

Beobachtungen am Autograph der h-Moll-Messe

Von Peter Wollny (Leipzig)

Die h-Moll-Messe ist mit guten Gründen als ein „perpetual touchstone“, ein immerwährender Prüfstein der Bach-Forschung bezeichnet worden.¹ In der Tat gibt sie wie kein anderes Großwerk des Komponisten Rätsel auf, zwingt dazu, auch grundlegende Fragen zu Datierung, Entstehungsanlaß, Zweckbestimmung, früher Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte, aber auch zyklischer Geschlossenheit und künstlerischer Einheitlichkeit immer wieder aufs Neue zu stellen und zu überdenken. Selbst die Erarbeitung eines einwandfreien Notentexts ist weiterhin eine Herausforderung für die wissenschaftliche Editionspraxis.² In den vergangenen Jahrzehnten ist das Werk mehrfach zum Gegenstand monographischer Abhandlungen erkoren worden,³ und noch in jüngster Zeit wurde ihm eine mehrtägige internationale Konferenz gewidmet.⁴ An offenen Fragen und ungelösten Problemen besteht jedoch nach wie vor kein Mangel.

Infolge des Fehlens früher rezeptionsgeschichtlicher und biographischer Dokumente berühren fast alle Fragestellungen früher oder später, direkt oder indirekt als einzigen Zeugen der Entstehungsgeschichte die autographe Partitur *P 180* der Staatsbibliothek zu Berlin, eine der kostbarsten und zugleich gefährdetsten Bach-Handschriften. Doch die mittlerweile in drei Faksimileausgaben⁵ greifbare Quelle gibt ihre Geheimnisse nur zögernd preis. Hinzu kam lange Zeit die Sorge um die dauerhafte Bewahrung der Zimelie, die

¹ H.-J. Schulze, *The B Minor Mass – Perpetual Touchstone for Bach Research*, in: Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays, hrsg. von P. Williams, Cambridge 1985, S. 211–230.

² Vgl. die kritischen Ausgaben von F. Smend (NBA II/1, 1956), C. Wolff (*J. S. Bach, Messe in h-Moll für soli, Chor und Orchester. Neue Ausgabe*, Frankfurt/Main 1997), J. Rifkin (*J. S. Bach, Messe h-moll BWV 232*, Wiesbaden 2006) und U. Wolf (NBA^{rev} 1, erscheint Frühjahr 2010).

³ W. Blankenburg, *Einführung in Bachs h-Moll-Messe*, Kassel 1950; J. Butt, *Bach: Mass in B Minor*, Cambridge 1991 (Cambridge Music Handbooks); G. B. Stauffer, *Bach: The Mass in B Minor*, New York 1997 (Monuments of Western Music).

⁴ Die dort gehaltenen Referate sind veröffentlicht in *International Symposium Understanding Bach's B-minor Mass. Discussion Book*, Bd. I: *Full Papers by the Speakers at the Symposium on 2, 3 and 4 November 2007*, hrsg. von Y. Tomita, E. Crean und I. Mills, Belfast 2007.

⁵ Leipzig 1924; Kassel 1965; Kassel 2007.

namentlich durch den aggressiven Tintenfraß schwer beschädigt war. Es bleibt zu hoffen, daß die jüngste Restaurierung (2004) den Verfall gestoppt hat und der derzeitige Erhaltungszustand nunmehr auf absehbare Zeit stabil bleibt.⁶ Gemeinsam mit den beiden flankierenden Beiträgen möchte die vorliegende Studie einen Eindruck von einigen weiterhin ungelösten mit der h-Moll-Messe verknüpften quellenkritischen Problemen vermitteln und das derzeit von Mitarbeitern des Bach-Archivs Leipzig angewandte Methodenspektrum demonstrieren. Speziell meine eigenen Überlegungen treten nicht mit dem Anspruch an, unumstößliche Wahrheiten zu liefern. Meine Intention ist es vielmehr, einige bislang übersehene oder nicht richtig gedeutete Details im Schriftbild von *P 180* vorzustellen, auf die ich im Laufe meiner Beschäftigung mit Bachs autographischer Partitur gestoßen bin, diese in einen plausiblen biographischen Zusammenhang zu bringen und die resultierenden Implikationen zu erörtern. Es ist vielleicht nicht überflüssig, vorab explizit darauf hinzuweisen, daß die im folgenden zu diskutierenden Revisionseintragungen aufgrund ihrer kleinen Zahl beziehungsweise Geringfügigkeit eine über jeden Zweifel erhabene Identifizierung nicht zulassen. Die erörterten Konsequenzen unterliegen dem gleichen Vorbehalt. Insofern bleibt abzuwarten, inwieweit künftige Forschungsergebnisse die hier vorgetragenen Argumente bestätigen oder modifizieren.

*

In den letzten Jahren sind vor allem die Fremdeintragungen in *P 180*, also alle jene Zusätze von fremder Hand, die den von Bach niedergeschriebenen Noten- und Gesangstext ergänzen oder verändern, verstärkt ins Blickfeld gerückt. Es ist seit langem bekannt, daß der zweitälteste Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel, nach 1750 Erbe mehrerer großer oratorischer Werke seines Vaters, zahlreiche Eintragungen in das Partiturautograph der h-Moll-Messe vorgenommen hat.⁷ Gut erkennbar sind vor allem seine Zusätze im Symbolum Nicenum, die offenbar mit seiner aufsehenerregenden Hamburger Darbietung (1786) dieses Werkteils in Zusammenhang stehen.⁸ Daneben finden sich aber auch deutlich frühere Eintragungen von seiner Hand. Ihre Datierung läßt sich teilweise aus den frühen Abschriften erschließen. Wie Uwe Wolf anhand von Lesartenvergleichen belegen kann, stammen einige Zusätze bereits aus dem ersten Jahrzehnt nach J. S. Bachs Tod.⁹ Andere Korrekturen sind hingegen nur durch

⁶ Künftig werden wohl die hochwertigen elektronischen Scans, die jüngst im Rahmen des Projekts „Bach Digital“ angefertigt wurden, der Forschung weitgehend als Ersatz für die Beschäftigung mit dem Original dienen.

⁷ Siehe NBA II/1 Krit. Bericht (F. Smend, 1956); S. 23, 130, 209 ff. und 231 ff.

⁸ Vgl. Dok III, Nr. 910–911.

⁹ Vgl. den Beitrag von Uwe Wolf im vorliegenden Band. Auf frühe Eintragungen von

schriftkundliche Untersuchungen als frühe Eintragungen des zweitältesten Bach-Sohns zu erkennen. So entsprechen beispielsweise die Tabulaturbuchstaben auf Seite 142 („Et expecto“, T. 25) den gleichartigen Eintragungen im Teilautograph der Cembalo-Sonate in h-Moll Wq 65/13 (D-B, P 359, Faszikel 1). Mit derselben Methode lassen sich auch die Buchstaben auf Seite 44 („Laudamus te“, T. 32) der Berliner Zeit C. P. E. Bachs zuweisen, wobei hier wie auch an anderen Stellen genau abzuwägen ist, ob dieser eine vorgefundene Lesart präziserte oder aber eigenmächtig veränderte.¹⁰

Die klassische Methode des Schriftvergleichs ist durch neuere Verfahren keineswegs überholt, zumal auch Untersuchungen mittels der vorstehend von Uwe Wolf, Oliver Hahn und Timo Wolff vorgestellten Röntgenfluoreszenzanalyse auf den Ergebnissen der Betrachtung mit unbewaffnetem Auge aufbauen, um diese zu überprüfen und gegebenenfalls zu ergänzen oder zu korrigieren. Nicht immer lassen sich die beiden Methoden allerdings völlig miteinander vereinbaren. Mir will zum Beispiel – ungeachtet des anscheinend eindeutigen Tintenbefunds – die Zuweisung und Bewertung der nachträglich am unteren Rand von Seite 139 eingetragenen Takte 138–140 der Tenorstimme aus der Überleitung vom „Confiteor“ zum „Et expecto“ nicht ganz einleuchten.¹¹ Von besonderer Brisanz ist die Eintragung nicht allein deshalb, weil sie eine mehrfach korrigierte und daher kaum noch zu entziffernde Stelle erläutert, sondern auch weil es sich hier musikalisch um einen, wenn nicht gar den Höhepunkt des Werks handelt. Rätselhaft ist zudem der Umstand, daß die am unteren Seitenrand nachgetragenen Takte intuitiv gerne mit J. S. Bach in Verbindung gebracht werden, in den beiden frühesten Abschriften jedoch unberücksichtigt blieben. Uwe Wolf weist diesen Nachtrag – gestützt auf die Befunde der Röntgenfluoreszenzanalyse – J. S. Bach zu und erklärt die Lesart für authentisch. Ich persönlich habe jedoch Schwierigkeiten, die Buchstabenformen des Wortes „expe-cto“ mit dem Duktus von J. S. Bachs Spätschrift – sowohl in P 180 als auch in anderen Dokumenten – in Einklang zu bringen. Während sich die vier Halbenoten und die beiden Pausen einer eindeutigen Zuweisung entziehen, deuten der ausgewogene Abstand der Zeichen, ihre

der Hand C. P. E. Bachs weist auch Rifkin im Kritischen Bericht seiner in Fußnote 1 genannten Ausgabe hin; ich selbst habe in meinem Vortrag „Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe und ihre frühe Rezeptionsgeschichte“ zum Bach-Fest Aschaffenburg (Juli 2006) ebenfalls einige frühe Eintragungen C. P. E. Bachs diskutiert.

¹⁰ Eine möglichst vollständige Aufstellung der Eintragungen C. P. E. Bachs wäre wünschenswert, diese ist jedoch mittels des Lesartenverzeichnisses eines Kritischen Berichts kaum zu leisten. Vielleicht wäre eine Dokumentation im Rahmen von „Bach Digital“ sinnvoll.

¹¹ Die Stelle wurde auch früher schon kontrovers diskutiert; siehe J. Rifkin, *Eine schwierige Stelle in der h-Moll-Messe*, in: LBzBF 5, S. 321–331, sowie C. Wolff, *J. S. Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz*, BJ 2004, S. 87–99, speziell S. 96f.

perfekte Ausformung und ihre einheitliche Ausrichtung meines Erachtens eher auf die Kalligraphie C. P. E. Bachs. Tatsächlich lassen sich für den Buchstaben „p“ sowie die Kombinationen „ct“ und „en“ Parallelen in eigenhändigen Schriftzeugnissen des zweitältesten Bach-Sohns aus der Zeit um 1770 und früher ausmachen.¹²

Die Fremdeinträge in *P 180* berühren nicht allein die wissenschaftliche Editionspraxis, sondern vor allem auch die Frage, warum das Autograph der h-Moll-Messe wie keine andere Bach-Handschrift von späteren Zusätzen übersät ist. Derzeit zeichnen sich zwei mögliche Erklärungen ab: Zum einen muß gerade diese Komposition Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel dauerhaft in ihren Bann gezogen haben. Dessen künstlerische Auseinandersetzung mit der h-Moll-Messe begann offenbar bereits im Sommer 1749, als er sein erstes großes Chorwerk schrieb – das Magnificat Wq 215 –, und kulminierte in der berühmten Hamburger Aufführung des *Symbolum Nicenum* im April 1786.¹³ Das am Autograph nachzuvollziehende ständige Bessern am Notentext reflektiert vielleicht aber nicht nur ein lebenslanges Studium der Partitur, sondern könnte auch mit der Planung weiterer Aufführungen oder gar mit einer beabsichtigten Veröffentlichung in Verbindung gestanden haben, von denen wir bislang freilich nichts wissen.¹⁴ Zum anderen gibt das Autograph der h-Moll-Messe einen beredten Eindruck von den Mühen, die es Bach gekostet haben muß, das Werk trotz nachlassender Kräfte zu Ende zu bringen. Seine Niederschrift scheint dabei weniger durch sein schwindendes Augenlicht als vielmehr durch eine neurologische Störung erschwert worden zu sein. Diese bedingte nicht nur den charakteristischen diskontinuierlichen Schreibfluß, sondern immer wieder auch kleinere und größere Lücken, Auslassungen und

¹² Vgl. etwa die in TBSSt 1, Abb. 6, mitgeteilte Schriftprobe aus dem Originalstimmensatz des Magnificat Wq 215 (*St 191 III*). – Während Rifkin in seinem Beitrag zur Bach-Konferenz Leipzig 2000 (LBzBF 5, siehe Fußnote 11) die Zuschreibung noch offenläßt, plädiert er in seiner Ausgabe (siehe Fußnote 2) für C. P. E. Bach.

¹³ Siehe hierzu Butt (wie Fußnote 3), S. 19–20.

¹⁴ Die 1750er Jahre waren eine Zeit, in der große Vokalwerke von exemplarischem Rang erstmals gezielt durch den Druck einem breiten Publikum zugänglich gemacht wurden – zu denken ist etwa an Carl Heinrich Grauns Passionsoratorium „Der Tod Jesu“ oder an das seinerzeit berühmte „Te Deum“, aber auch an die einstmalig gefeierte Oper „Il trionfo della fedeltà“ der sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis. Insgesamt sind die 1750er Jahre in der deutschen Musikgeschichte eine Ära des neu erwachten nationalen Bewußtseins; allenthalben zeigt sich der Drang nach Dokumentation, Bewahrung und Interpretation des Erreichten, nach einem Sichtbarmachen der eigenen Historizität. In diesem geistigen Klima – das nicht nur ein umfangreiches theoretisches Schrifttum zur Erläuterung der modernen Musik hervorgebracht hat, sondern in dem auch die postume Veröffentlichung eines so monumentalen Werks wie der „Kunst der Fuge“ möglich war – wäre vielleicht auch der Plan einer Drucklegung der h-Moll-Messe nicht abwegig gewesen.

echte Fehler, besonders bei der Textunterlegung. Da auch andere späte Autographe ähnliche Befunde erkennen lassen (wenngleich in schwächerem Ausmaß),¹⁵ dürfte es sich hier um einen langfristigen, schleichenden Prozeß gehandelt haben. Vielleicht läßt sich aufgrund derartiger Beobachtungen einmal eine zuverlässige medizinische Diagnose von Bachs Krankheitsbild erstellen.¹⁶

Die Methode des Schriftvergleichs eröffnet darüber hinaus, wie im folgenden erörtert werden soll, weitere Perspektiven für unser Verständnis von Bachs letztem Werk und unsere Erkundung seiner letzten Lebensjahre.

*

Von den bisher beschriebenen Fremdeintragungen unterscheiden sich zwei offensichtlich post festum, aber doch nachweislich früh geschriebene Zusätze, die sich durch hellere Tintenfarbe und einen anderen, flüchtigeren Schriftduktus deutlich von den autographen Anteilen unterscheiden lassen und auch durch ihrer Platzierung auffällig wirken. Es handelt sich zum einen um die doppelte Tempoangabe „adagio“ in Takt 121 des „Confiteor“ (*P 180*, S. 139) und zum anderen um die wenige Takte später stehende Anzeige des Tempowechsels beim Übergang vom „Confiteor“ zum „Et expecto“ (*P 180*, S. 140); siehe die Abbildungen 1 und 2. Mit Johann Sebastian Bachs Spätschrift allgemein und speziell mit dem sie umgebenden Schriftbefund im *Symbolum Nicenum* lassen sie sich nur schwer vereinbaren. Ihnen haftet nichts von dem steifen, vom Zitterkrampf gezeichneten Duktus mit seinem diskontinuierlichen, oft unkontrolliert wirkenden Schreibfluß an; ungewöhnlich erscheint auch im Wort „allegro“ die Mischung von lateinischen und deutschen Buchstabenformen sowie der Wechsel zwischen sanft schwingenden und eckigen Linien. Ebenso wenig will freilich eine Zuweisung an Carl Philipp Emanuel Bach überzeugen, obwohl dessen Hand in den beiden genannten Sätzen zahlreiche Spuren hinterlassen hat¹⁷ und er vom Revisionsbefund her eigentlich der naheliegende Kandidat wäre.

Zur Klärung dieses Befunds erscheint sowohl ein Vergleich mit den frühen Sekundärquellen als auch ein Blick auf den Kontext innerhalb von *P 180* aufschlußreich. Zunächst läßt sich anhand der Abschriften von Johann Friedrich

¹⁵ Kleinere Lücken finden sich zum Beispiel auch in den autographen Partituren zu BWV 120 (PL-Kj, *P 871*) und BWV 191 (D-B, *P 1145*).

¹⁶ Einen entsprechenden Versuch unternimmt eine Studie des Leipziger Mediziners Reinhard Ludewig (*Johann Sebastian Bach im Spiegel der Medizin. Persönlichkeit, Krankheiten, Operationen, Ärzte, Tod, Reliquien, Denkmäler und Ruhestätten des Thomaskantors*, Grimma 2000).

¹⁷ Auch mit ungeübtem Auge deutlich zu erkennen sind die Eintragungen auf S. 138, Zeile 4, Mitte („peccato-“) und Zeile 13, Anfang („-ma in remissio-“) sowie zahlreiche weitere Textwörter und -silben.

Hering (*P* 23) und Anonymus 402 (*Am.B.* 3) leicht feststellen, daß die beiden Tempo-Angaben bereits Anfang der 1760er Jahre in *P 180* vorhanden gewesen sein müssen, da sie von den genannten Kopisten berücksichtigt wurden. Des weiteren lassen die merkwürdigen Kollisionen der beiden „adagio“-Vermerke mit den Bögen im ersten Sopran und im Continuo kaum einen anderen Schluß zu, als daß sie nach der Eintragung der Noten, aber vor der Bezeichnung der Partitur (die vermutlich im Anschluß an die Textunterlegung erfolgte) niedergeschrieben wurden. Da der Text und offenbar auch die Bögen von der Hand J. S. Bachs stammen, müssen die Zusätze des zweiten Schreibers bereits kurz nach der Fertigstellung der Partitur des *Symbolum Nicenum*, aber noch vor der abschließenden Durchsicht durch den Komponisten eingetragen worden sein – also gleichsam unter Bachs Aufsicht, vermutlich sogar auf seine explizite Anweisung hin. Die Hervorhebung einer harmonisch intrikaten und zu einem neuen Satz überleitenden Stelle, wie sie sich am Ende des „Confiteor“ findet, ist für Bachs Werke in der Tat nichts Ungewöhnliches. Und selbst die Tautologie-verdächtige Formulierung „Vivace è allegro“ ist in seinem Schaffen auch anderweitig nachzuweisen.¹⁸

Eine eindeutige Identifizierung dieser wenigen Schriftzeichen ist nur mit Vorbehalt möglich, doch erscheint mir nicht nur aus biographischen Gründen plausibel, daß hier die Handschrift des jugendlichen Johann Christoph Friedrich Bach vorliegt. Die Durchsicht sämtlicher derzeit greifbarer früherer Schriftzeugnisse des zweitjüngsten Bach-Sohns steuert einige aussagekräftige Vergleichsobjekte bei. Als für unsere Zwecke besonders brauchbar erweist sich die von J. C. F. Bach geschriebene Continuo-Stimme zu dem in der Mitte oder gegen Ende der 1740er Jahre in Leipzig aufgeführten Passionspasticcio nach Reinhard Keiser und Georg Friedrich Händel (*D-B, N. Mus. ms. 468*).¹⁹ Die Sinfonia zu Beginn des zweiten Teils der Passion enthält in raschem Wechsel viermal die Angabe „adagio“ und dreimal „allegro“; ein weiteres „adagio“ findet sich zu Beginn der Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“ (S. 13, Zeile 8) und ein weiteres zusätzliches „allegro“ zu Beginn des Chors „Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel“ (S. 14, Zeile 1); siehe Abb. 3 und 4.²⁰ Hilfreich ist auch die „adagio“-Anweisung in der nachträglich wiederhergestellten Originalfassung von Satz 12c in der von J. C. F. Bach geschrie-

¹⁸ Vgl. BWV 24, Satz 3, T. 37 und BWV 201, Satz 1.

¹⁹ Ein vollständiges Faksimile findet sich in NBA II/9 (K. Beißwenger, 2000), S. 80–97. Kobayashi Chr, S. 54 datiert die Handschrift auf den Zeitraum zwischen 1743 und 1748; im Hinblick auf J. C. F. Bachs Alter (* 1732) und die relative Reife seiner Schrift sowie schließlich auch das Erscheinungsbild der von J. S. Bach angefertigten zugehörigen Stimme Bassono 1 (NBA II/9, S. 98) erscheint mir eine Eingrenzung des Datierungsspielraums auf 1747 oder 1748 plausibel.

²⁰ Einige weitere Tempo-Angaben scheinen von der Hand J. S. Bachs zu stammen oder erlauben keine eindeutige Zuweisung.

benen bezifferten Continuo-Stimme zur Johannes-Passion (Fassung IV; D-B, *St III*),²¹ auch wenn sie, bedingt durch ihre Platzierung am unteren Seitenrand, etwas ungelenkt anmutet.

In der Zusammenschau vermögen die verbürgten Zeugnisse der frühen Hand J. C. F. Bachs die Zuweisung der genannten Tempo-Angaben im Autograph der h-Moll-Messe durchaus zu stützen. Zugleich erwächst aus diesem Befund aber auch ein anschauliches Bild der wichtigen Rolle, die der zweitjüngste Bach-Sohn in den späten 1740er Jahren als Assistent seines Vaters gespielt hat. Vermutlich hat er – wie zwei Jahrzehnte zuvor seine beiden ältesten Brüder – im Alter von etwa 15 Jahren begonnen, zunächst kleinere, dann aber zunehmend verantwortungsvolle Dienste als Kopist und Korrekteur zu erfüllen. Zu den frühesten Zeugnissen seiner Tätigkeit zählt das Ausschreiben der Stimmen zu Johann Gottlieb Goldbergs Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“, in das er sich mit dem Komponisten des Werks und seinem Mitschüler Johann Nathanael Bammler teilte.²² Im Blick auf die Konstellation der Schreiber und deren biographische Daten ist dieser Stimmensatz auf die Zeit um 1746/47 zu datieren. In der Folge trat J. C. F. Bach mit zunehmender Regelmäßigkeit in Erscheinung: 1747 oder 1748 schrieb er die Continuo-Stimme zu dem bereits erwähnten Passionspasticcio nach Keiser und Händel, und im selben Zeitraum versuchte er sich an einer Transkription der Triosonate aus dem Musikalischen Opfer.²³ Um 1748/49 wirkte er – zum Teil weitgehend selbständig – an der Anfertigung beziehungsweise Revision des Aufführungsmaterials zur Hochzeitskantate „Dem Gerechten muß das Licht“ BWV 195 (*St 12*), der Messe in A-Dur BWV 234 (*St 400*) und der Johannes-Passion mit. Schließlich schrieb er im Sommer 1749 gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Johann Christian den Text zu BWV 201 ab (bei *P 175*). Neben dem gut zehn Jahre älteren Bammler war J. C. F. Bach damit nach dem Weggang von Johann Christoph Altnickol (Anfang 1748) der wichtigste Helfer Bachs in dessen letzten Lebensjahren.²⁴

²¹ Vgl. NBA II/4 Krit. Bericht (A. Mendel, 1974), S. 84.

²² D-B, *Mus. ms. 7918*. Zur Datierung siehe Kobayashi Chr, S. 54, sowie die präzisierenden Angaben in BJ 1997 (P. Wollny), S. 47. Der Datierungsspielraum läßt sich noch weiter konkretisieren dank biographischer Ermittlungen zu einem Kopisten, der in den Jahren 1745–1747 mit Bammler zusammenarbeitete; siehe BJ 2003 (M. Maul/P. Wollny), S. 113–114.

²³ Kunstsammlungen der Veste Coburg, Signatur: V. 1109.1; siehe die Beschreibung in NBA VIII/1 Krit. Bericht (C. Wolff, 1976), S. 74–75.

²⁴ Altnickol wirkte bei der Anfertigung des Stimmenmaterials zu BWV 82 und BWV 139, der Einrichtung von Palestrinas *Missa Ecce sacerdos magnus* sowie der deutschen Bearbeitung von Pergolesis „*Stabat mater*“ mit; siehe NBA IX/3, Textband (Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007), S. 172f.; andere dort genannte Belege sind nicht sicher vor 1750 zu datieren. Zudem ist Altnickol – was bisher unbemerkt

Das Spektrum der Assistententätigkeit J. C. F. Bachs wäre nicht vollständig beschrieben ohne einen Hinweis auf die zumindest gelegentliche Übernahme der geschäftlichen Korrespondenz seines Vaters²⁵ sowie auf seine Hilfe bei der Vorbereitung der Stucharbeiten an der Kunst der Fuge. Diese betrafen vermutlich die Herstellung der sogenannten Abklatschvorlagen,²⁶ aber auch die Durchsicht und Revision der autographen Partitur (D-B, P 200). Hans Gunter Hoke wies im Kommentar zu seiner Faksimileausgabe insbesondere auf den Vorsatz zu Satz 5 (S. 10), die tiefgreifende Revision von Satz 7 mit Schlußvermerk „Corrigirt“ (S. 16–19), die Neufassung von zwei Takten der Baßlinie und weitere kleinere Eingriffe in Satz 8 (S. 21–22), den Transpositionsvermerk für Takt 135 in Satz 10 (S. 27) sowie den zweiten Transpositionsvermerk für die Takte 23 ff. in Satz 12 (S. 32) hin. Klaus Hofmann stellte – offenbar aufgrund von Mitteilungen Yoshitake Kobayashis, aber ohne nähere Begründung – im Kritischen Bericht zu NBA VIII/2 diese Zuweisungen größtenteils in Frage; dies geschah jedoch, wie mir scheint, zu Unrecht: Sämtliche Buchstaben- und Notenformen der Revisionseintragungen in P 200 lassen sich anhand eines Vergleichs mit den oben genannten Schriftzeugnissen von der Hand J. C. F. Bachs gut belegen.²⁷ Da die genannten Zusätze bei der Anfertigung der Stichvorlagen zum größten Teil berücksichtigt wurden,²⁸ müssen sie spätestens im Laufe des Jahres 1749 Eingang in das Autograph gefunden haben. Dies deutet auf eine außergewöhnlich enge Zusammenarbeit zwischen dem kränkelnden Vater und seinem jungen Helfer. J. C. F. Bach war offenbar mit den einzelnen Schritten der Druckvorbereitung und den Plänen seines Vaters so gut vertraut, daß er nach dessen Tod das Autograph ein weiteres Mal

blieb – der Schreiber der allegorischen Beischriften zu den Kanons 4 und 5 (und vermutlich auch der übrigen handschriftlichen Zusätze) im Widmungsexemplar des Musikalischen Opfers (D-B, Am.B. 73). Vgl. die Beschreibung der Quelle in NBA VIII/1 Krit. Bericht (C. Wolff, 1976), S. 58–62 sowie die Faksimileproben ebenda und im zugehörigen Notenband, S. XIV.

²⁵ Siehe die Quittung für Graf Branitzky (Dok III, S. 633).

²⁶ Siehe R. Koprowski, *Bach „Fingerprints“ in the Engraving of the Original Edition*, in: *Current Musicology* 19 (1975), S. 61–67 (Beitrag zum Seminarbericht *Bach's Art of Fugue*); sowie W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Untersuchungen zum Originaldruck*, Wiesbaden 1977, S. 48.

²⁷ Lediglich bei der Eintragung auf S. 32 (BWV 1080/14) vermag ich nicht zu entscheiden, ob es sich um die Handschrift J. C. F. Bachs handelt. Von derselben Hand stammen möglicherweise auch die Vermerke „ist völlig durchgesehen“ und „ist völlig durchsehen u. correct“ auf den originalen Titelumschlägen zu BWV 39 (D-B, St 8) und BWV 102 (D-B, P 97).

²⁸ Die bei Satz 7 zu beobachtende selektive Übernahme der Revisionen in den Druck war vielleicht durch ungenaues Übertragen in die (schon fertige?) Abklatschvorlage bedingt.

einer Durchsicht unterzog und mit Anmerkungen für die Drucklegung versah. Dies mag entweder von Bückeberg aus – J. C. F. Bach hätte dann nach dem Tod des Vaters das gesamte handschriftliche Material der Kunst der Fuge an sich genommen – oder, was wahrscheinlicher ist, während seines dokumentarisch belegten Aufenthalts in Leipzig im August 1750 geschehen sein.²⁹

Doch zurück zur h-Moll-Messe. Hinsichtlich der Tempovorschriften im Symbolum Nicenum ergeben sich auffällige Parallelen zu J. C. F. Bachs redaktioneller Mitarbeit an der Kunst der Fuge. Basierend auf unserer erweiterten Kenntnis seiner Arbeitsweise ist es vielleicht sogar statthaft, kleinere Eingriffe in den Notentext zur Verdeutlichung und Korrektur von Details hypothetisch J. C. F. Bach zuzuweisen. Dies betrifft etwa nachgetragene Textsilben, zahlreiche erläuternde Tabulaturbuchstaben (im folgenden Tab.), deren Schreibweise und Duktus von den Gepflogenheiten J. S. und C. P. E. Bachs abweicht, mit denen von J. C. F. Bachs Handschrift aber gut zu vereinbaren wären, sowie schließlich vielleicht auch die Paginierung ab dem zweiten Teil (Symbolum Nicenum). Aus der Fülle des Materials seien hier einige Beispiele genannt:

S. 11, Zeile 18	Kyrie I, T. 116	Tab. „b“	
S. 61, Zeile 10	Qui tollis, T. 18–19	Tab. „B“ und „Fis“	Form des B belegt im Stammbuch-eintrag vom Oktober 1748; ³⁰ Form des F belegt in D-B, P 379, Faszikel 3 (Arie „Luci amate“). Ähnliche Buchstabenformen sind aber auch bei C. P. E. Bach nachzuweisen. ³¹
S. 104, Zeile 5	Patrem, T. 75	Tab. „g a h“	
S. 133, Zeile 20	Et in spiritum sanctum, T. 40	Tab. „d“	
S. 136, Zeile 9 und 13	Confiteor, T. 2 und 8	Tab. „d“	
S. 137, Zeile 17	Confiteor, T. 50	Textsilbe „to“ [expec-to]	
S. 139, Zeile 5	Confiteor, T. 108	Tab. „fis“	

²⁹ Vgl. Dok II, Nr. 613 und 613a.

³⁰ Siehe BJ 1963/64 (H.-J. Schulze), S. 62.

³¹ Ein ähnliches „B“ findet sich zum Beispiel in C. P. E. Bachs Titel zu *St* 58, ein vergleichbares „F“ im Kopftitel der autographen Hornstimme zum Konzert *Wq* 46 (*St* 362). Allerdings sind die Belege bei C. P. E. Bach nicht sehr zahlreich.

S. 142, Zeile 12	Et expecto, T. 23	Tab. „d“	
S. 162, Zeile 17	Sanctus, T. 83	Tab. „e“	
S. 166, Zeile 11 und 16	Sanctus, T. 137 und 143	Textsilbe „glo“ (2 x)	Ähnliche Formen belegt in J. C. F. Bachs Abschrift der Stimmen zu BWV 234 (D-B, <i>St 400</i>)

Akzeptiert man die hier vorgeschlagene Zuweisung der genannten Tempovorschriften und gegebenenfalls weiterer fremder Zusätze in *P 180* an J. C. F. Bach, so wäre als nächstes nach dem Zweck und möglichen Anlaß seiner Tätigkeit zu fragen. Während es bei der Kunst der Fuge um die Vorbereitung zur Drucklegung ging, kommt eine solche Erklärung im Fall der h-Moll-Messe nicht in Betracht. Am ehesten wäre an die Anfertigung eines Stimmentsatzes zu denken. J. C. F. Bach hätte dann anhand der fertigen Partitur das Aufführungsmaterial ausgeschrieben, bei fraglichen Stellen möglicherweise seinen Vater zu Rate gezogen und dann auch in der Partitur kurze, den jeweiligen Sachverhalt klärende Zusätze angebracht. Die beiden Tempovorschriften in der Überleitung vom „Confiteor“ zum „Et expecto“ spiegeln sogar unmittelbar aufführungspraktische Intentionen, wie sie sich bei der Erstellung von Stimmen immer wieder ergeben. Die Spezifizierung war J. S. Bach an diesen Stellen offenbar wichtig genug, daß er sie in die Partitur übertragen ließ.³² Daß trotz allem noch viele fragliche Stellen unkorrigiert stehenblieben, könnte auf eine eilige, vielleicht sogar hastige Fertigstellung und dadurch bedingte Kompromisse deuten – ein Eindruck, den auch andere Beobachtungen nahelegen.³³

Zur weiteren Untermauerung der von uns beschriebenen Vorgehensweise J. C. F. Bachs ist der Blick auf ein instruktives Parallelbeispiel sinnvoll – die Messe in A-Dur (BWV 234). Dieses Werk entstand offenbar gemeinsam mit drei anderen Feriamessen um 1738 und wurde vermutlich bald nach seiner Fertigstellung, spätestens aber um die Mitte der 1740er Jahre von Bach auf-

³² Die Aufführungsdauer des „Confiteor“ und dessen formale Proportionen innerhalb des umrahmenden Satzkomplexes scheinen Bach ohnehin beschäftigt zu haben, denn er vermerkte auf den Seiten 137 bis 139 – bereits während der Niederschrift? – am unteren rechten Seitenrand die Zahl der notierten Takte („61“, „100“, „141“). Vgl. auch M. P. Unger, *Chiastic Reflection in the B-minor Mass: Lament's Paradoxical Mirror*, in: International Symposium Understanding Bach's B-minor Mass (wie Fußnote 4), S. 93–115, speziell S. 99–100.

³³ Siehe H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Mass in B minor: Observations and Hypotheses with regard to some Original Sources*, in: International Symposium Understanding Bach's B-minor Mass (wie Fußnote 4), S. 236.

geführt.³⁴ Von dem seinerzeit benutzten Stimmensatz blieb lediglich eine einzelne transponierte und bezifferte Continuo-Stimme erhalten;³⁵ wie es scheint, kam er noch zu Bachs Lebzeiten abhanden. Jedenfalls erteilte Bach um 1748/49 seinem zweitjüngsten Sohn und zwei unbekanntem Nebenschreibern die Aufgabe, nach der autographen Partitur (D-DS, *Mus.* 971)³⁶ einen vollständigen neuen Stimmensatz anzufertigen (D-B, *St* 400). Merkwürdigerweise scheint auch dieser Auftrag in großer Eile ausgeführt worden zu sein, wie sich an den zahlreichen Flüchtigkeitsfehlern und Ungenauigkeiten ablesen läßt. Immerhin aber fand nicht nur Bach die Zeit, wenigstens die Singstimmen und den Continuo einer flüchtigen Durchsicht zu unterziehen, sondern auch J. C. F. Bach nutzte offensichtlich wiederum die Gelegenheit, einige Auslassungen in der Partitur zu berichtigen. So scheinen auf Blatt 3r der Partitur zu Beginn des „Christe eleison“ die c-Taktzeichen in den pausierenden Flötenstimmen nachträglich von J. C. F. Bach eingefügt worden zu sein (erkennbar an der runderen Gestalt und dem auffälligen Zierelement an der Oberkante). Die Tempoangabe „adagio“ über der Sopranstimme im viertletzten Takt des „Christe“ (Bl. 4r, untere Akkolade) scheint ebenfalls nicht autograph zu sein; sie findet sich in ähnlicher Gestalt in der von J. C. F. Bach geschriebenen Canto-Stimme aus *St* 400.³⁷ Die Schriftzüge J. C. F. Bachs glaube ich zudem in dem nachgetragenen Text in T. 43–44 der Sopranarie „Qui tollis peccata mundi“ zu erkennen (Bl. 12r, Zeile 7) und vielleicht auch in dem lateinischen Tabulaturbuchstaben „e“ in T. 64 des „Gloria“ (Bl. 8r, Zeile 7).³⁸ Insgesamt bietet die autographen Partitur der A-Dur-Messe also ein ganz ähnliches Bild wie die der h-Moll-Messe.³⁹

³⁴ Siehe Kobayashi Chr, S. 41 und 52.

³⁵ Zur Quellenlage siehe NBA II/2 Krit. Bericht (M. Helms, 1982), speziell S. 22–42 und 51–53.

³⁶ Siehe auch *Johann Sebastian Bach. Messe A-Dur BWV 234. Faksimile der autographen Partitur und Continuo-Stimme. Einführung von Oswald Bill und Klaus Häfner*, Wiesbaden 1985.

³⁷ Die übrigen Tempobezeichnungen in den drei erhaltenen Singstimmen stammen hingegen offenbar von der Hand J. S. Bachs.

³⁸ Bach selbst pflegte zur Verdeutlichung von Korrekturen oder unklar geschriebenen Stellen deutsche Tabulaturbuchstaben zu benutzen; siehe auf derselben Seite die Korrektur in der zweiten Flöte (Zeile 12).

³⁹ Der Charakter einer gewissen Vorläufigkeit und Unsicherheit, der den hier mittels Schriftvergleichen gezogenen Schlußfolgerungen innewohnt, kann – zumindest im vorliegenden Fall – nicht durch objektivierbare naturwissenschaftliche Methoden überprüft werden. Denn auch ein Verfahren wie die Röntgenfluoreszenzanalyse vermag dort nichts auszurichten, wo zwei Schreiber nebeneinander wirkten und möglicherweise dasselbe Tintenfaß benutzten.

Die These einer Beteiligung J. C. F. Bachs an der Revision des Notentexts der h-Moll-Messe zieht weitere Überlegungen nach sich:

1. Der Weggang des zweitjüngsten Bach-Sohns aus Leipzig an den Hof des Grafen von Schaumburg-Lippe in Bückeburg Ende Dezember 1749 liefert ein erstes festes Datum für die Chronologie der Niederschrift von *P 180*.⁴⁰ Nach dieser Maßgabe müßte Bach die Kompositionsarbeiten am Symbolum Nicenum und am Sanctus, vermutlich aber an dem gesamten Meßzyklus spätestens im Herbst 1749 abgeschlossen haben. Nur so wäre genügend Spielraum für die Anfertigung des umfangreichen Stimmensatzes einzelner Teile oder der gesamten Messe durch J. C. F. Bach geblieben – eine Arbeit, die spätestens Weihnachten 1749 abgeschlossen gewesen sein muß. Dies bedeutet freilich nicht zwangsläufig, daß Bach seine Partitur danach als vollendet beiseitelegte; für weitere Nachträge und Revisionen käme vielmehr auch die Zeit bis zur ersten Augenoperation, also bis Ende März 1750 in Frage.⁴¹
2. Es ist nunmehr davon auszugehen, daß Bach eine konkrete Aufführung des Werks – sei es in seiner Gesamtheit, sei es beschränkt auf einzelne Teile – im Sinn hatte, als er die Anfertigung von Aufführungsmaterial in Auftrag gab. Die h-Moll-Messe war damit keinesfalls eine Komposition „für die Schublade“ und der ihr vielfach beigemessene „Vermächtnischarakter“ wohnt ihr nur insofern inne, als es sich tatsächlich um Bachs letztes vollendetes Werk handelt, weil die wenige Monate später erfolgten verhängnisvollen Augenoperationen sein Schaffen – und sein Leben – vorzeitig beendeten. Nach möglichen Aufführungsanlässen in der zweiten Jahreshälfte

⁴⁰ Bachs Begleitbrief für seinen Sohn Johann Christoph Friedrich (Dok I, Nr. 54) ist auf den 27. Dezember 1749 datiert; vermutlich war dies der Tag der Abreise. Bereits zwei Tage zuvor hatte Anna Magdalena Bach ein Exemplar einer deutschen Luther-Bibel von 1736 mit einer Widmung an ihren Sohn versehen (abgebildet bei M. Hübner, *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, Leipzig 2004, S. 82).

⁴¹ Diese Überlegung stützt die bei Kobayashi Chr, S. 61 – freilich mit anderer Begründung – vorgeschlagene Datierung von *P 180* auf die Zeit „nach August 1748 bis Oktober 1749“; Kobayashi (S. 25) nimmt an, daß Bach spätestens ab Ende Oktober 1749 keine Schreibearbeit mehr geleistet hat. Dieser kategorischen Ansicht stehen neuere Quellenfunde und -bewertungen entgegen:

1. das Zeugnis für J. N. Bammler vom 11. Dezember 1749; siehe BJ 1997 (P. Wollny), S. 40–42
2. die Bewertung der spätesten Nachträge im Originalstimmensatz der Johannes-Passion; siehe das Vorwort zu meiner Ausgabe von Fassung IV des Werks im Carus-Verlag, Stuttgart 2002, S. VII.
3. die Einsetzung eines Substituten für Bach erst zum Pfingstfest 1750; siehe BJ 2008 (A. Glöckner), S. 192–195.

1749 oder in den ersten Monaten des Jahres 1750 wäre nunmehr also wieder verstärkt zu suchen.⁴²

3. Der spurlose Verlust des vermuteten Stimmensatzes könnte auf einen Auftrag von auswärts hinweisen. Als C. P. E. Bach im Sommer 1750 die autographe Partitur an sich nahm, scheinen sich keine Aufführungsstimmen im Nachlaß des Vaters befunden zu haben; sonst wäre kaum erklärlich, warum der Berliner Bach – anders als bei den übrigen großen Vokalwerken in seinem Erbteil – sich gerade dieses Material hätte entgehen lassen.

⁴² Siehe W. Osthoff, *Das „Credo“ der h-moll-Messe: italienische Vorbilder und Anregungen*, in: *Bach und die italienische Musik*, hrsg. von W. Osthoff und R. Wiesend, Venedig 1987, S. 109–140; sowie Butt (wie Fußnote 3), S. 19–24. Siehe auch den Beitrag von Michael Maul im vorliegenden Band.

Handwritten musical score for the Confiteor, T. 120-123. The score is written on seven staves. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The music is in a single system, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo marking "Adagio" is written at the top and bottom of the page. The lyrics are: "non peccato - rum; Et -", "non peccato - rum: Et", "remissionem peccato - rum: Et", "non peccato - rum", "in peccato - rum: Et".

Abb. 1. P 180, S. 139 (Confiteor, T. 120-123)

Handwritten musical score on eight staves. The lyrics are written below the notes. The text is: *rum et expecto - do expe - do*, *rum et expecto expe - do expe - do*, *rum a et expecto - do expecto*, *rum expecto do expecto*, *rum et expecto - do expecto*. At the bottom, the text *Vivamus amen.* is written in a larger, more decorative script.

Abb. 2. P 180, S. 140 (Übergang Confiteor – Et expecto)

9

Aria

Capo **Choral**

Finis dell' a prima parte.

Parte 2 da

Finfonia

adagio *allegro* *adagio* *allegro*

adagio *allegro* *adagio*

Volte aria.

Abb. 3. D-B, N. Mus. ms. 468, S. 9

73

Et in spiritu sancto

qui procedit a Patre et Filio

et qui procedit a Patre et Filio

Volti cito,

Abb. 4. D-B, N. Mus. ms. 468, S. 13