Bach belegen würden.⁵² Immerhin erhalten zeitgenössische Dokumente wie etwa Forkels Mitteilung über den Bückeburger Bach, „Soll die Orgelwerke seines sel. Vaters spielen“,⁵³ oder lobende Erwähnungen seines Orgelspiels in der Trinitatiskirche zu Altona⁵⁴ größere Bedeutung und Anschaulichkeit. Das gleiche gilt für Carl Gottlieb Horstigs Schilderung von J. C. F. Bachs Spielweise auf Tasteninstrumenten, die eine offenbar eingehende und andauernde Beschäftigung mit den Kompositionen seines Vaters verrät:

„Die Fuge war sein Element. Hier zeigte er sich jedesmal in seiner wahren Bachischen Gestalt. Aber auch jeden andern Satz war er gewohnt, zwey, drey, oder vierstimmig auszuführen, und seine Mittelstimmen waren jedesmal so rein und vollständig, wie die Ober- und Unterstimme. Auf der Orgel machte diese Musik freylich den größten Effekt, aber auch auf dem Clavier war er gewohnt, die Töne so zu halten und die Bindungen so zu beobachten, als wenn er auf der Orgel spielte.“⁵⁵

⁴⁸ Vgl. NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 21 und 45.

⁴⁹ Der kalligraphische Duktus der Eintragung weist bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit der erläuternden Beischrift zu Satz 2 im Autograph des Oratoriums „Die Kindheit Jesu“ (1773) auf; vgl. das Faksimile in MGG², Personenteil, Bd. 1, Sp. 1391f.

⁵⁰ Vgl. hierzu BJ 2000, S. 94 (P. Wollny).

⁵¹ Vgl. Dok III, Nr. 725. Nach unserer Deutung müßte J. C. F. Bachs Zusatz auf der Titelseite bereits vorhanden gewesen sein, als C. P. E. Bach an von Murr schrieb. Warum er dann in seinem Brief von „60 ausgeführten Chorälen“ spricht, bleibt rätselhaft. Denkbar wäre allenfalls, daß das Angebot auch die großen Choralbearbeitungen der Handschrift *P* 271 mit einbezog.

⁵² Nur auf Bl. 6r lassen sich im Kopftitel zu BWV 605 bei der Angabe „2 *Clav. et Ped.*“ die Schriftzüge des jungen W. F. Bach (vor 1733?) ausmachen; anscheinend handelt es sich hier um die Überschreibung eines verblaßten, im übrigen aber gleichlautenden autographen Vermerks.

⁵³ Vgl. Dok III, Nr. 857.

⁵⁴ Vgl. BJ 1998, S. 149–165, speziell S. 150f. und 153 (B. Wiermann).

⁵⁵ F. Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1795*, Gotha 1797, S. 281.

Als Fazit dieser Untersuchung ergibt sich neben den neuen Erkenntnissen zur Bach-Überlieferung in Bückeburg, daß die Aufteilung von Bachs musikalischem Nachlaß offenbar weniger geradlinig verlief und darum weit schwerer zu erfassen ist, als bisher angenommen. Besonders die Verfahrensweise bei den Kantatenjahren muß neu durchdacht werden; eine klare, die Zusammengehörigkeit der Zyklen berücksichtigende Trennung, wie sie bei den Jahrgängen II und III zutage tritt (oder zu treten scheint), war offenbar nicht prinzipiell beabsichtigt; vielmehr dürften häufig pragmatische Gesichtspunkte eine Rolle gespielt haben. Somit ist mehr denn je bei jeglichem schematischen Erklärungsmodell Vorsicht geboten, und strenggenommen muß der Überlieferungsweg für jede einzelne Quelle neu geprüft werden. Ein merkwürdiger Befund ist auch, daß selbst die Erkundung von „weißen Flecken“ der Bach-Überlieferung fast immer nur Erkenntnisse zu bekannten Werken liefert. Dies könnte den Gedanken aufkommen lassen, Bach habe tatsächlich nicht wesentlich mehr komponiert, als heute erhalten ist. Sollte jedoch das bei den weltlichen und nunmehr auch bei den Kirchenkantaten aus Jahrgang I zu beobachtende Verteilungsprinzip, einem Erben das gesamte vorhandene Material eines Stücks zuzuteilen, auch bei anderen Werkgruppen angewendet worden sein, so erschienen die Totalverluste plausibler, die für die Jahrgänge IV und V postuliert werden.

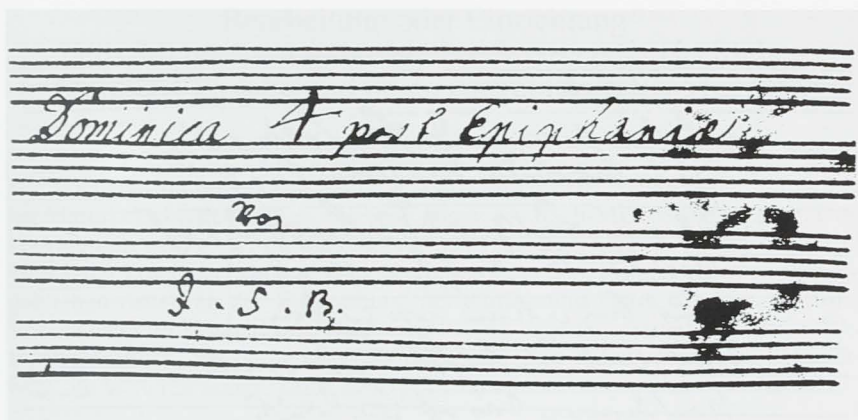


Abbildung 1: J. S. Bach, Kantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ BWV 81, Titelseite der Originalpartitur, SBB, P 120.



Abbildung 2a: J. S. Bach, Kantate „Wahrlich, ich sage euch“ BWV 86, Titelseite der Originalpartitur, SBB, P 157.

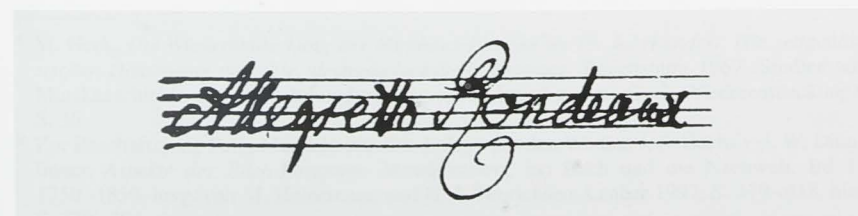


Abbildung 2b: J. C. F. Bach, Cembalokonzert D-Dur, Satzbezeichnung in der autographen Basso-Stimme, SBB, St 272.

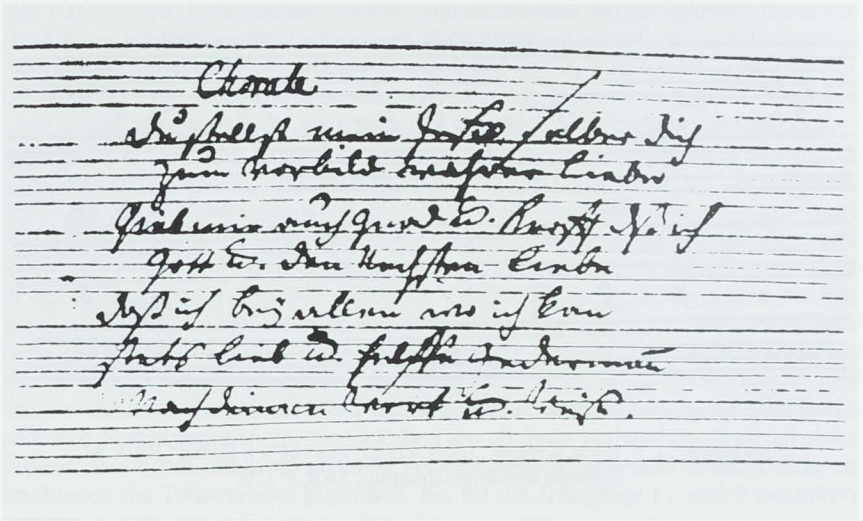


Abbildung 3: J. S. Bach, Kantate „Du sollst Gott, deinen Herren, lieben“ BWV 77, SBB, P 68. Nachgetragener Text des Schlußchorals.