

Wer schrieb was?
Röntgenfluoreszenzanalyse am Autograph
von J. S. Bachs Messe in h-Moll BWV 232

Von Uwe Wolf (Leipzig), Oliver Hahn (Berlin)
und Timo Wolff (Berlin)*

I.

Friedrich Smend machte wohl als erster auf die Tatsache aufmerksam, daß sich im Autograph der h-Moll-Messe¹ zahlreiche Eintragungen von Carl Philipp Emanuel Bach finden;² C. P. E. Bach besaß, wie wir aus seinem Nachlaßverzeichnis³ wissen, nach dem Tod des Vaters das Autograph. Die Eintragungen des Sohnes erfolgten über einen längeren Zeitraum. Davon zeugen nicht nur unterschiedliche Schriftstadien C. P. E. Bachs, sondern vor allem eine Anzahl von zu unterschiedlichen Zeiten genommenen Abschriften, die jeweils ein anderes Stadium der Überarbeitung repräsentieren. Es sind dies – in der Reihenfolge ihres Entstehens – die folgenden Quellen:

1. Dreibändige Abschrift der gesamten Messe, geschrieben von Johann Friedrich Hering, Text von fremder Hand (D-B, *P* 572 [Bd. 1], *P* 23 [Bd. 2] und *P* 14 [Bd. 3]).⁴
2. Zweibändige Abschrift der gesamten Messe aus dem Besitz Johann Friedrich Kirnbergers, geschrieben von Anonymus 402 (D-B, *Am.B.* 3).

* Die Untersuchung fand in Vorbereitung der Neuausgabe der h-Moll-Messe als erster Band einer Reihe revidierter Bände zur Neuen Bach-Ausgabe statt (hrsg. von U. Wolf, erscheint Anfang 2010; im weiteren: NBA^{ev} 1).

¹ D-B, *P* 180, verschiedene Faksimile-Ausgaben. Der Dank der Autoren gilt der Staatsbibliothek zu Berlin, besonders der Leitung der Musikabteilung, für den großzügig gewährten Zugang zum Autograph und die Möglichkeit, die zeitaufwendigen Untersuchungen durchzuführen.

² NBA II/1 Krit. Bericht (F. Smend, 1956), S. 23, 130, 209 ff. und 231 ff.

³ NV, S. 72: „Die große catholische Messe, bestehend in: N. 1. Missa. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. In eigenhändiger Partitur. | N. 2. Symbolum Nicænum (Credo.) Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Basson. Eigenhändige Partitur, und auch in reichlich ausgeschriebenen Stimmen. Zu diesem Credo ist eine Einleitung von C. P. E. B. | N. 3. Sanctus. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. Eigenhändige Partitur. | N. 4. Osanna. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. Eigenhändige Partitur.“

⁴ Vgl. zu dieser Handschrift P. Wollny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“*. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113, speziell S. 90 ff.

3. Stimmensatz wohl der Aufführung von 1786, überwiegend geschrieben von C. P. E. Bachs Hamburger Hauptkopist Johann Heinrich Michel (D-B, *St 118*, alter Bestand), mit umfangreichen Ergänzungen und Korrekturen C. P. E. Bachs.
- 4.–5. Zwei Abschriften des Credo, geschrieben von Ludwig August Christoph Hopff⁵ (D-B, *P 1212* und Privatbesitz Michael d'Andrea, Lawrenceville, NJ).⁶

Eine weitere Partiturabschrift des Credo, ebenfalls von Bachs Kopisten Johann Heinrich Michel (D-B, *P 22*), zeigt bereits den letzten Überarbeitungsstand. Friedrich Smend datierte die ersten beiden der genannten Handschriften noch in die Lebenszeit J. S. Bachs, wobei er die unter 2. genannte Abschrift für die frühere hielt.⁷ In der unter 1. genannten Abschrift Herings glaubte er gar autographe Korrekturen zu erkennen.⁸ Beides blieb freilich für die Edition nicht ohne Konsequenzen. Smend übernahm nicht nur die vermeintlich autographen Korrekturen aus Handschrift 1, er mußte auch davon ausgehen, daß alle frühen, schon von den Schreibern der Handschriften 1 und 2 mitkopierten Veränderungen C. P. E. Bachs aus der Feder des Vaters stammten. Auch diese flossen somit in Smends Ausgabe ein. Diese Irrtümer sind schon bald nach Erscheinen seiner Edition bekannt geworden und wurden entsprechend in den neueren Ausgaben der h-Moll-Messe berücksichtigt.⁹

Die weiteren von C. P. E. Bach nach Anfertigung der zweiten Partiturabschrift vorgenommenen Veränderungen am Autograph führte auch Smend auf C. P. E. Bach zurück, wobei er vermutete, daß all diese Eintragungen mit der gut verbürgten Aufführung des *Symbolum Nicenum* in Hamburg 1786 in Zusammenhang stehen.¹⁰ Als wichtige Quelle zur Identifizierung der Nachträge zog Smend den wohl für diese Aufführung angefertigten Stimmensatz (siehe oben, Quelle 3), aber auch die Handschriften 1 und 2 heran. Viele der zahlreichen aufführungspraktischen Ergänzungen C. P. E. Bachs sind auch im Stimmensatz

⁵ Identifizierung durch J. Neubacher, *Der Organist Johann Gottfried Rist (1741–1795) und der Bratschist Ludwig August Christoph Hopff (1715–1798): zwei Hamburger Notenkopisten Carl Philipp Emanuel Bachs*, BJ 2005, S. 109–123, speziell S. 115 ff.

⁶ Für die Genehmigung zur Benutzung dieser Handschrift bin ich Herrn d'Andrea sehr zu Dank verpflichtet; Digitalfotos der Handschrift übermittelte mir freundlicherweise Yo Tomita, Belfast.

⁷ NBA II/1 Krit. Bericht, S. 22.

⁸ Ebenda, S. 17.

⁹ J. S. Bach, *Messe in h-Moll für Soli, Chor und Orchester. Neue Ausgabe*, nach den Quellen hrsg. von C. Wolff, Frankfurt/Main 1997 und J. S. Bach, *Messe h-moll BWV 232*, hrsg. von J. Rifkin, Wiesbaden 2006.

¹⁰ NBA II/1 Krit. Bericht, S. 130; vgl. zu dieser Aufführung Dok III, Nr. 910 und 911 sowie Dok V, Nr. C 910a und 910b.

(Quelle 3) von C. P. E. Bach selbst eingetragen und lassen sich dort gut als Nachträge erkennen.

Joshua Rifkin erkannte jedoch, daß die Revisionen C. P. E. Bachs sich in mehreren Phasen vollzogen.¹¹ Er setzte den Zeitpunkt der frühesten Eingriffe nach der Entstehung der Handschrift I an. Diese war somit für ihn von besonderer Wichtigkeit. Da nämlich oftmals die Änderungen C. P. E. Bachs so tiefgreifend sind, daß die originale Lesart des Vaters kaum oder gar nicht mehr zu erkennen ist, diente ihm diese Handschrift – wie schon Wolff und teilweise auch Smend – zur Wiederherstellung des originalen Befundes.¹² Ferner wurde die Handschrift (meist unausgesprochen) von allen Editionen benutzt, um die durch Tintenfraß bedingten und nicht eben unerheblichen Textverluste im Autograph zu kompensieren.

Dieses Verfahren ist jedoch auch mit einigen Problemen und Fragezeichen behaftet:

- a) Das Autograph war offenbar auch schon in den 1760er Jahren stellenweise nur schwer bis kaum lesbar. An verschiedenen Stellen hat daher J. F. Hering einzelne Noten beziehungsweise hat sein Textschreiber einzelne Textworte, mitunter auch ganze Takte, in der Abschrift freigelassen; sie überließen es C. P. E. Bach, diese Stellen zu komplettieren. Hier haben wir also auch in der Abschrift Herings Lesarten aus der Feder C. P. E. Bachs, die sich nicht mit hinreichender Sicherheit zur Wiederherstellung des „Urzustandes“ verwenden lassen.
- b) Wie bei allen Abschriften müssen wir auch bei Hering mit Kopierfehlern, Ungenauigkeiten oder auch selbständigen Weiterentwicklungen von Lesarten rechnen – seien sie nun bewußt oder unbewußt (etwa die Übertragung von Bogensetzungen auf andere Stimmen). Das Risiko von Fehlern ist im Fall der h-Moll-Messe aufgrund der schwer lesbaren Vorlage besonders hoch. Tatsächlich lassen sich in Herings Abschrift – vor allem im akzidentiellen Bereich (Bögen usw.) – zahlreiche Fehler, und zwar auch an im Autograph zweifelsfreien Stellen finden.¹³
- c) Die Annahme, daß Herings Abschrift vor den ersten Eingriffen C. P. E. Bachs geschrieben wurde – grundlegend für die Editionen von Wolff und Rifkin –, ist nicht mehr als eine bislang ungeprüfte Arbeitshypothese. Vor allem Rifkins Erkenntnis, daß C. P. E. Bach die Überarbeitung in mehreren Schritten durchführte, hätte zu einer Überprüfung dieser Hypothese führen müssen. Dies ist aber bislang unterblieben.

Zwar kann man versuchen, all diese Fragen durch bloßen Augenschein zu beantworten, wird aber damit kaum zu belastbaren Ergebnissen kommen. Versuche, an den stark korrigierten Stellen, die schon Hering nicht zu entziffern wagte, auf dem Wege des Betrachtens Schreiberhände zu unterscheiden, sind zum Scheitern verurteilt: Wenn einem Schreiber wenig Raum zur Verfügung

¹¹ Rifkin (wie Fußnote 9), Vorwort, S. VI.

¹² Bei Smend ist dies allerdings nicht konsequent durchgeführt.

¹³ NBA^{rev} 1, Revisionsbericht.

steht, zwingt ihm oft der vorhandene Platz schon die Zeichenform auf. Möglicherweise durch Rasur geschädigtes Papier trägt ein Weiteres zur Verunklarung bei. Charakteristische Schriftmerkmale, wie sie beim flüssig geschriebenen Text vorhanden sind, finden sich oft nicht. Die Farbe der Tinte kann helfen, kann aber auch in die Irre führen (siehe unten).

Um also nicht allein nur eine neue, möglicherweise abweichende Meinung den bisherigen Ansichten an die Seite zu stellen, sondern die Lesartenbefunde mit objektivierbaren Aussagen zur Tinte (und damit möglicherweise auch zum Schreiber) zu untermauern, wurde nach einer naturwissenschaftlichen, zerstörungsfreien Möglichkeit der Tintenanalyse gesucht und diese in der Röntgenfluoreszenzanalyse gefunden.

II.

Die Röntgenfluoreszenzanalyse (RFA) zählt zu den klassischen physikalischen Methoden der zerstörungsfreien Elementanalytik. Die Voraussetzung zur Entwicklung dieser Analysetechnik war die Entdeckung der „X-Strahlen“ durch Wilhelm Conrad Röntgen im Jahre 1895. Erste analytische Anwendungen wurden bereits in den 1920er Jahren von Georg von Hevesey in Freiburg durchgeführt. Durch die Entwicklung geeigneter Röntgenquellen und -detektoren in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg besetzt die Methode heute einen zentralen Platz in der anorganischen Analytik. Die Bedeutung der Methode für die Untersuchung von Kunst- und Kulturgut hat in den letzten Jahren stark zugenommen, da kostbare Objekte in der Regel nur zerstörungsfrei, ohne Probenahme und ohne Schädigung untersucht werden dürfen. Zu den Anwendungsgebieten gehören die Bestimmung der chemischen Zusammensetzung von Metallen oder Legierungen, von Glas oder Email, von Keramik und Mineralen sowie von Pigmenten oder Farbstoffen, die anorganische Bestandteile enthalten. Der Methode sind allerdings Grenzen gesetzt. So ist die Charakterisierung von rein organischen Materialien nicht möglich, sofern keine detektierbaren Leitelemente enthalten sind.

Das Prinzip der Röntgenfluoreszenz beruht auf der Wechselwirkung von Röntgenstrahlen und Materie. Durch die Röntgenstrahlen werden die Atome des zu untersuchenden Materials angeregt. Darauf folgt ein Relaxationsprozeß, bei dem die Atome wieder in den Grundzustand übergehen. Diese Relaxation geht einher mit der Aussendung charakteristischer (Röntgen-)Strahlung, sogenannter Röntgenfluoreszenzstrahlung, die mit einem geeigneten Detektor registriert werden kann. Über die Art der charakteristischen Strahlung können die chemischen Elemente innerhalb einer Probe bestimmt werden, die Menge der Strahlung erlaubt Rückschlüsse über die Menge eines chemischen Elementes innerhalb einer Probe.

Auch die Tinten der h-Moll-Messe enthalten anorganische Bestandteile. Es handelt sich um Eisengallustinten, die durch Mischen von natürlichem Eisenvitriol (Eisensulfat) mit Gallapfelextrakten hergestellt werden. Durch Oxidation mit dem Luftsauerstoff entsteht aus der ursprünglich farblosen Lösung das schwarze Schreibmaterial.¹⁴ Da es sich bei den Ausgangsmaterialien um natürlich vorkommende Rohstoffe handelt, weisen auch die Tinten materialtechnologisch eine sehr heterogene Zusammensetzung auf. Üblicherweise enthalten die Eisengallustinten neben weiteren organischen Materialien wie Gerbstoffen ein wasserlösliches Bindemittel, zum Beispiel Gummi arabicum, zur Extraktion der Galläpfel werden Lösemittel wie Wasser, Wein oder Essig verwendet. Viel bedeutsamer ist aber der wechselnde Gehalt weiterer Metallvitriole (neben Eisen- auch Kupfer-, Mangan- oder Zinksulfat) oder weiterer herstellungsbedingter Verunreinigungen (wie zum Beispiel bleihaltige Komponenten). Die Analyse dieser Bestandteile führt zu einer Charakterisierung und damit Unterscheidung verschiedener Eisengallustinten.¹⁵

Durch die Miniaturisierung der notwendigen Bauteile ist es heutzutage möglich, auch mobile Röntgenfluoreszenzspektrometer zu konstruieren, mit denen vor Ort in den Bibliotheken, Archiven und Museen Untersuchungen durchgeführt werden können. Eine spezielle Röntgenoptik (Polykapillarlinse) sorgt zudem für eine Fokussierung des Anregungsstrahls, so daß auch hochortsauflösende Messungen möglich sind. Die Analyse der Eisengallustinten erfolgte mit dem mobilen Röntgenfluoreszenzgerät MikroTAX[®] (ehemals Röntec GmbH, nun Bruker AXS Microanalysis GmbH). Mit Hilfe einer Polykapillarlinse wurde der Anregungsstrahl auf eine Größe von 70 μm (im Durchmesser) fokussiert. Das Gerät ist so konzipiert, daß an Luft gemessen werden kann. Durch den offenen Aufbau sind Größe und Form des zu untersuchenden Objekts keine Grenzen gesetzt. Die Anregungsröhre (in diesem Falle mit Molybdän als Targetmaterial) und der Detektor befinden sich in einem Messkopf, der bis zu einem Abstand von 0,5 cm an die Oberfläche des Objektes herangebracht wird. Mit Hilfe einer xyz-Schrittmotoreinheit kann dieser Messkopf an eine beliebige Stelle gefahren werden. Zur exakten Positionierung des Messflecks markiert ein Laserspot die Position des Anregungsstrahls. Eine CCD-Kamera überwacht die Positionierung. Durch die Verwendung eines thermoelektrisch gekühlten Silizium-Driftkammer-Detektors (XFlashTM) entfällt die Notwendigkeit einer Kühlung mit flüssigem Stick-

¹⁴ R. Fuchs, *Der Tintenfraß historischer Tinten und Tuschen – ein komplexes, nie enden wollendes Problem*, in: Tintenfraßschäden und ihre Behandlung, hrsg. von G. Banik and H. Weber, Stuttgart 1999 (Werkhefte der staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg, Serie A: Landesarchivdirektion. 10.), S. 37–75.

¹⁵ O. Hahn, W. Malzer, B. Kanngießer und B. Beckhoff, *Characterization of Iron Gall Inks in Historical Manuscripts using X-Ray Fluorescence Spectrometry*, in: X-Ray Spectrometry 33 (2004), S. 234–239.

stoff, die sonst bei Halbleiterdetektoren erforderlich ist. Die Messungen an Luft bestanden jeweils aus Linescans mit mindestens 10 Einzelmessungen bei einer Meßzeit von 15 Sekunden. Auf diese Weise wurde über Inhomogenitäten der Probe gemittelt und mögliche Schäden an den Objekten völlig ausgeschlossen.¹⁶

Wie bereits angedeutet, ist neben der qualitativen Elementanalyse auch eine quantitative Analyse möglich, da die Signalintensität Rückschlüsse auf die vorhandene Menge eines chemischen Elementes erlaubt. Die quantitative Analyse ist jedoch nicht trivial, da sie von vielen Parametern wie Probenmatrix, Eindringtiefe der Strahlung in die Probe und Absorption der Anregungs- wie Fluoreszenzstrahlung durch die Probe abhängig ist. Für eine quantitative Analyse gibt es daher verschiedene Ansätze. Mit Abstand am weitesten verbreitet ist der Vergleich des Spektrums der unbekannt Probe mit Referenzmaterialien bekannter Zusammensetzung. Die besten Ergebnisse werden erzielt, wenn Referenz und Probe eine sehr ähnliche Zusammensetzung haben, da Matrixeffekte eine erhebliche Rolle spielen. Im Bereich der Untersuchung von Kunst- und Kulturgut stehen jedoch nur bedingt geeignete Referenzen zur Verfügung – so zum Beispiel bei der Glas- und Metallanalyse. Eine Alternative bietet die sogenannte Fundamentalparameter-Methode. Hierbei wird der gesamte physikalische Prozeß mit allen atomaren Parametern betrachtet, der zur Erzeugung der Röntgenfluoreszenz notwendig ist. Kennt man diese sogenannten fundamentalen Parameter und die experimentellen Bedingungen, so kann in einem iterativen Verfahren die Probenzusammensetzung bestimmt werden, die zu den gemessenen Fluoreszenzsignalen führt. Dieses komplexe Verfahren kam bei der Analyse der Eisengallustinten in der h-Moll-Messe zur Anwendung.

Eine Unterscheidung von Tinten aufgrund ihrer Farben hingegen ist nur bedingt möglich. Bei ihrer Herstellung sind Eisengallustinten – wie bereits beschrieben – grundsätzlich schwarz. Aufgrund von Korrosion und Alterungsphänomenen können die Tinten jedoch verbräunen, eher selten treten auch gelbe, grünliche oder grau-weiße Beläge auf. Dies hat jedoch ganz unterschiedliche Ursachen. Zunächst einmal hat die Zusammensetzung der Tinte einen Einfluß auf den Alterungsprozeß. Darüber hinaus spielt die Art und die Beschaffenheit des Schreibgrundes, also des Papiers eine Rolle. Ein wesentlicher Faktor sind die Lagerungsbedingungen, das heißt Feuchtigkeit und Temperatur des Autographs.¹⁷ Schließlich können auch restauratorische bzw.

¹⁶ W. Schreiner und M. Mantler, *X-Ray Fluorescence Spectrometry in Art and Archaeology*, in: *X-Ray Spectrometry* 29 (2000), S. 3–17.

¹⁷ Zu den extremsten Formen der Alterung beziehungsweise Schädigung zählt selbstverständlich der Tintenfraß. Auch dieses Schädigungsphänomen ist abhängig von der Art und Beschaffenheit des Schreibmaterials, vom Schriftträger, von den Lage-

konservatorische Eingriffe das Erscheinungsbild verändern. Auch die Menge des verschriebenen Materials, das heißt die Schichtdicke der jeweiligen Eisengallustinte hat einen Einfluß auf das optische Erscheinungsbild.

III.

Am Autograph der h-Moll-Messe wurden nun zunächst die Tinten solcher Einträge vermessen, die nach Augenschein sicher J. S. Bach oder aber C. P. E. Bach zuzuschreiben sind und so geprüft, ob und wie die Tinten dieser beiden Schreiber sich unterscheiden. Da sich die Tinten als hinreichend verschieden erwiesen, konnten nun Messungen an nach dem Augenschein nicht zuweisbaren oder auch kontrovers diskutierten Stellen durch Vergleich mit den Tinten gesicherter Einträge dem einen oder anderen Schreiber zugewiesen werden. Auf jeder untersuchten Seite wurden außer den fraglichen Stellen jeweils auch mindestens ein sicher von J. S. Bach stammendes Zeichen gemessen, nach Möglichkeit auch ein sicher von C. P. E. Bach stammendes, um Verfälschungen des Ergebnisses durch Schwankungen in den Tinten oder Einflüsse aus Papier oder den verschiedenen Restaurierungen auszuschließen.

Selbstverständlich können nicht alle der über 500 gemessenen Stellen hier diskutiert werden; sie sind aber vollständig eingeflossen in die Neuausgabe der h-Moll-Messe (NBA^{rev} 1). Im folgenden soll vielmehr das Augenmerk auf einige grundsätzliche Ergebnisse gelenkt und diese anhand von Beispielen verdeutlicht werden. Zunächst gilt das Augenmerk jenen Stellen, die offenbar schon in den 1760er Jahren schwer zu lesen waren und die J. F. Hering und sein Textschreiber in ihrer Abschrift daher durch C. P. E. Bach haben eintragen lassen. Auch dem Bach-Sohn fiel es allerdings offenbar nicht immer leicht, diese Stellen zu entziffern. An einer Stelle im „Et resurrexit“¹⁸ ist das Vorgehen des Sohnes sehr gut zu beobachten: In T. 98 (Abb. 1a) ist der Alto nicht mehr zu entziffern; Hering ließ diesen Takt entsprechend leer. Offenbar im Zuge seiner Durchsicht der Abschrift Herings hat C. P. E. Bach diese Stelle nachgetragen und auch im Autograph des Vaters verdeutlicht. Dazu hat er den Takt des Alto unten auf der Seite neu notiert. Allerdings setzte er aber zunächst zu einer anderen Lösung an, strich diese dann durch und trug erst im zweiten Anlauf die gültige (nach Ausweis der Viola auch richtige) Lesart in das Zusatzsystem ein. Diese zweite Lesart ergänzte Bach dann anschließend auch in

rungsbedingungen und nicht zuletzt von der Menge der verschriebenen Eisengallustinte.

¹⁸ Aufgrund der unterschiedlichen Satzählungen in den verschiedenen Ausgaben des BWV und den verschiedenen Editionen verzichten wir hier auf die Angabe von Satznummern.

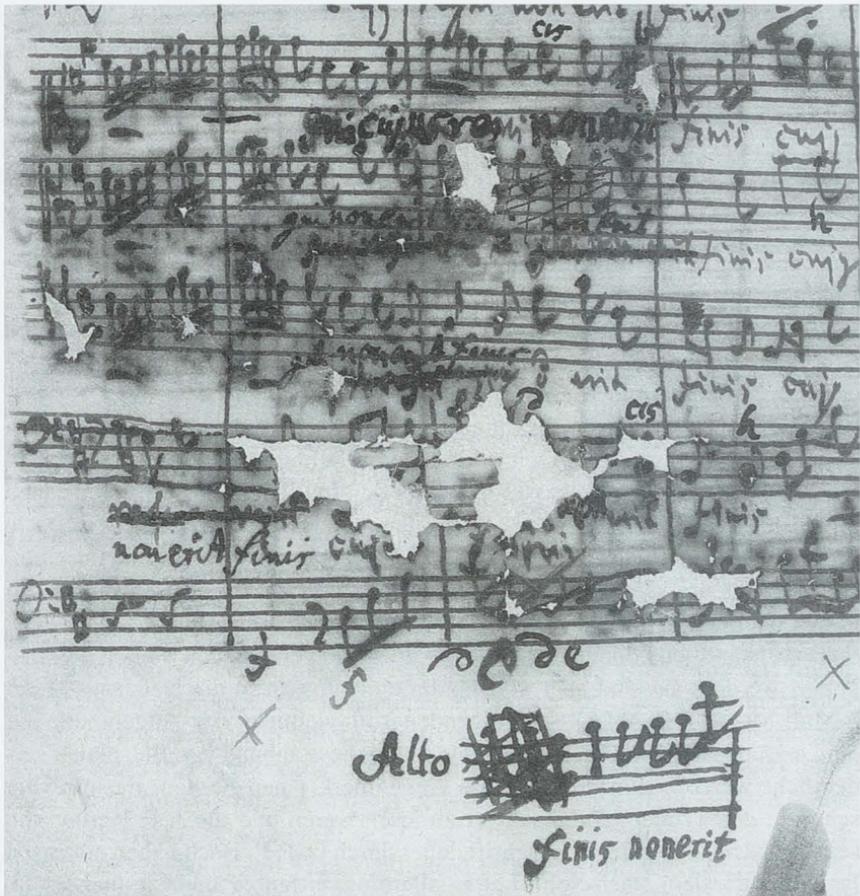


Abb. 1a. Die Takte 96^b ff. des „Et resurrexit“ (Sopran II, Alto, Tenor, Basso, Bc.) im Autograph. Unten der Takt 98 in einem Zusatzsystem von der Hand C. P. E. Bachs.

Herings Abschrift (Abb. 16).¹⁹ Verdeutlichung des Autographs und Vervollständigung der Abschrift gingen also Hand in Hand.

Auch die anderen Eingriffe C. P. E. Bachs in diesem Arbeitsgang dienten fast ausschließlich der Verdeutlichung von Lesarten. Einige dieser Verdeutlichungen führten allerdings zu Schädigungen des Papiers – etwa wenn der Sohn eine durchgestrichene Note des Vaters durch Rasur ganz entfernte – und damit auch zu erneuter Verunklarung des Autographs. Manche dieser Stellen haben denn auch zu Fehlinterpretationen in neueren Editionen geführt. So trug J. S.

¹⁹ Diese Seite ist in NBA^{rev} I sowohl im Autograph als auch in der Abschrift Herings im Faksimile wiedergegeben.

Handwritten musical score for BWV 232, showing six staves with Latin lyrics and musical notation. The lyrics are: "cujus regni non erit finis", "cujus regni non erit finis". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Abb. 1b. Dieselbe Stelle in der Abschrift Herings mit Korrekturen C. P. E. Bachs.
In Takt 98 wurde der Alto von C. P. E. Bach eingetragen.

Bach im „Crucifixus“, T. 40 (Abb. 2), im Sopran einen Takt zunächst entsprechend der Parodievorlage (BWV 12/2, T. 36) ein (Beispiel 1a–b). Die Deklamation war jedoch nicht besonders glücklich, Bach entwickelte dann die Lesart gegenüber der Vorlage weiter, um diesem Problem zu begegnen (Beispiel 1c). Dabei strich er die zweite Note durch, ergänzte die Note am Schluß des Taktes und trug (unten) einen neuen Bogen entsprechend der nun gewünschten Textverteilung ein, ließ aber den überzähligen Bogen über dem System stehen. Der Sohn schließlich versuchte diese etwas undeutliche Korrektur durch Rasur einer von J. S. Bach nur gestrichenen Note und Beifügung von Tonbuchstaben zu verdeutlichen; den überzähligen Bogen ließ auch C. P. E. Bach unangetastet, wohl weil er den kleinen neuen Bogen am Ende des Taktes übersah. Auch wenn die Art der ursprünglichen Korrektur (Streichung) auf J. S. Bach deutet, könnte man hier aufgrund der Eingriffe des Sohnes letzterem auch die Korrektur selbst zuschreiben. Nur die RFA erlaubt es, sie zweifelsfrei als Weiterentwicklung des Vaters zu identifizieren.

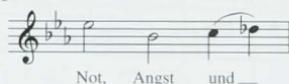


Abb. 2. Takt 40 des „Crucifixus“ (Sopran).

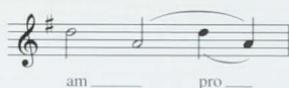
Beispiel 1a: Lesart ante correcturam



Beispiel 1b: Lesart der Parodievorlage



Beispiel 1c: Lesart post correcturam.



Beispiel 1a–c: Der überzählige, nicht gestrichene Bogen der Lesart ante correcturam erschwerte die Deutung der Stelle.²¹

Rätsel gibt schon länger eine Korrektur im ersten „Et expecto“ auf.²¹ Die Takte 138–140 sind stark korrigiert und in allen Stimmen nur mit Mühe lesbar. Der Tenor ist besonders häufig korrigiert und kaum mehr zu erkennen. Als Hilfe ist unten auf der Seite der Tenor noch einmal auf einem Hilfssystem notiert (Abb. 3). Obwohl die Schrift in diesem Zusatzsystem sehr nach J. S. Bach aussieht,²² sind hier Zweifel berechtigt: Denn wenn das Zusatzsystem von J. S. Bach stammt, dann hätte Hering dieses als solches erkennen und die Noten entsprechend übernehmen können. Stattdessen hat er jedoch den Takt freigelassen und überließ es C. P. E. Bach, diesen zu vervollständigen.²³ Auch

²⁰ Smend und Wolff bieten eine Mischlesart mit den Noten der Lesart post correcturam, aber dem Bogen der Lesart ante correcturam; Rifkin schreibt J. S. Bachs Korrektur dem Sohn zu und macht sie wieder rückgängig.

²¹ In den alten Ausgaben zweiter Teil des „Confiteor“. Siehe dazu J. Rifkin, *Eine schwierige Stelle in der h-Moll-Messe*, LBzBF 5, S. 321–331, sowie C. Wolff, *J. S. Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz*, BJ 2004, S. 87–99, bes. 96f.

²² So auch Rifkin (wie Fußnote 22).

²³ C. P. E. Bach folgte nicht der Lesart des Vaters, sondern entwickelte eine eigene Lösung; vgl. Rifkin (wie Fußnote 22).



Abb. 3. Die Takte 137 ff. des „Confiteor“ im Autograph.
Unten auf der Seite das autographe Zusatzsystem.

hier aber konnte mittels RFA geklärt werden, daß die Lesart des Zusatzsystems doch von J. S. Bach stammt und daher bedenkenlos in die Edition übernommen werden kann.²⁴ Über die Ursachen des Nichtbeachtens dieses Systems durch die Kopisten kann nur spekuliert werden. Möglicherweise war die

²⁴ So bereits Smend. Wolff hat den ersten Takt gegenüber Bach verändert, eine Variante, die auch Rifkin übernommen hat. In seinem Aufsatz über Bachs fünfstimmigen Satz (vgl. Fußnote 22) hat Wolff jedoch die autographe Lesart bereits als die wohl einzig richtige erkannt und sich von der Lösung seiner Edition distanziert. Die Textschrift weicht von der sonstigen Textschrift J. S. Bachs leicht ab, wirkt runder, mehr „gemalt“. Dies erklärt sich wahrscheinlich aus der Stellung des Eintrages ganz nahe am Blattrand.

Durchstreichung zunächst nicht so deutlich wie heute und die Kopisten versuchten noch das Hauptssystem zu lesen – und scheiterten.²⁵

Beim Ausfüllen der Lücken in der Handschrift Herings versuchte der Bach-Sohn also zugleich die Lesarten des Vaters zu verdeutlichen. Verdeutlicht wurden dabei auch einige Stellen, an denen Herings Abschrift infolge einer unklaren Notation in der Vorlage fehlerhaft war.²⁶

Ähnlich wie an den in der Abschrift Herings zunächst freigelassenen und erst von C. P. E. Bach ergänzten Stellen verhält es sich, wenn im Autograph und in der Abschrift parallele Korrekturen auftreten. Hier könnte es sich um eine von Hering mißdeutete und vom Bach-Sohn korrigierte autographe Korrektur handeln oder aber um einen parallelen Eingriff des Sohnes in Autograph und Abschrift. Eine solche parallele Korrektur liegt zum Beispiel in T. 58 f. des „Et resurrexit“ im Tenor vor (Abb. 4). Die Korrektur an sich ist nur schwer zu lesen, Lesart *ante* und *post correcturam* sind kaum zu unterscheiden und die Zuweisung an Vater oder Sohn ohne Hilfsmittel unmöglich, zumal hier verschiedene, zumindest in der Motivation voneinander unabhängige Korrekturen vorliegen. Zum einen mußte die letzte Note in T. 58 oder die erste Note in T. 59 geändert werden, da eine Korrektur derselben Stelle im Basso (aus *a | l a d* mit Zwischenlesart *a | d' cis'* in *A | d cis*) durch J. S. Bach sonst zu einer Oktavparallele geführt hätte (ursprüngliche Lesart im Tenor *a | l d' a*). Zur Vermeidung dieser Parallele änderte (nach Ausweis der Tintenanalyse) J. S. Bach die erste Note in T. 59 in ein *a*. Unabhängig davon ist das letzte Taktviertel in T. 58 aus $\text{♩} \text{a}$ in $\text{♩} \text{cis}'$ geändert worden.

Beide Korrekturen haben ihre Spuren auch in der Abschrift Herings hinterlassen. Die erste Note von T. 59 trug Hering zunächst in der Fassung *ante correcturam* ein, erkannte aber sogleich den Fehler und verbesserte in die gültige Lesart. Im letzten Taktviertel von T. 58 hingegen kopierte Hering den Stand *ante correcturam*, allerdings, wie es aussieht ohne die Viertelpause (also nur $\text{♩} \text{a}'$) und erst C. P. E. Bach korrigierte hier in die Lesart *post correcturam* – Anlaß genug, diese Stelle genauer zu untersuchen. Und tatsächlich stammt auch die Korrektur in T. 58 im Autograph von C. P. E. Bach. Warum Hering allerdings die Pause übersah, ist unklar. War sie undeutlich (die Tintenreste sind vergleichsweise dünn), lag auch schon eine Korrektur J. S. Bachs vor – oder hat Hering die Pause einfach übersehen (nicht singular)? Jedenfalls

²⁵ Allerdings ist auch als letzte Lesart des Hauptsystems – wenngleich nur mit Mühen und nicht ganz vollständig – die Lesart des Zusatzsystems zu erkennen.

²⁶ Ein Beispiel: Im ersten Satz des *Symbolum Nicenum* ist in T. 27 im Alto ein zur 1.–3. Note notierter Bogen im Autograph zu kurz geraten; Hering deutete diesen Bogen als nur zur 1.–2. Note gehörig. C. P. E. Bach verlängerte daraufhin den Bogen sowohl in der Abschrift als auch im Autograph.

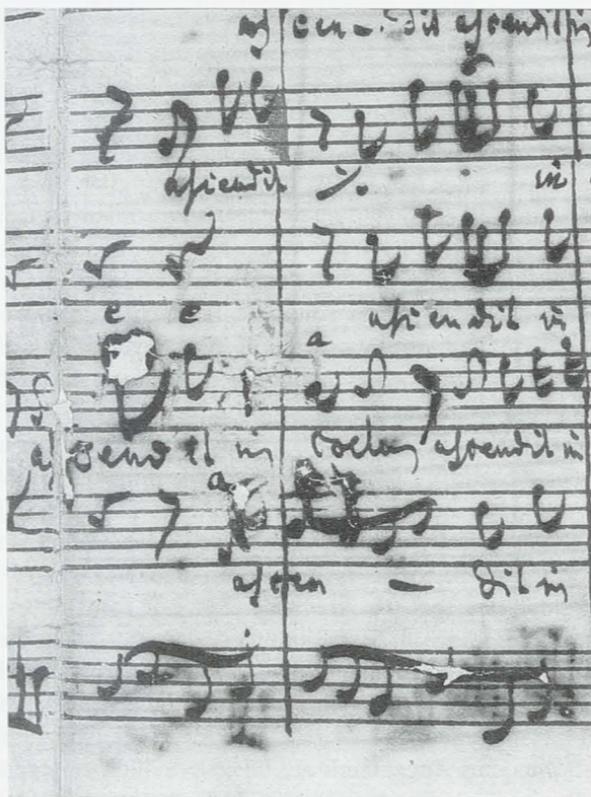


Abb. 4. Die Takte 58f. des „Et resurrexit“ (Sopran II, Alto, Tenor, Basso, Bc.) im Autograph. Außer den besprochenen sind weitere Korrekturen zu sehen.

Beispiel 2: Dieselbe Stelle im Notentext von NBA^{rev} 1. Die Einklammerungen bezeichnen all jene Stellen, deren Authentizität nicht gesichert ist.

deutet der Befund darauf, daß diese Stelle in Parallelität zum darauffolgenden Einsatz des Sopran II zu verstehen ist wie in Notenbeispiel 2.

Eine für die Edition der h-Moll-Messe entscheidende Frage ist nun, ob die überwiegend klärenden Eingriffe C. P. E. Bachs bei der Durchsicht der Abschrift Herings seine ersten Bearbeitungsschritte an der Partitur des Vaters waren. Nur wenn dies der Fall ist, ist es nämlich möglich, den „Urtext“ der h-Moll-Messe mit einiger Sicherheit wieder herzustellen und die Eingriffe des Sohnes mit Hilfe von Herings Abschrift (soweit dort nicht ebenfalls von C. P. E. Bach eingetragen) rückgängig zu machen. Und nur wenn sich nachweisen läßt, daß Hering eine von C. P. E. Bach noch nicht bearbeitete Handschrift kopierte, kann die Abschrift Herings auch als hinreichend sicherer Ersatz für heute nicht mehr vorhandene Teile der autographen Partitur gelten.

Leider läßt aber bereits ein Vergleich der Textunterlegungen der autographen Partitur und der Abschrift Herings erhebliche Zweifel daran aufkommen.²⁷ Während im Autograph an nicht wenigen Stellen der Text ursprünglich fehlte, ist er in der Abschrift fast durchweg vorhanden.²⁸ Dies könnte daher rühren, daß Herings Textschreiber den Text selbsttätig ergänzte. Dann wäre es aber verwunderlich, daß der Text der Abschrift nicht nur fast immer mit der Ergänzung von C. P. E. Bach übereinstimmt, sondern vor allem auch, daß der Text in der Abschrift nur an solchen Stellen fehlt, wo er ursprünglich auch in der autographen Partitur fehlte beziehungsweise teilweise bis heute noch fehlt oder von dritter Hand ergänzt ist.

Es galt also, besonderes Augenmerk auf all jene Stellen zu legen, die in der autographen Partitur sicher oder mutmaßlich die Schrift C. P. E. Bachs aufweisen und dennoch in Autograph und Abschrift dieselbe Lesart bieten. Handelt es sich bei diesen Stellen immer um Verdeutlichungen des Sohnes oder doch schon um Veränderungen, die der Sohn dann allerdings am Autograph des Vaters vorgenommen hätte, bevor die erste Abschrift entstand? Leider ist letzteres der Fall, wie sich an einer ganzen Reihe von Stellen nachweisen läßt. Vor allem den Text und die Textunterlegung, teilweise aber auch die Bogensetzung, die Vorzeichen, ja sogar den Melodieverlauf hatte der Bach-Sohn bereits durchgesehen und revidiert, ehe der Kopist Hering ans Werk ging. Nur wenige Beispiele mögen dies hier verdeutlichen.

C. P. E. Bach hatte nicht nur die Textunterlegung des Vaters vervollständigt, sondern dabei sowohl tatsächliche als auch wahrscheinliche vermeintliche

²⁷ Der Text wurde dort aber nicht von Hering, sondern einem anderen, bis heute nicht identifiziertem Kopisten eingetragen; vgl. Wollny (wie Fußnote 4), S. 90.

²⁸ Fehler in der Orthographie sind in der Hering-Abschrift verbreitet und kein Indiz für Interpolationen des Textschreibers, da sie auch bei im Autograph eindeutig von J. S. Bach textierten Stellen auftreten.

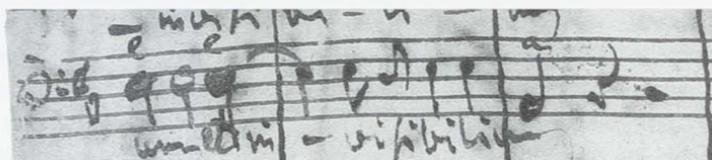


Abb. 5. Die Takte 38 ff. des „Patrem omnipotentem“ (Basso) im Autograph.

Versehen des Vaters korrigiert. Tatsächliche Fehler gab es im „Et resurrexit“ in T. 97 f. zu beseitigen. Diese Takte gehen zurück auf die Takte 14 f. desselben Satzes, es ist allerdings ein anderer Text unterlegt. J. S. Bach hatte nun teilweise versehentlich den Text der frühen Takte („et resurrexit“) auch an der zweiten Stelle unterlegt; der richtige Text „cujus regni“ wurde an diesen Stellen erst von C. P. E. Bach eingetragen (teils auf Rasur). Herings Abschrift bietet bereits den im Autograph durch C. P. E. Bach korrigierten Text, und zwar korrektorenlos.

Wohl einem vermeintlichen Fehler ist ein Eingriff C. P. E. Bachs in der Textunterlegung im „Patrem omnipotentem“ geschuldet (Abb. 5). In T. 37 ff. im Basso hatte J. S. Bach (höchstwahrscheinlich) zweimal hintereinander die Worte „invisibilium“ folgen lassen. Der Sohn änderte in T. 38 den Rhythmus von $\downarrow \downarrow \downarrow$ in $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ und nutzte die zusätzliche Note zur Einfügung eines zusätzlichen „et“ („et invisibilium, et invisibilium“).²⁹

Während die ergänzten Vorzeichen C. P. E. Bachs überwiegend nur klärend fungieren (er ergänzte überwiegend Vorzeichen, die aufgrund des Melodieverlaufes nicht zwangsläufig hätten notiert werden müssen, an mindestens einer Stelle aber auch ein von J. S. Bach vergessenes Kreuz³⁰), nahm er bereits früh im „Confiteor“ auch einen ändernden Eingriff am Melodieverlauf vor (Abb. 6): In T. 47 hatte J. S. Bach im Sopran II zunächst das melodisch nahe liegende h' notiert, dieses dann jedoch in ein cis" geändert, vielleicht um den Takt an das charakteristische Confiteor-Motiv mit der repetierenden Punktierung anzunähern. Diese Korrektur verdeutlichte er mit dem Tonbuchstaben „c“ über der Note. Dieser Tonbuchstabe wurde dann vom Sohn in ein „h“ geändert – und h' ist auch die Lesart der ersten Abschrift.³¹

Auch C. P. E. Bachs Vervollständigung der Bogensetzung begann schon früh, wengleich dieser Prozeß wohl bis kurz vor C. P. E. Bachs Tod andauerte. Wohl mindestens knapp 20 Bögen in den Sätzen „Et in unum“, „Crucifixus“, „Et resurrexit“, „Confiteor“ und „Et expecto“ hat der Sohn – nicht selten zur

²⁹ Eine Korrektur, die bisher noch nicht mit C. P. E. Bach in Verbindung gebracht wurde, jedoch zweifelsfrei auf ihn zurückgeht.

³⁰ „Et in unum“, T. 78, VI. II, das \sharp zur 2. Note.

³¹ Auch die Ausgaben haben einheitlich h'.

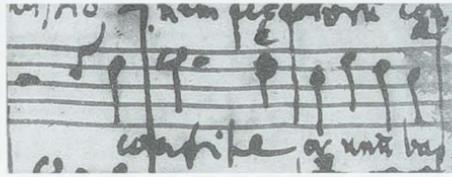


Abb. 6. Die Takte 47 ff. des „Confiteor“ (Sopran II) im Autograph.

Verdeutlichung der Textunterlegung – bereits in der ersten Überarbeitungsphase nachgetragen.³² Hinzu kommen zahlreiche ergänzte Textworte beziehungsweise -silben und viele Stellen, bei denen sich der Anteil des Sohnes nicht mehr mit Sicherheit bestimmen läßt; und dies betrifft fast alle Aspekte der Partitur (Text, Rhythmus, Noten, Vorzeichen, Bögen).

Wir können wohl annehmen, daß der Sohn die Abschrift des Vaters gründlich durchsah, bevor er sie Hering zum Herstellen einer Abschrift anvertraute.³³ Nachdem diese Kopie fertiggestellt war, nahm er das Autograph des Vaters und die Abschrift Herings erneut zur Hand, vervollständigte die Abschrift dort, wo Hering gescheitert war und verdeutlichte an diesen Stellen zugleich das Autograph.

Die Erkenntnis, daß wir keine Abschrift des noch unbearbeiteten Autographs der h-Moll-Messe besitzen, hat weitreichende Konsequenzen. An vielen Stellen können wir nur noch sehen, daß C. P. E. Bach eingegriffen hat, die ursprüngliche Lesart läßt sich aber keineswegs immer zweifelfrei wieder herstellen, auch wenn mit Hilfe der RFA viele kleine Detailfragen geklärt werden konnten. Besonderes Augenmerk verdienen nun aber auch die nicht wenigen Löcher in der Handschrift. Vor allem jene Stellen die schon in dem in der ersten Faksimile-Ausgabe von 1924³⁴ dokumentierten Zustand defekt waren, werden für immer mit Fragezeichen behaftet sein. Schäden treten vermehrt an korrigierten Stellen auf – und bei allen herausgebrochenen Stellen haben wir keine Möglichkeit mehr, Urheber, Art und Umfang einer mutmaßlichen Korrektur zu ermitteln. Die als Ersatzquelle heranzuziehenden frühen Abschriften könnten den Zustand J. S. Bachs widerspiegeln, es könnte sich aber auch bereits um das Ergebnis einer Korrektur C. P. E. Bachs und damit um eine nicht-

³² Im einzelnen nachgewiesen im Revisionsbericht von NBA^{rev} 1.

³³ Daß C. P. E. Bach so vorgeht, ist nicht erstaunlich, gab es doch offenbar bereits einen gescheiterten Versuch einer Abschrift; vgl. Bachs Brief an Kirnberger (Dok III, Nr. 754, Kommentar). Die Eingriffe des Sohnes sind nicht auf das Symbolum Niconum beschränkt, in den anderen Sätzen aber zahlenmäßig zu vernachlässigen und in der Regel auch leicht zu erkennen.

³⁴ J. S. Bach, *Messe in h-Moll. Faksimile-Ausgabe nach dem im Besitz der Preuß. Staats-Bibliothek befindlichen Original*, Leipzig 1924.

